

Das erfundene Epigramm: Schrift und Bild im Roman

Als spätgeborenes „Bastard-Kind“ der griechischen Literatur¹ präsentiert sich der (Liebes)roman von Anfang an als eine offene „allesverzehrende Form, die sich andere literarische Diskurse aneignet, sie umformt und in ihrem fiktionalen Kosmos neu erstehen läßt“². Diese wesenhafte Mehrstimmigkeit der Gattung ist wiederholt und akribisch untersucht worden. Aus der Epik stammt demnach das narrative Gerüst, gegossen in die der Historiographie eigene prosaistische Form, das Drama, v. a. die neue Komödie, lieferte dialogische Anlage und bürgerliches Plot, die erotische Dichtung bestimmte Inhalt und Ausformung der dominierenden Liebesthematik. Die vielfältigen Schriftpraktiken der rhetorischen Kunst – Ekphrase, Gerichts- und Klagereiden, Briefe, paradoxographische Exkurse – verliehen schließlich dem Produkt stilistische Brillanz und Attraktivität³.

Auffällig ist dabei die Absenz der epigrammatischen Dichtung, welche gerade in Blüte stand, als der Roman entstand und sich entfaltete (ca. 2. Jh. v. C. – 4. Jh. n. C.). Dieser Umstand ist umso auffälliger, da die zahlreichen Beschreibungen von Kunstgegenständen, Bauten und Gemälden, welche den Erzählstil der sogenannten sophistischen Romane charakterisieren⁴, geradezu prädestiniert gewesen wären, Epigramme in ihrer primären Funktion als (Bild)inschriften zu verwenden. Die Kompatibilität von Kunstbeschreibung und Epigrammatik bestätigt etwa die *Anthologia Graeca* in beeindruckender Weise⁵. Doch macht eben der hellenistische und spätantike Roman von dieser reizvollen Möglichkeit keinen Gebrauch⁶. Weder die vier Gemälde mythologischen Inhalts bei Achilleus Tatios noch das idyllisch-pastorale Fresko bei Longos sind von erklärenden Beischriften begleitet. Ersterer läßt den Ich-Erzähler ohne jegliche Hilfe die jeweiligen (mythologischen) Sujets (Europa, Prometheus, Perseus und Andromeda, Philomela und Prokne) identifizieren, beschreiben und erläutern⁷: Die Ikonographie reicht zur Deutung vollständig aus. Der zweite, Longos, wetteifert in seinen vier Büchern mit der εἰκὼν γραπτή, welche die Liebesgeschichte (ἱστορία ἔρωτος) von Daphnis

¹ Als „Frucht einer Liaison, die das gealterte Epos mit der kapriziös reizvollen hellenistischen Historiographie einging“ charakterisiert den Roman O. WEINREICH, *Der griechische Liebesroman*. Zürich 1962, 30.

² A. PIOLETTI, *Gli studi sulla formazione del romanzo fra eurocentrismo e orientalismo*, in: A. PIOLETTI – Francesca RIZZO NERVO, *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi (III Colloquio Internazionale, Venezia 10–13 ottobre 1996)*. Soveria Mannelli 1999, 19–29: 19.

³ Aus der unüberschaubaren Fülle an Sekundärliteratur über die Ursprünge des hellenistischen Romans und dessen literarische Modelle verweise ich *pars pro toto* auf die brillante Monographie von M. FUSILLO, *Il romanzo greco. Polifonia ed Eros*. Venezia 1989, bes. 17–109 mit ausführlicher Bibliographie; noch immer nützlich ist B. E. PERRY, *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of Their Origins*. Berkeley – Los Angeles 1967.

⁴ Allgemein zur Ekphrase in der romanhaften Literatur VERF., *Künstliche Paradiese. Ortsbeschreibungen in der vulgärsprachlichen Dichtung des späten Byzanz*, in: Christine RATKOWITSCH (Hrsg.), *Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken. Eine literarische Tradition der Großdichtung in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit (Österr. Akademie d. Wissenschaften, phil.-hist. Kl., Sitzungsberichte 735)*. Wien 2006, 221–245: 222–225.

⁵ Es sei nur e. g. auf die frühbyzantinischen Beschreibungen von Statuen des Christodoros von Koptos im II. Buch der *Anthologia Palatina* (I 169–193 BECKBY) bzw. auf die zahlreichen, die berühmte Statue einer Kuh von Myron zelebrierenden Gedichte im Buch IX (Nr. 713–742: III 420–431 BECKBY) hingewiesen.

⁶ Dies gilt v. a. für den stilistisch ambitionierten sophistischen Roman. Frühere, in einfacher Diktion gehaltene Texte (etwa die *Ephesiaka* von Xenophon oder die nur in lateinischer Übersetzung erhaltene *Historia Apollonii*) enthalten einige Weih- und Grabinschriften (meistens in Prosa), siehe dazu E. SIRONEN, *The Role of Inscriptions in Graeco-Roman Novels*, in: St. PANAYOTAKIS (Ed.), *The Ancient Novel and Beyond (Mnemosyne, Supplementum 241)*. Leiden 2003, 289–300.

⁷ Europa: Ach. Tat. I, 2–13 (1–3 VILBORG); Perseus und Andromeda / gefesselter Prometheus: III 6–8 (53–56 VILBORG); Philomela und Prokne: V 3, 4–6, 9 (89–90 VILBORG); zur Funktion von Gemäldebeschreibungen in Achilleus Tatios s. Shadi BARTSCH, *Decoding the Ancient Romance: the Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*. Princeton 1989, 40–79.

und Chloe darstellt und zu deren Erschließung ein ἐξηγητής notwendig ist⁸, offenbar, weil das Gemälde keine Beischriften enthält.

Als im 12. nachchristlichen Jahrhundert der Liebesroman von einer kleinen Gruppe hochgebildeter Vertreter des konstantinopolitanischen Literaturbetriebes um den Kaiserhof wiederbelebt wird⁹, tritt er eindeutig in die Fußstapfen der spätantiken Gattung. Achilleus Tatios und Heliodor sind die nachzuahmenden Vorbilder, sie stellen stilistisch und inhaltlich die zur Neuschöpfung notwendigen Materialien zur Verfügung. Die vier einschlägigen Autoren der Komnenenzeit – Theodoros Prodromos, Niketas Eugenianos, Konstantinos Manasses und Eumathios Makrembolites – begnügen sich aber nicht damit, das gesamte Spektrum literarischer Anklänge aus ihren Vorlagen zu übernehmen. Sie variieren es gekonnt, vollziehen eine oft radikale Umwertung und tragen, indem sie andere, zeitgenössische, aber auch antike Stimmen integrieren, zu einer Bereicherung der Gattung bei.

Niketas Eugenianos, Autor des Versromans (in Zwölfersilbern) *Drosilla und Charikles*¹⁰, nimmt zahlreiche Anleihen beim erotischen Epigrammcorpus. Die Liebesbriefe des Kleandros an die angebetete Kalligone in Buch II¹¹, gleich der unglücklichen Werbung des Kallidemos um die Gunst der Heldin in Buch VI¹², bestehen aus Umschreibungen bis sogar wörtlichen Zitaten entsprechender Stücke der Anthologia Palatina und sonstigem erotischen Schrifttum der Antike. Die Stimme der Epigrammatik erklingt hier zwar, sie ist jedoch gänzlich von ihrer primären Funktion als Aufschrift losgelöst. Von Eugenianos beschriebene marmorne Statuen, die den Rand eines Beckens schmücken, bleiben mangels Inschriften namen- und identitätslos¹³.

Eumathios¹⁴ Makrembolites, Verfasser des in Prosa gehaltenen Romans *Hysminias und Hysmine*¹⁵, ist sich hingegen ebendieser Funktion sehr wohl bewußt. Drei metrische Inschriften, zwei Monosticha und ein Distichon in Zwölfersilbern (ιαμβεῖα), sind dem komplexen allegorischen Zyklus beigegeben, welcher die Gartenmauer schmückt. Dargestellt sind der Reihe nach die vier Kardinaltugenden¹⁶, der inthronisierte Eros¹⁷ und die zwölf Monate¹⁸. Im ersten Fall liegt eine einfache, über den Köpfen der jeweiligen Figuren angebrachte Benennungsinnschrift vor, Φρόνησις, Ἴσχυς, Σωφροσύνη καὶ Θέμις¹⁹, die einen jambischen Trimeter ergibt; beschreibende oder erläuternde Teile sind ausgespart. Das dem Eros-Fresko beigegebene Distichon identifiziert nicht bloß die abgebildete Gestalt, sondern nimmt Bezug auf die Ikonographie: Ἔρωσ τὸ μειράκιον, ὄπλα, πῦρ φέρον, / τόξον, πτερόν, γύμνωσιν, ἰχθύων βέλος²⁰. Die nachfolgende Exegese seitens des *doctor amoris* Kratisthenes präzisiert den „Anwendungsbereich“ der jeweiligen Waffen: Das Schwert wird gegen Männer, Feuer gegen Frauen, Bogen gegen wilde Tiere und Flügel gegen Vögel eingesetzt, während

⁸ Long. Soph. Prooim. 3 (2 DALMEYDA): ἀναζητησάμενος ἐξηγητὴν τῆς εἰκόνοσ τέτταρασ βίβλουσ ἐξεπονησάμην ...

