

Christian Nikolaus Opitz (Wien)

**„Lur fayt, lur vida, lur ventura, tot so divisav'en pintura“.  
Zum Gebrauch der Ekphrasis bei Guillem de Torroella.  
Mit einem Ausblick auf Anselm Turmeda  
und Joanot Martorell**

1 Ekphrasis in der Literatur des Mittelalters

Das Interesse der Mittelalter-Philologien am Phänomen der Ekphrasis – der Beschreibung von Werken der bildenden Kunst in literarischen Texten – hat in den letzten Jahren stark zugenommen. Das ist kein Zufall, sondern, vereinfacht gesagt, eine Folgeerscheinung des gegenwärtigen Medien-Diskurses, der auch bei den Mediävisten die Aufmerksamkeit für Phänomene des Aufeinandertreffens verschiedener Medien geschärft hat. Denn Ekphrasis bezeichnet ja im Grunde nichts anderes als eine bestimmte Spielart von Intermedialität, in der es zu einer Verschränkung von *verbaler* und *bildlicher* Repräsentation kommt. In Abgrenzung von anderen Formen intermedialer Bezugnahme zeichnet sie sich dadurch aus, dass „Sprache das kontaktnehmende System, das nichtsprachliche Medium das kontaktgebende System ist“ (Schaefer / Rentsch, 2004: 136).

Konnte der Begriff Ekphrasis in der antiken Rhetorik „jede Art der ausführlichen, detailreichen Beschreibung“ (Wandhoff, 2003: 20–21), die dem Hörer oder Leser eine (beliebige) Sache „vor Augen bringt“, bezeichnen, so wird er in der sprach- und literaturwissenschaftlichen Diskussion der letzten Jahrzehnte weniger über das „Wie“, sondern in erster Linie über das „Was“ bestimmt. Die Bedeutung des Terminus wurde eingengt auf die Beschreibung von Kunstwerken oder, allgemeiner formuliert, auf die „sprachliche Bezugnahme auf ein nichtsprachliches Artefakt“ (Schaefer / Rentsch, 2004: 134). Dabei herrscht im Detail Uneinigkeit, ob auch die Beschreibung etwa abstrakter Kunst unter den Ekphrasis-Begriff fällt, oder ob dieser nur auf Beschreibungen mimetischer Kunstwerke – also gegenständlicher Malerei und Skulptur – anzuwenden sei (Schaefer / Rentsch, 2004: 140–147). Umstritten ist daneben aber auch die Frage, ob die bloße Erwähnung eines Kunstwerks schon als Ekphrasis gelten könne, oder ob

die Beschreibung nicht auch – in Übereinstimmung mit der antiken Definition – ein gewisses Mindestmaß an Anschaulichkeit beziehungsweise Ausführlichkeit beinhalten müsse (Schaefer / Rentsch, 2004: 149–153).

Allerdings wird die hier kurz umrissene Theoriediskussion so gut wie ausschließlich anhand von Texten der Antike und / oder der Neuzeit geführt;<sup>1</sup> entsprechendes Material aus der Literatur des Mittelalters wird kaum berücksichtigt (Wandhoff, 2003: 13). Es ist daher ganz grundsätzlich zu fragen, inwieweit sich die anhand von Werken anderer Epochen gewonnenen Modelle überhaupt auf das Mittelalter anwenden lassen (Wandhoff, 2003: 16–20). Natürlich ist es nicht möglich, diese Frage im Rahmen der vorliegenden Fallstudie umfassend zu beantworten, doch seien immerhin zwei Überlegungen erlaubt. Erstens: Es scheint, dass sich mittelalterliche Ekphrasen in der Regel mit Heffernan als „verbal representation of visual representation“ (Heffernan, 1993: 3) definieren lassen. Sie beschreiben also Werke der bildenden Kunst, die ihrerseits abbildenden Charakter haben, vor allem figürliche Malerei und Skulptur. Da dieser Ansatz Beschreibungen von nicht-gegenständlicher Kunst, aber auch von Architektur aus der Betrachtung ausschließt, wurde er völlig zu Recht von verschiedenen Autoren kritisiert (zusammenfassend: Schaefer / Rentsch, 2004: 140–143). So problematisch Heffernans Definition jedoch für die Moderne sein mag, so nachvollziehbar ist sie für das Mittelalter. Denn die Ekphrasen dieser Epoche – wenigstens die mir bekannten – stellen nicht ästhetische, sondern inhaltliche Qualitäten der beschriebenen Kunstwerke in den Vordergrund.<sup>2</sup> Das gilt, wie Haiko Wandhoff zeigen konnte, auch für Architekturbeschreibungen, wo die einzelnen Bauteile meist als symbolhafte Zeichen aufgefasst werden, so dass ihnen ebenfalls ein verweisender, also in weiterem Sinn „abbildender“ Charakter innewohnt (Wandhoff, 2003: 99–102). Daraus ergibt sich die zweite Beobachtung: Da es in mittelalterlichen Texten offenbar eher auf den Inhalt als auf die Form der beschriebenen Kunstwerke ankommt, kann schon die bloße Nennung eines Bildthemas eine ähnliche narratologische Funktion erfüllen wie die ausführliche Beschreibung eines Artefakts, da sie in vielen Fällen ausreicht, um dem Leser den dargestellten Inhalt vor Augen zu rufen (Wandhoff, 2003: 124).

---

1 Vgl. die Bibliographie bei Schaefer / Rentsch (2004: 160–165).

2 Das bedeutet natürlich keineswegs, dass ästhetische Qualitäten nicht auch eine Rolle spielen, doch scheint mir die eigentliche Betonung eben eher auf dem Darstellungsinhalt des Beschriebenen zu liegen.

Konsequenterweise widmen die meisten Arbeiten zur mittelalterlichen Kunstbeschreibung denn auch der Definition des Ekphrasis-Begriffs relativ wenig Aufmerksamkeit und konzentrieren sich stattdessen auf die Frage nach der Funktion von Ekphrasen im Gesamtgefüge eines Erzähltextes, also darauf, in welcher Form „die auf dem jeweiligen (Kunst)gegenstand abgebildeten Szenen [...] in Verbindung zu Inhalt und Gehalt des literarischen Werkes“ (Ratkowitsch, 1991: 9), in das sie integriert sind, stehen. Pionierarbeit leistete auf diesem Feld Christine Ratkowitsch mit ihrer umfangreichen Untersuchung zur „*Descriptio Picturae*“ in der mittellateinischen Großepik (Ratkowitsch, 1991). Ihr folgten, neben zahlreichen Einzelstudien, Linda M. Clemente, die sich den „*Literary objets d'art*“ in der französischen Dichtung des Hochmittelalters widmete (Clemente, 1992); und Haiko Wandhoff, der in seiner monumentalen Abhandlung v. a. auf die mittelhochdeutsche Literatur einging (Wandhoff, 2003), das Thema dabei aber auf so vielfältige Weise in einen übergreifenden theoretischen Diskurs einbettete, dass viele seiner Erkenntnisse Allgemeingültigkeit beanspruchen können. Bei einem zweitägigen Symposium zur mittelalterlichen Ekphrasis, das im November 2003 in Wien stattfand, versammelten sich Vertreter der verschiedensten Fachrichtungen, um ihre Forschungsergebnisse in interdisziplinärem Rahmen vorzustellen und zu diskutieren.<sup>3</sup> Katalanisten fanden sich nicht darunter.

Das ist umso erstaunlicher, als auch in der katalanischen Literatur durchaus geeignetes Material vorhanden ist, um eine Studie zu diesem Thema durchzuführen. Ganz besonders bietet sich dazu die *Faula* des Guillem de Torroella an, immerhin eines der Hauptwerke der katalanischen Erzählkunst des 14. Jahrhunderts. Gut zehn Prozent dieses Textes bestehen aus Beschreibungen von Kunstwerken!<sup>4</sup> Diese werden aber selbst in der jüngsten Forschung nur cursorisch behandelt und entweder als Beleg für Guillems Kenntnis und Verarbeitung französischer Vorbilder oder aber als bloßer rhetorischer Ornat, im Sinn der *amplificatio*, gedeutet.<sup>5</sup>

---

3 „Die Ekphrasis von Kunstwerken in der mittelalterlichen Großdichtung zwischen literarischer Tradition und Neuerung“, Internationales Symposium am Institut für Klassische Philologie, Mittel- und Neulatein der Universität Wien, 14.–15. November 2003. Die Ergebnisse der Tagung liegen mittlerweile auch gedruckt vor: Ratkowitsch (2006).

4 Die Beschreibung des Pferdes (bzw. von dessen Reitzug) und des Palastes nehmen je rund 60 Verse ein, zusammen etwas über 120, also ein gutes Zehntel der insgesamt 1265 Verse.

5 So kommentiert noch Anna Maria Compagna die Beschreibung des wunderbaren Zelters und seiner Equipage mit: „è un altro banco di prova per il nostro autore: è un tema

Dabei haben die oben angeführten Studien anderer Disziplinen deutlich gezeigt, dass mittelalterliche Ekphrasen in der Regel durchaus auch eine inhaltliche Bedeutung haben, bzw. eine nicht zu unterschätzende narrative Funktion erfüllen. Diese lässt sich mit Wandhoff folgendermaßen umreißen: „Ekphrasen stellen [...] ‚micro-narratives‘ oder ‚paranarratives‘ dar, die von der Rahmenerzählung sowohl getrennt sind, wie sie sich ihr auch einfügen, um sie mit zusätzlichen Registern und Bedeutungsdimensionen anzureichern“ (Wandhoff, 2003: 7). Sie entsprechen „Binnenhandlungen, die zu der Rahmenhandlung der sie umschließenden Erzählung in einem Verhältnis der Analogie oder auch des Kontrasts stehen, so daß sich die eigentliche Erzählung über das spiegelnde Verhältnis zur Binnenerzählung gleichsam selbst reflektiert“ (Wandhoff, 2003: 9). Eine Analyse der Ekphrasen kann daher wesentlich zum Gesamtverständnis eines Textes beitragen.

