

„Si fier tornei“: Benoît's *Roman de Troie*
und die höfische Kultur des 12. Jahrhunderts
Solveig Malatrait



„Si fier tornei“: Benoît's *Roman de Troie*
und die höfische Kultur des 12. Jahrhunderts

Solveig Kristina Malatrait

„Si fier tornei“: Benoît's *Roman de Troie*
und die höfische Kultur des 12. Jahrhunderts

Hamburg University Press
Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
Carl von Ossietzky

Impressum und Bildnachweis

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar (*open access*). Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek verfügbar.

Open access über die folgenden Webseiten:

Hamburg University Press –

http://hup.sub.uni-hamburg.de/HamburgUP_Malatrait_Roman

Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek – <http://www.d-nb.de/netzpub/>

© 2011 Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Deutschland

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg, Deutschland

<http://www.ew-gmbh.de>

ISBN 978-3-937816-86-9 (Printversion)

Gestaltung des Covers: Benjamin Guzinski, Hamburg

Abbildung auf dem Cover unter Verwendung einer Miniatur aus: Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Cod. in scrin. 151, *Historiae Romanorum*, fol. 22r, Die Zerstörung Trojas und der Tod des Priamus und der Polyxena

Veröffentlicht mit Unterstützung der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung

Inhalt

1	Einleitung: neue Perspektiven auf einen <i>roman antique</i>	7
2	Zur Einführung: Benoïts <i>Roman de Troie</i>	13
2.1	Benoît de Sainte-Maure und der erste Trojaroman des Mittelalters	13
2.2	Die Hypotexte des <i>Roman de Troie</i> : Diktys und Dares	18
2.3	Die Frage der literarischen Gattung	24
3	Reduktion und Expansion: textuelle Transformationen, Transkulturation und der Autor	31
3.1	Diktys' Spiel mit der epischen Tradition	32
3.2	Dares' Schrumpfstufe der epischen Handlung	35
3.3	Die Expansion: zum Prozess der Transkulturation im Mittelalter	37
3.4	Benoît als Erzähler: Inszenierung der <i>narratio</i> und Neubestimmung der Autorschaft	45
4	Das „Wuchern“ der <i>Ekphrasis</i> : Sinn-Freiheit und Sinnkonstitution	51
4.1	Die <i>Ekphrasis</i> und die Poetik der Überwältigung	53
4.2	Benoïts <i>descriptio Troiae</i> und der mittelalterliche Antike-Diskurs	62
4.3	Die symbolische Idealität der <i>Chambre de Beautés</i> : die Beschreibung als Ort der Reflexion	69
4.4	Die <i>descriptio</i> als Ort der Fiktion	73
5	Die Liebe ist ein Spiel: <i>fin'amor</i> im <i>Roman de Troie</i>	81
5.1	Die <i>fin'amor</i> als Lebensart: Höfische Kultur und Inszenierung der Liebe im 12. Jahrhundert	84
5.2	<i>Désir</i> als Movens der Geschichte: von Medea zu Heleine	87
5.3	<i>Amour courtois</i> und weibliche Natur: Briseïdas Liebesverrat	91
5.4	<i>Narcisus sui</i> : Achillès und die Aporie der <i>fin'amor</i>	97

6	Der Krieg als „dolorose joste“	107
6.1	Die epische Tradition als Erklärungsmodell	107
6.2	Benoît der Schlachtenmaler: Ästhetik der Kumulation	113
6.3	Die Repräsentation des Ritters	116
6.4	Das Turnier als Simulation des Krieges	124
6.5	Die Ambivalenz des Krieges im <i>Roman de Troie</i>	128
7	Anachronismen und die Episteme des Mittelalters	137
7.1	Die Inszenierung der Antike bei Benoît	140
7.2	Notwendige Anachronismen des Kulturtransfers	142
7.3	Strukturelle Anachronismen: Mechanismen der Sinnkonstitution	144
7.4	Jenseits des Anachronismus: die antike Wunderwelt	148
8	Der <i>Roman de Troie</i> als Poetik der Kultur des 12. Jahrhunderts	151
	Literaturverzeichnis	155
	Editionen	155
	Sekundärliteratur	156
	Über die Autorin	166

1 Einleitung: neue Perspektiven auf einen *roman antique*

Wenn Baudry de Bourgueil, einer der Wegbereiter der Renaissance des 12. Jahrhunderts, um 1107 die Kemenate der Adele, Gräfin von Blois und Tochter des Eroberers von England, als idealen Ort der Bildung beschreibt, dann darf auf den Wandteppichen neben der biblischen Geschichte, der Eroberung Englands und den antiken Göttern die Darstellung Trojas nicht fehlen:¹ Sie ist selbstverständlicher Teil des gelehrten Wissens, das in dieser Zeit schnell an Prestige gewinnt. Die Aneignung der Antike ist jedoch von einem ambivalenten Gefühl einer zumindest ästhetischen Unterlegenheit begleitet, das der von Johannes von Salisbury angeführte Vergleich formuliert, eines der am häufigsten zitierten Bilder des Mittelalters:

Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos gigantum umeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantea.

(Joh. v. Salisbury, *Metalogicon*, III, 4, 46–50)

*Bernhard v. Chartres sagte immer, dass wir sozusagen Zwerge seien, die auf den Schultern von Riesen sitzen, so dass wir mehr als sie und weiter sehen können, nicht etwa aufgrund der Schärfe unseres Blicks, oder der Größe unseres Körpers, sondern weil wir in die Höhe erhoben werden durch ihre gigantische Größe.*²

Die Verehrung der Antike, die aus dieser Vorstellung spricht, hat auch im 19. Jahrhundert kaum an Kraft eingebüßt; und wenn Homer der Riese ist, auf dessen Schultern Benoît zu stehen scheint, fühlt sogar ein Gelehrter sich verpflichtet, sich für die Beschäftigung mit dem epigonalen Zwerg geradezu zu entschuldigen:

¹ Vgl. Baudry de Bourgueil, *carmen* 134.

² Die lateinischen und altfranzösischen Zitate werden der besseren Lesbarkeit, aber auch der Deutlichkeit der Argumentation halber im gesamten Text übersetzt. Wo sie nicht eigens gekennzeichnet sind, stammen die Übersetzungen wie hier von der Verfasserin.

Quelque déplacé que puisse paraître cet enthousiasme, quelque courroux que puisse inspirer aux fidèles d'Homère ce succès de l'idolâtrie, il avait son utilité.³

Wenn Aristide Joly hier den Homer-Gläubigen gegenüber das mittelalterliche Werk als „Idolatrie“ darstellt und damit den Homer-Kult des 19. Jahrhunderts zu Recht (cum grano salis?) als Quasi-Religion markiert, dann bezieht er sich auf die schockierende Tatsache, dass Benoît eben nicht Homer oder zumindest eine *Ilias Latina* benutzt, sondern ein dünnes Büchlein, über das die Forschung auch heute noch harsche Urteile fällt: Dares' *Acta diurna*.⁴

Joly entschuldigt sich für die Beschäftigung mit Benoît unter Verweis auf dessen Erfolg. Und tatsächlich zeigt die große Anzahl von Handschriften und ihre Verbreitung,⁵ dass der *Roman de Troie* sehr schnell in ganz Europa gelesen, abgeschrieben und umgearbeitet wurde. Seine Beliebtheit unter den Zeitgenossen wie auch die reiche spätere Rezeption⁶ rechtfertigen in der Tat das Interesse für das Werk.

Jolys umfangreiche Monographie zum Werk ist dennoch bis heute die einzige geblieben. Sie privilegiert die Perspektive der Rezeptionsforschung, welche auch die meisten der im ausgehenden 19. und 20. Jahrhundert beliebten vergleichenden Untersuchungen zu Benoît und seinen Quellen einnehmen.⁷

Bereits aus diesem Grunde scheint es nicht vermessen, nach beinahe 140 Jahren eine Monographie zum *Roman de Troie* vorzulegen, zumal eine, die den Paradigmenwechsel der Wissenschaft berücksichtigt und eine kulturwissenschaftliche Perspektive auf das Werk entwickelt. Ein Blick auf die Forschungslage bestätigt das Desiderat, denn insgesamt ist die Forschung zum *Roman de Troie* nicht so reich, wie man annehmen könnte: Die maßgeb-

³ A. Joly, 1870–71, S. 61.

⁴ Zum Titel, der oft noch mit *historia de excidio Troiae* angegeben wird; vgl. u. Anm. 56.

⁵ Es sind 28 vollständige Handschriften und 15 Fragmente bekannt; vgl. U. Schöning, 1991, S. 53–55. Unter den Manuskripten befinden sich 5 in Italien, 3 in England, 2 in Russland, eines in Österreich und 17 in Frankreich.

⁶ Vgl. J.-D. Müller, 2004, für einen Überblick über die deutschen Trojaromane sowie den einschlägigen Band von H. Brunner, 1990.

⁷ So benutzt Körting 1874 den *Roman de Troie* nur, um Lücken im erhaltenen Text der *Acta diurna* aufzuspüren, Greif hingegen liest die *Ephemeris* wie die *Acta* in seiner „Antwort“ auf Körting von 1886 nur als Quellen des *Roman de Troie*; die Reihe ließe sich beliebig erweitern.

liche und kritische Edition stammt aus den Jahren 1904–12, erst seit 1987 existiert eine neufranzösische Übersetzung in Auszügen.⁸

In der Moderne erscheinen vor allem Studien, die den Roman mit anderen Werken vergleichen oder die Diskussion auf einen Aspekt beschränken. So beschäftigt sich Inez Hansen mit den Frauengestalten im Werk, eine Anzahl von Aufsätzen untersucht die Liebeskonzeption, die Beschreibungen (insbesondere die Trojas und die der *Chambre de Beautés*), die Struktur des Textes, die Anachronismen und den Rekurs auf die Antike; in neuerer Zeit kommen Arbeiten zur Modellierung der Geschlechterrollen und zur Funktion der *memoria* im Werk hinzu.

Ein Großteil der Monographien bezieht sich auf die gesamte Gattung der *romans antiques*, wie die Untersuchungen von Aimé Petit zur narrativen Technik (1985) und zum Anachronismus (2002), die Arbeit von Catherine Croizy-Naquet zur Stadtbeschreibung (1994), die von Valérie Gontero zum Gold- und Edelsteinschmuck (2006) und eine Darstellung von Udo Schöning zur Antikerezeption (1991), die von neueren Aufsätzen des Autors auf die Frage der Funktionalisierung von Geschichte in den antiken Romanen pointiert wird.

Diese Arbeiten weisen bereits auf eine Öffnung in Richtung der Kulturwissenschaft, die neue Erkenntnisse verspricht und die in letzter Zeit auch für die ältere Literatur an Bedeutung gewonnen hat. Ihre Anwendung auf einen *roman antique* kann nur bei oberflächlicher Betrachtung paradox erscheinen: Wenn der Trojanische Krieg im *Roman de Troie* als „si fier tornei“⁹ bezeichnet wird, deutet dies bereits auf den engen Bezug auf die eigene Kultur, der die Neubetrachtung des Werkes als Manifestation der Kultur des 12. Jahrhunderts nicht nur nahelegt, sondern sogar erfordert.

Die Geschichte vom Trojanischen Krieg ins 12. Jahrhundert transportiert zu haben, ist eine Leistung des Kulturtransfers, die man nicht unterschätzen darf. Die komplexe Denkweise des Mittelalters, welche die Polysemie des Werkes nicht nur mitdenkt, sondern zum Fundament ihrer Hermeneutik macht, entlarvt die evolutionistische Sicht, nach der die Literatur wie auch die Kultur dieser Zeit Produkt einer „Kindheit“ der europäischen Kultur sind, als modernes Vorurteil und verbietet es, die Transformationen des Textes als Produkt einer Naivität abzutun. Daher muss der Frage nach der

⁸ Vgl. *Le Roman de Troie par Benoît de Sainte-Maure*. Texte traduit et présenté par Emmanuèle Baumgartner, 1987.

⁹ Dies ist die Lesart von Joly, V. 20920; Constans gibt dort (V. 20932) „si grant tornei“ an.

Verortung in der literarischen Tradition die nach der Relation des Textes zu seiner eigenen kontemporanen Kultur an die Seite gestellt werden.

Die Untersuchung der Rolle des Textes im ‚Text‘ der Kultur seiner Zeit impliziert im Hinblick auf die bereits geleistete Forschung eine doppelte Erweiterung: Von der reinen Betrachtung der literarischen Bezüge dehnt sich der Blick auf alle Manifestationen der Kultur aus; gleichzeitig wird der vorwiegend diachronen Perspektive eine deutlich synchronische hinzugefügt. Dabei erkundet der kulturwissenschaftliche Blick den Text in zwei Richtungen, nämlich in seinem Bezug auf die Kultur als Symbolkontinuum und in Bezug auf deren soziale Strukturen. Es fragt sich also, wie der Text sich zu Diskursen seiner Zeit verhält, auf welche kulturellen Praktiken und Objektivierungen der Kultur er rekurriert. Außerdem kann der Text auf die kulturelle Repräsentation befragt werden: Wer wird dargestellt, wer ausgegrenzt? Zeigen sich Brüche, weist der Text Spuren einer Aushandlung von Bedeutung auf? Eine solche Lektüre des Textes hofft, ihn als Teil (wenn nicht als Poetik) der Kultur seiner Zeit zu erweisen und dabei auch aufzeigen zu können, woher er seine Intensität bezieht, auf welche Fragen seiner Zeit er Antworten liefert.

Im Folgenden sollen daher die immer wieder diskutierten Fragen aus der skizzierten kulturwissenschaftlichen Perspektive neu erörtert werden, nämlich die Sinnggebungsmuster des Werks, seine immense Ausdehnung gegenüber der dürren Vorlage, die Darstellung und implizierte Bewertung der Liebe, das Wuchern der Beschreibungen, die befremdliche Ästhetik der Schlachtbeschreibungen und der auffällige Anachronismus des Werks.

Das erste, ‚positivistisch‘ angelegte Kapitel dient der Präsentation des Kenntnisstandes über den Autor und die Abfassungszeit sowie über die Umstände der Entstehung des Werks. Auch die viel diskutierte Frage, wer die Adressatin des *Roman de Troie* ist, soll aufgegriffen werden. Der Vollständigkeit halber werden in diesem einführenden Teil auch Benoïts Hypotexte berücksichtigt, die (spät)antiken „Augenzeugenberichte“ des Dares und des Diktys über den Trojanischen Krieg, die der Forschung jenseits der „Quellenfrage“ immer noch Rätsel aufgeben.

Im zweiten Kapitel geht es um die erstaunliche Metamorphose des Troja-Stoffes, der in der (Spät-)Antike vom umfangreichen Epos zum dürren Kriegsbericht schrumpft und anschließend unter Benoïts Feder im Mittelalter wieder epische Ausmaße erhält. Diese Transformation wird hier zunächst unter literarischen Gesichtspunkten betrachtet, als bewusster Akt der

Transkulturation, der ‚Rückeroberung‘ des antiken Wissens. Dessen Agent, der mittelalterliche Autor des Textes, macht sein Unternehmen daher sowohl zum Gegenstand einer Reflexion als auch zu dem einer intermedialen Inszenierung, Manifestation einer Neubestimmung der Autorschaft, die gerade im Vergleich mit den Hypotexten deutliche Konturen erhält.

Der Beschreibung, der *Ekphrasis*, ist das dritte Kapitel gewidmet; dabei muss deren traditionell in der Erweiterung des Textes verortete Funktion überdacht werden. Daher soll zum einen die Ästhetik der Darstellung betrachtet werden, zum anderen aber auch ihre Funktionalisierung im Text: Es wird also der Frage nachgegangen, inwieweit es Benoît gelingt, diesen erzählerischen Pausen narrative Funktionen zuzuweisen und so dem ‚Wuchern‘ der Beschreibungen strukturell entgegenzuwirken. Im Kontext des diskursiven Systems ist aber auch zu untersuchen, ob er die Beschreibungen mit symbolischen Repräsentationen seiner Zeit verbinden und ihnen so eine sinnkonstruierende Funktion zuweisen kann. Drittens ist die *Ekphrasis* im Zusammenhang mit dem mittelalterlichen Problem der Fiktion zu betrachten, als möglicher Ausweg aus dem Dilemma der Abwertung der *fabula* gegenüber der *historia* und damit als erzählerischer Freiraum.

Das vierte Kapitel ist der Liebesthematik gewidmet. In der Vergangenheit wurde das für die französische Literatur ohnehin umstrittene Phänomen der *fin’amor* zumeist im Zusammenhang mit seiner Funktion innerhalb der Ökonomie des Werkes diskutiert; der Liebesthematik wird dabei eine strukturelle Rolle zugeschrieben. Es fragt sich aber, ob eine Betrachtung vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Diskurse, insbesondere vor dem Hintergrund einer postulierten Neubewertung von Geschlechterrollen, aber auch vor dem der Spieltheorie Georges Dubys, nicht neue Ergebnisse bringen kann: Wenn die Liebe vor allem ein höfisches Spiel ist, dann muss ergründet werden, wer es bei Benoît spielt, wer es gewinnt und ob es Hinweise darauf gibt, dass der Autor dem Spiel doch einen existenziellen Charakter zuweist.

Das fünfte Kapitel diskutiert ein Problem, das in der Debatte zumeist wenig beachtet wird: das der Kampfschilderungen. Vom Epos bis zum *roman antique* entsteht eine Tradition der Beschreibung der Schlachten, die den heutigen Leser verwirren, wo nicht abstoßen müssen. Grausamkeit und Edelmüt mischen sich, ausführliche Schilderungen der einzelnen Kämpfe, der Verwundungen und des Sterbens müssen im Kontext der zeitgenössischen kriegerischen Praxis, aber auch im Zusammenhang mit der höfischen Kultur, ihrem Ritterbild und der Praktik des Turniers gelesen werden.

Im sechsten Kapitel soll das für die Gattung der *romans antiques* heftig diskutierte Phänomen des Anachronismus speziell im *Roman de Troie* untersucht werden. Obwohl neuere Erklärungsansätze das Phänomen bereits anders denn als Effekt mangelnden Könnens erklärt haben, scheint es notwendig, es in einer Monographie zum Werk zu berücksichtigen. Dabei ist der Perspektivewechsel wichtig: Es sollen nicht Lesefehler Benoîts (wie wohlwollend auch immer) beobachtet werden, sondern sein Werk soll als Unternehmen einer komplexen Übersetzung verstanden werden. Der Anachronismus erweist sich dabei nicht nur als notwendige Strategie, sondern auch als Mittel der Gestaltung und – das zeigt der Blick auf andere Bereiche der Kultur der Zeit – als Element der zeitgenössischen Ästhetik.

Zur lebhaften aktuellen Debatte über den Mythos Troja in Archäologie und Geschichtswissenschaft kann diese Untersuchung seiner ersten umfassenden Aneignung im Mittelalter hoffentlich einen Aspekt beisteuern: einen Blick nämlich auf das Werk, in dem Troja zum sehr lebendigen höfischen Paradigma wurde, zur *dolorose joste* zwischen den glorreichen Ahnherren der Ritter des 12. Jahrhunderts.

2 Zur Einführung: Benoît's *Roman de Troie*

2.1 Benoît de Sainte-Maure und der erste Trojaroman des Mittelalters

Im Gegensatz zu vielen anderen Autoren des Mittelalters ist der des *Roman de Troie* namentlich bekannt, denn der Verfasser nennt sich selbst viermal in seinem Werk: Dreimal,¹⁰ wie zum Beispiel im Vers 5093, nennt er sich schlicht „Beneeiz“, in Vers 132 dagegen mit seinem vollen Namen: „Beneeiz de Sainte More“.¹¹ Der Autor des Werkes heißt also Benoît und stammt aus einem Ort namens Sainte-Maure. Er bezeichnet sich zwar nicht selbst als *clerc*, muss aber ein solcher gewesen sein, denn fast nur Angehörige des Klerus waren im 12. Jahrhundert des Lesens und Schreibens und der Zweitsprache des Mittelalters, des Lateinischen, mächtig.

Man hat verschiedentlich versucht, den Autor des *Roman de Troie* mit dem gleichnamigen Autor der *Chronique des ducs de Normandie* zu identifizieren, über den sich Wace in seinem *Roman de Rou* beklagt:

Die en avant qui dire en deit ;
j'ai dit por Maistre Beneeit
qui cest'ovre a dire a emprise
com li reis l'a desor lui mise ;
quant li Reis li a rové faire,
laissier la dei, si m'en dei taire.

(Wace, *Roman du Rou*, III, V. 11419–24)

Es mag frei sprechen, wer sprechen soll; ich sage dies wegen Benoît, der dieses Werk zu schreiben unternommen hat, weil der König es ihm aufgetragen hat. Da der König ihm befahl, dies zu tun, muss ich davon ablassen und muss schweigen.

¹⁰ In den Versen 2065, 5093 und 19207.

¹¹ Alle Angaben nach: *Le Roman de Troie par Benoît de Sainte-Maure*, publié d'après tous les manuscrits connus par Léopold Constans, tome 1–6, Paris, 1904–12.

Joly argumentiert vor allem aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten für die Identität; er vermutet, dass der Autor aufgrund des *Roman de Troie* den Auftrag zur Redaktion der *Chronique* erhalten habe.¹² Obwohl dies von Léopold Constans bezweifelt wird, gilt inzwischen als etabliert, dass Benoît sowohl der Verfasser des *Roman de Troie* als auch der *Chronique des ducs de Normandie* ist.¹³

Auch die Herkunft des Autors wurde lange diskutiert, denn Sainte-Maure wurde in der Normandie, in der Champagne und in der Touraine vermutet. Während Joly aufgrund sprachlicher Beobachtungen davon ausgeht, dass Benoît aus der Normandie stammt und daher auch ein normannisches Manuskript ediert,¹⁴ argumentiert Constans mit überzeugenden Argumenten für die Gegend von Orléans als Herkunftsgebiet der Autoren der *romans antiques*.¹⁵ Constans, der gerade das von Joly ausgewählte Manuskript als minderwertig beurteilt,¹⁶ etabliert die erste kritische Ausgabe des Werkes, die auf mehreren Handschriften basiert.¹⁷

Um die Datierung des über 30.000 Achtsilbler zählenden Werkes entstand eine Debatte, die bislang noch nicht befriedigend abgeschlossen ist. Der beste Hinweis auf das Abfassungsdatum findet sich in der Widmung des *Roman de Troie* in den Versen 13457–70, in denen der Autor sich an eine Dame wendet, Frau eines Königs und ideale Verkörperung von Tugend, Schönheit und „sciënce“:

De cest, veir, criem g'estre blasmez
 De cele que tant a bontez
 Que hautece a, pris e valor,
 Honesté e sen e honor,
 Bien e mesure e saintée,

¹² Vgl. A. Joly, 1870-71, S. 68ff. und 101-102; Forschungsüberblick ebd. S. 75.

¹³ Vgl. L. Constans, 1904–12, Bd. VI, S. 165–181 sowie U. Schöning, 1991, S. 5f.

¹⁴ Vgl. A. Joly, 1870–71, S. 104ff.

¹⁵ Vgl. L. Constans, 1904–12, Bd. VI, S. 162f. Zu den *romans antiques* s. unten S. 26-29.

¹⁶ Vgl. ebd., Bd. I, S. IIIf.

¹⁷ Eine Darstellung der textgeschichtlichen Probleme findet man bei U. Schöning, 1991, S. 53f. Schöning weist darauf hin, dass das Hauptproblem für Benoïts Werk die schnelle Verbreitung in ganz Frankreich und Oberitalien sei, die es unmöglich mache, einen „Urtext“ herzustellen. Zudem berücksichtige die bisherige maßgebliche Ausgabe von Constans nicht einmal alle bekannten Handschriftenfragmente; vgl. ebd. Anm. 48. – Zu erwähnen ist die verdienstvolle Edition der Mailänder Handschrift durch K. Reichenberger 1963.

E noble largece e beauté ;
 En cui mesfait de dames maint
 Sont par le bien de li esteint ;
 En cui tote sciënce abonde,
 A la cui n'est nule seconde
 Que el mont seit de nule lei.
 Riche dame de riche rei,
 Senz mal, senz ire, senz tristece,
 Pousseiz aveir toz jorz leece !

(V. 13457–70)

Wegen dieser Verse fürchte ich fürwahr, getadelt zu werden von der, die so viel Adel hat, Ruhm und Wert, Tugend, Verstand und Ehre, Güte, Bescheidenheit und Keuschheit, edle Freigebigkeit und Schönheit. Durch ihr Verdienst werden die Untaten vieler Damen ausgeglichen, in ihr ist alles Wissen vereint, ihr kommt auf der ganzen Welt keine andere gleich. Mächtige Gattin eines mächtigen Königs, mögt ihr alle Tage ohne Übel, ohne Zorn, ohne Traurigkeit froh leben!

Die Adressatin wird zumeist als Frau Heinrichs II. von England, Aliénor von Aquitanien, identifiziert.¹⁸ Sie war zunächst mit Louis VII von Frankreich verheiratet, ehelichte jedoch, nachdem die Ehe 1152 annulliert wurde, Henri Plantagenêt, comte d'Anjou und Herzog der Normandie, der 1154 als Henri II den englischen Thron bestieg. Aliénor war als eine der gebildetsten Frauen ihrer Zeit und als Literaturmäzenin bekannt, insofern bot sie sich als Adressatin solcher Widmungen durchaus an.¹⁹ Allerdings stellten die Kapetinger sie als unmoralisch dar, und anscheinend hatte auch Heinrich Grund, sich über das Verhalten seiner Frau zu beklagen, da er sie zwölf Jahre lang, von 1172 bis 1184, unter Verwahrung stellen ließ. Joly vermutet nun, dass der *Roman de Troie* im Jahre ihrer Freilassung, also 1184, entstanden sei.²⁰ Constans hingegen nimmt eher an, dass Aliénor sich in den ersten Jahren ihrer zweiten Ehe so verhalten habe, dass sie ein solches Lob verdient habe und

¹⁸ Vgl. A. Joly, 1870–71, S. 103.

¹⁹ U. Schöning, 1991, S. 18ff., äußert Zweifel an diesem „Topos der Literaturgeschichtsschreibung“ (S. 20). – Er möchte die Bedeutung des angevinischen Herrscherhauses für die Literatur zumindest relativiert wissen.

²⁰ Vgl. A. Joly, 1870–71, S. 103.

datiert den *Roman de Troie* auf die Zeit zwischen 1155 und 1160.²¹ Andere ziehen es vor, Aliénors Tochter Marie de Champagne, eine weitere zentrale Figur der literarischen Szene, oder gar Adèle de Blois, zweite Frau von Louis VII, als die „riche dame“ zu identifizieren;²² auch Hansen äußert Zweifel daran, dass ausgerechnet ein Lob der Beständigkeit an Aliénor gerichtet sein könnte:

Denn warum führt er sie als Beispiel für Beständigkeit an, wo er doch wissen mußte, daß gerade diese Eigenschaft Aliénor abging? Mußte er nicht fürchten, daß sie sich von ihm verspottet fühlte?²³

Stärker als von diesen Überlegungen hängt die Datierung des *Roman de Troie* von der der anderen *romans antiques* ab; inzwischen hat sich 1160 beziehungsweise 1165 als *communis opinio* etabliert.²⁴

Damit fällt die Abfassungszeit des Werks in die Blütezeit der Hofkultur, in der sich das Konzept der *fin'amor* in seiner nordfranzösischen Ausprägung bildet, die Sitten sich verfeinern, die volkssprachliche Literatur mit dem *roman courtois* und dem *roman antique* neue Genera und Themen entwickelt. Das 12. Jahrhundert zeichnet sich zugleich durch eine Intensivierung der Beschäftigung einiger literarischer Zirkel mit der Antike aus, deren Rekurs auf die antike Literatur gerne als Proto-Renaissance bezeichnet wird.²⁵

Schöning entwickelt die Theorie eines regelrechten Kulturtransfers zwischen beiden Bereichen: Das Wissen der Kleriker über die antike Literatur war für die Hofkultur interessant und wurde ihren Vertretern durch Nacherzählungen und Übersetzungen zugänglich gemacht. Gerade in den *romans antiques* hatte es als „neues literarisches Bildungsgut und in neuer literarischer Form“²⁶ einen immensen Erfolg – sowohl beim Publikum als auch unter den Literaten, denn auch unter den nachfolgenden Autoren fand Benoît viele Nachahmer.²⁷

²¹ Vgl. L. Constans, 1904–12, Bd. VI, S. 190.

²² Vgl. Panniers Kritik der Edition von Joly in L. Pannier, 1870, S. 251.

²³ I. Hansen, 1971, S. 150.

²⁴ In Frankreich tendiert man stärker zu einer Datierung auf 1160, während die deutsche Forschung eher 1165 bevorzugt; für eine Darstellung der Debatte vgl. U. Schöning, 1991, S. 6f.

²⁵ Die Untersuchungen zu diesem Kreis initiierte C. H. Haskins, 1927; vgl. dazu auch F. J. E. Raby, 1957, Bd. II, S. 1–88.

²⁶ U. Schöning, 2003a, S. 199.

²⁷ Vgl. dazu R. Witte, 1904, der eine genaue Übersicht über die Rezeption des *Roman de Troie* in der altfranzösischen Literatur bietet.

Für die Beliebtheit des Troja-Stoffs, der seit der Chronik des Fredegar vom Anfang des 7. Jahrhunderts mit der Geschichte der Franken verknüpft war, spricht die große Anzahl von Rekursen auf den Stoff und Verwendungen einzelner Motive in der Dichtung seit dem 11. Jahrhundert, möglicherweise kommt gar eine von Jongleuren weitergetragene mündliche Tradition hinzu.²⁸ In dieser Situation fand Benoît einen vermeintlichen Augenzeugenbericht des Trojanischen Krieges, den noch kein anderer Dichter verwendet hatte. Stolz gibt er in seinem Prolog an:

Ceste estoire n'est pas usee,
 N'en guaires lieus nen est trovee :
 Ja retraite ne fust ancore,
 Mais Beneeiz de Sainte More
 L'a contrové e fait e dit
 E o sa main les moz escrit,
 Ensi tailliez, ensi curez,
 Ensi asis, ensi posez,
 Que plus ne meins n'i a mestier.
 (V. 129–137)

Diese Geschichte ist nicht sehr bekannt, man findet sie nur an wenigen Orten. Vielleicht wäre sie niemals erzählt worden, aber Benoît de Sainte-Maure hat sie gefunden und nachgeahmt und erzählt; mit eigener Hand hat er die Worte niedergeschrieben, so geformt, so poliert, so disponiert und verteilt, dass man nichts weglassen und nichts hinzufügen könnte.

Zu dessen Attraktivität wird neben der Tatsache, dass es eine wahre Geschichte zu sein schien, sicher auch die trojanische Perspektive des Werkes beigetragen haben, denn die Franken führten, wie fast alle westeuropäischen Völker, ihre Ursprünge auf die Trojaner zurück. Hansen erwägt auch die Möglichkeit, dass Benoît Dares' Version geschätzt habe, weil diese ihm mehr Freiraum für seine eigene schöpferische Tätigkeit geboten habe.²⁹

Genau diese Entscheidung wird Benoît seit dem 13. Jahrhundert vorgeworfen. Zwar konzidiert der unbekannte Autor des *Ovide moralisé* die Reimkunst Benoîts, macht aber eine Einschränkung:

²⁸ Vgl. U. Schöning, 1991, S. 58ff., der eine große Anzahl von Beispielen anführt.

²⁹ Vgl. I. Hansen, 1971, S. 26.

Ja nel deüst avoir repris
 Quar trop iert Homers de grant pris,
 Mes il parla par metaphore.
 Por ce li clers de Sainte More,
 Qui n'entendoit qu'il voloit dire,
 Li redargua sa matire.