⁹ Die wissenschaftlichen Beiträge zum Roman-Revival des 12. Jh.s sind in den letzten Jahren beträchtlich angewachsen; eine kritische Durchsicht und Auflistung der älteren und neuen Ausgaben bietet P. A. AGAPITOS, Der Roman der Komnenenzeit: Stand der Forschung und weitere Perspektiven, in: P. A. AGAPITOS – D. R. REINSCH, Der Roman im Byzanz der Komnenenzeit. Referate des Internationalen Symposiums an der FU Berlin, 3.–6. April 1998 (*Meletemata* 8). Frankfurt/M. 2000, 1–18.

¹⁰ Zu lesen in der Ausgabe von F. CONCA, Nicetas Eugenianus De Drosillae et Chariclis Amoribus (*London Studies in Classical Philology* 24). Amsterdam 1990.

¹¹ II 169–314 (62–69 CONCA).

¹² VI 332–643 (159–174 CONCA).

¹³ I 100–104 (36–37 CONCA). Die anonymen Statuen sind immerhin Werk von Pheidias, Zeuxis (sic!) und Praxiteles.

¹⁴ Zur Namensform vgl. H. HUNGER, Die Makremboliten auf byzantinischen Bleisiegeln und in sonstigen Belegen. *SBS* 5 (1988) 1–28, hier 4–8.

¹⁵ Zu benutzen in der Ausgabe von M. MARCOVICH, Eustathius Macrembolites De Hysmines et Hysminiae amoribus libri XI. München – Leipzig 2001.

¹⁶ II 2, 1–5, 2 (12, 11–15, 8 MARCOVICH).

¹⁷ II 7, 1–9, 5 (17, 1–19, 8 MARCOVICH). Die Eros-Darstellung des Makrembolites ist in der neusten Forschung viel diskutiert worden; für eine kritische Auseinandersetzung mit den verschiedenen Theorien s. VERF., Metamorphosen des Eros. Liebesdarstellung und Liebesdiskurs in der byzantinischen Literatur der Komnenenzeit, in: AGAPITOS – REINSCH, Roman (wie A. 9) 40–45; s. auch Ingela NILSSON, Erotic Pathos, Rhetorical Pleasure. Narrative Technique and Mimesis in Eumathios Makrembolites' *Hysmines & Hysminias* (*Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Byzantina Upsaliensia* 7). Uppsala 2001, bes. 103–111, 202–208.

¹⁸ IV 4, 3–16, 3 (37, 23–43, 19 MARCOVICH)

¹⁹ II 6, 1 (15, 15 MARCOVICH).

²⁰ II 10, 5 (20, 4–5 MARCOVICH).

die Nacktheit die fliehenden Opfer bis zum Meeresgrund zu erreichen vermag²¹. Alle Attribute demonstrieren dem noch der Liebe unkundigen Protagonisten die Unmöglichkeit, dem Liebesgott zu entinnen. Dem Eros-Gemälde folgt die Gruppe der Zwölf Monate nach, jedoch ohne Nameninschriften. Der Inhalt des Freskos ist allegorisch verschlüsselt und bedarf der Exegese. Das erneut über den Köpfen der Figuren angebrachte, in direkter Rede den Betrachter ansprechende Monostichon nimmt nicht Bezug auf ikonographische Details, sondern vielmehr auf den Symbolgehalt des Bildes: Τοὺς ἄνδρας ἄθρων τὸν χρόνον βλέπεις ὄλον²².

Von einer Balance zwischen Bild und Schrift kann bei Makrembolites nicht die Rede sein. Schrift (γράμματα) steht bei ihm im Schatten der alles überstrahlenden, bis ins kleinste Detail beschriebenen γραφή aus Linien und Farben. Ihr Aussehen wird in langen Ekphrasen beschrieben, die Bedeutung kann erst durch das gesprochene und kommentierende Wort erschlossen werden²³.

Dieses unausgewogene Kräfteverhältnis wird in zwei vulgärsprachlichen Versromanen in Fünfzehnsilbern aus der frühen Palaiologenzeit zurechtgerückt, welche die rezente Forschung ins 13. Jahrhundert datiert²⁴. Die auf uns gekommenen Fassungen stammen freilich frühestens aus dem 14. Jh., sind zudem noch in Handschriften des 15. u. 16. Jh.s tradiert.

*Belthandros und Chrysantza*²⁵ und *Libistros und Rhodamne*²⁶ entwerfen jeweils Traumlandschaften, durch die und in denen sich die erotische Initiation der Helden vollzieht. Ausgestattet sind sie mit einer Fülle von Kunstwerken, Plastiken und Fresken (bzw. Mosaiken), die alle mit Beischriften versehen sind. Der Held erhält derart die notwendige Belehrung *in eroticis* und wird über die künftigen Schicksalswirrungen informiert. Durch die Lektüre schreitet er dann zur Tat, um die ihm schriftlich und schicksalhaft zugeordneten Aufgaben zu erfüllen. Diese auffallend starke Würdigung der Schriftlichkeit in beiden Werken kontrapunktiert die in den Prologen und Epilogen fingierte Mündlichkeit der Vermittlung, wodurch der lesende Held automatisch zu einem laut Vorlesenden wird. Bild, Schrift und Stimme bzw. Sehen, Lesen und Hören verschmelzen in einem einheitlichen Wahrnehmungsprozeß, welcher zugleich als Chiffre der tatsächlichen Rezeptionsverhältnisse jener Zeit verstanden werden kann und soll²⁷.

Gleich am Beginn der Reise durch das Reich des Eros werden sowohl Belthandros als auch Libistros mit Warninschriften am Eingangstor des (Eroto)kastron konfrontiert, welche nicht Eingeweihten den Zutritt unter Androhung schrecklicher Strafen verbieten. Im ersten Fall sind die entsprechende Verse (γράμματα) in Stein gemeißelt (λαξευτομημένα)²⁸, im zweiten auf einer Schriftrolle (χαρτί) eingetragen²⁹. Diese hält in der

²¹ II 14, 5–6 (22, 9–12 MARCOVICH): Ποῦ δὲ καὶ φύγης αὐτόν; Εἰς οὐρανόν; Ἄλλα φθάνει σε τῷ περῶ· εἰς θάλασσαν, ἀποδύσας τὸν χιτῶνα; Ὁ δὲ σου προαπεδύσατο· κατὰ γῆν; Τῷ τόξῳ σε φθάνει.

²² IV 17, 2 (44, 3 MARCOVICH); es folgt die Exegese (IV 18 [44, 6–45, 20]), in der die Monate nicht namentlich erwähnt, sondern aus den jeweils typischen Tätigkeiten erkennbar sind.

²³ Der ikonographisch-allegorische Kosmos des Romans hat in der Forschung heftige Diskussionen hervorgerufen, s. die subtile und überzeugende Analyse der Ekphrasen sowie eine kritische Auseinandersetzung mit den verschiedenen vorgeschlagenen Deutungen in P. ROILLOS, *Amphoteroglossia. A Poetics of the Twelfth-Century Medieval Greek Novel*. Cambridge, Mass. 2005, 145–168.

²⁴ So P. A. AGAPITOS, Ἡ χρονολογικὴ ἀκολουθία τῶν μυθιστορημάτων *Κάλλιμαχος, Βέλθανδρος, Λιβίστρος*, in: N. M. PANAYOTAKIS (Ed.), *Origini della Letteratura Neograeca (Atti II Congresso Internazionale “Neograeca Medii Aevi”, Venezia, 7–10 Novembre 1991)*, I–II. Venezia 1993, II 97–134.

²⁵ Der Roman ist in einer einzigen Handschrift des 16. Jh.s (Paris gr. 2909, beschrieben von M. CHATZEGIAKUMES, *Τὰ μεσαιωνικὰ δημώδη κείμενα. Συμβολὴ στὴ μελέτη καὶ στὴν ἔκδοσή τους*. Athen 1977, 213–215) überliefert, zu lesen in VERF., *Romanzi cavallereschi bizantini*. Torino 1995, 217–305.

