

CAROLINA CUPANE / WIEN

Künstliche Paradiese

Ortsbeschreibungen in der vulgärsprachlichen Dichtung des späten Byzanz

Erzählendes und Beschreibendes sind funktionell entgegengesetzt, jedoch eng aufeinander bezogene Bestandteile narrativer Werke. Beschreibungen unterbrechen die lineare Entwicklung einer Erzählsequenz, drosseln bisweilen drastisch den Erzählrhythmus und laufen daher der Logik narrativer Spannung entgegen. Da sich aber jede Handlung in einem Raum ereignet, gehört die Visualisierung der räumlichen Begebenheiten, durch die erst die Erschaffung eines fiktionalen Kosmos verwirklicht werden kann, sowie die von den Akteuren, die sich darin bewegen, zu den unabdingbaren Prämissen einer geglückten Erzählung¹. Demgemäß sind Beschreibungen, vor allem von Landschaften, Baulichkeiten und Personen, nicht zufällig in den narrativen Gattungen Epos und Historiographie besonders zahlreich vertreten.

Noch ausgeprägter ist das Bewußtsein dieser gegenseitigen Bezogenheit in der antiken Rhetoriktheorie abzulesen, welche am Beginn der christlichen Ära die literarische Praxis systematisiert und kodifiziert². Die einschlägigen Abhandlungen, etwa eines Theon, eines Hermogenes oder Nikolaos, betonen *expressis verbis* die Nähe zwischen ἔκφρασις und διήγησις, wie ihre mitunter holprigen Bemühungen, eine Abgrenzung bei-

¹ Zur Opposition von Erzählung vs. Beschreibung in der modernen Literaturwissenschaft s. allgemein Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris 1981, bes. 40 – 91, weiters D. P. Fowler, *Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis*, *Journal of Roman Studies* 81 (1991), 25 – 34.

² Zur Theorie und Praxis der Rhetorik in byzantinischer Zeit verweise ich neben H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner* (Byzantinisches Handbuch im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaft V 1. 2), München 1978, I 116 – 117, 170 – 188, insbesondere auf den Beitrag von W. Hörandner in diesem Band (203 – 219), wo auch eine Auflistung der einschlägigen Texteditionen sowie relevanter Sekundärliteratur zu finden ist.

der vorzunehmen, eindeutig belegen³. Es kommt also nicht von ungefähr, daß im Unterschied zum modernen, einschränkenden Verständnis des Begriffes⁴ die spätantiken Rhetoren die gesamte bunte Vielfalt des Realen dem Kompetenzbereich der Ekphrasis zuschreiben, Kunsterzeugnisse jedoch erst ab dem 5. Jahrhundert und das nur am Rande erwähnen⁵.

Nach dieser Prämisse kann es nicht überraschen, daß die narrative Gattung *par excellence*, der Roman, vom Anfang an stilistisch und strukturell durch eine Symbiose zwischen Erzählung und Beschreibung entscheidend geprägt ist. Diese Symbiose wird, wie wir im Folgenden sehen werden, bei allen zeitbedingten Akzentverschiebungen ebenso für die spätgeborenen Erzählwerke aus Byzanz verbindlich bleiben.

Der spätantike Roman, insbesondere die hochrhetorischen Schöpfungen des Achilleus Tatios (2. Jh.)⁶, Longos (2./3. Jh.)⁷ und Heliodor (3. oder 4. Jh.)⁸, hatte der Beschreibung als Stilmittel hohen Wert beigemessen. Die ganze Palette ekphrastischer Möglichkeiten, wie sie die zeitgenössischen Rhetoren systematisiert hatten — Personen (darunter auch seltsame Tiere), Orte (Städte, Gartenanlagen und allgemein Landschaften), Ereignisse

³ Z. B. Nikolaos, *Progymn.* 68, 8 – 12 und 70, 2 – 6, welcher die Anschaulichkeit der Darstellung (*ἐνάργεια*) als das eigentliche Unterscheidungskriterium bezeichnet; noch klarer die im Apparat (zu 68, 10) erwähnte Version des Codex Ambros. gr. 523, welche der Diegese das Allgemeine und Umfassende eines Themas (*τὰ καθόλου*), der Ekphrase hingegen das Detaillierte (*τὸ κατὰ μέρος*) zuweist; zur Problematik s. nun R. Webb, *Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre, Word and Image* 15 (1999), 7 – 18.

⁴ Die moderne, vor allem angelsächsische Ekphrasis-Theorie verwendet diese Bezeichnung ausschließlich für die Beschreibung von visuellen Kunstwerken. Vgl. die klare Darlegung der verschiedenen Positionen in H. Wandhoff, *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlin / New York 2003, 1 – 12.

⁵ Nikolaos, *Progymn.* 69, 4 – 10; dieser Umstand ist schon vielfach betont worden, s. zuletzt M. Boeder, *Visa est Vox. Sprache und Bild in der Spätantiken Literatur*, Frankfurt am Main 1996 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 268), 40 – 41 mit der älteren Literatur. Es soll freilich nicht unerwähnt bleiben, daß in der Praxis Ekphrasen von Kunstgegenständen schon von Anbeginn der griechischen Literatur an im homerischen Epos, in der Tragödie sowie in der Historiographie zum Standard-Repertoire literarischer Kunstfertigkeit gehörten — vgl. die noch immer unentbehrliche Panoramik bei P. Friedländer, *Johannes von Gaza, Paulus Silentarius und Prokopios von Gaza. Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, Leipzig / Berlin 1912 (Nachdruck Olms 1969), 1 – 103.

⁶ E. Vilborg (ed.), *Achilles Tatius, Leucippe and Clitophon*, Göteborg 1955; ders., *Achilles Tatius, „Leucippe and Clitophon“: a commentary*, Göteborg 1962.

⁷ M. D. Reeve (ed.), *Longus, Daphnis et Chloe*, Stuttgart ³1994.

⁸ R. M. Rattenbury – T. W. Lumb – J. Maillon (edd.), *Héliodore, Les Étiopiques*, I – III, Paris ²1960.

(Schlachten, religiöse Zeremonien und Feierlichkeiten) und nicht zuletzt Kunstgestände — wurde in ihren Werken virtuos ausgebreitet.

Die narrative Funktion solch beschreibender Einlagen fiel unterschiedlich aus. Bildeten die naturwissenschaftlich-paradoxographischen Exkurse in Achilleus Tatios oder Heliodor (Ekphrasen seltsamer Tiere, Naturphänomene und Ähnliches) vom narrativen Kontext weitgehend losgelöste Inserte mit überwiegend retardierender Funktion⁹, erhielten hingegen die Beschreibungen von Gemälden in Longos¹⁰ und vor allem Achilleus Tatios zusätzlich eine spezifische narrative Funktion, indem sie die Handlung allegorisch verkleideten und auf künftige Ereignisse vorausdeuteten¹¹. Bei aller herstellbaren Einbindung im narrativen Kontext waren jedoch Ekphrasen durch Sprachsignale klar abgegrenzte, in sich geschlossene kleine Welten, sorgfältig ausgearbeitete und ziselierte Einlegearbeiten, Pausen im Fluß des Erzählens.

Besondere Relevanz in der Welt des Romans hatte, neben dem obligaten Porträt der Helden, die Ekphrase des sogenannten *locus amoenus*, hier stets eines prächtigen Gartens, welcher bald zum romanhaften Ort *κατ' ἐξοχήν* avanciert und in der Folge geradezu als Gattungssignal funktionieren wird¹². Das im sophistischen Roman kanonisierte, bereits von Homer

⁹ Z. B. Ach. Tat. 4, 19 (Krokodil), 4, 2 (Nilpferd), 4, 4 (Elephant), 3, 25 (Vogel Phönix), 4, 12 (Nilüberschwemmungen); Heliod. 10, 27 – 29 (Giraffe), 5, 13 (Amethyste), 2, 28 (Nilüberschwemmungen). Zu solchen Exkursen und ihrer Funktion im Kontext der Erzählung vgl. M. Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed Eros*, Venezia 1989, 68 – 77; immer nützlich H. Rommel, *Die naturwissenschaftlich-paradoxographischen Exkurse bei Philostratos, Heliodoros und Achilleus Tatios*, Stuttgart 1923.

¹⁰ Longos gibt im Proömium die Liebesgeschichte von Daphnis und Chloe als Schilderung eines vom Erzähler in Lesbos gesehenen Gemäldes aus, dazu J. Kestner, *Ekphrasis as a Frame in Longus' Daphnis and Chloe*, *Classical World* 67 (1973), 166 – 171.

¹¹ Ach. Tat. 1, 2 – 13 (die Entführung Europas, Vorankündigung und Spiegelung der Entführung von Leukippe), 3, 6 – 8 (Perseus und Andromeda, gefesselter Prometheus, Vorankündigung und Spiegelung der Gefangenschaft und Rettung der Heldin), 5, 3, 4 – 6, 9 (Prokne und Philomela, ausdrücklich bezeichnet als eine Anspielung auf das bevorstehende Schicksal der Helden). Zur Funktion der Gemäldebeschreibung in Achilleus Tatios s. die punktuelle Analyse von S. Bartsch, *Decoding the Ancient Novel: the Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton 1989, bes. 40 – 79; vgl. E. C. Harlan, *The Description of Paintings as a Literary Device and its Application in Achilles Tatius*, Diss. Columbia Univ., Ann Arbor 1965, bes. 94 – 133.

¹² Zum literarischen Porträt in der romanhaften Literatur s. W. J. Aerts, *Das literarische Porträt in der byzantinischen Literatur*, Groningen Colloquia on the Novel 8 (Groningen 1997), 151 – 195; zum Topos des *locus amoenus* grundlegend E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen / Basel¹¹ 1993, 191 – 209,

(Od. 7, 111 – 132) entwickelte Modell bestand aus einer umzäunten Fläche mit quadratischem Grundriß, in der streng geometrisch angeordnet zunächst Baumreihen, sodann Blumenparterres und schließlich in der Mitte eine Quelle bzw. ein Brunnen oder ein sakrales Gebäude vorhanden sein mußten¹³. Der solchermaßen ausgestattete Garten wird von nun an den unabdingbaren Hintergrund für die gattungsspezifische Liebesthematik liefern, er ist das eigentliche Zuhause der Heldin, deren Schönheit und erotische Ausstrahlung er versinnbildlicht¹⁴. Hier nimmt häufig die erotische Handlung ihren Ausgang.

Die rhetorische Ausgestaltung der Gartenbeschreibungen in Longos und insbesondere Achilleus Tatios — welcher sie an prominente Stelle gleich nach dem Proömion am Anfang der Romanhandlung gesetzt hatte — erwies sich als überaus beliebtes Modell für die byzantinischen Romaniers des 12. Jhs. Damals, am Hof der Komnenenaiser, nahm das Abfassen von Liebesromanen nach achthundertjährigem Schweigen einen neuen Anlauf und bescherte uns vier Werke, wovon drei in Versen und eins in Prosa gehalten sind¹⁵. Die Autoren, alle bekannte und in beinahe jedem Bereich byzantinischen Schrifttums tätige Literaten, bezeugen darin auf Schritt und Tritt ihre Reverenz für die spätantiken Vorlagen¹⁶, nicht zuletzt in der Handhabung der deskriptiven Einlagen im Allgemeinen und insbe-

s. weiters D. Thoss, Studien zum locus amoenus im Mittelalter, Wien/Stuttgart 1972 (Wiener Romanistische Arbeiten 10).