## 2 Ekphrasis in der *Faula* des Guillem de Torroella

### 2.1 *La Faula*: Entstehung – Inhalt – Bedeutung

Bei dem als „la faula d'en Torrelha“ überschriebenen Text handelt es sich um eine allegorisch-didaktische Verserzählung von politisch-zeitkritischem Inhalt.<sup>6</sup> Sie umfasst 1265 achtsilbige Verse, die paarweise gereimt sind, und dürfte um 1370 entstanden sein. Der Ich-Erzähler gibt sich im Text selbst als Guillem de Torroella und damit als Angehöriger eines mallorquinischen Adelsgeschlechts zu erkennen. Am Strand der Insel Mallorca setzt auch die Handlung der Erzählung ein: Bei einem Ausritt erblickt Guillem im Wasser einen Wal, über dem ein Papagei schwebt. Um sich den wundersamen Vogel näher zu betrachten, erklimmt er darauf den Rücken des Meeres Säugers, jener aber setzt sich sogleich in Bewegung und trägt den Erzähler auf das offene Meer hinaus. Die Reise führt ihn stundenlang nach Osten –

---

che ricorre spesso nella letteratura cortese e nel trattarlo non si rifugge certo da figure retoriche come l'amplificatio“ (Compagna, 2004: 67, Anm. zu vv. 233–288). Und zur Schilderung von Arturs Palast meint sie: „Il tema delle storie dei cavalieri arturiani dipinte sulle vetrate [...] rimanda al *Livre de Lancelot* [...], dove il protagonista [...] fa dipingere sulle pareti episodi della sua vita e dei suoi amori con la regina Ginevra [...], secondo quanto racconta la *Mort Artu*, che il nostro autore doveva conoscere“ (Compagna, 2004: 91, Anm. zu vv. 551–602).

Dass natürlich auch ein solcher Ansatz zu interessanten Ergebnissen führen kann, haben vor allem die Studien von Gerhard Wild bewiesen (Wild, 1990a und 1994).

6 Ich verwende die Ausgabe von Anna Maria Compagna (2004).

am Morgen hatte er den Wal bestiegen, erst um Mitternacht erreicht er schließlich eine Insel. Dort findet er eine herrliche Wiese vor, in deren Mitte einen Baum und auf dem Baum eine sprechende Schlange, die einen leuchtenden Rubin auf dem Kopf trägt. All diese Motive machen klar, dass es sich um eine Reise in die „Anderwelt“ handelt, und tatsächlich erfährt Guillem von der Schlange, er befinde sich auf jener Zauberinsel, auf die König Artus nach der Schlacht von Salisbury entrückt wurde und von der er dereinst in die Welt der Lebenden zurückkehren werde.

Bald darauf begegnet dem Erzähler ein prächtiger Zelter, dessen Gestalt, Sattel und Zaumzeug ausführlich beschrieben werden (vv. 226–291). Dieser trägt ihn zu einem zauberhaften Garten, der ebenfalls eingehend geschildert wird und der alle Merkmale des *locus amoenus* trägt (vv. 413–436).<sup>7</sup> Dort findet er „us richs palays mavelhós“, der selbst den Tempel Salomons an Pracht übertreffe (vv. 438–442). Um diese Feststellung zu untermauern lässt Guillem auch hier eine genaue Beschreibung folgen, in der vor allem die kostbaren Materialien hervorgehoben werden (vv. 443–460). Vor dem Palast trifft er dann endlich auch auf einen Menschen: die Fee Morgana in Gestalt einer jungen Dame. Sie führt ihn ins Innere des Bauwerks, und abermals sieht sich der Leser mit einer Beschreibung, der längsten im ganzen Text, konfrontiert (vv. 549–623): zunächst werden die Glasgemälde behandelt, in denen die ganze Geschichte des Artusreichs dargestellt ist, danach die Edelsteine, die den Bau im Inneren schmücken.<sup>8</sup> Schließlich gelangen die beiden zu König Artus selbst. Der aber befindet sich in einer äußerst merkwürdigen Lage: in einem silbernen Käfig sitzt er in einem Bett und blickt düster melancholisch auf die blanke Klinge seines Schwertes (vv. 683–705). Etwas später erfahren wir auch den Grund für die Betrübnis des Königs. Morgana hatte das Schwert durch Zauberkraft kurz aus dem Wasser aufsteigen lassen und nun spiegelt sich darin das, was es in der Welt zu sehen gibt – der Verfall der höfischen Werte, der Niedergang des Rittertums (vv. 774–785; 856–

7 Zum Topos des *locus amoenus* vgl. Curtius (1948: 202–206).

8 Dass diese Edelsteine so hell strahlen, dass die ganze Umgebung taghell erleuchtet ist (610–617), ist ein Motiv, das sich auch in anderen mittelalterlichen Palastbeschreibungen findet. Besonders aufschlussreich ist das Vorkommen dieses Motivs im *Sir Orfeo*, einer um 1300 in England entstandenen Bearbeitung des Orpheus-Mythos (Ed. Bliss, 1966). Dort wird von der Burg des Fürsten der Unterwelt behauptet, sie sei von Edelsteinen geschmückt, die so viel Licht gäben „as doth at none the sonne“ (v. 372). Wie in der *Faula* wird das Motiv hier also zur Charakterisierung einer wundersamen „Anderwelt“ verwendet.

868; 1126–1179). Bekräftigt wird diese Aussage dadurch, dass sich an Artus' Bett zwei trauernde Damen befinden, die Personifikationen von Amours und Valors, die einst Königinnen waren, nun aber „desarités“ sind (vv. 735–745). Um ihm all das zu zeigen, gesteht Morgana, hat sie Guillem durch den Wal entführen lassen. Mit dem Auftrag, das Geschene in der Welt zu verbreiten, um dadurch eine Verbesserung der Verhältnisse herbeizuführen (vv. 875–890), wird er schließlich von Artus entlassen und darf nach Mallorca zurückkehren.

Die zeitkritische Aussage des Textes ist evident: Das ritterliche Gesellschaftsideal ist in Bedrängnis und muss verteidigt, ja wiederaufgerichtet werden. An wen der Appell sich richtet ist ebenfalls klar: an Guillem und seine Standesgenossen, den mallorquinischen Adel. Weniger klar ist hingegen, ob die *Faula* sich konkret auf „tagespolitische“ Ereignisse bezieht, oder ob ihre Absicht nur eine allgemein moralisch-didaktische ist. Die Frage wurde in der Forschung immer wieder diskutiert (Compagna, 2004: 29–34), braucht uns an dieser Stelle aber nicht weiter zu interessieren. Wichtiger ist die Feststellung, dass Guillems Klage über den Verfall der Zeit nicht ohne Vorläufer ist, sondern im Gegenteil auf eine reiche literarische Tradition aufbaut, in der die Gegenwart oft auch dem verlorenen Ideal der Artuswelt gegenübergestellt wird (Bumke, 1986: 26–29). Verwiesen sei hier nur auf das im späten 12. Jahrhundert entstandene Sirventes *Per solatz reveillar* des Trobadors Giraut de Borneil (Ed. Sharman, 1989: 467–473), einen der bedeutendsten mittelalterlichen Texte dieser Art. Gerade im Vergleich mit Texten wie diesem wird Guillems dichterische Leistung besonders deutlich. Sie besteht nicht zuletzt darin, dass er den alten Topos der Zeitklage zu einer komplexen allegorischen Erzählung ausbaut. Dem Stilmittel der Ekphrase kommt dabei eine entscheidende Rolle zu.

## 2.2 Die Sattel-Ekphrase

In der *Faula* des Guillem de Torroella finden sich zwei Passagen, die als Ekphrasen im engeren Sinn – als literarische Beschreibungen von Bildkunstwerken – angesprochen werden können: zum einen die viel zitierten Glasgemälde im Palast Morganas, zum anderen die weitaus weniger beachteten Elfenbeinschnitzereien am Sattel des wundersamen Zelters. Da letztgenannte in der Erzählfolge zuerst vorkommen, seien sie hier auch an erster Stelle behandelt.