²⁶ Der Roman ist von fünf Handschriften des 15. und 16. Jh.s tradiert, die drei im Wortlaut stark differierende und chronologisch auseinanderliegende Fassungen vertreten; die älteste (α) liegt nun vor in der kritischen Ausgabe von P. A. AGAPITOS, *Ἀφήγησις Λιβίστρου καὶ Ῥοδάμνης. Κριτικὴ ἔκδοσις τῆς διασκευῆς α*. Athen 2006, wo auch (67–159) eine ausführliche Beschreibung der verschiedenen Textträger und ihrer Beziehungen zu finden ist.

²⁷ Zum Thema s. rezent P. A. AGAPITOS, *Writing, Reading and Reciting (in) Byzantine Erotic Fiction*, in: Brigitte MONDRAIN (Ed.), *Lire et écrire à Byzance (Centre de recherche d’Histoire et Civilisation de Byzance, Monographies 19)*. Paris 2006, 125–176; vgl. VERF., *Leggere e/o ascoltare. Note sulla ricezione primaria e sul pubblico della letteratura greca medievale*, in: A. PIOLETTI–Francesca RIZZO NERVO, *Medioevo romanzo e orientale. Oralità, scrittura, modelli narrativi (II Colloquio internazionale, Napoli, 17–19 febbraio 1994)*. Soveria Mannelli 1995, 83–105.

²⁸ Belth. 257–261; der Inhalt der Inschrift (259–261) lautet: Τὸν οὐκ ἐφθάσαν τον ποτὲ τὰ βέλη τῶν Ἑρώτων, / μυριοχιλιοκατάδαρτον εὐθὺς νὰ τον ποιήσουν, / ὅστις τὸ Ἑρωτόκαστρον ἀπέσω νὰ τὸ ἴδῃ.

ausgestreckten Hand ein nackter, mit Schwert bewaffneter Mann – das meint wohl ein Relief oder eine auf dem Torpfosten angebrachte Malerei³⁰ –, der als Torwächter fungiert, wie der Schlußvers der Inschrift klarstellt: *Αὐλῆς πορτάρης εὐμορφος καὶ πόρτα τῆς Ἀγάπης*. Er ist derjenige, der durch die Inschrift die Warnung an jedweden Zuwiderhandelnden (*πᾶς ἄνθρωπος*) in der ersten Person ausspricht³¹.

Die Drohungen halten die Helden natürlich nicht davon ab, durch das gefährliche Tor zu schreiten. Belthandros, obgleich liebesunerfahren, nimmt heldenmütig die Todesgefahr auf sich, um seine unbändige Neugierde zu befriedigen. Was er zu sehen bekommt, ist eine *ad personam* gestaltete Kunstgalerie, in der er sich mit wachsender Beklemmung widerspiegeln kann³². Er bestaunt zunächst die wahrscheinlich in Streifen angelegten Wandfriese erotischen Inhalts, welche die Wände des Triklinion ausschmücken³³; die bei jeder einzelnen figürlichen Darstellung (*ζῶδιον*) auf den Friesen angebrachten Tituli enthalten keine Namensnennungen, sie nehmen somit nur kryptisch Bezug auf die vergangenen und künftigen Erfahrungen des Helden³⁴. Die Empfangshalle schmücken ferner zwei Statuen, eine männliche und eine weibliche, die Belthandros selbst und seine künftige, noch unbekannte Geliebte verkörpern³⁵. Eine solche genaue Identifizierung erlauben die eingemeißelten Inschriften, die Namen, Herkunft und Rang der zwei Protagonisten vertragen und ihr künftiges Liebeslos ausdrücklich ankündigen³⁶. Die Lektüre löst in Belthandros zunächst eine heftige Abwehrreaktion aus, bevor er sich schließlich in sein Schicksal fügt und die Suche nach der ihm bestimmten Frau aufnimmt.

Anders als Belthandros beugt sich Libistros sogleich widerstandslos vor der Allmacht des Liebesgottes und betritt unversehrt, beschützt von Agape und Pothos, das Reich des Eros, die *Ἐρωτοκρατεία*³⁷. Hier ist die Dekoration – Mosaikböden und Decken – nicht ausschließlich auf den Helden zugeschnitten. Die erotisch-mythologischen Sujets (Geburt des Eros, Urteil des Paris) beziehen sich vielmehr auf den Hausherrn, dessen Göttlichkeit und Macht sie veranschaulichen³⁸. Die Themen aus dem Mythos erfordern keine Beischriften, ihre Ikonographie ist ja allgemein verständlich.

Als der zwischen Staunen und Angst schwankende Libistros aber im weiteren Verlauf seiner Traumreise an ein Prunkbecken gelangt, erhebt sich dort mitten auf dem säulenförmigen Wasserzulauf eine marmorne männliche Figur, um deren Kopf sich eine Schlange windet. Mit beiden Händen hält die Figur eine Schriftrolle vor der Brust, welche den Betrachter zum Mitleid auffordert und die Gründe des Leidens nennt, nämlich Liebesverweigerung³⁹.

Nachdem sich Libistros vor dem dreigesichtigen Eros dem Liebesprozeß gestellt und Begnadigung erhalten hat, wird er zu einem eigenen Raum geführt, um den Treueid auf die Waffen des Gottes zu schwören. An

²⁹ Lib. α 292–301.

³⁰ Lib. α 287–291. Späterhin wird der Torwächter als sprechend dargestellt, sodaß man den Eindruck gewinnen könnte, es handle sich nicht um ein Kunstwerk, sondern um einen lebendigen Menschen: 304: *Καὶ ὅπου τὰς πόρτας ἔβλεπε, λέγει με: „Ἀνάγνωσέ τα“*; die entsprechende Stelle fehlt in den beiden anderen Fassungen.

³¹ Lib. α 301–302: *ἐγὼ πικρός του τύραννος ... νὰ κόψω τὸ κεφάλιν του*.

³² Belth. 282–425, zu dieser langatmigen Ekphrase s. VERF., Künstliche Paradiese (wie A. 4) 235–239, vgl. Corinne JOUANNO, L'ekphrasis dans la littérature byzantine d'imagination. Paris (Diss. maschingeschr.) 1987, bes. 107–108, 207–209.

³³ Belth. 339–365.

³⁴ Belth. 355: *τοῦ δεινός τοῦ ρηγός ... θυγατέρα*; 356–359: *τοῦ βασιλέως τοῦ δεινός τις εὐγενής ρωμογενής πάσχει, δι' αὐτὸ ἠρνήθη γῆν τὴν αὐτοῦ... καὶ ὅπου ἡ ἐρωτόπλασις τὸν σύρνει νὰ παγαίνη...*

³⁵ Belth. 369–425. Diese marmorne Gruppe identifizieren H. und R. KAHANE, The Hidden Narcissus in the Byzantine Romance of Belthandros and Chrysantza. *JÖB* 33 (1983) 189–219 als eine Darstellung von Narzissus an der Quelle.

³⁶ Jeweils Belth. 384–388: *Βέλθανδρος, παῖς ὁ δεύτερος πατρός τοῦ Ροδοφίλου / τοῦ καὶ κρατάρχου στέμματος πάσης τῆς γῆς Ρωμαίων / πάσχει διὰ πόθου στέμματος μεγάλης Ἀντιοχείας, / ρηγός μεγάλου θυγατρῆ Χρυσάντζας λεγομένης ... bzw. 421–425: Ῥηγός μεγάλου θυγατρῆ μεγάλης Ἀντιοχείας, / Χρυσάντζαν, ἦν υπέγραψεν ἡ μοιρογράφος Τύχη / τῆς εὐγενοῦς καὶ τῆς καλῆς, τῆς πορφυρογεννήτου, / Βέλθανδρος γῆς ρωμαϊκῆς, παῖς ὁ τοῦ Ροδοφίλου / ὁ Ἔρωσ τοὺς ἀφώρτισεν ...*

³⁷ Die lange Episode, in der Libistros das Reich des Liebesgottes besucht, findet im Traum statt: Lib α 203–627, dazu P. A. AGAPITOS, Dreams and the Spacial Aesthetics of Narrative Presentation in Livistros and Rhodamne. *DOP* 53 (1999) 111–147.

³⁸ Sogar die Beschreibung ist ausgespart, der anonyme Autor beschränkt sich auf die bloße Erwähnung: Geburt des Eros 323–327; Urteil des Paris 328–330.

