

HAIKO WANDHOFF / BERLIN

Bilder der Liebe – Bilder des Todes

Konrad Flecks Flore-Roman und die Kunstbeschreibungen in der höfischen Epik des deutschen Mittelalters

In dem vorliegenden Beitrag zur Ekphrasis in der deutschen Literatur des Mittelalters möchte ich einige wichtige Formen und Funktionen von Kunstbeschreibungen beleuchten, wie sie sich insbesondere in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts darstellen¹. Meine Erörterungen werde ich exemplarisch an Konrad Flecks mittelhochdeutscher Adaption des Conte de Floire et Blancheflor entwickeln, einem in der Germanistik selten behandelten höfischen Roman aus dem 13. Jahrhundert, an dem sich das Faszinosum epischer Kunstbeschreibungen gleichwohl vorzüglich aufzeigen läßt. Zunächst jedoch sollen einige allgemeine Überlegungen zur Ekphrasis im deutschen Mittelalter das Thema einleiten.

(I.) Die deutschsprachigen höfischen Epen und Romane des 12. und 13. Jahrhunderts — und mit ihnen ihre nicht wenigen Kunstbeschreibungen — stehen in einem komplexen literarischen Spannungsfeld. Bestimmend für ihre Stoffe, also die Wahl der *materia*, ist zunächst der Fundus der französischen Hofliteratur, aus dem die deutschen Epiker zumindest in der Zeit von etwa 1170 bis 1220 fast ausnahmslos die Vorlagen für ihre Texte entnehmen. Die frühe und ‚klassische‘ höfische Epik im deutschsprachigen Raum besteht insofern im wesentlichen aus Adaptionen französischer Großerzählungen. Zugleich haben die deutschen Bearbeiter aber auch direkten Zugang zu den lateinischen Großdichtungen der Antike, zu den Dichtungen Vergils, Ovids und anderer, die einerseits jedem *litteratus* aus dem Lateinunterricht bekannt sind, andererseits den französischen Romanen der *matière de Rome* und der *matière de Bretagne* stofflich bzw. mo-

¹ Die folgenden Überlegungen stützen sich in wesentlichen Teilen auf mein Buch: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters, Berlin / New York 2003 (Trends in Medieval Philology 3).

dellhaft zugrunde liegen. Und mit den mittellateinischen Dichtungen des 12. Jahrhunderts, den allegorischen Epen eines Alanus ab Insulis etwa, wirkt schließlich noch eine dritte Form von Großerzählungen auf die deutschsprachige Epik ein.

Die Ekphrasis, die hier als poetische Technik der Kunstwerkbeschreibung verstanden wird, oder allgemeiner noch: als „verbal representation of visual representation“², begegnet den deutschen Dichtern also in verschiedenen Texten und Traditionen. Vorbildlich entfaltet war sie bereits in der antiken Literatur, angefangen bei Homer und subtil ausdifferenziert bei Vergil und Ovid³. Für die volkssprachigen Gebrauchszusammenhänge des Mittelalters modifiziert und adaptiert hat sie dann der französische *roman courtois*, und zwar zunächst in den Antikenromanen. Diese Erzählungen von Theben und Alexander, von Troja und Aeneas bieten immer wieder ausführliche *descriptions* wundersamer Bild- und Bauwerke, die die überbordende Pracht und den Reichtum orientalischer Herrscher wie auch ihre Hybris darstellen⁴. Die mittellateinischen Großerzählungen machen schließlich ebenfalls von der poetischen Technik der Kunstbeschreibung Gebrauch und nutzen sie insbesondere für den Entwurf von prächtigen Bildern, die die gegenwärtige Welt im Zustand von Korruption und Selbstüberhebung zeigen⁵.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß es in der mittelalterlichen Literatur eine weitverbreitete ‚poetische Praxis‘ der Kunstbeschreibung gibt, die jedoch — ähnlich wie in der Antike — im Rahmen der Rhetorik kaum reflektiert wird. Vielmehr scheint sie sich im Zuge der Aneignung der römischen ‚Klassiker‘, „von der Poetik unbewacht, einfach topisch fortge-

² W. J. Th. Mitchell, Ekphrasis and the Other, *South Atlantic Quarterly* 91 (1992), 695 – 719; zitiert nach dem Wiederabdruck in: W. J. Th. Mitchell, *Picture Theory*, Univ. of Chicago Press 1995, 151 – 181, Zitat dort 152. Vgl. J. Heffernan, *The Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury*, Chicago 1993, 3.

³ Vgl. den noch immer instruktiven Überblick zur antiken Ekphrasis von P. Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius. Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, Leipzig / Berlin 1912, ferner die Beiträge von A. Rengakos, hier 7 – 16, und Ch. Ratkowitsch, hier 17 – 42, bes. 17 – 19.

⁴ S. dazu die Materialsammlung von O. Söhring, *Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen*, *Romanische Forschungen* 12 (1900), 493 – 640, vgl. ferner den Beitrag von M. Grosse, hier 97 – 132. Zu den Kunstbeschreibungen des *Roman d' Eneas* vgl. Wandhoff (s. Anm. 1) 58 – 105 (mit weiterer Literatur).

⁵ Grundlegend hierzu Ch. Ratkowitsch, *Descriptio Picturae. Die literarische Funktion der Beschreibung von Kunstwerken in der lateinischen Großdichtung des 12. Jahrhunderts*, Wien 1991 (*Wiener Studien. Beiheft* 15). Vgl. Wandhoff (s. Anm. 1) 64 – 68, 85 – 88, 203 – 225, 233 – 237, ferner den Beitrag von Ch. Ratkowitsch, hier 19 – 21.

erbt zu haben“⁶. Und so sind auch die mittelalterlichen Beschreibungen von visuellen Kunst- und Bauwerken nur selten bloße rhetorische Schaustücke; zumeist handelt es sich, wie Christine Ratkowitsch für die mittellateinische Großepik gezeigt hat, um eng auf den Handlungsverlauf bezogene Scharnierstellen der Narrationen: „Obwohl in den Poetiken des Hochmittelalters die Anweisungen für die Abfassung von Beschreibungen fast ausschließlich auf Äußeres beschränkt bleiben, dient die *descriptio* von Kunstwerken nicht bloß der stilistischen Ausschmückung, sondern ist in die jeweilige Gesamtaussage integriert“⁷.

Freilich bedienen die Ekphrasen visueller Wunderwerke auch ein ausgeprägtes Schau-Bedürfnis des mittelalterlichen Publikums, eine Faszination an zeitlich wie räumlich fernen Attraktionen, die durch die volkssprachige Literatur nun endlich auch einem Laienpublikum nahegebracht werden können. Zu einer festen Handlungseinbindung steht dies nicht im Widerspruch, im Gegenteil: Die Ekphrasen mittelalterlicher Dichtung stellen in der Regel besonders markierte Orte eines Textes dar, an denen sich eine weit über die Volkssprache hinausreichende ‚Poetik der Visualität‘⁸ mit dem Wunsch verbindet, die verschiedenen Dimensionen der epischen Handlung auszuleuchten und dem Leser auf diese Weise zugänglich zu machen. Gerade die spektakulär gemalten, gewirkten oder sonstwie geformten Bilder und Plastiken auf Kampfschilden und Gräbern, Kleidung und Schmuck sowie in Kirchen und Palästen bieten die Möglichkeit, die Sinn- und Deutungsdimensionen der epischen Dichtung in ihrer räumlich-visuellen ‚sister art‘ noch einmal aus einer anderen Perspektive zu reflektieren. Ekphrasen sind somit auch in mittelalterlicher Literatur vielfach Gelenkstellen von Erzählungen, in denen repräsentative Zurschaustellung und narrative Handlungseinbindung ineinandergreifen. Indem die epische Wortkunst ihre Inhalte, Darstellungsmodi und Deutungsangebote in visuellen Kunstwerken spiegelt, reflektiert sie ihren eigenen Weltentwurf im

⁶ G. Goebel, *Poeta faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*, Heidelberg 1971, 11, Anm. 11.

⁷ Ratkowitsch (s. Anm. 5) 355. Vgl. für die antike Literatur D. P. Fowler, *Narrate and Describe. The Problem of Ekphrasis*, *Journal of Roman Studies* 81 (1991), 25 – 34; F. Graf, *Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike*, in: G. Boehm – H. Pfothenhauer (Hgg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1995, 143 – 155.

⁸ H. Wenzel, *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995; H. Wandhoff, *velden und visieren, bliemen und florieren. Zur Poetik der Sichtbarkeit in den höfischen Epen des Mittelalters*, *Zeitschrift für Germanistik N. F.* 9 (1999), 586 – 597.

Durchgang durch ihr ‚Anderes‘, durch dasjenige, was sie selbst niemals sein kann: geschautes Bild und durchschrittener Raum.