¹³ Ach. Tat. 1, 15, 1 – 8 (15, 6: Brunnen), Long. 4, 2 – 3 (3, 1 – 2: Dionysos-Tempel mit Fresken). Zu den romanhaften Gartenanlagen in der Antike und in Byzanz O. Schissel, Der byzantinische Garten. Seine Darstellung im gleichzeitigen Romane, Sitzungsberichte der Akad. d. Wiss. in Wien, Phil.-hist. Kl. 221, 2, Wien 1942; die diversen Aspekte byzantinischer Gartenkunst sind umfassend behandelt in A. Littlewood – H. Maguire – J. Wolschke-Buhmann (Hgg.), Byzantine Garden Culture, Washington 2002.

¹⁴ A. Littlewood, Romantic paradises: the Rôle of the Garden in the Byzantine Romance, Byzantine and Modern Greek Studies 5 (1979), 95 – 114; Ch. Barber, Reading the Garden in Byzantium: Nature and Sexuality, Byzantine and Modern Greek Studies 16 (1992), 1 – 19.

¹⁵ Dem Roman-Revival in Byzanz um die Mitte des 12. Jahrhunderts ist eine internationale Tagung gewidmet, deren Akten jetzt im Druck vorliegen: P. A. Agapitos – D. R. Reinsch (Hgg.), Der Roman im Byzanz der Komnenenzeit. Referate des internationalen Symposions an der Freien Universität Berlin, 3 – 6 April 1998, Frankfurt am Main 2000 (Meletemata 8).

¹⁶ Die Spuren dieser Reverenz hat H. Hunger, Antiker und byzantinischer Roman, Heidelberger Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Kl., Sitzungsberichte, Abhandlungen 3, Heidelberg 1980 (nachgedruckt in: ders., *Epidosis*. Gesammelte Schriften zur byzantinischen Geistes- und Kulturgeschichte, München 1989, Nr. XIII) eindrucksvoll nachgezeichnet.

sondere des obligaten Gartenmotivs¹⁷. Gerade diese Modellverbundenheit erlaubt es jedoch, neue Farbtupfer vor dem bekannten Hintergrund auszumachen.

Während Theodoros Prodromos in seinem Roman mit dem Titel *Rhodanthe und Dosikles*¹⁸ kaum Gebrauch vom *Topos* macht¹⁹ und der fragmentarische Erhaltungszustand des Werkes von Konstantinos Manasses keine Aussagen zur Thematik erlaubt²⁰, sind die Romane von Niketas Eugenianos²¹ und vor allem von Eumathios Makrembolites²² sehr ergiebig. Die darin beschriebenen Lustgärten zeichnen sich durch eine Vorliebe fürs

¹⁷ Charakter und Funktion der Ekphrasen in den byzantinischen Romanen untersucht die maschingeschriebene Dissertation von C. Jouanno, *L' ekphrasis dans la littérature byzantine d'imagination*, Paris IV Sorbonne 1987, in der alle einschlägigen Stellen gesammelt, kommentiert und stilistisch analysiert sind; speziell zum Gartenmotiv vgl. dort 127 – 130.

¹⁸ M. Marcovich (ed.), *Theodoros Prodromos, Rhodanthe et Dosicles*, Stuttgart / Leipzig 1992. Zum Leben und Werk des berühmten Gelehrten unentbehrlich W. Hörandner (ed.), *Theodoros Prodromos. Historische Gedichte*, Wien 1974 (*Wiener Byzantinistische Studien* 10), 1 – 133 (mit der älteren Literatur); ders., *Marginalien zum „Manganeios Prodromos“*, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 24 (1975), 95 – 106, weiters A. P. Kazhdan – S. Franklin, *Studies on Byzantine Literature of the Eleventh and Twelfth Centuries*, Cambridge / Paris 1984, 87 – 114; R. Beaton, *The Rhetoric of Poverty: the Lives and Opinions of Theodore Prodromos*, *Byzantine and Modern Greek Studies* 11 (1987), 12 – 25.

¹⁹ Immerhin finden die ersten konkreten — und zurückgewiesenen — Annäherungsversuche des Helden in 3, 62 – 74 in einem schematisch beschriebenen Weingarten statt.

²⁰ Die uns erhaltenen Fragmente des Romanes, *Aristandros und Kallithea*, weisen überwiegend gnomischen Charakter auf; sie liegen in zwei modernen Ausgaben vor: O. Mazal (ed.), *Der Roman des Konstantinos Manasses*, Wien 1967 (*Wiener Byzantinistische Studien* 4) und E. Tzolakes (ed.), *Συμβολή στη μελέτη τοῦ ποιητικοῦ ἔργου τοῦ Κωνσταντίνου Μανασσή καὶ κριτικὴ ἔκδοσις τοῦ μυθιστορήματός του Τὰ καθ' Ἀρίστανδρον καὶ Καλλιθέαν*, Thessalonike 1967. Zur Person des als Verfasser einer sehr beliebten Weltchronik in Fünfzehnsilbern bekannten Autors s. O. Lampsides, *Zur Biographie von Konstantinos Manasses und zu seiner Chronike Synopsis*, *Byzantion* 58 (1988), 97 – 111.

²¹ F. Conca (ed.), *Nicetas Eugenianus, De Drosilla et Chariclis amoribus*, Amsterdam 1990; die spärlichen Nachrichten zum Leben des Autors, eines Schülers des Theodoros Prodromos, sind in B. Helfer, *Niketas Eugenianos, ein Rhetor und Dichter der Komnenenzeit. Mit einer Edition des Epitaphios auf den Großdrungarios Stephanos Komnenos*, Diss. (masching.) Wien 1972, gesammelt.

²² M. Marcovich (ed.), *Eustathios Macrembolites, De Hysmines et Hysminiae amoribus libri XI*, München / Leipzig 2001; zur korrekten Namensform Eumathios und zur mutmaßlichen Biographie des sonst nicht bekannten Autors vgl. H. Hunger, *Die Makremboliten auf byzantinischen Bleisiegeln und in sonstigen Belegen*, in: N. Oikonomides (Hg.), *Studies in Byzantine Sigillography* 5, Washington 1998, 1 – 28, dort 4 – 8.

Künstliche aus²³. Die Naturbeschreibung mit ihren topischen Bäumen, Blumen und singenden Vögeln bildet jetzt nur die Kulisse für das Kern- und Mittelstück des Ortes, jeweils prächtige marmorne Brunnen, die einen raffinierten Schmuck aufweisen. Eine Säule in der Mitte des kreisförmigen Bassins trägt einen bronzenen bzw. vergoldeten Adler, aus dessen Schnabel das Wasser sich in das Becken ergießt. Die Ränder schmückt ein Reigen von schneeweißen marmornen Statuen. Bei Eugenianos, welcher über das Wesen der abgebildeten Figuren schweigt, sind es Werke von Pheidias, Zeuxis (sic!) und Praxiteles²⁴, während für Makrembolites Hephaistos und Daidalos höchstpersönlich Urheber der zoomorphen bronzenen Dekoration waren²⁵.

Pate gestanden ist für beide byzantinischen Autoren die Gartenbeschreibung im Roman des Achilleus Tatios (1, 15), deren strukturelle Position am Anfang der narrativen Handlung sie auch übernehmen. Der Schwerpunkt der Beschreibung aber verlagert sich jetzt entschieden. Stand in der Vorlage die Garten- und Naturschilderung im Vordergrund, so gilt jetzt das Interesse der Autoren den darin enthaltenen Kunstwerken, für welche die Vegetation bloß eine topische Kulisse bietet. Bei aller evidenten Ähnlichkeit in der Ausgestaltung sind allerdings Wert und Funktion der jeweiligen Beschreibungen grundverschieden.

Für Eugenianos (und vor ihm bereits Achilleus Tatios) ist die *locus amoenus*-Ekphrase nur eine willkommene Gelegenheit, eine kleine, in sich geschlossene Genre-Szene (die Verliebten im Garten) zu zeichnen und sie in scharfer Antithese zu dem unmittelbar zuvor geschilderten (von Heliodor und Prodromos übernommenen) Kriegs- und Verwüstungsszenario zu stellen²⁶; der Garten ist in keiner Weise mit der Entwicklung der *fabula*

²³ So auch Schissel (s. Anm. 13) 7f.; Jouanno (s. Anm. 17) 209 – 214.

²⁴ Nik. Eug. 1, 92 – 104.

²⁵ Eust. Makr. 1, 5, 1 – 7; im Rahmen einer allegorischen Gesamtinterpretation des Romanes deutet E. Plepelits, Eustathios Makrembolites, Hysmine und Hysminias, eingeleitet, übersetzt und erläutert, Stuttgart 1989 (Bibliothek d. griech. Literatur 29), 41 – 44, sämtliche Tiere als christliche Symbole, s. aber meine Rezension im Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 42 (1002), 384 – 390. — Es sei am Rande vermerkt, daß solche Prachtbrunnen in Byzanz auch realiter existiert haben, vgl. z. B. das im Hof der von Basileios I. errichteten Nea Ekklesia situierte und von Theophanes continuatus (327 – 328 Bekker) beschriebene Bassin, dessen Ränder von bronzenen Hähnen, Ziegen und Böcken geschmückt waren (englische Übersetzung und Kommentar in C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312 – 1453*, London 1972, 194 – 195).

²⁶ Nik. Eug. 1, 1 – 70 (Einfall der Parther in die Stadt Barzos und Gefangennahme der Helden), Theod. Prodr. 1, 1 – 38 (Einfall der Piraten in den Hafen von Rhodos und Gefangennahme der Helden), Heliod. 1, 1 – 4 (Einfall von ägyptischen Räubern und Gefangennahme der Helden).

verwoben und bildet bloß konventionell einen narrativen Raum unter vielen. Bei Eumathios hingegen ist der Garten für beinahe die Hälfte des Romanes der einzige Schauplatz der Handlung; hier beginnt und entwickelt sich die Liebesbeziehung der Helden, hierhin führt sie die Geschichte in zyklischer Bewegung am Schluß zurück²⁷. Der *locus amoenus* ist zugleich bei Eumathios weit mehr als nur die Bühne des erotischen Geschehens, durch seine Ausstattung wird er sogar, wie noch zu zeigen ist, zu deren Urheber.

Auch in der technischen Ausgestaltung gehen beide Ekphrasen verschiedene Wege. Hält sich Eugenianos an die in den Rhetorik-Handbüchern vorgegebene Anleitung, den Ort streng von der Peripherie zur Mitte hin zu präsentieren²⁸, verzichtet Eumathios darauf völlig. Er zersplittert vielmehr die Beschreibung in drei getrennte Blöcke — zunächst Garten mit Brunnen, dann Umzäunungsmauer mit allegorischen Fresken in zwei Phasen²⁹ — und präsentiert dergestalt den fiktionalen Raum durch den fortschreitenden Wahrnehmungsprozeß des betrachtenden und zugleich berichtenden Helden. Die Ekphrase wird in den narrativen Fluß integriert und wächst gleichsam mit ihm zusammen.

