

Ulrike Kindl

Sirena bifida

Ulrike Kindl

Sirena bifida

Bilderwelten als Denkräume

StudienVerlag

Innsbruck
Wien
Bozen

© 2008 by Studienverlag Ges.m.b.H., Erlenstraße 10, A-6020 Innsbruck
E-Mail: order@studienverlag.at
Internet: www.studienverlag.at

Buchgestaltung nach Entwürfen von Kurt Höretzeder
Satz: Studienverlag/Karin Berner
Umschlag: Studienverlag/Vanessa Sonnewend

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier.

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detail-
lierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7065-4520-4

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm
oder in einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder
unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung – Strukturierung und Sinnbildung	7
I. Figürlichkeit und Sinngebung	33
II. Figürlichkeit und Sinnfindung.....	69
III. Figürlichkeit und Sinnsetzung	123
Schluss – Ordnung und Ornament	139
Bibliographie	151
Bildnachweis	177

Einleitung

Strukturierung und Sinnbildung

„Im Anfang war das Wort,“ und weiter ging es mit der Schrift – unserer Buchstabenschrift mit den beliebigen Alphabet-Zeichen, wohlgemerkt¹ – und heute ist es im Umkreis unserer vollständig verschriftlichten Kultur selbstverständlich, den Zugang zu früheren (und anderen) Zeiträumen fast ausschließlich durch Erschließung und Deutung schriftlicher Quellen zu suchen. Literatur, Philosophie und Wissenschaft entwickelten sich im wahrsten Sinn des Wortes „buchstäblich“, und wir buchstabieren uns gleichsam durch Geschichtlichkeit und Kontinuität unseres kulturellen Horizonts, innerhalb dessen wir unser *Hic et Nunc* zu bewältigen suchen. Das Wort, und vor allem das schriftgewordene Wort, ist nach wie vor umgeben von einer sakralen Aura; den alten Buchreligionen, die jahrtausendlang Europas Denken beherrschten, ist *logos* göttliche Schöpfungskraft und Unterpfand offenbarer Wahrheit, und ihren mehr oder weniger legitimen Erben, den modernen Wissenschaften, die im langen Prozess der säkularisierenden Aufklärung das heute gültige Weltbild entwickelten, steckt das Wort oft genug noch verräterisch im Namen: keine *Philologie* und keine *Biologie* ohne Verneigung vor der Allgewalt des Wortes. Wissenschaftliches Denken ist eo ipso *logisches* Denken, und das ist auch gut so.

Dabei war es von Anbeginn der Zeiten ebenso klar, dass man mit dem Wort auch jede Menge Unfug anstellen kann: das Wort kann Wahrheit sein, aber auch Lüge, es kann Wahrhaftigkeit versichern, aber auch Täuschung erzeugen, es kann von wirklich Geschehenem berichten, aber auch von erfundenen Geschichten erzählen, es kann die Welt beschreiben, aber auch einen Gegenentwurf dazu, eine Utopie, und schon so mancher hat sich in der Doppeldeutigkeit des Wortes verirrt. Die biblische Überlieferung erzählt, wie Adam und Eva sich haben täuschen lassen und den Lügen der listigen Schlange geglaubt haben, und dass dies gar nicht gut war; der griechische Mythos hingegen besingt voll Bewunderung die Klugheit des listenreichen Odysseus, und hätte der Held nicht allen möglichen Ungeheuern die Hücke vollgelogen, wäre er wohl kaum aus seinen vielen Abenteuern mit heiler Haut davorgekommen. Beides liegt im Wort, Heil und Unheil, Fluch und Segen.

Angesichts dieser Allmacht des wirkenden Wortes, von dem Europas Tradition von Anbeginn an überzeugt war, wäre es eigentlich dringend geboten gewesen, nach einem Gegenwert zu suchen. Und immer von Anbeginn der Zeiten an war auch klar, wer der Gegenspieler des Wortes hätte sein können, nicht umsonst belegte das allgewaltige Wort des biblischen Gottes diesen Gegner mit scharfem Verbot.² Die europäische Geistesgeschichte blieb in der Tradition des Wortes, bis heute. Erst in jüngster Zeit regt sich Zweifel. Allein dem Wort zu trauen ist nicht ratsam, es zeigt eben nur die *logische* Seite des Denkens. Es braucht einen zwei-

ten Ansatz, ein Werkzeug, das die eisernen Stäbe des Wortkerkers aufbrechen kann, in dem sich die Welt verfangen hat.³ Und da braucht man auch nicht weit zu suchen: neben dem allgewaltigen Wort steht von Anfang an eine ebenbürtige Macht, ebenso fähig, Wirklichkeit zu beschreiben und Gegenentwürfe zu erfinden wie das Wort: das Bild.⁴

Die Bildtradition des Abendlandes steht der geistigen Leistung philosophischer und wissenschaftlicher Weltdeutung in nichts nach, doch das uralte Verbot sitzt tief: bei allem Interesse für die altbekannte und zunehmend wieder entdeckte Leistungskraft dieses Gedankenträgers traut man ihm noch immer nicht so recht über den Weg. Dass das Bild seine alte, bis heute als unheimlich empfundene Macht zurückgewinnt – so es sie je verloren hat –, ist unbestritten. Doch immer noch zögert man bei der Vorstellung, in Bildern könnte mehr stecken als lediglich mehr oder weniger erklärbare Abbilder der Wirklichkeit, die man ihrerseits vorher fein säuberlich mit den bewährten logischen Wissenschaften zum gerade herrschenden Weltbild zurechtbuchstabiert hat.

Selbst die Kunstgeschichte, die eigentlich das Zeug gehabt hätte, einen eigenen, bildgerechten Zugriff auf das Medium Bild zu entwickeln, betrachtete die Erzeugnisse der bildenden Künste vorwiegend nur als besondere „Buchstaben“, als Chiffren eines schriftlich erschlossenen Weltbildes, zu dessen Illustration sie dienen. Bildliche Zeugnisse „stellen dar“, wie wir klug zu wissen meinen, und haben also keinen anderen Zweck, als uns Zusammenhänge, die vorher denkerisch erschlossen wurden, sichtbar vor Augen zu führen.⁵

In den letzten Jahren ist Bewegung in die Debatte um das Bild geraten. Neben der angestammten Kunstgeschichte, die endlich weniger wissen wollte, was denn ein Bild bedeute, sondern sich der längst überfälligen Frage stellte, was ein Bild eigentlich sei,⁶ entdeckten die unterschiedlichsten Disziplinen der Kognitionswissenschaften das Theoriedefizit rund um das Medium Bild.⁷ Seitdem ist ein eifriges Forschen *über* Bilder und ihre Leistungsfähigkeit im Gang, doch der entscheidenden Gretchenfrage wird sorgsam aus dem Weg gegangen. Und dabei ist es letztlich zweitrangig, *was* das Bild leisten kann – vor seiner Macht fürchtet sich das Wort nicht ohne Grund seit Jahrtausenden. Vielmehr ist zu fragen, ob – und gegebenenfalls, wie das Bild eine klärende und erläuternde Denkleistung erbringen und mitteilen kann, die der logischen Erkenntnisfähigkeit des Wortes vergleichbar ist.⁸

Die Frage ist nicht neu. Schon Aby Warburg (1866–1929) hatte eine „Wissenschaft in Bildern“ im Auge, als er sein Lebenswerk, das unvollendet gebliebene Unternehmen *Mnemosyne*⁹ konzipierte, und beinahe zeitgleich schrieb Walter Benjamin, resigniert vor der übermächtigen Evidenz historischer Ereignisse, die in Bildern schlagartig fassbar, aber nicht mitteilbar waren: „Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten“.¹⁰ Benjamins monumentales *Passagenwerk*¹¹ blieb Fragment. Beide Ansätze entwarfen kühne Denkwürfe, wenn die beiden jeweiligen Ausgangspunkte auch geradezu diametral entgegengesetzt waren: sowohl dem Kunstgelehrten Warburg als auch dem Gesellschaftsphilosophen Benjamin ging es um das Zusammendenken zweier Begriffe, die das europäische Weltbild von Anbeginn an in zwei Gedankenträger gespalten hatte, denen völlig unter-

schiedliche Funktionen zugesprochen wurden. Wort und Bild, *logos* und *eikon*,¹² teilten sich die Welt in Wahrheit und Wirklichkeit, und im Zweifelsfall hatte *logos* das Sagen, allem Augenschein zum Trotz, wie die über zweitausendjährige Ideologieggeschichte des Abendlandes lehrt. Tiefste Erkenntnisstiftung sei aber nur durch ein Zusammenwirken beider Denkansätze möglich, davon waren Warburg und Benjamin überzeugt, wenn auch mit geradezu konträrer Gewichtung. Wort und Bild bedingen einander, und eins sei nur durch das andere zu denkerischer Weltbewältigung fähig. Warburg versuchte, dem Bild eine geradezu logische Erkenntnisfähigkeit nachzuweisen, lief jedoch ständig Gefahr, in den schieren Materialmassen der aufgehäuften Bildnachweise den strukturierenden Überblick zu verlieren, und Benjamin musste erkennen, dass die sinnfällige Evidenz eines Bildes der klügsten Beweisführung souverän überlegen sein kann: „Ich habe nichts zu erklären, nur zu zeigen,“ zog der wohl schärfste Beobachter gesellschaftlicher Veränderungen bitter Bilanz.

*

Erkennendes Sehen macht Unsichtbares sichtbar, verwandelt denkerisch kaum noch zu bewältigende Dimensionen in sinnfällige und damit unmittelbar einleuchtende Erfahrung, doch die dadurch gewonnene Eindeutigkeit des Bildes bleibt dabei gleichzeitig so vieldeutig wie das Sehen selbst. Bilder, die als Zeichen gleichsam „gelesen“ werden können, lassen Strukturen, d. h. lediglich gedachte Ordnungsprinzipien, als sichtbare Form direkt wahrnehmbar werden, verstellen jedoch gleichzeitig in ihrer ikonischen Eigenidentität den Blick auf die Wirklichkeit, zu deren Verdeutlichung sie doch dienen sollten. Bilder zeigen uns eben nicht die Welt, sondern ein Bild der Welt, und es steht außer Frage, dass es deren sehr viele gibt. Ganz abgesehen von der Tatsache, dass ein Bild letztlich immer nur für sich selber steht, und sein Bezug zur Wirklichkeit keineswegs objektiv ist, also außerhalb des Wahrnehmungsprozesses verifiziert werden kann, sondern immer erst vom Sehenden selbst hergestellt werden muss. Noch das genaueste Bild eines Gegenstandes ist niemals der Gegenstand selbst, und wenn das magische Weltbild auch auf dieser Gleichsetzung beruht, so ist es doch die magische *Bilddeutung*, die diesen Bezug setzt, und nicht etwa die Bildmagie selbst. Ebenso wenig ist ein höchst rationaler Stadtplan, der uns wie durch ein Wunder durch eine uns völlig unbekannte Stadt leitet – sofern wir ihn richtig zu lesen verstehen –, mit der Stadt selbst identisch. Bilder, egal in welchem Weltbildzusammenhang auch immer, sind eben letztlich nichts anderes als Orientierungsmuster, die eine unverfügbare, chaotische Wirklichkeit in Ordnung verwandeln, in klare, durchschaubare Zusammenhänge, in denen wir uns einrichten können und die wir dann meist auch gleich prompt mit der ersehnten objektiven Wirklichkeit verwechseln. Ein kurzer Blick auf die abendländische Geschichte zeigt, dass diese angeblich objektive Sicht auf die Dinge sich in den letzten zweitausend Jahren mindestens dreimal grundlegend gewandelt hat.

Es gibt eben kein Bild der Welt, sondern nur *unser* Bild von der Welt, und damit kommt ein subjektiver Standpunkt in den Umgang mit dem Bild, der auch

unter Aufbietung scharfsinnigster Theoriebildung nicht mehr gebändigt werden kann. Die Semiotik, die Wissenschaft von der Zeichenhaftigkeit des Bildes, bemüht sich zwar seit Jahren mit ungeheurem Aufwand, eine angeblich objektive Erkenntnisfähigkeit der Bild-Wahrnehmung in die letztendliche Beliebigkeit einer reinen Relationenlogik hineinzurechnen, doch Warburgs Traum von einer „Wissenschaft in Bildern“ scheiterte kläglich am unerfüllbaren Anspruch, subjektive Sichtweisen in objektive Einsichten auszuweiten. Wir können eben die Welt nicht sehen, wie sie ist, sondern nur, wie unser gerade gültiges Weltbild uns vorschreibt, dass wir sie sehen sollen.¹³

Die Eingrenzung des erkennenden Sehens auf historisch bedingte Wirklichkeit degradierte das Bild im europäischen Kontext zum bloßen Schatten, bestenfalls geeignet als illustrierendes Beispiel, als brauchbares Instrumentarium, die denkerische Leistung des *logos* angemessen zu veranschaulichen. Platons Ideenwelt holt sich vom Bild, *eidos*, zwar die etymologische Wurzel,¹⁴ gesteht der sichtbaren Wirklichkeit aber nur die Abbildfunktion der allein wirklichen, unsichtbaren Ideen zu, und das berühmte Höhlengleichnis sagt klipp und klar, was der griechische Philosoph von Bildern wirklich hielt: Täuschungen seien sie, auf die der Weise bei seiner Suche nach wahrer Erkenntnis tunlichst verzichte.¹⁵ Immerhin zog die philosophische Geringschätzung des Bildlichen kein in religiösen Vorstellungen begründetes Bilderverbot nach sich, mit dem der alttestamentarische Gott seinen alleinigen Anspruch auf Wahrheit durchsetzte, doch war die Chance vertan, im eigentlich bilderfreudigen Weltbild der Antike über das Verhältnis zwischen Wahrheit und Wirklichkeit nachzudenken.¹⁶

Das christliche Mittelalter zeigt den Zwiespalt zwischen schaffendem Wort und geschaffenem Bild in seiner ganzen Bandbreite: einerseits versuchte ikonoklastische Bildfeindlichkeit immer wieder, die Sichtbarmachung des Unsichtbaren zu verbieten, andererseits gewann die Schöpfung als Sichtbarwerdung göttlicher Wortgewalt höchsten Wahrhaftigkeitsanspruch, allen voran der Mensch selbst, der als Ebenbild Gottes gleichsam als lebendiges Anschauungsmaterial für das eigentlich Unsichtbare herumließ.¹⁷

Mit dem allmählichen Übergang von der eschatologischen Weltsicht des Mittelalters zu unserem heutigen, empirisch gewonnenen Orientierungsmuster verschob sich die Debatte um die Rechtmäßigkeit bildlicher Darstellung zum allgemeineren Problem der Darstellbarkeit im Bild. Je unaufhaltsamer der Wahrheitsanspruch der Offenbarung, also des Wortes, als Grund jeder Erkenntnis ins Kreuzfeuer geriet, umso stärker trat die Macht der Wirklichkeit, und damit die Funktion des Bildes, wieder ins Bewusstsein. Renaissance und Aufklärung waren von der prinzipiellen Abbildbarkeit der Welt überzeugt, und dementsprechend trat nun Wahrnehmung als Erkenntnistiftung mehr und mehr das Erbe metaphysischer Begründung an, wenn auch das „logische“, d. h. auf den *logos* zentrierte Denken nach wie vor den Vorrang behielt. Vor allem war es die erschreckende Komplexität des Sehens, die das Bild gegenüber dem reinen Denken ins Hintertreffen brachte, obwohl es in der Zeit der europäischen Aufklärung, als die Grundlagen unseres heute gültigen Weltbildes entwickelt wurden, durchaus Ansätze gegeben hat, eine Art „Kritik der visuellen Vernunft“ zu entwickeln.

„*Esse est percipi*“ (= „sein bedeutet wahrgenommen werden“) schrieb der irisch-englische Aufklärer George Berkeley (1685–1753),¹⁸ und mit ihm arbeiteten im 18. Jahrhundert mehrere an der These, dass Wahrnehmung, Lernen, Erinnerung, das Erzeugen von Bildern und deren Einordnung in symbolische Systeme zwar zutiefst kulturelle Prozesse sind, aber offenkundig auch im Menschen selbst, und zwar ganz konkret in seinen körperlichen Sinnen (und nicht ausschließlich in seiner „Vernunft“) verankert sein müssen. Shaftesbury und Locke dachten alle beide über die Frage nach, wie sich Wahrnehmung und Erkennen gegenseitig bedingen und wie sich, wie wir heute sagen würden, das Gehirn die Realität abbildet, um sie denkerisch bewältigen zu können.

Am gründlichsten setzte sich schließlich David Hume mit dem Problem auseinander.¹⁹ Sein Konzept einer „sensorischen“ Erkenntnisstiftung beruht notwendigerweise auf Prinzipien, die aus der Erfahrung gewonnen werden, und nicht auf reine Ratio begründet sind, doch ergibt sich aus den Überlegungen schließlich durchaus eine tragfähige Alternative zum rationalen, analytischen Denken, denn Humes „Einbildungskraft“, muss, wie er selbst postuliert, als grundlegender Aspekt des Geistes bereits von Natur aus im Menschen angelegt sein. Und was ist die „Einbildungskraft“ denn anderes, als die Fähigkeit, sich ein *Bild* von der Welt zu machen und diese Eindrücke dann in einen wie immer gearteten Zusammenhang zu bringen? Wahrnehmend *ordnet* der Mensch seine Umwelt, und zwar nach Orientierungsmustern, die tief im Menschen selbst, biologisch gewissermaßen, verankert sind.²⁰ Humes „Einbildungskraft“ kann nämlich erst in Aktion treten, wenn die höchst konkreten Sinne dem assoziierenden Geist die notwendigen Eindrücke vermittelt hat. Damit wird zur entscheidenden Frage, *wie* wir diese sinnlichen Eindrücke verarbeiten und was sie anschließend bewirken, denn nun wird klar, dass erst ein *gesehenes* Bild zum Gedankenträger werden kann, doch dass es damit auch schon gleichzeitig zum Sinn-Bild verschoben worden ist.

Heute wissen wir, welch unglaublich komplexer Vorgang die sinnliche Wahrnehmung ist, und dass wir gut daran tun, unseren Augen nicht immer und unbezogen zu vertrauen.

Tatsächlich steht der Sehsinn selbst in der alltäglichen Erfahrung keineswegs ganz oben auf der Leiter der Glaubwürdigkeit, sondern eher der Tastsinn: Was wir anfassen und befühlen können, das hat den höchsten Realitätswert.²¹ Erst wenn der Tastsinn bestätigt, was wir „gesehen“ haben, halten wir das Gesehene auch für „geschehen“, also für objektiv und faktisch existent. Tastsinn und Sehsinn stimmen ja auch häufig überein, doch kann uns gerade die Kunst in kindliche Unsicherheiten zurückfallen lassen: Bei der Illusionsmalerei z. B. überkommt einem nach wie vor die alte Lust, das Bild zu „greifen“, um festzustellen, ob die vorgetäuschte Spielerei echt ist oder eben nur gemalt. In Wirklichkeit geht es also immer um das im Kopf konstruierte Weltbild, das mit der Alltagserfahrung abgeglichen wird und irgendwann selbst zur Wirklichkeit wird. Und meistens stimmt es ja auch.

Im Fall der konkreten Welterfahrung, also im Fall der Wahrnehmung, die zum Bild wird, rettet uns immerhin noch der „Rückgriff“ auf einen zweiten Sinn.

Aber was passiert, wenn das im Kopf konstruierte Weltbild nun seinerseits Bestätigung sucht, wenn also das Bild zur Wahrnehmung wird?

Wir bekommen eine Ahnung davon, wie sehr das innere Bild seit Urzeiten die äußere Wahrnehmung geprägt haben muss, wenn wir an die phantastischen Leistungen der Höhlenmalerei denken, aber auch an die magischen Ritzzeichnungen, die uns Rätsel um Rätsel auferlegen. All diese Bilder und Zeichen erschienen zuallererst in Zusammenhang mit Magie und Ritual: um das Unsichtbare ging es, das sichtbar gemacht werden sollte, nicht um erkennbare Abbildung des Realen.

Damit stellt sich auch die Frage neu, wie wir diese Bilder zu interpretieren haben, denn wir können sie ja nicht „verifizieren“. Zwischen dem, was wir heute letztlich sehen – etwa den wogenden Herden steinzeitlicher Tiere wie an den Höhlenwänden von Lascaux oder dem packenden Porträt eines Tiermenschen, wohl eines großen Zauberers, in der Höhle von *Les Trois Frères* –, und der Bildquelle, das heißt dem „Vor-Bild“ im Kopf des Urzeitmalers, liegt ein mehrfacher Transferprozess, je nach Vorwissen, Sehgewohnheit und dem kulturellen Referenzrahmen, in der sie die einzelnen Aktanten dieses Puzzles befinden. Wir können es als gegeben annehmen, dass wir „objektiv“ alle das gleiche sehen, wenn unsere urzeitlichen Vorfahren auch noch gewissermaßen nach der Natur malen konnten, während wir uns heute nur über ihre Bildkunst ungefähr vorstellen können, wie die mittlerweile ausgestorbenen Tierarten wohl in natura ausgesehen haben mögen. Zwar trifft die grundsätzliche Aussage Berkeleys und Humes („*esse est percipi*“) für den Steinzeitmenschen ebenso zu wie für uns, denn die biologische Ausstattung des *homo sapiens* hat sich seit etlichen zehntausend Jahren nicht mehr sonderlich geändert. Doch ist es natürlich klar, dass die Vorstellungswelt, in der die steinzeitlichen Höhlenmalereien entstanden, also der eigentliche *Bildinhalt*, für uns heutige Betrachter, die wir ebenso fasziniert wie ratlos davor stehen, aus der sichtbaren Form nicht erschlossen werden kann. Soviel ist aber sicher: trotz der eindeutig realistischen Darstellungen kann es den frühen Malern nicht um „Abbilder“ gegangen sein, sondern um höchst einprägsame Formen visueller Erkenntnis. Kult und Kunst, Welt und Wissen waren damals noch nicht getrennt, und dementsprechend war der magische Nachvollzug die wirksamste Form, sich die Welt anzueignen, denn danach zwingt die Vorstellung das Urbild, nicht umgekehrt. Es ging nicht um das wirklich und wahrhaftig wahrgenommene Bild, das als „Abbild“ an die Höhlenwände gemalt wurde, sondern um das „Vorbild“, das damit das geistige Rüstzeug lieferte, um die wirkliche Welt verfügbar zu machen, ob als Jagdbeute, als Seelentier, als dämonischen Mittler zwischen Diesseits und Anderswelt, das bleibt sich letztlich gleich. Den Vorstellungshorizont, der die Steinzeit-Malerei hervorgebracht hat, können wir nur mit mehr oder weniger Plausibilität vermuten, doch dass es das Weltbild war, das diese phantastische Bilderwelt hervorgebracht hat, und nicht umgekehrt, das ist sehr wahrscheinlich. Natürlich kam das Material, das zu den konkreten Bildschöpfungen wurde, aus der sinnlich erfahrbaren Umwelt, und damals sah man zweifelsohne Wisente und Urwildpferde; es kann sogar sein, dass der unheimliche Tiermensch ein wirklich gesehenes Vorbild hat, einen urzeitlichen Zau-

berer etwa, der in einer Tiermaske die damals geltenden Riten vollzog. Doch es kann sich ebenso gut um die Darstellung eines Dämons handeln, also um ein Fabelwesen, das nicht auf wirklich *gesehene* Perzeption zurückgeht, sondern auf *gedachte* Imagination. Die steinzeitliche Höhlenmalerei ist keine realistische Kunst, vielmehr bezeichnet sie den ersten uns bekannten, erhalten gebliebenen historischen Augenblick, in dem das Sehen als geistiger Vorgang *nachweisbar* wurde. Mag sein, dass schon damals die Vorstellung herrschte, die Welt sei aus dem „Wort“ geschaffen worden, doch bewältigt wurde sie im Bild. Das erste Denken war ein Denken in Bildern.

*

Die Spur dieser übermächtigen Bildprägung zieht sich durch alle Kulturen der Welt, und ein Nachhall ihrer ursprünglich numinosen Macht ist bis in die aufgeklärteste Jetztzeit zu spüren. Selbst heute noch, im restlos säkularisierten Europa, stellen wir uns den lieben Gott gern als alten würdigen Herrn mit Bart vor, was uns letztlich Michelangelo und die grandiose Malerei der Renaissance eingebracht hat. In längst verflossenen Zeiten mag diese Visualisierung auch genau dem „Bild“ von ehrfurchtgebietender Autorität entsprochen haben, und über die von Belting dingfest gemachte „Historizität der Bilder“²² wirkt sie auch noch auf unser heutiges Bild im Kopf ein, wenn auch ironisch verfremdet und selbstverständlich ohne jeden Bezug auf die wirkliche Wahrnehmung: kommt heute jemand mit michelangeloeskem Rauschebart um die Ecke, er hätte wohl kaum Chancen, für den lieben Gott gehalten zu werden – außer im Karneval, und unter großem Gelächter. Doch jeder Comic-Zeichner setzt den Herrgott mit Bart und Heiligenschein auf die Schäfchenwolke, und hartnäckig hält sich der Referenzrahmen, in dem dieses Bild sofort verständlich ist. Einmal fixierte Denkbilder können über Jahrhunderte konstant bleiben, und selbst wenn der Referenzrahmen sich völlig ändert, kann eine besonders einprägsame visuelle Form in neue Sinnzusammenhänge einbezogen und dementsprechend umgedeutet werden. Und selbstverständlich verliert sie dabei nichts von ihrer Fähigkeit, den ihr jeweils anvertrauten Inhalt zu übernehmen und sinnfällig zu machen.

Angesichts dieser offenkundigen Potenz des Bildes, *Sinn-Bild* zu sein, also Information zu verarbeiten, wird die Ausgrenzung jeder Beschäftigung mit dem Bild aus der allein gültigen Erkenntnisstiftung durch den *logos*, wie sie sich durch die letzten zweitausend Jahre unserer abendländischen Kulturgeschichte zieht, denn doch verdächtig.²³

Bezeichnend für diese tief eingewurzelte Haltung ist die Meinung von Ernst Robert Curtius, der in seinem Standardwerk über vergleichende Literaturwissenschaft, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*,²⁴ Mitte der 1950er noch unwidersprochen schreiben konnte, dass Bilder im Gegensatz zu Texten keine „substantiellen Träger von Gedanken“ sein könnten. Um ein Bild oder Kunstwerk, vornehmlich aus dem Mittelalter, „richtig“ zu deuten, müsse man, so Curtius, den mittelalterlichen Weltbezug kennen, der nur über die Heilslehre, also über die heilige Schrift und ihre (damalige) Auslegung, erschlossen werden könne. Cur-

tius' Gedankengang war – und ist – keineswegs falsch, ganz im Gegenteil, denn ohne sorgfältigen Zeitbezug ist kein angemessenes Verständnis der „vergangenen Zukunft“²⁵ möglich, aber heute, auch und gerade dank der Leistung von Reinhart Koselleck und der kritischen Geschichtswissenschaft, zeichnet sich ab, dass der textfixierte Positivismus von Curtius irreführend war,²⁶ und Curtius stand ja nicht allein.

Curtius selbst hätte eigentlich bereits Verdacht schöpfen können, denn die fundamentale Anregung zu seinem Buch holte er sich ausgerechnet bei Aby Warburg, dem Vordenker des ersten revolutionären Versuchs, Bild und Gedanken systematisch zu einer Einheit zusammenzufügen. Aby Warburg war, wie schon erwähnt, so tief davon überzeugt, dass Bilder einen eigenständigen, ebenso historischen wie ästhetischen Erkenntniswert besäßen, dass er die Kunstgeschichte geradezu in eine „Bildwissenschaft“ verwandeln wollte, in eine „Wissenschaft von der bildhaften Gestaltung“, die dazu fähig sei, uns das Mittelalter ebenso adäquat in „Erinnerung“ (= *mnemosyne*) zu rufen wie die Renaissance oder die Romantik, und die darüber hinaus sogar fähig sei, uns die Bildwertigkeit anderer Kulturen verständlich zu machen, wie er in seiner Studie vom *Schlangenritual*²⁷ eindrucksvoll vor Augen führte. Der als umfassendes Instrument der Weltorientierung gedachte „Bilderatlas“²⁸ sollte zwar keine erkenntnistheoretische Fundierung der Bildfunktion leisten, vielmehr ging es Warburg stets darum, die Magie der Bilder zu erhalten, allerdings in ständiger Auseinandersetzung mit der Ratio des Wortes. Doch hatte er sehr wohl eine umfassende Symboltheorie im Auge, die – weit über Cassirers etwa gleichzeitige *Philosophie der symbolischen Formen*²⁹ hinaus – die beiden Pole des Diskursiven und des Visuellen, von *logos* und *eidōs*,³⁰ in ein sensibles Gleichgewicht bringen sollte, in eine Art „dialektische Bilder“, wie Benjamin seinen Versuch benannte, Bildern rationalen Denkraum abzugewinnen.

Am Begriff der „Erinnerung“ (= *memoria*) hakt auch der Kunsthistoriker Hans Belting ein, der die Frage nach dem Standort des Bildes innerhalb der europäischen Kultur radikal neu stellte.³¹ Belting hatte erkannt, dass die Geschichte *des* Bildes nicht identisch ist mit der Geschichte *der* Bilder, die sich in die allgemeine Kulturgeschichte des Abendlandes problemlos einfügt, als kluges Reden *von* Bildern und *über* deren Werk- und Wirkungsgeschichte. Welche Rolle aber, fragte sich Belting, spielte das Bild – und generell der figürliche Ausdruck – vor Renaissance und Aufklärung, die unser heutiges Weltbild prägen? Bilder sind uns heute, wie schon erwähnt, lediglich Ornament, mehr oder weniger brauchbare Abbilder der Wirklichkeit, einsetzbar als handliche Illustration komplexer Zusammenhänge, oder als künstlerische Verarbeitung einer immer schwerer handzuhabenden Umwelt.

Doch es steht außer Zweifel, dass sowohl die Zeichenhaftigkeit als auch die Symbolfunktion des Bildes vollständig im Dienst *logischer* Weltbewältigung steht, der allein die ordnende Strukturierung des Denkens zugetraut wird. Nach wie vor taugen Bilder, vom einfachen Straßenschild bis zu Pablo Picassos Meisterwerken, nur dazu, *gedachtes* Wissen „vor Augen“ zu führen, und der Stoff, aus dem die Gedanken sind, ist in der abendländischen Tradition die Sprache, *logos*. Bildern

wird die Fähigkeit, „Träger substantieller Gedanken“ zu sein, nach wie vor abgesprochen.

Es ist sicher kein Zufall, dass sowohl Warburg wie Belting den Zeitraum zwischen Mittelalter und Renaissance ins Visier nahmen, um den Erkenntniswert gestaltender Bildschöpfung aus der Vormundschaft der schriftbezogenen Bilddeutung zu befreien. Warburg selbst sah die Renaissance vermutlich nur als Gleichnis eines Umbruchs und erkannte darin die Chance, in der historisch gut dokumentierten Umschichtung von mittelalterlicher, geschlossener *Weltsicht* zu moderner, offener *Weltwissenschaft*, im Übergang von „Symbol“ zu „Allegorie“³² einen fruchtbaren Ansatz zu finden, seine Idee des bipolaren Denkens zwischen „Wort“ und „Bild“ einsichtig zu machen. Nicht umsonst zeigte Albert Einstein Interesse für Warburgs Vorhaben: er hatte genau gesehen, dass Warburgs „Bilderatlas“ alles andere war als ein etwas absonderlich gestalteter Leitfaden für kunstgeschichtliche Studien, sondern einen gewagten Versuch darstellte, das Ineinandergreifen von kulturwissenschaftlicher Bildtradition und naturwissenschaftlichem Denken nachzubilden.

Belting war auf einer ähnlichen Spur. Bei seiner Frage nach der Rolle des Bildes vor dessen Einbindung in die Kunstgeschichte stieß er auf die gleiche Bruchstelle in der europäischen Entwicklung. Vor Aufklärung und Renaissance ist ein älterer Umgang mit Bildern zu erkennen. Mittelalterliche Baumeister und Maler verstanden ihre Werke nicht als Abbild der Wirklichkeit, sondern als Sinnbild der Wahrheit, die nach dem damaligen Verständnis der Welt zwar unsichtbar, aber sicher war. Dementsprechend gestalteten sie ihre Schöpfungen zu regelrechten Programmen, in denen die „Erinnerung“ an die Heilige Schrift, die absolut gesetzte Garantie der Wahrheit, in allen ihren Dimensionen enthalten war. Nun zählt im christlichen Kosmos nicht nur die erzählerische Anspielung auf das, was „geschehen“ ist, sondern ebenso, wenn nicht mehr, die (im Doppelsinn) *sheerische* Vorwegnahme dessen, was „versprochen“ ist, denn der Kernpunkt der Schrift ist die Verheißung. Theologie und Kunst, Wort und Bild waren eng miteinander verknüpft und leiteten gemeinsam, als ein einziges Zitat gewissermaßen, Blick und Gedanken *gleichzeitig* auf die Heilslehre.

Belting zog daraus den einleuchtenden Schluss, dass die Bildwerke des Mittelalters, speziell die Kunstschöpfungen der Romanik, keine „Bilder“ sind, sondern „Bildnisse“, und also unter völlig anderen Voraussetzungen gewertet werden müssen. Das mittelalterliche Weltbild schuf keine Ab-Bilder der Natur, sondern Vorbilder des Geistes.

Das ist an sich nichts Neues, beinhaltet aber eine ebenso feine wie signifikante Verschiebung der Akzente: während noch für Curtius nur *logos* zählt, der wort- und schriftgesprägte Gedanken, rückt nun *eidos* gleichberechtigt in unsere Überlegungen, das Bild mit seinem ganzen Rattenschwanz ungelöster Problemstellungen zwischen „Idee“ und „Idol“.³³

Natürlich ist selbst diese bezeichnende Akzentverschiebung letztlich immer noch eine latente Anerkennung der überlegenen Schriftkultur, denn bei aller Wertschätzung der Bildleistung steht auch der kultisch gebundene figürliche Ausdruck des Mittelalters ausschließlich im Dienst der Schrift. Und dement-

sprechend ist immer die Gefahr gegeben, das alte Bildbewusstsein, das „Sinn“ und „Bild“ noch zu einem einzigen „Sinnbild“ zusammendachte, wieder in seine Bestandteile zu zerlegen. Der ungläubliche und beinahe unerschöpfliche Formenreichtum romanischer Figürlichkeit löst bei uns heutigen Betrachtern nur zu oft den unwiderstehlichen Zwang aus, sich sofort auf die diskursive Suche nach dem jeweils einschlägigen Textzitat in den Schriften zu machen, als dessen „Illustration“ das Bildwerk gelten kann. Oder wir versuchen, durch endlose vergleichende Analyse die Bewegung der ästhetischen Kategorien zu erkennen, in die das symbolische Denken die mittelalterlicher Gottesschau übersetzte. Sicher ergibt die schiere Masse jedes aufgehäuften Bildmaterials irgendwann einen ikonologischen Faden, eine „Lesbarkeit“ des Bildwertes gewissermaßen, doch wird damit das eigentümliche Bildbewusstsein der mittelalterlichen Kunst eher *verdeckt* als *aufgedeckt*.

Einen solchen Versuch, Bilder systematisch auf Inhalte zu beziehen und sie damit endlich als dem Wort ebenbürtige Gedankenträger zu etablieren, hatte schon Erwin Panofsky unternommen, der, immer im Umkreis von Aby Warburg, nach einem allgemeinen Konzept für die Begründung einer postulierten „Bildwissenschaft“ suchte. Sein ausgefeiltes Dreistufen-Modell³⁴ war als Entwurf für eine grundlegende Bildtheorie gedacht, in der *Bildwerte*, und nicht *Begriffe*, die Zusammenhänge historischer Entwicklungen freilegen und offensichtlich machen sollte. Panofskys zweifellos bedenkenswerter Ansatz scheiterte jedoch, ebenso wie Warburgs geniale Konstruktion, an der Besessenheit, immer noch ein einschlägiges Beispiel zu finden. Reine Sammelwut droht jedoch früher oder später immer in unergebige Faktenhuberei umzuschlagen. Noch so viele Bilder haben der ordnungsstiftenden, d. h. strukturierenden Macht eines einzigen, treffenden Begriffs wenig entgegenzusetzen, wenn es um *logische* Erkenntnis geht.

Hier liegt der grundlegende Fehler, Wort und Bild parallel zu schalten. Jeder Versuch, erkennendes Sehen für eine der „Wortlogik“ vergleichbare „Bildlogik“ verfügbar zu machen, verfällt unwiderruflich der Allgewalt des ordnungsstiftenden Wortes. Sprache funktioniert jedoch grundlegend anders als Sicht, und nur in unserer abendländischen Tradition, die Sprache mit Denken gleichsetzt, wird dem Sehen, und damit dem Bild, notwendigerweise jede Denkleistung abgesprochen. Nur in einem Kulturzusammenhang, der allein dem logischen Denken die Herrschaft über Erkenntnisstiftung und Strukturierung zuerkennt, ist das Bild, vornehmlich das künstlerische Bild, d. h. das Ergebnis figurativen Gestaltens, nichts anderes als eine Art bildgewordenes Wort, reine Metapher, Zeichen der Verständigung zwischen der (formlosen) Materie und dem (formenden) Geist.

Der unerschöpfliche Einfallsreichtum und die geradezu ungläubliche Phantastik jeder Bildwelt lässt sich jedoch nicht auf reine Metaphorik reduzieren, sondern erhebt unzweifelhaft den Anspruch auf *unmittelbare*³⁵ Evidenz von Augenschein und Sinn, weit über jede nur vermittelte Anschauung hinaus, denn das *Sehen* folgt seinen eigenen Gesetzen.

Das Problem daran ist nicht die Komponente des „Sinns“ – der ließ und lässt sich wirklich nur über diskursive „Archäologie des Wissens“³⁶ erschließen und ist von unabdingbarer Wichtigkeit, wenn wir, in welchem Kulturzusammenhang

auch immer, eine Bildwelt annähernd richtig deuten wollen. Das eigentliche Problem ist vielmehr die andere Komponente der Bildbotschaft, d. h. der „Augenschein“, der, wie schon früher erwähnt, eine *anthropologische* Konstante ist, die sich seit Jahrtausenden nicht mehr grundlegend verändert hat.

Betrachten wir heute zum Beispiel die künstlerischen Schöpfungen mittelalterlicher Plastik in einem alten Kreuzgang, so sehen wir, rein *biologisch*, die gleiche Figürlichkeit, die schon der vor Jahrhunderten vorüberwandelnde Mönch hier erblickt hat, in einer Klosteranlage und in einer Umgebung, die (bei etwas Glück) im Mittelalter ja nicht komplett anders ausgesehen hat als heute. Und doch trennen unseren heutigen *Blick* beinahe unüberbrückbare Abgründe von der ursprünglichen *Sicht*, die das Mönchlein vor den Ungeheuern, die ihn da aus dem Gebälk anstarrten, erschauern ließ oder ihn auch tröstlich vergewisserte, dass gute Geister ihn schützten. Denn der Weg romanischer Bildbetrachtung ging vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, vom Endlichen zum Unendlichen, vom äußeren Bild zum inneren Sein.

*

Seit Gombrichs grundlegenden Untersuchungen zu *Kunst und Illusion*³⁷ wissen wir, dass „Sehen“ und „Sein“ auf eine vertrackte Weise miteinander verknüpft sind, und dass wir nicht das sehen, was wir wahrnehmen (= „für wahr nehmen“), sondern das, was die subjektive Verarbeitung der Wahrnehmung uns als objektives Bild vorführt. Es ist eine empirische Binsenweisheit, dass verschiedene Zeiten und Völker die sichtbare Welt – von der wir doch annehmen, dass sie objektiv immer „gleich“ ist –, in geradezu unglaublich unterschiedlicher Weise darstellen, und jede Zeit und jedes Volk ist felsenfest davon überzeugt, jeweils die eigene Lebenswahrheit naturgetreu abgebildet zu haben.

Die Konsequenz aus dieser Binsenweisheit wäre aber, dass wir den reinen „Bildwert“ – also den in seiner ganzen Problematik nunmehr erkannten „Augenschein“ – von künstlerischen Erzeugnissen aus anderen Zeiten genau so ernst nehmen wie die „Bildfunktion“, also den „Sinn“, der uns nunmehr beinahe einfach zu sein scheint, da es dabei lediglich um eine Übung sorgfältiger *logischer* Standortbestimmung geht – und das können wir. Welchen Erkenntniswert aber eine *adäquate* Bildbetrachtung vermitteln kann, das erfahren wir erst, wenn wir das Bild als *Bild* sehen, und nicht als Chiffre für dessen Bedeutung.

Diese „Wende zum Bild“ wird in jüngster Zeit allenthalben und immer dringlicher beschworen. Der Terminus, *iconic turn*, wurde 1994 vom Kunsthistoriker Gottfried Boehm³⁸ geprägt, und zwar bezeichnenderweise als Analogiebildung zu *linguistic turn*, einem Begriff des amerikanischen Philosophen Richard Rorty aus dem Jahr 1967.³⁹ Dem Kunsthistoriker Boehm ging es dabei um ein hermeneutisches Problem, das zwar vor allem in der modernen Kunstwissenschaft virulent geworden war, das aber meines Erachtens auch die ungelöste Frage nach dem Bildwert des Bildes vor der Zeit der Kunstgeschichte⁴⁰ neu stellt. Nach wie vor geht es um nichts weniger als um das adäquate Verstehen von Bildwerken allein aus der ikonischen Gestalt – also nur vom Bilde selbst her, unabhängig von der

das Bild begleitenden sprachlichen Überlieferung und von sozialen, ökonomischen, politischen Bedingungen, denen die Kunstproduktion seit je unterliegt, zu allen Zeiten und bei allen Völkern.⁴¹

Das Bild, so wird es heute, auch unter dem Einfluss der neuronalen Wahrnehmungsforschung, in aller Schärfe klar, ist eben *nicht* einfach Abbild, d. h. abbildende Reproduktion der Realität. Irgendwo haben wir das immer schon gewusst, aber nicht ganz geglaubt. Eigentlich hätte es schon seit geraumer Zeit jeder Blick auf ein romanisches Figurenkapitell oder auf antike Darstellungen von Sphingen und Chimären sagen können, denn es ist schwerlich anzunehmen, dass Europa jemals von allerlei Drachen und Monstern bewohnt war, und das nur bis zur Aufklärung. Doch der rigorose Dualismus von Geist und Materie, der allein die Frage nach der *Bildfunktion* stellte, und den *Bildwert* als reine Metapher einschätzte, trennte auch Wahrnehmung und Deutung voneinander. Die tausendjährige, an sich wohlfundierte Meinung der *Mimesis*, d. h. der „Nachbildung“ der Welt in der Kunst als „erkennbare Abbildung“, war nicht so einfach zu überwinden, vor allem weil unter *Mimesis* ja nicht einfach die naturgetreue, quasi photographische „Nachahmung“, also eine Art *natura naturata* zu verstehen ist, sondern die schöpferische, ideengeleitete „Darstellung“, das Analogon zu *natura naturans*.⁴²

Natürlich wird in Bildern auch „erkennbare Abbildung“ übertragen, im Klartext also „Wissen über Wirklichkeit“, aber darauf lässt sich das Bild nicht reduzieren. Bilder sind nun einmal mehr als visuelle Daten.

„Es sei daran erinnert, dass es das rein visuelle Bild gar nicht gibt,“ schreibt Belting, „immer sind auch andere Sinne und kognitive Prozesse an jenem symbolischen Akt beteiligt, den wir Wahrnehmung nennen. Wahrnehmung ist sowohl eine soziale wie auch eine individuelle Praxis. In einem Falle werden wir mit kollektiven Bildnormen, im anderen Falle mit unserem persönlichen Bildspeicher aktiv ...“⁴³

Nun ist es aber eine Tatsache, dass dieser persönliche, gleichsam „innere“ Bildspeicher fast nur aus Bildern besteht, die zu anderen Zeiten als in unserer eigenen Lebensgeschichte entstanden sind. Genau da sitzt ja der Grund, warum verschiedene Zeiten und verschiedene Völker die gleiche Welt mit verschiedenen Augen sehen – was ja, wie schon mehrfach erwähnt, keine *anthropologischen* Gründe hat.

Dieser sogenannte „Anachronismus der Bilder“, wie Belting ihn nennt,⁴⁴ hängt mit dem Prozess der Wahrnehmung selbst zusammen, die ohne Verarbeitung von schon Gesehenem kein neues Sehen hervorbringen kann. Der Akt des Sehens ist damit immer auch ein Akt des Interpretierens, und letztlich ein Akt des Symbolisierens, ob wir wollen oder nicht. Der Ablauf zwischen Sehen und Verarbeitung von Gesehenem ist nun nicht parallel, sondern kontrapunktisch angelegt, d. h. der Zusammenhang zwischen „sehen“ und „wahrnehmen“ lässt sich nicht auf eine bloße Gleichung reduzieren, so wie sie im vereinfachenden Begriff des „Abbilds“ gedacht ist, sondern funktioniert nach dem Prinzip der Analogie. Und „Analogie“ ist keineswegs ein Problem der *Ähnlichkeit*, was immer das bedeuten mag, sondern eines der *Referenz*.

Das Bild ist also niemals eine „Ikone des Realen“, nicht einmal in der wissenschaftlich auch so exakten Fotografie, sondern immer ein Akt interpretierender Verdeutlichung von gedanklichen Inhalten.

Natürlich „sahen“ auch die mittelalterlichen Meister oder die antiken Bildhauer keine Monstren und Mischwesen leibhaftig, ebenso wenig, wie unsere steinzeitlichen Vorfahren sich mit alten Sauriern herumschlagen mussten, woraus sich die Drachensagen entwickelt haben sollen. In den altägyptischen Hochkulturen trieben sich keine schakalsköpfigen Wesen herum, und Alt-Amerikas schaurige Gespenster hätten nicht Europas Kolonisierung bedurft, um erfolgreich verbannt zu werden: es gab sie nicht in Fleisch und Blut. Die Welt sieht seit Tausenden von Jahren ziemlich genau so aus wie heute (abgesehen von der zivilisatorischen Spur des Menschen), und eben dieser Mensch, Teil der Schöpfung, guckt auch seit geraumer Zeit genau so wie wir heute in die Welt – abgesehen von der gewaltigen Steigerung der Sehleistung durch Fernrohr und Elektronenmikroskop.

In der Alltagserfahrung gingen und gehen wir Menschen mit den Bildern seit Jahrtausenden ganz gleich um: normalerweise nehmen wir das Gesehene als wirklich an und verlieren keinen müden Gedanken an die Überlegung, dass diese Sicht auf die Dinge in unserem Kopf regelrecht „gemacht“, d. h. *konstruiert* wird. Wir sind ganz sicher, dass ein reales Bild irgendwie einfach durch die Augen in den Kopf hineingeht und dort höchstens „gelesen“ wird, wie wir verräterisch sagen, und zwar eins zu eins. Rezipieren wir ein Bild hingegen als „Sinn-Bild“ – und auch das tut der Mensch seit Jahrtausenden –, so wandelt sich die Sachlage: aus dem Bild wird ein Zeichen, das imstande ist, auf einen Sachverhalt zu verweisen, der nicht mit dem Bild selbst identisch ist: das „Sehen“ verwandelt sich in „Deuten“.

Bilder können also, müssen aber nicht Zeichen sein. Sind sie aber erst einmal in ein semiotisches Relationsverhältnis geraten, ist neben dem objektiv zu sehenden Bild und dem subjektiv gesehenen Abbild ein drittes Element im Spiel: das gedeutete Bild, also das Zeichen im Spannungsfeld zwischen Wirklichkeit und Wahrnehmung, und die Aktanten dieses Dreiecks können wie in einem endlosen Ringelspiel die Plätze tauschen und zum jeweiligen Referenzpunkt der Spiegelung werden.⁴⁵

Damit erhebt sich die Frage nach dem „Bild im Kopf“: vom Verhältnis zwischen dem inneren und dem äußerem Bild, und der jeweiligen Gewichtung. Lläuft der Prozess von Wahrnehmung zum Bild, wie die empirische Alltagserfahrung uns weismachen will, oder sucht sich das Bild seine Entsprechung in der Wahrnehmung, wie es neueste neurologische Forschungen als immer wahrscheinlicher annehmen?

*

Die endgültige Konsequenz aus der Erkenntnis, dass das Bild und der außerbildliche Bezugspunkt nicht dasselbe sind, wenn es der empirischen Alltagserfahrung auch so scheinen mag, zog paradoxerweise vorerst nicht die Kunst-

geschichte, sondern vor allem die Naturwissenschaft. Da wird heute mit einem Begriff der „bildlichen Darstellung“ gearbeitet, der es schon lange nicht mehr um Mimesis geht, sondern wo es darauf ankommt, etwas begreifbar zu machen, was man eben *nicht* sehen kann, und jeder Physiker wird sofort darauf hinweisen, dass diese nicht sichtbare Welt die eigentliche Realität ist, die „wirkliche“ Welt der Materie.⁴⁶

Niemand wusste das besser als etwa unsere Vorfahren in den Bilderhöhlen von Lascaux oder Altamira, die dort ihre magische Riten zelebrierten, ohne die sie ihre wirkliche Jagdbeute nicht zu zwingen glaubten. Und noch den von uns nicht allzuweit entfernten Ahnen im mittelalterlichen Weltbezug war die wahre Botschaft der Bibel allemal „realer“ als die wirkliche Welt des sichtbaren Diesseits. Es ist noch nicht so lange her, seit uns die Aufklärung das Verhältnis zwischen *Nomina* und *Realia* auseinandergerechnet hat, und es ist auch klar, dass die Menschheit, sofern sie physisch überlebt, sich noch einige weitere Weltbilder zurechtlegen wird. Da bestehen gute Aussichten, dass die heute für den Nicht-Physiker unzugängliche, unsichtbare und ungreifbare „wirkliche“ Welt auch für jedermann wieder durchaus sichtbar und anschaulich wird.

Die Funktion gestalterischen Schaffens muss also immer *innerhalb* der jeweils geltenden Weltorientierung gesehen werden. Ein mittelalterlicher Meister, dem die Kunst obendrein eher geschicktes Kunsthandwerk denn schöpferische Eigenleistung war, war sich völlig darüber im Klaren, dass er an einem Kosmos mit einer eigengesetzlichen Semantik arbeitete und hatte nicht den geringsten Zweifel, dass er im künstlerischen Gestalten der rohen Materie die einzig *adäquate* Form aufzwingen könne, auf dass ein wahres „Bild“ des göttlichen Heilsplanes *sichtbar* werde. Die romanischen Sakralbauten, die Kirchen und Kreuzgänge waren schließlich ein steingewordenes Ebenbild der Schrift: *realiter*, weder als Darstellung noch als Vorstellung, und schon gar nicht als erläuternde Illustration.

Bilder, so wird mit zunehmendem *iconic turn* immer deutlicher klar, besitzen eine eigene, nur ihnen zugehörige Logik, d. h. sie sind imstande, „Sinn“ nicht nur als Verweis auf ein sprachfixiertes Weltbild zu erzeugen – darin liegt ihre metaphorische Potenz –, sondern daneben einen ganz eigenen „Sinn“ aus genuin bildnerischen Mitteln zu schaffen. Diese Logik ist, wie Boehm es sagen würde, „nicht-prädikativ“, d. h. nicht nach dem Muster von sprachlichen Satzformen gebaut. Dieser ikonische Bildsinn wird also auch nicht *gesprochen*, sondern muss *gesehen* werden. Dass Bilder in der realisierenden Wahrnehmung eine eigene Kraft und einen eigenen „Sinn“ haben, weiß der Mensch eigentlich seit der Urzeit: hier liegt die Wurzel des magischen Denkens, das ja nicht zufällig noch vorwiegend bildbezogen war. Und noch der mittelalterlicher Meister, der vor das Kirchenportal gewissenhaft ein paar geflügelte Sphingen platzierte, wusste sehr genau, was er tat. Natürlich sagen wir heute klug, dieser ganze Figureschmuck sei als wirksamer Abwehrzauber gegen die „wirkliche“ Welt des Bösen verstanden worden, und das ist ja auch nicht falsch. Nur bin ich mir ganz sicher, dass der zutiefst im religiösen Weltbild aufgehobene Beter und Pilger nicht an „Abwehrzauber“ gedacht hat, wenn er an diesem phantastischen Löwenportal vorbei in die Kirche schritt, sondern dass er zwei steinerne Löwenleiber mit Flügeln *sah*, und dass er in die-

sem ikonischen Bildwert sein Weltbild vom Kampf der Finsternis gegen das Licht als bestätigt wahrnahm, in Stein gemeißelt.

Bilder haben zwar immer ein materielles Substrat, sie gehen aber in der Materie nicht auf; ein Portal-Löwe aus Stein oder Marmor ist eben mehr als ein großer Felsbrocken. Das gestaltete Objekt kann sich vom Imaginären, also dem Bildinhalt, nur sehr schwer trennen. Noch bei höchster Reduktion „zeigt“ das Bildwerk etwas oder lässt auch das sonderbarste Produkt der Phantasie als „echt“ erscheinen: im Akt des *Sehens* selbst liegt die sogenannte „ikonische Differenz“. Wahrnehmung einer Form ist immer auch schon Deutung einer Form, erst das *gesehene* Bild ist ganz Bild. Genau in dieser ikonischen Potenz liegen ja auch die tieferen Gründe für das scharfe Bildverbot des biblischen Dekalogs, der das gesamte christliche Abendland zutiefst geprägt und seine Kunstentwicklung bis an die Schwelle zur Aufklärung in ein Wechselbad von Idolatrie und Ikonoklasmus gestürzt hat. Solange die *Theologie* als Wissen von der einen und unsichtbaren Wahrheit Europas Weltbild beherrschte, sollte das Numinose als das radikal Andere niemals deutbar werden.

Nun steckt in solch radikalen Verneinungen, wie wir seit Norbert Elias⁴⁷ wissen, immer das Eingeständnis eines Faktums, das eben nicht wegdiskutiert werden kann, und also noch in den sonderbarsten Masken immer wieder auftaucht.

Hinter dem biblischen Bildverbot steckt, in antithetischer Umdeutung, nichts anderes als die tiefe Angst vor der Macht der Bilder,⁴⁸ der sich der Mensch niemals wird entziehen können und mit der er also besser lernt, halbwegs vernünftig umzugehen.

*

Das Abendland ist seit der Antike eingespannt in ein ambivalentes Verhältnis zum Bild, das sich keineswegs in der einfachen Gleichung von der bildfreundlichen griechisch-römischen Wurzel versus bildfeindlicher jüdisch-christlicher Überlieferung auflösen lässt, wie ich schon erwähnt habe, denn auch Platon, und mit ihm die gesamte griechische Philosophie, misstraute der Macht des Bildlichen und ersetzte es mit den *logoi* des reinen Denkens. Die Vielschichtigkeit des Bildes wurde also bereits bei den Klassikern der antiken Philosophie umstandslos durch die Verbindlichkeit des Wortes ersetzt,⁴⁹ lange bevor das hebräische Credo durch die siegreiche Christenlehre in Europa durchgesetzt wurde. Doch erst die Gleichsetzung des philosophischen (= „logischen“) Denkens mit dem biblischen „Wort“ verschmolz die wenigstens im Anspruch kritische Erkenntnisfindung der Antike mit dem Anspruch auf absolute Wahrheit der monotheistischen Verkündigungs-Religionen; und erst in dieser Version beherrschte die Allgewalt des Wortes in allen nur möglichen Varianten das europäische Denken im Mittelalter und während der Renaissance, und das gilt über Aufklärung und deutschen Idealismus hinaus bis zum heutigen Tag.

Dabei muss mit allem Nachdruck darauf hingewiesen werden, dass es im Wortsinn das *Wort* ist, worauf die bis heute ungebrochene Vorherrschaft logischen Denkens beruht.

„Was man nicht bestimmterweise sagen kann, hat keine Realität“, sagte schon Parmenides, und dieser alte Satz macht mit unnachahmlicher Klarheit deutlich, dass die Grundlage des *logischen* Denkens von Anfang an ein *sprachliches* Denken war, denn das Theorem des Parmenides, bis heute gültig, setzt die absolute Gleichwertigkeit von Sprachstruktur und Wirklichkeit voraus und akzeptiert nur ein eindeutiges „Sein“ oder „Nicht-Sein“. ⁵⁰ Da bleibt natürlich für das Bild kein Platz, das eo ipso vieldeutig und mehrwertig ist. Bis heute trauen wir ihm keine Eigengesetzlichkeit zu, sondern lediglich Erläuterung eines nicht-bildlich formulierten Gedankens.

Als schließlich die Sprachkritik der modernen Philosophie, vor allem das Denken Wittgensteins und der Analytischen Schule, die prinzipielle Sprachabhängigkeit aller Erkenntnistheorie postulierte, ⁵¹ schien es kaum noch Sinn zu machen, die Erkenntnisfähigkeit des Bildes näher unter die Lupe zu nehmen. Der *linguistic turn* hatte zwar vermocht, die Metaphysik aus den Angeln zu heben, aber kaum überprüfte man nun die Tragfähigkeit der Sprache selbst, da zeigte es sich, dass sie bei den entscheidenden Fragen „schweigen“ muss: wenn es um die Begründung der Wahrheit von Sätzen geht, muss man auf Außersprachliches zurückgreifen, ⁵² auf die ach so trügerische Wirklichkeit, und der ist mit dem *Wort* nicht beizukommen, sehr wohl aber mit dem *Bild*.

Wovon sind denn Bilder Bilder, heißt nun die Frage, und gleich weiter: Was können Bilder sichtbar darstellen? ⁵³

Natürlich alles, was faktisch existiert, sagen wir heute im Brustton der Überzeugung, und in der normalen Alltagserfahrung stimmt das ja auch. Erst wenn es um die gestaltende „Bildlogik“ geht, mit der wir die gesehene Wirklichkeit in geltende Wahrheit umwandeln wollen, wird uns klar, dass Wirklichkeit und Wahrheit nicht dasselbe sind, sehr wohl aber das Gleiche. Wir müssen immer wieder von Neuem mühsam begreifen, dass wir nicht sehen, was wir zu sehen glauben, sondern dass wir sehen, was wir in einem bestimmten Augenblick sehen können. Selbst das Faktische ist nicht zu sehen als das, was es ist, sondern immer nur als das, was wir glauben, dass es ist. Es lässt sich immer und jeder Zeit auch „anders“ sehen.

Bilder stellen immer etwas dar, was sie selbst *nicht* sind. Das ist ein nur scheinbares Paradoxon: genau das macht nämlich die Kunst, wenn sie – metaphorisch – Konzepte oder Gedankenkonstruktionen „sinnfällig“ macht. Hier liegt auch der Vorgang symbolhafter Darstellung, dem zum Beispiel das Mittelalter zutiefst verpflichtet war: es hatte ein klares „Bild“ von der Welt, deren entscheidender Referenzpunkt der göttliche Heilsplan war. Der Grund aller Wirklichkeit, aller Wahrheit und allen Seins lag im Numinosen, und dementsprechend versuchte die mittelalterliche Logik des Bildes, sich den lieben Gott „vorzustellen“, aber ohne ihn „darzustellen“, denn das – ich wiederhole mich – war verboten. Es blieb also nichts anderes übrig, als eine Bildlichkeit zu entwickeln, die das Unsichtbare und nur verstandesmäßig zu Erfassende durch Sichtbares auszudrücken imstande war, durch Symbole, die als „Buch, Bild und Spiegel“ ⁵⁴ dienen konnten, als Analogon für die unsichtbare, „wirkliche“ Ewigkeit.

Das Spiel mit Analogien bietet nun freilich eine „Mehr-Deutigkeit“ an, die eine unglaubliche Informationsmenge in einer dem bloßen Wort unerreichbaren Kompaktheit verarbeiten und speichern kann. In jeden mittelalterlichen Sakralbau ist im Grunde der gesamte Kosmos hineingepackt, was freilich nur ikonisch erfassbar ist, und nicht logisch, d. h. man kann ihn *sehen*, was der Mensch damals ganz sicher buchstäblich getan hat; und selbst wir nehmen noch etwas von der gewaltigen Potenz analoger Visualisierung wahr, wenn wir einen der großen mittelalterlichen Baukörper betreten, in denen das spirituelle Weltbild zum materiellen Bild der Welt geworden ist, zum Beispiel die Kathedrale zu Chartres oder die kühne Klosteranlage der Sacra di San Michele am Fuß der Alpen, auf dem gefährvollen Weg nach Rom, dem irdischen Analogon zum himmlischen Jerusalem. Das Spiel zwischen Wahrnehmung und Deutung nach *analogen* Kriterien verlangt allerdings genaue Kenntnis der Spielregeln, was auf der diskursiven Ebene, in der letztlich *logischen* Symboldeutung im semiotischen Zirkel, längst erkannt ist und praktiziert wird. Allen textbezogenen Wissenschaften ist der Umgang mit dem „Sinn-Bild“ wohl vertraut.⁵⁵

Wie könnte aber, auf der reinen Bildebene ein ikonischer Schlüssel funktionieren, der das „Sinn-Bild“ beim *Bild* anfasst, und nicht beim Sinn? Wie gesagt: dass Bilder etwas *zeigen* können, d. h. dass sie illustrieren, klarlegen, deuten, sinnfällig machen, was schwer einsichtig ist, vor Augen führen, was nicht direkt sichtbar ist, usw., all das ist längst in allen nur möglichen Variationen durchdacht und aufgearbeitet. Mehr und mehr ist auch klargeworden, wie gefährlich Bilder werden können, wenn sie etwas Falsches zeigen. Die Manipulation unserer Wahrnehmung durch gezielte Bildbeeinflussung macht sich nicht nur die Werbung zunutze. Gerade weil wir über das Phänomen vom Ineinandergreifen von Wahrnehmung und Bildverarbeitung nach wie vor recht wenig wissen, sind wir der empirisch ja seit Urzeiten bekannten Macht der Bilder so hilflos ausgeliefert. Doch letztlich ist auch der Missbrauch von Bildern ein *logischer* Umgang mit deren Sinn-Seite, wenn auch kein angenehmer, und die gesellschaftskritischen Wissenschaften sind dieser Seite von Illustration und Imagination denn auch seit geraumer Zeit auf der Spur.⁵⁶

Nach wie vor steht jedoch die Frage im Raum, was ein Bild denn eigentlich *sei* – und worin seine eigentliche Leistung liege.

„Bilder sind Bilder, kein Abklatsch der Wirklichkeit,“ schreibt Margarete Bruns als Fazit ihres lesenswerten Essays über die *Weisheit des Auges*. „Bilder müssen nicht wahr sein, nicht schön, nicht gut. Bilder sind Bilder. Wunderwesen, ein Schatten, ein Nichts.“⁵⁷

Ebensogut könnte man sagen: „Worte sind Worte, kein Abdruck der Gegenstände“. Und seit der Begründung der modernen *Sprachwissenschaft* durch Ferdinand de Saussure wissen wir das auch mit nachdrücklicher und profunder Beweisführung. Wir benennen in der alltäglichen Wirklichkeit allerdings nach wie vor unbekümmert unsere Gegenstände mit sprachlichen Gebilden und sind überzeugt, dass ein „Tisch“ wirklich ein Tisch ist, dass also das bezeichnende Wort und der bezeichnete Gegenstand identisch sind. Irgendwo haben wir uns auch längst daran gewöhnt, dass dieser Bezug arbiträr sein soll, also nicht in der Sache

selbst liegt, sondern durch Konvention festgelegt ist. Etwas schwieriger wird das Ganze, wenn die einzelnen Wörter sich zum Sprachsystem ausweiten, aber auch mit der Behauptung: „Sprache ist Sprache, kein Abbild der Welt“, lebt es sich ganz gemütlich, solange die alltägliche Kommunikation reibungslos funktioniert, und ein ausgefeilter Begriffsapparat auch nachweisen kann, *wie* sie funktioniert und *warum* sie so gut funktioniert.

Bilder aber sind die „schweigende Hälfte der Welt“,⁵⁸ denn sie entziehen sich jeder logischen Annäherung, und für eine *analoge* Entschlüsselung ihrer Leistungskraft fehlen immer noch die methodischen Verfahren.

Aby Warburg und Walter Benjamin hatten völlig richtig gesehen: tiefste Erkenntnisstiftung ist nur durch ein enges Zusammenwirken von Wort *und* Bild möglich, neben das Denken in Begriffen muss das Sehen mit Bildern als analog strukturierter Gegenpol treten, wenn die Koexistenz der beiden miteinander eigentlich nicht kompatiblen Kontrahenten auch recht unfriedlich sein wird.

Anmerkungen

- 1 Die geniale Erfindung der Buchstabenschrift, so der Ägyptologe und Kulturforscher Jan Assmann, verwandelt Sprache gleichsam in eine *visible language*, die allein Sprachlaute kodiert, die dann ihrerseits Begriffe und Gedanken kodiert. Die Schrift muss sich nun an die Abfolge der Laute, Silben und Wörter halten, um Sätze niederzuschreiben. Damit wird sowohl das Denken als auch das Bezeichnen „sprachbezogen“, Schreiben, Lesen und Denken werden lineare, sukzessive und eben „logische“ Prozesse. Hätte das Abendland nur die Alphabetschrift gekannt, wäre die Gleichsetzung von Sprache und Welt, der *linguistic turn*, in der Tat kaum noch aufzubrechen gewesen. Doch es gab im Mittelmeer-Raum stets die Erinnerung an das geheimnisvolle Schriftsystem der alten Ägypter, die „Hieroglyphen“ („heilige Zeichen“), deren Bildhaftigkeit noch durchaus einen direkten Weltbezug hatten, und ganz im Gegenteil zur abstrakten phonologischen Schrift ein hochkomplexes Bezugssystem zwischen Welt und Wort (= „Schöpfung und Artikulation“) ermöglichten: die ägyptische Schöpfungsgeschichte ist weniger eine Erschaffung der Welt aus dem *Wort* als vielmehr eine durch die *Schrift*, denn die Hieroglyphen sind noch beides, *res et signa*. Schon die Ägypter benutzten neben der sakralen Hieroglyphenschrift aber eine Kurrent-Schrift, die den Weltbezug aufgab und sich zu einer rein phonetischen Alphabet entwickelte, mit einer festgelegten Anzahl von Zeichen, ähnlich der phönizischen Schreibweise. Vgl. dazu Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, C. H. Beck, 1992.
- 2 Vgl. das 2. Buch Mose, Deut., Vers 20, 4–5: „Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen, weder von dem, was oben im Himmel, noch von dem, was unten auf Erden, noch von dem, was im Wasser unter der Erde ist: bete sie nicht an und diene ihnen nicht!“ Zur Standortbestimmung des Bildverbotes in der theologischen und kulturhistorischen Debatte siehe Christoph Dohmen, *Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament*, Frankfurt/Main, Athenäum, 2. durchges. und erw. Aufl., 1987 (Bonner biblische Beiträge, 62); Michael J. Rainer und Hans-Gerd Janßen (Hrsg.), *Bilderverbot*, Münster (u. a.), LIT-Verlag, 1997 (Reihe Jahrbuch Politische Theologie, Bd. 2); auch Eckhard Nordhofen (Hrsg.), *Bilderverbot: Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*, Paderborn, Schöningh, 2001 (Ikon – Bild und Theologie, 4).
- 3 Vgl. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung* (1921), Nr. 5.6 ff.: „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt. Die Logik erfüllt die Welt; die Grenzen der Welt sind auch ihre Grenzen. Wir können also in der Logik nicht sagen: Das und das gibt es in der Welt, jenes nicht. (...) Was wir nicht denken können, das können wir nicht denken; wir können also auch nicht *sagen*, was wir nicht denken können.“ (zitiert nach der Ausgabe Edition Suhrkamp, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1973, S. 89–90).
- 4 Einen guten Überblick über die Rolle des Bildes im kulturgeschichtlichen Zusammenhang des Abendlandes bietet Margarete Bruns, *Die Weisheit des Auges. Bilder in den Kulturen der Welt*, Stuttgart, Reclam, 2005.
- 5 Es ist zwar unbestritten ist, dass mit dem „Bild“ (in seiner Doppelbedeutung als „Abbild“ und „Bildnis“) nicht nur eine dekorative Botschaft verbunden ist, sondern stets auch ein Verweis auf hochkomplexe Prozesse der geistigen Weltbewältigung. Im Grunde geht es immer um die Sichtbarmachung von Unsichtbarem. Doch steht auch außer Zweifel, dass es niemals das Bild selber ist, das die Botschaft trägt, sondern immer erst die Interpretation des Bildes. Der kunstgeschichtliche Umgang mit Bildern, d. h. mit dem Bildgegenstand, unterscheidet sich also letztlich um keinen Deut von der geisteswissenschaftlichen Debatte um das Bildnis, d. h. um die Bild-Deutung.
- 6 Vgl. Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München, Fink, 1994. In seinem in diesem Sammelband enthaltenen Essay von der „Wiederkehr der Bilder“ prägte Boehm den Begriff des *Iconic turn*, der „ikonischen Wende“, der über den kurz zuvor vom Medienwissenschaftler W. J. T. Mitchell in die Debatte geworfenen Ausdruck des *pictorial turn* hinaus den strukturierenden Charakter des Bildes als Erkenntnis-Instrument einforderte.
- 7 Einen Überblick über den aktuellen Stand der Dinge bietet der Band *Bildwissenschaft*, hrsg. von Klaus Sachs-Hombach, Frankfurt/Main, Suhrkamp TW, 2005.

