

MAX GROSSE / TÜBINGEN

Die Ekphrasis im altfranzösischen Antikenroman

Magie und Darstellung statt Kunst und Beschreibung

Der Fähigkeit zu erzählen eignet etwas Natürliches und Selbstverständliches, sie wird schon im Vorschulalter erworben, jeder Vierjährige hat etwas zu erzählen. Auch wenn die Erzählung im Medium der Schrift zur höchsten Komplexität getrieben wurde, so ist sie doch keineswegs an Schriftlichkeit gebunden. Es dürfte sich insofern um ein anthropologisches Universale handeln, als alle uns bekannten Kulturen Geschichten, Mythen, Fabeln oder Märchen kennen und überliefern. Anders verhält es sich dagegen mit der Beschreibung. Das Geschehen, das den Stoff einer jeden Erzählung bildet, unterliegt immer einer zeitlichen Abfolge, auch wenn dann beim Erzählen eben dieses Geschehen (in der Sprache der Erzähltheorie die *histoire*) auf der Ebene der Geschichte oder des Diskurses (*discours*) durch einen Erzähler perspektiviert wird¹. Daß dabei in Rückblenden oder Vorgriffen durchaus eine neue Ordnung geschaffen werden kann, ist seit den homerischen Epen bekannt und erprobt. Dagegen muß die Beschreibung einen wahrgenommenen oder bloß vorgestellten Sachverhalt, ein mentales Bild also, das als solches nicht zeitlich konstituiert ist, auf der Diskursebene erst einmal der Zeitlichkeit unterwerfen, die ja durch die Linearität der Sprache vorgegeben ist. Zu dieser zusätzlichen Transformationsleistung, die auf dem Weg vom darzustellenden Sachverhalt zur sprachlichen Darstellung erbracht werden muß, scheint zu passen, daß die

¹ Ich danke den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Wiener Kolloquiums über Ekphrasis im Mittelalter für kritische Fragen und weiterführende Hinweise, insbesondere Christine Ratkowitsch für wichtige Literaturangaben und Carolina Cupane für byzantinistische Beratung. In Tübingen bin ich Maria Moog-Grünewald für langjährige Belehrung und viele Diskussionen über Ekphrasis in Antike und Moderne zu herzlichem Dank verpflichtet. — Zur Theoriegeschichte und begrifflichen Auffächerung der Unterscheidung zwischen der Ebene des Geschehens/der Handlung einerseits und der Ebene der Darstellung/erzählerischen Vermittlung andererseits vgl. M. Martinez – M. Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, München ²2000, 20 – 26.

Beschreibung als eine relativ späte evolutionäre Errungenschaft gelten kann. Betrachtet man etwa die Geschichte des europäischen Prosaromans, so fällt auf, daß noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts bei Cervantes Beschreibungen von Personen und Schauplätzen eine im Vergleich zu den über zweihundert Jahre jüngeren realistischen Romanen eines Balzac völlig untergeordnete Rolle spielen.

Entsprechend wurde auch die literaturwissenschaftliche Aufmerksamkeit zwischen Erzählung und Beschreibung verteilt: Von der aristotelischen Poetik bis zu Gérard Genettes Figures III ist die Diskussion über das Wesen der Erzählung zwischen den Schriftstellern selbst, den gelehrten Poetologen und Theoretikern verschiedener Disziplinen nie abgerissen, während die dünnen Bemerkungen zur *descriptio* nur eine sehr enge Nische im Gebäude der antiken Rhetorik ausfüllten und eine semiotische Pionierleistung wie Philippe Hamons Introduction à l'analyse du descriptif stark am Modell des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts orientiert ist, so daß vormoderne Texte weitgehend von der Untersuchung ausgespart bleiben². Die Fortschritte bei den technischen Reproduktionsverfahren, die Inflation medial verbreiteter Bilder auf der einen Seite und die damit zusammenhängende Krise der Darstellbarkeit in der bildenden Kunst wie der Literatur des 20. Jahrhunderts auf der anderen haben das Interesse an der Beschreibung verstärkt, ob es nun um die Frage geht, wie durch sprachliche Signifikate Vorstellungsbilder erzeugt, eingeklammert, wieder zerstört werden oder darum, wie sich darstellende materielle Artefakte, *pictures*, zu ihrer mentalen Repräsentation als *image* verhalten³. André Breton war im 1. Manifest des Surrealismus gegen die „Nichtigkeit“ der realistischen Beschreibung, gegen die „übereinandergeschichteten Katalogbilder“ zu Felde gezogen — den abschätzigen Hinweis auf industrielle Reproduktionsverfahren im Dienste der rascheren Warenzirkulation hatte er ganz bewußt gewählt, um mit Pierre Reverdy das (sprachliche) Bild als „reine Hervorbringung des Geistes“ (*une création pure de l'esprit*) zu bestim-

² G. Genette, Figures III, Paris 1972 (Poétique); deutsche Übersetzung in: Die Erzählung, München 1998. Etwa Quintilian erörtert die Anschaulichkeit von Beschreibungen im Rahmen des *ornatus* und der Figurenlehre unter dem Stichwort *evidentia* (Institutio oratoria 8, 3, 61 und 9, 2, 40). P. Hamon, Introduction à l'analyse du descriptif, Paris 1981.

³ Zum Bildbegriff aus philosophischer Sicht vgl. O. Scholz, Bild, Darstellung, Zeichen: philosophische Theorien bildhafter Darstellung, Freiburg i. Br. 1991 (Kolleg Philosophie) und den vorzüglichen begriffsgeschichtlichen Abriss desselben Autors, Bild, in: K. Barck (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe, Stuttgart 2000, Bd. 1, 618 – 669. Scholz erörtert auch die Frage nach den „inneren Bildern“, die insbesondere in der psychologischen Diskussion immer wieder aufgeworfen wird.

men⁴. Gewissermaßen in der Aufhebung des Gegensatzes zwischen realistischer Beschreibung und surrealistischem Vorstellungsbild überwuchert später in den Romanen von Alain Robbe-Grillet und Claude Simon die durch die Figurenperspektive gebrochene Beschreibung die Handlung in einem vor dem Nouveau Roman nicht gekannten Ausmaß, um den Leser zur Reflexion über die Grenzen der Darstellbarkeit anzuhalten.

In einer Welt, für deren Bewohner die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen durch Kommunikations- und Verkehrstechnologie viel rascher und drastischer erfahrbar wird als je zuvor, erhalten wir Kenntnis von der Herausbildung neuer Literaturen, bei deren Beobachtung auch Mediävisten *déjà-vu*-Erlebnisse haben können. So erinnern die Probleme jener Autoren, welche einer bis dahin nur gesprochenen Sprache zur Literaturfähigkeit verhelfen möchten und aus der mündlichen Überlieferung ihrer Kulturen schöpfen, an die jener mittelalterlichen Dichter, welche um die Mitte des 12. Jahrhunderts herum längere Erzählungen in der Volkssprache (*romanz*) zu schreiben begannen. Etwa der 1951 auf der Insel Martinique geborene Raphaël Confiant, der sein erzählerisches Frühwerk in der Kreolsprache seiner Heimat verfaßte, aber seit 1988 vor allem durch seine französisch geschriebenen Romane und Essays in der Metropole bekannt wurde, bedenkt in einem 1994 veröffentlichten Essay die Praktische(n) Fragen kreolischen Schreibens (*Questions pratiques d'écriture créole*), wobei er rasch auf das Fehlen einer kreolischen Tradition des Beschreibens zu sprechen kommt⁵:

⁴ A. Breton, Manifeste du surréalisme, in: Œuvres complètes I, éd. établie par M. Bonnet avec ... la collaboration de P. Bernier, É.-A. Hubert et J. Pierre, Paris 1988 (Bibliothèque de la Pléiade), 324.

⁵ R. Confiant, Questions pratiques d'écriture créole, in: R. Ludwig (Hg.), Écrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise, Paris 1994, 171 – 180, dort 172f.: „Ein konkretes Beispiel: Die ihrem Wesen nach ländliche und mündliche Kreolsprache besitzt keine Ebene der Beschreibung. Man weiß ja, daß es keine Gesellschaft gibt, worin der Bauer über die Schönheit eines Baumes, einer Landschaft oder eines Flusses in Verzückung gerät (ich spreche natürlich von einem ästhetischen Blickpunkt und nicht von einem der Produktion). Da er in enger Symbiose mit seiner Umwelt lebt, muß er sie nicht in Wort, Schrift oder Bild ästhetisieren. Wenn ich also Kreolisch schreibe, werde ich auf dramatische Weise mit dem Fehlen eines Beschreibungswortschatzes konfrontiert, das ins Auge fällt, wenn man den allerersten Roman in dieser Sprache untersucht, Atipa des Guyaners Alfred Parépou aus dem Jahre 1885. Auf 227 Seiten findet man praktisch keine Beschreibung des Rahmens, in dem sich der Roman abspielt, nämlich der Stadt Cayenne, außer sehr knappen Notizen über das volkstümliche Viertel La Crique. Was die Hauptfigur Atipa und ihre verschiedenen Gesprächspartner Bosobio, Dorilas usw. angeht, so skizziert der Autor kaum ihr Porträt, und der Leser kann sich kaum ihre Gesichtszüge vorstellen. Beim Schreiben auf Kreolisch bin ich vor die Schwierigkeit gestellt worden, die Schönheit der Inselberge und Schluchten, das

Exemple concret: la langue créole, essentiellement rurale et orale, ne possède pas de niveau descriptif. On le sait, il n'existe pas de société où le paysan s'extasie sur la beauté d'un arbre, d'un paysage ou d'une rivière (je parle d'un point de vue esthétique, bien sûr, et non productif). Vivant en symbiose étroite avec son milieu, il n'a pas besoin de l'esthétiser de manière verbale, scripturale ou picturale. Ainsi donc, si j'écris en créole, je me trouve dramatiquement confronté à cette absence de vocabulaire descriptif qui saute aux yeux quand on examine le tout premier roman dans cette langue, *Atipa* du Guyanais Alfred Parépou datant de 1885. En deux cent vingt-sept pages, on n'y trouve pratiquement aucune description du cadre dans lequel se déroule le roman, à savoir la ville de Cayenne, hormis de très brèves notations sur le quartier populaire de La Crique. Quant au héros, *Atipa*, ainsi que ses différents interlocuteurs, Bosobio, Dorilas, etc., à peine l'auteur esquisse-t-il leur portrait, et le lecteur ne peut guère imaginer leur traits. Écrivant en créole, j'ai été confronté à cette difficulté d'exprimer la belleté des mornes et des ravines, le mystère de certains visages, faute de disposer d'outils pour le faire.

Zunächst einmal setzt die Beschreibung des Naturschönen, dem sich *Confiant* hier widmet, das Einnehmen einer ästhetischen Einstellung zur Natur und damit eine Freisetzung aus den Zwängen der Lebenswelt voraus, die dem in die Nahrungsmittelproduktion eingespannten Bauer nicht möglich ist. Daher prägt das Martinique-Kreol als mündliche Sprache auch eine „Beschreibungsebene“ oder einen „Beschreibungswortschatz“ nicht aus — Literaturwissenschaftler würden in diesem Zusammenhang wohl eher von einem „deskriptiven Textschema“ sprechen⁶. Dieses Manko fällt erst mit der Verschriftung und damit dem Transzendieren der Vortragssituation *face to face* ins Gewicht, da die mündlich überlieferte Kreoldichtung die vertraute Lebenswelt zum Schauplatz hat, die man ja nicht genau beschreiben muß, weil jeder Zuhörer sie ohnehin kennt, und der Vortragende *griot* statt einer Personen- oder Ortsbeschreibung Deixis oder andere Theatralitätseffekte zur Evokation einsetzen kann. Wechselt der Autor dagegen vom Kreolischen ins Französische, dann können ihm die vertraute Kokospalme und der weiße Sandstrand leicht zu Exotismusklišees nach der Art eines Tourismusprospektes gerinnen, der für Urlaub in der Karibik wirbt. *Confiant* sieht sich im Zwiespalt zwischen einem „sprachlichen Problem“ bei der Verwendung des Kreolischen (Versagen der sprachlichen Mittel beim

Geheimnis gewisser Gesichter auszudrücken, ohne daß ich über Werkzeuge dafür verfügte.“

⁶ K. Stierle, Die Einheit des Textes, in: H. Brackert – E. Lämmert (Hgg.), *Funk-Kolleg Literatur*, Frankfurt a. M. 1977/1978, Bd.1, 168 – 186.

Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit) und einem „semiotischen Problem“ bei der Verwendung des Französischen, weil die Landschaftsbeschreibung dem Publikum der Metropole die zusätzliche Konnotation des exotischen Paradieses als einer Gegenwelt zur Entfremdung der Industriegesellschaft vermittelt. Der Autor will sich seinem Dilemma entwinden, indem er unter dem Französischen für den kreolischen Leser das Kreolische durchschimmern läßt, das gleichzeitig sprachhistorisch gesehen eine ältere Schicht des Französischen aufbewahrt und dem französischen Leser erfahrbar macht; sein Schreiben mißt den Raum zwischen zwei Sprachen und Kulturen aus.

Springt man aus der Gegenwart zu den Anfängen der französischen Dichtung im 12. Jahrhundert zurück, dann fallen Ähnlichkeiten zwischen der heutigen Situation des Kreolischen und der damaligen des Französischen auf, auch wenn solche stets problematischen Analogiebildungen natürlich durchaus rasch an ihre Grenzen stoßen: Der internationalen Kommunikation, jeder Form von höherer Gelehrsamkeit oder Literatur dient die mühsam aus den kanonisierten antiken Schultexten von einer spezialisierten Elite zu erlernende Vatersprache Latein, die bisher in der französischen Mutterprache von Spielzeugen mündlich überlieferten Heldeugesänge der Chansons de geste werden gerade schriftlich aufgezeichnet, in den höfischen Zentren, insbesondere dem anglonormannischen Hof der Plantagenêt, entstehen umfangreiche volkssprachige Erzählungen, die auf antiken Vorbildern beruhen und zum Vorlesen vor einem nicht lateinkundigen Publikum bestimmt sind. Ungefähr um 1150/1155 wird der anonyme Roman de Thèbes verfaßt, der auf die Thebais des Statius zurückgeht, wenig später der ebenfalls anonyme Roman d' Eneas, der Vergils Aeneis adaptiert, schließlich gegen 1160/1165 der dreimal so lange Roman de Troie aus der Feder des Benoît de Sainte-Maure, welcher die kargen spätantiken Trojachroniken von Dares Phrygius und Dictys Cretensis auf über 30.000 altfranzösische Verse erweitert. Als einziger und letzter in dieser Reihe legt Benoît ein deutliches Autorbewußtsein an den Tag, so daß er als Figur nicht völlig hinter seinem Stoff und der altehrwürdigen Quelle zurücktritt, aus der er schöpft. Am Ende eines besonders ausführlichen Prologes, der die Genealogie des Textes inszeniert, nennt *Beneiz de Sainte More* sich selbst⁷.

