

Robert Folger

# Die Imagination der Materialität

*Das Liebesgefängnis (Cárcel de amor 1492)*, Metatextualität und soziale Praxis

## 1 Einleitung

Metatextualität kann als die Erzählung der Beschriftung und Interpretation von Artefakten verstanden werden. Tatsächlich handelt es sich hierbei nicht um eine Definition, die es erlauben würde, eine homogene Klasse von Metatexten zu bestimmen, sondern um einen Begriff, der sich auf ein Kontinuum von kulturellen Praktiken bezieht, die in Texten reflektiert werden. Aus der Perspektive des Historikers, dem vor allem an der Referentialität der Texte gelegen ist, sind mögliche Parameter, um die Position eines konkreten Berichts oder Dokuments einer Beschriftung von Artefakten im Feld der Metatextualität zu bestimmen, die Fiktionalität und die Narrativierung der berichteten Praktiken.

Mit dieser Prämisse lassen sich vier Typen einer skalierten Metatextualität postulieren.

- a) Gewissermaßen die Nullstufe der Metatextualität stellt die Transkription von Texten dar, die tatsächlich auf Artefakten angebracht waren. Hierbei ist ein narrativer oder erklärender Rahmen nicht zwingend nötig, um die Transkription als solche erkennbar zu machen, denn der Rahmen kann durch die sprachliche Form oder den Überlieferungszusammenhang evoziert werden.
- b) Historiographische Metatexte erzählen von der tatsächlichen Produktion und dem Gebrauch von schrifttragenden Artefakten. Sie sind daher auch eine Form der Transkription, die aber zudem Hinweise zur praxeologischen Dimension der Beschriftungen geben kann.
- c) Literarische Metatexte berichten in einer fiktionalen Erzählung über beschriebene Artefakte, die so nicht produziert wurden. Die literarische Darstellung kann aber als Reflex einer kulturellen Praxis gelten, weil der erzählte Vorgang, so wie er literarisch dargestellt wird, hätte stattfinden können.<sup>1</sup>
- d) ‚Phantastische Metatexte‘ erzählen von beschrifteten Artefakten, die durch die Erzählung selbst einer nicht-lebensweltlichen Sphäre zugewiesen werden (Traumsequenzen, Allegorien, Visionen) oder aus heutiger Sicht keine Veran-

---

<sup>1</sup> Diese Kategorie, ließe sich noch weiter differenzieren in literarische Metatexte, die Praktiken beschreiben, die möglich waren, aber durch die historische Überlieferung nicht belegt sind, und solche, die möglich und historisch dokumentiert sind. Für die folgenden Ausführungen ist diese Unterscheidung nicht von Bedeutung.

kerung in einer historischen Realität gehabt haben können, so im Fall von magischen Objekten oder Texten, die von einer höheren Macht produziert werden.

Aus der Perspektive des Historikers versprechen vor allem Metatexte der ersten beiden Typen Aufschluss über die ‚eigentliche‘ Materialität von Schrift und deren Praxeologie. Literarische Metatexte können die Lücken in der historiographischen und dokumentarischen Überlieferung schließen helfen und Hinweise auf die symbolischen Implikationen von historischen Praktiken geben. ‚Phantastische Metatexte‘ scheinen nun wenig zur historischen Erkenntnis beitragen zu können, weil sie offensichtlich nicht in einer lebensweltlichen Sphäre verankert sind. Sie haben Bedeutung für den Literaturwissenschaftler und Literaturhistoriker, weil sie als Teil der Motivgeschichte gesehen werden können oder zur Sujetfügung und Personencharakterisierung beitragen. Diese Art von ‚realitätsfernen‘ Metatexten scheinen am weitesten von der ‚tatsächlichen‘ Materialität von Texten entfernt zu sein.

Im Folgenden werde ich zeigen, dass die literarhistorische und die im engeren Sinn historische Herangehensweise an Metatexte zu kurz greift: Gerade ‚phantastische Metatexte‘, die den geringsten historische Erkenntnisgewinn versprechen, können eine wesentliche Quelle für die Rekonstruktion der Materialität der Schrift sein, weil sie Materialität nicht in einer naiv realistischen Weise widerspiegeln, sondern imaginieren. In diesem Imaginären der Literatur haben wir einen privilegierten Zugang zur Epistemologie einer Epoche. Die Rückbindung der Materialität von Texten an die zeitgenössische Epistemologie wiederum erlaubt Rückschlüsse auf die Pragmatik tatsächlicher schrifttragender Artefakte. Die historischen Ermöglichungsstrukturen menschlicher Erkenntnis helfen verstehen, warum Artefakte beschrieben wurden. Sie sind zudem wichtig für die Einsicht, dass die Materialität nicht mit den physikalischen Eigenschaften der Schriftträger gleichgesetzt werden darf, sondern wesentlich kulturell produziert wird.

Ich werde dies am Beispiel eines spätmittelalterlichen, kastilischen Romans (*Cárcel de amor*, 1492) erläutern, in dem in einer Traumsequenz der aus Liebeskummer verschiedene Protagonist seiner grausamen Geliebten erscheint: Beide tragen vielfach bestickte Kleidungsstücke und beschriftete Artefakte. Ich werde zunächst die historische Rückbindung dieser imaginierten Szene an die höfisch-ritterliche Praxis des Devisen-Gebrauchs erläutern. Die Analyse der Traumsequenz dient dazu, zu zeigen, dass die Beschriftung eines Kleidungsstückes im Rahmen der vor-modernen Epistemologie nicht einfach als Beschriftung eines physikalischen Artefakts begriffen werden kann, sondern eine Beschriftung einer Körperoberfläche darstellt, die nicht der Objektwelt, sondern der Sphäre des Selbst zugerechnet werden kann. So wird erkennbar, dass tatsächlich verwendete Devisen Teil einer Selbstpraxis waren.

## 2 Spätmittelalterliche Devisen und Mikrolyrik

Adelige Wappen waren ursprünglich Zeichen, die u. a. die Funktion hatten, ein Individuum, das durch die Rüstung unkenntlich gemacht wurde, zu identifizieren.<sup>2</sup> Als Wappen im Spätmittelalter zu fixen, genealogischen Zeichen für die Zugehörigkeit zu einer Familie erstarrt waren, traten an ihre Stelle sogenannte Devisen, die individuell gewählt werden konnten. Diese paraheraldische Praxis war bereits um 1400 in der ganzen europäischen Adelswelt verbreitet und hatte bis Ende des 16. Jahrhunderts Konjunktur. Idealtypisch bestand eine Devise aus drei Elementen: einer Bildkomponente (ein Tiermotiv, phantastische Wesen, Pflanzen, Gegenstände), einem Motto und Farben, die symbolische Bedeutung hatten. In der Praxis gab es vielfache Variationen, so etwa die ausschließliche Verwendung eines Bildelementes oder die Reduktion auf das Motto. Das Motto erschien im deutschen Raum oft in der Form von Akronymen. Die wohl bekannteste Abkürzung der Reformationszeit ist VDMIÆ (*Verbum Domini Manet in Aeternum*), das protestantische Adelige benutzten, um ihre politisch-religiöse Zugehörigkeit zu demonstrieren. Kaiser Karl V. verwendete eine Devise, die die Säulen des Herkules mit dem Motto PLUS ULTRA zeigte.

Die Beispiele des protestantischen und kaiserlichen Mottos sind aber insofern untypisch, als dass sie politisch motiviert waren und zu einem festen ‚Markenzeichen‘ wurden. Der Frankfurter Patrizier Bernhard Rohrbach berichtet von Jugendlichen, die mit einer sogenannten *liberei* auftraten: Sie erschienen mit einem silbernen Skorpion auf dem rechten Hosenbein und einem vierfachen *M* sowie demselben Symbol und einem vierfachen *U* auf der Kapuze. Der Chronist erklärt, dass es sich um ein kombiniertes Akronym des Mottos „Mich Mühet Mannich Male Unglück Untreuw Und Unfall“<sup>3</sup> handelte. Devisen waren also ursprünglich situationsbedingt und befanden sich, wie das Frankfurter Beispiel zeigt, nicht nur auf Gegenständen, wie dies bei Wappen der Fall war, sondern bezeichneten Personen. Devisen konnten auf Manuskripten, Waffen, Rüstungen und Wänden erscheinen und natürlich auf der Kleidung des Adelligen selbst, aber auch der Hofkleidung seines Hauses. Damit markierten Devisen den persönlichen Bereich eines Adelligen, den Raum, die Gegenstände und die Personen, die ihm zugehörig waren und die ihn umgekehrt definierten.

Auch in Spanien waren Devisen vor allem im 15. Jahrhundert verbreitet. Dieses Jahrhundert zeichnete sich allgemein durch eine wahre Explosion im Bereich der lyrischen Dichtung aus.<sup>4</sup> Es gehörte zum Selbstverständnis eines Adelligen, Dichtung zu produzieren und in einem höfischen Ambiente zum Besten zu geben. Zahlreiche Dichter bürgerlichen Standes trugen zu dieser höfischen Dichtung bei. Da

<sup>2</sup> Vgl. im Folgenden Selzer 2010 und Montaner Frutos 2002.

<sup>3</sup> Zitiert in Selzer 2010, 117.