Guillem beginnt die Beschreibung damit, in wenigen Worten das Aussehen des Pferdes selbst zu umreißen: Von grauer Farbe ist das Tier, seine Statur weder zu groß noch zu klein (vv. 227–228). Dann geht er sogleich dazu über, die Ausstattung des Pferdes zu schildern, und braucht dazu immerhin knapp über 60 Verse (vv. 230–291). Das Sattelzeug, heißt es, sei eines Königs würdig und habe sicher über 1000 Goldmark gekostet. Der hohe Preis ist freilich nur zu verständlich, wenn man bedenkt, aus welchen Materialien das Reitzeug besteht: Von Elfenbein und Seide ist die Rede, von Gold und Silber, von Kristallen, Rubinen und Saphiren. Die elfenbeinernen Sattelbögen sind überdies mit figürlichen Schnitzereien verziert.<sup>9</sup> Dargestellt sind berühmte Liebespaare aus der höfischen und aus der antiken Literatur; man erblickt die Geschichten

de Floris e de Blanchafors,  
 d'Isolda la bronda e de Tristany,  
 qui per amor s'emèron tan;  
 de Titus (sic) e de Píramús,  
 e de Serena e d'Ellidús,  
 e Paris, ab qual gint conquès  
 Elena e dins Troya mès;  
 lur fayt, lur vida, lur ventura,  
 tot so divisav'en pintura,  
 e mays enquer que no us say dir. (vv. 238–247)

9 Ich deute die Textstelle also anders, als dies zuletzt Anna Maria Compagna getan hat, die offenbar davon ausgeht, dass es sich bei den Bildern um Stickereien auf den textilen Teilen des Sattelzeugs handelt. Dem liegt m. E. jedoch eine Fehlinterpretation der entsprechenden Verse zugrunde. Diese lauten: „cert mil marches d'aur crech que valia / la celha e'l pitral e'l fres / e li arcós ab tal francès, / del blanch vori gint entalhatz, / d'aur e d'atzur asaut obratz, / ab manta istòria d'amors“ (vv. 232–237). Zunächst ist also eindeutig davon die Rede, dass die elfenbeinernen Sattelbögen „entalhatz“, mit Schnitzereien versehen, sind. Im nächsten Vers jedoch heißt es, sie seien mit Gold und Blau, also farbig, gearbeitet (vgl. dazu auch Anm. 12). Für Compagna steht diese Angabe anscheinend in Widerspruch zu den davor genannten Elfenbeinschnitzereien. Sie verwendet in ihrer italienischen Übersetzung daher „ricamati“ („bestickt“) für das vieldeutige „obratz“ und bezieht das Wort offenbar nicht auf die Sattelbögen, sondern auf die davor genannten textilen Stücke Brustriemen und Tressen. Das ist einerseits grammatikalisch problematisch, denn mit „e li arcós“ beginnt ja ein neuer Satz, der nun einen Teil des Sattels genauer beschreibt – „obratz“ kann sich somit eigentlich nur auf die „arcós“ beziehen. Andererseits steht die Nennung von Farben keineswegs in Widerspruch zu „entalhatz“, denn mittelalterliche Elfenbeinschnitzereien waren in der Regel farbig gefasst. Man darf also davon ausgehen, dass es sich bei den „Bildern“ auf dem Sattel tatsächlich um Schnitzwerk handelt – umso mehr, als es dafür in Chretiens *Erec* (vv. 5271–5308) auch ein bedeutendes literarisches Vorbild gibt.

Zunächst ist ganz positivistisch festzuhalten, dass es solche Elfenbeinsättel mit figürlichen Schnitzreliefs im späten Mittelalter tatsächlich gab; eine ganze Reihe davon ist aus dem 14. und 15. Jahrhundert erhalten (Schlosser, 1894; Fajt, 2006: 497–498). Sie werden auch häufig in Werken der höfischen Dichtung erwähnt (Schultz, 1991, I: 383), doch nur in wenigen, wenn auch bedeutenden Fällen wird explizit das Bildprogramm der Schnitzereien beschrieben. Wo dies der Fall ist, wie etwa in Chretiens *Erec*, beziehen sich die Darstellungen in der für Ekphrasen typischen Form als „micro-narratives“ auf den Haupttext (Clemente, 1992: 67–73). Es liegt also nahe, dass es sich in der *Faula* ähnlich verhält. Diese Erwartung wird jedoch auf den ersten Blick enttäuscht. Zwischen den berühmten Liebespaaren auf dem Sattel und der eigentlichen allegorisch-didaktischen Handlung der Erzählung scheint kein unmittelbarer Bezug zu bestehen. Auch wenn Amours als Personifikation und das eine oder andere Mal als Schlagwort auftaucht, so ist die höfische Liebe doch eindeutig *nicht* Thema in Guillems Text (Wild, 1990a: 82). Ging es dem Autor also tatsächlich nur um eine sinnentleerte Nachahmung der „klassischen“ Pferde-Ekphrasen in der Literatur Frankreichs? In diesem Sinne jedenfalls deutet Anna Maria Compagna den Passus (Compagna, 2004: 67). Wie in der Einleitung dargelegt, haben indes alle neueren Untersuchungen zur mittelalterlichen Ekphrasis gezeigt, dass eine solche Interpretation als „*l'art pour l'art*“ den Texten nicht gerecht wird. Das gilt, so glaube ich, auch im Fall der *Faula*. Weder halte ich die ausführliche Pferdebeschreibung für reinen Selbstzweck im Sinne von rhetorischem Ornat, noch halte ich die Stelle, an der sie im Text auftritt, für zufällig. Denn Gelegenheit zu einer Pferdebeschreibung hätte der Dichter auch ganz zu Beginn des Werkes gehabt, wird doch auch dort von einem Ausritt des Ich-Erzählers berichtet. Dort aber wird das Reittier bloß als „*destrer*“ (v. 11), als Streitross also, benannt (und steht schon dadurch in Gegensatz zum wundersamen „*pelaffrè*“); sein Aussehen wird jedoch nicht weiter beschrieben. Dem Erscheinungsbild des Zelters und seiner Ausstattung widmet Guillem hingegen ganze 65 Verse. Für diese unterschiedliche Behandlung der beiden Pferde gibt es m. E. einen guten Grund. Um diesen klar zu machen, ist es allerdings nötig, etwas weiter auszuholen und sich kurz mit einem narrativen Grundproblem zu befassen.

Umberto Eco hat darauf hingewiesen, dass in jedem erzählenden Werk „der Leser einen Fiktionsvertrag mit dem Autor schließen muß“ (Eco, 1996: 103). Dieser regelt, „wie viele fiktive Elemente in einem Werk akzeptabel sind“, wobei grundsätzlich gilt: „alles, was im Text nicht aus-

drücklich als verschieden von der wirklichen Welt erwähnt oder beschrieben wird, muß als übereinstimmend mit den Gesetzen und Bedingungen der wirklichen Welt verstanden werden“ (Eco, 1996: 112). Das bedeutet auch, dass der Leser stets einen mehr oder weniger großen Beitrag imaginativer Mitarbeit leisten muss, da wirklichkeits-kompatible Elemente in einem Text nicht explizit genannt werden müssen (Eco, 1996: 11–14). Wenn also Guillem am Beginn seiner Erzählung erwähnt, dass er einen Ritt unternahm, so braucht er dazu nur ein einziges Wort – „quavalquey“. Dennoch geht der Leser aufgrund seiner Alltagserfahrung selbstverständlich davon aus, dass der Protagonist als Angehöriger der Oberschicht<sup>10</sup> dabei auf einem Pferd – und nicht etwa auf einem Esel – reitet und dass das Tier mit Sattel und Steigbügel, Zaumzeug und Zügeln ausgestattet ist. Überhaupt fällt auf, dass am Beginn der *Faula* – also vor Guillems Ankunft in der „Anderwelt“ – deskriptive Partien vollkommen fehlen. Zwar werden auch hier (v. 11) eine Wiese und ein Streitross genannt, doch bleibt es eben bei der bloßen Erwähnung. Über ihr Aussehen schweigt der Dichter, ja er fügt ihnen nicht einmal ein Adjektiv bei, das ihre Erscheinung ein wenig spezifizieren würde. Genauere Angaben sind an dieser Stelle aber auch gar nicht nötig, denn durch die recht präzise Nennung von Zeit und Ort (vor kurzem, am Morgen des Johannistags; beim Hafen von Santa Caterina, im Tal von Sóller auf der Insel Mallorca) wird das Erzählte im „Hier und Jetzt“ verankert und somit in Übereinstimmung mit der Wirklichkeit des Lesers, also des katalanischen Adligen des späten 14. Jahrhunderts, gebracht. Das Aussehen von Wiese und Pferd kann sich der Rezipient also ohne weiteres vorstellen, denn es entspricht ja seiner Alltagserfahrung.

Ganz anders präsentiert sich die Situation, als Guillem erst auf der Artus-Insel angekommen ist. Hier ist nichts mehr „alltäglich“, hier reicht die Vorstellungskraft des Lesers nicht mehr aus, um das nicht explizit Genannte im Geiste zu ergänzen. Die wunderbaren Dinge, auf die Guillem von nun an trifft, müssen beschrieben werden, damit der Leser sich ein Bild von ihnen machen kann. Tatsächlich ist der Teil der *Faula*, der zwischen der Ankunft des Protagonisten auf der Insel und seinem Treffen mit König Artus liegt, in hohem Maße deskriptiv. Guillem erkundet die „neue Welt“ und lässt den Leser mittels einer langen Folge von Beschreibungen

---

10 Dass der Protagonist der sozialen Elite angehören muss, wird dem Leser dadurch klargemacht, dass der Ausritt keinen praktischen Zweck verfolgt, sondern bloß dazu dient, die Natur zu genießen. Vor allem aber lässt die einleitende Definition des Erzählten als „una ventura“ keinen Zweifel daran, dass es sich um eine „Rittergeschichte“ handelt.

an seinen Entdeckungen teilhaben. Aufgrund ihrer Ausführlichkeit und der Anschaulichkeit, die sie erzeugen, könnte man diese Beschreibungen als Ekphrasen im antiken Sinn bezeichnen, war es in der klassischen Rhetorik doch gerade die Anschaulichkeit (gr. *enargeia*, lat. *evidentia*), durch welche die Ekphrasis vom bloßen Bericht unterschieden wurde (Schaefer / Rentsch, 2004: 133). Hier wird nun freilich ein Grundproblem der jüngeren Ekphrasis-Forschung offensichtlich: Es kann nicht angehen, den Begriff sowohl im antiken als auch im modernen Sinn zu verwenden, will man nicht für Verwirrung beim Leser sorgen. Schränkt man den Bedeutungsrahmen des Terminus hingegen auf die Beschreibungen von Kunstwerken oder allgemeiner von nichtsprachlichen Artefakten ein, muss man für die auf *enargeia* abzielende Beschreibung etwa einer Landschaft oder einer Person einen anderen Begriff einführen.<sup>11</sup> Für das „lateinische“ Mittelalter lässt sich das Problem vielleicht dahingehend lösen, dass man – wie Christine Ratkowsch – mit dem Terminus *descriptio* das lateinische Äquivalent des griechischen „ekphrasis“-Begriffs als Bezeichnung für Beschreibungskunst im allgemeinen übernimmt (Ratkowsch, 1991: 10–11) und „Ekphrasis“ im eingeschränkten Sinn von „Kunstbeschreibung“ als Subkategorie beibehält.