(II.) Weit ausführlicher als jede uns bekannte Fassung des französischen Conte de Floire et Blanscheflor erzählt Konrad Fleck in seiner deutschen Übertragung die bewegende Geschichte einer reinen, göttlich vorherbestimmten, aber gesellschaftlich höchst unwahrscheinlichen Liebe zwischen Flore, einem heidnischen Königssohn, und Blanscheflor, der Tochter einer christlichen Gefangenen am Hofe seines Vaters⁹. Die beiden Kinder werden zur selben Zeit geboren, wachsen zusammen auf und sind von Beginn an unzertrennlich. Zum Problem wird ihre unschuldige Liebe erst, als die beiden älter werden und die dynastischen Ambitionen von Flores Vater gefährden. Um die drohende Mesalliance seines Sohnes zu verhindern, veräußert er Blanscheflor an Kaufleute und läßt Flore glauben, seine Freundin sei verstorben. Als dieser die Wahrheit schließlich doch ans Licht bringt, macht der Königssohn sich auf eine lange abenteuerliche Reise, an deren Ende er unter Bestehung großer Gefahren seine vom Tode bedrohte Geliebte aus den Händen des grausamen Emirs von Babylon befreien kann. Flore läßt sich taufen, heiratet Blanscheflor nach christlichem Ritus und tritt die Nachfolge seines Vaters an. Er herrscht über viele Länder, die er sogleich christianisieren läßt, und zeugt mit seiner Frau eine Tochter, die, wie wir bereits im Prolog erfahren (307 – 318), die Mutter Karls des Großen sein wird.

Konrad Flecks möglicherweise um 1220 entstandene Erzählung greift einen Stoff auf, der in ganz Europa weitverbreitet und zum Teil bis in die Neuzeit bekannt war¹⁰. In der Forschung steht er bis heute allerdings im Schatten der ‚Klassiker‘ der höfischen Literatur, obgleich der auf den antiken Liebes- und Reiseroman zurückgehende Stoff nicht nur in Frankreich ganz an den Anfang höfischen Erzählens gehört¹¹. Für die Frage nach den

⁹ Text nach: E. Sommer (ed.), Konrad Fleck: Flore und Blanscheflor, Quedlinburg / Leipzig 1846 (Bibliothek der gesamten deutschen National-Literatur 12). Vgl. J.-L. Leclanche (ed.), *Le Conte de Floire et Blanscheflor*, Paris 1983. Ich zitiere den französischen Text nach der Übersetzung von E. Kolmerschlag, *Interpretation und Übersetzung des Conte de Floire et Blanscheflor. Poetische Herrschaftslegitimation im höfischen Roman*, Frankfurt u. a. 1995, 257 – 362. Zu den Ekphrasen im altfranzösischen Conte de Floire et Blanscheflor vgl. den Beitrag von M. Grosse, hier 118 – 123.

¹⁰ Zur Datierung s. P. Ganz, Konrad Fleck, in: K. Ruh u. a. (Hgg.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2., völlig neu bearbeitete Aufl., Bd. 2, Berlin 1980, 744 – 747. Die europäische Verbreitung des Stoffes erörtert P. E. Grieve, *Floire and Blanscheflor and the European Romance*, Cambridge 1997.

¹¹ In Deutschland sind allerdings nur Bruchstücke eines Trierer Floyris aus dem 12. Jahrhundert überliefert. S. dazu K. Ruh, *Höfische Epik des deutschen Mittelalters*, Bd.

Formen und Funktionen der Ekphrasis in der deutschsprachigen Epik bietet sich der Roman deshalb an, weil in ihm zum Teil äußerst umfangreiche Beschreibungen von Kunstwerken zu finden sind, die einerseits als herausragende Schau-Objekte in Szene gesetzt werden, andererseits jedoch in ihrer Programmatik eng mit der Handlung verwoben sind. Zwei Kunstwerke, in deren Bildprogrammen sich die Liebe des Protagonistenpaares — und damit die Handlung der Erzählung — auf eigentümliche Weise spiegelt, ragen dabei besonders heraus. Beide werden kurz hintereinander beschrieben, und zwar am Anfang des ‚Reiseteils‘, also genau an jenem Wendepunkt der Erzählung, an dem die paradiesisch anmutende Kinderliebe endet und mit Flores todesmutiger Suche nach dem verkauften Christenmädchen die eigentliche Abenteuerhandlung in Gang kommt.

Der erste Kunstgegenstand ist ein herrlicher, vom Gott Vulcan gefertigter Pokal aus Gold, den Flores Eltern neben anderen Kostbarkeiten von den babylonischen Kaufleuten als Erlös für Blanscheflur erhalten haben. Einst hat er Cäsar gehört, ehe er diesem in Rom abhanden gekommen ist; im französischen Conte de Floire et Blancheflor hatte ihn zuvor sogar König Eneas persönlich bei seiner Flucht aus Troja mitgenommen (503f.). Der Pokal ist mit zahlreichen Edelsteinen verziert, die von jedem, der aus ihm trinkt, für zwölf Monate jeglichen Schaden abwenden. Vor allem aber zeigt er in äußerst lebensechten Bildern die Geschichte des trojanischen Krieges, angefangen vom Streit der Göttinnen über das Urteil des Paris und seine Liebe zu Helena bis hin zum Untergang der Stadt (1587 – 1654)¹²:

I: Von den Anfängen bis zu Hartmann von Aue, Berlin 2., verbesserte Aufl. 1977, 56 – 60.

¹² *Man mohte dar an schouwen / erhaben drî schoene vrouwen / mit schoenem sinne / (ez wâren drî gotinne, / Jûnô und Pallas / Vênus diu dritte was), / wie sie Pârisen bâten / daz er einen apfel den sie hâten / ir einer gaebe under in. / daz dûhte sie ein guot gewin / swelhiu des wurde gewert, / wan diu waere lobes wert. / des hâten die zwô nît. / dâ von gehiezens im enstrît / Jûnô schatz und richtuom, / Pallas witze und wîstuom, / Vênus diu gotinne / Helenam die küniginne. / die hâte Pâris holde, / und gap den apfel von golde / ûf die gedinge Venerî. / an dem napfe stuont dâ bî / wie Pâris den Kriechen nam / die küniginne Helenam, / dô Menelâus was under wegen; / wie er sie fuorte in sinen pflegen; / und wie die Kriechen mit her / ze Troye fuoren über mer; / wie von der selben hervart / Troye besezzen wart. / dâ sach man wie sie tâten, / wie grôze kraft sie hâten, / wie sie dâ ze sturme riten, / wie sie vâhten, wie sie striten, / wie sie die schefte brâchen, / wie sie schutzen, wie sie stâchen, / wie sie die vînde jageten, / wie die boesen verzageten, / und wie sie dicke entwichen. / von slegen und von stichen / gelâgen dâ die tôten / mit exen verschrôten. / und wie man die vürder truoc; / wie Achilles Hectorem sluoc / und Pâris Achillen; / wie durch Helênen willen / manic man den lîp verlôs; / wie die innern wurden sigelôs; / wie die kriechischen geste / die stat von nâtûre veste / mit listen gewonnen; / wie sumeliche entrunnen; / wie das fiur die stat brande; / wie die Kriechen ze lande / kêrten froeliche; / wie Troye lac erbermeeliche /*

„Man konnte darauf drei edle, mit großem Kunstverstand erhabenen dargestellten Damen beobachten (es waren die drei Göttinnen Juno, Pallas und Venus), wie sie Paris baten, einer von ihnen den Apfel zu geben, den sie bei sich hatten. Dies schien ihnen ein angemessener Preis zu sein, der diejenige, die ihn bekäme, besonders auszeichnen würde. Doch machte jede der anderen den Preis streitig. In diesem Widerstreit versprach ihm Juno Macht und Reichtum, Pallas Verstand und Weisheit, und die Göttin Venus schließlich die Königin Helena. Diese begehrte Paris besonders, und so vergab er den goldenen Apfel in hoffnungsvoller Erwartung an Venus. Auf dem Pokal war außerdem dargestellt, wie Paris den Griechen die Königin Helena entführte, als Menelaos nicht zugegen war; wie er sie in seine Obhut brachte; und wie die Griechen mit Heeresmacht nach Troja übers Meer fuhren; wie Troja von dieser Streitmacht belagert wurde. Da sah man, wie sie handelten, wie groß ihre Kräfte waren, wie sie dort Sturmangriffe ritten, wie sie fochten, wie sie kämpften, wie sie Lanzenschäfte zerbrachen, wie sie schossen, wie sie stachen, wie sie die Feinde jagten, wie die Schwachen verzagten und davonliefen. Von Schlägen und Stichen lagen da die Toten, von Streitäxten zerhauen. Und wie man die fort trug; wie Achilles Hector erschlug und Paris Achilles; wie viele Männer wegen Helena den Tod fanden; wie die im Innern der Stadt unterlagen; wie die griechischen Eindringlinge die von Natur äußerst gut befestigte Stadt mit List eroberten; wie kaum jemand entkam; wie das Feuer die Stadt niederbrannte; wie die Griechen hochgestimmt in ihre Heimat zurückkehrten; wie Troja erbarungswürdig darniederlag, zerstört und vernichtet. Dies alles war dort mit solcher Kunstfertigkeit derart anschaulich eingraviert, daß selbst ein noch so kluger Mann beim Betrachten des Artefaktes gewiß behaupten würde, daß die Geschichte lebte, die auf dem Pokal schwebte. Das Bildkunstwerk war so klar und transparent, daß es einem Mann, der Troja nie gesehen hatte, alles wahrheitsgemäß berichtete, was dort einst geschehen war.“

Diesen Pokal wird Flore mitnehmen, wenn er sich — nun selbst als Kaufmann verkleidet — auf die Suche nach seiner Freundin macht; er wird sich unterwegs durch die kunstvollen Bilder von Paris und Helena an seine eigene Liebesgeschichte erinnern lassen, und am Ende wird er den Pokal sogar gegen Blanscheflur zurücktauschen.