- 8 Siehe dazu die Arbeit von Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997 (Thémis Philosophie), wo explizit die Frage nach der erkenntnistheoretischen Verortung des Bildes gestellt wird.
- 9 Vgl. Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*. Studienausgabe, hrsg. von Horst Bredekamp, Michael Diers, Kurt W. Forster, Nicholas Mann, Salvatore Settis und Martin Warnke, Berlin, Akademie Verlag, 1998 ff., Band II.1, Der Bilderatlas Mnemosyne, hrsg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudi a Brink, 2000). Siehe auch das Begleitmaterial zur Ausstellung „Aby M. Warburg. Mnemosyne“, Wien–Hamburg 1993, hrsg. von Marianne Koos, Wolfram Pichler, Werner Rappl und Gudrun Swoboda, Hamburg, Dölling & Galitz, 1994 („Version Daedalus“).
- 10 Vgl. Cornelia Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*. Studien aus dem Warburg-Haus, 8, Berlin, Akademie Verlag, 2004.
- 11 An dem unvollendet gebliebenen Buch über die „Pariser Passagen“, einer Geschichtsphilosophie des 19. Jahrhunderts, arbeitete Benjamin seit 1927. Das Werk war ursprünglich als surrealistische Zitatmontage entworfen und erhielt erst später seine heute bekannte Form. Ausgaben: Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hrsg. von Rolf Tiedemann, 2 Bde., Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1983; auch in: *Gesammelte Schriften*, Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Sieben Bde., Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1991, Bd. V.2.
- 12 Zur Standortbestimmung von *logos*, einem der Grundbegriffe des abendländischen Selbstverständnisses, gibt es ganze Bibliotheken (vgl. dazu exemplarisch das Stichwort <logos> in Pauly-Wissowa, *Realencyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft* (Neue Bearbeitung, 1894 ff.), in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer, in Verb. mit Günther Bien (Neubearb. des „Wörterbuchs der philosophischen Begriffe von Rudolf Eisler), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Bd. 5, 1980, und in *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, 3. neubearb. Auflage, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1986, Bd. 5. In auffallendem Gegensatz dazu gibt es kaum grundlegende Forschung zur Entwicklung des Bildbegriffs in seiner schillernden Bandbreite zwischen *eikon* („Bild“, auch als Denk-Bild im Sinn von Metapher) und *eidōs* („Bildlichkeit“, Vorstellung, Denk-Bild im Sinn von Idee). Beide Bezeichnungen gehen auf das eng miteinander verzahnte Wortwurzel-Feld *w(e)idi- / *weik- zurück und leiten sich vom Verb <erblicken, sehen> her. Die lateinische Entsprechung <videre> ist auf fatale Weise mit dem deutschen Verb <wissen> verwandt; vgl. Julius Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Bern und München, Francke, 1959 ff., Bd. 1, S. 1125 <erklicken, sehen>, und S. 1129 <zutreffen, gleichkommen>). Dabei geht die erkenntnistheoretische Auseinandersetzung mit dem Bildlichen bis auf Platon (427–347 v. Chr.) zurück, dessen *idea* (eigentlich ein „vorgestelltes Bild“, d. h. eine geistige Tätigkeit, ein „Gedanken“) ja nicht von ungefähr auf *eidōs* beruht. Allerdings schrieb Platon seiner Idee, ausgerechnet, die „wirkliche“ Erkenntnisfähigkeit zu und begründete damit für Jahrhunderte die Überlegenheit des *logos* in der denkerischer Auseinandersetzung mit Sein und Schein. Vgl. dazu Paul Natorp, *Platos Ideenlehre. Eine Einführung in den Idealismus* (Nachdruck der 2. durchges. und verm. Auflage von 1922), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1961. Zum neuen Stand der Forschung vgl. die jüngsten Studien von Anne Merker, *La Vision chez Platon et Aristote*, St. Augustin, Academia Verlag, 2003 (International Plato Studies, 16); einen guten Überblick über die aktuelle Debatte bietet auch die Aufsatzsammlung *Eidos – Idea: Platone, Aristotele e la tradizione platonica*, hrsg. von Francesco Fronterotta und Walter Leszl, St. Augustin, Academia Verlag, 2005 (International Plato Studies, 21).
- 13 Vgl. dazu die bahnbrechenden Studien bei Ernst H Gombrich, *Art and Illusion* (1959), Oxford, Phaidon Press, 1977. Deutsch: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart–Zürich, Belsler, 1978.
- 14 Siehe Anmerkung 12.
- 15 Platon, *Sämtliche Werke in acht Bänden*, übertragen von Rudolf Rufener, Zürich–München, DTV-Artemis, 1960: Der Staat („Politeia“), VII. Buch, 514a–517a, Erzählung vom Höhlengleichnis, 517a/b–541c, Deutung des Gleichnisses. Mir geht es hier vor allem um Platons Ausführungen zum Verhältnis zwischen (sichtbarer) Wirklichkeit und ihrer Funktion im Denkprozess: „Meine Ansicht darüber geht jedenfalls dahin, dass unter dem Erkennbaren als letztes und nur mit Mühe die Idee

des Guten gesehen wird; hat man sie aber gesehen, so muss man die Überlegung anstellen, dass sie für alles die Urheberin alles Richtigen und Schönen ist. Denn im Sichtbaren bringt sie das Licht und seinen Herrn hervor; im Einsehbaren aber verleiht sie selbst als Herrin Wahrheit und Einsicht. Sie muss man erblickt haben, wenn man für sich oder im öffentlichen Leben vernünftig handeln will.“ (517d). Platon billigt dem „Sehen“ durchaus Legitimität zu, aber lediglich als Hilfskonstruktion für das „Ein-Sehen“, d. h. Erkennen des wahren Seinsgrundes. Der Weise lässt sich von den Schattenbildern des Sichtbaren nicht täuschen; der gemeine Mensch läuft jedoch stets Gefahr, sich in der nur vorgetäuschten Welt der Schatten zu verfangen (wie die Bewohner der Höhle) und damit die Fähigkeit zu verlieren, „Bild“ und „Abbild“, d. h. Wahres und Falsches zu unterscheiden.

- 16 Platons Misstrauen gegenüber eidetischen Prozessen in der Erkenntnisfindung zog eine noch viel schärfere Verurteilung des Bildlichen (im Sinn sowohl des künstlerischen Schaffens als auch des Kunstwerkes) nach sich. Immer in der „Politeia“ findet sich, im zehnten Buch, seine Verurteilung der „nachahmenden“ Kunst, was in der Kunsttheorie des Abendlandes die äußerst schwierige Debatte um den Begriff der *Mimesis* auslöste. Dieses „verhängnisvolle“ Wort, wie es Wilamowitz-Moellendorf in seiner großen Platon-Studie (*Platon. Sein Leben und seine Werke*, 5. von Bruno Sonnell bearb. Auflage, Berlin, Weidmann, 1959), bezeichnete, bedeutet im Griechischen eigentlich die *Nachbildung*, d. h. die sinnlich-fassbare Darstellung und Sichtbarmachung von Vorgängen und Sachverhalten, die nicht unmittelbar sinnlich wahrgenommen werden können. Mit einer so verstandenen *Mimesis* hätte durchaus eine sehr produktive Bildtheorie in Gang kommen können, doch die Übertragung des Begriffes in das lateinische Wort *imitatio*, das in der Tat allein „Nachahmung“ bedeutet, begann eine bis heute nicht völlig ausgestandene Fehlinterpretation mit wahrlich „verhängnisvollen“ Folgen. Dabei ist Platons Verhältnis zu Bild und Kunst sehr viel differenzierter, allerdings auch sehr ambivalent und uneinheitlich (vgl. dazu Meike Aissen-Crewett, *Platos Theorie der bildenden Kunst*, Potsdamer Beiträge zur ästhetischen Theorie, Bildung und Therapie, Potsdam, 2000). Die Rezeption Platons in der frühen Doktrinbildung des Christentums und vor allem in der Scholastik des Hochmittelalters ist jedoch maßgeblich von der lateinischen Tradition bestimmt – samt der unglückseligen Einengung von *mimesis* auf *imitatio*.
- 17 Entscheidend für die letztlich bis heute ungelöste Abbild-Frage innerhalb des christlichen Weltbildes ist die jeweilige Auslegung des Apostelwortes von Christus als dem „Bild des unsichtbaren Gottes“ (Brief des Paulus an die Kolosser, Kol. 1, 15–16: „Er ist das Ebenbild des unsichtbaren Gottes, der Erstgeborene vor allen Kreaturen. Denn in ihm ist alles geschaffen, was im Himmel und auf Erden ist, das Sichtbare und das Unsichtbare ...“). In jüngster Zeit ist im Rahmen theologischer Studien eine interessante Debatte um „Bildtheologie“ in Gang gekommen, d. h. um die Frage nach der *Erkenntnisleistung* des Bildes (und des Bildlichen) innerhalb der Gottesbetrachtung. Das ist für eine Religion, die letztlich im „Wort“ ihren Urgrund hat, schon erstaunlich. Vgl. dazu Johannes Rauchenberger, *Biblische Bildlichkeit. Kunst-Raum theologischer Erkenntnis*, Paderborn (u. a.), Schöningh, 1999 (Ikon – Bild + Theologie, 2); auch Alex Stock, *Bilderfragen. Theologische Gesichtspunkte*, Paderborn (u. a.), Schöningh, 2004 (Ikon – Bild + Theologie).
- 18 George Berkeley, *Eine Abhandlung über die Prinzipien der menschlichen Erkenntnis* („A Treatise concerning the Principles of human Knowledge“, 1710) übers. und mit einer Einl. versehen von Arend Kulenkampff, Hamburg, Meiner, 2004 (Philosophische Bibliothek, 532 – Nachdruck). Vgl. dazu auch die Studie von Arend Kulenkampff, *Esse est percipi. Untersuchungen zur Philosophie George Berkeleys*, Basel, Schwabe, 2001, sowie den Essay von Barbara Maria Stafford, „Neuronale Ästhetik: Auf dem Weg zu einer kognitiven Bildgeschichte“, in: Christa Maar / Hubert Burda (Hrsg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln, DuMont, 2004, S. 103 ff.
- 19 Vgl. David Hume, *Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand* („*Enquiry*“, 1748), deutscher Text hrsg. von Raoul Richter, Philosophische Bibliothek Bd. 35, 1907 (10. Aufl. Leipzig, Meiner, 1949).
- 20 Hume formuliert drei Prinzipien, nach denen Erfahrungswerte in Erkenntnisstiftung umgesetzt werden:
- Das Prinzip der Ähnlichkeit, die Tatsache, dass „Ideen und Eindrücke stets miteinander zu korrespondieren scheinen“. Ich denke, ich gehe nicht falsch, wenn ich Humes „korrespondieren“ als analog auffasse, und nicht als parallel. Damit verwandelt sich die „Ähnlichkeit“ automatisch in *Analogie*.

- Das Prinzip der räumlichen und zeitlichen Nachbarschaft, die Neigung des Menschen, zwischen parallelen Ereignissen mentale Verbindungen herzustellen. Was Hume da postuliert, ist eine Art geistiger „Schwerkraft“, die alle Objekte miteinander in Beziehung bringt, und die für das Entstehen geistiger Weltbilder eine ähnliche Bedeutung hat wie die physikalische Schwerkraft für den Bestand des Kosmos.
 - Das Prinzip der Erinnerung, das den oben postulierten „sanften Zwang“, alles miteinander zu verknüpfen, dazu benutzt, um Wahrnehmungen zu konstanten Erfahrungswerten zu verarbeiten. Diese Erfahrungswerte, so tragfähig sie dann auch sein mögen, sind demnach niemals objektive Gesetzmäßigkeiten, sondern immer Ergebnisse menschlichen Interpretierens.
- 21 Eine verräterische Spur dieses Zusammenhanges findet sich in vielen Sprachen, so entspricht dem deutschen Verb <be-greifen> die lateinische Bezeichnung <com-prehendere>, also „um-fassen“, die ihrerseits in den romanischen Sprachen die Analogie zwischen Tastsinn und Erkenntnis aufbaut.
 - 22 Vgl. Hans Belting, *Bild und Kult*, München, C. H. Beck, 1990, bes. „Bildnis und Erinnerung“, S. 19 f. Die vertrackte Rolle des Bildes im kultischen Bereich liegt, wie Belting ganz richtig erkannte, im Problem der „vergangenen und der künftigen Selbstoffenbarung Gottes in der Geschichte. (...) Erinnerung hatte deshalb einen retrospektiven und, so merkwürdig das klingt, prospektiven Charakter. Ihr Gegenstand war nicht nur das, was *geschehen*, sondern ebenso das, was *versprochen* war. Dieses Zeitbewusstsein ist uns außerhalb der Religion ferngerückt ...“ (ibidem, S. 21).
 - 23 Nun wird es allerdings auch unabdingbar, den Begriff des „Bildes“ in seiner ganzen Variationsbreite vom konkreten „Bildwerk“ bis zur geistigen Fähigkeit zum Umgang mit „Bildlichkeit“ genauer zu erfassen. Zu unterscheiden sind vor allem „Bild“ und „Bildnis“: das eine ist im engeren Sinn ein Gegenstand, der gemacht, gesehen und bewertet wird, was allein schon eine vielgestaltige Palette von Disziplinen auf den Plan ruft, um bewältigt zu werden, und das andere ist ein geistiges Konstrukt, eine Übertragung des konkreten Sehvorganges auf mentale Prozesse, um analog zur Wahrnehmung Sprachbilder zu schaffen, mit denen dann auch schwierigste Abstraktionsprozesse gemeistert werden können. Diese Fähigkeit zur Metaphorierung der Wirklichkeit, bis heute das größte Faszinosum aller Wissenschaften, die sich mit dem Menschen beschäftigen, liegt letztlich allem Denken zu Grunde. *Homo sapiens* ist ein *animal symbolicum*, wie Ernst Cassirer sagen würde, doch während der Umgang mit dem Erzsymbol „Wort“ stets eifrig untersucht wurde, schlug die abendländische Philosophie stets einen großen Bogen um die ebenso notwendige Auseinandersetzung mit der Leistungskraft der „Bild“-Seite geistiger Erkenntnis. Vgl. dazu die Einführung von Oliver R. Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung*, Frankfurt/Main, Klostermann Seminar, 2. überarb. Auflage 2004.
 - 24 Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (1948), 6. Aufl. Bern, 1968.
 - 25 Vgl. die Studie von Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1979. Natürlich betont auch Koselleck die unbedingte Notwendigkeit, geschichtliche Geschehnisse in Sinnzusammenhänge einzubringen, und zwar „quer zu allen möglichen Einzelgeschichten“. Aber eines sei das sorgsame Sichten und Deuten der Quellen, und ein anderes der daraus gewonnene Blick auf „die“ Geschichte, der immer nur im Gegenwartsbezug Geltung erlangt und damit ideologie-geschichtlich äußerst brisant sein kann. Koselleck warnt aber stets eindringlich vor einer positivistischen Verabsolutierung „der“ Geschichte und fordert nachdrücklich nach allen möglichen Alternativen in der Erkenntnisfindung geschichtlicher Vergangenheit, darunter nicht zuletzt ein Nachdenken über die Rolle des Bildlichen in der Entstehung und Perpetuierung von „Weltbildern“. Vgl. dazu Reinhart Koselleck, *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2000.
 - 26 Siehe dazu die sogenannte Curtius-Mannheim-Kontroverse, Dirk Hoeges, *Kontroverse am Abgrund: Ernst Robert Curtius und Karl Mannheim. Intellektuelle und „freischwebende Intelligenz“ in der Weimarer Republik*, Frankfurt/Main, Fischer, 1994.
 - 27 Aby Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht* (1923), The Warburg Institut, London, 1938. Deutsche Ausgabe, Berlin, Klaus Wagenbach, 1988.
 - 28 Das monumentale Werk wird durch drei „emblematische Zusammenstellungen“ eröffnet, und es kann kein Zufall sein, dass Warburg seinen Bildtafeln drei *Karten* voranstellt, und zwar die Konstellation aus Genealogie (die bildliche Darstellung des weitverzweigten Stammbaumes des Familie

- Tornabuoni), Geographie (eine Landkarte Europas mit den von Warburg selbst erforschten Wanderwegen der Bildüberlieferung) und Astrologie (eine holländische Himmelsdarstellung mit den Bildern der Sternkreiszeichen), in der Warburg ein präzises Instrument der Weltorientierung mit pragmatischem Gegenwartsbezug sah, als welches sie ursprünglich ja auch konzipiert worden war.
- 29 Ernst Cassirer, *Philosophie der philosophischen Formen* (Berlin, 1923–1929), in: Gesammelte Werke, Hamburger Ausgabe, 1998 ff., Bd. 11: Erster Teil. Die Sprache, hrsg. von Birgit Recki et al., Hamburg, 2001; Bd. 12: Zweiter Teil. Das mythische Denken, hrsg. von Birgit Recki et al., Hamburg, 2002; Bd. 13: Dritter Teil. Phänomenologie der Erkenntnis, hrsg. von Birgit Recki et al., Hamburg, 2002.
- 30 Ich bevorzuge hier bewusst den „ideellen“ Bildbegriff vor dem ikonischen (= *eikon*), um das ganze Elend der abendländischen Tradition offenzulegen. Die platonische Lehre von der *idea* verstellte Jahrhunderte lang auf fatale Weise Platons Umgang mit dem *eidos* (bzw. den *eide*) im Gegenspiel zu *logos* (bzw. den *logoi* im Sinn von „Gedanken“). Vgl. dazu Torsten Menkhau, *Eidos, Psyche und Unsterblichkeit. Ein Kommentar zu Platons „Phaidon“*, Frankfurt/Main–London, Ontos-Verlag, 2003.
- 31 „Es ist schwer, die Bedeutung des Bildes in der europäischen Kultur abzuschätzen“, schrieb Belting, dem es vor allem um eine Neubewertung mittelalterlicher Kunst ging, wo er den signifikanten Bruch zwischen „Kult“ und „Kunst“ sah. „Wenn wir in dem Jahrtausend bleiben (gemeint ist der Zeitraum zwischen Spätantike und Frührenaissance), dann steht uns überall die Schrift im Weg, denn die christliche Religion ist eine Schriftreligion. Wenn wir das Jahrtausend in die Neuzeit hinein überschreiten, steht uns dagegen die Kunst im Weg, die als neue Funktion das alte Bild grundlegend verwandelt hat.“ Vgl. Hans Belting, *Bild und Kult*, München, C. H. Beck, 1990, S. 19 f. Allerdings differenzierte Belting seine Überlegungen zu „Bildnis und Erinnerung“ sorgfältig von Aby Warburgs „Mnemosyne“: die „kulturelle Erinnerung“, wie Belting sie versteht, erschöpft sich nicht im „Nachleben der Antike“.
- 32 Ich verwende das Begriffspaar „Symbol-Allegorie“ hier im modernen Sinn, d. h. als Formen unterschiedlich gewichteter Metaphern für Wirklichkeit. Die „Allegorie“ hält laut einer berühmten Maxime von Goethe die beiden Seiten von Begriff und Bild deutlich auseinander, für das „Symbol“ ist hingegen ein unentwirrbares Ineingandereifen der beiden Komponenten kennzeichnend. „Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, dass der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an denselben auszusprechen ist. – Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, dass die Idee im Bild immer unendlich bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.“ Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen* zit. nach der Hamburger Ausgabe: *Goethes Werke*, Bd. 12, „Schriften zur Kunst“ / „Schriften zur Literatur“ / „Maximen“, Anm. von Herbert von Einem und Hans Joachim Schirmpf, Hamburg, Christian Wegner Verlag, 1953, Nr. 749 und 750, S. 470–471. Eine knappe, sehr informative Einführung in den Begriffskomplex bietet das Standardwerk von Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol* (1982), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 5. Aufl. 2004 (Kleine Vandenhoeck-Reihe); ebenso der von Anselm Haverkamp zusammengestellte Reader zur *Theorie der Metapher*, 2. um ein Nachwort zur Neuausgabe und einen bibliographischen Nachtrag ergänzte Auflage, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996 (Studienausgabe).
- 33 Abgesehen von der Frage, was denn ein Bild eigentlich *sei*, ging und geht es stets um das Problem, wie sich der Mensch zum Bild *verhält*, wie er also diesen „Denkraum“, wie Aby Warburg den Umgang mit Bildern nannte, für die geistige Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit nutzen kann und soll. Als magisch angebeteter Fetisch gerät das Bild zum *Idol*, als ästhetisch rezeptions Kultur-Vorbild hingegen zum *Ideal*; dient es der Veranschaulichung abstrakter Sachverhalte (auch im wissenschaftlichen Kontext) sprechen wir schließlich von der *Idee* im modernen Sinn. Jeder einzelne Begriff für sich allein bedarf sorgfältiger Untersuchung, um der Grammatik bildlogischer Erkenntnis auf die Spur zu kommen.
- 34 Vgl. Erwin Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie, Bildinterpretation nach dem Dreistufen-Modell*. Dumont, Köln, 2006; enthält die beiden grundlegenden Essays: „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“, 1932, und „Ikonographie und Ikonologie“, 1955.

- 35 Vgl. das von Aleida Assmann geprägte Begriffspaar von der „mittelbaren“ und „unmittelbaren Signifikation“, in: Aleida Assmann, *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*, München, Fink, 1980, S. 57–77.
- 36 Vgl. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969. Deutsch: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1973.
- 37 Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion* (1959), Oxford, Phaidon Press, 1977. Deutsch: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart–Zürich, Belsar, 1978.
- 38 Gottfried Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder“, in: ders. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München, Fink, 1994. Siehe auch Anm. 6.
- 39 Richard M. Rorty, „Metaphilosophical Difficulties of Linguistic Philosophy“, in: *The Linguistic Turn*, Chicago und London 1992 (1967). Vgl. dazu Christa Maar / Hubert Burda (Hrsg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln, DuMont, 2004.
- 40 Vgl. dazu Hans Belting, *Bild und Kult*, München, C. H. Beck, 1990. Beltings Essay versucht zwar erfolgreich, dem Bild seine ursprüngliche Funktion im Kult, als Sakralbild, zurückzugeben, und das mit überzeugenden Ergebnissen. Auf das Problem der Adäquatheit eidetischer (ikonischer) Bildrezeption geht Beltings Ansatz aber nicht ein.
- 41 Zur Debatte um Boehms *iconic turn* siehe Willibald Sauerländer, „Iconic Turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus“, in: Christa Maar / Hubert Burda (Hrsg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln, DuMont, 2004, S. 407 ff. Laut Sauerländer sollte Boehms *iconic turn* die spezifische Eigentümlichkeit des künstlerischen Bildes gegen die Überfremdung durch Texte wie gegenüber der visuellen Information in der Wissenschaft bewusst machen. Im fachinternen kunsthistorischen Diskurs äußerte sich in Boehms *iconic turn* ein besorgter Impetus, der sich einerseits gegen das literarische, textnahe Verständnis des künstlerischen Bildes richtete, wie es sich mit dem Siegeszug der Ikonologie Erwin Panofskys weltweit verbreitet hatte. „Andererseits – so Sauerländer – richtete sich der *iconic turn* gegen jenes sozialgeschichtliche, mediale oder funktionale Verständnis von Bildern, das seit der Kulturrevolution während der 60er Jahre den kunsthistorischen Blick um seine autonome Unschuld gebracht hatte (ibidem, S. 407/408).
- 42 Eine ausführliche Untersuchung zur kontroversen Rezeption des Mimesis-Begriffs in der europäischen Debatte um Wesen und Leistung der „Darstellung“ als Grundprinzip künstlerischen Gestaltens bietet Jürgen H. Petersen, *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, München, Fink, 2000.
- 43 Hans Belting, „Echte Bilder und falsche Körper“, in: Christa Maar / Hubert Burda (Hrsg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln, DuMont, 2004, S. 353.
- 44 Vom „Anachronismus der Bilder“ spricht eigentlich der Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman, und zwar im Blickfeld von Aby Warburgs *Mnemosyne*. Belting weitet diesen Begriff aus auf das Problem des „kulturellen Gedächtnisses“, in dem diese Bilder überhaupt erst rezipiert werden. Bilder haben innerhalb unseres geltenden Kultursystems nun einmal keine eigene „Wahrheit“ – das ist ja der blinde Fleck –, sondern lediglich die Aufgabe, Wirklichkeit zu repräsentieren. „Repräsentationsfragen werden im Raum der Betrachter ausgetragen. Der kollektive Akt der Wahrnehmung, bei dem es selten ohne Konflikte abging, fand vor den Bildern statt.“ Vgl. Hans Belting, „Echte Bilder und falsche Körper“, in: Christa Maar / Hubert Burda (Hrsg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln, DuMont, 2004, S. 355.
- 45 Seit Begründung der modernen Semiotik durch De Saussure und vor allem durch Charles S. Peirce hat die Theoriebildung durch einen ausufernden Wildwuchs der Terminologie mehr Verwirrung angerichtet als Klärung gebracht. Ich orientiere mich vorwiegend an Umberto Eco, *Il Segno*, Milano, Isedi, 1971, sowie *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, auch: *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984. Ecos hermeneutischer Ansatz verträgt sich nur bedingt mit dem auf strengen logischen Prämissen beruhenden Modell der Peirce-Bense-Semiotik. Vgl. dazu Börrries Blanke, *Vom Bild zum Sinn. Das ikonische Zeichen zwischen Semiotik und analytischer Philosophie*, Wiesbaden, Deutscher Universitätsverlag, 2003; auch Andreas Schelske, *Die kulturelle Bedeutung von Bildern. Soziologische und semiotische Überlegungen zur visuellen Kommunikation*, Wiesbaden, Deutscher Universitätsverlag, 1997; allgemein zur Semiotik: Elisabeth Walther, *Allge-*

meine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik, 2. erw. Auflage, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1979; zum Stand der aktuellen Debatte vgl. die Forschungsberichte der Arbeitsstelle für Semiotik an der TU Berlin, weblink: <http://ling.kgw.tu-berlin.de/semiotik/deutsch/>

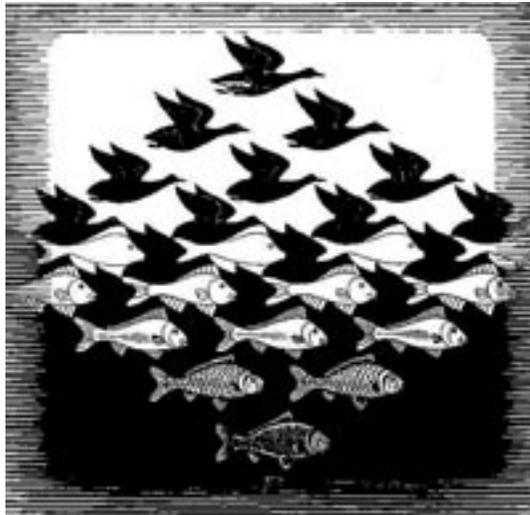
- 46 Gerade die Atom“photographie“ zeigt die subtile Grenze zwischen Darstellung als Verständnishilfe und Vorstellung als Fehlerquelle, die das angeblich „objektive“ Bild, das wir uns da eben von den wirklichen Zusammenhängen der Welt gemacht haben, wieder unwiderruflich zu *unserem* Bild der Welt macht, und zwar zu einem falschen. Die Einsicht, dass der Standort des Beobachters, und ebenso das jeweils konstruierte Instrument zur Beobachtung, z. B. ein Elektronenmikroskop, bereits Einfluss auf das zu beobachtende Objekt nimmt, gehört zu den am schwersten beherrschbaren Aporien wissenschaftlicher Erkenntnisfindung. Andererseits wird die zunehmende Unvorstellbarkeit der Erkenntnisse aus Physik und Mathematik, den beiden Grundlagenwissenschaften logischen Forschens, mehr und mehr zum Problem. Vgl. Wolfgang M. Heckl, „Das Unsichtbare sichtbar machen. Nanowissenschaften als Schlüsseltechnologie des 21. Jahrhunderts“, in: Christa Maar / Hubert Burda (Hrsg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln, DuMont, 2004, S. 128–14; ebenso Anton Zeilinger, „Wirklichkeit und Information – Teleportation in der Quantenwelt“, *ibidem*, S. 178–185.
- 47 Norbert Elias, *Der Prozess der Zivilisation* (1939), 2 Bde., 16. Aufl., Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2001; vgl. auch, immer von Elias, *The Symbol Theory*, London, Sage, 1991; Deutsch: *Die Symboltheorie*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2001 (Gesammelte Schriften, Bd. 13).
- 48 Der gesamte zeitgenössische *iconic turn* steht vorrangig unter dem Motto der „neuen Macht der Bilder“, doch wusste bereits die römische Antike um das schwierige Verhältnis zwischen Bild und Macht. Vgl. Paul Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München, C. H. Beck, 1987.
- 49 Platons bilderkritische Haltung war für die weitere Entwicklung der abendländischen Philosophie sicherlich maßgeblich, doch gab es bereits in der Antike bemerkenswerte Ansätze, das Bild (*eikon*) in den philosophischen Diskurs einzubeziehen. So versuchte bereits der Platon-Schüler Plutarch, *eikon* und *logos* nicht nur als alternative Darstellungsweisen zu nutzen, sondern sie regelrecht als *logos en eikon* miteinander in Beziehung zu setzen, und zwar nicht allein als „bildhaftes“ Denken, sondern darüber hinaus als „Versuch, den in den Bildern enthaltenen Sinn, ihre Bedeutung aufzuspüren und für die Philosophie fruchtbar zu machen“, vgl. Hirsch-Luipold, Rainer, *Plutarchs Denken in Bildern. Studien zur literarischen, philosophischen und religiösen Funktion des Bildhaften*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2002 (Studien und Texte zu Antike und Christentum, 14), S. 3. Ausgerechnet diese Aufmerksamkeit für das Bildliche machte Plutarch für den christlichen Versuch, das Erbe der Antike zu übernehmen und mit den neuen Glaubens-Inhalten zu überformen, zu einem höchst interessanten Autor. Das problematische Thema vom Widerspruch zwischen Bilderverbot einerseits und Bildnis-Charakter der Heiligen Schrift andererseits fand hier einen frühen und bedeutenden Vordenker.
- 50 Vgl. dazu Karl R. Popper: *Die Welt des Parmenides – Der Ursprung des europäischen Denkens (The World of Parmenides. Essays on the Presocratic Enlightenment, 1998)*, hrsg. von Arne F. Petersen unter Mitarb. von Jörgen Mejer. Aus dem Engl. übers. von Sibylle Wieland und Dieter Dunkel, München–Zürich, Piper, 2001.
- 51 Es ist vor allem die Analytische Philosophie, die von teilweise sehr unterschiedlichen Ansatzweisen aus erkenntnistheoretische Fragestellungen nur unter streng sprachwissenschaftlichen Aspekten und mit den Mitteln mathematischer Logik untersucht. Die Grenzen streng formaler Erkenntnisfindung, jenseits jeder Auseinandersetzung mit dem Bildlichen werden allerdings immer deutlicher sichtbar. Vgl. dazu Albert Newen, *Analytische Philosophie zur Einführung*, Hamburg, Junius, 2005; auch Eike von Savigny, *Die Philosophie der normalen Sprache. Eine kritische Einführung in die „ordinary-language-philosophy“*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1993.
- 52 Vgl. den abschließenden Satz zu Ludwig Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.“ (*Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung* (1921), Nr. 7, zitiert nach der Ausgabe Edition Suhrkamp, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1973, S. 115). Berühmt ist das Bonmot über die Grenzen der (Sprach)-Logik: die Entscheidung, ob der Satz „Draußen regnet es“ wahr oder falsch sei, könne man nur dadurch fällen, dass man seinen Kopf durchs Fenster strecke.

- 53 Siehe dazu die Zusammenstellung des heutigen Diskussionsstandes bei Oliver R. Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung*, Frankfurt/Main, Klostermann Seminar, 2004 (2., überarb. Auflage).
- 54 „Omnis mundi creatura / quasi liber et pictura / nobis est et speculum“ formuliert Alanus ab Insulis den mittelalterlichen Weltbezug, in Weiterführung des antiken Bildungsprogramms, wie es Martianus Capella entwarf. Seine Lehre von der Bedeutung der Sinneswahrnehmung für den Erkenntnisprozess weist der Musik als allumfassender und alles durchdringender Harmonie den höchsten Rang zu, so sei die bildliche „Einkleidung“ (*figura*) in der Unterweisung und Forschung unabdingbar. Es ist klar, dass diese Einkleidung der eigentlichen Wahrheit in „sagenhafte Erzählungen“ (*integumentum*) nur auf Analogie beruhen kann, auf eine mehrfach gebrochene Referenz zwischen Bild („Darstellung“, Wirklichkeit) und Vision („Vorstellung“, Wahrheit). Vgl. Roland Halfen, *Chartres. Schöpfungsbau und Ideenwelt im Herzen Europas*, 4 Bde., Stuttgart, Mayer, 2001 f.
- 55 Neben der Einführung von Gerhard Kurz (*Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982) sei vor allem auf den wissenschaftsgeschichtlichen Essay von Eckard Rolf hingewiesen: *Metaphertheorien. Typologie – Darstellung – Bibliographie*, Berlin–New York, De Gruyter, 2005, sowie auf Anselm Haverkamp (Hrsg.), *Theorie der Metapher*, 2. um ein Nachwort zur Neuausgabe und einen bibliographischen Nachtrag ergänzte Auflage, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996 (Studienausgabe). Vgl. auch die immer noch gültige Studie von Bruno Snell über die Rolle von „Gleichnis, Vergleich, Metapher, Analogie“ im Kontext des abendländischen Denkens (Bruno Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen* (1946), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1993 (vor allem S. 178–204).
- 56 Seit der Begründung der Medientheorie durch Marshall MacLuhan ist das Nachdenken über die gesellschaftspolitische Relevanz von Bildern fester Bestandteil der entstehenden Bildwissenschaft. Vgl. u. a. Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt, Siegfried Weischenberg (Hrsg.), *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen, 1994; Niklas Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*. 2., erw. Aufl., Opladen, 1996; Siegfried J. Schmidt: *Kalte Faszination. Medien-Kultur – Wissenschaft in der Mediengesellschaft*, Weilerswist, 2000.
- 57 Margarete Bruns, *Die Weisheit des Auges. Bilder in den Kulturen der Welt*, Stuttgart, Reclam, 2005, S. 304.
- 58 *Ibidem*, S. 7.

I. Figürlichkeit und Sinngebung

Diese unfriedliche Koexistenz von Wort und Bild, als den beiden Referenzpunkten geistiger Weltbewältigung, durchzieht die letzten zwei Jahrtausende unserer abendländischen Kulturgeschichte mit erstaunlicher Kontinuität. Vermutlich stritten auch vorher schon das rechte Zauberwort und der richtige Bildzauber um die Erstschöpfung von Henne oder Ei, doch da fehlen uns die Quellen und Dokumente, um die stete Pendelbewegung zwischen den beiden unvereinbaren und gleichzeitig notwendig aufeinander angewiesenen Polen nachzeichnen zu können. Wort und Bild sind als Ganzes selbst eine Einheit, deren zwei Komponenten sich jeweils gegenseitig definieren und abgrenzen, einander wechselseitig als Form ausschließen und zugleich als Struktur ineinandergreifen. Um eine *Flächenfüllung* von M. C. Escher (1898–1972) als das Ganze zu sehen, als das der Künstler es geschaffen hat, müssen *alle* umrissenen Figuren berücksichtigt werden, wenn die einen auch nur unter Ausschluss der anderen präzise wahrgenommen werden können, und umgekehrt.

(1) M. C. Escher:
*Beispiel einer
Flächenfüllung.*



Die Bevorzugung nur einer einzigen Variante aus dem Figurengewirr, d. h. die Fokussierung von weißen oder schwarzen Flächen, arbeitet diese spezifisch wahrgenommene Form deutlich heraus und lässt die jeweils andere als Hintergrund unscharf werden. Der Blick muss regelrecht „umgeschaltet“ werden, um nunmehr die andere Figur genau in Augenschein zu nehmen, die somit zum Thema wird, während die erstere verblappend als Hintergrund fungiert. Und doch ist nur die gesamte Komposition als „Flächenfüllung“ ein Ganzes, auf *einen* Blick als Bild erfassbar, aber erst bei längerer, genauer Betrachtung *beider* Bildinhalte als Struk-

tur erkennbar. Eschers raffinierte Schöpfungen spielen mit den Grenzen bildlicher und bildhafter Figürlichkeit und taugen eben deswegen auch als wunderbare Versinnbildlichung für das eigentlich nicht darstellbare Leistungsverhältnis von Wort und Bild. Es spricht nichts dagegen, dass *beide* Gedankenträger gleichermaßen am Entwurf des jeweils gültigen Weltbildes beteiligt sind, an dem gerade gebaut wird, und dass es nur eine Frage der gerade vorgenommenen Fokussierung ist, ob der Mensch seine Umwelt als *Eindruck* wahrnimmt, und also sinnhafte Figürlichkeit zur Grundlage seiner Zwiesprache mit dem Geist macht, oder ob er sie mit Hilfe des *Ausdrucks* bewältigt, und also im Wort den Stoff sieht, aus dem alles Seiende gemacht ist. In beiden Fällen wird die Welt zurechtgedeutet, als sichtbares Sinnbild des Unsichtbaren, und es geht nur darum, ob und wie das Sichtbare als Gleichnis zum Unsichtbaren hinführen soll, oder ob und wie das Unsichtbare sich in ein Gleichnis kleiden muss, um sichtbar zu werden. Wort und Bild, Wahrheit und Wirklichkeit bedingen einander.

Erst ein Weltbild wie das unsere, das seine grundsätzliche Erkenntnisfindung allein auf *logos* setzte, und diesem sinnstiftenden Wort dann auch noch die absolut gesetzte, einzige Wahrheit zuerkannte, musste notwendigerweise die andere Komponente, das ursprünglich nicht minder allmächtige Bild ausgrenzen. Man kann sich darüber streiten, wann diese erste, folgenschwere Unterscheidung in der abendländischen Geistesgeschichte getroffen wurde;¹ sicher flossen die beiden tiefsten Wurzeln Europas, die Denkleistung der mediterranen Antike und die Spiritualität hebräisch-jüdischer Tradition, im Verlauf der Zeitenwende zusammen und begründeten gemeinsam die tausendjährige Vorherrschaft des Wortes. Damit war das Bild zum Schweigen verurteilt, denn in einer *logos*-zentrierten Systemreferenz geht es um Sinn und Deutung, um Mitteilung und Aussage, und die Logik der Sprache sucht nach dem Ursprung einer reinen Welt, nach der absoluten Unterscheidung zwischen Wahrheit und Lüge, zwischen wahren Wort und falscher Vorstellung. Die Allmacht des Wortes, philosophisch und religiös abgesichert, duldet nunmehr das Bild nur als stumme Dienerin, als hilfreiche *Illustration*; doch blieb stets die Angst, die abgedrängte, aber nie ganz überwundene Bildmagie könne jederzeit ihre unbeherrschbare Faszination zurückgewinnen.

Die ersten nachchristlichen Jahrhunderte sind geprägt von der Auseinandersetzung um das rechte Maß an *figura*, an der notwendigen „Einkleidung“ der einzigen, unsichtbaren Wahrheit, die zwar vermittelt werden muss, dabei aber niemals verformt werden darf. Der Traum der besorgten Kirchenväter wäre eigentlich eine Form der Lehre gewesen, die auf jegliche Figürlichkeit hätte verzichten können. Um wieviel reiner, besser, schneller wäre der Zugang zu Gott, Urgrund aller Wahrheit, *ohne* jedes Bild, das nur die Sinne ablenkt. Bis zur Schwelle der Aufklärung rasten immer wieder Bilderstürme über Europa hinweg, und oft genug verhallte die Stimme der Besonnenen ungehört, die umgekehrt das Bildnis als unumgänglichen Mittler zwischen Gott und Mensch erkannten, als *anagogia*, denn eines sei es, wie Papst Gregor der Große erklärte, „ein Bild anzubeten, etwas anderes, durch eine bildliche Darstellung zu lernen, was man anbeten soll.“²

„Die Wahrheit ist Bild, doch es gibt kein Bild von der Wahrheit“, lautete schließlich das Fazit des byzantinischen Bilderstreites,³ während der Konflikt

weilerschwelte, und bis heute wird das Bild als Erkenntnisverfahren nicht ernsthaft in Erwägung gezogen, da es keine „Logik des Bildes“ geben kann, solange es dabei um Wahrheitswerte geht. Bilder können, logisch gesehen, nicht als „wahr“ oder „falsch“ beurteilt werden, das kann nur die *Aussage* über ein Bild.

Wie ist es dann zu erklären, dass ausgerechnet diese tendentiell ikonoklastische Kulturtradition eine solche Verehrung des Bildlichen hervorgebracht hat? Jeder noch so strengen Verurteilung frevelhafter Idolatrie folgte unausweichlich eine ebenso umfassende Rehabilitierung des Bildes. War dem frühen romanischen Weltverständnis das Bild als *Idol* noch generell verdächtig, so verschob die Renaissance die Aufklärungsleistung des Bildes bis hin zum *Ideal*, zur Versinnlichung abstrakter Sachverhalte. Doch war dem Mittelalter das Bild ebenso lebendige Realität, die alle Sinneserfahrungen überstieg und als Ausdruck eines geistigen Programms höchste Wertschätzung genoss, als sinnliche Erfahrung der unsichtbaren Vollkommenheit durch sichtbare Schönheit. Und ausgerechnet an der Schwelle zur Neuzeit, als die Renaissance das Bild aus seiner kultischen Gebundenheit bereits herausgelöst hatte und die ästhetische Neudefinierung das Zeitalter der Kunst eröffnete, geriet die beginnende Autonomie künstlerischer Gestaltung erneut mit dem bilderstürmerischen Denken unbedingter Bildlosigkeit aneinander.

Nie hat Europa jedoch aufgehört, Bilder zu entwerfen, alte Formen zu übernehmen, umzugestalten und mit neuen Variationen zu bereichern. Die Entwicklung der Figürlichkeit verläuft in engem Zusammenhang mit der Ideologiegeschichte, und anhand der bildlichen Gestaltung lassen sich durchaus relevante historische Zusammenhänge erschließen. Die Frage ist nur, ob der rein bildliche „Ausdruck“ der Informationsträger des „Denkraums“ ist, wie Aby Warburg vermutete,⁴ oder ob die Rückbindung des figurativen Bildprogramms an das historische Gedächtnis nicht doch letztlich über sprachliche Sinnstiftung läuft. Sicher ist ein künstlerisches Bild als *Schöpfung* immer eine Einzelleistung, es wird jedoch im Verlauf der Bildrezeption Teil des kulturellen Erbes einer Gemeinschaft, also *Ausdruck* eines sozialen Gedächtnisses, und einige besondere Kunstwerke können durchaus zu regelrechten gesellschaftsrelevanten Symbolen werden, zu unglaublich kompakten Informationsträgern, an denen auf *einen* Blick entscheidene Vorgänge der komplexen Kulturentwicklung sichtbar werden. So ist z. B. der tiefgreifende geistige Umbruch zwischen Mittelalter und beginnender Neuzeit am Auftauchen perspektivischer Bildgestaltung weit sinnfälliger zu erkennen als am mühsamen, nur wenigen Spezialisten zugänglichen Studium der intellektuellen Auseinandersetzung zwischen Scholastik und Frühhumanismus. Die *visuelle* Erfahrung einer neuen Raumkonzeption, wie sie die großen Meisterwerke des Quattrocento vor Augen führt, ist der *diskursiven* Verarbeitung der Umorientierung, die da in der geistigen Weltbewältigung stattgefunden haben muss, haushoch überlegen. Gerade die Kunstgeschichte ist ein hervorragender „ferner Spiegel“⁵ an der nicht nur die Entwicklung der Figürlichkeit gesehen werden kann, sondern durchaus auch der historische Prozess der Sinngebung, die sich in Bildern ausdrückt.

Die Schichtung des kollektiven Gedächtnisses in Bild und Wort verläuft allerdings sehr kontrovers. Die Geschichte *des* Bildes, also des figürlichen Gestaltens,

ist dabei ja nicht zu verwechseln mit der Geschichte *der* Bilder, wie Belting deutlich genug aufgezeigt hat.⁶ Die kunsthistorische Auseinandersetzung leistet die diskursive Aufarbeitung, sie zeichnet gewissermaßen den Weg der „Bildersprache“ nach, das stete Oszillieren zwischen Illustration und Imagination, zwischen Konservierung und Innovation, zwischen Nachbildung der Welt und kühnem Entwurf von Vorbildern für das Meistern der Zukunft.

Die *Bildsprache* jedoch, also die Leistung figürlichen Gestaltens innerhalb einer Gemeinschaft, liefert zwar den Stoff für die Geschichte der Bilder, entzieht sich selbst aber jedem diskursiven Zugriff.

Genau an diesem Problem arbeitete Aby Warburg mit seinem *Mnemosyne*-Projekt. Im Laufe seiner kunsthistorischen Studien zum „Bilder-Atlas“ hatte er genau erkannt, dass der „Denkraum“, den er der figürlichen Gestaltung zuerkannte, in der Symbolstruktur des Bildes liegen muss, also in dessen Fähigkeit, Inhalte auszudrücken, die mit dem reinen Bildwert nicht identisch ist. Letztlich ging es ihm also um die Rolle von Symbolen in der komplexen Geschichte menschlicher Weltbildsetzung.⁷

Aby Warburg unterschied genau zwischen „zeichenmäßiger“ und „bildhafter“ Ursachensetzung, und beiden traute er genügend figurative Ausdrucksfähigkeit zu, historische Vorgänge zu *zeigen* (wenn auch nicht zu *erklären*, das bleibt immer dem diskursiven Herstellen von Zusammenhängen überlassen). Während jedoch die „zeichenmäßige“ Ursachensetzung, so Warburg, eher der künstlerischen Verarbeitung von Eindrücken verpflichtet ist, geht es bei der „bildhaften“ Ursachensetzung nur noch um Ausdruck. In der künstlerischen Gestaltung bleibt genügend Raum für Wahrnehmung und Verarbeitung von Wahrnehmung, um das Bild als Ergebnis schöpferischer Einzelleistung zu sehen, zu würdigen und in kulturhistorische Prozesse einzuordnen. Verschiebt sich das Bild jedoch zum bereits gestalteten Symbol, so ändert sich der Umgang mit ihnen. Menschen entwerfen symbolhafte Bilder, so Warburg, um eine sich ständig wandelnde Umwelt in einzelnen Aspekten wiedererkennbar zu machen, und somit Veränderungen zu sehen, zu erklären und letztlich zu beherrschen. Einmal entworfen, bewahren Symbole als „eigenständige Stufe des Denkens“ den ihnen anvertrauten Inhalt mit großer Konstanz, die kunsthistorische Betrachtung tritt hinter kulturgeschichtlichen Prozessen zurück. Wichtig ist dabei die Betonung der historischen Dimension. Warburg war sich darüber im Klaren, dass selbst die als ahistorisch eingestuften Symbole geschichtlichen Prozessen unterliegen, wenn auch mit erheblichen Zeitversetzungen: dementsprechend interpretiert er Symbole als Produkte und gleichzeitig als Instrumente historischer Weltbewältigung. Symbole sind zwar eindeutig Bilder, müssen aber etwas mitteilen, was weit über ihren Bildcharakter hinausgeht. Und weil zudem der ausgedrückte Symbolwert und der bildhafte Ausdruck des Symbols sich nicht vollständig voneinander trennen lassen, läuft der Betrachter stets Gefahr, in der Bildhaftigkeit des Ausdrucks hängen zu bleiben und den gewonnenen Spielraum denkerischer Auseinandersetzung mit der „Erinnerung“ wieder zu verlieren. Andererseits ist gerade ihre unglaubliche Bildstabilität, die sich im Gegensatz zum künstlerischen Bild nur sehr langsam wandelt, hervorragend geeignet, „Orientierungslinien“ durch die

komplexe Weltbildsetzung zu legen, und jeder Wandel der figürlichen Gestaltung dürfte auf unmissverständliche Weise auf eine Änderung der Sinngebung hinweisen, also auf Umbrüche und Verwerfungen im Weltbild, dessen kulturhistorische Kontextur das betreffende Symbol visualisiert.

Symbolische Formen können also quasi als „Leitfossilien“⁸ quer durch die Geschichte des menschlichen Bilddenkens fungieren, als sichere Anhaltspunkte, um Einsicht zu gewinnen in das Werden figurativer Vorstellungen und ihrer Funktion im Prozess der Weltbewältigung durch Sinngebung, also letztlich in das Denken durch Wort und Bild *zugleich*.

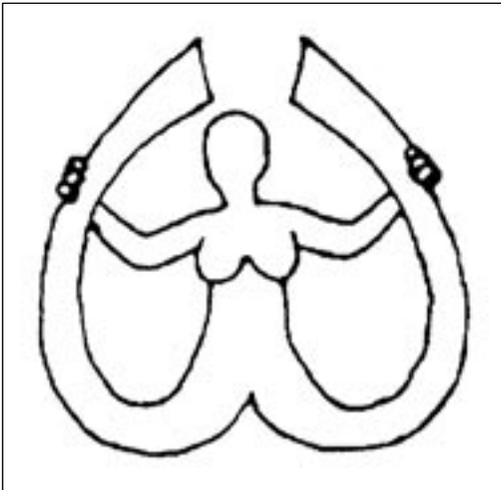
Figurative „Leitfossilien“ demonstrieren einerseits die hohe Beständigkeit einmal geschaffener Formen und weisen nachdrücklich auf die Tatsache hin, dass wir keineswegs sehen, was wir „objektiv“ zu sehen glauben, sondern dass unsere Wahrnehmung zutiefst vom ererbten kollektiven Bildspeicher geprägt ist, der uns vorgibt, was wir sehen sollen. Haben wir jedoch begriffen, wie diese vorgegebenen „Sinn-Bilder“ funktionieren, so können andererseits genau diese selben Leitfossilien die entscheidenden Anhaltspunkte zur Beantwortung der Frage liefern, wie das geschaffene Bild den ihm zuerkannten Sinn aufnimmt, bewahrt, überliefert und verändert. Wir können es auch umgekehrt denken und fragen, wie der gedankliche Inhalt, d. h. der Sinn, die Bildchiffre formt, überformt, verformt und – letztlich – umformt. In beiden Fällen eröffnen sich Einsichten in die Schnittstellen zwischen Sinn und Bild, in den Prozess des Denkens durch Bilder.

*

Genau diesem Prozess wollte Aby Warburg auf die Spur kommen, und er wählte sicher nicht zufällig die Antikenrezeption in der Renaissance, um an diesem paradigmatischen Beispiel aufzuzeigen, wie ererbte Formsetzung und innovative Sinngebung ineinandergreifen. Dabei geriet er jedoch in die Mühlen kunsthistorischer Bilddeutung und verlor in den Materialmassen des europäischen Bildererbes den eigentlichen Problempunkt aus den Augen, d. h. die Frage nach der Eigenleistung figürlichen Gestaltens. Der an sich geniale Gedanke einer kulturhistorischen Querschnittsforschung anhand charakteristischer „Leitfossilien“ muss also auf einige wenige Formen eingeschränkt werden, wenn Strukturzusammenhänge freigelegt werden sollen. Im Gegenzug bietet es sich an, den Zeitraum auszudehnen, so weit die Formkonstanz des figurativen Leitfossils es nur immer zulässt. Und findet sich eine symbolische Form, die weit über die Renaissance zurückgreift in Mittelalter und Spätantike, dann bietet sich die Chance, einen weiteren Umbruch im Werden der europäischen Weltdeutung ins Visier zu bekommen, der für die konfliktreiche Beziehung von Wort und Bild bedeutsam war, nämlich die Auseinandersetzung zwischen antiker Philosophie und christlicher Theologie im mittelalterlichen Weltbild des allumfassenden kosmischen Analogons von sichtbarer Form und unsichtbarer Wahrheit.

Sucht man nun im Bereich der „primären“ oder „natürlichen Sujets“⁹ nach einem künstlerisch bedeutsamen Motiv, das sich formenkonstant und gleichzeitig symbolrelevant quer durch die Jahrhunderte zieht, so bleiben nur wenige

Bildchiffren übrig. Wichtig ist dabei die Betonung der ikonographischen Eigenständigkeit des Bildmotivs, denn es geht mir ja um das Wechselspiel zwischen Figürlichkeit und Sinnggebung, und nicht einfach um Symboldeutung. Symbolische Formen, die zu reinen Bedeutungsträgern geworden sind, wie etwa das Kreuz oder die Rose, haben kaum noch einen eigenen Bildwert, sondern sind vielmehr als Zeichen zu lesen, als „Buchstaben“ gewissermaßen eines Textzusammenhanges, dessen Akzent auf der Sinnhaftigkeit des Sinnbildes liegt, und nicht auf dessen Bildlichkeit.



(2) Das graphische Grundschema der *Sirena bifida*: Die beidseitig hochgezogenen Fischschwänze des Fabelwesens formen zusammen mit dem menschlichen Leib eine Anspielung auf den beziehungsreichen Buchstaben Omega.

Mir geht es aber, wie schon gesagt, um die „Bild-Seite“ des Sinnbildes, um die ikonische Differenz zwischen Eindruck und Ausdruck, um das Verhältnis zwischen der Eigenständigkeit des Bildes, also der Figürlichkeit, und der Aussageleistung der Bilddeutung, also der Sinnggebung.

Es bietet sich also eher die Suche im Formenreichtum der plastischen Figürlichkeit an, in der Bildmotivforschung im Schnittpunkt zwischen gestalterischer Bildschöpfung und ornamentalen Bildmustern. Besonders die romanische Plastik entwickelte in ihren grandiosen Bildprogrammen eine geistig einmalige Fusion von Vielfalt der Form und Einheitlichkeit der Idee. Und genau hier, im Spiel zwischen vorgegebener Ordnung und variationsfreudigem Ornament stieß ich auch prompt auf eine Symbolfigur, die sich als „Leitfossil“ hervorragend eignet, die Gestalt der *Sirena bifida*, eines mythologischen Fabelwesens von unverwechselbarer Form, überaus konstanter Überlieferung und zugleich höchst problematischer ikonologischer Interpretation.

Dieses Meerweibchen, eine Frauenfigur mit fischgestaltigem Unterleib, die ihre beiden Fischbeine in charakteristischer Haltung mit den Händen umfasst, muss wohl zu den erfolgreichsten Bildmotiven gezählt werden, die das Abendland hervorgebracht hat.¹⁰ Ich kenne wenig andere figürliche Bilderfindungen, die als

Form unbeschadet zwei Jahrtausende überdauert haben, von der roh behauenen Kapitell-Sirene von Bobbio (Abb. 3) bis zum verschmitzten Meerweibchen-Zitat auf der Pizzakarte (Abb. 4).



(3/4) Formkonstanz der Bifida vom Kapitell aus der Kirche von Bobbio (8. Jahrhundert) bis zur Pizzakarte im Restaurant nebenan (Kette „Vini d’Italia“), wo sie links unter Sardinien im Meer schwimmt.



Die geradezu frappant konstante Omega-Form erlebte im Verlauf der Jahrhunderte die wunderlichsten Um-Interpretationen, von der antiken (vermutlichen) Totenzeremonie über die immer noch todernste Symbolik des christlichen Mittelalters bis zur nur noch ornamentalen Form der Renaissance, die sich dann bis in unsere Tage verfolgen lässt. Beim Weg von kosmischer Bedeutung zu kosmetischer Spielerei blieben die meisten „natürlichen Sujets“, die zwischen Spätantike und Frührenaissance Form und Gestalt annahmen, wieder auf der Strecke: die

Kunstgeschichte des Abendlandes verdankt seine Lesbarkeit nicht zuletzt der eindeutigen historischen Schichtung seines Motiv-Inventars.

Nun geht es also darum, an Hand dieses durchgehenden Bildes der Frage nachzugehen, ob sich aus der ständigen Auseinandersetzung zwischen ikonographischem Material und ikonologischem Mehrwert die ikonische Differenz herausrechnen lässt, von der seit langem klar ist, dass sie sehr wohl eine der logischen Erkenntnisfähigkeit ebenbürtige kognitive Potenz hat, wenn man sich vor der Macht der Bilder bisher auch immer eher gefürchtet hat, als sie für die Entwicklung eines visuellen Denkvermögens zu nutzen.



(5/6) Einige ausgewählte Bildbeispiele für Varianten der Sirena bifida: im Mosaikfußboden der Kathedrale von Otranto, unten am Architrav des Kirchleins von Corsignano bei Pienza.





(7–9) Die Sirena bifida
in der Krypta der Kirche
San Savino, Piacenza;
am Kapitell im Kreuzgang
von St. Pere de Galligan,
Girona (Katalonien), und
am Architrav der Kapelle
in Mey, Elsass.





(10–12) Die Sirena bifida wird zum dekorativen Element: oben auf einem Blumenbehälter in der Parkanlage eines Hotels in Sestri Levante, Ligurien (vermutlich ehemaliges Weihwasserbecken aus der nahen Kirche von San Pietro); darunter Dekoration auf einem alten Brunnen im Palazzo Van Axel, Venedig; Flachrelief auf einer Grabplatte im Kreuzgang von San Francesco della Vigna, Venedig.



(13/14) Verwendung des Bildmotivs
Sirena bifida als allegorisches Emblem
und als modernes Firmenlogo.



Nehmen wir an, dass die Vorstellung der Sirene irgendwann zwischen dem dritten vorchristlichen und dem dritten nachchristlichen Jahrhundert feste Gestalt annahm: ich setze den Zeitrahmen vorsichtig anhand gesicherter Bestandsaufnahmen, es ist jeder Zeit möglich, dass ein neu aufgefundenes Sirenenzeugnis diesen Zeitraum verschieben kann, doch ich glaube nicht, dass sich dadurch der Blick auf das angesprochene Problem entscheidend verändert. Wichtig ist in diesem Zusammenhang nämlich das zentrale Ereignis der Zeitenwende, der Umbruch des denkerischen Referenzrahmens von antikem Weltwissen zur christlicher Weltdeutung.

Die Vorstellung der Sirene als Figur der niederen Mythologie entstammt dem Traditionsraum der mediterranen Antike, ihre Belege spannen sich vom bis heute bekannten literarischen Zeugnis der Odyssee über weniger bewusstseinsbildende ikonographische Realia wie Vasenmalerei und Grabplastiken.¹¹ Doch diese antike

Sirenen-Vorstellung ist eindeutig mit einer Visualisierung als vogelgestaltigem Fabelwesen verknüpft, wenn die Sirenen auch auf einer Insel im Meer angesiedelt sind und also der Verdacht naheliegt, sie sollten den Wassergeistern zugesellt werden.



(15) Antike Sirenen-Darstellung, 475–450 v. Chr. Die Begegnung des Odysseus mit den Sirenen gehört zu den bekanntesten Episoden aus Homers Odyssee. Die griechische Antike stellte sich die Sirenen als vogelgestaltige Dämonen vor.

Allerdings stellte man sich Nereiden, Tritonen und das gesamte Gefolge des mächtigen Poseidon, des Beherrschers der Meeresfluten, tatsächlich konsequent fischleibig vor, während von Sirenen, also vogelgestaltigen Dämonen, im Zusammenhang mit dem Meeresherrn in den antiken Mythen und Erzählungen eigentlich nie die Rede ist.¹² Die Vogel-Sirenen werden hingegen durchwegs mit der Unterwelt in Verbindung gebracht, wenn direkte Spuren für eine eindeutige Zuweisung auch fehlen. Doch die Indizien gehen alle in diese Richtung: Odysseus erhält die Anweisungen, wie mit den Sirenen umzugehen sei, von der Magierin Circe, einer Jenseitsfigur, und Euripides weist darauf hin, dass sie zum Gefolge der Persephone gehörten, der Gemahlin des Hades und Herrin der Schattenwelt. Georg Weicker entwickelte aus der Fülle von antiken Quellen die heute mehr oder weniger allgemein akzeptierte These, die Sirenen seien als „Seelenvögel“ anzusehen, als klagende Geister, die im Totenritual die scheidende Seele in die Unterwelt begleiten.¹³

Diese Lesart wird zusätzlich bestätigt von der Tradition des kleinasiatischen Seelenvogels, der in der byzantinischen Welt dominiert und dessen Spur sich bis in die russische Volksüberlieferung verfolgen lässt.¹⁴

Auch die unklare etymologische Deutung des Sirenen-Begriffs weist auf griechisch-kleinasiatische Kontamination hin, denn der Name könnte sich sowohl vom griechischen Wort <seirè>, aus <seiros> (= binden, fesseln), herleiten, als auch aus dem phönizischen <sir> (= Gesang). Der mythologische Hintergrund bietet für beide Lesarten gute Gründe: werden die Sirenen mit Circe in Verbindung gebracht, der „Herrin der unlösbaren Fesseln“, dann ist eher die griechische Variante des Totenkults anzunehmen; berücksichtigt man hingegen das ebenfalls in der Odyssee belegte Motiv des betörenden Gesanges, der den Sirenen eigen

sein soll, dann muss die Suche nach dem Ursprung des Sirenen-Mythos ausgeweitet werden.

Platon macht sich in seiner allegorischen Verarbeitung des Sirenen-Motivs ihre Verbindung zu Musik und Gesang zunutze und erhebt sie zu kosmischen Musen, zusammen mit den Schicksalsgöttinnen, denen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft anvertraut ist. Gemeinsam versinnbildlichen sie die Harmonie des Kosmos, der sich in der Ordnung von Zahl und Metrik enthüllt.¹⁵ Platons Umgang mit dem Sirenen-Motiv zeigt bereits den Endpunkt der Überlieferung, die ihrerseits allerdings noch lange mit der gelehrten Lesart parallel lief und den Dreiklang zwischen Vogelgestalt, betörendem Gesang und fataler Begegnung immer weiter festschrieb.¹⁶

*

Wann die Vogelsirene zur Fischgestalt wechselte, und damit eindeutig dem Meer¹⁷ zugeordnet wurde, ist gar nicht einfach zu rekonstruieren. Ein erster Beginn dieser Verschiebung dürfte im hellenistischen Zeitraum liegen, als klassisch-griechische und kleinasiatische Vorstellungen eine fruchtbare Verbindung eingingen. Den großen Kulturvölkern des Zweistromlandes waren, ebenso wie den Griechen, Misch- und Zwitterwesen vertraute Denkbilder. So imaginierte man sich in Babylonien Oannes, den ersten Demiurgen, als Fischmenschen,¹⁸ ebenso wie der mythische Urkönig von Athen, Kekrops, oder nach anderer Lesart Erichthonios, mit Schlangenfüßen dargestellt wurde.¹⁹ Wichtig ist dabei die Verschiebung der kultischen Tiergestalt von der eigentlichen Götterwelt zum Vorstellungshorizont der kulturstiftenden Heroen, und damit zur Sphäre des Menschen.²⁰ Gerade im Schnittpunkt zwischen kosmischer Harmonie und irdischer Ordnung, in der die Menschheit ihr gesellschaftliches Bezugssystem verorten muss, häufen sich Misch- und Zwitterwesen, sinnfällige Visualisierungen eines komplex geschichteten Wissens, das in ein einziges *Bild* gepackt wird. So stehen für den „Fall in die Zeit“,²¹ also für die erste große Kulturleistung jeder menschlichen Gemeinschaft, im Mittelmeer-Raum durchwegs zwei- oder dreigestaltige Fabeltiere, die das unheimliche und eigentlich unbeherrschbare Phänomen der Zeit in ein Ordnungssystem zwingen, wie der griechische Mythos von Ödipus und der Sphinx deutlich macht. Das berühmte Rätsel der Sphinx teilt die Zeit in drei Stufen des menschlichen Lebenslaufs (und zwar Kindesalter, Erwachsenenzeit, Greisenalter, oder, als Ereignis dargestellt: Geburt, Heirat, Tod), und kodiert sie mit heiligen Zahlen (vier, zwei, drei, mit Quersumme neun). Diese kleinste Einheit menschlicher Zeiterfahrung korrespondiert mit der ebenfalls noch auf einfacher Beobachtung gegründeten Zeitrechnung des täglichen Sonnenstandes – Sonnen-Aufgang, Höchststand, Sonnen-Untergang –, und des monatlichen Mondwechsels, also Sichelmond, Vollmond, Neumond.

Die Ausweitung auf das hochentwickelte Kalendersystem mit Jahresrechnung und Rückkoppelung der menschlichen Zeit an die auf siderische Berechnung beruhende Tierkreis-Einteilung ist dann Sache des Demiurgen, der dieses wichtigste allen Kulturwissens dem Magier, Zauberer, Priester, Sakralkönig oder wem

auch immer übergibt. Kalendertiere wie die Sphinx oder die ebenfalls dreigestaltige Chimäre stehen zwar noch in engstem Zusammenhang mit der jeweils einschlägigen mythologischen Überlieferung, denn es sind zweifellos Fabelwesen, deren Funktion erst durch eine Erzählung, also eine diskursive „Erklärung“, deutlich wird. Ihre vertraute Bildhaftigkeit leistet jedoch, in der einfachen Gleichsetzung von dreigestaltigem Aussehen mit dreigeteilter Zeit, einen höchst effizienten Wissenstransfer, der jeder langwierigen Beschreibung, was Zeit denn nun sei und wie sie gerechnet werden muss, haushoch überlegen ist. Nicht ohne Grund sind die Tierkreis-Symbole häufig zweigestaltig oder gedoppelt, wie etwa das Zeichen der Fische oder das ursprünglich miteinander verflochtene Zeichen von Jungfrau und Waage, unter deren siderische Herrschaft die beiden Tag- und Nachtgleichen fallen. Auch das hochwichtige Ereignis der Wintersonnenwende wird von einem zweigestaltigen Mischwesen beherrscht, vom sogenannten „Ziegenfisch“ (Steinbock-Körper mit Fischschwanz), dessen Doppelnatur auf die Zweiteilung des Jahres in Winter- und Sommerhalbjahr hinweist.

Müssten wir heute, nach der totalen Säkularisierung der Kalenderrechnung, nach einem *Bild* für Tag und Jahr suchen, es bliebe uns nicht viel anderes übrig, als den Tierkreis zu nennen, oder vielleicht auch noch das für die nördliche Halbkugel signifikante Sternbild des Großen Wagens, der unserer griechischen Mutterkultur eigentlich die richtungsweisende Bärin²² war, dem Kundigen sichere Orientierung am Himmel, d. h. sowohl Messung von Zeit als auch Beherrschung von Raum. Die ganzjährige Sichtbarkeit des Sternbildes am Nachthimmel, sowie dessen stete Kreisbewegung um den ruhenden Punkt des Polarsterns erlaubte sowohl die sichere Zeitbestimmung als auch die für Seevölker unabdingbare Navigation auf offenem Meer.

Herrschaft über Zeit und Raum: ohne diese beiden Ordnungsprinzipien, die dem ursprünglichen Chaos das rechte Maß aufzwingen und dadurch die Unermesslichkeit fassbar machen, ist menschliche Identitätsstiftung nicht möglich. Menschliches Denken ist Sinngebung: Sinn durch *Bilder*. Gerade das niemals eindeutige Sinn-Bild kann mehrfach geschichtete, hochkomplexe Information aufnehmen und an den Betrachter weitervermitteln, als Begreifen von Beziehungen, von Welt- und Wertzusammenhängen, die für das *ubi consistam* unerlässlich sind, als Verknüpfung von Sehen und Denken. Die Funktion solcher Sinnträger ist ausagend und berichtend wie das Wort, doch weist ihre Bildhaftigkeit zugleich zu einem „mehr“ hin, zu etwas, das mehr ist als das, was es darstellt und worüber es berichtet. Die Bewältigung rein denkerisch zu erfassender Ordnungsprinzipien in bildhafter Form ist so alt wie die Menschheit, und dankbar greifen wir bis heute zum anschaulichen Bild, wenn es darum geht, komplizierte Zusammenhänge auf den Punkt zu bringen. Eine gelungene Vignette der politischen Satirezeichnung kann mehr leisten als so mancher kluge Leitartikel, wenn es darum geht, eine Struktur zu *durchschauen*, für deren Erklärung sehr viele Worte nötig sind. Um wieviel höher muss dann erst die Informationsdichte symbolhafter Figürlichkeit sein, wenn es um die Struktur von Weltbildern geht.

Über die Symbolnatur all der geflügelten, vielköpfigen und geschwänzten Fabelfauna war man sich bereits in der Antike völlig im Klaren. Eindeutig

mythisch konnotierte Monstren wie etwa die schlangenhaarige Medusa, Mischwesen wie die dreigestaltigen Kalendertiere oder Jenseitsdämonen wie der dreiköpfige Höllenhund Cerberos werden in den Werken der beginnenden Naturkunde gar nicht erwähnt. Doch zählte man andererseits einige Wunderwesen, deren Rolle innerhalb der symbolischen Weltdeutung wohl nicht mehr klar war, zur lebhaften Tierwelt, darunter auch die (immer noch vogelgestaltigen) Sirenen, wenn auch mit immer deutlicherem Vorbehalt. Plinius der Ältere zweifelt offen an der „wahren“ Existenz von menschengesichtigen Vögeln wie den Sirenen oder von geflügelten Pferden wie etwa dem Pegasus, und verbannt die ganze Gesellschaft zusammen mit Greifen, dem Phönix und ähnlichen Tierwundern ins sagenhafte Indien, an den Rand der bekannten Welt, also in eine Zone, die nicht mehr unter die Zuständigkeit gewissenhafter Beschreibung der Wirklichkeit fällt.²³ Allerdings war damit die Sirene, zusammen mit einigen anderen Sagenfiguren, in die gleichsam „wissenschaftliche“ Tradition der römisch-griechischen Antike geraten. Das hatte weitreichende Folgen, denn die ab dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert einsetzende Übernahme des antiken Erbes in den Vorstellungshorizont des jungen Christentums schmolz auch das schon recht exakte naturkundliche Wissen in das zutiefst eschatologisch geprägte Weltbild der biblischen Heilslehre ein. Bücher wie der spätantike *Physiologus* oder die Bestiarienbücher der mittelalterlichen Gelehrsamkeit stehen weniger in der Tradition des Plinius als vielmehr in der Nachfolge der alexandrinischen Katechetenschule.²⁴ Tiersymbolik spielt in der frühen Exegese und Hermeneutik von Origenes über Augustinus bis Hugo von St. Viktor eine bedeutende Rolle und unterstellte somit jedes naturkundliche Interesse allein der Auslegung der Heiligen Schrift nach metaphorischen Richtlinien.²⁵

Der groß angelegte Verschmelzungsprozess zwischen dem geistigen Erbe der Antike und der Glaubensinhalte des Christentums, das sich allmählich zu jener beherrschenden Kraft entwickelte, die Europa während des nächsten Jahrtausends entscheidend prägen sollte, brachte jedoch auch die kleinasiatische Tradition in den Schmelztiegel ein, vorwiegend über die hebräischen Bücher des Alten Testaments, die allerdings kaum in der Urfassung, sondern in der griechischen Version gelesen wurde. Nun hatte es bei der Übersetzung der hebräischen Bibel ins Griechische²⁶ bei aller Sorgfalt Probleme mit den Fabeltieren der kleinasiatischen Tradition gegeben, für die in der griechischen Mythologie nicht so einfach ein Analogon zu finden war. So steht in den Visionen des Propheten Jesaja, dass Babylon fallen werde, die große Stadt, und in den Ruinen werden nur „Wüstenhunde“ hausen, „Hyänen“ und „Schakale“, was noch keine zoologischen Probleme aufwarf. Doch dann ist von einem geisterhaften Getier die Rede, dessen Übersetzung Schwierigkeiten machte.²⁷ Der Gleichklang des hebräischen Wortes <seirim> „pelzig, zottig“, mit dem das fragliche Wesen beschrieben wurde, mit der griechischen Bezeichnung für die <Seirenen> war vermutlich der letztlich ausschlaggebende Grund, warum die homerischen Sängerinnen in die Septuaginta gerieten. Dass damit diese Geschöpfe, die auf einer „Insel im Meer“ angesiedelt waren, buchstäblich in die Wüste geschickt wurden, scheint die wackeren Übersetzer nicht gestört zu haben. Offenkundig war die Assoziation der Vogel-

sirenen mit der Unterwelt noch allemal stärker als ihre Verbindung zum Meer. Einmal festgeschrieben, wurde der Übersetzungsfehler nicht so schnell wieder ausgebessert. Die griechischen Kirchenväter übernahmen die zu dämonischen Eulen gewandelten Sirenen in die Septuaginta-Kommentare und verschärfen den Konflikt noch. Origines machte sie zu teuflischen Geistern, Cyril von Alexandrien glich sie in Analogie zur klagenden Halcyone den Eißvögeln an, und Clemens von Alexandrien deutete sie schließlich, in einer neuen, christlichen Deutung der Odysseus-Episode, endgültig als Symbol für Irrlehre und häretische Verführung.²⁸

Mit der Übersetzung der Bibel ins Lateinische durch Hieronymus (340–420 n. Chr.) kam ein weiterer Sprachtransfer hinzu, nur war Hieronymus mit der kleinasiatischen, hebräischen Dämonologie noch weniger vertraut als die alexandrinischen Griechen. Seine Übersetzung der problematischen Verse im Buch Jesaja richtete ein heilloses Durcheinander von allen möglichen *bestiae* an, vor allem zwischen *dracones* und *sirenes*,²⁹ und in der weiteren Tradition wurden die immer übler beleumundeten Sirenen gar zu Basilisken, also zu *dracones qui crestati sunt et volantes*.³⁰

Bibel-Exegese und die gleichzeitig aufkommende Tradition der ungemein beliebten und verbreiteten Bestiarien-Bücher schrieben nun die Rolle der in die christliche Überlieferung übernommenen Sirenen fest. Aus den griechischen Fabelwesen mit eindeutig mythologischer Verortung waren nunmehr etwas absonderliche Tiergestalten geworden, die sich als *speculum* und *exemplum* für allerlei Moralpredigten zur Unterweisung der Gläubigen eignete. Immer noch aber galten sie als vogelgestaltig, und dem älteren *Physiologus* taugten sie, zusammen mit den Kentauren, wegen ihrer Mischgestalt als Symbol für Doppelzüngigkeit, lügnerische und irreführende Rede und letztlich für Ketzerei, für falsche und Verderben bringende Lehre.³¹

„Sprach Jesaja der Prophet“, lehrte der *Physiologus*, der jedes erwähnte Tier sorgsam in der Bibel verortete, als Gewähr für deren leibhaftige Existenz: „Und Gespenster und Sirenen werden Ringelreihen tanzen in Babylon.“ Also gab es die Sirenen wirklich, nicht nur als Fabelwesen in der *Odyssee*. Vom fatalen Übersetzungsfehler konnte man ja schließlich nichts ahnen. Als biblisches Getier hatten die Sirenen nunmehr nicht nur leibhaftige Daseinsberechtigung, sondern nach damaligem Verständnis auch eine besondere Symbolik:

„Der *Physiologus* berichtet von den Sirenen und Kentauren: Die Sirenen sind todbringende Wesen im Meere. Aber wie die Musen selbst singen sie lieblich mit ihren Stimmen. Und die Vorüberfahrenden, wenn sie ihre Stimmen hören, stürzen sich selbst ins Meer und gehen zu Grunde. Die Gestalt haben sie halbtails, bis zum Nabel, eines Weibes, zur Hälfte aber haben sie die Gestalt eines Vogels.