³⁹ Lib. α 440–450.

dessen Doppeltür (δίθυρον) prangt ein Erosbild, das den Gott, gleich wie bei Makrembolites, nackt, bewaffnet mit Feuer und Schwert darstellt⁴⁰. Auch hier identifiziert der passende Titulus die Figur und nimmt (partiell) auf die Ikonographie Bezug: Ἔρως ἀκαταπόνετος, οὐρανοβυθοφθάνος⁴¹. Im Zimmer selbst liegen auf einem Pult die Flügel, Köcher und Bogen des Eros. Eine beigelegte Schriftrolle enthält eine an die Eidesleistenden gerichtete Warnung, die betont, wie wirksam die Attribute des Gottes seien. Die diesbezüglichen Verse, die eine Aneinanderreihung rhetorischer Fragen enthalten, bilden eine recht getreue metrische Paraphrase der entsprechenden Passage aus dem Roman des Makrembolites: Ποῦ νὰ τὸν ἐγλυτώσετε; Φρίττω ὅτι φεύγετέ τον. / Ἄν πετασθῆτε εἰς οὐρανὸν, πτερὸν ἔχει καὶ φθάνει / ἂν κατεβῆτε εἰς θάλασσαν, γυμνὸς ὡς τὸν θεωρεῖτε, / καὶ καταφθάνει εἰς ἄβυσσον καὶ οὐκ ἐγλυτώνετέ τον / ἐὰν ἴσως πάλιν εἰς τὴν γῆν κοσμοπεριπατεῖτε, / θεωρεῖτε καὶ τὸ τόξον του, πολλὰ στοχὰ δοξεύει⁴². Damit keine Zweifel über die Funktion des Raumes und der darin ausgestellten Gegenstände aufkommt, besiegelt die Schriftrolle ein Monostichon, welches sie alle auflistet und benennt: Βέλη καὶ τόπος καὶ μονὴ τῆς ποθοορκωμοσίας⁴³.

Bild und Schrift tragen wesentlich dazu bei, beim Romanhelden die Bekehrung zur Liebesreligion einzuleiten, sie markieren die aufsteigenden Stufen seiner Verwandlung vom ἄνθρωπος ἄγροικος zum ἐρωτοπαιδευμένος⁴⁴. Besonders auffallend ist die Rolle beider, nachdem Libistros in Folge der Liebesvision auf der Suche nach der ihm versprochenen Prinzessin Rhodamne aufgebrochen ist und nach zweijähriger Suche zur Silberburg gelangt, der befestigten Stadt, wo sie residiert.

Mit ihrem unwahrscheinlichen Grundriß in Dreiecksform spielt die Burganlage auf den im Traum geschauten dreigesichtigen Eros an und hat symbolische Bedeutung⁴⁵, was vom reichlichen Schmuck an Plastiken bestätigt wird. Die Mauern ziert nämlich ein Reigen allegorischer Gestalten, die man sich als auf Paneelen geschnitzte Reliefs vorstellen mag. Links vom Eingang sind die zwölf christlichen Tugenden⁴⁶, rechts davon die zwölf Monate positioniert⁴⁷, auf der hinteren Seite sind schließlich zwölf Eigenschaften der wahren Liebe anzutreffen⁴⁸.

Die allegorische Darstellung der zwölf Monate ist ein beliebtes Motiv frühbyzantinischer und westlicher Kunst⁴⁹; ab dem 12. Jahrhundert begegnet es auch in Schriftwerken, etwa bei Theodoros Prodromos⁵⁰ und

⁴⁰ Lib. α 573–575: εἶχε τὸν Ἔρωτα γυμνὸν ἐπάνω ἱστορισμένον, / τὸ ἕνα του χέριν νὰ κρατῆ σαθὴν ἠκονισμένον, / τὸ ἄλλον ὀλοκόκκινον ἀπτομένην λαμπάδα.

⁴¹ Lib α 577.

⁴² Lib α 591–595, vgl. die in A. 21 zitierte Stelle des Makrembolites.

⁴³ Lib α 601.

⁴⁴ Zur herausragenden Rolle der Schriftlichkeit im Libistros–Roman AGAPITOS, Writing (wie A. 26) 130–134, vgl. VERF., Uno, nessuno e centomila: «Libistro e Rodamne» o il romanzo come macrotesto, in: Giovanna CARBONARO – E. CREAZZO – N. L. TORNESELLO (Edd.), Medioevo Romano e Orientale. Macrotesti fra Oriente e Occidente (IV Colloquio Internazionale, Vico Equense 26–29 ottobre 2000). Soveria Mannelli 2003, 447–464.

⁴⁵ Zur symbolischen Bedeutung der Silberburg R. BEATON, The Medieval Greek Romance. London–New York ²1996, 160–161; VERF., Concezione e rappresentazione dell'amore nella narrativa tardo-bizantina, in: Anna Maria BABBI – A. PIOLETTI – Francesca RIZZO NERVO – Cristina STEVANONI (Edd.), Medioevo Romano e Orientale. Testi e prospettive storiografiche (I Colloquio Internazionale, Verona 4–6 aprile 1990). Soveria Mannelli 1992, 283–305: 300–302.

⁴⁶ Lib. α 1019–1096: 1019–1020: καὶ εἰς τὸ πλευρὸν τὸ ἀριστερὸν, τὸ πρὸς τὴν πόρταν μέρος / εἶδα τὰς δώδεκα Ἀρετὰς ἐκεῖ λατομημένας ... ; die Ekphrase ist auch als eigenständiger Text überliefert, s. P. A. AGAPITOS, Ἐνα ἀκόμη σπάραγμα τοῦ μυθιστορήματος *Λιβίστρος καὶ Ροδάμνης*: ὁ βατικανὸς κώδικας Barb. Gr. 172. *Hell* 43 (1993) 337–359, Text 340–344.

⁴⁷ Lib. α 1097–1194: 1097–1098: καὶ εἰς τὸ ἄλλον πάλιν τὸ πλευρὸν, τῆς πόρτας τὸ ἀπέκει, / τοὺς δώδεκα <ἡῦρα> καὶ ἴστανται Μῆνας λατομημένους ...

⁴⁸ Lib. α 1195–1240, s. auch infra 25 und A. 70.

⁴⁹ Das gesamte diesbezügliche Material ist gesammelt und kommentiert in H. EIDENEIER, Ein byzantinisches Kalendergedicht in der Volkssprache. *Hell* 31 (1979) 368–419, vgl. B. KEIL, Die Monatscyclen der byzantinischen Kunst in spätgriechischer Literatur. *WSt* 11 (1889) 94–142; für die Behandlung des Themas in der westlichen Kunst Th. WEBSTER, The Labors of the Months in Antique and Medieval Art (*Northwestern University Studies in Humanities* 4). Evanston – Chicago 1938.

⁵⁰ Der Text ist ediert in KEIL, Monatscyclen a. O. 95–115 sowie (Nikolaos Kallikles zugeschrieben) von R. ROMANO, Nicola Callicle Carmi (*Byzantina et Neohellenica Neapolitana* 8). Napoli 1980, 125–128, vgl. dazu neulich Elizabeth JEFFREYS, The Labours of the Twelve Months, in: Emma STAFFORD – Judith HERRIN (Edd.), Personification in the Greek World. From Antiquity to Byzantium (*Centre for Hellenic Studies King's College London. Publications* 7). Aldershot 2005, 309–323, hier 311–313.

Eumathios Makrembolites⁵¹. Das wissenschaftlich schon wiederholt abgehandelte Thema wird uns jetzt nicht beschäftigen, es sei hier nur vermerkt, dass sich die Ekphrase des Libistros-Romans besonderer Beliebtheit erfreute und auch als selbständiger Text in Handschriften des 15.–17. Jahrhunderts überliefert ist⁵².

Wesentlich geringere Aufmerksamkeit fand hingegen die Darstellung der Tugenden, obwohl dieses Thema im byzantinischen Schrifttum ebensoviel Niederschlag fand und in der mittellateinischen und romanischen Literatur und Kunst eine immense Verbreitung erfuhr⁵³. Die zwölf Personifikationen auf der linken Mauerseite gelten den drei theologischen Tugenden (Glaube, Hoffnung und Liebe), den vier Kardinaltugenden (Weisheit, Gerechtigkeit, Tapferkeit und Besonnenheit)⁵⁴ sowie fünf weiteren christlichen Eigenschaften (Wahrhaftigkeit, Demut, Gebet, Langmut, Barmherzigkeit). Alle Figuren halten Schriftrollen in einer Hand, auf denen zweizeilige Tituli eingeritzt sind, und in der anderen die symbolisch dazupassenden Attribute⁵⁵.