Mit der ausführlichen Schilderung des allegorischen Freskenzyklus an der Gartenmauer, welcher die vier Kardinaltugenden, den inthronisierten Eros mit seinem Hofstaat und die zwölf Monate darstellt³⁰, geht die Ortsbeschreibung darüber hinaus nahtlos in eine Kunstbeschreibung über, welche kanonisch in Schilderung und anschließende Exegese durch einen

²⁷ Eumath. Makr. 11, 18, 2: καὶ θύομεν τοὺς γάμους ... ἐν μέσῳ τῷ ... κήπῳ, ἐν ἐκείνῃ τραπέζῃ καὶ φρέατι, οἷς πρῶτον ἐρωτικὴν παστάδα κατεπεξάμεθα.

²⁸ Apht. 37, 13 – 14: ἐκφράζοντας ...τόπους (χρῆ ἰέναι) ἐκ τῶν περιεχόντων καὶ ἐν αὐτοῖς ὑπαρχόντων.

²⁹ Eumath. Makr. 1, 4 – 6; 2, 2 – 10; 4, 5 – 18.

³⁰ Diesen allegorischen Zyklus habe ich anderswo mit ähnlichen Konstrukten der altfranzösischen Liebesallegorie, die im 13. Jahrhundert mit dem Rosenroman des Guillaume de Lorris ein Meisterwerk hervorbrachte und bis in die späte Renaissance literarisch nachwirkte, verglichen: C. Cupane, "Ἔρωσ βασιλεύς. La figura di Eros nel romanzo bizantino d' amore, Atti dell' Accademia delle Scienze, Lettere e Arti di Palermo, ser. IV, 33, 2 (1974), 243 – 297, dort 245 – 261, dagegen P. Magdalino, Eros the King and the King of Amours: Some Observations on *Hysmine and Hysminias*, *Dumbarton Oaks Papers* 46 (1992), 197 – 204, welcher die byzantinischen Bezüge in der Ikonographie herausarbeitet, s. weiters R. Beaton, *The Medieval Greek Romance*, London / New York 1996, 84 – 85; I. Nilsson, *Erotic Pathos, Rhetorical Pleasure. Narrative Technique and Mimesis in Eumathios Makrembolites' Hysmine and Hysminias*, Uppsala 2001 (*Acta Universitatis Upsaliensis* 7), bes. 97 – 125; 124 – 136; 202 – 208.

Interpreten gegliedert ist³¹. Das deskriptive Register ist hier umfangmäßig dominant und verdrängt das narrative bzw. ersetzt es. Bildbetrachtung wird zu narrativer Handlung. Die langen beschreibenden Passagen bilden daher keinen retardierenden und vom Kontext unabhängigen Exkurs, vielmehr ergeben die geschilderten Kunstwerke in ihrer Gesamtheit eine kompakte Allegorie der Liebe, deren Bedeutung sich erst aus der Zusammenschau des ganzen Zyklus erschließt. Auf der Umzäunungsmauer des Gartens, einer traditionellen literarischen Liebesstätte, ist die künftige erotische Erfahrung des Helden Hysminias, und über ihn hinaus die aller Menschen, durch Bilder symbolisiert und dadurch vorweggenommen. Liebe triumphiert über alles — dies die Botschaft des Romanes —, sie ist in der Zeit eingebettet und in der Tugend verankert, um sie zu erlangen, ist eine Weihe erforderlich.

Gerade durch ihre symbolische Bedeutung vermögen die Kunstwerke an der Gartenmauer die bis dahin stillstehende Handlung in Gang zu setzen. Durch das Betrachten des Triumphus Amoris wird nämlich die Sexualität des noch der Liebe unkundigen und widerstrebenden Protagonisten geweckt, und erst als der abgebildete Eros ihm in einer Vision erscheint und ihn autoritativ in die Schar seiner Diener aufnimmt³², wird er endlich zu jenem leidenschaftlich Liebenden, den die Gattungsregeln verlangen: Jetzt endlich (im Buch 5 von insgesamt elf Büchern) kann der eigentliche Roman mit seiner typischen Episodenkette von Flucht, Trennung, Schiffbruch, Versklavung und Wiederfindung richtig beginnen.

Zu den literarischen Errungenschaften der byzantinischen Literatur des 12. Jahrhunderts im ekphrastischen Bereich gehört zweifellos die Erfindung eines neuen narrativen Schauplatzes, des Garten-Palastes. Digenis Akrites, der tapfere Held eines zwischen Epos und Roman angesiedelten Poems (welches zugleich eine der allerersten Schöpfungen in der byzanti-

³¹ Die vom Freund des Protagonisten, Kratisthenes, gelieferte Exegese folgt unmittelbar der Schilderung (etwa in 2, 6, 2 – 7: Kardinaltugenden) oder wird zunächst durch eine erstaunte Reaktion des Betrachters eingeleitet (3, 10, 1 – 11, 3: Eros basileus), sie ist stets als ein „Philosophieren“ bezeichnet, s. dazu R. Dostálová, ΦΙΛΟΣΟΦΕΙΝ ΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ (Zur Bildekphrasie des Eros im Roman des Eustathios Makrembolites), Acta Universitatis Carolinae, Philologica 2. Graecolatina Pragensia 14 (Prag 1993), 45 – 52.

³² Eumath. Makr. 3, 1; zu dieser Vision vgl. Cupane 1974 (s. Anm. 30), 261 – 270; dies., Metamorphosen des Eros. Liebesdarstellung und Liebesdiskurs in der byzantinischen Literatur der Komnenenzeit, in: Agapitos – Reinsch 1998 (s. Anm. 15), 25 – 54, dort 40 – 43.

nischen Vulgärsprache darstellt)³³, läßt sich nach Jahren voll Kämpfen und Heldentaten einen prächtigen Palast inmitten eines blühenden Lustgartens am Ufer des Euphrates bauen³⁴. Der aus mehreren Gebäuden³⁵ — darunter einem mehrstöckigen Bau mit fünf Kuppeln (*πεντακούβουκλον*), einer Kapelle und einem Grabmal — bestehende Komplex besaß auch ebenerdige Säle, deren Wände mit Mosaiken geschmückt waren³⁶. Diese stellen neben den Taten biblischer Helden (David und Goliath, Saul, Moses und Joshua) auch Episoden des trojanischen Zyklus, nämlich Achilles, Agamemnon, die List der Penelope, Odysseus mit dem Zyklopen, sowie die Gesta Alexanders des Großen dar. Es sind alles Beispiele von Tapferkeit, welche den passenden Rahmen für Digenis' eigene Taten bieten und sie zugleich widerspiegeln³⁷.

³³ Das Poem ist in verschiedenen, vom 12. bis ins 17. Jahrhundert zu datierenden Fassungen überliefert, die beiden ältesten jeweils mit G und E gekennzeichneten Versionen sind zuletzt von E. Jeffreys, *Digenis Akritis. The Grottaferrata and Escorial versions*, Cambridge 1998 (Cambridge Medieval Classics 7), herausgegeben und ins Englische übersetzt worden. Die Ergebnisse der überaus umfangreichen Digenis-Forschung bis 1970 sind von H.-G. Beck, *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*, in: *Byzantinisches Handbuch im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaft II 3*, München 1971, 65 – 97 zusammengefaßt; an nachfolgender Literatur sei hier auf den Sammelband verwiesen: R. Beaton – D. Ricks (Hgg.), *Digenis Akritis. New Approaches to Byzantine Heroic Poetry*, Aldershot 1992; zur generischen Bestimmung des Werkes s. speziell E. Trapp, *Digenes Akrites, Epos oder Roman?*, in: *Studi classici in onore di Q. Cataudella, II*, Catania 1972, 637 – 642. Zur byzantinischen Vulgärsprache s. unten Anm. 39.

³⁴ Dig. G 7, 12 – 108 = E 1618 – 1686; in der späteren Fassung Z aus dem 15. Jahrhundert (ed. E. Trapp, *Digenes Akrites. Synoptische Ausgabe der ältesten Versionen*, Wien 1971 [Wiener Byzantinistische Studien 7]) findet sich neben dem Palast des Akrites (8, 3780 – 3936) auch eine detaillierte Beschreibung des Anwesens, in dem seine Mutter als Mädchen eingeschlossen war, um den Fallstricken des Eros zu entgehen (Z 1, 79 – 118): beide Ekphrasen verraten Kenntnisse der romanhaften höfischen Literatur der Palaiologenzeit, dazu s. hier 230 – 245.

³⁵ Die Architektur des Palastes von Digenis ist mit erhaltenen orientalischesopotamischen Palastanlagen in Verbindung gebracht worden: A. Xyngopoulos, *Tò ἀνάκτορον τοῦ Διγενῆ Ἀκρίτα*, *Laographia* 12 (1948), 547 – 588, wahrscheinlicher scheint jedoch der Einfluß konstantinopolitanischer Palastarchitektur, s. dazu H. Grégoire, *Digenis Akritis, L' épopée byzantine dans l' histoire et la poésie*, New York 1942, Kap. 15: *Les monuments de Digénis*.

³⁶ Dig. G 7, 62 – 98.

³⁷ Mosaikszenen, kaiserliche Taten darstellend, schmückten zahlreiche konstantinopolitanische Paläste im 12. Jahrhundert, s. dazu L.-A. Hunt, *Comnenian Aristocratic Palace Decorations: Descriptions and Islamic Connections*, in: M. Angold (Hg.), *The Byzantine Aristocracy IX to XIII Centuries*, Oxford 1984 (BAR International Series 221), 138 – 175; vgl. P. Magdalino – R. Nelson, *The Emperor in the Byzantine Art of the Twelfth Century*, *Byzantinische Forschungen* 8 (1982), 123 – 183 (= ders., *Tradi-*

Strukturell ist die Ekphrase im Digenis-Poem am Ende des Werks und somit am Rande der Erzählung situiert. Der Palastbau ist die letzte Tat des Digenis, eine bunte, glänzende Ruhepause, bevor der trauervolle Bericht über den frühzeitigen Tod des Helden beginnt, worauf die letzte beschriebene Baulichkeit, eben das Grabmal, proleptisch hindeutet. War im Roman des Makrembolites die Ekphrase, wie man gesehen hat, Träger und zugleich Ausgangspunkt der narrativen Handlung, so bildet sie hier deren Schlußpunkt, spielt also keine funktionelle Rolle im Kontext. Es wird aber hier ein Modell erschaffen, dem eine lange Karriere beschieden sein sollte.

Der Trend zur Einbindung des Ekphrastischen ins Narrative und die Aufhebung der gegenseitigen Abgrenzung wird nicht aufgelassen, sondern sogar noch vertieft in der Erzählliteratur der letzten Jahrhunderte von Byzanz, die man nach dem Namen der von 1259 – 1453 regierenden Kaiserdynastie als Palaiologenzeit zu benennen pflegt. Eine der auffälligsten literarischen Erscheinungen dieser Zeit ist die beinahe serienmäßige Produktion erzählender Texte, die meistens Liebes- und Abenteuergeschichten zum besten geben, sich aber nicht mehr der attizistischen Prosa eines Makrembolites oder des gelehrten Versmaßes des Eugenianos oder des Prodromos bedienen³⁸, sondern eine niedrigere Sprachebene und den Fünfzehnsilber, den ἄμετρον στίχον, benutzen, in dem auch das spätere neugriechische Volkslied verfaßt sein wird³⁹.

tion and Transformation in Medieval Byzantium, Variorum Reprints, Aldershot 1991, Nr. VI).