<sup>4</sup> Vgl. Le Gentil 1949–1952 und Dutton 1982.

das Gros der Dichtung in Liederbüchern (*cancioneros*) überliefert wurde, spricht man von der *poesía de cancionero* oder *poesía cancioneril*. In diesem Klima dichterischer Aktivität als verbreiteter sozialer Praxis nahmen auch Devisen eine besondere Form an. Es entstanden sogenannte *motes*, *letras* und *invenciones*, deren ursprünglicher Kontext das höfische Fest und das ritterliche Turnier war.<sup>5</sup> Es handelt sich dabei ursprünglich um eine Kombination einer visuellen Komponente, *divisa* genannt, in der Form einer bildlichen oder plastischen Darstellung (oft als Helmzier, *cimera*) und einem Text (*letra* oder *mote*), der bis zu fünf Verse (meist Achtsilber, *octasílabos*) umfassen konnte, oft aber nur ein Einzeiler war. Die Bedeutung entfaltete sich wie bei der Emblematik aus dem Zusammenspiel von Text und Artefakt. Die Texte (*letras*, *motes*) wurden offensichtlich von Beobachtern noch auf dem Turnierplatz aufgeschrieben und später in die *Cancioneros* aufgenommen. In der wichtigsten Quelle zu dieser höfischen Praxis, dem *Cancionero de Palacio* sind über einhundert verstreute *invenciones* enthalten.<sup>6</sup> Das bildliche Element wird hier zu meist durch die Rubriken benannt.<sup>7</sup>

*El vizconde d'Altamira a una argolla de oro que traía al cuello:*  
Al preso de voluntad  
muerte l'es la libertad.<sup>8</sup>

*Der Vizgraf von Altamira über einen goldenen Ring, den er um den Hals trug:*  
Dem Gefangenen des Willens  
ist die Freiheit der Tod.<sup>9</sup>

Der Sinn des Zweizeilers erschließt sich durch den Bezug auf den goldenen Ring als konventionalisiertes Zeichen der Treue und des freiwilligen Liebesdiensts.

Eine weitere *invención* wird König Ferdinand dem Katholischen selbst zugeschrieben:

*Sacó el rey nuestro señor una red de cárcel, y decía la letra:*  
Qualquier prisión y dolor  
que se sufra es justa cosa,  
pues se sufre por amor  
de la mayor y mejor  
del mundo, y la más hermosa.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Diese Form der Mikropoetik wurde lange von der Forschung als Kuriosität der iberischen Literaturgeschichte wahrgenommen. Das Interesse hat in den letzten Jahrzehnten signifikant zugenommen, nicht zuletzt seit Ian Macphersons kommentierter Edition und Analyse der Mikropoesie des *Cancionero general* (Macpherson 1998); vgl. Casas Rigall 1995, 122–126; Deyermund 2002; Macpherson 2004. Zur sozialen Praxis vgl. auch Rico 1990; Ruiz 1991.

<sup>6</sup> Vgl. Macpherson 1998.

<sup>7</sup> Zu den Rubrizierungen und den möglichen Verzerrungen, zu denen diese beitragen, vgl. Gornall/Mackenzie 2004.

<sup>8</sup> Macpherson 1998, 87.

<sup>9</sup> Alle Übersetzungen aus dem Spanischen stammen von mir.

<sup>10</sup> Macpherson 1998, 58.

Unser Herr der König stellte ein Gefängnisnetz [Gitter?] zur Schau und die Verse sagten:<sup>11</sup>  
 Jedwede Gefangenschaft und Schmerz  
 man auch erleiden mag, ist eine rechte Angelegenheit,  
 wenn sie aus Liebe erlitten wird  
 zu der erhabensten und besten  
 der Welt, und der allerschönsten.

Der Bezugspunkt ist auch hier wieder ein topisches Bild, nämlich das des Liebesgefängnisses als Metapher für die Leiden der unerfüllten Liebe.

In den beiden Beispielen lässt sich der Sinn der *invención* auch heute noch ohne Probleme rekonstruieren. *Invenções* konnten aber so komplex und enigmatisch sein, dass selbst die zeitgenössischen Kompilatoren der *cancioneros* nicht mehr die ganze Sinnfülle erschließen konnten.<sup>12</sup> Die Schwierigkeit der *invenciones* ist zum Teil der Überlieferungsgeschichte und der Ausblendung des weiteren performativen Kontexts des Turniers geschuldet,<sup>13</sup> hat aber auch wesentlich damit zu tun, dass *invenciones* darauf abzielten, den Scharfsinn (*agudeza*) des Dichters zu beweisen und den der Zuschauer zu fordern.<sup>14</sup> Sie haben also einen ludischen Aspekt, der sich auch darin ausdrückt, dass *invenciones* auf andere *invenciones* Bezug nehmen und in einem dialogischen Verhältnis zu ihnen stehen.<sup>15</sup> Die Beschriftung von Artefakten ist also ursprünglich Teil eines höfischen Spektakels, in dem der Adelige als Ritter, Dichter und edler Liebender symbolisches und soziales Kapital akkumulieren konnte.<sup>16</sup> Insofern nehmen die *invenciones* wie die Devisen allgemein die Funktion wahr, den Ritter, der sie trägt und zur Schau stellt, zu individualisieren, also von den anderen Teilnehmern zu unterscheiden. Auffällig ist aber auch, dass sich *invenciones* nahezu ausschließlich auf Gefühlszustände des Trägers beziehen, auch wenn diese aus heutiger Sicht nicht als ‚authentische‘ Regungen betrachtet werden können, sondern möglicherweise sozial eingeforderte und produzierte Emotionen des höfischen Spiels der Liebe darstellten.<sup>17</sup>

Es besteht keinerlei Grund, den Wert der Überlieferungen von *invenciones* als historische Quellen anzuzweifeln, denn auch die Chroniken der Zeit berichten von Turnieren, in denen sie Anwendung fanden.<sup>18</sup> Die *invenciones* spiegeln also eine

---

**11** Das spanische Verb ‚sacar‘, das eigentlich ‚herausziehen‘ denotiert, ist hier nicht eindeutig. Es besteht die Möglichkeit, dass der Ritter tatsächlich ein Artefakt vorzeigte, aber die Mehrzahl der Rubriken zu den *letras* zeigt eindeutig an, dass die *divisas* dauerhaft sichtbar am Ritter angebracht waren, ‚sacar‘ also nicht mehr als ‚zur Schau stellen‘ meinte.

**12** Kennedy 2002 analysiert, wie der Kompilator des *Cancionero general* Hernando del Castillo einige der *invenciones* von Diego López de Haro fehlinterpretierte.

**13** Vgl. Gornall/Mackenzie 2004.

**14** Vgl. Casas Rigall 1995, 122–126.

**15** Vgl. Whinnom 1981, 57–62.

**16** Ich beziehe mich hier auf Bourdieus Konzepte (Bourdieu 2002).

**17** Zur Funktion der Dichtung, der Zurschaustellung von leidenschaftlicher Liebe und der Authentizität der Affekte, vgl. Folger 2002, 56–62.

**18** Vgl. Gornall 2005.

kulturelle Praxis wider, in der *material culture* und Texte ineinander spielen, und beleuchten somit wichtige Aspekte der höfischen Präsenz-Kultur, in der Texte wirksam wurden, weil sie sich in einem Verhältnis der Ko-Präsenz mit den Produzenten und den Rezipienten befanden.<sup>19</sup> Bemerkenswerterweise scheinen diese Dokumente aber nichts über die Materialität der Schrift zu sagen. Es lässt sich nicht mit Bestimmtheit rekonstruieren, welches „Schreibmaterial“ verwendet wurde. Die Transkriptionen und die Rubriken in den *cancioneros* sagen nichts über die Materialien und Artefakte, die beschrieben wurden, ja ausgehend von den überlieferten Texte besteht sogar die Möglichkeit, dass es sich ursprünglich um gesprochene Dichtung handelte, denn die Verwendung des generischen Verbs „dezir“ („sagen“), kann entweder auf die *letras* („der Vers sagte“) oder den Ritter bezogen werden. Ian Macpherson, eine der Autoritäten auf dem Gebiet der Erforschung der *invenciones*, hat gezeigt, dass die *letras* auf Papierzetteln auf dem Turnierplatz zirkulierten.<sup>20</sup> Der Grund hierfür lag hauptsächlich darin, dass die Zuschauer nur dann das ritterliche Spektakel goutieren konnten, wenn sie die visuellen Marker (Helmzier oder andere Artefakte) mit dem Text in Verbindung bringen konnten. Das ‚Sprechsubjekt‘, also die vom Publikum als Emittent der *letras* wahrgenommene Person, war aber zweifelsohne der Ritter. Die Logik der *invenciones*, die nur in Zusammenschau von *letra* (verbales Element) und *divisa* (Bildelement) entschlüsselbar sind, und auch die verbreitete Praxis der Devisen im 15. Jahrhundert sprechen dafür, dass die Verse ursprünglich an der Kleidung des Ritters angebracht wurden oder direkt am Objekt, auf das sie sich bezogen.