Aber kommen wir zurück zum Text der *Faula*: Mit Hilfe der anschaulichen Beschreibungen lässt der Autor vor dem geistigen Auge des Lesers nach und nach einen fiktionalen Raum entstehen, in dem alles schöner und wunderbarer ist als in der realen Welt. Es reicht in diesem Teil der Erzählung nicht mehr, einfach das Wort „prat“ zu schreiben und alles andere der Imagination des Lesers zu überlassen. Jede Wiese muss nun ausführlich beschrieben werden, unter Nennung all ihrer Blumen, Bäume und Gewächse, denn nun gilt: nur was benannt wird, existiert. Den *descriptions*, und mit ihnen den Ekphrasen, kommt somit die Bedeutung eines „Fiktionssignals“ zu. Sie tragen entscheidend dazu bei, eine „realistische“ Erzählung in einen literarisch-fiktionalen Modus zu überführen; sie machen bewusst, dass es gegenüber den Anfangsversen zu einer grundlegenden Revision des „Fiktionsvertrags“ gekommen ist. Von nun an, so kann man sagen, muss der Leser mit dem Vorkommen des Wunderbaren rech-

---

11 Andere Autoren, etwa Ruth Webb, haben sich für den umgekehrten Weg ausgesprochen und eine Rückkehr zum Ekphrasis-Begriff der klassischen Rhetorik gefordert. Für die Bezeichnung von Kunstbeschreibungen solle hingegen ein neuer Terminus gefunden werden (Webb, 1999: 17–18). Allerdings wurde dieser Vorschlag, m. E. zu Recht, als unpraktikabel zurückgewiesen, da der „neue“ Ekphrasis-Begriff sich in der Forschung schon so weit durchgesetzt hat, dass eine Rückkehr zur antiken Definition erst recht Verwirrung stiften würde (Schaefer / Rentsch, 2004: 158).

nen. Der Ich-Erzähler hat die reale Welt verlassen und ist in einer anderen, fiktionalen Welt angekommen. Bald darauf erfährt er auch, dass er sich „en l'ilh'anquantea“ befinde, „on repayra Morguan la fea / e misire lo roys Artus“ (vv. 181–183). Damit sieht sich jedoch nicht nur der Protagonist in die *Artus-Welt* hineinversetzt, auch der Leser sieht sich nun mit einem *Artusroman* konfrontiert. Denn einerseits birgt natürlich die ausführliche Sattel-Ekphrasis sehr wohl einen Verweis auf die Tradition dieser Gattung, insbesondere auf den *Erec* des Chretien de Troyes. Andererseits zählt eben auch das für die *Faula* so zentrale Element des Wunderbaren, des *merveilleux*, zu den entscheidenden Gattungsmerkmalen des Artusromans (Wild, 1990a: 67).

Noch zwei andere Elemente sind laut Gerhard Wild für den Artusroman charakteristisch, ja unabhkömmlich: *chevalerie* und *fin amor* (Wild, 1990a: 67–69). Diese beiden Prinzipien kommen in der eigentlichen Handlung der *Faula* nicht vor, finden ihre exakte Entsprechung aber in den allegorischen Figuren von Amours und Valors, die König Artus begleiten. Ihnen entsprechen aber auch die beiden Bildbeschreibungen, die Guillem in seinem Werk präsentiert, sind doch auf dem Sattelzeug berühmte Liebespaare dargestellt, auf den Glasfenstern in Morganas Palast ritterliche Kämpfe. Man könnte auch sagen: was die Frauenfiguren *personifizieren*, wird in den Bildern *exemplifiziert*. Beide Ekphrasen beziehen sich somit auf zentrale Themenbereiche der Artus-Tradition, die in der erzählten Handlung nicht bzw. nur am Rande thematisiert werden. Gemeinsam mit den Personifikationen schaffen sie eine Metaebene, welche diese eigentlich abwesenden Themen im Text doch präsent werden lässt. Nicht nur für die Sattelschnitzereien, auch für die Glasgemälde ist damit eine weitere wesentliche Funktion benannt, nämlich jene, die Erzählung „mit zusätzlichen Registern und Bedeutungsdimensionen anzureichern“, um noch einmal die schon zitierte Formulierung Haiko Wandhoffs zu bemühen (Wandhoff, 2003: 7).

### 2.3 Die Beschreibung der Glasgemälde in Artus' Palast

Als Guillem den Palast von Morgana bzw. von König Artus betritt, stehen ihm sofort „les voltes e'ls entelhaments e'ls vayrials“ (vv. 550–551) ins Auge. Besonders die Glasfenster wecken seine Aufmerksamkeit, erblickt er doch darin Bilder von Schlachten, Turnieren und Liebeswerben,

die in den herrlichsten Farben gemalt sind.<sup>12</sup> Dargestellt sind die Abenteuer der verschiedensten Ritter von König Artus' Tafelrunde, angefangen von Tristan und Lancelot, über Parzival und die übrigen Gralsritter bis hin zum närrischen Keu. Über zwanzig Helden werden aufgelistet, ehe der Erzähler ob der Menge und Vielfalt der Gemälde kapituliert:

e de molts d'altres hi fon la vida,  
 asaut poxan e divisida.  
 No say co si pot tan gint fayre,  
 que la meytat no say retrayre,  
 sitot ares me'n fau actor. (vv. 601–605)

Wie schon bei der Sattel-Ekphrasis gilt auch hier, dass es zu Guillem's Zeit vergleichbare Kunstwerke tatsächlich gegeben hat. Dem zeitgenössischen Leser dürften ähnlich ausführliche Bildprogramme aus den Palästen des Adels bekannt gewesen sein, zwar nicht unbedingt als Glasgemälde,<sup>13</sup> aber doch als Wandmalereien. Das beste im katalanisch-aragonesischen Raum erhaltene Beispiel dafür bieten die Fresken in einem Saal der Burg von Alcañiz bei Teruel, die wohl aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts stammen. Hier sind neben historischen Schlachtszenen (gemeint ist wohl der Streit um das Königreich Navarra) die Monatsarbeiten dargestellt sowie weitere narrative Szenen, deren Deutung im Detail unklar ist, die sich jedoch auf einen höfischen Roman als Vorlage beziehen dürften (Cid Priego, 1962). Aber natürlich ist auch der im späten 13. Jahrhundert entstandene Bildzyklen aus dem Palau Reial Major und dem Palau Berenguer Aguila in Barcelona zu gedenken, in denen die Eroberung Mallorcas durch Jakob I. dargestellt ist.<sup>14</sup> Schließlich ist noch an die heute verlorenen, nur

- 
- 12 Die von Guillem verwendete Formulierung „d'aur e d'atzur“ hat topischen Charakter; sie findet sich auch in zahlreichen anderen Bildbeschreibungen des Mittelalters. Für Beispiele aus der französischen Literatur vgl. den Eintrag „asur“ in Tobler / Lommatzsch (1925: 613–614). Die Wendung erklärt sich daraus, dass (Blatt-)Gold und das aus Lapislazuli gewonnene Ultramarinblau die kostbarsten Farbmittel der Zeit waren. Vgl. Kühn (1988: 35–36).
- 13 Dass der Autor explizit von Glas- und nicht von Wandgemälden spricht, verleiht den Bildern einen geradezu unrealen kostbaren Anstrich und weist sie dem im Artusreich so wichtigen Bereich des *merveilleux* zu. Denn obwohl Glasmalereien im späten 14. Jahrhundert vereinzelt auch in Palästen belegt sind (Busse, 1995: 198–199), dürften Guillem's Zeitgenossen dermaßen umfangreiche figürliche Zyklen bloß in den Fenstern von Sakralbauten gekannt haben.
- 14 Die Fresken aus dem Palau Reial Major befinden sich heute im Stadtmuseum von Barcelona, jene aus dem Palau Berenguer Aguila im Museu Nacional d'Art de Catalunya in

urkundlich belegten Fresken aus dem 14. Jahrhundert zu erinnern, die im königlichen Palast von Zaragoza den okzitanischen Versroman *Jaufre* illustrierten (Riquer, 1984, II: 196). Und auch in Guillems unmittelbarer Heimat, Mallorca, müssen derartige Malereien verbreitet gewesen sein. Das beweisen nicht nur die mit Jagd-, Turnier- und anderen profanen Szenen bemalten Holztäfelchen, die einst die Decke des Almudaina-Palasts zierten (Llompart, 1977–1980, 3: 17–18), sondern auch die heute im Museu de Mallorca aufbewahrten Freskenfragmente mit ritterlichen Darstellungen, die aus einem Altstadtthaus in Palma stammen (*op.cit.*, 4: Fig. 2 u. 3).