(*Ovide moralisé*, XII, 1731–36)³⁰

Niemals hätte er ihn imitieren sollen, denn Homer war von sehr großem Wert, aber er drückte sich metaphorisch aus. Deshalb hat der Kleriker aus Sainte-Maure, der nicht verstand, was Homer sagen wollte, seinem Stoff widersprochen.

Der Autor wirft Benoît also vor, Homer³¹ aus Mangel an Kenntnis der poetischen Ausdrucksweise nicht verstanden zu haben; für ihn berichten alle Versionen, die des Homer, des Dares und des Diktys, dieselbe Geschichte.

2.2 Die Hypotexte des *Roman de Troie*: Diktys und Dares

Das ältere der Werke ist vermutlich die *Ephemeris belli Troiani* eines Diktys aus Kreta, erhalten in der lateinischen Version eines (L.) Septimius³². Obwohl der Text heute wenig diskutiert wird,³³ war er in der Vergangenheit Gegenstand einer hitzigen Debatte, der sogenannten „Diktysfrage“, laut Nathaniel E. Griffin „one of the most stubborn and hotly contested controversies known to modern critical history“.³⁴

³⁰ Auf die Stelle weist A. Thomas, 1893, hin (wenn auch ungenau).

³¹ „Homer“ meint in diesem Falle die *Ilias Latina*, wie A. Thomas, 1893, bemerkt.

³² Der Vorname ist unsicher, da er nur im 1871 verbrannten Codex Argentoratensis gestanden haben soll; vgl. W. Eisenhut, 1983, S. 27. T.W. Allen steht mit seiner Meinung, Diktys gehe direkt auf eine vorhomerische Chronik zurück, isoliert da; vgl. T.W. Allen, 1924, S. 170–76.

³³ Dies bedauert u. a. S. Merkle, 1989, S. 13: „In den vergangenen dreißig Jahren sind lediglich dreißig Veröffentlichungen zur *Eph.* zu verzeichnen“; was die *Acta diurna* betrifft, so genügt der Hinweis, dass seit 1873 eine dringend notwendige zweite kritische Ausgabe nicht erschienen ist.

³⁴ N. E. Griffin, 1907, S. 19 in der Anm.

In einer dem Text vorangestellten Epistel erwähnt der Übersetzer Septimius den Fund des Textes, der sofort den Wunsch ausgelöst habe, diesen zu übersetzen. Im Text selbst stellt sich der Ich-Erzähler Diktys vor und versichert: „Haec ego Gnosius Dictys comes Idomenei conscripsi.“ (V, 17: *Dies habe ich, Gnosius Diktys, der Begleiter des Idomeneus, verfasst.*)

Die Gelehrten des 17. Jahrhunderts gingen allgemein davon aus, dass die *Ephemeris* ein lateinisches Original sei, als Barth 1624 mit seinen Beobachtungen über die Gemeinsamkeiten zwischen der Version des Septimius und den byzantinischen Chroniken³⁵, die sich auf Diktys berufen, den Grundstein zu Obrechts Hypothese von 1691 legte, dass es eine griechische Fassung gegeben habe. Diese Ansicht setzte sich durch,³⁶ bis 1869 Hermann Dunger die Frage erneut aufwarf und verneinte. Die Mehrheit der Gelehrten schloss sich seiner Meinung an, gegen die nur Gustav Körting argumentierte.³⁷ Dass er recht hatte, zeigte 1907 der spektakuläre Fund von Fragmenten der griechischen „Ἐφημερίς τοῦ Τρωικοῦ πολέμου“³⁸ auf der Rückseite eines Papyrus aus Tebtunis. Das Interesse am Werk erlahmte allerdings sofort, als die ‚Diktysfrage‘ damit entschieden war.

Die Datierung der griechischen *Ephemeris* kann sich auf den *Heroikos* des Philostrat (vor 219 n. Chr.) stützen, der eine polemische Antwort auf die *Ephemeris* darstellt.³⁹ Ein weiteres Datum wird im Prolog genannt: das Erdbeben im 13. Regierungsjahr Neros, also 66 n. Chr., das angeblich zur Auf-

³⁵ Gemeint sind die des Johannes Malalas, Johannes Antiochenus, Johannes Tzetzes, G. Kedrenos und des Isaak Porphyrogenetos.

³⁶ Verfechter eines lateinischen Originals waren z. B. Vossius, Mercerus, Scioppius und Mme Dacier; unter denen, die im 18. und frühen 19. Jahrhundert von einem griechischen Original ausgingen, befinden sich Fabrizius, Perizonius, Dederich. Gute Übersichten über diese Anfänge der Diktysfrage findet man bei N. E. Griffin, 1907, S. 18ff., Anm. 3, G. Körting, 1874, S. 10f. sowie E. Collilieux, 1886, S. 25f.

³⁷ Vgl. H. Dunger, 1869, S. 19 und 81; G. Körting, 1874, S. 8–65. Körting argumentiert hauptsächlich mit der negativen Rolle des Aeneas in der *Ephemeris*, die unrömisch sei, sowie mit der Benutzung der *Ephemeris* durch die Byzantiner. Die Position wird von E. Patzig, 1892, und F. Noack, 1891/93, unterstützt. Beide weisen unabhängig voneinander nach, dass nicht alle Byzantiner von Malalas abhingen, sondern selber Diktys benutzt haben mussten. Eine Zusammenfassung der Diskussion vom 17. bis zum 20. Jahrhundert findet man bei N. E. Griffin, 1907, Anm. 3 (S. 18–23).

³⁸ Diesen Titel vermutet W. Eisenhut in seiner Ausgabe der *Ephemeris*, S. V.

³⁹ Vgl. F. Huhn/E. Bethe, 1917. Dieser Artikel änderte die Datierung radikal, denn vorher war man davon ausgegangen, dass der *Heroikos* älter als die *Ephemeris* und also ein *terminus post quem* sei.

findung der Schrift führte.⁴⁰ Während Werner Eisenhut den Text des Diktys für kurz nach diesem Datum verfasst hält,⁴¹ meint Sebastiano Timpanaro dagegen, die *Ephemeris* müsse deutlich später entstanden sein, damit die Geschichte von Neros Begeisterung und der Ablage des Manuskripts in der griechischen Bibliothek als glaubhaft oder zumindest als geschickt erlogen anerkannt hätte werden können.⁴² Das Werk ist also wohl im (späten) zweiten Jahrhundert n. Chr. entstanden; die lateinische *Ephemeris* muss aufgrund sprachlicher Eigenheiten⁴³ in die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts n. Chr. datiert werden.⁴⁴

Vom griechischen Original sind nur Bruchstücke überliefert, so dass die sechs Bücher des lateinischen Textes im Grunde alles darstellen, was erhalten ist. Und diese werfen einige Probleme auf: Eines besteht in der Tatsache, dass eine Handschriftenfamilie (g) einen Prolog beinhaltet, der einer Epistel (e) der anderen Handschriftenfamilie in mehreren Punkten widerspricht.⁴⁵ Zweitens bleibt die Person des Übersetzers wenig greifbar⁴⁶ und es fällt

⁴⁰ W. Eisenhut, 1983, S. 23f., erörtert ein kleineres Problem: Da der Kaiser bei Malalas und in der Suda „Klaudios“ heißt, fragt sich der Gelehrte, ob wirklich Nero gemeint war oder nicht vielmehr Claudius, da das „Klaudios Nero“, das wahrscheinlich im griechischen Text stand, beide Kaiser bezeichnen könnte.

⁴¹ Vgl. W. Eisenhut, 1983, S. 22f. In die julisch-claudische Dynastie datiert bereits M. Ihm, 1909, S. 2, die Abfassung, später u. a. E. Patzig, 1925, S. 14.

⁴² Vgl. S. Timpanaro, 1987, S. 171f. Anm. 7, wo er auch darauf hinweist, dass schon F. Huhn/E. Bethe, 1917, S. 618, die *Ephemeris* wie er selbst später datierten; vgl. auch S. Merkle, 1989, S. 244ff., der dieselbe Ansicht vertritt.

⁴³ Vgl. L. Havet, 1878, S. 239: Die Bezeichnung „consularis“ nicht als Rang (gewesener Konsul), wie in der Republik und der frühen Kaiserzeit üblich, sondern als Funktion (Provinzgouverneur), war erst ab dem vierten Jahrhundert gebräuchlich.

⁴⁴ Vgl. S. Merkle, 1989, S. 263–283. Sein Neuansatz zu einer Datierung kommt, nachdem er zunächst das 2./3. Jh. in Erwägung gezogen hat, durch Vergleiche des literarischen Umfelds zu eben dem erwähnten Ergebnis. Der Adressat der Epistel, Aradius Rufinus, ist nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Eine Übersicht mit Vertretern dieses Namens gibt W. Eisenhut, 1983, S. 27. N. E. Griffin, 1907, S. 3, Anm. 2, bietet ein Resümee der Diskussion über die Datierung.

⁴⁵ Eine ausführliche Darstellung der früheren Lösungsvorschläge für dieses Problem findet man bei N. E. Griffin, 1907, S. 119, Anm. 1; vgl. auch E. Champlin, 1981, S. 199, der meint, der Prolog sei nur mit Informationen aus dem Text ausgeschmückt worden, sowie L. Havet, 1879, S. 81ff., der die Existenz mehrerer Editionen konjiziert. S. Merkle, 1989, S. 95ff., untersucht die Unterschiede sehr gründlich und meint, in der lateinischen Fassung sei der Prolog weggelassen worden.

⁴⁶ E. Champlin, 1981, unternimmt einen komplexen, aber nicht vollständig überzeugenden Indizienbeweis für die Identität des Septimius mit einem *praeceptor* der

schwer, die Übersetzung als solche einzuschätzen. Edwin Patzig und später Stefan Merkle unterstreichen die stilistischen Verbesserungen und die geschickte Sallust-Imitation der lateinischen Version, welche die moraldidaktische Zielrichtung des Textes betonen.⁴⁷

Mit dem Inhalt der *Ephemeris*, die ja immerhin vorgibt, ein Augenzeugenbericht des Trojanischen Krieges zu sein, hat sich die Forschung erst spät beschäftigt, und zunächst wieder in der Perspektive von Original (die epische Tradition) und Abklatsch (die *Ephemeris*).⁴⁸ Timpanaro ist der erste, der eine durchgehende Interpretation der *Ephemeris* zu liefern versucht und die These vertritt, die *Ephemeris* gehöre zur Lügenliteratur ihrer Zeit.⁴⁹

Unabhängig von ihm kommt David Rollo zu demselben Schluss. Eine genaue Lektüre der *Ephemeris* und Parallelen zu Ciceros Version des Gyges erweisen den Text als „a story of counterfeit“.⁵⁰

Das zweite Werk, dasjenige des Dares, wird häufig als eine „Gegendarstellung“ zur *Ephemeris* rezipiert.⁵¹ Auch hier präsentiert sich in der Widmungsepistel ein Übersetzer, „Cornelius Nepos“, der den Text als Bericht eines „Dares Phrygius“ ausgibt, Augenzeuge des Krieges und Teilnehmer – diesmal jedoch auf trojanischer Seite. Auffällig ist vor allem der lakonische Stil des Werks, der in der Neuzeit eine Geringschätzung bedingt,⁵² die in auffälligem Kontrast zur Wertschätzung des Werks im Mittelalter steht.

Prinzen Geta und Caracalla namens Serenus Sammonicus, den er als „exceptionally silly“ einstuft.

⁴⁷ Vgl. S. Merkle, 1989, S. 113–122.

⁴⁸ Mit der Struktur der *Ephemeris* hat sich zuerst Patzig befasst, der die Änderungen des Diktys gegenüber der epischen Tradition als Folge der Verwendung zweier unheimischer Vorlagen, einer älteren Ajaxsage und eines alexandrinischen Polyxenaromans, erklärt; vgl. E. Patzig, 1925 und 1928.

⁴⁹ Vgl. S. Timpanaro; die Zuordnung zur Lügenliteratur stammt von N. E. Griffin, 1907/08, S. 38–48.

⁵⁰ D. Rollo, 1995, S. 196. Rollos Hauptaugenmerk liegt allerdings auf Benoïts Umgang mit dem ‚lügenhaften‘ Text; darauf wird zurückzukommen sein.

⁵¹ H. Dunger, 1869, S. 15, und A. Joly, 1870–71, S. 213, halten Diktys sogar für die wichtigste Quelle des Dares. G. Körting widerspricht dem entschieden und versucht zu beweisen, dass Diktys nicht die Quelle von Dares sein könne; vgl. G. Körting, 1874, S. 117ff.

⁵² Es sei eine willkürliche Auswahl gegeben: E. Collilieux, 1886, S. 8, bezeichnet ihn als „barbouilleur de papier“; J. Frappier, 1976, S. 25, nennt ihn und Diktys „de misérables substitués d’Homère“; G. Körting, 1874, S. 65, stellt fest: „Das Buch besitzt auch nicht den geringsten inneren Werth“; H. Dunger, 1869, S. 18, redet vom „dürre[n] Strauch des Dares“.

Über den Autor der *Acta diurna* weiß man nichts, da die angegebenen Namen ganz offensichtlich fingiert sind: „Cornelius Nepos Sallustio Crispo suo salutem“ lautet die Überschrift des Widmungsbriefes,⁵³ und der Name „Dares“ taucht sogar bei Homer als Priester des Hephaistos auf (*Ilias* 5, 9f.).

Die Forschung hat sich auch im Falle dieses Textes zunächst mit positiven Fakten beschäftigt, wobei allerdings weder Otmar Schissels These einer attischen Herkunft des Dares noch die von Eugène Collilieux, der Autor sei ein Christ, überzeugen konnten.⁵⁴ In der Frage der Datierung wird zumeist mit stilistischen Auffälligkeiten argumentiert, aufgrund derer man den lateinischen Text allgemein ins frühe 6. Jh. n. Chr. datiert.⁵⁵ Bis heute umstritten ist der Titel des Werks: Traditionell wird es *De Excidio Troiae Historia* genannt, obwohl Schissel überzeugend für *Acta diurna* plädiert.⁵⁶

Obwohl auch dieser Text behauptet, eine Übersetzung aus dem Griechischen zu sein, ist die Existenz eines griechischen Originals nicht beweisbar.⁵⁷ Seit der Entdeckung der Diktys-Papyri geht die Mehrzahl der Gelehrten von der Existenz eines griechischen Originals aus. Eisenhut gehört zu den wenigen Zweiflern; dies begründet er hauptsächlich mit der Ungeschicktheit der Fälschung und der protrojanischen Position:

⁵³ *Cornelius Nepos grüßt seinen Sallustius Crispus*. Damit werden zwei große lateinische Autoren als Absender und Empfänger des Briefes angegeben. Körting, der von der Existenz einer ausführlicheren Fassung ausgeht, überlegt, ob die berühmten Namen auf den Epitomator zurückgingen oder vielleicht ursprünglich nur „Cornelius“ und „Sallustius“ vorangestellt gewesen seien, die der Epitomator dann in die berühmten Namen geändert habe; vgl. G. Körting, 1874, S. 119.

⁵⁴ Vgl. O. Schissel, 1908, S. 91 und 128, und E. Collilieux, 1886, S. 91f.

⁵⁵ Vgl. H. Dunger, 1869, S. 14f., der sich dem ersten Herausgeber Dederich anschließt; ihm folgen die meisten Gelehrten (Griffin, Körting, Schissel u. a.) bis zu W. Schetter, 1987. Aufgrund der Übernahme in Dracontius' *De Raptu Helenae* muss als *terminus ante quem* das späte 5. bzw. frühe 6. Jh. n. Chr. gelten.

⁵⁶ Vgl. O. Schissel, 1908, S. 9 und S. 89f., der darauf hinweist, dass ‚Cornelius Nepos‘ anführt: „sicut *Acta diurna* indicant quae Dares descripsit“ (Dar. Phryg. XLIV, S. 52, 6–7). Der Titel „historia“ geht auf einen falsch bezogenen Nebensatz im Prolog zurück, wo Cornelius angibt: „inveni historiam Daretis Phrygii ipsius manu scriptam, ut titulus indicat.“ (*Ich fand die Geschichte des Dares Phrygius, von eigener Hand verfasst, wie der Titel besagt*).

⁵⁷ Immerhin wird Dares bei Ptolemaios Chennus erwähnt (Phot., Bibl. cod. 190), dann bei Eusthatius und schließlich bei Aelian (*varia historia*, XI, 2). Dies wird von H. Dunger, 1869, S. 13, diskutiert, der Chennus für einen notorischen Schwindler hält (vgl. auch C. Wagener, 1879, S. 91f.). Dagegen argumentieren O. Schissel, 1908, S. 128ff. und G. Körting, 1874, S. 112ff.

Der lateinische Dares ist die Gegenposition zu dem auf griechischer Seite stehenden Diktys. Vielleicht ist es also nicht vermessen anzunehmen, dass sich hier ein Lateiner einer Pflichtübung entledigt hat – mit den mageren Mitteln, die ihm zu Gebote standen.⁵⁸

Ein interessantes Problem wirft die extreme Kürze der *Acta diurna* auf: Handelt es sich um ein Original, eine getreue Übersetzung oder eine Epitome? Körting geht davon aus, dass es sich beim vorliegenden Text um die gekürzte Fassung einer vollständigen Übersetzung handle.⁵⁹ François Jacquesson hingegen vertritt die Auffassung, dass Dares' Text ein bewusstes Resümee der geschickten Verknüpfung der Mythen von der Argonautenfahrt, des Herkules und Trojas sei, die Diodor von Sizilien geleistet hatte.⁶⁰ Die syntaktische Knappheit und Effektivität des Textes, der sich sowohl zur Reduktion als auch zur Expansion eigne, machten ihn zu einer „machine à voyager dans le temps“.⁶¹

Allerdings scheinen die *Acta diurna* ohne die *Ephemeris* nahezu undenkbar; das wird deutlich, wenn man wie Hermann Haupt einen direkten Bezug des daretischen Textes auf die epische Tradition vermutet:

Wenn Dictys nur in ganz wenigen Fällen die ihm vorliegenden Sagen verändert hat, so liegt es gerade in der Tendenz des Dares, das Unterste zu Oberst zu kehren, die ihm vorausgehende Überlieferung für baaren Unsinn zu erklären und an deren Stelle Erfindung und Lüge in ihrer schlimmsten Form zu setzen.⁶²

Die *communis opinio* drückt Joly aus, wenn er von einer „gagueure faite contre la poésie homérique“ spricht und annimmt, Dares und Diktys wollten beweisen, dass sie nicht dem Aberglauben verfallen seien: „Ils croient ainsi probablement faire œuvre de critiques et prouver à leurs lecteurs qu'ils sont de vrais historiens.“⁶³

⁵⁸ W. Eisenhut, 1983, S. 16; vgl. auch S. 18.

⁵⁹ Vgl. G. Körting, 1874, S. 83ff., und G. Paris, 1874, der unabhängig von ihm zu demselben Schluss kommt. Dagegen protestiert schon E. Collillieux, 1886, S. 41ff. und O. Schissel, 1908, S. 154ff. und 160f.

⁶⁰ Vgl. F. Jacquesson, 1985, insbes. S. 92–95.

⁶¹ Ebd., S. 95.

⁶² H. Haupt, 1881, S. 111.

⁶³ S. A. Joly, 1870–71, S. 164.

Die Annahme, es handle sich um ernst gemeinte historiographische Versuche, weist auf eine klaffende Lücke in der Forschung, die sich bislang wenig mit dem Inhalt der beiden Texte befasst hat, wie Niklas Holzberg feststellt:

Da die Romanforschung sich um die Interpretation der beiden Troja-Prosen bisher noch kaum bemüht hat, läßt sich vorläufig nicht sagen, welchen Zweck die unbekanntenen Autoren mit ihren Werken verfolgt haben könnten.⁶⁴

Darum ist es unerlässlich, sich zumindest mit der generischen Zuordnung der Texte zu beschäftigen.

2.3 Die Frage der literarischen Gattung

Weder die *Acta diurna* noch die *Ephemeris* sind eindeutig einer literarischen Gattung zuzuordnen, da beide Werke im Spannungsfeld zwischen antiker Historiographie und antikem Roman, näherhin dem griechischen Liebesroman, liegen. Letzterer wird vor allem durch inhaltliche Elemente definiert,⁶⁵ als „cousin-german to New Comedy“⁶⁶ ist er apolitisch und bürgerlich, mit

⁶⁴ N. Holzberg, 1986, S. 27f. Ähnliches stellt S. Merkle, 1989, S. 13 für die *Ephemeris* fest: „Versuche, die literarische Dimension des Textes zu erfassen, sind bisher beinahe vollständig ausgeblieben.“

⁶⁵ Vgl. die Definition von N. Holzberg, 1986, S. 17: „Hauptpersonen des Geschehens sind ein junger Mann und ein junges Mädchen von vornehmer Abstammung und unvergleichlicher Schönheit, die, bereits verheiratet oder einander fest versprochen, auf einer längeren Reise in ferne Länder teils zusammen, teils getrennt eine Serie von meist leidvollen Abenteuern zu bestehen haben. Häufigste Ursache ihrer Leiden ist der Schwur unverbrüchlicher Treue, dessen strikte Einhaltung sie als Gefangene von Räubern bzw. Piraten oder als Sklaven reicher Herren bzw. Herrinnen in gefährliche Situationen bringt; besonders oft sind sie von der Ermordung bedroht, oder, auf andere Weise in die Enge getrieben, fassen sie den verzweifelten Beschluß, sich selbst umzubringen, worauf entweder Rettung im letzten Augenblick oder ein Scheintod folgen kann, der zu weiteren Verwicklungen führt. [...] Wenn das Paar] auf dem Meer reist, gerät es in der Regel in einen Sturm, der einen Schiffbruch verursacht. Am Ende der Leidenskette stehen Wiedervereinigung und Heimkehr zu einem von nun an eingeschränkt glücklichen Leben.“

⁶⁶ B. P. Reardon, 1969, S. 292; dieser stellt die interessante These auf, dass die Isolation als Angstphantasma hinter der Oberfläche des Romans lauere (ebd., S. 296).

dem Individuum befasst.⁶⁷ Erwin Rohde nennt die wichtigsten romantypischen Liebesszenen: das Zusammentreffen des Paares auf einem Götterfest, die sofortige Zuneigung beim ersten Anblick, die Liebeskrankheit, die sich sowohl bei Dares als auch bei Diktys finden.⁶⁸ Allerdings fehlt beiden Troja-Berichten die Konzentration auf ein zentrales Liebespaar sowie das *happy ending*.

Merkle weist auf einen wichtigen Unterschied hin: Während sich der Liebesroman hauptsächlich in der privaten Sphäre abspiele, bewege sich der Troja-Bericht im öffentlichen Bereich.⁶⁹ Weiterhin sprechen trotz der zentralen Bedeutung der Liebe für das Geschehen verschiedene Merkmale wie die Abfassung in Prosa, die chronologische Reihenfolge und der Beglaubigungsapparat⁷⁰ für eine generische Einordnung in die Historiographie.⁷¹ Im Falle der *Ephemeris* kommt der den Historiographen Sallust imitierende Sprachgebrauch der lateinischen Übersetzung hinzu, so dass Merkle schließt, dass die *Ephemeris* wirklich als Geschichtswerk intendiert gewesen sei.

Gerade diese Historikerpose ist jedoch im griechischen Liebesroman keine Seltenheit, so dass Ben Perry ihn sogar als „fundamentally Hellenistic drama in substance and historiography in outward form“⁷² definiert. Was die Erzähltechnik betrifft, nähern sich die Berichte dem Roman an, weisen sie doch Wechsel der Erzählperspektive und des Erzähltempo auf, die in Geschichtswerken selten sind.⁷³

⁶⁷ Holzberg bezeichnet die Hypothese als „verlockend“, dass Hegesianax von Alexandria in seinen *Troika* im 2. Jh. v. Chr. erstmals einen Trojaroman geschrieben haben könnte – möglicherweise in Konkurrenz zu gleichzeitig entstehenden ersten idealisierenden Romanen mit historischen Helden; vgl. N. Holzberg, 1986, S. 27. Dagegen wendet sich S. Merkle, 1989, S. 53f., der darauf hinweist, dass jegliche Evidenz dafür fehle.

⁶⁸ Vgl. E. Rohde, 1914, S. 155ff.

⁶⁹ Vgl. S. Merkle, 1989, S. 302f.

⁷⁰ Beide Werke stellen den Verfasser als Augenzeugen des Krieges vor und erklären ausdrücklich, woher jeweils ihre Informationen über die Feinde bezogen wurden; vgl. z. B. *Ephemeris*, I, 13: „eorum [sc. Idomeni et Merionis] ego secutus sum comitatum ea quidem, quae antea apud Troiam gesta sunt, ab Ulixē cognita quam diligentissime rettuli et reliqua, quae deinceps insecuta sunt, quoniam ipse interfui, quam verissime potero exponam.“ Vgl. auch Dar. Phryg. XII, S. 14, 9–13.

⁷¹ So weist Schissel auf Parallelen zu den basilikai ephemerides hin, den offiziellen Tagebüchern, die im Hauptquartier Alexanders d. Gr. unter persönlicher Kontrolle des Königs von Sekretären verfasst wurden. O. Schissel, 1910, S. 31–35. Dem schließt sich S. Merkle, 1989, S. 62ff., an.

⁷² B. E. Perry, 1967, S. 140.

⁷³ Vgl. N. Holzberg, 1986, S. 18; vgl. auch T. Hägg, 1971, S. 87–111, zu romantypischen Erzähltechniken.

Diese Diskussion vernachlässigt jedoch ein wesentliches Merkmal der *Ephemeris*, nämlich den erwähnten parodistischen Ton, der auf das Epos zielt. Timpanaro weist auf den Unterhaltungswert des Werkes hin, der vom homerkundigen Publikum der Zeit sofort als Parodie identifiziert werden musste, und wirft den Gelehrten, die die *Ephemeris* zu einer ernsthaften Fälschung erklären wollen, Humorlosigkeit vor:

Non è colpa di Ditti né di Settimio se pressoché tutti gli studiosi moderni, non mostrandosi troppo forniti di humour, hanno disprezzato come storiografia decaduta e mendace un genere di narrazione che mirava a tutt'altro scopo.⁷⁴

Die *Acta diurna* sind dagegen in einem trockenen, hochgradig gekürzten Stil verfasst, der von allen Mitteln der Dramatisierung absieht. Dennoch verortet Körting auch sie in der spätantiken Unterhaltungsliteratur:

Wir denken uns die Daretische Ilias als eine Art historischen Romans, wie deren die hybride griechische Literatur nach der Alexandrinerzeit dutzendweise producirte. Vielleicht war sie ein vielgelesenes Buch, aber doch ein Buch, welches der literarisch Gebildete und in der Verehrung Homer's Auferzogene ebenso und mit demselben Rechte ignorirte, wie etwa wir heute die landläufigen historischen Romane.⁷⁵

Ob nun die *Acta diurna* zur griechischen Trivialliteratur gehören oder eher eine witzige Antwort auf die Parodie des Diktys darstellen, sei dahingestellt; jedenfalls scheint die Verortung beider Werke in der Unterhaltungsliteratur ihrer Zeit plausibel. Vielleicht ist es gerade die Mischung (und Parodie) historiographischer, romanesker und epischer Züge, die diese *fringe novels* auszeichnet.⁷⁶

Die Gattungszugehörigkeit des *Roman de Troie* ist nicht strittig, da erstens Benoît selber sein Werk einen „romans“ nennt und zweitens die Gelehrten sich darüber einig sind, dass man ihn in die Gruppe der vier *romans antiques*⁷⁷

⁷⁴ S. Timpanaro, 1987, S. 201.

⁷⁵ G. Körting, 1874, S. 117.

⁷⁶ Die Bezeichnung stammt von N. Holzberg, 1986, S. 26ff. – Rohde, 1914, beachtet die beiden Werke gar nicht, wie auch K. Kerényi, 1971 und B. P. Reardon, 1969. Einen Überblick über die Diskussion der Gattungszugehörigkeit gibt S. Merkle, 1989, S. 293, Anm. 1f.

⁷⁷ Diese Gattung umfasst den *Roman de Thèbes* (eine um 1150 entstandene Bearbeitung der *Thebais* des Statius), den *Roman d'Enéas* (eine um 1160 verfasste Bearbeitung der

einordnen müsse. Diese bildeten nach ihrem Gegenstand schon bei Jehan Bodel Ende des 12. Jahrhunderts eine eigene Gruppe:

N'en sont que trois materes à nul home entendant :
 De France et de Bretaigne et de Romme la grant ;
 Ne de ces trois materes n'i a nule samblant.
 Li conte de Bretaigne s'il sont vain et plaisant
 Et cil de Romme sage et de sens aprendant,
 Cil de France sont voir chascun jour aparant.

(Jehan Bodel, *Chanson des Saisnes*, V. 6–11)

Es gibt nur drei Stoffe für den gebildeten Menschen: Der von Frankreich, der bretonische (arthurische) und der antike; die drei Bereiche sind sehr verschieden. Die bretonischen Sagen sind erdichtet und unterhaltsam, und die antiken weise und sinnträchtig. Die aus Frankreich sind wahr, das sieht man jeden Tag.

Während Bodels Definition rein inhaltlichen Kriterien folgt, definiert man heute den *roman antique* durch die Entstehungszeit (Mitte des 12. Jahrhunderts), durch den Ort der Entstehung (Nordwestfrankreich und England), durch die Sprache (altfranzösisch), seine Versform und seine Eigenschaft als Bearbeitung einer antiken lateinischen Vorlage. Renate Blumenfeld-Kosinski hebt darüber hinaus die Autorität des *clerc* hervor, der durch seinen Roman eine Bildungsaufgabe wahrnehme, sowie die Distanz des Autors einmal zu seiner *matière*, die er weitergibt, und auch zu seinem Publikum, dem er die alte Geschichte erschließt; beides unterscheidet ihn vom epischen Dichter.⁷⁸

Aeneis Vergils), den *Roman de Troie* und den *Roman d'Alexandre* (1180–90, dessen Quellen vor allem die *Res gestae Alexandri Macedonis* und der *Historia de Proeliis* sind). Näheres zur Definition der Gattung und zu den Werken siehe A. Petit, 1985, S. 7ff. Petit weist an dieser Stelle auch auf die Zweideutigkeit der Bezeichnung *roman antique* hin, behält sie jedoch als Terminus bei. J. Frappier, 1976, S. 22, weist auf die enge Verwandtschaft des *Lai d'Orphée* mit den *romans antiques* hin, während Cormier, 1974, S. 145, drei Lais, die *Philomena*, *Piramus et Tisbé* und den *Narcisus*, einbeziehen möchte.

⁷⁸ Vgl. R. Blumenfeld-Kosinski, 1980, bes. S. 146ff. Sie gibt in ihrem Artikel auch eine ausführliche Version der traditionellen Definition, s. S. 144–46. Weniger überzeugend ist ihr Versuch, den *roman antique* als Mittel der Legitimierung des angevinischen Herrscherhauses darzustellen: Wie sie selbst bemerkt, könnte der *Roman d'Enéas* zwar als Propaganda für den gerechten Krieg dienen, aber sowohl der *Roman de Thèbes* als auch der *Roman de Troie* müssten als Gegenpropaganda angesehen werden.

Im Gegensatz zu den übrigen *romans antiques*, die ihre Quellen in vieler Hinsicht reduzieren, indem sie Götterapparat, Orakel, Träume und den Abstieg in die Unterwelt unterdrücken und die Struktur ihrer Vorlagen vereinfachen,⁷⁹ geht Benoît von einer extrem kurzen Quelle aus, die er auf die Größe eines Epos amplifiziert. Er bemüht sich sichtlich darum, eine zusammenhängende und ohne mythologische Vorkenntnisse verständliche Geschichte zu schreiben, die epische Elemente (das heißt Beratungs- und Kampfszenen) mit Liebeshandlungen kombiniert, welche bereits auf den *roman courtois* weisen; darin ist Benoîts Roman ein typischer Vertreter seiner Gattung.