Entscheidend ist, dass die historischen Quellen (*cancioneros* und Chroniken) keine eindeutigen Hinweise auf die Schreibpraktiken geben, geschweige denn detaillierte Beschreibungen der Materialität der Schrift bereitstellen. Eine mögliche Erklärung liegt darin, dass der *Cancionero General*, der von Hernando del Castillo im Jahr gegen 1490 kompiliert wurde und schon 1511 in gedruckter Form in Valencia erschien, bereits die Entmaterialisierung der Schrift im Zuge der typographischen Revolution widerspiegelt. Es besteht auch die Möglichkeit, dass diejenigen, die die *invenciones* in die *cancioneros* integrierten, einfach nicht mehr über Informationen über die Materialität der *letras* verfügten. Letzteres würde bedeuten, dass Turnierbesucher, die die *letras* der Nachwelt überlieferten, Informationen über die Schreibmaterialien nicht für nötig erachteten, entweder weil sie der Materialität keine Bedeutung zumaßen oder davon ausgingen, dass die Rezipienten ohnehin mit der Turnierpraxis und dem ursprünglichen Gebrauch der *invenciones* vertraut waren. In diesem Fall wäre eine Rekonstruktion der textuellen Materialität aus den vorhandenen Quellen nicht möglich.

<sup>19</sup> Anderenorts beschreibe ich, wie San Pedro in *Cárcel de amor* den Übergang von einer präsentischen Textkultur zu einer Repräsentationskultur inszeniert, vgl. Folger 2009a.

<sup>20</sup> Vgl. Macpherson 1998.

Die Erklärung, dass eine detaillierte Beschreibung der Materialität nicht erfolgte, weil das Publikum diese nicht benötigte, impliziert aber auch die Möglichkeit, dass die *invenciones*, so wie sie in den *cancioneros* überliefert sind, bereits eine hinreichende Beschreibung der Materialität bereitstellen, diese Information jedoch für den modernen Leser nicht mehr erkennbar ist. Indem die *invenciones* die Artefakte nicht präzise benennen, wird der Ritter zum *Träger* der Schrift, unabhängig vom physikalischen Schreibstoff oder dem konkreten Artefakt. Diesen Schluss legt ein fiktionaler Text nahe, der beinahe zeitgleich mit den Turnieren und dem *Cancionero General* entstand: Diego de San Pedros *Cárcel de amor*.

### 3 Diego de San Pedros *Cárcel de amor* und Nicolás Núñez ‚Fortsetzung‘

Über den Autor der *Cárcel de amor*, Diego de San Pedro (1437?–1498?), wissen wir wenig. Er war ein *letrado* (ein ‚Gebildeter‘, also jemand mit Universitätsbildung) und entstammte nicht dem Adel. Möglicherweise war er ein *converso*, also ein jüdischer Konvertit oder der Nachkomme von Konvertiten. Sicher ist, dass er zumindest eine Zeit lang in den Diensten des Maestre de Calatrava (Hochmeister des Calatrava-Ordens) Pedro Girón stand.<sup>21</sup> Er gehörte somit der neuen Klasse von universitätsgebildeten Funktionären an, die entscheidend zur Modernisierung der spanischen Monarchien beitrugen.<sup>22</sup> San Pedro war einer der bedeutendsten *Cancionero*-Poeten, dessen Werk noch vom großen Theoretiker des Scharfsinns Baltasar Gracián im Goldenen Zeitalter bewundert wurde.<sup>23</sup> Heute ist er vor allem bekannt als Autor der *Cárcel de amor*, die als Meisterwerk der sogenannten *novela sentimental* („Gemütsroman“) angesehen wird.<sup>24</sup> Die *novela sentimental* ist eine eigentümliche Gattung des 15. und 16. Jahrhunderts,<sup>25</sup> in der in prosimetrischer und pseudo-epistolarer Form von tragischen Liebesgeschichten berichtet wird, die allesamt mit dem Tod der Liebenden enden.

<sup>21</sup> Das Standardwerk zu San Pedro ist immer noch Keith Whinnoms Monographie (1974); vgl. auch die Einleitung von Carmen Parrilla zur *Crítica*-Ausgabe (1995).

<sup>22</sup> Vgl. Agudé Nieto 1994.

<sup>23</sup> Gracián sagt in Bezug auf die „dissonancia paradoxa“ („paradoxe Dissonanz“) von einer „agudeza doblada“ („doppeltem Scharfsinn“): „fue extremada esta de Diego de San Pedro“ („die von Diego de San Pedro war außerordentlich“; 1669, 151, *Discurso XXIV*).

<sup>24</sup> Vgl. Folger 2009a.

<sup>25</sup> Zur Gattung, deren Bestimmung kontrovers diskutiert worden ist, vgl. Cortijo Ocaña 2001. Cortijo bietet auch einen Forschungsüberblick; vgl. Folger 2002. Canet Vallés 1992 schlägt vor, den Prozess der *philocaptio* und das folgende Leiden der Liebenden als konstitutives Element der Gattung zu sehen. Obwohl in jüngerer Vergangenheit keine Monographien zur *novela sentimental* erschienen sind, liegt eine Vielzahl von innovativen Einzelstudien zu den Werken der Gattung vor, wobei *Cárcel de amor* der Text ist, der am meisten Aufmerksamkeit auf sich zieht.

Die früheste erhaltene Ausgabe von *Cárcel de amor*, Diego de San Pedros *chef-d'œuvre*, datiert in das epochale Jahr 1492 (Sevilla: Quatro compañeros alemanes).<sup>26</sup> San Pedro, der im Text als der autodiegetische Erzähler namens El Auctor (der Autor) figuriert, erzählt von einer seltsamen Begegnung, die ihm auf dem Rückweg von Granada, das von den Katholischen Königen belagert wurde, zu seinem Winterquartier im kastilischen Peñafiel zuteilwurde.

Por unos valles hondos y oscuros que se hazen en la Sierra Morena, vi salir a mi encuentro, por entre los robledales do mi camino se hazía, un cavallero assí feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de salvaje; levava en la mano izquierda un escudo de azero muy fuerte, y en la derecha una imagen femenil entallada en una piedra muy clara, la qual era de tan estrema hermosura que me turbava la vista; salían della diversos rayos de fuego que levava encendido el cuerpo de un hombre que el cavallero forciblemente levava tras sí.<sup>27</sup>

In den tiefen und dunklen Tälern der Sierra Morena sah ich, wie aus dem Gebüsch, durch das sich der Weg zog, ein Ritter, so wild in der Erscheinung wie fürchterlich anzusehen, völlig behaart wie ein wilder Mann, auf mich zukam. In der linken Hand hielt er einen eisernen, mächtigen Schild und in der rechten das Bildnis einer Frau, das in einen sehr klaren Stein geschnitten war. Es war von solcher Schönheit, dass es meinen Blick verwirrte. Es gingen von ihr Feuerstrahlen aus, die den Körper eines Mannes entflamten, den der Ritter gewaltsam mit sich führte.

Wie der Beobachter bald herausfindet, handelt es sich bei dem monströsen Ritter um Deseo (‚Verlangen‘, ‚Sehnsucht‘), der den Edelmann Leriano mit Hilfe eines Bildnisses seiner abweisenden Geliebten, der mazedonischen Prinzessin Laureola, versklavt hat.<sup>28</sup> Auf Bitten Lerianos folgt El Auctor dem merkwürdigen Zug zu einem allegorischen Liebesgefängnis, in dem der Liebende gefesselt auf einem Feuerstuhl auf bizarre Weise gequält wird. Als El Auctor sich bereit erklärt, Laureola einen Brief zu überbringen, und die Prinzessin sich zu einer Antwort überreden lässt, kann Leriano aus dem Liebesgefängnis entweichen. Diese Befreiung, die möglich ist, weil beim leidenden Leriano wieder Hoffnung aufkeimt, beruht aber auf einem tragischen Missverständnis. El Auctor interpretiert Laureolas Worte und Gesten nicht als das Mitgefühl, als das es gemeint ist, sondern als Zeichen echter, leidenschaftlicher Liebe.

Am mazedonischen Hof werden die beiden von einem eifersüchtigen Rivalen zu Unrecht einer illegitimen Beziehung beschuldigt. Obwohl Leriano in einem Gottesurteil gegen den Rivalen, der Laureola verleumdet hatte, obsiegt, wirft der König seine Tochter in den Kerker. Leriano rebelliert und befreit die Prinzessin. Es gelingt

<sup>26</sup> Es existiert eine deutsche Bearbeitung von Konrad von Kuffstein (*Gefängnis der Lieb oder Carcell de amor*) aus dem Jahr 1625, die den Text bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Die *Cárcel* wurde von Whinnom 1979 zusammen mit der Fortsetzung von Nicolás Núñez ins Englische übertragen.

<sup>27</sup> San Pedro/Núñez 1995, 4.

<sup>28</sup> Vgl. Folger 2002, 201–14.



ihm zudem, die Unschuld Laureolas zu beweisen. Doch aus Furcht um ihre Ehre und weil sie ihren ‚Retter‘ nie geliebt hatte, wie El Auctor und Leriano irrtümlich angenommen hatten, verstößt die Prinzessin den siegreichen Leriano endgültig. Verzweifelt verlässt der Edelmann den Hof. Er verweigert von nun an jegliche Nahrungsaufnahme, obwohl ihn seine Familie und Freunde beschwören, dass er keinen sinnlosen Tod sterben möge. Kurz vor seinem Tod löst Leriano die Briefe Laureolas in einem Kelch mit Wasser auf und trinkt ihn aus. Er stirbt mit den Worten „Acabados son mis males“ („meine Leiden sind vorüber“).<sup>29</sup> El Auctor, sein treuer Botschafter und Mitkämpfer, macht sich tränenüberströmt nach Peñafiel auf, wo er seinem Herrn Pedro Girón Bericht erstattet.