Doch während dieser mobile Kunstgegenstand seine Reise bis an ihr Ende begleitet, löst der Anblick eines anderen Kunstwerks die gefährliche

zerfüeret unde schadehaft. / diz was mit sölher meisterschaft / ergraben alsô schinbaere, / swie listic ein man waere, / der daz werc an saehe, / nemeliche er jaehe / daz diu âventiure lebete / diu an dem napfe swebete. / daz werc was sô clâr / daz ez seite vür wâr / einem man der Troye nie gesach / allez daz dâ vor geschach. — Die Übersetzungen aus dem Mittelhochdeutschen sind von mir.

Abenteuerfahrt überhaupt erst aus. Es handelt sich um ein monumentales Grabmal, das Flores Eltern anfertigen lassen, um ihren Sohn über den Verlust seiner Geliebten hinwegzutrusten. Dieses Schein-Grab, das, wie Flore schließlich feststellen wird, in seinem Inneren leer ist, bietet an seiner äußeren, sichtbaren Oberfläche ein Übermaß an Kostbarkeiten und Wundern auf (1947 – 2048)¹³:

„Nun hört von zahlreichen Wundern. Wie uns die Geschichte erzählt, wurde das Grab aus einem elfenbeinähnlichen Marmorstein gehauen, an dem man viele wunderbare Begebenheiten betrachten konnte. Darunter lagen vier ehernen Löwen, genauso, als ob sie lebten. Darauf ragte der Marmorstein in die Höhe. Weder vorher noch nachher hat man jemals wieder ein so kunstvoll mit Vogel- und Tierbildern verziertes Grab gese-

¹³ *Nû hoerent wunder manicvalt. / als uns diu âventiure zalt, / in eime marmesteine / geliche helfenbeine / wart daz grap erhouwen, / dar an mohte man schouwen / wunderlichiu wunder. / dâ lâgen under / vier lewen êrîn, / rehte sam sie lebetîn. / dar ûf lac der stein enbor. / man gesach nie sît noch vor / kein grap baz gezieren / mit vogelen und mit tieren, / sô man dâ schouwen mahte / von aller hande slahte / und von aller der art / sô iht ie lebendes wart, / daz ûf der erden inder lebet, / in wazzere oder in lûften swebet, / zam oder wilde. / diu selben bilde / diuhten iuch sô lobelich / daz ir swüeret sie regeten sich / und daz sie lebeten garwe. / daz kam von maneger varwe / und von des golde rîcheit. / ein stein wart dar ûf geleit / nâch dem grabe wol gezieret, / glîcher wîse gevisieret / ouch alsô der under stein. / swenne diu sunne schein, / an daz grap, vil vaste / daz gesmîde wider glaste, / daz diu ougen ir kraft verlurn, / diu ez durch sîn spaehel kurn. / daz kam von vier sachen, / ân die niemen kann gemachen / schoeni bilde cleine: / golt, silber, guot gesteine, / schoeni varwe dez vierde. / ze aller der gezierde / obenân ûf dem grabe, / als ich ez vernomen habe, / die werckmeister macheten / zwei kint alsô sie lacheten / und als sie samet spilten. / Blanschflûr der milten / was daz eine gelich, / von golde clâr unde rîch, / Flôren daz ander. / swer sie sach, und erkander / wie diu kint geschaffen wâren, / der sach diu zwei gebâren / jenen zwein geliche. / Flôre hôveschliche / sîner friundîn eine rôse bôt / gemachet ûzer golde rôt. / dâ wider bôt im sîn friundîn / ein gilje, diu was guldîn. / dar zuo was gezieret schône / iewederz mit einer krône / ûzer golde geslagen: / sî môhte ein kûnec mit êren tragen, / die krône die er ûf truoc; / dar zuo waer sî guot genuoc. / ein karfunkel drinne lac, / der nahtes, als ez waere tac, / ein mîle al umbe lûhte, / daz die luogenden dûhte / dâ enwurde niemer naht. / dâ was wunders mê gemacht. / an des grabes vier orten / die meister mit zoubeworten / ûzer antwerck gemachet hâten: / sô die winde wâten, / sô truogen sie den wint / innerhalb unz an diu kint. / von zoubeworten daz geschach. / daz schoene gesmîde sprach / in lebender liute wîse. / ez macheten zwêne smîde wîse, / Vulcân und Orphânus. / Flôren bilde sprach alsus: / ,kisset mich, frouwe sîeze. / daz im übel geschehen müeze / der uns dirre minne nîde; / wan ich niemer doch vermîde, / ich ensî iu rehte holt.‘ / dô sprach daz ander golt, / daz Blanschflûr was gelich, / ,ist daz wâr, sô bin ich rîch; / wan ich iuch in minem sinne / vor al der werlde minne; / alsô helfe mir nû got, / daz ist mîn ernest âne spot.‘ / dar nâch underkusten sich / diu bilde (daz was wunderlich) / mê danne tûsent stunt; / ungerouwet was ir bêder munt, / unz des windes kraft zergie / und ers iegnôte ruowen lie.*

hen, wie man es dort betrachten konnte, mit allen Arten von Lebewesen, die jemals auf und in der Erde leben, im Wasser oder in der Luft schweben, zahm oder wild. Diese Abbildungen kämen Euch so großartig vor, daß Ihr schwören würdet, sie regten sich und seien gar lebendig. Das kam von den vielen Farben und von der Kostbarkeit des Goldes. Darauf wurde ein anderer Stein gelegt, in der gleichen Art und Weise kostbar verziert und bemalt wie der untere Stein des Grabes. Wenn die Sonne darauf schien, reflektierten die Schmiedearbeiten ihre Strahlen so stark, daß die Augen ihre Kraft verloren, welche es aufgrund seiner Kunstfertigkeit anzuschauen beschlossen hatten. Das kam von vier Dingen, ohne die niemand schöne, zierliche Bilder machen kann: Gold, Silber, kostbare Edelsteine und schöne Farbe als viertes. Zu all diesen Verzierungen fügten die Baumeister, wie ich vernommen habe, oben auf dem Grabmonument zwei Kinder hinzu, als ob sie lachten und miteinander spielten. Eine Figur war der liebevollen Blanscheflur ähnlich, aus klarem, kostbarem Gold; Flore ähnelte die andere. Wer sie erblickte und erkannte, auf welche Weise die Kinder-Statuen beschaffen waren, der sah sie sich in gleicher Weise gebärden wie jene beiden. Flore bot in höfischer Weise seiner Freundin eine Rose aus rotem Gold dar. Dies erwiderte ihm seine Freundin mit einer goldenen Lilie. Dazu waren beide mit einer aus Gold gefertigten Krone geschmückt. Die Krone, die er trug, könnte ein König ehrenhaft tragen, dazu wäre sie allemal gut genug. Darin lag ein Karfunkelstein, der nachts im Umkreis von einer Meile alles taghell erleuchtete, so daß es den Betrachtern vorkam, als würde es nie wieder Nacht werden. Aber es gab noch mehr Wunderdinge. An den vier Außenseiten des Grabes hatten die Baumeister mit Zaubersprüchen eine Vorrichtung angebracht: Wenn der Wind wehte, trug er die Luft gerade bis zu den Kindern hinein. Dies geschah durch Zauberei. Das schöne Schmiedewerk sprach dann in der Art lebendiger Leute. Erschaffen worden war es von zwei kundigen Schmieden, Vulcan und Orpheus. Flores Bildnis sprach das Folgende: ‚Küßt mich, gütige Herrin! Dem soll es schlecht ergehen, der uns diese Liebe neide. Denn ich werde doch niemals davon ablassen, Euch huldvoll ergeben zu sein.‘ Da sprach das andere Goldkunstwerk, das Blanscheflur ähnlich war: ‚Ist das wahr, so bin ich reich. Denn Euch liebe ich in meinem Innersten vor allen anderen. So helfe mir nun Gott, das ist ohne Zweifel mein Ernst.‘ Danach küßten sich die Bildnisse — das war verwunderlich — mehr als tausendmal. Ihre Münder blieben ohne Ruhe, bis der Wind nachließ und das ‚Windkraftwerk‘ endlich ruhen ließ.“