Das Auftreten der *fin'amor*, insbesondere zwischen Eheleuten, die Psychologisierung und die Subjektivierung der Erzähltechnik sind weitere wichtige Elemente der Gattung, die man auch bei Benoît findet. Man kann den *roman antique* also als eine Art Übergangsgattung zwischen *chanson de geste* und *roman courtois* bezeichnen.

Mit dieser Feststellung ist aber die Frage noch nicht gelöst, wie das Verhältnis des *roman antique* zur Historiographie beschrieben werden könne. Guy Raynaud de Lage und Jean Frappier weisen darauf hin, dass weder Autoren noch Publikum der *romans antiques* genau zwischen Roman und Geschichtswerk unterschieden hätten.⁸⁰ Den Anspruch, eine „histoire“ zu verfassen, betont Benoît in seinem Prolog; er sticht auch unter den übrigen *romans antiques* durch die Häufigkeit seiner Quellenverweise und seiner Beteuerungen, Wahres zu berichten, hervor. Petit lässt sich auf diese Selbstdefinition der Vertreter der Gattung ein und unterscheidet zwei Untergruppen von *romans antiques*: Da die Autoren des *Roman d'Alexandre* und des *Roman de Troie* auf ihrer Eigenschaft als Historiker bestehen, nennt er ihre Werke „histoire romancée“, während er die beiden anderen als „roman historique“ auffasst.⁸¹ Schöning argumentiert dafür, den *Roman d'Alexandre* auszunehmen und bestimmt das Genus durch seine Funktion der „Herausbildung einer neuen höfischen Erinnerungskultur“⁸².

⁷⁹ Vgl. A. Petit, 1985, Kapitel 3 (S. 159ff.). Aufgrund dieser Vereinfachung vermutet J. Frappier sogar, der Autor des *Roman de Thèbes* habe vielleicht gar nicht das Werk des Statius, sondern nur ein Resümee vor Augen gehabt; vgl. J. Frappier, 1976, S. 25.

⁸⁰ Vgl. G. Raynaud de Lage, 1976, S. 128, und J. Frappier, 1976, S. 24.

⁸¹ Vgl. A. Petit, 1985, S. 797ff.

⁸² U. Schöning, 2003b, S. 49; vgl. auch U. Schöning, 1991, S. 37–51, für die Bestimmung der Gattung und den Ausschluss der Alexanderepik.

Der *Roman de Troie* nimmt also insofern eine Sonderstellung unter den *romans antiques* ein, als seine *écriture* von einer beispiellosen Verbreiterung des Stoffes gekennzeichnet ist, der eine ebenso erstaunliche Reduzierung vorangeht. Diesem Phänomen soll im Folgenden nachgegangen werden.

3 Reduktion und Expansion: textuelle Transformationen, Transkulturation und der Autor

Die „dürre, gerippartige Erzählung“⁸³ des Dares erlebt in Benoît's Bearbeitung eine beispiellose Erweiterung von 1155 Teubner'schen Textzeilen auf 30316 Achtsilbler.

Diese Metamorphose geht keineswegs allein auf die Benutzung weiterer Quellen zurück,⁸⁴ sondern im Wesentlichen auf die Phantasie des Autors, der die Lücken, die die lateinische Darstellung für sein Empfinden enthält, wenn es um die Schilderung der Sitten, des höfischen Lebens oder um Beschreibungen geht, eben ausfüllt, während er die Chronologie der Ereignisse unverändert übernimmt.

Joly vermisst zwar eine „composition savante“ und kritisiert die Längen des Werkes, lobt aber die Einfügung und Ausschmückung der vier Liebesgeschichten, die sich mit dem Kampf abwechseln.⁸⁵ Joly ist deshalb der einzige Gelehrte, den Schöning in seiner Kritik der Forschung des 19. Jahrhunderts mit Milde behandelt, wenn er den Ansatz der Quellenforschung kritisiert:

Jeder Vergleich der Trias [i. e. die romans antiques] mit den jeweiligen Vorlagen aber führt zwangsläufig zu der Erkenntnis, daß die Werke im Hohen Maße originell sind: Zu zahlreich sind die Änderungen, vor allem im Bereich der Mythologie, der sozialen Strukturen, des Denkens und Handelns der Personen, der Realien, bis hin zu Hinzufügungen oder Streichungen ganzer Episoden. Da den antiken Romanen aber von vornherein keine Originalität zugestanden wurde, mußte das, was sie an Originellem boten, als Verfehlung des Originals erscheinen.⁸⁶

Dass eine solche Betrachtung keinem der Werke gerecht werden kann, muss nicht eigens betont werden. Vielmehr sollen mit dem Umfang des jeweiligen Werkes im Folgenden auch jeweils die Art betrachtet werden, in der es

⁸³ H. Dunger, 1869, S. 19.

⁸⁴ Bis zum Vers 24397 die *Acta diurna*, ab da benutzt Benoît beide Vorlagen.

⁸⁵ S. A. Joly, 1870–71, S. 303 und 275.

⁸⁶ U. Schöning, 1991, S. 8. (Kritik auf den Seiten 8ff.)

erzählt wird. Auf den Spuren der beispiellosen Metamorphose des Stoffes, einer doppelten Reduktion in der Spätantike und einer erstaunlichen Expansion im Mittelalter, soll vor allem nach möglichen Gründen dieser Manipulationen gefragt werden. Diese, so meine These, hängt eher mit dem Verhältnis des jeweiligen Autors zu seinem Werk zusammen, mit der Definition der eigenen Autorschaft also, als mit dem schriftstellerischen Können.

3.1 Diktys' Spiel mit der epischen Tradition

Diktys' Werk ist mit 6 Büchern (133 modernen Druckseiten) deutlich umfangreicher als das des Dares, stellt jedoch gegenüber den antiken Epen bereits eine reduzierte Form dar.

In der Gegenüberstellung der beiden Versionen mit der *Ilias* beziehungsweise dem epischen Kyklos fällt konzeptionell sofort ein Unterschied auf: Während die epische Tradition mit dem Ratschluss des Zeus beginnt,⁸⁷ die Erde von der Überzahl der Menschen zu entlasten, und so von vornherein dem Krieg einen transzendenten Hintergrund verleiht, reduzieren die spätantiken Romane die Götterhandlung auf pittoreske Szenen. Bei beiden ist der Trojanische Krieg vor allem die Geschichte der Menschen.

Diktys lässt die Kette der Ereignisse, die zum Krieg führen, mit dem Unrecht des Paris beginnen, nämlich der Entführung der Helena. So weist er den Trojanern die Schuld am Krieg zu, die dadurch vergrößert wird, dass die Trojaner die Chance nicht nutzen, den Krieg zu vermeiden, welche eine griechische Gesandtschaft ihnen bietet.

Es ist vor allem Hecuba, und damit ein Mitglied der Familie des Priamos, die die Entscheidung durchsetzt, Helena in der Stadt zu behalten. So baut der Autor eine Art Gegensatz zwischen dem unschuldigen Volk und der egoistischen, nur ihren Trieben gehorchenden Herrscherfamilie auf und kommt zu dem Schluss: „ita ad postremum bonum publicum materna gratia corruptum est.“ (Dict. Eph. I, 10: *So wurde schließlich das öffentliche Wohl zugunsten der mütterlichen Dankbarkeit zugrunde gerichtet.*)⁸⁸

⁸⁷ So jedenfalls nach E. Bethe, 1929, S. 80, Anfang der Kyprien.

⁸⁸ S. Timpanaro, 1987, S. 191f. weist darauf hin, dass das Volk bei Diktys von Anfang an von Entscheidungen ausgeschlossen ist, obwohl (oder weil) es gegen den Krieg ist; einen solchen Gegensatz findet man natürlich in den *Acta diurna* nicht.

Dieses Beispiel mag Diktys' Vorgehen illustrieren: Er folgt zwar den traditionellen epischen Handlungssträngen, soweit es um Fakten geht; Handlungsmotivationen, Charakterisierung und Wichtigkeit der Figuren sowie einige erstaunliche Peripetien lassen aber ein ironisches Spiel mit der epischen Tradition erkennen.⁸⁹ Der Autor liebt es offenbar, seine Leser durch unerwartete Wendungen, *aprosdóketa*, zu überraschen: Bei ihm bricht zum Beispiel Achills Zorn anlässlich einer versäumten Einladung zum Bankett aus.⁹⁰ In der folgenden Schlacht marschieren beide Heere auf und stehen sich gegenüber, doch dann ziehen sie sich gleichzeitig zurück. Von diesem untraditionellen Vorfall hat sich der Leser noch nicht ganz erholt, da geschieht wieder etwas Unerhörtes: Achill macht Miene, die Griechen hinterrücks anzugreifen und lässt nur davon ab, weil er sie nicht unvorbereitet findet – und damit trifft Diktys Homer an der empfindlichsten Stelle, wie Patzigs nahezu komische Verzweiflung über die unwürdige Darstellung des Achill zeigt:

Diese ungünstige Behandlung Achills, die nicht in der Absicht des Historikers gelegen haben kann, bestärkt mich in der Ansicht, daß Diktys seine Quellen hauptsächlich danach bewertet hat, ob sie ihm die Beseitigung des Götterapparates ermöglichten.⁹¹

Details wie die Winterpause der Griechen, welche vordergründig den Eindruck von Authentizität verstärken, wirken durch den komischen Kontrast von Realismus und epischem Stil. Dieses Spiel mit der homerischen Tradition – denn darum handelt es sich – kann als beherrschender Zug der *Ephemeris* bezeichnet werden und macht einen Großteil ihres Unterhaltungswertes aus, wie Timpanaro betont.⁹² Es geht Diktys darum, ein Homer-kundiges Publikum durch ungewöhnliche Wendungen zu überraschen und zu amüsieren. Das Verhältnis zur Tradition fasst Timpanaro als eine bewusste parodistische Deformation auf:

⁸⁹ Die Erzählhaltung bestätigt dies: Diktys versucht zwar, durch alternative Erklärungsmöglichkeiten z. B. für das Erscheinen der Penthesilea (Dict. *Eph.* III, 15), durch das häufige „*nostrī*“ für die Griechen und wertende Kommentare die interne Fokalisierung und die intradiegetische Position des Erzählers im Interesse der vorgeblichen Authentizität der Geschichte zu betonen, erweist sich aber zuweilen als ‚allwissender Erzähler‘ in einem unfokalisierten Text.

⁹⁰ Zu dieser Vorliebe des Diktys für sekundäre Handlungsmotivationen vgl. S. Timpanaro, 1987, S. 179f.

⁹¹ Vgl. E. Patzig, 1925, S. 11.

⁹² Vgl. hingegen S. Merkle, 1989, S. 248ff. und 260ff., der keine parodistische Haltung erkennen kann.

Ditti non ha voluto profanare Omero né superarlo in vera esattezza storica; ha voluto far subire all'epos un processo di stravagante e disincantata deformazione, divertire il suo pubblico con lo spettacolo di un'umanità nel cui comportamento l'incoerenza è la regola e non l'eccezione.⁹³

Das Vergnügen des Publikums beruht außerdem auf einem weiteren Prozess, dem der Distanzierung und ironischen Brechung, kurz, der Autode- rision: Im Verlauf der *Ephemeris* entlarvt Diktys seine eigenen, progriechischen Kommentare als tendenziös, indem er sie in Widerspruch zu den von ihm gegebenen Informationen setzt. Während zum Beispiel die Trojaner der Perfidie angeklagt werden, weil sie sich früh zur Schlacht aufstellen, lässt Diktys die Griechen geradezu als Kriegsverbrecher Troja noch nach dem Friedensschluss zerstören.

Unabhängig vom parodistischen Ton ist das Thema der *Ephemeris* die zerstörerische Macht des Krieges, der, ausgelöst von der Schlechtigkeit der menschlichen Natur, diese auch zutage treten lässt: Der äußeren Demoralisierung der Trojaner entspricht bei diesem Krieg die innere Demoralisierung der Griechen; trugen anfangs nur die Trojaner die Schuld am Ausbruch des Krieges, machen sich die Griechen bei der Bestrafung der Trojaner ihrerseits schuldig.

Trotz dieses durchaus moralischen Themas bleibt der parodistische Ton beherrschend; Stil, Erzählweise und Umfang des Werkes werden durch die Tatsache bestimmt, dass wir es mit einem Palimpsest im Genette'schen Sinne zu tun haben, mit der Parodie eines Hypotextes. Dieser hypertextuelle Bezug führt zu einer zweifachen Reduktion: Zum einen bedingt die parodierende Schreibart, dass der Autor des parodierten Textes stärker in den Vordergrund tritt als derjenige der Parodie, und zwar insbesondere, was seine *écriture* betrifft, denn es ist ja gerade dessen Autorschaft, seine *Autorität* (im Sinne der antiken *auctoritas*), die zur Zielscheibe des Schreibens wird. Diktys/Septimius hingegen tritt als Autor in den Hintergrund. Zweitens büßt der Text durch den Transfer in eine andere Gattung, die der *fringe novel*, an Umfang ein, so dass die Reduktion in diesem Falle eindeutig generisch bedingt ist.

⁹³ S. Timpanaro, 1987, S. 201.

3.2 Dares' Schrumpfstufe der epischen Handlung

Dares' Bericht über den Trojanischen Krieg, mit seinen 1155 Textzeilen noch kürzer als der des Diktys, nimmt, wie erwähnt, stofflich einen zu Diktys konträren Standpunkt ein. In den *Acta Diurna* kommt es anlässlich der Argonautenfahrt zu einem Zusammenstoß zwischen dem Trojaner Laomedon und den griechischen Argonauten, die von ihm des Landes verwiesen werden. Diese Ehrverletzung zieht die erste Zerstörung Trojas und die Gefangennahme der Hesione nach sich, also eine Ehrverletzung des Priamus durch die Griechen, die wiederum dazu führt, dass der König seinen Sohn Paris auf eine Racheexpedition schickt, die in der Entführung der Helena kulminiert. Die verhängnisvolle Kette der Ehrverletzungen und Racheakte beginnt also mit den Griechen.

Dabei wird die Handlung jeweils stark gerafft; Dares erzählt nur die Episoden, die im Zusammenhang seiner Geschichte eine Funktion haben, und fasst den Rest knapp zusammen, wie etwa: „... Colchos profecti sunt, pellem absterunt, domum reversi sunt.“ (Dar. Phryg. II, S. 4, 7–8: *Sie sind nach Kolchos aufgebrochen, haben das Vlies geraubt und sind nach Hause zurückgekehrt.*)⁹⁴ In diesem Beispiel interessiert der Argonautenzug ihn nur so weit, wie er einen Beitrag zur Erklärung des Trojanischen Krieges liefern kann.⁹⁵ Das Hauptziel seiner Darstellung scheint es zu sein, das Unrecht der Trojaner herunterzuspielen.

Die Frage nach der Art der Reduktion in den *Acta diurna* ist nicht leicht zu beantworten. Man kann sie nicht damit erklären, dass Dares den Stoff insgesamt verringert, dagegen sprechen allein die Aufnahme der Argonautenfahrt und die Multiplikation der Schlachten. Allerdings verfährt Dares rigoros mit der epischen Tradition als Diktys, der Episoden wie die Dolonie, die bei ihm keine erkennbare Funktion hat, im Text belässt. Dares' Version ist vom Anfang bis zum Ende stringent aufgebaut.

Wir haben es also mit einer durchdachten und vollständigen Version des Stoffes zu tun, die in einer äußerst konzentrierten Form dargeboten wird. Dabei werden alle Ereignisse unter Vermeidung narrativer Ellipsen und

⁹⁴ Hierzu passt auch ganz hervorragend sein Lektüretipp: „sed qui volunt eos cognoscere, Argonautas legant.“ (Dar. Phryg. 1, S. 3, 16f.: *Aber wer diese Dinge erfahren will, mag die Argonautensage lesen.*)

⁹⁵ Schon an dieser Stelle kann man also Jacquesson widersprechen, der davon ausgeht, Dares habe nach Diodor die Mythen von der Argo, von Herakles und dem trojanischen Krieg in ihrer Verbindung der Nachwelt erhalten wollen. Dares' Behandlung des Argonautenmythos zeigt, dass es ihm allein auf den Trojamythos ankommt.

starker Schwankungen des Erzähltempos berichtet. Dies wird besonders im Vergleich mit Diktys' Erzählweise deutlich, die dramatische Momente der Handlung durch extreme Verlangsamung des Tempos in der Szene wiedergibt, andere Ereignisse hingegen auslässt. Zur konzisen Erzählweise gehört auch, dass Dares alle pathetischen oder schmückenden Teile weglässt, unter anderem Epitheta, Appositionen, Vergleiche, ja Adjektive. Die informativen und inhaltsbetonten Partien dagegen bewahrt er.

Die Kürze des Textes wird oft damit erklärt, dass es sich um eine Verkürzung eines längeren Textes handle, eine Epitome. Tomas Hägg hält dagegen, das eine Epitomierung an Spuren weggelassener Episoden und metadiegetischer Erzählungen nachweisbar sein müsste, wie alle bekannten Beispiele sie aufweisen.⁹⁶ Es spricht also alles dafür, dass die *Acta diurna*, aus welchen Gründen auch immer, in der vorliegenden Form geschrieben worden sind.

Auf der Suche nach möglichen Gründen für eine solche Reduktion fällt zunächst auf, dass Dares sich nicht so sehr auf Homer und die epische Tradition (oder Diktys) bezieht, sondern vielmehr seine Identität verrät und stattdessen das Problem der Übersetzung, des Bewahrens und Verlierens von Texten (von *memoria*) in den Vordergrund stellt, wie zu Beginn des Widmungsbriefes:

quam ego summo amore complexus continuo transtuli. cui nihil adiciendum vel diminuendum rei reformandae causa putavi, alioquin mea posset videri. optimum ergo duxi ita ut fuit vere et simpliciter perscripta, sic eam ad verbum in latinitatem transvertere, ut legentes cognoscere possent, quomodo res gestae essent [...].

(Dar. Phryg. prologus, S. 1, 4–10)

Diesen habe ich, da ich mich für ihn begeisterte, sofort übersetzt. Ich war der Ansicht, dass ich nichts hinzufügen oder weglassen dürfe, um ihn zu modifizieren, damit es nicht so aussehe, als sei er von mir verfasst. Ich hielt es also für das Beste, da er so wahr und einfach niedergeschrieben war, ihn wortwörtlich ins Lateinische zu übersetzen, damit die Leser erfahren, wie die Dinge sich abgespielt haben.

Hinzu kommt die Tatsache, dass Dares' *écriture* hinter der Aufzählung der reinen Fakten zu verschwinden droht. Dabei wird vor allem dasjenige reduziert, was zur Genette'schen Kategorie des *récit* gehört, während die *histoire* weiter-

⁹⁶ T. Hägg, 1966, S. 161.

gegeben wird. Man könnte dies als eine enzyklopädische Strategie bezeichnen, beziehungsweise – wenn man das Spiel mit der *memoria* mitdenkt – als „Einnottung“, als Versuch, die Fakten vor dem drohenden Vergessen zu bewahren. Dieselbe Strategie verfolgt im beginnenden 7. Jahrhundert Isidor v. Sevilla, der mit seinen *Etymologiarum sive originum libri XX* einen ersten Versuch unternimmt, dem Vergessen das frenetische Sammeln und Bewahren entgegenzusetzen, von dem auch seine *Chronica* zeugen. Nicht von ungefähr nähert sich der Stil der *Acta diurna* den Chroniktexten an. Die Reduktion des Textes ist in diesem Falle also Teil seiner eigenen Zielsetzung und damit kulturell bedingt.

3.3 Die Expansion: zum Prozess der Transkulturation im Mittelalter

Benoît hält insbesondere den Bericht des Dares für authentisch und stützt sich größtenteils auf diesen. Das wird immer damit begründet, dass Dares sozusagen die ideologisch korrekte Einstellung zeige, nämlich eine protrojanische (siehe oben S. 17). Es könnte aber natürlich auch daran liegen, dass sein Text im Vergleich zum ironischen Spiel des Diktys eben weitaus ehrlicher scheint und sein ‚kunstloser‘ Stil als Zeichen dafür gewertet werden konnte, dass es sich um einen echten Augenzeugenbericht handelte.⁹⁷

Benoît jedenfalls übt Quellenkritik, indem er Homer – dessen Text er gar nicht kennt – als unzuverlässigen Zeugen abtut:

Omers, qui fu clers merveillos
 E sages e esciëntos,
 Escrist de la destrucion,
 Del grant siege et de l'acheison
 Por quei Troie fu desertee
 Que onc ne fu rabitee.
 Mais ne dist pas sis livres veir,
 Quar bien savons senz nul espeir
 Qu'il ne fu puis de cent anz nez
 Que li granz oz fu assemblez :
 N'est merveille s'il i faillit,
 Quar onc n'i fu ne rien n'en vit.

(V. 45–56)

⁹⁷ Rollo vertritt hingegen die Ansicht, dass sich Benoît der Tatsache wohl bewusst gewesen sei, dass es sich um literarische Fälschungen handle; vgl. D. Rollo, 1995, insbes. S. 205–211.

Homer, der ein großer Gelehrter war, sowohl weise als auch gebildet, schrieb über die Zerstörung, über die große Belagerung und über den Grund, weswegen Troja verlassen und seitdem nicht wieder aufgebaut wurde. Aber sein Buch sagt nicht die Wahrheit, denn wir wissen ganz genau, dass er über 100 Jahre nach der Versammlung des großen Heeres geboren wurde. Es ist nicht verwunderlich, wenn er sich irrte, denn er war nicht dort und hat nichts davon gesehen.

Aufgrund dieser Entscheidung, sich auf den „Augenzeugen“ zu stützen, ist Benoît zu einer beispiellosen Expansion des Stoffes gezwungen, die dessen vorhergehende Reduktionen nicht nur aufhebt, sondern auch ihn selbst als *auctor* in den Vordergrund rückt.

In der Forschung wird diese Expansion zumeist mit der rhetorischen Figur der *amplificatio* in Verbindung gebracht. Während diese in der Antike vor allem eine „gradmäßige Steigerung des von Natur aus Gegebenen durch die Mittel der Kunst“ bedeutet⁹⁸ und daher hauptsächlich auf die vertikale Intensivierung zielt, wobei allerdings eine horizontale Verbreiterung des Ausdrucks sich häufig als Nebeneffekt ergibt, ist im Mittelalter gerade diese Verbreiterung Ziel der *amplificatio*.⁹⁹ Bei Benoît findet man zahlreiche Figuren der Wiederholung, die für die *amplificatio* typisch sind, insbesondere Anhäufungen von Synonymen (*congeries*).¹⁰⁰ Der Vergleich, die *comparatio*, ist ein weiterer Prozess der *amplificatio*, den der Autor gerne benutzt, ebenso wie die Apostrophe, die in den mittelalterlichen Poetiken schlicht eine Anrede bezeichnet, wie in der Klage des Autors über den Tod des Proteselaus: „Proteselaus, bons chevaliers“ (V. 7519).¹⁰¹ Zahlreiche Digressionen erwei-

⁹⁸ H. Lausberg, 1967, S. 35 (§ 71).

⁹⁹ Vgl. E. Faral, 1958, S. 61f: „Par «amplifier», les anciens entendaient «rehausser (une idée), la faire valoir» [...] Mais les théoriciens du XIIe et du XIIIe siècle entendent par là «développer, allonger (un sujet)».“

¹⁰⁰ Zu den Figuren der Wiederholung gehören im Mittelalter außerdem die wiederholende Erklärung (*interpretatio*), die Wiederholungen mit anderen Worten (*expolitio*) und die *frequentatio*, eine Reihung von Ausdrücken, die eigentlich ganz Verschiedenes bedeuten, als Synonyme; vgl. E. Faral, 1958, S. 63ff.

¹⁰¹ E. Faral weist darauf hin, dass die mittelalterlichen Poetologen mit der „Apostrophe“ eigentlich die antike *exclamatio* meinen und bemerkt, dass weder die Apostrophe noch die *exclamatio* in den antiken Rhetoriken zu den *amplificationes* gehörten; vgl. E. Faral, 1958, S. 70f.

tern außerdem den Text, ebenso wie Beschreibungen, *descriptions*, die beliebteste Stilfigur im Mittelalter,¹⁰² auf die noch zurückzukommen sein wird.

Doch die Reduktion des Problems auf ein rein stilistisches geht letztendlich auf eine ahistorische Perspektive zurück, die davon abstrahiert, dass Benoît das stoffliche „Gerippe“ mit Elementen seiner Kultur füllt. Die Expansion der Geschichte weist damit auf die Tatsache, dass dieser Transformation ein Kulturtransfer zugrunde liegt. Und so ist der *roman antique* bereits Teil eines Prozesses, der in der Renaissance gipfeln sollte, aber keineswegs auf sie beschränkt ist: der Aneignung der antiken Kultur. Der *Roman de Troie* übersetzt ein Monument des antiken kulturellen Gedächtnisses, nämlich den Trojamythos, und macht ihn seiner Zeit zugänglich; damit ermöglicht er dessen Aneignung, die sich in den erwähnten trojanischen Genealogien der europäischen Herrscherhäuser ausdrückt. Schöning, der sich dem Problem der Funktionalisierung von Geschichte im Mittelalter widmet,¹⁰³ verortet die Gründe dieses Transfers in einer erfolgreichen Allianz zwischen Bildung und Unterhaltung: Die Kleriker übersetzen für die des Lateinischen unkundigen Adligen die antiken Epen in die neue Form des *roman antique*, eine Leistung, die kaum zu überschätzen ist:

Benoît wie auch seine Kollegen hatten kein geringeres Problem zu bewältigen, als mit den literatursprachlichen Möglichkeiten des Altfranzösischen die Welt der Antike, so wie das Mittelalter sie sah, dem Laienpublikum nahe zu bringen. Und man kann ohne Übertreibung sagen: Ihre Lösungen definieren die semantischen Grenzen und literatursprachlichen Gegebenheiten der französischen Sprache neu.¹⁰⁴

Man kann jedoch die Funktion dieses Transfers nicht auf diejenige der Unterhaltung beschränken. Dass die Vereinnahmung der antiken Kultur auch eine symbolische Bedeutung haben muss, wird deutlich, wenn man den Prolog des Autors betrachtet. Hier erklärt dieser sein Unternehmen als eines der *memoria* und der Übersetzung:

Salemon nos enseigne e dit,
E sil list om en son escrit,
Que nus de deit son sen celer,

¹⁰² Vgl. E. Faral, 1958, S. 75ff.

¹⁰³ Vgl. U. Schöning, 2003b, 2003a, S. 198f. sowie 2008.

¹⁰⁴ U. Schöning, 2003a, S. 199.

Ainz le deit om si demostrer
 Que l'om i ait pro e honor,
 Qu'ensi firent li ancessor.
 Se cil qui troverent les parz
 E les granz livres des set arz,
 Des philosophes les traitiez,
 Dont toz li monz est enseigniez,
 Se fussent teü, veirement
 Vesquist li siegles folement :
 Come bestes eüssons vie ;
 Que fust saveirs ne que folie
 Ne seüssons sol esguarder,
 Ne l'un de l'autre desevrer.

(V. 1–16)

Salomon lehrt uns und erklärt, und so liest man in seiner Schrift, dass niemand sein Wissen verbergen darf, sondern man muss es vielmehr zeigen, um daraus Nutzen und Ehre zu beziehen, und dass es so die Alten hielten. Wenn jene, die die Disziplinen erfanden und die großen Bücher der sieben Künste, die Traktate der Philosophen, durch die alle unterrichtet werden, geschwiegen hätten, dann würde in der Tat die Welt ohne Verstand leben; wie Tiere würden wir leben; was Weisheit ist und was Dummheit, würden wir nicht erkennen, noch das eine vom anderen unterscheiden können.

Die Ausdehnung der Reichweite der *memoria* begründet Benoît mit einem antiken Topos, den er Salomon zuschreibt: Wissen verpflichtet zur Weitergabe.¹⁰⁵ Indem er auf der Notwendigkeit des Transfers insistiert und das drohende Herabsinken der Menschen in einen tierischen Zustand als Schreckbild ausmalt, betont Benoît seine eigene Rolle als Agent dieser Weitergabe. Wenn Schöning dies (das Unternehmen der Antikenromane) als ein „Programm einer memorialen Erneuerung der Kultur“¹⁰⁶ bezeichnet, dann betont er den voluntaristischen Aspekt zu Recht: Benoît propagiert das Wissen als Mittel zur Verbesserung der Lebensqualität:

¹⁰⁵ Dies ist einer der in Prologen verwendeten Topoi; vgl. für eine Untersuchung der Prologe des *Roman de Thèbes* und des *Roman de Troie* in Hinblick auf die Erinnerungskultur U. Schöning, 2003b, S. 35–40.

¹⁰⁶ U. Schöning, 2008, S. 254.

Qui vueut saveir e qui entent,
Sacheiz de mieuz l'en est sovent.

(V. 25f.)

Wer wissen will und wer studiert, wisst, dass es ihm oft besser ergeht.

Über das individuelle Dasein hinaus zeichnet sich hier in der sentenzenhaften Formulierung eine Perspektive für die Menschheit ab: Das Unternehmen, das alte Wissen den Menschen wieder zur Verfügung zu stellen, scheint mit der Hoffnung auf eine bessere Zukunft verknüpft. Durch den Transfer erhält die mittelalterliche Kultur gleichsam eine neue Tiefendimension, wird Teil einer Tradition und einer Entwicklungslinie.

Aus diesem Gedanken leitet Benoît sofort die Verpflichtung ab, sein Wissen um den lateinischen Text qua Übersetzung mit denen zu teilen, die des Lateinischen nicht mächtig sind:

De bien ne puet nus trop oïr
Ne trop saveir ne retenir ;
Ne nus ne se deit atargier
De bien faire ne d'enseignier ;
E qui plus set, e plus deit faire :
De ço ne se deit nus retraire.
E por ço me vueil travaillier
En une estoire comencier,
Que de latin, ou jo la truis,
Se j'ai le sen e se jo puis,
La voudrai si en romanz metre
Que cil qui n'entendent la letre
Se puissent deduire el romanz[.]

(V. 27–39)

Von Gutem kann niemand zu viel hören, noch wissen oder erinnern; niemand darf zögern, Gutes zu tun oder weiterzugeben, und wer mehr weiß, muss dies umso mehr tun; dem darf niemand sich entziehen. Und daher will ich all meine Energie aufbieten, um eine Geschichte zu beginnen; aus dem Lateinischen, in dem ich sie gefunden habe, will ich sie – wenn ich das Wissen habe und es kann – in die Volkssprache übersetzen, damit die, die Latein nicht beherrschen, sich am Französischen ergötzen können.

Die Verpflichtung ist mit einer Aufwertung der eigenen Rolle verbunden. Benoît nennt das, was der Übersetzer benötigt, „sen“. Es ist offenbar die Kraft gemeint, welche die „matire“ bewältigen kann.¹⁰⁷ Schöning weist darauf hin, dass hiermit durchaus ein Deutungsvermögen gemeint sei.¹⁰⁸ Dies impliziert, dass sich Benoît durchaus dessen bewusst ist, dass er eine Deutung des Textes übersetzt, und zwar die seine. So spricht ein deutliches Bewusstsein über die Vermittlerrolle, die dem *clerc* zufällt, aus diesen Versen.