Ähnlich haben die Kentauren die Hälfte eines Menschen, die andere Hälfte aber, von der Brust an abwärts, eines Pferdes.

So auch ist jeglicher Mann zwieschichtig, unbeständig in allen seinen Wegen. Da gibt es eine Sorte, die finden sich zusammen in einer Gemeinde, haben zwar den Schein eines gottseligen Wesens, aber seine Kraft verleugnen sie. Und in der

Gemeinde sind sie wie Menschen, wenn sie aber sich selbst überlassen sind, werden sie wie das Vieh. Diese also nehmen das Antlitz von Sirenen und Kentauren an, nämlich die Mächte des Widerspruchs und höhnischer Ketzerei. Denn durch ihre rechtschaffenen Reden verführen sie, wie die Sirenen, die Herzen der Unschuldigen: böse Geschwätze verderben gute Sitten ...“³²

Die große Verbreitung des volksbuchartigen *Physiologus* sorgte somit für die ununterbrochene Weiterführung der Sirenen-Vorstellung, wenn sich ihre Funktion im Übergang von mediterraner Antike und europäischem Mittelalter auch grundlegend gewandelt hatte.

Verfolgt man nun die Behandlung der Sirene entlang der vielen Auflagen des *Physiologus* und der nachfolgenden Bestiarienbücher, kann man die allmähliche Verwandlung von der Vogel- zur Fischsirene nachzeichnen. Dabei verschiebt sich zuerst die Bezeichnung immer entschiedener in Richtung „Meerwunder“, doch beschreibt sowohl die diskursive wie die ikonographische Tradition das fragliche Mischwesen immer noch mit Flügeln und Krallen, also mit Vogel-Attributen. So bezeichnet z. B. der althochdeutsche *Physiologus*, im 11. Jh. anzusetzen, die Sirenen als „Meermädchen“, beschreibt sie aber getreu der alten griechische Tradition als Vogelfrauen.³³

Doch im angelsächsischen *Liber Monstrorum*,³⁴ das ungefähr im gleichen Zeitraum entstand, nämlich zwischen dem 9. und dem 11. Jh., taucht zum ersten Mal die Fischgestalt der Sirene auf: „Sirenae sunt marinae puellae, quae navigantes pulcherrima forma et cantu dicipiunt dulcitudinis. Et a capite usque ad umbilicum sunt corpore virginali et humano generi simillimae, scamosas tamen piscium caudas habent, quibus in gurgite semper latent.“

Zwar runzelten gelehrte Kommentatoren die Stirn und notieren, dass die Sirenen Vögel seien,³⁵ und tatsächlich kann man anhand der frühromanischen Plastik beobachten, dass die ältere Tradition der Vogelsirene mit der jüngeren Vorstellung der Fischsirene eine Zeit lang parallel gelaufen sein muss.³⁶

Besonders eindrucksvoll lässt sich die offenkundige Schwankung zwischen (älterer) Vogel- und (jüngerer) Fischtradition am Beispiel des *Physiologus Bernensis*³⁷ dokumentieren, dem ältesten, erhaltenen Exemplar eines frühmittelalterlichen Bestiarienbuches: hier beschreibt der Text, eng am lateinischen Vorbild des *Physiologus* orientiert, die Sirenen zusammen mit den Kentauren als zweifelhafte Mischwesen, und zwar hätten die Kentauren einen menschlichen Oberkörper und den Unterleib eines Pferdes, die Sirenen hingegen seien bis zum Nabel schöne Mädchen, die gar lieblich zu singen verstünden, während ihr Unterkörper dem eines Vogels gleiche: „A capite usque ad umbilicum hominis figuram habet et deorsum usque ad caudam volatile est.“

Das in den Text eingefügte Bild der illuminierten Handschrift ist zwar sehr schlecht erhalten, doch ist deutlich zu sehen, dass die Sirene, im offenen Widerspruch zu besagter Textstelle, einen geringelten Schwanz aufweist, ein Zwischending zwischen Schlangenschwanz mit auslaufender Fischflossen-Endung.³⁸ Die ikonographische Linienführung erinnert deutlich an römische Vorbilder aus der klassischen Zeit und weist zudem darauf hin, dass zumindest der Buchmaler in seinem *Bildgedächtnis* die Sirene dem Meergetier im Gefolge Neptuns zuordnete,

also den Tritonen.³⁹ Die ursprüngliche Verbindung der (Vogel)-Sirene zur Unterwelt muss demnach bereits restlos aus dem Bewusstsein des christlichen Abendlandes verschwunden gewesen sein, und als „Meerwunder“ konnte die Sirene nur fischgestaltig sein.



(16) Die Illustration zur Sirenenbeschreibung aus dem *Physiologus Bernensis* ist sehr schlecht erhalten. Trotzdem ist deutlich zu sehen, dass die Sirene mit einem schlangenartigen Fischschwanz dargestellt wird, im Gegensatz zum Text, der von einem Vogeldämon spricht.



(17) Die Bildvorlage des fischförmigen Unterleibs der Sirene dürfte in der antiken Tritonen-Darstellung zu suchen sein: Am Mosaikfußboden im Neptun-Bad von Ostia (1. Jh. n. Chr.) sind die Begleitwesen des Neptun mit geringelten, dreiteilig auslaufenden Schwänzen ausgestattet.

Den Zeitgenossen muss die Diskrepanz zwischen der gelehrten *Text*-Überlieferung des spätantiken *Physiologus*, der die Sirenen eindeutig als vogelgestaltig beschrieb, und einer neuen *Bild*-Vorstellung, der das Fabelwesen als fischförmig imaginierte, jedenfalls Kopfzerbrechen bereitet haben. So versuchte Philippe de Thaon, Kompilator eines der ältesten Bestiarienbücher in volkssprachlicher Version,⁴⁰ die beiden

Traditionsstränge zu vereinen und präsentierte eine Sirene, die Vogel- und Fischattribute gleichzeitig zeigte. Und das blieb nicht der einzige Fall.⁴¹

Noch eklatanter ist der Bruch zwischen Texttradierung und Bildvorstellung im viel späteren, sehr gut erhaltenen *Bestiarium Ashmole 1511*, einer in England im 13. Jahrhundert entstandenen illuminierten Handschrift.⁴² Hier wird der Sirene allein ein Kapitel gewidmet, und sie wird getreu der Textüberlieferung als Mischwesen aus Mädchen und Vogel geschildert: „Sirene (...) sunt animalia que a capite usque ad umbilicum figura hominum, extremas uero partes usque ad pedes uolatilis habent.“

Die dazugehörige Illumination zeigt dagegen eine wunderschöne *Fischsirene*, die ihren Schwanz anmutig zu einem Kreis aufbiegt, und um jeden Zweifel über ihre Wassernatur auszuschließen, hält sie einen Fisch in der Hand, als Hinweis auf ihre dämonische Natur als negative „Menschenfischerin“, die mit ihrem bestrickendem Gesang die Seelen wankelmütiger Christen ins Verderben lockt.



(18) Die Sirenen-Darstellung im *Bestiarium Ashmole* – eindeutig eine *Fischsirene*!

Während man beim älteren *Physiologus Bernensis* vielleicht noch annehmen könnte, der Illuminator habe mit dem schlangenähnlichen Schwanz der dargestellten Sirene lediglich auf ihre Teufelsnatur hinweisen wollen, ohne ihr Bild als Vogel-sirene in Frage zu stellen, ist in diesem Fall kein Zweifel mehr möglich; die *Text-* und *Bildaussagen* vertreten einen jeweils unterschiedlichen Vorstellungshorizont. Dabei steht es außer Frage, dass die Vorstellung der Vogelsirene auf die antike Tradition zurückgeht. Woher kommt aber plötzlich die Verschiebung zur Fischnatur?

Gegen Ende des 12. Jahrhunderts scheint sich die neue Vorstellung im Großen und Ganzen durchgesetzt zu haben. „Illic in sirenum renibus piscis, homo legebatur in facie,“ schreibt der jüngere *Physiologus* lakonisch.

Zwei Umstände haben bei diesem Gestaltwandel offenbar eine gewisse Rolle gespielt, und zwar einmal die Verlagerung des geistigen Schwerpunktes nach Westen, vom kleinasiatischen Raum und dem ägyptischen Alexandria nach Rom, und zum zweiten die Berührung der antiken, mediterranen Überlieferung, die ihrerseits bereits christlich überformt war, mit einem neuen Element: mit der Vorstellungswelt der nordeuropäischen Völker. Keltisches und germanisches Gedankengut war in der Spätzeit des römischen Weltreiches mehr und mehr in das Bewusstsein des mediterranen Kulturraums gedrungen, und als schließlich mit der Kaiserkrönung Karls des Großen, 800 n. Chr., das Frankenreich das Erbe Roms antrat, mischte sich zum antik-christlichen Gemenge auch noch die galloromanische und althochdeutsche Komponente dazu. In die bisher vorherrschende Ost-West-Achse, auf der die Impulse der kulturellen Entwicklung hin und her verschoben worden waren, kreuzte nunmehr die für das werdende Abendland nicht minder wichtige Nord-Süd-Achse ein, auf der das Christentum in die Länder jenseits des Limes getragen wurde, auf der aber auch die Überlieferungen der keltischen und germanischen Völker in das Weltbild Europas Eingang fanden.

Nach dem großen Kirchenschema im 11. Jh. entwickelte sich die lateinische Welt und die griechisch-byzantinische Einflusszone immer weiter auseinander. Im westlichen Europa lieferten sich die beiden dominierenden Kräfte der gesellschaftlichen Ordnung, die Kirche römisch-katholischer Prägung und der fränkische Reichsgedanke, einen gnadenlosen Kampf um die ideologische Vorherrschaft, und Ostrom, orthodox-rechtgläubig und dem konservativen Bewahren seines alten Erbes verpflichtet, war völlig absorbiert von der scharfen Auseinandersetzung mit den islamischen Völkern, die in den Mittelmeer-Raum vorstießen. Zwar überdeckte die Rhetorik der Kreuzzüge, also das Ideal des allumfassenden Christentums, das es gegen die äußere Bedrohung der vordringenden mohammedanischen Reiche zu verteidigen gelte, notdürftig die zunehmende Entfremdung zwischen Ost und West, und ebenso gelangte während der Kreuzzugszeit kontinuierlich östliches Gedankengut ins lateinische Mittelalter, doch gleichzeitig verschob sich der politische und geistige Schwerpunkt vom Mittelmeer immer deutlicher nach Norden, in Richtung Frankreich und in die Zentren des Reichs.

Im byzantinisch-kleinasiatischen Raum blieb die Vorstellung der Sirene überwiegend an die ursprüngliche Vorstellung der Vogelgestalt gebunden. Neben der alten Erinnerung an die griechische und spätere hellenistische Tradition⁴³ dürfte dabei auch die Nähe zur islamischen Welt eine Rolle gespielt haben, der die Vorstellung einer vogelgestaltigen Sirene ebenfalls vertraut ist.⁴⁴ Anders als in der westlichen Tradition scheint die antike Sirene im Prozess ihrer Übernahme durch die islamische Glaubensvorstellung keinen grundlegenden Funktionswandel durchlebt zu haben, im Gegenteil: die Verschmelzung des griechischen Erbes mit den bereits in der vorislamischen Tradition vorhandenen Fabelwesen schuf ein überaus reich gegliedertes Formenrepertoire, dessen Spuren bis weit in die Neuzeit reichen.⁴⁵ Die Figur der Sirene blieb ein ambiges Wesen, meist auf einer weit im Meer unzugänglich gelegenen Insel angesiedelt, den Harpyen oder auch den (geflügelten) Sphingen angereicht und meist mit eindeutig apotropäischer Funk-

tion auf repräsentativen Gebrauchsgegenständen abgebildet. Zusammen mit dem Kentaur diente sie auch als Verbildlichung bestimmter Sternzeichen im östlichen Tierkreis, und zwar entsprach dem Kentaur das Bild des Schützen, während die Sirene, wohlgermerkt immer in ihrer Vogelgestalt, den siderischen Ort der Zwillinge darstellte.

Als pfauenleibiger Paradiesvogel mit Menschenkopf und Krone ist die Vorstellung der *Sirin*, ziemlich sicher über Ostrom vermittelt, auch in die russische Folklore eingewandert und entwickelte, zusammen mit anderen vogelgestaltigen Fabelwesen, eine umfangreiche Ikonographie.⁴⁶

(19) *Sirin, die menschengesichtige Vogelsirene der russischen Tradition. Dieses Fabelwesen, als Abgesandte Gottes gedeutet, ist den Menschen freundlich gesinnt, jedoch ihr paradiesisch süßer Gesang bringt unabwendbar den Tod.*



Im westlichen Teil Europas verlor sich hingegen die Überlieferung der Vogelsirene. Zwar hielt sich in der gelehrten Tradition das Wissen um ihre ursprüngliche Vogelgestalt, doch die *bildhafte* Visualisierung war nunmehr unumkehrbar als Mischwesen aus Mensch und Fisch geprägt. Da sich keine plausible Erklärung für dieses Auseinanderdriften von Textbeschreibung und Bilddarstellung in ein- und denselben Quellen finden lässt, liegt der Verdacht nahe, dass die Fischform der Sirene sich nicht aus der antiken Überlieferung entwickelt hat, sondern eine eigenständige Tradition verkörpert. Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt die ersten *Bild*-Dokumente, dann gewinnt diese Vermutung zunehmend an Wahrscheinlichkeit.

Jedenfalls tauchen die ersten, bildlich unzweifelhaft fischgestaltigen Sirenen im späten 8. nachchristlichen Jahrhundert auf, und zwar im gallo-fränkischen Raum,⁴⁷ als Elemente des figurativen Bildprogramms in lateinisch geschriebenen Dokumenten, etwa im karolingischen Sacramentarium von Gellone.⁴⁸



(20) Die Sirene in Fischgestalt im Sacramentarium von Gellone, 8. Jh.

Die Anwesenheit des eigentlich negativ konnotierten Fabelwesens in einem heiligen Buch sollte zu denken geben, ebenso die Zusammenstellung der bildhaften Elemente auf dem illuminierten Blatt: das Vogelpaar (oben), der Schlangenschwanzbuchstabe (M), die Sirene samt der Fisch-Initiale und die Christuszeichen.

Wohl ist es klar, dass die siegreiche Lehre christlicher Unterweisung, dargestellt in der überdimensionalen Figur der *Ecclesia*, des Menschen Heil und Zuflucht ist, doch was hat in diesem Kontext die Sirene zu suchen, deren geringelter Schwanz zudem verdächtig an die Schlange erinnert, Sinnbild des Erzfeindes und des Sündenfalls? Es sieht fast so aus, als sollte dem heilbringenden Fisch, dem Christus-Symbol, das Bild des Widersachers entgegengestellt werden, in der Figürlichkeit einer fischgestaltigen Sirene mit Schlangenknoten. Nun ist in der christlichen Tiersymbolik das Gegensatzpaar des heilbringenden Fisches einerseits und der verderbenbringenden Schlange andererseits bereits sehr früh ikonographisch fixiert worden, wenn auch beide Sinnbilder Deutungsreste älterer Vorstellungen enthalten, was die in der Figürlichkeit verpackte Sinngebung wieder sehr vielschichtig macht. Der Fisch, vor allem der schlangenartige Delphin, war den Kirchenvätern als Sinnbild der Aphrodite anfänglich eher suspekt, ehe die Assoziation mit dem „Menschenfischer“ und die Benutzung der griechischen Bezeichnung, <ichthys>, als Christus-Anagramm⁴⁹ den Fisch zum christlichen Heilszeichen *par excellence* machte. Andererseits war die Schlange sowohl im Alten Testament als auch in der Antike ehemals als Heilszeichen konnotiert, und stand zudem als Ouroboros, als Schlangensymbol, für Ewigkeit und unendliche Fortdauer von Zeugung, Tod und Wiedergeburt. Beide Tiersymbole mussten also in eine negative und eine positive Deutung gedoppelt werden: neben die heilbringende Schlange trat das teuflische Schlangensymbol, der Tod und Verderben speiende Drache, Sinnbild der Hölle, und neben dem Christusfisch tauchte das dämonische Fisch-Ungeheuer auf, vom biblischen Walfisch bis zum „Meerwunder“, dem Mischwesen zwischen Fisch und Jungfrau, als negative „Menschenfischerin“, Sinnbild der Verführung zur Häresie und Sünde.⁵⁰

Es muss jedoch in der keltischen Überlieferung bereits die Vorstellung eines fischgestaltigen Mischwesens vorhanden gewesen sein, sonst hätte die Umprägung der klassischen Vogelsirene zum mittelalterlichen Fischweibchen nicht so einwandfrei funktionieren können. Bilder haben nun einmal ihre eigene Grammatik: auch Formen entwickeln sich nach stringenten Gesetzmäßigkeiten. Aus dem Vogel wird kein Fisch, und umgekehrt, die beiden Formen müssen vielmehr nebeneinander und gleichzeitig greifbar gewesen sein.⁵¹

Nun wissen wir über die Vorstellungen der altkeltischen Mythologie kaum Genaueres, doch ist eine gewisse „Tiersympathie“, also die Darstellung von Göttern und Heroen mit Tierattributen augenfällig.⁵² Auf jeden Fall taucht um 1200 herum in der galloromanischen Provence die erste Spur der Melusinen-Sage auf, die dann die Vorstellung der Fischsirene auf glücklichste Weise mit dem Märchenmotiv der Mahrtenehe verknüpft und das bisher nur ikonographisch dokumentierte „Meerwunder“ auch in die literarische Tradition Europas trägt.⁵³ Zwischen der ersten nachweisbaren ikonographischen Präsenz einer fischförmigen Sirene und der ersten literarischen Präsenz des Melusinen-Motivs liegen zwar

Jahrhunderte, doch beziehen sich diese Dokumente immer eben nur auf den Augenblick ihres Eintritts in die schriftgestützte Geschichtsschreibung. Es kann kein Zweifel bestehen, dass die Fischsirene weder in ihrer bildhaften Form noch in ihrer erzählerischen Ausgestaltung in diesem bestimmten Augenblick entstanden ist, vielmehr ist anzunehmen, dass eine weitverbreitete Vorstellung, die seit langer Zeit bereits im Umlauf war, endlich auch in den Kanon des verbindlichen Wissenstransfer aufgenommen wurde.

Sowohl ikonographisch, als *Bild* der Jungfrau mit Fischschwanz, als auch in ihrer erzählerischen Ausformung als Melusinen-Motiv erwies sich diese neue Form der Sirene als ungemein erfolgreich. Bedenkt man dabei die negative Konnotation des antiken Fabelwesens, das die Kirchenväter nach Kräften gefördert haben, und die ebenso negative allegorische Deutung, die von der *Physiologus*-Überlieferung durch die Jahrhunderte getragen wurde, so muss man sich verwundert die Frage stellen, warum denn ausgerechnet das verführte Meerweibchen ab dem 12. Jahrhundert in der romanischen Plastik von ganz Westeuropa eine derart impertinente Präsenz zeigt. Es gibt eine Unzahl bedeutender Sakralbauten aus dieser Zeit in Frankreich, Italien, Deutschland und Spanien, wo die Fischsirene anzutreffen ist, und immer an bedeutungsvoller Stelle: als Schluss-Stein von Gewölbe-Bögen oder auf Gesimsen in den gestuften Eingangsportalen, ja sogar im Tympanon und auf den Apsisfriesen, im Inneren des Kirchenraums als figürlicher Schmuck auf Kapitellen, auf der Kanzel, ja sogar im Altarraum.⁵⁴ Als nunmehr fester Bestandteil der christlichen Ikonographie wanderte sie durch die gotische Malerei, wurde zum typischen Attribut der Christophorus-Darstellungen, die ab dem 13. Jahrhundert vor allem im zentralen Alpenraum und längs der großen Pilgerstraßen sehr beliebt und weitverbreitet waren, und landete ungeschoren im Formen-Inventar der Renaissance, als sich die Malerei aus der Vormundschaft des sakral geprägten Gestaltungswillens befreite und das Zeitalter der modernen Kunst einleitete.

Bei allem Verständnis für die mittelalterliche Weltsicht, der alles Sichtbare nur ein Gleichnis für das Unsichtbare war, fällt es schwer, in der auffallenden Allgegenwart der Fischsirene nur und allein ein Sinnbild der Finsternis zu sehen, wie Kirchenlehre und *Physiologus* weismachen wollen. Nimmt man das symbolische Bild-Denken ernst, das sich im romanischen und gotischen Sakralbau dartut, und übersetzt das Paulus-Wort vom notwendigen Erkennen des Wesentlichen durch äußeres Sehen, *per visibilia ad invisibilia*, dann muss die figürliche Botschaft auf fatale Weise mehr Finsternis verkündet haben als Licht, und das kann ja wohl nicht der Sinn der Sache gewesen sein.

Die gleichzeitige große Verbreitung und Beliebtheit des Melusinen-Stoffes, der ja auch ein durchaus positives Bild der sirenenartigen Fee zeichnet, verstärkt den Verdacht, dass die wirkliche Bedeutung des Fabelwesens nicht so negativ gewesen sein kann und also eine der offiziellen kirchlichen Lesart parallel verlaufende Überlieferung existiert haben muss, die nicht unbedingt auf die antike Vogel-sirene zurückgeht.⁵⁵

Übrigens ist die literarisch positive Bewertung der Sirene durchaus nicht allein auf den Melusinen-Stoff beschränkt. Zumindest die deutsche Dichtung des

Mittelalters kennt ein weiteres Beispiel einer erstaunlich eigenständigen Behandlung des Motivs, und zwar im Apollonius-Roman des Heinrich von Neustadt, der im frühen 14. Jh. den antiken und weitverbreiteten Apollonius-Stoff gründlich umformte. Dabei fällt die ausgesprochen positive Bewertung des Sirenen-Motivs auf, die ganz sicher nicht im *Physiologus* ihre Quelle hat⁵⁶ – womit sich unweigerlich die Frage erhebt, woher denn diese Tradition stammt.

Es ist schon erstaunlich, mit welcher Hartnäckigkeit die kunsthistorische und mediävistische Fabelwesen-Forschung die These von der negativen Konnotation der Sirenen-Vorstellung vertritt, was für die *begriffliche* Seite des Problems auch durchaus zutrifft: die christliche Umdeutung der antiken Vogelsirene und die frühe Übernahme des (immer noch vogelgestaltigen) Mischwesens in das neue Weltbild steht unter dem Vorzeichen des Versuchs, die kultische Kontinuität zwar zu bewahren, dabei aber das alte Erbe bedingungslos der nunmehr geltenden Wahrheit zu unterwerfen. Der bis in die spätrömische Zeit reichende Brauch, Vogelsirenen als Grabplastiken zu benutzen,⁵⁷ konnte ohne große Mühe in das Traueritual erster christlicher Gemeinden integriert werden: was dem einen Sinnbild des klagenden Totengeistes war, verstand der andere als Symbol frommer Ergebung in das Todeslos. Die Sirene am Grab ließ sich lesen als steinerner Wächter vor dem Eingang in die Unterwelt, oder auch als mahnendes Gedenken an die *vanitas*, ist der Tod doch der Sünde Lohn.

(21) Grabsirene im Übergang zwischen Antike und Christentum (Nekropolis von Altinum in der Nähe von Venedig, 2.–3. Jh. n. Chr.).



Immer in den Kontext der Besetzung und Umdeutung antiker Vorstellungen fügt sich auch die Kontinuität der Episode von Odysseus und den Sirenen ein, die ebenfalls häufig als Sarkophag-Motiv benutzt wurde, zuerst von den heidnischen Römern, und zwar als glücksverheißendes Zeichen, denn Odysseus überlebte ja dank seiner List die lebensgefährliche Situation. Nach der Umdeutung der Odysseus-Figur als Sinnbild des standhaften Christen, der nach leidvoller Erdenfahrt

den rettenden Hafen erreicht, taugte eben dasselbe Motiv bestens auch als erbauliches *vademecum* für den abgeschiedenen Christenmenschen, der all seine Seelenkräfte brauchen würde, um das ewige Heil zu erlangen.

Wie gesagt: diese Synkretismen sind alle gut nachvollziehbar, doch ihr Funktionieren beruht auf der Überlieferung der *Vogelsirene*; die Übertragung auf ein fischgestaltiges Fabelwesen ist dabei nicht enthalten.

Nun hat sich, wie bereits erwähnt, unabhängig von der Sirenenklitterung, jedoch im selben Zeitrahmen, im östlichen Mittelmeer-Raum die rein christliche Fischsymbolik herausgebildet, die auch in Rom sofort große Verbreitung fand, wo die Wortassoziation zwischen der griechischen Bezeichnung des Fisches, <ichthys>, und dem Christus-Anagramm nicht funktionierte. Doch das *Bild* des heilbringenden Fischsymbols war nunmehr sehr präsent und konnte eine große Menge neuer Bedeutungen aufnehmen.⁵⁸ Über diese Brücke kann nun sehr wohl eine in der keltischen Überlieferung vorhandene Vorstellung, die ein fischförmiges und nicht unbedingt negativ konnotiertes „Meerwunder“ kannte, mit der antiken Sirene kontaminiert worden sein. Die *Bezeichnung*, das Wort <Sirene> also, blieb im Großen und Ganzen an der gelehrten Tradition der antiken, oberflächlich christianisierten Vogelsirene hängen, während die figürliche Darstellung, das *Bild*, längst eigene Wege eingeschlagen hatte und sich offenkundig auf eine ganz andere Überlieferung bezog.⁵⁹ Die Funktion der neuen Sirenen-Darstellung in Fischgestalt ist also im Umfeld dieser anderen Herkunft zu suchen, und nicht in der alten Lesart verderblicher Verführung zu Häresie, die der alten Vogelsirene anhaftete und sich ab dem Auftauchen der Fischform, also ab dem 8. nachchristlichen Jahrhundert, mehr und mehr verlor.

Nun wissen wir über die Zusammenhänge der keltischen Mythologie, wie schon erwähnt, herzlich wenig. Die literarische Tradition des Melusinen-Stoffes, von dem ich annehme, dass er mit dem Bild der Fischsirene strukturverwandt ist, zeichnet ein eindeutig positives Profil des „Meerwunders“, doch kann die Symbolik der figürlichen Sirenen-Darstellung gewiss nicht über literarische Quellen erschlossen werden. Aber eine Spur ist immerhin gelegt. Aufmerksamkeit verdient auch die Tatsache, dass die neue Gestalt der Sirene in den Kontext der grundsätzlich heilbringenden Fischsymbolik gehört, und schlussendlich weist die auffallende Präsenz der Fischsirene im Sakralbau der romanischen und gotischen Periode unmissverständlich auf eine Bedeutung hin, die sich nicht in der negativen Konnotation als Höllenzauber erschöpft haben kann.

Nun deutet die ikonographische Aufschlüsselung von Sinn und Funktion des mittelalterlichen Figurenschmuckes traditionell die gesamte Ornamentik als Symbolsprache, was ja auch richtig ist. Stiftete das biblische *Wort* selbstverständlich die einzig gültige, unsichtbare Wahrheit, so oblag es doch wiederum allein dem *Bild*, das Unsichtbare sichtbar zu machen und somit einen anschaulichen Zugang zu schaffen zu den wirklich wichtigen Dingen, zu Gott und Ewigkeit, zu Seelenheil und dem richtigen Weg dahin. Doch war dem mittelalterlichen Weltbild die bildhafte Darstellung weder eindimensional noch eindeutig, wie die Gleichsetzung des *Wortes* mit der biblischen Wahrheit und des *Bildes* lediglich als dessen treuliche Illustration suggeriert. Vielmehr war das <bilde>⁶⁰ ein

allumfassendes Gleichnis, immer im Bestreben, mit Hilfe der Heiligen Schrift den Sinn der Welt aufzuschlüsseln. Dementsprechend waren, vor allem im Fall von Sakralbauten, die Bedeutungs-Ebenen mehrfach und vielfältig geschichtet: bereits die Stufenportale der Kirchen durchschritt der gläubige Christ gleichsam wie eine Ikonostase aus hintereinander gestellten Kulissen, die hinführen sollte zum Geheimnis: man musste es nur verstehen. Jedes architektonische Detail, die Umrahmungen der Fenster, die Einfassungen von Tympanon und Architrav, die Kapitelle und Schluss-Steine der Gewölbe oder die Abschluss-Leisten der Decken zeigten nicht zufällig ein ausgefeiltes Figurenprogramm, und dass es auf die Heilsgeschichte hinwies, daran kann kein Zweifel bestehen.

Im Rahmen dieser allgemeinen Symbolsprache hatte auch die komplexe Tier- und Pflanzen-Ornamentik ihren klaren Platz. Man wusste um den ewigen Kampf zwischen Licht und Finsternis, und welchen Teil daran jedes Tiermotiv und jedes Flechtband-Muster visualisierte. Dass dabei Elemente christlicher Tiersymbolik sich mit Vorstellungen aus einem vorchristlichen Horizont mischten, störte niemanden.⁶¹ Es ging in diesem Sinnzusammenhang letztlich gar nicht immer darum, aus der Betrachtung der Bilderfülle Lehre und Unterweisung zu ziehen; wichtiger war die tröstliche Vergewisserung, an einem vollkommen geordneten Kosmos teilzuhaben, der selbst die Pforten der Hölle mit einbezog und ihnen dadurch ihren Schrecken nahm. Manche Tiermaske und so manches Schmuckelement waren an so unzugänglicher Stelle angebracht, dass sie gar nicht gesehen werden konnten, aber man wusste, dass sie da waren und ihre Aufgaben erfüllten, und zwar nach genau so sorgfältig arrangierten Anordnungen wie an den Orten, wo sie leibhaftig wahrgenommen wurden.⁶² Ob als theologisches Gleichnis oder als apotropäischer Zierat waren die ornamentalen Bildfolgen Teil einer allumfassenden Ordnung, die *gesehen* werden wollte, nicht erklärt.

*

Innerhalb dieses mittelalterlichen Tiersymbol-Alphabets stand die mittlerweile zum Meerweibchen mutierte Sirene, so die bis heute gängige Überzeugung der modernen Ikonographie, klar auf der Seite der dämonischen Mächte der Finsternis, und zwar visualisiere ihre Eigenart als Mischwesen die alte Deutung als negativ konnotierte „Doppelnatur“, Sinnbild des wankelmütigen, leicht verführbaren Menschen, dessen Seele zwar nach Gottes unzerstörbarem Wesen hinstrebe, dessen sündhafte Körperlichkeit jedoch zur Erde hinneige und nur allzu leicht den lockenden Versprechungen des Widersachers erliege, statt seine Ohren allein dem wahren Wort zu öffnen. Die homerische Szene des standhaften Odysseus, der dem süßen Gesang der Sirenen nicht folgte, lieferte das erzählerische Textbeispiel dazu, samt der Ermahnung, es dem antiken Helden gleichzutun und ebenfalls den vielen falschen Predigern und ihren Irrlehren keinen Glauben zu schenken.

Diese Lesart, vom *Physiologus* als Textquelle abgesichert, stimmt voll und ganz für die *Begriffsgeschichte* der Sirenenmetapher; in Bezug auf die *Bildtradition* des Motivs bleiben hingegen einige Frage offen.

Anmerkungen

- 1 Der Ägyptologe Jan Assmann sieht die erste grundsätzliche Auseinandersetzung bereits in der Geschichte Ägyptens vorgezeichnet. Vgl. *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, München–Wien, 1998.
- 2 Vgl. dazu den Essay von Christian Schwindt über die Rolle des Bildes in der christlichen Theologiegeschichte in Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt/Main, Suhrkamp TW, 2005, S. 196–213.
- 3 Zitiert nach Marie-José Mondszain in Bruno Latour, *Iconoclasm*, Berlin, Merve, 2002, S. 10.
- 4 Vgl. dazu Cornelia Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagenwerk*, Berlin, Akademie-Verlag, 2004, S. 5 ff.
- 5 Als „fernen Spiegel“ bezeichnete die Historikerin Barbara Tuchman die Erkenntnisleistung historischen Forschens für gegenwärtige Fragestellungen, also für „Denken in Geschichte“. Vgl. *A Distant Mirror. The Calamitous Fourteenth Century, an overview of 14th Century medieval Europe* (1978); deutsch: *Der ferne Spiegel. Das dramatische 14. Jahrhundert*, Düsseldorf, Claassen, 1980.
- 6 „Eine Geschichte des Bildes ist etwas anderes als eine Geschichte der Kunst“, schreibt Hans Belting im Vorwort zu seinem Essay *Bild und Kult*, München, C. H. Beck, 1990, S. 9, und zieht eine sorgfältige Trennlinie zwischen der „Ära des Bildes“, das er in seiner Funktion als Kultbild versteht, und der „Ära der Kunst“, die sich erst nach der Krise des sakralen Bildverständnisses, mit der Neubewertung der Kunst in der Renaissance, entwickelt hat und die „bis heute andauert“.
- 7 Das „Symbol“ gehört zu den Grundbegriffen überhaupt, und berührt dementsprechend fast jeden Bereich menschlicher Geistestätigkeit, sei es auf dem Gebiet des wissenschaftlichen Denkens, der religiösen Vorstellung oder der Kunst. Vgl. dazu Oliver R. Scholz, Stichwort <Symbol> in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer, in Verb. mit Günther Bien (Neubearb. des „Wörterbuchs der philosophischen Begriffe von Rudolf Eisler“), Basel, Schwabe, Bd. 10, 1998, S. 723–738. Ohne Symbole können wir offenkundig nicht leben und denken, aber was ist ein Symbol? Diese Frage beschäftigt die abendländische Philosophie seit frühesten Zeiten und kann wohl nie beantwortet, sondern immer nur wieder neu gestellt werden. Es ist ganz heilsam, auf den konkreten Ursprung des Wortes zurückzugreifen, um das begriffsgeschichtliche Gewirr im Auge zu behalten: ein *symbolon* war ursprünglich ein Erkennungszeichen, um zwei Partner zu legitimieren: meist war es ein Ring, der in zwei Hälften zerbrochen wurde, die dann jeweils einem der beiden „Symbolträger“ ausgehändigt wurde. Nur die beiden Besitzer der Ringhälften, die beim „Zusammenfügen“ (daher die Bezeichnung) wieder den ganzen Ring ergaben, galten als legitimiert, für welche Zwecke auch immer. Ein Symbol besteht also immer aus zwei Teilen, die zusammen „Sinn“ machen. Jung bezeichnet ein Wort oder ein Bild als Symbol, „wenn es mehr enthält als man auf den ersten Blick erkennen kann“ (C. G. Jung, *Der Mensch und seine Symbole* (1968), hrsg. von Marie-Louise von Franz et al., Olten, Walter, 1988). Im Rahmen der Überlegungen zum Erkenntniswert des Bildlichen ist es die gleichzeitige, aufeinander bezogene Anwesenheit von „Wort“ und „Bild“, die ein Symbol erzeugen: „Unter einer ‚symbolischen Form‘ soll jene Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird“ (Ernst Cassirer, „Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften“, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Leipzig, Teubner, 1921/22, ersch. 1923, S. 209, heute in *Gesammelte Werke – Hamburger Ausgabe*, Bd. 16, „Werke und kleinere Schriften 1922–1926“, Hamburg, Meiner, 2003). Es ist also wichtig festzuhalten, dass ein figürliches Symbol nicht zwei Begriffe zu einer Metapher zusammenspannt, sondern ein Wort, *logos*, mit einem Bild, *eikon*, in eine bestimmte Beziehung setzt, die nicht so ohne weiteres erkennbar ist. Zwar bedingen die Wort- und die Bildseite einander, erzeugen aber über den wechselseitigen Bezug hinaus eine Referenz auf ein Drittes, das nicht mehr restlos bewältigt werden kann: jedem (figürlichen) Symbol liegt ein Bild zu Grunde, der Symbolbegriff geht aber nicht im Bild auf.
- 8 In der Geologie dienen sogenannte „Leitfossilien“, d. h. ausgewählte Tierformen, die für bestimmte Zeitperioden charakteristisch sind und dementsprechend in der entsprechenden Ablagerung,

- und zwar *nur* in dieser, zu finden sind, der sicheren Datierung von Querschnitten, auch wenn tektonische Verwerfungen die Schichten in Jahrmillionen durcheinander gebracht haben. Zur kulturhistorischen Übernahme dieses geologischen Fachbegriffs durch Warburg vgl. Ernst Gombrich, *Aby Warburg. An Intellektual Biography*, London, The Warburg Institute, S. 261.
- 9 Erwin Panofsky versteht darunter die „Welt der künstlerischen Motive, die sowohl als „Tatsache“ als auch als „Ausdruck“ Träger ikonographischer und letztlich auch ikonologischer Inhalte sind. Vgl. dazu *Ikonographie und Ikonologie* (1955), Köln, DuMont, 2006, S. 37 f.
 - 10 Die *Sirena bifida*, oder auch *bicaudata*, also die „Doppelschwänzige“, ist eine Stilfigur eigener Prägung. Neben der Omega-Form gibt es durchaus die gängige Sirenen-Darstellung als Nixe, d. h. als Mädchengestalt mit fischförmigem Unterleib, meist als kreisförmige Schmuckfigur geformt. Die beiden Symbolfiguren trugen ursprünglich ziemlich sicher unterschiedliche Sinnzuweisungen, wenn sie sich auch bereits seit dem frühen Mittelalter mischen. Zu den verschiedenen Stil-Ausprägungen der Sirenenfigur vgl. Jacqueline Leclercq-Marx, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Age. Du mythe païen au symbole chrétien*. Académie Royale de Belgique (Classe des Beaux-Arts), Bruxelles, 1997 (in der Folge zitiert als Leclercq-Marx, *La Sirène*), vor allem den umfangreichen ikonographischen Anhang, S. 243–310.
 - 11 Vgl. die Untersuchung zum Wesen der antiken Sirenen-Vorstellung bei Eva Hofstetter, *Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland*, Würzburg, Triltsch, 1990. Weniger philologisch und archäologisch ausgerichtet, sondern nach anthropologischen Gesichtspunkten orientiert ist hingegen die Arbeit von Loredana Mancini, *Il rovinoso incanto. Storie di Sirene antiche*, Bologna, il Mulino, 2005. Zur Rolle der *Odyssee* im Traditionsgeflecht der Sirenen-Überlieferung vgl. den Katalog *Odysseus. Mythos und Erinnerung* (zur „Odysseus“-Ausstellung in München, 01.12.1999–23.01.2000), hrsg. von Bernard Andreae, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1999, vor allem S. 288 ff.
 - 12 Sophokles erwähnt die Sirenen in Zusammenhang mit Meereseungeheuern wie der Echidna, und von ihm stammt auch die Variante, sie seien Töchter des Phorcys, des „Meergreises“. Doch ist zu klären, ob diese Hinweise sich wirklich auf eine Verwandtschaft der Sirenen mit den Meerestöchtern bezieht, oder ob nicht eher eine Strukturähnlichkeit zu dämonischen Schreckgespenstern vorliegt, denn Sophokles vergesellschaftet sie, neben der Echidna, mit den Erynnien, den Harpyen und der Sphinx, also mit Wächtern vor den Toren des Jenseits. Vgl. Karl Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*, Bd. 1, Die Götter- und Menschheitsgeschichten, München, DTV, 1966, S. 49 ff.; auch Robert von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, Bd. 2, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1960, S. 350 ff. Einen detaillierten Überblick über die Sirenen in den griechischen Schriftquellen bietet Eva Hofstetter, *Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland*, Würzburg, Triltsch, 1990, S. 13–33.
 - 13 Vgl. das Stichwort <Seirenen>, aus der Feder von Georg Weicker, mit Hinweis auf das Stichwort <Seelenvogel> in Roschers *Lexikon der griechischen und römischen Mythen*, Bd. 4, Leipzig, 1909, Sp. 602–640. Der Autor hatte wenige Jahre zuvor seine These von der Seelenvogel-Natur der Sirenen in einer breitangelegten Studie über das Motiv des Seelenvogels ausgearbeitet. Vgl. Georg Weicker, *Der Seelenvogel in der antiken Literatur und Kunst. Eine mythologisch-archäologische Untersuchung*, Leipzig, Teubner, 1902. Wenige Jahre später übernahm der Autor des Lexikon-Eintrags <Sirene> in der *Realencyklopädie* von Pauly-Wissowa, Zwicker, die Lesart Weickers. Vgl. Zwicker, <Sirenen>, *Realencyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, Bd. III A.1, 1927, Sp. 288–308. Einen ausführlichen Überblick über das antike Sirenenbild auch in Siegfried de Rachewiltz, *De Sirenibus. An inquiry into sirens from Homer to Shakespeare*, Harvard Univ. Press, Diss., 1983.
 - 14 Die russische Volksüberlieferung kennt drei pfauen-ähnliche und menschengesichtige Paradiesvögel, die in der Tradition der orthodoxen Kirche das Wort und den Willen Gottes versinnbildlichen. <Sirin> (= „Sirene“) und <Alkonost> (= „Alkyone“) gehen lose auf die griechische Tradition der Vogelgeister zurück: obwohl die beiden Fabelwesen dem Menschen freundlich gesinnt sind, kann die Begegnung mit ihnen tödlich sein, denn ihr lieblicher Gesang lässt die Menschen die Welt vergessen und in Sehnsucht nach dem Paradies dahinsiechen. Vgl. dazu Elena A. Grusko / Jurij M. Medvedev, *Slovar slavjanskij mifologii*, Niznij Novgorod, Russkij Kupec, 1996. Darüber hinaus ist die Vorstellung des Seelenvogels in der volkskundlichen Überlieferung des gesamten eurasiatischen Raums verbreitet. Vgl. Stichwort <Seelenvogel> im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli, Berlin, De Gruyter, 1935–1936, Bd. 7, Sp. 1572 ff.

- 15 Platon baut sein Sirenen-Gleichnis von der kosmischen Harmonie in seine Schriften über den Staat ein (*Sämtliche Werke in acht Bänden*, übertragen von Rudolf Rufener, Zürich–München, DTV-Artemis, 1960: Der Staat („Politeia“), X. Buch, 616a–619a: Erzählung der Himmelsreise), doch ist seine allegorische Mythenrezeption allein innerhalb der philosophischen Diskussion zu sehen. Die „platonischen“ Sirenen hatten weiter keinen Einfluss auf die Entwicklung des mythischen Sirenen-Motivs. Vgl. dazu Eva Hofstetter, *Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland*, Würzburg, Triltsch, 1990, S. 23, und ausführlich Siegfried de Rachewiltz, *De Sirenibus, An inquiry into sirens from Homer to Shakespeare*, Harvard Univ. Press, Diss., 1983.
- 16 Plutarch und der Neoplatonist Proclus klaubte die platonischen Sirenen und die homerische Überlieferung wieder fein säuberlich auseinander und wies die „himmlichen“ Sirenen des Plato dem Zeus zu, die verführerischen dem Homer und die Unterweltsgeister dem Hades. Vgl. dazu Sabine Wedner, *Tradition und Wandel im allegorischen Verständnis des Sirenenmythos*, Frankfurt/Main et al., Peter Lang, 1994 (Studien zur klassischen Philologie, 86), S. 103–109. Die allgemeine Verbreitung des Sirenen-Mythos im gesamten Mittelmeer-Raum ist breit belegt: Lycophron von Chalcis (325 v. Chr.) erwähnt einen italischen Sirenenkult, und nennt sie die sterilen „Nachtigallen“, die Kentauren reißen. Die dazu gehörige Sage erzählt, die von Herakles besiegten Kentauren seien nach Italien geflüchtet, und zwar in den Golf von Neapel; dort hätten sie die Sirenen singen hören und seien so entzückt gewesen, dass sie vergaßen zu essen und darüber verhungerten. Einer jungfräulichen Sirene namens Parthenope habe man in der Nähe von Neapel regelmäßig Opfer dargebracht. Vgl. Lykophron, *Alexandra*, hrsg. von Carl von Holzinger, Leipzig, Teubner, 1895. Über die antike Sirenen-Tradition im westlichen Mittelmeer-Raum vgl. Loredana Mancini, *Il rovinoso incanto*, Bologna, il Mulino, 2005, S. 79 ff. „La Sirena in Occidente“. Die Sirenen werden auch mit Orpheus in Verbindung gebracht, ebenso mit Jason, und zwar von Apollonius von Rhodos im IV. Buch der *Argonautica*. Ovid erwähnt sie in den *Metamorphosen* (V, 531), und erzählt dazu die Lesart, sie seien in Vögel verwandelt worden, um die geraubte Persephone besser suchen zu können. Auch Vergil erwähnt sie in der *Aeneis*, allerdings einfach als Topos. Alle Angaben nach Eva Hofstetter, *Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland*, Würzburg, Triltsch, 1990, S. 13–33.
- 17 Genauer: dem Element Wasser. Die Präzisierung ist insofern von Bedeutung, als damit die ursprüngliche Assoziation der Sirenen mit der Jenseitsdimension verdeckt wird. Kann die Lokalisierung der „Insel im Meer“ durchaus noch als Anspielung an das Totenreich verstanden werden, so wird mit dem Element Wasser (in der abendländischen Kultur) durchwegs die Sphäre des Lebendigen assoziiert.
- 18 Vgl. das Stichwort <Oannes> in Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft* (neue Bearb.), Reihe 1/17, Stuttgart, Metzler, 1937; auch in *Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie*, begr. von Erich Ebeling, fortgef. von Ernst Weidner, hrsg. von Diez Otto Edzard, Bd. 10, Berlin–New York, De Gruyter, 2005. In der sumerischen Tradition entspricht der gräzisierte Name vermutlich dem Epitheton <uma-anna>, einer Bezeichnung des weisen Adapa, der jeden Morgen aus dem Meer stieg, um die Menschen die Grundlagen der Kultur zu lehren, etwa Schrift, Künste und Landwirtschaft. Vgl. dazu Paul Schnabel, *Berosos und die babylonisch-hellenistische Literatur*, Leipzig–Berlin, Teubner, 1923, S. 253 f. Allgemein zur altbabylonischen Mythologie: Heinrich Zimmern, *Sumerische Kultlieder aus altbabylonischer Zeit*, Leipzig, Hinrichs, 1912–1913; J. J. van Dyck, *Sumerische Götterlieder*, 2 Bde., Heidelberg, C. Winter Univ.-Verlag, 1959–1960.
- 19 Vgl. dazu Karl Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*. Bd. II, Die Heroengeschichten, München, DTV, 1966, S. 169 ff.; zur Identität von Erichthonios mit Erechtheus, und beider Verwandtschaft mit dem schlangenfüßigen Boreas siehe Robert von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, Bd. I, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1960, bes. S. 84 ff. und S. 149 ff.
- 20 Im Rahmen der mediterranen Götterkulte war die Tiergestalt als Theophanie eine Selbstverständlichkeit, da ging es nur um geringe Akzentverschiebungen. Ägyptens Götter waren grundsätzlich theromorph, doch auch den anthropozentrischen Griechen, denen die ägyptische Tierversgottung eher als barbarisch galt, war die Angewohnheit ihrer eigenen Götter, sich von Zeit zu Zeit in (heiliger) Tiergestalt zu zeigen, durchaus vertraut: man denke nur an den kretischen Zeus, der Europa in Gestalt eines Stieres entführte. Der Gestaltwandel der verschiedenen Gottheiten gehört zum festen Bestandteil der antiken Mythen-Überlieferung. Vgl. Robert Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, Quellen und Deutung, 2 Bde., Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1960.

- 21 Als „Fall in die Zeit“ bezeichnet der amerikanische Kulturanthropologe William Irwin Thompson den Beginn der menschlichen Geschichte innerhalb mythischer Schöpfungsgeschichten. Vgl. *The Time Falling Bodies Take to Light: Mythology, Sexuality and the Origins of Culture* (1981), deutsch: *Der Fall in die Zeit. Mythologie, Sexualität und der Ursprung der Kultur*, Stuttgart, Weibrecht, 1985. Siehe dazu auch Hans Peter Duerr, *Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1985.
- 22 Das Wissen um Sternbilder und Navigation nach Sternkarten stammt aus dem kleinasiatischen Raum. Jedenfalls soll Thales das Sternbild der kleinen Bärin, <arktos mikra> als Schiffergestirn aus Phönizien eingeführt haben. Die große Bärin, <arktos megalé> wird schon bei Homer erwähnt. Vgl. dazu das Stichwort <Sternbilder> in Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (neue Bearbeitung), Stuttgart, Metzler, Reihe 2, 3, 1929.
- 23 Vgl. dazu die Studien von Trevor Murphy, *Pliny the Elder's Natural History: the Empire in the Encyclopedia*, Oxford Univ. Press, Oxford, 2004; auch Laura Cotta Ramosino, *Plinio il Vecchio e la tradizione storica di Roma nella Naturalis Historia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004 (Studi di storia greca e romana, 9).
- 24 Zu nennen ist vor allen Dingen Clemens von Alexandrien, der eigentliche Begründer der Katecheten-Schule und Lehrer des Origenes. Nach einer ersten Phase völliger Ablehnung des für überwunden erklärten Heidentums erkannten die frühen Kirchenväter, dass es klüger war, das Gedankengut der griechischen Philosophie zu übernehmen und mit der christlichen Tradition zu vereinen. Das ging natürlich nicht ohne Umdeutungen und Verformungen, vor allem der mythischen Erzählungen, die häufig an die sakrale Sphäre rührten. Im Rahmen dieser synkretistischen Übernahme wurden auch die Meisterwerke der griechischen Literatur für die Christenlehre vereinnahmt, und gerade die *Odyssee* bot sich als Gleichnis für die leidvolle Irrfahrt des Christenmenschen auf Erden an. Damit rutschte auch die Episode von Odysseus und den Sirenen in den christlichen Vorstellungshorizont, als Gleichnis des standhaften Gläubigen, der auch den verlockendsten Verführungen zu widerstehen weiß. Die Sirenen, bisher einfache Wesen der niederen Mythologie, wurden zu Sinnbildern des Bösen, zu teuflischen Geistern. Vgl. dazu Hugo Rahner, *Griechische Mythen in christlicher Deutung*. Gesammelte Aufsätze, Zürich, Rhein-Verlag, 1945 (Neuaufgabe Basel, Herder, 1995).
- 25 Zur Erforschungsgeschichte des *Physiologus* vgl. das Stichwort <Physiologus> von Ben E. Perry in Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie der classischen Altertumskunde*, Bd. 20, 1, 1941, Sp. 1074–1129. Grundlegend zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte Friedrich Lauchert, *Geschichte des Physiologus*, Straßburg, Trübner, 1889 (Neudruck 1974). Zur Bedeutung aus neuerer Sicht vgl. Nikolaus Henkel, *Studien zum Physiologus*, Tübingen, Niemeyer, 1976. Zur Bestandaufnahme und Überlieferungsgeschichte der Bestiarienbücher siehe die grundlegende Studie von Florence McCulloch, *Medieval and Latin Bestiaries*, Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, ed. rev. 1962. Zur Rekonstruktion der *Physiologus*-Rezeption im östlichen Mittelmeer-Raum siehe Lorena Mirandola, *Chimere divine. Storia del Fisiologo tra mondo latino e slavo*, Bologna, Clueb, 2001. Zum aktuellen Stand der Debatte vgl. Gisela Felber / Georg Maag (Hrsg.), *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*, Tübingen, Narr, 1997.
- 26 Die sogenannte „Septuaginta“ entstand im dritten vorchristlichen Jahrhundert im hellenistischen Alexandrien; nach verbreiteter Lesart soll die Übertragung der hebräischen Bücher der Bibel ins Griechische unter Ptolemaios Philadelphos (284–247 v. Chr.) in Auftrag gegeben worden sein. Auf jeden Fall bildete diese griechische Version des Alten Testaments, und weniger die hebräische Fassung, bis weit in die Neuzeit hinein die Grundlage der christlichen Bibelforschung. Auch die „Vulgata“, die lateinische Version aus der Feder des Hl. Hieronymus, fußt maßgeblich auf der Septuaginta-Forschung, und weniger auf den hebräischen Urtexten. Ebenso stützten sich die vielen volkssprachlichen Übertragungen auf die handlichen griechischen und lateinischen Texte, bis das neue philologische Textbewusstsein der Renaissance und der Reformation die gesamte Bibel-Tradition einer kritischen Revision unterzog. Vgl. Stichwort <Bibelübersetzungen> in *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, 3. neubearb. Auflage, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1986, Bd. I, Sp. 1193 ff.
- 27 Vgl. Buch Jesaja, 13,21. Neben ganz manierlichen Tieren, die der antiken Naturkunde durchaus vertraut waren, ist von Dämonen und Spukgestalten die Rede, die in den Ruinen des großen Babylon

ihr Unwesen treiben werden. Diese Wüstengeister stellte sich die kleinasiatische Tradition ziemlich sicher als ziegenförmige Mischwesen vor, als unsaubere Boten der Unterwelt, die Tod und Verderben bringen. Immer im Buch Jesaja werden diese seltsamen „Bocksgeister“ mehrmals erwähnt, immer in Zusammenhang mit einem Strafgericht. Zur minutiösen Rekonstruktion des Übersetzungsproblems vgl. Rachewiltz, *De Sirenibus, An inquiry into sirens from Homer to Shakespeare*, Harvard Univ. Press, Diss., 1983, S. 64–65. Zur problematischen Gleichsetzung der hebräischen Dämonen mit den griechischen Sirenen siehe auch Heinrich Kaupel, „Sirenen in der Septuaginta“, *Biblische Zeitschrift*, 23, 2, 1935, S. 158–165.

- 28 Zum Problem der Sirenen-Klitterung zwischen alttestamentarischen Übersetzungsproblemen und früher Übernahme des Sirenenbildes in die Patristik vgl. Leclercq-Marx, *La Sirène*, op. cit., besonders S. 41–69, „Des origines juives aux conceptions chrétiennes des six premiers siècles. Du démon du désert au symbole de la tentation“.
- 29 Hieronymus übersetzte Jesaja 13,21 folgendermaßen: „*Sed requiescunt ibi bestiae, et replebuntur domus eorum draconibus, et habitabunt ibi struthiones, et pilosi saltabunt ibi, et respondebunt ibi ululae in aedibus ejus, et sirenes in delubris voluptatis*“. Damit waren die Sirenen, bisher eher mit Häresie und Irrlehre konnotiert, auch in gefährliche Nähe zum wollüstigen Sündenbabel geraten, was ihrem Vorstellungsbild das Element der erotischen Verführung hinzufügte. Vgl. dazu auch die genaue Verortung von Hieronymus' Umgang mit der klassischen Sirenen-Tradition in Sabine Wedner, *Tradition und Wandel im allegorischen Verständnis des Sirenenmythos*, Frankfurt/Main et al., Peter Lang, 1994 (Studien zur klassischen Philologie, 86), S. 212–216.
- 30 Das weitverbreitete und einflussreiche Bestiarien-Buch von (Pseudo)-Hugo von St. Viktor, *De bestiis et aliis rebus* (um 1140) unterschied die homerischen Sirenen, die getreu der griechischen Überlieferung als vogelgestaltige Dämonen beschrieben sind, von den „arabischen“ Sirenen, die hingegen geflügelte Schlangen seien. Vgl. Leclercq-Marx, *La Sirène*, op. cit., S. 97 f.
- 31 Der ältere, in griechischer Sprache abgefasste *Physiologus* entstand zwischen dem 2. und 5. nachchristlichen Jahrhundert in Alexandrien, der Metropole hellenistischer Gelehrsamkeit. Die Urfassung umfasst 49 Tiere (und einige Pflanzen). Alle Tiere werden biblisch gedeutet, mit Sprüchen meist aus den Büchern Deuteronomium und Leviticum, und enthalten eine moralische Unterweisung. Das Buch erfreute sich von Anfang an großer Beliebtheit, und schon früh erschienen Übersetzungen in alle wichtigen Sprachen der Spätantike: im 5. Jh. wurde es ins Arabische, Syrische, Armenische und Ethiopische übersetzt. Die älteste lateinische Fassung stammt aus dem Jahr 496 n. Chr. Dann begann eine beispiellose Erfolgsgeschichte: zwischen 1100 und 1400 zählt man über 250 Manuskripte in verschiedenen romanischen Sprachen und in germanischen Idiomen, viele mit kostbaren Miniaturen (zur kritischen Ausgabe der gesamten griechischen *Physiologus*-Überlieferung vgl. Francesco Sbordone, *Physiologi graeci singulae recensiones*, Milano, 1936 (Nachdruck Hildesheim, Olms, 1976); auch Francesco Zambon, *Il Fisiologo*, Milano, Adelphi, 1975, und Giovanna Belli, *Il Physiologus*, Milano, Editrice Kemi, 1991. Zur *Physiologus*-Überlieferung siehe Anm. 25). Es folgten unzählige weitere Varianten in *middle english*, isländisch, spanisch und italienisch, bis zur letzten handschriftlichen Version, einem Manuskript aus Island von 1724. Aus dem *Physiologus* entwickelten sich schon sehr bald die Bestiarienbücher, die den ursprünglich 49 Tieren des alten *Physiologus* immer neue Tierwunder hinzufügten. Bereits im frühen Mittelalter verzeichnete das Bestiarium von Cambridge, aus dem 12. Jh., über 150 Einträge. Vgl. T. H. White, *The Bestiary*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1960, S. 232; neuere Studien bei Debra Hassig, *Medieval Bestiaries: Text, Image, Ideology*, Cambridge, 1995.
- 32 Zitiert nach Otto Seel, *Der Physiologus. Tiere und ihre Symbolik*, Zürich und München, Artemis, 1960, S. 23 ff.: „Von Sirenen und Kentauren“.
- 33 „<I>n demo mere sint uunderlihu uuihtir, diu heizzent sirene ...“ heißt es da, und beschreibt diese Sirenen dann folgendermaßen: „Sirene sint meremanni und sint uuihe gelih unzin ze demo nabilin, dannan uf uoegle, unde mugin uile scono sinen.“ Vgl. Michael Dallapiazza, *Der Wortschatz des althochdeutschen Physiologus*, Quaderni della Sezione di Filologia Germanica, Venezia, Cafoscarina, 1988, S. 92. Text nach der Edition von Friedrich Maurer, *Der althochdeutsche Physiologus*, Tübingen, Niemeyer, 1967.
- 34 Ausgabe nach Mauritius Haupt, *Opuscula*, Bd. 2, Leipzig 1876, S. 224 f.

- 35 Vgl. Siegfried de Rachewiltz, *De sirenibus, An inquiry into sirens from Homer to Shakespeare*, Harvard Univ. Press, Diss., 1983, S. 93 und 118.
- 36 Grundlegend zu diesem Problem siehe Leclercq-Marx, *La Sirène*, op. cit., S. 69–87, „De la Sirénoiseau à la Sirène-poisson. Témoignages littéraires et iconographiques.“ Im allgemeinen Rahmen romanischer Bauplastik ist das Thema auch behandelt bei Ingeborg Tetzlaff, *Romanische Kapitelle in Frankreich: Löwe und Schlange, Sirene und Engel*. Köln, Dumont, 1988. Eine ähnliche Parallelentwicklung zwischen Vogel- und Fischesirene ist im *Lexikon der christlichen Ikonographie* belegt, hrsg. von Engelbert Kirschbaum et al., Freiburg i. Br., Herder, 1972, vgl. Stichwort <Sirenen>, Bd. 4, Sp. 168 ff.
- 37 Der *Physiologus Bernensis* stammt aus dem 9. Jahrhundert und wurde um 835 in der Reimser Malschule gefertigt. Siehe Steiger, Christoph von / Homburger, Otto (Hrsg.), *Physiologus Bernensis* (Vollständige Faksimile Ausgabe des Codex Bongarsianus 318, Burgerbibliothek Bern), Basel, Alkuin-Verlag, 1964.
- 38 Zur Problematik der offenkundigen Diskrepanz zwischen Textaussage und Bilddarstellung im *Physiologus Bernensis* siehe Cornelia Lund, „Bild und Text in mittelalterlichen Bestiarien“, in: Gisela Felbel / Georg Maag (Hrsg.), *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*, Tübingen, Narr, 1997, S. 62–75, bes. S. 64–65.
- 39 Die Darstellung allerlei mythischen Getiers gehörte zum Standard-Dekor öffentlicher Bauten im römischen Imperium. Die kunstvolle Verbindung zwischen beziehungsreichen Anspielungen auf die Bestimmung des Gebäudes und reiner Ornamentik ergab Bildprogramme von großer Suggestionskraft, die zweifelsohne Impulse auf die frühchristliche und romanische Plastik ausstrahlte, natürlich immer erst nach gründlicher synkretistischer Umdeutung innerhalb des christlichen Vorstellungshorizontes. Die Umbrüche der Begriffsgeschichte betreffen immer auch die „Bilder die Kopf“, doch ist gerade im Bereich des Phantastischen das konservative Beharrungsvermögen einmal geschaffener Visualisierungen sehr zählebig. Galt die Sirene nunmehr als „Meerwunder“, so zeichnete sie der mittelalterliche Illuminator, wie man sich eben einen fabulösen Bewohner des Meeres vorstellte: die Vorbilder waren in jedem römischen Mosaik-Dekor einer größeren Thermen-Anlage vorgegeben. Zu „Wiederentdeckung“, vielmehr Kontinuität der Antike im Mittelalter siehe Arturo Carlo Quintavalle, *Medioevo: il tempo degli antichi*. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 24.–28.09.2003 (I convegni di Parma, 6), Milano, Electa, 2006.
- 40 Das *Bestiaire* des Philippe de Thaon entstand zwischen 1121 und 1135; siehe dazu Emmanuel Walberg, *Le Bestiaire de Philippe de Thauen*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (anast. Nachdruck der Ausgabe von Paris-Lund, 1900); zur problematischen Quellenlage siehe Max F. Mann, „Der Physiologus des Philipp von Thauen und seine Quellen“, *Anglia*, 7, 1884, S. 420–468, und *Anglia*, 9, 1886, S. 391–450.
- 41 In der Studie von Edmond Faral („La queue de poisson des Sirènes“, *Romania*, 74, 1953, S. 433–506) sind die verschiedenen Text- und Darstellungs-Lesarten zwischen Fisch- und Vogelnatur der Sirene genau aufgelistet.
- 42 Zur Textedition siehe Unterkircher, Franz, *Bestiarium. Die Texte der Handschrift Ms. Ashmole 1511 der Bodleian Library Oxford in lateinischer und deutscher Sprache* (Interpretationes ad codices, 3 – Erg. zur Faksimile-Ausgabe in der Reihe Codices selecti, 76), Graz, Akad. Verlagsanstalt, 1986.
- 43 Die hellenistische Auseinandersetzung der griechischen Antike mit dem uralten Erbe Ägyptens kann auch zu einer Kontaminierung der homerischen Sirenen mit der ägyptischen Vorstellung des Seelenvogels Ba geführt haben. Auf jeden Fall muss die Ikonographie verstärkend auf die Kontinuität der östlichen Sirene als Mischwesen zwischen Vogel und Mensch eingewirkt haben.
- 44 Zu Ikonographie und Funktion der Sirene innerhalb der islamischen Kunst vgl. die ausführliche Studie von Eva Baer, *Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art: An Iconographical Study*. Oriental Notes and Studies, IX, Jerusalem, The Israel Oriental Society, 1965.
- 45 Vgl. dazu Joachim Gierlichs, *Drache, Phönix, Doppeladler. Fabelwesen in der islamischen Kunst*. Bilderheft der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Heft 75–76, 1993, bes. S. 7 ff.
- 46 Die russische Tradition kennt vier Fabelwesen in Vogelgestalt: neben dem Phönix finden sich vor allem Bilder der drei Paradiesvögel Sirin, Alkonost und Gamajun, traditionell als Vogelmädchen

dargestellt und als Wort und Wille Gottes gedeutet. Vgl. dazu Elena A. Grusko / Jurij M. Medvedev, *Slovar slavjanskoj mifologii*, Niznij Novgorod, Russkij Kupec, 1996. Siehe auch Georg Polivka, „Zur Geschichte des Physiologus in den slavischen Literaturen“, Archiv für slavische Philologie, XIV, 1892, S. 374–404, XV, 246–273, XVIII, 523–540.

- 47 Weicker weist darauf hin, dass schon in klassischer Zeit vereinzelt auch fischförmige Sirenen (durchwegs nur in Italien) dargestellt werden, die sich aber nicht durchsetzen konnten. In der griechischen Mythologie blieben die vogelgestaltigen Sirenen von der Unzahl fischförmiger Fabelwesen fein säuberlich getrennt. Vgl. Georg Weicker, Stichwort <Seirene> in Roschers Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Leipzig, 1909, Bd. 4, Sp. 627. Die Umwandlung der Vogelsirene zur fischförmigen Seejungfrau auf italischem Boden ließ die Vermutung laut werden, dass eventuell ein etruskischer Einfluss dabei die Hände im Spiel gehabt haben könnte. So nimmt z. B. Rachewiltz an, dass der Übergang zur Fischsirene im westlichen Mittelmeerraum der Darstellung fisch- oder schlangenförmiger Fabelwesen auf etruskischen Grabesurnen zuzuschreiben sei, doch lässt diese These sehr viele Fragen offen. Die meisten etruskischen Totengeister werden ihrerseits als *geflügelte* Mischwesen dargestellt, was die klassische griechische Tradition der Vogelsirene eher verstärkt haben muss. Daneben kennt die etruskische Überlieferung jedoch tatsächlich schlangen- und fischförmige Wesen der niederen Mythologie, meist als männliche Wesen mit Bart dargestellt, deren eigentliche Funktion nicht klar ist. Die ikonographische Gestaltung dieser etruskischen Fabelwesen nimmt die Form der späteren mittelalterlichen *Sirena bifida* auf geradezu verblüffende Weise vorweg, sodass ein bildprägender Einfluss sicher nicht auszuschließen ist. Eine ganz andere Frage ist hingegen die Kontamination zwischen Vogel- und Fischsirene in der Spätantike, samt dem dazugehörigen Bedeutungswandel. Vgl. Siegfried de Rachewiltz, *De sirenibus, An inquiry into sirens from Homer to Shakespeare*, Harvard Univ. Press, Diss., 1983, S. 117–118. Zur „Etruskerthese“ siehe auch Monika Boosen, *Etruskische Meeresmischwesen. Untersuchungen zu Typologie und Bedeutung*, Roma, Bretschneider, 1986. Leclercq-Marx bringt die „Fischwerdung“ der Sirene hingegen mit dem Einkreuzen keltischen Kulturgutes in Zusammenhang. Sie vermutet weniger eine regelrechte Verwandlung des alten Sirenen-Motivs, sondern vielmehr die Berührung der antiken Vogelsirene mit einer völlig eigenständigen keltischen Überlieferungslinie, die eine „Meermaid“, also ein fischgestaltiges Fabelwesen, vorsah, und dann das allmähliche Überwiegen der „karolingischen Sirene“; siehe Leclercq-Marx, *La Sirène*, op. cit., S. 69–92, „Concepts anciens. Formes nouvelles“, bes. S. 87 ff.
- 48 Die Handschrift liegt in der Bibliothèque Nationale von Paris, MS Latin, 12048, fol. 1 vo. Eine ebenso fischleibige Sirene findet sich in einem etwa zeitgleich entstandenen Evangeliar im (keltischen) Irland: *Book of Kells*, Dublin, Trinity College Library, Manuscript Department, Ms. 58, fol. 213. Eine detaillierte Dokumentation der Übergangsphase zwischen Vogel- und Fischdarstellung im galloromanischen und keltischen Raum bei Leclercq-Marx, *La Sirène*, op. cit., S. 69–92, „Concepts anciens. Formes nouvelles“.
- 49 Das griechische Wort <ichthys> lässt sich als Kurzformel für die Anrufung Christi lesen: Iesous Christos, theou huiuos, soter, also: Jesus Christus, Sohn Gottes, <unser> Erlöser. Vor allem in den frühchristlichen Gemeinden wurde das Fischsymbol als nur Eingeweihten lesbares Erkennungszeichen für das christliche Bekenntnis benutzt.
- 50 Einen guten Überblick über die verwickelten Sinnzuweisungen von Fisch und Schlange im christlichen Symbolgebäude bietet das Werk von Louis Charbonneau-Lassay, *La Bestiaire du Christ, La mystérieuse emblématique de Jésus-Christ*, Desclée (Paris–Liège), Bruges, 1940 (réimpr. anast., Milan, Archè, 1974).
- 51 Der auffallende Gestaltwandel – bei gleicher Bezeichnung – der Sirene hat in der Tat in der Geschichte der Fabelwesen keine Parallele. In der griechischen Mythologie existierten, wie bereits erwähnt, die vogelgestaltigen Sirenen und die fischförmigen Gottheiten des Meeres jahrhundertlang nebeneinander her, ohne jemals einander in die Quere zu kommen. Der Verdacht liegt also nahe, dass eine Verwechslung und Vermischung von zwei autonomen Bildvorstellungen aus unterschiedlichen kulturhistorischen Profilen vor sich gegangen ist. Ob dabei eine gewisse Wortähnlichkeit eine Rolle gespielt hat, sei dahingestellt: so bezeichnet der griechische Ausdruck <pterygion> sowohl den Flügel des Vogels als auch die Flosse des Fisches, und einen ähnlichen Gleichlaut zwischen <pennis>, Feder, und <pinnis>, Flosse, findet man auch im Lateinischen. Nun wird die Tradition der Sirene aber von der ikonographischen Überlieferung beherrscht, und es ist nicht sehr

- wahrscheinlich, dass sich das *Bild* der Sirene von etwaigen sprachlichen Zweideutigkeiten oder gar Schreibfehlern hat beeinflussen lassen. Zur detaillierten Dokumentation des Übergangs von der Vogel- zur Fischform in Schriftquellen vgl. Edmond Faral, *La Queue de poisson des Sirènes*. in „*Romania*“, Nr. 74, 1953, S. 433–506. Vgl. dazu auch die Thesen von Meri Lao, „Le seduzioni della Sirena“, in: *Abstracta*, Heft Nr. 5, Jg. 1986, S. 34, ausführlicher in dies., *Il libro delle Sirene*, Roma, Di Renzo Editore, 2000.
- 52 Zur keltischen Mythologie siehe Helmut Birkhan, *Kelten. Versuch einer Gesamtdarstellung ihrer Kultur*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997, bes. S. 694 ff. Wie in der griechischen Antike scheint bei den Kelten das Bild des Meeres und der fernen Insel im Meer mit der Vorstellung des Totenreiches verknüpft gewesen zu sein. Die dämonen-artigen Wesen der Anderswelt, darunter eine Unzahl von Quell- und Wasserfeen, hatten hingegen durchaus auch politiv Funktionen.
- 53 Die erste nachweisbare Erwähnung des Melusinenmotivs findet sich in den *Otia imperialia* (um 1210) des Gervasius von Tilbury. Die noch namenlose Fee wird als schöne Frau mit einem Schlangenschwanz beschrieben, doch eindeutig mit dem Element Wasser in Verbindung gebracht. In der späteren, bekannten Ausgestaltung des Stoffes zur genealogischen Phantasia durch Jehan d'Arras (1390) wurde der Melusinen-Roman zu einem der beliebtesten Lesestoffe des Spätmittelalters. Es kann jedoch kein Zweifel bestehen, dass dieser späte Zeitpunkt der ersten literarischen Gestaltung nicht das Entstehungsdatum des Motivs sein kann, das vielmehr tiefe Wurzeln in der keltischen Volksüberlieferung haben muss. Vgl. dazu die Studie von Julius Kohler, *Der Ursprung der Melusinen-sage. Eine ethnologische Untersuchung*. Leipzig, 1895, sowie Richard Kohl, *Das Melusinenmotiv. Eine symbolgeschichtliche Studie zur Sirenen-, Erd- und Sündendarstellung*. Niederdeutsche Zeitschrift für Volkskunde, 1933, Nr. 3–4; ferner auch Françoise Clier-Colombani, *La fée Mélusine au Moyen Age, images, mythes et symboles*, Paris, Le Léopard d'or, 1991. Über Thüring von Ringoltingen kam der Stoff in den deutschen Sprachraum und erfuhr bis in die jüngste Neuzeit unzählige Neubearbeitungen und Umdeutungen. Eng verwandt mit dem Melusinen-Stoff ist die Überlieferung des Peter von Staufenberg (um 1310), die das uralte Motiv der Mahrtenne märchentypischer tradiert, allerdings keine Angaben über etwaige Tierattribute der namenlosen Fee macht. Eindeutig ist nur ihre Zugehörigkeit zur Anderswelt. Vgl. dazu Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur* (1961), Stichworte <Melusine> und <Undine>, Stuttgart, Alfred Kröner, 1988, 7. Aufl., S. 487 ff., sowie S. 771 ff.
- 54 Die europaweite Verbreitung des Sirenen-Motivs ist ikonographisch minutiös belegt bei Leclercq-Marx, *La Sirène*, op. cit., „Supplément illustré“, S. 243–309.
- 55 Die genealogische Phantasia der spätmittelalterlichen Melusinen-Dichtung macht die Fee, trotz ihrer zweifelhaften Herkunft, schließlich zur Stamm-Mutter eines mächtigen Fürstengeschlechtes, was sich mit dem kirchlichen Bild der teuflischen Verführerin nur sehr schlecht zusammenreimen lässt. Ebenso erstaunlich, immer im Kontext feudalen Ahnenstolz, ist die allgemeine Beliebtheit des Sirenen-Motivs als Wappen-Emblem. Im *Dictionnaire des figures héraldiques*, hrsg. von Théodore de Renesse, Bruxelles, 1894, sind nicht weniger als 150 Familien und Sippen aufgezählt, die eine Sirene im Wappen führen. Die emblematische Bedeutung der Sirene, immer der Fischsirene wohlgermerkt, wird mit ruhiger Überlegenheit und Standhaftigkeit in Gefahr gleichgesetzt, was sich unmöglich aus der traditionellen Zuordnung der Sirene zu sündhafter Verführung entwickelt haben kann. Vgl. *Emblemata*. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, hrsg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne (1967), Stuttgart–Weimar, Metzler, 1996; Sirenen-Wappen Sp. 1697–1699. Zur problematischen Frage des Bedeutungswandels von Tiersymbolen im Übergang vom Mittelalter zur frühen Neuzeit, gerade in Bezug auf die Übernahme einzelner Fabeltiere in die Emblemik vgl. Mechthild Albert, „Bestiarien und Emblemik: Aspekte einer Säkularisierung“, in: Gisela Felbel / Georg Maag, *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*, Tübingen, Narr, 1997, S. 91–105.
- 56 Vgl. dazu die Studie von Alfred Ebenbauer: „Apollonius und die Sirene. Zum Sirenenmotiv im Apollonius von Tyrlant des Heinrich von Neustadt – und anderswo“, in: *Classica et Mediaevalia: Studies in Honor of Joseph Szövérfy*, hrsg. von Irene Vaslef und Helmut Buschhausen, Washington and Leyden, 1986, S. 31 ff. Ebenbauer spricht von einer auffallenden „Sirenensympathie“ des Titelhelden, der übrigens auch eine Sirene im Wappen führt und im Verlauf des Romans eine schöne und tugendsame Sirene ritterlich beschützt. Ebenbauer weist nachdrücklich auf die erstaunliche

Tatsache hin, dass die positive Wertung der Sirene durch Heinrich im offenen Widerspruch zur gesamten gelehrten Tradition der damaligen Zeit steht und weist diese Eigenständigkeit der poetischen Autonomie Heinrichs zu. Ich vermute eher, dass es neben der negativen Sirenen-Konnotation eine nur mündlich verbreitete positive Überlieferung gegeben haben muss, an die Heinrich anknüpfen konnte. Auch Leclercq-Marx notiert, dass sich ab dem 11. Jahrhundert in literarischen Quellen Hinweise auf eine „bonne Sirène“ häufen, was im offenen Gegensatz zur patristischen Tradition steht. Siehe Leclercq-Marx, *La Sirène*, op. cit., S. 118 ff., „La Sirène compatissante“.