³⁸ Das ist der byzantinische Zwölfsilber, direkter Nachfolger des klassischen jambischen Trimeters. Zum Metrum vgl. neben P. Maas, *Der byzantinische Zwölfsilber*, *Byzantinische Zeitschrift* 12 (1903), 278 – 323 (= ders., *Kleine Schriften*, München 1973, 242 – 288), jetzt M. Lauxtermann, *The Velocity of Pure Iambs. Byzantine Observations on the Metre and Rhythm of the Dodecasyllable*, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 48 (1998), 9 – 33.

³⁹ Allgemein über die sogenannte volkssprachliche Literatur des späten Byzanz (mit Auflistung der Textausgaben und der Basis-Literatur) vgl. Beck (s. Anm. 33) 63 – 97 und 117 – 153; speziell zur Frage der Volkstümlichkeit C. Cupane, *Wie volkstümlich ist die byzantinische Volksliteratur?*, *Byzantinische Zeitschrift* 96 (2003), 577 – 599. — Zum Fünfzehnsilber s. jetzt M. Lauxtermann, *The Spring of Rhythm*, Wien 1999 (*Byzantina Vindobonensia* 22); die ältere Bibliographie ist aufgelistet und kommentiert in M. Alexiou – D. Holton, *The Origin and Developments of the Politikos Stichos*, *Mantatophoros* 8 (1976), 22 – 34. — Zum Sprachproblem in Byzanz nützlicher Überblick mit weiterführender Bibliographie in R. Browning, *The Language of Byzantine Literature*, in: Sp. Vryonis (Hg.), *The „Past“ in Medieval and Modern Greek Culture*, Malibu 1978 (*Byzantina kai Metabyzantina* 1), 103 – 133 (= ders., *History, Language and Literacy in the Byzantine World*, Variorum Reprints 1989, Nr. XV).

Die Datierung der durchwegs anonym und in späten, häufig nachbyzantinischen Handschriften überlieferten Texte ist zumeist hypothetisch, es spricht jedoch einiges dafür, daß viele ins 14. Jahrhundert zu setzen sind. Nicht wenige Werke sind keine byzantinischen Originalschöpfungen, sondern Adaptionen französischer oder (vor allem) italienischer Vorlagen — so Phlorios und Platziaphlore, Imberios und Margarona, Apollonios von Tyros, der Troia-Roman (*Polemos tis Troados*)⁴⁰ —, die möglicherweise außerhalb des damals stark zusammengeschrumpften Reichsgebietes, etwa in der fränkischen Morea, auf Zypern oder Kreta entstanden sind⁴¹. Sie kommen für unsere Fragestellung gar nicht oder sehr beschränkt in Frage, da sie keine Ortsbeschreibungen enthalten und eine straffe, beinahe karge Handlungsführung bevorzugen. Erwähnenswert sind lediglich die Beschreibung des Emir-Turms, in dem die Heldin gefangengehalten wird, im Phlorios-Roman⁴² und vor allem die getreu nach der Vorlage übernommene, überaus detaillierte Schilderung der *chambre de beautés* mit ihren wunderbaren Automaten im Troia-Roman⁴³. Ich beschränke mich daher im folgenden darauf, nur diejenigen Werke zu analysieren, für die ein konstantinopolitanischer Ursprung entweder klar bewiesen oder zumindest sehr wahrscheinlich ist.

⁴⁰ Für eine erste Information über diese Adaptionen, mit Auflistung von Editionen, Übersetzungen und Sekundärliteratur vgl. Beck (s. Anm. 33) 135 – 147 und 157 – 159; R. Beaton, *The Medieval Greek Romance*, London ²1996, 135 – 145 und C. Cupane, *Romanzi cavallereschi bizantini*, Torino 1995, 28 – 35 (dort auch kommentierte Ausgabe mit ital. Übersetzung von Phlorios und Platziaphlore: 447 – 565 und Apollonios von Tyros: 569 – 633); der noch bis vor kurzem unedierte Troia-Roman ist jetzt in der Ausgabe von M. Papathomopoulos und E. Jeffreys, *Ο πόλεμος της Τρωάδος* (*The War of Troy*), Athen 1996 zugänglich.

⁴¹ Eine moreotische Lokalisierung einiger Adaptionen vermutet E. M. Jeffreys, *Place of composition as a factor in the edition of early demotic texts*, in: N. M. Panayotakis (Hg.), *Le origini della letteratura neogreca. Atti del III Congresso Internazionale Neograeca Medii Aevi*, Venezia 7 – 10 novembre 1991, I, Venezia 1993, 310 – 324; vgl. C. Cupane, *Λογοτεχνική παραγωγή στο φραγκοκρατούμενο Μορέα*, *Βυζαντινά μελέται* 6 (1995), 371 – 385.

⁴² Phlor. 1318 – 1325. — Zu den Ekphrasen in dem mittelhochdeutschen Roman *Flore und Blanscheflur*, der auf dem altfranzösischen *Conte de Floire et Blancheflor* beruht, vgl. die Beiträge von H. Wandhoff und M. Grosse, hier 55 – 76 und 97 – 132.

⁴³ *Polemos* 6288 – 6415 (interessanterweise wird gerade diese paradigmatische ekphrastische Einlage in den Handschriften als „Erzählung des Gemachs / Διήγησις τῆς τζάμπρας“, nicht als ἔκφρασις rubriziert). Vorlagekonform ausführlich ist auch die Schilderung des Achilles-Grabmals (10182 – 10199); ansonsten werden die zahlreichen Ekphrasen der französischen Vorlage (dazu s. den Beitrag von M. Grosse, hier 123 – 132) radikal gekürzt, wenn nicht überhaupt eliminiert, s. die in der Einleitung (LVf.) angeführten Beispiele.

Dies ist der Fall bei den Romanen Kallimachos und Chrysorrhoe, Belthandros und Chrysantza, Libistros und Rhodamne⁴⁴. Alle drei stammen aus der frühen Palaiologezeit, sind zwischen 1270 und 1340 verfaßt worden⁴⁵. Untereinander weisen die Werke starke thematische Ähnlichkeiten auf. Hier kurz gefaßt die Umriss der zweigegliederten *fabula*: Im ersten Teil verläßt ein Königssohn aus diversen Gründen in Begleitung von Gefährten seine Heimat und macht sich auf die Suche nach Abenteuern. Er gelangt nach langem Herumirren zu einer einsamen, wunderbaren Burg, die er allein zu betreten wagt. Dort befreit er eine gefangengehaltene Dame bzw. erhält sie als Geliebte vom Gott Eros höchstpersönlich. Wegen der Machenschaften eines Gegenspielers geht er ihrer jedoch im zweiten Teil verlustig und gewinnt sie am Schluß wieder dank seiner Standhaftigkeit und Tapferkeit sowie mit Hilfe magischer Gegenstände.

Für den ersten dieser Romane (Kallimachos und Chrysorrhoe) schreibt eine zeitgenössische Quelle einem Prinzen des regierenden Kaiserhauses die Autorschaft zu, womit ein höfisches Entstehungsmilieu als gesichert gelten darf⁴⁶. Die bereits erwähnte thematische Verwandtschaft und die auffällige stilistische Affinität lassen darüber hinaus das Umfeld und die soziale Akzeptanz auch der beiden anderen als höfisch postulieren.

In diesem, gemessen an dem spätantiken Modell, neuartigen Erzählrahmen nimmt die Beschreibung der Burg, κάστρον, quantitativ und strukturell eine besondere Stellung ein. Inhaltlich ist die enge Verwandtschaft der diesbezüglichen Ekphrasen⁴⁷ — eines Drakontokastron („Drachen-

⁴⁴ Die beiden ersten zu lesen in Cupane 1995 (s. Anm. 40), 46 – 213 bzw. 216 – 305, der in drei stark divergierenden Fassungen überlieferte Libistros-Roman in der Ausgabe von J. Lambert – van der Kolff, *Le Roman de Libistros et de Rhodamné*, Amsterdam 1935 (eine neue Edition seitens P. A. Agapitos, Ἀφήγησις Λιβίστρου καὶ Ῥοδάμνης. Κρητικὴ ἔκδοσις τῆς διασκευῆς α, Athen 2005, befindet sich im Druck).

⁴⁵ P. A. Agapitos, Ἡ χρονολογικὴ ἀκολουθία τῶν μυθιστορημάτων Καλλιμάχου, Βέλθανδρου καὶ Λιβίστρου, in: Panayotakis (s. Anm. 41) II, 97 – 134 betrachtet den Libistros-Roman als ein Produkt der literarischen Tätigkeit am oder um den nikänischen Exil-Hof (1204 – 1261) und plädiert also für eine frühere Chronologie.

⁴⁶ Es handelt sich um ein Epigramm des Dichters Manuel Philes (ca. 1275 – 1345), in dem eine allegorische Lektüre einer dem Kallimachos-Roman sehr ähnlichen Geschichte gegeben wird; der zunächst von E. Martini, *A proposito di una poesia inedita di Manuel File*, *Rendiconti del Reale Istituto Lombardo*, ser. II 29 (1896), 460 – 465, edierte Text ist leicht zugänglich in B. Knös, *Qui est l' auteur du roman de Callimaque et de Chrysorrhoe?*, *Hellenika* 17 (1962), 274 – 295 (Text 280 – 284).

⁴⁷ Sie sind auch meistens in den Handschriften ausdrücklich durch entsprechende Rubriken als solche gekennzeichnet, z. B. Kall. 274 : ἐκφρασις πανεξαίρετος τοῦ κήπου καὶ τοῦ κάστρου, 291: ἐκφρασις πανεξαίρετος καὶ τοῦ λουτροῦ, 319: ἐκφρασις τοῦ κοσμήτου, et passim; Lib. 286: τὰς χάριτας ... ἐκφράσσει, 1005: ἐκφρασις κάστρου τοῦ

schlosses“) im Kallimachos-Roman, von Erotokastra („Liebesburgen“) im Belthandros und Libistros, wo auch ein Argyrokastron („Silberburg“) als Residenz der Heldin erscheint — bis in die Details evident.

Ausführlichkeit und Anschaulichkeit der Darstellung variieren miteinander, im Allgemeinen jedoch schrumpft die eigentliche Gartenschilderung zu einer schematischen Auflistung von Bäumen und Blumen. Obwohl er nicht selten eine zentrale Rolle spielt, wird der traditionelle *locus amoenus* als narrativer Ort nicht aktiviert⁴⁸. Im Mittelpunkt steht die Ekphrase der verschiedenen Gebäude und/oder Gebäudeteile, wobei die architektonische Struktur der jeweiligen Anlagen meistens nur den unentbehrlichen Rahmen für die verschwenderische, alles überdeckende Pracht der Dekoration bildet⁴⁹. Umfassungsmauern aus purem Gold⁵⁰, aus schimmerndem Onyxstein⁵¹, aus Silber⁵², Zinnen aus Gold, funkelnden Edelsteinen und Perlen, geschmückt mit goldenen Tierköpfen, edelsteingeschmückte Tore⁵³, Statuen⁵⁴, Reliefs⁵⁵ und Bodenmosaiken⁵⁶, wunderbare Automaten⁵⁷, luxu-

Ἄργυροῦ, 1022: ἔκφρασις τῶν δώδεκα Ἀρετῶν, 1110: ἔκφρασις δώδεκα Μηνῶν u. s. w. Zur Funktion solcher Rubriken vgl. P. A. Agapitos – O. L. Smith, Scribes and Manuscripts of Byzantine Vernacular Romances: Palaeographical Facts and Editorial Implications, *Hellenika* 44 (1994), 61 – 80.