Wichtiger als der Bezug zu real existierenden Malereien war für Guillem aber wohl die Rezeption von Gemäldebeschreibungen in der höfischen Literatur Frankreichs. In der Forschung herrscht weitgehend Einigkeit, dass der *Lancelot*-Roman des 13. Jahrhunderts als das unmittelbare Vorbild anzusehen ist. So schreibt Gerhard Wild über die Glasgemälde in der *Faula*: „Die Kenner des Vulgata-*Lancelot* werden dabei an Lancelots Malereien in Morganes Gefängnis denken, deren Entdeckung in der *Mort Artu* den Untergang der Tafelrunde einleitet [...]“ (Wild, 1990b: 216).<sup>15</sup> Trotz aller Bedeutung des *Lancelot*-Romans scheint es mir dennoch fraglich, ob sich die Ekphrasen in der *Faula* so eindeutig von diesem Vorbild herleiten lassen. Denn das eigentlich Charakteristische an den Wandgemälden Lancelots ist ja der Umgang, den der Protagonist mit den Bildern pflegt. Lancelot malt bekanntlich die Geschichte seiner Liebe zu Guinevre an die Wände seines Gefängnisses; das Bild der abwesenden Geliebten soll diese gegenwärtig machen und dem Liebenden dadurch die Gefangenschaft erleichtern (Wenzel, 1995: 302–320). Zugleich hilft es ihm, „in der schauenden Meditation seine Vita in Form einer Erzählung wiederzufinden“ (Wandhoff, 2003: 285). Doch in der *Faula* wird gerade dieser Umgang mit den Bildern *nicht* rezipiert. Denn weder erfährt man etwas über den Urheber der Glasgemälde, noch werden sie innerhalb des Textes einer einge-

---

derselben Stadt. Als Entstehungszeit lassen sich für beide die Regierungsjahre von Alfons III. angeben: dieser hatte Mallorca zeitweise besetzt und auch Menorca von den Mauren zurückerobert (1287). Die Darstellung der Eroberung Mallorcas durch seinen Vorfahren Jakob I. war für ihn also ein naheliegendes Thema. Sein Tod im Jahr 1291 liefert demnach den *terminus ante quem* für die Ausführung der Wandmalereien; aus stilistischen Gründen lässt sich „um 1285“ als zeitliche Untergrenze für die Datierung festlegen. Der „königstreue“ Inhalt der Malereien aus dem Palau Berenguer Aguila erklärt sich dadurch, dass der Palast im 13. Jh. im Besitz der Familie Caldes war, die dem Königshaus sehr nahe stand. Vgl. Gudiol / Alcolea i Blanch (1986: 28–29); Blasco (1993).

15 Auf ganz ähnliche Weise betrachtet Anna Maria Compagna die Stelle; vgl. Anm. 5.

henden Betrachtung unterzogen,<sup>16</sup> geschweige denn im Gespräch der Protagonisten thematisiert. Dem entspricht auch der unterschiedliche Inhalt der Gemälde im Prosa-*Lancelot* und in der *Faula*. Sind Lancelots Fresken ein persönliches, autobiographisches Dokument, in dem er selbst eine der Hauptrollen spielt, so zeigen die Bilder in der *Faula* zwar in gewissem Sinn die Geschichte der Artuswelt, aber eben nicht die persönliche Geschichte von König Artus.<sup>17</sup> In dem einen Fall haben die beschriebenen Bilder einen biographischen Hintergrund, in dem anderen einen historiographischen.<sup>18</sup> Während Lancelots Bilder ihren Bezugspunkt innerhalb des Textes haben – sie stellen sowohl dem Protagonisten als auch dem Leser die vorangegangene Handlung zusammenfassend noch einmal vor Augen –, verweisen die Gemälde in der *Faula* auf außerhalb des Textes liegende Ereignisse aus ferner Vergangenheit. Kurz: So eindeutig der Inhalt der in der *Faula* beschriebenen Glasgemälde auch auf die Handlung des *Lancelot*-Romans verweisen mag (Wild, 1990b: 216), so grundverschieden ist der Gebrauch der Ekphrasis in den beiden Texten. Bedenkt man überdies, dass Beschreibungen von Wandbildern in der mittelalterlichen Literatur Frankreichs ein häufig vorkommendes Motiv bilden,<sup>19</sup> so drängt sich die

- 
- 16 Natürlich tritt zunächst Guillem als textinterner Bildbetrachter auf. Die Beschreibung der Gemälde beginnt ja: „Hon, yeu regardey pres e luny / les voltes e.ls entelhaments / e.ls vayrials, qui subtilmens / éron obrats de mantes guises“ (vv. 549–552). Der Rest der Ekphrasis wird jedoch in deutlich distanzierterer Form geliefert, und zwar entweder als objektivierte Bestandsbeschreibung („hi ha pleytz d'òmens presans“, v. 556; „e Stor de Mares hi fo“, v. 598) oder dadurch, dass der Leser in die Rolle eines imaginären Betrachters gerückt wird („vîretz lay pinxes“, v. 560; „pógretz vesser lay“, v. 564). Guillem selbst ist dagegen nicht mehr als Betrachter präsent, die Position des Ich-Erzählers wird regelrecht aufgegeben und durch eine auktoriale Erzählposition ersetzt.
- 17 Hier könnte man natürlich entgegnen, dass die Geschichte des Königs gewissermaßen in all den anderen Geschichten enthalten sei, besonders in jener Lancelots. Aber es ist doch auffällig, dass Lancelot, anders als Tristan, nur als tapferer Held und nicht auch als höfischer Liebhaber genannt wird, dass die Ehebruchs-Geschichte der Königin Guinevre also nicht direkt angesprochen wird. Auch fehlt jeglicher Hinweis auf den Zauberer Merlin und die Jugend Artus'. Ebenso wenig finden Mordred und der Tod bzw. die Entrückung des Königs hier eine Erwähnung.
- 18 Dass grundsätzlich zwischen historiographisch und biographisch eingesetzten Ekphrasen unterschieden werden kann, hat Haiko Wandhoff (1996: 87–91) dargelegt.
- 19 Eine umfangreiche Sammlung einschlägiger Textstellen schon bei Söhring (1900: 598–614). Dass es sich bei den von Guillem beschriebenen Gemälden nicht um Wandbilder oder Tapisserien, sondern um Glasmalereien handelt, hat m. W. keine Entsprechung in der französischen Literatur. Allerdings findet sich eine Parallele in Geoffrey Chaucers 1369–1370 verfassten *Book of the Duchess*, wo Glasfenster mit einem ausführlichen Troja-Zyklus geschildert werden (vv. 320–328; Ed. Benson, 1987). Ob Guillem de Tor-

Frage auf, ob hier nicht auch andere Texte als der Prosa-*Lancelot* als Vorbilder in Betracht zu ziehen sind. Dabei hat man den Blick nicht nur auf die Artusepik, sondern auch auf den Bereich der allegorischen Dichtung zu wenden, steht die *Faula* doch formal betrachtet (Ich-Erzähler, Auftreten von Personifikationen) ganz stark in der Tradition dieser Gattung (Riquer, 1984, II: 222). Und gerade für die Palastekphrase stößt man hier rasch auf ein potentielles Vorbild: die Schilderung von Naturas Palast im 1182/1183 entstandenen *Anticlaudian* des Alanus ab Insulis, einem der bedeutendsten allegorischen Texte des Mittelalters, der nachweislich auch auf der iberischen Halbinsel verbreitet war (Manitius, 1931: 799, Anm. 5). Wie Jahrhunderte nach ihm Guillem de Torroella beginnt auch Alanus seine Ekphrasis mit der Schilderung eines *locus amoenus*, an dem sich der Palast befindet; dann fährt er fort mit der Beschreibung des Bauwerkes und der kostbaren Materialien, aus denen es besteht, um schließlich auf die Wandbilder mit historischen Gestalten zu kommen, die das Innere zieren (Ratkowitsch, 1991: 212–226). Freilich sind die Übereinstimmungen zwischen *Anticlaudian* und *Faula* zu allgemeiner Natur, um eine direkte Abhängigkeit postulieren zu können, zumal fraglich scheint, ob Guillem de Torroella des Lateinischen mächtig war. Andererseits darf man nicht vergessen, dass die Palastekphrase des Alanus ab Insulis das ganze Mittelalter hindurch als literarisches Grundmodell fortwirkte, nicht zuletzt weil große Teile daraus in wörtlicher Übersetzung in den volkssprachlichen *Roman de la Rose* übernommen wurden (Ed. Langlois, 1914–1924, II: 345, Anm. zu vv. 5921–6118).<sup>20</sup> Dass auch der *Rosenroman*, in dem Ekphrasen ja generell eine große Rolle spielen, zumindest zu Beginn des 15. Jahrhunderts in Katalonien bekannt war (Riquer, 1984, II: 113), verleiht der These, wonach sich die Ekphrasen der *Faula* eher auf Vorbilder aus der allegorischen Dichtung denn auf den Prosa-*Lancelot* beziehen, zusätzlich Gewicht.

Die – wenigstens indirekte – Abhängigkeit der *Faula* von Dichtungen wie dem *Anticlaudian* wird aber vor allem in der Funktion der Ekphrasen innerhalb des Gesamttextes offensichtlich. Denn wie schon bei der Sattel-

---

roella den Chaucer-Text möglicherweise kannte, wäre wohl eine eigene Untersuchung wert. Ausgeschlossen scheint es mir nicht, wurde das *Book of the Duchess* doch für John of Gaunt geschrieben, der sich bekanntlich viel auf der Iberischen Halbinsel aufhielt und in den Konflikten zwischen Kastilien und Aragon eine nicht unbedeutende Rolle spielte.

20 So wird der *Anticlaudian* noch in der Beschreibung von Fortunas Palast und seinen Wandmalereien in Christine de Pizans *Mutacion de Fortune* als – durch den Rosenroman vermitteltes – Vorbild greifbar (Pinet, 1974: 315, Anm. 2).