⁷ Benoît de Saint-Maure, Le Roman de Troie, publié d' après tous les manuscrits connus par L. Constans, Paris 1904 – 1912 (Société des Anciens Textes Français), 6 Bde., Vers 132. Zur Autorrolle bei Benoît vgl. B. Nolan, Benoît de Sainte-Maure's *Roman de Troie* and the compositional practices of the roman antique, in: Chaucer and the Tradition of the Roman Antique, Cambridge 1992, 14 – 47.

Die chronologische Einordnung der Romane ist natürlich wie meist in solchen Fällen bei den damit befaßten Forschern nicht unumstritten geblieben, aber eine Entstehungszeit kurz nach der Mitte des 12. Jahrhunderts kann ebenso wie die Abfolge der Texte als im Rahmen des Möglichen plausibel gelten, denn für die relative Chronologie liefern Textentlehnungen Indizien, während es für eine absolute Datierung keine Anhaltspunkte gibt⁸. Unter der französischen Volkssprache schimmert das Lateinische durch wie umgekehrt bei Confiant das Kreolische unter dem Französischen. Die Verwendung dieser Volkssprache ist jedoch nicht als Zeichen von Volkstümlichkeit aufzufassen, denn der Verfasser des Thebenromans sagt ausdrücklich, er wende sich ausschließlich an Kleriker und Ritter, da alle anderen von dem behandelten Stoff so viel wie *li asnes a harper* (16)⁹, „der Esel vom Harfenspiel“, verstünden und von Bauern, Pelzhändlern und Metzgern die Rede ohnehin nicht sein werde. Die Tatsache, daß die Kleriker zumindest *ex officio* in der Lage sein müßten, das zugegebenermaßen schwierige Epos des Statius ohne Vermittlung selbst im Original zu lesen und damit als Zuhörer eigentlich nicht in Frage kommen, unterstreicht umso mehr das Standesbewußtsein des Autors und seinen sozialen Exklusivitätsanspruch. Der Autor des Roman de Thèbes betont in Prolog und Epilog die abschreckende Wirkung der Kriegshandlungen der verfeindeten Brüder — eigentlich ist *geste* (20) als „Heldentaten“ im Altfranzösischen meist positiv konnotiert —, deren Ruchlosigkeit (*felonie*) sich bündig aus ihrer inzestuösen und damit „widernatürlichen“ Herkunft erklärt¹⁰:

⁸ Auf Überlegungen zur *imitatio* von Ernest Langlois geht die heute allgemein akzeptierte Reihenfolge Roman de Thèbes, Roman d' Eneas, Roman de Troie zurück; vgl. E. Langlois, Chronologie des Romans de Thèbes, d' Eneas et de Troie, Bibliothèque de l' École des Chartes 66 (1905), 107 – 120, zur heutigen *communis opinio* siehe F. Mora-Lebrun (Hg.), Le Roman de Thèbes. Édition du manuscrit S (Londres, Brit. Libr., Add. 34114), Paris 1995 (Lettres gothiques), 6 – 9 (La ‚trilogie antique‘ et la cour de Henri II Plantagenêt). Eine Zusammenfassung der Datierungsdiskussion findet sich bei U. Schöning, Thebenroman – Eneasroman – Trojaroman. Studien zur Rezeption der Antike in der französischen Literatur des 12. Jahrhunderts, Tübingen 1991 (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie 235), 5 – 8.

⁹ G. Raynaud de Lages (ed.), Le Roman de Thèbes, Paris 1966 – 1968 (Classiques français du moyen âge 94 u. 96), 2 Bde. Nach dieser Ausgabe, die auch der deutschen Übersetzung von F. Olef-Krafft zugrundeliegt, wird im folgenden zitiert, vgl. Roman de Thèbes/Der Roman von Theben. Übersetzt, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von F. Olef-Krafft, München 2002 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 32). Die Redewendung vom Esel als Harfenisten, der heute die im Deutschen ebenfalls sprichwörtliche klavierspielende Kuh entsprechen würde, findet sich bereits bei Boethius, De consolatione philosophiae 1 pr. 4, 1.

¹⁰ Vgl. Olef-Krafft (s. Anm. 9) 511: „Wider die Natur war ihre Geburt, und darum war es ihnen bestimmt, voller Bosheit zu sein, ohnmächtig, Gutes in ihrem Leben zu

- 10555 *contre Nature furent né
pour ce leur fu si destiné
que plains furent de felonie;
bien ne porent fere en lor vie.
Pour Dieu, seignor, prenez i cure,
Ne faites rien contre Nature
Que n' en veingniez a itel fin*
10562 *com furent cil dont ci defin.*

Damit wird das Motiv des Geschlechterfluchs, welches das düstere Epos des Statius vom Proömium an grundiert und das bis in sämtliche genealogische Verästelungen des als schuldbelastet charakterisierten thebanischen Herrscherhauses verfolgt wird¹¹, gleichzeitig aufgenommen und in seiner Wirksamkeit doch auf eine Generation und eine nachvollziehbare Ursache, nämlich den Verstoß gegen die natürliche Ordnung, begrenzt — man denke bei dieser Erklärung auch an die Konjunktur des Naturbegriffes im 12. Jahrhundert und das zwanzig Jahre später gegen „widernatürliche“ Sexualität in Stellung gebrachte Prosimetrum *De planctu Naturae* des Alanus ab Insulis (Alan von Lille). Den bei Statius stets auf Rache sinnenden Jupiter oder andere numinose Mächte muß der Autor des Thebenromans jedenfalls nicht bemühen, ein abschließender Hinweis auf das Wirken Fortunas (10554) reicht zur Anerkennung eines Kontingenzrestes. Legt man die Zahl der erhaltenen Handschriften und der fremdsprachigen Überarbeitungen zugrunde, dann waren der Roman d'Eneas und der Roman de Troie wesentlich erfolgreicher als der Roman de Thèbes, was wegen der größeren Attraktivität ihrer Stoffe für das ritterliche Publikum nicht erstaunt. Denn der Aristokratie sollen im Rahmen einer *translatio studii et imperii*, die der Prolog zum Trojaroman ausführlich entfaltet, die kriegerischen Heldentaten und die Liebesgeschichten der trojanischen Fürsten erzählt werden, auf die ja der König von Frankreich ebenso wie das Haus Plantagenêt ihre Stammbäume zurückzuführen bemüht waren.

In den durch die Mündlichkeit der Komposition wie des Vortrags geprägten Chansons de geste, den einzigen zu dieser Zeit vorliegenden Groß-

tun. Bei Gott, Ihr Herren, seht Euch vor! Handelt niemals wider die Natur, damit Ihr nicht endet wie jene, von denen ich nun schließe.“

¹¹ Statius, *Thebais* 1, 4 – 7 (zitiert nach: Stace, *Thébaïde*, *Texte établi et traduit par R. Lesueur*, Paris 1990 – 1994): ... *gentisne canam primordia dirae, / Sidonios raptus et inexorabile pactum / legis Agenoreae scrutantemque aequora Cadmum? / longa retro series*, ... („Soll ich die Ursprünge des unheilvollen Geschlechtes, die Entführung der Sidonierin und das unerbittliche Abkommen besingen, das Agenor und der Meeresbeobachter Kadmos eingingen? Das wäre eine lange zurückreichende Geschichte ...“).

dichtungen in altfranzösischer Sprache, sind keine ausführlicheren deskriptiven Passagen enthalten, häufig werden Personen oder Waffen nur aufgezählt, eine solche Liste stellt gewißmaßen den Nullpunkt (*degré zéro*) der Beschreibung dar. François Suard hat dem Thema Beschreibung in der Chanson de geste nur deshalb überhaupt einen ganzen Aufsatz widmen können, weil er den Beschreibungsbegriff unzulässig erweitert¹²: Wenn auch „eine Szene“ als Gegenstand einer Beschreibung gelten kann, wie Suard behauptet, dann fragt man sich, wie sich Beschreibung und Erzählung noch voneinander unterscheiden sollen. Dagegen wäre hervorzuheben, daß die Beschreibung von Personen (insbesondere die Porträts schöner Frauen), Örtlichkeiten (z. B. Städten wie Karthago im Roman d’Eneas), Bauwerken (der Kadmos-Tempel in Theben, der Alabastersaal des Königs Priamos im Roman de Troie, die Gräber von Pallas und Camilla im Roman d’Eneas, die Gräber von Hektor und Achill im Roman de Troie) und schließlich Kunstwerken im engeren Sinne oder — etwas vorsichtiger ausgedrückt — kunstvoll gestalteten, kostbaren Gegenständen mit mimetischer Funktion in die französische Dichtung des Mittelalters erst durch die Antikenromane eingeführt werden. Zu dieser letzten Kategorie beschriebener Gegenstände gehören Textilien wie der Mantel der Briseis im Trojaroman; die kunstvoll gestalteten Zelte im Theben-, Eneas-, Troja- und dann später im Alexanderroman; Schmiedearbeiten wie der Streitwagen des Amphiaraus im Thebenroman oder die Automaten des Trojaromans. Daher steht die Ekphrasis von Kunstgegenständen in einem noch zu klärenden Zusammenhang mit der Aneignung antiker Texte und dem Eindringen in eine Welt, welche gleichzeitig als fern und doch vertraut wahrgenommen und inszeniert wird. Für die Zuhörer oder Leser ist diese fremde Nähe Quelle des Vergnügens, schließlich soll er sich ja, wie Benoît de Sainte-Maure in seinem Prolog (39) schreibt, *deduire el romanz*, d. h. Vergnügen an einem volkssprachigen Text mit lateinischer Vorlage finden¹³. Als ein weiteres frühes, ebenfalls auf die Mitte des 12. Jahrhunderts datierbares Beispiel für die Ekphrasis eines Kunstwerkes außerhalb der Antikenromane im engeren Sinne wäre der Kelch mit Motiven aus der Trojasage zu nennen, für den in dem Conte de Floire et Blancheflor kairinische

¹² F. Suard, La description dans la chanson de geste, in: La Description au Moyen Âge, Bien Dire et Bien Apprendre 11 (1993), 401 – 417.

¹³ Benoît de Saint-Maure, Le Roman de Troie (s. Anm. 7). Zum Begriff *romanz* und dessen Komplementärbegriff *livre* („lateinisches Buch“) vgl. M. Grosse, Das Buch im Roman, München 1994, 29 – 121.

Kaufleute die Titelheldin erwerben¹⁴. Diese Erzählung steht aber den Antikenromanen zunächst einmal durch das mythologische Sujet der Goldschmiedearbeit nahe, welche den Vergleich zwischen den Schicksalen der entführten Frauen Blancheflor und Helena nahelegt; die an Peripetien reiche Handlung erinnert darüber hinaus an die Gattung des hellenistischen Liebes- und Abenteuerromans, die dem westlichen Mittelalter vor allem durch den Apollonius-Stoff bekannt war. Dessen älteste, leider verlorene französische Bearbeitung stammt vermutlich ebenfalls aus den Jahren zwischen 1150 und 1160¹⁵. Im weiteren Sinne gehört noch der vermutlich zu Beginn des 13. Jahrhunderts entstandene Freundschaftsroman *Athis et Prophilias* eines nicht näher identifizierbaren Autors namens Alexandre, der eine ausführliche Zeltbeschreibung aufweist, zur Gruppe der Antikenromane¹⁶.

In der altfranzösischen Dichtung entsteht die Ekphrasis von Kunstwerken also gegen Mitte des 12. Jahrhunderts in Auseinandersetzung mit der *Thebais* des Statius, der *Aeneis* Vergils und — wie noch zu sehen sein wird — vor allem den *Metamorphosen* Ovids. Allerdings übernehmen die Verfasser der französischen Texte gerade keine einzige der berühmten Ekphraseis ihrer Vorlagen, ob es sich nun um den Tempel der Juno in Karthago mit der Darstellung des Trojanischen Krieges (*Aeneis*, 1, 421 –

¹⁴ J.-L. Leclanche (Hg.), *Le Conte de Floire et Blancheflor*, Paris 1980 (*Classiques Français du Moyen Âge* 105), 441 – 512; dt. Übers. bei E. Kolmerschlag, *Interpretation und Übersetzung des Conte de Floire et Blancheflor: poetische Herrschaftslegitimation im höfischen Roman*, Frankfurt a. M. u. a. 1995 (Werkstruktur und Hintergrund 4).

¹⁵ Das aus einem Handschriftenfetzen des 13. Jahrhunderts stammende, vierzig Verse umfassende Danziger Fragment wurde von A. Schulze ediert: Ein Bruchstück des altfranzösischen Apolloniusromans, *Zeitschrift für romanische Philologie* 33 (1909), 226 – 229. C. B. Lewis hat die Testimonien zur Apolloniusgeschichte aus der altfranzösischen und altprovenzalischen Literatur gesammelt: *Die altfranzösischen Prosaversionen des Apollonius-Romans*, nach allen bekannten Handschriften mit Einleitung, Anmerkungen, Glossar und Namenverzeichnis zum ersten Male herausgegeben, *Romanische Forschungen* 34 (1915), 1 – 277, bes. 147 – 150 (Erwähnungen der Apolloniusgeschichte in der Literatur). M. Delbouille geht davon aus, daß die erste altfranzösische Version des Apolloniusstoffes zur gleichen Zeit wie der Roman *de Brut* von Wace, der Roman *de Thèbes* und der Roman *d' Eneas* entstand, auf jeden Fall aber vor der *Philomela Chrètiens de Troyes*, der in Vers 174f. seine Heldin mit Apollonius vergleicht (*Apollonius de Tyr et les débuts du roman français*, in: *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux 1969, Bd. II, 1171 – 1204). M. Zink nimmt an, daß das Fragment in Achtsilbern aus den Jahren 1150 – 1160 stammt (*Littérature française du Moyen Age*, Paris 1992, 133).