⁴⁸ Z. B. Kall. 282 – 285 (Ekphrase des παράδεισος), dagegen 291 – 350 (Ekphrase des Badehauses und seiner Teile), 355 – 410 (Ekphrase eines Speisesaals), 416 – 437 (Ekphrase eines Gemachs). Obgleich der Garten den eigentlichen Schauplatz des Geschehens im zweiten Teil des Romans darstellt, wird der Ort (κῆπος) nie beschrieben, genauso wenig wie der Pavillon, wo das wiedervereinte Paar heimliche Liebesnächte verbringt. Ähnlich ist die Lage im Belthandros-Roman, wo die Gartenbeschreibung in wenigen Versen (284 – 291) erledigt wird (für jene der verschiedenen darin enthaltenen Baulichkeiten und Kunstgegenstände s. hier 235 – 239) und, wie im Kallimachos-Roman, der Garten als Ort der Liebesvereinigung im zweiten Teil zwar thematisiert, aber nicht visualisiert ist; im Libistros-Roman schließlich verzichtet der Autor im ersten Teil explizit auf eine Gartenbeschreibung (309 – 311) und beschränkt sich im zweiten auf die Ekphrase des im Innergarten des Schlosses (μεσοκήπιον) vorhandenen, mit prophetischen Inschriften versehenen Bassins (2577 – 2639); dazu Jouanno (s. Anm. 17) 209 – 214.

⁴⁹ Schissel (s. Anm. 13) 36 – 37; Jouanno (s. Anm. 17) 71.

⁵⁰ Kall. 178 – 180: Τὸ τεῖχος ἦτον ὑψηλόν, ὀλόχρυσον ἀπέξω, / καὶ τοῦ χρυσοῦ τὸ καθαρόν, τὸ στίλβον τὸ τοῦ κάλλους / ἐνίκα πάσας ἐκ παντὸς ἠλιακὰς ἀκτίνας.

⁵¹ Belth. 244 – 245: καὶ τότε κάστρον ἤρρηκε μέγα, πολὺν τὴν θεάν, / ἐκ σαρδωνύχου λαξευτοῦ κτισμένον μετὰ τέχνην.

⁵² Lib. α 834f.: ἐβλεπες τὰ λιθάρια τοῦ κάστρου ὅτι λάμπουν / ὡς ἐν τὸ ἀσίμῳ τὸ ἄδολον ὀλολαγαρισμένον.

⁵³ Kall. 181f.; 185 – 188; Belth. 247f., 256; zu den zoomorphen Abwehrbastionen s. hier 236 mit Anm. 68.

⁵⁴ Lib. α 442 – 450 (Statue eines ob seines Ungehorsams gegenüber Eros bestrafte Mannes, welcher ein erklärendes Schriftband vor der Brust trägt), 1005 – 1097 (Statuen

riöse Badeanlagen, Brunnen und Bassins⁵⁸ sind die gemeinsamen Züge, welche Elemente kaiserlicher Architektur in übersteigerter Form übernehmen und den romanhaften Schlössern ihren besonderen Zauber verleihen⁵⁹. Geschildert wird gewöhnlich nie der gesamte Komplex, sondern nur einige für die individuelle Erfahrung des Helden relevante Orte.

Strukturell entwickeln sich alle Beschreibungen organisch aus dem Handlungsablauf heraus, ohne markante Neueinsätze und mit gleitenden Übergängen von narrativer Dynamik zur Ortsschilderung. Sie bilden also keine in sich geschlossenen, kompakten und panoramisch geschilderten Einheiten, sondern folgen den Bewegungen des schreitenden Helden, sind häufig durch seine Gemütsregungen und innere Monologe unterbrochen und werden somit wesentlicher Bestandteil des Geschehens⁶⁰. Als Folge eher dieser betonten Einbindung des Deskriptiven in das Erzählen als durch bewußte künstlerische Absicht ergibt sich bei allen eine Übereinstimmung mit der antiken Theorie der Rhetorik, welche vorschrieb, bei Ortsbeschreibungen sei zunächst die Umgebung zu schildern und dann eine Anordnung von außen nach innen streng einzuhalten⁶¹.

Narrative Funktion und Bedeutung des Schlosses in den drei Werken sind ähnlich, aber nicht identisch. Jeweils stellen Überwinden der Hindernisse und Eindringen in die vom Schloß verkörperte fremdartige Welt des Zaubers das schicksalhafte Abenteuer dar, die Bewährungsprobe, die den

der Tugenden), 1100 – 1192 (Statuen der zwölf Monate), 1197 – 1247 (Statuen der zwölf Eigenschaften der wahren Liebe); Belth. 370 – 388 und 404 – 413 (Statuen der beiden Protagonisten), s. auch hier 238.

⁵⁵ Belth. 339 – 365.

⁵⁶ Lib. α 318 – 330 (Mosaikboden im Erotokastron mit einer Reihe erotischer Szenen aus der Mythologie: Geburt des Eros, Verwundung der Aphrodite durch den Sohn, Urteil des Paris).

⁵⁷ Belth. 299 – 306: ein beweglicher Greif; Lib. α 331 – 340: flötenspielende Erotten, die durch einen hydraulischen oder pneumatischen Mechanismus warnende Singsprüche ausstoßen.

⁵⁸ Kall. 291 – 354; Belth. 295 – 306, 460 – 472; Lib. α 2586 – 2639.

⁵⁹ Dazu vgl. hier Anm. 35; eine unmittelbare Beeinflussung durch das Modell des Kaiserpalastes von Konstantinopel beteuerte entschieden Schissel (s. Anm. 13) 36; nuanciert Jouanno (s. Anm. 17) 201 – 209.

⁶⁰ Diese Interferenz zwischen Diegesis und Ekphrasis analysiert Jouanno (s. Anm. 17) 105 – 110; vgl. weiters P. A. Agapitos, Narrative structure in the byzantine vernacular romances. A textual and literary study of Kallimachos, Belthandros and Libistros, München 1991 (Miscellanea Byzantina Monacensia 34), 177 – 204; 282 – 333.

⁶¹ Schissel (s. Anm. 13) 38, 44 – 46; Jouanno (s. Anm. 17) 81f.; Agapitos 1991 (s. Anm. 60), 284 – 288, 299, 323 – 333.

Helden zur Liebe befähigt und als der Liebe würdig erweist⁶². Während aber im Kallimachos-Roman dieses Abenteuer als konkrete Erfahrung präsentiert und die Drachenburg als zwar märchenhaftes, aber real existentes Gebäude geschildert wird, hat die Liebesburg im Belthandros-Roman ausgeprägte allegorische Züge. Die gesamte prächtige Innenausstattung ist sozusagen auf den Protagonisten und sein künftiges Los zugeschnitten, welches sie symbolisiert und voraussagt; sie ist nicht bloßer Schmuck, hat vielmehr die spezifische Aufgabe, die Einweihung des Helden in die Mysterien der Liebe einzuleiten⁶³. Im Libistros-Roman schließlich ist die Erosburg kein konkretes, sondern ein geträumtes Gebäude, ein von zahlreichen Personifikationen bevölkerter Raum, in dem die Bekehrung des Helden zur Religion der Liebe vor dem Gericht des dreigesichtigen (τριμορφόπρῶσωπος) Liebesgottes vollzogen wird⁶⁴.

Die nähere Betrachtung einer bereits im Überblick erwähnten Schloß-Ekphrase soll im Folgenden die Struktur, Dynamik und Funktion solcher beschreibender Einlagen im narrativen Kontext verdeutlichen. Zu diesem Zweck eignet sich das ekphrastische Segment aus dem Belthandros-Roman einerseits durch seine klare Gliederung und andererseits wegen seines zwischen Allegorie und Abenteuerroman schwebenden Status in besonderem Maße. Der punktuelle Vergleich mit den anderen Vertretern derselben Textreihe erlaubt es weiters, ein klares Bild der Konstanten und Variablen des Schloßmotives zu zeichnen.

Mit drei Knappen begibt sich Belthandros, von seinem Vater verschmäht, auf eine gefährvolle Fahrt durchs Innere Anatoliens und kommt nach einigen siegreichen Kämpfen mit Räubern und Banditen in die Nähe des κάστρον von Tarsos an der türkisch-armenischen Grenze⁶⁵. Diese im

⁶² Zur allegorischen Funktion des Schloß-Motives vgl. C. Cupane, Il motivo del castello nella narrativa tardo-bizantina. Evoluzione di un' allegoria, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 27 (1978), 229 – 267, dort 236 – 246.

⁶³ S. hier 236 – 239.

⁶⁴ Lib. α 481 – 492: Das Gesicht des Gottes ist dreigeteilt und trägt die Züge eines Kleinkindes, eines bärtigen erwachsenen Mannes und eines Greises, womit wohl seine Herrschaft über alle Abschnitte des menschlichen Lebens symbolisiert wird, dazu vgl. Cupane 1974 (s. Anm. 30), 290f.; Beaton (s. Anm. 30) 159 – 163; die Traumsequenz des Romanes ist eingehend analysiert worden von P. A. Agapitos, Dreams and Spatial Aesthetics of Narrative Presentation in *Livistros and Rhodamne*, *Dumbarton Oaks Papers* 53 (1999), 111 – 147.

⁶⁵ Belth. 25 – 235. In Kall. 1 – 176 werden drei Prinzen von ihrem Vater, „einem Barbarenkönig“, auf Bewährungsprobe ausgeschiedt und kommen nach Überwindung von zahlreichen nicht näher spezifizierten Hindernissen zur Drachenburg; in Lib. α 802 – 821 verläßt der „lateinische“ Fürst Libistros freiwillig die Heimat, um die ihm im Traum versprochene Prinzessin zu suchen. Die komplexe Erzählstruktur des Romanes,

Roman der Palaiologenzeit unübliche genaue geographische Lokalisierung tut zugleich den entsprechenden rhetorischen Vorgaben genüge⁶⁶. Dort erblickt er ein Flößchen, in dessen Wassern eine Flamme wie ein Stern erstrahlt und mit dem Strom fließt, ohne darin zu erlöschen⁶⁷. Auf der Suche nach der Quelle des wunderbaren Flusses erreicht Belthandros nach einem zehntägigen Marsch eine majestätische Burg, deren Mauern aus behauenen Sardonyx gefertigt und von Abwehrbastionen in Form goldener Löwen- und Drachenköpfe gekrönt sind⁶⁸. Auf dem diamantenen Tor prangt eine eingemeißelte Inschrift, welche den Namen der Burg verrät und den Unberechtigten den Zutritt verwehrt: Es handelt sich um das Eros-schloß, welches Liebesunkundige nicht betreten dürfen⁶⁹. Belthandros nimmt die Warnung ernst, kann jedoch trotzdem seine Neugierde nicht in Zaum halten und beschließt, in die Burg einzudringen unter Zurücklassung

welcher die Techniken der Ich-Erzählung und des Anfangs *in medias res* kombiniert, verschiebt den Auszug des Helden in die Mitte des ersten Teils der zweigeteilten Erzählung.