Ekphrasis gilt auch für die Glasmalereien, dass ihr Inhalt sich nicht reflektierend oder kontrastierend auf die Erzählhandlung bezieht, sondern diese durch zusätzliche Bedeutungen bereichert. Gerade darin aber manifestiert sich eine Besonderheit allegorischen Schreibens, die sich mit Christine Ratkowitsch wie folgt definieren lässt: „Aufgrund dieser Differenzierung [narrativ vs. allegorisch] liegt auch die Verwendung des Stilmittels der Ekphrasis jeweils auf einer etwas anderen Ebene. In allegorischen Epen unterbricht die Ekphrasis im Grunde keine fortlaufende Handlung, weil alle übrigen Darstellungsmittel außerhalb der Ekphrasis, also Personifikationen, deren Gewänder und Attribute, aber auch deren Handeln, demselben Zweck dienen wie die Ekphrasis selbst, nämlich der Veranschaulichung der Allegorie“ (Ratkowitsch, 1991: 14). Für die Lektüre von Guillems *Fanla* bedeutet das: Das in den Glasgemälden Dargestellte hat denselben Realitätsgrad und Aussagewert wie etwa die Personifikationen von Amors und Valors. Dass gerade zwischen diesen allegorischen Gestalten und den beiden Ekphrasen inhaltliche Zusammenhänge bestehen, wurde ja oben bereits gezeigt.

Hat man erst einmal erkannt, dass das in den Bildern Dargestellte integraler Bestandteil des allegorischen Textgefüges ist, so nimmt man aber auch noch andere intratextuelle Bezüge wahr. Denn in der Beschreibung der Glasgemälde verwendet Guillem eine Reihe von Schlagwörtern, die sich auch an anderer Stelle in der Erzählung wiederfinden. In den Bildern sind u. a. zu sehen:

junctes, batalhas e torneigs,  
*amors*, xausimens e *dompneigs*;  
 certz hi ha pleytz d'òmens presans  
 e d'altres fayts richs ben stans  
 qui donen pretz, segon *valor*. (vv. 554–558)  
 [...]

e del prous Lancelot del Lach  
 pógretz vesser lay examén  
 lo sen, la força, l'ardimén,  
 ab què mantench *cavalharia*.<sup>21</sup> (vv. 563–566)

Nicht nur die schon bekannten „amors“ und „valors“ tauchen hier als Schlüsselbegriffe auf, sondern auch eine Reihe anderer Begriffe, denen in der höfischen Kultur entscheidende Bedeutung zukommt. Nun ist es

---

21 Hervorhebungen hinzugefügt.

interessant festzustellen, dass viele der hier verwendeten Termini auch in Artus' Klage über den Verfall der Zeit vorkommen. Was der König im Schwert erblickt, wird ja folgendermaßen beschrieben:

laysier perage  
 e pris, cloyer de *valour*,  
 e *dompney* departir d'*amour*  
 pour ce mauveffa companyia!  
 E l'ordre de *chavalharia*,  
 si le voy je, de tal maniera!<sup>22</sup> (vv. 778–783)

Das, was Artus im Schwert erblickt, korrespondiert also in antithetischer Form mit dem, was in den Glasgemälden zu sehen ist. Die Beschreibung der Bilder wird zur Beschreibung der idealen Vergangenheit,<sup>23</sup> wird zur Kontrastfolie, vor der sich die traurige Gegenwart umso negativer abhebt. Wo etwa ein Giraut de Borneil in *Per solatz* *reveillar* durchgehend den Kontrast zwischen einst und jetzt, also einen zeitlichen Unterschied, betont, kann Guillem ideale Vergangenheit und verkommene Gegenwart dank der Ekphrasis dem Leser gleichzeitig vor Augen stellen. Im zeitlosen Raum der Allegorie kann beides nebeneinander existieren.

---

22 Hervorhebungen hinzugefügt.

23 Anders als Gerhard Wild glaube ich also nicht, dass die Darstellungen unter negativem Vorzeichen stehen (Wild, 1990b: 216). Wilds Ansicht basiert ja auf einer doppelten Annahme: erstens, dass die Ekphrasis in der *Faula* sich „eindeutig“ auf die im Prosa-*Lancelot* beschriebenen Wandbilder beziehe. Zweitens, dass diese Wandgemälde des Lancelot unmittelbar auf den Untergang des Artusreichs verweisen, dass also bereits das von Guillem rezipierte Vorbild negativ zu lesen sei. Dass ich die erste Annahme für problematisch halte, dürfte aus meinen obigen Ausführungen klar geworden sein. Dass auch die zweite Annahme in dieser Eindeutigkeit unhaltbar ist, hat Uwe Ruberg aufgezeigt: Wilds negative Interpretation von Lancelots Fresken beruht ja darauf, dass der Held durch den Anblick einer Darstellung der Flucht des Aeneas aus Troja zur Ausführung der Malereien angeregt wird. Da aber die Flucht des Aeneas auf den Untergang Trojas verweise, seien die davon angeregten Bilder Lancelots als Referenz auf das Ende des Artusreichs zu werten (Wild, 1990b: 219, Anm. 4; Wild, 1994: 687–688). Dem hält Ruberg unter Nennung von Textbelegen entgegen, dass „der Aufbruch des Aeneas aus Troja [...] im hohen Mittelalter, auch in der Bildkunst, in aller Regel unter positiven Vorzeichen des göttlichen Rettungs- und Neugründungsauftrags gewertet“ werde (Ruberg, 1998: 191–192), also weniger auf die Zerstörung Trojas, sondern vielmehr auf die Gründung Roms verweise. Damit ist Wilds Deutung die Grundlage entzogen.

Hinzugefügt werden muss an dieser Stelle, dass Wild selbst in einem jüngeren Beitrag (1994: 696–697) die Gemäldebeschreibung der *Faula* deutlich positiver bewertet.

## 2.4 Conclusio

In der *Faula* werden Gegenwart und ideale Vergangenheit, Ist- und Soll-Zustand der Gesellschaft durch die Mittel von Ekphrasis und Allegorie unmittelbar nebeneinander und dem Rezipienten vor Augen gestellt. Dadurch ist er gezwungen, die beiden Zustände gegeneinander abzuwägen und Stellung zu beziehen. Gerade durch diese Gegenüberstellung entfaltet die *Faula* ihr zeitkritisches Potential, denn im Katalonien des 14. Jahrhunderts waren Vergleiche der Jetzt-Zeit mit der Artuswelt keineswegs selten (Wild, 1990a: 70–72). Üblicherweise, etwa in der Chronik Muntaners, wurde dabei aber betont, dass die glorreiche Gegenwart selbst die Artuswelt noch überträfe. Tristan und Lancelot wetteifern in diesen Texten „mit den Heldentaten der katalanischen Expansion“ (Wild, 1990a: 71), bleiben jedoch hinter diesen zurück. Guillem de Torroella zeigt sich wesentlich pessimistischer; er kehrt zum umgekehrten Schema zurück, wie es schon bei den Dichtern des 12. und 13. Jahrhunderts vorgegeben war (Bumke, 1986: 26–29): Bei ihm ist die Artuswelt ein unübertroffenes Ideal, das in der Gegenwart jedoch verloren und nur noch im Speichermedium des Bildes lebendig ist.

## 3 Ausblicke

### 3.1 Ekphrasis und Allegorie in Anselm Turmedas *Cobles de la divisió del regne de Mallorca*

In der *Faula* des Guillem de Torroella kommt den Ekphrasen, wie gezeigt werden konnte, zentrale Bedeutung in der argumentativen Struktur des Textes zu. Die Analyse der Kunstbeschreibung konnte somit wesentlich zum Gesamtverständnis des Werks beitragen. Das gilt jedoch nicht nur für die *Faula*; ähnliches ließe sich auch für weitere katalanische Texte des Mittelalters zeigen. Ein Studium auch anderer Werke unter den hier vorgegebenen Fragestellungen wäre wünschenswert, würde aber den Rahmen dieses Beitrags sprengen. Es sei jedoch erlaubt, abschließend wenigstens einen kurzen Blick auf zwei weitere Dichtungen zu werfen, die in der einen oder anderen Form mit der *Faula* in Verbindung stehen.

Das erste dieser Werke sind die 1398 verfassten *Cobles de la divisió del regne de Mallorca* von Anselm Turmeda. Wie bei der *Faula* handelt es sich um eine Versdichtung politisch-zeitkritischen Inhalts; wie in der *Faula* arbeitet die Argumentation u. a. mit Personifikationen, mit einer Auflistung

positiv besetzter historischer Gestalten, die in Kontrast zur tristen Gegenwart gesetzt werden, aber auch mit einer – zugegeben kurzen – Ekphrasis (Riquer, 1984, II: 460–464). Diese befindet sich am Ende der Einleitungs-partie, die ebenfalls große Ähnlichkeit zur *Faula* aufweist (Riquer, 1984, II: 461): Beim Ausritt an einem Frühlingstag erreicht der Ich-Erzähler eine herrliche Wiese, die alle Zeichen des *locus amoenus* trägt. Dort findet er einen wunderbaren Palast – den Wohnsitz der personifizierten Insel Mallorca –, darin einen prächtigen Saal mit Mauern aus Edelsteinen und Fenstern von Kristall, in dem er ein mit Reliefs verziertes Portal erblickt (vv. 145–152). Dargestellt sind die Geschichten von Hektor und Jason sowie der ganze trojanische Krieg (vv. 150–152). Bezugspunkt ist hier offenbar die *Historia Destructionis Troiae* des Guido delle Colonne (Riquer, 1984, II: 461), von der auch eine katalanische Übersetzung existierte (Compagna, 2004: 27, Anm. 25). Damit fügt sich Turmeda nahtlos in die gesamt-europäische Ekphrasis-Tradition des Mittelalters ein, bildet doch „der trojanische Krieg [...] fraglos das historische Motiv, welches im Mittelalter am häufigsten in Form einer Ekphrasis dargestellt wird“ (Wandhoff, 2003: 183). Die große Beliebtheit des Motivs erklärt sich dadurch, dass man darin „den Ursprung der europäischen Geschichte“, vor allem auch den „Ursprung des Rittertums“ sah (Wandhoff, 2003: 191). Der trojanische Krieg wurde nicht nur als „Paradigma der säkularen Geschichte“ wahrgenommen, sondern konnte „sogar stellvertretend für die Geschichte schlechthin stehen“ (Wandhoff, 2003: 184).