¹⁶ *Li Romanz d' Athis et Prophilias (L' estoire d' Athenes)*, nach allen bekannten Handschriften zum ersten Male vollständig herausgegeben von A. Hilka, Dresden 1912 – 1916 (*Gesellschaft für romanische Literatur* 29; 40).

493) und den die Zukunft Roms prophezeienden Schild des Aeneas bei Vergil (Aen. 8, 625 – 731) oder die Trinkschale mit dem Gorgonenhaupt (Thebais, 1, 539 – 551), die verhängnisvolle Halskette der Harmonia (Theb. 2, 269 – 288), den Kelch des Herakles mit der Darstellung der Schlacht zwischen den Lapithen und Kentauren (Theb. 6, 531 – 539) sowie die Chlamys mit der Geschichte von Hero und Leander (Theb. 6, 540 – 547) bei Statius handelt. Dafür fügen sie eigene Beschreibungen von Bauwerken, Schmiedearbeiten, Zelten oder Waffen ein, für die sich bei Vergil und Statius keine unmittelbaren Vorbilder ausmachen lassen. Diese relative Selbständigkeit der Ekphrasis und ihre Unabhängigkeit von der Erzählung ist in der Forschung häufig bemerkt worden und führt unweigerlich zu der ebenfalls kontrovers diskutierten und vor allem am Einzelfall zu klärenden Frage, ob es sich nur um einen äußerlich angeklebten „Aufputz“ handle, wie sich Otto Söhring 1900 in einem immer noch lesenswerten, sehr materialreichen Aufsatz über Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen ausdrückte¹⁷, oder ob vielmehr eine enge Verbindung zwischen Beschreibung und Erzählung bestehe. Gérard Genette hat diesen Gegensatz als einen zwischen „dekorativer“ und „explikativer“ Beschreibung reformuliert und gleichzeitig zu Recht darauf hingewiesen, daß schon die Unterscheidung zwischen Beschreibung und Erzählung eher jüngeren Datums ist, also etwa in der Antike bei den Ausführungen von Platon und Aristoteles über die Dichtkunst keine Rolle spielt¹⁸. Die Grenzen zwischen Erzählung und Beschreibung bleiben ebenso fließend wie die zwischen Aufzählung und Beschreibung. Entsprechend bezeichnen die altfranzösischen Verben *reconter* und *retraire* auswechselbar das Erzählen, das Beschreiben und das Aufzählen, während das von der vulgärlateinischen Neubildung *divisare* abgeleitete *deviser* mit dem zugehörigen Substantiv *devisement*, worin das Einteilen und das Anordnen mitschwingen, eher dem Beschreiben vorbehalten ist¹⁹.

¹⁷ O. Söhring, Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen, Romanische Forschungen 12 (1900), 491 – 640, dort 494.

¹⁸ G. Genette, *Frontières du récit*, in: *Figures II*, Paris 1969 (Poétique), 49 – 69.

¹⁹ Benoît de Sainte Maure kündigt etwa in der Zusammenfassung der Handlung am Anfang des Romans seine Weltbeschreibung in den Versen 633 – 636 an, wobei er die Verben *descrire*, *retraire*, *conter* und *dire* als Synonyme behandelt: *Le monde orreiz trestout descrire, / e retraire e conter e dire / coment il est n' en quel mesure, / ço qu'on en trueve en escripture* („Ihr werdet hören, wie die Welt ganz beschrieben wird und wie erzählt, aufgelistet und gesagt wird, wie sie ist und auf welche Weise, eben was man darüber in den Schriften findet“). Vgl. dazu den Artikel *deviser* bei A. Tobler - E. Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Stuttgart 1925 – 2002, 12 Bde. Inzwischen gibt es auch eine elektronische Ausgabe dieses Wörterbuches (*édition électronique*

Forschungsgeschichtlich betrachtet fällt auf, daß seit der Rezeption des Poststrukturalismus in der Mediävistik und unter dem Eindruck der Diskussion über die Beschreibung im Umfeld des Nouveau Roman, die eingangs erwähnt wurden, die altfranzösischen Ekphraseis vor allem als explikativ in poetologischer Hinsicht gelesen werden. Auch in der Literaturtheorie scheint das Ornament wenn schon nicht als Verbrechen zu gelten, so doch unter Generalverdacht zu stehen²⁰. Die Hauptthese von L. M. Clemente²¹, die die einzige jüngere Monographie über die altfranzösische Ekphrasis verfaßte, besagt, die Beschreibung von Kunstwerken mache den Leser auf den Kunstcharakter des Textes aufmerksam. Ganz ähnlich ist auch der Tenor von Jean Scheideggers Aufsatz zu den Automaten im Trojaronan²². Für Scheidegger stellt die Schilderung des Prunkgemaches des Priamos eine *mise en abyme* des Romantextes und damit einen autoreferentiellen Beleg für dessen Kunstcharakter dar.

Jeder Verweis auf Selbstreflexion literarischer Texte durch die Darstellung von Kunstwerken führt die unausgesprochene Voraussetzung mit sich, daß wir es mit Literatur und Kunst im neuzeitlichen Sinne zu tun haben und nicht vielmehr mit Texten und bildlichen Darstellungen oder Artefakten, deren Status und deren Funktion sich nur teilweise mit den uns vertrauten von Literatur und Kunst überschneiden. Die Fragwürdigkeit einer Rückprojektion des modernen Literaturbegriffes auf die mittelalterli-

conçue et réalisée par P. Blumenthal et A. Stein, Stuttgart 2002, 4 CD Rom); eine sehr umfangreiche Demo-Version ist online öffentlich zugänglich (die Adresse der Webseite lautet: <http://www.uni-stuttgart.de/lingrom/stein/tl/>). Die semantische Überschneidung zwischen Inventar und Beschreibung stellen zu Recht A. Petit und C. Gaullier-Bougassas heraus, vgl. A. Petit, Les premières descriptions de tentes: la tente d'Adrastus dans le Roman de Thèbes, in: La Description au Moyen Âge (s. Anm. 12) 303 – 315, dort 306, sowie C. Gaullier-Bougassas, La description du monde dans le Roman de toute chevalerie de Thomas de Kent, ebendort 191 – 205, bes. 192.

²⁰ In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, daß der strenge Adolf Loos sein bekanntes Verdikt nur auf die Moderne bezogen wissen wollte: „evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamente aus dem gebrauchsgegenstande“, vgl. Ornament und Verbrechen (1908), in: A. Loos, Trotzdem 1900 – 1930. Unveränderter Neudruck der Erstausgabe Innsbruck 1931, hg. v. A. Opel, Wien 1982, 78 – 88, dort 79.

²¹ L. M. Clemente, Literary Objects d'art: Ekphrasis in Medieval French Literature 1150 – 1210, New York u. a. 1992 (American university studies: Series II, Romance languages and literature 106).

²² J. R. Scheidegger, Les automates dans le roman antique (Roman de Thèbes et Roman de Troie), in: D. Buschinger (Hg.), Le Roman antique au moyen âge. Actes du Colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie. Amiens 14 – 15 janvier 1989, Göppingen 1992 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 549), 177 – 186, bes. 183.

chen Verhältnisse hat Paul Zumthor aus philologischer Sicht gezeigt²³, während Michael Camille und Hans Belting eine Bildwissenschaft entwickeln, der ihr Gegenstand selbst historisch geworden ist, so daß sich gotische Idole und mittelalterliche Andachtsbilder nicht mehr ohne weiteres für eine Geschichte der Kunst vereinnahmen lassen²⁴. Auf jeden Fall wäre das Problem der Selbstreflexion allgemeiner zu fassen, nämlich als Reflexion von Darstellung, nicht von Kunst in modernem Sinne²⁵.

Mit der Ekphrasis des Streitwagens des Amphiaraus liefert der Roman de Thèbes ungefähr in seiner Mitte ein schönes Beispiel für ein kostbares Gerät mit problematischem Kunstcharakter und für eine Beschreibung, deren makrostrukturelle Funktion im Roman sich nicht auf den ersten Blick erschließt. Statius kommt jedenfalls ohne sie aus. Rekapitulieren wir kurz den Tod des Sehers in dem lateinischen Epos: Nach dem Vorbild der Aeneis ist die Thebais insofern zweigeteilt, als der eigentliche Kampf um Theben nach langwierigen Vorbereitungen und der Nebenhandlung mit Hypsipyle und den Frauen von Lemnos erst im siebten Buch beginnt. Der Seher Amphiaraus glänzt als erster der Sieben gegen Theben in einer Aristie, um sich vor seinem Tod, den er ebenso wie den Untergang der beiden verfeindeten Brüder mit ihren Heeren längst vorausgesagt hat, noch einmal auszuzeichnen. Der Unschuldigste von allen muß zuerst sterben. Niemand

²³ Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la 'littérature' médiévale*, Paris 1987 (Poétique).

²⁴ M. Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*, Cambridge 1989 (Cambridge New Art History and Criticism); H. Belting, *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990. Beide Autoren betonen die magischen und religiösen Funktionen bildlicher Darstellungen im Mittelalter und beharren auf deren Differenz zur neuzeitlichen Idee der Kunst.

²⁵ M. Klarer hat in seiner Untersuchung über die Ekphrasis in der englischen Renaissance zu Recht darauf hingewiesen, daß erstens der antike Ekphrasis- oder *evidentia*-Begriff im weiteren Sinne jede Art lebendiger Schilderung meinte, also im Gegensatz zu dem enger gefaßten modernen Begriff, der auch in der vorliegenden Abhandlung zugrunde gelegt wird, nicht auf Kunstwerke beschränkt war und daß zweitens nicht nur die jeweilige Auffassung von ‚Kunst‘ und ‚Literatur‘, sondern auch die Grenzziehung dazwischen kulturbedingt ist: Ekphrasis. Bildbeschreibung als Repräsentationstheorie bei Spenser, Sidney, Lyly und Shakespeare, Tübingen 2001 (Beihefte der Anglia Zeitschrift für englische Philologie 35), bes. 5 und 21f. Andererseits hebt M. Moog-Grünwald in ihrer Studie über die homerische Schildbeschreibung als „Mimologie“ eine für die griechische Antike spezifische ontologische Zielrichtung der Dichtungsreflexion hervor: Der Sänger im Schild – oder: Über den Grund ekphrastischen Schreibens, in: H. J. Drügh – M. Moog-Grünwald (Hgg.), *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*, Heidelberg 2001 (Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft 12), 1 – 21, dort 3.

Geringerer als der Gott Apoll dient seinem Priester als Wagenlenker und verhilft ihm zu mehr Glanz, Stärke und Schönheit, bevor die Aristie jäh mit dem Absturz in die Unterwelt endet, der strahlende Priester Apolls im Reich der Schatten versinkt und man aus dem Tartaros plötzlich die Sterne erblickt, weil die Erde sich geöffnet hat. Dieses in Handlung umgesetzte Ozymoron verrät einmal mehr den (avant la lettre) ‚barocken‘ Geschmack des Statius. Dieser erwähnt den Wagen des Sehers nur im Vorübergehen an zwei Stellen: zunächst, als Apoll die Gestalt des getöteten Wagenlenkers annimmt (7, 737 – 739), und dann, als das mit dem Gott und dem überlebensgroßen Helden schwer belastete und synekdochisch auf die Deichsel reduzierte Gefährt „hier und dort im Blut der Gefallenen heiß läuft“ (Thebais 7, 750f.)²⁶: *Non secus ingentique uiro magnoque grauatus / temo deo nunc hoc nunc illo sanguine ferve*t.

Nachdem der Erzähler des Roman de Thèbes mit einer zwei Verse umfassenden Regiebemerkung das Kampfverhalten des Amphiaras als neues Thema eingeführt hat, widmet er als erstes dem Streitwagen eine Ekphrasis von insgesamt 68 Versen (4949 – 5016)²⁷:

²⁶ „Ebenso läuft der Wagen, belastet mit dem riesigen Mann und dem großen Gott, hier und dort im Blut heiß.“

²⁷ Olef-Krafft (s. Anm. 9) 244 – 247: „Von Amphiaras muß ich Euch (nun) erzählen, wie es ihm in jener Schlacht ergeht. Auf einem Wagen steht er, der jenseits von Sankt-Thomas-Land gefertigt wurde (4952). Mit viel Bedacht hatte Vulkan ihn geschaffen und auf seine Herstellung geraume Zeit verwandt. Mit Sorgfalt hatte er Mond und Sonne gar planvoll abgebildet (4956) und mit Kunstfertigkeit und Zaubersang das Himmelsgewölbe ziseliert. Die neun Sphären gestaltete er da der Reihe nach mit den Sternbildern in der größten (4960) und den Planeten samt ihren Bahnen in den anderen kleineren. In die Mitte der Welt legte er die neunte mit der Erde und dem tiefen Meer (4964). Auf der Erde sind Menschen und Tiere dargestellt, auf dem Meer hingegen Fische, Wind und Sturm. Wer von den sieben Künsten Ahnung hat, kann daraus reichlich lernen (4968). Auf der anderen (Wagen)seite sind die Giganten zu sehen, strotzend von Überheblichkeit und Vermessenheit; ihres angestammten Reiches berauben wollen sie die Götter, sie mit Gewalt aus den Himmelsgefilden werfen (4972). Um hinaufzugelangen, haben sie eine Leiter gebaut, wie nie jemand ihresgleichen sah: den einen Berg haben sie auf den anderen geschichtet und so mehr als sieben übereinander getürmt (4976). Die stürmen sie hinan, die Götter zu ergreifen, sollten sie sich ihrer nicht erwehren können. Auf der Gegenseite erhebt sich Jupiter, Blitz und Pfeil in der Hand (4980). Mars und Pallas stehen hinter ihm, auf den Schultern dieser beiden ruht die Hauptlast des Kampfes. Die übrigen Himmelsherrscher eilen allesamt zu ihren Waffen (4984). Ausflüchte gibt es nicht, ausnahmslos kämpfen sie dort in den Höhen. Innen war die Stirnseite in Edelsteinen und Email gehalten (4988), die sieben Künste waren darauf dargestellt. Die Grammatik samt ihren Teilen ist da zu sehen, die Dialektik nebst ihren Beweisen, die Rhetorik mit ihren Regeln (4992). Die Arithmetik hat in der Hand den Abacus, zur Tonleiter mit Quarte, Quinte und Oktave singt die Musik (4996). Einen