Darüber hinaus formuliert Benoît neben der didaktischen Wichtigkeit auch einen ästhetischen Stolz über sein Werk, wenn er im Epilog deutlich seinen eigenen Anteil am Werk, seine Autorschaft, bekräftigt:

Ci ferons fin, bien est mesure :
 Auques tient nostre livre et dure.
 Ço que dist Daires et Ditis
 I avons si retrait et mis
 Que, s'il plaiseit as jangleors,
 Qui de ço sont encuseors,
 Qu'as autrui faiz sont reprenant
 E a trestoz biens enviant,
 Ne que ja rien n'avra honor
 Qu'il n'en aient vie et dolor,
 Cil se porreient mout bien taire
 De l'uevre blasmer e retraire.
 Quar teus i voudreit afaitier,
 Qui tost i porreit empeirier.
 Celui guarat Deus et tienge en veie,
 Qui bien essaue et montepleie.
 (V. 30301–30316)

Hier schliesse ich, es reicht, mein Buch ist lang genug. Das, was Dares und Diktys berichten, habe ich so niedergeschrieben, dass die Jongleurs, die sich in der Rolle des Kritikers gefallen, die das Tun anderer kritisieren und alle guten Dinge neiden, die nicht ertragen können, dass jemandem irgendeine Ehre widerfährt, ohne dass sie heftigen Schmerz spüren, dass diese besser davon Abstand nähmen, dieses Werk zu kritisieren. Denn der, der es bearbeiten

¹⁰⁷ Vgl. W. A. Nitze, 1915, der die Diskussion um den Begriff „sen“ anstieß.

¹⁰⁸ Vgl. U. Schöning, 2003a, S. 200f., und 2003b, S. 39.

wollte, könnte es sofort verschlechtern. Den möge Gott beschützen, der das Gute lobt und vermehrt.

Dies ist eine deutliche und selbstbewusste Warnung an einen möglichen Bearbeiter, die sicherlich auch aufgrund der großen Leistung des Imaginierens ihre Berechtigung hat. Tatsächlich hat Benoît nur eine schmale *histoire* übernommen, der *écrit* ist, wie er deutlich macht, seine eigene Leistung, die er auch dadurch unterstreicht, dass er für sein eigenes Werk vor allem die Bezeichnung „*uevre*“ benutzt, während er die *Acta diurna* und die *Ephemeris* eher als „*estoire*“, „*escrit*“ oder „*livre*“ bezeichnet.¹⁰⁹

Die Bedeutung dieser Forderung nach Anerkennung ist kaum zu unterschätzen; sie gehört zu den frühesten Beispielen für eine Einforderung der Autorschaft, die ab diesem Zeitpunkt immer häufiger zu finden ist.¹¹⁰ In dieser ‚Geburt des Autors‘ kombiniert sich die entstehende Kultur der Erinnerung mit dem zunehmenden Selbstbewusstsein der Autoren und einem Bewusstsein über die Macht, die zukünftige Erinnerung zu bestimmen.

So beschwört Wace im *Roman du Rou* die in seiner Zeit noch nicht wieder erreichte Würde der antiken Autoren:

Bien entend e cunuis e sai
 que tuit murrunt e clerc e lai,
 e que mult ad curte duree
 enprés la mort lur renumee,
 si par clerc nen est mis en livre ;
 ne poet par el durer ne vivre.
 Mult soleient estre onuré
 e mult preisé e mult amé
 cil ki les gestes escriveient
 e ki les estoires treiteient ;
 suvent aveient des baruns
 e des nobles dames beaus duns,
 pur mettre lur nuns en estoire,
 que tuz tens mais fust de eus memoire.

(Wace, *Roman du Rou*, III, V. 137–50)

¹⁰⁹ Vgl. E. Baumgartner, 1987, insbes. S. 42–44; die Untersuchung des Vokabulars, das den Schreibprozess betrifft, zeigt Benoîts Selbstbewusstsein als Autor deutlich auf.

¹¹⁰ Zahlreiche Beispiele gibt U. Schöning, 2003b, S. 40–42, der die Entwicklung mit der Erinnerungskultur verbindet, die sich ausgehend von den *romans antiques* entwickelt.

Ich weiß ganz sicher, dass alle sterben, Kleriker wie Laien, und dass ihr Ruhm nach ihrem Tod nur von kurzer Dauer ist, wenn er nicht von Klerikern schriftlich festgehalten wird, und dass der Ruhm von alleine nicht dauern kann. Die, welche die Epen verfassten und die Geschichte behandelten, pflegten sehr geehrt, gelobt und geliebt zu werden; oft erhielten sie von den Baronen und den adligen Damen große Geschenke, damit sie deren Namen in die Geschichte einschrieben, so dass sie für alle Zeit erinnert werden würden.

Wace formuliert hier die Macht des Autors über den Nachruhm, die *memoire*, die einzig über das geschriebene Wort (als „livre“ wie als „estoire“) gesichert werden kann.

Dieses Ringen um Anerkennung des Wertes der Literatur wird begleitet von dem Bemühen, sich vom Bild des Possenreißers und Bänkelsängers zu lösen und als Autor literarische Würde einzufordern. Dieser Kampf des mittelalterlichen Autors um soziale Anerkennung wird auch immer wieder in den Texten selbst reflektiert. So mahnt bereits in der *Chanson de Roland* Roland seine Franken angesichts der sicheren Niederlage, auch im Hinblick auf ihren Ruhm in der Nachwelt tapfer zu kämpfen:

Or guar chascuns que granz colps i empleit,
Que malvaise cançon de nus chantet ne seit !
Païen unt tort e chrestïens unt dreit.

(*Chanson de Roland*, V. 1013–15)

Es achte jeder drauf, recht hart zuzuschlagen, dass man kein schlechtes Lied (Spottlied) von uns singe! Die Heiden haben unrecht, wir Christen haben recht.

In diesem autoreflexiven Einwurf, der auf den Autor des Epos zurückverweist und dessen Werk sozusagen in der Diegese ankündigt, artikuliert sich ein Bewusstsein über die reale Macht der Literatur, nämlich die über die *memoria*. Wie die Helden in der Geschichte dastehen werden, hängt auch vom Autor ab, der die Macht besitzt, ein „schlechtes Lied“ zu verfassen, ein Spottlied. Vielleicht schwingt aber auch Stolz auf die Qualität der eigenen Dichtung mit, die eben kein schlechtes Lied hervorbringt.

Darüber geht Benoît hinaus, indem er seinen Namen nennt und damit auch sich selbst in die *memoria* einschreibt. Auch er reflektiert die Rolle des Autors, wenn er Briseïda ihre Angst davor formulieren lässt, dass man kein gutes Lied über sie verfassen könnte:

A sei meïme pense e dit :
 « De mei n'iert ja fait bon escrit
 Ne chantee bone chançon.
 Tel aventure ne tel don
 Ne vousisse ja jor aveir. [...] »
 (V. 20237–41)

Sie denkt an sich selbst und sagt: „Über mich wird niemals ein schmeichelhafter Text geschrieben oder ein gutes Lied gesungen werden. Dass solches mir widerfährt, ein solches Los hätte ich mir niemals gewünscht.“

Ein anderes Beispiel für eine solche *mise en abyme* der Rolle des *clerc* ist die goldene Schrift am Grabe des Hector, die nicht alle Trojaner lesen können und die daher von den Gesängen der Priester ausgelegt werden müssen.¹¹¹

In seiner Rolle als ‚Priester‘ der *memoria* inszeniert Benoît sein Erzählen jedoch nicht als quasi-religiösen Akt, sondern orientiert sich an einer anderen kulturellen Praktik.

3.4 Benoît als Erzähler: Inszenierung der *narratio* und Neubestimmung der Autorschaft

Benoît gibt sich deutlich als Erzähler einer Geschichte zu erkennen: Er benutzt die erste Person, befindet sich aber deutlich in einer extradiegetischen Position, die auch zeitlich als dem impliziten Leser des Werks zeitgenössische Position von der vergangenen Welt der Diegese getrennt ist (Schöning nennt die beiden Ebenen von Erzählung und fiktionaler Welt plastisch „Berichtshorizont“ und „Geschehenshorizont“¹¹²). Damit präsentiert der Erzähler sich als vermittelnde Instanz, und als solche ruft er sich dem Rezipienten auch unablässig ins Gedächtnis: Er beruft sich häufig auf seine Quellen, in über 20 verschiedenen, immer wiederkehrenden Formeln wie „ço truis lisant“ (V. 763: *dies lese ich*), „ço conte li Escriz“ (V. 5495: *dies sagt die Schrift*), „ço dit e conte li autors“ (V. 5698: *dies sagt der Autor*). Manche der Formeln versichern die Treue gegenüber der Quelle unter Vorbehalt ihrer Aufrichtigkeit („Se Daires n'en est mençongiers“, V. 20034: *wenn Dares hierüber nicht lügt*),

¹¹¹ Das Beispiel führt D. Rollo, 1995, S. 200f., an.

¹¹² Vgl. U. Schöning, 2003a, S. 202, und 2003b, S. 43.

und zuweilen gibt Benoît sogar an, wo ihm die Quellen fehlen. So kann er nicht sagen, ob Eson König, Graf oder Herzog war, „[q]uar le Livres ne m'en dit plus.“ (V. 726: *Denn das Buch sagt nicht mehr darüber.*)

Neben seiner demonstrativen Berufung auf die Quellen, also auf die *histoire*, zeigt er sich aber auch als Herr über den *récit*. Dies wird an den Stellen deutlich, an denen er weitere mögliche Erzählungen ausschließt. Dies kann in einer einfachen rhetorischen Frage geschehen, wie das häufige „Quos en fereie plus lonc plait?“ (V. 13234: *Was soll ich euch länger davon erzählen?*) oder durch eine explizite Ablehnung der weiteren Ausführung wie der Beschreibung des südlichen Teils der Welt, die zu viele Studien und zu viel Pergament verbrauchen würde (V. 23191ff.). Was das weitere Schicksal von Achillidès und Laudamanta betrifft,

D'eus vos porcions mout retraire,
Mais dès or voudrai a chief traire
De ceste uevre : non merveilliez,
Qu'auques sui las e travailliez.

(V. 29811–14)

Von ihnen könnte ich euch vieles erzählen, aber nun möchte ich zum Ende kommen: Wundert euch nicht, wenn ich ein bisschen müde und abgespannt bin.

Die *narratio* wird durch die expliziten Anreden an die Adressaten betont: „E si vos di certainement“ (V. 23572: *Und ich versichere euch*), oder „Que jo vos ai dit e retrait“ (V. 4938: *wie bereits erzählt*). Hier wird der performative Charakter der *narratio* hervorgehoben, der sich dem eines mündlichen Vortrags nähert. Die Einwürfe im Subjonctif dienen gleichzeitig der Intensivierung, indem sie die Rezipienten zu Beinahe-Augenzeugen machen und versichern: „la veïssez“ (V. 6032: *dort hättet ihr gesehen*) und „la oïssez“ (V. 7368: *dort hättet ihr gehört*).¹¹³ – Diese Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, dass der Erzählvorgang selbst ständig präsent ist. Der Erzähler spielt auch explizit auf ihn an, um an frühere Erzählungen zu erinnern („Doze vos en ai ia nomez“, V. 8099: *Zwölf habe ich euch schon genannt*), oder um folgende Abschnitte anzukündigen.

¹¹³ Eine didaktische Haltung, die A. Petit, 1985, S. 777f., in solchen Einwüfen sieht, ist meines Erachtens auf jeden Fall weniger wichtig als ein Effekt der *enargeia*, dem Rezipienten also die Handlung vor Augen zu stellen.

Die Explizitheit der Rolle des Erzählers, die man durchaus als bewusste Inszenierung beschreiben kann, sticht nach Petits Beobachtung von den übrigen *romans antiques* ab:

C'est en fait dans le *Roman de Troie* que les diverses articulations du récit sont le plus nettement et le plus fréquemment soulignées. Cette fois, la transition perd sa sécheresse épique, elle se développe et peut s'étendre sur 18 vers comme lorsque Benoît cesse de décrire les aventures de Jason pour reprendre son récit directement consacré à l'histoire de Troie.¹¹⁴

Auf der Basis dieser Beobachtung entwickelt Schöning mithilfe der gliedern den Erzählerkommentare ein Strukturmodell des *Roman de Troie*, das ihn in 17 Abschnitte teilt, die jeweils zwischen 1200 und 2200 Verse umfassen. Schöning führt dies auf eine Anlehnung an „habitualisierte Rezeptionsnormen“ an und vermutet, dass die Länge der Abschnitte von der gewöhnlichen Länge des mündlichen Vortrags bestimmt sei. Daher bieten diese Abschnitte jeweils ein möglichst breites Spektrum an Geschehnissen.¹¹⁵ Auf diese Weise erhält außerdem die Strukturierung eine die Erzählung rhythmisierende Funktion.

Die Bedeutung dieser Anlehnung an die übliche mündliche Rezeption von Texten geht jedoch über die strukturelle Funktion weit hinaus: Benoît inszeniert seinen Text als ein mündliches Erzählen, als eine *narratio* im engen Wortsinn. Dabei wird die erzählende Instanz des Textes zum wirklichen Erzähler, einem *mündlichen Erzähler*. Wenn Benoît sich gerade darin deutlich von seinen (spät)antiken Vorbildern, aber auch von den Erzählern der anderen *romans antiques* unterscheidet, ist dies signifikant: Hinter der intermediären Inszenierung verbirgt sich mehr als die Rücksicht auf Angewohnheiten seines Publikums. Als mündlicher Erzähler genießt Benoît nämlich eine bedingungslose Macht über den Text, die Freiheit, Dinge hinzuzuerfinden oder die Erzählung abzukürzen, eigene Kommentare zu machen und Bemerkungen einzuflechten.

Diese *auctoritas* über den Text bekräftigt Benoît mithilfe der zahlreichen Prolepsen, die er in den Text einstreut. So ruft er den unheilvollen Ausgang der Geschichte schon bei dem Raub der Heleine ins Gedächtnis:

¹¹⁴ A. Petit, 1985, S. 766. Zu den Eingriffen des Erzählers siehe sein Kapitel 11.

¹¹⁵ Vgl. U. Schöning, 1991, S. 134ff. Ein Schema des Strukturmodells findet man auf S. 142–45.

Ha ! Deus, com grant mesaventure
 Avint por ço que la fu fait ?
 (V. 4492f.)

Ach! Herr, welch großes Unglück entstand wegen der Dinge, die dort geschahen?

Noch deutlicher manifestiert sich die Macht über den Text allerdings in der Emotionalität und Parteilichkeit des Erzählers, insbesondere in seinen Kommentaren. Diese zeigen oft seine Parteinahme für die Trojaner: So gibt er den Trojanern mit ihrer Trauer über Hector recht (V. 16859f.), zeigt Verständnis für den Racheplan der Ecuba oder zeigt sich empört über die Behandlung von Troilus' Leiche durch Achillès (V. 21444ff.). Er glorifiziert die Kämpfer (V. 11571ff.) und kann nicht umhin, misogynen Kommentare über die Ketterie und Unbeständigkeit der Frauen zu machen.¹¹⁶ Häufig drückt der Erzähler seine Gefühle durch einen Ausruf aus, wie „Ha ! las, quel la lor apareille !“ (V. 27887: *Ach, was braut sich da für sie zusammen!*), oder durch ein anachronistisches „Damedeus trestoz les confonde !“ (V. 24460: *Der Herr möge sie allesamt vernichten!*)

Doch während die *narratio* deutlich inszeniert wird, zeigt sich die Erzählkunst Benoîts erst bei genauem Hinsehen: Insbesondere das Tempo weist auffällige Schwankungen auf, Benoît verlangsamt es zu Szenen, wenn er zum Beispiel in Achillès' Gewissensqualen im Traum oder Briseïdas rechtfertigendem Monolog dem Rezipienten eine Innensicht ermöglichen will. Der extremen Zeitdehnung in solchen Szenen oder gar den erzählerischen Pausen stehen Momente großer Zeitraffung gegenüber wie zum Beispiel bei der Schilderung der 17. Schlacht, die nur noch 52 Verse in Anspruch nimmt.

Phasen von unbestimmter Dauer, wie die Zeit während der Waffenstillstände, aber auch introspektive Szenen dienen der Transition zwischen schnellem und langsamem Erzähltempo; präzise Zeitangaben findet man nur in Schlachtszenen, in denen er auch das sich steigernde Tempo des Dares beibehält.

Wenn man Dares' lückenlose Erfassung der Ereignisse als das typische Vorgehen eines Chronisten bezeichnen kann, dann ist das Vorgehen des Be-

¹¹⁶ Um nur ein Beispiel zu geben: „Toz jors a femme tel nature : / S'ele aparceit que vos l'ameiz / E que por li seiez destreiz, / Sempres vos fera ses orgieuz“ (V. 15038ff.: *Immer ist die Natur der Frau so: Wenn sie bemerkt, dass ihr sie liebt und durch sie zerstört werdet, wird sie sich immer stolz geben.*)

noît mit seiner Betonung der erzählerischen Höhepunkte eher das eines Romanciers¹¹⁷ – aber eines Romanciers, der das Erzählen bewusst inszeniert, dessen ‚mündlicher‘ Erzähler dem Rezipienten stets gegenwärtig ist. Während Dares und Diktys sich hinter Pseudonymen und Übersetzern verbergen, ist Benoît seine Autorschaft sehr wichtig – so wichtig, dass er sie nicht nur in den poetologischen Bemerkungen des Prologs betont, sondern auch eine unübersehbare Erzählerfigur schafft, die als sein Stellvertreter immer wieder seine *auctoritas* unterstreicht. Genau dies ist die Voraussetzung für die erstaunliche Transformation des Textes, eine Expansion, die sich unter anderem in den zahllosen Beschreibungen des Textes manifestiert, um die es im Folgenden gehen soll.

¹¹⁷ Vgl. T. Hägg, 1971, S. 23ff., der das Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit für Chariton, Xenophon Ephesius und Achilles Tatius untersucht und die Existenz dieser beiden verschiedenen Erzählweisen im griechischen Roman nachweist.

4 Das „Wuchern“ der *Ekphrasis*: Sinn-Freiheit und Sinnkonstitution

Wenn die Beschreibung in der Literatur des 12. Jahrhunderts einen so großen Stellenwert besitzt, dass man diese Zeit als markanten Höhepunkt der Kunst der *Ekphrasis* bezeichnen kann, liegt dies sicher auch an den realen Einschränkungen und den medialen Gegebenheiten der Zeit: Angesichts der geringen Mobilität der Menschen stellen Bilder und literarische Beschreibungen die wichtigste Möglichkeit dar, den engen Horizont der eigenen Realität zu transzendieren.

So erregen Beschreibungen von realen, aber für die meisten Menschen unerreichen Orten große Bewunderung, allen voran der Anblick von Konstantinopel, der in Villehardouins Chronik 1203 die Kreuzfahrer beeindruckt:

Or poez savoir que mult esgardèrent Constantinople cil qui onques mais ne l'avoient veue; que il ne povoient mie cuidier que si riche ville peust estre en tot le monde, com il virent ces hanz murs et ces riches tours dont ele ere close tot entor à la reonde, et ces riches palais et ces hautes églises, dont il i avoit tant que nuls nel poïst croire, se il ne les veist à l'œil, et le lonc et le lé de la ville qui de totes les autres ere souveraine. Et sachiez que il n'i ot si hardi cui la chaires ne frémist; et ce ne fu mie merveille, que onques si granz affaires ne fu empris de nulle gent, puis que li monz fu estorez.

(Villehardouin, *La Conquête de Constantinople*, XXVI)

Wisst, dass diejenigen, die Konstantinopel noch nie gesehen hatten, es intensiv betrachteten, dass sie nicht glauben konnten, dass es eine so mächtige Stadt in der Welt geben könne, als sie die hohen Mauern und die mächtigen Türme betrachteten, von denen sie ringsum umgeben war, und die reichen Paläste und die hohen Kirchen, von denen es so viele gab, dass niemand es glauben mochte, wenn er es nicht mit eigenen Augen sah, und die Ausbreitung der Stadt, die alle anderen beherrschte. Und wisst, dass es niemanden so Mutigen gab, dass ihm nicht eine Gänsehaut über den Körper lief, und das

war nicht verwunderlich, denn niemals seit Anbeginn der Welt wurde ein so großes Werk von irgendeinem Volk unternommen.

Selbst die Tapfersten erschauern beim Anblick der mächtigen Stadt. Die Aufzählung, die „haut“ und „riche“ chiasmatisch reiht, macht in der Anhäufung die Anzahl der Gebäude und die Ausdehnung der Stadt materiell spürbar. Die Gänsehaut der intradiegetischen Betrachter gibt dem realen Leser nicht nur die Haltung des Staunens geradezu vor, sondern er wird auch durch die direkte Anrede gleichsam an den Ort transportiert.

Die Beschreibung erlebt in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts eine erstaunliche Konjunktur, die wie das neue Selbstbewusstsein der Autoren mit dem Wandel des Weltbildes, dem Ende der Wirkmächtigkeit der augustinischen Vorstellung der irdischen Zeit als Aufschubzeit, zusammenhängt. Das Diesseits gewinnt auch literarisch an Kontur – und dies insbesondere in der Beschreibung. Wie Edmond Faral bemerkt, hält Matthieu de Vendôme die *Ekphrasis* für den wichtigsten Gegenstand der Poesie und verfasst mit seiner *Ars versificatoria* geradezu eine Theorie der *descriptio*,¹¹⁸ die gegenüber der antiken Tradition eine erstaunliche Eigenständigkeit aufweist.¹¹⁹

Im Vergleich zu Dares und Diktys, bei denen der Beschreibung eine sehr untergeordnete Rolle zukommt, wenn man von traditionell epischen Elementen wie den Katalogen absieht, ist sie bei Benoît omnipräsent: Er lässt eine ganze Welt vor den Augen des Rezipienten entstehen und durchsetzt seine Handlung mit zahlreichen Beschreibungen, unter denen einige rhetorische Kleinode wie die Beschreibung des Bettes der Medea, der Stadt Troja, der goldenen Pinie, des Zeltes von Calcas, des Prunkzimmers (*Chambre de Beautés*), des Streitwagens von Fion, des Sagittarius, des Mantels der Briseïda und des Grabes von Hector hervorstechen. Die *descriptio* ist dadurch so dominant, dass sie stellenweise die eigentliche Geschichte zu verzögern, ja zu überwuchern scheint. Als Zeuge für diese Eigendynamik der Beschreibung kann sogar der Erzähler herangezogen werden, der seiner eigenen Beschreibungen zuweilen überdrüssig zu sein scheint und sie einfach abkürzt:

¹¹⁸ Vgl. E. Faral, 1958, S. 75f.

¹¹⁹ Vgl. D. James-Raoul, 2002, S. 57–61. Sie zeigt auf, dass Matthieu die zahlreichen antiken Figuren, die unter die *Ekphrasis* fallen, in seinem Terminus *descriptio* zusammenfasst und vereinfacht, dem Verfahren dabei aber eine größere Bedeutung verleiht.

Del lit par sereit trop grant chose,
 Se j'en comenceie a parler ;
 Mais ne m'i leist a demorer :
 Mout par ai ancore a sigler,
 Quar ancor sui en haute mer.
 (V. 14940–44)

Über das Bett gäbe es viel zu berichten, wenn ich davon anfangen würde. Aber ich möchte mich nicht aufhalten: Eine zu große Strecke gilt es noch zu segeln, denn ich bin noch auf dem offenen Meer.

In der Forschung werden die Beschreibungen fast ausschließlich im Zusammenhang mit stilistischen und rhetorischen Fragen behandelt; Petit bringt sie beispielsweise mit dem „barocken“ Stil Benoîts in Verbindung,¹²⁰ Joly interessiert neben der Funktion der Texterweiterung vor allem die Frage der Quellen, Gontero liefert eine ausführliche rhetorische Analyse,¹²¹ sie hält die *Ekphrasis* für das eigentliche Zentrum des Interesses des Autors.¹²² Nur punktuell, insbesondere in Bezug auf die berühmte *Chambre de Beautés*, sind die Beschreibungen Gegenstand einer hermeneutischen Diskussion, zumeist wird lediglich ihr erwähntes ‚Wuchern‘ konstatiert.

Wenn man also das Phänomen der ‚wuchernden‘ *descriptio* im Kontext der Kultur des 12. Jahrhunderts und jenseits der Fragen der Rhetorik untersuchen will, muss man zunächst das Verhältnis zwischen ästhetischer und narrativer Funktion bestimmen, bevor die Beschreibung in einen Zusammenhang mit den diskursiven Formationen und den symbolischen Ordnungen der Kultur gestellt werden kann.

4.1 Die *Ekphrasis* und die Poetik der Überwältigung

Eine Klasse von Beschreibungen, die die These von deren Wuchern zu untermauern scheint, ist die der Porträts und Kataloge. Wie Dares' Werk enthält auch das des Benoît eine Serie von Porträts (V. 5093–5582), welche die

¹²⁰ Vgl. A. Petit, 1985, S. 433ff. und ähnlich J. Frappier, 1976, S. 26.

¹²¹ Vgl. V. Gontero, 2002, S. 199–220 (allerdings werden hier alle *romans antiques* analysiert).

¹²² Vgl. ebd., S. 178–180.

Dioskuren, Heleine, dann die wichtigsten Griechen und Trojaner vorstellt. Croizy-Naquet konstatiert eine Evolution der Beschreibung vom *Roman de Thèbes* bis zum *Roman de Troie*, in deren Verlauf die *Ekphrasis* immer stärker narrativisiert werde. Ähnliches gelte für die Porträts; hier steche Benoît durch die Originalität seiner „*réécriture concertée et novatrice*“ hervor.¹²³

Ein vergleichender Blick auf die *acta diurna* zeigt Benoîts Verfahren bei der Bearbeitung: Die Länge der Porträts, die er aus den kurzen Andeutungen des Dares gewinnt, erklärt sich dadurch, dass er viele Details hinzuerfindet. Achtmal gibt er zum Beispiel eine von Dares nicht gegebene Haarfarbe an,¹²⁴ Neptolemus ist spitzbäuchig,¹²⁵ Paris ein ausgezeichnete Bogenschütze, Aiaus Telamonius liebt die Musik und ist „bons trovère“, Ulixès der Schönste der Griechen, Prianz hat eine rauhe Stimme und isst gerne morgens. Durch die Erfindung von Charaktereigenschaften versucht Benoît sichtlich, aus den spärlichen Angaben jeweils ein stimmiges Gesamtporträt zu machen.

Croizy-Naquet bezeichnet Benoîts Vorgehensweise als chaotisch, da er sich nicht an die rhetorischen Vorschriften halte,¹²⁶ tatsächlich aber scheint Benoît nicht nur den Vorschriften Matthieus zu folgen, sondern durch die Detailfülle eine Art „*effet de réel*“ kreieren und die Figuren als Individuen greifbar machen zu wollen. Aus Dares' Angaben, dass Hector schiele und lispele, schließt Benoît zum Beispiel auf eine äußerliche Hässlichkeit des Helden, die er mit dessen ritterlichen und charakterlichen Vorzügen kontrastiert:

De pris toz homes sormontot,
 Mais un sol petit baubeiot.
 D'andous les ieuz borgnes esteit,
 Mais point ne li mesaveneit.
 (V. 5329–32)

[...]

¹²³ Vgl. C. Croizy-Naquet, 1994, Kap. III, Zitat S. 420.

¹²⁴ Nur im Fall der rothaarigen Cassandra übernimmt er Dares' Beschreibung nicht, wohl um sie nicht vollends zur Hexe zu stilisieren.

¹²⁵ Dies könnte allerdings ein Übersetzungsfehler sein: Im Text steht „*stomachosum*“ (*verärgert, unwillig*).

¹²⁶ Vgl. C. Croizy-Naquet, 1994, S. 170f. Man kann dagegen einwenden, dass er die Vorschrift von Matthieu de Vendômes *Ars versificatoria* befolgt, nach der „*in descriptione debet observari et proprietates personarum et diversitas proprietatum*“ (*bei der Beschreibung die Eigenschaften der Personen und deren Verschiedenheit beachtet werden müssen*; § 41, E. Faral, 1958, S. 119).

Tant par esteit de riche cuer,
 Qu'il ne deïst a nesun fuer
 Parole laide ne vilaine.
 (V. 5367–69)

Er übertraf alle anderen Männer an Wert, aber er stotterte ein wenig. Er schielte auf beiden Augen, aber das stand ihm durchaus. [...] Er war so herzengut, dass er um keinen Preis ein böses Wort sagen mochte.

Paris dagegen ist schön, liebt die Jagd und den Kampf, aber über seinen Charakter wird nichts weiter gesagt. Achillès wiederum zeichnet sich außer durch Schönheit auch durch seinen angenehmen Charakter und seine Beliebtheit aus.¹²⁷

Diese Gestaltung wird gerne mit der Tendenz zur Moralisierung verrechnet, die der mittelalterlichen Beschreibung zugesprochen wird. In einer Untersuchung zur Behandlung der *descriptio* in den Poetiken des 12. und 13. Jahrhunderts zeigt Danièle James-Raoul hingegen, dass die Beschreibung sich im Laufe der Zeit von der antiken Tendenz zur Moralisierung löst.¹²⁸ Die angeführten Beispiele sprechen eher für eine Tendenz zur Psychologisierung.

Tatsächlich spricht der Stolz des Autors auf seine Porträtkunst dafür, in den Eingriffen Benoïts vor allem eine bewusste Ästhetisierung zu vermuten; der Autor unterbricht seine eigene Beschreibung, um zu bekräftigen:

Or vos dirai d'Ector la some,
 Ja ne l'orreiz mieuz par nul home[.]
 (V. 5327f.)

Jetzt erzähle ich euch alles über Hector. Ihr werdet niemals eine bessere Beschreibung hören.

In den Augen des Autors sind nicht nur seine Beschreibungen von Figuren kunstvoll. Der Fülle individualisierender Details in seinen Porträts entspricht in der Architekturbeschreibung ein virtuoses Spiel mit optischen

¹²⁷ Die Tendenz zur Moralisierung wird von Matthieu de Vendôme in seiner *Ars versificatoria* vorausgesetzt; die von ihm gegebenen Beispiele teilt er in lobende und tadelnde ein (§ 59).

¹²⁸ Vgl. D. James-Raoul, 2002, S. 55f.

Eindrücken; immer wieder betont der Dichter die Farbenpracht und die verwendeten Materialien, wie in der folgenden Beschreibung der Burg „Ylion“:

De marbre blanc, inde, safrin,
 Jaune, vermeil, pers e porprin
 Erent asis en tel maniere
 Tuit li quarrel de la maisiere.
 Ensi come il divers esteient,
 Por les colors ques departeient,
 Si erent les uevres diverses
 A flors a oiseaus e a bestes.
 Azur ne teint ne vermeillon
 N'i aveit se de marbre non.
 D'or esmeré e de cristal
 Erent ovré li fenestral.

(V. 3063–74)

Die Mauerblöcke der Umfassungsmauer, alle aus Marmor, waren weiß, indigo, safranfarben, gelb, tiefrot, dunkelblau und purpurfarben. So wie sie durch die Farben, die sie trugen, verschieden waren, so waren auch die Skulpturen verschieden, mit Blumen, Vögeln und Tieren. Weder Azurblau noch Tiefrot waren gemalt, sie kamen vom Marmor. Aus reinem Gold und aus Kristall waren die Fenster gearbeitet.

Der Text inszeniert eine beispiellose Farbenpracht, die im an Farben armen Mittelalter exotisch wirken musste. Tatsächlich waren solche Farben vor allem in Kirchen zu finden, deren Bemalung (Fresken und Kirchenfenster) und deren Schätze aus dem Graubraun des Alltags hervorstachen, während die Bevölkerung in der Regel ungefärbte Kleidung trug und in unbemalten Häusern lebte. Wenn Angehörige des Volkes überhaupt Farben verwendeten, dann nur das billigere Krapprot, Brauntöne oder das helle Blau aus Färberwaid. – Die den trojanischen Mauern zugeschriebenen Farben hingegen gehören zu den teuersten und seltensten, die das Mittelalter kennt, weil sie große Leuchtkraft besitzen: Tiefrot (Spanischrot), Purpur (die Farbe der Kaiser, Könige und Kardinäle), das leuchtend gelbe Safran und das tiefblaue Indigo.¹²⁹ – Noch wertvoller wird das Ganze dadurch, dass die Farben nicht aufgemalt sind, sondern durch den Werkstoff entstehen. Die Beschreibung

¹²⁹ Vgl. C. Croizy-Naquet, 1994, S. 115f.

zielt, das wird bereits hier deutlich, auf das Staunen des Rezipienten, ja auf seine Überwältigung.