⁶⁶ Der Kallimachos-Roman enthält überhaupt keine geographischen Koordinaten, im Libistros-Roman ist der Held immerhin Fürst des (lateinischen) Phantasie-Landes Libandros, sein Freund Kleitovon stammt aus Armenien; beide unternehmen per Zauberpferd eine Reise nach Ägypten, um die dort gefangengehaltene Rhodamne zu befreien.

⁶⁷ Belth. 237 – 239; mit diesem Fluß, der den noch der Liebe Unkundigen zur künftigen Geliebten führt, korrespondiert im zweiten Teil des Romanes der stürmische Fluß, welcher beinahe den Tod und die endgültige Trennung des fliehenden Paares verursacht (1101 – 1117).

⁶⁸ Belth. 246 – 249; dieses Detail erinnert an entsprechende Beschreibungen von Austrittsöffnungen der zum Schleudern des sogenannten griechischen Feuers verwendeten Siphone, die häufig in Form von Tierköpfen gefertigt waren (vgl. etwa Anna Komnene 11, 10, 2 [ed. D. R. Reinsch, *Annae Comnenae Alexias*, Berlin 2001, 35011 – 35016]; für den freundlichen Hinweis habe ich E. Kislinger zu danken); nicht zufällig heißt es wohl auch (250 – 252), daß „ein furchterregendes, wildes Zischen aus ihren Schlünden kam“; zum griechischen Feuer vgl. H. R. Ellis Davidson, *The Secret Weapon of Byzantium*, *Byzantinische Zeitschrift* 66 (1973), 61 – 74; J. Haldon – M. Byrne, *A Possible Solution to the Problem of Greek Fire*, *Byzantinische Zeitschrift* 70 (1977), 91 – 99.

⁶⁹ Belth. 256 – 261. In Kall. 189 – 193 verwehren lebendige furchterregende Drachen den Eintritt in die Burg; Warninschriften, die Uneingeweihten den Zugang zur Erosburg verbieten und den Ungehorsamen die Todesstrafe androhen, finden sich auch in Lib. α 287 – 302, wo sie als Schriftbänder bei der Statue eines als Wächter fungierenden (πορτάρης) „wildes Mannes“ auftreten. Das Zusammenspiel von Bild und Schrift als zwei komplementären kognitiven Medien prägt auch weiterhin den literarischen Kosmos beider Romane; zum gleichen Phänomen in der mittelhochdeutschen Romanliteratur vgl. Wandhoff 2003 (s. Anm. 4), 296 – 300.

seiner Knappen, denen er aufträgt, auf ihn drei Tage lang zu warten⁷⁰. Somit beginnt seine Wanderung durch die prachtvolle Burganlage.

Zunächst bewundert der Held den Garten, der sich auf beiden Seiten des Flusses erstreckt, und genießt den Anblick der schlanken, ebenmäßig gewachsenen und von Reben umrankten Bäume, die wie von Künstlerhand zurechtgestutzt aussehen. Sodann erblickt er einen kunstvollen Brunnen mit einem fahrenden Automaten. Es handelt sich um einen in Stein gehauenen Greif mit ausgebreiteten Flügeln, aus dessen Schnabel Wasser in eine Schale aus Rubin fließt; er kann sich dank eines Mechanismus bewegen und Wasser aus dem Fluß schöpfen⁷¹. Voll des Staunens setzt Belthandros seinen Weg durch die Anlage fort und kommt an den eigentlichen Palast, der aus zahlreichen, nicht näher geschilderten Gebäuden besteht, darunter einer luxuriösen und detailliert beschriebenen Empfangshalle, einem Triklinion. Vor dem Eingang dort befindet sich eine Statue⁷², aus welcher der feurige Fluß entspringt. Die Decke des Triklinion besteht aus drei riesigen, kunstvoll ineinandergefügten funkelnden Edelsteinen, die das Gebäude erstrahlen lassen und hell beleuchten, während der Boden aus purpurnem Marmor ist. Besonders kunstvoll sind die Wanddekorationen, wohl in Streifen angelegte Relieffriese⁷³ erotischen Inhaltes, welche zum Wesen des Schloßbesitzers passen und als drohendes Mahnmal für seine Feinde wirken. Vor den Augen des erstaunten Belthandros breitet sich auf den Wänden eine Art profanen Jenseits aus, in dem Sünder und Heilige der Liebesreligion jeweils Strafe und Belohnung erhalten. Erst aus den jeder einzelnen Figur beigegebenen Inschriften erfährt der verblüffte und zutiefst bewegte Held, daß die Wanddekoration für ihn erschaffen wurde, sie be-

⁷⁰ Belth. 262 – 281. Auch Kallimachos dringt allein in die Drachenburg ein (271 – 277) und weist mit Verachtung die weisen Ratschläge der älteren Brüder zurück; im Libistros-Roman ist der Traum-Besuch im Palast des Eros (227 – 633) erwartungsgemäß eine individuelle Erfahrung des Helden, bei der Suche und monatelang währenden ‚Belagerung‘ der Silberburg ist er hingegen stets von seinen hundert Knappen begleitet (802 – 891).

⁷¹ Belth. 282 – 306. Ähnliche Automaten beschreibt im ersten nachchristlichen Jahrhundert Heron von Alexandrien (ed. W. Schmidt, *Heronis Opera quae supersunt I: Pneumatica et automata*, Leipzig 1899 [Nachdruck Stuttgart 1976]); dazu und zu den am byzantinischen Hof im 8. – 10. Jahrhundert existierenden Automaten s. zuletzt C. Canavas, *Automaten in Byzanz. Der Thron von Magnaura*, in: K. Grubmüller – M. Stock, *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters*, Wolfenbüttel 2002, 49 – 65.

⁷² Die Ekphrase wird später (370 – 388) nachgeholt.

⁷³ Diese Bedeutung legt der Kontext nahe, an anderen Stellen (325, 350, 370) sind mit dem Terminus ζώδιον Statuen gemeint.

richtet über seine rezente Vergangenheit und verkündet zugleich das ihm bevorstehende Liebeslos⁷⁴.

Diese an Belthandros gerichtete Botschaft wird sodann durch die weitere Ausschmückung der Empfangshalle redupliziert. Am Kopfende des Triklinion betrachtet der Held zwei lebensgroße Statuen. Die erste stellt eine (zuvor kurz erwähnte)⁷⁵ weinende weibliche Figur dar, welche einen Pfau in der Hand hält; aus deren Augen und Mund entspringt der Fluß, während die darin brennende Flamme aus den heißen Seufzern der Weinenden entsteht. Wie die beigegebene Inschrift verkündet, handelt es sich dabei um die Prinzessin Chrysantza, die Tochter des Herrschers von Antiocheia, für die Belthandros in Liebe entbrennen wird⁷⁶. Daneben steht eine männliche, halbnackte Statue, die Brust von einem Liebespfeil durchbohrt, in der sich Belthandros selbst erkennt. Die dazugehörige Inschrift verkündet ebenfalls das gemeinsame Los von Chrysantza und Belthandros, die Tyche füreinander bestimmte⁷⁷.

Im Erotokastron findet also der Held zu seinem wahren, reifen Selbst, und diese unerwartete Entdeckung bewegt ihn zutiefst, löst zunächst eine tiefe Abwehrreaktion aus⁷⁸. Die trotzig beschlossene Fortsetzung des Spaziergangs durch die Burganlage dient narratologisch nur dazu, den sich schon längst abzeichnenden Wendepunkt, die Begegnung mit dem Liebesgott, hinauszuschieben.

⁷⁴ Belth. 316 – 365 (339 – 365: die Reliefs). Weniger ichbezogen ist der figürliche Schmuck der Erosburg im Libistros-Roman (s. oben, Anm. 54), wo der Held über sein Schicksal ohne Unterstützung von Bildern zuerst durch die gesprochenen Worte eines Wahrsagers (μάντις: 610 – 624) und später durch eine Inschrift (2596 – 2603) erfährt. Prophetische bzw. auf den Protagonisten zugeschnittene Bildzyklen sind literarisch bereits in Vergils Aeneis (1, 453 – 493; 8, 626 – 728 — vgl. den Beitrag von Ch. Ratkowsch, hier 17) dokumentiert und in der romanischen und mittelhochdeutschen höfischen Epik sehr beliebt, stellen in der byzantinischen Literatur jedoch ein Novum dar; über ihre Verbreitung in der höfischen Dichtung vgl. Wandhoff 2003 (s. Anm. 4), 273 – 323.

⁷⁵ Belth. 325 – 327.

⁷⁶ Belth. 369 – 388.

⁷⁷ Belth. 401 – 425. In dieser Gruppe wurden die ikonographischen Züge des bekannten hellenistischen Motivs ‚Narziß an der Quelle‘ identifiziert: H. und R. Kahane, *The Hidden Narzissus in the Byzantine Romance of Belthandros und Chrysantza*, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 33 (1983), 199 – 219, welche dem Romanhelden ‚narzistische‘ Eigenschaften zuschreiben und die gesamte allegorische Komposition mit der Liebesallegorie im Roman de la Rose des Guillaume de Lorris in Verbindung setzen.

⁷⁸ Belth. 388 – 398 und 426 – 441 beschreibt wortreich diesen überwältigenden Effekt.

Die Wanderung führt Belthandros noch zu einem gewölbten, aus Diamantstein erbauten und mit Perlen und Edelsteinen übersäten Gebäude, dessen Gewölbe (καμάραι) den Eindruck erweckt, als hätten die Wände kein Fundament und würden wie die himmlischen Sphären in der Luft hängen⁷⁹. In der Sammlung von *mirabilia* des Erotokastron fehlt schließlich nicht der bereits aus dem Roman des 12. Jahrhunderts gut bekannte Brunnen mit seinem goldenem, auf einem Reigen marmorner Statuen ruhenden Bassin, dessen Rand hier mit ebenfalls goldenen und dank eines Mechanismus melodiös singenden Vögeln geschmückt ist⁸⁰. Endpunkt und zugleich Ziel des Weges ist eine von schlanken Säulen umsäumte Veranda (ἡλιακόν), in deren Mitte sich ein goldener, von Waffen umgebener Thron erhebt⁸¹. Hier wird Belthandros den Herrscher der Burg, den Gott Eros, persönlich kennenlernen.

Mit einem markanten Einschnitt — plötzlich hereinbrechender Finsternis⁸² — endet der ekphrastische Teil und beginnt die Episode vor dem Tribunal des Eros. In dessen Auftrag wird unser Held als Schiedsrichter in einem Schönheitswettbewerb fungieren. Die unter vierzig Edelfräulein nach minutiöser Prüfung Auserwählte ist (wie er jedoch erst viel später erfahren wird) die für ihn bestimmte Chrysantza⁸³. Nach Erfüllung der ihm aufgetragenen Aufgabe verschwinden Damen und Eros mitsamt Hofstaat wie ein Traum (ὡς ὄνειρος), die Initiation des Helden ist vollzogen. Nun kann er die nur für ihn erbaute Erosburg verlassen und sich auf die Suche nach einem anderen κάστρον machen, Antiocheia, wo die Frau seines Schicksals realiter lebt. Jetzt darf auch die kanonische Geschichte von Liebe und Trennung beginnen.

⁷⁹ Belth. 442 – 453. Auch in Kall. 420 – 439 findet sich ein ähnliches κουβούκλι, dessen Kuppel ein ausführlich beschriebenes Planetarium darstellt, zu solchen astronomischen Kuppeldekorationen in der byzantinischen Literatur s. hier 242.