- 4949 *D' Amphïaras dire vos doi*
com se contient en cel tornoi.
En un curre est Amphïaras
4952 *qui fu fet outre Seint Thomas;*
Vulcans le fist par grant porpens
et a lui faire mist lonc tens.
Par estuide et par grant conseil
4956 *i mist la lune et le soleill*
et tresgita le firmament
par art et par enchantement.
Nuef esperes par ordre i fist,
4960 *la greingnor les signes mist*
et es autres qui sont menors
mist les plannetes et les cors.
La neume mist en mi le monde,
4964 *ce est la terre et mer parfonde.*
En terre paint houmes et bestes
en mer, poissons, venz et tempestes.
Qui des set arz set rien entendre,
4968 *iluec em puet assez aprendre.*
Li jaiant sunt en l' autre pan,
tout plain d' orgoil et de boban;
les diex veulent desheriter
4972 *et par force des cieus giter.*
Au monter sus ont fet eschale, [b]
onques nus hom ne vit itale;
car un pui ont sor l' autre mis,
4976 *plus de set en y ont assis*
et montent sus por les dex prendre,
se d' eus ne se pueent desfendre.
Jupiter est de l' autre part,

Zirkel hat die Geometrie bei sich, ein Astrolabium die Astronomie; die eine beschränkt ihre Messungen auf die Erde, mit den Sternen befaßt sich die andere (5000). Zierlichste Bildhauereien schmückten den Wagen, er war ein makellooses Meisterstück. Eine Skulptur fand sich darunter, die gerade das Hornsignal zum Angriff gibt (5004); eine zweite bläst unentwegt die Flöte, heller als Rotte oder Fiedel (tönt). Arbeit und Material an diesem Wagen wiegen an Wert Theben und das ganze Reich in vollem Maße auf (5008): Aus lauterem Gold, mit Ziselierungen übersät sind ja die Seiten, und aus weißem Elfenbein besteht die Deichsel; die Räder aber sind aus Chrysopras und leuchten wie glühendes Feuer (5012). Vier Zebras ziehen den Wagen; weder auf Sand noch Morast hinterlassen die eine Hufspur, denn schneller als der Flug eines Vogels ist ihr Lauf (5016).“

- 4980 *unne foudre tient et un dart.*
Mars et Pallas sont en après,
cil dui soustiennent tot le fes.
Tuit li autres qui el ciel reinent
4984 *isnelement leur armes pranent.*
Cil d' eus n' i a qui quiere essone,
tuit se combatent par le trone,
et o pierres et o esmax
4988 *fu fes derriere li frontax:*
paintes i furent les set Arz:
Gramaire y est peinte o ses parz,
Dialectique o argumenz
4992 *et Rethorique o jugemenz.*
L' abaque i tient Arismetique,
par la gamme chante Musique.
Peinte y est diathesaron,
4996 *diapainté, diapason.*
Unne verge ot Geometrie,
un astreleibe, Astronomie;
l' une en terre met sa mesure,
5000 *l' autre es estoiles met sa cure.*
El curre ot mout soutill entaille,
bien fu ouvrez qu' il n' i ot faille.
Une ymage y ot tresgitee
5004 *qui vet cornant a la menee,*
une autre qui toz tens fretele
plus cler que rote ne vïele.
L' euvre du curre et la matire
5008 *vaut bien Thebes a tot l' empire,*
car li pan sont d' or fin trifuire
et li thimon de blanc yvuire;
les roes sont de crysopase,
5012 *couleur ont de feu qui embrase*
Le curre traient quatre azoive, [c]
l' escloz n' em puet nus aperçoivre
en sablon ne en terre mole,
5016 *car plus tost cort qu' oisel ne vole.*

Die eigentliche Beschreibung des Wagens bildet den Rahmen, in den die Schilderung der Bildwerke eingefügt ist, welche die Seiten außen und

innen verzieren. Die rahmende Beschreibung entfaltet eine Topik aller Merkmale, welche vom Roman de Thèbes an den wunderbaren Gegenstand im Antikenroman auszeichnen werden; in immer neuen Variationen wird man sie bei den Automaten und Goldschmiedearbeiten des Roman de Troie wiederfinden: Der Wagen hat einen dreifach außergewöhnlichen Ursprung, stammt er doch erstens aus einem exotischen Gebiet, das der heilige Thomas nicht mehr missionieren konnte (vermutlich Indien, dem Mutterland aller Wunder), wurde er doch zweitens von Vulkan gefertigt und war doch drittens dazu auch noch Magie notwendig — die Kunst (*art*) erscheint hier wie so oft in den Antikenromanen in einem Binom mit Zauber (*enchantement*). Für die Technik der feinsten Metallbearbeitung durch Guß oder Ziselierung wird der altfranzösische terminus technicus *tresgiter/tresjeter* verwendet, der stets in Beschreibungen von Metallarbeiten auftaucht. Dem Aufwand der Verarbeitung entspricht die Kostbarkeit der Materialien, weder an Gold, Elfenbein und Halbedelsteinen (Chrysopras) wird gespart, noch an Emailarbeit, dann braucht Vulkan auch noch lange Zeit, um sein Werk zu vollenden. Zwei musizierende Automaten sorgen schließlich für ein multimediales Spektakel, das neben dem Gesichtssinn auch das Gehör anspricht: Während der eine auf dem Horn zum Angriff bläst, spielt der andere die Flöte. Die hohen Flötentöne sollen das akustische Äquivalent zum Feuerglanz der Räder bilden; das Glänzende und das Schrille stehen im Dienste einer Strategie der Überwältigung des Betrachters und Zuhörers.

Die an den Wänden des Wagens angebrachten Bildwerke haben systematisch-enzyklopädische Themen, aber dazwischen, also zweifach gerahmt in der Mitte der Beschreibung, erheben sich die Giganten in einer narrativen Passage gegen die Götter. Der erste enzyklopädische Abschnitt inventarisiert den Kosmos mit seinen neun Sphären, konzentriert dabei die Aufmerksamkeit auf die hervorstechende äußerste des Fixsternhimmels und die innerste, welche die Erde trägt. Hier erlebt der Leser die Verfertigung des Bildnisses mit, da Vulkan bei der Arbeit gezeigt wird, ganz wie Lessing es im Laokoon in seinem Kommentar der homerischen Schildbeschreibung bemerkt. Allerdings mangelt es den stereotyp wiederholten Verben *fist* und *mist* („machte“ und „setzte“) an Anschaulichkeit. Der zweite enzyklopädische Abschnitt erschöpft sich in reiner Nomenklatur, einem mnemotechnischen Schema, das den sieben freien Künsten ihre Attribute zuordnet, wobei zwischen Hyponymen (bei den Künsten des Triviums sowie der Musik) und den Werkzeugen der messenden Künste (Abakus der Arithmetik, Meßlatte der Geometrie, Astrolab der Astronomie) gewechselt wird. Wie Hyponymie bildlich darstellbar sein soll, d. h.

wie man die Teile der Grammatik oder die Argumente der Dialektik in Gold ziselieren oder malen kann, bleibt unklar, zumal ja die Grammatik im Mittelalter meistens mit einer Zuchtrute oder einer Geißel als Attribut abgebildet zu werden pflegt. So hält etwa die Personifikationsallegorie der Grammatik aus einer vermutlich im Frankreich des 12. Jahrhunderts entstandenen Handschrift von Martianus Capellas *De nuptiis Philologiae et Mercurii* neben einem Buch und einem Messer eine Peitsche in der Rechten²⁸. Auf einer Miniatur des Remigius-Kommentars zu Martianus Capella aus einer etwa auf das Jahr 1200 datierbaren nordfranzösischen Handschrift droht die Grammatik ihren Schülern mit einer Rute²⁹. Die scharfzüngige Dialektik schwingt auf diesen Illustrationen gewöhnlich eine Schlange.

Als Chrétien de Troyes gegen 1170 vor einer ähnlichen Aufgabe wie der anonyme Autor des Thebenromans steht und am Ende seines ersten Artusromans *Erec et Enide* den Protagonisten in einen Mantel hüllt, auf dem vier Feen jeweils die Künste des Quadriviums dargestellt haben, gerät ihm die gleichzeitige Visualisierung und Narrativisierung der beschriebenen Figuren viel eindringlicher, da er die Allegorien der Künste bei ihren typischen Tätigkeiten vorführt³⁰:

*Quatre fees l'avoient (sc. la robe) fait
par grant sens et par grant maistrerie.
L'une i portrai[s]t Gyometrie,
si con ele esgarde [et] mesure,*

²⁸ Manuskript Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, S. Marco 190, f. 15^v, Abbildung bei M. Buonocore (Hg.), *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, direzione scientifica di G. Cavallo, Roma / Città del Vaticano 1996, 215.

²⁹ Es handelt sich um das Frontispiz von Paris, Bibliothèque Geneviève, Ms. 1041, Illustration bei A. Legner (Hg.), *Ornamenta Ecclesiae, Kunst und Künstler der Romanik*, Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1985, 2 Bde., dort Bd. 1, 64.

³⁰ Die Gewandbeschreibung nimmt insgesamt die Verse 6728 – 6801 ein, hier ist mit 6736 – 6747 nur das Werk der ersten Fee zitiert: Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, éd. de J. M. Fritz, in: *Romans, suivis des Chansons, avec, en appendice, Philoméla*, Paris 1994 (Classiques modernes), 276; Chrétien de Troyes, *Erec und Enide*, übersetzt und eingeleitet von I. Kasten, München 1979 (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 17), 385: „Vier Feen hatten es (sc. Enides Gewand) mit großer Kunst und Meisterschaft angefertigt. Eine hat die Geometrie dargestellt, wie sie abschätzt und mißt, wieweit sich Himmel und Erde erstrecken, so daß nichts daran fehlt: da die Tiefe, da die Höhe (6750), da die Breite, da die Länge. Und dann schätzt sie weiter ab, wie tief und breit das Meer ist, und so mißt sie die ganze Welt. Das war das Werk der ersten.“

*con li ciel[s] et la terre dure,
 si que rien nule ne i faut,
 e puis le bas et puis le haut,
 et puis le lé et puis le lonc;
 et puis regarde par selonc,
 con la mers est lee et parfonde;
 ensi mesure tot le monde
 tel ovre [i] mist la primerainne, ...*

In der Streitwagen-Ekphrasis des Roman de Thèbes überformt das für den mündlichen Unterricht notwendige Schema der Aufzählung die schriftliche Beschreibung; das mentale Bild, das sich der Leser oder Zuhörer machen kann, ist zwar vollständig, aber nicht anschaulich; in dieser Hinsicht ist der Wagen eher ein Gedächtnisort voller *images agentes* als ein Kunstwerk, das man sich wirklich vorstellen kann. In ähnlicher Weise pendelt bei der Darstellung des Gigantenaufstandes das Textschema zwischen Beschreibung und Erzählung hin und her³¹: Zwar verheißt die einleitende Ortsangabe eine Beschreibung, bei der die verschiedenen Seiten eines Gegenstandes der Betrachtung anheimgegeben werden (*li jaiaint sunt en l' autre pan* — „die Giganten sind auf der anderen [sc. Vorder]Seite [sc. des Wagens]“), aber dann werden ihre Taten erzählt, auch die Götter handeln. Der Schreiber der im 14. Jahrhundert entstandenen Handschrift S aus dem britischen Museum amplifiziert die Gigantenepisode beträchtlich und fügt sogar Dialoge zwischen den Göttern und den Riesen ein, so daß die Ekphrasis nur noch zum Anlaß für die Ausgestaltung der Mythen-erzählung mit typischen Strukturelementen der mittelalterlichen Epik wird³². Der Verhöhnung der göttlichen Gegner durch einen Giganten, der Apoll als Sohn einer Hure und des „Bastards“ Jupiter schmäh, folgen die Tötung des Herausforderers durch einen gezielten Pfeilschuß und die lapidare Erwiderung des Gottes: *Poi a duré, / ce m' est avis, vostre fierté* („Von kurzer Dauer war, so denke ich, euer Übermut“)³³. Einer vergleichbaren Erzählsequenz von Spottrede als Herausforderung (altfranzösisch *gap*),

³¹ B. Ribémont behandelt die Streitwagen-Ekphrasis im Roman de Thèbes ausschließlich als enzyklopädischen Einschub, ohne auf die narrativen Zusammenhänge näher einzugehen, vgl. Introduction, in: B. Ribémont (Hg.), *Etudes sur le Roman de Thèbes*, Orléans 2002, 7 – 55, dort 46 – 49.

³² F. Mora-Lebrun (Hg.), *Le Roman de Thèbes. Édition du manuscrit S* (Londres, Brit. Libr., Add. 34114), Paris 1995 (Lettres gothiques), Verse 5080 – 5145. Dieser Abschnitt ist zwischen die Verse 4986 und 4987 nach der Zählung der oben im Text zitierten Ausgabe von G. Raynaud de Lage eingeschoben.