Das wichtigste rhetorische Mittel, um das Staunen hervorzurufen, ist die *evidentia*, eine intensive und lebendige Art der Beschreibung, die dem Rezipienten das Beschriebene gleichsam vor Augen stellt, wie die Szene der aufeinander zustürmenden Heere zu Beginn der 12. Schlacht, welche durch die Geräuschkulisse besonders eindrucksvoll gestaltet ist:

La terre crolle soz lor piez
 De la friente, del trepeiz
 Que font les destriers Arabiz.
 La noise par i est si granz
 Del son qui ist des olifanz
 Que li haut pui e li grant val,
 Les hautes tors e li mural
 En resonent e retentissent.

(V. 18508–15)

Die Erde bebte unter ihren Füßen vom Hufschlag und vom Lärm, den die Araberpferde machen. Der Laut, der aus den Schlachthörnern erschallt, ist so groß, dass die hohen Berge und die weiten Täler, die hohen Türme und die Mauern davon widerhallen und tönen.

Die synästhetischen Eindrücke, die Aufzählungen aber auch die Sperrung der Verben machen die Schilderung eindrucksvoll und stellen Benoîts Vermögen unter Beweis, die Szene lebendig zu schildern. Gleichzeitig manifestiert sich hier ein Wille zur *aemulatio*, denn die Szene greift einen eindrucksvollen Moment der *Chanson de Roland* auf, in der das herannahende Sarazenenheer beschrieben wird:

Clers fut li jurz e bels fut li soleilz ;
 N'unt guarnement que tut ne reflat. *re*
 Sunent mil grailles por ço que plus bel seit.
 Granz est la noise, si l'oïrent Franceis.

(*Chanson de Roland*, V. 1002–5)

Hell war der Tag und die Sonne strahlte; es gab keine Rüstung, die nicht glänzte. Sie blasen tausend Trompeten, damit es schöner sei. Groß ist der Lärm, und also hören es die Franken.

Stärker noch als die wortwörtliche Reprise der „granz noise“ bei Benoît markiert die Benutzung des Terminus „Olifant“ den intertextuellen Rekurs auf den Text, in dem Rolands Horn zum ersten Mal auftaucht. Benoîts Beschreibung ist nicht nur länger und syntaktisch komplexer, sondern überbietet ihren Hypotext auch dadurch, dass der Olifant hier sogar im Plural vorkommt.

Im Effekt der *evidentia* erschöpft sich die Kunst der Beschreibung nicht: Ein weiterer Aspekt ist ihre Perspektivierung, auf die bereits das berühmte horazische *ut pictura poesis* zielt.¹³⁰ Benoît gestaltet die Beschreibung der Schönheit Polixenas dadurch effektiv, dass er sie den Leser plötzlich mit den Augen des Achillès sehen und ihn dessen Reaktionen miterleben lässt:

Ses tres beaus ieuз vairs e son front
 E son bel chief, qu'ele a si blont
 Que fins ors resemble esmerez,
 Totes denote ses beautez ;
 N'a rien sor li qu'il ne retraie
 E ne li face mortel plaie.
 La resplendor qu'ist de sa face
 Li met el cors freidor e glace.
 Sis nes, sa boche e sis mentons
 Le resprenent de teus arsons,
 Dont ardra mais dedenz son cors :
 Pinciez sera d'Amors e mors.

(V. 17557ff.)

Ihre schönen strahlenden Augen, ihre Stirn, und ihr schönes Haar, das so blond ist, dass es wie reines Gold aussieht, alle Details ihrer Schönheit bemerkt er, es gibt nichts an ihr, was er nicht aufzählt und was ihn nicht tödlich verwundet. Der Glanz, der von ihrem Gesicht ausgeht, schickt eine furchtbare Kälte ins seinen Körper. Ihre Nase, ihr Mund und ihr Kinn aber verursachen in ihm eine solche Glut, von der er fortan innerlich brennen wird; er wird von Amor getroffen und verletzt werden.

Benoît hat Polixena schon vorher beschrieben, wobei er neben ihrer Schönheit auch ihre moralischen Qualitäten gewürdigt hat. An dieser Stelle kommt es Benoît darauf an, Achillès bei der Betrachtung der Schönen zu beschreiben.

¹³⁰ Vgl. Horaz, *ars poetica*, V. 361–65; darauf macht C. Croizy-Naquet, 1994, S. 24f., aufmerksam.

Daher wird ihr Gesicht auch nicht in seinem Aussehen, sondern in seiner Wirkung auf ihn beschrieben, und die Passage kulminiert in der Ankündigung der Überwältigung durch Amor. Benoît unterstreicht so die Macht der Liebe, indem er den Leser miterleben lässt, wie Achillès sich verliebt. Diese Perspektivierung der Beschreibung ist nicht unbedingt gewöhnlich für das Mittelalter, wie Petit feststellt:

Quant à Benoît de Sainte-Maure, il sait procéder à la fois en historien scrupuleux et en romancier ingénieux : il associe la description de la beauté à ses effets, il utilise le regard de l'amante ou de l'amant et, au delà même du stéréotype, il accède à l'immatérialité.¹³¹

In noch subtilerer Weise dient die *descriptio* im folgenden Beispiel der Motivierung der Handlung: Das Verhalten der griechischen Gesandtschaft nach der 7. Schlacht wird gleichsam durch zwei antithetische Beschreibungen implizit erklärt. Zunächst beschreibt der Erzähler das Lager der Griechen, in dem die Situation aufgrund des Gestanks der Leichen und der sich ausbreitenden Krankheiten unerträglich wird:

Des charoignes ist la flairor
 E li airs est pleins de puör
 Des cors qui sont, piece a, ocis,
 Qui ne sont ars n'en terre mis ;
 E por l'olor, que si est male,
 En gisent mil envers e pale
 Gros e enflé. Chascuns engrote :
 Por poi la gent n'en perist tote.
 Soz ciel nen est rien que la sente,
 Que toz li cuers ne li desmente.

(V. 12809–18)

Von den Leichen steigt der Gestank auf und die Luft ist voll der stinkenden Ausdünstung der Körper, die seit einiger Zeit tot sind und weder verbrannt noch beerdigt werden. Und was den Geruch betrifft, der so übel ist, es liegen tausend da, ausgestreckt und bleich, vollkommen aufgebläht. Jeder wird krank: Beinahe wären alle gestorben. Niemand unter dem Himmel kann dies riechen, ohne dass es ihm den Magen umdreht.

¹³¹ A. Petit, 1985, S. 551f.

In Troja angekommen, wird die Gesandtschaft zu Prianz geleitet, der gerade mit seinen Rittern das Mahl einnimmt:

Encens ne basmes ne raïz
 N'ueut si soëf come il faiseient ;
 De noise faire se teneient.
 Mout par sont servi richement
 En chiers vaisseaus d'or e d'argent.
 (V. 12936–40)

Weder Weihrauch, noch Balsam oder Wurzeln hatten sie, die so süß wie diese waren; sie hüteten sich, Streit anzufangen. Sie wurden sehr großzügig bedient in Geschirr aus Gold und Silber.

Der Kontrast zwischen dem Gestank im Lager und den Wohlgerüchen im trojanischen Palast, zwischen der Hässlichkeit des Todes und der Schönheit des goldenen Geschirrs, macht nicht nur die verzweifelte Lage der Griechen und die komfortable der Trojaner deutlich, sondern suggeriert dem Leser auch den höheren zivilisatorischen Status der Trojaner, die im Folgenden ritterlich den Griechen einen Waffenstillstand gewähren, anstatt deren Schwäche zum Sieg auszunutzen.

Dieses Beispiel unterstreicht, dass Benoîts Kunst der *Ekphrasis* nicht auf ästhetische Funktionen beschränkt bleibt, sondern immer auch eine narrative Funktion besitzt. Die einzige Ausnahme scheinen die Kataloge zu sein, für die das folgende kurze Beispiel stehen mag:

De Miceines i fist venir,
 Agamennon cent nes guarnies,
 D'omes et d'armes replenies.
 De Parte en i ot Menelaus
 Seisante, pleines de vassaus.
 E de Boëce e de l'onor,
 Entre Archelaus e Prothenor,
 En i orent cinquante beles,
 Trestotes fresches e noveles.
 (V. 5602–10)

Aus Mykene ließ Agamemnon hundert ausgerüstete Schiffe kommen, gefüllt mit Männern und Waffen. Aus Parte [Sparta] hatte Menelaus 40, gefüllt mit

seinen Vasallen, und aus Böotien und ihren Besitzungen hatten Archelaus und Prothenor 50 schöne Schiffe, ganz neu und frisch.

Auch wenn solche endlosen Kataloge von mehreren hundert Versen den heutigen Rezipienten langweilen, bedeutet dies nicht, dass es im Mittelalter auch so war. Croizy-Naquet weist darauf hin, dass solche langen Aufzählungen durchaus attraktiv waren, entsprachen sie doch dem Ideal der Präzision, das wiederum auf dasjenige der intellektuellen Klarheit zurückgeht.¹³² Auch sie lösen bei den Zeitgenossen Benoîts also Bewunderung aus und sind damit Teil der Poetik der Überwältigung, die Benoîts Werk auszeichnet.

Resümierend kann man feststellen, dass die *Ekphrasis* im *Roman de Troie* durchaus der Diegese dient, wie der genauere Blick gezeigt hat. Perspektivierung, Psychologisierung, Klang- und Farbeffekte, aber auch die Fülle der Beschreibung sind zugleich Elemente einer Wirkungsästhetik, die auf ein an Bildern armes Publikum ausgerichtet ist, welches in Staunen versetzt werden soll. Die meisten der betrachteten Beschreibungen besitzen darüber hinaus eine diegetische Funktion, die im Übrigen den Vorschriften Matthieu de Vendômes entspricht:

Et notandum quod, sicut dictum est de descriptionibus praelibatis, descriptio loci vel temporis plerumque potest esse superflua, plerumque oportuna. Nisi enim temporis aut loci amminiculo aliquid auditori velimus intimare, supersedendum erit loci descriptioni...

(*Ars versificatoria* I, § 110)

Und es ist anzumerken, dass wie bei den zitierten Beschreibungen die Beschreibung des Ortes oder der Zeit zuweilen überflüssig sein kann, zuweilen nützlich. Wenn wir nämlich durch das Mittel der Zeit- oder Ortsbeschreibung dem Hörer nicht etwas ankündigen wollen, wird die Beschreibung des Ortes zu übergehen sein.

Die Beschreibung der Stadt Troja ist eine der umfangreichsten *descriptions* im gesamten Werk und gleichzeitig eine erstaunliche Resurrektion des Vergangenen aus dem textuellen Nichts. Es fragt sich daher, inwieweit Benoît auf zeitgenössische Diskurse rekurriert, wie aktuell also diese Beschreibung sein kann.

¹³² Vgl. C. Croizy-Naquet, 1994, S. 123f.

4.2 Benoît's *descriptio Troiae* und der mittelalterliche Antike-Diskurs

Croizy-Naquet bezeichnet die Stadtbeschreibung als die eigentliche originelle Leistung der *romans antiques*; originell deshalb, weil es hierfür kein Vorbild in der vernakularen Literatur (noch in den lateinischen Quellen) gab und die Autoren einen „blanc sémantique“ ausfüllen konnten. Sie weist auch darauf hin, dass der *roman courtois*, der den *roman antique* ablöst, die Stadt wieder verlässt – zugunsten der Burg.¹³³

Die Beschreibung Trojas im *Roman de Troie* ist nicht nur von der Beschreibungskunst des Autors geprägt, sondern auch eng mit der Diegese verknüpft. Erzählerischer Anlass ist der Wiederaufbau der Stadt, die unter König Laomedon durch die Griechen zerstört worden war, weil der König von Troja die Argonauten seines Landes verwiesen und damit beleidigt hatte. Sein Sohn Prianz, der zu diesem Zeitpunkt eine andere Stadt belagert, begibt sich bei der Nachricht vom Überfall der Griechen sofort nach Troja, das er vollkommen zerstört vorfindet; sein Vater ist tot. Nach einer pathetischen Totenklage betreibt er energisch den Wiederaufbau, der dem Dichter Gelegenheit zu einer Beschreibung des neuen Troja gibt (V. 2863–3187).

Zunächst fällt dabei auf, dass Benoît aus dem mythischen Troja eine mittelalterliche Stadt macht, ein Vorgehen, für das die bildende Kunst des Mittelalters viele Beispiele liefert. Er erwähnt die hohen Stadtmauern, Türme, Gräben und Festungen, die die Stadt schützen, so die „fortereces, / Buens eschaphals et bretesch“ (V. 3003f.).¹³⁴ Auf den Anachronismus dieser mittelalterlichen Architekturelemente wird zurückzukommen sein.

Wichtiger ist die Dynamik der Beschreibung, die Croizy-Naquet als eigentliche Leistung des Autors betont. Benoît geht bei der Beschreibung von außen nach innen vor, von den Mauern durch die Straßen bis zur Festung; dabei wird die Beschreibung als Bauvorgang beschrieben und mithilfe von Verben der Bewegung dynamisiert. Darüber hinaus ist die *descriptio* dadurch in der Diegese verankert, dass sie etwa den Zeitraum des Wiederaufbaus einnimmt und damit keine echte erzählerische Pause konstituiert.¹³⁵ Wirkungsästhetisch betrachtet ist die Beschreibung Trojas ganz offensichtlich

¹³³ Vgl. C. Croizy-Naquet, 1994, S. 421, Zitat S. 420.

¹³⁴ Ein *eschafalt* ist ein hölzerner Aufbau, der eine Plattform stützt, eine *bretesche* ein überdachter Vorbau aus Holz in einer Mauer, der die Fenster schützen sollte.

¹³⁵ Vgl. C. Croizy-Naquet, 1994, S. 86ff. und 95ff.

darauf ausgerichtet, den mittelalterlichen Rezipienten zu beeindrucken, wie es die Beschreibung der Festung zeigt:¹³⁶

De l'une part sist Ylion,
 De Troie le maistre donjon.
 Cel fist Prianz à son ues faire,
 E si vos puet om bien retraire,
 Onques ne fu faiz autreteus
 Par nul home qui fust charneus.
 El plus haut lieu de Troie sist ;
 Trop fu maistre cil qui le fist.
 Sor une roche tote entiere,
 Que fu tailliee en tel maniere
 Que a compas tot a roont
 S'estreigneit auques jusqu'a mont, –
 N'esteit si estreiz de desus,
 Cinc cenz teises n'eüst e plus, –
 Iluec fu Ylion asis,
 Dont om sorvit tot le país.
 Si esteit hanz, qui l'esguardot,
 Ço li ert vis e ço cuidot
 Que jusqu'as nues ateinsist :
 Onques Deus cel engin ne fist
 Qui i poüst estre menez,
 Par nul home qui onc fust nez.
 (V. 3041–62)

Auf der einen Seite saß Ilion, die wichtigste Festung von Troja. Prianz hat sie für sich selbst bauen lassen und niemals – das kann ich euch versichern – hat es einen Sterblichen gegeben, der etwas Ähnliches bauen konnte. Ilion war auf der höchsten Stelle von Troja errichtet; sein Erbauer war ein großer Meister. Auf einem Felsen aus einem einzigen Block, der so behauen war, dass er kreisrund war und sich nach oben hin verjüngte – er war oben aber nicht so schmal, dass er nicht 500 Klafter maß und mehr – haben sie Ylion errichtet, von wo aus man das ganze Land sah. Die Festung war so hoch,

¹³⁶ V. Gontero, 2002, S. 45, nennt die Beschreibung der Festung eine *Ouverture* (im musikalischen Sinne des Wortes), die bereits die Elemente der folgenden Beschreibung der Stadt vorausnimmt.

dass es jemandem, der sie von unten betrachtete, schien, als reiche sie bis in die Wolken. Niemals hat Gott eine Kriegsmaschine gemacht, die von irgend-einem Menschen, der geboren wurde, zum Angriff gegen sie bewegt werden könnte.

Die hyperbolische Beschreibung wird von den Topoi der Unüberbietbarkeit unterstützt (V. 3033f.); sie kulminiert schließlich in der Beschreibung des großen Saales, der die Macht des Königs in höchster symbolischer Verdichtung demonstriert.¹³⁷

Die Beschreibung insistiert auf der Solidität der Befestigungen; der Turm scheint geradezu aus dem Felsen in den Himmel zu wachsen; es handelt sich aber gleichzeitig um ein Meisterwerk menschlicher Baukunst, dessen Architekt ausdrücklich gelobt wird. Der Betrachter wird hierbei gleichsam herumgeführt: Er genießt den Blick von oben, *von wo aus man das ganze Land sah*, um dann von unten die ungeheure Höhe des Turmes zu bewundern. – Das fällt noch stärker ins Auge, wenn man dies etwa mit der wenig dynamischen Beschreibung Babylons im *Conte de Floire et Blancheflor*, der kurz vor dem *Roman de Troie* entstand, vergleicht:

En miliu de ceste cité
 a une tor d'antiquité,
 .cc. toises haute et .c. lee,
 roonde comme keminee ;
 tote est de vert quarrel de marbre
 coverte a vause tot sans arbre,
 hourdee amont comme clokier ;
 li torpins est desus d'or mier.
 (*Floire et Blancheflor*, V. 1811–18)

In der Mitte dieser Stadt gibt es einen alten Turm, 200 Klafter hoch und 100 breit, rund wie ein Schornstein; er ist vollständig mit grünen Marmorkacheln bedeckt. Er trägt eine Kuppel, ganz ohne Säulen, oben mit Galerien umgeben wie bei einem Kirchturm; die Turmspitzenkugel darüber ist aus reinem Gold.

Wenn auch viele Elemente der Beschreibung sich ähneln, fällt doch die Beweglichkeit der Beschreibung bei Benoît ins Auge, wenn man diese statische

¹³⁷ Vgl. C. Croizy-Naquet, 1994, S. 151.

Beschreibung liest, in der der Turm aus einer gleichbleibenden Distanz beschrieben wird.¹³⁸

Auf einer symbolischen Ebene demonstrieren die Isolierung und die Vertikalität der Festung ihre Schutzfunktion, die Aufwendigkeit und Pracht des Baus den Reichtum der Stadt.¹³⁹ Dieser Wohlstand manifestiert sich in exzentrischen Details wie dem, dass die Straßen der Stadt als überdacht vorgestellt werden:

Ja nus hom n'i moillast son pié,
 Quar les rues erent voutices,
 Les unes as autres jointices :
 Desoz erent pavementees,
 Desus a or musique ovrees.

(V. 3036–40)

Niemals sind dort jemandem die Füße nass geworden, denn die Straßen waren mit Gewölben überdacht, die ineinander übergingen. Darunter waren sie gepflastert, die Decken waren mit Mosaiken geschmückt.

Die wertvollen Werkstoffe und der prächtige Schmuck, mit denen Benoît den *blanc sémantique* füllt, sind paradoxerweise Elemente, die einen engen Bezug zu einem zeitgenössischen Diskurs aufweisen. Phantasievolle Ausschmückungen wie diese nehmen die Erzählungen der Kreuzfahrer auf, die von Ornamenten, von byzantinischen Mosaiken in unerhörter Farbenpracht und von den überdachten Straßen des Bazars berichteten.¹⁴⁰ Das fremde, mythische Troja erhält durch die superlative Beschreibung Züge des sagenhaften Konstantinopel, dessen Faszination sich auf die imaginäre antike Stadt überträgt. Deren Bewohner werden zu den Erfindern von Schach- und Würfelspiel, wobei auch dies auf den Orient-Diskurs zurückgeführt werden kann: Das eben eingeführte Schachspiel übte auf das 12. Jahrhundert eine große

¹³⁸ Wie der Herausgeber des *Conte* anmerkt, wird die Beschreibung in einem späteren Manuskript (B) interessanterweise dynamischer gestaltet (vgl. S. 130).

¹³⁹ Vgl. C. Croizy-Naquet, 1994, S. 98–111 (Eigenschaften der Festung) und S. 111ff. (Reichtum der Stadt).

¹⁴⁰ Zwischen 1097 und 1127 hatten etwa die Hälfte aller französischen Ritter an einem Kreuzzug teilgenommen; vgl. A. Joris, 1970, S. 163.

Faszination aus, wie unzählige Miniaturen zeigen.¹⁴¹ Die Landschaft hingegen interessiert Benoît ganz offensichtlich nicht, er bewundert ausschließlich menschliche Kulturleistungen.¹⁴²

Die Poetik der Überwältigung hat jedoch einen zweiten Grund. Emmauèle Baumgartner weist darauf hin, dass der Beschreibung auch ein *translatio*-Gedanke zugrunde liegt: Das antike Troja ist die Präfiguration eines idealisierten Hofes der Plantagenêt, der Ort vergangener kultureller Höchstleistungen, Präfiguration des idealen Ortes der *courtoisie*.¹⁴³

Einen weiteren Grund nennt Jill L. Levenson, der zufolge die Übertreibung zugleich einem anderen Ziel dient: Benoît will nicht nur vom Untergang Trojas erzählen, sondern auch die Größe dessen, was zerstört wurde, betonen:

He introduces his tragedy with a magnificent portrayal of that which rash pride will immediately jeopardize and finally destroy, a city which symbolizes in his brilliant depiction the summit of man's creative achievement.¹⁴⁴

Vor den Horizont des zweifachen Unterganges, denn Troja wird ja zu Beginn des Romans bereits zerstört, weist die Beschreibung der prächtigen Stadt immer auch auf deren Niedergang; ihre Pracht vergrößert dabei gleichsam die Fallhöhe. Tatsächlich schleicht sich eine düstere Prolepse bereits in die Beschreibung des Wiederaufbaus der Stadt ein, und zwar gerade an der Stelle, an der das Vertrauen der Trojaner auf den Schutz durch Jupiter, dem sie eine gigantische Statue geweiht haben, formuliert wird: Der Autor wirft kurz ein: „Mais n'ert pas tel la destinee.“ (V. 3134: *Aber so wollte es das Schicksal nicht.*)

Hier transzendiert der Autor jedoch den Rahmen der Diegese; Trojas Pracht und Fall erweisen sich bei näherer Betrachtung als Echo eines Diskurses, der den Gelehrten der Zeit vorbehalten bleibt und der von einem sehnsüchtigen Antikebezug ausgezeichnet wird.

¹⁴¹ Auch im *Roman de Troie* kommt es vor: Achilles spielt Schach, als die Griechen hilfesuchend in sein Zelt kommen (V. 19.074f.).

¹⁴² Die einzige Ausnahme bildet der Topos des *locus amoenus*, an dem z. B. das Parisurteil stattfindet: „Lez la fontaine ou rien n'abeivre, / Tres desoz l'ombre d'un geneivre“ (V. 3869f.).

¹⁴³ Vgl. E. Baumgartner, 1989, S. 50–53.

¹⁴⁴ J. L. Levenson, 1979, S. 67. Auf die moralische Dimension der *descriptio* (vgl. E. Faral, 1958, S. 76) wurde bereits hingewiesen; auch wenn sie weniger wichtig wurde, sind Spuren hier noch spürbar.

Dass das Mittelalter mit den Objektivierungen der antiken Kultur *victoris iure* umgeht, mag zutreffen, aber rein utilitaristisch betrachtet es sie dennoch nicht, wie zahlreiche Texte zeigen. So werden in den *Mirabilia urbis Romae* des Benedict (verfasst um 1143) die antiken Bauwerke durchaus bewundert und zu erklären versucht:

Circus Prisci Tarquiniū fuit mire pulchritudinis, qui ita erat gradatus quod nemo Romanus offendebat alterum in visu ludi. In summitate erant arcus per circuitum vitro et fulvo auro laqueati. Superius erant domus Palatii in circuitu, ubi sedebant femine ad videndum ludum [...]. In summitate triumphalis arcus qui est in capite, stabat quidam eques ereus et deauratus qui videbatur facere impetum, ac si miles vellet currere equum.

(*Mirabilia urbis Romae*, XLI, ed. Duchesne, S. 271.)

Der Circus des Priscus Tarquinius war von unglaublicher Schönheit, und die Sitzreihen waren so gestuft, dass kein Römer einem anderen die Sicht nahm. Oben waren Bogen für einen Umgang, mit Glas und rotgelbem Gold überzogen. Darüber lagen die Aufenthaltsorte des Palastes im Umgang, wo die Frauen saßen, um die Spiele zu sehen [...]. Auf dem höchsten Punkt des Triumphbogens auf der Spitze stand eine erzene und vergoldete Reiterstatue, die einen Angriff zu machen schien und deren Reiter das Pferd anspornen zu wollen schien.

Das verlorene Wissen wird durch Phantasie ergänzt, deren Wirkung die Hyperbole ist: Die Schönheit und Pracht des Bauwerks mit dem verglasten und vergoldeten Dach, die Beschreibung von unten nach oben, die immer neue Elemente auftürmt, zeigen einen Willen zur Bewunderung und zur Rekonstruktion, der das Ylion des *Roman de Troie* vorausnimmt.

Deutlicher noch feiern die gelehrten Kleriker der literarischen Zirkel in Reims und Orléans die Antike als vergangenen und der eigenen Zeit unerreichen zivilisatorischen Höhepunkt; dies manifestiert sich vor allem im literarischen Genus des Städtelobs. So enthält das erste Romgedicht des Hildebert von Lavardin (entstanden zwischen 1101 und 1117) eine deutlich nostalgische Note:

Par tibi, Roma, nihil cum sis prope tota ruina.
quam magna fueris integra, fracta doces.

longa tuos fastus etas destruxit, et arces
Cesaris et superum templa palude iacent.

(Hildebert, Nr. 36)

Dir gleich, Roma, ist nichts, auch wenn du fast gänzlich eine Ruine bist. Wie groß du in deiner Blüte warst, verrätst du noch im fragmentierten Zustand. Deinen Hochmut hat die lange Zeit vernichtet, und die Paläste Cäsars und auch der Götter Tempel liegen im Sumpf.

Ein zweites Romgedicht (Nr. 38) antwortet zwar darauf und setzt dem nostalgischen Ton ein resolutes Loblied auf die christliche Stadt entgegen,¹⁴⁵ doch bleibt die Position Hildeberts uneindeutig, so dass Percy Ernst Schramm konstatiert:

Das eben ist das Merkwürdige an Hildebert, dass er die Einbuße ebenso stark wie den Gewinn sieht; das mischt in die Freude über den Sieg der neuen Roma [...] die Wehmut über das Vergangene, den Schmerz, die Trauer im Anblick von Ruinen.¹⁴⁶

Benoît, den Bewunderer und Bewahrer des antiken Wissens, zeichnet eine ähnliche Ambiguität aus: Er imaginiert eine Welt, die für seine eigene ästhetisch und zivilisatorisch unerreichbar bleiben muss, und beschreibt ihren Untergang. Das Christentum als „das letzte Wort der Antike“¹⁴⁷ blendet er jedoch aus, so dass der Untergang vor allem als Verlust erscheint.

Dies artikuliert sich in einer in höchstem Maße gesteigerten Idealität, wie sie der berühmtesten Beschreibung des Werkes zu eigen ist, derjenigen der *Chambre de Beautés*.

¹⁴⁵ Vgl. „vix scio que fuerim, vix Rome Roma recordor, / vix sinit occasus vel meminisse mei. / gratior hec iactura mihi successibus illis: / maior sum pauper divite, stante iacens.“ (V. 7–10: „Kaum weiß ich noch, wer ich war, kaum erinnere ich, Rom, mich Roms, / kaum erlaubt mein Untergang mich meiner nur zu entsinnen. / Willkommener ist mir dieser Verlust als jene (vergangenen) Erfolge / größer bin ich als Verarmte denn als Reiche, als Gefallene denn als Mächtige.“) Für eine ausführliche Darstellung dieser Kontroverse vgl. P. von Moos, 1965, S. 242ff.

¹⁴⁶ P.E. Schramm, 1929, S. 298.

¹⁴⁷ W. von den Steinen, 1959, S. 132. Dieser weist darauf hin, dass der Gegensatz zwischen Antike und Mittelalter eine Konstruktion der Renaissance ist, der für das Geschichtsbewusstsein des Mittelalters nicht bestand.

4.3 Die symbolische Idealität der *Chambre de Beautés*: die Beschreibung als Ort der Reflexion

Die Beschreibung des kostbarsten Gemachs im trojanischen Palast, der *Chambre de Beautés*, unterscheidet sich von den bislang betrachteten darin, dass sie kaum in die Diegese eingebunden und auch in der Technik der Beschreibung weniger anspruchsvoll angelegt ist. Offenbar steht der Referent, das mit Gold und Edelsteinen übersäte Gemach, wahrer *locus amoenus orfévré*,¹⁴⁸ im Zentrum des Interesses dieser Passage, die in den meisten Manuskripten die Mitte des Textes einnimmt.

Benoît verzichtet nach einem ersten Blick auf das Gemach explizit darauf, den Edelsteinschmuck eingehender zu schildern, weil dies seine Zuhörer langweilen könne, und beschreibt stattdessen vier Automaten auf vier Säulen, mit denen die Kammer ausgestattet ist.

Deren erster hält einen Spiegel, der dem Betrachter sein wahres Aussehen zeigt und es ihm ermöglicht, Fehler zu korrigieren; ein zweiter führt akrobatische und schauspielerische Kunststücke vor; ein dritter spielt Musik, ein vierter Automat fungiert als Zeremonienmeister und zeigt den Gästen das korrekte Verhalten an.

Die Interpretationen dieser *Ekphrasis* stützen sich zumeist auf diese vier Automaten und zielen auf eine didaktische Funktion. So deuten viele Interpreten, wie zuletzt Francisco Crosas, die *Chambre de Beautés* aufgrund ihrer Funktionalität innerhalb der Diegese und der Rezeption als „suma y compendio de lo que debe caracterizar a la dama y al caballero ideales: buen parecer, medida, conocimiento de sí mismo y de las artes [...] amor puro, armonía, etc.“¹⁴⁹ – Für die vier Automaten mag das zutreffen, intradiegetisch aber schätzen die Trojaner selbst vor allem ein Schauspiel, einen Adler, der oberhalb des musizierenden Automaten angebracht und Teil eines hochkomplexen Mechanismus ist:

Trestot a dreit, de l'autre part,
Ra tregeté par grant esguart
Un satirel, hisdos, cornu,
En piez desus un arc volu :
Une mace tient en sa main,
Poi meins grosse d'un petit pain.

¹⁴⁸ Den Ausdruck benutzt V. Gontero, 2002, S. 47ff.

¹⁴⁹ F. Crosas, 2003, S. 144.

Tot dreit a l'aigle esme a geter,
 Et quant il lait la mace aler,
 Volez s'en est tost e foiz,
 Tant que li cous est resortiz.
 La pelote a tost recoillie
 Li satireau, n'en laisse mie ;
 Ne il ne porreit pas faillir
 Al recevoir n'al recoillir
 N'al relancier les autres feiz,
 A icele hore qu'il est dreiz.
 Mais tant come en dure li lanz,
 Fuit li aigles e est volanz ;
 De ses ailes e de sa plume
 Ist venz, quar c'est dreiz e costume.
 Si tost come il vient sor les flors,
 Par l'artimaire des dotors,
 Sons si seches et enveillies,
 Ainz que de rien seient flaistries,
 Que nus ne set qu'eles devienent ;
 Après celes, autres revienent,
 Beles, fresches, d'autre color.
 Ensi avint dous feiz le jor.