Die Inschriften sprechen den Betrachter in der ersten Person direkt an – dies der weitaus häufigere Fall, etwa bei Ἀνδρεία⁵⁶, Πίστις⁵⁷, Δικαιοσύνη⁵⁸, Σωφροσύνη⁵⁹, Ἀγάπη⁶⁰, Προσευχή⁶¹, Ἐλπίς⁶², Ἐλεημοσύνη⁶³ – oder enthalten allgemeine, unpersönlich formulierte Aussagen⁶⁴. Nie genannt wird dabei der Name der jeweiligen Personifikation, welche vorab auktorial mit Namensnennung präsentiert und in der darauffolgenden Beschreibung ikonographisch charakterisiert wird. Die Bezeichnung im Spruch selbst ist als Substantiv (im direkten oder indirekten Fall)⁶⁵, Adjektiv⁶⁶ oder auch in Verbalform⁶⁷ vorhanden. Die Tituli sind derart

- ⁵¹ S. oben, A. 17, dazu JEFFREYS, Labors a. O. 313–318; ROILS, Amphoteroglossia (wie A. 22), 148–149, 157–159, 161, 163–166.
- ⁵² Die diesbezüglichen Auszüge aus dem Roman sind gesammelt und als Appendix zur zitierten Ausgabe von AGAPITOS (wie A. 25), 435–443 abgedruckt, s. auch Vike DOULAVERAS, Ἄγνωστοι μάρτυρες τοῦ μυθιστορήματος *Λιβίστρος καὶ Ροδάμνης* καὶ τῶν Εἰδέων τῶν δώδεκα μηνῶν. *Hell* 49 (1999) 49–59.
- ⁵³ Allgemein zum Thema in der westlichen Kunst und Literatur A. KATZENELLENBOGEN, Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art from Early Christian Times to the Thirteenth Century (*Studies of the Warburg Institute, London* 10). London 1939 (Nachdruck Nendeln 1968); ein vollständiger Katalog der Personifikationen von Tugenden und Lastern in der westlichen Kunst bis zum Anfang des 15. Jahrhundert bietet nun C. HOURIHANE (Ed.), *Virtue and Vice. The Personifications in the Index of Christian Art*. Princeton 2000; unzugänglich war mir die Monographie von Jennifer O'REILLY, *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*. New York – London 1988.
- ⁵⁴ Die Reihenfolge im Text richtet sich allerdings nicht, wie in der westlichen Tradition, nach dem strengen theologischen Schema. Eingeleitet wird hier die Auflistung von Φρόνησις gefolgt in bunter Unordnung von Ἀνδρεία, Ἀλήθεια, Πίστις, Δικαιοσύνη, Σωφροσύνη, Ταπεινοφροσύνη, Ἀγάπη, Προσευχή, Μακροθυμία, Ἐλπίς und Ἐλεημοσύνη; zu den unterschiedlichen Anordnungen im Westen und in Byzanz O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice, I–II*. Chicago–London 1984, I/1: The Eleventh and Twelfth Centuries. Text, 186–189.
- ⁵⁵ Die vier Kardinaltugenden sind in stark verkürzter Form der entsprechenden Beschreibung des Eumathios Makrembolites (II 2–5) nachempfunden: so hält Δικαιοσύνη die seit der Antike traditionelle Waage (Lib. α 1050), Ἀνδρεία ist bewaffnet (Lib. α 1031–1033), Φρόνησις zeigt mit dem Finger auf die Stirn (Lib. α 1024–1025). Allein die Personifikation der Σωφροσύνη entfernt sich von der Vorlage, indem sie mit einem einfachen Myrtenzweig ausgestattet ist (Lib. α 1055). Die Attribute der restlichen Figuren scheinen frei erfunden zu sein: Ἀλήθεια hält eine Rose (Lib. α 1038), Πίστις ein Kreuz (Lib. α 1044), Ταπεινοφροσύνη zeigt mit dem Finger auf die Brust (Lib. α 1062), Ἀγάπη richtet den Blick auf den Boden (Lib. α 1067), gleich Προσευχή (1072), während Μακροθυμία die Wange auf die Hand stützt (1079). Zu den stark variierenden Attributen der Tugenden in der westlichen Kunst s. E. KIRSCHBAUM [et al.], *Lexikon der Christlichen Ikonographie, I–VIII. Allgemeine Ikonographie IV*. Rom – Freiburg – Basel – Wien 1972, 364–380, hier 366–371.
- ⁵⁶ Lib. α 1035–1036: Δειλὸν τὸν κρένω ὅπου σκοπᾶ τὸ τέλος τῶν πραγμάτων / καὶ δίχα τόλμης κρίνω τον καὶ παρεκτὸς ἀνδρείας.
- ⁵⁷ Lib. α 1046–1047: Δίχα τῆς πίστεως, γνῶριζε, κᾶν ὅσα ἂν ἀληθεύσης, / σφάλεις εἰς τὴν ἀλήθειαν, ββαιώθησε ἀπὸ ἐμέναν.
- ⁵⁸ Lib. α 1052–1053: Δίχα τῶν ἔργων ἀπρακτεῖς, καὶ ἐσὺ ἀπὸ ἐμὲν τὸ μάθε / καὶ εἰς σὲ νεκρὰ τὰ πράγματα, πίστευε τὸ σὲ λέγω.
- ⁵⁹ Lib. α 1057–1058: Κᾶν ἀληθής, κᾶν δίκαιος, κᾶν ἐξαρχῆς πιστεύης, / ὅλα τὰ προτερήματα τῆς σωφροσύνης εἶναι.
- ⁶⁰ Lib. α 1060–1070: Ὅσα καὶ ἂν εἶσαι ταπεινὸς καὶ ἀγάπην οὐ φυλάγης, / βέβαιον οὐκ ἔνι τὸ φρονεῖς, πληροφορήθησέ το.
- ⁶¹ Lib. α 1074–1075: Εὐχου μὴ μόνον, ἄνθρωπε, τοὺς ἀγαπᾶς καὶ μόνον, / ἀλλὰ καὶ ὅπου σὲ ἐχθρεύονται, εὐχου καὶ ὑπὲρ ἐκείνων.
- ⁶² Lib. α 1087–1088: Ἄνθρωπε, θάρρει, λέγω σε, ποτὲ μὴ ἀπελπίσης, / ἔλπιζε εἰς τὸν οὐρανὸν νὰ βοηθήσει ἀπέκει.
- ⁶³ Lib. α 1093–1094: Τοὺς δυστυχοῦντας βλέπετε ἐσεῖς ὅπου εὐτυχεῖτε / καὶ ἐλεήσετε τοὺς κλαίοντας νὰ μὴ θανατωθεῖτε.
- ⁶⁴ Das ist etwa der Fall bei Ταπεινοφροσύνη (1064–1065): Πᾶς ταπεινὸφρων ἄνθρωπος πιστεύει καὶ ἀληθεύει, / φρονεῖ τὸ δίκαιον ἐκπαντὸς, οὐκ ἔνι συντυχία, Ἀλήθεια (1040–1041): Νοὺς ἀληθῆς οὐκ ἄτυχαι, τόλμης ἐπυχαίνει / καὶ τ' ὄρεχθῆ πληρώνει το, ποτὲ οὐ δειλογνωμῆ το, oder Μακροθυμία (1081–1082): Θυμῶδης πᾶς καὶ μανικὸς ψέγεται παρὰ πάντων, / καὶ πάλιν τὸ μακρόθυμον οἱ πάντες ἐπαινοῦσιν.
- ⁶⁵ So bei Ἀνδρεία (1035–1036), Πίστις (1046–1047), Ἀγάπη (1069–1070), Σωφροσύνη (1057–1058).
- ⁶⁶ Ἀλήθεια (1040–10541), Ταπεινοφροσύνη (1064–1065), Μακροθυμία (1081–1082).
- ⁶⁷ Φρόνησις (1029–1030), Προσευχή (1074–1075), Ἐλπίς (1087–1088), Ἐλεημοσύνη (1094–1094).

paarweise aufeinander bezogen, daß jede Aussage von der darauffolgenden konträr wiederaufgenommen, und in deren Sinn nutzbar gemacht wird. Verkündet etwa Φρόνησις „ὁ νοῦς φρονεῖ ὅπου σκοπεῖ τὸ τέλος τῶν πραγμάτων / καὶ πρὸς τὸ τέλος τὴν ἀρχὴν ἐπιχειρεῖ ἀποτότες⁶⁸, so erwidert Ἀνδρεία „Δειλὸν τὸ κρένω ὅπου σκοπᾶ τὸ τέλος τῶν πραγμάτων / καὶ δίχα τόλμης κρίνω τον καὶ παρεκτὸς ἀνδρείας⁶⁹. Es entsteht dadurch ein lebhafter Dialog, welcher in der Ich-Erzählung des Protagonisten an den Freund und Gefährten Klitobon eine vorgespilte mündliche Dimension erhält⁷⁰.