³³ 5130f. Mora-Lebrun.

tödlicher Verwundung mit genauer Angabe der Todesart und Erwiderung des Siegers auf die vergebliche Prahlerei des Unterlegenen begegnet man sowohl in den Chansons de geste wie in den Antikenromanen häufig; dagegen steht sie nicht in der einschlägigen Episode im ersten Buch der Metamorphosen Ovids (1, 151 – 162), aus deren freier Bearbeitung sich die Gigantomachie im Thebenroman sonst speist. Allerdings wird das gewalttätige Motiv der nach der Niederschlagung des Aufstands blutgeborenen Gigantenbrut ebenso weggelassen wie die vergleichbar gruseligen Blutspritzer des Statius³⁴. Wiederum bei Ovid wird man fündig, wenn man nach einem lateinischen Vorbild für die Aufzählung der edlen Rohstoffe sucht, aus denen der Wagen gefertigt wurde: Der Autor des Thebenromans hat wie einst Phaethon dem Sonnengott einen Wagen ausgespannt, der nicht von dieser Welt ist und vor allem eines soll, um seinem Lenker Ehre zu machen, nämlich strahlen und glänzen. Helios und Apollo tragen beide den Beinamen Phoibos, weshalb Ovid schreiben kann (Met. 2, 109f.)³⁵: *per iuga chrysolithi positaque ex ordine gemmae / clara repercusso reddebant lumina Phoebos*.

Nachdem also der Wagen des ovidischen Sol Phoebus dem Phoebus Apollo des Statius untergeschoben worden ist, ersetzt in einem zweiten Substitutionsvorgang die magische Technologie metonymisch den Gott. Die Verteidiger Thebens reagieren auf das Wunderwerk mit Bestürzung (5047f.): *Du curre et de ses garnemenz / s' esbahissent tuit cil dedenz* („Der Wagen mit seinem reichen Schmuck erregt Verblüffung bei jedermann aus der Stadt“), also der verschärften Form von *merveille*, welche die übliche Reaktion auf Automaten und andere magisch-technisch-künstlerische Meisterleistungen darstellen würde. Bei Ovid zeichnet der Text selbst in der Figur Phaethons die angemessene Rezeptionshaltung des impliziten Betrachters vor (Met. 2, 111f.): *dumque ea magnanimus Phaethon miratur opusque / perspicit...* („während der hochgemute Phaethon dies bewundert und das Kunstwerk betrachtet...“). Auf der einen Seite markiert die Bewunderung Phaethons den Abstand zwischen vollendetem göttlichem Werk und begrenztem menschlichen Fassungsvermögen, auf der anderen

³⁴ Auf die Anleihen des Roman de Thèbes bei Ovid hat bereits Edmond Faral hingewiesen, aber ohne die Differenzen zwischen der altfranzösischen Bearbeitung und dem römischen Vorbild zu untersuchen (E. Faral, *Ovide et le Roman de Thèbes*, in: *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, Paris 1913, 63 – 71).

³⁵ P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Übers. u. hg. v. M. v. Albrecht, Stuttgart 1994: „Am Joch spiegelten Chrysolithe und aufgereihete Edelsteine den Phoebus und warfen sein strahlendes Licht zurück.“

ist seine von Besitzgier nicht freie kontemplative Haltung der eines antiken oder sogar eines modernen Kunstbetrachters viel näher als das blanke Entsetzen der Thebaner über die Wunderwaffe. Im Thebenroman glauben einige der Verteidiger der Stadt, irgendein Gott (5051: *aucun dex*) kämpfe für die Griechen. Die Ekphrasis des Wagens neutralisiert also die reale Gegenwart des strahlenden Apoll, das Zusammentreffen von heroischer Aristie und göttlicher Epiphanie, zu bloßem Aberglauben. So wirkt die Streitwagenekphrasis als Ganzes bei der Reduktion der Götterhandlung mit, die man in den altfranzösischen Antikenromanen allenthalben beobachten kann³⁶. Die Bildplatten des Wagens versinnbildlichen dagegen das Dilemma des Sehers Amphiarus: Einerseits nimmt er an einem Krieg teil, der so frevelhaft wie der der Giganten gegen die olympischen Götter ist — nicht zufällig kämpft ja auch der Götterverächter und Gigantensproß Capaneus auf der Seite der Griechen; auf der anderen Seite kennt der Seher die Ordnung der Welt und ist umfassend in den sieben freien Künsten ausgebildet. Im Kampf schlägt er sich besser als der Erzbischof Turpin in Spanien gegen die Sarazenen (5027f.). Dieser Verweis auf die Rolandssage macht dem mittelalterlichen Publikum die Doppelrolle eines Helden plausibel, der *clerc* und *chevalier* zugleich ist³⁷.

Das Verfahren der ekphrastischen Rahmung eines aus Ovid entlehnten narrativen mythologischen Exkurses begegnet gegen Ende des Romans in der Beschreibung des Kadmos-Tempels wieder³⁸. Die Bewohner Thebens

³⁶ Zur Zurückdrängung der heidnischen Religion und Mythologie speziell im Roman de Thèbes vgl. A. Petit, L' Anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle, Lille 1985, 162 – 167; D. Kullmann, Le remaniement du VII^e chant de la *Thébaïde* par l' auteur du Roman de Thèbes, Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 12 (1988), 211 – 213; schließlich L. G. Donovan, Recherches sur le Roman de Thèbes, Paris 1975, 77: „Déjà, nous pouvons noter que la diminution du rôle des dieux, diminution qui n' est pas suppression, l' élimination de phrases d' anticipation, et la réduction des passages illustrant ou analysant la perversité des deux frères, tendent à alléger le poids du destin tragique qui pèse sur l' histoire et à donner au récit un caractère plus romanesque et narratif qu' épique.“ Zum Zusammenhang zwischen Gott/Göttern, Fortuna und Schicksal in den Antikenromanen vgl. Schöning (s. Anm. 8) 317 – 331.

³⁷ Dieser Befund wird durch das Fazit von A. Petits Analyse der Zeltbeschreibungen im Roman de Thèbes (3175 – 3212 und 4217 – 4302 in der Edition von Raynaud de Lage) gestützt, welche durch die Verbindung mittelalterlicher Realien mit der thebanischen Sage und der Darstellung überzeitlicher kosmischer Vorgänge (Wandel der Jahreszeiten) der anachronischen Vermischung von antiker und mittelalterlicher Welt dienen würden, vgl. Les premières descriptions de tentes: la tente d' Adrastus dans le Roman de Thèbes, in: La Description au Moyen Âge (s. Anm. 12) 303 – 315, dort 309.

³⁸ In der Ausgabe von Raynaud de Lage und der Übersetzung von Olef-Krafft nimmt die Beschreibung des Tempels die Verse 9171 – 9227 ein (s. Anm. 9).

schicken sich an, den Gründer ihrer Stadt mit Spielen zu feiern, während draußen Capaneus einen Angriff gegen die Stadtbefestigung plant. Bei der Tempelbeschreibung steht wiederum die Erlesenheit der Materialien im Vordergrund; nicht ganz klar ist indessen, ob die Darstellung des Kadmos-Mythos eine erhabene Metallararbeit oder ein Fresko sein soll, denn vor der Erzählung heißt es (9182f.): „Die Geschichte war drinnen in glänzendem Silber und feinem Gold dargestellt“, nach der Erzählung aber (9225 – 9227): „Dieses ganze Werk und diese Geschichte, die wohl erinnerungswürdig war, war auf die Mauer gemalt“, was ja die Verwendung von Silber und Gold eher ausschliesse³⁹:

- 9179 *U temple ot fet une peinture*
par grant enging et par grant cure;
mout i reluist or et argenz.
L' estoire fu faite dedenz
en argent cler et en fin or
si com Cadmus, filz Egenor,
 9185 *fu mis en mer et puis par terre ...*
 9225 *Toute ceste euvre et ceste estoire,*
qui bien ert digne de memoire,
 9227 *fu bien peinte en la maisiere.*

Die Übersetzerin Olef-Krafft entscheidet sich vermutlich wegen der Schlußsequenz eindeutig für ein Fresko. In Vers 9179 legt der entsprechende altfranzösische Begriff *peinture* jedoch nicht unbedingt eine bestimmte Technik fest, sondern bezeichnet viel allgemeiner jede Art von Schilderung oder Darstellung. Auch in 9227 könnte *peinte en la maisiere* durchaus mit „auf der Mauer dargestellt“ wiedergegeben werden. Dieses Übersetzungsproblem erinnert daran, daß man den mittelalterlichen Begriff *peinture* nicht ohne weiteres mit dem neuzeitlichen der Malerei zur Deckung bringen und damit den modernen Kunstbegriff ins Mittelalter zurückprojizieren sollte.

Die eigentliche Tempelbeschreibung schrumpft auf wenige Verse zusammen, wenn man die Kurzfassung der ovidischen Kadmos-Erzählung abzieht, die mit der Konjunktion *si com* („so wie“) einfach an das Stichwort *estoire*, das sich dann bei der Schließung des Rahmens prompt auf

³⁹ Olef-Krafft (s. Anm. 9) 447 u. 449: „In dem Tempel befand sich ein gar kunstvolles, mit Bedacht ausgeführtes Fresko (9180); das funkelte nur so vor Gold und Silber. In glänzendem Silber und feinem Gold war darauf die Geschichte von Cadmus dargestellt, dem Sohn des Agenor (9184), wie er Meer und Land durchstreifen mußte Diese ganze Entstehungsgeschichte voll der Erinnerungswürdigkeit war kunstreich auf das Mauerwerk gemalt, und ihretwegen beging man (auch) das Fest (9227).“

memoire reimt, angehängt wird. Dieses Beharren auf dem Gedächtnis rechtfertigt den digressiven Charakter des mythographischen Einschubs, der den Gründungsmythos der Stadt vergegenwärtigt, kurz bevor eine Breche in die Stadtbefestigung geschlagen wird. Gegenüber den verstreuten Anspielungen des Statius auf Kadmos, welche beim gebildeten Leser die Kenntnis des Mythos immer schon voraussetzen, aber diesen nie explizieren, besitzt der ovidische Exkurs fast die Klarheit eines Handbuchartikels, den die Ekphrasis ebenso zur Information des Publikums einspielt wie vorher die Aufzählung der sieben freien Künste. Hier von ‚Intertextualität‘ zu sprechen, scheint insofern unangebracht, als der Kadmos-Mythos zum selben Sagenkreis wie der Kampf um Theben gehört. An dieser Stelle des Romans ist die Referenz auf Ovid für das Publikum weder sichtbar noch zum Verständnis des altfranzösischen Textes notwendig. Die Entlehnungen aus Ovid werden im Roman de Thèbes nicht als fremde Rede behandelt oder als solche markiert. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die altfranzösische Ekphrasis grundsätzlich von den intertextuell konstituierten mittellateinischen Ekphraseis bei Alanus ab Insulis, deren Leser, wie Christine Ratkowitsch nachgewiesen hat, die eingespielten antiken Referenztexte bei der Sinnbildung stets verfügbar haben muß⁴⁰. Bei den beiden bisher erörterten Beispielen aus dem Thebenroman dient einerseits die Streitwagenekphrasis der Charakterisierung einer Figur, ihrer Anpassung an die mittelalterliche Vorstellungswelt (der Seher Amphiarus wird zu einem in den sieben freien Künsten ausgebildeten Kleriker) sowie der Bewertung des thebanischen Bruderkrieges als frevelhaft mittels der als Folie zu den beginnenden Kampfhandlungen aufgerufenen Erzählung des Gigantenaufstandes, andererseits vermittelt die Tempelekphrasis als narrative Analepse dem mittelalterlichen Publikum die thebanische Urgeschichte.

Während selbst der Gigantenaufstand noch in einem weitläufigen genealogischen Zusammenhang mit dem Thebenstoff steht, konfrontiert dagegen die Kelch-Ekphrasis in dem anonymen Conte de Floire et Blancheflor die im 7. Jahrhundert angesiedelte *histoire* (die Titelheldin wird nach dem *happy end* zur Mutter Berthas und damit zur Großmutter Karls des Großen werden) mit dem Trojamythos, der dem erzählten Universum

⁴⁰ Ch. Ratkowitsch, *Descriptio Picturae. Die literarische Funktion der Beschreibung von Kunstwerken in der lateinischen Großdichtung des 12. Jahrhunderts*, Wien 1991 (Wiener Studien. Beiheft 15. Arbeiten zur Mittel- und Neulateinischen Philologie 1), 353f.: „Alan dagegen zwingt den Leser durch häufige kontrastierende Übernahme zur fortwährenden Mitberücksichtigung des Kontextes im Vorbildautor und erteilt dem Publikum so auf wesentlich anspruchsvollerem Niveau Hinweise für die Deutung seines Werkes.“

gänzlich fremd und in der Zeit weit davor angesiedelt ist. Das Verhältnis zwischen ekphrastischem Einschub und fortlaufender Erzählung ist also nicht eine metonymisch kontextualisierende Vordergrund-Hintergrund-Beziehung wie im Roman de Thèbes, sondern eine metaphorische, auf Analogie beruhende Ähnlichkeitsbeziehung⁴¹. Zitiert wird eine *matière*, ein Erzählstoff, wie R. Trachsler in seiner Studie über die gegenseitige Beeinflussung der drei großen Sagenkreise der altfranzösischen Dichtung, nämlich des bretonischen, des antiken und des fränkisch-karolingischen, richtig herausgestellt hat⁴², also nicht wie in den Ekphrasen der mittellateinischen Literatur ein oder mehrere konkrete Texte. Das ist natürlich darauf zurückzuführen, daß die altfranzösische Volkssprache erst im 12. Jahrhundert in größerem Ausmaß verschriftet und zur Dichtungssprache wird, während die lateinische Gelehrtenpoesie immer schon das Studium und die Nachahmung der seit der Spätantike kanonischen römischen Schulautoren zur Voraussetzung hatte. Die Übermittlung der *matières* ist nicht an ein Medium gebunden, sie können auch mündlich — man denke nur an das mündliche Substrat der Chansons de geste, insbesondere der Chanson de Roland oder an die spanischen Troja-Romanzen — oder bildlich tradiert werden⁴³. Außerdem liegt die Troja-Anspielung in der Erzählung von Floire und Blancheflor dem Roman de Troie von Benoît de Sainte-Maure vermutlich um ein Jahrzehnt voraus, falls man sich J.-L. Leclanches aufgrund sprachlicher Archaismen plausibler Frühdatierung auf die Mitte des 12. Jahrhunderts anschließt.

In der Geschichte von dem jungen ‚Heiden‘ Floire und dem Christenmädchen Blancheflor⁴⁴, die gleichalt erst wie Geschwister zusammen in

⁴¹ Zur Opposition von metonymischer Kontiguitäts- und metaphorischer Similaritätsrelation in verschiedenen semiotischen Systemen vgl. den klassischen Aufsatz von R. Jakobson, Two Aspects of Language and two Types of Aphasic Disturbances, in: R. Jakobson – M. Hall, Fundamentals of Language, Den Haag ²1975, 69 – 96.