Die Liebesthematik und der hochrhetorische Stil zeigen deutlich die Nähe der *Cárcel* zur *Cancionero*-Dichtung, auch wenn bei San Pedro keine Lieder (*canciones*) im Text erscheinen wie in anderen Texten der Gattung *novela sentimental*. Die Nähe zur höfischen Dichtung und der höfisch-ritterlichen Welt wird nicht zuletzt durch die intertextuellen Beziehungen zu den *motes*,<sup>30</sup> *letras* und *invenciones* angezeigt. So kann etwa die Eingangsszene als eine narrativ-literarische Bearbeitung einer *invención* gesehen werden. Lerianos Worte „En mi fe, se sufre todo“ („In meinem Namen wird alles erlitten“)<sup>31</sup> steht in einer Wechselwirkung mit dem Bild des Ritters, der in Ketten von einem wilden Mann, halb Tier halb Edelmann, zum Liebesgefängnis geführt wird. Das Liebesgefängnis war wiederum ein häufig verwendetes Bild der *invenciones*.<sup>32</sup> Casas Rigall sieht die Affinität der *Cárcel de amor* zu den *invenciones* darin, dass schon die *invención* ein „microrrelato“ („Mikroerzählung“) darstellt,<sup>33</sup> und daher San Pedros Roman als eine Art *amplificatio* einer *invención* gelesen werden kann.<sup>34</sup>

San Pedros *novela sentimental* steht also in einer engen intertextuellen Beziehung zur konkreten Praxis der höfisch-ritterlichen *invenciones*, kann aber nicht als literarischer Metatext gesehen werden, weil sie nicht konkret über die Herstellung von *letras* und *invenciones* berichtet. Entscheidende Rückschlüsse auf den epistemologischen Status und die Materialität der *invenciones*-Texte lassen sich aber aus

<sup>29</sup> San Pedro/Núñez 1995, 79.

<sup>30</sup> *Motes* sind epigrammatische Gedichte (meist eine Zeile), die dann der Ausgangspunkt zu dichterischen Glossen (*glosas*) und einem dialogischen Austausch von Gedichten wurde. Vgl. Whinnom 1981, 57–62. Vielfach wurden die *letras* der *invenciones* auch als *motes* bezeichnet und konnten mit oder ohne bildliche Komponente eine ähnliche Funktion wahrnehmen; vgl. Macpherson 2004.

<sup>31</sup> San Pedro/Núñez 1995, 4.

<sup>32</sup> Vgl. Casas Rigall 1995, der untersucht, wie San Pedro typische Bilder der *divisas*, wie sie in den *invenciones* erscheinen, in seiner *Cárcel* verwendet. Zum Verhältnis der *novela sentimental* und der lyrischen Dichtung der Zeit vgl. Deyermond/Haywood 1997.

<sup>33</sup> Casas Rigall 1995, 50–56.

<sup>34</sup> Casas Rigall spricht von einem Dialog, der sich zwischen den beiden *motes* Lerianos entspinne, nämlich dem „En mi fe, se sufre todo“ (San Pedro/Núñez 1995, 4) und seinen letzten Worten „acabados son mis males“ (Casas Rigall 1995, 79).

einem ‚phantastischen‘ Metatext erschließen, der als Fortsetzung der *Cárcel* von San Pedro konzipiert wurde.

Im Jahr 1496 druckte Fadrique Alemán in Burgos Diego de San Pedros *Cárcel de amor* zusammen mit einem „tratado“ („Traktat“), das von Nicolás Núñez, einem anderen *cancionero*-Dichter, verfasst worden war.<sup>35</sup> Núñez' Werk wurde zusammen mit allen folgenden spanischen Ausgaben der *Cárcel* gedruckt. Für beinahe alle Leser der *Cárcel* war sein *tratado* ein integraler Bestandteil des Werks und trug, wie der editoriale Erfolg anzeigt,<sup>36</sup> zur Beliebtheit der *Cárcel de amor* bei. Die Kritik hat Núñez' Fortsetzung aber lange ignoriert oder als überflüssiges Beiwerk abqualifiziert.<sup>37</sup> Keith Whinnom hat Núñez' Text durch seine Edition, englische Übersetzung und grundlegenden Studien einem größeren Publikum zugänglich gemacht.<sup>38</sup> Seine Einschätzung von Núñez' Werk ist dennoch negativ: Stilistisch gesehen habe Núñez ein „remarkable pastiche“ geschaffen, aber, indem er Laureola die Schuld zuschreibt, „[he] grossly betrayed or misunderstood his model's uncompromising feminism“.<sup>39</sup> Carmen Parrilla sieht in Núñez den ersten unzufriedenen Leser der *Cárcel*,<sup>40</sup> dessen Lesart eine Rekonstruktion der literarischen Normen der Epoche erlaube. Eine Anregung von Whinnom aufnehmend,<sup>41</sup> schlägt Parrilla vor, dass Núñez' Veränderungen der Laureola-Figur, die im Gegensatz zu San Pedros schweigsamer Laureola die Liebe zu Leriano wortreich eingesteht, zum Erfolg des Werkes in der Frühneuzeit beigetragen habe.<sup>42</sup> Marina Brownlee geht einen Schritt weiter, indem sie Núñez' Werk als eine „insightful continuation“ bezeichnet,<sup>43</sup> in der El Auctor, der sich zu einem geschulten Schriftsteller entwickelt hat, auf der Ebene der Diegese seinen Fehler korrigiert, keine Versöhnung der Liebenden zustande gebracht zu haben.<sup>44</sup>

---

35 Zur Geschichte dieser Edition und der Beschreibung des einzigen erhalten Exemplars vgl. Whinnom 1973. Über Núñez ist so gut wie nichts bekannt; vgl. Whinnom 1979, 30. Sein lyrisches Werk wurde von Deyermond analysiert, aber er gilt nicht als wichtiger Autor des 15. Jahrhunderts (Deyermond 1989).

36 Vgl. Corfís 1987, 16–50, 21–47.

37 So sagt etwa Menéndez y Pelayo 1961 34: „nunca tuvo gran crédito, ni en realidad lo merecía, siendo cosa de todo punto pegadiza e inútil para la acción de la novela“ („Sie [die Fortsetzung] wurde niemals hoch angesehen, und ehrlicherweise verdiente sie das auch nicht, weil sie vollkommen überflüssig für die Handlung des Romans ist“).

38 Vgl. San Pedro/Núñez 1979 und Whinnom 1979, 51–71. Es handelt sich um die erste moderne Edition von Núñez' Text. Parrillas kritische Edition des spanischen Texts stellt die *Cárcel* erstmals in der Form zur Verfügung, wie sie die frühneuzeitlichen Leser rezipierten, also zusammen mit der Fortsetzung.

39 Vgl. Whinnom 1973, 361.

40 Vgl. Parrilla 1992, 242.

41 Vgl. Whinnom 1973, 359.

42 Vgl. Parrilla 1992, 252–53.

43 Brownlee 1990, 174.

44 Vgl. Brownlee 1990, 176. Lisa Voigt 1997, 132 sieht in Núñez' Werk ein Beispiel für mittelalterliches „ethical reading“.

Die „Einsicht“, die Núñez demonstriert, besteht vor allem darin, dass er erkannte, dass San Pedro gescheitert war.<sup>45</sup> Er hatte seinen Roman als Apologie des höfischen Liebhabers konzipiert, der an der Liebeskrankheit leidet, sich aber nicht wie der höfische Dichter als edler Leidender inszenieren kann, sondern in der Konsequenz des psycho-somatischen Leidens ums Leben kommt. Leriano ist aber kein Held der Liebe, sondern stirbt einen Tod, der das ganze zerstörerische Potential der leidenschaftlichen Liebe offenlegt, ohne – und dies ist entscheidend – das weibliche Begehren im Leben oder zumindest nach seinem Tod erwecken zu können. Er wird von Laureola verstoßen und stirbt einen kläglichen Tod, der von seiner Familie und den Freunden als sinnlos betrachtet wird. Sein Selbstmord ist zwar ein Akt radikaler Selbstbestimmung, aber manifestiert auch die Ohnmacht und letztlich die Effemination des höfischen Liebhabers, dem die Ungerührtheit und überlegene Agentialität der geliebten Laureola gegenüber steht.

In seiner Fortsetzung schickt Núñez El Auctor wieder zurück an den mazedonischen Hof, wo er Prinzessin Laureola mit der Nachricht von Lerianos Tod konfrontiert. Er verfolgt einerseits das Ziel, ihr Gewissensbisse einzuflößen, indem er sie beschuldigt, mit ihrer „mucha cruieza y poca piadad“ („großen Grausamkeit und wenigem Mitleid“),<sup>46</sup> für Lerianos Tod verantwortlich zu sein. El Auctor geht es also sowohl um Rache als auch um die Rechtfertigung seines Helden Leriano. Zunächst hat er keinen Erfolg, denn Laureola zeigt die Selbstkontrolle und Klugheit, die auch San Pedros Laureola ausgezeichnet hatte, „als kluge Frau die Tränen ertragend und die Wut verbergend“ („como discreta, sufriendo las lágrimas, disimulando el enojo“).<sup>47</sup> Doch die Intervention El Auctors zeigt Wirkung:

Sin de mí despedirse, desatinada de mucho llorar, turbada la lengua y mudada la color, se buelve a la cámara do antes se iva, con tan rezios gemidos que, assí de miedo que no la oyessen como del dolor de lo que fazia, sin me despedir me fue a mi posada [...].<sup>48</sup>

Ohne sich von mir zu verabschieden, vom vielen Weinen kopflos, die Sprache erstickt und bleich ging sie schluchzend zurück in die Kammer, in der sie sich zuerst aufgehalten hatte, damit man nicht hören sollte, welchen Kummer sie litt. Ohne mich zu verabschieden, ging ich in mein Gemach [...].