- 57 Vgl. dazu Theodor Klausner, „Das Sirenenabenteuer des Odysseus – ein Motiv der christlichen Grabkunst?“, *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 6, 1963, S. 71–100. Die christliche Grabkunst konnte das Motiv von den spätrömischen Sirenen und Sfingen übernehmen, die häufig am Grabmal die Totenwache hielten.
- 58 Zur Verbreitung frühchristlicher Symbolik und zur Ausstrahlung griechisch-byzantinischer Ikonographie nach Rom vgl. den Katalog zur Ausstellung *Dalla Terra alle genti. La diffusione del Cristianesimo nei primi secoli* (Rimini, 31.03.–01.09.1996), hrsg. von Angela Donati, Milano, Electa, 1996. Vor allem auf Grabplatten war der Christus-Fisch sehr verbreitet, zusammen mit weiteren Heilszeichen, wie etwa dem Chi-Rho-Zeichen, d. h. den griechischen Initialen Christi, die oft zusätzlich mit den Buchstaben Alpha und Omega geschmückt waren. Ebenso beliebt war das Bildzeichen des Ankers, als Anspielung auf die Verheißung letztendlicher Rettung und Erlösung, dessen Linienführung überdies eine ausgeprägte Omega-Konstellation hervorbringt.
- 59 Die Einsicht, dass die verschiedenen Varianten der Sirene als Vogel- oder Fischwesen aus unterschiedlichen kulturhistorischen Hintergründen stammen müssen, hatte schon Heinz Mode. Er wies die vogelleibige Sirene eindeutig der antiken Mythologie zu, während die „fischleibige, manchmal auch schlangenneibige Form ein Produkt des Lokal- und Volksglaubens“ ist (vgl. *Fabeltiere und Dämonen in der Kunst*, Leipzig, 1973, S. 107). Leider zog er aus dieser Erkenntnis aber nicht die eigentlich logische Schlussfolgerung, dass sich dann die symbolischen Sinnzusammenhänge der einen Form auch nicht ohne weiteres auf die andere übertragen lassen.
- 60 Der mittelhochdeutsche Begriff <bilde> meint grundsätzlich ein „Vorbild“, also ein Modell oder eine Vorstellung, die sich dann als <hülzin> oder auch als <gemalte bilde> realisieren kann. „Vor-Augen-stellen“ kann man sich aber nicht nur Bildwerke, sondern auch gleichsam „innere Bilder“, also Bildnisse im Sinn von Gleichnissen, von „anschaulichen Bildern“ als Modus des Denkens. Die komplexe Bedeutung des mittelhochdeutschen Wortes <bilde> sowohl als „Abbild“ als auch als „Vorbild“ verweist auf die enge Beziehung zwischen innerer und äußerer Wahrnehmung im Sehprozess, dem es vorwiegend um „Schau“ ging, und Vision des Unsichtbaren. Vgl. dazu Herbert L. Kessler, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 2000; auch Peter Ganz / Thomas Lentz (Hrsg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne* (= KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne, Bd. 1), Berlin, Reimer, 2004.
- 61 Wera von Blankenburg spricht geradezu von einem „Nebeneinander von Tiermagie und christlichen Lehren in Tierbildern“. Vgl. *Heilige und dämonische Tiere. Die Symbolsprache der deutschen Ornamentik im frühen Mittelalter*, Leipzig, Koehler & Amelang, 1943, S. 148.
- 62 Die Präsenz von Figurenschmuck an kaum sichtbaren oder selbst gänzlich uneinsehbaren Orten weist unmissverständlich auf die magische Funktion dieser ornamentalen Elemente hin: es geht um Abwehrzauber und Schutz vor dämonischen Mächten. Als besonders wirksam muss dabei die Verbindung abschreckender Tiermasken mit Flecht- und Schlingennustern gegolten haben. Dahinter steckt vermutlich die Vorstellung, man könne Dämonen durch ihr Spiegelbild fernhalten oder sie, sollte dieses Mittel nicht ausreichen, mit Fallen und Fangstricken fangen. Besonders gefährdete Orte wie Dachgiebel, Kirchtürme oder auch Gewölbe-Spitzen wurden dementsprechend mit einer geradezu magischen Vielfalt an Schlingen und Drachenköpfen vor den Mächten der Finsternis geschützt.

II. Figürlichkeit und Sinnfindung

Die offenkundige Diskrepanz zwischen dem negativen *Wort*-Sinn, also der symbolischen Sinnzuweisung, und der überaus erfolgreichen *Bild*-Geschichte meines Leitfossils, der kleinen *Sirena bifida* (oder *bicaudata*), die sich, wie bereits erwähnt, unbekümmert um ihren schlechten Ruf in der christlichen Ikonographie einen hervorragenden Platz sicherte, ist über die rein textbezogene Rekonstruktionsgeschichte des Fabelwesens nicht zu klären.

Es bleibt also nichts anderes übrig, als sich gleichsam der „Bildphilologie“ anzuvertrauen, um über die Bilderscheinung Einblicke in die Bedeutungsstruktur zu gewinnen, die vielleicht die ikonische Eigenart dieser Schlüsselfigur erhellen könnte.

Die Diskrepanz zwischen negativer begrifflicher Bedeutung und ungemein erfolgreicher figürlicher Darstellung nicht nur einzelner Bildmotive, sondern praktisch des gesamten mittelalterlichen Figurenschmuckes ist bereits Jurgis Baltrušaitis aufgefallen: auch ihm wollte nicht einleuchten, dass die großen Kathedralen, steingewordene Bildnisse des Heilsversprechens, in ihrer *Bild*botschaft eher die Hölle zu heizen schienen. In seinem frühen, bemerkenswerten Essay über die Ornamentik der romanischen Plastik¹ nahm er das Dilemma nicht beim *Wort*, sondern beim *Bild* und versuchte dementsprechend, den offenkundigen Widerspruch von der reinen *Bild*seite aus zu lösen, also durch ikonographische Überlegungen zur Entstehung bestimmter Formen, die, so seine Überzeugung, früher offenkundig anders *gesehen* wurden und also wohl auch etwas anderes bedeutet haben mussten. Wenn für die christliche Bildkunst des Mittelalters gelten kann, dass die Opposition zwischen Sehen und Schauen, also sichtbarem Gleichnis und unsichtbarem Geheimnis, selbstverständlich war, dann konnte auch der gesamte Figurenreichtum der ornamentalen Plastik nur das sichtbare Abbild eines unsichtbaren Vorbildes sein, das uns nicht mehr zugänglich ist.

Baltrušaitis glaubte, diesen Zugang über eine enzyklopädische Formenanalyse wieder öffnen zu können und suchte nach einem paradigmatischem Bildbeispiel als Ausgangspunkt für seine Überlegungen. Seine Wahl fiel, sieh an, auf die Figur der *Sirena bifida*.

Die romanische Plastik sei, so Baltrušaitis, gekennzeichnet durch ihr Bedürfnis nach Ganzheit, nach einer Einheit zwischen Struktur und Form, um den göttlichen Heilsplan bis ins kleinste Detail sichtbar zu machen. In jedem mittelalterlichen Sakralbau ist Gottes Wort visualisiert, als harmonisches Zusammenspiel von strengem *Formvorbild*, der unsichtbaren Wahrheit, und freier Gestaltung sichtbarer Abbildung, die sich im ornamentalen Bereich nach Herzenslust austoben kann, ist doch alles Vergängliche nur ein Gleichnis.

Von diesem grundsätzlichen Ausgangspunkt aus erklärt es sich sehr einfach, dass die Form der romanischen Plastik die Einheit von zwei eigentlich antagonistischen Elementen anstrebt, nämlich von einer streng geometrischen Formvorstellung einerseits, die in der Ordnung der göttlichen Schöpfungs idee verortet

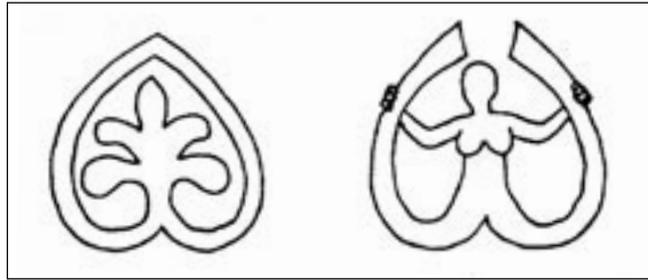
ist, während andererseits die konkreten Objekte mit ihren natürlichen Formen und Proportionen das „Kleid Gottes“ schmücken sollen. Die typische Verzogenheit und Unnatürlichkeit der romanischen Plastik ergebe sich, so Baltrušaitis, letztlich aus der schlichten Tatsache, dass die geometrische Formidee als vorherrschendes Prinzip über die natürliche Formgestalt gelegt wurde, was dem mittelalterlichen Weltbild vollkommen konform ist und also, für den damaligen Blick, ein absolut als wirklichkeitstreu empfundenes Abbild der herrschenden Weltsicht schuf. Die Formvorlage entschied, nicht der reale Sinneneindruck.²

Die ikonographische Idee wurde normalerweise nach den Richtlinien von geometrischen Formen entworfen, die meist nach dem Prinzip der Spiegelung weiter entwickelt wurden, was eine genügend große Variantenbreite ergab, um jedes natürliche Objekt in sich aufzunehmen, zu überlagern und umzuformen. Der Künstler musste die Formidee perpetuieren, andererseits aber auch die natürlichen Formen nicht vollständig vergewaltigen. Es ging also um einen ständigen Ausgleich zwischen dem Formzwang der Vorlage, und der Einpassung natürlicher Formen in diesen Musterkatalog. Der unvermeidliche Konflikt dabei, so erkannte Baltrušaitis ganz richtig, war gar nicht die Auseinandersetzung zwischen „natürlichen“ und „idealen“ Formen, sondern die letztlich auf Platons Erbe zurückgehende Schwierigkeit mit der Vorstellung der „Idee“, die paradoxerweise nicht das anschauliche „Bild“ meint, *eidōs*, sondern den reinen Gedanken, *logos*. Platons Ideen sind unveränderlich und „rein“, die wirklich sichtbaren Formen hingegen nur Schatten, in deren fließende Formenvielfalt man erst eine vorgegebene Ordnung, eine Struktur, bringen muss. Jeder neu gefundene, gelungene Kompromiss zwischen idealer (aber unnatürlich schematischer) Formvorlage und natürlicher (also bedrohlich chaotischer) Formenvielfalt ist ein Baustein am perfekten Kosmos und wird seinerseits zum Vorlagemuster für einen neuen Versuch.

Jede romanische Figürlichkeit, so Baltrušaitis, verfolgt also ein nachvollziehbares Programm und ist nach einer ganz klar erkennbaren Idee (im Sinn einer „Formvorlage“) strukturiert, aber das bedeutet nicht unbedingt, dass in jeder romanischen Plastik eine vorher existente Idee steckt, die dann nur nach geometrischen, stilistisch zeitgemäßen Formvorgaben ausgeführt wird.³ Gerade im Bereich der figürlichen Ornamentik ist die Rolle des künstlerischen, individuellen Gestaltungswillens nicht zu unterschätzen: zwar hielten sich die mittelalterlichen Meister meist im Rahmen spielerischer Varianzen, doch erzeugte gerade das erzählerische Wiederholen bekannter Muster ungeahnte Freiräume.

Zur Veranschaulichung seiner Intuition, die romanische Ornamentik beruhe letztlich auf einer Auseinandersetzung zwischen tragender, abstrakter Ideation und konkret sichtbarer, „erzählender“ Figuration, zeigt Baltrušaitis die Entwicklung der figürlichen *Sirena bifida* aus der rein geometrischen Form des Palmetten-Musters.

(22) Entwicklung
der Sirenenfigur aus
dem Ornament des
Palmetten-Blattes.



Einmal entworfen, war es nun ein leichtes, die suggestive Omega-Form des zudem mit einem mythologischen Hintergrund begabten Fischweibchens mit einer langen Kette von Assoziationen und Sinnzusammenhängen aufzuladen, von der antiken Sirene angefangen bis zu den volkstümlichen Deutungen als verführerische Nixe.

Die ganze Fauna der romanischen Tier-Ornamentik sei also, so Baltrušaitis, nichts anderes als eine Kombination „realer“ Objektdarstellung mit dem vorgegebenen Formenkatalog, der nun einmal nur bestimmte, vorwiegend geometrische Formen vorsieht, wie in diesem Fall den fünfstrahligen Blattstern der Palmette.⁴

*

Der Ansatz von Baltrušaitis ist reizvoll und löst das Problem der *Form*, lässt aber die Frage des Bild-*Programms* vorderhand unbeantwortet: nach welchen Kriterien griffen die Meister nach ihren Tiermotiven, und welche Sinn-Bilder nahmen sie in ihre Ornamentik hinein und welche nicht? Dass dabei die Verwertbarkeit für ornamentale Variation eine Rolle gespielt haben mag, kann gut sein und ist wahrscheinlich, aber dass dieser Aspekt ausschlaggebend gewesen sein soll, das mag ich denn doch nicht glauben.⁵ Gerade das Gesamtkunstwerk eines mittelalterlichen Sakralbaus war doch sorgfältig als Symbol der allumfassenden Harmonie von Himmel und Erde konzipiert, und in diesem Kontext waren die Sirenen sehr genau verortet, zusammen mit der ganzen übrigen Gesellschaft der mittelalterlichen Bestiarien.

Ein Aspekt der Sirenen-Symbolik war dabei zweifelsohne die negative Konnotation der Verführung, wie sie durch die frühchristliche Umdeutung durch die alexandrinischen Kirchenväter vorgenommen und dann über den *Physiologus* durch die Jahrhunderte kolportiert wurde. Dieser Aspekt bezog sich aber vorwiegend, wie bereits ausführlich dargelegt, auf die antike Vogelsirene. Auch die ersten Fische-Sirenen, die ab dem 8. Jahrhundert im westeuropäischen Raum auftauchen, zeigten neben dem Fischechwanz noch deutliche Geierkrallen, als Hinweis auf ihren dämonischen, den Harpyen verwandten Charakter.

Zumindest die ikonographische Darstellung der Vogelsirene, oder der ein-schwänzigen Fische-Sirene, passt nicht so recht in die „Palmetten-These“ von Baltrušaitis. Nimmt man zudem seine grundsätzlich Annahme einer absoluten



(23) Sirene zwischen Fisch und Vogel:
Darstellung einer Sirene mit Fischeschwanz,
Fügeln und Geierkrallen.

Form-Inhalt-Korrespondenz ernst, so haben wir es mit zumindest drei unterschiedlichen Formen der Sirenen-Darstellung zu tun: mit der frühen Vogelform, mit der Form der einschwänzigen Sirenen, die im geometrischen Flechtmuster oft zu kreis- und ringförmigen Gebilden gestaltet werden, und endlich mit der typischen Omega-Form der *Sirena bifida*, die sich als die eigentliche Visualisierung des Fabelwesens durchsetzen wird. Sollten diese drei *Bildschlüssel* etwa auf drei unterschiedliche Sinnzusammenhänge hinweisen?⁶

Sieht man sich nun, aufmerksam geworden, die jeweiligen Kontexte an, in denen das Sirenen-Motiv in seiner jeweiligen Form-Ausprägung auftaucht, und gleicht sie mit der überlieferten Deutung als prinzipiell negatives Bildsymbol ab, so erhärtet sich schnell die Vermutung, dass die *begriffsgeschichtliche* Konnotation des Sinnbildes nur mit der Darstellung der Vogelsirene und allenfalls noch mit dem Bild der nixenförmigen, einschwänzigen Sirene übereinstimmt. Die *bildgeschichtliche* Überlieferung eben dieser beider Formen ist jedoch im Rahmen der mittelalterlichen Ornamentik beinahe unbedeutend: die Tradition der Vogelsirene konnte sich in Westeuropa nicht durchsetzen, und das Motiv der Nixe, ursprünglich aus dem Volksglauben stammend, wurde erst wirksam, als die frühchristliche Umdeutung der ursprünglichen Totengeist-Sirene zur häretischen Verführerin schon längst vollzogen war.

Vogelsirenen finden sich selten im Bildprogramm mittelalterlicher Sakralbauten, meist als Schmuckformen in Figuren-Kapiteln⁷ und klar mit anderen Visualisierungen dämonischer Mächte der Finsternis vergesellschaftet. Da ist der Fall also klar: die Vogel-Variante der Sirenen-Tradition vereint in der Tat völlig problemlos die *begriffsgeschichtliche* Konnotation der Sirene als monströses

Fabelwesen mit deren Bilddarstellung als Sinnbild des Bösen, der Sünde und der teuflischen Bedrohung. Doch muss diese *bildhafte* Vorstellung der Vogelsirene bereits im 10. Jahrhundert so verblasst gewesen sein, dass nur noch Angehörige hochgebildeter Schichten um die sinnhafte Verbindung des merkwürdigen Vogelungeheuers mit der antiken Sirenen-Tradition wusste. Und selbst bei dieser Elite, die Zugang zu Büchern hatte, muss die allgemein gültige Vorstellung der Sirene als Fischweibchen bereits übermächtig gewesen sein, sonst wäre es kaum zu solch offenkundigen Unstimmigkeiten zwischen Text- und Bildaussage gekommen, wo, wie bereits erwähnt, im Schrifteil eines Buches von vogelgestaltigen Sirenen die Rede ist, während der dazugehörige Bildteil eindeutig eine Fischesirene zeigt. Die Ehrfurcht vor der ererbten Gelehrsamkeit perpetuierte die Überlieferungen der griechischen Antike; die nunmehr allgemein geläufige Vorstellung verband mit dem alten Namen der Sirene jedoch die neue Gestalt des Fischweibchens.

Gewonnen hat das *Bild*, wie jeder Blick auf die weitere Entwicklung der romanischen Ornamentik beweist.

Die nunmehr endgültig zum fischförmigen Fabelwesen gewandelte Sirene entwickelte sich vorerst ikonographisch durchaus „realistisch“, d. h. entsprechend der Erscheinungsform wirklich und wahrhaftig existierender Geschöpfe.

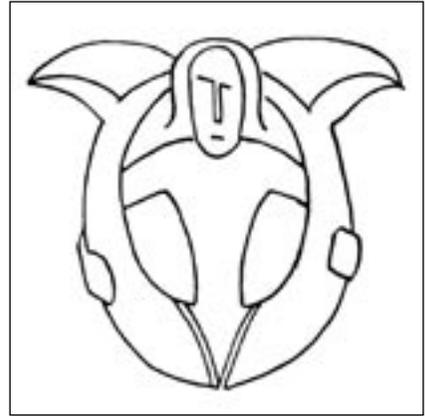
Erste Sirenen-Darstellungen wie z. B. aus dem Sacramentarium von Gellone zeigen, dass man sich die Sirene als Mischwesen aus einem einzigen, beinahe schlangentartig geringelten Fischkörper mit einem menschlichen Antlitz vorstellte, was auch der gleichsam „natürlichen“ Kontamination aus Fisch und Mensch entspricht. Die bildhafte Ähnlichkeit mit der symbolträchtigen Schlange rückte diese einschwänzige Sirene in die Nähe von Teufels Getier, und prompt passte auch die Lesart von der falschen Verführerin, die mit süßer Stimme und verlockenden Versprechungen den armen Christenmenschen zur Sünde verleitet und in ewige Verdammnis stürzt. War schon die Schlange des Sündenfalls zwar nicht offen, aber doch verdeckt als Symbol erotischer Verführung zu erkennen,⁸ so stand nunmehr die Fischesirene eindeutig als Bild weiblicher Sexualität zur Verfügung. Damit fiel sie unter den Laster-Katalog der christlichen Sittenlehre, denn die misogynen Verteufelung der Frau als Pforte allen Unheils sah in der *Luxuria* eine der Todsünden. Die alte Verbindung des schlangenförmigen Delphins zu Aphrodite tat den Rest, und aus dem synkretistischen Gebräu griechischer, lateinischer und schlussendlich vermutlich auch noch keltischer Überlieferungen in christlicher Umdeutung entstand das Bild der Fischesirene als Symbol sündiger Wollust.

*

Soweit, sogut. Doch dann taucht, neben dem weiterhin dargestellten Bildmotiv der einschwänzigen Nixen-Sirene, die charakteristische *Bifida* auf, die zweisechwänzige Sirene in der eigenartigen Haltung der beidseitig zum Kopf hochgezogenen fischförmigen Beine, die meist mit den Händen umklammert werden.



(24) Die typische Kreiskonfiguration der einschwänzigen Sirene.



(25) Die typische Omega-Form der Sirena bifida.

Die eindrucksvolle Form der *Sirena bifida* zeichnet ein deutliches Omega, den symbolträchtigen letzten Buchstaben des griechischen Alphabets,⁹ und erst in dieser streng ritualisierten Gestalt wurde die Sirene zu einem der erfolgreichsten Motive der romanischen Figuren-Ornamentik.¹⁰



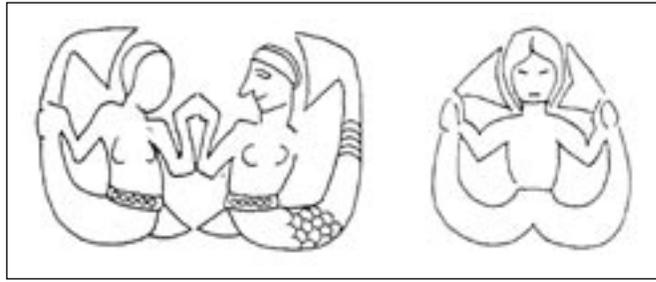
(26) Struktogramm der Sirena bifida am westlichen Toreingang der Kirche San Colombano in Vaprio d'Adda, Lombardei.



(27) Die Omega-Form an einem Kapitell der Pieve di Santa Maria Assunta in Cellole bei San Gimignano, Toskana.

Nun erhebt sich unweigerlich die Frage, woher diese Form stammt, und ob sie sich überhaupt aus der gleichsam „realistischen“ Vorstellung der einschwänzigen Sirene entwickelt hat, oder ob eventuell ein ganz anderer Bedeutungskontext vorliegt. Betrachtet man die ikonographische Linienführung, mit der die Nixen-Sirene von der mittelalterlichen Figuren-Ornamentik zu einer anmutigen Kreisfigur zusammengeschlossen wurde, so könnte sich durch die damals übliche

(28/29) Weiterentwicklung der einschwänzigen Sirene (Kreissirene) durch Spiegelkomposition zur Sirena bifida (Doppelkreissirene, Omega-Sirene).



Technik der Formenfindung über das Prinzip der Spiegel-Symmetrie durchaus eine neue gelungene „Formidee“ ergeben haben, wie Baltrušaitis sagen würde.¹¹ Durch eine einfache Spiegelung der traditionellen Nixen-Sirene entsteht wie von selbst die *Sirena bifida*.

Allein unter dem Aspekt des möglichen Formen-Katalogs stimmt diese gleichsam „abgeleitete“ Omega-Form der Sirene hervorragend mit dem Palmetten-Muster zusammen, das Baltrušaitis als ideale Vorlage ausgemacht hatte, und in der Tat nahm die romanische Bauplastik die Schmuckleisten mit kunstvoll verschlungenen Blatt- und Tierornamenten als beziehungsreiche Einfassungen von Portalen oder Fensterbögen in ihr festes Bildprogramm auf. Die Flechtbänder sind durchwegs aus der rhythmischen Wiederholung einiger weniger Grundformen entwickelt, die in allen möglichen Varianten abgewandelt werden und die verschiedenen Pflanzen- und Tiersymbole in die so geschaffenen geometrischen Freiräume einschmelzen.¹²

(30) Ein- und zweischwänzige Sirenen zusammen mit Pflanzen-, Tieren und Fabelwesen im Flechtband am Hauptportal der Kathedrale von Bitonto in Apulien.





(31–33) Weitere Beispiele für Sirenen als dekoratives Element in Flechtbändern romanischer Bauplastik: Oben links am Eingangstor der Kirche von San Michele, Pavia; oben rechts an der Kathedrale von Acerenza in der Toskana; links am Baptisterium von Parma; alle aus dem 12. Jahrhundert.

Während aber die bunte Flora und Fauna dieser Schmuckleisten stets nur in wohlgeordneter Symbolträger-Gemeinschaft vorkommt, taucht die *Sirena bifida* als Bildmotiv etwa ab dem 10. Jahrhundert selbstständig auf, und zwar keineswegs nur in Kontexten, die mit der bisher nachgezeichneten Begriffsgeschichte der Sirene kompatibel sind. Darstellungen von *Bifidae* finden sich auf Schluss-Steinen und an Taufbecken, ja sogar im Apsis-Raum und auf der Kanzel, also an Stellen und Orten, deren hochgeweihter Status ein Bildprogramm höchster Symboldichte verlangt.

Nun mag im einen oder anderen Fall sicher die Lesart des apotropäischen Abwehrzaubers gegen die Mächte der Finsternis, als deren Versinnbildlichung die Sirene verstanden wird, durchaus zutreffen, aber die auffallende Häufigkeit, mit der gerade die *Sirena bifida* in bedeutsamen Kontexten dargestellt ist, lässt diese Deutung doch sehr zweifelhaft scheinen, zumal in diesen Verortungen sonst kaum Monstren und negativ konnotierte Fabelwesen die *Majestas Domini* flankieren. Und wie erklärt es sich zudem, dass in wirklich wichtigen Bildprogrammen ausschließlich die typische *Bifida*-Form der Sirene aufscheint, und nicht

etwa die antike Vogel-Sirene oder die einschwänzige Nixe? Es ist vor allem die figürliche Eigenart des Motivs, die darauf hinweist, dass mit dem *Bild* der *Sirena bifida* ursprünglich ein anderer *Sinn* verbunden gewesen sein muss, der sich nicht aus der traditionellen Sirenen-Tradition erschließen lässt.

*

Ich fasse den Weg meines „Leitfossils“ kurz zusammen:

Die Geschichte beginnt mit den antiken Sirenen, von denen das *Bild*motiv der *Bifida*, des zweigeschwänzten Meerweibchens, lediglich seinen *Namen* hat und die Würde als fabulöses „Mischwesen“; es geht also um eine eindeutige *Imago*, also um die Bild-Vorstellung eines Gedankens, oder besser eines Strukturzusammenhanges, und nicht um die wie immer geartete Verarbeitung von Wirklichkeit. Dieses antike Sirenenbild visualisierte das Fabelwesen aber noch überwiegend als vogelgestaltig und ordnete es bestimmten Jenseits-Vorstellungen zu. Irgendwelche ikonische Beziehungen zur Form der späteren fischgestaltigen *Bifida* sind nicht rekonstruierbar.

Im Prozess der ersten Übernahme des antiken Erbes durch das junge Christentum geriet die Sirene – übrigens ausgelöst durch einen banalen Übersetzungsfehler im hellenistischen Raum des Vorderen Orients – über Origenes und die Alexandriner Katechetenschule in die Bibel. Dabei blieb sie jedoch, getreu des antiken Vorbildes, eine Vogelsirene, ihre Kontextualisierung verschob sich allerdings vom Totengeist allmählich hin zum teuflischen Dämon, zum Urbild der Verführung. In den ersten nachchristlichen Jahrhunderten diente sie vorwiegend als Symbol verderblicher Häresie, also geistiger Verführung, doch schon früh mischte sich diesem Bild die Vorstellung auch körperlicher Verführung bei. Der ambige Seelenvogel wandelte sich zur lockenden Vogelfrau, Symbol sexueller Versuchung und lasziver Wollust.

Über die Bibelübersetzung des Hieronymus kam sie, nunmehr bereits klar als dämonischer Ungeist konnotiert, in die lateinische Antike, und damit in das römisch dominierte West-Europa.

Hier geriet die klassische Sirene in Kontakt einerseits mit einer italisch-etruskischen Traditionslinie, und andererseits mit der keltisch-germanischen Überlieferung, die beide offenkundig mit der dämonischen Vogelgestalt der Sirene nicht viel anzufangen wussten, während fischgestaltige Mischwesen eher den Strukturzusammenhängen entsprochen haben müssen, für die im klassischen Griechenland das Sirenenbild gestanden hatte. Die Beschreibung der Sirene in *Physiologus* und Bestiarienbüchern als *marinae puellae*, also als „Meerwunder“, leistete vermutlich noch zudem der Verwechslung mit den fischgestaltigen Fabelwesen der mediterranen Meeressgottheiten Vorschub. Von den Tritonen, im christlichen Synkretismus nicht weiter beachtete Wesen der niederen Mythologie, übernahm die Bildvorstellung aber offenkundig nur die Fischgestalt, ohne weitere Einflüsse auf die symbolische Konnotation.

In fränkisch-karolingischen Texten finden sich endlich erste Bildzeugnisse von fischgestaltigen Sirenen, wenn der Fischleib des neuen Fabelwesens auch

allerdings noch eher einem Schlangenschwanz gleicht als einer manierlichen Fischform. Das ikonographische Erbe verweist wiederum deutlich auf antike Vorbilder, etwa auf die Tritonen-Darstellungen in römischen Schmuckmosaiken. Die begriffsgeschichtliche Verknüpfung mit dem Schlangensymbol dürfte aber das letztlich prägende Element gewesen sein, das die Fischsirene zur Verführerin werden ließ, zum Sinnbild sündiger Wollust und negativ konnotierter weiblicher Sexualität. Die vogelgestaltige Sirene bleibt zwar im Bildprogramm des Abendlandes, tritt aber deutlich hinter der nunmehr vorherrschenden Fischgestalt zurück und verliert sich schließlich ganz.

Ab hier wäre das Schicksal der nunmehr fischförmigen Sirene klar: als einschwänzige Nixe bildet sie zusammen mit dem ebenfalls als Doppelwesen konnotierten Kentaur ein Sinnbild für „Zwei-heit“, und dient als Verbildlichung von Doppelzüngigkeit, Ketzerei und Irrlehre, Verführung des schwachen, stets zwischen Gut und Böse schwankenden Menschen zur Sünde. Als negativ konnotierte „Menschenfischerin“ gerät die Sirene zudem in unmittelbare Nähe zum Urbild jeder Versuchung, der Paradies-Schlange, und versinnbildlicht nunmehr durchwegs die böse Lust, die Tod und Verderben bringende *Luxuria*. Im ikonographischen Bildprogramm ist sie fest auf der Seite der monströsen Fabelwesen verankert, als eine der vielen Visualisierungen der Höllenfauna, über die das tröstliche Heilsversprechen des christlichen Kosmos schlussendlich siegen wird.

Doch nun das Rätsel: ab dem 10. Jahrhundert taucht, wie aus dem Nichts, die Form der *Sirena bifida* auf, eine Bildchiffre, die sich als ungemein erfolgreich erweisen sollte und deren Einbindung in das figurative Programm mittelalterlicher Bauplastik von dem der traditionellen Sirenen-Vorstellung signifikant abweicht. Die Subsumierung der beiden Erscheinungsbilder der Fischsirene, als Nixe oder als *Bifida*, als bloße ikonographische Varianten unter ein und dieselbe begriffsgeschichtliche Konnotation des Fabelwesens ist daher sehr problematisch.

Der Verdacht liegt also nahe, dass die *Sirena bifida* ein ganz anderes „Sinn-Bild“ darstellt, dass also ihr *Bild* Hinweise auf Sinnzusammenhänge enthält, die das Mittelalter noch deutlich *gesehen* hat, wenn das Wissen um diesen Sinn aus der gelehrten Buchtradition auch nicht mehr rekonstruiert werden kann. Schwache Spuren eines positiven Sirenenbildes sind immerhin, wie bereits erwähnt, in der literarischen Überlieferung nachzuweisen, die beinahe das Gegenteil der religiösen Auslegung der Sirenenmetapher nahelegt: Melusine ist immerhin die mit beinahe göttlicher Gnadenfülle ausgestattete Stamm-Mutter eines mächtigen Adelsgeschlechtes,¹³ und ihr geheimnisvolles Wesen hat nichts von höllischer Dämonie, sondern geht unverkennbar in die Richtung der *Fortuna*-Symbolik, der Visualisierung des *Fatums*, dessen Wirken letztlich, nach christlichem Verständnis, im unerforschlichen Ratschluss Gottes ruht.

Genau in der Zeit um das späte 10. und beginnende 11. Jahrhundert herum beginnt in Europa die allmähliche Wiederentdeckung der Antike, die *Renovatio* des römischen Weltreiches im Geist der karolingischen Renaissance und der cluniazensischen Reform, den Grundlagen hochmittelalterlichen Weltbewusstseins. Im nördlichen Italien, im Knotenpunkt der großen Nord-Süd-Verbindungen zwi-

schen dem Frankenreich und Rom und der Ost-West-Achse zwischen Ostrom und Santiago de Compostela erreicht die romanische Bauplastik einen ästhetischen Höhepunkt, der im 12. Jahrhundert über ganz Europa ausstrahlt.¹⁴ In diesem Kontext wäre es denkbar, dass eine genaue Ausdifferenzierung des Sirenenbildes zustande gekommen ist, als klassische Vogelsirene einerseits und als noch näher zu definierende Fischesirene andererseits.

Herkunft, Deutungszusammenhang und Bildentwicklung der Vogelsirene sind gut nachweisbar; Übergang zur Fischgestalt und Ausbildung der Erscheinungsform als Nixe oder als *Sirena bifida* sind hingegen nicht so einfach zu rekonstruieren.

Das Problem hängt dabei vorzüglich an der auffallenden Omega-Form unseres Fabelwesens, die jenseits aller Sirenentradition eine eigenständige ikonographische Formenkonstanz aufweist.¹⁵ Die begriffsgeschichtliche Bedeutung des Sirenensymbols muss also nicht unbedingt mit dessen bildgeschichtlicher Ausprägung als *Sirena bifida* konform gehen. Es kann durchaus sein, dass der Rückgriff auf ein vertrautes *Bild*, nämlich die Omega-Form, dazu benutzt wurde, um einen Strukturzusammenhang zu visualisieren, der mit der christlichen Umdeutung der klassischen Sirene nichts zu tun hat, sondern ganz andere Sinnverweise enthält.

In der genauen figürlichen Betrachtung der *Bifida*-Darstellungen müssten sich also Indizien finden lassen, ob im *Bildwissen* dieser sonderbaren Sirenenform ein Strukturzusammenhang gespeichert ist, von dem das *Wortwissen* nichts mehr berichtet.

Und es war tatsächlich ein *figürlicher* Schlüssel, der mich auf eine mögliche Spur brachte.

*

Das kleine Kirchlein St. Jakob in Kastellaz, auf einer Anhöhe oberhalb von Tramin in Südtirol gelegen, enthält einen vorzüglich erhaltenen romanischen Freskenschmuck im Apsisraum, der zu den interessantesten Kulturdenkmälern aus dem XII. (oder frühen XIII.) Jahrhundert gehört.¹⁶ Es kann kein Zweifel bestehen, dass das bis heute nicht restlos enträtselte Bildprogramm von einem hochgebildeten Kleriker entworfen und von einem nicht minder hervorragenden Meister ausgeführt worden ist. Bei aller Schwierigkeit möglicher Deutungen¹⁷ ist jedoch klar, dass jedes kleinste Detail, jede anscheinend noch so willkürliche Linienführung der Visualisierung einer präzisen Idee entsprochen haben muss, dass wir es also mit der bildhaften Realisierung einer Geisteswelt zu tun haben, die sich ganz dem *Bild* anvertraut hat, offenkundig im sicheren Bewusstsein, durchaus richtig *gesehen* zu werden. Dabei kann es keine Rolle gespielt haben, ob nun wirklich jeder Christenmensch über die nötige Bildung verfügte, um das dargestellte Bildprogramm auch richtig zu *lesen*, das wäre im mittelalterlichen Kontext wenig wahrscheinlich. Dafür war die grundlegende Bereitschaft, die Bildbotschaft spirituell richtig zu erfassen, ganz sicher gegeben: das Kirchlein mit seinem erstaunlichen Bilderschmuck liegt auf einer der möglichen Trassen des Jakob-Weges, und der

eintretende Pilger, selbst auf zutiefst symbolhafter Fahrt unterwegs, wusste genau um den Bild-Charakter allen Seins als einzig möglichen Zugang zur unsichtbaren Wahrheit, also dem letztlich *wirklichen* Sinn der Welt, und hatte dementsprechend ein besonderes Gespür für *Bildhaftigkeit*, für das Zusammenspiel von *sehen* und *erkennen*, von äußerem Eindruck und innerer Schau.

Im Großen und Ganzen ist der Sinn der Bildbotschaft in der Apsis von St. Jakob durchaus einsichtig:

Im Gewölbe herrscht die ruhige, ewige Herrlichkeit Gottes, deutlich abgesetzt von jeder Erdschwere, dargestellt von der Gestalt Christi, dem Fleisch gewordenen Wort als sichtbare Garantie des göttlichen Heilsversprechens, das in der Heiligen Schrift gegeben ist. Im Mittelstreifen, von der figürlichen Konzeption des Bildprogramms her deutlich gekennzeichnet als der Himmelshäre zugeordnet, sind die Apostel nach dem Kanon der damaligen Ikonographie angeordnet: in sorgfältig arrangierten Zweiergruppen sind sie in einer ebenso ruhigen und gelassenen Atmosphäre dargestellt wie die *Majestas Domini*, als sichtbares Zeichen einer erlösten Welt, die nunmehr befreit von Sünde und Sündenschuld mit dem



(34) Blick in die Apsis des Kirchleins von Kastellaz.

Himmel versöhnt ist. Die flankierenden Symboltiere am Apsis-Eingang, die von der problematischen Sockelzone in diese heitere Ruhe hineinragen, weisen jedoch darauf hin, dass dieses Erlösungsversprechen zwar bereits eingehalten worden ist, aber im Rahmen der noch dem Zeitenlauf unterworfenen Welt nicht verwirklicht werden kann. Der Himmel und das himmlische Jerusalem scheinen geradezu über den Niederungen der noch in schweren Kämpfen befangenen Erde zu schweben, als sicherer Trost einer Heilsgewissheit, die am Ende der Zeiten dem Höllenspek den Garaus machen wird.

Noch aber hat die Zeit ihr furchtbares Gewicht: schwer lastet sie auf den Schultern der fluchbeladenen Atlasfiguren, die das Himmelsgewölbe tragen müssen, bis die Zeit erfüllt ist und die gesamte Schöpfung zurückkehrt in die ewige Seligkeit des Schöpfers.

Ein Sinnbild der Zeitenordnung ist unschwer zu erkennen: es handelt sich um den vertrauten „Ziegenfisch“ als Hinweis auf das Sternbild des Steinbockes,¹⁸ also des Tierkreiszeichens, unter dessen Herrschaft die Wintersonnenwende fällt. Dementsprechend müsste das symmetrisch dazu angeordnete Fabeltier die Sommerhälfte des Jahres versinnbildlichen, und da findet sich nun das erste Rätsel des Kastellazer Bildprogramms: ikonographisch äußerst kunstvoll dem Ziegenfisch zugeordnet findet sich eine eindeutige *Vogelsirene*,¹⁹ und um keinen Zweifel über ihre Nähe zur Weltzeit nach dem Sündenfall aufkommen zu lassen, knüpfte der unbekannte Maler in ihren in einen langhalsigen Vogelkopf auslaufenden Unterleib einen unverkennbaren Schlangenknoten.



(35/36)
*Vogelsirene
 und Ziegenfisch.*



Die Anwesenheit der Vogelsirene im Kontext eines Bildprogramms aus dem späten 12. oder allerfalls noch frühen 13. Jahrhundert verdient zwar Aufmerksamkeit, ist aber kein Einzelfall. Wie bereits erwähnt, ist die Darstellung der Vogel-

sirene im Abendland zwar selten, aber nicht völlig abwesend. Erstaunlich ist jedoch ihre offenkundige Zuordnung zur Tierkreis-Symbolik. Die Verbindung der antiken Vogelsirene und vor allem ihrer hellenistischen und frühchristlichen Weiterentwicklung im Vorderen Orient mit siderischen Verortungen, etwa mit dem Tierkreis-Zeichen der Zwillinge, ist zwar belegt, scheint aber im Abendland kaum bekannt gewesen zu sein. Sollte sich in dem unscheinbaren Südtiroler Kirchlein eine Spur erhalten haben, dass zumindest der Ideator des Bildprogramms um diesen Strukturzusammenhang wusste?²⁰ St. Jakob in Kastellaz liegt, wie bereits erwähnt, am Streckennetz der alten Pilgerwege:²¹ hier zog eine der möglichen Alpen-Überquerungen vorbei, die vom Norden gegen die Poebene führte, zu den Anschlüssen an den Jakobsweg nach Santiago di Compostela, wie auch an die *Via Romea*, den Weg nach Rom über Padua und Ravenna, oder an die *Via Francigena*, die von Frankreich kommend, nach der Alpen-Überquerung im westlichen Alpenbereich ebenfalls nach Rom zog, und zwar über Parma und die Toskana, entlang der thyrrenischen Seite des Appenins. Genau über dieses Streckennetz, das die beiden heiligsten Orte mittelalterlicher Pilgerei ansteuerte, nämlich Rom und Santiago,²² muss auch das damalige Wissen um Bild und Bild-Deutung gewandert sein, und tatsächlich finden sich vorwiegend in Sakralbauten entlang der Pilgerwege Bildzeugnisse, die, wie in St. Jakob in Kastellaz, Strukturzusammenhänge freilegen, die das Buchwissen nicht überliefert hat.²³

Die *Evidenz* der Bildanordnung lässt in diesem Fall wenig Zweifel über die Verknüpfung der beiden Fabelwesen mit dem Begriff von Zeitenmaß und Zeitenlauf, und sie muss sich damals auf jeden Fall fraglos jedem einfachen Christenmenschen mitgeteilt haben, der sehr vermutlich weder von Vogelsirenen noch von Ziegenfischen irgend etwas wusste.

Der Sockelstreifen ist sowohl vom ikonographischen Konzept als auch von der technischen Ausführung her deutlich vom himmlischen Bereich abgesetzt, und hier, in der vom Sündenfall in heillose Gottesferne gestürzte Welt, herrschen die Mächte des Chaos und der Zerstörung, die unsauberen Geister und Dämonen, denen die Erbschuld der Stammeltern die Herrschaft über die Jetztzeit zugestanden hat. Letztlich werden sie jedoch den Himmel und die dereinst entsühnte Schöpfung nicht ernstlich bedrohen können, so verheißt es die Bibel, und das vermittelt auch das Bildprogramm: die Macht der Hölle bricht sich an der *Majestas Domini*, die segnend erhobene Hand des *Pantokrator* weist den grausen Spuk zurück in die Unterwelt, wo in anscheinend planlosen, in Wirklichkeit jedoch äußerst effektiv arrangierten Gruppen die Sinnbilder heidnischer Gottlosigkeit und lästerlicher Bosheit ihre niederträchtigen Kämpfe austragen. Gespenstische Geschöpfe, hunds-köpfige, pferdeschwänzige oder einbeinige Bewohner eines fernen, fabulösen Randes der *Oikumene*, der von ordentlichen Christenmenschen bewohnten Welt, mischen sich in das Getümmel von Kentauren und Fischmenschen, dem damaligen Pilger vertraute Bilder für die Schrecknisse des gefährvollen Weges durch das irdische Jammertal, traf er doch an den zahllosen Kirchen und Kapellen, an denen er vorbeizog, immer wieder auf die gleiche Bildbotschaft. Die sogenannten „Bestiarien“ von St. Jakob zeigen zwar unverkennbar die Handschrift einer künstlerisch originellen Gestaltung, doch handelt es sich stets um

(37) Kastellaz:
Bestiarien links
mit Vogelsirene.



Varianten eines festen Bildinventars. Der (heute abgetragene) Altarstein teilte die Sockelzone in zwei Halbkreise, was offenkundig ausgenutzt wurde, um die Bildpredigt um zwei thematisch sinnvoll aufeinander bezogene Inhalte zu arrangieren: linkerhand zeigen die Sünden des Geistes ihr hässliches Gesicht, rechterhand wird der fromme Pilger ermahnt, sich vor der Verführung des Fleisches in Acht zu nehmen.

Auf beiden Seiten findet sich nun eine Sirene: links eine Vogelsirene,²⁴ und rechts eine Fischesirene, was voll und ganz meiner Vermutung entspricht, dass hinter diesen beiden *figürlich* differenten Ausprägungen des Fabelwesens zwei ursprünglich völlig unterschiedliche Strukturzusammenhänge stecken. Die linke Bildkonstellation zeigt eine wilde Kampfszene: drei dämonische Mischwesen attackieren sich auf jede nur mögliche Weise, alle schmähen einander, Vogelsirene und Kentaur raufen und prügeln sich, und ein struppiger Fischmensch legt einen

(38) Bestiarien
rechts mit Fisch-
sirene („Meer-
weibchen“).



Pfeil auf die gespannte Bogensehne und zielt; ein monströs geschwänzter Kopf-füßler schleicht hinzu, man weiß nicht recht, ob er die Szene lediglich besser beobachten will, oder ob er nur auf die Gelegenheit wartet, sich ins Getümmel zu werfen und kräftig mitzumischen. Da tobt Aufruhr gegen Gottes heilige Ordnung, es herrschen Kampf und Ketzerei, Zwietracht und böse Rede säen Hass, Verleumdung und blinden Zorn.

„Wohlgesehen hat also der Physiologus von den Sirenen und den Kentauern ...“, denn man erinnere sich, diese Fabelwesen stehen als Sinnbilder für die wankelmütigen Christenmenschen, die nicht fest im Glauben sind: „Und in der Gemeinde sind sie wie Menschen, wenn sie aber sich selbst überlassen sind, werden sie wie das Vieh. Diese also nehmen das Antlitz von Sirenen und Kentauern an, nämlich die Mächte des Widerspruchs und höhnischer Ketzerei ...“²⁵

Der Pilger ist gut beraten, den Blick zu heben zur wohlgeordneten Welt der Apostel, die mit lebhaften Gesten miteinander diskutieren, doch ihr heiliges Gespräch ruht sicher im Wort Jesu Christi, und wer auf den Wegen des Herrn wandelt, der schenkt den falschen Propheten kein Gehör.

Die rechte Bildkonstellation ist weniger dramatisch, doch nicht minder eindringlich: ein hundsköpfiges Monstrum verbeißt sich in eine Schlange, Urbild der Sünde, und im Umfeld tummeln sich die Varianten unsauberer Verlangens. Im Meer der bösen Lust reitet ein Mann mit erigiertem Penis einen Fisch, wohl ein Sinnbild des lüsternen Aphrodite-Delphins, eine Seeschlange packt den Fischreiter an der Wade, und daneben taucht ein schwertfisch-artiges Untier aus den Tiefen auf und lässt über seine sexuellen Wünsche auch keinen Zweifel, und ein Schattenfüßler aus dem fernen Wunderland Indien scheint Unerhörtes zu melden, ob über sein eigenes Wohlbehagen, oder über die Folgen des wider-natürlichen Tuns, das lässt seine zweideutige Geste offen. Beinahe unbeteiligt, mit ernstem Gesicht, schwebt eine *Sirena bifida* über den Wassern, und die klare Linienführung zeigt eindeutig, dass sie keinen Teil hat an der Orgie: ihr Schoß ist verschlossen.

Was immer dieses bedeutsame Detail heißen mag, es ist ganz sicher nicht zufällig in das sorgfältig arrangierte Bildprogramm von St. Jakob geraten. Das kann nur heißen, dass man um den exakten Sinn dieser *Bildform* wusste, und er verträgt sich nicht mit der Lesart der betörenden Verführung zu sündiger Fleischslust, die der *Sirena bifida* nachgesagt wird.

Sicher steckt in der Omega-Form des Fischweibchens eine eindeutige Anspielung auf den weiblichen Sexus: die zu beiden Seiten hochgezogenen Fischschwänze zwingen geradezu zur Assoziation mit der zur Schau gestellten Scham, die übrigens erst der gegabelte Fisch-Unterleib in aller nackter Unschuld repräsentieren kann. Es scheint paradox: der eigentlich züchtigen Bildform der einschwänzigen Nixe hängt die Sinnbildlichkeit von sexueller Ausschweifung an, während die Evidenz der *Sirena bifida* keineswegs auf Wollust, sondern auf die uralte Verehrung weiblicher Fruchtbarkeit hindeutet.²⁶ Der geschlossene Schoß des Fischweibchens von St. Jakob muss offenkundig als klare Mahnung verstanden worden sein, das heilige Geheimnis schöpferischer Erneuerung nicht im Pfuhl sündiger Lust aufs Spiel zu setzen. Unzucht schließt den Born des Lebens

und überantwortet den sündigen Menschen dem ewigen Tod, kein neues Leben wird ihn erwarten, keine Wiedergeburt Erlösung schenken: Mutter Erde wird ihn aufnehmen, aber nicht mehr herausgeben.

Andersherum wird nunmehr endlich einsichtig, was die *Sirena bifida* an den vielen Kirchenportalen und auf den unzähligen Kapitellen dem gläubigen Pilger bedeutete: um einen tröstlichen Hinweis auf die unerschöpfliche Lebenskraft der Natur ging es, um die Gabe von Fortpflanzung und Geburt, um das Versprechen sichtbaren Segens auf dieser Welt, als Unterpfand für das verheißene ewige Leben.

*

Damit wird auch klar, dass man die *Bild*vorlagen zur Omega-Form der *Sirena bifida* vergeblich in einer etwaigen Sirenen-Tradition der Antike suchen wird, denn da gehört sie nicht hin. Vielmehr dürften Vorstellungen im Umkreis der *Mater Magna* zur Formfindung beigetragen haben, figürliche Anlehnungen an die kultische Bloßlegung der weiblichen Scham als apotropäisches Schutzmittel und gleichzeitig als Segensspruch bei Hochzeit und Geburt.²⁷ Das sagt uns aber, ich weise nachdrücklich darauf hin, nur das *Bild*: die gelehrte Tradition der Schriftquellen beharrt auf der Deutung der Sirene als eines der vielen Schaubilder für die Mächte des Bösen, und da die *Sirena bifida* nach allgemeiner Lesart eben eine Sirene ist, zählt sie zu Teufels Getier, ob das nun zu ihrem ikonographischen Profil passt oder nicht. Ich habe in *schriftlichen* Dokumenten nie den kleinsten Hinweis darauf finden können, was die *bildlichen* Zeugnisse eindringlich nahelegen, nämlich dass die kleine doppelschwänzige Sirene ein Heilszeichen gewesen sein muss und als solches auch verstanden wurde, im Unterschied zu ihrer antiken Ahnengestalt, der Vogelsirene, mit der sie kaum mehr als den Namen gemein hat, und noch viel deutlicher im Gegensatz zu der ihr nahverwandten Nixenfigur, mit der sie zwar die Symbolbreite der Fischgestalt teilt, nicht aber den Strukturzusammenhang von positiv besetzter Schöpfungskraft.

Wieso sitzt denn dieses heidnische Fabelwesen überhaupt in den Kirchen? Und auch noch auf signifikanten Plätzen, etwa in der Apsis wie in St. Jakob in Kastellaz, oder im Tympanon, auf der Kanzel, am Eingangsportal und auf ungezählten Kapitellen in Sakralbauten quer durch ganz Europa? Und das in einer Haltung, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lässt. Es geht doch nicht an, ausgerechnet in der Nähe des Allerheiligsten auf die sündige Fleischeslust hinzuweisen, auf die Erbschuld Evas und ihrer Kinder, auf die „Sirene“ als Verführerin und Verderberin der schwachen Menschheit. Den Hütern der reinen Lehre war dieser seltsame Schmuck in Kirchen und Klöstern auch ein Dorn im Auge, und immer wieder wurde kräftig dagegen gewettert, doch es half alles nichts: die *Bild*potenz der *Sirena bifida* brachte es fertig, der gesamten *Schrift*-Tradition ein ordentliches Schnippchen zu schlagen und an allen Verfluchungen vorbei, über ihre *figürliche* Sinnbildlichkeit, die theologisch-philosophische Sinnsetzung gründlich zu konterkarieren. Man verstand eben etwas von der Grammatik des Bildes: dem mittelalterlichen Menschen war der Bild-Charakter des Daseins

selbstverständlich und dementsprechend hatte er ein besonderes Gespür für *Bildhaftigkeit*, für *ikonische* Verarbeitung von Information und Kommunikation.

Einmal auf der Spur, lassen sich nun weitere Ungereimtheiten zwischen der begriffsgeschichtlichen Sirenentradition und der Bildbotschaft von Sirenen-Darstellungen auflösen, und wieder ist es die *Sirena bifida*, die dem Programm ein weiteres Element hinzufügt, und wieder, ich weise nachdrücklich darauf hin, war es ein *figürliches* Element, das mir einen brauchbaren Schlüssel lieferte.

*

Das kleine Kirchlein von S. Cristovao liegt weitab von allen touristischen Routen traumverloren im Nordwesten von Portugal, in Rio Mau, früher wohl an der Strecke, die vom Südwesten der iberischen Halbinsel nach Santiago führte. Der schlichte Bau aus dem 12. Jahrhundert zeigt nur wenige Elemente figuraler Bauplastik, darunter ein schönes, gestuftes Portal und darüber ein Tympanon von archaischer Eindringlichkeit.



(39/40) Das Tympanon von S. Cristovao und die *Sirena bifida* ganz rechts im Bildprogramm.

Die segnende Bischofsfigur im Zentrum stellt den Kirchenvater Augustinus dar, flankiert von zwei Figuren, die in äußerster Stilisierung ein aufgeschlagenes Buch halten: es können zwei Apostel sein oder auch zwei Evangelisten. Eingerahmt ist diese an die Dreieinigkeit gemahnende Gruppe von den Symbolen kosmischer Allmacht, von der Sonne im linken Zwickel, zwei Sternen zu beiden Seiten des Heiligen Augustinus und von der Mondsichel im rechten Zwickel. Das Sonnensymbol ist zusätzlich verstärkt durch die Darstellung eines ebenfalls stark stilisierten Vogels: denkbar wäre die Präsenz des Johannes-Adlers, was gut zur Lesart des einen Buchträgers als Evangelisten passen würde, oder auch die Darstellung der Geist-Taube im strahlenden Licht der Sonne, als Hinweis auf die kosmische Allgütigkeit der christlichen Heilsbotschaft. Kein Zweifel besteht über die sinnbildhafte Bindung des Mondes an die *Sirena bifida*: umgürtet mit einem deutlich betonten Gürtel, der unübersehbar an eines der magischen Attribute der großen

Aphrodite erinnert,²⁸ hält die omega-förmige Sirene die liegende Mondsichel gleich einer Krone über ihren Kopf und beherrscht somit als „Urania“ die siderische Zeit von Wachstum, Reife und Untergang, während sie gleichzeitig in ihrer Funktion als „Genetrix“ für die unerschöpfliche Fruchtbarkeit der Erde Sorge trägt.

In diesem Kontext kann, ebenso wie in der kleinen Jakobskirche von Kastellaz, von keiner negativen Assoziation des Sirenenbildes die Rede sein, im Gegenteil: noch eindeutiger als im Fall des Meerweibchens mit dem verschlossenen Schoß weist diese um einiges ältere Darstellung der *Sirena bifida* auf die heilbringende Funktion des Symbols hin, dessen *bildliche* Eindeutigkeit der *schriftlich* überlieferten Sirenen-Deutung geradz zu widerspricht.

Das erhaltene Zeugnis aus Portugal ist kein Einzelfall, wenn man auch in abgelegenen Winkeln Europas suchen muss. Andererseits ist auch klar, dass nur an wenigen Orten die Zeit sozusagen „stehen geblieben ist“, was im Fall von kleinen Sakralbauten ganz wörtlich zu nehmen ist. Kaum eine Kirche aus dem frühen Mittelalter ist unverändert bis heute erhalten geblieben, und wenn bei den ständigen Renovierungen oder Umbauten wenigstens einige Elemente des ursprünglichen Bauwerkes erhalten geblieben ist, so ist das meist ein großer Glücksfall. Wenn sich nun sonderbare Bildprogramme wie in Rio Mau auch an weit entfernten Orten wie etwa in Nonette in der französischen Auvergne oder im englischen Stow Longa im heutigen Cambridgeshire finden, so kann das nur heißen, dass die *figürliche* Codierung bestimmter Botschaften damals allgemein verständlich und weit verbreitet gewesen muss.

*

Die Kirche von Notre-Dame in Nonette, Puy-de-Dome, in der Auvergne, erhielt ihr heutiges Aussehen gar erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als ihr zwischen 1894 und 1897 ein neuer Glockenturm hinzugefügt wurde, doch wichtige Bauteile des alten romanischen Bauwerkes blieben erhalten, darunter ein bemerkenswertes Tympanon.²⁹



(41) Das Tympanon der Kirche von Notre Dame in Nonette.

Im Zentrum steht ein Engel, wohl der heilige Michael, flankiert von einem Christuslamm im linken Zwickel und einer Sirene im rechten. Die Sirene, in ihrer einschwänzigen Nixengestalt, hebt die Arme und hält ihren reichen Haarschmuck umklammert, der links und rechts des Hauptes niederfließt. Die Vergesellschaftung mit Engel und Lamm macht eine Deutung laut begriffsgeschichtlicher Tradition als Verführerin höchst unwahrscheinlich, vielmehr geht die *figürliche* Darstellung wieder eindeutig in Richtung Fruchtbarkeit.³⁰ In Anbetracht der spiegelbildlichen Anordnung zum Christuslamm, das den *geistigen* Gnadenfluss versinnbildlicht, könnte die Sirene eine Anspielung auf den *materiellen* Segen sein, als Versprechen auf ausreichende Ernte und leibliches Wohlergehen. Der gläubige Christ, der unter diesen Heilszeichen in die Kirche trat, vertraute sich seinem Gott mit Leib und Seele an: der Tisch des Herrn hielt sowohl das Brot des ewigen Lebens als auch das tägliche Brot auf dieser Welt bereit, was kümmerte es die einfachen Bauern, ob die seltsamen Bilder von einigen Gelehrten ganz anders gelesen wurden.

Noch auffälliger ist der Fall eines alten Kirchleins in England, St. Botolph in Stow Longa im Umland von Cambridge (früher Huntingdonshire); das archaische, schwer deutbare Tympanon über dem Seitenportal dürfte ziemlich sicher die Spolie eines Vorgängerbaus sein und wohl aus dem 11. oder frühen 12. Jahrhundert stammen, doch genauere Datierungen sind nicht möglich.



(42) Tympanon des Kirchleins von St. Botolph in Stow Longa.

Das dargestellte Bildprogramm gibt Rätsel auf: da nimmt eine roh geformte, aber ausdrucksstarke Sirene mit hoch erhobenen Händen die zentrale Stelle des Tympanons ein, die dem Weltenherrscher oder einer auf ihn hinweisenden Figur zusteht; flankiert wird die Nixe von zwei Tieren, über deren Identität ebenfalls keine Klarheit besteht, doch ist die Choreographie jedenfalls spiegelbildlich angeordnet, mit den beiden Tiergestalten, die auf die zentrale Sirenenfigur zuschreiten.³¹ Das Flachrelief ist aus einer einzigen Steinplatte herausgearbeitet, es bildete also von Anfang an ein wohlüberlegtes Ensemble, doch kann man heute nicht mehr sagen, ob es zu einem größeren Bildprogramm gehörte, oder

ob es die einzige Aussage in der Umrahmung des Portals war. Wird das Tympanon allein im Rückgriff auf die begriffsgeschichtliche Überlieferung gelesen, die in der Sirene ein Sinnbild ketzerischer Irrlehre sieht, so bleibt nichts anderes übrig, als in der Darstellung eine geradezu terroristische Warnung vor der Hölle zu sehen: die Sirene im Zentrum, wo, wie gesagt, eigentlich der Heiland thront, wird damit symbolisch zu einem Verweis auf den Antichrist, der in den letzten Tagen der Menschheit für Verwirrung und Unheil sorgen wird, flankiert von den beiden ungeheuerlichen Boten der heraufdämmernden Apokalypse, von denen die Offenbarung des Johannes spricht, dem schrecklichen „Drachen“, der aus dem Meer aufsteigt, und dem gehörnten „Lamm“, das aus der Erde aufsteigt und das die Menschen veranlasst, den „Drachen“ anzubeten.³² Der Fischschwanz der Sirene, der dem rechten Tier zugewandt ist, könnte durchaus eine Anspielung auf das „Meer“ sein, aus dem eines der beiden apokalyptischen Tiere aufsteigen wird, und die katzenartige Gestalt mit einem schlangengleich um den Körper geschlungenen Schwanz passt auch leidlich zur Beschreibung des „Drachen“, wenn auch die Mehrköpfigkeit fehlt, während die linke Tierfigur sogar nicht übel zum „Lamm“ passen könnte.

Sollte diese Sinnfindung zutreffend sein, wurde der ankommende Beter eindringlich darauf hingewiesen, dass laut Bibel am Ende aller Tage der Macht des „Tieres“ keine Grenzen gesetzt waren und dass er sich selbst an diesem Ort des Heils, in der Kirche, keine sichere Zuflucht erwarten konnte. Nur wenige auserwählte standhafte Christen würden die schreckliche Tage des Welteneendes heil überstehen und eingehen in das „Buch des Lebens“. Auf die meisten warte jedoch der ewige Tod im Feuer der Hölle.

Es scheint kaum glaubhaft, dass eine derart aberwitzige Verkehrung der christlichen Heilsbotschaft ausgerechnet auf einem Tympanon den frommen Pilger in Empfang hätte nehmen sollen. Zwar spielen Endzeit-Vorstellungen im Mittelalter eine große Rolle und dementsprechend häufig finden sich in den Bildprogrammen der Romanik Anspielungen auf die prophetischen Bücher der Bibel, Darstellungen des Jüngsten Gerichts und drastische Visualisierungen der Höllenstrafen. Doch die christlichen Ikonostasen konterkarieren diesen Aufmarsch dämonischer Mächte stets mit der Verheißung schlussendlicher Erlösung von allem Übel und der tröstlichen Präsenz göttlicher Allmacht, an der die höllischen Heerscharen zu Schanden werden. Über allem Schrecken von Weltenbrand und Endkampf thront der Heiland, der siegreiche Gottessohn.

Nun kann es gut sein, dass das rätselhafte Tympanon von Stow Longa, sollte es tatsächlich eine apokalyptische Botschaft enthalten, ursprünglich einen Gegenpart hatte, auf dem dann wohl Christus als Weltenrichter zwischen zwei Engeln oder heiligen Tieren der Tetramorphen dargestellt gewesen sein musste, als abschließende Verheißung auf den Sieg des Himmels und auf die Erneuerung einer endlich entsühnten Welt. Der heutige Erhaltungszustand der Kirche lässt keine weiteren Vermutungen zu. Allerdings will es mir nicht sehr wahrscheinlich sein, dass angesichts der Sorgfalt, mit der die Tympanon-Spolie von der Vorgängerkirche übernommen worden ist, ausgerechnet das positiv konnotierte Gegenstück verloren gegangen sein soll.

Und wenn die Sirene, das zentrale Bild, einen ganz anderen Sinn vermittelt hätte? Einen Strukturzusammenhang, den man damals ganz selbstverständlich *sah*? Ich hätte wenig Bedenken, das Tympanon mit ganz anderen Augen zu betrachten, wenn es sich um eine *Sirena bifida* handeln würde. *Bifidae* an zentralen Stellen in der Portal-Gestaltung, etwa im Architrav über dem Eingang³³ oder auch deutlich sichtbar in den seitlichen Einrahmungen der Portale, sind ausgesprochen häufig und ihre eigentliche Funktion als Heilszeichen ist eindeutig.

Die Präsenz einer nixenförmigen Sirene in derart dominanter Position mutet hingegen schon sehr seltsam an. Auch kann die Wahl der Gestaltung, Nixen- oder Omegaform, kein Zufall gewesen sein, denn die ersten Zeugnisse der *Sirena bifida* reichen problemlos ins 11. Jahrhundert zurück, die Formvorlage war also bereits greifbar. Ich kenne nur ein einziges weiteres Beispiel für eine vergleichbare Bildkomposition, und darin steckt auch der (natürlich wieder) *figürliche* Schlüssel für eine mögliche Lösung des Rätsels. Dass die Kirche mit dem erhellenden Tympanon einmal mehr am anderen Ende Europas liegt, in Tuscania im italienischen Latium, zeigt zudem eindrücklich, dass es im mittelalterlichen Europa ein *Bildwissen* gegeben haben muss, das weit über alle Sprach- und Ländergrenzen hinausreichte.

*

Die Basilika von Santa Maria Maggiore in Tuscania gehört in ihrer heute erhaltenen Form bereits ins späte 12. Jahrhundert, ihre romanische Bauplastik ist voll ausgebildet und von erlesener Ausgewogenheit der Komposition zwischen architektonischen und ornamentalen Elementen.³⁴ Ihre drei Portale sind elegant gestaltet; das Hauptportal zeigt im Tympanon die thronende Jungfrau mit dem göttlichen Kind, die beiden Seitenportale sind mit Fabelwesen zwischen Laub- und Weinranken geschmückt. Das Tympanon des rechten Seitenportals zeigt das übliche Bildprogramm mit allem möglichen Getier unter der sicheren Herrschaft eines „Herrn der Tiere“, und das linke Seitenportal ist wohl auch dieser Botschaft verpflichtet: im Zentrum steht aufrecht ein Fischmensch, flankiert von zwei Vogelsirenen, die in kunstvoll arrangierte Weinranken eingepasst sind.

Trotz der betonten Haarflechten, die das Antlitz des Fabelwesens umrahmen, was normalerweise ein Attribut der in überwiegender Mehrheit weiblich imaginierten Fischsirene ist, scheint es sich um eine männliche Figur zu handeln, was gut zum Gegenstück über dem rechten Portal passen würde. Nun liegt Tuscania auf etruskischem Boden, und dem etruskischen Erbe ist das männliche, mit deutlichem Bart gekennzeichnete Mischwesen zwischen Mensch und Fisch wohl vertraut.³⁵ Der Triton umklammert mit beiden Händen die aufsteigenden Weinranken, in einer Haltung, die einerseits verdächtig an die Typologie der *Sirena bifida* erinnert, die ihre hochgezogenen Schwanzenden umfasst; andererseits ist der Anklang an die uralte ikonographische Konstellation der *Potnia theron*³⁶ noch viel eindeutiger, die ja auch, immer männlich konnotiert, im rechten Tympanon zu sehen ist. Da steckt also der Hase im Pfeffer: nicht nur den Aspekt positiv konnotierter Fruchtbarkeit hatte die Sirene bei ihrer Wandlung vom „Seelenvogel“ zum



(43) Linkes Tympanon von S. Maria Maggiore in Tuscania.

fischgestaltigen Mischwesen von einer älteren Schicht übernommen, sondern auch die Konfiguration der *Potnia*.³⁷

Damit ergibt sich für das Tympanon von Stow Longa eine sehr einfache *Bild*-botschaft: Dargestellt ist vermutlich nichts anderes als eine in den christlichen Kosmos übernommene *Potnia theron* zwischen Lamm und Löwe,³⁸ eine perfekte Synthese zwischen den Symbolen der christlichen Heilsbotschaft und dem antiken Sinnbild unumschränkter Macht über die Natur. Dieser Ort muss wahrlich heilig gewesen sein, wie das altenglische Etymon <stow>, „heiliger Platz“, suggeriert.

Die hochehobenen Hände der Sirenen-Darstellungen als „Herrin der Tiere“ liefern übrigens auch einen Hinweis, wie die Verschmelzung der zwei nahe miteinander verwandten Strukturzusammenhänge der Baubo und der *Potnia* ver-



(44/45) Das Relief-fragment (links) zeigt das Struktogramm der *Potnia Theron* (mit Pflanzenranken), die Fliese aus Cividale ist ein frühes Beispiel dafür, wie sich daraus die *Sirena bifida* entwickelt haben könnte.



laufen sein könnte: die *Potnia*-Figur hält in ihren Händen zwei ihr spiegelbildlich zugewandte Tiergestalten, meist theriomorphe Erscheinungsformen der Göttin selbst, und nach der Identifikation dieser Vorstellung mit der Fischgestalt muss es sich angeboten haben, den nunmehr fischförmigen Unterleib der Göttin zu teilen, bis sie mit ihren Händen nicht mehr die ihr untertane Kreatur umfasste, sondern ihre eigenen bis zur Kopfhöhe hochgezogenen Fischbeine. Daraus ergab sich eine geniale Vereinfachung vielfach geschichteter Strukturzusammenhänge zu einer einzigen symbolischen Form, dem Omega der *Sirena bifida*,³⁹ die dann die nunmehr hochverdichtete ikonische Botschaft mit unglaublicher Konstanz durch die Jahrhunderte trug.⁴⁰



(46) *Sirena bifida*
in Gesellschaft
von Engel und
Johannesadler,
Kirchenkomplex
von S. Stefano in
Bologna.