⁴² R. Trachsler, Disjointures – Conjointures. Étude sur l' interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge, Tübingen / Basel 2000, 93 – 99 (L' ekphrasis). Die Dreiteilung der *matières* geht bekanntlich auf den Prolog von Jehan Bodels Chanson de Saisnes (datierbar auf die Jahre zwischen 1175 und 1200) zurück.

⁴³ Vgl. die knappe Diskussion zwischen A. Thomas und G. L. Hamilton über die relative Chronologie der frühen Belege für mittelalterliche Bilddarstellungen der Trojasaage: A. Thomas, Le De Claustro Anime et le Roman de Troie, Romania 42 (1913), 83 – 85 und als Erwiderung G. L. Hamilton: L' histoire de Troie dans l' art du Moyen Age avant le Roman de Troie, Romania 42 (1913), 584 – 586.

⁴⁴ Eigentlich wäre schon aus geographischen Gründen davon auszugehen, daß Floire Muslim ist, aber der Erzähler verleiht Floires Religion etwa in der Jenseitsschilderung der Königin, die ihrem Sohn mit den Richtern *Minor*, *Thoas*, *Rodomachus* (1031) droht, deutlich antike Züge; zu einer solchen Vermischung poly- und monotheistischer

Al-Andalus aufwachsen, dann durch Unglücksfälle voneinander getrennt, nach Kairo verschlagen und schließlich zur Ehe sowie zur Bekehrung des ‚Heiden‘ samt seiner Untertanen wieder glücklich zusammengeführt werden, ist es die Aufgabe des Lesers, die Analogie zwischen der abenteuerlichen Geschichte der beiden Liebenden und der Entführung Helenas durch Paris selbst herzustellen. Der kostbare Pokal gehört neben Geld und Seidenstoffen zu dem Preis, den Kaufleute für Blancheflor entrichten, um sie nach Kairo zu entführen. Später besticht Floire mit dem Kelch den habgierigen Wächter des Jungfrauenturms, wo Blancheflor auf die Vereinigung mit einem perversen Emir und den anschließenden Tod warten muß. Anders als der Streitwagen im Roman de Thèbes ist der Kunstgegenstand hier gleich mehrfach in die Dramaturgie der Abenteuerhandlung eingebunden und dient in einer Ökonomie des Tausches (austauschbar sind beispielsweise auch die zwillingshaften Hauptpersonen, was durch die Bereitschaft beider, sich für den jeweils anderen zu opfern, am Ende des Textes unterstrichen wird) als Substitut von Blancheflor⁴⁵. Die eigentliche Beschreibung des kostbaren Pokals wird durch einen Herkunftsbericht eingerahmt, der dem Modell der *translatio imperii* folgt, denn der Kelch wurde erst von Aeneas aus dem brennenden Troja gerettet, später in Italien Lavinia geschenkt, dann von einem römischen Herrscher an den nächsten bis auf Julius Caesar vererbt und schließlich von einem Räuber entwendet⁴⁶. Die filigrane Arbeit mit schwarzem Schmelz auf Edelmetall (Niello) soll die Bewunderung des Betrachters erregen und hat gleich einen doppelt übernatürlichen Ursprung, denn Vulkan ist der göttliche Urheber des Kelches, und das Bild der von Paris entführten Helena wurde durch „Zauber-

nichtchristlicher Religionen kommt es in der altfranzösischen Dichtung häufiger, so beten die Sarazenen des Rolandsliedes zu ‚Apoll‘.

⁴⁵ Zu dem Substitutionsvorgang vgl. folgenden Aufsatz von I. Kasten, in dessen Mittelpunkt allerdings die deutsche Bearbeitung der französischen Vorlage aus der Feder von Konrad Fleck steht: Der Pokal in ‚Flore und Blanscheflur‘, in: H. Haferland – M. Mecklenburg (Hgg.), Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit, München 1996 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 19), 189 – 198, bes. 196. M. Waltenberger sieht in dem Kelch das „Prinzip der paradigmatischen Substitution“ verkörpert, vgl. Diversität und Konversion. Kulturkonstruktionen im französischen und im deutschen Florisroman, in: W. Harms – C. St. Jaeger – H. Wenzel (Hgg.), Ordnung und Unordnung in der Literatur des Mittelalters, Stuttgart 2003, 25 – 43, dort 38. Zur Ekphrasis des Pokals und dessen Funktion in der mittelhochdeutschen Bearbeitung von Konrad Fleck vgl. ferner den Beitrag von H. Wandhoff, hier 55 – 76.

⁴⁶ 441 – 512 in der Edition von Leclanche (s. Anm. 14), der Rahmen der Translationserzählung nimmt die Verse 442f. und 504 – 512 ein.

kunst“ (*artimage*, von *artem magicam* oder *artem mathematicam*)⁴⁷ in weißem Email auf Gold ausgeführt (447 – 460)⁴⁸:

- 447 *A grant merveille fu bien faite*
 et molt fu soutiument portraite
 par menue neeleüre
 450 *Vulcans le fist, s' i mist sa cure. ...*
 457 *En l' eur après fu painte Helaine*
 comment Paris ses drus l' en maine.
 D' un blanc esmail ot fait l' image,
 460 *assise en l' or par artimage.*

Magische Eigenschaften zeichnen auch das Futteral des Kelches aus, dessen Karbunkelstein so hell leuchtet, daß man noch im dunkelsten Keller Wein und Ysop auseinanderhalten kann (491 – 496). Die Leuchtkraft dieses Zaubersteins wird ebenso in dem Lehrgedicht *De lapidibus* von Marbod von Rennes wie in den altfranzösischen Bearbeitungen dieses weit verbreiteten Textes näher erklärt, deren älteste noch vor 1150 entstanden ist⁴⁹. Der Glanz stellt ein wichtiges Merkmal fast aller in den mittelalterlichen Antikenromanen vorkommenden Artefakte dar, denn dadurch sticht der magische Gegenstand sofort aus seiner Umgebung heraus und fesselt die Aufmerksamkeit des Betrachters. Daher verwenden die Götter, Magier und Künstler, welche diese Objekte schaffen, häufig Gemmen, was etwa in den Grabmalbeschreibungen des *Roman d' Eneas* und *Roman de Troie* immer wieder hervorgehoben wird.

Die Lokalisierung der beschriebenen Figuren auf dem Pokal selbst bleibt im Detail vage, auch wenn in 457 mit *en l' eur* („am Rand“) immerhin eine ungewöhnlich genaue Ortsangabe für die Darstellung des Raubs

⁴⁷ Zur Etymologie von *artimage* vgl. den Artikel bei Tobler – Lommatzsch (s. Anm. 19) und die dort angeführten Literaturhinweise.

⁴⁸ Französischer Text nach Leclanche und deutsche Übersetzung nach Kolmerschlag 271 (s. Anm. 14): „Er war wunderbar gefertigt und sehr kunstfertig bemalt mit einer Arbeit in Niello; Vulkanus fertigte ihn und hat darauf seine Kunstfertigkeit verwendet. Auf dem Rand war danach Helena gemalt, wie Paris seine Geliebte wegführt. Aus einem weißen Email hatte er das Bild gemacht, das durch Zauberkunst in Gold gefaßt war.“

⁴⁹ J. M. Riddle (Hg.): *Marbode of Rennes' (1035 – 1123) De lapidibus*, Wiesbaden 1977 (Sudhoffs Archiv Beihefte 20), 61f., dort die Verse 341 – 348, und L. Pannier, *Les Lapidaires Français du Moyen Age des XII^e, XIII^e, et XIV^e siècles*. Paris 1882 (Bibliothèque de l' Ecole des Hautes Etudes 52), 52 (Premier Lapidaire), dort die Verse 519 – 524. Marbod vergleicht den Stein mit der Kohle, während der anonyme Übersetzer ähnlich wie der Autor von *Floire et Blancheflor* nur auf der Strahlkraft des Karbunkelsteins insistiert.

der Helena gegeben und die Abbildung des Parisurteils als der Ursache für den trojanischen Krieg klar „oben in dem Deckel“ (465: *ens el covercle de desus*) angesiedelt wird. Aber immer wieder wird die räumliche Ordnung in eine zeitliche oder sogar kausale überführt, denn an die im engeren Sinne deskriptiven Verse (vor allem 441 – 452, 457 – 460, 465f., 487f., 491 – 502) werden mit der Konjunktion *com* und dem aufzählenden Zeitadverb *apres* narrative Elemente angefügt sowie gelegentlich die Beweggründe der Figuren erläutert, die ja eigentlich nur erzählt und aus der bildlichen Darstellung höchstens indirekt durch Indizien erschlossen werden können: Die drei Göttinnen gingen zu Paris, weil sie sich über den Apfel stritten; Paris entschied sich für Venus, weil er die Liebe höher als Besitz und Weisheit schätzte. Indem der Erzähler betont, das Bild zeige die Liebe des Paris und seine große Sorge (488: *l' amor Paris et la grant cure*), die ihn beide zur Expedition ins ferne Griechenland drängen, weist er bereits auf die Ähnlichkeit zwischen Paris und Floire voraus, die erst in der Mitte des Romans entfaltet werden wird. Auf seiner Suche nach der Geliebten wird Floire von seinen Gastgebern bei einem Festessen der Troja-Kelch vorgesetzt, für den Blanchefflor verkauft worden war. Die Betrachtung des glücklichen Liebespaares Paris und Helena führt den Protagonisten des Romans zur inneren Zwiesprache mit Amor und zum Ausdruck des eigenen Unglücks. Der bildlichen Darstellung kommt also die Aufgabe zu, den antiken Mythos als Richtschnur für die Beurteilung der eigenen Lage und als Anlaß für psychologische Introspektion zu präsentieren (1693 – 1707)⁵⁰:

- 1693 *Floires a le coupe esgardee*
 qui por Blanceflor fu donee,
 qui devant lui fu tote plaine
 1696 *de plus cler vin que n' est fontaine:*
 Helaine i ert, comment Paris
 Le tint par le main, ses amis.
 El regarder qu' il fist l' ymage,
 1700 *Amors ralume son corage,*
 se li dist: „Or aies envie:
 ci en maine Paris s' aime.

⁵⁰ Ed. Leclanche (s. Anm. 14), Übersetzung bei Kolmerschlag 310: „Floris hat den Pokal angeschaut, der für Blanchefflor eingetauscht wurde (und) vor ihm stand, voll gefüllt mit Wein, der klarer als das Wasser einer Quelle war. Helena war dort (dargestellt), wie Paris, ihr Freund, sie an der Hand hielt. Während er das Bild betrachtet, entfacht Amor erneut sein Herz und sagt ihm: ‚Nun bist du neidisch: Hier führt Paris seine Freundin weg.‘ ‚Ach! Mein Gott! Werde ich je den Tag sehen, an dem ich Blanchefflor so wegführen werde?‘ ‚Wohl an, Floris! Nach dem Essen soll dich dein Wirt beraten.‘ Das lange Essen hat ihn sehr angestrengt.“

- 1704 *(Ha! Diex! Verrai jou ja le jor
k' ensi en maigne Blanceflor?)
Diva, Floires! Après mangier
Te doit tes ostes consillier. '*
1707 *Li lons mangiers l' a bien grevé.*

Der Erzähler greift das Vergleichsmotiv am Ende des Romans noch einmal auf, kurz bevor Floire und Blancheflor für ihre Übertretung der Gebote des Emirs mit dem Tode bestraft werden sollen, und versichert mit einer der in mittelalterlichen Schönheitsbeschreibungen topischen Überbietungsformeln, die Liebenden überträfen unter anderen Exempelfiguren des Altertums auch Paris von Troja (2839) und Helena (2841). Am Ende besiegelt Floire seine Versöhnung mit dem Emir, indem er den Kelch vom Türwächter des Jungfrauenturmes zurückerwirbt und seinem enttäuschten Nebenbuhler zum Trost schenkt (3249 – 3254). Der antike Kelch und damit der Trojamythos haben also ausgedient und verbleiben im Besitz des ‚heidnischen‘ Emirs, während die so zurückgekaufte Christin Blancheflor mit Floire fortziehen kann.

In ihrer Mikrostruktur verbindet die Kelch-Ekphrasis deskriptive Elemente, welche die Kostbarkeit eines magischen Objekts betreffen, mit narrativen Sequenzen, welche sich vom Leser in eine Analogiebeziehung zur Romanhandlung setzen lassen: Floire und Blancheflor haben wie Paris und Helena Abenteuer zu bestehen und über die Liebe nachzusinnen, aber sie übertreffen das mythische Paar nicht nur an Schönheit, sondern begründen auch ein Reich, statt eines zu zerstören. Sie führen ihre Untertanen notfalls mit Feuer und Schwert zum rechten Glauben, statt Götzen anzubeten. Die Distanzierung vom trojanischen Mythos und das Zurücklassen des Kelches in Kairo weisen darauf hin, daß zwar in der Herkunftsgeschichte des Kelches das Motiv der *translatio imperii* anklingt, aber dann insofern variiert wird, als die Trojageschichte nicht dazu dient, die gegenwärtige Herrschaft zu legitimieren. Makrostrukturell ist außer der metaphorischen Funktion des Paris-Pokals für die Einschätzung der Romanhandlung als einer Überbietung des antiken Mythos besonders seine originelle metonymische Rolle hervorzuheben, nämlich die Substitution der weiblichen Hauptfigur, der wie in vielen anderen Romanen des Mittelalters eher die Objekt- als die Subjektposition zugewiesen wird.