⁸⁰ Belth. 460 – 472, s. die ähnlichen Beschreibungen in Eust. Makr. 1, 5 – 7 und Lib. α 2612 – 2625.

⁸¹ Belth. 473 – 483.

⁸² Belth. 484: Καὶ τότε νῦξ ἀσέλινος δέχεται τὴν ἡμέραν

⁸³ Belth. 525 – 719; zu dieser Szene, die an einen in mittelbyzantinischer Zeit üblichen Gebrauch bei der Wahl einer kaiserlichen Braut erinnert, s. H. Hunger, Die Schönheitskonkurrenz in Belthandros und Chrysantza und die Brautschau am byzantinischen Kaiserhof, *Byzantion* 35 (1965), 150 – 158; C. Cupane, Il concorso di bellezza in Beltandro e Crisanza sulla via fra Bisanzio e l' Occidente medievale, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 33 (1983), 189 – 219, zur von einigen Forschern umstrittenen Historizität der Brautschau s. zuletzt (bejahend) W. Treadgold, *The Historicity of Imperial Bride-Shows*, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 54 (2004), 39 – 52, mit der älteren Literatur.

Die organische Ausgestaltung der Schloß-Ekphrase als eines im Dienste einer allegorischen Botschaft stehenden Gesamtkunstwerkes mit ‚sprechenden‘, für ebendiese Botschaft einheitlich ausgerichteten Ausstattungselementen — Marmorstatuen, Reliefs, Mosaiken — findet sich im Libistros-Roman verdoppelt wieder. Neben dem im Traum geschauten Hof des Eros⁸⁴ darf der Held auch noch die dreieckige Silberburg erleben, in der seine Angebetete tatsächlich residiert. Auch diese zweite Burganlage, das Argyrokastron, mit seinem unwahrscheinlichen, auf den dreigesichtigen Gott anspielenden Grundriß hat symbolische Bedeutung. Die auf den drei Mauern aufgestellten und mit passenden Inschriften versehenen Statuen, welche zwölf christliche Tugenden⁸⁵, die zwölf Monate⁸⁶ und zwölf profane Eigenschaften der wahren Liebe darstellen⁸⁷, sind sicherer Hinweis dafür, daß auch die Silberburg kein gewöhnliches, sondern ein ‚sprechendes‘ κάστρον ist. Symbolische Hülle der darin wohnenden Dame, stellt das Schloß zugleich eine *summa* der im Roman vertretenen Liebeslehre dar. Bevor Libistros die Geliebte in die Arme schließen darf, hat er dieser in Stein gehauenen *ars amandi* gewahr zu werden und das korrekte Verhalten eines Liebenden dadurch zu erlernen. Die Lektion, wie zuvor bei Eumathios Makrembolites, wird visuell, durch die beschriebenen Kunstwerke erteilt: Liebe ist der Zeit unterstellt, muß sich immer mit moralischen Tugenden schmücken und, was über die Lehre des Eumathios hinausgeht, darf nicht auf säkuläre Eigenschaften, so Anstand (ὑπόληψις), Ansehen (εὐσποληψία), Urteilsfähigkeit (εὐδιακρισία), Geduld (ἀναμονή) und Freundschaft (φιλία) verzichten⁸⁸.

⁸⁴ Vgl. hier 235 mit Anm. 64.

⁸⁵ Lib. α 1005 – 1097. Die auf dem Mauerzug links des Tores aufgestellten Tugenden sind Weisheit, Tapferkeit, Wahrheit, Treue/Glauben, Gerechtigkeit, Enthaltbarkeit, Demut, Liebe, Bitte, Langmut, Hoffnung, Erbarmen.

⁸⁶ Lib. α 1110 – 1192. Die Statuen schmücken den Mauerzug rechts des Tors; zur Darstellung der Monate in der byzantinischen Kunst und Literatur H. Eideneier, Ein byzantinisches Kalendergedicht in der Volkssprache, *Hellenika* 31 (1979), 368 – 419 (mit Auflistung der älteren Literatur).

⁸⁷ Lib. α 1197 – 1247. Diese Statuen (ἑρωτιδόπουλα) stehen auf der kurzen, hinteren Seite des Dreiecks, sie verkörpern folgende Eigenschaften: erotischen Gedanken, Anstand, Liebe, Freundschaft, Zuneigung, Erinnerung, ständiges Denken, Ansehen, Integrität, Urteilsfähigkeit, Großzügigkeit, Geduld.

⁸⁸ C. Cupane, Concezione e rappresentazione dell' amore nella narrativa tardo-bizantina. Un tentativo di analisi comparata, in: A. M. Babbi – A. Pioletti – F. Rizzo Nervo – C. Stevanoni (Hgg.), *Medioevo Romanzo e Orientale. Testi e prospettive storiografiche*, Colloquio Internazionale, Verona, 4 – 6 aprile 1990, Soveria Mannelli 1992, 283 – 305.

Durch die Verdoppelung nehmen die ekphrastischen Segmente im Libistros-Roman im Vergleich zu Belthandros und Kallimachos einen ungleich größeren Raum ein. Die ekphrastische Sequenz zusammen mit den zahlreichen eingelegten Briefen und Liedern macht etwa die Hälfte des Gesamttextes aus⁸⁹. Jedoch ist sie nicht nur aufs engste mit der romantypischen Liebesgeschichte verbunden, sondern, im ersten Teil, geradezu Träger der narrativen Handlung, die sie auf weite Strecken ersetzt.

Den Schritt zur vollständigen Verschmelzung von Ekphrase und Erzählung vollzog um die Mitte des 14. Jahrhunderts Theodoros Meliteniotes in seinem didaktischen Poem *Εἰς τὴν Σωφροσύνην* („Zur Enthaltbarkeit“), dem ich mich abschließend zuwenden will⁹⁰. Der Autor war ein angesehener Vertreter des hohen Klerus zu Konstantinopel, welcher die Ämter eines Großsakellarios (Verwalter der patriarchalen Finanzen) und eines διδάσκαλος τῶν διδασκάλων (Leiter des Schulwesens) bekleidete⁹¹. Auf Schritt und Tritt ist seine beachtenswerte Belesenheit in diesem Lehrgedicht festzustellen, welches in eine eher dünne Erzählstruktur eine geballte Anhäufung von Gelehrsamkeit packt. Berichtet wird dabei in etwa 3000 Fünfzehnsilbern und einem zwischen Hoch- und Vulgärsprache angesiedelten Sprachniveau über einen am ersten Mai abgestatteten und als autobiographisches Erlebnis geschilderten Besuch im Schloß der Sophrosyne, der Enthaltbarkeit. Sie persönlich übernimmt die Aufgaben der Führerin und Exegetin⁹². Ein Prolog ist vorangestellt, in dem der Autor den Wahr-

⁸⁹ Zu den im Erzählkontext eingelegten lyrischen Abschnitten und ihrer Funktion s. C. Cupane, Uno, nessuno e centomila: Libistro e Rodame o il romanzo come macrotesto, in: G. Carbonaro – E. Creazzo – N. L. Tornesello (Hgg.), Medioevo Romanzo e Orientale. Macrotesti fra Oriente e Occidente, IV Colloquio Internazionale, Vico Equense, 26 – 29 ottobre 2000, Soveria Mannelli 2003, 447 – 464; vgl. P. A. Agapitos, Ἡ ἀφηγηματικὴ σημασία τῆς ἀνταλλαγῆς ἐπιστολῶν καὶ τραγουδιῶν στὸ μυθιστόρημα Λίβιστρος καὶ Ροδάμνη, Thesaurismata 26 (1996), 25 – 42; zu ähnlichen Einlagen in den altfranzösischen Romanen des 12. und 13. Jahrhunderts s. D. Kelly, The Conspiracy of Allusion. Description, Rewriting and Authorship from Macrobius to Medieval Romance, Leiden 1999, 213 – 256.

⁹⁰ Zu lesen ist der Text noch immer in der restlos veralteten Ausgabe von E. Miller, Poème allégorique de Meliténiote, Paris 1857; die Verse 1107 – 1247 (Steinkatalog) sind neu herausgegeben worden von S. Schönauer, Untersuchungen zum Steinkatalog des Sophrosyne-Gedichtes des Meliteniotes mit kritischer Edition der Verse 1107 – 1247, Wiesbaden 1996 (Meletemata 6), wo auch alle Informationen zu Person und Werk des Autors zusammengetragen sind (3 – 21).

⁹¹ Zu beiden Ämtern J. Darrouzès, Recherches sur les ΟΦΦΙΚΙΑ de l' église byzantine, Paris 1970 (Archives de l' Orient chrétien 11), 310 – 314 und 66 – 79.

⁹² Diese Rahmenerzählung nimmt die Verse 32 – 225 ein und gliedert sich in eine ekphrastische Einheit (32 – 105: Schilderung eines *locus amoenus*) und einen erzählen-

heitsgehalt seiner ἐρωτική διήγησις, ἀλλὰ σωφρονεστάτη („erotische, doch überaus keusche Erzählung“) hervorhebt und Abstand von anderen fiktionalen Gattungen nimmt⁹³.

Die ausführliche Ekphrase des Gebäudes und seiner Einzelteile sowie die allegorische Ausdeutung aller gesehenen Räume und Kunstwerke machen den gesamten Umfang des Werkes aus. Es werden nacheinander beschrieben und anschließend jeweils allegorisch gedeutet zunächst die sieben Hindernisse, die den Weg zum Schloß versperren (ein reißender Fluß, eine schwankende Brücke, das eiserne Tor derselben, wilde Tiere und Fabelwesen, ein Graben, ein Wald, die Ummauerung des Schlosses)⁹⁴. In Umkehr rhetorischer Regeln, also von innen nach außen, folgt dann die Schilderung der verschiedenen Gebäude der Anlage⁹⁵, darunter einer gewölbten Halle, auf deren mit Saphir ausgelegter Decke das Firmament mit den Gestirnen und Planeten abgebildet ist. Die äußere Fläche der Kuppel wiederum besteht aus einer einzigen riesigen Perle; sie ist mit einem Mechanismus ausgestattet, welcher bei jedem Windhauch die ganze Konstruktion in Bewegung setzt und sie um ihre Achsen drehen läßt⁹⁶. Auch einzelne Teile des Gebäudes und die innere Ausstattung werden mit Detailreichtum präsentiert; besonders ausführlich fällt dabei die Schilderung des Bettes der Schloßbesitzerin aus, welche einen kompletten, alphabetisch geordneten Steinkatalog enthält⁹⁷.

den Abschnitt (125 – 225), in dem Sophrosyne sich als Führerin durch ihr Reich anbietet.

⁹³ Melit. 1 – 31: Zielscheibe dieser literarischen Polemik ist vor allem die Tier- und Fabeldichtung.

⁹⁴ Melit. 226 – 719.

⁹⁵ Auch in der von Sophrosyne selbst (761 – 827) gebotenen Übersicht des Inhaltes der nachfolgenden Ekphrasen wird die umgekehrte Reihenfolge angewendet, obwohl die diesem Abschnitt vorangestellte Rubrik ausdrücklich versichert, κατὰ τάξιν vorzugehen.