Die spektakuläre Grabanlage ist in zentraler Öffentlichkeit angelegt, eingebettet in einen paradiesisch anmutenden Garten mit immerblühenden Pflanzen und wohlriechenden Essenzen (2049 – 2114)¹⁴:

„Dies alles fand vor dem Eingang eines Münsters statt. Wer immer dort hinein- oder vorbeiging, der konnte das Grabmonument anschauen. Es stand dort ganz ohne Umschließung in aller Öffentlichkeit. Auf Geheiß des Königs konnten es Arme und Reiche gleichermaßen betrachten. Bei dem Grab hatten vier Götter vier Bäume gepflanzt, die der Wind niemals ihrer Blätter und Zweige beraubte, es gab keine Zeit, zu der sie nicht grün und vollbelaubt waren. An dem Ende des Grabes, an dem der Kopf der Jungfrau gelegen hätte, war die Stätte mit einem Baum geschmückt, der Christum trug. Davon gab es dort reichlich. Ein Balsambaum stand zu ihren Füßen; dessen bedürfen diejenigen, die lange jung bleiben wollen. Rechts daneben stand ein Ebenholzbaum. Seine Kraft besteht bekanntermaßen darin, daß ihm Feuer nichts anhaben kann. Das zeichnet ihn aus. Auf der linken Seite war ein Wunderbaum gepflanzt, unter ihm Blumen und Gras, den ganzen Tag über taubenetzt. Dieser Baum verströmte einen köstlichen Geruch; nicht einmal Ingwer und Nelken, Zitwer und Zimt, Galgantwurzel und Muskat verbreiten einen so schönen Duft, wie er dort zu genießen war. Seine Blüten waren rosenfarben. Darauf ertönte der Gesang von Vögeln; in vielfältiger Weise war ihr Klang diesseits und jenseits des Grabes zu jeder

¹⁴ *Diz was vor eines münsters tür. / swer dar in gie oder für. / der mohte schouwen daz werc. / dâ was umbe dehein geberc. / ez mohten schouwen glîche / beidiu arme unde rîche / nâch des küniges gebote. / bî dem grave hâten vier gote / vier boume gesetzet, / die der wint niht enletzet / an löubern und an zwîen / deheine zît, / sien sîen / grüne und wol geloubet. / des ende dâ der megede houbet / hin sollte sîn bekêret, / diu stat diu was geêret / mit eime boum der krisem truoc; / des stuont dar ûffe genuoc. / ein balsamboum zen fûezen, / des die bedürfen müezen, / die lange junc wellen leben. / zeswenhalp stuont dâ neben / ein boum der heizet ebanus; / des kraft sol man sus / mit dem urkûnde erkennen, / daz fiur mac sîn niht gebrennen. / dâ von ist er erkant. / anderhalp zer linken hant. / ein wunderboum gepflanzet was; / dar under bluomen unde gras / touwic über al den tac. / der gap sô guoten gesmac, / daz ingeber und negelîn, / zît wân und zinemîn, / galgân und muscât / sô guotes smackes niht enhât, / der sich möhte genôzen dar. / sîne bluomen wâren rôsenvar. / dar ûffe was der vogele sanc; / in maneger wîse was ir clanc / dem grave ze beiden sîten / sô sîe ze allen zîten / daz ein frûedelôser man, / der nie frûode gewan, / sîner swaere vergaeze; / ob er dâ stüende od saeze. / sô er der vogele stimme hôrte, / waerlîche er zerstôrte / sîn leit, solt er wesen dâ, / ob er joch von alter waere grâ. / noch sulent ir von dem grave wîzen. / sich hâte der kûnec geflîzen / umbe gesteine aller slahte, / sô er beste erwerben mahte: / daz hiez er in daz grab senken. / ich waene nieman erdenken / der gezierde mê künne / und der manicvalten wînne / diu dar an was ergraben. / man sach gehouwen buochstaben / al umbe des grabes ort. / alsus sprâchen diu wort: / ‚hie lît Blanscheflûr diu guote, / die Flôre minte in sînem muote, / und sî in ze gelîcher wîs. / sî was sîn friunt, er ir âmis.‘*

Zeit so liebreizend, daß ein trauriger Mann, der niemals Freude erlebt hat, seine Sorgen vergäße, wenn er dort stünde oder säße. Wenn er jemals dort sein würde und die Vogelstimmen hörte, würde er wahrlich sein Leid von sich abstreifen, selbst wenn er altersgrau wäre. Ihr sollt noch mehr über das Grab erfahren. Der König hatte, wo immer er sie am besten erwerben konnte, alle Arten von Edelsteinen zusammengetragen. Die ließ er nun in das Grab legen. Ich glaube, niemand kann sich eine größere, kostbarer verzierte Herrlichkeit vorstellen, als die, die dort verarbeitet war. Man sah ringsum in das Grabmal Buchstaben eingemeißelt. Die Worte sagten Folgendes: ‚Hier liegt Blanscheflur, die Edle, die Flore von Herzen liebte, und sie ihn in gleicher Weise. Sie war seine Freundin, er ihr Geliebter‘.“

Ich habe die beiden Ekphrasen, die nicht die einzigen des Flore-Romans sind, wohl aber die wichtigsten, in voller Länge zitiert, um einen Eindruck von ihrer digressiven ‚Wucht‘ zu vermitteln. Im Folgenden möchte ich zunächst skizzieren, wie ich mir ihren Handlungsbezug im Kontext des Flore-Romans vorstelle, um abschließend dann die Charakteristik dieses Befundes für den höfischen Roman des Mittelalters zu erörtern.

(III.) Sieht man die Funktion von epischen Kunstbeschreibungen nicht in bloßem rhetorischem *ornatus*, sondern sucht in ihnen nach Strategien der Handlungsreflexion und Lektüresteuern, dann fällt an den beiden großen Ekphrasen des Flore-Romans zunächst auf, daß sie jeweils als materielle Substitute für die abwesende Blanscheflur angelegt sind. Innerhalb dieser Ersetzung kommt bei dem Pokal eher eine ‚merkantile‘ und bei dem Grab eher eine ‚ästhetische‘ Seite zum Tragen. Der Pokal ist ein Teil des Erlöses, der für Blanscheflur erzielt wurde — *sus wart diu maget vergolten* (1672) —, und kann daher als „das merkantile Substitut für das Christenmädchen“ gelten¹⁵. Durch diesen Konnex ist für Flore ebenso wie für den Leser immer dort, wo der Pokal im Fortgang der Handlung auftaucht, auch die abwesende Blanscheflur präsent. Auf der Immobilie des Grabes wird die abwesende Geliebte dagegen ästhetisch substituiert. Die mechanisch animierten Statuen transferieren Blanscheflur und ihre Liebe zu Flore in den alle Sinne erregenden Raum der ebenso kunstvollen wie künstlichen Medien. Genauso ist das Grab von den Eltern konzipiert: Die durch den

¹⁵ I. Kasten, 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, dort 190. Zum merkantilen Aspekt des Romans vgl. E. Schmid, Über Liebe und Geld. Zu den Floris-Romanen, in: S. Bovenschen u. a. (Hgg.), Der fremdgewordene Text. Festschrift Helmut Brackert, Berlin / New York 1997, 42 – 57.

vermeintlichen Tod der Geliebten irreal gewordene Liebe ihres Sohnes wird in ein paradiesisch anmutendes Jenseits entrückt, wo sie in ihrer wunderbaren mechanischen Animation von Flore jederzeit zum Troste anzuschauen und anzuhören ist. Genau diese Wahrnehmung seiner artifiziell auf Dauer gestellten und insofern den Tod überwindenden Liebe soll den Verlust der lebendigen Blanscheflur kompensieren.

Sind die spektakulären Kunstwerke einerseits kostbare materielle Substitute des Mädchens, die sie und ihren Wert Flore ebenso wie dem Leser ins Gedächtnis rufen, so lassen sie sich zugleich auch als Präfigurationen der nachfolgenden Handlung und ihrer Liebeskonzeption lesen. Sowohl der Pokal wie das Grab zeigen kunstvoll gearbeitete Liebespaare, aus deren Betrachtung Flore die Orientierung für sein weiteres Verhalten bezieht. Die glücklich vollendete Liebe zwischen ihm und Blanscheflur als Königspaar, die er in Form einer mechanischen Skulptur auf dem Grab sieht, spornt ihn, als er die Grab-Täuschung durchschaut, dazu an, seine Freundin zu suchen und die auf dem Grab nur bildkünstlerisch dargestellte Liebe endlich auch im Leben zu realisieren.