Der Thebenroman hatte die Ekphrasis von darstellenden Artefakten in die altfranzösische Dichtung eingeführt; die Modelle des Thebenromans werden dann im Roman d' Eneas und vor allem in Benoît de Sainte-Maures Roman de Troie, dessen lateinische Vorlagen Dares Phrygius und Dictys Cretensis kaum deskriptive Momente bieten, sondern die Ereignisauf-

zählung in chronologischer Folge betreiben, aufgegriffen, variiert und amplifiziert. Während das Universum von Floire und Blancheflor auch von Kaufleuten bevölkert wurde, die den Kelch als Tauschobjekt zirkulieren ließen, zeugen in der ausschließlich aristokratischen Welt des Roman de Troie die geschilderten Statuen, bildlichen Darstellungen und Automaten von einer Ökonomie der Thesaurierung und Verschwendung von Reichtum im Dienst der Repräsentation von Herrschaft. Das tote Kapital funkelt am schönsten in den Grabmalern der Helden. Daß die ekphrastischen ‚Kunstbeschreibungen‘ in den altfranzösischen Antikenromanen häufig eher narrative Abschweifungen als Beschreibungen im eigentlichen Sinne sind, dürfte bereits deutlich geworden sein. Am Beispiel des Roman de Troie ist nun noch zu zeigen, daß der Gegenstand der ‚Beschreibung‘ mindestens ebenso sehr magische und repräsentative wie ästhetische Zwecke erfüllt, sich also der Bereich des Schönen nicht von dem der Herrschaftsausübung und der Zauberei abtrennen läßt.

Kurz bevor Odysseus und Diomedes als Gesandte in Troja vorsprechen, um die Rückgabe Helenas zu erreichen, und damit als erste Griechen in die prächtige Stadt hineinreiten, wird eine wunderbare Pinie aus Gold beschrieben (6265 – 6277)⁵¹:

6265 *Devant la sale aveit un pin*
 dont les branches furent d' or fin
 tresgetees par artimaire
 par nigromance e par gramaire.
 Li pins fu faiz de tel semblance:
 Poi esteit plus gros d' une lance,
 mais desus fu espés ramuz
 e par mi la place estenduz.
 Por ço qu' ensi grailes esteit
 e par desus tel fais aveit,
 se sont li dui rei merveillie
 com ço pot estre apareillié:
 6277 *A grant richece l' ont tenu.*

Die Ekphrasis taucht im Text auf, ohne durch den Blick eines Betrachters motiviert zu sein, es sind vielmehr die beiden Griechen, welche von

⁵¹ Benoît de Saint-Maure, Le Roman de Troie (s. Anm. 7): „Vor dem Saal stand eine Pinie, deren Zweige aus feinem Gold waren, mit Magie gegossen, mit schwarzer Kunst und einem Zauberbuch. Die Pinie sah folgendermaßen aus: Sie war ein wenig größer als eine Lanze, aber oben war sie dicht belaubt und breitete sich über den Platz aus. Weil sie so schmal war und oben solche Last trug, wunderten sich die beiden Könige, wie das wohl gemacht war. Sie hielten das für ein prächtiges Werk.“

den Trojanern mißtrauisch begäugt werden (6263f.). Zwar steht Benoît de Sainte Maure die Möglichkeit solcher Motivierung einer Beschreibung durchaus zur Verfügung, wie die Liebeshandlung zwischen Achill und Polyxena zeigt: Sobald Achill seine zukünftige Geliebte erblickt, wird er durch ihre Schönheit entflammt und genießt als neuer Narziß seinen eigenen Blick im Anblick der Geliebten⁵². Aber Kunstwerke erregen beim Betrachter immer erst die ihnen geschuldete Verwunderung (6276f.: *se sont li dui rei merveillié / com ço pot estre apareillié*, „die beiden Könige haben sich verwundert, wie man das wohl hat herstellen können“), nachdem die eigentliche Beschreibung abgeschlossen ist. Auch im Conte de Floire et Blancheflor wurde die Kelchbeschreibung zunächst betrachterunabhängig vom auktorialen Erzähler übernommen, bevor dann über 1000 Verse später Floire durch die Anschauung des Pokals ins Grübeln über seine Liebe kam. Die magischen Gegenstände sind in den Antikenromanen nicht einer perspektivierenden Darstellung unterworfen, wie die Tempeltüren in Karthago, die Vergil aus dem Blickwinkel des Aeneas zeigt, damit dieser selbst durch das Bild gerührt wird und so darauf hoffen darf, daß die dargestellten *lacrimae rerum* auch das Mitleid der ihm noch unbekannten Karthager erregen werden⁵³. Der Verwunderung vor dem Artefakt auf der Rezeptionsseite entspricht im Roman de Troie auf der Produktionsseite der magische Ursprung durch *artimaire* (abgeleitet von *artem magicam*), *nigromance* (von *necromantia*, „Schwarzkunst“) und *gramaire* (von *grammatica*) im Sinne von neufranzösisch *grimoire*, d. h. „Zauberbuch“⁵⁴. Das Werk dient nicht in erster Linie dem Kunstgenuß oder der poetologischen Selbstreflexion eines Romans, der sich gar nicht als literarische Fiktion versteht, sondern der Repräsentation von Macht und Herrschaft. Im

⁵² 17540 – 17629. Der Narzißvergleich findet sich explizit in dem introspektiven Liebesmonolog Achills, welcher auf die vom Erzähler berichtete innamoramento-Episode folgt (17691): *Narcisus sui, ço sai e vei* („Narziß bin ich, das weiß und sehe ich“). Zur Einführung von „textinternen Augenzeugen“ im deutschsprachigen höfischen Roman des Mittelalters vgl. H. Wenzel, Visualität. Zur Vorgeschichte der kinästhetischen Wahrnehmung, Zeitschrift für Germanistik N. F. 9 (1999), 549 – 556, dort 551.

⁵³ Aeneis 1, 441 – 493. Zur Subjektivierung der Ekphrasis in der Aeneis vgl. A. Barchiesi, Ekphrasis, in: Ch. Martindale (Hg.), The Cambridge Companion to Virgil, Cambridge 1997, 271 – 281, bes. 280: „Finally, the problem of ‚who views the images?‘ is intertwined with the problem of ‚who tells the story?‘, and helps the reader to realise the importance of point of view and subjectivity. When the description has a focaliser, that is to say a character in the narrative who views the artifact, the reader needs to be aware that her perception of the images is mediated by the narrative voice, or voices, as well as by the perspective of the focaliser.“

⁵⁴ M. Zink hat jüngst herausgearbeitet, daß es sich auch bei den im Trojaroman erwähnten *poetes* um Propheten und Magier handelt, vgl. Poésie et conversion au Moyen Âge, Paris 2003 (Perspectives littéraires), 80 – 90 (Le poète et la fable païenne).

Prolog sagt Benoît ausdrücklich, er adaptiere eine *estoire* (34 und 138) in der Volkssprache, wobei er die Augenzeugenschaft seines Gewährsmannes Dares hervorhebt (105f.): *Chascun jor ensi l' escriveit* (sc. *l' estoire*) / *come il o ses ieuz le veeit* („Jeden Tag schrieb er sie [sc. die Geschichte] so auf, wie er sie mit seinen Augen sah“). Diese Auffassung von Geschichte als Autopsie stimmt völlig mit der Definition überein, die Isidor von Sevilla in seinen *Etymologiae* für *historia* gibt und bezeichnenderweise durch den Verweis auf Dares Phrygius illustriert (Etym. 1, 41, 1 – 42, 1)⁵⁵:

XLI. DE HISTORIA. (1) *Historia est narratio rei gestae, per quam ea, quae in praeterito facta sunt, dinoscuntur. Dicta autem Graece historia ἀπό τοῦ ἱστορεῖν, id est a videre vel cognoscere. Apud veteres enim nemo conscribebat historiam, nisi is qui interfuisset, et ea quae conscribenda essent vidisset. Melius enim oculis quae fiunt deprehendimus, quam quae auditione colligimus.* (2) *Quae enim videntur, sine mendacio proferuntur.*

...

XLII. DE PRIMIS AVCTORIBVS HISTORIARVM. (1) *Historiam autem apud nos primus Moyses de initio mundi conscripsit. Apud gentiles vero primus Dares Phrygius de Graecis et Troianis historiam edidit, quam in foliis palmarum ab eo conscriptam esse ferunt.*

Gewiß besaß Benoît durchaus stilistischen Ehrgeiz bei der Übersetzung und Adaptation seiner antiken Vorlagen (Prolog 132 – 137). Sicher wird ihm kein Leser ‚literarisches‘ Talent im heutigen Sinne absprechen, der sich durch die staubtrockene *De excidio Troiae historia* von Dares Phrygius gequält hat, oder gar bestreiten, daß in diesem Fall die altfranzösische Bearbeitung der lateinischen Vorlage an Spannung, Einfallsreichtum und Kraft der Formulierung haushoch überlegen ist. Trotzdem hat man davon auszugehen, daß Benoît seinen Roman als Geschichtswerk und nicht als literarische Fiktion verstand, zumal er gar nicht über einen Fiktionsbegriff verfügte und auf den Spuren von Dares Phrygius die homerische Erzählung

⁵⁵ Die Stelle ist zitiert nach der Edition von W. M. Lindsay, *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum Libri XX*, Oxford 1987 (Erstausgabe 1911); Übersetzung: „(41) Über Geschichte. Geschichte ist die Erzählung des Geschehens, durch die wir das, was sich in der Vergangenheit ereignet hat, erkennen. Im Griechischen ist *historia* aber von *historeîn*, d. h. von Sehen oder Erkennen abgeleitet. Bei den Alten schrieb nämlich nur derjenige Geschichte, der dabeigewesen war und das gesehen hatte, was aufzuschreiben war. Besser erfassen wir nämlich mit den Augen was geschieht, als wenn wir es nur mit dem Gehör aufnehmen. Was aber gesehen wird, wird wahrheitsgemäß angeführt. (42) Über die ersten Autoren von Geschichtswerken. Geschichte schrieb bei uns als erster Moses über den Beginn der Welt. Bei den Heiden brachte als erster Dares Phrygius die Geschichte über die Griechen und Trojaner heraus, die von ihm auf Palmblätter geschrieben worden sein soll.“

als ‚unwahr‘ zurückwies (51): *Mais ne dist pas sis livres veir* („Aber sein Buch sagt nicht die Wahrheit“) ⁵⁶.

Als Hektor in der achten Schlacht des Trojanischen Krieges schwer verwundet wird, trägt man ihn in die „Alabasterkammer“ (14631: *Chambre de Labastrie*) des Königs Priamos, damit der erfahrene Arzt Broz seine Wunden versorgen und die Damen, insbesondere Polyxena und Helena, ihn pflegen können. Mit diesem Ereignis beginnt die ausführlichste und bekannteste Ekphrasis des Roman de Troie, die über dreihundert Verse umfaßt (14631 – 14958) und in immerhin sechs Handschriften durch eine Zierinitiale eigens abgegrenzt wird ⁵⁷: Die Besucher des Prunkgemaches beeindruckt ein kompliziertes Automatenensemble, denn in jeder der vier Ecken steht eine Säule aus einem Halbedelstein, auf die die Erfinder ein schönes geschmiedetes Standbild (14672: *une image de grant beauté*, „ein Bildwerk von großer Schönheit“) gestellt haben, das verblüffende Kunststücke beherrscht. Die durchweg hell leuchtenden und farbigen Materialien sind von ausgesuchter Kostbarkeit, denn es handelt sich um Gold oder (Halb)Edelsteine mit magischen Eigenschaften, darunter die zwölf Edelsteine, die Gott selbst durch ihre Erwähnung bei der Beschreibung des

⁵⁶ Dies gegen Scheideggers (s. Anm. 22) These von der ‚Literarizität‘ des Romans (182), die durch die Automatenbeschreibungen herausgestellt werde: „Inscription de l'œuvre d'art dans l'œuvre littéraire, la description des automates joue une fonction de reduplication de l'œuvre à l'intérieur de l'œuvre, elle affirme la littérarité du texte en le dotant d'une dimension réflexive. Les indices sont nombreux de ce souci réflexif, quoique discrets“. Der Kunstcharakter der Automaten ist ebenso zweifelhaft wie die angebliche ‚Literarizität‘ des seinem Selbstverständnis nach eher historiographischen Textes. E. Baumgartner (Le Temps des automates, in: De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e – XIII^e siècles), Orléans / Caen 1994 (Varia 18), 171 – 177, dort 172, zuerst in: Le Nombre du Temps. En hommage à Paul Zumthor, Paris 1988, 15 – 21) ist in ihrer Formulierung der schwächeren Form einer ähnlichen These viel vorsichtiger als Scheidegger, hat aber bei der Betrachtung der Automaten auch nur den Aspekt der Produktion, nicht den der Wirkung im Blick: „On pourrait au reste se demander si le lien que souligne le Roman de Troie entre l'automate et son inventeur et, d'une manière plus générale, entre les objets d'art, les statues, etc., et les artistes qui les ont exécutés ne renvoie pas au couple que forment en dernier ressort l'écrivain et son œuvre, celui qui taille, polit, ajuste, dispose son matériau propre, les mots, pour en créer le livre, l'objet textuel, indéfiniment re-présente au lecteur potentiel.“ Der Roman beschreibt ja gerade nicht den Herstellungsprozeß der Automaten, die sozusagen in voller Rüstung dem Kopf der Magier entspringen, sondern den Eindruck, den sie auf den Betrachter machen.

⁵⁷ Zu den Handschriften des Trojaromans siehe die Summa von M.-R. Jung, La légende de Troie en France au Moyen Âge: analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits, Basel / Tübingen 1996 (Romanica Helvetica 114), dort 53f.

himmlischen Jerusalems geadelt hat⁵⁸. Als Urheber des Wunderwerkes firmieren (14668f.) *trei poëte, sages dotors, / qui mout sorent de nigromance* („drei Seher, weise Gelehrte, die viel über Magie wußten“). Von ‚Kunst‘ ist in diesem Zusammenhang nicht die Rede, wohl aber noch einmal von Zauberkunst (14842: *l'artimaire des dotors*, „die Zauberkunst der Gelehrten“). *Nigromance* und *artimaire* werden hier als Synonyme behandelt. Beide Begriffe dienen nicht der Stigmatisierung, ja haben nicht einmal negative Konnotationen, sondern unterstreichen die Außergewöhnlichkeit des Werkes und seiner Urheber. Wie beim Renaissance-Magus, dessen Berufsbild A. Grafton am Beispiel des Dr. Faustus rekonstruiert hat, sind auch im Roman de Troie die Übergänge zwischen Zauberer, Künstler und Ingenieur fließend⁵⁹. Die Schwierigkeit, ‚Magie‘ zu definieren, ist bekanntermaßen eine Crux bei jeder Auseinandersetzung mit dem Thema⁶⁰. Für unseren Zusammenhang ist gerade die Unschärfe des Begriffes, wie er in den Antikenromanen des 12. Jahrhunderts selbst verwendet wird, aufschlußreich. Bei Benoît sind mit Sicherheit keine Dämonen im Spiel, wogegen schon die Erwähnung des christlichen Gottes in 14634 spricht, eher Fachleute für das Außergewöhnliche, die ihr Geheimwissen einsetzen⁶¹. Da der Autor es im Prolog ausdrücklich abgelehnt hat, die heidnischen Götter als handelnde Figuren auftreten zu lassen (60 – 68), kommt Vulkan als Automatenkonstrukteur nicht in Frage. Etwa der Schöpfer des zweiten Standbildes wird als Astrologe vorgestellt, als ein Fach-

⁵⁸ Apokalypse 21, 19f., Anspielung auf diese Stelle im Roman de Troie 14633 – 14640.