Wie bei seiner ersten Begegnung hat El Auctor eine emotionale Reaktion hervorgeufen. Er steht aber wiederum vor dem Dilemma, wie er diese körperliche Reaktion interpretieren soll, zumal seine Fehlinterpretation bereits einmal katastrophale Konsequenzen hatte. Bis zu diesem Zeitpunkt ist Núñez dem Vorbild San Pedros getreu geblieben: Die unerklärliche Laureola verteidigt sich mit vernünftigen Argu-

<sup>45</sup> Ich erläutere diesen Aspekt anderenorts ausführlich und zeige, dass es Núñez vor allem darum ging, die Geschlechterordnung zu stabilisieren; vgl. Folger 2006.

<sup>46</sup> San Pedro/Núñez 1995, 85.

<sup>47</sup> San Pedro/Núñez 1995, 86.

<sup>48</sup> San Pedro/Núñez 1995, 87–88.

menten, während der glücklose Beobachter El Auctor nur raten kann, welche Emotionen sie fühlt. Erschöpft legt er sich auf sein Bett und wendet sich klagend an den Toten Leriano.

Tan cansado de enojo y menguado de consuelo quedé de mi fabla que, de desatinado, sin sentir que hazía, me traspasé; y entre muchas cosas que comencé a soñar, que más pesar que plazer me davan, soñava que veía a Leriano delante de mí [...].<sup>49</sup>

Ich war so müde vom Kummer und so entmutigt von der Unterhaltung, dass ich verwirrt und ohne zu wissen, was ich tat, das Bewusstsein verlor. Unter den vielen Dingen, die ich zu träumen begann, die mir mehr Kummer als Freude bereiteten, träumte ich, dass Leriano vor mich trat [...].

El Auctor beschreibt Lerianos Erscheinung in seiner Traumvision detailliert. Die Kleidungsstücke, die er trägt, haben symbolische Farben und sind mit *letras* bestickt. Nach Leriano erscheint auch noch Laureola im Traum, die ebenfalls mit eingestickten *letras* übersät ist. In der Traumversion enthüllt Laureola nun endlich, dass sie wirklich in Leriano verliebt war und geht noch einen Schritt weiter. Sie versichert Leriano, dass er, wenn er nur mehr Geduld gehabt hätte, für seine Treue belohnt worden wäre, dass sie ihm nicht nur die Gnade ihrer Zuneigung geschenkt, sondern nach dem Ableben des eifersüchtigen Königs alle seine Wünsche erfüllt hätte.

Bevor El Auctor wieder erwacht, bittet Leriano seine Geliebte um einen letzten Gefallen, den sie ihm implizit gewährt, indem sie ihm erlaubt, ihre Hände zu küssen. „Y assí me despido, suplicándote que del alma, como dizes, tengas memoria, pues el cuerpo posiste en olvido“ („Und so verabschiede ich mich mit der Bitte, dich, wie du sagst, der Seele zu erinnern, weil du den Körper dem Vergessen anheim fallen ließest“).<sup>50</sup> Laureolas Weigerung, seiner Liebe körperlich im Diesseits zu entsprechen, wird durch ihr liebendes Gedenken an den Toten kompensiert. Leriano ist damit als höfischer Liebhaber rehabilitiert, weil sein Leiden und Sterben nicht umsonst waren und er letztendlich post mortem seine Agentialität zurückgewonnen hat. Das unheilvolle Ende der *Cárcel de amor*, Lerianos Tod, den San Pedro als den unvermeidlichen Preis leidenschaftlicher, edler Liebe konzipiert hatte, wird im Traum von Núñez' El Auctor als ein tragisches Missverständnis interpretiert. Die Schuld wird letztlich Laureola zugeschrieben.

Die Szene, in der die beiden Protagonisten in beschriebener Kleidung erscheinen, ist von entscheidender Bedeutung für die ‚Lösung‘ des Konfliktes.

Traía un bonete de seda morada muy encendida, con una veta de seda verde de mala color que apenas se podía determinar, y con una letra bordada que decía:

Ya está muerta la esperanza  
y su color  
mató un vuestro desamor.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> San Pedro/Núñez 1995, 89.

<sup>50</sup> San Pedro/Núñez 1995, 100.

<sup>51</sup> San Pedro/Núñez 1995, 89.

Er trug einen Rundhut aus leuchtender violetter Seide mit einem grünen Hutband, das so dunkel war, dass man es kaum erkennen konnte, und mit einer Devise bestickt war, die sagte:  
 Schon ist die Hoffnung tot  
 und ihre Farbe  
 wurde von Eurer Verachtung getötet.

Leriano trägt eine bestickte luxuriöse Kopfbedeckung aus Seide. Die Farbe Grün symbolisiert die Hoffnung in Liebesdingen, die Farbe Violett Buße oder Reue: Die Hoffnung ist gestorben und in Reue übergegangen. Die *letras* entfalten ihr Sinnpotential vor allem in Bezug auf die Farbgebung, während eine Beziehung zum Kleidungsstück, auf dem die Devise eingestickt ist, nicht unmittelbar ersichtlich ist. In der Folge beschreibt der Erzähler der rhetorischen Tradition folgend von Kopf bis Fuß verschiedene Kleidungsstücke und Accessoires, die jeweils mit *letras* beschriftet sind. Leriano trägt ein seidenes Hemd, ein Gewand aus Samt mit satinbesetzten Schlitzten, einen goldenen Gürtel, einen Dolch mit einer Goldeinlage, ein Schwert in einer Scheide und seidenen Bändern, französische Hosen mit verschiedenfarbigen Beinen und eine Schärpe. Alle diese Artefakte sind mit *letras* beschrieben. Zuletzt fällt der Blick El Auctors auf die Handschuhe:

traía unos guantes con una eles y aes, y unas letras que dezían:  
 Assí comienca y  
 finece el nombre que más merece.<sup>52</sup>

er trug Handschuhe mit den Buchstaben L und A und *letras*, die besagten:  
 So beginnt und  
 endet der Name, der mehr verdient.

Im Gegensatz zu historiographischen Metatexten, die gemeinhin nichts über die Schreibmaterialien sagen, geht Núñez auf die Materialien und Artefakte ein, die mit *letras* beschriftet werden. Bei einigen *letras* erklärt er auch, auf welche Weise die Beschriftung erfolgte, nämlich durch Stickerei. Es kann lediglich angenommen werden, dass die *letra* in den Dolch eingraviert wurde. Es ist aber deutlich, dass das Material an sich nicht semantisiert ist, denn die *invenciones* gewinnen keine zusätzliche Bedeutung aus dem Fakt, dass das Kleidungsstück aus Seide oder Samt gefertigt ist. Die Informationen zu den Textilien und den Artefakten zeigen aber an, dass es sich um luxuriöse Kleidung der neuesten Mode handelt. Der Träger wird dadurch als edler, höfischer Ritter markiert. Auch wenn der Bezug zum Artefakt nur punktuell hergestellt wird – so etwa beim Dolch und dem Schwert – erscheint die Platzierung der *letras* seltsam arbiträr, insofern, als dass die *letra*, die am Seidenhut erscheint, genauso gut am Samtmantel hätte angebracht sein können. Das Kriterium für die Anbringung der *letras* scheint vielmehr zu sein, den *ganzen Körper* und die Artefakte, die ihn als Ritter ausweisen (Dolch, Schwert) dort mit *letras* zu versehen, wo sie für den Betrachter *sichtbar* sind.

---

52 San Pedro/Núñez 1995, 92

Dieselbe Vorgehensweise sehen wir in der Beschreibung Laureolas. Es ist offensichtlich, dass beide Protagonisten ‚synchronisiert‘ werden sollen.

Traía más unos guantes, escritas en ellos unas eles y oes, y una letra que decía:  
Con lo que acaba y comienza  
fenesció  
quien muerte no mereció.<sup>53</sup>

Sie trug Handschuhe, auf denen einige Ls und Os geschrieben waren, und eine *letra*, die sagte:  
Mit diesem Ende und Beginn  
starb  
der, der den Tod nicht verdiente.

Zuletzt werden die Schuhe beschrieben:

Traía más unas alcorques con unas nemas, y unas letras que dezían:  
¡Qué pena, más en tu pena  
que en la mía!  
Más mereció mi porfía.<sup>54</sup>

Sie trug außerdem Sandalen mit Korkabsätzen und Bändern und einigen Versen, die sagten:  
Welch' Schmerz, aber mehr wegen deines Schmerzes  
als wegen meines!  
Mehr hätte mein standhaftes Streben verdient.