(V. 14821–48)

Rechts auf der anderen Seite ist mit großer Kunst ein kleiner Satyr skulptiert, hässlich, gehört, aufrecht auf einem Bogen. Einen Klumpen hält er in der Hand, wenig kleiner als ein Brot. Er strengt sich an, ihn genau auf den Adler zu werfen. Und wenn er ihn wirft, fliegt er davon und prallt zurück. Der Satyr fängt den Ball sofort wieder auf und lässt ihn nicht los, es kann ihm weder das Werfen noch das Auffangen misslingen, noch das erneute Werfen zu dem vorbestimmten Zeitpunkt. Aber während des Wurfes weicht der Adler aus und fliegt. Seine Flügel und Federn bringen Wind hervor, wie es nun einmal zu geschehen pflegt. Sobald dieser Wind auf die Blumen trifft, trocknen diese aufgrund des Kunstgriffs der Erbauer und welken, bevor sie verblüht sind; keiner weiß, was aus ihnen wird. Danach kommen andere hervor, schön, frisch, von anderer Farbe. So geschieht es zweimal pro Tag.

Der geschilderte Automat ist rätselhaft, zumal er eigentlich keinen positiven Effekt zu haben scheint, im Gegenteil, er lässt die Blumen vertrocknen. Die Elemente, die sich hier mischen, sind also die antike Kultur (für die der Satyr steht) und der menschliche Eingriff in die Zeit, denn der Automat rhythmisiert den Tag. Die Schönheit dieses Automaten liegt also offenbar in der Überwindung der natürlichen Zeit, die auf diejenige des Todes weist,¹⁵⁰ letztendlich also erneut auf den Triumph der Zivilisation, des *homo faber avant la lettre* – und auf deren Untergang.

Bereits auf der konkreten Ebene des *sensus litteralis* erweist die *Chambre de Beautés* sich also als ambivalent, genauso ambivalent wie die Automaten in der höfischen Literatur allgemein sind. In einer Untersuchung der Diskursivierung von Technik im Mittelalter unterstreicht Udo Friedrich, dass die Automaten in der höfischen Literatur primär der Glorifizierung der Herrscher dienen, indem sie deren Fähigkeit zur Naturbeherrschung demonstrieren.¹⁵¹ Sie würden dabei regelmäßig der Sphäre der Zerstreung zugeordnet und nicht derjenigen der Arbeit. Die Faszination für solche „zweckfreien“ Automaten stammt aus der Antike; insbesondere Vogelautomaten werden von Heron v. Alexandria in seinen *Automata* beschrieben. Ein Blick auf die von Friedrich nicht berücksichtigte französische Literatur des 12. Jahrhunderts bestätigt dies: Im Garten des Herrschers von Babylon im *Conte de Floire et Blancheflor* (V. 1980ff.) „singt“ ein künstlicher Vogel, wenn sich ein Lüftchen regt, und lockt auch echte Vögel an, ebenso wie auf dem Grabmal des Herrschers von Babylon im *Roman d’Alexandre*.¹⁵²

An den künstlichen Paradiesen, die so imaginiert werden, manifestieren sich, wie Friedrich zeigt, auch die Brüche: Aufgrund der Überschreitung der Grenzen, die den Menschen als Schöpfer der Natur zum Konkurrenten Gottes macht, geraten die Erschaffer der Automaten oft in den Verdacht der Magie.¹⁵³ – Wenn im *Roman de Troie* die Konstrukteure der *Chambre de Beautés* nicht verurteilt werden, dann liegt das in ihrer Verortung

¹⁵⁰ Vgl. J.-C. Huchet, 1993, S. 145; vgl. auch V. Gontero, 2002, S. 53.

¹⁵¹ Vgl. U. Friedrich, 2003, S. 92–99; er weist darauf hin, dass den *romans antiques* die Rolle zufällt, die Automatenbeschreibung eingeführt zu haben.

¹⁵² U. Ernst, 2003, unterscheidet in seiner Übersicht über Automaten in der Erzählliteratur des Mittelalters funktional zwischen memorialen, magischen, militärischen, repräsentativen und religiösen Automaten und belegt seine Ausführungen mit zahlreichen Beispielen; vgl. auch P. Sullivan, 1985.

¹⁵³ Vgl. U. Friedrich, 2003, S. 98f.; U. Ernst, 2003, S. 125–135, mit zahlreichen Beispielen für Automaten, die der Schadensmagie dienen.

in einer fernen und ausgelöschten Vergangenheit begründet: Der Untergang der Zivilisation macht es unnötig, das Teufelswerk zu verurteilen,¹⁵⁴ denn der Schöpfer selbst hat das Urteil ja bereits gesprochen.

Gleichzeitig ist die *Chambre de Beautés* jedoch auch symbolisch lesbar und wird gerade dort zum Ort höchster Verdichtung; dies erklärt, warum sie kaum in die Erzählung integriert wird. Zum einen verkörpern auf der Ebene des *sensus allegoricus* die skizzierte Liebeslehre der Automaten und der künstliche Vogel ein zivilisatorisches Ideal. Dieses Spiegelbild der eigenen höfischen Lebensart des Rezipienten legt diesem nahe, in ihr ein Paradigma der eigenen Kultur zu sehen.

Zweitens verweist die *Chambre de Beautés* auf den Autor zurück: Croizy-Naquet unterstreicht die Funktion der *Chambre*, und insbesondere der Automaten, ein enzyklopädisches Wissen zu verkörpern.¹⁵⁵ Die *Chambre* wird damit gleichsam zum Behältnis des gesamten menschlichen Wissens und der höchsten Kunstfertigkeit. Diese narrative Umsetzung und Vorführung von Wissen weist auf die Bildung dessen, der sie beschreibt.

Jean-Charles Huchet schließlich liest die Beschreibung als eine Reflexion über die Schönheit auf zwei Ebenen. Die *Chambre de Beautés* sei zunächst als Utopos eines idealen höfischen Benehmens und Ort der höfischen Liebeslehre vor allem ein Ort der Schönheit. Wenn der korrigierende Spiegel gleichzeitig „*Mimesis du réel*“ und Überwindung der reinen Reflektion durch die korrigierende Funktion sei, dann ziele die Schönheit des Kunstwerks immer auf eine Idealität, und habe letztlich – im Gegensatz zur gefährlichen Spiegelfunktion der Liebe – eine identitätsstiftende Funktion für den Betrachter.¹⁵⁶ Bereits auf dieser Ebene ist die Reflexion von sehr allgemeiner Art, wie Huchet betont:

La réflexion esthétique de Benoît prend à cet instant une dimension théorique qui vise à cerner la fonction de la beauté dans le champ humain.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Spuren magischer und damit verbotener Prozesse finden sich durchaus im *Roman de Troie*: So wird aus Drachenblut der Zement angemischt, der die Grabplatte des Paris fixiert; vgl. V. 23064. V. Gontero, 2002, S. 57–61 weist jedoch auch darauf hin, dass die Subversion der Herrschaft, die Prianz gleichsam auf Hector, Paris und Heleine verteilt, ein wichtiger Faktor des Scheiterns sei.

¹⁵⁵ Vgl. C. Croizy-Naquet, 1994, S. 133–136.

¹⁵⁶ Vgl. J.-C. Huchet, 1993, S. 143f., Zitat S. 144.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 145.

Auf einer zweiten Ebene liest Huchet die *Chambre de Beautés* als Spiegel des gesamten Werkes und damit als Ort einer Reflexion über das literarische Kunstwerk selbst, da Benoît die Erfinder der Automaten als „poètes“ bezeichnet. Dabei schreibt er dem Spiegel, den der erste Automat hält, eine „valeur emblématique“ zu: „en lui se réfléchissent la chambre et les secrets du roman“.¹⁵⁸ Strukturell befindet sich die *Chambre* im Zentrum des Werkes und der Liebesepisoden, ästhetisch stehe ihre einheitliche Schönheit für die Einheit des *Roman de Troie*, der seine heterogenen Quellen zu einem Werk vereine.

Der Ausgangspunkt dieser Verdichtung, die märchenhaften Automaten, führen auf eine weitere Eigenschaft der *descriptio*, die nicht nur Ort der virtuosens *techné* und der Reflexion ist, sondern auch Ort der *fabula*, der offensichtlichen Fiktion. Deren Rückeroberung markiert das ausgehende 12. Jahrhundert und ist Gegenstand einer hitzigen Diskussion unter den Gelehrten des 20. Jahrhunderts, der „Fiktionalitätsdebatte“, vor deren Hintergrund die *descriptio* im *Roman de Troie* betrachtet werden muss.

4.4 Die *descriptio* als Ort der Fiktion

Benoît unterscheidet, darauf weist Schöning hin, deutlich zwischen der Ebene des Geschehens und der des Erzählers.¹⁵⁹ Der Gestus des Erzählenden ist also der eines Historikers:

Erzählerkommentare der erläuternden und instruierenden Art sind Bestandteil der Inszenierung der Vergangenheit und der deutenden Ordnung des Geschehens. Daneben aber gibt es Erzählerkommentare, die zur Handlung und zu den Personen explizit wertend Stellung nehmen und es daher erlauben, den Erzählerstandort genauer zu fassen. Die so begründete Differenz zwischen Geschehenshorizont und Berichtshorizont bildet die Basis, auf der die historische Deutung des Geschehens erfolgt, die durch die Auffassung vom literarisch tradierten Geschehen und vom eigenen Erzählen sowie durch eine Vorstellung von der Vergangenheit, vom Individuum und der Gesellschaft bedingt sind [...].¹⁶⁰

¹⁵⁸ Ebd., S. 146.

¹⁵⁹ Vgl. oben S. 45.

¹⁶⁰ U., 2003a, S. 202.

Was aber ist mit den Beschreibungen, die ja ganz offensichtlich frei erfunden oder aus anderen Texten übernommen und angepasst wurden? Benoît selbst schließt die Erfindung explizit ein, wenn er zu Beginn seines Werkes seine Vorgehensweise erklärt:

Le latin sivrai e la letre,
 Nule autre rien n’i voudrai metre,
 S’ensi non com jol truis escrit.
 Ne di mie qu’aucun bon dit
 N’i mete, se faire le sai,
 Mais la matire en ensivrai.

(V. 139–44)

Dem lateinischen Text werde ich Wort für Wort folgen und nichts anderes hinschreiben als das, was ich geschrieben finde. Ich sage nicht, dass ich nicht ein paar gute Geschichten hinzufüge, wenn ich kann, aber ich werde dem Stoff folgen.

Wenn Benoît für sich das Recht beansprucht, trotz der Genauigkeit seiner Übersetzung einige „bons dits“ hinzuzufügen, dann weist die Widersprüchlichkeit seiner Position auf seine Schwierigkeit mit der strengen Hierarchie zwischen *fabula*, dem eben nicht geschätzten frei Erfundenen, und *historia*, dem Bericht des wirklich Geschehenen. In der antiken Dreigliederung des *auctor ad Herennium*, *fabula*, *argumentum* und *historia* drückt sich bereits eine Rangfolge aus, die vom ontologischen (beziehungsweise fiktionalen) Status des Textes bestimmt wird. Diese wird im Mittelalter noch verschärft (unter anderem bei Isidor v. Sevilla), so dass am Anfang des zitierten Sachsenliedes von Jean Bodel etwa oder bei Honorius Augustodunensis die *fabula* als nichtig abgetan wird: Nur die *historia* kann den Anspruch erheben, die göttliche Wahrheit zu vermitteln, während die *fabula*, die eigentliche Fiktion, in die gefährliche Nähe der Lüge rückt.

Es wird seit den 1980er Jahren eine Debatte über die Fiktionalität mittelalterlicher Literatur geführt, die insbesondere von Walter Haugs Formulierung der „Erfindung der Fiktionalität im 12. Jahrhundert“ angefacht wurde.¹⁶¹ Allgemein wird davon ausgegangen, dass die Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität für das Mittelalter irrelevant sei, da alle Au-

¹⁶¹ Vgl. W. Haug, 1978; K. Stierle, 1980, vor allem aber die Beiträge von R. Warning, H. R. Jauß und Gumbrecht im Poetik und Hermeneutik-Band 10: Dieter Henrich;

toren den Anspruch auf Wahrheit erheben und ihr Werk als Unternehmen der *historia* deklarieren, während die Etablierung des wirklichen fiktionalen Status eines Textes wenig Beachtung erfährt.¹⁶²

Es kann als weitgehend akzeptiert gelten, Chrétien de Troyes' *Erec et Enide* (um 1165) als das erste fiktionale Werk des Mittelalters zu betrachten, auch wenn in den Texten *de facto* die Darstellung der Geschichte oft mit fiktionalen Elementen durchsetzt wird und gute Gründe dafür sprechen, von einem fließenden Übergang von der Historiographie zum Roman auszugehen, für den Brigitte Burrichter argumentiert.¹⁶³

Allerdings ist, und das ist für den *Roman de Troie* wichtig, durchaus ein Unterschied zwischen den Vertretern der *chanson de geste* und den Romanen des 12. Jahrhunderts deutlich: Walter Haug weist darauf hin, dass mit dem Begriff der Wahrheit ein Terminus die Opposition von *historia* und *fabula*, von Faktizität und Fiktionalität, durchkreuzt. Er unterscheidet „Wahrheit als etwas, das vorgegeben ist, gegenüber einer Wahrheit, die einem aufgegeben ist“.¹⁶⁴ In dem von Haug aufgespannten Gegensatz zwischen Konrads *Rolandslied* und Chrétien de Troyes' *Erec* wird deutlich, dass für den mittelalterlichen Autor einer Quelle zu folgen nicht etwa bedeute, dass er die von ihr vermittelten Fakten nicht ändern dürfe:

Die Wahrheit ist hier also nicht eine Wahrheit der getreuen Wiedergabe des Historisch-Faktischen an sich, wenn man unterstellt, daß die Quelle sie verbürgt, sondern es geht um die Wahrheit des Sinns, der in den geschichtlichen Fakten liegt, d. h. des Sinns, der von Gott in sie hineingelegt worden ist und der bei der Darstellung herausgeholt werden muß.¹⁶⁵

Chrétien hingegen erzählt die Geschichte mit einer neuen *conjointure*, das heißt er übernimmt gerade die Interpretationsmuster nicht; dies impliziert für Haug der fiktionale Charakter des Textes und das Bewusstsein seines Autors über diese Tatsache.

Wolfgang Iser (Hrsg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983. Ein neuer Anstoß kam von W. Haug, 1985; vgl. auch F. P. Knapp, 1997, und F. Knapp/M. Niesner, 2002.

¹⁶² Vgl. dazu vor allem H. R. Jauß, 1983.

¹⁶³ Vgl. B. Burrichter, 1996; ihre Argumentation zeigt auf, dass Wace als Zwischenstufe einer plakativen Trennung widerspricht.

¹⁶⁴ W. Haug, 2002, S. 115–131, Zitat S. 122.

¹⁶⁵ Ebd., S. 124.

Aus diesen Bemerkungen mag deutlich geworden sein, dass zum einen die Bezeichnung *historia* geschichtliche und fiktionale Elemente umfassen kann, so dass auch der Historiograph funktionale, suppletive fiktionale Elemente in seinen Text einbauen darf.¹⁶⁶ Und das praktiziert Benoît, wie der genaue Blick auf seine Beschreibungen gezeigt hat, durchaus: Die *Ekphrasis* ist ein Ort der Fiktion. Andererseits ist Benoît als direkter Vorgänger Chrétiens genau in der Zeit des Umbruchs zu verorten, so dass zu vermuten ist, dass die Fiktion in seinem Werk an die Grenze der vorgegebenen Wahrheit stößt.

Das dialektische Verhältnis zwischen Wahrheit und Erfindung bei Benoît wird auch an der Beschreibung der *Chambre de Beautés* deutlich, und zwar ausgerechnet an der Aufzählung der Edelsteine, die der Autor selbst als langweilig abbricht:

En la Chambre de Labastrie,
 Ou l'ors d'Araibe reflambie,
 E les doze pieres gemeles
 Que Deus en eslist as plus beles,
 Quant precioses les noma, –
 Ço fu safirs e sardina,
 Topace, prasme, crisolite,
 Marande, beriz, ametiste,
 Jaspe, rubis, chiere sardoine,
 Charbocles clers et calcedoine, –
 D'icestes ot de lonc, de lé,
 En la Chambre mout grant plenté.
 Ni coveneit autre clarté,
 Quar toz li plus beaus jorz d'esté
 Ne reluist si n'a tel mesure
 Come el faiseit par nuit obscure.
 (V. 14631–46)

¹⁶⁶ Vgl. die Diskussion in F. Knapp/M. Niesner, 2002, S. 133–159; dort wird u. a. gezeigt, dass von den gängigen Fiktionalitätssignalen (1. eine indirekte poetische Ausdrucksweise, 2. der implizite Dialog des Erzählers mit den Rezipienten, 3. eine utopische Sinndimension, 4. eine indirekte Sinnvermittlung durch eine frei geschaffene symbolische Erzählstruktur) die meisten auch die Geschichtsschreibung auszeichnen; die raumzeitliche Verortung hingegen wird als Merkmal der Faktizität diskutiert.

In dem Alabasterzimmer, wo das Gold Arabiens glänzt und die zwölf kostbaren Steine, die Gott als die schönsten erwählte, als er sie „edel“ nannte – das waren Saphir und roter Achat, Topas, grüner Quarz, Chrysolith, Smaragd, Beryll, Amethyst, Jaspis, Rubin, Sardoine, Karfunkel und Chalzedon – von diesen gab es überall im Zimmer unzählige. Man brauchte keine andere Beleuchtung, denn der schönste Sommertag war nicht so hell, wie es dort mitten in der Nacht war.

Die hyperbolische Beschreibung des materiellen Luxus – die kostbaren Steine dienen der Beleuchtung des Raumes – wird von einem Verweis auf Gottes namengebende Tätigkeit ergänzt, welcher die Fiktion geradezu autorisiert. Für den mittelalterlichen Leser war dieser Hinweis sicherlich kaum nötig, um den intertextuellen Verweis zu markieren: Die Nomenklatur der Edelsteine stammt aus der Bibel selbst, nämlich aus der Vision des *Himmlischen Jerusalem* in der Offenbarung des Johannes¹⁶⁷:

fundamenta muri civitatis omni lapide pretioso ornata / fundamentum primum iaspis / secundus saphyrus / tertius carcedonius / quartus zmaragdus / quintus sardonix / sextus sardinus / septimus chrysolitus / octavus berillus / nonus topazius / decimus / chrysoprassus / undecimus hyacinthus / duodecimus amethystus

(Apc 21, 19–20)

Die Grundsteine der Stadtmauer sind mit edlen Steinen aller Art geschmückt; der erste Grundstein ist ein Jaspis, der zweite ein Saphir, der dritte ein Chalzedon, der vierte ein Smaragd, der fünfte ein Sardonyx, der sechste ein Sardon, der siebte ein Chrysolith, der achte ein Beryll, der neunte ein Topas, der zehnte ein Chrysopras, der elfte ein Hyazinth, der zwölfte ein Amethyst.

(Einheitsübersetzung der Bibel)

Die Steine bilden im biblischen Text das Fundament der himmlischen Stadt und erhalten damit eine Bedeutung, die über die rein ästhetische weit hinausgeht; diese wirkt wiederum auf Benoîts Text zurück: Das Himmlische Jerusalem, das die vollkommen andere, ewige Seinsform illustriert, bedarf des natürlichen Lichtes nicht, denn es besitzt die Helligkeit Gottes.¹⁶⁸ Neben

¹⁶⁷ Auf diese Quelle weist bereits W. Greif, 1886, S. 37f., hin.

¹⁶⁸ Vgl. hierzu auch den Palast des Presbyter Johannes, der von Edelsteinen (charbucles) taghell erleuchtet wird, die auf Säulen rings um den Saal angeordnet sind: *La Lettre du*

der Tatsache, dass die *Chambre de Beautés* wie das Himmlische Jerusalem von einem Licht aus Edelsteinen erleuchtet wird, findet man in ihr auch weitere Züge der himmlischen Stadt: Das aus dem Himmel herabkommende Jerusalem hat eine hohe Mauer, ein riesiges Fundament und enorme Ausmaße, Eigenschaften, die auch auf Ylion zutreffen, in dessen Mitte sich die *Chambre de Beautés* befindet.¹⁶⁹ – Es fragt sich also, ob Benoît sein Troja durch diesen intertextuellen Rekurs dem Himmlischen Jerusalem assimilieren wollte.¹⁷⁰ Dies würde implizieren, dass Benoîts antikes Troja als typologischer Vorgriff auf die himmlische Stadt zu deuten wäre, die in der Apokalypse ja die alte diesseitige Welt ablöst.

Gontero geht dem intertextuellen Verweis nach und zeigt, dass Benoît durch kleine Signale, wie die Tatsache, dass er zwölf Steine ankündigt, aber dreizehn aufzählt, die Assimilierung wieder nuanciert: Dreizehn ist in der Bibel eine unselige Zahl, die des Neuanfangs. Außerdem werde, so argumentiert sie, der Aspekt des Spiels und das höfische Benehmen betont, die *Chambre de Beautés* diene der Zerstreung. Die Liebe, in deren Zeichen der Ort stehe, sei nicht eine christliche *caritas*, sondern *amor*, und zudem eine ehebrecherische Liebe, insbesondere die zwischen Paris und Heleine. So gelinge es Benoît, das Bild der Hure Babylon über das Trojas und des Himmlischen Jerusalems zu legen, „pour signifier en filigrane la fin tragique de Troie“.¹⁷¹

Gontero hält die Verklammerung für einen rein rhetorischen Zug; Benoît verurteile Troja und die Trojaner nicht. Diese Deutung bestreitet im Grunde einen tieferen, insbesondere einen religiösen Sinn des Textes. Im Verständnis des Mittelalters ist jedoch der Mensch ein Mittelwesen, angesiedelt zwischen der sichtbaren Schöpfung und der unsichtbaren geistigen Welt:¹⁷²

Prêtre Jean, V. 1023–1060. (Diese Beschreibung ist wahrscheinlich ungefähr zur selben Zeit entstanden wie der *Roman de Troie*.)

¹⁶⁹ et ostendit mihi civitatem sanctam Hierusalem / descendentem de caelo a Deo / habentem claritatem Dei / lumen eius simile lapidi pretioso / tamquam lapidi iaspidis sicut crystallum / et habebat murum magnum et altum / habens portas duodecim [...]. (Apc 21,10–12: „und [er] zeigte mir die heilige Stadt Jerusalem, wie sie von Gott her aus dem Himmel herabkam, erfüllt von der Herrlichkeit Gottes. Sie glänzte wie ein kostbarer Edelstein, wie ein kristallklarer Jaspis. Die Stadt hat eine große und hohe Mauer mit zwölf Toren [...].“)

¹⁷⁰ A. Rabeyroux, 1992, S. 39, weist darauf hin, dass der Illustrator des Ms. BN fr. 60 dies dadurch unterstreicht, dass er die Automaten als Engel darstellt.

¹⁷¹ V. Gontero, 2000, S. 138; vgl. auch Gontero, 2002, S. 51–53.

¹⁷² Vgl. H. Brinkmann, 1980, S. 59.

Et positus est in medio homo, ut intus et foris sensum haberet. Intus ad invisibilia, foris ad visibilia.

(Hugues de Saint-Victor, *De sacramentis christiane fidei*, I, VI, 5,
in: Migne 176, 266D)

Und in der Mitte befindet sich der Mensch, so dass er nach außen und nach innen einen Sinn besitzt; der innere Sinn ist auf die unsichtbaren, der äußere auf die sichtbaren Dinge gerichtet.

Weder der mittelalterliche Autor noch sein Rezipient kann sich seinem inneren Sinnesorgan entziehen, er muss immer einbeziehen, dass jeder Text einen drei- oder gar vierfachen Sinn besitzt.¹⁷³ Wenn der *sensus litteralis* des *Roman de Troie* auch die Geschichte vom Untergang der antiken Stadt Troja sein mag, so weist doch der *sensus allegoricus* (Troja als Paradigma der sündigen, dem Untergang geweihten Stadt), bereits auf eine zweite Ebene der Bedeutung. Der Leser mag dem Text einen *sensus moralis* entnehmen und darüber nachdenken, wie unheilvoll die menschlichen Eitelkeiten und die Habgier wirken. Gerade der Rekurs auf die Bibel macht darüber hinaus deutlich, dass Benoît auch eine eschatologische Sinnebene eingezeichnet hat.

Dann zeigt, während die Beschreibungen der Automaten und des Luxus in der *Chambre de Beautés* vor allem der Lust am Fabulieren nachgeben und einen unwiederbringlichen Verlust der Zivilisation bedauern, die strukturelle Parallele zwischen Troja und dem Himmlischen Jerusalem eine tiefere Dimension des Werkes, einen typologischen Bezug zwischen Antike und Mittelalter. In ihrem Glanz deutet die antike Welt auf das Paradies Gottes, auf die Erlösung.

Gleichzeitig lässt die heilsgeschichtliche Klammer auch den entscheidenden Unterschied hervortreten, der gerade durch die kleinen Differenzen in der Beschreibung, auf die Gontero aufmerksam macht, eine eindeutige Wertung erhält: Die glanzvolle, aber heillose antike Stadt wird in der Vision der heilbringenden himmlischen Stadt aufgehoben – so ähnlich, wie Hildeberts zweites Romgedicht das sündige antike Rom im demütigen und christlichen Rom seiner Gegenwart aufhebt.

Bei genauer Betrachtung erweist sich das Wuchern der Beschreibung im *Roman de Troie* nicht primär als Effekt einer Poetik der *amplificatio*, sondern als

¹⁷³ Die Lehre von den vier Arten der Interpretation (oft „Lehre vom vierfachen Schriftsinn“ genannt) entwickelt Johannes Cassianus; vgl. Cassian. coll. 14,8 (CSEL 13, 401–407).

privilegiertes Instrument der *narratio* und der Sinnstiftung. In der *Ekphrasis* genießt der Autor nicht nur einen Freiraum, der es ihm ermöglicht, seine Sprachkunst zu entfalten und für die *Diegese* nutzbar zu machen, sondern sie ist auch privilegierter Ort der Sinnstiftung, an dem sich ein die Antike glorifizierender, nostalgischer Diskurs mit der Formulierung der *vorgegebenen* göttlichen Wahrheit überkreuzt.

5 Die Liebe ist ein Spiel: *fīn'amor* im *Roman de Troie*

Als die Sarazenenkönigin Bramimonde in der *Chanson de Roland* ihre Landsleute – zu Recht, wie der Leser weiß – vor der militärischen Macht Karls des Großen warnen will, hört sie als Antwort: „Dame, ne parlez tant!“ (V. 2724). Und Aude, die dem Roland versprochen ist, erweist sich gerade dadurch als perfekte Liebende, dass sie bei der Nachricht vom Tode Rolands trotz des Angebots, den Sohn Karls zu ehelichen, die Rede verweigert und stirbt:

Alde respunt : « Cest mot mei est estrange.
Ne place Deu ne ses seinz ne ses angles
Aprés Rollant que jo vive remaigne ! »
Pert la culor, chet as piez Charlemagne,
Sempres est morte. Deus ait mercit de l'anme !
(*Chanson de Roland*, V. 3717ff.)

Aude antwortet: „Dieses Wort ist mir ganz fremd. Gott sei davor, und seine Heiligen und seine Engel, dass ich nach Roland in dieser Welt verweile!“ Sie erbleicht, fällt Karl dem Großen zu Füßen, sofort ist sie tot. Gott erbarme sich ihrer Seele!

Die *chanson de geste* verweigert ganz offensichtlich den Frauen und damit der Liebe das Wort.¹⁷⁴ Ihr Universum ist, wie Simon Gaunt zeigt, ein männliches, das unter anderem durch den Ausschluss des Anderen, des Weiblichen, die ideale Männlichkeit seiner Helden konstruiert, auch wenn eine Abgrenzung zum Weiblichen nicht das primäre Ziel der Konstruktion sei.

Yet because the texts also draw on a strong and pervasive myth of brotherhood, of the unity of the masculine, they attempt to produce what I shall call a 'monologic' construction of gender, a model which has difficulty in tolerating difference and which therefore engages in

¹⁷⁴ Vgl. J. Thompson Argote, 1998, der die Tendenz der *chanson de geste*, die Frau symbolisch zum Schweigen zu bringen, problematisiert.

an obsessional, but ultimately unsuccessful attempt to repress and marginalize alterity.¹⁷⁵

Im etwa 80 Jahre später entstandenen *Roman de Troie* hingegen treten sogar Kriegerinnen auf, die gegenüber den Männern Eigenständigkeit zeigen und sich zum Leidwesen des Neoptolemos in der Schlacht bewähren. Aber auch die amouröse Initiative der Medea gegenüber Jason und die Tatsache, dass neben diesem ersten Paar drei weitere Liebespaare den *Roman de Troie* prägen, nämlich Heleine und Paris, Briseïda und Troïlus sowie Polixena und Achillès,¹⁷⁶ scheinen auf ein grundsätzlich anderes Verhältnis des *Roman de Troie* zu den Frauen zu weisen. Sie erhalten das Wort, sind im Text präsent, der im Vergleich zur ‚monologischen‘ *chanson de geste* geradezu ‚dialogisch‘ erscheinen muss.

Diese neue Modellierung der Liebe wird in der Forschung viel diskutiert. Dabei wird ihr in Untersuchungen zum *Roman de Troie* gerne eine zentrale Position zugesprochen; Robert M. Lumiansky sieht die Liebesgeschichten als „vital to the whole“ an und beobachtet, dass Benoît gerade sie aufwendig ausschmückt.¹⁷⁷

Alfred Adler sieht ebenfalls die widerstreitenden Mächte *militia* und *amor* als wichtigste Elemente des *Roman de Troie* an: Die Geschichte von Jason und Medea ist für ihn eine Präfiguration der drei anderen, bei denen die kompositorische Strategie einer stufenweise sich intensivierenden Bedrohung des *amor* durch die *militia* deutlich werde:

Militia, threatening from without in the case of Paris and Heleine, then more seriously from within, on the level of feelings and crucial choices in the case of Briseïda, looms as an ever more ominous threat in the case of Achilleus.¹⁷⁸

¹⁷⁵ S. Gaunt, 1995, S. 23.

¹⁷⁶ U. Schöning, 2003a, S. 202, zählt auch die Liebe zwischen Ulixès und Circès dazu.

¹⁷⁷ Vgl. R. M. Lumiansky, 1958, Zitat S. 424; vgl. auch M. Wilmotte, 1914, S. 105f., der Benoît und Chrétien de Troyes als gleichrangige Autoren in der Entwicklung der Liebesthematik ansieht.

¹⁷⁸ A. Adler, 1960, S. 23.

Die Lösung, die der *Roman de Troie* seiner Meinung nach präsentiert, ist die der *amicitia*, die die Geschichten der Söhne des Ulixes und des Pirrus an deren Ende jeweils auszeichnet.¹⁷⁹

Petit weist darauf hin, dass vor allem die Assoziation von Liebe und Tapferkeit auf den *amour courtois* hinweise und eine romaneske Thematik einführe, die den Roman unterschwellig strukturiere.¹⁸⁰ Er erkennt in der Episode von Jason und Medea eine dreifache Funktion: Sie sei erstens durch die besondere Rolle der Medea eine Präfiguration der Geschichte des Krieges um eine Frau, zweitens setze Benoît im weiteren Verlauf des Romans der angedeuteten Unbeständigkeit Jasons die deutliche Unbeständigkeit der Briseïda entgegen, und drittens sei die Liebe hier ein Hilfsmittel der *prouesse* (Rittertugend), während sie im Falle Achills sogar zu einem Hindernis für diese werde.¹⁸¹ Die Verknüpfung der verschiedenen Liebesepisoden hält auch er für kompositorisch bemerkenswert:

Le dénouement des amours de Briseïda prend place au milieu des démarches entreprises par les Grecs pour fléchir Achillès dominé par l'amour. Cet entrelacement entraîne des effets de contraste et de symétrie : opposition entre le sort finalement heureux de Diomedès et celui d'Achillès, parallèle entre la déception de Troïlus et les souffrances d'Achillès. Il y a là un effet de convergence qui, au delà de la passion d'Achillès pour Polixena, trahit dans les v. 17489–23088 un savant agencement romanesque.¹⁸²

Auffällig ist, dass die Liebesthematik in der gelehrten Diskussion bis in die 1980er Jahre hauptsächlich in ihrer strukturellen beziehungsweise funktionalen Bedeutung betrachtet wird. Erst in letzter Zeit wird die Liebesthematik auch mit der Genderforschung verknüpft. Francine Mora-Lebrun unterstreicht die Ambiguität, mit der Benoît die „parole féminine“ in Szene setzt, gleichzeitig angezogen von der Sprachkunst und abgestoßen von deren „Perversität“; das Wort erscheine so gleichsam als privilegiertes Instrument

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 27f. – Die Lösung scheint mir jedoch an den Haaren herbeigezogen, denn schließlich scheitern im Verlaufe des Romans viele dieser Freundschaften gerade an der *militia*.