Auf der (vom Eingangstor aus gesehen) rückwärtigen Mauer der Burg anschließend, von wo aus man die Gemächer der umworbenen Prinzessin überblicken kann, sieht Libistros eine weitere Gruppe von zwölf, ebenso mit Schriftrollen ausgestatteten Statuen⁷¹. Es sind das die Personifikationen von Eigenschaften der Liebe (Ἐρωτιδόπουλα), der Reihe nach: Liebevoller Beschäftigung (Ἀσχόλησις), Ehrbarkeit (Ὑπόληψις), Zuneigung (Ἀγάπη), Freundschaft (Φιλία), Zärtlichkeit (Στοργή), Erinnerung (Ἐνθύμησις), ständiges Denken (Ἀνάμνησις), Ansehen (Εὐυποληψία), Integrität (Ἀκεραιότης), Urteilsfähigkeit (Εὐδιακρισία), Großzügigkeit (Μακροψυχία) und Geduld (Ἀναμονή). Diese erotischen Personifikationen besitzen in der byzantinischen Literatur keine Parallelen, sie sind Eigengut des Autors, der sich vielleicht von der westlichen Liebesallegorie seiner Zeit inspirieren ließ, aber keine ikonographischen Vorlagen hatte, um seine Schöpfung zu visualisieren⁷². Deswegen fehlt hierbei der ekphrastische Teil gänzlich.

Nach der Vorstellung mit Namensnennung folgen unmittelbar die Sprüche, auch hier Disticha. Einige davon wenden sich wiederum direkt an den Betrachter (etwa bei Στοργή⁷³, Ἐνθύμησις⁷⁴, Ἀνάμνησις⁷⁵, Ἀναμονή⁷⁶), andere verkünden generelle Liebeswahrheiten⁷⁷; alle, wie zuvor bei den christlichen Tugenden, beinhalten in verschiedener Form die Bezeichnung der jeweiligen Figur⁷⁸. Hier fehlt aber weitestgehend die paarweise Bezogenheit der Sprüche⁷⁹, sodaß die Wirkung eines gesprochenen Dialogs nicht entsteht. Trotz schematischer Präsentation tragen diese Allegorien der profanen Liebe zum Gesamtsymbolismus der Silberburg entschieden bei. Gleichsam als Hülle der darin wohnenden Dame ist sie eine *summa* der im Roman vertretenen Liebeslehre. Bevor Libistros die ihm vorbestimmte Geliebte in die Arme schließen darf, hat er dieser in Stein gemeißelten *ars amandi*⁸⁰ gewahr zu werden und das korrekte Verhalten eines Liebenden zu erlernen. Liebe, so lautet die Botschaft des Romans, ist der Zeit unterstellt, muß sich mit christlichen wie säkulären Tugenden schmücken.

⁶⁸ Lib. α 1029–1030.

⁶⁹ Lib. α 1035–1036.

⁷⁰ Zum raffinierten Zusammenspiel von Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Roman s. P. A. AGAPITOS, Narrative structure in the byzantine vernacular romances. A textual and literary study of *Kallimachos*, *Belthandros* and *Libistros* (MBM 34). München 1991, 51–54. Als Zeichen beabsichtigter Performance-Bestimmung von Inschriften (vor allem in religiösen Gebäuden) interpretiert Amy PAPALEXANDROU, Text in context: eloquent monuments and the Byzantine Beholder. *Word & Image* 17 (2001) 259–283 die häufige Anwendung der direkten Rede (und Anrede).

⁷¹ Lib. α 1195–1197: εἰς δὲ τὸ ὄπισθεν πλευρὸν καὶ ἀπὸ τὸ ἄλλον μέρος / ὅθεν καὶ μᾶλλον ἔκειτο τῆς κόρης τὸ κουβούκλιον, / εἶχεν Ἐρωτιδόπουλα δώδεκα τοῦ νὰ στήκουν.

⁷² Zu den möglichen romanischen Vorlagen der erotischen Personifikationen im Libistros-Roman s. VERF., *Concezione* (wie A. 44) 293–300.

⁷³ Lib. α 1214–1215: Στέργετε εἰς τὴν ἀσχόλησιν, ποσῶς μὴ ἀποδημηῆτε, / ἢ ἀναμονὴ καλὸν ἔναι, πληρώνει ἀκέραιον πρᾶγμα.

⁷⁴ Lib. α 1217–1218: Ποθοενθυμείσθε, λέγω σας, ὅπου ἂν ἀποδημηῆτε / καὶ ἔχετε εἰς νοῦν σας πάντοτε τὰς ἐρωτοασχολήσεις.

⁷⁵ Lib. α 1220–1221: Ἐχετε ἐρωτοανάμνησιν ἐσεῖς ὅπου ποθεῖτε / στιγμὴν ἐκ τῆς καρδίας σας μὴ λείπη ὃ, τι ἀρμόζει.

⁷⁶ Lib. α 1239–1240: Ἀνάμενε, μὴ ὀλιγωρῆς ἐὰν χρονοαργοποθήσης, / διότι ὁ πόθος εἰς ψυχὴν ὑπομονὴν φυτρώνει.

⁷⁷ Etwa bei Ἀγάπη (1206–1207): Ἡ ἀγάπη, καὶ ἂν ἐντρέπεται, δένει, καὶ τὸν δεσμόν της / οὐ λύουν τον ὄλοι ἂν συναχθοῦν οἱ φθονικοὶ τοῦ κόσμου, Ὑπόληψις (1204–1205): Ὁ ἐξ ὑπολήψεως κρεμασμός οὐ ψέγεται εἰς τὸν κόσμον, / ἀλλὰ ἐπαινεῖται εἰς ἔρωτα διότι καὶ χάριν ἔχει, oder Ἀκεραιότης (1228–1229): Ὁ ἀκέραιος εἰς τὸν ἔρωτα ποτὲ οὐκ ἀποτυγχάνει, / καὶ εἶτι πρᾶγμα ὀρεκτῆ, θέλει τὸ ἐπιτύχει.

⁷⁸ Substantiv bei Ἀσχόλησις (1201), Ὑπόληψις (1204), Ἀγάπη (1207), Φιλία (1211), Ἀνάμνησις (1220); Verb bei Στοργή (1214), Ἐνθύμησις (1217), Ἀναμονή (1239); Adjektiv / Adverb bei Εὐυποληψία (1224), Εὐδιακρισία (1232), Μακροψυχία (1236).

⁷⁹ Erkennbar ist eine dialogische Struktur bloß beim Paar Στοργή – Ἐνθύμησις (1214–1218), wo das ἀποδημηῆτε des Verses 1214 durch das μὴ ἀποδημηῆτε im Vers 1217 wieder aufgenommen und negiert wird (die diesbezüglichen Stellen in A. 72 u. 73).

⁸⁰ Daß Liebe eine Kunst ist, wird *expressis verbis* gesagt: 1236–1237: Καλὸν ἔναι ὁ μακρόψυχος καὶ ὅπου χρονοῦπομένει, / παρὰ τὸν ὀλιγόψυχον εἰς τὴν ἐρωτοτέχνην.

Sind solche säkuläre, nicht mythologische Personifikationen eine *ad hoc* Schöpfung des Libistros-Romans, so waren Allegorien von verschiedenen religiösen Tugenden, allen voran die Kardinaltugenden, keine Unbekannten in der byzantinischen Literatur und Kunst. Personifikationen von verschiedenen Tugenden und Lastern sind in der spätantiken Literatur seit dem Pinax von Kebes⁸¹ vertreten und häufig auf Bodenmosaiken abgebildet⁸². Die theologische und monastische Literatur hatte naturgemäß sehr viel über das Thema zu sagen. Eine ausführliche Liste von Tugenden (den vier Kardinal- und den drei theologischen sowie 25 weiteren, wovon Προσευχή, Ταπείνωσις und Ἐλεημοσύνη ebenso in der Liste des Libistros aufscheinen) und zusätzlich der entsprechenden Laster legte etwa Johannes von Damaskos vor⁸³. Zahlreiche Tugenden (und Laster) treffen wir in der *Scala Paradisi* des Johannes Klimakos an, wo sie als handelnde Figuren am spirituellen Geschehen teilhaben. Illumierte Handschriften visualisieren diese Personifikationen⁸⁴, ohne jedoch ein fixes Repertoire an ikonographischen Attributen zu schaffen, wie es beispielsweise bei den vier Kardinaltugenden zur Verfügung stand⁸⁵. Ebensowenig standardisiert sind übrigens Kaiserporträts begleitende, gewöhnlich paarweise auftretende Tugenddarstellungen⁸⁶.