Zum andern wird mit dem goldenen Pokal genau zu dem Zeitpunkt, als Flore sich auf die gefährliche Suche nach Blanscheflur macht, die welt-historische, ‚große‘ Liebe zwischen Paris und Helena als Vor-Bild für die in der Zukunft erst noch zu realisierende Liebe zwischen Flore und Blanscheflur eingeblendet. Diese paradigmatische Verknüpfung zwischen Paris und Flore, zwischen dem Bild des Pokals und der *narratio* der Erzählung basiert auf einer Reihe von Analogien. So muß Flore wie sein trojanisches Vor-Bild Paris eine weite Seereise unternehmen, um unter großen Gefahren seine Geliebte einem Mann zu entführen, der andernorts bereits Ansprüche auf sie hegt. Und da Flore ebenso wie Paris die Ersatzangebote ausschlägt, die man ihm anbietet, damit er auf das Versprechen der großen Liebe verzichtet, hat Ingrid Kasten sicher recht, wenn sie in der Paris-Helena-Minne auf dem Pokal eine „Leitbildfunktion“ erkennt, „die das Liebeskonzept des Floreromans und sein Erzählprogramm maßgeblich bestimmt“¹⁶.

In dieser den Handlungsverlauf steuernden Funktion können beide Ekphrasen als ‚Bildeingänge‘ beschrieben werden. Das in der Antike häufig zu findende Verfahren, einen Text mit der Beschreibung eines imaginären Kunstwerks einzuleiten, ist von dem Altphilologen O. Schissel von Fle-

¹⁶ Kasten (s. Anm. 15) 192. „Die Wertentscheidung des Paris dient Flore als Modell“ (194).

schenberg als „Technik des Bildeinsatzes“ bezeichnet worden¹⁷. Auf die besondere kognitive Bedeutung dieses Kunstgriffs für das Gedächtnis der Textbenutzer hat unlängst Mary Carruthers aufmerksam gemacht: „*Bildeinsatz* starts off a work by addressing the memory of both the fictional onlooker and the reader/hearer with a summary of the principal ‚matters‘ of the work to follow, seen as a set of painted or sculpted, embroidered or mosaic images“¹⁸. Bevor die eigentliche Erzählung einsetzt, wird dem Leser zur Orientierung gewissermaßen ein Plan, eine dreidimensionale Landkarte des Textes vor Augen gestellt. Dieses topographisch strukturierte mentale Bild „acts as the elementary foundation, the *dispositio* of what follows. Introductory rhetorical pictures serve as orienting maps and summaries of the matters which are developed within the work. They provide its *memoria rerum*“¹⁹.

Mit dem „Bildeinsatz“ — ich möchte im folgenden lieber von ‚Bildeingang‘ bzw. ‚Eingangsbild‘ sprechen — ist bereits in der antiken Literatur oft ein weiterer Kunstgriff verbunden, der auch im Flore-Roman eine zentrale Rolle spielt. Nicht selten nämlich werden die initialen Bildkunstwerke entweder von einem intradiegetischen Erzähler oder aber, wie in unserem Fall, von einem Protagonisten mit eigenen Augen angeschaut. Den Prototyp dafür dürfte Vergils Aeneis geliefert haben, in der der Protagonist gleich zu Beginn seiner Reise auf die Tempelbilder in Karthago trifft, in denen er seine eigene Geschichte wiederfindet (1, 453 – 493)²⁰. Dieses Motiv findet in dem doppelten Eingangsbild des Flore-Romans gleich zweifach Anwendung²¹. Einerseits betrachtet auch hier der Protagonist eine kostbare Bilddarstellung des trojanischen Krieges (auf dem Pokal), während sein Blick andererseits (auf dem Grabmal) auf eine kunstvoll gestaltete Bildergeschichte seiner eigenen Person fällt. Und wie in der Aeneis sind dabei die Emotionen bedeutsam, die das Betrachten der Kunstwerke erzeugt. Denn als Flore von seiner Mutter vor das Grab geführt wird, iden-

¹⁷ O. Schissel von Fleschenberg, Die Technik des Bildeinsatzes, *Philologus* 76 N. F. 26 (1913), 83 – 114. Vgl. Wandhoff (s. Anm. 1) 227 – 269.

¹⁸ M. J. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images 400 – 1200*, Cambridge 1998 (Cambridge Studies in Medieval Literature 34), 197.

¹⁹ Carruthers (s. Anm. 18) 199.

²⁰ Zu den Kunstbeschreibungen Vergils vgl. M. C. J. Putnam, *Virgils Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven / London 1998. Zur Stelle vgl. Wandhoff (s. Anm. 1) 188 – 190.

²¹ Ausführlicher dargelegt ist dies bei Wandhoff (s. Anm. 1) 244 – 250.

tifiziert er die Grabskulpturen sogleich als Abbilder seiner selbst und Blanscheflurs (2207 – 2217)²²:

„Etwas sehr Seltsames geschah mit ihm: Denn als er die Bildnisse betrachtete, die die Baumeister geschaffen hatten, wie sie einander anlachten (eine der Figuren war ihr ähnlich, aus klarem, kostbarem Gold, ihm gleich die andere), da erkannte er sofort, daß sie ihnen beiden nachgebildet waren, denn er sah sie sich so gebärden, wie er es mit Blanscheflur gewohnt war.“

Zuerst erfreut ihn der Anblick, doch als sich sein Augenmerk auf die goldenen Buchstaben des Epitaphiums richtet, die *al umbe des grabes ort* (2221) angebracht sind, schlägt die Freude in Entsetzen um. Während er die Worte lesend ausspricht, rufen sie ihm jäh das Faktum des Todes ins Bewußtsein, das die vom Wind bewegten und nur scheinbar beseelten Bildnisse bloß überspielen²³: „Weinend sprach er die Worte aus: ‚Hier liegt Blanscheflur, die Edle, die Flore von Herzen liebte, und sie ihn in gleicher Weise. Sie war seine Freundin, er ihr Geliebter.‘“ In dem Moment, da Flore die Inschrift liest, verwandelt sich seine Freude in Trauer und Schmerz²⁴. Er wird mehrfach ohnmächtig, beginnt zu weinen und verfällt in eine lange Totenklage. Diese unerwartet heftige Reaktion des Betrachters auf das Bild-Schrift-Konglomerat, Flores übergroße Trauer, die in seinen Freitod zu münden droht, führt schließlich dazu, daß die Eltern ihre Täuschungsabsicht aufgeben, um das Leben ihres Sohnes nicht zu gefährden. Sie dementieren den Wahrheitsgehalt des Epitaphiums, berichten vom Verkauf Blanscheflurs und zeigen ihm zum Beweis das leere Grab. Als er sieht, daß das eine Substitut seiner Geliebten, das Grab, nur ein täuschender Schein ist, macht er sich sogleich auf den Weg zu Blanscheflur: „Damit überwindet das mechanische Menschenbild nicht nur auf der Ebene der

²² *vil wunders grôz an im geschach: / wan als er diu bilde gesach, / diu die wercemeister machten, / wie sie zein ander lachten / (der bilde einz was ir gelich / von golde clâr und rîch, / und im gelich daz ander), / sâ ze stunt bekander / daz sie nâch in gemachet wâren; / wan er sach sie gebâren / als er mit ir gewon was.*

²³ *weinde sprach er disiu wort: / ‚hie lît Blanscheflûr diu guote, / die Flôre minte in sînem muote, / und sî in ze gelicher wis. / sî was sîn friunt, er ir âmis.‘ (2223 – 2226).* Die Grabinschrift wird hier zum zweiten Mal, nun durch den Mund Flores, verlesen; sie wurde im gleichen Wortlaut bereits 2111 – 2114 ausbuchstabiert.

²⁴ So bereits K. Ridder, Ästhetisierte Erinnerung – erzählte Kunstwerke. Tristans Lieder, Blanscheflurs Scheingrab, Lancelots Wandgemälde, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 27 (1997), 62 – 84, dort 72: „Erst die Lektüre der in den Stein gehauenen Schrift läßt ihn den Memorialcharakter des Kunstwerks begreifen.“

Kunst, sondern auch des Geschehens den Tod; denn aus der Erkenntnis des wahren Sachverhaltes faßt Flore den Entschluß, Blanscheflur zu suchen²⁵.