⁵⁹ A. Grafton, Der Magus und seine Geschichte(n), in: A. Grafton – M. Idel (Hgg.), Der Magus. Seine Ursprünge und seine Geschichte in verschiedenen Kulturen, Berlin 2001, 1 – 26.

⁶⁰ K. Jolly hebt in der derzeit besten Abhandlung zur Magie im westeuropäischen Mittelalter zu Recht den polemischen Charakter hervor, der dem Magiebegriff von den Kirchenvätern über die mittelalterlichen Theologen bis zu den viktorianischen Begründern der modernen Ethnologie anhaftet. Als Negativbegriff wird er gegen die Positivbegriffe ‚Religion‘ und ‚Wissenschaft‘ abgesetzt: Medieval Magic: Definitions, Beliefs, Practices, in: K. Jolly – C. Raudvere – E. Peters, Witchcraft and Magic in Europe. The Middle Ages, London 2002 (The Athlone History of Witchcraft and Magic in Europe), 1 – 71, bes. 4. Sowohl C. Habiger-Tuczay, Magie und Magier im Mittelalter, München 1992, als auch R. Kieckhefer, Magic in the Middle Ages, Cambridge 1989, kämpfen z. T. unter Rückgriff auf die einschlägige ethnologische Forschung mit der Begriffsbestimmung und verfahren vor allem beschreibend; Kieckhefer unterscheidet zwischen „natürlicher“ und „dämonischer“ Magie.

⁶¹ Zur französischen Wortgeschichte von ‚Magie‘ und ‚Magier‘ vgl. R.-L. Wagner, „Sorcier“ et „magicien“. Contribution à l'histoire du vocabulaire de la magie, Paris 1939. Wagner hebt in seinen Bemerkungen zur Magie in den Antikenromanen zu Recht hervor, daß es sich um „des effets miraculeux mais non diaboliques“ handelt (77).

mann also, der sich auf natürlichem Weg Zugang zu den Geheimnissen des Himmels zu verschaffen weiß (14743 – 14745)⁶²:

14743 *Des arz et des segreiz des cieus*

sot cil assez quis tresgeta

14745 *e qui l' image apareilla.*

Sicherlich dienen die Automaten auch der Unterhaltung und verschaffen dem Betrachter neben den optischen auch akustische und olfaktorische Empfindungen durch Musik und Wohlgerüche. Aber entscheidend kommt es auf ihre repräsentative Funktion im höfischen Zeremoniell an, die verschiedenen Sinnesreize steigern die Überwältigung desjenigen, der den unterschiedlichen Erfahrungen zugleich ausgesetzt ist⁶³. Der erste Automat hält einen Spiegel, in dem jeder sieht, ob seine Gewänder richtig sitzen und ob er sich angemessen verhält. Der zweite Automat, ebenfalls ein „höfisches Fräulein“ (14711: *l' autre danzele ert mout corteise*, „das zweite Fräulein war sehr höfisch“), führt alle distinktiv aristokratischen Belustigungen vom Tanz bis zur Jagd vor. Die dritte Statue ist ein junger Mann mit einer leuchtenden Krone auf dem Kopf, der auf einem kostbaren Faltstuhl sitzt und mit seinem Musizieren gar die Sphärenharmonie übertrifft (14786 – 14788). Weiter verteilt der junge Herrscher Blumen und läßt sie wieder verwelken, bevor er neue Blumen spendet. In dieser Statue klingt die kosmologisch-enzyklopädische Funktion der Ekphrasis an, die beim Streitwagen des Amphiarus im Vordergrund gestanden hatte; sie deutet zugleich die Fruchtbarkeitsfördernde Funktion des Königs an, der sich in Übereinstimmung mit dem Kosmos befindet. Der vierte Automat verfügt schließlich über das vollkommene Herrschaftswissen, denn er weist jeden Einzelnen darauf hin, was für ihn zu tun notwendig ist und wie er sich vor unhöfischem Verhalten (14894: *vilanie*) bewahrt, was selbst dann gelingt, wenn sich siebenhundert Personen im Raum befinden sollten. Vom Zen-

⁶² „Von den Künsten und Geheimnissen der Himmel wußte derjenige viel, der sie (sc. die Spiele, mit denen sich der Automat beschäftigt) ziselierte und der das Standbild ausrüstete.“

⁶³ U. Ernst hat eine heuristisch nützliche Typologie der mittelalterlichen Automaten (1. memorial, 2. magisch, 3. militärisch, 4. repräsentativ, 5. religiös) entwickelt und mit reichem Beispielmateriale vor allem aus der deutschen Epik illustriert: U. Ernst, *Zauber – Technik – Imagination. Zur Darstellung von Automaten in der Erzählliteratur des Mittelalters*, in: K. Grubmüller – M. Stock (Hgg.), *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2003 (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 17), 115 – 172. Natürlich gibt es häufig Überschneidungen der Funktionszuweisung; so sind die Automaten der Alabasterkammer sowohl magisch als auch repräsentativ, ja man könnte sagen, sie dienen gerade deshalb in besonderem Maße der Repräsentation, weil sie einen magischen und sich damit dem normalen Wissen entziehenden Ursprung haben.

trum der Macht aus kann man durch die ohne Mörtel verfugten Alabasterwände nach draußen sehen, während der mächtige Betrachter der Außenwelt verborgen und seine Geheimnisse geschützt bleiben⁶⁴:

- 14329 *Qui dedenz est, defors veit cleir*
si ne set nus tant esguarder,
 14331 *s' il est defors, ja dedenz veie.*

Das Alabastergemach bildet das Hochzeitsgeschenk des Priamos an Paris und Helena. Als Besitzer kostbarer Automaten kann Priamos nur mit dem Basileus konkurrieren, denn nach Byzanz muß man sich begeben, will man vor dem 13. Jahrhundert reale Vorbilder für die geschilderten Automaten ausmachen, erst im Bauhüttenbuch des Villard de Honnecourt finden wir im Westen Skizzen für einen hydraulischen Weinspender (f. 17), für einen Engel, der seinen Finger nach der Sonne richtet (f. 44), und für einen Adler als Lesepultaufsatz, dessen Kopf sich zum Diakon hindreht, wenn dieser aus dem Evangelium vorliest⁶⁵. Bei den beiden Eroberungen Konstantinopels durch die Kreuzritter im Jahre 1204 und durch die Türken im Jahre 1453 wurde ein großer Teil der byzantinischen Kunstschatze vernichtet, darunter alle Automaten. Gerade für das 11. und 12. Jahrhundert gibt es nicht einmal Schriftquellen über byzantinische Automaten, zwischen der Beschreibung des Thronautomaten im Zeremonienbuch des Kaisers Konstantin VII. Porphyrogenetos (905 – 959) und den Automaten schilderungen im byzantinischen Roman des 13. Jahrhunderts, etwa dem Erotokastron in der Wunderbaren Geschichte von Belthandros, klafft eine Lücke⁶⁶. Im Westen hatte Liutprand von Cremona schon am Ende des

⁶⁴ „Wer drinnen ist, sieht klar nach draußen, aber niemand kann so scharf beobachten, daß er, wenn er draußen ist, nach drinnen sehen könnte.“

⁶⁵ Vgl. die Abbildungen in *Carnet de Villard de Honnecourt. D' après le manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de Paris (n° 19093) présenté et commenté par A. Erlande-Brandenburg et al.*, Paris 1986.

⁶⁶ Die Hinweise auf die zeitliche Lücke und auf den byzantinischen Roman verdanke ich der Freundlichkeit von C. Cupane (vgl. auch deren Beitrag, hier 221 – 245). Vgl. Constantini Porphyrogeniti Imperatoris *De ceremoniis aulae byzantinae libri duo. Graece et latine et recensione Io. Iac. Reiskii cum eiusdem commentariis integris*, Bonn 1829, Bd. 1, II 15 und C. Cupane (Hg.), *Romanzi cavallereschi bizantini*, Torino 1995 (Classici Greci – Autori della tarda antichità et dell' età bizantina), 244 – 255. Zu den Thronautomaten des Basileus siehe zuletzt den Aufsatz von C. Canavas, mit Berücksichtigung der älteren Literatur und auch der einschlägigen arabischen Quellen: Automaten in Byzanz. Der Thron von Magnaura, in: K. Grubmüller – M. Stock (Hgg.), *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2003 (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 17), 49 – 72, gutes Material bietet auch G.

10. Jahrhunderts in seiner Antapodosis von einem diplomatischen Besuch bei Nikephoros II. Phokas im Auftrage Ottos des Großen berichtet und am byzantinischen Hof einen vergoldeten Baum mit hydraulisch zwitschernenden Vögeln bewundert, der dem im Roman de Troie geschilderten sehr ähnlich sieht (6, 5)⁶⁷: *Aerea sed deaurata quaedam arbor ante imperatoris sedile stabat, cuius ramos itidem aerae diversi generis deaurateque aves replebant, quae secundum species suas diversarum avium voces emittebant.*

E. M. Jeffreys versucht, einen ‚kommenischen Hintergrund‘ für die Entstehung der altfranzösischen Antikenromane plausibel zu machen, da Eleonore von Aquitanien, die Gönnerin von Benoît de Sainte-Maure, im Jahre 1147 Konstantinopel auf dem Zweiten Kreuzzug zusammen mit ihrem ersten Mann Ludwig VII. von Frankreich besucht hat⁶⁸. Einen direkten Einfluß byzantinischer Schriftquellen auf die altfranzösischen Antikenromane kann auch Jeffreys nicht nachweisen, es ist aber nicht auszuschließen, daß die Ekphraseis der altfranzösischen Antikenromane teilweise vom byzantinischen Kunsthandwerk inspiriert sind, etwa durch in den Westen gelangte Goldschmiedearbeiten oder Elfenbeinkästchen mit mythologischen Szenen wie dem Veroli-Kästchen, das unter anderem die Entführung der Europa und damit eine Szene aus dem thebanischen Mythenkreis zeigt⁶⁹. Wahrscheinlich ist zumindest, daß mündliche Be-

Brett, The Automata in the Byzantine „Throne of Solomon“, *Speculum* 28 (1954), 477 – 487.

⁶⁷ E. Dümmler (ed.), *Liudprandi Episcopi Cremonensis opera omnia*, Hannover 21877 (Monumenta Germaniae Historica, SS RR Germ. in usum scholarum), 120. Vgl. die Übersetzung bei K. v. d. Osten-Sacken (trad.), *Aus Liudprand's Werken*. Nach der Ausgabe der Monumenta Germaniae, neu bearbeitet v. W. Wattenbach, Leipzig 1940 (Die Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit 29), 96: „Vor dem Throne des Kaisers stand ein eherner, aber vergoldeter Baum, dessen Zweige erfüllt waren von Vögeln verschiedener Art, ebenfalls von Erz und vergoldet, die sämtlich, ein jeder nach seiner Art, den Gesang der verschiedenen Vögel ertönen ließen.“

⁶⁸ E. M. Jeffreys, *The Comnenian background to the romans d' antiquité*, *Byzantion* 50 (1980), 455 – 486, bes. das Fazit, das den hypothetischen Charakter ihrer Argumentation unterstreicht (486): „I feel sure that Eleanor in her brief period in Constantinople could have retained a vivid impression of Byzantine claims for an ancient imperial pedigree. I find it more difficult however to imagine that a novel by Prodro-mos could in the same brief visit have communicated itself to her in such a way that a few years later she commanded a comparable narrative to be created in her native vernacular. Perhaps then these developments must be considered no more than suggestively coincidental events in literary history.“

⁶⁹ Abbildungen 518 und 519 bei É. Coche de la Ferté, *Byzantinische Kunst*, Freiburg / Basel / Wien 1982 (Ars Antiqua). Sehr viel weiter als E. Faral ist man inzwischen immer noch nicht gekommen, auch wenn die Äußerung des großen französischen

richte der Kreuzfahrer in der Art von Liutprands früherer Schilderung die Kunde der überwältigenden Pracht des Hofes in Konstantinopel und seiner Repräsentationsmaschinen nach Westen getragen haben. Im parodistischen Epos der Karlsreise beeindruckt ein sich drehender Palast die Franken und bringt sie gehörig durcheinander⁷⁰. Wie die byzantinischen Automaten dienen die des Trojaromans nicht der Selbstreflexion von Kunst, sondern der Repräsentation von Macht über den Betrachter, seiner Überwältigung im Dienste der Herrschaft. Wie diese selbst entspringt das wunderbare Werk nicht der Arbeit, sondern der Magie.

Mediävisten dem realistischen Literaturverständnis seiner Zeit verpflichtet ist (*Le merveilleux et ses sources dans les descriptions des romans français du XII^e siècle*, in: *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, Paris 1913, 307 – 425, dort 334): „Les descriptions de ce genre ont donc puisé leur première origine dans des réalités, et nous savons qu’ au moyen âge, en Orient, à Constantinople surtout, on s’ est plu à construire de savants automates.“

⁷⁰ P. Aebischer (Hg.), *Le voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*, Genève / Paris 1965 (*Textes littéraires français* 115), dort die Verse 334 – 391.