⁹⁶ Melit. 964 – 990 und 1063 – 1085; zum Motiv des Planetariums in der mittellateinischen und romanischen sowie in der byzantinischen Literatur s. E. Fenzi, Di alcuni palazzi, cupole e planetari nella letteratura classica e medioevale e nell' Africa del Petrarca, *Giornale storico della letteratura italiana* 153 (1976), 12 – 59, 186 – 229 (53 – 57 zum Kallimachos-Roman und zur Sophrosyne); speziell zur mittellateinischen Großepik Ch. Ratkowitsch, *Descriptio picturae. Die literarische Funktion der Beschreibung von Kunstwerken in der lateinischen Großdichtung des 12. Jahrhunderts*, Wien 1991 (Wiener Studien. Beiheft 15), 83 – 86. Speziell zu dem sich drehenden Schloß s. S. Cigada, Il tema arturiano del Château tournant. Chaucer e Christine de Pisan, *Studi medievali*, ser. III 2 (1961), 576 – 600.

⁹⁷ Vgl. Anm. 90.

Nun erst, und fortan in umgekehrter Bewegung von außen nach innen, kommen Schloßmauern und anschließend der Park mit dem obligaten Brunnen und Bad an die Reihe⁹⁸. Die rechteckige Ummauerung ist von einem dichten Statuenreigen bekrönt. Die antiken Poeten, Philosophen und Wissenschaftler (angeführt von Homer) stehen auf der ersten⁹⁹, die mythologischen Gottheiten auf der zweiten¹⁰⁰, Personen aus der biblischen Geschichte und die homerischen Helden auf der dritten Mauer¹⁰¹; die vierte beherbergt schließlich die Verkörperungen der Tugenden¹⁰². Den Mittelpunkt des Gartens nimmt nicht mehr der traditionelle Brunnen¹⁰³, sondern der prachvolle Thron der Sophrosyne ein, dessen Füße die vier Kardinaltugenden bilden; er ist flankiert von den Allegorien des Lebens und des Todes¹⁰⁴.

Der *sensus allegoricus* des seltsamen Erlebnisses wird am Schluß wortreich erörtert: Die Wanderung symbolisiert das gefährvolle irdische Leben, das Schloß wiederum ist das Paradies, wohin der Mensch nach Überwin-

⁹⁸ Melit. 1236 – 2334 (Umzäunungsmauer), 2335 – 2809 (Garten und darin enthaltene Kunstwerke).

⁹⁹ Melit. 1270 – 1484; die Einteilung wird nicht streng eingehalten, neben Dichtern wie Homer, Hesiod, Sophokles, Pindar, den großen Medizinern der Antike, Philosophen wie Anaximander und Heraklit finden sich auch mythologische (Deukalion, Orpheus, Kekrops, Perseus, die Sybillen, Prometheus) und biblische Figuren (Kain, Abel, Lot und Adam, der die Aufzählung überhaupt eröffnet). Es fehlen nicht Wiederholungen: Homer wird beispielsweise 1308 – 1309 erwähnt und 1407 – 1425 ausführlich beschrieben.

¹⁰⁰ Melit. 1485 – 1858; die Ekphrasis der heidnischen Götter schlittert häufig durch die ausführliche Erzählung der jeweiligen mit ihnen verbundenen mythologischen Geschichten bzw. allegorischen Auslegungen ins Narrative, so z. B. 1488 – 1527 (Kronos), 1528 – 1570 (Zeus), 1648 – 1670 (Dionysos), 1813 – 1852 (Tyche).

¹⁰¹ Melit. 1859 – 2053 (biblische Figuren), 2054 – 2225 (homerische Helden, Alexander der Große in seiner Rolle als Romanheld).

¹⁰² Melit. 2297 – 2332. Von Ekphrasis kann hier eigentlich keine Rede sein, es handelt sich um eine bloße Aufzählung von siebzehn Tugenden, für die offenbar keine ikonographischen Attribute vorhanden waren. Die vier Kardinaltugenden werden später an prominenter Stelle eingeführt und ausführlich beschrieben, vgl. hier Anm. 104.

¹⁰³ Ein Bad ist natürlich vorhanden und wird ausführlich beschrieben (2525 – 2567), es fehlt auch nicht ein Bassin mit den zu erwartenden künstlichen Vögeln und Tieren (2391 – 2403).

¹⁰⁴ Melit. 2568 – 2698. Die Ekphrasis der Kardinaltugenden ist der von Eumath. Makr. 2, 2 – 4 verpflichtet, als dritte ersetzt hier jedoch Wahrheit (Ἀλήθεια) die Enthaltensamkeit, welche im Kontext als Personifikation die Protagonistenrolle zu spielen hat; speziell zur allegorischen Gruppe Bios/Thanatos s. C. Cupane, Note di iconografia tardo-bizantina: Tyche, Bios e Thanatos in Teodoro Meliteniotes, in: Byzance et les Slaves. Études de civilisation. Mélanges I. Dujčev, Paris o. J. (1979), 109 – 119.

dung aller Hindernisse dank der aus dem Statuenschmuck bezogenen *διδασκολία* und mit Hilfe der Enthaltbarkeit gelangen können wird¹⁰⁵.

Mit der Sophrosyne erreicht die traditionelle rhetorische Ortsschilderung eine kaum zu überbietende Ausdehnung; sie ist nicht mehr Rahmen eines Geschehens, sondern das Geschehen selbst. Das vom Roman her bekannte und mit romanhafter Topik ausgestattete Schloßmotiv ist hier radikal ins Allegorische überführt und wird dadurch das eigentlich sinnstiftende Element des Poems. Darüber hinaus ist die Ekphrase des Schlosses zusätzlich Behälter eines beachtlichen enzyklopädischen Wissens, dessen Vermittlung neben der Paränese wesentliches Anliegen des Poems ist¹⁰⁶.

Meliteniotes war kraft seines Amtes und der gesellschaftlichen Stellung ein höchst belesener Mann, ja ein Gelehrter; seine Kompetenz in den Bereichen der Theologie und Astronomie ist in einschlägigen Werken dokumentiert. Im Prolog der Sophrosyne zeigt er auch Kenntnisse der romanhaften und Fabel-Literatur. Lektüre der Bibel und der Chroniken ist überall feststellbar¹⁰⁷.

Meliteniotes hatte aber nicht nur Klassisches und Byzantinisches gelesen. Allegorische Paläste mit zunehmend enzyklopädischer Ausstattung sind in Byzanz eine einzigartige und fremdartig wirkende Erscheinung. Sie treten erst in der vulgärsprachlichen höfischen Romanliteratur des 14. Jahrhunderts auf und verschwinden danach spurlos. Die eigentliche Heimat dieser literarischen Gebäude — Schlösser des Liebesgottes, der Göttin Natura, der Fortuna und anderer allegorischen Wesen — ist die spät- und mittellateinische und dann die altfranzösische allegorische Dichtung¹⁰⁸. Ist das gemeinsame literarische Grundmodell wohl in der himmlischen Stadt Jerusalem zu erkennen, wie sie in der Apokalypse beschrieben wird, so muß man feststellen, daß es in Byzanz in den Jahrhunderten zuvor nicht wirksam wurde. Ebenso wenig sahen sich die byzantinischen Literaten vor dieser Zeit dazu veranlaßt, den ob seiner Pracht berühmten Kaiserpalast, welcher die Phantasie westlicher Erzähler ab dem 12. Jahrhundert beflügelt hatte, in der Fiktion wiedererstehen zu lassen.

¹⁰⁵ Melit. 2872 – 3016.

¹⁰⁶ Vgl. Cupane 1978 (s. Anm. 62), 246 – 260. Auffällige (und wohl auch zufällige) Ähnlichkeiten, sowohl im allgemeinen enzyklopädischen Anspruch als auch in zahlreichen Einzelheiten, weist das Sophrosyne-Schloß mit dem Gralstempel im Jüngeren Titulrel des Albrecht von Scharfenberg auf, ich verweise diesbezüglich auf Inhaltsangabe und Analyse bei Wandhoff 2003 (s. Anm. 4), 259 – 269.

¹⁰⁷ Vgl. die eingehende Untersuchung von F. Dölger, Quellen und Vorbilder zu dem Gedicht des Meliteniotes: *Εἰς τὴν Σωφροσύνην*. Mit einer Einleitung über die Person des Dichters, Diss. (maschingeschr.) München 1919, 28 – 111.

¹⁰⁸ S. hier Anm. 96.

Im selben 14. Jahrhundert, in dem die vulgärsprachlichen Romane entstanden und Meliteniotes an seine Sophrosyne Hand anlegte¹⁰⁹, wanderte das literarische Motiv des Schlosses von Frankreich nach Italien, feierte dort Triumphe in den Poemen von Petrarca, Boccaccio, Dino Compagni, Federico Frezzi und erreichte seine größte Entfaltung¹¹⁰. Zu dieser Zeit war Byzanz französischen und vor allem italienischen Einflüssen in fast allen Bereichen des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens ausgesetzt, von der drückenden West-Dominanz im wirtschaftlichen Sektor ganz zu schweigen. Möglichkeiten für einen Kulturaustausch gab es ja, wie die aus dieser Zeit stammenden Übersetzungen lateinischer Literatur zeigen¹¹¹. Solche Möglichkeiten nützte Meliteniotes — wie dies bereits zuvor die anonymen Autoren der vulgärsprachlichen höfischen Liebesromane getan hatten —, wiewohl die Wege, über welche der literarische Austausch stattfand, im Dunkeln bleiben. Es ist letztlich keine Überraschung, daß gerade die von der antiken Tradition geheiligte und deswegen unverdächtige Ekphrasis so gut wie der einzige Zeuge eines Kulturdialogs ist, den die traditionsbewußten Byzantiner offiziell nie zugegeben haben.

¹⁰⁹ Zur Chronologie F. Dölger, Die Abfassungszeit des Gedichtes des Meliteniotes auf die Enthaltbarkeit, *Annuaire de l' Institut de philologie et d' histoire orientales* 2 (= *Mélanges F. Bidez*), Paris 1934, 315 – 330.

¹¹⁰ Bereits Dölger 1919 (s. Anm. 107), 14 – 26 erwähnt eine Reihe von mittellateinischen und italienischen Werken als mögliche Vorbilder; für Werk- und Literaturangaben verweise ich auf Cupane 1978 (s. Anm. 62), 255 – 256 mit Anm. 107 – 111; zu Boccaccio vgl. den Beitrag von A. Noe, hier 143 – 152.

¹¹¹ Zu diesem Fragenkomplex verweise ich in knapper Auswahl (aus der kaum überschaubaren Fülle vorhandener Sekundärliteratur) auf A. Laiou, *Constantinople and the Latins. The Foreign Policy of Andronicus II 1282 – 1328*, Cambridge Mass. 1972; weiters B. Arbel – B. Hamilton – D. Jacoby (Hgg.), *Latin and Greeks in the Eastern Mediterranean after 1204*, London 1989; B. Arbel (Hg.), *Intercultural Contact in the Medieval Mediterranean*, London 1996; speziell zu den Übersetzungen aus dem Lateinischen s. W. O. Schmitt, *Lateinische Literatur in Byzanz. Die Übersetzungen des Maximus Planudes und die moderne Forschung*, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 17 (1968), 127 – 147; M. Gigante, *La cultura latina a Bisanzio nel s. XIII*, in: ders., *Scritti sulla civiltà letteraria bizantina*, Napoli 1982, 65 – 103.