Ausgerüstet ist er auf der nun einsetzenden Suche mit dem anderen Substitut seiner Freundin, dem Troja-Pokal. Und als unterwegs eines Tages sein Blick während eines sehnenenden Gedenkens an die Geliebte auf den vor ihm stehenden *napf* fällt, wird er von heftigen Sehnsuchtsschüben ergriffen (3956 – 3972)²⁶:

„Als er nun in traurigen Gedanken da saß, stand sein kostbarer Pokal vor ihm, gefüllt mit Kräuterrotwein. Und während seines Gedenkens geschah es unverhofft, daß seine Augen an dem Trinkgefäß auf den König Paris stießen, wie er seine Freundin mit den Armen umschlungen halten durfte. Da kann es Euch wohl erbarmen, wie er davon so sehr überwältigt wurde, daß ihm von großer Liebe so heiß wurde, daß ihm sogleich wieder eiskalter Schweiß überall herabließ. Da war er ein bekümmertes Mann.“

Nicht nur der Anblick der Flore-und-Blanscheflur-Statuen auf dem Grabmal, sondern auch der Blick auf das andere im Medium der visuellen Kunst dargestellte Liebespaar löst bei Flore heftige Emotionen aus, nämlich die klassischen Minne-Affekte mit den Symptomen der Minnekrankheit. Im Angesicht des Bildes richtet er die Frage an Gott, ob jemals der Tag kommen werde, an dem auch er Blanscheflur *sô nâhe / mit den armen umbevâhe* (3977f.), wie es vor seinen Augen gerade und für immer Paris und Helena tun. Flore findet also nicht nur in den Grab-Skulpturen, sondern auch in den weltberühmten Figuren auf dem Pokal seine eigene Geschichte wieder. Wie schon Aeneas vor den Troja-Wandbildern in Karthago wird auch er durch die erinnernde Betrachtung eines Bildkunstwerks in die Lage versetzt, endlich wieder Herr seiner eigenen Geschichte zu sein. Sogleich erzählt er seinen Wirtsleuten beim Mahl ausführlich von den Umständen seiner Reise²⁷.

²⁵ J. Belkin, Das mechanische Menschenbild in der Floredichtung von Konrad Fleck, Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 100 (1971), 325 – 346, dort 346.

²⁶ *nû er alsô gesaz / mit riuwigem muote / dô stuont sîn napf der guote / vor im mit lûtertranke; / und in dem gedanke / von geschihten geschach / daz er an dem napfe sach / den küninc Parîdem ergraben, / wie er sine friundin solte haben / umbevungen mit den armen. / dô möht iuch wol erbarmen / daz er dâ von wart ermant / sô verre daz im zehant / von grôzer liebe wart sô heiz / daz im ein îskalter sweiz / allenhalben nider ran. / dô was er ein bekumbert man.*

²⁷ S. dazu R. Herzog, Aeneas' episches Vergessen. Zur Poetik der Memoria. In: A. Haferkamp – R. Lachmann (Hgg.), Memoria – Vergessen und Erinnern, München 1993 (Poetik und Hermeneutik XV), 81 – 116: „Erst nach seiner Selbstbegegnung im Kunstwerk ist Aeneas der *Erzählung* seiner Vergangenheit fähig, mit der Vergil im zweiten

Zeigte ihm das Grab seine eigene Liebe aus der Perspektive des (artifizial überspielten) Todes, so erblickt er sie auf dem Pokal durch den Filter der historischen Begebenheiten um Paris und Helena. Schließlich galt der trojanische Krieg dem mittelalterlichen Laienadel als Ursprung von Rittertum und Minne, als Gründungsereignis der aristokratischen Lebensform schlechthin²⁸. Damit ist dieser Kunstgegenstand nicht nur materielles Substitut und somit ‚persönliches‘ Erinnerungszeichen für die abwesende Geliebte, sondern öffnet diese individuelle Liebe zugleich auf ihre historisch-kulturellen Rahmungen. Durch die Erwähnung der römischen Könige als Vorbesitzer des Kunstwerks schließt der Text überdies die Lücke zwischen dem griechischen und dem römischen Weltreich, von dem sodann ein direkter Weg zu Flore führt. In dessen *conversio* kommt die trojanisch-römische Weltheilsgeschichte schließlich an ihr christliches Ende, wenn aus seiner Ehe mit Blanscheflur eine Tochter hervorgeht, deren Sohn Karl der Große sein wird, der gewaltige Erneuerer und Herrscher des *roemesch rîche* (318). Gegen Ende der Erzählung nimmt diese Vision mit der Vereinigung der Liebenden, mit Taufe und Herrschaftsantritt Flores konkrete Formen an, ehe noch einmal ausdrücklich auf das göttliche Wirken hingewiesen wird, das hinter dieser christlichen Erneuerung des griechisch-römischen Weltreichs steht²⁹.

Es ist dann kein Zufall, daß genau in dem Moment, da die christliche *translatio* der griechisch-römischen Reichs- und Liebeskonzeptionen in den Mittelpunkt rückt, der Pokal aus der Handlung verschwindet. Der Logik des Substituts folgend geschieht dies, kurz bevor Flore ihn beim Schachspiel mit dem Wächter des Frauenturms, in dem der Emir Blanscheflur gefangen hält, dazu einsetzt, die ‚echte‘ Blanscheflur wiederzusehen. Der Wächter ist durch Flores übergroße *milte*, das Geschenk des Pokals, zu einer Gegenleistung verpflichtet und verschafft ihm Einlaß in den streng bewachten Harem. Das materielle Substitut wird also regelrecht zurückge-

und dritten Buch, wie bekannt, narratives Neuland betritt: der memorierende Held vermag nun ... in erlebter Rede und unter Implikationen des Lesers eine *Selbstdeutung* seines Handelns zu geben“ (97f.). Zur mittelalterlichen Anverwandlung dieses Motivs der Selbstbegegnung im visuellen Medium vgl. Wandhoff (s. Anm. 1) 271 – 323.

²⁸ Vgl. dazu H. Brunner (Hg.), *Die deutsche Trojaliteratur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Materialien und Untersuchungen*, Wiesbaden 1990 (Wissensliteratur im Mittelalter 3), 3 – 6 (Vorwort); E. Lienert, *Ritterschaft und Minne, Ursprungsmythos und Bildungszeitat – Troja-Anspielungen in nicht-trojanischen Dichtungen des 12. bis 14. Jahrhunderts*, in: Brunner 199 – 243.

²⁹ Vgl. Kasten (s. Anm. 15) 191f.

tauscht gegen die lebendige Geliebte — und fortan nicht wieder erwähnt³⁰. Mit der Präsenz der ‚echten‘ Blanscheflur ist nicht nur ihr merkantiles Substitut überflüssig geworden. Auch wird die nur in begrenztem Maße brauchbare, weil unvollkommene trojanische Minnekonzeption in dem Moment obsolet, da Flore und Blanscheflur in ‚wahrer‘ christlicher Liebe vereint sind. Das mangelhafte antike Vor-Bild wird nun nicht mehr benötigt.

Gezeigt wird stattdessen, wie die unschuldig-keusche Liebe des jungen Paares, realisiert durch die große *triuwe* Flores, selbst noch die dem Tode verfallene Welt des heidnischen Emirs zu zivilisieren vermag³¹. Von diesem entdeckt, werden die beiden Liebenden zunächst vor Gericht gestellt, um hingerichtet zu werden, doch das lebendige Bild der überaus schönen, vollendet höfischen Gestalten, ihre kindlich-reine Liebe selbst noch im Angesicht des Todes, als der Emir das Schwert schon gehoben hat — all dies erzeugt ein solches Charisma, daß selbst die hartgesottenen heidnischen Fürsten am Hof den Emir um Gnade für das Paar bitten. Dieser gibt nach einigem Zögern den Klagen nach und richtet sogar ihre Hochzeit aus.

So hat am Ende der Erzählung die von Treue und Keuschheit gezeichnete, christlich inspirierte Liebe von Flore und Blanscheflur den Tod überwunden, der sie von Beginn an überschattet hatte. Die in den Ekphrasen visualisierten Liebespaare konnten zwar für eine gewisse Zeit als Verheißungen der ‚wahren‘ Liebe fungieren, doch am Ende zeigen sich diese in ihnen kodierten Liebeskonzeptionen als nur sehr begrenzt vorbildlich: Die heidnisch-orientalische Variante einer technischen Reanimation der Liebe bleibt ebenso wie die heidnisch-antike Variante der großen, weltbewegenden Liebe, die zu tausendfachem Sterben führt, dem Tod verhaftet. Diese ekphrastischen Präfigurationen der ‚wahren‘ Minne, so wird spätestens jetzt deutlich, waren stets nur vorläufige, unvollkommene Ahnungen, die ihre Erfüllung erst in einer neuen, narrativ zu entfaltenden, ebenso keuschen wie treuen Liebe finden. Zu dieser ‚wahren‘ Liebe befähigt allein der christliche Gott die Menschen, und wie Flores Beispiel zeigt, verhindert sie gerade das, was vor Troja geschah, wo bekanntlich *durch Helènen willen / manic man den lîp verlôs* (1632f.). So kann die Handlung des Flore-Romans, in der die Paris-Liebe zunächst eine Leitbild-Funktion innehatte, am Ende geradezu als Gegenentwurf zu dem trojanischen Eingangsbild gelesen werden, „denn die Liebe von Paris und Helena zerstört ein Reich,

³⁰ Im französischen Conte de Floire et Blancheflor geht der Pokal am Ende in den Besitz des Emirs über.