¹⁸⁰ Vgl. A. Petit, 1985, S. 385ff und 463ff.

¹⁸¹ Vgl. ebd., 1985, S. 465f.

¹⁸² A. Petit, 1985, S. 482.

der weiblichen Duplizität.¹⁸³ Tamara Faith O'Callaghan entwickelt in ihrer Untersuchung der Darstellung der Liebe unter dem Aspekt der Geschlechterrollen die These, dass Benoît Frauen nicht nur als Objekte des Begehrens, sondern durchaus auch als dessen Subjekte darstelle.¹⁸⁴

Beide Ansätze, der eines didaktischen Unternehmens, das gleichsam kasuistisch vorgeht, wie der einer (exemplarischen) gleichberechtigten Darstellung der Liebe, unterstellen dem Werk zweierlei: erstens eine große Modernität in der Darstellung der Geschlechterrollen und zweitens eine uneingeschränkte Übernahme des Konzepts der *höfischen Liebe*, Voraussetzung für deren didaktische Vermittlung. Wenn man jedoch bedenkt, dass Benoît als Angehöriger des Klerus die höfische Liebe nicht praktiziert und vom kirchlichen Standpunkt aus verurteilen muss, und dass er zweitens auf Quellen zurückgreift, denen keineswegs ein höfisches Liebeskonzept zugrunde liegt, scheinen Zweifel an den Axiomen angebracht. Natürlich kann Benoît sich dem übermächtigen höfischen Diskurs nicht entziehen, dessen Rolle im 12. Jahrhundert kaum überschätzt werden kann. Das bedeutet jedoch nicht, dass er die höfische Liebe begeistert propagiert. Es ist also notwendig, die Modellierung der Liebe im Werk einer genauen Betrachtung zu unterziehen und zu fragen, wie Benoît die Liebe darstellt und welche Liebeskonzeption dem zugrunde liegt.

5.1 Die *fin'amor* als Lebensart: Höfische Kultur und Inszenierung der Liebe im 12. Jahrhundert

Der misogynen Anthropologie des Mittelalters, die von Aristoteles über die pseudo-paulinischen Schriften und die Kirchenväter das Konzept des defizitären Weiblichen übernimmt und dadurch, dass man vor allem Eva für den Sündenfall verantwortlich macht, noch verschärft,¹⁸⁵ entspringt ein tiefes Misstrauen gegenüber der Frau, die als korrumpierende Kraft, als Verführerin *par excellence* erscheint, welche die männlichen Anstrengungen, ein

¹⁸³ Vgl. F. Mora-Lebrun, 2006.

¹⁸⁴ Vgl. T. O'Callaghan, 1995, S. 13–116.

¹⁸⁵ Vgl. den übersichtlichen Überblick von K. Fietze, 1991; vgl. auch als Grundlage der Idee: 1. Tim. 2, 11–15.

keusches und gottgefälliges Leben zu führen, stets zu untergraben droht.¹⁸⁶ Diese Furcht betrifft Kleriker vielleicht stärker als andere Männer, denn die Bibel schreibt der Frau eine verbale Gefährlichkeit zu, die sogar die des Teufels übertrifft. Wenn in den populären Genera, ja überhaupt in der Literatur des Mittelalters, immer wieder der unmoralische Sieg der Frau über den hilflosen Mann formuliert wird, so weist dies auf eine tief verwurzelte Angst:

In short, female discourse, like female sexuality, could be a genuine threat to established order (whether of husband or king) and was often as closely guarded in the male-dominated world of medieval French fiction.¹⁸⁷

In den Höfen des 12. Jahrhunderts jedoch entsteht ein anderes Konzept, das in vieler Hinsicht dieser traditionellen Vorstellung der weiblichen Duplizität genau entgegengesetzt ist: der *amour courtois* oder, um in der Terminologie der Zeit zu bleiben, die *fin'amor*.¹⁸⁸ Die Vorstellung von einer geheimen (eventuell sogar ehebrecherischen) Liebe, die den Mann durch die bedingungslose Hingabe (und den Dienst) an eine ihm sozial höhergestellte, eigentlich unerreichbare Frau reifen lässt und deren Ziel die *joie* ist, überhöht die Frau in einer Art Überkompensation des misogynen Diskurses zumindest rhetorisch.¹⁸⁹

Der *Roman de Troie* fällt in die Zeit, in der dieses Konzept die Literatur beherrscht und an den Höfen von Henri II Plantagenêt und seiner Frau Aliénor sowie an dem ihrer Tochter Marie de Champagne nicht nur die Literatur, sondern die gesamte Kultur beherrscht. Davon zeugen, um nur die wichtigsten Werke zu nennen, Andreas Capellanus' Traktat *de amore*, der geradezu eine Liebeslehre entwirft, und die Romane des Chrétien de Troyes, welche verschiedene Konfigurationen der höfischen Liebe durchspielen. Nicht von ungefähr weist Chrétien im Vorwort des *Chevalier de la Charrette* darauf hin, dass der Anstoß zum Werk von Marie de Champagne selbst stammt: Hof und Literatur sind eng verbunden.¹⁹⁰ – Der *amour courtois* wird so zum

¹⁸⁶ Vgl. H.-W. Goetz, 1995, S. 71–103, für eine genaue Darstellung.

¹⁸⁷ E. J. Benkov, 1989, S. 245.

¹⁸⁸ Die Bezeichnung *amour courtois* stammt bekanntlich von G. Paris, 1883, S. 519.

¹⁸⁹ Noch heute ist die Definition des Phänomens umstritten; Paris definiert es relativ einseitig anhand des *Chevalier de la Charrette*, C.S. Lewis, 1936, untersucht es in geistesgeschichtlicher Perspektive, um nur die wichtigsten Etappen zu nennen. Für eine moderne Neubetrachtung aus kulturwissenschaftlicher Perspektive vgl. G. Duby, 1988.

¹⁹⁰ „Del CHEVALIER DE LA CHARRETE / comance Crestiëns son livre ; / matiere et san li done et livre / la contesse, et il s'antremet / de panser, que gueres n'i met / fors sa

natürlich exklusiven Ausdruck der höfischen Lebensart, der weder die Autoren und bildenden Künstler noch die Mitglieder der Höfe sich entziehen können.

Unzählige narrative Texte aus dem 12. Jahrhundert rekurren auf die Liebeskonzeption. So beginnt der erwähnte *Conte de Floire et Blancheflor* mit einer Anrede an die Liebenden, der Lai *Narcisus* bietet im Prolog gar eine Liebeslehre *en miniature* und *Piramus et Tisbé* enthält einen Exkurs zur Allmacht Amors:

Haï, Amours, devant tes iex,
 Ne puet durer joenes ne viex ;
 Il n'est jouvente ne aez
 Qui de ton dart ne soit navrez.
 Contre ton dart n'a nulle essoigne
 Doubles haubers ne double broigne ;
 Ta sajette ne set faillir ;
 Vers li ne puet nulz hons garir.

(*Piramus et Tisbé*, V. 23–30).

Ach, Amor, gegen dich kann weder Jung noch Alt bestehen. Weder die Jugend noch das Alter wird von deinem Pfeil verschont. Gegen deinen Pfeil gibt es keinen Schutz, weder Panzer noch doppeltes Kettenhemd helfen. Dein Pfeil kann sein Ziel nicht verfehlen, kein Mensch kann sich vor ihm schützen.

Bei Andreas Capellanus findet man in der eingeschobenen Erzählung vom Palast Amors in der Mitte der Welt (I, VI E) eine regelrechte höfische Regel; im Triumphzug Amors nehmen die Frauen die erste Stelle ein, „*quae, dum viverent, sapienter se amoris noverunt praebere militibus, et amare volentibus cunctum praestare favorem*“ (*die es im Leben vermocht haben, weise der Liebe der Ritter nachzugeben und denen, die sie lieben wollten, ihre ganze Gunst zu erweisen*).¹⁹¹ Die Vorstellung einer Liebesordnung, die der höfischen Ordnung entspricht, zeigt, dass es um weit mehr geht als nur um die Liebe: Amor ist Symbol und Kristallisationsfigur der höfischen Lebensweise, die den Mitgliedern des Hofes einerseits das Prestige eines höheren zivilisatorischen Status zuerkennt, ihnen andererseits aber auch feste Rollen zuweist und ihr Verhalten mittels eines hochkomplexen ritualisierten Regelapparates kontrolliert.

painne et s'antantçion.“ (Chrétien de Troyes, *Lancelot*, V. 24–29)

¹⁹¹ Andreas Capellanus, *de amore*, S. 243. Im gleichen Abschnitt werden dem Liebenden auch die zwölf Regeln der höfischen Liebe verkündet (268f.).

So transzendiert die Liebesideologie die Literatur und wird zur kulturellen Praxis, zur Lebensart. Es ist unnötig zu betonen, dass diese ‚höhere‘ Lebensart das niedere Volk und den niederen Klerus ausschließt.

Duby hebt allerdings zu Recht hervor, dass es sich nur rhetorisch um eine Erhöhung der Frau handelt. Der *amour courtois* sei in Wirklichkeit ein von Männern erfundenes erzieherisches Ritual, in dem sie wie im Turnier ihr Leben aufs Spiel setzen:

La fine amour est un jeu. Éducatif. C'est l'exact pendant du tournoi. Comme au tournoi, [...] l'homme bien né risque dans ce jeu sa vie, met en aventure son corps [...]. Comme au tournoi, le jeune homme risque sa vie dans l'intention de se parfaire, d'accroître sa valeur, son prix, mais aussi de prendre, prendre son plaisir, capturer l'adversaire après avoir rompu ses défenses, après l'avoir désarçonné, renversé, culbuté.¹⁹²

Der Vergleich zwischen der Beute im Turnier und der ‚eroberten‘ Frau verdeutlicht die Verdinglichung der Frau, die eben nicht Subjekt, sondern immer Objekt der (männlichen) Liebe ist. Dass in der Realität eine wirkliche weibliche Autonomie nicht erreicht war, geschweige denn eine Gleichberechtigung, muss nicht eigens erwähnt werden,¹⁹³ bereits die erwähnte Einkerkung der Königin Aliénor durch ihren Gatten bestätigt dies. Der *amour courtois* ist eine Ideologie, die die wahren Herrschaftsverhältnisse nur in der literarischen und gesellschaftlichen Pose umkehrt.

Betrachtet man die chronologisch gesehen ersten beiden Liebesgeschichten des *Roman de Troie*, so kommt man nicht umhin, Benoît eine beachtliche Autonomie zuzugestehen.

5.2 Désir als Movens der Geschichte: von Medea zu Heleine

Schon zu Beginn des *Roman de Troie* wird die passive Rolle der Frau von Medeas Blick auf den gerade eingetroffenen Jason konterkariert, der ihr offensichtlich gefällt:

¹⁹² G. Duby, 1988, S. 75f.

¹⁹³ Den rein literarischen Charakter des *amour courtois* unterstreicht auch R. Antonelli, 1989, S. 22.

Molt en aveit oï parler
 E mout l'aveit oï loër.
 Mout l'amaa enz en son cuer :
 Ne poëit pas a nesun fuer
 Tenir ses ieuz se a lui non ;
 Mout li ert de gente façon.
 La forme esgarde de son cors :
 Cheveus recercelez e sors
 A e beaus ieuz e bele face,
 Dès or criem que trop ne li place ; –
 Bele boche a e douz reguarz,
 Bel menton, bel cors et beaus braz ;
 Large e grant a la forcheüre,
 Si a mout simple parleüre,
 Sage est e de bone maniere.
 Mout le reguarde en mi la chiere.
 Mout i a Medea ses ieuz
 Douz, frans, et simples, senz orguileuz,
 Mout le remire doucement :
 Sis cuers de fine amor esprent :
 Mout par li plaist, mout li agree.

(V. 1259–79)

Sie hatte viel von ihm gehört und viel Lob, daher liebte sie ihn im Herzen und konnte um keinen Preis ihre Augen auf etwas anderes lenken, er schien ihr von sehr nobler Art zu sein. Sie betrachtet die Form seines Körpers, die gelockten und rötlich glänzenden Haare, er hat schöne Augen und ein schönes Gesicht, Gott helfe mir, ich fürchte, dass er ihr zu sehr gefällt, er hat einen schönen Mund und einen sanften Blick, ein schönes Kinn, einen schönen Körper und schöne Arme, lange Beine und eine einfache Art, sich auszudrücken, er ist weise und hat gute Manieren. Sie blickt ihm oft gerade ins Gesicht, viel hat Medea ihre Augen dort, sanft, offen, und einfach, ohne Stolz, oft betrachtet sie ihn zärtlich, ihr Herz entbrennt in höfischer Liebe.

Ihr Blick, der jedes Detail aufnimmt, die Haare, die Augen, den Mund, das Kinn, die kräftigen Arme und die langen Beine, zeigt: Mehr noch als der Ruhm Jasons gefallen der Königstochter sein Aussehen und seine Haltung. Was in der männlichen Welt des altfranzösischen Epos nicht einmal vor-

stellbar war, formuliert Benoît ganz deutlich: das weibliche Begehren. Es ist Medea, deren verliebtem Blick derjenige des Lesers folgt, und Medea wird auch den ersten Schritt tun und Jason ihre Hilfe gegen ein Eheversprechen anbieten.¹⁹⁴ Joel Feimer unterstreicht den Grad der Kontrolle, die Medea ausübt: Sie beherrscht das Geschehen zu jedem Zeitpunkt.¹⁹⁵ Diese Episode scheint daher tatsächlich auf ein erstaunlich gleichberechtigtes Konzept des Geschlechterverhältnisses zu deuten. Allerdings kann man dagegen einwenden, dass diese Liebe ein schlechtes Ende nimmt und nicht exemplarisch gemeint sein kann: Jason geht bekanntlich auf den Handel ein, der ihm seine Heldentat ermöglicht, bricht dann aber – Benoît erwähnt dies nur kurz – sein Wort; Benoît kommentiert: „Grant folie fist Medea.“ (V. 2030: *Eine große Dummheit hat Medea da gemacht!*)

Deutlicher markiert der Autor seine Position im Falle des zweiten Paares, Paris und Heleine. Die Erzählung ist hier von einer deutlichen Psychologisierung geprägt, so dass der Rezipient das Entstehen der Liebe genau verfolgen kann: Als Paris auf der Insel Citherea erscheint, erfindet die neugierige Heleine, um ihn sehen zu können, ein Gelübde als Vorwand und begibt sich zum Tempel. Beim ersten Zusammentreffen verlieben Paris und Heleine sich sofort ineinander: „Navra Amors e lui e li.“ (V. 4357: *Amor traf ihn und sie.*)¹⁹⁶ Als Paris sich verabschiedet, ohne der Heleine seine Liebe gestanden zu haben, versichert der Erzähler umgehend:

Mais ele sot tres bien de veir
 Qu'il la vendreit ancor veeir.
 (V. 4371f.)

Aber sie wusste ganz genau, dass er wiederkommen würde, um sie zu sehen.

Die Innensicht verrät hier das Begehren, das nach außen natürlich nicht gezeigt, geschweige denn formuliert werden darf. Dieselbe Tendenz zur Psychologisierung ermöglicht es dem Rezipienten, Paris' Haltung zu beurteilen: Dieser hält nach dem ersten Treffen mit Heleine einen trojanischen Rat ab, in dem er dafür plädiert, die günstige Situation zu nutzen, um den Grie-

¹⁹⁴ Feimer untersucht Benoîts Gestaltung der Sequenz im Vergleich zu den Quellen und zeigt, dass er Ovids Tendenz zur Psychologisierung verstärkt, gleichzeitig Medea aber von ihren Verbrechen gegen ihre Familie entlastet; vgl. J. Feimer, 1992.

¹⁹⁵ Vgl. J. Feimer, 1992, S. 41–45.

¹⁹⁶ Vgl. hierzu auch die Ausführungen bei A. Petit, 1985, S. 468ff., der in den Liebesepisoden vor allem ein romanhaftes Element sieht.

chen einen entscheidenden Schlag zu versetzen, ihnen die Tempelschätze zu rauben, Gefangene zu machen und dabei auch Heleine zu entführen. Es ist gar nicht nötig, dass Benoît dies kommentiert – der Leser versteht sehr gut, warum Paris so argumentiert. Vorwand und wirkliche Motivation sind für den Rezipienten deutlich unterscheidbar, so dass der egoistische Charakter dieser Liebe von Anfang an deutlich wird.¹⁹⁷ Doch damit nicht genug: Nach der Entführung unterwirft der Entführer sich seinem Opfer vor deren Hofdamen bedingungslos in einer höfischen Geste; er versichert den Begleiterinnen, er werde ihre Herrin respektieren,

E au voleir de son plaisir
 Ferai tote Troie obeïr.
 (V. 4701f.)

und ihrem freien Willen werde ich ganz Troja gehorchen lassen.

Das beiderseitige Begehren wird durch diese Pose nur intradiegetisch markiert. Die Neugier der Heleine, ihre Ausflucht und das Kalkül des Paris sind dem Leser in ihrem Egoismus offenbar, zumal die Liebe von Paris und Heleine den Verderben bringenden Krieg ja überhaupt auslösen wird, wie der Rezipient sehr wohl weiß.

Beide Liebesgeschichten sind geprägt von einer Liebeskonzeption, welche die Liebe als potenziell zerstörerisches Begehren definiert. Dies ist jedoch in beiden Fällen von der Tradition des Stoffes bedingt und diegetisch notwendig. Ganz anders verhält es sich mit der dritten Liebesgeschichte, einem *roman d'amour en miniature*, den Benoît aufgrund einer kurzen Bemerkung des Dares erfindet¹⁹⁸ – und er erfindet damit die zweifellos berühmteste Episode seines Werkes.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Der Raub selbst und die Gegenwehr der Griechen werden bei Benoît übrigens zu einer regelrechten Schlacht. Außerdem machen die Trojaner viele Gefangene, nicht nur Heleine. Mit diesen Änderungen im Vergleich zu Dares' Version wird der Raub vollends zur Kriegstat bzw. zur Vergeltung für den Raub der Hesione.

¹⁹⁸ Körting führt einen regelrechten Indizienbeweis dafür, dass die Episode auf eine ausführlichere Version des Dares zurückgehe. Er stützt dies u. a. damit, dass Spuren der Episode noch im überflüssigen Briseis-Porträt des überlieferten Dares-Textes zu sehen seien; vgl. G. Körting, 1874, S. 93ff. Doch selbst wenn es eine ausführlichere Version gegeben haben sollte, wird sie Benoît nicht vorgelegen haben und ist für die Diskussion seines Werkes nicht von Belang.

¹⁹⁹ Obwohl es Stimmen gibt, die die Episode für reinen und im Übrigen schlecht integrierten Zierrat halten, unterstreicht schon ihre separate Rezeption insbesondere in

5.3 *Amour courtois* und weibliche Natur: Briseïdas Liebesverrat

Die Episode beginnt mit der Bitte des trojanischen Überläufers Calcas um Herausgabe seiner Tochter Briseïda, die mit ihm fürderhin im Lager der Griechen leben soll. Da Briseïda den Trojaner Troïlus liebt, ist sie verzweifelt über die Nachricht, dass Prianz sie sogar offiziell ausweist. Bei ihrem letzten Rendezvous schwören die Liebenden sich ewige Treue; anschließend bereitet Briseïda sich mit großem Aufwand auf den Umzug vor, indem sie ihren kostbaren Mantel anlegt.²⁰⁰ Der Erzähler macht an dieser Stelle einen erstaunlichen Kommentar, nachdem er Briseïdas zukünftige Untreue angekündigt hat:

A femme dure dueus petit :
A l'un ueil plore, a l'autre rit.
(V. 13441f.)

Eine Frau ist nicht lange traurig: Mit dem einen Auge weint sie, mit dem anderen lacht sie.

Wenige Verse später (nach der bereits eingangs zitierten Widmung), folgt eine heftige Tirade über die Unbeständigkeit der Frauen:

Beauté e chasteé ensemble
Est mout grief chose, ço me semble ;
Soz ciel n'a rien tant coveitiee.
Assez avient mainte feiee
Que par l'enui des preiëors
En sont conquises les meillors :
Merveille est com rien se defent
A cui l'om puet parler sovent.
Quis trueve beles e leiaus,
Uns des angeles esperitaus
Ne deit estre plus chier tenuz :

Boccaccios *Filostrato* (1337/39), Chaucers *Troilus and Criseyde* (um 1385) und Shakespeares *Historie of Troylus and Cresseida* (1601/03) ihre Bedeutung; vgl. R. M. Lumiansky, 1954, S. 728, der die gegensätzlichen Positionen darstellt.

²⁰⁰ Vgl. zum Mantel und seiner Bedeutung für die Charakterisierung der Figur V. Gontero, 2002, S. 25f.; vgl. auch S. 35: Die Tatsache, dass einzelne Kleidungsstücke der Briseïda nicht einfarbig sind, ist bereits ein negatives Zeichen.

Chiere pière ne ors moluz
N'est a cel tresor comparez.

(V. 13479–91)

Schönheit und Keuschheit in einer [zu finden] ist äußerst selten, so scheint mir. Unter dem Himmel gibt es nichts, was so begehrt wäre. Es geschieht oft, dass durch die hartnäckigen Bitten die Besten erobert werden: Es ist erstaunlich, wie wenig diejenige ihre Ehre verteidigt, mit der man oft sprechen kann. Wer eine findet, die schön und loyal ist, sollte ihr nicht einmal einen Engel vorziehen. Kostbare Steine, feines Gold können mit einem solchen Schatz nicht verglichen werden.

Der misogynne Topos stellt das Geschehen von Anfang an unter das Zeichen des Liebesverrats und macht Briseïda zu einem negativen Exemplum. Roberto Antonelli vermutet in seiner Analyse der Episode, dass dies auch als Beitrag Benoïts in der höfischen Debatte über das Liebesdreieck zu werten sei. Benoït sei zu den zahlreichen Klerikern und Historikern zu rechnen, die den gefährlichen Phantasien der volkssprachlichen Dichtungen und dem Einfluss der *jongleurs* bei Hofe kritisch gegenübergestanden hätten.²⁰¹ Dagegen kann man jedoch einwenden, dass das Porträt der Briseïda komplexer und sympathischer ist, als es für ein Exemplum weiblicher Duplizität opportun wäre, wie auch Antonelli selbst einräumt. Es sei gerade die Komplexität des Charakters, die diesen für die späteren Bearbeiter der Geschichte so attraktiv mache.

Daher ist zu vermuten, dass, wenn die frauenfeindliche Tirade nicht einfach als Formulierung einer Verurteilung des Weiblichen insgesamt zu betrachten ist, es sich wohl eher um einen moralisierenden Reflex handelt, die Spur einer kirchlichen Ausbildung und des von der Kirche vertretenen Frauenbildes, als um einen rezeptionslenkenden Kommentar. Die pragmatische Ambivalenz des Erzählers wird jedenfalls – wie so oft im Mittelalter – von keinem Versuch der Versöhnung der Gegensätze abgeschwächt.

Doch zurück zur Geschichte. Der Erzähler gewährt uns, während Briseïda sich auf dem Weg ins Lager der Griechen befindet, einen Einblick in ihr Seelenleben:

La danzele cuide morir,
Quant de celui deit departir

²⁰¹ Vgl. R. Antonelli, 1989, S. 31–34.

Qu'ele tant aime e tant a chier.
 Ne li fine hore de preier
 Qu'il ne l'oblit, quar a sa vie
 Ne sera ja autrui amie ;
 S'amor toz jorz li guardera,
 Ja mais jor autre ne l'avra,
 Ne rien n'avra joie de li[.]
 (V. 13495–503)

Das Mädchen glaubt zu sterben, als sie von dem Abschied nehmen muss, den sie so sehr liebt. Und sie hört nicht auf, ihn zu bitten, sie nicht zu vergessen, denn niemals in ihrem Leben werde sie die Freundin eines anderen sein. Sie werde ihm immer ihre Liebe bewahren, nie einen anderen ami akzeptieren; niemanden werde sie glücklich machen.

Von diesem Treueschwur seiner Protagonistin und ihrer Angst, dass Troilus sie verlassen könnte, hat Benoît sich durch die Ankündigung, dass sie sich schnell trösten werde, bereits ironisch distanziert. Es folgt die Einführung des Rivalen: Bereits bei ihrer Ankunft im Lager der Griechen wird die schöne Briseïda von allen bewundert und Diomedès bittet sie sofort in höfischer bedingungsloser Unterwerfung, ihn als *ami* zu akzeptieren:

Al servir sui abandonez :
 Grant joie avrai, se vos volez.
 (V. 13611f.)

Ich bin entschlossen, euch zu dienen. Ich werde sehr glücklich sein, wenn ihr es wollt.

Briseïdas natürlich ebenfalls höfische Ablehnung klingt weniger schroff, als man es von einer Frau erwarten würde, die sich gerade von ihrem *ami* verabschieden musste:

Soz ciel n'a si riche pucele
 Ne si preissee ne si bele,
 Por ço que rien vousist amer,
 Que pas vos deüst refuser.
 Ne jo nos refus autrement.
 (V. 13669–73)

Unter dem Himmel gibt es nicht eine junge Frau, sei sie noch so adlig, noch so geschätzt, noch so schön, die, wenn sie bereit wäre zu lieben, euch ablehnen könnte. Auch ich lehne euch nicht ab.

Briseïda erweist sich damit als „sage“, als weise im Sinne der höfischen Liebe; sie lehnt den Liebesantrag nur darum ab, weil sie schon gebunden ist. Das muss auch Diomedès verstehen, denn Treue ist eine wesentliche Tugend des *amour courtois*. Doch unnötigerweise betont sie anschließend erneut:

Si poëz bien estre certains,
S'a ço me voleie aproismier,
Nul plus de vos n'avreie chier.

(V. 13676–78)

Ihr könnt sehr sicher sein, wenn ich wieder an die Liebe dächte, schätzte ich niemanden mehr als euch.

Der Erzähler gewährt hier dem Rezipienten Einblick in die Gedanken des Diomedès, der die versteckte Bekundung des Interesses sehr wohl versteht:

Diomedès fu sage e proz :
Bien entendi as premiers moz
Qu'el n'esteit mie trop sauvage.

(V. 13681–83)

Diomedès war umsichtig und tapfer: Er verstand bei den ersten Worten sehr gut, dass sie nicht so abweisend war.

Der Kommentar entbehrt nicht der Ironie, zum einen durch den despektierlichen Rekurs auf die *Chanson de Roland*, in dem Rolands und Oliviers verschiedene Tugenden vereint werden,²⁰² was hier aber lediglich im Dienste einer banalen Erkenntnis steht, zum anderen durch die Litotes, die es dem Leser überlässt, den Terminus „sauvage“ zu interpretieren. Antonelli bezieht ihn auf den höfischen Kontext und vermutet, dass Briseïdas Verhalten so als höfisch, nicht „unzivilisiert“, charakterisiert werde.²⁰³ Dagegen spricht jedoch, dass Briseïda den Kodex der höfischen Liebe eben nicht

²⁰² Vgl. *Chanson de Roland*: „Rollant est proz e Oliver est sage.“ (V. 1093: *Roland ist tapfer und Olivier ist umsichtig.*)

²⁰³ Vgl. R. Antonelli, 1989, S. 40, Anm. 51.

respektiert, wenn sie so deutlich ihr Interesse signalisiert; „sauvage“ muss also eher „ablehnend (der Liebe gegenüber)“ bedeuten.

Und genau damit untergräbt Benoît die Szene aus dem Lehrbuch der *fin'amor*: Trotz ihres höfischen Benehmens bekennen beide Figuren ihr gegenseitiges (sexuelles) Interesse; der Verhaltenskodex wird zur Maskerade. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass Briseïda den Avancen des Griechen einige Zeit widersteht und nur kleine Konzessionen macht. Als Diomedès ihr in der achten Schlacht das erbeutete Pferd des Troilus schickt (V. 14290ff.), lässt sie ihn zwar ermahnen, diejenigen zu respektieren, die sie liebten, sagt dann aber dem Knappen:

Si me salue ton seignor,
E si li di que tort fereie,
Puis qu'il m'aime, se jol haieie[.]

(V. 14348–50)

Und grüße mir deinen Herrn; ich würde ihm großes Unrecht tun, da er mich liebt, wenn ich ihn hasste.

In der Folge leidet Diomedès unter der Liebeskrankheit: Er kann nicht mehr schlafen, ist launisch, hat Schweißausbrüche und hegt Selbstmordgedanken. Durch kleine Aufmerksamkeiten ermuntert Briseïda ihn, indem sie ihm das Pferd des Troilus leiht und gar einen ihrer Ärmel gibt. An diesem Banner, das Diomedès stolz in der folgenden Schlacht trägt, muss Troilus den Verrat erkennen. Er verletzt seinen Rivalen in der 15. Schlacht mit einem Lanzenstich, den er mit einer deutlichen Warnung vor der Untreue der Briseïda begleitet:

S'ensi l'avez senz parçonier,
Ne s'est ancor pas arestee,
Dès que li mestiers li agreee[.]

(V. 20096–98)

Wenn ihr sie so auch ohne Rivalen besitzt, hat sie (mit dem Wechseln) noch nicht aufgehört, allweil ihr dieses Spiel gefällt.

Und, Ironie der Geschichte, es ist eben diese Wunde, die Briseïdas Liebe offenbar werden lässt: Sie zeigt ihre Angst um Diomedès und lässt sich auch von ihrem Vater nicht davon abhalten, ihn in seinem Zelt zu besuchen. Dies ebenso wie die schrittweise Entwicklung der Liebe sind erneut Zeichen eines

psychologischen Interesses, das über die misogynen Topoi hinausgeht und sie wieder entkräftet. Ja, Benoît gesteht seiner Protagonistin gar einen Monolog zu, in dem ihre Selbstvorwürfe deutlich werden: Sie bezichtigt sich selbst des Liebesverrats. Dann aber beweist sie Autonomie:

Ne deit om mie por la gent
 Estre en dolor e en torment.
 (V. 20303f.)

Man sollte niemals wegen der Leute [sc. wegen ihres Geredes] leiden und sich quälen.

Der Gegensatz zwischen dem Gerede der Leute und dem eigenen Streben nach Glück ist, und dessen ist Briseïda sich bewusst, ein Konflikt zwischen dem, was angemessen (*sage*) nach höfischen Standards ist und dem, was sie selbst als vernünftig erachtet.²⁰⁴ Den Verhaltenskodex des *amour courtois* hat sie hier schon weit hinter sich gelassen. Ihre Entscheidung ist eine pragmatische, die der höfischen Idealisierung und Verabsolutierung der Liebe deutlich zuwiderläuft:

Deus donge bien a Troïlus !
 Quant nel puis aveir, ne il mei,
 A cestui me doing e otrei.
 (V. 20318–20)

Gott schütze Troïlus! Da ich ihn nicht haben kann, noch er mich, gebe ich mich diesem hin.

Briseïda wird durch diese Entscheidung einerseits zum Beispiel weiblichen Wankelmuts – der Rezipient liest (oder hört) ja gerade den Text, der dies für die Zukunft festschreibt –, andererseits aber erhält sie das, was die *chanson de geste* noch ausschloss: eine Stimme. Benoît lässt den Rezipienten an ihrem Konflikt teilhaben und macht die Entscheidung zumindest nachvollziehbar.