Nun braucht man sich freilich nicht mehr zu wundern, dass die Sirene in der romanischen Bauplastik praktisch allgegenwärtig ist. Ist sie außen am Sakralbau angebracht, dürfte vor allem ihr Aspekt als apotropäisches Schutzmittel gesehen worden sein: ihre Macht über die Geister der Natur schützte zuverlässig Fenster- und Türöffnungen, hütete den empfindlichen Dachfirst und sorgte an der Fassade für sichtbare Belehrung über den tiefen Zusammenhang zwischen begnadeter Natur und göttlicher Gnadenfülle, zwischen den zyklischen Gesetzmäßigkeiten von Werden und Vergehen, Geburt und Tod, Sünde und Entsühnung einerseits und dem ewigen Sein des unsichtbaren Gottes, der letzten Wahrheit, die dem gläubigen Christen im Kircheninneren offenbart wurde.

Vor allem im figuralen Schmuck der Portale spielt die *Sirena bifida* eine prägende Rolle, und sieht man sich die Zusammenstellung mit den anderen Symbolen an, mit denen die Sirene dabei vergesellschaftet ist, so kann keineswegs immer nur ihre Bedeutung als Verführerin gemeint sein. Besonders die Komposition mit einer Engelsfigur⁴¹ zeigt deutlich, dass man sich Schutz und behütende Begleitung von ihr erwartete, Beistand in den Nöten des Daseins und Hilfe für ein glückliches Leben.



(47) *Sirena bifida* als Seelenhüterin, Kirche von S. Michele, Pavia.



(48) *Sirena bifida* zwischen Engel und Lukas-Stier im Kreuzgang von Monreale bei Palermo.

Je reicher das Figurenprogramm eines Portals gestaltet ist, um so komplexer wird natürlich auch die Bildbotschaft, und es muss durchaus nicht so gewesen sein, dass der durchschnittliche Pilger etwa jedes Detail der angebotenen Bilder ver-

standen hätte. Doch wenn er das Portal eines Heiligtums durchschritt, so *lebte* er gleichsam im gestalteten Bildnis des Unsichtbaren, war doch jedes Gotteshaus ein steingewordenes Gebet.

*

Noch heute empfindet man etwas vom Seinsgefühl unserer mittelalterlichen Vorfahren, wenn man etwa nach dem mühsamen und unheimlichen Aufstieg über die in den Felsen eingelassene Treppe, den sogenannten „Scalone dei morti“, durch ein wundervolles Portal hinaustritt auf eine ebene, freie Terrasse, auf der die kühne Sacra di San Michele liegt,⁴² eines der bedeutendsten Heiligtümer auf der alten *Via Francigena*, der Verbindung zwischen Rom und dem Nordwesten des fränkischen Reiches. Das Portal, um 1125 von einem herausragenden Künstler geschaffen,⁴³ gehört zum Kern des etwa um das Jahr 1000 herum errichteten Pilgerhospizes der Abtei und wurde erst später in die im 13. Jahrhundert völlig umgestaltete Klosteranlage integriert. Es ist sehr wahrscheinlich, dass es sich um das Eingangsportal der ersten Pilgerkirche handelt.

Die Innenfriese des Portals zeigen reiche Schmuckgirlanden mit eingelassenen Fabelwesen, Hinweise auf Sternbilder und eine vollständige Darstellung des Tierkreises, dem das Kunstwerk seinen heutigen Namen verdankt, „Portale dello zodiaco“, was dem gläubigen Pilger damals aber Mahnung war an die Weisheit des Kohelet, des Buches von der Vergänglichkeit der Welt: „Alles hat seine Zeit“.⁴⁴ Das Bildprogramm der vierfach gestuften Kapitelle zeigt auf der einen Seite die Kainstat (Kain erschlägt seinen Bruder Abel), und fügt der Erzählung auf dem benachbarten Schmuck-Kapitell die Darstellung der *Ira* hinzu, der Totstunde des Zorns, aus der heraus Kain sich so schwer versündigt hat. Ein weiteres erzählendes Kapitell konterkariert den Verderben bringenden Zorn des Kain mit einem Beispiel von „heiligem“ Zorn: Samson umfasst die Säulen des Tempels und bringt das Gebäude zum Einsturz; das mit Blattranken und Pinienzapfen geschmückte Füll-Kapitell verweist tröstend auf die rettende Heilsbotschaft, denn die Pinie ist ein uraltes, von der antiken Grabplastik ins Christentum übernommenes Lebens-Symbol: der Heiland hat mit seinem Erlösungswerk die Macht der Sünde gebrochen.

Die andere Seite erzählt keine Geschichten, stellt aber zwei grundlegende *Sinn-Bilder* einander gegenüber: im innersten Kapitell der Vierfachstufung sieht man eine Darstellung der *Luxuria* als weibliche Figur, die zwei Schlangen an ihrer Brust nährt, konterkariert vom äußersten Kapitell, das auf allen vier Seiten eine *Sirena bifida* zeigt. Ein deutlicherer *Bildbeweis*, dass die Fischjungfrau die positiv konnotierte Fruchtbarkeit bedeutet haben muss, lässt sich kaum denken. Zwischen der *Luxuria* und der *Bifida*, dem negativen und dem positiven Aspekt weiblicher Sexualität als Visualisierung der unerschöpflichen Lebenskraft der Natur,⁴⁵ ergänzen zwei weitere Schmuck-Kapitelle die Portalgestaltung, und zwar mit Tiersymbolen, einem Ensemble von vier Greifen und einem Wesen, von dem man nicht recht weiß, ob es ein Löwe sein soll oder ein Drachen: wieder wird die Ambivalenz zwischen gut und böse betont, denn dem Menschen ist der freie

Wille gegeben, den Weg zu Gott zu suchen oder sich von ihm abzuwenden. Und mit dieser Ermahnung mag nun der Pilger getrost die Schwelle der Kirche überschreiten.

(49) Portale dello Zodiaco der Klosteranlage Sacra di San Michele, Piemont: die Sirena bifida mit dem Löwen.



(50/51) Luxuria und Adler; das Kapitel mit der Sirena bifida.



(52) Samson bringt die Säulen ins Wanken.

Auf seinem weiteren Weg nach Rom wird der fromme Pilger noch oft auf ein ähnlich zusammengestelltes Bildprogramm stoßen, und immer wieder wird er am Kirchenportal eine *Sirena bifida* sehen, und er *sieht* sie richtig: als Heilszeichen. Ebenso oft trifft er auf eine Darstellung des Meerweibchens auch im Innenraum der Kirche, meist wieder als Schmuck auf den Kapitellen, von denen im unsicheren Dämmerlicht der Kerzen auch die greulichen Masken böser Dämonen herabdrohen, Visualisierungen der Laster und der teuflischen Versuchungen, denen Macht über den Menschen gegeben ist, solange er auf Erden wandelt. *Terribilis est locus iste*: die Nähe der Gottheit ist schrecklich. Doch sitzen auf den Kapitellen auch gute Geister: Engel oder die Symboltiere der Evangelisten, die mit ihrem heiligem Wort den Spuk bannen, oder eben auch die kleine *Sirena bifida*, die für das nötige Glück sorgen wird, die der Pilger auf seiner gefährvollen Reise eben auch nötig hat, im Auftrag der allweisen Vorsehung Gottes.

Es kann sein, dass der Pilger zuerst doch etwas gestutzt hat, wenn er das Meerweibchen direkt auf der Kanzel erblickte: Wie? Auch da?

*

Die Kirche von San Pietro in Gropina,⁴⁶ im toskanischen Abschnitt der alten Via Francigena, liegt heute abseits des Verkehrsnetzes. Die heutige Bedeutungslosigkeit des Gebietes bewahrte das kleine Heiligtum in seiner archaischen Schlichtheit, wie das auch für wenige andere Denkmäler der Fall ist, die relativ unbeschadet erhalten geblieben sind und uns dadurch heute einen tiefen Blick in die Gewordenheit der Gegenwart ermöglichen. Das Kirchlein, ein Juwel romanischer Baukunst, enthält im Inneren eine beeindruckende Kanzel, deren Bildprogramm zumindest sehr erstaunlich ist.



(53) Die Kanzel des Kirchleins
San Pietro in Gropina, Toskana.

Auf einer mächtigen, mit einem apotropäischen Schlangenknoten geschützten Doppelsäule ruht das eigentliche Pulpitum, getragen von einem mit kleinen Kariatyden verzierten Kapitell. Darüber steigt die zentrale Schmuckleiste empor bis zum Lesepult; die Evangelisten-Symbole zeigen klar, dass hier das wahre Wort Gottes verkündet wird, nach Markus (Löwe), Matthäus (Menschen-Antlitz) und Johannes (Adler), und ob der Lukas-Stier früher zur Dekoration des Lesepultes selbst gehörte oder ob er weggelassen wurde, um der Dreizahl als Lobpreisung des dreieinigen Gottes den Vorzug zu geben, darüber besteht bis heute keine Klarheit. Zur einen Seite schmückt ein Spiralmuster die Kanzelwand, Hinweis auf den wohlgeordneten Zeitenlauf des Kosmos, der sich dereinst in der Ewigkeit Gottes auflösen wird, gleich dem fließenden Wasser, das im Meer zur Ruhe kommt. Vermutlich schlossen sich früher weiter Schmuck- und Flechtmuster an, da die Kanzel sicher in ihrer Gesamtheit figural verziert war. Auf der anderen Seite ist das Programm vollständig erhalten geblieben, und da ist eine Bildbotschaft zu sehen, die dem mittelalterlichen Menschen klar und einsichtig gewesen muss, die uns heute aber doch etwas verblüfft.



(54/55) Kanzel der Kirche von Gropina: Bifida und „Akrobat“, rechts ein sechsflügeliger Seraph, Greifen und das Christuslamm (unten rechts).



Die Darstellung des sechsflügeligen Engels ist klar: die Seraphim gehören zur höchsten Ordnung der Engelschöre, sie stehen vor dem Thron Gottes und preisen seine Herrlichkeit. Geflügelte Greifen steigen aus dem himmlischen Äther, der den Engel umfließt, übrigens eine deutliche Anspielung an das ikonographische Vorbild der *Potnia*, und zu seinen Füßen kündigt das Christuslamm vom vollbrachten Erlösungswerk. Daneben das Rätsel: im oberen Teil des Pluteums ist ein Mann in der sogenannten „Akrobatenhaltung“⁴⁷ zu sehen, der von zwei Schlangendrachen attackiert wird, und darunter sitzt eine wunderschöne *Sirena bifida* mit reicher Haarpracht und blickt aus großen Augen ernst auf den Betrachter.

Wieder ist es vor allem der Kontext der *Bildbotschaft*, der mich stutzig gemacht hat: dass ausgerechnet auf der Kanzel, zwischen der Darstellung eines Seraphen, also eines höchstrangigen Engels, und der Evangelisten-Symbole, am

Ort, wo Gottes lauterer Wort verkündet wird, in deutlich sichtbarer Präsenz auf die Gefahr der Irrlehre hingewiesen werden soll, wie die begriffsgeschichtliche Überlieferung des *Physiologus* besagt, das will mir nicht einleuchten. Das Bild der *Sirena bifida* muss einen anderen Sinn ausgestrahlt haben, und er muss damals evident gewesen sein.⁴⁸

Zieht man die bisher gewonnenen Einsichten heran, so steht eine enge Beziehung der Sirenen-Metapher zu Fruchtbarkeit und Überfluss an irdischen Gütern fest. Die Herkunft der *Sirena bifida* aus den alten Vorstellungen der *Magna Mater* scheint im Mittelalter noch nicht ganz verwischt gewesen zu sein, wenigstens nicht in ihrer *figürlichen* Kontinuität. Dann kann die Sirene, neben dem Seraphen, der für die himmlischen Heerscharen steht, nur die irdische Schöpfung gemeint haben, die Welt mit all ihren Kreaturen, die Natur in ihrer Gesamtheit, als *pictura* und *speculum* der unsichtbaren Herrlichkeit Gottes. „Himmel und Erde lobe den Herrn“, sagt der Psalter.⁴⁹ Gott hat die Welt aus dem Wort geschaffen, und seine Schöpfung ist herrlich. Es war die Ursünde des Stammelterner-Paares, Evas Verführung und Adams Sündenfall, die Gottes reines Werk verunreinigt hat, sodass Elend und Tod in die Welt kamen, und der Mensch mühsam sein Heil erst wieder erkämpfen muss, und alle Mühsal wäre vergebens, hätte Gott selbst sich nicht seiner Geschöpfe erbarmt und das Erlösungswerk begonnen. Wie hoffnungslos der schwache Mensch in seine Sündenlast verstrickt ist, zeigt die Figur des sogenannten „Akrobaten“: an Händen und Füßen gefesselt, ist er hilflos dem Widersacher ausgeliefert, der alten Schlange, und der Kampf wird währen bis zum Ende aller Tage, wenn die höllischen Mächte endgültig gestürzt werden. Der „Akrobat“ zeigt eine geradezu perfekte Inversion der *Potnia*-Konfiguration, mit den beiden spiegelgleich angeordneten Schlangendrachen, die der machtlose Mensch gerade *nicht* ergreifen kann. Darunter umfasst jedoch die *Sirena bifida* mit ruhiger Gelassenheit ihre beiden Schwanzenden und sorgt für den Fortbestand der Erde, für Wachsen und Gedeihen, wie es die segnende Gnade des Herrn will. Und das Wort Gottes, das da von der Kanzel verkündet wird, falle auf fruchtbaren Boden und trage reiche Frucht,⁵⁰ bis die Tage der Welt zu Ende gehen und die ewige Seligkeit Gottes herrschen wird, wie zu Beginn der Schöpfung, im Paradies.

*

Es sind nur noch wenige Zeugnisse aus jener Zeit erhalten geblieben, als das geistige Bewusstsein des Menschen im Abendland noch fest in der christlichen Heilslehre verankert war und auch dem einfachsten Gläubigen die Bildbotschaften der kleinen Gotteshäuser offenkundig vertraut gewesen sein müssen. Es darf auch nicht Wunder nehmen, dass die interessantesten Kulturdenkmäler für die Spurensuche nach diesem frühen Bild-Denken fast durchwegs in heute weltabgeschiedenen Nestern zu finden sind, oft viele Tagesreisen voneinander entfernt und über ganz Europa verstreut. Es sind lediglich letzte, gleichsam archäologische Fundstücke, die durch glückliche Umstände die Zeiten überdauert haben. Meistens handelt es sich um Sakralbauten in Örtlichkeiten, deren Bedeutung in den

Umbrüchen des späten 13. und dann des 14. Jahrhunderts, als die Geschlossenheit des mittelalterlichen Weltbildes zusammenbrach, mehr und mehr verblasste oder auch ganz verloren ging. Kein völliger Umbau passte später diese vergessenen Kirchlein den neuen Bedürfnissen der Renaissance oder des Barockzeitalters an, und wenn sie durch ein gütiges Geschick zudem vor jeder größeren Katastrophe wie Feuer oder Flut verschont blieben, dann konnten sie ihr Erbe bis in die Gegenwart bewahren.

Einem solchen Glücksfall verdanken wir die Erhaltung der romanischen Kirchendecke im Kirchlein von St. Martin in Zillis: es ist die älteste, fast vollständig erhaltene bemalte Flachdecke des Abendlandes.⁵¹ Zillis ist heute ein weltabgeschiedenes Dorf im Kanton Graubünden, gleich südlich der Via-Mala-Schlucht gelegen, und selbstredend ist es die frühere strategische Bedeutung des Wegnetzes, an dem die Kirche lag, die dem kleinen, aus karolingischer Zeit stammenden Gotteshaus die kostbare Bemalung der Holzdecke bescherte. Zillis liegt am Knotenpunkt einer der großen Nord-Süd-Verbindungen, die das Voralpenland um den Bodensee über Chur mit der norditalienischen Poebene verbindet. Über die Pässe des Splügen und des San Bernardino stand schon in der römischen Antike die *Gallia Cisalpina*, also das Gebiet der Poebene, mit den Provinzen der *Gallia Transalpina*, d. h. allen westlichen Ländern jenseits der Alpen, miteinander in Verbindung; und der kürzeste Weg des Mailänder Erzbischofs in seine wichtige Kirchenprovinz Chur-Rätien führte ebenfalls über Como und den Splügenpass, an Zillis vorbei. Auch später, als im Zug der karolingischen Nordorientierung das Bistum Chur von Mailand abgetrennt und zu Mainz geschlagen wurde, blieb diese Verbindung über die Alpen hochbedeutsam. Nicht weit entfernt liegt der Zugang zum Lukmanier, einem weiteren Passweg, der von den Jakobspilgern aus dem Rheintal vorzugsweise gewählt wurde, je nach Witterung und politischen Herrschaftsverhältnissen, um die gefährliche Alpenüberquerung zu meistern. Im nahen Chur zweigt zudem die nicht weniger wichtige Ost-West-Route ab, die über den Fluela- und den Ofenpass das obere Etschtal erreichte, wo die Hauptstrecke der Pilger aus dem süddeutschen Raum um Inn und Donau den Alpenkamm überschritt. Es ist also kein Zufall, dass in diesem heute traumverlorenen Winkel ein für die damalige Zeit aufwendig ausgestattetes Gotteshaus errichtet wurde. Ein großer Zufall ist es hingegen, dass die hölzerne Decke beinahe ein Jahrtausend überdauert hat. Wir dürfen jedoch annehmen, dass ähnlich ausgeschmückte Kirchen damals keine Seltenheit waren, und dass also der eintretende Pilger das angebotene Bildprogramm auf Anhieb richtig *sah*, womit durchaus nicht gemeint ist, dass er es gedanklich in seiner ganzen Vielfalt *lesen*, d. h. verstehen und interpretieren konnte.

Die Decke von Zillis ist ein harmonisch geordnetes Gesamtkunstwerk, eine sorgsam arrangierte Kosmographie aus 153 kleinen Bildquadraten,⁵² die eine grandiose „Bildverkündigung“ darbieten, eine figürliche Predigt der Heilsbotschaft, wie sie sonst nur in den ausgefeilten Bildprogrammen der byzantinischen Mosaikkunst erhalten geblieben ist. Jedes Bildquadrat bildet eine eigene kleine ikonische Einheit mit Umrahmung und Bildinhalt, fügt sich aber gleichzeitig als Teilscene in den größeren Erzählzusammenhang der gesamten Decke ein: ein

mehrfach gestuftes, durchgehendes Mäanderband in Freskomalerei längs der Wände fasst die Bilderdecke ein und gibt damit zu verstehen, dass es sich, bei aller Liebe zum Detail der einzelnen Szenen, um einen einzigen, wohlüberlegten Bildentwurf handelt. Sofort ist die Einteilung der Decke in einen äußeren Rahmen und ein inneres Feld zu erkennen. Die ebenso wie das gemalte Mäanderband als durchgehender Bilderstreifen konzipierte Bildfolge der äußeren Umrahmung stellt das Weltenmeer samt seinen absonderlichen Bewohnern dar. In den vier Eckquadraten, also an den Kardinalspunkten, halten Engel ewige Wache und sorgen für Ordnung. Inschriften weisen sie als Engel der Winde aus,⁵³ als Wächter am Rand der *Oikumene*, der bewohnten Welt, und gleichzeitig als sichtbare Zeichen der allumfassenden Präsenz des Schöpfers. Dieses äußere Bilderband hat zum inneren Bildprogramm keine weitere Beziehung, wie man aus der figürlichen Gestaltung genau ersehen kann: die dargestellten Figuren stehen für sich, folgen der jeweiligen Ausrichtung gegen die Wand und erzählen keine Geschichte, sondern deuten auf vielfach geschichtete Symbolverweise hin. Es ist die Welt der Randzonen, eine von fischgestaltigen Gegenentwürfen zu den Geschöpfen der Erde bewohnte Wasserwelt,⁵⁴ Sinnbild sowohl des höllischen Chaos wie der schöpferischen Wiedergeburt.

Das innere Bildprogramm, eine faszinierende Darstellung der Heilsgeschichte in vierzehn „Bilderzeilen“ zu je sieben Bildquadraten, an die sich eine letzte, fünfzehnte Bilderzeile mit der Martinslegende anschließt, ist in sukzessiv angeordneten Szenenabfolgen als „Bilderbibel“ konzipiert, immer von links nach rechts zu lesen, beginnend mit einer Darstellung von König David als Sinnbild der Verheißung, links der Apsis-Öffnung, und endend mit der Szene der Dornenkrönung, rechts am Kirchentor, als Hinweis auf das neue Königtum Christi, der das Erlösungsversprechen durch seine Passion eingelöst hat. Dazwischen getreulich die gesamte Erzählung von Jesu Leben nach den Evangelien: Verkündigung und Geburt, Jesu Kindheit, Beginn der Wanderzeit, Jesu Versuchung, Einzug in Jerusalem und schließlich sein Leiden. Die letzte Bildzeile fasst die erzählte Heilsgeschichte in der symbolischen Nachfolge Christi durch den heiligen Martin noch einmal zusammen: links die Darstellung des weißen Martin-Pferdes, Sinnbild des erwählten Königtums, sodann Martins vorbildliches Handeln, seine Werke der Mildtätigkeit, der Demut und des festen Glaubens in Jesu Wunderkraft (zusammengefasst in der Bildszene „Martin erweckt einen Toten“), bis hin zu seinem Widerstand gegen den Teufel, der dem standhaften Heiligen nichts anhaben kann und schließlich, im letzten Bild, geschlagen von dannen ziehen muss. Nun kann auch der müde Pilger, getröstet und gestärkt, wieder aus der Kirche treten und seinen gefährvollen Weg fortsetzen: der Teufel wird ihm nicht schaden können.⁵⁵

Als ich die Bilderdecke von Zillis zum ersten Mal sah, wunderte ich mich sehr über das eigenartige Bildprogramm des Rahmenstreifens. Es war mir klar, dass die dargestellten Fabelwesen mit dem Fischschwanz auf das Weltmeer hinweisen sollten: die Decke mit der Heilsbotschaft ist gleichsam eingefasst und umschlossen vom Urstrom, von dem die Welt umfließenden *Okeanos* der mittelalterlichen *Mappae mundi*. Der kosmische Bezug wird von den vier Engeln in den vier



(56/57) Die musizierenden Sirenen von Zillis, oben die drei im Bilderrahmen der Decke, unten die drei vor dem Apsisraum.

Ecken nachdrücklich unterstrichen. Hier ist nicht der Abgrund gemeint, der Ort der Sünde und des Verderbens, sondern eine Anspielung auf den ersten Tag der Schöpfung,⁵⁶ der sich dereinst im letzten Tag erfüllen wird,⁵⁷ im Tag des Jüngsten Gerichts: Beginn und Ende der Schöpfung, Sinnbild der Allmacht Gottes. Das Meer ist dem Christen beides: Symbol des noch gestaltlosen Chaos, der erst werdenden Schöpfung, die nach dem Willen Gottes makellose Ordnung und wohlgeratene Form annimmt,⁵⁸ aber ebenso der Ort des Widersachers, Symbol der vom Teufel beherrschten Welt, Sitz von Dämonen und bösen Geistern, die Gott bis zum endgültigen Höllensturz am Jüngsten Tag ihr Unwesen treiben lässt, auf dass sie den Menschen versuchen und ihm so Gelegenheit geben, sich zu bewähren und stark im Glauben zu werden. Hier sind kosmische Kräfte am Werk, keine Todsünden. Und dementsprechend können die vielen Zwitterwesen aus manierlichem Getier mit monströsen Fischschwänzen nicht einfach als „Sinnbilder des Bösen“ abgetan werden. Es geht hier vielmehr um Bewohner einer Zwischenwelt, an deren wirkliche Existenz, irgendwo in Gottes wunderbarer Schöpfung, im Mittelalter niemand zweifelte.⁵⁹ Sicherlich weisen drachenähnliche Fabelwesen



auf Erscheinungsformen des Teufels hin, und ebenso sicher wird mit den Darstellungen des Fischreiters die Warnung ausgesprochen, sich nicht im Meer der Versuchung zu verlieren und sich nicht treiben zu lassen auf den Wogen der eigenen Triebhaftigkeit. Doch die drei Bildquadrate mit einem biblischen Bootsgleichnis⁶⁰ sagen auch klar, dass dem gläubigen Christen Rettung gewiss ist: er wird den sicheren Hafen erreichen, denn Christus ist sein Steuermann: was kann denn dann noch passieren?

Und was sollen nun, in diesem Kontext, die drei musizierenden Fischsirenen bedeuten, die im Bilderrahmen des Weltmeeres einen zentralen Platz belegen? Sie sind, ikonographisch sorgfältig als Terzett komponiert, direkt vor dem Eingang zur Apsis⁶¹ zu sehen, in unmittelbarer Nähe des Allerheiligsten, und alle drei heben ihre Fischschwänze in schönster Omega-Form bis zur Kopfhöhe: übrigens die älteste Dokumentation der *Sirena bifida* mit Bezug zur Musik.

(58) *Sirena bifida* mit Psalter, die älteste Dokumentation der *Sirena bifida* mit Bezug zur Musik.



Anordnung und Kontext schließen in diesem Fall die überlieferte Bedeutung der Sirene als Sinnbild von Irrlehre und Ketzerei kategorisch aus,⁶² und sehr unwahrscheinlich ist auch eine etwaige Nähe zur *Luxuria*. Die drei Zilliser Fischweibchen legen vielmehr, und zwar wie schon im Fall meiner früheren *Bifida*-Beispiele, allein durch ihre *figürliche* Darstellung unmissverständlich klar, dass es neben der gelehrten Buch-Auslegung der Sirene als Sinnbild der Sünde ein weit verbreitetes *Bildwissen* gegeben haben muss, das in diesem Fabelwesen ganz andere Strukturzusammenhänge sah.

In Homers *Odyssee* wird berichtet, die (Vogel-)Sirenen würden ihre ahnungslose Opfer durch süßen Gesang betören, und der frühchristlichen Umdeutung war das recht. Der standhafte Christ schenkt den Sirenentönen kein Gehör, sondern steuert wie Odysseus sein Schiff unbeirrt an der gefährlichen Verlo-

ckung vorbei. Im 12. Jahrhundert baute der einflussreiche Scholastiker Honorius (ca. 1080–1156) die Episode in seine Sammlung von Musterpredigten ein⁶³ und beschrieb den gefährlichen Gesang der Sirenen genauer: die eine verführe „mit ihrer Stimme, die zweite mit einer Flöte und die dritte mit einer Leier“.⁶⁴ Es kann gut sein, dass die Malschule von Zillis den Text kannte, doch ist auszuschließen, dass die drei Fischweibchen einen Bezug darauf herstellen sollten: einmal beschreibt Honorius die Sirenen nach der frühchristlichen Tradition der Kirchenväter als Vogeldämonen,⁶⁵ während die drei Zilliser Sirenen wunderhübsche *Bifidae* darstellen, und zudem lassen sie nicht den süßen Gesang der Verführung hören, sondern bearbeiten mit Inbrunst ihre Instrumente für ein großes Halleluja zur höheren Ehre Gottes im Altar-Raum: „Lobet Gott in seinem Heiligtum, lobet ihn in der Feste seiner Macht! (...) Lobet ihn mit Posaunen, lobet ihn mit Psalter und Harfen! Lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen (...) Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!“⁶⁶

Darum geht es also: um die endlose *Musica perennis*, die ewige Anbetung Gottes, was schon Platon in seiner Bearbeitung des Sirenenbildes als „kosmischen Musen“ präfiguriert hat.⁶⁷

Alle Figuren der Rahmenleiste sind auf die mittlere Figur der lobpreisenden Sirene ausgerichtet, die den biblischen Psalter, d. h. die Davidsharfe, in den Händen hält; links bläst die eine Gefährtin die Posaune, rechts streicht die andere die Fiedel. Adler und Hahn (Verweise auf Johannes und Petrus?) stimmen in den Lobgesang ein, zwei geflügelte Drachen mit geringeltem Schlangenschwanz halten Wache, ihrerseits überwacht von den zwei Engelsgestalten an den Enden der Welt. Es ist übrigens die einzige Bilderfolge, direkt vor der Apsis-Öffnung, die der betende Gläubige im Kirchenraum richtig herum sehen kann: alle anderen Bilder, der gesamte Zyklus der Heilsgeschichte im inneren Feld der Decke, stehen für ihn auf den Kopf, denn die Malerei ist auf den Altarraum hin ausgerichtet. Wenn die Sirenen also überhaupt „verführen“ sollen, dann verführen sie hier jeden frommen Christenmenschen zu schallendem Gotteslob.

Die Beziehung der Fischsirene im allgemeinen, und der *Sirena bifida* im besonderen, zur mittelalterlichen Musik ist schon dem Ethno-Musikologen Marius Schneider aufgefallen: er erkannte, dass bestimmte Anordnungen romanischer Figurenkapitelle in geschlossenen Bau-Ensembles wie etwa in Kreuzgängen, die ja schon *eo ipso* sinnfällige Visualisierungen der allumfassenden Ordnung sind, nicht nur *figürliche* Bildprogramme enthalten, sondern daneben einen bestimmten „Hörwert“ darstellen, eine gewissermaßen „sichtbare“ Klangwelt, die der meditierende Mönch, wenn er an den gleichsam „steinernen Tönen“ vorüberwanderte, als sukzessive ertönenden Choral wahrnehmen konnte. Schneiders Studie über die *Singenden Steine*⁶⁸ der Kreuzgänge von Ripoll, Girona und San Cugat in Katalonien liefern ein faszinierendes Abenteuer nicht-diskursiver Deutung der romanischen Bauplastik und öffnen dem heutigen Menschen einen ungewöhnlichen Zugang zur Semantik vergangener Zeiten. Dem Musikforscher Schneider ging es dabei weniger um die Entschlüsselung romanischer Symbolik, sondern vielmehr um die Freilegung einer gern übersehenen Wurzel wahrnehmerischer Verarbeitung von Welt, da wir dem Klang, so intuitiv wir ihn erfassen, ebenso

wenig wie dem Bild einen Erkenntniswert zuschreiben, der dem logischen Denken ebenbürtig wäre.

Dabei ist im archaischen Weltbild das Klang-Erlebnis vermutlich noch bedeutsamer als die Verarbeitung der Wirklichkeit durch Bildmagie. Gerade Musik spielt ja im Bereich sakraler Wahrnehmung und Bewältigung von Welt und Wirklichkeit eine hervorragende Rolle: noch viel früher als unsere Urahnen ihre Anrufungen an die Geister an die Höhlenwände malten und ritzten, müssen sie die unsichtbaren Mächte in Tanz und Musik, mit Riten unter Gesang und rhythmischer Klangbegleitung beschworen haben.⁶⁹ Auch das antike Europa wusste noch um die Rolle von Ton und Musik in der geistigen Bewältigung der Welt: aus dem orgiastischen Kult des Dionysos entwickelte sich Masken- und Tragödienspiel,⁷⁰ und aus der Einsicht in einen von vollendeter Klangharmonie erfüllten Kosmos entwickelte Pythagoras und die von ihm gegründete Philosophenschule der Pythagoreer (ca. 520–320 v. Chr.) ein ethisch-religiöses Weltbild, das Mathematik und Musik zur Grundlage jeder Erkenntnis machte. Pythagoras sah im Kosmos die Epiphanie eines wohlgeordneten Zahlensystems, ein Zusammenspiel von Maß und Dimension, das im musikalischen Wert von Ton und Rhythmus wahrnehmbar wird. Die Korrelation von Qualitäten wie Tonhöhen und harmonischen Akkorden mit klar errechenbaren Quantitäten wie z. B. der Saitenlänge eines Instruments, das den genau entsprechenden Ton hervorbringt, erweiterten die Pythagoreer zur Lehre, dass die Zahlen das eigentliche Prinzip alles Seienden seien, alles sei gewissermaßen „Zahl“, sinnlich erfahrbar als Musik.⁷¹

Und noch dem Weltbild des Mittelalters war die Harmonie des wohlgeordneten Kosmos vornehmlich in Maß und Musik wahrnehmbar.⁷² Die gesamte mittelalterliche Sakralmusik, der gregorianische Choral, ist ja nichts anderes als der symbolische Nachvollzug der Schöpfung im Gotteslob, die anbetende *laus perennis* der Majestät Gottes, die sich in der Schönheit hörbarer Zahlenwerte offenbart.⁷³

Die geniale Intuition von Marius Schneider, bestimmte Bildnisse der romanischen Bauplastik hätten neben ihren vielfältigen figürlichen Symbolbezügen auch eine schlichte Anspielung auf einen genauen *Ton* enthalten, lässt nunmehr die musizierenden *Sirenae bifidae* von Zillis problemlos als bildgewordenen Akkord⁷⁴ erkennen, als ein dreifaches „Allelujah“,⁷⁵ oder auch als Intonation der fränkisch-karolingischen *Laudes Regiae*: „Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat“,⁷⁶ direkt vor dem Altar-Raum. Die heute sichtbare Apsis stammt, wie schon erwähnt, aus einem späteren Umbau der Kirche; vom Aussehen des zeitgleich zur Decke gestalteten romanischen Bauteils wissen wir nichts Genaues. Es könnte gut sein, dass die gemalte Anrufung an einen im Altar-Raum thronenden Christus *Pantokrator* gerichtet war, an den Weltenherrscher in der Mandorla.

*

Die Funktion der *Sirena bifida* als gleichsam bildgewordener Choral, wie sie aus der Betrachtung der Decke von Zillis hervorgeht, könnte auch der entscheidende Ansatzpunkt gewesen sein, der das musizierende Fischweibchen zum festen Bild-

attribut der Christophorus-Darstellungen werden ließ. Der Kult dieses neben Sankt Martin wohl populärsten Schutzheiligen des christlichen Pilgers⁷⁷ stammte ursprünglich aus Ostrom und verbreitete sich rasch über die Pilgerstraßen auch im gesamten Abendland. Ab dem 14. Jahrhundert verdrängte er als Schutzheiliger der Fuhrleute und Wanderer mehr und mehr das frühere, spirituelle Jakobs-Patrozinium und gewann als einer der vierzehn „Nothelfer“ tiefen Einfluss auf die Volksfrömmigkeit.⁷⁸

Die Legende erzählt, Christophorus sei ein Riese von gewaltiger Stärke gewesen, der gelobt habe, nur dem mächtigsten Herrn zu dienen. So zog er durch die Welt, musste aber immer wieder feststellen, dass auch der anscheinend vornehmste König unter der Herrschaft eines noch höheren Herrn stand. Auf Geheiß eines frommen Eremiten, der ihm riet, dem unbekanntem höchsten Herrn durch seine Kraft zu dienen, bis ihm die Gnade des Glaubens zuteil würde, ließ er sich schließlich an einem gefährlichen Gewässer nieder und trug die vorbeikommenden Pilger sicher von einem Ufer ans andere. Eines Tages sollte er ein kleines Kind über den Strom tragen, was er auch bereitwillig tat. Doch bei jedem Schritt wurde der Kleine auf seiner Schulter schwerer und schwerer, und in der Mitte des Flusses musste der riesenhafte Fährmann anhalten und einsehen, dass er das Gewicht nicht mehr tragen könne. Nun gab sich das Kind als Jesusknabe zu erkennen, als Heiland und Weltenherrscher, als mächtigster König des Himmels und der Erde. Er segnete den Riesen, taufte ihn und sandte ihn aus, das Evangelium zu verkünden und Zeugnis abzulegen von der Stärke des Herrn. Als Bekräftigung seiner Worte ließ er den hölzernen Stock in der Hand des Fährmannes ergrünen, als Zeichen der Erneuerung des Menschen im Geiste Christi und als Verheißung des ewigen Lebens.

Die christliche Ikonographie des Abendlandes stellt den Heiligen, als Visualisierung seiner Namensbedeutung, als „Christus-Träger“ dar, d. h. als riesenhafte Atlas mit dem Jesusknaben auf der Schulter. Zu seinen Attributen gehört der zum grünenden Baum gewandelte Wanderstock, der als Holzknüppel ebenso an die Herkules-Keule erinnert, wie das Baum-Wunder die Tannhäuser-Legende evoziert. Dazu stecken hinter dem Bild des Fährmannes natürlich auch antike Vorstellungen vom Übergang zwischen dem Reich der Lebenden und der Toten: St. Christophorus trägt den in Christo erneuerten Menschen, dem im Wasser der Taufe die Erbsünde vergeben wurde, sicher über die Flüsse der Unterwelt zum Ufer des ewigen Lebens. Zu Füßen des Heiligen, der also durch tiefes Wasser wadet, schwimmt auf späteren Darstellungen allerlei Wassergetier; die geheimnisvollste Gefährtin des Christophorus ist jedoch von Anfang an ein Fischweibchen, meist eine anmutige *Sirena bifida* mit der ganzen Vielfalt *figürlicher* Anspielungen, die diesem Symbol eigen ist. Traditionell wird das kleine Fischweibchen, getreu der begriffsgeschichtlichen Überlieferung, als Hinweis auf das trügerische Meer der Verführung und der Sündhaftigkeit gedeutet, als Darstellung der bösen und dämonischen Mächte, die der Heilige standhaft meistert, ohne sich vom rechten Weg abbringen zu lassen. Diese Deutung mag sicher zutreffend sein, aber ist es die *einzig*e Botschaft, die der gläubige Pilger früherer Zeiten *sah*, als er seinen Blick vertrauensvoll zu St. Christophorus erhob und um glückliche Fahrt bat?

Übergroße Christophorus-Darstellungen an einer der Straßenseite zugewandten Außenwand sind an zahlreichen Kirchen vor allem des Alpenraums bis weit ins Barockzeitalter nachweisbar:⁷⁹ allein der andächtige Anblick des Heiligen hatte ja, so die Volksmeinung, die wunderbare Kraft, den Fahrenden bis zum Abend vor jähem Tod durch einen Unglücksfall auf der Straße zu bewahren.⁸⁰ So mächtig war die Fürbitte des Heiligen, dass der vorüberziehende Pilger seine Fahrt nicht unterbrechen musste, um in die Kirche einzutreten; es genügte ein frommes Gebet angesichts des Christophorus-Bildes. Kein Wunder, dass gerade entlang gefährlicher Wegstrecken, z. B. an Pass-Straßen, an jeder Kirche ein riesenhafter Christophorus Trost spendete und Schutz versprach.



(59) St. Christophorus als Schutzherr der Pilger und Fuhrleute: Trost und Zuflucht auf gefährlichen Wegen. Hier die Darstellung des Heiligen in der Sacra di San Michele, am Weg des Frejus.

(60/61) Christophorus-Bild an der Außenwand der Kirche von St. Cristina in Müstair/Graubünden, am Fuß des Ofenpasses. Unten Detail mit der kleinen Sirene am unteren Bildrand.



(62) Halbplastische Christophorus-Figur an der Fassade des Doms von Gemona im Friaul am Weg zu drei wichtigen Karawankenübergängen: dem Plöckenpass, Nassfeld und dem heute untertunnelten Törl bei Tarvis. Auch hier verzichtet der Künstler nicht auf das Fischweibchen als Heilszeichen.



Auch das kleine Fischweibchen zu Füßen den Heiligen tat nichts anderes: es war ein Heilszeichen, wie es dem Pilger auch an unzähligen Kirchenportalen, auf den Säulenkapitellen, verborgen in den Schmuckfriesen oder in den Abschlusssteinen der Gewölbe begegnete. Die Omega-Form der *Sirena bifida* verwies auf das uralte Symbol der „Tod-im-Leben“-Gottheit, die das vorchristliche Weltbild des Mittelmeer-Raumes als weibliche Gestalt imaginierte, als *Mater magna*, die alles Leben gebar und wieder in ihren Schoß zurücknahm.⁸¹ Unter dem Zeichen der neuen, monotheistischen Gottes-Idee musste dieses Sinn-Bild die sonderbarsten Umdeutungen über sich ergehen lassen, wobei es vermutlich gar nicht so sehr um die Überformung einer weiblichen Gottesvorstellung durch die nunmehr vorherrschende männliche Konnotation des Göttlichen ging, sondern um das Problem des *Bild*-Denkens. Der Gott der Bibel ist vor allem ein *unsichtbarer* Gott, eine *geistige* Vorstellung, die sich allein im allmächtigen *Wort* zu erkennen gibt und jeden Versuch, sich „ein Bildnis zu machen“, mit scharfem Verbot belegt. Nun ist das Bedürfnis nach Zeichen und Symbolen, die letztlich nichts anderes sind als Ordnungssysteme in Bildern, ein anthropologisches Phänomen: ehe der Denkprozess in reinen Abstraktionen operieren kann, muss Wahrnehmung verarbeitet werden, und dass der Umgang mit Bildern nicht von der biologischen Sehfähigkeit des Menschen gesteuert wird, sondern von der kulturellen Prägung durch sein jeweils gültiges *Weltbild*, das haben die jüngsten Forschungsergebnisse der Bildwissenschaft eindrucksvoll belegt.⁸²

*

Als die *Sirena bifida* aus den komplexen Verwerfungen im Übergang vom antiken Weltbild zum christlichen Mittelalter als gelungene Synthese zwischen östlicher Kult-Tradition und westlicher Kulturvielfalt auftauchte, übernahm sie die schwierige Funktion, eine Botschaft darzustellen, die alle Sinneserfahrung überstieg: nicht um ein „Bild“ von was auch immer ging es, sondern um ein inneres Erlebnis zwischen Erinnerung und Erwartung. Das äußere Erscheinungsbild als Omega vermochte offenkundig, als *Bild*, die begriffsgeschichtliche Überlieferung, also das *Wort*, das die Sirene zum Symbol für Sünde und Häresie hatte machen wollen, erfolgreich zu unterlaufen: die *Sirena bifida* stand durchwegs für positive Assoziationen. Als omega-förmiges Fabelwesen verwies sie auf die göttliche Heilsordnung, in der selbstverständlich jede Anspielung auf die ursprüngliche Herkunft der hochgezogenen Fischschwänze aus den großen Fruchtbarkeitskulten enthalten und aufgehoben war. Was kann es da schaden, wenn die einstige *Potnia*, fest verortet im Urgewässer zu Füßen des Christophorus, ihr Lob auf den neuen Weltenherrscher anstimmt, der sich dem suchenden Menschen gerade offenbart hat? Auffallend oft hält die *Sirena bifida* auf Christophorus-Darstellungen ein Musikinstrument in der Hand, und wie im Fall der Bilderdecke von Zillis kann es nichts anderes bedeuten als ein Hohelied auf *Christum regem*: „Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat!“

Sicher war es auch dieses Verständnis des Sirenen-Symbols, das die Übernahme des dekorativen Bildmotivs der *Sirena bifida* in die Emblematik möglich

(63) *Sirena bifida*
als Emblem und
Allegorie der Stand-
haftigkeit.



gemacht hat. In der Tat verzeichnet das *Handbuch zur Sinnbildkunst* eine Kontextualisierung der Sirene, die mit der kirchlich-klerikalen Deutung wenig zu tun hat. Da schwebt eine *Sirena bifida* friedlich im sturmbewegten Meer, links und rechts der Zentralfigur sind zwei Säulen zu sehen, die auch die emblematische Bedeutung des Bildes kenntlich machen: die Beständigkeit. Darauf bezieht sich der Sinnspruch: „Contemnit tuta procellas“ (d. h.: „Sie spottet aller Stürme“), und ein Vers legt die Allegorie weiter klar:

„Fluctibus en mediis lascivit florida Siren / Hanc mare, sed fortem sors inimica beat.“⁸³

*

Damit hat das *Bild* der *Sirena bifida* die Schwelle zwischen dem mittelalterlichen Weltbild und der Neuzeit überschritten: aus dem mehrfach geschichteten Symbol wurde eine einfach konturierte Allegorie, die einst hochkomplexe Sinnstruktur wandelte sich in ein immer noch intrigantes, aber kaum noch irritierendes Zeichen. Die alten Beziehungen zwischen *Sehen* und Erkennen wichen dem rationalem Primat des reinen Denkens.⁸⁴

Anmerkungen

- 1 Jurgis Baltrušaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, 1931 (über 900 Formanalysen romanischer Plastik, meist Kapitelle). Zur Diskussion dazu vgl. Meyer Schapiro, *Romanesque Art*, New York, George Braziller, 1977. Baltrušaitis' grundlegende Studie wurde, leicht überarbeitet, unter dem Titel *Formations, déformations* bei Flammarion, Paris, 1986 wieder aufgelegt.
- 2 Das entspricht voll und ganz der mittelalterlichen Weltanschauung, die in der allumfassenden kosmischen Harmonie das Wesen Gottes erkannte. Die Einheit der Menschenwelt mit dem Göttlichen war durch die alles durchdringende Sphärenmusik garantiert, die ihrerseits auf dem Geheimnis der perfekten Zahlenordnung beruhte. Daher dachte man sich sowohl den Makrokosmos als auch den Mikrokosmos von Zahlen beherrscht, welche Struktur und Bewegung beider Welten aufeinander abstimmten. Die gesamte sichtbare Welt als auch der Mensch musste also mit Hilfe gleicher geometrischer Figuren dargestellt werden, die die Vollkommenheit der göttlichen Schöpfung symbolisierten. Vgl. dazu Aaron J. Gurjewitsch, *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen* (1972), dt. 1978, München, C. H. Beck, 1982, bes. S. 62 ff.
- 3 Nach diesem System von stringenter Interdependenz zwischen innerer Bedeutung und äußerer Spiegelung funktioniert z. B. die Astrologie, und Baltrušaitis sieht da sehr wohl Analogien zur damaligen Weltbild.
- 4 Baltrušaitis' Idee ist bestechend, kein Zweifel, aber ob man aus der bloßen Analogie zwischen den beiden Formen der Palmette und der *Sirena bifida* eine ganze Theorie stilistischer Formentwicklung ableiten kann, scheint doch allzu gewagt. Die Ähnlichkeit ist zwar in der Tat verblüffend, die geistesgeschichtliche Entwicklung der Sirenenvorstellung spricht jedoch entschieden gegen die Möglichkeit, das Meerweibchen habe seine Form von der Pflanzenmetapher der Palmette erhalten. Sowohl die „Idee“ als auch das Bild der Sirene ist sehr alt und kaum durch vorgeprägte Ornamentformen zu „palmettisieren“. Baltrušaitis selbst wusste übrigens genau um die uralte Bildprägung der *Sirena bifida* und wies in einem nur wenige Jahre später erschienenen Aufsatz auf mögliche Verbindungen der romanischen Plastik mit Formvorlagen aus dem Vorderen Orient hin (in *Art sumérien, art roman* (1934), Paris, Flammarion, 1989; it. Ausgabe *Arte sumera, arte romanica*, Milano, Adelphi, 2006, bes. S. 42–56). Nun erhebt sich aber die Frage der kulturhistorischen Zeitschichtung: Sumer und das europäische Mittelalter liegen ein gutes Jahrtausend auseinander, und die griechische Welt der Antike, die als Brückenträger zwischen Orient und Okzident fungiert, hat ein völlig anders geartetes Sirenenbild.
- 5 Ernst H. Gombrich bespricht in seinem Essay über Rolle und Funktion der Dekorativen Künste mehrmals Baltrušaitis' Idee der Formvorgabe nach letztlich mathematischen Prinzipien und teilt dabei den zweifelsohne richtigen Ansatzpunkt, dass jede figurliche Entwicklung einer genauen „Formengrammatik“ bedarf, die sich an geistigen Vorstellungen orientiert, und nicht an der angeblich objektiven Wirklichkeit. Noch das einfachste Schmuckmotiv beruht nicht auf einer versuchten Nachahmung natürlicher Sujets, sondern auf dem Wunsch nach differenzierter Gestaltung (vgl. Gombrich, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, London, Phaidon Press, 1979). Doch die Ähnlichkeit bestimmter Formen allein, so Gombrich weiter, sagt noch nichts über ihre historische Einordnung in den jeweils zugeordneten Bedeutungskontext aus, der nur über kulturgeschichtliche Studien erschlossen werden kann. Innerhalb eines bekannten Kulturzusammenhanges können bestimmte Formen allerdings deutliche Hinweise auf Prozesse geben, die ohne figurative Konterkarierung nicht einfach offenzulegen sind.
- 6 Immer Jurgis Baltrušaitis hatte, wie schon erwähnt, in einem seiner frühen Essays über die Entwicklung der romanischen Kunst auf die Beziehungen der mittelalterlichen Ornamentik zu Bildvorlagen in der Kunst der Vorderen Orients hingewiesen und dabei nachdrücklich die Figur der *Sirena bifida* hervorgehoben, die in alten sumerischen Kultbildern eine verblüffende Vorlage habe. Das Beweismaterial, das Baltrušaitis zusammenträgt, ist beeindruckend: eine Einflussnahme auf die Form der abendländischen *Bifida* ist so gut wie sicher, wenn die Übertragungswege im Rahmen der Ost-West-Verschiebung auch noch unklar sind. Sicherlich spielte bei der Übernahme östlicher Ornamentik im ersten nachchristlichen Jahrtausend die nördliche Poebene eine zentrale Rolle: hier entstand *l'arte lombarda*. Vgl. Arturo Carlo Quintavalle (Hrsg.), *Medioevo: arte lombarda*. Atti di

- Convegno internazionale di studi, Parma, 26.–29.09.2001 (I convegni di Parma, 4), Milano, Electa, 2004. Eine ganz andere, und bisher ungeklärte Frage ist der begriffsgeschichtliche Weg dieser sumerischen *Bifida*-Vorlage: die griechische Sirenen-Tradition, die das erste Bild dieses Fabelwesens in Europa prägte, kannte nur eine vogelgestaltige Sirene. Fischförmige Mischwesen gehörten in andere mythologische Zusammenhänge. Ist hier etwa, und zwar ausschließlich über die *Bild*-Tradition, ein uraltes Wissen ins europäische Mittelalter getragen worden, das mit der griechischen Sirene (und deren spätere Übernahme durch das Christentum) nichts zu tun hat? Cfr. Jurgis Baltrušaitis, *Art sumérien, art roman* (1934), Paris, Flammarion, 1989; it. Ausgabe *Arte sumera, arte romanica*, Milano, Adelphi, 2006, bes. S. 42–56.
- 7 Beispiele dafür im Bild-Anhang zu Leclercq-Marx, *La Sirène*, op. cit., „Sirènes-poissons et Sirènes-oiseaux“, S. 245 f. und „Sirènes-oiseaux males“, S. 247.
 - 8 Die Schlangensymbolik im europäischen Kontext ist hervorragend erforscht, siehe vor allem Stichwort <Schlange> in Pauly-Wissowa, *Realencyklopädie der classischen Altertumswissenschaften*, 2. Reihe, Sp. 494–557; zum ikonographischen Kontext der biblischen Schlange siehe Engelbert Kirschbaum (Hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg i. Br., Herder, 1972, Bd. IV, Sp. 75–82; dazu die Studie von Hans Egli, *Das Schlangensymbol. Geschichte, Märchen, Mythos*, Freiburg i. Br., Walter, 1982; zur komplexen *gender*-spezifischen Aufsplitterung des Schlangensymbols, ursprünglich vermutlich ein weiblich konnotiertes Heilszeichen, in eine Unzahl von synkretistischen Umdeutungen siehe Silke Schilling, *Die Schlangenfrau. Über matriarchale Symbolik weiblicher Identität und ihre Aufhebung in Mythologie, Märchen, Sage und Literatur*, Frankfurt/Main, Materialis, 1984.
 - 9 Die Auffassung vom heiligen Ursprung des Alphabets ist uralt, ebenso der feste Glaube, dass die einzelnen Buchstaben als Träger einer höheren, verhüllten Wahrheit gelesen werden können, sofern man um die geheimen Zusammenhänge zwischen Zahl und Schriftzeichen weiß. Die christliche Tradition erbt die Kunst der Schriftauslegung sowohl von der hebräischen Kabbala als auch, auf das griechische Alphabet bezogen, von der frühen Apokalyptik, die ihre komplexen mantischen Systeme von der griechischen Antike übernahm. Das Alpha und das Omega, d. h. der erste und der letzte Buchstabe des Alphabets, hatten schon in vorchristlicher Zeit apotropäische Bedeutung. Vgl. dazu Franz Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie* (Leipzig, Teubner 1922), Nachdruck der 2. Auflage, 1925 im Zentralantiquariat der DDR, Leipzig, 1975; auch Wilhelm Molsdorf, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst* (Hiersemanns Handbücher, Bd. X), Leipzig, 1926 (Nachdruck Graz, 1968).
 - 10 Vgl. die detaillierte Dokumentation über Vorkommens-Dichte und gesamteuropäische Verbreitung bei Leclercq-Marx, *La Sirène*, op. cit., S. 290 ff.
 - 11 Auf die Rolle einfacher mathematischer Prinzipien, nach denen in der Bildenden Kunst neue Formen entwickelt werden, hatte Baltrušaitis schon sehr früh hingewiesen, vgl. seinen Essay *La Géométrie et les monstres*, in: „Gazette des Beaux Arts“, Juli–August 1928, S. 49–57. Das ganze Potential der Formen-Entwicklung steckt letztlich, so Baltrušaitis, in der geschickten Handhabung optischer Gesetze; siehe dazu seine Überlegungen zu *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux* (1955), Neuausgabe Paris, Flammarion, 1996. Zum Prinzip der Spiegelung, nicht nur im figurativen Denken, vgl. auch Umberto Curi, *Endiadi. Figure della duplicità*, Milano, Feltrinelli, 2000.
 - 12 Zur Formengrammatik mittelalterlicher Ornamentik vgl. Yves Christe (et al.), *La grammaire des formes et des styles. Le monde chrétien*, Fribourg (Suisse), Office du Livre, 1982, vor allem S. 328 ff., „Dècor sculpté“.
 - 13 Vgl. dazu die Anmerkungen von Jacques Le Goff zur Melusinen-Sage in der Einleitung zu Claude Lecouteux, *Méline et le chevalier au cygne*, Paris, Imago, 1997. Schon in der früheren Einleitung zur Neuausgabe des Melusinen-Romans von Jean d'Arras (*Le Roman de Mélusine*, hrsg. von Michel Perret, Paris, 1979) spricht Le Goff von Melusine als einer „Muttergöttin“, als Visualisierung der antiken Vorstellung der *Mater Magna*, ebenso in seinem Hauptwerk *Pour un autre Moyen Age: temps, travail et culture en Occident* (1977), Neuausgabe Paris, Gallimard, 2004.
 - 14 Über die kulturhistorische Rolle der Dombauhütten in der nördlichen Poebene siehe Arturo Carlo Quintavalle, „L'officina della Riforma: Wiligelmo e Lanfranco“, in: *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, Catalogo della Mostra a Modena, Palazzo Comunale, Modena, 1984, S. 756–834; ebenso

Quintavalle (Hrsg.), *Medioevo: arte lombarda*. Atti di Convegno internazionale di studi, Parma, 26.–29.09.2001 (I convegni di Parma, 4), Milano, Electa, 2004, und *Medioevo: il tempo degli antichi*. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 24.–28.09.2003 (I convegni di Parma, 6), Milano, Electa, 2006.

- 15 Siehe dazu die Essays von Maria Teresa Mazzilli Savini, „Sirena bicaudata: potnia e despotes theròn lontani archetipi e possibili mediazioni iconografiche per alcuni soggetti della scultura romanica“, in: *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria*, XCVI, 1996, S. 135–148 und Ilaria Domenici, „Osservazioni sopra un caso di permanenza iconografica: antecedenti e varianti della sirena bicaudata romanica“, *ibidem*, S. 149–154. Mazzilli Savini weist Frühformen von omega-gestaltigen *Potnia*-Darstellungen im italischen Raum bis in die vorchristliche Zeit nach und zeichnet vor allem mögliche Linien ikonographischer Kontinuität von römischen und etruskischen Bildvorbildern zu frühchristlichen und später romanischen Übernahmen in die Bildkonzepte mittelalterlicher Kunst. Die schon von Baltrušaitis gesehene Strukturverwandtschaft der omegaförmigen Fischesirene mit kleinasiatischen *Potnia*-Darstellungen ergänzt die erstaunliche ikonographische Kontanz dieser Form um eine weitere Variante. Vgl. dazu Jurgis Baltrušaitis, *Art sumérien, art roman* (1934), Paris, Flammarion, 1989; it. Ausgabe *Arte sumera, arte romanica*, Milano, Adelphi, 2006, bes. S. 39–56, wo die *Sirena bifida* ausdrücklich mit Darstellungen des/der Herrn/in der Tiere in Zusammenhang gebracht wird.
- 16 Das Kulturdenkmal ist gut erforscht, doch rätselt man bis heute über das außerordentlich komplexe Bildprogramm der romanischen Fresken im Kirchlein; umstritten ist auch die mögliche Datierung, da die Fresken in ihrer figurlichen Kühnheit im gesamten umliegenden Umfeld einzig dastehen. Grundlegend dazu Josef Garber, *Die romanischen Wandgemälde Tirols*, Wien, 1928, S. 85 ff.; sodann Wolfgang Metzger, „Die Apsisfresken von St. Jakob in Kastellaz“, in: *Der Schlern*, Bozen, Jg. 44, Heft Nr. 5, Mai, 1970, S. 200–223; ebenso Ursula Dürriegl, *Die Fabelwesen von St. Jakob in Kastellaz bei Tramin. Romanische Bilderwelt antiken und vorantiken Ursprungs*, Wien, Böhlau, 2003.
- 17 Die größte Schwierigkeiten liegt natürlich im fehlenden Vergleichsmaterial, doch ist der Schluss, der daraus gezogen wird, es müsse sich bei dem kühnen Bildprogramm um das eigenwillige Kunstwerk einer individuellen Malerpersönlichkeit gehandelt haben, sehr voreilig und vor allem im Kontext hochmittelalterlichen Denkens kaum glaubhaft. Es ist viel wahrscheinlicher, dass eine damals durchaus verständliche Bilderwelt dargestellt ist, die vermutlich auch gar nicht so selten in anderen Kirchen zu finden war, deren Überlieferung jedoch verloren gegangen ist. Dass sich überhaupt Fresken aus so früher Zeit erhalten haben, ist ein großer Zufall, was aber nicht heißt, dass es damals keine (vergleichbaren) Fresken gegeben hat.
- 18 Beeindruckende Zeugnisse für die bildliche Darstellung der Tierkreiszeichen im Mittelalter finden sich z. B. am „Portale dello zodiaco“, am Ausgang zur Sacra di San Michele, in Piemont, der kühn auf einem Felsen gelegenen Kirche in strategisch wichtiger Lage am Fuß eines der wichtigsten Alpenpässe der Via Francigena; weitere Beispiele bietet die Kathedrale Saint Lazare von Autun (Burgund, Frankreich) oder die Kirche von Sainte-Marie-Madeleine in Vézelay, neben Santiago einem der wichtigsten Pilgerziele des 12. Jahrhunderts: immer wird der Steinbock als „Ziegenfisch“ dargestellt, d. h. als Mischwesen aus einem Ziegentier (= Steinbock) mit einem fischgestaltigen Unterleib.
- 19 In der weitläufigen Fachliteratur zu den romanischen Fresken von St. Jakob in Kastellaz wird das betreffende Fabelwesen durchwegs als „Harpye“ bezeichnet, was auch durchaus Sinn machen könnte. Allerdings überzeugt diese Deutung nicht restlos, da vergleichbare romanische Harpyen-Darstellungen diesen weiblichen Vogel-Dämon durchwegs als Monstrum gestalten, mit Greifenklauen und schaurigem Antlitz. Das Kastellazer Vogelwesen zeigt hingegen ein ausgesprochen schönes Frauen-Antlitz mit langen, sorgfältig geflochtenen Haarzöpfen; ebenso fehlt jeder Hinweis auf ihren eventuellen Raubvogel-Charakter, die menschlichen Hände sind vielmehr fein gezeichnet und öffnen sich dem Betrachter in einladender Geste. Da steckt wohl eher die frühchristliche Umorientierung der antiken Vogelsirene zur (immer vogelgestaltigen) Versucherin zu Irrlehre dahinter, wie sie im griechischen *Physiologus* gezeichnet wird.
- 20 Dass das Bildprogramm von St. Jakob in Kastellaz auf einen hochgebildeten Schöpfer zurückgeht, darüber besteht in der Fachwelt kein Zweifel. Das Kirchlein gehörte in das Umfeld des Domkapitels

- von Trient, und es ist klar, dass die Skizzierung des Freskenschmucks im Umkreis dieses wichtigen Kulturzentrums zu verorten ist. Die spannende Frage nach dem Zusammenwirken hochmittelalterlichen Gedankengutes mit offenkundigen Einflüssen aus dem byzantinischen Raum, die wohl nur über Aquileia und später Venedig gekommen sein können, ist jedoch bisher nicht geklärt. Vgl. Ursula Dürriegl, *Die Fabelwesen von St. Jakob in Kastellaz bei Tramin. Romanische Bilderwelt antiken und vorantiken Ursprungs*, Wien, Böhlau, 2003, S. 17 und 19 f.
- 21 Zur Rolle des mittelalterlichen Pilgerwesens vgl. die Studien von Jonathan Sumption, *Pilgrimage. An image of mediaeval religion*, 1975, Neuauflage, London, 2002, und Franco Cardini, *Il Pellegrinaggio. Una dimensione della vita medievale*, Roma-Manziana, Vecchiarelli, 1996; zum Wege-System der damaligen Zeit vgl. *Le vie del Medioevo (Atti del I Convegno internazionale di studi del Centro Studi Medievali, Università degli studi di Parma)*, hrsg. von Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2000, auch Renato Stopani, *Le vie del pellegrinaggio del Medioevo: gli itinerari per Roma, Gerusalemme, Compostella*, Firenze, Le Lettere, 1991.
- 22 Das Traumziel mittelalterlichen Pilgers war eigentlich Jerusalem, doch kam die Heilige Stadt, mitten in den Wirren der Kreuzzüge, allenfalls als Pilgerziel für Angehörige des Hochadels in Betracht.
- 23 Vgl. dazu die Studien von Arthur Kingsley Porter, *Romanesque sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, Marshall Jones, 1923, und Geza de Francovich, „La corrente comasca nella cultura romana europea“, in: *Rivista del Regio Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, VI/1937, S. 36–129; der Einfluss der sogenannten „Arte lombarda“, der sich, ausgehend vom nordwestlichen Italien und höchstwahrscheinlich über die alten Pilgerwege weitergetragen, im gesamten westeuropäischen Raum des Hochmittelalters bemerkbar macht, gehört zu den umstrittensten Problempunkten mittelalterlicher Kunstgeschichte; einen guten Überblick über den derzeitigen Forschungsstand bietet der Tagungsband *Medioevo: Arte lombarda (I convegni di Parma, 4)*, hrsg. von Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2004.
- 24 Laut der jüngsten Studie von Ursula Dürriegl könnte das betreffende Wesen einen „Manticora“ darstellen, d. h. ein weiteres Fabelwesen aus der mittelalterlichen Monstren-Galerie (vgl. Dürriegl, *Die Fabelwesen von St. Jakob in Kastellaz bei Tramin. Romanische Bilderwelt antiken und vorantiken Ursprungs*, Wien, Böhlau, 2003, S. 46 f.). Einige figürliche Details gehen durchaus in diese Richtung, der Deutungsversuch verdient ohne Zweifel ernste Betrachtung. Der Mantikor ist ein Sinnbild äußerster Wildheit, ein menschenfressendes Ungeheuer, das ursprünglich wohl aus dem orientalischen Raum stammt, über Ktesias in die griechische Überlieferung kam und als eines der vielen Erscheinungsbilder des Bösen ins frühe Christentum übernommen wurde. Die bildliche Vorstellung visualisiert den Mantikor (vermutlich aus dem persischen „Martikhoras“ = „Menschenfresser“) als sphinx-ähnliches Mischwesen mit einem Löwenkörper, einem menschlichen Kopf und einem Skorpionschwanz, Darstellungen mit Flügeln sind zwar selten, kommen jedoch vor, denn der Mantikor soll schneller laufen können als ein Vogel fliegt, und zudem ist der griechischen Überlieferung die geflügelte Sphinx vertraut (vgl. Heinz Mode, *Fabeltiere und Dämonen. Die Welt der phantastischen Wesen*, Leipzig, Koehler & Amelang (1973), 2005, S. 247 f.). Nicht vereinbar mit dem Bild des Mantikors ist jedoch der deutliche Fischschwanz, den das vogelleibige Untier von St. Jakob zeigt, und der auf die typische Übergangsform zwischen Fisch- und Vogelsirene hinweist. Ebenso ist die Vergesellschaftung mit dem Kentaur eher ein Indiz für die Vogelsirene, sind diese beiden Mischwesen doch im griechischen *Physiologus* fest verpaart, und zwar beide als Sinnbilder für Verführung zu Irrlehre und Ketzerei. Auch geht die ikonographische Ähnlichkeit des fraglichen Wesens eindeutig in Richtung Vogelsirene: verblüffend ähnliche Sirenen-Darstellungen (mit vorgewölbtem Vogelleib und bemühtem Haupt) finden sich in spanischen Kirchen, die immer auf den Routen des Jakobsweges liegen, etwa auf einem Kapitell am Südportal von Santa Eufemia de Cozuelos, ebenso in Revilla de Santullán (immer in der Region Castilla y Leon). Siehe dazu Leclercq-Marx, *La Sirène*, op. cit., S. 146 und 252.
- 25 Zitiert nach Otto Seel, *Der Physiologus. Tiere und ihre Symbolik*, Zürich und München, Artemis, 1960, S. 23 ff.: „Von Sirenen und Kentauren“.
- 26 Schon Wera von Blankenburg vermutete in ihrer grundlegenden Arbeit über die Rolle von Fabelwesen innerhalb der romanischen Bauplastik, dass die spezielle Form der *Sirena bifida* nicht

in das übliche Deutungsmuster der Sirene gehört, sondern auf einen sehr viel älteren Strukturzusammenhang hinweist: „Es ist eine orientalische Fruchtbarkeitsgöttin“, meinte sie vorsichtig, und erläuterte dazu: „Dieses Mischwesen, für den mittelalterlichen Menschen ein höchst anschauliches Bild der vitalen Triebkräfte, wird im christlichen Symbol wohl nur als Bild der Lebensvernichtung angesehen. Eine Umwandlung der mythischen Wirklichkeit der Sirene als Lebensspenderin zum symbolischen Hinweis mit verwandten Wesenszügen wird in der Wissenschaft erwogen, da die Sirendarstellungen oft an Baptisterien und Taufsteinen vorkommen, aber es muss problematisch bleiben, ob die Sirene dann als ein Symbol der christlichen Seele, die durch die Taufe gereinigt ist, oder als ein solches der göttlichen Gnade (Fisch-Symbol!) angesehen werden soll.“ (vgl. Wera von Blankenburg, *Heilige und dämonische Tiere. Die Symbolsprache der deutschen Ornamentik im frühen Mittelalter*, Leipzig, Koehler & Amelang, 1943, S. 153).