³¹ Im französischen Conte de Floire et Blancheflor gelingt es dem Paar sogar, den Emir von dem grausamen Brauch abzubringen, seine Frauen nach einem Jahr zu töten (3129 – 3137).

während die Liebe zwischen Flore und Blanscheflur den Grundstein für die christliche Erneuerung des Römischen Reichs legt³².

Zugleich aber weist die neue, narrativ realisierte christliche Liebe von Flore und Blanscheflur auf das andere Eingangsbild zurück. Fand sich die Liebe des jungen Paares auf dem von Vulcan und Orpheus erbauten Grabmal in ein künstliches Jenseits entrückt, in dem sie mit Hilfe mechanischer und pharmakologischer Wunderwerke animiert wurde, so hat Flores große *triuwe* es am Ende vermocht, diese Liebe dem heidnischen Todesreich des Emirs von Babylon zu entreißen. So wird die Verheißung der goldenen Grabstatuen — die Liebe eines gekrönten Königspaares — schließlich doch noch zur lebendigen Wirklichkeit. Das technisch-nigromantische Wunderwerk, mit dem orientalische Heiden in der Literatur des Mittelalters immer wieder versuchen, ihren Tod zu überwinden, wird im Gang der Erzählung durch das viel größere Wunder der göttlichen Vorsehung ersetzt, die Flore den Weg an sein Ziel weist. Denn daß die *triuwe* als Vorbedingung ‚wahrer‘ Liebe nur vom christlichen Gott verliehen wird und daß Christus selbst der *wârer minne meister* (7860) ist, der ihm den Weg zu Blanscheflur ebnet hat, daran läßt der Konvertit Flore keinen Zweifel, wenn er sich am Ende *durch die minne / sîner friundinne* (329f.) taufen läßt³³.

(IV.) Ausgehend von den beiden skizzierten Kunstbeschreibungen des Flore-Romans lassen sich nun zwei Traditionsstränge isolieren, die für die Ekphrasis in der mittelhochdeutschen höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts durchaus charakteristisch sind. So kann man auf der einen Seite eine ‚antikisierende‘ Form der Kunstbeschreibung beobachten, wie sie in unserem Beispiel der Troja-Pokal zum Ausdruck bringt. Das spektakuläre Grabmonument des Flore-Romans repräsentiert dagegen einen anderen Ekphrasis-Gebrauch³⁴, wie er mir für das christliche Mittelalter spezifisch zu sein scheint. Er zeichnet sich durch eine Faszination an architektonisch-technischen Wunderwerken aus, für die es kaum Vorbilder im klassischen antiken Epos gibt. Die Unterscheidung dieser beiden Traditionsstränge, die

³² Kasten (s. Anm. 15) 196.

³³ Vgl. zur Liebeskonzeption des Flore-Romans T. R. Jackson, *Religion and Love in Flore und Blanscheflur*, Oxford German Studies 4 (1969), 12 – 25, der zeigt, daß Fleck ähnlich wie Wolfram von Eschenbach eine Unterscheidung macht „between true and false love, associating them with the dualism of Christian and heathen, and implying that true love is a gift of God to whoever believes in Him“ (15).

³⁴ Zu den Bezügen, die hinsichtlich der Ekphrasis von durch Zauberkraft bewegten Automaten zwischen den altfranzösischen, mittelhochdeutschen und byzantinischen Romanen herrschen, vgl. auch die Beiträge von M. Grosse, hier 127 – 132, und C. Cupane, hier 221 – 245.

sich in der poetischen Praxis stets mehr oder weniger stark durchmischen, vermag ein Licht darauf zu werfen, in welcher Weise man sich im Mittelalter einerseits des antiken Erbes der epischen Kunstbeschreibung bediente, um sie andererseits jedoch mit Blick auf das eigene Epochenbewußtsein aus- und umzubauen.

Der antikisierende Ekphrasis-Gebrauch im höfischen Roman kreist um das Motiv des Troja-Bildkunstwerks, dessen große Verbreitung in der Literatur des Mittelalters zweifellos von Vergil her zu verstehen ist. In mehr oder weniger deutlicher Anlehnung an die visuelle Memoria der Troja-Bilder des Juno-Tempel im ersten Buch der Aeneis nutzen auch die mittelalterlichen Dichter die Ekphrasis immer wieder für einen Durchblick auf eine zwar normative und heroische Vorzeit, die gleichwohl in der erzählten Gegenwart überwunden werden muß. In diesem Sinne ist der trojanische Krieg dasjenige historische Motiv, das in der höfischen Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts am häufigsten als Bildkunstwerk begegnet: In Form von Wandgemälden, Teppichen, bemalten oder gravierten Gegenständen wird Troja bisweilen neben anderen geschichtlichen Stoffen wie der Alexander-, Karls- oder Heldensage, zumeist aber für sich allein abgebildet. Das erste von Augenzeugen verifizierte Ereignis der außerbiblischen Historie steht hier stellvertretend für die säkulare Geschichte schlechthin und markiert den antiken Ursprung des Rittertums. Diese Sichtweise macht sich vor allem der Artusroman zu eigen, dessen Entwurf eines christlichen Rittertums sich im Prinzip ähnlich an der nur begrenzt vorbildlichen trojanischen Minne-Konzeption abarbeitet, wie ich dies für den Flore-Roman skizziert habe³⁵. Im Zentrum steht hier wie dort die an Vergil geschulte Idee einer narrativen *translatio militiae*, wobei sich der trojanische Krieg mit der Flucht des Aeneas bis hin zur römischen Erneuerung Trojas durch den Filter der Ovid-Rezeption in eine Geschichte von Liebe und Leidenschaft verwandelt. Dies ist der Hintergrund, vor dem die arthurischen Romane die antiken Typen der großen Liebe — Paris und Helena, Aeneas und Dido — in ihren mittelalterlich-christlichen Antitypen (Artus und Ginover, Erec und Enite, Gawein und Amurфина, Meleranz und Tydomie, Flore und Blanscheflur etc.) erfüllen und überwinden.

Während nun das Troja-Bildmotiv und mit ihm die Umdeutung der griechischen Antike in eine Urzeit des höfischen Rittertums erst im Artusroman auftaucht, sind die vorausgehenden Antikenromane, die ja von eben jener frühen, vor-christlichen und insofern unerlösten *militia* erzählen, voll von Grabmälern und anderen Wunderbauten. In diesem neuen Ekphrasis-

³⁵ Vgl. dazu die Analysen in Wandhoff (s. Anm. 1) 181 – 225 und 238 – 258.

Motiv sehe ich eine eigenständige Weiterentwicklung der antiken Tradition, die sich aus orientalischen Quellen, dem berühmten Brief des Presbyter Johannes, aber auch aus der Tradition biblischer Bauwerke und der geistlichen Architekturallégorie speist. Angesichts der epochalen Zeitenwende der christlichen Erlösungstat, durch die der Tod auf immer überwunden ist, wird das Sterben in den Epen und Romanen des Mittelalters gerade dort besonders genau beobachtet, wo es sich in einer vor-christlichen und also unerlösten Zeit zuträgt. Die auffällige Fixierung der Antikenromane auf Grabmäler läßt sich nicht zuletzt dadurch erklären, daß es in der mittelalterlichen Antike-Rezeption stets auch darum geht, die in militärisch-kultureller Hinsicht zwar vorbildliche Vorzeit zugleich als eine zu markieren, die einem unerlösten Tod verfallen ist. Auf diese Weise wird die epochale Zeitenwende in den Blick gerückt, die mit der christlichen Erlösungstat in die Welt gekommen ist.