Die *letras* erfordern vom Leser nur eine geringe hermeneutische Anstrengung, denn alleine schon die Tatsache, dass Leriano und Laureola durch das kommunikative Spiel der *invenciones* wechselseitig aufeinander Bezug nehmen, zeigt an, dass sie in leidenschaftlicher Weise verbunden sind. Beide werden von der Verzweiflung getrieben und einem Liebesverlangen, das eigentlich nur im Tod ‚Erfüllung‘ finden kann. Während Lerianos Gefühlslage schon im Originaltext von San Pedro offensichtlich war und durch seine Verzweiflungstat bestätigt wird, haben die *letras* auf Laureolas Körper eine wirkliche Funktion, denn im Gegensatz zu den trügerischen körperlichen Signalen (Seufzen, Gestik, Mimik) und der direkten Rede, die aus adeligem Dekorüm Gefühle dissimulieren muss, drücken die *letras* deutlich aus, dass Laureola in tiefer Trauer über den Tod Lerianos ist. Sie trauert nicht nur aus Mitleid, sondern weil sie selbst in ihn verliebt war. Die beschrifteten Artefakte in der Traumsequenz haben somit eine wichtige narrative Funktion in Núñez' Projekt einer *reécriture* von San Pedros Text.

Die Szene zeigt aber auch, dass der Autor der Materialität des Beschrifteten und der Beschriftung enttäuschend wenig Aufmerksamkeit zu schenken scheint: Jedes Kleidungsstück, Accessoire und Material, das aus pragmatischen Gründen dafür in Frage kommt, wird mit *letras* beschrieben. Die Rückschlüsse, die aus der

<sup>53</sup> San Pedro/Núñez 1995, 96.

<sup>54</sup> San Pedro/Núñez 1995, 96.

historischen Praxis der höfisch-ritterlichen *invenciones* gezogen werden können, sind also beschränkt. Núñez hat in der Tat einen ‚phantastischen‘ Metatext geschaffen; nicht nur, weil Traum per se unreal ist, sondern auch, weil er ungleich den literarischen Metatexten eine Szene schafft, die sich so nicht in der Realität hätte abspielen können.

Das entgrenzte Spiel der Imagination erlaubt es ihm aber, das Sinnpotential der *invenciones* auszuloten. Die *letras* in der *Cárcel*-Fortsetzung haben, wie dargestellt, eine Funktion in der Erzählung. Sie beschreiben in Marina Brownlees Worten „a kind of anatomy of the affect“.<sup>55</sup> Die Metapher Brownlees, die eine detaillierte Analyse der emotionalen Zustände der Figuren meint, kann aber auch wörtlich als „Gefühlsanatomie“ wiedergegeben werden, weil die beschrifteten Artefakte Teil der menschlichen Anatomie sind. Die *Cárcel de amor* imaginiert nicht Kleidungsstücke und Artefakte als Träger von Schrift, vielmehr sind die menschlichen Figuren ‚Schrift-Träger‘, die nicht von objektiven Kleidungsstücken bedeckt sind, deren Materialität eine eigene Semantik entfalten würde. *Cárcel de amor* zeigt vielmehr Subjekte, die Kleidung und persönliche Artefakte einschließen.

## 4 Geist, Körper und Kleidung in vormoderner Perspektive

In einer Untersuchung zur Subjektivität in der französischen Literatur des Mittelalters hat Peter Haidu Subjektivität in einer bündigen Definition als „potentiality for action“ bezeichnet.<sup>56</sup> Subjektivität ist demnach eine mentale Struktur, die es einem Ich erlaubt, auf die Welt einzuwirken. Seit René Descartes wird diese Handlungspotentialität so verstanden, dass das Individuum über einen „unique or privileged access to his or her own inner discourse“ verfügt, „– an access that could not legitimately be contradicted by any collective process or external authority“.<sup>57</sup> Gerade darin aber unterscheidet sich die vormoderne Vorstellung von Subjektivität von unseren heutigen, da das Subjekt nicht als Innerlichkeit imaginiert wird, sondern als eingebettet in und durchdrungen von einer Umwelt, die ihm nicht radikal äußerlich ist.<sup>58</sup> Eine derartige Subjektivität lässt sich mit Jörg Dünne als „schwach“

---

<sup>55</sup> Brownlee 1990, 174.

<sup>56</sup> Haidu 2004, 114.

<sup>57</sup> Heller/Wellbery 1986, 5.

<sup>58</sup> Noch für das 16. Jahrhundert konstatiert Natalie Zemon Davis 1986, 56: „the line drawn around the self was not firmly closed. One could get inside other people and receive other people within oneself, and not just during sexual intercourse or when a child was in the womb“. Zum „embodiment“ des vormodernen Selbst vgl. Biernoff 2002.

beschreiben.<sup>59</sup> Ungleich dem autonomen, entkörperlichten cartesianischen Subjekt, das einer äußerlichen Objektwelt gegenübersteht, ist das ‚schwache Subjekt‘ als das Resultat einer auf Wiederholung basierenden Selbstpraxis zu verstehen, die die ‚Welt‘ in das Selbst ‚einarbeitet‘. Weder steht das schwache Subjekt dem Außen gegenüber noch wird das Außen in einem individuellen Akt der Interiorisierung gedoppelt. In seiner Interpretation von Foucaults Subjektivitätsvorstellung spricht Deleuze in diesem Zusammenhang von einer Faltung (*pli*),<sup>60</sup> in der das subjektive Innere als das Innen *des* Außen, „le dedans *du* dehors“ zu verstehen ist.<sup>61</sup>

Den epistemischen Grund dieser einfaltenden Selbstpraxis bietet Jacques Lacans „skopisches Feld“. James F. Burke argumentiert, dass das prämoderne Subjekt in Analogie zu Lacans Subjektconstitution gedacht werden kann, nämlich als eingebettet in ein

generalized, choric visual field that encodes within the precepts of the symbolic order. This gaze involves a vast number, an enormous array, of projecting, interwoven ocular planes that can be understood to proceed not only from the eyes of those who look but also from inanimate objects that in the ancient and medieval understanding were thought to emit species that in some fashion conveyed the imprint of their essence.<sup>62</sup>

Burke entwickelt diese Konzeption aus der mittelalterlichen Vermögenspsychologie, die wiederum untrennbar mit der zeitgenössischen Epistemologie verbunden ist.

Seit der Antike bestanden zwei Modelle von Kognition und Perzeption nebeneinander.<sup>63</sup> Das ältere, basierend auf Platonischen Ideen, geht davon aus, dass ein innerliches Feuer durch die Augen Sehstrahlen aussendet, die externe Objekte gewissermaßen abtasten und das Licht oder Feuer der Objekte aufnehmen und an den Geist weiterleiten.<sup>64</sup> Mit der intensiven Aristoteles-Rezeption des 12. Jahrhunderts gewann das sogenannte Intromissionsmodell an Bedeutung und setzte sich vor allem im gelehrten, naturphilosophischen Milieu durch. Intromission bedeutet, dass von Objekten Formen oder *species (formae, phantasmata)* ausgehen, die sich in einem angrenzenden Medium fortpflanzen, normalerweise der Luft, weshalb

---

<sup>59</sup> Vgl. Dünne 2003. Dünnes Studie befasst sich mit der Literatur des späten 18. und 19. Jahrhunderts. Schwache Subjektivität basiert auf Deleuze’ „nackter“ Wiederholung, die eine Mittelstellung einnimmt zwischen der inneren Wiederholung des starken Subjekts und Nietzsches „ewiger Wiederkehr“, die Subjektivität negiert.

<sup>60</sup> Vgl. Deleuze 1986a. Der Ausgangspunkt von Deleuze ist Leibniz und der Barock.

<sup>61</sup> Deleuze 1986b, 134.

<sup>62</sup> Burke 2000, 25. Vgl. auch Madeline Caviness’ Konzept der „scopic economy“ (Caviness 2001).

<sup>63</sup> Im Folgenden vgl. Folger 2002, 33–56 und 2009a, 42–103.

<sup>64</sup> Vgl. Camille 2000, 205. Boccaccios Fiammetta wird ein Opfer der Liebeskrankheit durch die pneumatischen Strahlen, die von Pamphilos Augen ausgehen und ihre Seele durchdringen; vgl. Ioan P. Couliano 1987, 29–30. Auch Phänomene wie der böse Blick basieren auf der Annahme der Extramission von Sehstrahlen; vgl. Burke 2000, 63–77.



man auch von *species in medio* spricht.<sup>65</sup> Die äußeren Sinne übertragen die *species* an das Gehirn und die in den Gehirnventrikeln verorteten inneren Sinne. Letztendlich kam es zu einer Synthese beider Modelle, indem Gelehrte wie etwa Roger Bacon argumentierten, dass die äußerlichen *species* durch vom Auge ausgesandte *species* „nobilisiert“ oder aktiviert werden.<sup>66</sup> Diese exteriorisierten *species* sind nicht weniger als eine Ausstülpung der *anima sensitiva* (auch „Tierseele“) des Betrachters über die Körpergrenzen hinaus.