- 27 Georges Devereux zeichnet die Geschichte dieses Strukturzusammenhangs von den Mutterreligionen Kleinasiens bis zur irischen Sheela-na-gig minutiös nach. Im gesamten mediterranen Raum, in Griechenland, Rom und bei den Etruskern ist die Verehrung weiblicher Fruchtbarkeit nachweisbar, und zwar sowohl im Rahmen hoher kultischer Ritualität (z. B. bei den Demeter-Feiern oder den Artemis-Mysterien) als auch in zahllosen Formen magischer Volksbräuche. Vgl. Devereux, *Baubo. Die mythische Vulva*, Frankfurt/Main, Syndikat, 1981.
- 28 Die griechische Aphrodite wurde zwar im Verlauf der Mythenbildung den olympischen Gottheiten zugesellt, zählt aber zu einer älteren Schicht archaischer Sakralvorstellungen. Ursprünglich stammt diese hochkomplexe Göttin aus dem kleinasiatischen Raum und ist mit den großen Muttergottheiten des östlichen Mittelmeer-Raumes strukturverwandt. Eines ihrer geheimnisvollsten Attribute ist der magische Gürtel, der mit großer Wahrscheinlichkeit als Schlangen-Attribut zu verstehen ist, und der im Fruchtbarkeits-Zauber eine wichtige Rolle spielt. Siehe dazu Robert von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1960, S. 56 f.; auch Karl Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*, Bd. 1: Die Götter- und Menschheitsgeschichten, München, DTV, 1966, S. 56 f. Eine minutiöse Studie über die vielschichten Aspekte dieser Göttin lieferte Vinciane Pirenne-Delforge, *L'Aphrodite grecque: contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*, Athènes-Liège, 1994 (Kernos, Suppl. 4).
- 29 Vgl. dazu Leclercq-Marx, *La Sirène*, op. cit., S. 193 f., „La Sirène-poisson sculptée sur les portails“, bes. 196 und Ill. Nr. 147.
- 30 Die Betonung der reichen Haarpracht gehört durchgängig zu den Merkmalen der Fischesirene: die christliche Auslegung dieses Details als Hinweis auf die Verführung zu sündiger Fleischeslust kann nur notdürftig verdecken, dass hinter der verteuflten weiblichen Sexualität die Angst vor den mächtigen Muttergottheiten Kleinasiens steckt, denen die Herrschaft über Fortpflanzung und Fruchtbarkeit zustand, bevor diese Funktion auf die (männlich konnotierte) Gottesvorstellung der monotheistischen Schriftreligion überging.
- 31 Das hochinteressante Kulturdenkmal ist im *Corpus of Romanesque Sculpture in Britain and Ireland* registriert: <http://www.crsbi.ac.uk/>, Bearbeiter: Ron Baxter, St. Botolph in Stow Longa. Die Deutung von Baxter stützt sich vorsichtig auf die traditionelle begriffsgeschichtliche Auslegung der Sirene nach dem *Physiologus* und versucht also, das Bildprogramm als apotropäische Darstellung dämonischer Kräfte zu lesen. „The composition, with three simple beasts carved in low relief, is not readily interpreted by the modern viewer,“ schreibt Baxter, und fährt fort: „The temptation is to read it as a series of pictograms rather than any kind of narrative. Adopting this approach, the central siren, who lures sailors onto the rocks with her sweet singing, is generally identified (following the *Physiologus* and subsequent Bestiary texts) as a warning against deception by the allurements of the world.“ Nach dieser Lesart wäre die Bildbotschaft „caution against temptation (...), but further analysis is hampered by the problem of identifying the flanking beasts. One possibility is that the creature on the left, with its rough skin and gaping mouth, is a crocodile, representative (in the hydrus story) of hell, and that on the right is a lion, often equated with Christ. The ensemble would then depict man's choice between salvation and damnation when faced with earthly temptation“ (siehe Ron Baxter, <http://www.crsbi.ac.uk/crsbi/frhusites.html>). Mit der Identifizierung des rechten, katzenartigen Wesens als Löwen in seiner Christus-Symbolik kann man einverstanden sein, doch das linke, rauhfellig dargestellte Wesen ist schwerlich als „Krokodil“, eines der vielen Sinnbilder des

- Teufels, zu deuten. Die primitiv, aber eindeutig gezeichneten Klauen weisen auf ein Huftier hin; vermutlich ist ein Lamm gemeint (was auch schon vorgeschlagen wurde), und damit ändert sich die Lage.
- 32 Von den beiden Tieren ist in der 8. Vision der Johannes-Apokalypse die Rede, Offenbarung 13, 1–18. Da heißt es: „Und ich sah ein Tier aus dem Meer steigen, das hatte zehn Hörner und sieben Häupter und auf seinen Hörnern zehn Kronen und auf seinen Häuptern lästerliche Namen. Und das Tier, das ich sah, war gleich einem Panther und seine Füße wie Bärenfüße und sein Rachen wie ein Löwenrachen. Und der Drache gab ihm seine Kraft und seinen Thron und große Macht.“ (Off. 13, 1–3). Das zweite Tier wird wie folgt beschrieben: „Und ich sah ein zweites Tier aufsteigen aus der Erde, das hatte zwei Hörner wie ein Lamm und redete wie ein Drache. Und es übt alle Macht des ersten Tieres aus vor seinen Augen, und es macht, dass die Erde und die darauf wohnen, das erste Tier anbeten ...“ (Off. 13, 11–12).
- 33 Ein schönes Beispiel einer zentral auf dem Architrav plazierten *Sirena bifida* ist an der Kirche von Corsignano, in der Nähe von Pienza (Toskana) zu sehen. Der Eingang der Kirche von San Colombano in Vaprio d'Adda (Lombardei) wird von einer wundervollen Omega-Sirene über einer Engelsfigur gehütet, ebenso das Portal von Sovana. Detaillierte Fotodokumente unter <http://www.arte-medievale.net/> (Progetto Catalogo del Medioevo, studio Gio. Ve, 2003–2006, Fotokatalog, Inv. Nr. 13139–Sirene von Corsignano, Nr. 13965–Sirene am Eingangstor des Domes von Sovana); für die Sirene von Vaprio d'Adda siehe <http://www.medioevo.org/artemedievale/Pages/Lombardia/Vaprio.html> (Italia nell'Arte Medievale. Percorsi guidati nell'Arte del Medioevo italiano suddiviso per aree geografiche, hrsg. von Mauro Piergigli & Associazione Culturale Italia Medievale, 2005).
- 34 Zur Kirche von Santa Maria Maggiore in Tuscania siehe *Roma e il Lazio*, testi di Enrico Parlato e Serena Romano (Italia romanica, vol. 13), Milano, Jaca Book/Zodiaque, 1992, S. 232–237, Fig. Nr. 65–66–67.
- 35 Vgl. dazu allgemein Giovannangelo Camporeale, *Gli Etruschi. Storia e civiltà*, Torino, UTET, 2000, Mario Torelli (Hrsg.), *Gli Etruschi*, catalogo della mostra a Palazzo Grassi, Venezia, 26.11.2000–01.07.2001, Milano, Bompiani, 2000; Dorothea Steiner: *Jenseitsreise und Unterwelt bei den Etruskern. Untersuchung zur Ikonographie und Bedeutung*, München, Herbert Utz Verlag, 2004.
- 36 Die Konstellation der *Potnia theron*, der sogenannten „Herrin der Tiere“, stammt aus dem östlichen Mittelmeer-Raum. Es ist eine der möglichen Erscheinungsformen der großen Muttergottheiten in ihrer Form als Hüterin der Fruchtbarkeit der Natur. Vgl. dazu Christou Chryssanthos, *Potnia theron. Eine Untersuchung über Ursprung, Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt einer Gottheit*, Bonn, Diss., 1968, ebenso Marija Gimbutas, *The Language of the Goddess*, San Francisco, Harper & Row, 1989; eine reichhaltige Ikonographie findet sich in Buffie Johnson, *Lady of the Beasts. Ancient images of the Goddess and her sacred animals*, San Francisco, Harper & Row, 1988. Die ebenso weit verbreitete Vorstellung eines „Herrn der Tiere“ betont weniger den Aspekt unerschöpflicher Fruchtbarkeit, sondern die Funktion magischer Herrschaft über die Welt und ihre Kreaturen. Vor allem Jäger- und Hirtenkulturen kennen männliche Naturgottheiten, während mit dem Übergang zum Ackerbau die als weiblich imaginierte Macht über Wachstum und Fruchtbarkeit in den Vordergrund rückt. Komplexe Kulturen, wie es die Mittelmeer-Kulturen zweifellos waren, benötigen dementsprechend auch eine komplexe Götterwelt, und so darf die Vielfalt des antiken Pantheons nicht weiter verwundern. Als die monotheistische Gottesvorstellung sich schließlich in ganz Europa Bahn brach, wurden die vielen Funktionen der höheren (und ebenso auch viele Elemente der niederen) Mythologie zwar begriffsgeschichtlich auf den einzigen unsichtbaren Gott übertragen, doch die bildliche Vorstellung bewahrte das alte ikonographische Erbe getreulich auf – nicht ohne Grund fetten immer wieder Bilderstürme über Europa hinweg.
- 37 Darstellungen von Sirenen zwischen Löwen, in der typischen *Potnia*-Konstellation, sind mehrfach belegt, darunter ein wunderschön gearbeitetes Kapitell (eine *Sirena bifida* zwischen zwei Löwen) aus dem 11. Jahrhundert (heute im Museo d'Arte antica im Castello Sforzesco von Mailand); die Spolie stammt aus der alten Kirche von Santa Maria in Aurona); auch im sehr viel späteren Züricher Großmünster findet sich die *Bifida* in Gesellschaft von Löwenköpfen (um 1220); weitere Beispiele vgl. Leclercq-Marx, *La Sirène*, op. cit., S. 260, Fig. Nr. 82–88. Die engen Zusammenhänge zwischen der Fische-Sirene, vornehmlich in der Omegaform der *Bifida*, und der „Herrin der Tiere“ hatte schon,

- wie bereits mehrfach erwähnt, Jurgis Baltrušaitis gesehen. Cf. *Art sumérien, art roman* (1934), Paris, Flammarion, 1989; it. Ausgabe *Arte sumera, arte romanica*, Milano, Adelphi, 2006, bes. S. 39–56.
- 38 Eine verblüffende Parallele zur englischen *Potnia*, eine einchwänzige Sirene mit erhobenen Händen zwischen einem Löwen und einem nicht klar identifizierbaren Wesen, ist auf einem Kapitell in der alten Klosterkirche von Saint Gilles (11.–12. Jahrhundert) in Aignes-et-Puyperoux (Charente) zu sehen, vgl. Leclercq-Marx, *La Sirène*, op. cit., S. 260, Fig. Nr. 83.
- 39 Vorgeprägte Vorbilder der Omega-Form, die eine verblüffende Ähnlichkeit mit mittelalterlichen *Bifidae* aufweisen, finden sich vor allem bei Zeugnissen etruskischer Kunst, und dass diese Traditionslinie bei der Entwicklung des fischgestaltigen Sirenenbildes eine große Rolle gespielt haben muss, ist mehr als wahrscheinlich. Vgl. dazu die Debatte bei Siegfried de Rachewiltz, *De sirenibus, An inquiry into sirens from Homer to Shakespeare*, Harvard Univ. Press, Diss., 1983, S. 117–118; ebenso Maria Teresa Mazzilli-Savini, „Il ricordo dell'antico nei portali romanici pavesi: i nuovi contesti e gli archetipi iconografici“, in: Arturo Carlo Quintavalle (Hrsg.), *Medioevo: il tempo degli antichi*. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 24.–28.09.2003 (I convegni di Parma, 6), Milano, Electa, 2006, S. 398–412. Mazzilli Savini weist auch auf eine interessante mögliche Quelle der auffallenden Bildkontinuität hin, und zwar, im Fall der *Sirena bifida*, auf Zeugnisse von „oreficaria delle tombe etrusche“, wofür sie überzeugende Bildbeispiele zitiert (z. B. ein etruskisches Sirenen-Medaillon in typischer *Bifida*-Form, S. 403, Abb. 3.6, heute British Museum). Dass ausgerechnet Pavia in der heiklen Übergangsphase der Völkerwanderungszeit zum Hochmittelalter für die Kontinuität der Antike eine wichtige Rolle gespielt hat, ist einsichtig: dieses zeitweise als „zweites Rom“ titulierte Zentrum in Norditalien lag im Kreuzpunkt der damaligen Nord-Süd und Ost-West-Bewegungen.
- 40 Auf die Verwandtschaft der *Sirena bifida* mit der *Potnia*-Vorstellung weist schon Maria Teresa Mazzilli Savini in ihrem Essay über die ikonographische Konstanz der zweigeschwänzten Sirene hin. Vgl. Anm. 15, Mazzilli Savini „Sirena bicaudata: potnia e despotes theròn lontani archetipi e possibili mediazioni iconografiche per alcuni soggetti della scultura romanica“, in: *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria*, XCVI, 1996, S. 135–148.
- 41 Neben der schon erwähnten Portalkomposition an der Kirche von San Colombano in Vaprio d'Adda (vgl. Anm. 33) findet sich die Kombination von Engel und *Sirena Bifida*, noch zusätzlich flankiert vom Johannes-Adler mit der Bibel-Schriftrolle, am Nordportal des Kirchenkomplexes von Santo Stefano in Bologna (Kapelle von San Vitale e Agricola), ebenso am rechten Seitenportal der Kirche von San Michele in Pavia, dessen vierfache Stufung dem Bildprogramm ebenfalls einen Adler hinzufügt, hier aber wohl eher ein Reichs-Symbol, da Pavia in der Auseinandersetzung zwischen Papst und Krone kaisertreu war. Zwischen dem Engel (Michael?) und der Sirene ist ein Kapitell mit vielen Menschenköpfen zu sehen: wahrscheinlich eine Visualisierung der Armen Seelen, die der Obhut Michaels und der Sirene (in ihrer Bildbedeutung als Symbol für Geburt und Erneuerung) anvertraut sind.
- 42 Die Benediktiner-Abtei gehört zu den wichtigsten Kulturdenkmälern Norditaliens: sie liegt auf einem Bergvorsprung am Eingang des Susa-Tales, in Piemont, am End- oder Ausgangspunkt eines der großen Alpenübergänge. Die Kultplatz-Kontinuität des exponierten Hügels ist evident, ebenso wie die strategische Bedeutung der Anlage, die eine der wichtigsten Nord-Süd-Trassen des mittelalterlichen Europa kontrollierte. Die Literatur über die Sacra di San Michele füllt ganze Bücherregale. Für die ausgezeichnete Bilddokumentation vgl. Gianni Guadalupi (Hrsg.), *La Sacra di San Michele*, Milano, Franco Maria Ricci, 1994.
- 43 Der Meister der Sacra, „Nicholaus“, firmiert das Portal mit mehreren Inschriften. Er zählt zum Umkreis der Dombauhütte von Modena und ihrem Meister Wiligelmus und ist recht gut erforscht. Im frühen 12. Jahrhundert war er an mehreren Orten in Norditalien tätig, so in Piacenza, in Ferrara und in Verona. Verbindungen zu Frankreich und der Dombauhütte von Chartres werden vermutet. Vgl. *Nicholaus e l'arte del suo tempo*. Atti del seminario di Ferrara, 21 al 24 settembre 1981 (Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria), Ferrara, Corbo editore, 1985.
- 44 Vgl. Prediger Salomo, Kapitel 3: „Ein jegliches hat seine Zeit und alles Vorhaben unter dem Himmel hat seine Stunde: geboren werden hat seine Zeit, sterben hat seine Zeit ...“ (Pred. Sal. 3, 1–3).

- 45 Die Darstellung der beiden Aspekte nebeneinander ist keineswegs selten, vgl. Leclercq-Marx, *La Sirène*, op. cit., S. 141 ff., „Les Sirènes, symboles de vices“; doch zeigt die Vergesellschaftung mit der *Luxuria* keineswegs an, dass die *Sirena bifida* selbst als Sinnbild des Lasters anzusehen ist. Im Denken des Mittelalters ist die Betonung der doppelten Aspektierung zwischen Gut und Böse viel eher anzunehmen. Ein bemerkenswertes Kapitell aus dem frühen 12. Jahrhundert, also etwa zeitgleich mit dem Portal der Sacra, und übrigens aus dem im Umfeld gelegenen Pavia (ursprünglich aus der Kirche von San Giovanni in Borgo, heute im Museo Civico del Castello Visconteo), verschmilzt die beiden Aspekte wohl *bewusst* zu einer einzigen Figur, einer reichgelockten *Sirena bifida*, die zwei Schlangen an ihren Brüsten nährt: in diesem Fall tritt der Aspekt der *Luxuria* zurück, gemeint ist eine Darstellung der allnährenden Mutter Erde. Vgl. Leclercq-Marx, *La Sirène*, op. cit., S. 143, Ill. 81.
- 46 Das Kirchlein gehört zum geschützten Kulturerbe Italiens und ist recht gut erforscht. Vgl. Daniele Negri, *Chiese romaniche in Toscana*, Pistoia, Tellini, 1978; auch Italo Moretti / Renato Stopani, *Italia romanica. La Toscana*, Milano, Jaca Book, 1982, und Alfio Scarini, *Pievi romaniche in Valdarno Superiore*, Cortona, Calosci, 1990.
- 47 Die Figur des „Akrobaten“, d. h. des gekrümmt Gefesselten mit nach rückwärts verdrehten Armen und Beinen, ist in der romanischen Plastik keine Seltenheit. Je nach Bildprogramm kann die Figur als apotropäisches Heilszeichen gegen Dämonen verstanden werden, die sich in diesen „Fesselstricken“ verfangen sollen, oder aber auch als Sinnbild für den in seine Sündenschuld verstrickten Menschen dienen. Auch die Vergesellschaftung mit der Sirenenfigur ist mehrfach zu beobachten, so z. B. im Schmuckfries des Eingangsportals von Sainte Madeleine in Vézelay. Weitere Belegstellen für die Kombination von „Sirènes, acrobates et danseuses“ bei Leclercq-Marx, *La Sirène*, op. cit., S. 255, Fig. Nr. 53–56.
- 48 Die Präsenz der *Sirena bifida* auf der Kanzel kennt ein weiteres bedeutsames Beispiel, wenn auch nicht in der frappanten Sichtbarkeit wie in Gropina: der Aufgang zur Kanzel in der Kathedrale von Sant’Ambrogio in Mailand wird, etwas verdeckt von der Säulenkonstruktion des Kirchenschiffs, von einer *Sirena bifida* bewacht. Die Mailänder Sirene stammt ungefähr aus dem Zeitraum zwischen 1100 und 1110 und zeigt, ähnlich wie die primitive Sirene aus Rio Mau, einen deutlich hervorgehobenen Gürtelschmuck.
- 49 Vgl. Psalm 69, 35: „Es lobe ihn Himmel und Erde, die Meere mit allem, was sich darin regt ...“; vor allem aber die große Lobpreisung in Psalm 148, 1–7–13: „Lobet im Himmel den Herrn, lobet ihn in der Höhe! ... Lobet den Herrn auf Erden, (...) denn sein Name allein ist hoch, seine Herrlichkeit reicht, so weit Himmel und Erde ist.“
- 50 Gleichnisse vom heiligen Wort Jesu, das einem Saatkorn gleich ausgestreut wird und nur aufgehen kann, wenn es auf fruchtbaren Boden fällt, gibt es mehrmals in den Evangelien. Vgl. etwa Matthäus 13, 1–9 (das Gleichnis vom Sämann): „Einiges fiel auf gutes Land und trug Frucht“, oder Matt. 13, 31–32 (das Gleichnis vom Senfkorn): „Wenn es aber gewachsen ist, so ist es größer als alle Kräuter und wird ein Baum, so dass die Vögel unter dem Himmel kommen und in seinen Zweigen wohnen.“ Beide Gleichnisse kennen auch Markus (Mark. 4, 1–9 und 30–32) und Lukas (Luk. 13, 18–21).
- 51 Die Kirchendecke von Zillis ist gut erforscht; vgl. vor allem Susanne Brugger-Koch, *Die romanische Bilderdecke von St. Martin, Zillis. Stil und Ikonographie*. Diss., Basel, 1981. Auch Diether Rudloff, *Kosmische Bilderwelt der Romanik. Die Kirchendecke von Zillis*, Stuttgart, Urachhaus, 1989. Die Entstehung des Kunstwerkes dürfte mit einer allgemeinen Umgestaltung der Kirche um 1130 zusammenhängen. Brugger-Koch nimmt eine größere Maler-Werkstatt an, mit etwa sechs bis sieben verschiedenen Meistern, und datiert die Decke, vor allem aus stilistischen Erwägungen, gegen 1200. Trotz vieler Fragen, die offen bleiben müssen, steht zweifelsfrei fest, dass das Bildprogramm von einem hochqualifizierten und umfassend gebildeten Kleriker entworfen ist und dass der oder die Meister, von denen die besten Bildquadrate stammen, zudem weit gereiste und welterfahrene Künstler gewesen sein müssen. Einflüsse weisen auf Norditalien, aber auch auf Südfrankreich und Katalonien hin. Vgl. dazu Ernst Murbach, *Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin zu Zillis*, Zürich–Freiburg i. Br., Atlantis, 1967, bes. S. 25.

- 52 Es ist klar, dass die Anzahl der Bildquadrate nicht zufällig ist: gerade die Anzahl von 153 weist auf eine Episode des Johannes-Evangeliums hin, und zwar auf den wundersamen Fischzug, den Petrus auf Geheiß des auferstandenen Heilands an Land zieht: „Simon Petrus stieg hinein und zog das Netz auf das Land, voll großer Fische, *hundertdreißig*. Und obwohl es so viele waren, zerriss doch das Netz nicht.“ (Joh. 21, 11). Augustinus entwickelte in seinem Kommentar zum Johannes-Evangelium aus der biblischen Zahl die Schlüsselzahl 17, die in der Bildtheologie der Romanik eine hervorragende Rolle spielen sollte. Vgl. dazu Diether Rudloff, *Kosmische Bilderwelt der Romanik. Die Kirchendecke von Zillis*, Stuttgart, Urachhaus, 1989, bes. S. 56 ff., „Zahlen-symbolik“.
- 53 Zwei Inschriften sind erhalten geblieben, nämlich <Aquila> und <Auster>, d. h. „Nordwind“ und „Südwind“. Gemeint sind also weniger die Winde als solche, sondern vielmehr die Windrose, also die Himmelsrichtungen. Die Engel halten Posaunen in den Händen, können also auch als Anspielung auf die Engel des Apokalypse verstanden werden, wie sie im Evangelium nach Matthäus das jüngste Gericht ankündigen: „Und er wird senden seine Engel mit hellen Posaunen, und sie werden sammeln seine Auserwählten von den vier Winden, von einem Ende des Himmels zu dem anderen“ (Matt., 24, 31).
- 54 Neben den selbstverständlich vorhandenen Fischsirenen sind auch weniger vertraute Mischwesen dargestellt: Zwitter aus Hahn und Fisch, Gans, Fuchs und Bär mit Fischschwanz, ebenso Wolf, Eber und Löwe, sogar ein Kamel und ein Elefant mit fischförmigem Unterleib. Es sieht fast so aus, als sei ein ganzer „Wasser“-Physiologus aufgelistet. Dazu finden sich auch Fisch-Drachen und natürlich der Ziegenfisch.
- 55 Die hochkomplexe Ikonographie der Bilderdecke von Zillis bietet einen außerordentlichen Reichtum von Deutungsmöglichkeiten, angefangen von offenkundigen Bezügen zum Johannes-Evangelium und zur Johannes-Apokalypse, zur Bildtheologie von Augustinus bis zu Hrabanus Maurus, sowie zur pythagoräischen Zahlensymbolik. Im Lauf der jüngsten Restaurierungsarbeiten wurde allerdings klar, dass bei früheren Instandhaltungen einige Bildquadrate vertauscht worden sein müssen. Die exakte Rekonstruktion einiger Bildfolgen ist wohl nicht mehr möglich, doch im Grunde ist das gesamte Bildprogramm nach wie vor sehr schlüssig. Vgl. dazu Walter Myss, *Bildwelt als Weltbild. Die romanische Bilderdecke von St. Martin zu Zillis*, Beuron, Beuron Kunstverlag, 1965, auch Diether Rudloff, *Kosmische Bilderwelt der Romanik. Die Kirchendecke von Zillis*, Stuttgart, Urachhaus, 1989, bes. S. 32 ff.
- 56 Vgl. Gen. (1. Mose) 1, 2–3 „Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser.“
- 57 In der sogenannten „kleinen Apokalypse“ im Lukas-Evangelium spricht Jesus von den Geschehnissen am Weltenende und mahnt seine Jünger, standhaft zu bleiben im Glauben und die Zeichen der nahenden Wiederkehr des Menschensohnes richtig zu deuten: „Und es werden Zeichen geschehen an Sonne und Mond und Sternen, und auf Erden wird den Völkern bange sein, und sie werden verzagen vor dem Brausen und Wogen des Meeres ...“ (Luk. 21, 25).
- 58 Jeder Schöpfungstag endet mit der zufriedenen Feststellung: „Und Gott sah, dass es gut war“, Gen. (1. Mose) 1, 10–13–18 usw., bis hin zur abschließenden Bemerkung: „Und Gott sah an alles, was er gemacht hatte, und siehe, es war sehr gut.“ (Gen. (1. Mose) 1, 31).
- 59 Die antike Naturwissenschaft, die schon eine recht genaue Vorstellung von Welt und Kosmos hatte, wurde von der frühen *Interpretatio christiana* zwar nicht verworfen, aber die Entwicklung der christlichen Kosmographie war völlig vom Bedürfnis geprägt, ein *geistig* geschlossenes Weltbild zu schaffen wie es etwa im Werk von Isidor von Sevilla (um 560–633), *De natura rerum*, entworfen worden ist: die Erde ist dem Menschen als Wohnraum angewiesen, und er darf sich nicht anmaßen, die Welten am Rand der *Oikumene* erforschen zu wollen. Dort hausen die Mächte des Chaos, des Dämonischen, des Absonderlichen und Verwunderlichen, und allein die göttliche Weisheit des Weltenherrschers weiß um den Sinn dieser kosmischen Ordnung. Dementsprechend geht es selbst in Weltkarten, den *Mappae mundi*, weniger um geographische Tatsachen, sondern allein um die Veranschaulichung der christlichen Weltordnung: im Zentrum steht stets Jerusalem, Sinnbild der Heilsbotschaft, und je weiter an den Rand ein Landstrich gedrängt ist, umso weiter ist die betreffende Welt, *geistig*, vom Heilsgeschehen entfernt. Selbstverständlich ruht jedoch die gesamte

Schöpfung in den allumfassenden Händen Gottes, und in seinem unerforschlichen Ratschluss liegt die Zumessung der Zeit, die selbst den grauenvollsten Zwischenwelten dereinst Erlösung bringen wird. Dementsprechend ist die Decke von Zillis als regelrechte *Mappa mundi* konzipiert: im Zentrum das Heilsgeschehen, eingefasst vom Weltenmeer der kosmischen Ordnung.

- 60 Es ist fast sicher, dass die heutige Anordnung dieser drei Bildtafeln („Jonas besteigt eilig ein Schiff“, „Petri Fischzug“ und ein Bildfragment ohne eindeutige Sinnzuweisung), die sich inhaltlich auffällig von der Fabelwesen-Fauna des Rahmenprogramms unterscheiden, auf einen Fehler zurückgeht: ursprünglich waren sie höchstwahrscheinlich in der Mitte des jeweiligen Bilderstreifens plaziert, an den drei Endpunkten eines deutlich im Innenfeld der Bilderdecke hervorgehobenen Kreuzzeichens, als Symbol der Herrschaft Gottes über den gesamten Kosmos, über Himmel und Erde und die Tiefen des Meeres. Vgl. dazu Diether Rudloff, *Kosmische Bilderwelt der Romanik. Die Kirchendecke von Zillis*, Stuttgart, Urachhaus, 1989, bes. S. 53 f., „Johanneische Bildtheologie“.
- 61 Der heute sichtbare, gotisch gestaltete Apsisraum stammt aus einer späteren Bauphase, dementsprechend stimmt das Bildprogramm der Decke nicht mehr genau mit dem architektonischen Baukörper zusammen. Die ursprüngliche, romanische Apsis muss sich jedoch genau auf der Höhe der drei musizierenden Sirenen geöffnet haben, sozusagen als imaginärer „Schall-Raum“ für das Gotteslob.
- 62 Schon Christoph Eggenberger schloss in seiner Bilddeutung der Zilliser Decke die Verbindung der musizierenden Fischweibchen zum überlieferten Sirenenbild kategorisch aus: „Ein grundlegender Unterschied trennt die antiken Sirenen von den Zilliser Wesen, die wahrlich nicht anders denn als liebliche, freundliche Gestalten aufzufassen sind.“ (siehe Eggenberger, „Zum Bildprogramm der Bilderdecke“, in: Diether Rudloff, *Kosmische Bilderwelt der Romanik. Die Kirchendecke von Zillis*, Stuttgart, Urachhaus, 1989, S. 162 f.).
- 63 Vgl. die Honorius-Predigten „Speculum ecclesiae“, nach Honorius Augustodunensis, *Patrologiae cursus completus, series Latina*, 172: Ed. J. P. Migne, Paris, 1854; die Odysseus-Episode wird für Septuagesima empfohlen, den ersten Sonntag der Vorfastenzeit: „Saeculi sapientes scribunt tres Syrenes in insula maris fuisse et suavissimam cantilenam diversis modis cecinisse“ (ibidem, S. 855).
- 64 „Una quippe voce, altera tybia, tertia lyra canebant ...“. Ibidem.
- 65 Honorius beschreibt seine Sirenen wie folgt: „Haec habebant facies mulierum, ungues et alas volucrum.“ Es handelt sich also eindeutig um Vögel, und zwar um gefährliche Wesen mit Greifklauen: „Omnes naves praetereuntes suavite cantus sistebant, nautas somno oppressos lacerabant, naves salo immergebant.“ (Ibidem). Ihre Vogelnatur wird in der allegorischen Ausdeutung noch einmal nachdrücklich hervorgehoben: „Alas habebant volucrum, quia semper est instabile desiderium mundanorum (...) Ungues etiam habebant volucrum, quia quos ad peccata protrahunt, doloribus lacerantes ad inferni cruciatus rapiunt ...“ (ibidem, S. 857). Odysseus hingegen, der weise, verfällt dem tödlichen Lockruf der Sirenen nicht, weil er sich an den Mastbaum seines Schiffes fesseln lässt: „Timore Dei se ad arborem navis, id est ad crucem Christi, ligat.“ (Ibidem).
- 66 Vgl. den großen Lobgesang im Psalter, Psalm 150, 1–6.
- 67 Siehe Kap. I, „Figürlichkeit und Sinngebung“. Eine detaillierte Darstellung des begriffsgeschichtlichen Weges des alten Sirenenmythos von den klassischen Quellen über Spätantike, frühchristlichen Synkretismus und Hochscholastik bis zur Renaissance bietet Sabine Wedner, *Tradition und Wandel im allegorischen Verständnis des Sirenenmythos*, Frankfurt/Main et al., Peter Lang, 1994 (Studien zur klassischen Philologie, 86). Allerdings berücksichtigt die Studie allein die textgeschichtliche Tradition, der problematische Bezug zu den ikonographischen Unstimmigkeiten zwischen Vogel- und Fischgestalt wird zwar erwähnt, aber nicht weiter beachtet.
- 68 Marius Schneider, *Singende Steine. Rhythmus-Studien an drei katalanischen Kreuzgängen romanischen Stils* (1955), Neuausgabe Zürich, Artemis & Winkler, 1978. Schon früh war dem Musikforscher aufgefallen, dass zwischen der figürlichen Vorstellung mythischer Fabelwesen (darunter auch der Sirene) und der Zuordnung bestimmter Klangwerte ein uralter, noch kaum erforschter Zusammenhang besteht; vgl. dazu *El origen musical de los animales-simbolos en la mitologia y la escultura antiguas. Ensayo historico-etnografico sobre la subestructura totemistica y megalitica de las altas culturas y su supervivencia en el folclore espanol* (1946), Madrid, Siruela, 1998.

- 69 Vgl. dazu die Studien von Joachim-Ernst Berendt, *Nada Brahma – die Welt ist Klang*, Frankfurt/Main, Insel, 1983, ebenso *Das dritte Ohr. Vom Hören der Welt*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1985. Auch Marius Schneider wies immer wieder nachdrücklich darauf hin, dass antike und primitive Schöpfungsvorstellungen der Musik, vor allem dem Rhythmus, eine sehr wichtige Funktion zuschreiben; siehe dazu Schneider, *Le role de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes*, Paris, Gallimard, 1960.
- 70 Vgl. Robert von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*. Quellen und Deutung, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1960, Bd. 1, S. 91 f.; auch Karl Kerényi, *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens* (hrsg. von Magda Kerényi), München–Wien, Langen Müller, 1976 (Werke in Einzelausgaben, Bd. 8); die Freilegung des „dionysischen“ Elements in der griechischen Geistesgeschichte lieferte Friedrich Nietzsche den Ansatzpunkt zu seiner bedeutsamen kulturphilosophischen Studie über *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* (1872), Nietzsche-Studienausgabe, hrsg. von Hans Heinz Holz, Frankfurt/Main, Fischer, 1968, Bd. 1, S. 30–126.
- 71 Vgl. das Stichwort <Pythagoreer> in *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft (Studienausgabe), hrsg. von Kurt Galling, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1986, Bd. 5, Sp. 726 f.; einen guten Überblick über die Geschichte der Denkschule bietet Bartel Leendert van der Waerden, *Die Pythagoreer. Religiöse Bruderschaft und Schule der Wissenschaft* (Bibliothek der Alten Welt, Reihe Forschung und Deutung), Zürich–München, Artemis, 1979. Zur zutiefst symbolischen Beziehung zwischen Zahl und Musik siehe Walter Blankenburg und Willem Enders, „Zahlensymbolik“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Ergänzungsband, Kassel, 1979, Sp. 1971–1978. Karl Kerényi erkannte überdies die überragende Strukturverwandtschaft zwischen kultischer Musik und identitätsstiftenden Weltbild-Vorstellungen, siehe dazu *Pythagoras und Orpheus. Präludien zu einer zukünftigen Geschichte der Orphik und des Pythagoreismus* (1938), Zürich, Rhein-Verlag, 1950.
- 72 Vgl. dazu *Mensura. Maß, Zahl, Zahlensymbolik im Mittelalter*, hrsg. von Albert Zimmermann, Berlin–New York, De Gruyter, 1983/1984 (Miscellanea Mediaevalia, Bd. 16.1 und 16.2; auch Heinz Meyer, *Zahlenallegorese im Mittelalter: Methode und Gebrauch* (Münstersche Mittelalter-Schriften, Bd. 25), München, Fink, 1975.
- 73 Vgl. dazu die Einführung von Pellegrino Ernetti, *Storia del canto gregoriano* (1960), Monza, Casa Musicale Eco, 1990; zum heutigen Stand der Forschung vgl. Michele Chiamida, *Il canto gregoriano*, Padova, Armelin Musica, 2004; zur internationalen Forschung siehe das Portal der Associazione internazionale Studi di Canto Gregoriano, <http://www.aiscgre.it/home.html>.
- 74 Der harmonische Dreiklang ist dem gregorianischen Choral, den wir uns im 12. Jahrhundert als prägendes Tonerlebnis in den Kirchen und Klöstern vorstellen müssen, noch nicht bekannt, doch die hochkomplexe Interaktion der Töne, die nach mathematischen Verhältnissen gestuft sind, erzeugt Klangbilder von erlesener Schönheit.
- 75 Denkbar wäre eine Darstellung des Psalmus 104, der nach der Ordnung des *Graduale Romanum* bei feierlichen Prozessionen intoniert wird (vgl. *Graduale Romanus sacrosanctae Romanae Ecclesiae*, nach der Ausgabe von Solesmes, Tournai, 1974, S. 852), oder auch des *Hymnus ad Christum Regem*, „Gloria, laus et honor tibi sit, Rex Christe Redemptor“, der zur Liturgie der Osterwoche gehört (ibidem, S. 141). Dazu würde das Bildprogramm der Decke gut passen, die offenkundig auf das neue Königtum Jesu Christi ausgerichtet ist, und ebenso das Patrozinium des heiligen Martin, der neben seiner Funktion als Beschützer der Pilger vorwiegend als königlicher „miles Christi“ verehrt wird.
- 76 Vgl. die Studie von Ernst H. Kantorowics, *Laudes Regiae. A Study in Liturgical and Mediaeval Ruler Worship*, Berkeley–Los Angeles, University of California Press, 1946 (Univ. of California Publications in History, XXXIII). Zu dieser Lesart passt vor allem das Martinus-Patrozinium der Kirche: der heilige Martin, Bischof von Tours, war der Schutzherr des merovingischen Königshauses und schließlich des gesamten fränkischen Reiches, und gerade das Bistum Chur, samt Graubünden, gehörte seit dem frühen sechsten Jahrhundert zum Frankenreich. Karl der Große und die späteren deutschen Könige hatten auf das hochwichtige Passland immer ein besonderes Auge. Zum Martins-Kult vgl. *Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen*, begr. von Engelbert Kirschbaum, hrsg. von Wolfgang Braunfels (1974), Freiburg i. Br., Herder, Sonderausgabe 1994, Bd. 7, Stichwort <Martin von Tours>, Sp. 572–579.

- 77 An der Außenwand der Martinskirche von Zillis ist, links am Eingang, als einziger Schmuck ein stark verwittertes Fresko des heiligen Christophorus zu sehen, wie übrigens an beinahe allen Kirchen längs wichtiger Verkehrsverbindungen.
- 78 Zu St. Christophorus vgl. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Ikonographie der Heiligen, begr. von Engelbert Kirschbaum, hrsg. von Wolfgang Braunfels (1974), Freiburg i. Br., Herder, Sonderausgabe 1994, Bd. 5, Stichwort <Christophorus>, Sp. 496–508. In der Ostkirche ursprünglich als hundsköpfiges Scheusal dargestellt, das durch Jesu Wunderwort zum gläubigen Christen gewandelt wird, milderte die westliche Tradition sein befremdliches Aussehen zur Riesengestalt; weit verbreitet ist die Christophorus-Legende vor allem durch die *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine (ca. 1230–1298), einem der volkstümlichsten Erbauungsbücher des europäischen Mittelalters (vgl. dazu die Überlieferung in der heutige Ausgabe: Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, hrsg. von Alessandro u. Lucetta Vitale Brovarone, Torino, Einaudi, 1995 („I millenni“), „San Cristoforo“, S. 543–549). Auch in ikonographischer Hinsicht zählt St. Christophorus zu den meist dargestellten Heiligen überhaupt. Zur Christophorus-Forschung vgl. Josef Kunstmann, *Hol über! Leben, Bild und Kult des heiligen Christophorus*, Ettal, Buch-Kunstverlag, 1961.
- 79 Christophorus-Darstellungen sind in ganz Europa sehr zahlreich. Besonders häufen sich Abbildungen dieses volkstümlichen Heiligen im Alpengebiet, entlang der großen Pass-Straßen. Eines der ältesten und schönsten Beispiele ist an der Außenwand des Domes von Gemona in Friaul zu sehen: das Relief (um 1300) des riesigen Christophorus mit der kleinen *Sirena bifida* befindet sich rechts neben dem Hauptportal und war von der früher direkt am Dom vorbeiziehenden Straße nach Tarvis bestens sichtbar. Meistens wurde die Figur des Heiligen jedoch nicht als Skulptur angefertigt, sondern als übergroßes Fresko auf die Außenwand der Kirchen gemalt. Wegen der Witterungseinflüsse sind daher nur wenige Beispiele aus mittelalterlicher Zeit erhalten geblieben, etwa in Hocheppan oder im Müstertal (St. Johann, nahe der karolingischen Gründung des Klosters von Müstair). Die meisten heute sichtbaren Gemälde stammen aus dem Zeitraum zwischen dem 14. und dem 18. Jahrhundert, doch ist anzunehmen, dass es sich fast durchwegs um Erneuerungen und Übermalungen von älteren Christophorus-Bildern handelt. Vgl. für den Raum Südtirol-Trentino: Hermann von Handel-Mazzetti, „Der heilige Christoph und seine malerische Darstellung an den Kirchen des oberen Etschtales“, in: *Der Schlern*, März–April 1938, und Alberto Winterle, „L'iconografia di San Cristoforo in Val di Fassa“, in: *Mondo ladino*, XV, 1991, Nr. 3–4, S. 355 ff.
- 80 Besonders wichtig war dem mittelalterlichen Denken der Schutz vor einem unverhofften Tod: die Vorstellung, unbußfertig in der vollen Sündenlast dahinfahren zu müssen, was nur ewige Verdammnis bedeuten konnte, gehörte zu den schlimmsten Schreckensvisionen. Dementsprechend war der Wunsch nach einer guten, christlichen Sterbestunde verständlich, und nichts wurde mehr gefürchtet als ein jäher Tod, der einen auf den gefährvollen Wegen jener Zeit jederzeit ereilen konnte. Daraus erklärt sich auch die tiefe Verehrung für den heiligen Christophorus, dessen gründer Baum an die unermessliche Gnade Gottes erinnert, der jeden reuigen Sünder voll Nachsicht aufnehmen wird, sofern er nur rechtzeitig vor seinem Ableben den Weg zum rechten Glauben findet.
- 81 Grundlegend zur kulturgeschichtlichen Einordnung der zyklischen Idee von Leben, Tod und Wiedergeburt sind vor allem die Arbeiten von Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour: Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1949, sowie von Marija Gimbutas, *The Language of the Goddess*, San Francisco, Harper & Row, 1989.
- 82 Vgl. das einleitende Kapitel, „Strukturierung und Sinnbildung“, S. 7 ff.
- 83 „(Schau), mitten in den Fluten fühlt die liebliche Sirene sich wohl / ihr frommt das Meer, (wie) dem Tapferen auch ein feindliches Los“. Vgl. *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, hrsg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart, Metzler, 1967, Sp. 1698–1699. Das Emblem ist in den Centurien des Joachim Camerarius (1534–1598) bezeugt, „Symbolorum et Emblematum ex Aquatilibus et Reptilibus desumptorum Centuria quarta“, 1604 in Nürnberg vom Sohn des Verfassers herausgegeben. Der von Camerarius ausgewählte Sinnspruch-Vers stammt aus dem *Dialogo* des Paolo Giovo (Lyon, 1559). Das *Handbuch* verzeichnet übrigens weitere Sirenen-Embleme, die durchaus in der gelehrten Tradition stehen: so Embleme mit der Sirenen-Szene aus der *Odyssee* (Vorsicht vor Verführung), und Embleme mit einer musizierenden

Nixe (Hut vor Laster und trügerischem Schein), die alle das übliche, negative Sirenen-Bild als Verführerin und Verderberin kolportieren. Es fällt jedoch auf, dass alle diese dämonischen Sirenen als *Nixen* dargestellt sind, also als „Meerwunder“ mit einem menschlichen Oberkörper und einem fischartigen Unterleib. Allein die Gestalt der *Sirena bifida* ist positiv konnotiert. Vgl. *Emblemata*, ibidem, Sp. 1697–1699.

- 84 Der wohl entscheidende Bahnbrecher des neuzeitlichen Denkens, das die Glaubensgewissheit des religiös begründeten Weltbildes zurückdrängte und jede Form von Erkenntnis einer strengen Überprüfbarkeit unterwarf, ist der Mathematiker und Philosoph René Descartes (1596–1650). Seine Vorstellung von *ordo et mensura* schuf die Grundlagen des heute herrschenden wissenschaftlichen Weltbildes, das allein auf logische Erkenntnis und rationale Erkennbarkeit aufgebaut ist. Nur das reine Denken ist zuverlässig, wie der berühmte Satz feststellt: „Cogito (ergo) sum“ („Denkend bin ich“), während jede Form von Wahrnehmung täuschen kann und erst gesichert werden muss. Vgl. Ernst Cassirer, *Descartes. Lehre, Persönlichkeit, Wirkung* (Stockholm, 1939), mit einer Einleitung herausgegeben von Rainer A. Bast, Hamburg, Meiner, 1995; bes. Martial Guéroult, *Descartes selon l'Ordre des Raisons*, Paris, Aubier Montaigne, 1953 (2 Bde.) und Walter Schulz, *Der Gott der neuzeitlichen Metaphysik* (1957), 6. Aufl. Pfullingen, Neske, 1978.

III. Figürlichkeit und Sinnsetzung

Der Übergang vom mittelalterlichen, geschlossenen Weltbild zu einer immer offeneren Einsicht in die „Lesbarkeit der Welt“¹ vollzog sich langsam und widersprüchlich. Während in der Entwicklung der abendländischen Kunst der entscheidende Bruch sich schon früh ankündigte,² brauchte das philosophische Denken ein gutes Jahrhundert länger, die *theologische* Referenzialität in Frage zu stellen und endlich Mensch und Natur in den Mittelpunkt des geistigen Forschungsinteresses zu rücken.

Die endgültige Überwindung des eschatologischen Weltmodells dauerte sehr lange, weit über Humanismus und Renaissance hinaus, und erst die gewaltigen Leistungen der Aufklärung verankerten unser heute gültiges Weltbild³ unumkehrbar in der Anerkennung des kritischen Denkens, d. h. in der Fähigkeit des menschlichen Geistes, Strukturen und Zusammenhänge als objektive Tatsachen zu begreifen und im Rahmen ihrer naturwissenschaftlichen Eigengesetzlichkeit zu beherrschen. Und als das rationale Denken die Lehre von der grundsätzlichen Erkennbarkeit der Welt endlich durchgesetzt hatte, da begann die moderne Kunst ihrerseits schon wieder an der Möglichkeit zu zweifeln, die Wirklichkeit angemessen darzustellen. Es sieht fast so aus, als sei das *Bild* dem *Wort* in diesem Hase-und-Igel-Spiel immer eine Spanne voraus, doch Bilder können nur *zeigen*, niemals aber etwas *erklären*, weshalb ihnen ja auch keine Rolle als Erkenntnisträger zugetraut wird.

Die darstellende Kunst, in ihrer Eigenschaft als Weltbewältigung im Bild, hatte naturgemäß den Vorteil, die Frage nach der Wirklichkeit von Welt und Wahrnehmung früher zu stellen als das in der Bibel-Exegese befangene Suchen nach der richtigen Auslegung des Sichtbaren als bloßem Abbild des Unsichtbaren, das allein als wirklich existent angesehen wurde. Doch im Übergang vom Kult zur Kunst verlor das Bild seine Bedeutung als *speculum*, d. h. als möglichen Zugang zur unsichtbaren Wahrheit Gottes, und der neu gewonnenen Qualität ästhetischer Autonomie wurde kein Erkenntniswert zugesprochen. Die von theologischer Bevormundung befreite Bildkunst konnte nun zwar ungehindert ihre grandiose Entfaltung beginnen, doch bis heute zählen Bilder allein im Rahmen der Kunstgeschichte als Träger unersetzlicher kultureller Aussagen; Naturwissenschaft und Technik betrachten das Bild lediglich in dessen Funktion als Illustration oder Simulation als brauchbares Instrument von Wissensvermittlung.

Dementsprechend ging die Fähigkeit des Bildes verloren, Symbolfunktionen zu schaffen, weiterzutragen und aufrecht zu halten: die meisten Sinnbilder aus dem mittelalterlichen Weltbezug gingen verloren oder überlebten lediglich als dekorative Allegorien, einige wenige, wie etwa das Kreuz oder die Rose, wurden zu allgemein gültigen Metaphern einer kulturhistorischen Identifikation mit dem Erbe der Vergangenheit, doch verdrängte dabei der Zeichen-Charakter, *signum*, den früher hochkomplex geschichteten Bild-Anteil des fraglichen Symbolträgers, *res*. Vom „vierfachen Sinn des Bildes“⁴ blieb allein die einfache Deutung

als Gegenstand übrig, an dem bestimmte Vorstellungen sichtbar *gemacht* werden können, aber nicht mehr selbstverständlich sichtbar *sind*.

Dem mittelalterlichen Weltbild war das Grundsatzproblem der Bildleistung zwischen *Sinnbildung* und *Sinngebung* noch weitgehend fremd: da Bilder nichts anderes waren als sichtbare Visualisierungen einer unsichtbaren Ordnung, stand ihr Erkenntniswert außer Frage, es ging nur darum, im Bild die gemeinte geistige Botschaft richtig zu *sehen*. Und dementsprechend war die *Sichtbarkeit* eines Symbols der Schlüssel zum richtigen Verständnis des Begriffsprogramms, nicht die *Sichtbarmachung* durch interpretierendes Lesen. Die vielschichtige Bedeutungspalette der *Sirena bifida* steckte, wie ich versucht habe nachzuzeichnen, in der *Bild*-qualität des symbolträchtigen Fabelwesens, nicht in der begriffsgeschichtlichen Deutung, die an der übermächtigen Evidenz der figürlichen Darstellung kläglich scheiterte. Die anmutige Omega-Form des Fischweibchens strahlte Heil und Segen aus, gegen die jedes Predigen von Sünde und Verderben nichts ausrichten konnte.

*

Die ersten Risse in diesem alten Denken in Bildern wurden erst sichtbar, als die bisher übliche Darstellung des Unsichtbaren als Symbol immer klarer überging in die Abbildung des Sichtbaren als Metapher. Der Übergang vom symbolischen Präsenzmodell zum allegorischen Differenzmodell verdeutlicht diese erste Trennung zwischen Objekt und Betrachtung des Objektes, samt der daraus folgenden Trennung des Objektes vom betrachtenden *Subjekt*. Damit bahnen sich die Paradigmen des beginnenden wissenschaftlichen Denkens an, die in der Wahrnehmung nicht mehr die Visualisierung bereits bekannter Ordnungsprinzipien sieht, sondern visuelle Daten für eine empirische Suche nach Ordnung, deren Strukturen erst noch gefunden werden müssen. War dem Mittelalter der absolute Wahrheitswert der Offenbarung noch selbstverständlich, und das *Sehen* letztlich also immer Vision, so verschob sich im Übergang zur Neuzeit der Akzent auf die *Interpretation* des Gesehenen, also auf ein Denken *durch* Bilder, auf die Erklärung der Welt durch Zeichensysteme.⁵

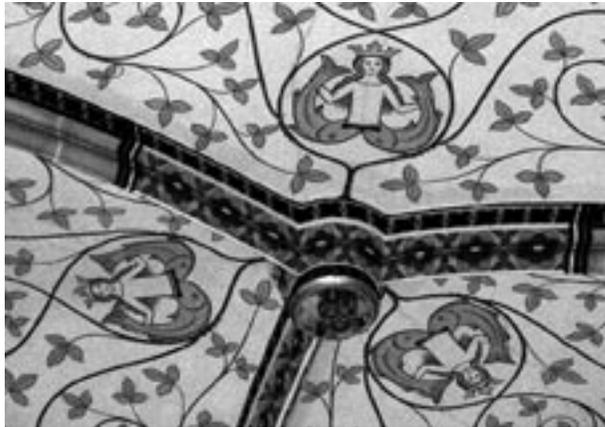
Der fromme Pilger auf dem Weg nach Rom oder nach Santiago *sah* die vielen Kirchen und Kathedralen, an denen er vorüberzog, noch als leibhaftig steingewordenes Gebet, als sichtbare Vergegenwärtigung der göttlichen Ordnung und dementsprechend war ihm jedes Symbol Bild und Bildbotschaft zugleich. Das omega-förmige Fischweibchen gehörte zu diesem allumfassenden Bildprogramm, und es stand nicht *für* etwas, sondern es *war* etwas, eine Sirene zum Beispiel, und dass es diese Fabelwesen irgendwo in Gottes herrlicher Schöpfung gab, das war keine Frage: auch Sinn-Bilder sind in einer Welt symbolischen Denkens erst einmal *Realia*, also anschauliches Material für das Wesentliche, das sich nur dem geistigen Auge öffnet. Paradox ausgedrückt: dem mittelalterlichen Pilger war die Sirenen-Darstellung vertraut, nicht etwa weil es Sirenen gab, sondern weil er sie so *sah*, d. h. weil er sicher war, was sie bedeuteten.

Mit der Neudefinierung von Wahrnehmung und Einordnung von Wahrnehmung in empirisch gewonnene Strukturzusammenhänge ging das symbolische

Bild-Denken des mittelalterlichen Weltbezuges zu Ende. Aus dem reichen figürlichen Repertoire romanischer Weltgestaltung schafften nur wenige Elemente den Anschluss an die allegorische Bildersprache der gotischen *Ars nova* und daran anschließend den Übergang zum neuen Bildverständnis der Renaissance, die das europäische Weltbild endgültig aus der Sakralordnung des Mittelalters herauslöste.

Zu diesen seltenen Fällen gehört das Bild der kleinen *Sirena bifida*, die zwar ihre vielschichtigen Symbolbezüge verlor, nicht aber ihre unverwechselbare Omega-Form. Das neue ästhetische Bedürfnis der Renaissance griff die geschmeidige und vielseitig verwendbare Linienführung der *Bifida* sofort auf und variierte die dekorative Doppelfigur in zahllosen Schnörkeln und Girlanden: es gibt kaum ein Schmuckfries in der Ausstattung von Palästen und herrschaftlichen Wohnsitzen des 15. und 16. Jahrhunderts, das nicht eine Variante der *Bifida* im ornamentalen Muster zeigt, meist kunstvoll eingeflochten in Blumen- oder Frucht-ranken, zusammen mit weiteren Sujets aus der klassischen Antike, wie Nymphen, Faunen oder Nereiden.

(64) *Sirena bifida* als Dekor: Decke des Sommerrefektoriums im Kloster Bebenhausen, um 1335.



(65) Dekorative Sockelleiste am Altaraufgang in der Kirche von S. Maria dei Miracoli, Venedig, 1481–1489.





(66) Kunstvoll verschlungene Sirenen als Fensterrossette in Monte Sant'Angelo, Apulien, frühes 16. Jh.

(67) Sirena bifida als Schmuckleiste an der Außenwand des Czernin-Palastes auf der Prager Burg, 16. Jh.



Nun mag die kosmetische Vielseitigkeit der Omega-Form beim Überleben der *Sirena bifida* sicher eine wichtige Rolle gespielt haben, doch ich zweifle, dass allein die *Form* der Auslöser dieser erstaunlichen Kontinuität war. Bedenkt man die Überfülle der romanischen Bildsymbole, von denen die meisten sich zur Weiterentwicklung als ornamentale Muster geeignet hätten und die den Sprung in die Neuzeit nicht schafften, so muss im Fall der Sirene ein weiteres Element die Hände im Spiel gehabt haben.

Anders als anderen Fabelwesen der klassischen Antike, wie etwa den strukturverwandten Meeresungeheuern der Skylla oder der Charybdis, über deren dämonische Natur nie Zweifel bestanden, haftete den Sirenen trotz ihrer eindeutigen



(68) *Sirena bifida* als Intarsien-Dekor auf einer Schmuckschatulle oder Münzkästchen, Kunst- und Wunderkammer Erzherzog Ferdinands II. auf Schloss Ambras bei Innsbruck, um 1592.



(69) Dekorative Fenster-Umrahmung im Spanischen Saal von Schloss Ambras, 17. Jh.

Verankerung im Mythos immer ein leiser Hauch von möglicher Realität an: man mochte nie ganz ausschließen, dass es diese sonderbaren Geschöpfe, vielleicht in einer nicht ganz so klassischen Gestalt, irgendwo im Kosmos gab.⁶ Die frühe Kontamination mit der Vorstellung der Nixe, die in der germanischen Überlieferung einen festen Platz einnimmt,⁷ sorgte zusätzlich für die Überzeugung von der leibhaftigen Existenz des Fabelwesens, dessen Visualisierung in der Omega-Form dann schließlich die beispiellose Erfolgsgeschichte der *Sirena bifida* auslöste. Im langsamen Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit verlor sie allmählich ihren Symbolcharakter, doch die beginnende naturwissenschaftliche Betrachtung der Welt war lange bemüht, den alten Universalismus mittelalterlicher Geistigkeit in das neue rationale Denken zu integrieren. Aus den alten Fabelgestalten des *Physiologus* wurden manierliche Tiere ohne allen biblischen Parabel-Ballast, sofern es sich um vertrautes Getier wie Hase und Igel handelte; exotische Geschöpfe wie Panther und Elefant erhielten in den Kosmographien der Zeit ihre annähernd richtige Einordnung in der Tierwelt ferner Kontinente, deren Konturen durch die großen Entdeckungsreisen des 16. Jahrhunderts immer klarer und genauer wurden; Mischwesen wie der Kentaur erhielten ihr endgültiges Prädikat als „Fabeltier“, das in *natura* nicht existiere, als Emblem oder hübsches Bildmotiv für mythologische Gemälde aber gut zu brauchen sei. Einige Wesen wie der Phönix, der Salamander oder eben auch die Sirene (längst in ihrer Gestalt als Fischweibchen) gerieten in einen Zwischenbereich zwischen altem Symbolbezug und modernem naturwissenschaftlichen Denken: sie galten als „Naturgeister“, als Sinnbilder kosmischer Kräfte, die auf Mensch und Welt einwirkten. Zwar wurde die Natur zunehmend empirisch erforscht, und man traute dem menschlichen Ver-

stand zunehmend zu, das Geheimnis der Schöpfung zu enträtseln, doch sah man den ganzen Kosmos keineswegs als nur materiellen Körper, sondern als harmonisches, von geistigen Kräften durchflutetes Ganzes. Astrologie und Astronomie, exakte Mathematik und pythagoreische Zahlenmystik bildeten lange ein einziges Denkmuster, aus dem sich die Trennung zwischen exoterischem Wissenserwerb und esoterischer Weisheitslehre erst allmählich herausentwickelte.

*

So verdankt auch die Sirene ihre leibhaftige Aufnahme in die Vorstellungswelt der beginnenden Neuzeit einem der erstaunlichsten Universalgelehrten seiner Zeit, dem Arzt und Naturphilosophen Paracelsus (1493–1541),⁸ dessen Lehre vom „Licht der Natur und des Geistes“ das Buchwissen der antiken und mittelalterlichen Gelehrsamkeit durch sorgfältige Beobachtung und redliche *Proprietas*, ersetzt wissen wollte. In einer seiner zahlreichen Schriften beschäftigte er sich auch mit dem Wesen der „Elementargeister“,¹⁰ die er zwar vorwiegend als Signaturen für alchemische Prozesse verstand, als gleichsam sichtbares Bild für eine unsichtbare Ordnung, die aber eben dadurch eine reale Konsistenz gewannen.

„Ir wohnung sind viererlei, das ist, nach den vier elementen, eine im wasser, eine im luft, ein in der erden, ein im feur. Die im wasser sind nympfen, die im luft sind sylphen, die in der erden sind pygmaei, die im feur salamandrae ...“

Unter seinen „Nymphen“ verstand Paracelsus eigentlich die Wassergeister der deutschen Volksüberlieferung,¹¹ die er von der französischen Tradition der



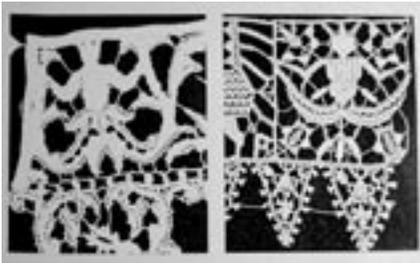
(70/71) *Sirena bifida* als formschöner Fuß eines kostbaren Tafelaufsatzes, frühes 16. Jh., und als Türklopfer oder Schubladengriff, um 1520.



„Melosina“ sorgfältig unterschied. Auch die „Sirenen“ wollte er nicht mit den Undinen verwechselt wissen. Zwar seien auch die Sirenen „wasserfrauen, mer auf dem wasser, dan im wasser, nicht das sie wie die fisch gespalten seient, sonder doch gleich einer jungfrauen und aber etwas entformet wider die frauische art“. Während er der Undine Menschenschönheit und Sehnsucht nach einer menschlichen Seele zusprach, beschrieb er die Sirenen wohl als Geschöpfe Gottes, aber sie „seind monstra“, die zu keiner weiteren Entwicklung fähig seien.

Damit war zwar die Karriere der Sirene dem *Namen* nach, buchstäblich, beendet, aber das *Bild* des Fischweibchens gewann durch die nunmehr aufblühende Undinen-Vorstellung eine neue Legitimation. Und war schon die mittelalterliche *Sirena bifida* in Wirklichkeit ein Heilszeichen gewesen, und nicht unbedingt ein Schreckbild der Sünde, so geriet die neuzeitliche Nixe mit dem Doppelschwanz vollends zum anmutigen Schmuckgegenstand in allen nur erdenklichen Kontexten: als Lüsterweibchen wie als tragendes Element von Tafel-Aufsätzen, als zier-samer Griff für Schränke und Schubladen oder als beliebtes Motiv für kostbare Stickereien und Spitzenstoffe.¹²

(72–74) *Sirena bifida* als beliebtes Motiv, eingearbeitet in kostbare Spitzen, Beispiele aus dem 17. und 18. Jahrhundert.





(75) *Sirena bifida*
als dekoratives
Element von Balkon-
brüstungen an
einem herrschaft-
lichen Wohnhaus in
Chioggia bei Vene-
dig, spätes 16. Jh.

Innerhalb der gelehrten Welt blieb die Sirene, nunmehr allerdings ohne jeden theologischen Symbolbezug, als alchemistische Metapher präsent, und zwar meist in der Gestalt einer geflügelten Nixe, als eine der vielen möglichen Visualisierungen für das Metall Quecksilber, das in den alchemistischen Experimenten als Lösungsmittel eine wichtige Rolle spielte.¹³

Die Wurzeln der Alchemie verlieren sich in der Zeitentiefe der alten Hochkulturen im Vorderen und Mittleren Orient; das Abendland übernahm das antike



(76) Alchemische Sirene, Symbol für den
steten Wandel. Sehr häufig steht die Sirene
als Chiffre für Quecksilber.

Erbe über Byzanz, doch drängte das frühe Christentum die hermetischen Lehren lange zurück: Alchemie galt als Vorstufe zur Schwarzen Magie, sie stand im Ruch gefährlicher Nähe zu Satanskult und Okkultismus.¹⁴ Erst im späten 14. Jahrhundert entdeckte der beginnende Humanismus das *Corpus Hermeticum* und verband das christliche Gedankengut von der Erlösungsbedürftigkeit der verdorbenen Welt mit der Suche nach der „Quintessenz“, dem geheimnisvollen fünften Stoff, der als Summe aller Elemente den gesamten Kosmos zu höchster Vollendung wandeln sollte, wie Gott ihn einst geschaffen hatte.

Das Werk des Alchemisten war vor allem ein geistiges Arbeiten an sich selbst, ein unermüdliches Streben nach Höherentwicklung der seelischen Kräfte, der moralischen Integrität und der spirituellen Gottesliebe. Es ging um die notwendigen Wandlung des bresthaften Menschen zum vollkommenen Ebenbild Gottes, um die Läuterung von Seele, Geist und Körper von allen Unreinheiten, auf dass der „neue Mensch“, gewandelt und in reinsten Unschuld, zum Himmel aufsteigen könne. Dieses „große Werk“ umfasste jedoch alle Bereiche des Sichtbaren und des Unsichtbaren, es bezog den gesamten Kosmos mit ein, da nach hermetischer Vorstellung alles mit allem verbunden ist und ein subtiles Spiel von Korrespondenzen und Analogien den Mikrokosmos des Menschen mit dem Makrokosmos der Natur, des Himmels und der Erde in Beziehung setzt. Astrologische Kenntnisse waren also ebenso notwendig wie die Erforschung der Elemente, der Metalle und der Eigenschaften von Energiezuständen. Zudem spielten Zahlenmystik und kabbalistische Buchstabengleichnisse eine große Rolle. Im Verlauf dieses spirituellen *opus naturae* entstand ein höchst irdisches Wissen um chemische und physikalische Prozesse, bis mit zunehmender Aufklärung schließlich die exakten Wissenschaften das Erbe der Alchemie antraten.

Für die Weitervermittlung hermetischen Wissens benutzte man eine reiche Ikonographie,¹⁵ einerseits um Nicht-Eingeweihten das Lesen und Verstehen hermetischer Schriften zu erschweren, andererseits aber hauptsächlich, um im Rückgriff auf Bildsymbole die vielfältigen Implikationen des auf mehrfache Analogien aufgebauten Wissens adäquater ausdrücken zu können. Ein *Bild* kann eben, ikonisch, sehr viel mehr Informationen zugleich aufnehmen und an den eingeweihten Betrachter weitergeben als ein *Wort*, das des gemeinten Begriff diskursiv und langwierig erläutern muss. So finden sich in hermetischen Werken, neben leicht lesbaren allegorischen Figuren und allen möglichen Zeichen und Signaturen auch symbolische Bilder, deren Einordnung nicht sofort einsichtig ist.

Im folgenden Beispiel ist die *Conjunctio* dargestellt, also die Vereinigung des männlichen und des weiblichen Prinzips im Gefäß des Philosophen, der für dieses Experiment die Kräfte des Wassers, der pflanzen tragenden Erde und der Unterwelt zusammenzieht und in ihrer reinsten Essenz in seinem Gefäß destilliert. Die spiegelgleich angeordneten Sirenen stehen für Schwefel, das männliche Element, und für Quecksilber, die weibliche Komponente des *Solve et coagula*. Der schlangenförmige Unterleib des Doppelwesens schlingt sich zu einem *Ouroboros* zusammen, dem Sinnbild unendlicher Erneuerung und unerschöpflicher Zeugungskraft, aus dem die Blume der Unsterblichkeit erwächst.¹⁶ Es sei dahingestellt, ob der Schreiber dieses aus dem 17. Jahrhundert stammenden Textes



(77) Doppel-Sirene mit Ouroboros-Kreis:
Die komplexe Bildbotschaft ist nur Eingeweihten einsichtig.

beim Anblick einer *Sirena bifida* aus dem 12. Jahrhundert, der er beim Kirchgang unvermeidlich begegnete, an Sünde und Verführung dachte, oder ob er im alten romanischen Symbol den gleichen Wert sah, den er seiner alchemischen Doppel-Sirene beimaß.

Sicher ist auf jeden Fall, dass die kirchlich-klerikale Begriffsgeschichte *nicht* der Grund gewesen sein kann, weshalb das beginnende naturwissenschaftliche Denken Europas die alte *Bifida*-Konstellation in ihr Bildprogramm aufnahm, und zwar exakt in der Bedeutung von Schöpfungskraft und unendlicher Erneuerung, die ursprünglich hinter dem Symbol gesteckt haben muss. Es kann also wohl nur die *ikonische* Botschaft des Fischweibchens gewesen sein, die sich letztlich als überlegen erwiesen hat.

Die Formstabilität der *Sirena bifida* blieb bis heute erhalten. Neben allen möglichen nixenförmigen Sirenen-Darstellungen, also einschwänzigen Fischweibchen, die sich weiter Verbreitung und großer Beliebtheit erfreuen, stößt man immer wieder unverhofft auf eine *Bifida*, meist im Rahmen sorgfältigen Designs.

(78) Die *Sirena bifida*
als Logo für CMAS
(Confédération Mondiale
des Activités Sub-
aquatiques).



Nun ist es sicher nicht weiter verwunderlich, dass ein Verband, der sich mit Unterwasser-Aktivitäten befasst, auf ein Firmen-Emblem verfällt, das mit Motiven von Wasserwesen arbeitet. Die Anspielung auf die Sirene mit all ihren mythologischen Implikationen ist ein hübscher Einfall: kulturhistorische, medienwirksame und nicht zuletzt ästhetische Elemente verdichten sich geradezu ideal zu einem Bild von eleganter Einprägsamkeit, dem letztendlich angestrebten Ziel jedes Designs, wonach das Firmen-Logo in Sekundenschnelle und gleichzeitig nachhaltig das gezeigte Bild mit dem Firmen-Namen besetzen muss. Diesem Ziel diene die Formvorlage der *Sirena bifida* offenkundig besser als die eigentlich „natürliche“ Gestalt der Nixe, jedenfalls wählte der Designer die Omega-Form, als er seine CMAS-Sirene zeichnete. Oder kann es auch so gewesen sein, dass vor seinem geistigen Auge, als die Wahl für das Logo auf die Idee der Sirene fiel, automatisch das Bild der *Bifida* aufstieg, weil in der über tausendjährigen Bildgeschichte des Abendlandes das Meerweibchen eben in dieser Form imaginiert wird?

Es ist das Weltbild, das den eigentlich biologischen Vorgang des Sehens steuert und interpretiert: wir sehen, was der innere Bildspeicher uns zu sehen erlaubt. Wir können heute, im Zeitalter äußerster Naturwissenschaftlichkeit, beim besten Willen keine Sirenen „nach der Natur“ zeichnen, weil es diese Fabelwesen, objektiv, nicht gibt. Doch deswegen ist unsere kreative Zeichensetzung, subjektiv, keineswegs frei: die kulturhistorische Vorprägung ist entscheidend am Sehprozess beteiligt, und diese Vorprägung hält das Formenrepertoire auch innerhalb einer begrenzten Zahl von Zeichen- und Bildchiffren.

Der Vorteil liegt auf der Hand: wir können Bilder, sofern sie sich am Formenrepertoire orientieren, rasch lesen und interpretieren, was einen schnellen und gut funktionierenden Wissenstransfer ermöglicht. Die Werbung weiß das seit langem und nutzt die kommunikative Potenz von Bildern weidlich für ihre Zwecke.¹⁷ Das muss gar nicht vorrangig die Steuerung von Konsumverhalten sein, wie auch das Beispiel der CMAS-Sirene zeigt: da geht es lediglich um schnelle Zuordenbarkeit zwischen Logo und Firma, einen guten Wieder-Erkennungswert und um positive Besetzung des Logos, also um Sinnsetzungen, die mit der traditionellen Bildbedeutung der *Sirena bifida* eigentlich kaum etwas zu tun haben. Und doch war es sicher kein Zufall, die den Designer zu dieser spezifischen Form greifen ließen, und zu keiner anderen.

*

Niemand ist imstande, die Dinge so zu sehen, wie sie sind: man muss wissen, wie sie sein sollen, und das *Bild* der Sirene ist sich seit dem frühen Mittelalter treu geblieben. In der realisierenden Wahrnehmung des Designers *sehen* wir die Sirene, damals wie heute, als *Sirena bifida*.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1979. Anhand seiner brillanten Studie über die Metapher des Buches verteidigt Blumenberg die Eigenständigkeit neuzeitlichen Denkens, d. h. das erkenntnistheoretische Interesse im Gegensatz zu „theologischem Absolutismus“, das schließlich zur Aufklärung und zum heute gültigen Weltbild führte.
- 2 Der Kulturphilosoph Jean Gebser (1905–1973) verortete einen der entscheidenden Denkschritte in der Geistesgeschichte Europas in der Entwicklung der Perspektive: diese neue Technik der Raumdarstellung in der Malerei taucht im 13. Jahrhundert auf, mit Duccio und Giotto, und findet im Genie des Leonardo da Vinci seine technische Perfektion und auch die theoretische Fundierung. Die perspektivische Beherrschung des Raumes sei, laut Gebser, der erste Schritt gewesen, um das europäische Denken „aus dem Goldgrund“ zu lösen, d. h. die Geschlossenheit des mittelalterlichen Weltbildes aufzubrechen und der Wirklichkeit ein kritisches Ich gegenüberzustellen. Vgl. dazu Jean Gebser, *Ursprung und Gegenwart* (1949), Gesamtausgabe in neun Bänden, Bd. 2 und 3 (4 – Kommentarband), Schaffhausen, Novalis Verlag, 1986. Die philosophischen Grundlagen des neuzeitlichen Denkens entwickeln sich hingegen etwas später, nach der Überwindung der Scholastik, vor allem durch das Werk des Humanisten Erasmus von Rotterdam. Dazu, u. a., *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination*, Bd. 3, „Zwischen Mittelalter und Neuzeit“, hrsg. von Almut Schneider und Michael Neumann, Regensburg, Pustet, 2005; Peter Burke, *Die europäische Renaissance. Zentren und Peripherien*, München, C. H. Beck, 1998; Johannes Grabmayer, *Europa im späten Mittelalter. 1250–1500. Eine Kultur- und Mentalitätsgeschichte*, Darmstadt, Primus Verlag, 2004.
- 3 Zur Epochenschwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit siehe vor allem die Studien von Hans Blumenberg, *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1975, sowie *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1966.
- 4 Die Einsicht, dass die Kunst des Mittelalters eine Art „Heilige Schrift“ war, deren theologischer Symbolcharakter von der gesamten Gemeinschaft getragen und *gesehen* wurde, verdanken wir vor allem den ikonographischen Studien von Emile Male, *L'Art religieux du XII^e siècle en France. Étude sur l'origine de l'icographie du Moyen Age* (1922). Unveränderte Neuauflage, Paris, Colin. 1953. Die Bildkunst hatte die Aufgabe, dem Gläubigen bei seinem schwierigen Weg von der Ablösung von allem Irdischen zu helfen und ihm buchstäblich „die Augen zu öffnen“ für das Wesentliche, d. h. für die unsichtbare Wahrheit des Göttlichen. Diese Hinführung vom Sinnfälligen zum Sinnhaften war in der sorgfältigen Auslegung des Schriftsinns bereits vorgezeichnet: die theologische Exegese arbeitete seit Augustinus in vier klar unterscheidbaren Stufen, den sogenannten „vier Töchtern der Weisheit“. Dabei nimmt die „historische Erkenntnis“, d. h. die bloßen Tatsachen, die unterste Stufe ein; die *Allegoria* öffnet, als zweite Stufe, eine neue Sicht auf die Wirklichkeit: sie spannt das bloße Faktum symbolisch in den heilsgeschichtlichen Zusammenhang ein, der Vergangenes, also die Geschichte, wie die Zukunft, also die Erfüllung der Heilsgeschichte, zu einem sinnhaften Ganzen umfasst; daraus ergibt sich, als dritte Stufe, die *Tropologia*, die sich unmittelbar an den Menschen wendet und moralische Forderungen stellt. In dieser Sphäre wird das Bibelwort, und ebenso die darauf fußende darstellende Kunst, zu einer Größe, die den Menschen existentiell betrifft; und schließlich verweist die *Anagogia*, die vierte und höchste Stufe, den Betrachter direkt nach oben, zu den höchsten Wahrheiten. Für das rechte Lesen eines heiligen Textes galt der Merkspruch: „Littera gesta docet, quid credas allegoria, Moralis quid agas, quo tendas anagogia“. Analog dazu sollte das Betrachten eines Bildes beim suchenden Christen ein Denkprogramm auslösen, das über imaginative Verarbeitung des Gesehenen, also des Sichtbaren, stufenweise zur Schau des Unsichtbaren führte, und damit zur Gewissheit Gottes. Auf dieser Stufe erkennt der gläubige Christ, dass jedem äußeren Bild eine innere Realität entspricht: alles Sichtbare führt zum Unsichtbaren, vom Endlichen zum Unendlichen, von der Materie zum Geist. Die künstlerische „Schönheit“ eines Bildes hatte dementsprechend mit dem modernen Begriff des „Kunst-Schönen“ überhaupt nichts zu tun, sondern stand als Symbol für die Vollkommenheit der Bildbotschaft; „Sehen“ bedeutete daher eigentlich „Entdecken, was man schon weiß“, also einmal sukzessives „Erzählen“ der Heilsgeschichte, gleichzeitig aber immer geistige Entwicklung auf ein höheres Ziel hin, auf ein mögliches „Denken Gottes“. Vgl. dazu Hans-Jörg Spitz, *Die Metaphorik des geistigen Schriftsinns. Ein Beitrag zur allego-*

rischen Bibelauslegung des ersten christlichen Jahrtausends, München, Fink, 1972 (Münstersche Mittelalter-Schriften 12); auch Kirstin Faupel-Dreves, *Vom rechten Gebrauch der Bilder im liturgischen Raum: mittelalterliche Funktionsbestimmung bildender Kunst im Rationale divinorum officiorum des Durandus von Mende (1230/31–1296)* („Studies in the History of Christian Thought“, 89), Leiden, Brill, 2000.