Ein wichtiger Vorläufer für den Libistros-Roman ist die bereits besprochene Ekphrasis der vier Kardinaltugenden und der zwölf Monate im Roman des Eumathios Makrembolites, die er offensichtlich nachahmt⁸⁷. Tugenden und Monate schweigen jedoch dort, außer den Namenstituli verleihen keine weiteren Inschriften den Personifikationen das Wort. Im 12. Jahrhundert waren – ich deutete es schon an – speziell die vier Kardinaltugenden ein beliebtes Motiv sowohl kaiserlicher Kunst als auch panegyrischer und paränetischer Literatur (in den *Specula principum* etwa)⁸⁸. Den jungen Kaiser Manuel I. Komnenos umgeben sie in einem Mosaik, welches die Kuppel einer Halle im Blachernen-Palast schmückte⁸⁹. Einer ähnlichen (der gleichen?) Darstellung im Kaiserpalast widmete der Polygraph Manuel Philes eine Reihe von Epigrammen⁹⁰. Vier davon sind der gesamten Gruppe, zwei der Personifikation der Φρόνησις und je eines den restlichen drei Tu-

⁸¹ Cebetis Tabula, ed. K. PRAECHTER. Lipsiae 1893, 18, 1–3 nennt die Personifikationen: Ἐπιστήμη, Ἀνδρεία, Δικαιοσύνη, Πράοτις, Καλοκάγαθία, Σωφροσύνη, Εὐταξία, Ἐλευθερία, Ἐγκράτεια und schließlich (19, 2) Εὐδαιμονία, s. dazu ROILLOS, *Amphoteroglossia* (wie A. 22), 150–152.

⁸² Beispiele in Lexikon der Christlichen Ikonographie (wie A. 54) 364–366; KATZENELLENBOGEN, *Allegories* (wie A. 52) 27–30.

⁸³ PG 95, 85C.

⁸⁴ Dazu J. R. MARTIN, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus (Studies in Manuscript Illumination 5)*. Princeton 1954; der Text ist zu lesen in PG 88, 632–1164, vgl. P. DESEILLE, *Saint Jean Climaque. L'échelle sainte. Bégrolle-en-Mauges 1978*.

⁸⁵ S. oben, A. 54.

⁸⁶ Hier nur wenige bekannte Beispiele: Ἐλεημοσύνη und Δικαιοσύνη flankieren das Portrait von Johannes II. Komnenos im Evangeliar des Cod. Urb. gr. 2, f. 19^v (Abbildung in H. C. EVANS – W. D. WIXOM, *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, AD 843–1261*. New York 1993, Nr. 144), in der sogenannten Krone des Konstantinos Monomachos in Budapest erscheinen neben der Herrscherfigur Ταπείνωσις und Ἀλήθεια (Abb. EVANS – WIXON, *Glory*, Nr. 145), und im Cod. Paris. Coisl. Gr. 79 (Homilien des Johannes Chrysostomos) stehen Δικαιοσύνη und Ἀλήθεια neben dem Thron des Nikephoros Botaneiates (Abb. in EVANS – WIXOM, *Glory*, Nr. 143).

⁸⁷ S. oben S. 20.

⁸⁸ Das Motiv ist freilich viel älter, bereits Platon und Isokrates hatten den für beide Literaturgattungen verpflichtenden Tugendkanon festgelegt, s. dazu Susanna MORTON BRAUND, *Praise and Protreptic in Early Imperial Panegyric: Cicero, Seneca, Pliny*, in: Mary WHITBY (Ed.), *The Propaganda of Power. The Role of Panegyric in Late Antiquity (Bibliotheca Classica Batava, Supplementum 83)*. Leiden – Boston – Köln 1998, 53–76.

⁸⁹ Die Ekphrase ist Teil der berühmten im Codex Marc. gr. 524 (13. Jh.) überlieferten Gedichtsammlung, die immer noch nur in der partiellen Ausgabe von Sp. LAMPROS, *Ὁ Μαρκετιανὸς Κώδιξ 524*. *NE* 8 (1911) 3–192, hier 161–162, Nr. 247 zugänglich ist, dazu P. MAGDALINO – R. NELSON, *The Emperor in Byzantine Art of the Twelfth Century*. *BF* 8 (1982) 123–183, hier 142–146 (= P. MAGDALINO, *Tradition and Transformation in Medieval Byzantium [Collected Studies Series 343]*. Aldershot 1991, Nr. VI); vgl. auch W. HÖRANDNER, *Epigrams on Icons and sacred Objects. The Collection of Cod. Marc. gr. 524 once again*, in: *La poesia tardoantica e medievale. Atti del I Convegno Internazionale di Studi*, Macerata, 4–5 maggio 1998. A cura di M. SALVADORE (*Centro internazionale di studi sulla poesia greca e latina in età tardoantica e medievale*, Quaderni, 1). Alessandria 2001, 117–124. Im 12. Jh. ist das Motiv ebenso im Wandschmuck privater Adelshäuser anzutreffen, wie einem weiteren Gedicht derselben Sammlung (*ibid.* 29–30, Nr. 61) zu entnehmen ist: der hohe Beamte Leon Sikountenos ließ sowohl statische Personifikationen der Tugenden als auch biblische und zeitgenössische Exempla tugendhaften Handelns an den Wänden seines Hauses in Thessalonike anbringen (die Stelle ist kommentiert in ROILLOS, *Writings* [wie A. 22] 167–168).

⁹⁰ Ed. E. MILLER, *Manuelis Philae Carmina*. I–II. Paris 1855 (Nachdruck Amsterdam 1967), I 124–126, Nr. 237–245.

genden, gewidmet⁹¹. Nur die letzten vier, welche auf die ikonographischen Attribute der jeweiligen Figuren Bezug nehmen, könnten als echte Aufschriften aufgefaßt werden⁹². Keines der genannten Parallelbeispiele weist jedoch die kompakte Struktur der Komposition und ihre bunte Vielfalt auf, die den Libistros-Roman kennzeichnet, nirgends ist die rigorose vertikale Darstellungsweise und Ausstattung mit Disticha enthaltenen Schriftrollen anzutreffen.

Solche Disticha auf Tugenden und Laster (und zusätzlich auf die sieben Künste, die nur teilweise den *artes liberales* entsprechen) verfaßte im 12. Jahrhundert Theodoros Prodromos⁹³. Bis auf Πίστις und Μακροθυμία deckt sich seine Liste mit jener des volkssprachlichen Romans, wiewohl der Inhalt der Sprüche keinerlei Ähnlichkeiten aufweist⁹⁴. Ob die Prodromos-Disticha tatsächlich als Tituli zu vorhandenen oder geplanten Darstellungen, etwa Miniaturen, zu verstehen sind, läßt sich beim derzeitigen Stand der Forschung nicht entscheiden. E. Jeffreys hat rezent die Hypothese aufgestellt, dass die diätetische Regeln enthaltenden Verse desselben Autors zu den zwölf Monaten als Inschriften zu entsprechenden Malereien an den Wänden eines Klosterrefektoriums konzipiert gewesen sein könnten⁹⁵. Dies bleibt hypothetisch, doch wäre ein Kloster ein ebenso geeigneter Ort gewesen, um allegorische Darstellungen der Tugenden und Laster samt passenden Inschriften anzubringen.

Stringente Parallelen für die Komposition in Reihen und die stehende Darstellungsweise der Tugenden im Libistros-Roman bietet die Buchmalerei der Komnenenzeit. In einem Tetraevangeliar der Biblioteca Marciana in Venedig (Marc. gr. Z 540 vom Anfang des 12. Jhs.)⁹⁶ sowie im gleichaltrigen, vom selben Schreiber und Maler Theophanes angefertigten Tetraevangeliar von Melbourne (Felton 710/5)⁹⁷ schmücken winzige Miniaturen der Zwölf Monate sowie von 24 Tugenden die Säulen der Konkordanzbögen zu den Evangelien. Die Reihung der Personifikationen beginnt in beiden mit den Kardinaltugenden Φρόνησις, Ἀνδρεία, Σωφροσύνη, setzt sich mit weiteren moralischen und teilweise spezifisch monastischen Eigenschaften fort (Διάνοια, Γνώσις, Διάκρισις, Ἐλεημοσύνη, Εὐποία, Εὐγνωμοσύνη, Παράκλησις, Μετάνοια, Ἀγάπη, Ἀλήθεια, Ἀγιωσύνη, Δικαιοσύνη, Πραότης, Ἀκακία, Συμπάθεια, Σοφία, Θεωρία, Πρᾶξις) und schließt mit den theologischen Tugenden Πίστις und Ἐλπίς (ohne die bereits erwähnte Ἀγάπη) gefolgt von Ἀπλότης (Schlichtheit)⁹⁸.