Im Gehirn werden die *species* von *facultates*, mentalen Vermögen, weiterverarbeitet. In einem vereinfachten Model ist von drei Basisvermögen auszugehen, die in den drei Gehirnventrikeln lokalisiert sind.<sup>67</sup> In der ersten Kammer befindet sich die *Imaginatio*, in der zweiten die *vis aestimativa* (das Urteilsvermögen), in der dritten die *Memoria*. Die Imagination nimmt die *species* auf, de-komponiert sie und assoziiert sie mit relevanten *imagines*, die in den Kammern der *memoria* gespeichert sind, weshalb ‚denken‘ notwendigerweise mit Erinnerungsakten einhergeht. Die *aestimativa* extrahiert sogenannte *intentiones*, die man nach Mary Carruthers als „attitudes“ oder emotionale Inklinationen und Intensitäten bezeichnen kann.<sup>68</sup> Die Tätigkeit der *aestimativa* ruft orektische Impulse, *appetitus* (Begehren), hervor, die wiederum das Herz stimulieren, wo *pneuma* erzeugt wird. Der ganze psychosomatische Komplex (*species, imagines, intentiones, appetitus*) wird *passio*, Leidenschaft, genannt. Schließlich wird die resultierende *imago*, bestehend aus *species* und *intentiones*, im Gedächtnis gespeichert. In diesem Zusammenhang ist es wichtig hervorzuheben, dass Perzeption und Kognition essentiell pneumophantasmatisch sind.<sup>69</sup> Aus einer aristotelisch-naturphilosophischen Sicht beruhen letztlich alle (auch die höheren) mentalen Operationen auf *phantasmata*. In *De memoria et reminiscentia* etwa stellt Aristoteles fest, dass es kein Denken ohne Bilder, *imagines*, gibt – eine Ansicht, die von Thomas von Aquin autoritativ bestätigt wird.<sup>70</sup> Das heißt, dass letztlich auch Texte Bilder evozieren, die sich nicht wesentlich von Bildern unterscheiden, die von den äußeren Sinnen wahrgenommen werden.<sup>71</sup>

Diese Operationen, die ich soeben beschrieben habe, gehören der *anima sensitiva*, der Tierseele, an. Obwohl der Mensch in einer theologischen Perspektive

---

<sup>65</sup> Vgl. Tachau 1982.

<sup>66</sup> Vgl. Biernoff 2002, 63–107. Roger Bacon argumentiert in seinem *Opus majus* (5.1.74), dass die von Objekten ausgesandten *species* „[are] aided and excited by the species of the eye“ (zitiert in Biernoff 2002, 87; Hervorhebung von Biernoff).

<sup>67</sup> Das verbreitetste Modell geht von fünf inneren Sinnen aus, vgl. Folger 2002, 27–33 und Wolfson 1935.

<sup>68</sup> Vgl. Carruthers 2000, 124–26.

<sup>69</sup> Diesen Begriff übernehme ich von Agamben 1977.

<sup>70</sup> Vgl. Folger 2009a, 48–50.

<sup>71</sup> *Imagines* sind nicht in unserem Sinne visuell, sondern synästhetisch. Der „Gemeinsinn“ (*sensus communis*) im ersten Ventrikel hat die Aufgabe, die Eindrücke der anderen Sinne mit den optischen Stimuli zusammenzuführen.

durch die rationale Seele bestimmt ist, kann man sagen, dass die *anima sensitiva* eine Art *interface* zwischen Mensch und Welt darstellt, das es dem Individuum erlaubt, mit dieser Welt zu interagieren. Sie ist der Ort und das Instrument der Faltungen von Welt in Selbst. Die von Burke postulierten Parallelen zwischen dem mittelalterlichen skopischen Feld und der lacanianischen Subjekttheorie sind daher offensichtlich. Lacan selbst stellt sich dieses generalisierte skopische Feld als Aggregat von imaginierten individuellen Blicken (*regards*) vor, so dass die Dinge „mich ansehen“.<sup>72</sup> Das Subjekt ist eine Funktion von unpersönlichen, entkörperlichten *regards*. Das, was uns Bewusstsein verleiht, so Lacan, begründet uns als „*speculum mundi*“.<sup>73</sup> In Analogie dazu kann das prämoderne Subjekt als ein *speculum mundi* verstanden werden, wobei hier die *regards* der Dinge nicht als imaginiert betrachtet werden, sondern als ‚reale‘ *species* imaginiert werden. Dieses Subjekt ist durch ein durch Extramission und Intramission aufgespanntes skopisches Feld konstituiert, in das das Individuum eingebettet ist, von dem es durchdrungen ist. So ist das *cogito* des prämodernen Subjekts, wie Burke es formuliert, ein „I see and am seen“.<sup>74</sup> Das Subjekt ist, was es sieht und wie es gesehen wird.

Eine wichtige Implikation dieses epistemologischen Modells besteht darin, dass das Selbst als eine psycho-somatische Struktur gesehen wird, die in einem osmotischen Verhältnis zur Objektwelt steht, und dass Artefakte ‚inkorporiert‘ werden können. Eine weitere Implikation des skopischen Regimes ist, dass die „Form“ (*species*) des adeligen Selbst, wie es von anderen wahrgenommen und zurückgespiegelt wird, nicht der biologische Körper in unserem heutigen Verständnis ist, sondern die Erscheinung (*species*) eines menschlichen Wesens, das durch die Artefakte, die es trägt, erst seinen Platz im sozialen und symbolischen Gefüge findet. Denn die *regards* der anderen, die dem Selbst zurückgespiegelt werden und es konstituieren, nehmen nicht den nackten menschlichen Körper wahr, sondern den Körper, der erst durch die Kleidung, Attribute und Artefakte als soziales Wesen konstituiert wird.<sup>75</sup> Die ritterliche Kleidung,<sup>76</sup> Rüstung und Ausrüstung wurde somit als ein integraler Bestandteil des Selbst begriffen, als „self-extension“ wie Fradenburg es nennt.<sup>77</sup> Wenn also Texte etwa auf Kleidungsstücken angebracht wurden, so kann man von einer Beschriftung des Körpers ausgehen, weil der Text gleichsam in die Sphäre des extensiv begriffenen Körpers integriert wird und das Selbst des Textträgers modifiziert.

---

<sup>72</sup> Vgl. Lacan 1998, 109.

<sup>73</sup> Lacan 1998, 75.

<sup>74</sup> Burke 2000, 26–27.

<sup>75</sup> Nacktheit geht in der vormodernen Literatur immer mit einem radikalen Selbst-Verlust einher, wie noch im frühen 16. Jahrhundert der faszinierende Bericht (*Naufragios*) des Schiffbrüchigen Álvaro Núñez Cabeza de Vaca zeigt; vgl. Folger 2009b, 49–65.

<sup>76</sup> Vgl. Moos 2004.

<sup>77</sup> Vgl. Fradenburg 1991, 185.

## 5 Schluss

Die vermeintlich geringe Aufmerksamkeit, die Chronisten und Schriftsteller der Materialität der *letras* schenkten, ist also eine perspektivische Verzerrung des modernen Lesers, der nicht mit der Epistemologie der Zeit vertraut ist. Für die Akteure im Turnierspektakel oder dem höfischen Fest war die Anbringung von Schriftzeichen auf Kleidungsstücken und körperaffinen Artefakten, ein Schreibvorgang, der das *embodied self* als ‚Material‘ hatte. Die kastilischen *invenciones* des ausgehenden Mittelalters und der Frühneuzeit sind somit Selbstpraktiken, die einerseits der Exteriorisierung von Emotionen dienen, andererseits aber essentiell eine Form des *self fashioning* darstellen.<sup>78</sup> Durch die Praxis der Beschriftung des Körpers konnte sich der Adelige nicht nur als Angehöriger seines Standes präsentieren, sondern verwandelte sich im Verständnis der Zeit in diese Person.

Eine weitere wichtige Implikation der vormodernen Epistemologie, wie sie anhand der kastilischen *invenciones* vorgestellt wurde, ist, dass sie nahe legt, den Materialitätsbegriff nicht essentialistisch als Ensemble von physikalischen Eigenschaften zu denken. Materialität im Mittelalter und auch noch in der Frühmoderne ist als ein kulturelles Konstrukt zu verstehen, das in Zusammenhang mit einem skopischen Regime und einer historisch spezifischen Raumsemantik steht: Materialität ist durch Visibilität und die relative Positionierung zu den Akteuren bestimmt.

Wie das Beispiel der *Cárcel de amor* zeigt, liegt die Bedeutung von ‚phantastischen‘ Metatexten nicht (nur) darin, dass sie Lücken in der Artefaktüberlieferung oder den historiographischen Metatexten füllen können, sondern die kulturell konstruierte und damit wesentlich historische Materialität der Schrift erschließen helfen und somit entscheidend für das Verständnis der sozialen Praktiken sind, mit denen sie auf den ersten Blick nicht viel zu tun zu haben scheinen.

## Literaturverzeichnis

- Agamben (1977): Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino.
- Agudé Nieto (1994): Santiago Agudé Nieto, *Las universidades y la formación intelectual del clero castellano en la Edad Media*, Alcalá de Henares.
- Biernoff (2002): Suzannah Biernoff, *Sight and Embodiment in the Middle Ages*, New York.
- Bourdieu (<sup>6</sup>2002): Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*. Übersetzt von Richard Nice (Cambridge Studies in Social and Cultural Anthropology 16), Cambridge.

---

<sup>78</sup> In diesem Sinn können *invenciones* als ein Übergangsphänomen betrachtet werden, in dem sich bereits die Abkoppelung von Umwelt, Körper und denkender Ich-Instanz abzeichnet; vgl. Folger 2009a, 112–153 und Penzkofer 2000. Weitere Forschungen werden diesen Aspekt vertiefen.