- 5 Die Beziehung zwischen Bild, Symbol und Zeichen ist vor allem ein Problem begriffsgeschichtlicher Zuordnung der einzelnen Elemente zu verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen; es ist nicht einfach, sich im Geflecht dieses stets aufeinander bezogenen Begriffsnetzes zu orientieren. Sicher ist das <Zeichen> der übergeordnete, jede Form von Relationsmodell umfassende Begriff. Doch ist nach wie vor nicht klar, ob und gegebenenfalls wie das streng logisch definierte Zeichen dem Bild, vor allem der künstlerischen Bildschöpfung gerecht werden kann. Selbstverständlich ist auch bildendes Schaffen letztlich nichts anderes als eine Bewältigung der Wirklichkeit durch Zeichensetzung, doch ob sich die „Sprache der Kunst“ auf ein Zeichensystem reduzieren lässt, ist sehr zweifelhaft. Vgl. dazu Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols* (1968), deutsch: *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*, übers. von Bernd Philippi, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1995; auch Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem* (Bd. 1), Köln, DuMont, 1979. Andererseits ist es unbestritten, dass die Entwicklung des Zeichenbegriffs für unser modernes Denken unabdingbar ist. Vgl. Stephan Meier-Oeser, *Die Spur des Zeichens. Das Zeichen und seine Funktion in der Philosophie des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Berlin–New York, De Gruyter, 1997; auch Elisabeth Walthers, *Zeichen. Aufsätze zur Semiotik*, Weimar, VDG-Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2002.
- 6 Es ist kein Zufall, dass die beginnende naturkundliche Erforschung der Tierwelt einer Ordnung von dem Wasserleben angepassten Säugetieren, den Seekühen, den Namen der Sirenen, <Sirenia>, gab und sich sogar bemühte, in diesem eher plumpen Tier den Ursprung der Seemanns-Sagen vom „Meerwunder“ nachzuweisen. Der Ursprung des Zusammendenkens von zoologischer Seekuh und mythologischer Sirene ist aber erst in der Neuzeit anzusetzen, da es im Mittelmeer-Raum keine Seekühe gibt. Die Quelle des Missverständnisses scheint kein Geringerer als Kolumbus gewesen zu sein, der im Golf von Mexiko auf Karibik-Manatis stieß und sie als „Sirenen“ beschrieb. Allerdings vermerkte er in seinem Logbuch von 1493, diese Sirenen seien weit weniger schön als bei Horaz, doch damit war das Stichwort in der Welt. Vgl. dazu Erna Mohr, *Sirenen oder Seekühe* (1957), Neuauflage in der neuen Brehm-Bücherei Bd. 197, Hohenwarsleben, Westarp Wissenschaften, 2003.
- 7 Vgl. dazu das Stichwort <Wassergeister> in *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli (1938–1941), Nachdruck Berlin–New York, De Gruyter, 1986, Bd. 9, Sp. 127–191.
- 8 (Philippus Aureolus) Theophrastus Bombastus von Hohenheim, genannt Paracelsus, gilt vor allem als einer der großen Erneuerer auf dem Gebiet der Medizin und der Pharmazie. Sein Verständnis von Krankheit und Heilung durch Einbezug einerseits von empirischen Befunden, andererseits aber auch von der Betrachtung des gesamten Makrokosmos löste die alte Viersäfte-Lehre des römischen Arztes Galenus ab und ebnete der modernen Ursachenforschung den Weg. Nicht weniger bedeutsam sind jedoch seine alchemischen Schriften und sein naturphilosophisches Werk, das nicht nur die Entwicklung der Naturforschung bis in die Zeit der Aufklärung beeinflusste, sondern auch in der Geschichte des europäischen Hermetismus eine wichtige Rolle spielt. Vgl. Paracelsus, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Karl Sudhoff, München, Barth (später Oldenbourg), 1922–1933 (als online-Ausgabe in der Digitalen Bibliothek der Universitätsbibliothek Braunschweig verfügbar). Zur Paracelsus-Literatur siehe die „Salzburger Beiträge zur Paracelsus-Forschung“, 1960 (1. Folge), f., vor allem Kurt Goldammer, „Paracelsus in neuen Horizonten“, gesammelte Aufsätze, Folge 24, Wien, 1986; „Paracelsus in der deutschen Romantik. Eine Untersuchung zur Geschichte der Paracelsus-Rezeption und zu geistesgeschichtlichen Hintergründen der Romantik. Mit einem Anhang über die Entstehung und Entwicklung der Elementargeister-Vorstellung seit dem Mittelalter“, Folge 20, Wien, 1980. Für detaillierte Angaben zur Paracelsus-Forschung siehe Julian Paulus, *Paracelsus-Bibliographie 1961–1996*, Heidelberg, Palatina-Verlag, 1997.
- 9 Siehe *Vom Licht der Natur und des Geistes*, Eine Auswahl aus dem Gesamtwerk der Paracelsus-Schriften, hrsg. von Kurt Goldammer und Karl-Heinz Weimann (1960), Ditzingen, Reclam, 1993 (Reclams Universalbibliothek Nr. 8448).

- 10 Paracelsus, *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* (1556), in: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Karl Sudhoff, Abteilung 1: *Medizinische, naturwissenschaftliche und philosophische Schriften*, Bd. 14, *Das Volumen primum der Philosophia Magna*, München, Oldenbourg, 1933, Paragraph 7 (online-Ausgabe in der Digitalen Bibliothek der Universitätsbibliothek Braunschweig verfügbar: <http://www.digibib.tu-bs.de/?docid=00000702>).
- 11 Paracelsus setzt die „Nymphen“ *expressis verbis* mit den „Undinen“ gleich: „die selbigen namen sind geben worden von denen die sie nicht erckent haben. Dieweil sie aber die ding bedeuten und durch die namen mögen verstanden werden, so laß ichs dobei auch bleiben, wiewol von wasserleuten undina der nam auch ist ...“. Zugleich verknüpft er den weiblichen Wassergeist mit dem Motiv der Mahrten-Ehe und dem Charakteristikum der Erlösungsbedürftigkeit: die Undine strebt eine Verbindung mit einem Menschenmann an, um dadurch mit einer unsterblichen Seele begabt zu werden. Neben der Verarbeitung von Vorstellungen aus der Volksüberlieferung spielt bei der Entstehung dieser Variante ziemlich sicher alchemistisches Ideengut eine gewisse Rolle: der Elementargeist erstrebt eine Wandlung zur höher gestellten Entwicklungsstufe des Menschen, wie der gute Christenmensch durch eifrige Gottesliebe seine geistige und „feinstoffliche“ Natur fördern und vollenden soll. Nach dem Strukturmuster der gestörten Mahrten-Ehe endet die Verbindung zwischen Mensch und *Numen* jedoch stets tragisch. Durch die literarische Gestaltung des Stoffes in der Novelle *Undine* (1811) von Friedrich de la Motte Fouqué fand das Motiv in die Hochliteratur der Romantik Eingang und erlebte zahlreiche Bearbeitungen bis in die jüngste Gegenwart.
- 12 Wie tief eingewurzelt in der Vorstellung der Zeit die typische *Form* der *Sirena bifida* gewesen sein muss, verrät die Beschreibung des Fabelwesens im *Lexicon latinum* des Ambrogio Calepino, dem meistverbreiteten Nachschlagwerk des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, das noch bis 1800 Neuauflagen erlebte. Da ist die <Siren, -enis> ein „marini monstri genus, quod superiora fui parte virginis formam refert, inferioria in duas piscis caudas definit“ (Hervorhebung von mir). Vgl. Ambrosius Calepinus (ca. 1435–1511). *Septem linguarum dictionarium: hoc est lexicon latinum variarum linguarum interpretatione adjecta. In usum Seminarii Patavini* (Neuausgabe in zwei Bänden von Jacopo Facciolati, Padova, Manfrè, 1718; (dazu auch: Albert Labarre, *Bibliographie du Dictionarium d'Ambrogio Calepino 1502–1779*, Baden-Baden, Koerner, 1975 (Bibliotheca bibliografica Aureliana, 26). Erst die Enzyklopädien der Aufklärung kehren zur antiken Sirenen-Überlieferung zurück und weisen wieder auf die antike Vogelgestalt des Fabelwesens hin. Siehe dazu etwa das Stichwort <Sirenen> in Johann Heinrich Zedler, *Großes vollständiges Universalexikon*, Leipzig, 1732 ff., wo es heißt: „Sie werden gebildet als Jungfern mit schönen Gesichtern, langen fliegenden Haaren, allein Vogel-Leibern, und grossen Hahnen-Füssen, da denn die eine singt, die andere pfeift und die dritte auf der Leyer drein spielet ... Daß aber selbige auch von unter her halbe Fische gewesen, und sich also im Meer aufgehalten haben, wie sie vielfältig auch gebildet werden, hat keinen Grund in dem Alterthume ...“ (vgl. Online-Ausgabe in der Digitalen Bibliothek der Bayerischen Staatsbibliothek: <http://www.zedler-lexikon.de/index.html>). Zu dieser Zeit war das figürliche Motiv der *Sirena bifida* aber schon längst, jenseits aller verwickelten Traditionswege des Fabelwesens, zum festen Bestandteil beliebter Schmuckformen geworden.
- 13 Einen gut zusammengestellten und aufschlussreichen Überblick über die Rolle der Alchemie im Rahmen der europäischen Geistesgeschichte bietet der für das Ausstellungsprogramm der XLII. Biennale von Venedig („Arte e Scienza“) erarbeitete Katalog *Alchimia. La tradizione in occidente secondo le fonti manoscritte e a stampa*, hrsg. von Mino Gabriele, Edizioni La Biennale di Venezia, Electa, 1986.
- 14 Studien über die Alchemie und verwandte esoterische Bewegungen füllen inzwischen ganze Bibliotheken; gut lesbare und grundlegende Einführungen zum Thema sind hingegen selten. Vgl. u. a. Florian Ebeling, *Das Geheimnis des Hermes Trismegistos. Geschichte des Hermetismus*. Mit einem Vorwort von Jan Assmann, München, C. H. Beck, 2005; Bernhard Dietrich Haage: *Alchemie im Mittelalter: Ideen und Bilder – von Zosimos bis Paracelsus*, Düsseldorf–Zürich, Artemis & Winkler, 2000; Erik Hornung, *Das geheime Wissen der Ägypter und sein Einfluss auf das Abendland*, München, DTV, 2002; Michela Pereira, *Arcana Sapienza. L'alchimia dalle origini a Jung*, Roma, Carocci, 2001; Hans Werner Schütt, *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie*, München, C. H. Beck, 2000; Peter Marshall, *The Philosopher's Stone*, London, Macmillan Publishers, 2001; *Secrets of nature. Astrology and Achemy in early modern Europa*, hrsg. von William R. New-

mann, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2001; Sarane Alexandrian, *Histoire de la philosophie occulte*, Paris, Éditions Seghers, 1983. Zum zwiespältigen Verhältnis der offiziellen Kirche gegenüber der alchemistischen Tradition vgl. Marcello Craveri, *Leresia. Dagli gnostici a Lefevre, il lato oscuro del cristianesimo*, Milano, Mondadori, 1996, vor allem S. 250 f.: „Dalla magia alla scienza“; Paola Zambelli, *Lambigua natura della magia. Filosofi, streghe, riti nel Rinascimento*, seconda edizione aumentata, Venezia, Marsilio, 1996.

- 15 Vgl. dazu Mino Gabriele, *Alchimia e iconologia*, Udine, Forum, 1997 (Fonti e testi: Raccolta di archeologia e storia dell'arte); Matilde Battistini, *Astrologia, magia, alchimia*, Milano, Electa (Dizionari dell'Arte), 2004.
- 16 Zitiert nach *Alchimia. La tradizione in occidente secondo le fonti manoscritte e a stampa*, hrsg. von Mino Gabriele, Edizioni La Biennale di Venezia, Electa, 1986, S. 75. Das Detail stammt aus dem Manuskript *Zoroaster, Clavis Artis*, 17. Jh. (Biblioteca Civica, Trieste), ibidem, S. 54.
- 17 „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte,“ lautet ein Kurt Tucholsky in den Mund gelegtes Bonmot. Der kesse Spruch soll auf ein chinesisches Sprichwort zurückgehen, doch scheint die (übrigen einleuchtende) Binsenweisheit weniger im Umkreis östlicher Ganzheitlichkeit entstanden zu sein, als vielmehr unter dem Druck der ständigen Suche nach unbedingter Werbewirksamkeit. Im umfangreichen Handbuch der Spruchweisheiten von Burton Stevenson, *The Home Book of Proverbs, Maxims, and Familiar Phrases*. New York, Macmillan, 1948, wird auf den Ursprung des Ausspruchs als Slogan hingewiesen, und zwar in den Jahren 1921–1927 in England, als Bildwerbung auf Autos (siehe ibidem, S. 2611).

Schluss

Ordnung und Ornament

Die beeindruckende Formstabilität der *Sirena bifida*, deren Weg als „Leitfossil“ sich durch ein gutes Jahrtausend europäischer Kulturgeschichte nachzeichnen lässt, wirft letztlich mehr Fragen auf als sie beantwortet. Zwar zeigt das Beispiel, dass ikonographische Strukturmuster wie die Omega-Chiffre eine Unzahl historischer Verwerfungen aufnehmen und verarbeiten können, ohne ihre ikonische Differenz je zu verlieren. Die typische *Form* der *Sirena bifida*, also das *Bild*, war offenkundig niemals vollkommen mit einer der vielen ihr zugesprochenen Bedeutungen identisch – sonst hätte das zweischwänzige Fischweibchen irgendwann einen Strukturbruch nicht überlebt.¹ Das Bild der *Bifida* muss also einen der Sprachsymbolik vergleichbaren Verweis-Charakter haben, d. h. es muss nach einem Referenz-Modell funktionieren, das die Bildform und den Bildsinn in eine Gleichung setzt, und nicht in einen Vergleich. Die omega-förmige Sirene ist weder eine Illustration noch ein Abbild, sie war bis zur Epochenschwelle der Renaissance sicher ein hochkomplex geschichtetes Sinnbild und später ein rein dekoratives Schmuckbild, ohne jedoch die prägende Kraft als Vor-Bild (im Sinn von Modell) zu verlieren, wie ihre Präsenz im modernen Design eindrucksvoll belegt. Unser Vorstellungsvermögen, zwar biologisch vorgegeben, aber kulturell determiniert, *sieht* das uralte Symbol heute noch genauso wie vor tausend Jahren, wenn wir auch nach wie vor nicht wissen, wie diese unglaubliche visuelle Potenz funktioniert. Bilder, vor allem wenn sie Sinnbild-Charakter haben, sind also sehr wohl in der Lage, ein Zeichensystem bereit zu stellen, das jenseits des dominierenden Sprachmodells die kognitive Verarbeitung von Welt und Wirklichkeit leisten kann.

Das ist im Rahmen ikonographischer Untersuchungen nicht neu. Aby Warburg hatte mit seinem „Bilderatlas“ ja nicht einfach ein raffiniert strukturiertes Bilderarchiv des Abendlandes im Auge, sondern ein *Denkbild*, das über den figürlichen Ausdruck der Allmacht des Wortes heilsame Grenzen setzen sollte.

Und tatsächlich zeigt die freigelegte positive Konnotation der *Sirena bifida*, die wohlgemerkt über die *figürliche* Komponente des Fischweibchens lief, und nicht über deren begriffsgeschichtliche Überlieferung, dass Bilder die Fähigkeit haben, „contrafaktisch“ zu argumentieren, wie Boehm sagen würde.² In der mittelalterlichen Tradition klappte die „Zeigen“-Seite und die „Sagen“-Seite unserer Bildchiffre zeitweise geradezu diametral auseinander, wie es die nachgezeichnete Geschichte der *Sirena bifida* gezeigt hat, doch ein Denken, das mit dem „vierfachen Sinn des Wortes“³ keine Schwierigkeiten hatte, kam offenkundig auch mit der angeblich mangelnden Klarheit des Bildes hervorragend zurecht.⁴

Nun war dem mittelalterlichen Weltbild, dem alles Sichtbare sowieso nur als Verweis auf ein Anderes diente, der Umgang mit Symbolen vertraut. Erstaunlicher ist schon die Tatsache, dass die Bildfigur der *Bifida* weiterhin funktionierte, auch als sie jeden Symbolbezug längst verloren hatte.

Ein Symbol besteht, wie aus allen geläufigen Definitionen hervorgeht,⁵ stets aus zwei unterschiedlichen Komponenten, und zwar aus einem *Begriff*, der in ein Bild gleichsam „eingekleidet“ wird, und aus eben diesem figürlichen Element, dessen Bezug auf den Begriff aber nicht *evident* ist, sondern erst durch lange kulturelle Prozesse entsteht und tradiert wird. Um die Bildseite des Symbols richtig „lesen“ zu können, muss man um die *Bildbedeutung* im spezifischen Fall des fraglichen Symbols wissen. Und restlos geht die Gleichung sowieso nie auf, denn aus der steten Spannung zwischen Wort und Bild, die lediglich durch ein der Sprachsymbolik vergleichbares, arbiträres Referenzsystem aufeinander bezogen sind, ergibt sich meist der Verweis auf ein Drittes.⁶

Die meisten Symbole brechen zusammen, wenn die begriffliche Komponente des Konstruktes ihre Gültigkeit verliert, wenn also der kulturelle Horizont, auf den die symbolische Referenz projiziert war, sich verändert und nach neuen Korrelationen sucht. Das bleibt nicht ohne Folgen für die Bildseite, in die der Begriff gleichsam „ingesenkt“ war, und dementsprechend lassen sich über die Geschichte der Bilder sehr wohl historische Erkenntnisse gewinnen, wie schon Walter Benjamin wusste.⁷

Dass sich jede Zeit das ihr angemessene „Bild“ von der Welt macht, ist zwar nichts Neues, und dass sowohl die allgemeine Verarbeitung des Bildlichen als auch die bewusste Herstellung von Bildern eng mit der jeweils herrschenden Ordnung zusammenhängt, ist ebenfalls nicht neu. Seit den bahnbrechenden Überlegungen zum Eigenwert des Bildes, dem *iconic turn*, hat sich jedoch der Akzent entscheidend verschoben: heute würde niemand mehr dem Bild die Fähigkeit absprechen, „substantieller Träger von Gedanken“⁸ zu sein, wenn die junge Bildwissenschaft auch noch nicht recht weiß, wie die „nicht-prädikative“ Logik (Boehm) wohl aussehen könnte, nach der Bilder Information aufnehmen, verarbeiten und weitergeben.⁹ Eines aber hat sich immer klarer herausgestellt: Bilder funktionieren grundlegend anders als das „Wort“, sind aber als Gedankenträger dem angeblich allbeherrschenden *logos* ein ebenbürtiger Gegenspieler.

*

Es ist kein Zufall, dass einschneidende Epochenschwellen in der Geschichte des Abendlandes genauer und eindrucksvoller an dessen Umgang mit Bild und Darstellung erkannt werden können, als an der erst *a posteriori* geleisteten diskursiven Verarbeitung von Umbrüchen im Weltbild.¹⁰ In der grandiosen Bildleistung der romanischen Kunst wird das geschlossene, zutiefst symbolisch geprägte Weltbild des christlichen Mittelalters unmittelbar sinnfällig, ebenso wie die Entwicklung der perspektivischen Bildgestaltung im wahrsten Sinn des Wortes plastisch vor Augen führt, wie das europäische Denken mit der beginnenden Gotik, über Humanismus und Renaissance bis zur Schwelle der Aufklärung, die Himmelsnähe zunehmend zugunsten der endgültigen Eroberung des irdischen Raumes aufgibt. Auch der bisher letzte einschneidende Bruch, die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert, in deren Folge mit allen Träumen vom irdischen Paradies radikal aufgeräumt wurde, ist an den revolutionären Wegen der modernen Kunst unü-

bersehbar zu erkennen.¹¹ Seitdem sind gelinde Zweifel angebracht, ob der menschliche Geist auch weiterhin allein auf die Fähigkeiten seines (wort)logischen Denkens bauen soll, oder ob es nicht an der Zeit sei, die kognitive Potenz bildlicher Erkenntnisstiftung zu Besserem zu verwenden als zu massenmedialer Steuerung von Verkaufsinteressen oder dubiosen Heilslehren.

Wie verhalten sich Bildkonzepte und weltanschauliche Erkenntnismodelle zueinander? Im Fall unserer Studie über die *Sirena bifida* hat sich herausgestellt, dass die *Bild*komponente des Symbols offenkundig der entscheidende Gedankenträger war, und nicht die vielen Begriffszuweisungen, die allesamt geglaubt haben mochten, sich der suggestiven Omega-Form lediglich als Visualisierung bedienen zu können. Gelaufen ist die Geschichte auf vertrackte Weise genau anders herum: die angeblich „schweigende Hälfte“, das Bild, visualisierte zwar brav die jeweils ihm aufgegägten begrifflichen Implikationen, bewahrte und schichtete aber seinerseits Jahrhundert um Jahrhundert allein über die *figürliche* Seite auch ganz andere Kriterien von Weltgestaltung. Und wie unser Fallbeispiel deutlich gemacht hat, ist im Zweifelsfall die *ikonische* Botschaft dem verbalen Medium überlegen. Auf jeden Fall hat es die gesamte Autorität der christlich-theologischen Symboldeutung nicht geschafft, die *Sirena bifida* zum Erz- und Urbild sündhafter Versuchung zu machen. Da wurde gewettert und gepredigt und (buchstäblich) der Teufel an die Wand gemalt, und unbekümmert um all die Höllenheizerei sandte das anmutige *Bild* des Fischweibchens Jahrhundert um Jahrhundert eine genau gegenteilige Botschaft an den Betrachter. Bis heute ist die figürliche Wirkung als Vorlage, d. h. als „Vor-Bild“ ungebrochen, und die implizite Information wird eindeutig positiv perzipiert, wie die Verwendung als Firmen-Logo beweist.¹²

Ist den Bildern, oder gleich weiter gefragt, dem Bildlichen ein eigenes Gedächtnis gegeben, das sich dem Begrifflichen entzieht? Bildformen werden, da sie gleichsam als materielle Grundlage für Gedanken gelten, offenkundig immer wieder überschrieben, weil es nun einmal, unvermeidlich, mehr wahrgenommene Eindrücke gibt als strukturierte Formen, um sie zu verarbeiten. Wir können die Welt nur durch „Metaphern“ oder durch „Formen“ bewältigen, und schon Kleist litt daran, dass bildliche Gestaltung und strenge, logische Begrifflichkeit sich nicht zusammenreimen.¹³

Das Sprachmedium antwortet auf die Anforderung, die prinzipiell unendliche Datenmenge der Wirklichkeit mit endlichen Mitteln bewältigen zu müssen, mit der strukturierenden Kombination von Konnotation und Denotation, was zwar nicht unendliche, aber doch unbegrenzte Variationsmöglichkeiten bietet. Die Zerlegung des Sprachzeichens in eine relativ geringe und überschaubare Anzahl formaler Strukturträger wie Phoneme, Morpheme und Syntagmen, deren genau reglementierte Kombination eine offene Menge von Bedeutungsträgern wie Wörtern und Sätzen generieren kann, war eine der genialsten Leistungen des menschlichen Geistes. Kein Wunder, dass Sprachzeichen und außersprachliche Wirklichkeit im alltäglichen Empfinden als praktisch identisch empfunden werden.

Die Einsicht, dass Sprache ein autoreferentielles Zeichensystem ist, dessen Weltbezug erst von der jeweiligen Sprachgemeinschaft hergestellt wird, und zwar bis zur völligen Deckungsgleichheit von Sprachwelt und wirklicher Welt, wurde

in aller Deutlichkeit von Ferdinand de Saussure erstmals klargelegt.¹⁴ Diese eigentlich sprachwissenschaftliche Entdeckung löste letztendlich den philosophischen *linguistic turn* aus, mit dessen Folgen die Erkenntnistheorie sich bis heute auseinandersetzt. Dass jede kantische „Kritik der reinen Vernunft“ sich auch mit dem Medium beschäftigen muss, in dem dieses Nachdenken über die Möglichkeiten und Voraussetzungen des Erkennens stattfindet, war anfänglich eine heilsame Kurskorrektur: das naturwissenschaftliche Denken war schon vorher auf das Phänomen gestoßen, dass bereits die Beobachtung selbst auf das Beobachtete Einfluss nimmt. Dementsprechend sagt eine empirisch und experimentell gewonnene Erkenntnis womöglich weniger über den Forschungsgegenstand selbst aus als dass sie vielmehr die Vorgangsweise des Experimentes spiegelt, mit dem der Gegenstand erforscht werden sollte. Sprache und Denken sind engstens miteinander verknüpft, kein Zweifel, es war also an der Zeit, sich über das Wesen der Sprache Gedanken zu machen, in dem dieses Denken formuliert wurde. Doch die radikale Konsequenz, dass jede Erkenntnis über Welt und Wirklichkeit nur noch nach sprachlogischen Kriterien möglich sei,¹⁵ schüttete das Kind mit dem Bade aus.

Dabei hätte die Zunft der Dichter, die über die Leistungskraft der Sprache sehr genau Bescheid wissen, den Sprachwissenschaftlern und Konstruktivisten schon lange deutlich sagen können, dass dieses Mittel oft jämmerlich versagt, wenn es um den Entwurf welthaltiger Darstellung geht. Die Liste großer Dichter, die am Ungenügen der sprachlichen Ausdruckskraft geradezu verzweifeln, ist lang: angefangen von Kleist, über Hofmannsthal bis Ingeborg Bachmann zieht sich die Spur der sogenannten „Sprachkrise“, d. h. die Auseinandersetzung mit dem Widerstand des Mediums, wenn es darum geht, Außen- und Innenwelt in Formen von Mittelbarkeit zu zwingen.¹⁶

Es stünde nicht gut um die Fähigkeit des Menschen, seine Umwelt wahrzunehmen, sie zu ordnen und geistig zu beherrschen, wenn er allein auf die sprachlogische Bewältigung der Wirklichkeit angewiesen wäre. Worte können lügen,¹⁷ ihr Bezug zur Wirklichkeit ist sehr problematisch, und der Anspruch der Sprache, allein der „substantielle Träger von Gedanken“ (Curtius) zu sein, macht seine Rechnung ohne die nicht minder „substantielle“ Macht der Bilder.

Eine Weltbild, dem allein das „Wort“ als Wahrheit und Urgrund allen Seins gilt, und das dem „Bild“ als magischem Nachvollzug die Existenz verbietet, kann die Welt am Ende wirklich nur noch durch das vorgegebene Sprachsystem begreifen, und nicht nur die Dichter wie etwa Paul Celan haben sich an diesem „Sprachgitter“¹⁸ wund gerieben. Sprechen und Denken sind eng miteinander verflochten, aber nicht ein und dieselbe geistige Fähigkeit des menschlichen Verstandes; vermutlich sind *Sehen* und Denken auf ähnliche Weise miteinander verknüpft, ohne dasselbe zu sein. Während aber die Zusammenhänge zwischen Wort und Erkenntnis seit über zweitausend Jahren im Mittelpunkt abendländischen Nachdenkens über Welt und Wirklichkeit stehen, ging man mit Bildern zwar immer um, fragte aber nie ernsthaft nach ihrer Fähigkeit, Gedankenträger zu sein, und schon gar nicht nach der Rolle, die sie im Denkprozess offenkundig spielen. Das hat sich erst mit dem Erdrutsch des *iconic turn* geändert.

Bilder leisten, das ist seitdem klar, eine der Sprache vergleichbare Bewältigung der Welt, indem sie ein Muster strukturierter Ordnung schaffen, in dem wir uns orientieren können, und zwar auf *einen* Blick. Die Wahrnehmung der Welt im *Sehen* ist jeder sprachlichen Bewältigung um Längen überlegen, und zwar sowohl im alltäglichen Leben als auch in der Verarbeitung von Erlebnis und Gedanken im künstlerischen Schaffen und Rezipieren. Ein Bild sagt mehr als tausend Worte, wie wir schon gesehen haben, und dabei soll nicht vergessen werden, dass ein *Blick*, anders herum, mehr als tausend Worte spart; dann erst kann man ermessen, was ein geschulter „Blick auf ein Bild“ leisten kann. Und das gilt nicht nur für den Bereich der Kunst, sondern auch und vielleicht noch eindrucksvoller für die Gebiete von Wissenschaft und Technik. Eine der großen Herausforderungen der modernen Physik liegt heute im Phänomen der zunehmenden Unvorstellbarkeit der gewonnenen Erkenntnisse, die irgendwie in visuell wahrnehmbare Daten umgesetzt werden müssen, damit sich die Menschheit ein „Bild“ von den wirklichen Gegebenheiten der Welt machen kann; und ebenso kennt jeder Ingenieur den unschätzbaren Wert einer guten Konstruktionskizze, ohne die hochkomplexe Realisierungen gar nicht möglich sind.

Die Verarbeitung visueller Daten in bildender Darstellung erfordert jedoch dementsprechend mehr Vorleistung: Bilder sind Gedankenträger von höchster Dichte. Die Strukturierung des Bildlichen in Form und Gestalt arbeitet nicht nach dem Prinzip nachahmender Annäherung an die Wirklichkeit, sondern nach dem Kriterium höchster Reduktion auf das Wesentliche. Nicht um das perfekte Abbild des Gesehenen geht es, sondern um die perfekte Gestaltung der geistigen Auseinandersetzung mit dem Gesehenen. Bilder sind niemals Bilder *von* etwas, sondern immer zuallererst selbst *Bilder*, d. h. eigenständige Gebilde, deren *Deutung* dann selbstredend nur innerhalb eines Referenzrahmens durch kulturelle Bezugssysteme geleistet werden kann. Natürlich ist der Bezug etwa eines Stadtplanes zur dargestellten Stadt, oder einer Bauzeichnung zum geplanten Bauvorhaben, einsichtiger als der Bezug eines künstlerischen Werkes zur darin verarbeiteten Vision des Meisters. Aber die Differenz liegt im Prinzip lediglich in der Informationsabsicht und in der gespeicherten Datendichte: ein Stadtplan muss nur gerade soviel Zeichen enthalten, dass der Verweis auf die real existierende Stadt eindeutig ist. Ein Kunstwerk ist dagegen von Anfang an als vielschichtiges Medium von Denkleistung angelegt. Hineingepackt sind ja nicht nur die Absichten des Schöpfers, sondern ebenso seine Zeitbedingtheit, was dann wieder vom Betrachter, in dessen Zeitbedingtheit, neu gestaltet wird. Daraus folgt, dass Bilder zwar nur in ihrer geschichtlichen Funktion als Metapher richtig „gelesen“ werden können, was spätestens seit Gombrichs Studien zu *Kunst und Illusion* allgemein akzeptiert ist; gleichzeitig ist diese Metaphorik aber an die Materialität des Bildträgers gebunden, die jede Historisierung sofort relativiert, und vor allem ist erst das „gesehene Bild“ ganz Bild, wie wir seit Boehm endgültig wissen: es ist immer der Betrachter, der das Bild *sieht*, und zwar *hic et nunc*, in absoluter Gegenwart. Wahrnehmung selbst ist keine Denkkategorie, sondern eine Seinsqualität – *esse est percipi*.¹⁹

In dieser eigentümlichen Spannung zwischen ontischem Sein und hermeneutischem Deuten liegt ja genau die ikonische Differenz, die sich jeder Inanspruch-

nahme des Bildes und des Bildlichen durch das (sprach)logische Denken entzieht. Die Materialität des Bildlichen, die vor jede hermeneutische Sinnfindung unerbittlich die „Weisheit des Auges“ (Bruns) setzt, zwingt den Betrachter zu einer ersten Rezeption des Gesehenen als Ganzes, bevor es sich als hochkomplexes Konstrukt von mehrfach geschichteten Verflechtungen erschließen lässt. Zwar kann durch längeres Betrachten die Zusammensetzung der einzelnen bildlichen Bestandteile *sukzessiv* präzisiert werden, wie wir es beim Lesen gewöhnt sind, stets bleibt aber die Gleichzeitigkeit und die Ganzheit des Bildeindrucks gewahrt: wir können Bilder nur „auf einen Blick“ erfassen.

Diese Eigenart des Bildes als gleichsam geschichtete Textur²⁰ ermöglicht die Koexistenz unterschiedlichster, ja selbst konträrer Informationen, die problemlos in jeder neuen Vergegenwärtigung weitere Elemente aufnehmen und verarbeiten kann. Die historische Abfolge dieser ständigen Überformungen ist freilich Aufgabe kunstgeschichtlicher Bilddeutung, doch ist sie, als *Nebeneinander* stets ikonisch präsent.

Aby Warburgs Intuition einer in Bildern funktionierenden *Mnemosyne* scheint sich zu bestätigen; nun geht es darum, die kognitive Potenz des Bildes über das Anwendungsgebiet der kulturwissenschaftlichen Bildgeschichte hinaus für die geistige Bewältigung zukünftiger Umschichtungen des Weltbildes nutzbar zu machen.

*

Was aber *ist* nun ein Bild?

„Ein Bild ist ein Bild“, lautet die lakonische Antwort, es bezieht sich auf nichts anderes als auf sich selbst, es ist ein *Seiendes*, und nicht ein *Bedeutendes*. Ein Bild kann nicht wahr sein oder falsch, das kann nur die (bereits gedeutete) *Bildaus-sage*. Das Bild selbst entzieht sich jedem *logischen* Zugriff durch das Wort: darin liegt ja die Faszination jeder Bildlichkeit. Doch ist das Bild seinerseits in der Lage, etwas mitzuteilen, allerdings eben nicht durch das vertraute „Sagen“, sondern durch ein sprachlich nicht fassbares „Zeigen“, vor dessen konterkarierender Macht sich das Wort nicht ohne Grund seit Anbeginn der Zeiten fürchtet. Das Bild steht uns nicht so vorbehaltlos für die Weltbewältigung zu Gebot wie das Wort, seine materielle Konsistenz²¹ leistet der völligen Einvernahme in das semiotische Verweis-System hartnäckigen Widerstand. Mit dem Bild müssen wir, „bildlich“ gesprochen, ins Gespräch kommen wollen, und zwar in einen ehrlichen Dialog, denn Bilder sind kein Abklatsch des Wortes, keine Illustration für irgendetwas und kein Abbild von irgendetwas. Am deutlichsten ist dieser Status des Bildes im Fall des künstlerischen Bildwerkes, dessen Eigenständigkeit niemand in Frage stellt. Allerdings macht das auch die Frage nach der Bildbotschaft nicht einfacher. Gerade Kunstbilder haben unzweifelhaft einen hochkomprimierten „Zeige“-Wert, doch ebenso einen Grad an Komplexheit, der dem Nicht-Kunstverständigen den Blick auf den Bildsinn eher verstellt als eröffnet. Es bleibt nichts anderes übrig, als sich endlich auf die kommunikative Potenz des Bildes einzulassen:

„An die Stelle eines Mittel-Zweck-Verhältnisses zum Werk versuchen wir eines zu setzen, welches die Korrespondenz von Betrachter (seiner Sinnesleis-

tung) und Gebilde (dem Bildsinn) beinhaltet. Was geschieht im Dialog zwischen beiden? Der Begriff des Dialoges besagt zunächst, dass nicht einer über den anderen redet, sondern sich beide austauschen, dem Werk ein Ausdrucksstatus unterstellt wird.²²

Mit Bildern können wir nicht umspringen wie mit Worten, die sich unserer Sinnsetzung fügen und dem Denken die nötige Syntax liefern; hier tritt uns ein Medium gegenüber, das sich begrifflich nicht vereinnahmen lässt, und das ist auch gut so.

Wird das Bild als Darstellungsform und Erkenntnisverfahren in Anspruch genommen, so muss zuvor das Bildliche rehabilitiert werden. Bilder, allen voran Sinn-Bilder, sind nicht einfach die „Versinnlichung“, d. h. genauer die „Verbildlichung“, das „Sinnfällig werden“ eines Begriffs, sondern bildgewordenes Wissen, das in einem ersten Schritt nur über *Wahrnehmung*, also an die „sinnliche“ Erfahrung gebunden, aufgenommen und verarbeitet werden kann. Wahrnehmung und konkrete „Anschauung“, d. h. das Betrachten von Bildlichem, tritt somit neben logisches Denken und Weltbewältigung durch das Wort. Nimmt man diese beiden Prämissen ernst, so wird dem Bild wohl seine uralte Stellung als gewaltige geistige Potenz wieder zugestanden, allerdings nicht als Magie und Macht, sondern als Träger einer eigenen „Bildlogik“, deren Aufklärungsleistung Aby Warburg mit dem Begriff der „Besonnenheit“ umriss, im Wechselspiel zwischen „sich besinnen“ und „über etwas sinnen.“

Wort und Bild: Denken in Begriffen und Betrachten von Bildern, beide Geistestätigkeiten sind notwendig, um Ordnung zu stiften und die geschaffenen Strukturen als Muster von schlichter Schönheit der gesamten Gemeinschaft verständlich zu machen. Die Verbildlichung geistiger Entwürfe ist eine schöpferische Leistung, die der Versprachlichung von Welt, und damit der begrifflichen Durchdringung von Zusammenhängen, durchaus ebenbürtig ist. Bilder enthalten implizites Wissen. Das ist keine Neuigkeit. Neu ist hingegen die Einsicht, dass dieses implizite Wissen nicht *gelesen* werden soll, sondern *gesehen* werden muss. Wichtig am Bild ist nicht die Aussage, also der Bildinhalt, sondern die deiktische Komponente: Bilder „sagen“ nichts, sie „zeigen“, und was der Bildbetrachter mit dieser eidetischen Information macht, das ist nicht eine Sache von Deutung, sondern von Wahrnehmung.

Das mittelalterliche Weltbild wusste die reine Sichtbarkeit als „Bildraum“ zu nutzen, als Verweis auf die Unsichtbarkeit der Wahrheit. Was uns in romanischen Bildprogrammen entgegentritt, ist natürlich in erster Linie die Vorstellung des damaligen Menschen; darüber hinaus jedoch auch die Spur seiner *Wahrnehmung*, d. h. die Einsicht in den Weg, den sich ein Bewusstsein, das von der essentiellen Unsichtbarkeit der wirklich wesentlichen Dinge überzeugt war, in die Darstellung gebahnt hat. Wie der von göttlicher Weisheit wohlgeordnete Kosmos letztlich nichts anderes war als ein sichtbar gewordenes „Wort“, so entstand die romanische Kunst als *Analogon* des Unsichtbaren, als erfahrungsbezogene Bild-Werdung einer Vorstellung, die sich kein Bildnis machen durfte.

Renaissance und Aufklärung, die den Akzent ja nicht zufällig von der spannungsgeladenen Aporie symbolischer Sichtbarkeit auf die konkrete Sichtbar-

machung von Wirklichkeit verschob, machte sich das Bild zwar sowohl als Illustration für die Wissenschaft als auch als ästhetisches Produkt für die Kunst nutzbar, verlor aber die unergündliche Symbolkraft reiner Bildlichkeit.

*

Nun geht es darum, diese Fähigkeit als *Denkraum* zurückzugewinnen. Ein Ordnungssystem, das allein dem „Wort“ und dem (sprach)logischen Denken echte Erkenntnisfähigkeit zutraut, beraubt sich selbst der anderen Hälfte seiner Mittel zur Bewältigung von Wirklichkeit: Wahrnehmung und Bild. Der Umgang mit dem Bildlichen ist sehr wohl Denktätigkeit, und zwar eigenständige, schöpferische Bereitstellung von ordnungsstiftenden Denkmustern, und keineswegs lediglich die Umsetzung von Begriffen in „schönen Schein“.

Beide Größen, Wort und Bild, leisten seit je denkerische Weltbewältigung, wenn auch die jeweiligen Leistungen im heute gültigen Weltbild des Abendlandes nicht miteinander kompatibel sind. Eine mögliche Spielwiese für ein neues Denken wird sich schleunigst nach einem Modell umsehen müssen, das logisches Denken in Begriffen und analoges Betrachten von Bildern integriert.

Anmerkungen

- 1 Das Fallbeispiel der *Sirena bifida* ist kein Einzelfall: es gibt durchaus noch weitere Bildchiffren, die Europas Denken zutiefst geprägt haben, erinnert sei zum Beispiel an das Konstrukt des Labyrinths, das die abendländische Kulturgeschichte mindestens ebenso lang durchzieht wie die Omega-Gestalt der *Sirena bifida*. Vergleichbare „Leitfossil“-Studien könnte man auch anhand der Tetramorphen durchziehen, vor allem anhand des geflügelten Löwen, der lange vor seiner Evangelisten-Symbolik einen festen Platz in der Vorstellung des Mittelmeer-Raumes (und darüber hinaus) hatte, und dessen Form-Vorbild bis heute das moderne Design zu erstaunlichen Variationen anregt.
- 2 Vgl. Gottfried Boehm im Gespräch mit W. T. J. Mitchell, anlässlich der Tagung „Bildwissenschaft? Eine Zwischenbilanz“, 21.–23. April 2005 in Wien, kommentiert von Annegret Gerleit. <http://www.iconicturn.de/index.php?id=19>.
- 3 Vgl. dazu die exemplarisch zusammengestellten Erläuterungen des Hrabanus Maurus in seiner Bearbeitung der Enzyklopädie des Isidor von Sevilla (*Etymologiae*, um 623), *De Universo. De sermone proprietate et mysticum rerum significatione* (um 847). „Alle Dingbeschreibung ist in Wirklichkeit nur Vorstufe zur geistigen Dingversteherung“, fasst Friedrich Ohly das symbolische Denken der mittelalterlichen Weltsicht zusammen. Cfr. Friedrich Ohly, „Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalters“ (1958), in: *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977. S. 1–32.
- 4 Immer Hrabanus Maurus, der „praeceptor Germaniae“ und bedeutendste Träger der karolingischen Renaissance, hat sich nicht nur mit dem Problem des vielfach geschichteten Wortsinns auseinandergesetzt, sondern auch mit Fragen der Bildlichkeit, die innerhalb der christlichen Theologie von Anfang an sehr heikel war. Berühmt sind seine Figurengedichte, allen voran *De laudibus sanctae crucis* (um 810), die einen ersten hochinteressanten Versuch darstellen, *signum* (= Buchstaben-Zeichen) und *imago* (= Sinn-Bild des Wortes) in einem einzigen anschaulichen Gebilde zu verschmelzen. Jedem Figurengedicht ist zwar noch eine erläuternde *declaratio* beigegeben, doch geht das Bemühen des Hrabanus unzweifelhaft in die Richtung, der Ausdruckskraft *allein* des Bildes eine komplexe geistige Botschaft anzuvertrauen. Die Absicht scheint geradezu paradox, denn Hrabanus geht es ja in erster Linie darum, die Gläubigen über die Betrachtung des *sichtbaren* Bildes möglichst nachhaltig und gründlich zur Erkenntnis der *unsichtbaren* Wahrheit zu führen. Vgl. dazu Bruno Reudenbach, „*Imago – figura*. Zum Bildverständnis in den Figurengedichten von Hrabanus Maurus“, in: *Frühmittelalterliche Studien*, 20, 1986, S. 25–25.
- 5 Vgl. Symboldefinitionen in: I. Figürlichkeit und Sinngebung, S. 36 f., bes. Anm. 7, S. 60.
- 6 Es kann hier nicht um die sattsam diskutierte Frage gehen, was denn ein Symbol sei und wie es funktioniere: vielmehr möchte ich nur nachdrücklich festhalten, dass die *Bild*komponente des Symbols keineswegs nur die quasi „materielle“ Verankerung des Begriffs im Bild ist, sondern die autonome Gegenüberstellung einer Bildchiffre zum Begriff. Weder besteht zwischen dem „Wort“ und dem „Bild“ eine zwingende Verbindung, noch dient das Bild dem Wort als bloße Veranschaulichung.
- 7 „Geschichte schreiben heißt, Jahreszahlen ihre Physiognomie geben,“ steht im *Passagenwerk* zu lesen, und das können Bilder allemal besser als umständlich erzählte Chroniken. Heute hat die Geschichtsschreibung die Bedeutung der Kunstgeschichte als eigenständige Gesellschaftswissenschaft längst erkannt. Vgl. dazu *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument*, hrsg. von Annette Tietenberg (Festschrift für Hans-Ernst Mittag), München, Klinkhardt und Biermann, 1999; zur Bedeutung von Visualisierung im Geschichtsprozess siehe den Essay von Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, London, Reaktion Books, 2001 (deutsch: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, Berlin, Wagenbach, 2003).
- 8 Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (1948), 6. Aufl. Bern, 1968. Siehe dazu Einleitung, S. 13 f.
- 9 „Im System der Wissenschaften ist die Bildtheorie seltsam ortlos“, merkt Oliver R. Scholz an (*Bild, Darstellung, Zeichen*, Frankfurt/Main, Klostermann, 2004, S. 4). Tatsächlich ist die Entwicklung eines kognitiven Instrumentariums, das der „ikonischen Differenz“ Herr werden könnte, von

einer herkömmlichen Wissensdisziplin gar nicht zu leisten; die Sprachwissenschaft hat zwar den Zeichencharakter des verbalen Systems weitgehend entschlüsselt, doch die Ausweitung linguistisch-mathematischer Metaphorik auf eine allgemeine, auch das künstlerische Bild umgreifende Zeichenlehre scheiterte bisher an der ungeheuerlichen Komplexheit hermeneutischer Semiotik. Das Bild, selbst das vom Menschen selbst geschaffene Kunstbild, ist nun einmal in erster Linie ein *Seiendes*, und diese ontische Qualität kann nur wahrgenommen werden, also *gesehen*, und nicht gedacht. Die denkerische Verarbeitung von Wahrnehmung steht heute nicht von ungefähr sowohl in der Naturwissenschaft wie in der Philosophie wie auch nicht zuletzt in der Kunstgeschichte im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses.

- 10 Ein erstaunlicher Denkansatz zur Bewältigung von weltanschaulichen Grundlagen über die Erforschung unterschiedlicher Formen der *bildhaften* Erfassung von Welt war der erstmals 1944 erschienene Essay von Jean Gebser, *Ursprung und Gegenwart* (Gesamtausgabe, Band II, Schaffhausen, Novalis, 1978); letztlich hatte jedoch bereits Aby Warburg mit seinem „Bilderatlas“ auch nichts anderes vor, als die *logos*-zentrierte Geschichte des Abendlandes zu konterkarieren und anhand eines *bildhaften* Leitfadens den Akzent weltanschaulicher Ordnungsstiftung vom „Wort“ auf das „Bild“ zu verschieben.
- 11 Es ist weniger die Auflösung von Form und Perspektive, woran der gegenwärtige weltanschauliche Paradigmenwechsel dingfest gemacht werden kann, wenn auch die Schockwirkung, die von Kankinskys erster abstrakter „Komposition“ ausging (1911), keineswegs unterschätzt werden soll. Entscheidend ist vielmehr eine radikale Neuorientierung: im Mittelpunkt bildenden Gestaltens steht nicht mehr die *Abbildbarkeit* der Welt, was immer damit gemeint ist, sondern die *Darstellbarkeit* von Konzepten. „Die Kunst der Moderne hat deutlich gemacht und macht fortwährend deutlich,“ schreibt die Kunsttherapeutin Meike Aissen-Crewett, „dass sich Denken nicht in der Form von Begriffen vollzieht, sondern in der Form der Darstellung. *Denken ist zur Darstellung geworden*. Das Denken ist vom Begriff in die Darstellung umgeschlagen. *Darstellen ist Denken, vielleicht sogar die primäre Gestalt des Denkens*.“ (Meike Aissen-Crewett, *Platos Theorie der bildenden Kunst*, Potsdamer Beiträge zur ästhetischen Theorie, Bildung und Therapie, Potsdam, 2000, S. 142).
- 12 Auf der begrifflichen Seite hat sich bis heute die mittelalterlich-theologische Sinnzuweisung als „Verführung“ gehalten: „Die Sirenen symbolisieren im Mittelalter und auch heute noch die dämonische Macht weiblicher Versuchung, der sich kein Mann widersetzen kann.“ Vgl. das Stichwort <Sirenen> im Handbuch *Dämonen, Monster, Fabelwesen*, hrsg. von Ulrich Müller und Werner Wunderlich, St. Gallen, UVK-Fachverlag für Wissenschaft und Studium, 1999 (Mittelalter-Mythen, Bd. 2), S. 677. Es kann also durchaus sein, dass im modernen Design ganz bewusst mit dieser Implikation gespielt wird: das über das Sirenen-Logo beworbene Produkt soll so verführerisch und unwiderstehlich sein wie die *Sirena bifida*. Allerdings gilt die Vorstellung des weiblichen Reizes inzwischen nicht mehr als dämonisch, sondern ist positiv besetzt, als Verheißung und lustvolle Verführung zu Spaß und Sex. Auch diese neue Variante kann die Omega-Form des Fischweibchens offenkundig problemlos übernehmen.
- 13 „Man könnte die Menschen in zwei Klassen abteilen,“ überlegt Kleist in einem nachgelassenen Fragment (1810?), „in solche, die sich auf eine Metapher, und solche, die sich auf eine Formel verstehen. Deren, die sich auf beides verstehen, sind zu wenige, sie machen keine Klasse aus.“ (Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hrsg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salger, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Bd. 3, Frankfurt/Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1990, „Fragmente“ S. 555, Anm. S. 1136: Zuweisung des Fragments erstmals 1959 durch Sembdner). Gemeint sind mit „Metapher“ und „Formel“ die beiden Eckpunkte geistiger Leistung, die schöpferische Gestaltungskraft der (Sprach)-Kunst einerseits, sowie die artifizielle Begriffssprache mathematischer Logik andererseits, wie aus einer Briefstelle des Dichters klar hervorgeht: „Ich kann ein Differentiale finden“, schrieb Kleist am 07.01.1805 an Pful, „und einen Vers machen; sind das nicht die beiden Enden der menschlichen Fähigkeit?“ (Ibidem, S. 1136). Keines der beiden Bezugssysteme sei jedoch, für sich *allein*, imstande, ein brauchbares Instrumentarium für den Umgang mit Welt und Wirklichkeit bereitzustellen: zu vieldeutig ist jedes Bild, und zu kurz greift jede Formel. Kleist kann es dabei auch nicht einfach um den Gegensatz zwischen Anschaulichkeit und Abstraktion gegangen sein, dazu wusste er um die vielfältige Überschneidung von Symbol und Begriff zu genau Bescheide. Das Problem ist vielmehr die Frage nach der gestalterischen Verarbeitung von

Wahrnehmung. Heute würden wir sagen: es gibt zu wenig Strukturen, um den Formenreichtum des Sichtbaren zu ordnen, und viel zu wenig Vorstellungsvermögen, um die noch viel unheimlichere Masse nicht sichtbarer Wahrnehmung zugänglich zu machen. Ohne die Hilfskonstruktion von „Metaphern“ und/oder „Formeln“ – beides sind letztlich nichts anderes als „Denk-Bilder“ – ist kein Zugriff auf die Welt möglich.

- 14 Vgl. Ferdinand de Saussure (1854–1913) *Cours de linguistique générale* (postum 1916), deutsch: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, hrsg. von Charles Bally und Albert Sechehaye, unter Mitw. von Albert Riedlinger, übers. von Herman Lommel, mit einem Nachw. von Peter Ernst, Berlin–New York, De Gruyter, 2001 (3. Auflage, De-Gruyter Studienbuch); dazu auch die nachgelassenen Schriften *Linguistik und Semiologie. Notizen aus dem Nachlass. Texte, Briefe und Dokumente*, gesammelt, übersetzt und eingeleitet von Johannes Fehr, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2003 und *Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlass*, hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Ludwig Jäger, übers. und textkritisch bearbeitet von Elisabeth Birk und Mareike Buss, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2003.
- 15 Siehe Einleitung, S. 22, dazu Anm. 51 und 52, S. 31. Allerdings wird das berühmte Zitat von Wittgenstein über die „Grenzen meiner Sprache“ oft falsch zitiert. Der strenge Logiker Wittgenstein postulierte niemals die Gleichsetzung von Sprache und Welt, sondern wies lediglich mit Nachdruck darauf hin, dass die Bewältigung der Welt durch sprachliche Mittel nur soweit möglich ist als die Kapazitäten dieser Mittel leisten können. Und das leuchtet ein: die Sprache *ist* nicht die Welt, sie entwirft nur ein System, um die Welt zu *deuten*, und dementsprechend wird die Erkenntnis der Welt durch Sprache genau dann an ihre Grenzen stoßen, wenn die Sprachmittel ausgeschöpft sind. Vgl. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung* (1921), Nr. 5.6 ff.: Die Grenzen meiner Sprache *bedeuten* die Grenzen meiner Welt.“ (Hervorhebung von mir; zitiert nach der Ausgabe Edition Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1973, S. 89–90.
- 16 Das Thema der Sprachkrise (auch Sprachskepsis), ein Kennzeichen moderner Dichtung überhaupt, steht seit Jahrzehnten im Mittelpunkt der literaturkritischen Auseinandersetzung mit der Neuzeit. Vgl. exemplarisch dazu Reinhard Kacianka (Hrsg.), *Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne*, Tübingen (et al.), Francke, 2004; Dieter Heimböckel, *Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Ein Beitrag zur literarischen Sprachskepsistradition der Moderne*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2003 (Palaestra, 319); Erich Kleinschmidt, *Gleitende Sprache. Sprachbewusstsein und Poetik in der literarischen Moderne*, München, Iudicium-Verlag, 1992; Dirk Götsche, *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa*. Frankfurt/Main, Athenäum, 1987 (Hochschulschriften Literaturwissenschaft, 84).
- 17 Die wohl prominenteste Anklage gegen die Lügenhaftigkeit der Sprache stammt von Friedrich Nietzsche: „Über Lüge und Wahrheit im außermoralischen Sinne“ (1873), *Sämtliche Werke*, Bd. 71, *Unzeitgemäße Betrachtungen*, Stuttgart, 1976. Vgl. dazu Hans Gerald Hödl, *Nietzsches frühe Sprachkritik. Lektüren zu „Über Lüge und Wahrheit im außermoralischen Sinne“*, Wien, WUV-Verlag, 1997; auch: Maria Bindschedler, *Nietzsche und die poetische Lüge*, Basel, Verlag für Recht und Gesellschaft, 1954 (Philosophische Forschungen, 14); allgemein: Simone Dietz, *Die Kunst des Lügens. Eine sprachliche Fähigkeit und ihr moralischer Wert*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2003; zum Verhältnis zwischen Fiktion und Wahrheit vgl. Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna* (1967), Milano, Adelphi, 2004.
- 18 Vgl. Paul Celan, *Sprachgitter* (1959), heute in *Werke*. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Holger Gehle et al., Frankfurt/Main, Suhrkamp, Bd. 5 (5.1 und 5.2), 2002.
- 19 „Völlig gleichgültig, was ein Kunstwerk für seine Epoche bedeutete,“ notierte Peter Weiss in seinen Notizbüchern während der Arbeit an seiner *Ästhetik des Widerstands* (1975–1981) „wir können es doch nur von der Gegenwart her aufnehmen, ihm die Inhalte geben, die für uns aktuell sind, und die sich vielleicht grundlegend unterscheiden von denen, die einmal der Absicht des Urhebers entsprachen.“ (Peter Weiss, *Notizbücher 1971–1980*, Bd. 2, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1981, S. 602.) Siehe dazu auch die Aufsatz-Sammlung *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument*, hrsg. von Annette Tietenberg, München, Klinkhardt und Biermann, 1999.
- 20 Der Kunstwissenschaftler Klaus Krüger verwendet für diesen Problempunkt den Begriff des „Palimpsestes“, den er aus dem kulturhistorischen Diskurs übernimmt. Ein Palimpsest bezeich-

net in der Paläographie einen alten, meist kostbaren Schriftträger (z. B. Pergament), dessen alte Beschriftung entfernt wird, um ihn neu zu überschreiben. Der Vorgang ähnelt der ständigen Weiterverwendung von Bildlichkeits-Vorlagen, doch lässt die kontinuierliche Vergegenwärtigung von Bildwahrnehmung keine zeitliche Schichtung zu. Alte Sinnzuweisungen werden daher nicht verdrängt, sondern einfach neben den neuen Umgang mit der fraglichen Form gestellt, sodass die alte Metaphorik ständig „überschrieben“ wird, ohne jedoch die Aura zu verlieren. Siehe dazu Klaus Krüger, „Bild – Schleier – Palimpsest. Der Begriff des Mediums zwischen Materialität und Metaphorik“, in: *Begriffsgeschichte im Umbruch?* hrsg. von Ernst Müller, Hamburg, Meiner, 2005 (Sonderband Begriffsgeschichte, Jg. 2004), S. 81 f.

- 21 Mit „materieller“ Konsistenz ist nicht eine wie immer geartete Substanz gemeint, aus der ein Bild besteht. Sicher „besteht“ eine gemalte *Sirena bifida* aus Farbe und dem Bildträger, und eine Skulptur ist immer primär ein Brocken Marmor. Doch die „Idee“ der *Bifida*, also ihre omega-förmige Gestaltung, ist ein eminent geistiges Bild, das erst „materiell“ realisiert werden muss. Trotzdem ist es genau diese formgewordene Idee, die jeder Bildlichkeit eine eigentümliche Konsistenz verleiht und, einmal geschaffen, sich dem Schauenden wie ein Objekt entgegenstellt. „Bilder existieren,“ sagt Gottfried Boehm, „weil das Imaginäre des Materiellen bedarf. Der Sinn wird in den Körper eingesenkt. In Bildern kann sich auf unverkürzte Weise die Fantasie manifestieren.“ Das gilt für (materielle) Kunstbilder ebenso wie für (immaterielle) Traumbilder: wichtig ist allein ihre *Existenz als Bild* (vgl. Boehm im Gespräch mit W. T. J. Mitchell, moderiert von Annegret Gerleit, anlässlich der Tagung „Bildwissenschaft? Eine Bildwissenschaft“, Wien, 21.–23.04.2005; das Gespräch über „Iconic turn – pictorial turn?“ ist online abrufbar: <http://www.iconicturn.de/index.php?id=19>).
- 22 Gottfried Boehm, „Was heißt: Interpretation? Anmerkungen zur Rekonstruktion eines Problems“, in: *Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele*, hrsg. von der Fachschaft Kunstgeschichte München, Berlin, Reimer, 1989, S. 15.

Bibliographie

A

- Adloff, Ilse, *Die antiken Fabelwesen in der romanischen Bauornamentik*. Diss. Tübingen, 194
- Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977; darin besonders: „L'immagine perversa. La semiologia dal punto di vista della Sfinge“.
- ders., *Image et mémoire*, Paris, Hoebeke, 1998 (Arts & esthétiques, 14); darin besonders: „Aby Warburg et la science sans nom“ (1984).
- Ahn, Gregor / Dietrich, Manfred (Hrsg.), *Engel und Dämonen, Theologische, anthropologische und religionsgeschichtliche Aspekte des Guten und Bösen*. Münster, Ugarit-Verlag, 1997 (Forschungen zur Anthropologie und Religionsgeschichte, 29).
- Aissen-Crewett, Meike, *Platos Theorie der bildenden Kunst*, Potsdamer Beiträge zur ästhetischen Theorie, Bildung und Therapie, Potsdam, 2000.
- Aldrovandi, Ulisse, *Monstrorum Historia, Cum Paralipomenis historiae omnium animalium*, préface de Jean Céard. Paris–Torino, 2002, éditions les Belles Lettres et Nino Aragno editore (Riproduzione anastatica integrale in lingua latina dell'opera stampata a Bologna nel 1642).
- Allesch, Christian G. / Neumeier, Otto (Hrsg.), *Rudolf Arnheim oder die Kunst der Wahrnehmung*, Wien, WUV-Universitätsverlag, 2004.
- Ameisenowa, Zofia, *Animal-headed Gods evangelists, saints and righteous men*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 12, 1949.
- Appiano Caprettini, Ave, *Mondo e antimondo: il sacro e il mostro in un corpus tardomedievale*, Torino, Ciappichelli, 1983.
- ders., *Forme dell'Immateriale. Angeli, anime, mostri. Semiotica, iconologia e psicologia nell'Arte*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1996.
- Arnheim, Rudolf, *Visual Thinking*. University of California, Berkeley–Los Angeles, 1969.
- it.: *Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi, 1974.
- dt.: *Anschauliches Denken*, Köln, DuMont, 1972.
- ders.: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges* (1965), Berlin–New York, De Gruyter, 2000.
- Assmann, Aleida, *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*, München, Fink, 1980.
- dies., *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München, C. H. Beck, 1999.
- Assmann, Aleida / Harth, Dietrich (Hrsg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt/Main, Fischer, 1991.
- Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in den frühen Hochkulturen*, München, C. H. Beck, 1992.

- ders., *Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien*, München, Beck'sche Reihe, 2000.
- Assunto, Rosario, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter* (1963), Köln, DuMont, 1986.
- Auber, Abbé Charles Auguste, *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le christianisme*, 4 Bände, Poitiers, 1872.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946), Bern–München, Francke, 1971.

B

- Bader, Françoise, *Le narcissisme, les cigales et les Sirènes*, Pisa, Giardini, 1993.
- Baer, Eva, *Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art: An Iconographical Study*. Oriental Notes and Studies, IX, Jerusalem, The Israel Oriental Society, 1965.
- Baltrušaitis, Jurgis, *Le Moyen Age fantastique: Antiquités et exotisme dans l'art gothique* (Paris, Armand Colin, 1955); n. e.: Paris, Flammarion, 1981.
it.: *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano, Adelphi, 1973 (nuova edizione: 1988).
dt.: *Das phantastische Mittelalter – Antike und exotische Elemente der Kunst der Gotik*, Berlin, Propyläen, 1985.
- ders., *La stylistique ornementale dans la sculpture romane* (Paris, Leroux, 1931); n. e.: *Formations, déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, Flammarion, 1986.
it.: *Formazioni, deformazioni. La stilistica ornamentale nella scultura romanica*, Milano, Adelphi, 2005.
- ders., *Les Chapiteaux du Sant Cugat del Vallés*, Paris, Leroux, 1931.
- ders., *Art sumérien, art roman* (Paris, Leroux, 1934); n. e. in: Jean-François Chevrier, *Portrait de Jurgis Baltrušaitis*, Paris, Flammarion, 1989.
it.: *Arte sumera, arte romanica*, Milano, Adelphi, 2006.
- Barillari, Sonia Maura, *Testo e immagine. Espressione linguistica e comunicazione iconografica dall'antichità all'età contemporanea*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002 (L'immagine riflessa).
- Barina, Antonella, *La sirena nella mitologia. La negazione del sesso femminile*, Padova, Ed. Mastrogiacomo, 1980.
- Barthes, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.
dt.: *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1988.
- ders., *L'empire des signes*, Genève, Skira, 1980.
dt.: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1981.
- Baschet, Jérôme / Jean-Claude Schmitt (Hrsg.), *L'image: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Leopard d'Or, 1996.
- Bastian, Adolf, „Das Tier in seiner mythologischen Bedeutung“, *Zeitschrift für Ethnologie* I, 1869.
- Bauer, Wolfgang / Dümotz, Irmtraud / Golowin, Sergius, *Lexikon der Symbole. Mythen, Symbole und Zeichen in Kultur, Religion, Kunst und Alltag*, München, Heyne Verlag, 1987.

- Baxandall, Michael, *Patterns of Intention: on the Historical Explanation of Pictures*, Yale Univ. Press, 1985.
 dt.: *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*, Berlin, Reimer, 1990.
- Baxter, Ron, *Bestiaries and their users in the Middle Ages*, Stroud, Sutton, 1998.
- Bayet, Jean, „Le symbolisme du cerf et du centaure à la porte rouge de Notre-Dame à Paris“, *Revue archéologique*, 44, 1954.
- Beauvais, Pierre de (et al.), *Bestiaires du Moyen Age*, mis en français moderne et présentés par Gabriel Bianciotto, Paris, Stock, 1980.
- Becatti, Giovanni, *Ninfe e divinità marine. Ricerche mitologiche, iconografiche e stilistiche*, Roma, De Luca, 1971.
- Beer, Rüdiger Norbert, *Einhorn. Fabelwelt und Wirklichkeit*, München, Callwey, 1972.
- Beigbeder, Olivier, *Lexikon der Symbole. Schlüsselbegriffe zur Bildwelt der romanischen Kunst (Lexique des Symboles, 1969)*, Würzburg, Zodiaque-Echter, 1998.
 it.: *Lessico dei simboli medievali*, Milano, Jaca Book, 1997.
- Belting, Hans, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, C. H. Beck, 1990.
- ders., *Bildanthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (Reihe Bild und Text), München, Fink, 2001.
 - ders. (Hrsg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch* (Reihe Bild und Text), München, Fink, 2007.
- Benjamin, Walter, *Das Passagenwerk (1927–1940)*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1982.
- ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* (1935), Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1974/7. Aufl.
 - ders., *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2002.
- Berlioz, Jacques / Polo de Beaulieu, Marie Anne (Eds.), *L'animal exemplaire au Moyen Âge (V^e–XV^e siècle)*, Rennes, 1999.
- Berndt, Frauke / Brecht, Christoph (Hrsg.), *Aktualität des Symbols*, Freiburg i. Br., Rombach, 2005.
- Bernheimer, Richard, *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*, München, Bruckmann, 1931.
- Benwell, Gwen / Waugh, Arthur, *Sea Enchantress. The Tale of the Mermaid and Her Kin*, London, Hutchinson, 1961.
 dt. (bearb. v. Klaus Birkenhauer): *Töchter des Meeres*, Hamburg, Schröder, 1962.
- Bessau, Elisabeth, *Erdenschwere und Himmelsnähe. Gebärdensprache romanischer Architektur und Plastik*, Stuttgart, Urachhaus, 1989.
- Bessler, Gabriele, *Von Nixen und Wasserfrauen*, Köln, DuMont, 1995.
- Bettini, Maurizio / Spina, Luigi, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2007.
- Bianciotto, Gabriel (Hrsg.), *Bestiaires du Moyen Age*, Paris, Éditions Stock, 1980.
- Blanckenhagen, Peter H. von, „Easy Monsters“, in: A. E. Farkas, P. O. Harper und E. B. Harrison (Hrsg.), *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds*, Mainz, Philipp von Zabern, 1987, 85–94.

- Blanke, Börries, *Vom Bild zum Sinn. Das ikonische Zeichen zwischen Semiotik und analytischer Philosophie*, Wiesbaden, Deutscher Universitätsverlag, 2003 (Reihe Bildwissenschaft, Bd. 4).
- Blankenburg, Wera von, *Heilige und dämonische Tiere. Die Symbolsprache der deutschen Ornamentik im frühen Mittelalter*, Leipzig, Koehler&Amelang, 1943 (Neuaufgabe Köln, Wienand, 1975, mit bibliographischem Nachtrag).
- Blasche, Siegfried / Gutmann, Mathias / Weingarten, Michael (Hrsg.), *Repraesentatio mundi. Bilder als Ausdruck und Aufschluss menschlicher Weltverhältnisse. Historisch-systematische Perspektiven*, Bielefeld, transcript, 2004.
- Blümel, Carl, *Tierplastik aus fünf Jahrtausenden. Bildwerke aus den Staatlichen Museen zu Berlin*, Berlin, Verlag Kunstwissenschaft, 1933.
- Blumenberg, Hans, „Paradigmen zu einer Metaphorologie“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, begr. von Erich Rothacker, im Auftrage der Kommission für Philosophie und Begriffsgeschichte der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz, hrsg. von Karlfried Gründer et al., Bd. 6, 1960, S. 7–142.
- ders., *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1981.
- Boardman, John, *The Archaeology of Nostalgia. How the Greeks re-created their mythical past*, London, Thames & Hudson, 2002.
- it.: *Archeologia della nostalgia. Come i greci reinventarono il loro passato*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.
- Boehm, Gottfried (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* (Reihe Bild und Text), München, Fink, 1994.
- ders., „Zwischen Auge und Hand: Bilder als Instrumente der Erkenntnis“, in: *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Zürich, Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst Zürich (ith), 2001, S. 43–54.
- Böhme, Gernot, *Theorie des Bildes*, München, Fink, 1999.
- Bohn, Volker (Hrsg.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Bd. 3, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1990.
- Bohrer, Karl Heinz, *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1983.
- Bologna, Corrado (Hrsg.), *Liber monstrorum de diversis generibus. Libro delle mirabili diversità*, Milano, Bompiani, 1977.
- Bolzoni, Lina, *La rete delle immagini. Predicazioni in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.
- Boosen, Monika, *Etruskische Meeresmischwesen. Untersuchungen zu Typologie und Bedeutung*, Roma, Bretschneider, 1986.
- Brandt, Reinhard, *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen – Vom Spiegel zum Kunstbild*, München, Hanser, 1999.
- Brandt, Reinhard / Steffen Schmidt (Hrsg.), *Mythos und Mythologie*, Berlin, Akademie Verlag, 2004.
- Brasey, Edouard, *Sirènes et Ondines. L'Univers Féerique*, Paris, Pygmalion-Gérard Watelet, 1999.
- Braun, Hans-Jürgen / Holzhey, Helmut / Orth, Ernst W. (Hrsg.), *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1988.

- Bredenkamp, Horst (Hrsg.), *Aby Warburg: Akten des internationalen Symposions, Hamburg 1990*, Weinheim, VCH, Acta Humaniora, 1991 (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, 1).
- Breidbach, Olaf, *Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung* (Serie Bild und Text), München, Fink, 2005.
- Briosi, Sandro, *Simbolo*, Firenze, Nuova Italia Editrice, 1998.
- Brosius, Christiane, *Kunst als Denkraum. Zum Bildungsbegriff von Aby Warburg*, Pfaffenweiler, Centaurus Verlag, 1997.
- Bruns, Margarete, *Die Weisheit des Auges. Bilder in den Kulturen der Welt*, Ditzingen, Reclam, 2005.
- Bulteau, Michel, *Mythologie des filles des eaux* (1982), Monaco, Éd. du Rocher, 1997.
- it.: *Mitologia delle figlie delle acque*, Genova, Ecig, 1986.
- ders., *Bildnisstufen*, München, Münchner Verlag, 1947.
- Burckhardt, Martin, *Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung*, Frankfurt–New York, Campus, 1997.
- Burger, Pierre / Crémillieux, André, *La sirène et le chapiteau roman: Velay, Saint-Julien-Chateuil*, Éd. du Roure, 1997.
- Burke, Peter, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, London, Reaktion Books, 2001.
- dt.: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, Berlin, Wagenbach, 2003.
- it.: *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002.
- Burkert, Walter, *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin–New York, De Gruyter, 1972.
- ders., *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (Die Religionen der Menschheit, hrsg. von Christel Matthias Schröder, Bd. 15), Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz, Kohlhammer, 1977.
- Burgio, Eugenio (Hrsg.), *Racconti di immagini. Trentotto capitoli sui poteri della rappresentazione nel Medioevo occidentale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.
- Buschor, Ernst, *Die Musen des Jenseits (Sirenen)*, München, Bruckmann, 1944.
- ders., *Bildnisstufen*, München, Münchner Verlag, 1947.

C

- Caillois, Roger, „Les démons du midi“, *Revue de l'Histoire des Religions*, 58, 1937, 115, Heft 2–3 (März–Juni), S. 142–173; 116, Heft 1 (Juli–August), S. 54–83 und Heft 2–3 (Sept.–Dez.), S. 143–186. Ed. it. hrsg. von C. Ossola, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- Cambi, Franco, *Archeologia dei paesaggi antichi: fonti e diagnostica*, Roma, Carocci, 2003.
- Caprettini, Gian Paolo, *Simboli al bivio*, Palermo, Sellerio editore, 1992.
- Cardini, Franco, *L'invenzione dell'occidente*, Chieti, Solfanelli, 1995.
- ders. (Hrsg.): *Storia sociale e culturale d'Italia*, 6. *La cultura folklorica*, Busto Arsizio, Bramante, 1988.
- Carter, Dagny, *The Symbol of the Beast. The Animal-Style Art of Eurasia*, New York,

- Ronald Press, 1957.
- Cassirer, Ernst, „Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften“, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1, Leipzig–Berlin, 1923.
- ders., *Philosophie der symbolischen Formen* (1923–1929). Hamburger Ausgabe (Ernst Cassirer Arbeitsstelle, Warburg-Haus Hamburg): *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache*, hrsg. von Birgit Recki, Text und Anmerkungen bearbeitet von Claus Rosenkranz, Hamburg, Meiner, 2001 (Hamburger Ausgabe, Band 11); *Zweiter Teil: Das mythische Denken*, hrsg. von Birgit Recki, Text und Anmerkungen bearbeitet von Claus Rosenkranz, Hamburg, Meiner, 2002 (Hamburger Ausgabe, Band 12); *Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis*, hrsg. von Birgit Recki, Text und Anmerkungen bearbeitet von Julia Clemens, Hamburg, Meiner, 2002 (Hamburger Ausgabe, Band 13).
- Champeaux, Gerard (Hrsg.), *Introduction au monde des symboles*, St. Léger Vauvan, Zodiaque, 1972.
- it.: *I simboli del Medioevo*, Milano, Jaca Book, 1981.
- Charbonneau-Lassay, Louis, *Le Bestiaire du Christ. La mystérieuse emblématique de Jésus-Christ*, Paris–Liège, Desclée de Brouwer, 1940 (réimpr. anast., Milan, Archè, 1974).
- Cattabiani, Alfredo, *Acquario. Simboli, miti, credenze e curiosità sugli esseri delle acque: dalle conciglie alle sirene, dal delfino ai coccodrilli, dagli dei agli animali fantastici*, Milano, Mondadori, 2002.
- Cheli, Maurizio, *Manuale dei simboli nell'arte. Il Medioevo*, Roma, EDUP, 2004.
- Cherry, John (Hrsg.), *Mythical Beasts*, London, British Museum Press / Pomegranite Artbooks, 1995.
- dt.: Cherry, John (Hrsg.), *Fabeltiere: von Drachen, Einhörnern und anderen mythischen Wesen*, Stuttgart, Reclam, 1997.
- Ciccarese, Maria Pia (Hrsg.), *Animali simbolici. Alle origini del Bestiario cristiano* (Bd. 1 ff.), Biblioteca Patristica, Bologna, Edizioni Dehoniane, 2002.
- Cohen, Marcel, „Sur les Sirènes en Abyssinie“, *Revue de l'Histoire des Religions*, 98, 1928, S. 94–107.
- Coccoli, Guido / Marrone, Catarina (Hrsg.), *Simbolo, metafora, linguaggi*, Roma, Gutenberg, 1998.
- Colonna, Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili* (Venezia, 1499), hrsg. von Marco Ariani u. Mino Gabriele, Milano, Adelphi, 1998.
- Cometa, Michele, *Visioni della fine. Apocalissi catastrofi, estinzioni*, Palermo, Edizioni duepunti, 2004.
- Corti, Maria, *Il canto delle Sirene*, Milano, Bompiani, 1989.
- Coupe, Laurence, *Myth*, London, Routledge, 1997.
- it.: *Il mito. Teorie e storie*, Roma, Donzelli, 1999.
- Creuzer, Friedrich, *Mythologie und Symbolik der alten Völker, besonders der Griechen*, Leipzig–Darmstadt, Heyer und Leske, 1819–1823.
- Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (1948), 8. Auflage, Bern–München, Francke, 1973.