Besonders eindrucksvoll ist dies im Roman d' Eneas zu beobachten, einer um 1160 entstandenen Übersetzung der Aeneis, die bald darauf durch Heinrich von Veldeke ins Deutsche übertragen wird³⁶. Während bei Vergil stets nur die Seelen der Getöteten kurz ihrem Körper entweichen, werden den prominenten Toten Dido, Pallas und Camilla in den mittelalterlichen Adaptionen spektakuläre Grabmäler errichtet, von denen besonders das Turmgrab der Amazonenkönigin Camilla herausragt. Zu ihrer Lebzeit mit großer Pracht erbaut, findet Camillas kunstvoll einbalsamierter Leichnam seine Ruhestätte in einem Himmelsgrab, das vor allem durch seine zahlreichen Edelsteine Züge des Himmlischen Jerusalem trägt. Mit immerwährendem Licht und duftenden Essenzen ausgestattet, die den Verwesungsgeruch übertünchen sollen, wartet der einbalsamierte Körper in Himmelsnähe offenbar auf eine postmortale Wiederbelebung, die doch, wie der Leser weiß, nur der christliche Gott allein verleihen kann. Die Heiden aber, denen diese Erlösungsgewißheit fehlt, bauen mit ihrem ungeheuren Reichtum, ihrem mechanischen und nigromantischen Wunderwissen immer wieder pompöse Paläste und Gräber, die sie nach dem Vorbild christlicher Jenseitsvorstellungen paradiesisch ausstatten — in der hybriden Erwartung, auf diese Weise aus eigener Kraft ein Weiterleben nach dem Tod gleichsam erzwingen zu können. Daran wird ersichtlich, „daß heidnische Verblendung schon im Irdischen darauf hofft, was dem Christen erst als Lohn eines Lebens im Glauben verheißen ist“. Die heidnische Hybris, von der Ulrich Engelen hier spricht, gilt für vor-christliche (antike) Heiden ebenso wie für die (orientalischen) Heiden des Mittelalters: „Da sie in ihrer

³⁶ Vgl. Wandhoff (s. Anm. 1) 58 – 115.

Verblendung das Abbild für das Urbild halten, glauben sie, das Paradies bereits zu besitzen. Dies führt sie zu einer Selbstüberschätzung und einem Gottgleichheitsanspruch, der sie in die Verdammnis stürzt³⁷.

Bei den Versuchen, das göttlich versprochene Jenseits aus eigenen Mitteln bereits im Diesseits zu errichten, kommen neben pharmakologisch wirkenden Edelsteinen, wohlriechenden Essenzen und paradiesischen Gärten auch immer wieder Automaten zum Einsatz, die das Leben mit großem technischen Aufwand simulieren — und dabei doch bloß künstliche Attrappen der ‚echten‘, von Gott geschenkten Natur sind³⁸. Die vielleicht berühmteste mittelalterliche Geschichte aus dem Repertoire des hybriden, aber reichen und technisch wie magisch begabten Heiden handelt von dem Perserkönig Cosdras, der auf den Rat des Teufels hin einen künstlichen Himmel errichtet, in den er die Sonne, den Mond und die Sterne malen und von dem herab er es aus Eisenrohren regnen läßt. In diesem ehernen Himmel steht sein Thron, den er mit dem aus Jerusalem geraubten Heiligen Kreuz schmückt, bis endlich der christliche Kaiser Heraklios das Kreuz zurückerobert und den eisernen Himmel zerstört³⁹.

Mit Cosdras liegt gewissermaßen das Vollbild eines heidnischen Herrschers vor, der sich in anmaßender Verblendung für Gott hält und am Ende aus dieser Höhe einen um so tieferen Sturz in den endgültigen Tod erfährt. Doch das Motiv, daß Heiden gerade aufgrund ihrer besonderen Beherrschung der verschiedensten *artes* stets dazu neigen, die Grenze von Diesseits und Jenseits, Mensch und Gott, Abbild und Urbild zu übertreten, kommt in vielen poetischen Beschreibungen architektonisch-technischer Wunderwerke zum Tragen — auf besonders faszinierende Weise nun auch im Schein-Grab des Flore-Romans. In diesem Text, der seine Geschichte von Beginn an entlang der Christen-Heiden-Differenz erzählt, sind es die mit großen Reichtümern ausgestatteten heidnischen Eltern Flores, die Blanscheflurs Tod mechanisch-pharmakologisch zu überwinden suchen, indem sie das unerwünschte Liebespaar in einem paradiesisch ausgestatteten Totenreich von dem heidnischen Gott Vulcan und dem Sänger-Magier

³⁷ U. Engelen, *Die Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts*, München 1978 (Münstersche Mittelalter-Schriften 27), 193.

³⁸ Vgl. zur mittelalterlichen Rezeption des Pygmalion-Motivs, das hier ebenfalls hineinspielen dürfte, J.-D. Müller, *Pygmalion, höfisch. Mittelalterliche Erweckungsphantasien*, in: M. Mayer – G. Neumann (Hgg.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg 1997, 465 – 495.

³⁹ Vgl. zu der Verbreitung der Erzählung in mitteldeutschen Texten H. Lichtenberg, *Die Architekturdarstellungen in der mittelhochdeutschen Dichtung*, Münster 1931 (Forschungen zur Sprache und Dichtung 4), 56f. (mit der älteren Literatur); Engelen (s. Anm. 37) 74f.

Orpheus *mit zouverworten* nachbilden lassen, um die Imitate sodann mechanisch mit dem Odem des Windes zu ‚inspirieren‘⁴⁰. Dieser zwar aufwendige, gleichwohl aber mißlungene Versuch, den Tod dauerhaft zu überwinden, wird von Flore rechtzeitig als Täuschung entlarvt, bevor es ihm mit Hilfe des Christen-Gottes und seiner *triuwe* schließlich gelingt, die Geliebte in einer abenteuerlichen Unterweltfahrt dem ‚echten‘ Totenreich des Emirs von Babylon doch noch zu entreißen⁴¹.

Der Flore-Roman, der hier in der besonders digressiven Fassung Konrad Flecks behandelt wurde, unterstreicht damit nicht zuletzt die These W. J. Th. Mitchells, wonach die Ekphrasis als eine Begegnung des (verbalen) ‚Selbst‘ mit seinem (visuellen) ‚Anderen‘ verstanden werden kann, bei der der Gegensatz von Wort und Bild als Matrix für die Einschreibung weiterer kultureller Antithesen dient⁴². Denn Flecks Roman korreliert das ‚Andere‘ seines christlichen Weltentwurfs geschickt mit dem ‚Anderen‘ des literarischen Wortkunstwerks, indem er die vom Tode gezeichnete antike Paris-Liebe wie die mit orientalischem Zauber ins Todesreich verbannte Flore-Liebe ins Medium der Bildkunst transferiert und somit aus dem ‚Eigentlichen‘ der Literatur in ihre visuelle ‚Schwesterkunst‘ auslagert. Zugleich aber wird dieses zweifach ‚Andere‘, das Bildkünstlerisch-Heidnische, vermittelt der Ekphrasis dem Wortkunstwerk als sein „resident alien“⁴³ inkorporiert, um es, wie gesehen, der Reise-Erzählung als zweigeteiltes Eingangsbild voranzustellen. Am Ende jedoch bleibt von den heidnischen Bilderwelten nichts mehr übrig: Die Narration hat sie vollends ‚verdaut‘ und im christlich-verbalen Selbst aufgehen lassen. Denn ebenso wie das ‚Heidnisch-Andere‘ in der Liebe zwischen Blanscheflur und Flore durch dessen Konversion vollständig aus der Welt des Textes verschwindet, läßt der Fluß der Erzählung auch die visuellen Leitbilder der Flore-Liebe schließlich in Vergessenheit geraten. Der Pokal wird stumm aus der Handlung verabschiedet, und spätestens in dem Moment, als das christlich ge-

⁴⁰ Zu Vulcan und Orpheus vgl. Belkin (s. Anm. 25).

⁴¹ A. Ebenbauer, Flore in der Unterwelt. Eine Spekulation, in: M. Nagy u. a. (Hgg.), Festschrift A. Vizkelety, Budapest 2001, 87 – 103.

⁴² Vgl. Mitchell (s. Anm. 2) 156f.: „The ‚otherness‘ of visual representation from the standpoint of textuality may be anything from a professional competition (the *paragone* of poet and painter) to a relation of political, disciplinary, or cultural domination in which the ‚self‘ is understood to be an active, speaking, seeing subject, while the ‚other‘ is projected as a passive, seen, and (usually) silent object.“ Vgl. zu den Kulturkonstruktionen des Flore-Romans M. Waltenberger, Diversität und Konversion. Kulturkonstruktionen im französischen und deutschen Florisroman, in: W. Harms u. a. (Hgg.), Ordnung und Unordnung in der Literatur des Mittelalters, Stuttgart 2003, 25 – 43.

⁴³ Mitchell (s. Anm. 42) 157, Anm. 19.

taufte und verheiratete Paar seine Königsherrschaft quicklebendig im Diesseits antritt, erinnert man sich ein allerletztes Mal der alternativen Vision des Grabmonuments, dem dies allenfalls in einem künstlichen Jenseits vorstellbar war. Mit dem Sieg der christlichen Liebe über das heidnische Reich des Todes triumphiert so am Ende auch das lebendige Wort der (christlichen) Literatur über die Künstlichkeit der (heidnischen) Bildkunst.