Die Darstellungen der beiden Evangeliare unterscheiden sich von denen des Libistros-Romans (bei gleicher Gesamtzahl von vierundzwanzig) zunächst, was die Identität der Personifikationen angeht. Außer Kardinal- und theologischen Tugenden, die offenbar zur „Standard-Ausstattung“ gehörten, sind beiden nur noch Ἀλήθεια und Ἐλεημοσύνη gemeinsam. Dies verwundert eingedenk der diametral entgegengesetzten Zielsetzungen der Texte nicht. Während die Evangeliare mit und in ihrer ikonographischen Ausstattung allgemein theo-

⁹¹ Nr. 237–240: gesamte Gruppe; Nr. 241–242: Φρόνησις (zeigt mit dem Finger auf die Stirn); Nr. 243: Ἀνδρεία (bewaffnet: ὄπλασεν); Nr. 244: Δικαιοσύνη (mit Waage: πλάστιγξ); Nr. 245: Σωφροσύνη (bekrängt, zieht den Saum des Gewandes zusammen). Die Ikonographie der Kardinaltugenden ist kongruent mit jener des Makrembolites (II 2–5) und des Libistros-Romans (1031–1055).

⁹² Dafür könnte der Umstand sprechen, daß es sich, wie im Libistros-Roman, um Zweizeiler handelt, die auf einer Schriftrolle eingraviert oder gemalt gut vorstellbar wären.

⁹³ Die insgesamt 30 Disticha sind von N. FESTA, Nota sui versiculi in vitia et virtutes, in: *Miscellanea Ceriani. Raccolta di scritti originali per onorare la memoria di M^f. A. M. Ceriani*. Mailand 1910, 571–576 ediert worden.

⁹⁴ Ähnlich ist die dialogische Anlage, hier entwickelt sich der Dialog allerdings zwischen den jeweiligen Tugenden und den ihnen paarweise entgegengesetzten Lastern; zum Gedicht s. ROLOS, *Amphoteroglossia* (wie A. 22), 30–31.

⁹⁵ JEFFREYS, *Labors* (wie A. 49) 321.

⁹⁶ Beschreibung in E. MIONI, *Codices graeci manuscripti bibliothecae Divi Marci Venetiarum, II Thesaurus antiquus. Codices 300–625 (Indici e Cataloghi, Nuova Serie 6)*. Rom 1985, 434–435, s. auch I. FURLAN, *Codici greci illustrati della Biblioteca Marciana, I–IV*. Mailand 1978–1981, I 55, Abb. 45; II 13–18, Abb. 3–7, Taf. II–III.

⁹⁷ Beschreibung in Margareth M. MANION – Vera F. VINES, *Medieval and Renaissance Illuminated manuscripts in Australian Collections*. Melbourne 1984, 23–26, dazu H. BUCHTHAL, *An Illuminated Byzantine Gospel Book of about 1100 A. D.*, in: *Special Bulletin of the National Gallery of Victoria*. Melbourne 1961, 1–13 (= ID., *Art of the Mediterranean World A. D. 100 to 1400*. Washington, D.C. 1983, 140–149); Nancy P. ŠEVČENKO, *Spiritual Progression in the Canon Tables of the Melbourne Gospels*, in: J. BURKE [et al.] (Edd.), *Byzantine Narrative. Papers in Honour of R. Scott*. Melbourne 2006, 334–343.

⁹⁸ Wegen des Verlustes von zwei Blättern fehlen die Monate März bis August sowie sechs Tugenden, nämlich Ἀλήθεια, Ἀγιωσύνη, Δικαιοσύνη, Πραότης, Ἀκακία, Συμπάθεια, s. BUCHTHAL, *Gospel Book* (wie A. 96) 142–143.

logische und speziell mönchische Tugenden verherrlichten, setzte der Roman primär der irdischen Liebe ein Denkmal. Hauptunterschied auf ikonographischer Ebene ist das Fehlen von Schriftrollen bei den Evangelien-Darstellungen. Die Bezeichnungen der Personifikationen sind dort nämlich im Hintergrund, seitlich oder bei den Füßen der jeweiligen Figuren, angebracht.

Die von Makrembolites und Prodromos gebotenen literarischen Vorgaben, gemeinsam mit den theoretischen Anweisungen der monastischen Literatur und den Anregungen der Buchmalerei bieten gewiß der durch Bild und Schrift getragenen, äußerst komplexen Symbolarchitektur des volkssprachlichen Romans einen adäquaten kulturellen Rahmen. Visualisieren läßt sich allerdings dessen allegorischer Kosmos am einprägsamsten am Beispiel romanischer und frühgotischer Bauplastik sowie Mosaikkunst. Dies sei abschließend als *pars pro toto* an einem einzigen Zeugen veranschaulicht, wobei ich zugleich ausdrücklich betone, daß nicht an etwaige Abhängigkeitsverhältnisse gedacht wird.

Theologische und Kardinaltugenden, sowie Humilitas und acht weitere moralische Eigenschaften (die Seligsprechungen: Benignitas, Compunctio, Abstinencia, Misericordia, Patientia, Castitas, Modestia, Constantia)⁹⁹ samt ihren Schriftrollen zieren auf goldenem Hintergrund die Mittelkuppel der Basilica von San Marco in Venedig (entstanden um 1180)¹⁰⁰. Sie werden als marmorne Reliefs (jetzt aus den dreißiger Jahren des 13. Jahrhunderts) auf dem zweiten Bogen des mittleren Portals (hier zusammen mit den zwölf Monaten und den Darstellungen der venezianischen Gewerbe) wiederholt¹⁰¹. Die „Verwandtschaft“ zwischen Roman-Ekphrase und religiösem Kunstwerk ist zweifellos nicht ikonographischer, sondern kompositorischer Natur: Bis auf Iustitia/Δικαιοσύνη (beide mit der Waage), tragen gleiche Personifikationen verschiedene symbolische Attribute und vertreten somit jede ihre eigene Tradition. Optisch von auffallender Ähnlichkeit ist hingegen die Haltung der paarweise zueinander gewandten Figuren mit ihren immer von einer Hand gehaltenen und beschriebenen Rollen.

Darstellungen der Tugenden (gewöhnlich mit den korrespondierenden Lastern nach dem Schema der Psychomachia), weiters der Monate und ihrer Tätigkeiten, manchmal auch der sieben freien Künste gehören zum traditionellen ikonographischen Repertoire der Fassaden romanischer und frühgotischen Kathedralen¹⁰². Der volkssprachliche Roman von Libistros und Rhodamne zeichnet vergleichbar das Bild einer profanen Kathedrale der irdischen Liebe. Die jede Figur konsequent begleitenden Inschriften tragen wesentlich zum Echtheits-Effekt bei. Der anonyme Libistros-Verfasser hat offensichtlich ein vor allem in der religiösen Kunst seiner Epoche weit verbreitetes Ausdrucksmittel gekonnt ins Profane überführt.

Von der Epigrammforschung her gesehen vereint der Roman in sich all das, was sie stets zu finden hofft, also Text (noch dazu im selten vertretenen Metrum des Fünfzehnsilbers), Kontext, Anlaß und Zweck eines Epigramms¹⁰³. Eines nur fehlt zur Perfektion: es sind bloß fiktive Epigramme.

⁹⁹ Quelle des Motivs ist die entsprechende Stelle aus der Bergpredigt (Mt 5, 3–10); zur Ikonographie s. Lexikon der Christlichen Ikonographie (wie A. 54) 148–149.

¹⁰⁰ DEMUS, Mosaics (wie A. 53) 186–192, 350–352; I/2: Plates 59–62, 273–304.

¹⁰¹ S. Ruth PAPADOPOULOS, Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts an San Marco in Venedig (*Bibliotheca Academica. Reihe Kunst- und Altertumswissenschaft* 1). Würzburg 2002, 86–96, 120–128 und Abb. 12–13; eine vollständige bildliche Dokumentation in: *Le sculture esterne di San Marco. Saggio di O. DEMUS, Contributi di L. LAZZARINI – M. PIANA, Catalogo di G. TIGLER*. Milano 1995, 148–165, Abb. 149–163.

¹⁰² Guter Überblick in C. B. KENDALL, *The Allegory of the Church. Romanesque Portals and their Verse Inscriptions*. Toronto – Buffalo – London 1998, bes. 105, 138–150.

¹⁰³ Allgemein zur epigrammatischen Dichtung in Byzanz verweise ich auf M. LAUXTERMANN, *The Byzantine Epigram in the Ninth and Tenth Centuries: A Generic Study of Epigrams and some other Forms of Poetry*. Amsterdam (academisch proefschrift) 1994 und ID., *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres. Texts and Contexts, Vol. 1 (WBS XXIV/1)*. Wien 2003.