D

- Dal Lago, Brunamaria, *Il sogno della ragione. Unicorni, ippogrifi, basilischi, mostri e Sirene*, Milano, Mondadori, 1991.
- D'Alverny, Marie-Thérèse, „Le cosmos symbolique du XII^e siècle“, in: *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, Jg. 28, 1954.
- Daut, Raimund, *Imago. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer*, Heidelberg, Winter, 1975 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, N. F., Reihe 2, 56).
- Davy, Marie-Madeleine, *Essai sur la symbolique romane (XII^e siècle)*, Paris, Flammarion, 1955 (neue und erw. Auflage: *Initiation a la Symbolique romane*, Paris, Flammarion, 1977).
- Debidour, Victor-Henry, *Le Bestiaire sculpté du Moyen Age en France*, Paris, Arthaud, 1961.
- De Donder, Vic, *Le chant de la Sirène*, Gallimard, Paris, 1992.
- Deonna, Waldemar, „La sirène femme-poisson“, *Revue archéologique*, XXVII, Serie V (1928), S. 18–25.
- Detienne, Marcel, „Sur la démonologie de l'ancien pythagorisme“, *Annales du Musée Guimet. Revue de l'histoire des religions*, CLV, 1959.
- ders., *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981.
it.: *L'invenzione della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1983.
- Didi-Huberman, Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
it.: *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- ders., *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.
it.: *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Dittmann, Lorenz, *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München, Fink, 1967.
- Droste, Thorsten, *Die Skulpturen von Moissac. Gestalt und Funktion romanischer Bauplastik*, München, Hirmer, 1996.
- Duby, Georges, *Le temps des cathédrales: l'art et la société 980–1420* (1976), Paris, Gallimard, 1993.
dt.: *Die Zeit der Kathedralen*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1980.
- ders., *L'Europe au Moyen age: art roman, art gothique* (Nouv. éd.), Paris, Flammarion, 1990.
- Duchet-Suchaux, Gaston / Pastoureau, Michel (Hrsg.), *Le bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, Léopard d'Or, 2002.
- Duerr, Hans Peter, *Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1985.
- ders., *Der Mythos vom Zivilisationsprozess* (5 Bde.), Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1988 (Bd. 1) – 2002 (Bd. 5).
- Dürig, Ursula, *Die Fabelwesen von St. Jakob in Kastellaz bei Tramin. Romanische Bilderwelt antiken und vorantiken Ursprungs*, Wien, Böhlau, 2003.
- Dumézil, Georges, *Le problème des Centaures: étude de mythologie comparée indo-*

- européenne*, Paris, Geuthner, 1929.
- ders., *Les Dieux des Indo-Européens*, Paris, Presses universitaires de France, 1952.
 - ders., *L'idéologie tripartite des Indo-Européens*, Bruxelles, Collection Latomus, 31, 1958.
- Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'arché-typologie générale*, Paris, Presses universitaires de France, 1960.
- Dvorak, Max, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung* (1924), Berlin, Gebrüder Mann Verlag, 1998.

E

- Ebenbauer, Alfred, „Apollonius und die Sirene. Zum Sirenenmotiv im Apollonius von Tyrlant des Heinrich von Neustadt – und anderswo“, in: *Classica et Mediaevalia: Studies in Honor of Joseph Szövérfy*, hrsg. von Irene Vaslef und Helmut Buschhausen, Washington and Leyden, 1986, S. 31 ff.
- Egli, Hans, *Das Schlangensymbol, Geschichte, Märchen, Mythos*, Olten–Freiburg i. Br., Walter, 1982.
- Eliade, Mircea, *La nostalgie des origines. Méthologie et histoire des religions*, Paris, Gallimard, 1971.
- ders., *Histoire des croyances et des idées religieuses* (Bibliothèque historique), Paris, Payot, 1976–83 (8 Bde.).
dt.: *Geschichte der religiösen Ideen*, Freiburg i. Br., Herder, 1978–1991.
 - ders., *Le mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition* (1955), nouv. éd. rev. et augm., Paris, Gallimard, 1991.
- Elias, Norbert, *Der Prozess der Zivilisation* (1939), Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1997 (Gesammelte Schriften in 19 Bänden, Bd. 3/1 und 3/2).
- Elias, Norbert, *The Symbol Theory*, London, Sage, 1991.
it.: *Teoria dei simboli*, Bologna, il Mulino, 1998.
dt.: *Die Symboltheorie*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2001 (Gesammelte Schriften in 19 Bänden, Bd. 13).
- Elster, John, *Ulysses and the Sirens*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
it.: *Ulisse e le sirene. Indagini sulla razionalità e l'irrazionalità*, Bologna, il Mulino, 1983.
- Engemann, Josef, *Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke*, Darmstadt, Primusverlag, 1997.
- Eygun, Francois, „Ce qu'on peut savoir de Mélusine et de son iconographie“, *Bull. des Antiquaires de l'Ouest*, 1949.

F

- Falchetta, Piero (Hrsg.), *Atlante di Battista Agnese (1555–1556): L'immagine del mondo ai tempi di Magellano. Palinsesti*, Collana di facsimili della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Canal Multimedia, 1996.
- Faral, Edmond, „La Queue de poisson des Sirènes“, *Romania*, 74, 1953, S. 433–506.
- Fassbind-Eigenheer, Ruth, *Undine oder die nasse Grenze zwischen dir und mir*.

- Ursprung und literarische Bearbeitung eines Wasserfrauenmythos. Von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann*, Stuttgart, Akademischer Verlag Stuttgart, 1994 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 291).
- Faßler, Manfred, *Bildlichkeit*, Wien, UTB-Böhlau, 2002.
- Febel, Gisela (Hrsg.), *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*, Tübingen, Narr, 1997.
- Ferraris, Maurizio, *L'immaginazione*, Bologna, il Mulino, 1996.
- Foucault, Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- ders.: *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- dt.: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1973.
- Fortunati, Leopoldina, *I mostri nell'immaginario*, Milano, F. Angeli, 1995.
- Fränkel, Ludwig, „Altes und Neues zur Melusinesage“, *Zeitschrift für Volkskunde*, 4, 1894.
- Frank, Isabelle / Hartung, Freia (Hrsg.), *Die Rhetorik des Ornaments*, München, Fink, 2001.
- Frazer, James G., *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, 12 Bände, London, Macmillan, 1890–1915 (bis 1920 erweiter. und verm. Fassungen, 1936 Nachtragsband – Nachdruck New York, 1960 ff.).
- Fromm, Hans / Harms, Wolfgang / Ruberg, Uwe, *Verbum et signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung. Studien zur Semantik und Sinntradition im Mittelalter*, 2 Bde., München, Fink, 1975.
- Frutiger, Adrian, *Der Mensch und seine Zeichen* (1978), Wiesbaden, Marixverlag, 2004.

G

- Ganz, David / Lentz, Thomas (Hrsg.): *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne* (= KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne, Bd. 1), Berlin, Reimer, 2004
- Gebser, Jean, *Ursprung und Gegenwart* (1944), Gesamtausgabe, Band 2, Schaffhausen, Novalis, 1978.
- Gerhardus, Dietfried / Philippi, Bernd, *Kunst als Erkenntnis*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2003.
- Giebel, Marion, *Tiere in der Antike. Von Fabelwesen, Opfertieren und treuen Begleitern*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003.
- Gierlichs, Joachim, *Drache, Phönix, Doppeladler. Fabelwesen in der islamischen Kunst*, Bilderheft der Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Heft 75–76, 1993.
- Gigante Lanzara, Valeria, *Il segreto delle Sirene*, Napoli, Bibliopolis, 1986.
- Gilles, René, *Le symbolisme dans l'art religieux*, Mercure de France, 1961.
- it.: *Il simbolismo nell'arte religiosa*, Roma, Arkeios, 1993.
- Ginzburg, Carlo, *Miti, emblemi, spie*, Torino, Einaudi, 1986.
- Dt. vor allem ein Aufsatz: *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1979), in: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin, Wagenbach, 1995.
- Giorgi, Rosa, *Engel, Dämonen und phantastische Wesen. Bildlexikon der Kunst*,

- Band 6, Berlin, Parthas Verlag, 2004.
- Giuliani, Luca, *Bild und Mythos. Die Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München, C. H. Beck, 2003.
- Goltz, Hermann (Hrsg.), *Eikon und Logos. Beiträge zur Erforschung byzantinischer Kulturtraditionen*, Halle/Saale, 1981 (Martin Luther-Universität, Halle-Wittenberg, Wissenschaftliche Beiträge, 1981, 35, Bd. 1.2).
- Gombrich, Ernst H., *Art and Illusion* (1959), Oxford, Phaidon Press, 1977.
dt.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart-Zürich, Belser, 1978.
- ders., *Aby Warburg. An intellectual Biography*, London, The Warburg Institute, 1970.
dt.: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1981.
- Goodman, Nelson H., *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (1968), Indianapolis, Hackett, 1976.
dt.: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* (1973, übers. von Jürgen Schlaeger), übers. von Bernd Philippi, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1995.
- Gould, Charles, *Mythical Monsters*, London, W. H. Allen & Co., 1886 (Nachdruck Kessinger Publ., 2003).
- Grabar, André, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne: Antiquité et Moyen Age* (1979), Paris, Flammarion, 1994.
- Graevenitz, Gerhart von / Rieger, Stefan / Thürlemann, Felix (Hrsg.), *Die Unvermeidlichkeit der Bilder* (Literatur und Anthropologie 7), Tübingen, Narr, 2001.
- Graves, Robert, *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth* (New York, 1948), Nachdruck Farrar Straus Giroux, 1997.
dt.: *Die weiße Göttin*, Berlin, Medusa, 1981.
- ders. (Ranke-Graves, Robert), *Griechische Mythologie*, Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie, 2 Bde., Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1960.
- Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* (1951), 3. éd. corr., Paris, Presses universitaires de France, 1963 (wieder aufgelegt Paris, Presses universitaires de France, 1979).
- Gropengiesser, Hildegund, „Sänger und Sirenen. Versuch einer Deutung“, in: *Archäologischer Anzeiger*, 4, 1977, S. 582–610.
- Gubernatis, Angelo de, *Mythologie zoologique ou les légendes animales*, Paris, Durand et Pedone Lauriel, 2 Bde., 1874.
- Guenon, René, *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, Paris, Gallimard, 1962.
it.: *Simboli della Scienza sacra*, Milano, Adelphi, 1990.
- Gurjewitsch, Aaron, J., *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen* (Moskau, 1972), dt. 1978, München, C. H. Beck, 1982.
- Gutierrez Behemerid, María Angeles, *Capiteles romanos de la Península Iberica*, Valladolid, Secretariado de Publ. (*studia archaeologica*, 81), 1992.

H

- Habermas, Jürgen, *Erkenntnis und Interesse* (1968), 5. Auflage mit einem neuen Nachwort, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1979.
- ders., „Ernst Cassirer und die Bibliothek Warburg. Die befreiende Macht der symbolischen Formgebung“, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 1, Berlin, Akademie-Verlag, 1997.
 - ders., *Vom sinnlichen Eindruck zum symbolischen Ausdruck*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1997 (2. Aufl.).
- Hafner, German, *Neue Mischwesen des 4. Jahrhunderts*, Wiener Jahreshefte, XXXII, 1940.
- Halfen, Roland, *Chartres. Schöpfungsbau und Ideenwelt im Herzen Europas*, 4 Bde., Stuttgart, Mayer, 2001 f.: *Das Königsportal*, 2001; *Die Querhausportale*, 2003; *Architektur und Glasmalerei*, 2006; *Die Kathedralschule und ihr Umkreis* (geplant 2007).
- Hammerstein, Reinhold, *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Bern–München, Francke, 1974.
- Hassig, Debra (Hrsg.), *The Mark of the Beast. The Medieval Bestiary in Art, Life and Literature*, New York–London, Routledge, 1999.
- dies., *Medieval bestiaries. Text, image, ideology* (RES monographs on anthropology and aesthetics), Cambridge, 1995.
- Haug, Walter (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*, Symposium Wolfenbüttel 1978, Germanistische Symposien–Berichtsbände, 3 (*Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte – Sonderband*), Stuttgart, Metzler, 1979.
- Hauser, Arnold, *Philosophie der Kunstgeschichte* (1958), unveränd. Nachdruck, München, C. H. Beck, 1974.
- ders., *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (1951), Beck'sche Sonderausgaben, München, C. H. Beck, 1967.
- Haverkamp, Anselm (Hrsg.), *Theorie der Metapher*, 2. um ein Nachwort zur Neuausgabe und einen bibliographischen Nachtrag ergänzte Auflage, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996 (Studienausgabe).
- Haverkamp, Anselm / Lachmann, Renate (Hrsg.), *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1991.
- Heinz-Mohr, Gerd, *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, München, Diederichs, 1971.
- Henkel, Arthur / Schöne, Albrecht, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jhs.* (1967), Stuttgart–Weimar, Metzler, 1996.
- Henkel, Nikolaus, *Studien zum Physiologus im Mittelalter*, Tübingen, Niemeyer, 1976.
- Herkommer, Hubert / Schwinges, Rainer Ch., *Engel, Teufel und Dämonen. Einblicke in die Geisterwelt des Mittelalters*, Basel, Schwabe 2004.
- Heßler, Martina (Hrsg.), *Konstruierte Sichtbarkeiten. Wissenschafts- und Technikbilder seit der Frühen Neuzeit*, München, Fink, 2006 (Projekt Visualisierung).
- Hirsch-Luipold, Rainer, *Plutarchs Denken in Bildern. Studien zur literarischen, philosophischen und religiösen Funktion des Bildhaften*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2002 (Studien und Texte zu Antike und Christentum, 14).

- Hofbauer, Johanna (Hrsg.), *Bilder, Symbole, Metaphern: Visualisierung und Informierung in der Moderne*, Wien, Passagen-Verlag, 1995.
- Hofstetter, Eva, *Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland*, Würzburg, Tritsch, 1990.
- Horapollo. *Des Niloten Horapollon Hieroglyphenbuch*, hrsg. und übersetzt von Heinz Josef Thissen, München, Saur, 2001.
- Holly, Michael Ann, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, 1984.
- it.: *Panofsky e i fondamenti della Storia dell'Arte*, Milano, Jaca Book, 1991.
- Horn, Eva / Weinberg, Manfred (Hrsg.), *Allegorie. Konfiguration von Text, Bild und Lektüre*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1998.
- Howey, M. Oldfield, *The Encircled Serpent. A study of serpent symbolism in all countries and ages*, Philadelphia, McKay, 1928 (Nachdruck, New York, 1955).
- Hübner, Wolfgang, *Zodiacus Christianus. Jüdisch-christliche Adaptationen des Tierkreises von der Antike bis zur Gegenwart*, Königstein/Taunus, Hain, 1983 (Beiträge zur klassischen Philologie, 144).

J

- Jalabert, Denise, „De l'art oriental antique à l'art roman. Recherches sur la faune et la flore romanes. II. Les Sirènes“, *Bulletin Monumental*, 95, 1936, S. 433–471.
- Jauß, Hans Robert (Hrsg.), *Nachahmung und Illusion* (Poetik und Hermeneutik, Bd. 1), München, Fink, 1964.
- Jesinghausen-Lauster, Martin, *Die Suche nach der symbolischen Form: Der Kreis um die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, Baden-Baden, Koerner, 1985 (Saecula Spiritualia, 13).
- Jochims, Rainer, *Kunst und Identität. Visuelle Erkenntnis als Lebens-Erfahrung*, Ostfildern, edition Tertium, 1996.
- Julien, Nadia, *Le Dictionnaire marabout des Symboles*, Alleur-Belgique, Marabout, 1989.
- it.: *Il linguaggio dei simboli*, Milano, Mondadori, 1997.
- Jung, Carl Gustav, *Der Mensch und seine Symbole* (1968), hrsg. von Marie-Louise von Franz, unter Mitarb. von Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi und Aniela Jaffé, Olten–Freiburg i. Br., Walter, Sonderausgabe, 1995.
- ders., *Aion* (1951), Olten, Walter, 1976 (*Gesammelte Werke* 1–20, Bd. 9).
- ders., *Psychologie und Alchemie* (1944–1952), Olten, Walter, 1972 (*Gesammelte Werke* 1–20, Bd. 12).

K

- Kany, Roland, *Mnemosyne als Programm: Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tübingen, Niemeyer, 1987.
- Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem*. Bd. 1: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien. Entwicklungen. Probleme*, Köln, DuMont, 1979.
- Kappler, Claude-Claire, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age* (1980, nouv. éd. corr. et augm.), Paris, Payot & Rivages, 1999.

- Katzenellenbogen, Adolf, *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art, from early Christian Time to the thirteenth Century*, London, The Warburg Institute, 1939 (Studies of the Warburg Institut, 10).
- Kastner, Jean-Georges, *Les Sirènes. Essai sur les principeaux mythes rélatifs à l'incantation, les enchanteurs, la musique magique, le chant du cigne, etc., considérés dans leurs rapport avec l'histoire, la philosophie, la littérature et les beaux-arts, suivi de la reve d'Oswald ou Les Sirènes, Grande Symphonie dramatique vocale et instrumentale*, Paris, Martinet, 1858.
- Kemp, Wolfgang, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München, C. H. Beck, 1996.
- Kerényi, Károly, *Die Mythologie der Griechen*, Zürich, Rhein-Verlag, 1951.
- Kittler, Friedrich, *Musik und Mathematik*, Band 1: *Hellas*, Teil 1: *Aphrodite*, München, Fink, 2006.
- Kirschbaum, Engelbert (begr.) / Braunfels, Wolfgang (Hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 Bde., Freiburg i. Br., Herder, 1968–1976 (Sonderausgabe Rom–Freiburg–Basel–Wien, Herder, 1994).
- Klingender, Francis Donald, *Animals in Art and Thought to the End of Middle Ages*, ed. by Evelyn Antal and John Harthan, London, Routledge & Paul, 1971.
- Kohl, Richard, „Das Melusinmotiv. Eine symbolgeschichtliche Studie zur Sirenen-, Erd- und Sündendarstellung“, *Niederdeutsche Zeitschrift für Volkskunde*, 1933, Nr. 3–4.
- Kravagna, Christian (Hrsg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin, ID-Verlag, 1997.
- Krüger, Klaus / Nova, Alessandro, *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz, Philipp von Zabern, 2000.
- Kurz, Gerhard, *Metapher, Allegorie, Symbol* (1982), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1997.

L

- Laistner, Ludwig, *Das Rätsel der Sphinx. Grundzüge einer Mythengeschichte*, Berlin, Hertz, 1889.
- Lao, Meri, *Le Sirene da Omero ai pompieri*, Roma, Ed. Antonio Rotundo, 1985.
- dies., „Le seduzioni della Sirena“, in: *Abstracta*, Nr. 5, Maggio 1986.
 - dies., *Il libro delle Sirene*, Roma, Di Renzo Editore, 2000.
- Latour, Bruno, *Ikonoclash. Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges?*, Berlin, Merve, 2002.
- Leclercq-Marx, Jacqueline, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Age. Du mythe païen au symbole chrétien*, Académie Royale de Belgique (Classe des Beaux-Arts), Bruxelles, 1997.
- Lecouteux, Claude, *Les monstres dans la littérature allemande du moyen âge. Contribution à l'étude du merveilleux médiéval*, 3 Bde. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 330), Göppingen, Kümmerle, 1982.
- ders., *Les monstres dans la pensée médiévale européenne: essai de présentation*, Paris, Presses de l'Univ. de Paris-Sorbonne, 1993 (Cultures et civilisations médiévales, 10).

- Le Goff, Jacques, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985 (rééd. 1991).
 it.: *L'immaginario medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1988.
- ders., *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, 1964.
 dt.: *Kultur des europäischen Mittelalters*, München-Zürich, 1970.
 - ders., *Pour un autre Moyen Age. Temps, travail et culture en Occident*, Paris, Gallimard, 1977 (rééd. 1994).
- Le Goff, Jacques / Schmitt, J.-C. (Hrsg.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, 1999. Darin vor allem: Stichwort „Symbol“, S. 1096–1112.
- Lermant-Panes, Annie, *Le mythe des Sirènes dans la littérature grecque: du VIII^e siècle avant J. C. au V^e siècle après J. C.*, Univ. Diss, Paris IV-Sorbonne, 1993.
- Lurker, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik* (1979), Stuttgart, Kröner, 1991 (5. Aufl.).
- ders., *Bibliographie zur Symbolkunde* (Bibliotheca Bibliographica Aureliana, Bd. XII, XVIII, XXIV), Baden-Baden, Heitz, 1964–1968; weitergeführt durch *Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie*, 1968 ff.; (dazu Beiträge zu Symbol, Symbolbegriff und Symbolforschung, 1982 ff., Erg. Bd. zu Bibliographie, 1982–1988); Jg. 23 (1990), hrsg. von Werner Bies und Hermann Jung.
 - ders., *Adler und Schlange. Tiersymbolik im Glauben und Weltbild der Völker*, Tübingen, Wunderlich, 1983.

M

- Male, Émile, *L'art religieux du XII^e siècle en France. Étude sur l'origine de l'iconographie du Moyen Age* (1922). Unveränderte Neuauflage, Paris, Colin, 1953.
- Mancini, Loredana, *Il rovinoso incanto. Storie di sirene antiche*, Bologna, il Mulino, 2005.
- Maar, Christa / Burda, Hubert (Hrsg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln, DuMont, 2004.
- dies. (Hrsg.), *Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissensräume*, Köln, DuMont, 2006.
- Mähly, Jacob, *Die Schlange in Mythos und Cultus der klassischen Völker*, Basel, 1867.
- Magnus, Olaus, *Historia de Gentibus Septentrionalibus* (Romae 1555). Bearbeitet und ins Engl. übersetzt von Peter Fisher, 3 Bde., London, Hakluyt Soc., 1996–1998.
- ders., *Die Wunder des Nordens*. Mit einem Nachdruck der Carta Marina von 1539, neu herausgegeben und erzählt von Elena Balzamo und Reinhard Kaiser, Frankfurt/Main, Eichborn, 2006.
- Majetschak, Stefan (Hrsg.), *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*, München, Fink, 2005.
- Maspero, Francesco / Granata, Aldo, *Bestiario medievale*, Alessandria-Casale Monferrato, Piemme, 1999.
- Maurer, Friedrich (Hrsg.), *Der althochdeutsche Physiologus. Die Millstätter Reimfassung und die Wiener Prosa* (Althochdeutsche Textbibliothek, 67), Tübingen, Niemeyer, 1967.
- Mazzocut-Mis, Maddalena (Hrsg.), *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.

- Megenberg, Conrad von, *Das Buch der Natur* (Augsburg, 1478). Kritischer Text nach den Handschriften herausgegeben von Robert Luff und Georg Steer, 2 Bde., Tübingen, Niemeyer, 2002–2003 (Texte und Textgeschichte, 54).
- Melville, Gert (Hrsg.), *Institutionalität und Symbolisierung. Verstetigungen kultureller Ordnungsmuster in Vergangenheit und Gegenwart*, Köln–Weimar–Wien, Böhlau, 2001.
- Merker, Anne, *La Vision chez Platon et Aristote*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2003 (International Plato Studies, 16).
- Meyer, Heinz, *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen* (Münstersche Mittelalter-Schriften, 56), München, Fink, 1987.
- Michel, Karl Markus, *Von Eulen, Engeln und Sirenen*, Frankfurt/Main, Athenäum, 1988.
- Michel, Paul, *Tiere als Symbol und Ornament. Möglichkeiten und Grenzen der ikonographischen Deutung, gezeigt am Beispiel des Zürcher Grossmünsterkreuzgangs*, Wiesbaden, 1979.
- ders. (Hrsg.), *Tiersymbolik* (Schriften zur Symbolforschung 7), Bern–Berlin, Peter Lang, 1991.
- Mirandola, Lorena, *Chimere divine. Storia del fisiologo tra mondo latino e slavo*, Bologna, Clueb, 2001.
- Mitchell, W. J. Thomas, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* („The Pictorial Turn“, Artforum 1992), University of Chicago Press, 1994 (als Taschenbuch, 1995).
- ders., *Ikonology. Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, 1986.
- Mode, Heinz, *Fabeltiere und Dämonen. Die Welt der phantastischen Wesen* (1973), Leipzig, Koehler & Amelang, 2005.
- Molsdorf, Wilhelm, *Führer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis*, Leipzig, Hiersemann, 1920.
- ders., *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst* (Hiersemanns Handbücher, Band X), Leipzig, 1926 (Nachdruck Graz, 1968).
- Moretti, Felice, *Specchio del mondo. I „bestiari fantastici“ delle cattedrali. La cattedrale di Bitonto* (prefazione di Franco Cardini), Fasano, Ed. Schena, 1995.
- Morini, Luigina (Hrsg.), *Bestiari medievali*, Torino, Einaudi, 1997.
- Müller, Axel, *Die ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick*, München, Fink, 1997.
- Müller, Ulrich / Wunderlich, Werner (Hrsg.), *Dämonen, Monster, Fabelwesen*, St. Gallen, UVK-Fachverlag für Wissenschaft und Studium, 1999 (Mittelalter-Mythen, Bd. 2).
- Münster, Sebastian, *Cosmographia* (Basel, 1550), Jubiläumsausgabe hrsg. von Karl-Heinz Burmeister, Faks. nach dem Original von 1628, 2 Bde., Lindau, Antiqua-Verlag, 1988.
- Musti, Domenico, *I telchini, le sirene. Immaginario mediterraneo e letteratura da Omero e Callimaco al romanticismo europeo* (Quaderni della Rivista di cultura classica e medievale), Pisa–Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999.

N

- Naredi-Rainer, Paul (Hrsg.), *Sinnbild und Abbild. Zur Funktion des Bildes*, Innsbruck, 1994 (Kunstgeschichtliche Studien der Universität Innsbruck, Neue Folge, 1).
- Naumann, Barbara, *Philosophie und Poetik des Symbols. Cassirer und Goethe*, München, Fink, 1998.
- Naumann, Barbara / Pankow, Edgar (Hrsg.), *Bilder Denken. Bildlichkeit und Argumentation*, München, Fink, 2004.
- Nigg, Joseph, *The book of fabulous beasts. A treasury of writings from ancient times to the present*, New York, Oxford Univ. Press, 1999.

O

- Oelkers, Jürgen / Wegenast, Klaus (Hrsg.), *Symbol – Brücke des Verstehens*, Stuttgart–Berlin–Köln, Kohlhammer, 1991.
- Oestermeier, Uwe, *Bildliches und logisches Denken. Eine Kritik der Computertheorie des Geistes* (Studien zur Kognitionswissenschaft), Wiesbaden, Deutscher Universitätsverlag, 1998.
- Ohly, Friedrich (Hrsg.), *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt, wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977.
- Onians, Richard B., *The origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time and Fate*, Cambridge, Cambridge University Press, 1954. it.: *Le origini del pensiero europeo intorno al corpo, la mente, l'anima, il mondo, il tempo e il destino*, Milano, Adelphi, 1998.

P

- Pace, Nicola, „Il canto delle Sirene in Ambrogio, Gerolamo e altri Padri della Chiesa“, in: L. F. Pizzolato e M. Rizzi (Hrsg.), *Nec timeo mori. Atti del Congresso internazionale di studi ambrosiani nel XVI centenario della morte di Sant'Ambrogio*. Milano, 4–11 aprile 1997. Vita e pensiero, Milano, 1998, 673–693.
- Panofsky, Erwin, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924), Berlin, Wissenschaftsverlag Volker Spiess, 1993.
- ders., *Die Perspektive als symbolische Form* (1924–1925), in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Zusammengestellt und hrsg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin, Hessling, 1964.
 - ders., *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* (1932), und *Ikongraphie und Ikonologie* (1955), neu aufgelegt in: *Ikongraphie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell*, Köln, DuMont, 2006.
- Papp, Edgar (Hrsg.), *Codex Vindobonensis 2721* (Frühmittelhochdeutsche Sammelhandschrift der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien: *Genesis, Physiologus, Exodus*), Göppingen, Kümmerle, 1980.
- Pastoureau, Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- it.: *Medioevo simbolico*, Roma–Bari, Laterza, 2005.

- Pauly, August von, *Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung, begonnen von G. Wissowa et al., hrsg. von W. Kroll, Stuttgart, Metzler, 1903–1978.
- Petersdorff, Egon von, *Dämonologie*, 2 Bde. (1956–57), Stein a. Rhein, Christiana Verlag, 1995.
- Petersen, Jürgen H., *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, München, Fink, 2000.
- Piper, Ferdinand, *Mythologie und Symbolik der Christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis in's 16. Jahrhundert*, 2 Bde., Weimar, Landes-Industrie-Comptoir, 1847–1851.
- Pochat, Götz, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*, Köln, DuMont, 1983.
- Poeschel, Sabine, *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005.
- Posner, Roland / Robering, Klaus / Sebeok, Thomas S., *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. A Handbook on the Sign – Theoretic Foundations of Nature and Culture*, 2 Bde., Berlin–New York, De Gruyter, 1996–1997.
- Porter, Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, Marshall Jones, 1923 (10 Bde.).
- Praz, Mario, *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano, Mondadori, 1971.

Q

- Quintavalle, Arturo Carlo, *Romanico padano, civiltà d'Occidente*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1969.
- ders., „L'officina della Riforma: Wiligelmo e Lanfranco“, in: *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, Catalogo della Mostra a Modena, Palazzo Comunale, Modena, 1984, S. 756–834.
 - ders., *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*, catalogo della Mostra a Mantova, 15.06.–30.09.1991, Milano, Electa, 1991.
- Quintavalle, Arturo Carlo (Hrsg.), *Medioevo: i modelli*. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 27.09.–01.10.1999 (I convegni di Parma, 2), Milano, Electa, 2000.
- ders. (Hrsg.), *Medioevo: immagine e racconto*. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 27.–30.09.2000 (I convegni di Parma, 3), Electa, Milano, 2003.
 - ders. (Hrsg.), *Medioevo: arte lombarda*. Atti di Convegno internazionale di studi, Parma, 26.–29.09.2001 (I convegni di Parma, 4), Electa, Milano, 2004.
 - ders. (Hrsg.), *Medioevo: immagine e ideologie*. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 23.–27.09.2002 (I convegni di Parma, 5), Milano, Electa, 2003.
 - ders. (Hrsg.), *Medioevo: il tempo degli antichi*. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 24.–28.09.2003 (I convegni di Parma, 6), Milano, Electa, 2006.

- ders. (Hrsg.), *Medioevo mediterraneo: L'occidente, Bisanzio e l'Islam dal tardoantico al secolo XII*. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 21.–25.09.2004 (I convegni di Parma, 7), Milano, Electa, 2006.
- ders. (Hrsg.), *Il Medioevo delle cattedrali. Chiesa e impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, Catalogo della Mostra di Parma, Palazzo della Pilotta, aprile–luglio 2006, Milano, Skira, 2006.

R

- Rachewiltz, Siegfried de, *De sirenibus. An inquiry into sirens from Homer to Shakespeare*, Harvard Univ. Press, Diss., 1983.
- Rahner, Hugo, *Griechische Mythen in christlicher Deutung. Gesammelte Aufsätze*, Zürich, Rhein-Verlag, 1945 (Neuausgabe Freiburg i. Br.–Wien–Basel, Herder, 1995).
- Raulff, Ulrich, *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg*, Göttingen, Wallstein (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, 19), 2003.
- Recki, Birgit / Wiesing, Lambert (Hrsg.), *Bild und Reflexion. Paradigmen gegenwärtiger Ästhetik* (Tagung Münster, 1993), München, Fink, 1997.
- Rehkämper, Klaus, *Bilder, Ähnlichkeit und Perspektive. Auf dem Weg zu einer neuen Theorie der bildhaften Repräsentation*, Wiesbaden, Deutscher Universitätsverlag, 2002 (Reihe Bildwissenschaft, Bd. 9).
- Reisner, Erwin, *Der Dämon und sein Bild*, Berlin, Suhrkamp, 1947.
- Reijen, Willem van (Hrsg.), *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1992.
- Ricoeur, Paul, *La marque du passé, Revue de Métaphysique et de Morale* 1, 1998.
dt.: *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen*, Göttingen, Wallstein, 1998 (Essener kulturwissenschaftliche Vorträge, 2).
- ders., *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli: Lordre philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
dt.: *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, München, Fink, 2004.
- Riedl-Dom, Christa, *Wissenschaft und Fabelwesen. Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*, Perspektiven der Wissenschaftsgeschichte, 6, Diss. Wien, 1988.
- Riegl, Alois, *Stilfragen. Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, Siemens, 1893.
- Ripa, Cesare, *Iconologia (1593–1603)*, hrsg. von Piero Buscaroli, Vorwort von Mario Praz, Milano, TEA, 1992.
- Rittelmeyer, Christian / Wiersing, Erhard (Hrsg.), *Bild und Bildung. Ikonologische Interpretationen vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung* (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 49), Wiesbaden, Harrassowitz, 1991.
- Rizzo, Carmela (Hrsg.), *Fabelwesen. Mostri e portenti nell'immaginario occidentale: medioevo germanico e altro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- Roeck, Bernd, „Visual turn? Kulturgeschichte und Bilder“, in: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft*, 29, 2003, S. 294–315.
- Roscher, H. Wilhelm, *Die Gorgonen und Verwandtes*, Leipzig, Teubner, 1879.

– ders., *Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Leipzig, Teubner, 1884–1937 (das Stichwort <Seirene> in diesem Lexikon stammt von G. Weicker).

Rossi, Paul, „Sirènes antiques. Poésie. Philosophie. Iconographie“, in: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 29, 1970, S. 463–481.

Rudloff, Diether, *Kosmische Bildwelt der Romanik. Die Kirchendecke von Zillis*, Stuttgart, Urachhaus, 1989.

S

Sachs-Hombach, Klaus, *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln, Halem, 2003.

– ders. (Hrsg.), *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2005.

– ders. (Hrsg.), *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*, Köln, Halem, 2004.

– ders. (Hrsg.), *Bilder im Geiste. Zur kognitiven und erkenntnistheoretischen Funktion piktorialer Repräsentationen*, Amsterdam und Atlanta, Rodopi, 1995.

Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper, Klaus, *Bild, Bildwahrnehmung, Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*, Wiesbaden, Deutscher Universitätsverlag, 1998 (2. Aufl./2004, Reihe Bildwissenschaft, Bd. 15).

Salmen, Walter, „Musizierende Sirenen“, in: F. Krinzinger, B. Otto und E. Walde-Psenner (Hrsg.), *Forschungen und Funde*. Festschrift Bernhard Neutsch, Amoe, Innsbruck, 1980, S. 393–400.

Sälzle, Karl, *Tier und Mensch, Gottheit und Dämon*, München, BLV, 1965.

Saxl, Fritz, *A Heritage of Images: A Selection of Lectures by Fritz Saxl (Lectures, Warburg Institut, London, 1957)*, hrsg. und eingeleitet von Ernst H. Gombrich, Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1970 (2 Bde.).

Schade, Herbert, *Dämonen und Monstren. Gestaltung des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters*, Regensburg, Pustet, 1962.

Schapiro, Meyer, *Romanesque Art*, New York, George Braziller, 1977.

it.: *Arte romanica*, Torino, Einaudi, 1982.

Schenda, Rudolf, *Das ABC der Tiere. Märchen, Mythen und Geschichten*, München, C. H. Beck, 1995.

Schelske, Andreas, *Die kulturelle Bedeutung von Bildern. Soziologische und semiotische Überlegungen zur visuellen Kommunikation*, Wiesbaden, Deutscher Universitätsverlag, 1997.

Schemann, Hans, *Bild, Sprachbild, Weltbild, Phantasiebild: zur Natur des Bildes und seiner Beziehung zu Wort, Idee und Begriff*, Hildesheim, Olms, 2005 (Germanistische Linguistik, Monographien, 16).

Schleusener-Eichholz, Gudrun, *Das Auge im Mittelalter* (2 Bde., Münstersche Mittelalter-Schriften, 35), München, Fink, 1985.

Schlögl, Rudolf / Giesen, Bernhard / Osterhammel, Jürgen, *Die Wirklichkeit der Symbole. Grundlagen der Kommunikation in historischen und gegenwärtigen Gesellschaften*, Konstanz, UVK, 2004 (Historische Kulturwissenschaft, 1).

Schmidt, Heinrich und Margarethe, *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst*, München, C. H. Beck, 1981.

- Schmidt, Peter, *Aby M. Warburg und die Ikonologie*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1993.
- Schmidtke, Dietrich., *Geistliche Tierinterpretation in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters (1100–1500)*, Berlin, Univ.-Diss, 2 Bde., 1968.
- Schmitt, Jean-Claude, *Le raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.
 dt.: *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1992.
- Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas. Instituto Espanol de Musicología*, Barcelona, 1946 (Neuausgabe: *Ensayo historico-etnografico sobre la subestructura totemistica y megalitica de las altas culturas y su supervivencia en el folclore espanol* (1946), Madrid, Siruela, 1998).
 it.: *Gli animali simbolici e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antiche*. Milano, Rusconi, 1986.
- ders., *Singende Steine. Rhythmus-Studien an drei katalanischen Kreuzgängen romanischen Stils* (1955), Neuausgabe Zürich, Artemis & Winkler, 1978.
 it.: *Pietre che cantano. Studi sul ritmo di tre chiostrri catalani di stile romanico* (1952), Parma, Ugo Guanda editore, 1980.
- ders., *Le role de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes*, Paris, Gallimard, 1960.
 it.: *La musica primitiva*, Milano, Adelphi, 1992.
- Scholz, Martin / Helmbold, Ute (Hrsg.), *Bilder lesen lernen. Wie werden Bilder rezipiert?*, Wiesbaden, Deutscher Universitätsverlag, 2005.
- Scholz, Oliver R., *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung* (1991), Frankfurt/Main, Klostermann Seminar, 2004.
- Schrader, Hermann, *Die Sirenen nach ihrer Bedeutung und künstlerischen Darstellung im Alterthum*, Berlin, Reimer, 1868.
- Schröder, Christian, *Der Millstätter Physiologus. Text, Übersetzung, Kommentar* (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie, 24), Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.
- Schöpf, Hans, *Fabeltiere*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1988.
- Schulz, Martin, *Ordnungen der Bilder. Ein Einführung in die Bildwissenschaft*, München, Fink, 2005.
- Scimonello, Giovanni, *Pensare per immagini: arte e letteratura tra mito e ragione*, Roma, Donzelli, 2005 (Cultura tedesca, 27).
- Sebenico, Sara, *I Mostri dell'Occidente Medievale: fonti e diffusione di razze umane mostruose, ibridi ed animali fantastici*, Trieste, Università degli Studi di Trieste, 2005.
- Seel, Otto, *Der Physiologus (übertragen und erläutert von Otto Seel). Tiere und ihre Symbolik*, Zürich–Stuttgart, Artemis, 1960.
- Seibert, Jutta, *Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole*, Freiburg i. Br., Herder, 2002.
- Semerano, Giovanni, *Le origini della cultura europea*. 1. vol.: *Rivelazioni della linguistica storica*, Olschki, Firenze, 1984; 2. vol.: *Dizionari etimologici. Basi semitiche delle lingue europee. Dizionario della lingua greca*, Firenze, Olschki, 1994.

- Seznec, Jean, *La Survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, London, The Warburg Institute, 1940 (später Paris, Flammarion, 1980).
- Shepard, Katharine, *The fish-tailed Monster in Greek and Etruscan Art*, New York, 1940.
- Simek, Rudolf, *Erde und Kosmos im Mittelalter. Das Weltbild vor Kolumbus*, München, C. H. Beck, 1992.
- Simson, Otto von, *Von der Macht des Bildes im Mittelalter. Gesammelte Aufsätze zur Kunst des Mittelalters*, Berlin, Gebrüder Mann Verlag, 1993.
- Sirènes m'étaient contées, Katalog zur Ausstellung 20.11.1992–14.02.1993, Bruxelles. Ed. Galerie C. G. E. R.
- Snodgrass, Adrian, *Architecture, Time and Eternity: Studies in the stellar and temporal symbolism of traditional buildings*, New Delhi, Aditya Prakashan, 1990.
it.: *Architettura, Tempo, Eternità. Il simbolismo degli astri e del tempo nell'architettura della Tradizione*, hrsg. von Guglielmo Bilancioni, Milano, Bruno Mondadori, 2004.
- Soerensen, Bengt Algot (Hrsg.), *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Königstein, Athenäum, 1972.
- Spieß, Karl von, *Marksteine der Volkskunst. Einhorn, Fischjungfrau*. Teil 2 (Jahrbuch für historische Volkskunde, 8/9), Berlin, 1942.
- Steiger, Christoph von / Homburger, Otto (Hrsg.), *Physiologus Bernensis* (vollständige Faksimile Ausgabe des Codex Bongarsianus 318, Burgerbibliothek Bern), Basel, Alkuin-Verlag, 1964.
- Streicher, Sonnfried, *Fabelwesen des Meeres*, Rostock, Hinstorff, 1982.
- Strzygowski, Joseph, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch. Nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna*, Leipzig, Teubner, 1899 (Byzantinisches Archiv, 2 – Nachdruck 1969).
- Stückrath, Jörg / Zbinden, Jürg (Hrsg.), *Metageschichte. Hayden White und Paul Ricoeur. Dargestellt in der europäischen Kultur im Kontext von Husserl, Weber, Auerbach und Gombrich*, Baden-Baden, Nomos, 1997.
- Sumption, Jonathan, *Pilgrimage. An image of mediaeval religion*, London, Faber & Faber, 1975.
it.: *Monaci, santuari, pellegrini. La religione nel Medioevo*, Roma, Editori Riuniti, 1981.

T

- Tetzlaff, Ingeborg, *Romanische Kapitelle in Frankreich: Löwe und Schlange, Sirene und Engel*, Köln, Dumont, 1988.
- Tietenberg, Annette (Hrsg.), *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument*, München, Klinkhardt & Biermann, 1999.
- Titzmann, Michael, *Strukturwandel der Philosophischen Ästhetik 1800–1880. Symbolbegriff als Paradigma*, Münchner Universitätsschriften, Bd. 18, 1978.
- Todorov, Tzvetan, *Theorie du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
it.: *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti, 1984.
- ders., *Symbolisme et interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

- Touchefeu-Meynier, Odette, „De quand date la Sirène-poisson?“, in: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 4, 1962, S. 450–459.
- Trabant, Jürgen, *Zeichen des Menschen. Elemente der Semiotik*, Frankfurt/Main, Fischer, 1988.
- Treitler, Leo, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989.
- Treu, Ursula (Hrsg.), *Physiologus. Frühchristliche Tiersymbolik* (aus dem Griechischen übersetzt und herausgegeben), Berlin, Unionsverlag, 1981.

U

- Unger, Eckhard, „Mischwesen“, in: *Reallexikon der Vorgeschichte*, hrsg. von Max Ebert, 15 Bde., Berlin, De Gruyter, 1924–1932, Bd. VIII, 1927.
- Unterkircher, Franz, *Bestiarium. Die Texte der Handschrift Ms. Ashmole 1511 der Bodleian Library Oxford in lateinischer und deutscher Sprache* (Interpretationes ad codices, 3 – Erg. zur Faksimile-Ausgabe in der Reihe Codices selecti, 76), Graz, Akad. Verlagsanstalt, 1986.

V

- Vàrvaro, Alberto, *Apparizioni fantastiche. Tradizioni folcloriche e letteratura nel medioevo: Walter Map*, Bologna, il Mulino, 1994.
- Vieillard-Troiekoureff, May, „Sirènes-poissons carolingiennes“, in: *Cahiers archéologiques*, 19, 1969, S. 61–82.
- Vivó, Carles, *Llegendes i misteris de Girona*, Quaderns de la Revista de Girona, 24, 1989.
- Volborth, Carl-Alexander von, *Fabelwesen in der Heraldik in Familien- und Städtewappen*, Stuttgart–Zürich, Belser, 1996.
- Volterrani, Silvia, „Desinit in piscem mulier formosa superne: la Sirena oraziana dagli emblemi alle grottesche“, in: A. Guidotti u. M. Rossi (Hrsg.), *Percorsi tra parole e immagini: 1400–1600*, Lucca, Pacini Fazzi, 2000, S. 141–154.
- Von den Steinen, Wolfram, *Der Kosmos des Mittelalters. Von Karl dem Großen zu Bernhard von Clairvaux*, 2. durchges. und verm. Auflage, Bern–München, Francke, 1967.
- ders., „Altchristliche-mittelalterliche Tiersymbolik“, *Symbolon*, 1964, S. 218–243.

W

- Waal, H. van de, *Iconclass. An iconographic classification system: bibliography*, 7 Bde., Amsterdam–Oxford–New York, 1973–1983 (vgl. vor allem Stichworte <mermaid> und <sirens>).
- Walther, Elisabeth, *Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik* (1974), 2. erw. Auflage, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1979.
- Warburg, Aby, *Gesammelte Schriften*. Studienausgabe, hrsg. von Horst Bredekamp, Michael Diers, Kurt W. Forster, Nicholas Mann, Salvatore Settis und Martin Warnke, Berlin, Akademie Verlag, 1998 ff.
- Bisher erschienen: Band I.1/2 (Aby Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renais-*

- sance, neu herausgegeben von Horst Bredekamp und Michael Diers, 1998); Band II.1 (Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hrsg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink, 2000); Band VII.1 (Aby Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, hrsg. von Karen Michels und Charlotte Schoell-Glass, 2001).
- ders., Begleitmaterial zur Ausstellung „Aby M. Warburg. Mnemosyne“, Wien–Hamburg 1993, hrsg. von Marianne Koos, Wolfram Pichler, Werner Rappl und Gudrun Swoboda, Hamburg, Dölling & Galitz, 1994 („Version Daedalus“). Ed. it.: *Mnemosyne (1924–1929)*, Torino, Nino Aragno editore, 2002.
 - ders., *Schlangenritual. Ein Reisebericht (1923)*, The Warburg Institut, London, 1938 (Deutsche Ausgabe Berlin, Klaus Wagenbach, 1988).
- Warncke, Carsten-Peter, *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*, Köln, Deubner Verlag für Kunst, Theorie und Praxis, 2005.
- Warnke, Martin, *Bildwirklichkeiten*, Essener Kulturwissenschaftliche Vorträge, 8, Göttingen, Wallstein, 2005.
- Wedner, Sabine, *Tradition und Wandel im allegorischen Verständnis des Sirenenmythos. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte Homers*, Frankfurt/Main–Berlin, Peter Lang, 1994 (Studien zur klassischen Philologie, 86).
- Weicker, Georg, *Der Seelenvogel in der alten Litteratur und Kunst. Eine mythologisch-archäologische Untersuchung*, Leipzig, Teubner, 1902.
- ders., Stichwort <Sirene> in: *Roschers Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, 1909, Bd. 4, Sp. 602–640.
 - ders., *De Sirenibus quaestiones selectae*, Leipzig, Hesse und Becker, 1895.
- Wenzel, Horst, *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München, C. H. Beck, 1995.
- Wenzel, Horst / Seipel, Wilfried / Wunberg, Gotthart, *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (Schriften des Kunsthistorischen Museums, 5), Mailand–Wien, Skira, 2000.
- White, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore–London, J. H.-University Press, 1973.
- White, Terence H. (Hrsg.), *The bestiary: a book of beasts, being a translation from a Latin bestiary of the twelfth century*, New York, Putnam, 1954.
- Wiesing, Lambert, *Phänomene im Bild*, München, Fink, 2000.
- ders., *Philosophie der Wahrnehmung*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2002.
- Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich, *Der Glaube der Hellenen (1926)*, Neuauflage Basel, Benno Schwabe & Co., 1956.
- Wirth, Jean, *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 1999.
- Wirth, Uwe (Hrsg.), *Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles S. Peirce*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2000.
- Wittkower, Rudolf, *Allegory and the Migration of Symbols*, London, Thames & Hudson, 1977.
- dt.: *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln, DuMont, 1983.
 - ders., *Marvels of the East. A Study in the History of Monsters*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, V, 1942.

- Wolff-Quenot, Marie-Josèphe, *Le Bestiaire mystérieux de la Cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, Éditions des Dernières Nouvelles d'Alsace, 1983.
- Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der Neueren Kunst* (1915), hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Hubert Faensen, Dresden, Verlag der Kunst (Fundus-Bücher, 87/88), 1984.

Z

- Zajadacz-Haslenvath, Salome, *Fabelwesen, Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 66–67, Stuttgart, 1971.
- Zambon, Francesco, *L'alfabeto simbolico degli animali. I bestiari del medioevo*, Milano–Trento, Luni Editrice, 2001.
- ders., *Il Fisiologo*, Milano, Adelphi, 1975.
- Zambon, Francesco/Grossato, Alessandro, *Il mito della Fenice in Oriente e Occidente*, Venezia, Marsilio, 2005.
- Zanker, Paul, *Augustus und die Macht der Bilder*, München, C. H. Beck, 1987.
- Zanker, Paul / Ewald, Björn Christian, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München, Hirmer, 2004.
- Zumbusch, Cornelia, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Studien aus dem Warburg-Haus, 8, Berlin, Akademie Verlag, 2004.
- Zwicker, F., Stichwort „Sirenen“ in Pauly-Wissowa et al., *Real-Encyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, Metzler, Bd. III A.1, 1927, Sp. 288–308.

Weblinks

<http://www.eikones.ch/>

<http://www.eikones.ch/startd.html>

NFS Bildkritik

Macht und Bedeutung der Bilder

(Projekt Boehm)

<http://www.bildwissenschaft.org/>

Virtuelles Institut für Bildwissenschaft

<http://www.iconic-turn.de/>

Hubert-Burda-Stiftung zum *Iconic turn*

<http://www.uni-muenster.de/Kultbild/>

VW-Forschungsgruppe Kulturgeschichte und Theologie des Bildes

<http://www.bildpolitik.de/>

Webkatalog zum Verhältnis von Macht und Bild

<http://www1.uni-hamburg.de/Bildforschung>

Arbeitskreis historische Bildforschung – Universität Hamburg

Historisches Seminar

Von Melle Park 6

D-20146 Hamburg

www.warburg-haus.hamburg.de/texte/stiftung.html

Homepage der Warburg-Stiftung

[http://www.encyclopaedia-animalium.germanistik.uni-mainz.de/
bibliographie.html](http://www.encyclopaedia-animalium.germanistik.uni-mainz.de/bibliographie.html)

Bibliographie: Tiere in der Literatur des Mittelalters

<http://bestiary.ca/index.html>

Bibliographie zu mittelalterlichen Tierbüchern

<http://www.artemedievale.net/>

Katalog mittelalterlicher Kunst

Bildnachweis

- S. 33: (1) „Flächenfüllung“ von M. C. Escher: *Luft und Wasser I*, 1938, Holzschnitt.
- S. 38: (2) Graphische Vereinfachung der *Sirena bifida* nach Jurgis Baltrušaitis, *La stylistique ornamentale dans la sculpture romane*, Paris, 1931.
- S. 39: (3) Protoromanisches Kapitell in der Abtei von Bobbio (Museo dell'Abbazia San Colombano di Bobbio), Spolie der ältesten Kirche aus der langobardischen Epoche, spätes 8. Jh. Foto Flavio Gaidano.
(4) Pizzakarte im Werbedesign der Kette „Vini d'Italia“ (Detail).
- S. 40: (5) Die Sirene im Mosaikfußboden in der Kathedrale von Otranto, 1163–1165. Foto Flavio Gaidano.
(6) Architrav mit *Sirena bifida* über dem Eingang der Kirche von CorSIGNANO bei Pienza (Toskana), romanisches Flachrelief, 12. Jh. Foto Michael Forcher.
- S. 41: (7) Krypta der Kirche von San Savino in Piacenza (Lombardei): die Sirene im Mosaikfußboden, 12. Jh. Foto Flavio Gaidano.
(8) Die sogenannte „Sirena del Galligants“. Kapitell im Kreuzgang des Klosters von St. Pere de Galligan in Girona (Katalonien), 12. Jh.; aus: *Carles Vivó, Llegendes i misteris de Girona, Quaderns de la Revista de Girona*, Nr. 24 (monografies local 13), Girona, 1989.
(9) Architrav mit *Sirena bifida* über dem Seiteneingang des Kirchleins von Saint-Pierre, Chapelle de la naissance de la Vierge, in Mey (Elsass), 12. Jh. Foto Uta Jochimsen.
- S. 42: (10) Sestri Levante (Ligurien), Blumenbehälter in einer Parkanlage mit Sirenenrelief. Die Schale stammt vermutlich aus der nahegelegenen Kapelle von San Pietro, 13./14. Jh. Foto Gisela Framke.
(11) Venedig, Palazzo Van Axel: Wasserbecken mit Sirenenrelief in einem Schlafraum des Palastes, 14./15. Jh. Foto Flavio Gaidano.
(12) Venedig, Kirche und Kloster von San Francesco della Vigna, Grabplatte im Kreuzgang, 17. Jh. Foto Flavio Gaidano.
- S. 43: (13) Das Motiv der *Sirena bifida* in der Heraldik und als Emblem. Aus den Archivbeständen des *Istituto Centrale per il Catalogo unico – EDIT 16* ermittelt als „Sirena bicaudata“, cit. Standard U180, nach Vorlage von Giovanni Varisco, 1594–96.
(14) Das Motiv der *Sirena bifida* im Firmenlogo von Starbucks Coffee.
- S. 44: (15) Antike Sirenen-Darstellung, „Odysseus und die Sirenen“. Nachzeichnung des Vasenbildes eines attischen *Stamnos*, 475–450 v. Chr., Original im Museum von Vulci, Zeichnung von Adolf Furtwängler. Aus: Furtwängler, A. / Reichhold, K., *Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder aus dem gleichnamigen großen Werke* (Tafeln), München, 1924.
- S. 50: (16) *Physiologus Bernensis*: Illustration zu Sirene und Kentaur, 9. Jh. Aus: Jacqueline Leclercq-Marx, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité*

- et du Moyen Age. Du mythe paien au symbole chrétien.* Académie Royale de Belgique (Classe des Beaux-Arts), Bruxelles, S. 71.
- (17) Ostia (Latium), römisches Fußboden-Mosaik in den Neptun-Thermen, 1. Jh. n. Chr. (Detail). Foto Ulrike Kindl.
- S. 51: (18) Die Sirene im Bestiarium Ashmole 1511. Aus: Dupuis, M. F. / Louis, S. / Muratova, X. / Poiron, D., *Le bestiaire: reproduction en fac-similé des miniatures du manuscrit du Bestiaire Ashmole 1511 de la Bodleian Library d'Oxford*, Paris, P. Lebaud, 1988.
- S. 53: (19) Sirin, der mädchengesichtige Seelenvogel der russischen Folklore. Bildquelle: <http://bestiary.us/sirin.php>, http://www.rollins.edu/Foreign_Lang/Russian/Lubok/sirin.jpg
- S. 54: (20) Miniertes Blatt mit Sirenendarstellung im Sacramentarium von Gellone (Diözese von Meaux, 790–795 n. Chr.), Paris, Bibliothèque Nationale. Aus Jacqueline Leclercq-Marx, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Age. Du mythe paien au symbole chrétien.* Académie Royale de Belgique (Classe des Beaux-Arts), Bruxelles, S. 74.
- S. 57: (21) Sirene als Grabplastik aus der Nekropolis von Altinum (Nähe Venedig), 2./3. Jh. n. Chr. Aus: Jacopo Marcello, *La Via Annia alle porte di Altino*, Altino Romana I, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1956, S. 27.
- S. 71: (22) Illustration zur Annahme von Jurgis Baltrušaitis, die romanische Figurenplastik habe sich aus einfachen geometrischen Grundfiguren entwickelt, wie z. B. die Sirenenfigur aus einem Palmettenblatt. Nach Jurgis Baltrušaitis, *La stylistique ornamentale dans la sculpture romane*, Paris, 1931.
- S. 72: (23) Nachzeichnung einer Sirenendarstellung zwischen Fisch und Vogel. Nach T. H. White, *The bestiary: a book of beasts being a translation from Latin bestiary of the XII century*, New York, Putnam, 1960.
- S. 74: (24) Einschwänzige Sirene in Kreiskonfiguration nach Jurgis Baltrušaitis, *Formations, déformations* (Paris, Flammarion, 1986). Aus: Jurgis Baltrušaitis, *Formazioni, deformazioni. La stilistica ornamentale nella scultura romanica*, Milano, Adelphi, 2005. S. 90, Ill. Nr. 198.
- (25) Zweischwänzige Sirene in der Omega-Form der *Sirena bifida*, nach Jurgis Baltrušaitis, *Formations, déformations* (Paris, Flammarion, 1986). Aus: Jurgis Baltrušaitis, *Formazioni, deformazioni. La stilistica ornamentale nella scultura romanica*, Milano, Adelphi, 2005. S. 96, Ill. Nr. 220.
- (26) Vaprio d'Adda (Lombardei), Flachrelief der *Sirena bifida* am westlichen Toreingang der Kirche von San Colombano, 12. Jh. Foto Flavio Gaidano.
- (27) Cellole bei San Gimignano (Toskana), Reliefschmuck auf einem Kapitell der Pieve di Santa Maria Assunta, 12. Jh., Foto Flavio Gaidano.
- S. 75: (28) Symmetrische Spiegel-Konfiguration zwei einschwänziger Sirenen im Doppelkreis nach Jurgis Baltrušaitis, *Formations, déformations* (Paris, Flammarion, 1986). Aus: Jurgis Baltrušaitis, *Formazioni, deformazioni. La stilistica ornamentale nella scultura romanica*, Milano, Adelphi, 2005. S. 95, Ill. Nr. 217.
- (29) Die Doppelkreis-Struktur der *Sirena bifida*, nach Jurgis Baltrušaitis, *Formations, déformations* (Paris, Flammarion, 1986). Aus: Jurgis Baltrušaitis,

Formazioni, deformazioni. La stilistica ornamentale nella scultura romanica, Milano, Adelphi, 2005. S. 95, Ill. Nr. 218.

(30) Flechtband mit Pflanzenranken und Fabelwesen am Eingangstor des Doms von Bitonto (Apulien), 12. Jh. Foto Michael Forcher.

S. 76: (31) Flechtband mit Pflanzenranken und Fabelwesen am Eingangstor der Kirche von San Michele, Pavia, 12. Jh. Foto Flavio Gaidano.

(32) Flechtband mit Pflanzenranken und Fabelwesen an der Kathedrale von Acerenza (Toskana), 12. Jh., Foto Flavio Gaidano.

(33) Flechtband mit einschwänziger, kreisförmiger Sirene am Baptisterium von Parma, 12. Jh. Foto Flavio Gaidano.

S. 80: (34) Kirchlein von St. Jakob in Kastellaz, oberhalb von Tramin (Südtirol): Gesamtblick auf die Apsis mit Fresken aus dem 12. Jh. Aus: Edmund Theil, *St. Jakob in Kastellaz bei Tramin*, Laurin-Kunstführer Nr. 2, Bozen, Verlagsanstalt Athesia, vierte überarb. und erw. Auflage, 1978.

S. 81: (35) St. Jakob in Kastellaz: Vogelsirene in der Außenumrahmung der Apsis, 12. Jh. Aus: Edmund Theil, *St. Jakob in Kastellaz bei Tramin*, Laurin-Kunstführer Nr. 2, Bozen, Verlagsanstalt Athesia, vierte überarb. und erw. Auflage, 1978.

(36) St. Jakob in Kastellaz: Ziegenfisch in der Außenumrahmung der Apsis, 12. Jh. Aus: Edmund Theil, *St. Jakob in Kastellaz bei Tramin*, Laurin-Kunstführer Nr. 2, Bozen, Verlagsanstalt Athesia, vierte überarb. und erw. Auflage, 1978.

S. 83: (37) St. Jakob in Kastellaz, linke Hemisphäre der Bestiarien: Kampf zwischen Vogelsirene und Kentaur, 12. Jh. Foto Flavio Gaidano.

(38) St. Jakob in Kastellaz, rechte Hemisphäre der Bestiarien: das „Meerweibchen“, 12. Jh., Foto Flavio Gaidano.

S. 86: (39) Tympanon des Kirchleins von San Cristovao in Rio Mau (Portugal), 11./12. Jh. Foto Leo Dal Ri.

(40) Tympanon des Kirchleins von San Cristovao in Rio Mau (Portugal), 11./12. Jh., Detail: die *Sirena bifida* mit Halbmond und Schlangengürtel. Foto Leo Dal Ri.

S. 87: (41) Tympanon der Kirche von Notre Dame, Nonette (Puy-de-Dome), 12. Jh. Aus: Jacqueline Leclercq-Marx, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Age. Du mythe païen au symbole chrétien*. Académie Royale de Belgique (Classe des Beaux-Arts), Bruxelles, S. 196.

S. 88: (42) Tympanon des Kirchleins von St. Botolph in Stow Longa (England), um 1000. Bildquelle: The Corpus of Romanesque Sculpture in Britain and Ireland, <http://www.crsbi.ac.uk/ed/hu/stowl/i21538.htm>.

S. 91: (43) Tympanon über dem linken Eingangstor der Kirche von Santa Maria Maggiore in Tuscania, 12./13. Jh.: männlich konnotierter Fischmensch in der Haltung eines „Herrn der Tiere“ zwischen Vogeldämonen und Pflanzenranken. Foto Flavio Gaidano.

(44) Fragment einer Frauenfigur in der Haltung der *Potnia Theron*. Koptisch-byzantinische Einflüsse, 8. Jh. n. Chr. Aus: *Medioevo. Il tempo degli Antichi*, hrsg. von A. C. Quintavalle, Milano, Electa, 2006 (I Convegni di Parma, 6), S. 176.

- (45) Fliese (29 x 29) mit Darstellung der *Sirena bifida*, Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, Lapidarium, 10./11. Jh. Foto Flavio Gaidano.
- S. 92: (46) *Sirena bifida* zusammen mit Engelsfigur und Johannes-Adler. Eingangsportaal zur Kapelle von San Vitale und Agricola im Kirchenkomplex von Santo Stefano, Bologna, 12. Jh. Foto Flavio Gaidano.
- S. 93: (47) *Sirena bifida* als Seelenhüterin? Schmuckkapitelle am Eingangsportaal der Kirche von San Michele, Pavia, 12. Jh. Foto Flavio Gaidano.
 (48) *Sirena Bifida* zwischen Lukas-Stier und dem Evangelisten Johannes in einem Kapitell des Kreuzganges von Monreale bei Palermo, 12. Jh. Foto Michael Forcher.
- S. 95: (49) Die Figurenkapitelle am Portale dello Zodiaco in der Klosteranlage Sacra di San Michele (Piemont), 11./12. Jh.: *Sirena bifida* und der Löwe. Foto Flavio Gaidano.
 (50) Die Figurenkapitelle am Portale dello Zodiaco in der Klosteranlage Sacra di San Michele (Piemont), 11./12. Jh.: *Luxuria* und Adler. Foto Flavio Gaidano.
 (51) Das Kapitell der *Sirena bifida* am Portale dello Zodiaco in der Klosteranlage Sacra di San Michele (Piemont), 11./12. Jh. Foto Flavio Gaidano.
 (52) Die Figurenkapitelle am Portale dello Zodiaco in der Klosteranlage Sacra di San Michele (Piemont), Samson bringt die Säulen ins Wanken und Dämonen-Darstellungen. Foto Flavio Gaidano.
- S. 96: (53) Kirche von San Pietro in Gropina bei Loro Ciufenna (Toskana), um 1000. Kanzel. Nach Alfio Scarini, *Pievi romaniche in Valdarno Superiore*, Cortona, Calosci, 1990.)
- S. 97: (54) Kirche von San Pietro in Gropina bei Loro Ciufenna (Toskana), um 1000. Das Bildprogramm der Kanzel-Pluteen: *Sirena bifida* in Gesellschaft mit „Akrobat“. Nach Alfio Scarini, *Pievi romaniche in Valdarno Superiore*, Cortona, Calosci, 1990.
 (55) Kirche von San Pietro in Gropina bei Loro Ciufenna (Toskana), um 1000. Das Bildprogramm der Kanzel-Pluteen: Engelsfigur. Nach Alfio Scarini, *Pievi romaniche in Valdarno Superiore*, Cortona, Calosci, 1990.
- S. 101: (56) Zillis (Graubünden), Kirche von St. Martin: die drei musizierenden Sirenen im Bilderrahmen der bemalte Kirchendecke, 12. Jh. Foto Flavio Gaidano.
 (57) Zillis (Graubünden), Kirche von St. Martin: die drei Sirenen vor dem Apsisraum, 12. Jh. Foto Flavio Gaidano.
- S. 102: (58) Zillis (Graubünden), Kirche von St. Martin: die drei Sirenen vor dem Apsisraum, 12. Jh., Detail mit der zentralen *Sirena bifida* mit Psalter. Foto Flavio Gaidano.
- S. 106: (59) Christophorus-Bild in der Apsis der Sacra di San Michele (Piemont), Fresco-Gemälde von Secondo Del Bosco da Poirino, frühes 16. Jh. Foto Flavio Gaidano.
- S. 107: (60) Christophorus-Bild an der Außenwand der Kirche von Santa Cristina in Müstair (Graubünden), Fresko-Gemälde, 1513. Foto Flavio Gaidano.

- (61) Die kleine *Sirena bifida* im Christophorus-Bild an der Außenwand der Kirche von Santa Cristina in Müstair (Graubünden). Foto Flavio Gaidano.
- (62) St. Christophorus am Eingang des Doms von Gemona (Friaul), 13. Jh. Unteres Detail der Skulptur mit der *Sirena bifida*. Foto Michael Forcher.
- S. 109: (63) *Sirena bifida* als Emblem. Nach Henkel, Arthur / Schöne, Albrecht, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jhs.* (1967), Stuttgart–Weimar, Metzler, 1996, Sp. 1698–1699.
- S. 125: (64) *Sirena bifida* in der bemalten Decke des Sommer-Refektoriums im Zisterzienser-Kloster Bebenhausen (Tübingen), um 1335. Foto Gisela Framke.
- (65) *Sirena bifida* in der dekorativen Sockelleiste am Altaraufgang der Kirche von Santa Maria dei Miracoli, Venedig, Antonio Lombardo zugeschrieben, 1481–1489. Foto Flavio Gaidano.
- S. 126: (66) *Sirenae bifidae* als Schmuckelement in der Fenster-Rosette der Kirche von San Michele Arcangelo, Kirchenkomplex in Monte Sant'Angelo (Apulien), bekannt als „Tomba di Rotari“. Die Fensterrose in der Fassade der früheren Kirche zu St. Peter, heute S. Giovanni Battista in Tumba, entstand vermutlich während des Umbaus der Anlage zwischen dem 15. und dem 16. Jh. Aus: Filippo De Michele, *Monumento Misterioso: Battistero o Tomba di Rotari*, Monte Sant'Angelo, Edizioni Michael, Santuario S. Michele Arcangelo, Foggia, o. J.
- (67) Schmuckleiste mit *Sirenae bifidae* in der dekorativen Fassadengestaltung des Czernin-Palastes auf der Prager Burg, 16. Jh. Foto Michael Forcher.
- S. 127: (68) *Sirena bifida* als Dekor auf einer kostbaren Schatulle (vermutlich ein Münzschrank, Tirol, um 1592), in der Wunderkammer von Schloss Ambras bei Innsbruck. Foto Flavio Gaidano.
- (69) Kunstvolle Varianten des *Sirena bifida*-Motivs in der Dekoration von Schloss Ambras bei Innsbruck, Fresken im Spanischen Saal, 1569–1572. Foto Flavio Gaidano.
- S. 128: (70) *Sirena bifida* als Schmuckelement im sogenannten Schlüsselfelder Schiff, einem kostbaren Tafelaufsatz, Nürnberg, vor 1503. Aus: *Schatzkammer der Deutschen. Aus den Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*. Einführung von Gerhard Bott, Germ. Nat. Museum Nürnberg, 1982, S. 65.
- (71) *Sirena bifida* als Türklopfer, Bronze, um 1520, Kunstgewerbemuseum in Schloss Köpenick, Berlin, Inv. Nr. 1898.81. Foto Uta Jochimsen.
- S. 129: (72) *Sirena bifida* als Spitzenmuster, spätes 16. Jh. Nach *Catalogue des dentelles*, par Anne Kraatz, Musée national de la Renaissance, Chateau d'Ecouen, Paris, 1988, S. 44.
- (73) Textilmuseum St. Gallen/Schweiz, Meerweibchen auf genähten Reticellas, erste Hälfte des 17. Jhs. Nach Gisela Graff-Höfgen, „Von Meerweibchen und Melusinen“ in *Volkskunst in Kunst und Antiquitäten*, Nr. 7/9–1991, S. 58 ff.
- (74) *Sirena bifida* in kunstvollen Spitzenvorlagen, 18. Jh. *Merletti e Ricami della Aemilia Ars*. Con introduzione di Elisa Ricci, Milano–Roma, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, 1929, Tav. I.

- S. 130: (75) *Sirena bifida* als dekoratives Balkongitter eines herrschaftlichen Wohnhauses in Chioggia. Fassade längs der Hauptstraße („Corso del popolo“) von Chioggia (Nähe Venedig), 16. Jh. Foto Michael Forcher.
- (76) Alchemische Mercurius-Sirene. Aus: *Alchimia. La tradizione in occidente secondo le fonti manoscritte e a stampa*, hrsg. von Mino Gabriele, Ausstellungskatalog im Rahmen der XLII. Biennale von Venedig, Edizioni La Biennale di Venezia, 1986, S. 31 (Manuscr.: Solidonius Philosophus tamquam inventor et dominator elementorum, 18. Jh., Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 973).
- S. 132: (77) *Conjunctio*-Darstellung in Form einer Doppel-Sirene mit Ouroboros-Kreis. Aus: *Alchimia. La tradizione in occidente secondo le fonti manoscritte e a stampa*, hrsg. von Mino Gabriele, Ausstellungskatalog im Rahmen der XLII. Biennale von Venedig, Edizioni La Biennale di Venezia, 1986, S. 75 (Manuscr.: Zoroaster, Clavis Artis, 17. Jh., Trieste, Biblioteca Civica, Ms. 2–27).
- S. 133: (78) *Sirene bifida* als Logo der *Confédération Mondiale des Activités Subaquatiques* – CMAS, <http://www.cmas2000.org/>