Die knappe, nur drei Verse umfassende Troja-Ekphrasis in den *Cobles de la divisió del regne de Mallorques* lässt sich somit auf zweifache Weise deuten. Zum einen führt sie heldenhafte Taten und Gestalten aus der Vergangenheit ein, die der Gegenwart als Idealbild entgegengehalten werden können. Zum anderen aber dürfte sie die Aufgabe haben, von der idyllischen Eingangspartie zum eigentlichen, historisch-politischen Hauptteil überzuleiten, lassen sich die Reliefs doch, um mit Wandhoff zu sprechen, als Verbildlichung der „Geschichte schlechthin“ interpretieren. Sie signalisieren dem Leser, dass er es nicht, wie der Beginn vielleicht vermuten lassen könnte, mit einer allegorischen Liebesdichtung zu tun hat, sondern dass die Erzählung ein historisch-politisches Thema behandelt. Dieser Funktion entspricht nicht nur die Position der Bildbeschreibung innerhalb des Textes – eben am Ende der Eingangspartie –, sondern auch die Anbringung der Bilder selbst an einem Portal. Ihre Rolle als ein Durch- bzw. Übergangsmotiv wird dadurch unterstrichen.

Trotz ihrer Kürze erfüllt die Portalekphrase also innerhalb des allegorischen Textgefüges eine ausgesprochen durchdachte Funktion, die sie den Bildbeschreibungen der *Faula* vergleichbar erscheinen lässt. Überhaupt wurde deutlich, dass im Einsatz der allegorischen Mittel große Übereinstimmungen zwischen den beiden Texten bestehen, die vom visionären Charakter des Ganzen über den Auftritt von Personifikationen bis hin zur Ekphrasis reichen. Besonders die ausführliche Beschreibung des von einer paradiesischen Wiese umgebenen, aus kostbarsten Materialien errichteten Palastes weist so große Ähnlichkeiten auf, dass man eine direkte Beeinflussung Turmedas durch Guillem de Torroella in Betracht ziehen könnte. Doch natürlich gilt es zu bedenken, dass die Ähnlichkeiten auch bloß auf der Rezeption gemeinsamer Vorbilder basieren könnten. Gerade für die Palastbeschreibung ließen sich ja ganz konkret der *Anticlaudian* oder der *Rosenroman* als mögliche Impulsgeber benennen.

### 3.2 „Una altra cambra ... hestoriada“: Ekphrasis im *Tirant lo Blanc*

Einen unmittelbaren Rückgriff auf die *Faula* kann man hingegen für zwei bislang wenig beachtete Ekphrasen in Joanot Martorells *Tirant lo Blanc* postulieren. Am Beginn des Konstantinopel-Teils des Romans stehen zwei Bildbeschreibungen, die sich durch ihre Themenwahl – Liebespaare in dem einen, christliche Ritter in dem anderen Fall – deutlich als von Guillems Text abhängig erweisen.<sup>24</sup> Allerdings, soviel sei vorweggenommen, erschöpfen sich die Parallelen im Wesentlichen in dieser inhaltlichen Übereinstimmung. Da es sich beim *Tirant* ja nicht um eine allegorische Dichtung, sondern um einen Ritterroman im herkömmlichen Sinn handelt, ist die Funktion der Ekphrasis innerhalb des Werks eine etwas andere, man könnte sagen: weniger komplexe. Wenden wir uns aber nun den entsprechenden Textstellen zu.

Nach seinen ersten Heldentaten im Turnier am englischen Königshof und beim Kampf um Rhodos reist der Ritter Tirant lo Blanc nach Konstantinopel, um der arg bedrängten Stadt gegen die Türken beizustehen. Dort wird er vom Kaiser feierlich empfangen (Kap. 116–117) und lernt bald auch dessen Tochter, Carmesina, kennen. Bereits als der Held die Prinzessin zum ersten Mal erblickt, verliebt er sich in sie – nicht zuletzt,

---

24 Dazu kommt natürlich, dass Martorells Benutzung der *Faula* als Vorbild sich ja auch an anderen Stellen, v. a. in der berühmten Artus-Szene, belegen lässt (Wild, 1990a: 83–89).

weil sie aufgrund der Hitze ihre Brüste entblößt hat (Kap. 118).<sup>25</sup> Im Anschluss an diese erste Begegnung begibt sich die Hofgesellschaft, inklusive Tirant und Carmesina, in einen Raum, dessen Wände mit Tapisserien behängt sind. Diese fein gearbeiteten Teppiche zeigen berühmte Liebespaare, namentlich Flor und Blanchefleur, Pyramus und Thisbe, Aeneas und Dido, Tristan und Isolde, Lancelot und Guinevre sowie „molts altres“ (Ed. Riquer, 1979: 222). Man möchte diese Auflistung fast einen Wink mit dem Zaunpfahl nennen, ruft sie doch beim Leser die Erinnerung an die beliebtesten Liebesgeschichten des Mittelalters wach, aktiviert diese als „micro-narratives“, die in einen Dialog mit der eigentlichen Erzählung treten können. Die Themen der an dieser Stelle beschriebenen Bildteppiche machen klar, dass die bisher von ritterlichem Kampf geprägte Romanhandlung nun in eine neue Phase eintritt, dass die Geschichte von nun an (auch) eine Liebesgeschichte ist. Hier wird auch deutlich, dass eine ausführliche Beschreibung der Bildteppiche gar nicht notwendig ist, um diese narratologische Funktion zu erfüllen. Da der Inhalt der genannten Liebesgeschichten beim spätmittelalterlichen Leser als bekannt vorausgesetzt werden konnte, reicht die bloße Nennung der Bildthemen, um vor seinem geistigen Auge entsprechende Bilder entstehen zu lassen.<sup>26</sup>

Ähnlich knapp ist auch die zweite Ekphrasis im *Tirant*, die nur wenige Seiten nach der ersten folgt. Während Tirant nach der Begegnung mit Carmesina liebeskrank in seiner Kammer daniederliegt, begibt sich die Hofgesellschaft in eine prächtige Halle, die wiederum mit größtem technischem und materiellem Aufwand gestaltet ist (Kap. 119). Auch dieser Raum wird von Wandbildern (diesmal offenbar Fresken) geziert: „Les imatges de les parets divisaven diverses històries de Boors e de Perceval e de Galeàs com complí l'aventura del Siti perillós, e tota la conquesta del Sant Greal s'hi demostrava“ (Ed. Riquer, 1979: 224–225). Dargestellt ist

---

25 Die sehr explizit geschilderte Erotik des *Tirant lo Blanc* ist von den Interpreten des Romans viel diskutiert worden; vgl. zu dem Thema Pierce (1962).

26 Vor allem Tamar Yacobi hat sich dafür ausgesprochen, die bloße Erwähnung von Kunstwerken schon als Ekphrasis gelten zu lassen, da etwa die Nennung eines Bildtitels bereits ausreiche, um beim Leser eine Vorstellung von dem Kunstwerk wachzurufen (Yacobi, 1997: 42). Wie Christina Schaefer und Stefanie Rentsch richtigerweise einwenden, ist „der damit verbundene Anschaulichkeitseffekt [...] allerdings nicht in der Struktur des Textes begründet, sondern abhängig von den Vorkenntnissen des Rezipienten“ (Schaefer / Rentsch, 2004: 150). Im konkreten Fall kann jedoch tatsächlich davon ausgegangen werden, dass die von Martorell aufgelisteten Liebesgeschichten dem zeitgenössischen Leser bekannt waren, lässt sich ihre Verbreitung im katalanischen Sprachraum doch hinlänglich belegen (Compagna, 2004: 67–68, Anm. zu vv. 238–244).

also die Geschichte der Gralssuche, sind jene Abenteuer der Artusritter, die am stärksten im Dienst der christlichen Religion stehen. So verwundert es nicht, dass das Bildprogramm der Halle noch durch Darstellungen „de tots los reis de crestians“ (Ed. Riquer, 1979: 225) vervollständigt wird.

In dieser Halle bittet die Prinzessin dann Diafebus, einen Gefährten des Helden, ihr von Tirant zu erzählen; eine Bitte, der jener gerne und ausführlich nachkommt. Im Text folgt dieser Bericht des Diafebus unmittelbar auf die Schilderung der Wandbilder durch den Erzähler. Für den Leser erscheint die Beschreibung Tirants somit geradezu als Fortsetzung der Bildbeschreibung. Der Romanheld wird hier gewissermaßen in eine Reihe mit den an den Wänden dargestellten christlichen Rittern gestellt. Diese bilden eine „ideale Ahnenreihe“ Tirants, sie fungieren, ähnlich wie die bekannte Artus-Episode (Kap. 189–202),<sup>27</sup> „als ‚Brennspiegel‘, in dem die genealogische und ideologische Konstruktion des Romans gebündelt werden“ (Wild, 1990a: 84–85). Nicht ohne Bedeutung dürfte auch sein, dass unter den „diverses històries“ der Gemälde ausgerechnet Galahads Inbesitznahme des „Gefährlichen Sitzes“ einzeln genannt wird. Auch darin kommt die Intention Martorells, Tirant mit den christlichen Helden in Beziehung zu setzen, zum Ausdruck. Denn der „Gefährliche Sitz“ an der Tafelrunde ist bekanntlich jenem Ritter vorbehalten, dem es als einzigem vergönnt sein wird, die Suche nach dem Gral erfolgreich abzuschließen. Der junge Galahad aber nimmt, kaum dass er in Camelot angekommen ist, diesen Platz ganz selbstverständlich in Besitz (Ed. Sommer, 1913: 5–8). Und gerade so wie Galahad von außen an den Artushof kommt und als einziger die große Aufgabe erfüllen wird, deren Bewältigung den Rittern der Tafelrunde nicht gelingt, so kommt auch Tirant als ein Fremder nach Konstantinopel, um die Stadt und das Reich von der Bedrohung zu befreien, derer die Gefolgsleute des Kaisers nicht Herr werden können.