- Brownlee (1990): Marina Scordilis Brownlee, *The Severed Word. Ovid's 'Heroides' and the 'Novela Sentimental'*, Princeton NJ.
- Burke (2000): James F. Burke, *Vision, the Gaze, and the Function of the Senses in Celestina*, University Park, PA.
- Camille (2000): Michael Camille, „Before the gaze: the internal senses and late medieval practices of seeing“, in: Robert S. Nelson (Hg.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Cambridge u. a., 197–223.
- Canet Vallés (1992): José Luis Canet Vallés, „El proceso del enamoramiento como elemento estructurante de la ficción sentimental“, in: Rafael Beltrán, José Luis Canet Vallés u. Josep Lluís Sirera (Hgg.), *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, València, 227–239.
- Carruthers (2000): Mary Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200* (Cambridge Studies in Medieval Literature 34), Cambridge/New York.
- Casas Rigall (1995): Juan Casas Rigall, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela.
- Caviness (2001): Madeline H. Caviness, *Visualizing Women in the Middle Ages. Sight, Spectacle, and Scopio Economy*, Philadelphia.
- Corfis (1987): Ivy A. Corfis, „Catalogue of editions“, in: Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, hg. v. Ivy A. Corfis, London.
- Cortijo Ocaña (2001): Antonio Cortijo Ocaña, *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI. Género literario y contexto social* (Colección Tâmesis, Serie A: Monografías 184), London.
- Couliano (1987): Ioan P. Couliano, *Eros and Magic in the Renaissance. Übersetzt von Margareth Cook*, Chicago.
- Davis (1986): Natalie Zemon Davis, „Boundaries and the Sense of Self in Sixteenth-Century France“, in: Thomas C. Heller, Morton Sosna u. David E. Wellbery (Hgg.), *Reconstructing Individualism. Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, Stanford, 53–63.
- Deleuze (1986a): Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris.
- Deleuze (1986b): Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris.
- Deyermond (1989): Alan D. Deyermond, „The Poetry of Nicolás Núñez“, in: Alan D. Deyermond u. Ian Macpherson (Hgg.), *The Age of the Catholic Monarchs, 1474–1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, 25–36.
- Deyermond (2002): Alan D. Deyermond, „La micropoética de las *invenciones*“, in: Juan Casas Rigall u. Eva María Díaz Martínez (Hgg.), *Iberia Cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval* (Lalia: Series Maior 15), Santiago de Compostela, 403–424.
- Deyermond u. Haywood (1997): Alan D. Deyermond u. Louise Haywood, „Lyrics and Other Verse Insertions in Sentimental Romances“, in: E. Michael Gerli u. Joseph J. Gwara (Hgg.), *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440–1550). Redefining a Genre*, London, 191–206.
- Dünne (2003): Jörg Dünne, *Asketisches Schreiben. Rousseau und Flaubert als Paradigmen literarischer Selbstpraxis in der Moderne* (Romanica Monacensia 65), Tübingen.
- Dutton (1982): Brian Dutton, *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison.
- Folger (2002): Robert Folger, *Images in Mind. Lovesickness, Spanish Sentimental Fiction and 'Don Quijote'* (North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 274), Chapel Hill.
- Folger (2006): Robert Folger, „*Cárceles de amor*: 'Gender Trouble' and Male Fantasies in 15<sup>th</sup>-century Castile“, *Bulletin of Spanish Studies* 58, 617–635.
- Folger (2009a): Robert Folger, *Escape from the Prison of Love. Caloric Identities and Writing Subjects in Fifteenth-Century Spain* (North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 292), Chapel Hill.
- Folger (2009b): Robert Folger, *Picaresque and Bureaucracy*. Lazarillo de Tormes, Newark, Del.
- Fradenburg (1991): Louise O. Fradenburg, *City, Marriage, Tournament. Arts of Rule in Late Medieval Scotland*, Madison, WI.

- Gornall (2005): John Gornall, „*Invenções from Tournament to cancionero. Some Significant Patterns?*“, *Bulletin of Hispanic Studies* 82, 159–165.
- Gornall u. Mackenzie (2004): John Gornall u. Ann L. Mackenzie, „How Far should we Trust Rubricators? Three *invenções* from the *Cancionero general* of 1511 Re-Examined“, *Bulletin of Spanish Studies* 81, 361–367.
- Gracián (1669): Baltasar Gracián [hier mit dem Pseudonym Lorenzo Gracián], *Agudeza y arte de ingenio en que explican todos los modos y diferencias de concetos*, Antwerpen.
- Haidu (2004): Peter Haidu, *The Subject Medieval/Modern. Text and Governance in the Middle Ages*, Stanford.
- Heller u. Wellbery (1986): Thomas C. Heller u. David E. Wellbery, „Introduction“, in: Thomas C. Heller, Morton Sosna u. David E. Wellbery (Hgg.), *Reconstructing Individualism. Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, Stanford, 1–15.
- Kennedy (2002): Kirstin Kennedy, „Inventing the Wheel. Diego López de Haro and his *invenções*“, *Bulletin of Hispanic Studies* 79, 159–174.
- Kuffstein (1976): Hans Ludwig von Kuffstein, *Gefängnis der Lieb oder Carcell de Amor. 1625*, hg. u. eingel. v. Gerhart Hoffmeister (Nachdrucke Deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts 7), Bern/Frankfurt a. M.
- Le Gentil (1949–1952): Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, 2 Bde., Rennes.
- Lacan (1998): Jacques Lacan, *The Four Fundamental Principles of Psychoanalysis. Übersetzt von Alan Sheridan* (The Seminar of Jacques Lacan 11), hg. v. Jacques-Alain Miller, New York/London.
- Menéndez Pelayo (²1961): Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela II. Novelas sentimental, bizantina, histórica y pastoril*, hg. v. Enrique Sánchez Reyes (Edición Nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo 3), Madrid.
- Moos (2004): Peter von Moos, „Das mittelalterliche Kleid als Identitätssymbol und Identifikationsmittel“, in: Peter von Moos (Hg.), *Unverwechselbarkeit: Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft* (Norm und Struktur. Studien zum sozialen Wandel in Mittelalter und Früher Neuzeit 23), Köln/Weimar/Wien, 123–146.
- Macpherson (1998): Ian Macpherson, *The invenções y letras of the Cancionero general* (Publications of the Medieval Hispanic Research Seminar 9), London.
- Macpherson (2004): Ian Macpherson, *Motes y glosas in the Cancionero General* (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 46), London.
- Montaner Frutos (2002): Alberto Montaner Frutos, „Emblemática caballeresca e identidad del caballero“, in: Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro u. María Sánchez Pérez (Hgg.), *Libros de caballerías (de Amadis al Quijote)*, Salamanca, 267–306.
- Parrilla (1992): Carmen Parrilla, „„Acrescentar lo que de suyo está crecido“: el cumplimiento de Nicolás Núñez“, in: Rafael Beltrán, José Luis Canet u. José Luis Sirera (Hgg.), *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, València, 241–53.
- Parrilla (1995): Carmen Parrilla, „Prólogo“, in: Diego de San Pedro u. Nicolás Núñez, *Cárcel de amor, con la continuación de Nicolás Núñez*, hg. v. Carmen Parrilla, Barcelona.
- Penzkofer (2000): Gerhard Penzkofer, „Innovation und Introspektion in *Cárcel de Amor* von Diego de San Pedro“, in: Wolfgang Matzat u. Bernhard Teuber (Hgg.), *Welterfahrung Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tübingen, 246–65.
- Rico (1990): Francisco Rico, „*Un penacho de penas*. De algunas invenções y letras de caballeros“, in: Francisco Rico (Hg.), *Textos y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, 189–230.
- Ruiz (1991): Teofilo F. Ruiz, „Festivités, couleurs et symboles du pouvoir en Castille au XV<sup>ème</sup> siècle. Les célébrations de mai 1428“, *Annales Économies Sociétés Civilisations* 3, 521–546.

- San Pedro u. Núñez (1995): Diego de San Pedro u. Nicolás Núñez, *Cárcel de amor, con la continuación de Nicolás Núñez*, hg. v. Carmen Parrilla, Barcelona.
- San Pedro u. Núñez (1979): Diego de San Pedro u. Nicolás Núñez, *Prison of Love (1492). Together With the Continuation by Nicolás Núñez (1496)*, hg. u. übers. v. Keith Whinnom, Edinburgh.
- Selzer (2010): Stephan Selzer, „Devisen an reichfürstlichen Höfen des Spätmittelalters. Umriss eines Forschungsfeldes“, in: Uta-Christiane Bergemann u. Annemarie Stauffer (Hgg.), *Reiche Bilder. Aspekte zur Produktion und Funktion von Stickereien im Spätmittelalter*, Regensburg, 115–128.
- Tachau (1982): Katherine Tachau, „The Problem of the *species in medio* at Oxford in the Generation after Ockham“, *Mediaeval Studies* 44, 349–443.
- Voigt (1997): Lisa Voigt, „La alegoría de la lectura en *Cárcel de amor*“, *La corónica*, 25, 121–133.
- Whinnom (1973): Keith Whinnom, „Nicolás Núñez's Continuation of the *Cárcel de Amor* (Burgos, 1496)“, in: R. O. Jones (Hg.), *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*, London, 357–66.
- Whinnom (1974): Keith Whinnom, *Diego de San Pedro* (Twayne's World Author Series 310), New York.
- Whinnom (1979): Keith Whinnom, *Dos opúsculos isabelinos. La 'Coronación de la señora Gracisla' (BN ms. 22020) y Nicolás Núñez, 'Cárcel de Amor'*, hg. v. Keith Whinnom (University of Exeter Hispanic Texts 22), Exeter.
- Whinnom (1981): Keith Whinnom, *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, Durham.
- Wolfson (1935): Harry Austryn Wolfson, „The Internal Senses in Latin, Arabic and Hebrew Philosophic Texts“, *Harvard Theological Review* 28, 69–133.