Beide Ekphrasen erfüllen also eine ähnliche Funktion, denn beide weisen Tirant eine bestimmte Rolle zu, die des Liebenden einerseits, die des christlichen Helden andererseits. Interessant ist dabei auch die Position der Ekphrasen im Gesamttext. Zwar stehen sie nicht am Beginn des Romans, aber doch am Beginn des eigentlichen Hauptteils – denn alles vor Tirants Ankunft in Konstantinopel Geschehene lässt sich unter dem Begriff „Vorgeschichte“ subsumieren. Somit lassen sich die zitierten Beschreibungen von Tapisserien und Wandgemälden im *Tirant* als eine Form von „Bildeinsatz“ bzw. „Bildeingang“ definieren. Dabei handelt es sich um eine in

---

27 Zu dieser Szene vgl. Brummer (1962) sowie Wild (1990a: 83–89).

der mittelalterlichen Literatur weit verbreitete narrative Technik. Gemeint ist die oftmals anzutreffende Positionierung von Ekphrasen am Beginn eines Werkes, wobei in der Regel festzustellen ist: „the painting described [...] introduces the plot, theme or moral of the story or discourse to follow“ (Keuls, 1978: 121–122).<sup>28</sup> Man kann daher auch sagen, beide Ekphrasen im *Tirant* nehmen die zentralen Themen, die von nun an den Roman bestimmen, vorweg: Tirants Werben um Carmesina einerseits, seinen Kampf gegen die „Ungläubigen“ andererseits. Sie tun dies, indem sie im Gedächtnis des Lesers die Erinnerung an andere Geschichten wachrufen, in denen die Handlung von ähnlichen Konzepten geprägt ist. Dem Rezipienten werden auf diese Weise Rollenbilder aus der höfischen Literatur vor Augen gehalten, mit denen er die Taten Tirants vergleichen kann. Besonders die Nennung des jungfräulich-keuschen Gralsritters Galahad in der Beschreibung der Wandgemälde fordert geradezu dazu auf, das Treiben des sexuell doch recht aktiven Tirant abzuwägen und zu überdenken, dient also ebenso sehr als Kontrastfolie wie als Spiegel. Welche konkreten Schlüsse auch der moderne Interpret aus einer solchen Gegenüberstellung zu ziehen vermag, wäre im Rahmen einer großangelegten Gesamtanalyse des Werks zu untersuchen. Das aber ist eine Aufgabe, die an dieser Stelle nicht gelöst, sondern nur als ein Desiderat für zukünftige Forschungen formuliert werden kann.

#### Zitierte Literatur

- Benson, Larry Dean (Hrsg. <sup>3</sup>1987): *The Riverside Chaucer*, Boston: Riverside.
- Blasco, Anna Maria (1993): *Les pintures murals del Palau Reial Major de Barcelona*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Bliss, Alan J. (Hrsg. <sup>2</sup>1966): *Sir Orfeo*, Oxford: Clarendon Press.
- Brummer, Rudolf (1962): „Die Episode von König Artus im Tirant lo Blanc“, *Estudis Romànics* 10, 283–290.
- Bumke, Joachim (1986): *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

---

28 Zum Bildeingang jetzt grundlegend Wandhoff (2003: 229–233). Er bemerkt auch, dass solche „Bildeingänge“ nicht unbedingt am Anfang eines Werks stehen, sondern oftmals am Beginn eines wichtigen Abschnitts in der Erzählung.

- Busse, Wilhelm G. (1995): „Arthurs Camelot in England: Ein architektonisches Nichts“, in: ders. (Hrsg.): *Burg und Schloß als Lebensorte in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf: Droste, 187–214.
- Cid Priego, Carlos (1962): „Las pinturas murales del castillo de Alcañiz“, *Goya. Revista de arte* 8, 274–277.
- Clemente, Linda M. (1992): *Literary objets d'art. Ekphrasis in Medieval French Romance 1150–1210*, New York: Peter Lang.
- Compagna, Anna Maria (Hrsg. 2004): Guillem de Torroella, *La faula*, in: *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana*, <<http://www.rialc.unina.it>>; die Edition liegt, inklusive italienischer Übersetzung und Kommentar, auch gedruckt vor: Guillem de Torroella, *La favola*, hrsg. v. Anna Maria Compagna, Rom: Carocci, 2004.
- Curtius, Ernst Robert (1948): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern: Francke.
- Eco, Umberto (1996): *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag (Originalausgabe: *Six walks in the fictional woods / Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1994).
- Fajt, Jiří (Hrsg. 2006): *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437*, München / Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- Gudiol, Josep / Alcolea i Blanch, Santiago (1986): *Pintura gòtica catalana*, Barcelona: Polígrafa.
- Heffernan, James A. W. (1993): *Museum of Words – The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago: University of Chicago Press.
- Keuls, Eva (1978): „Rhetoric and visual aids in Greece and Rome“, in: Havelock, E. A. / Hershebell, P. (Hrsg.): *Communication arts in the Ancient World*, New York: Hastings House, 121–134.
- Kühn, Hermann (1988): „Farbmaterialien. Pigmente und Bindemittel“, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 1: Farbmittel – Buchmalerei – Tafel- und Leinwandmalerei*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 7–54.
- Langlois, Ernest (Hrsg. 1914–1924): *Le Roman de la Rose*, 5 Bde., Paris: Champion.
- Llompарт, Gabriel (1977–1980): *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, 4 Bde., Palma de Mallorca: Ripoll.

- Manitius, Max (1931): *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, München: Beck.
- Pierce, Frank (1962): „The role of sex in the *Tirant lo Blanc*“, *Estudis Romànics* 10, 291–300.
- Pinet, Marie-Josèphe (1974): *Christine de Pisan. Étude biographique et littéraire*, Genf: Slatkine.
- Ratkowitsch, Christine (1991): *Descriptio Picturae. Die literarische Funktion der Beschreibung von Kunstwerken in der lateinischen Großdichtung des 12. Jahrhunderts*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- (Hrsg. 2006): *Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken. Eine literarische Tradition der Großdichtung in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Riquer, Martí de (Hrsg. 1979): *Joanot Martorell – Martí Joan de Galba: Tirant lo Blanc i altres escrits de Joanot Martorell* (Clàssics Catalans Ariel; 1), Barcelona: Ariel.
- (1984): *Història de la literatura catalana. Part Antiga*, Barcelona: Ariel.
- Ruberg, Uwe (1998): „Lancelot malt sein Gefängnis aus.“ Bildkunstwerke als kollektive und individuelle Memorialzeichen in den Aeneas-, Lancelot- und Tristan-Romanen“, in: Peil, Dietmar / Schilling, Michael / Strohschneider, Peter (in Verbindung mit Wolfgang Frühwald) (Hrsg.): *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur, Kolloquium Reisenburg 1996*, Tübingen: Niemeyer, 180–194.
- Schaefer, Christina / Rentsch, Stefanie (2004): „Ekphrasis. Anmerkungen zur Begriffsbestimmung in der neueren Forschung“, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 114, 132–165.
- Schlosser, Julius von (1894): „Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters“, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 15, 260–294.
- Schultz, Alwin (1991 [1880]): *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*, Essen: Phaidon (Nachdruck).
- Sharman, Ruth Verity (Hrsg. 1989): *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneil: a critical edition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Söhring, Otto (1900): „Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen“, *Romanische Forschungen* 12, 493–640.
- Sommer, H. Oskar (Hrsg. 1913): *Les aventures ou la quête del Saint Graal – La mort le Roi Artus, The Vulgate versions of the Arthurian romances edited from*

- manuscripts in the British Museum*, Bd. VI, Washington: Carnegie Institution.
- Tobler, Adolf / Lommatzsch, Erhard (1925): *Altfranzösisches Wörterbuch*, Bd.1 (A–B), Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Wandhoff, Haiko (1996): „Gemalte Erinnerung. Vergils *Aeneis* und die Troja-Bilddenkmäler in der deutschen Artusepik“, *Poetica* 28, 66–96.
- (2003): *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlin / New York: Walter de Gruyter.
- Webb, Ruth (1999): „*Ekphrasis* ancient and modern: the invention of a genre“, *Word and Image* 15, 7–18.
- Wenzel, Horst (1995): *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München: C. H. Beck.
- Wild, Gerhard (1990a): „Ausgrenzung und Integration arthurischer Themen im katalanischen Mittelalter (von Muntaners *Crònica*, *Blandín de Cornualla* und Torroellas *La Faula* zu Martorells *Tirant lo Blanc*)“, *Zeitschrift für Katalanistik* 3, 67–89.
- (1990b): „Die Geburt der neuen Texte aus dem Geiste von Artus’ Tod. Das literarische Gespräch über die *Mort Artu* in den *libros de caballerías*“, in: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Artusroman und Intertextualität*, Gießen: Schmitz, 215–234.
- (1994): „Von der ‘Chambre aux images’ zur ‘Camera obscura’: Medienimagination im Lancelot, bei Guillem de Torroella, in den *libros de caballerías*, bei Cervantes und Proust“, in: Schönberger, Axel / Zimmermann, Klaus (Hrsg.): *De orbis Hispani linguis litteris historia moribus. Festschrift für Dietrich Briesemeister*, Bd. 1, Frankfurt / Main: Domus Ed. Europaea, 683–715.
- Yacobi, Tamar (1997): „Verbal frames and ekphrastic figuration“, in: Lagerroth, Ulla-Britta / Lund, Hans / Hedling, Erik (Hrsg.): *Interart Poetics. Essays on the interrelations of the arts and media*, Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 35–46.