Die Monologe des *Roman de Troie*, und insbesondere dieser, der einer Frau das Wort gibt, sind nicht nur Zeichen eines stärker werdenden psychologischen Interesses und weisen damit auf den höfischen Roman voraus,²⁰⁵ sondern sind auch diejenigen Passagen, in denen der Erzähler jenseits der

²⁰⁴ Vgl. R. Antonelli, 1989, S. 35.

²⁰⁵ Vgl. A. Petit, 1985, S. 582ff.

misogynen Topik ein ganz eigenes Frauenbild entwirft. Es ist eben das hier formulierte Verständnis, das die proleptische Demontage der Protagonistin in der zitierten Tirade mit einem Fragezeichen versieht.

Allerdings sollte dies nicht die Tatsache verschleiern, dass auch hier eher die Qualen der Männer geschildert werden als die der Frau. Briseïdas Pragmatismus unterstreicht es: Das Leiden an der Liebe ist eine männliche Domäne. Und so kann der Erzähler gegenüber dem Schmerz der Briseïda eine ironische Distanz einnehmen, während er den liebeskranken Feind Diomedès versteht und mit einem Kommentar gleichsam tröstet:

Toz jorz a femme tel nature :
 S'ele aperceit que vos l'ameiz
 E que por li seiez destreiz,
 Sempres vos fera ses orguieuz[.]

(V. 15038–41)

So sind die Frauen immer: Wenn sie merkt, dass ihr sie liebt, und dass ihr für sie zugrunde geht, wird sie immer stolz daherkommen.

Misogyne Tradition und neuartige Psychologisierung halten sich in dieser Geschichte die Waage; der *amour courtois* erscheint als reines Ritual, das die Präliminarien des Liebesverrats verbrämt. In der vierten Liebesgeschichte, der des Achillès, tritt die Auseinandersetzung des Autors mit dem *amour courtois* noch deutlicher hervor.

5.4 *Narcisus sui*: Achillès und die Aporie der *fin'amor*

Bereits Dares skizziert die Liebe des Achill zu Polyxena; dies weitet Benoît stark aus.²⁰⁶ Der Held verliebt sich in der Kampfpause nach der 11. Schlacht, am Jahrestag von Hectors Tod, ausgerechnet in dessen Schwester Polixena – ein Ereignis, das von einer düsteren Prolepse begleitet wird:

Mare i porta onques les piez,
 Quar, ainz qu'il s'en seit repairiez

²⁰⁶ Dares liefert hierzu nur das grobe Gerüst: „Polyxenam contemplatur, figit animum, amare vehementer eam coepit. tunc ardore compulsus odiosam in amore vitam consumit.“ (Dar. Phryg. XXVII, S. 33, 2–4: *Er betrachtet die Polyxena, fixiert sich auf sie, beginnt, sie heftig zu lieben. Dann beginnt er, aus Liebe ein hassenswertes Leben zu führen.*)

Ne de la feste retornez,
Sera il si mal atornez,
Sa mort avra mise en son sein.

(V. 17535–39)²⁰⁷

Zu seinem Unglück lenkte er hierher seine Schritte, denn, bevor er umgekehrt und vom Fest zurückgekommen sein wird, wird er so schrecklich disponiert sein, dass er seinen Tod im Herzen tragen wird.

Achillès erscheint so von Anfang an als das Opfer der Liebe, die schon hier tragische Akzente erhält, wie im Vergleich zur ironischen Distanz des Erzählers in Briseïdas Fall deutlich wird. Der Held ist von Hectors Schwester beim ersten Anblick zutiefst beeindruckt und so in die Betrachtung ihrer Schönheit versunken, dass er sich nicht von der Stelle rühren kann. Das Sich-Verlieben ist für das Mittelalter ein ambiger, ein phantasmagorischer Prozess, wie Jean Scheidegger am Beispiel dieser Szene zeigt: Achillès formt in seiner Seele ein Bild der Polixena, ein Phantasma, das er anschließend in sein Herz „graviert“ beziehungsweise „malt“. Es sei vor allem diese Aktivität der Seele, das Malen eines per se unerreichbaren Phantasiebildes, die nach der Überzeugung des Mittelalters die Liebeskrankheit auslöse, an der Achillès anschließend leide.²⁰⁸ Dies werde auch am oft nicht verstandenen Selbstvergleich des Achillès mit Narziss deutlich, den der Held in seinem Leiden zieht:

Narcisus sui, ço sai e vei,
Qui tant ama l'ombre de sei
Qu'il en morut sor la fontaine.
Iceste angoisse, iceste peine
Sai que jo sent : jo raim mon ombre,
Jo aim ma mort e mon encombre[.]

(V. 17691–96)

²⁰⁷ Die anderen beiden Stellen sind V. 17542ff. und V. 17545ff., wo eine fast wörtliche Wiederholung vorkommt: „Mar vit onc ajorner le jor“ (V. 17548).

²⁰⁸ Vgl. die brillante Analyse in J. Scheidegger, 1996; dieser zeigt auch, dass der Vorgang eine evidente Parallele im Schreiben des Autors hat.

Ich bin Narziss, das weiß und sehe ich, der so sehr seinen Schatten liebte, dass er darüber in der Quelle starb. Diese Angst, diese Qual, ich weiß, dass ich sie fühle: Ich liebe meinen Schatten, meinen Tod und mein Grab.

Es gehe hier nicht um die Selbstverliebtheit des Narziss, sondern um die quälende Erkenntnis des Achillès, der um die irrealen Natur seiner Liebe weiß: Er liebt ein von ihm selbst geschaffenes Phantasma, „mon ombre“, das sich ihm ebenso entzieht wie dem Narziss sein eigenes Spiegelbild entweicht.

Die Tragik dieser Erkenntnis, dass seine Liebe ein Phantasma und damit letztlich unmöglich ist, geht über die von Petit betonte Problematik der Liebe zu einem Feind weit hinaus.²⁰⁹

Intradiegetisch motiviert die Liebe zur Tochter seines Feindes, deren Bruder er getötet hat, natürlich den Rückzug des Achillès aus dem Kampf. Als er nämlich versucht, heimlich mit Prianz über Polixena zu verhandeln, fordern die Trojaner den Abzug aller Griechen. Achillès hält daraufhin vor dem Rat der Griechen eine flammende Rede für den Frieden, in der er an die hohen Verluste erinnert, an das griechische Vergehen, die Entführung der Esiona, an die Liebe zur Heimat und die Pflichten, welche die Griechen dort haben. Nur seinen eigentlichen Beweggrund für diesen Friedensappell, seine Liebe zu Polixena, nennt er nicht. Als die Versammlung seinem Vorschlag nicht folgt, zieht Achillès sich wütend vom Kampf zurück.²¹⁰

Liebe und Kampf verschränken sich aber über die diegetische Funktion hinaus auch dort, wo es um die grundlegenden höfischen Sinngebungsmuster geht: Während der 12. Schlacht, die aufgrund seiner Abwesenheit katastrophal verläuft, betritt ein Sohn des Heber, des Königs von Trace, schwer verletzt das Zelt des Achillès und bezichtigt ihn des Verrats und der Feigheit, bevor er mit einem Fluch gegen Achillès stirbt:

Vis recreanz, a toz jorz mais
 En sereiz tenez por mauvais,
 Qui c'endurez por nule rien,
 Qu'ensi nos veinquent Troïien.
 (V. 19025–28)

²⁰⁹ Vgl. A. Petit, 1985, S. 387ff.

²¹⁰ Erstaunlich ist, dass Benoît hier die eigentliche, homerische Motivation für den Zorn des Achill aufnimmt: Dort fühlte Achill sich bekanntlich in seinem kriegerischen Wert durch die Wegnahme seines Ehrengeschenkes missachtet, hier ist es die Weigerung der anderen Könige, seinem Rat zu folgen – mit dem Unterschied, dass es sich diesmal um einen Vorwand handelt.

Lebt von nun an in schändlichem Nichtstun; dafür werdet ihr verachtet werden, der ihr aus nichtigem Anlass duldet, dass die Trojaner uns so besiegen.

Der Vorwurf der „recreantise“ ist sehr hart für einen Ritter, denn er bedeutet einen schweren Verstoß gegen das Ideal der ständigen Überwindung der eigenen Grenzen in Akten der *prouesse*, die sich dem Ritter in Form von schicksalsgesandten *aventures* darbieten.²¹¹

Achillès befindet sich als höfischer Ritter in diesem Moment in einem tragischen Konflikt zwischen seiner Ritterehre, die verlangt, dass er weiterkämpft und nicht der *recreantise* verfallt, und dem höfischen Liebesideal, das von ihm fordert, seiner Dame unbedingt und ohne zu zögern zu gehorchen und ihm überdies verbietet, darüber zu sprechen. Hier entwirft Benoît also einen Konflikt zwischen Liebe und Ritterehre, der dem des Lancelot ähnelt und unlösbar scheint.²¹²

Zunächst ist Achillès entschlossen, seiner Liebe zu gehorchen; er spielt scheinbar ungerührt Schach, während die Schlacht tobt. Nach drei desaströsen Begegnungen erreicht Agamemnon immerhin, dass er seine Myrmidonen in die Schlacht schickt. Die Dramatik des Gewissenskonflikts, in den der Held nun gestürzt wird, übersetzt Benoît in eine Psychomachie, die zwei *Abstracta agentia*, „Amors“ und „Mesfaiz“, austragen:

Amors li dit : « Que vueus tu faire
 Ne a quel chief en vueus tu traire?
 D'aveir Polixenain t'amie?
 Ensi ne me servent il mie,
 Li mien sougiet, li mien amant. [»]
 (V. 20703–707)

Amor fragt ihn: „Was willst du tun, und was willst du erreichen? Polyxenas Liebe erringen? So dienen mir nicht meine Diener, meine Untertanen, meine Liebenden.[“]

Amor beschuldigt den Recken, mit der Entsendung seiner Kämpfer sein Gesetz gebrochen zu haben und kündigt eine harte Strafe an:

²¹¹ Dieses Vergehen stellt Chrétien in den Mittelpunkt des *Erec*; dort wird der Held von seiner Frau verstoßen, weil er aus Liebe zu ihr „recreanz“ lebt.

²¹² Es sei daran erinnert, dass in Chrétiens *Chevalier de la Charette* Lancelot im Dienste der Genièvre auf einen Schandkarren steigen und in einem Turnier schlecht kämpfen muss, weil die Königin es ihm befiehlt.

Tes homes perz : ço m'est a vis
 Que tu n'i as honor ne pris,
 Quant ensi faitement senz tei
 Vont en estor ne en tornei ;
 Tu perz ton pris e ta valor,
 E si perz t'amie e t'amor.
 N'en avras mei, ensi morras :
 Ja mais par li socors n'avras.

(V. 20759–66)

Du vernichtest deine Krieger: Meiner Ansicht nach verdienst du dabei weder Ehre noch Lob, wenn sie so ohne dich in den Kampf ziehen. Du vernichtest deine Ehre und deine Würde, und schließlich verlierst du deine Geliebte und deine Liebe. Du wirst nichts haben, und so wirst du sterben. Niemals werde ich dir helfen.

Der Aporie kann Achillès sich nicht entziehen; im Gegensatz zu Chrétiens Lancelot entscheidet er sich für seine Ehre und richtet ein wahres Abschiedsgebet an Polixena, sicher, dass er sterben werde:

Haï ! bele, tant mal me vait !
 Tant sui por vos desavanciez
 E de joie desconseilliez !
 Fors vos ne me puet rien valeir.
 Iço me torne a desespeir,
 Que jo ne puis a vos parler
 Ne vostre face remirer
 Ne conter vos ma grant dolor.
 Ha ! douce, fine, fresche flor,
 Sor les beles esperitaus
 E sor totes angeliaus,
 Come jo pert por vos la vie
 Senz avoir socors ne aïe !
 Uevre de nature devine,
 Sor trestotes beutez reïne,
 A vos s'en vait mis esperiz ;
 Mais, las ! ja n'i iert acoilliz,
 Qu'Amors me nuist, jol sai e vei :

Ne s'en tient mie devers mei.

Polixena, a vos m'otrei.

(V. 20790–809)

Ach, Schöne, ich leide! Ich bin euretwegen in einem furchtbaren Zustand und kann mich nicht mehr freuen. Außer euch kann nichts mir helfen. So verzweifelt bin ich, dass ich euch nicht sprechen kann, noch euer Gesicht betrachten oder euch meinen Schmerz schildern. Ach, schöne, zarte, frische Blume, über alle Schönen geistvoll und engelsgleicher als alle, wie ich für euch das Leben verliere, ohne jede Hilfe! Himmlisches Geschöpf, Königin über so viele Schönheiten, zu euch flieht mein Geist. Aber, ach, er wird nicht empfangen werden. Dass Amor mir schadet, das weiß ich und sehe ich: Er ist nicht mehr an meiner Seite. Polyxena, ich unterwerfe mich euch.

Auch Achillès unterwirft sich in höfischem Gestus seiner Dame; der Monolog formuliert hier jedoch ein Leiden, das über das des Paris oder des Diomedès weit hinausgeht: Achillès weiß, dass seine Liebe unerfüllt bleiben und der Polixena vielleicht nicht einmal bewusst sein wird, dennoch unterwirft er sich ihr. In diesem Moment ist der Gestus aus dem Verhaltenskodex der *fin'amor* allerdings nicht mehr Ausdruck einer Konvention, sondern private und subjektive Offenlegung der eigenen Gefühle, Analyse des eigenen Leidens an der unerfüllbaren Liebe in der Tradition der Troubadours.

Das Ende des Achillès ist besiegelt: Er stürzt sich in der 18. Schlacht, als die Myrmidonen nahe bei seinem Zelt niedergemacht werden, ins Gefecht und wird im Zweikampf gegen Troilus schwer verwundet (V. 21139ff.). Er muss eine Woche ruhen, bis er Troilus in der 19. Schlacht wieder treffen kann. Dort gelingt es ihm, den Trojaner vom Pferd zu stürzen und zu töten, und anschließend schleift er die Leiche, indem er sie an den Schweif seines Pferdes bindet. Mennon wirft sich dazwischen und rettet die Leiche des Troilus, wird dann aber nach einer weiteren Verwundungspause von Achillès getötet und zerstückelt: Wirksame Illustration der Verzweiflung des Helden, der nichts mehr zu verlieren hat.

Die Episode endet mit seiner heimtückischen Ermordung (V. 21838ff.) durch ein Mordkomplott der Ecuba, die in ihrer Trauer keinen anderen Weg findet. Sie lässt Achillès mit dem Versprechen in einen Tempel locken, dass er dort Polixena heiraten werde. Im Tempel wird der Held jedoch von Paris erwartet, der ihn tötet und seine Leiche nun seinerseits zerstückelt.

Gespiegelt (und damit betont) wird der Konflikt zwischen Liebe und Ritterlehre des Achillès von dem des Hector. Dessen Frau Andromacha bittet ihn aufgrund eines warnenden Traums, nicht in die Schlacht zu ziehen. Er bost über die Intervention und darüber, dass seine Frau Prianz einschaltet, erklärt er ihr, er hasse sie und schlägt sie sogar beinahe.²¹³ Zunächst muss er auf Anweisung seines Vaters in der Stadt bleiben, als die Schlacht beginnt. Während in einer pathetischen Szene die Damen unter Tränen den Helden bitten, in der Stadt zu bleiben, und dieser darüber verzweifelt, zeigt der Erzähler immer wieder im Wechsel Szenen der Schlacht, die zunehmend katastrophal für die Trojaner verläuft. Als die geschlagenen Trojaner schließlich in die Stadt fliehen, kann auch Prianz seinen Sohn nicht mehr zurückhalten; er zieht in die Schlacht und wird von Achillès – der vom Erzähler hier als „coilverz“, als Abschaum, bezeichnet wird – von hinten getötet. Hector, der seine Ritterlehre ohne zu zögern über die Liebe und das Leben stellt, ist damit der positive Gegenpart zu Achillès.

Die vierte und tragischste Liebesepisode stellt also wieder einen Mann in das Zentrum, zeigt sein Leiden an der Liebe. Die Stimme der Frau, die er liebt, ist dagegen nicht zu hören. Die Frage nach einer neuen Bewertung weiblicher Liebe im *Roman de Troie* muss also letztlich verneint werden. Selbst da, wo die Frau im *Roman de Troie* eine Stimme erhält, bleibt sie doch Objekt der Liebe.

Wohlgermerkt, sie kann zu einer gleichberechtigten Stellung gelangen, dies aber nur, wenn sie ihre *feminea mollities* überwindet und sich als *virago* zu männlichen Heldentaten aufschwingt, wie die Amazonen es tun.²¹⁴

Die Amazonen, deren Königin Panthesilée eigentlich Hector kennenlernen wollte, der jedoch bereits tot ist, kämpfen auf Seiten der Trojaner.²¹⁵ Sie werden als besonders schöne Kämpferinnen beschrieben, die ihr

²¹³ I. Hansen, 1971, S. 53, sieht in dieser Behandlung der Andromacha mittelalterlichen Ehealltag. Aber ist es nicht eher eine Geste, die Hectors ungewöhnliche Wut illustriert?

²¹⁴ Die Untersuchung von G. Warren Carl, 1998, stellt die Amazonen-Episode oberflächlich in den Kontext mittelalterlicher Diskurse und hebt die positive Darstellung der Amazonen durch Benoît hervor. – Dies ist aber für das Mittelalter nicht ungewöhnlich: Einzelne Frauen konnten sich durchaus aus den engen Grenzen der Geschlechterrollen befreien; das Konzept der Heldenjungfrau, der *virago*, war auch dem Mittelalter durchaus bekannt. Emblematisch für sie stehen antike Gestalten wie Dido oder Sofonisba.

²¹⁵ Die Ankunft des Heeres bietet Benoît die Gelegenheit, eine ausführliche Beschreibung der Welt nach „Julius Cesar“ und eine Darstellung der Amazonen einzufügen (V. 23127–355 und V. 23356–24395).

Haar offen über der Rüstung tragen; ihr Kriegsschrei ist melodischer als die bretonischen Lais, gleichzeitig kämpfen sie aber auch sehr erfolgreich. Ihre Königin wirft zum Beispiel Menelaus und Diomedès vom Pferd. Der „Macho“ Neoptolemos (Sohn des Achillès) fordert in der 22. Schlacht seine Männer auf, die Kriegerinnen auf ihren Platz zu verweisen:

Ço sunt femmes, ço m'est a vis,
 Que si vos tolent voz amis,
 Voz compaignons, les beaus, les proz.
 Mais, se n'en est lor li desoz,
 Ja mais ne quier armes porter.
 (V. 24081–85)

Das sind Frauen, so denke ich, die euch eure Freunde nehmen, eure Gefährten, die tapferen Ritter. Niemals, wenn sie nicht geschlagen werden, niemals will ich wieder Waffen tragen.

Auf diesen misogynen Ausfall antwortet Panthesilee, indem sie betont, dass sie und ihre Kriegerinnen sich von anderen Frauen unterscheiden:

Puceles somes : n'avons cure
 De mauvaistié ne de luxure ;
 (V. 24095f.)

Wir sind Jungfrauen und kümmern uns weder um Feigheit noch um die Wollust.

Ein Verzicht auf die Liebe scheint in ihren Augen (und in denen Benoîts) einer Befreiung von den Begrenzungen der weiblichen Identität gleichzukommen. Als Neoptolemos dennoch die Königin tötet und diese von den Griechen in den Fluss geworfen wird, kommentiert Benoît dies denn auch keineswegs wohlwollend mit einer Bitte:

Damedeus trestoz les confonde !
 (V. 24460)

Der Herr möge sie strafen!

Der Kommentar betont also die Sonderrolle, die den Amazonen zukommt. Es ist ihnen als „puceles“ gestattet, in die rein männliche Domäne des Kampfes einzudringen und Tapferkeit zu beweisen, ja sogar zu siegen – eine Ausnahme, wie sie rund 250 Jahre später für eine andere „pucele“, Jeanne

d'Arc, gelten sollte. Aber in beiden Fällen ist die Sonderstellung kein Indiz für eine allgemeine Verbesserung der Situation der Frau.

Der *amour courtois*, das zeigen die Liebeshandlungen, beherrscht als dominantes kulturelles Modell auch den *Roman de Troie*: Paris, Troïlus, Diomedès und Achillès verhalten sich den Regeln dieses Kodex entsprechend, wenn sie die Liebe einer Frau gewinnen wollen. Mit Ausnahme der Medea, die jedoch in eine graue Vorzeit gehört, und als Barbarin ihr Begehren frei äußert, betrifft die Formulierung des Gefühls, das im Zentrum des Modells steht, der Liebe, nur die Männer, obwohl der Briseïda eine wichtige Rolle zukommt und Benoît den Rezipienten sogar in ihr Inneres schauen lässt. Die Tatsache, dass Medea, Heleine, Briseïda und auch Andromacha bedingungslos lieben und diese Liebe gar nicht formulieren müssen, dass Polixena kaum zu Wort kommt, zeigt, dass sie eben nur als Objekte, niemals als Subjekte der höfischen Liebe betrachtet werden. Wenn also die einzige bekannte Autorin aus dieser Zeit, Marie de France, in ihren *Lais* immer wieder eine ‚natürliche‘ Liebe schildert und die höfische Liebe dagegen deutlich demontiert,²¹⁶ untermauert dies eindrucksvoll die ausschließlich männliche Perspektive des *amour courtois*, der sich als Spiel der Männer erweist, wie DUBY plausibel macht.

Aus literarischer Sicht erscheint der *amour courtois* als Inszenierung des männlichen Begehrens, das ein Leiden auslöst, welches in allen Nuancen und durchaus narzisstisch analysiert wird. Ob in tragischer Weise Achillès „fu destreiz por fine amor“ (V. 17547: *durch die höfische Liebe zugrunde gerichtet wurde*), oder Diomedès ab dem Moment, in dem er Briseïdas Liebe erringt, nicht mehr verliebt zu sein scheint, während seine *amie* sogar regelrecht ausgeblendet wird, das Interesse gilt immer dem männlichen Liebesschmerz.

Die Liebesepisoden lassen vor allem den Konflikt zutage treten, der dem Konzept des *amour courtois* schon immer inhärent ist, die Tatsache nämlich, dass dieses Regelwerk der höfischen Gesellschaft, das deren Identität stiften half, auf einem zutiefst subjektiven und egoistischen Gefühl beruht, das den Interessen der Gesellschaft zuwiderlaufen muss: auf dem irrationalen, phantasmagorischen Streben nach Liebe. Dieses gerät bei Achillès, wie wir gesehen haben, in Konflikt mit der zweiten zentralen symbolischen Ordnung, dem Rittertum, mit dem sich das folgende Kapitel beschäftigt.

²¹⁶ Dies geschieht in ihrem *Lai Lanval*, in dem Lanval die Avancen der Königin und damit eine typische höfische Liebe ablehnt, weil er eine Fee liebt; für diese verrichtet er keine *militia amoris*, ja, er vergisst sogar sein Pferd und scheint damit das Rittertum ebenfalls abzulehnen.

6 Der Krieg als „dolorose joste“

Mixtim se populus obruncat, mutuo mactat;
Sternuntur, sternunt; milia multa cadunt.
Ridetur, corda qui semper oberrat eadem,
Quamvis sit doctus et chitarista bonus.
Vocibus instare nos semper oportet eisdem:
„Sternuntur, sternunt; milia multa cadunt.“

(Albert v. Stade, *Troilus*, III, V. 667–72)

Die Völker, im Kampfe gemischt, metzeln sich nieder, schlachten sich gegenseitig; sie werden niedergemacht, sie machen nieder; viele Tausende fallen. Man lacht den aus, der immer wieder dieselbe Saite anschlägt, auch wenn er gelehrt ist und ein guter Saitenspieler. Ich muss immer dieselben Worte wiederholen: „Sie werden niedergemacht, sie machen nieder; viele Tausende fallen.“

Wenn Albert von Stade ein iteratives Geschehen so zusammenfasst und sogar die Schwierigkeit des Dichters artikuliert, die immer gleichen Ereignisse abwechslungsreich zu erzählen, unterscheidet er sich radikal von Benoît. Die Schilderung der Kämpfe macht einen großen Teil des Inhalts des *Roman de Troie* aus, dessen Autor keineswegs geneigt scheint, diese abzukürzen: 23 Schlachten schildert das Werk, die in etwa ein Drittel des gesamten Textes ausmachen.²¹⁷

Die „lengthy and monotonous succession of battles“²¹⁸ stellt für den modernen Leser eine noch größere Herausforderung dar als die Beschreibungen, ist aber weitaus weniger erforscht worden. Das mag daran liegen, dass in den Schlachtbeschreibungen ein traditionelles episches Element gesehen wurde, dessen Erforschung über die Identifizierung der Quellen hinaus nicht interessant zu sein schien.

²¹⁷ M. Wilmotte, 1914, S. 103, übertreibt, wenn er den Anteil der Schlachten (mit Vorbereitungen und Beratungen) auf 24000 Verse beziffert; er zählt ganz offenbar höfische Nebenszenen oder gar Liebesszenen hier hinzu.

²¹⁸ R.M. Lumiansky, 1954, S. 728.

Wenn man sich nicht mit der simplen Vermutung zufrieden gibt, dass der Autor kritiklos eine Tradition übernimmt, stellt sich die Frage, wie Benoît die Kämpfe tatsächlich schildert, warum er ihnen einen so breiten Raum gibt und was sein Publikum an ihnen interessiert haben könnte. Es ist also nötig, die textuellen Schlachtengemälde in den kulturellen Kontext zu stellen.

Dies muss jedoch mit einem Blick auf diejenige Tradition beginnen, deren Einfluss evident ist: die literarische, näherhin die epische Tradition.

6.1 Die epische Tradition als Erklärungsmodell

Die epische Tradition, die zu Benoîts Zeit wohlbekannt ist, speist sich zum einen aus den antiken Epen, die dem gebildeten Leser zur Verfügung standen, vor allem aus der *Ilias Latina*, Vergils *Aeneis* und Statius' *Thebais*, zum anderen aber auch aus der breiten volkssprachlichen Tradition Frankreichs, der *Chanson de Roland* und der in ihrer Nachfolge entstandenen Karlsepik.

In den antiken Epen werden – nach endlosen Katalogen der Kämpfer – vor allem die Heldentaten herausragender Einzelkämpfer, die Aristien, geschildert, wie in der folgenden Szene aus der *Ilias*, die den Tod des Harpalion schildert:

Aber Meriones schoss den ehernen Pfeil nach dem Flüchtling,
 Der ihn am rechten Gesäße verwundete und, seine Blase
 Ganz durchbohrend, unter dem Schambein wieder hinausdrang.
 Und er saß auf der Stelle, sein Leben im Arm der Gefährten
 Schnell veratmend, und gleich einem Wurm lag er am Boden
 Hingestreckt, und sein schwärzliches Blut benetzte die Erde.

(Homer, *Ilias* 13, V. 650–655)²¹⁹

Homer beschreibt oft die Art der Verwundung beziehungsweise des Todes bis in anatomische Details. Dabei betont er den Kontrast zwischen dem Sterben und dem ruhmreichen Kampf, wie in der zitierten Szene, in der der Sterbende mit einem Wurm verglichen wird; er erscheint dem Tod hilflos ausgeliefert, ebenso hilflos wie seine Gefährten. Der Heldentod ist bei Homer nicht glorreich, sondern schrecklich, zumal es für den Gefallenen keine Hoffnung auf eine Belohnung im Jenseits gibt, es sei denn, den schwachen

²¹⁹ Übersetzung von Johann Heinrich Voss (in: Homer, *Ilias und Odyssee*, Übersetzung von Johann Heinrich Voss, Eltville: RVG, 1980).

Trost der Ehre.²²⁰ Auch der Kampf selbst wird nicht verklärt, wie hier wird oft auf Flüchtende geschossen, zuweilen werden sogar Gegner getötet, die um Gnade flehen.²²¹

Im Vergleich dazu erscheint die Kampfschilderung bei Dares auf ein dürres Resümee geschrumpft, wobei allerdings die Anzahl der Schlachten im Vergleich zur homerischen Tradition hoch ist. Verkürzende Stilfiguren, besonders Asyndeta wie „Hector Aeneas Alexander exercitum educunt“ (*Hector, Aeneas und Paris führen das Heer zum Kampf*, Dar. Phryg. XXI, S. 26, 6–7), sind typisch für die daretischen Schlachtbeschreibungen, ebenso wie das formelhafte „multa milia“ (*viele Tausende*), so dass gerade die Kampfszenen trocken wirken.²²² Sie werden auf wenige Ereignisse beschränkt oder schlicht zusammengefasst wie in folgendem Beispiel:

per aliquot dies pugnatur acriter, multa milia hominum ex utraque parte trucidantur. (Dar. Phryg. XXXI, S. 37, 10–12)

Einige Tage lang wurde heftig gekämpft, viele tausend Männer wurden auf beiden Seiten getötet.

Auffällig ist der Rhythmus der Erzählung: Die Kämpfe gehen grundsätzlich über mehrere Tage hinweg, wobei der Autor die Zeitraffung beständig zum Ende der Schlacht hin steigert, Ellipsen aber vermeidet. Im Vergleich zur antiken Schlachtschilderung geht er also fast chronikartig vor, anstatt exemplarisch einzelne Kämpfer oder Kampfhandlungen in den Vordergrund zu stellen. Sein Bericht konzentriert sich auf das Diesseits; ein Sinnhorizont ist bei ihm nicht festzustellen, abgesehen von der Tatsache, dass er die Position der Trojaner rechtfertigt.

²²⁰ J. Küpper, 2008, unterstreicht die Immanenz der Welt der *Ilias*, einer „Welt ohne höheren Sinn“ (ebd., S. 214), in welcher der Heroismus der Kämpfenden angesichts des Fehlens eines Sinnes stets prekär bleiben muss.

²²¹ J. Griffin, 1984, insbes. Kapitel IV, versteht die *Ilias* als „a poem of death“, interessiert an Schicksal, nicht an der Kampftechnik. Es zeige die Helden „in all the pathos of their death, the change from the brightness of life to a dark and meaningless existence, the grief of their friends and families“ (Zitat S. 143).

²²² Vgl. G. Körting, 1874, S. 65f.: „Das ganze Buch des Dares besteht fast nur in einer trockenen Aufzählung der vor Troja geschlagene [sic] Feldschlachten, der beiderseitigen Verluste und der verschiedenen Waffenstillstände, wobei immer dieselben stereotypischen Redewendungen gebraucht wurden [...]“

Die mittelalterliche *chanson de geste* hingegen schildert wieder, wie das antike Epos, vornehmlich Duelle zwischen den Anführern. Die Christen, aber auch einige der Heiden, werden als tapfere Krieger, andere Heiden als verwerflich geschildert, oft geschieht dies über die Kategorien „schön“ und „hässlich“²²³. Wie in der *Ilias* wird der Tod gerne detailliert dargestellt, wobei genau bezeichnet wird, welche Teile der Rüstung durch den Hieb zerstört werden. Beliebt – und, wie eine neuere Untersuchung zeigt, vollkommen unrealistisch²²⁴ – sind die beidhändig ausgeführten senkrechten Hiebe, die den Gegner in zwei Hälften spalten, wie der Oliviers im folgenden Beispiel:

Fiert un paien, Justin de Val Ferree.
 Tute la teste li ad par mi sevre,
 Trenchet le cors e la bronie safree,
 La bone sele, ki a or est gemmee,
 E al ceval a l'eschine trenchee :
 Tut abat mort devant loi en la pree.
 Ço dist Rollant : « Vos reconois jo, frere !
 Por itels colps nos eimet li emperere. »
 (*Chanson de Roland*, V. 1370ff.)

Er trifft einen Heiden, Justin aus Val Ferrée. Er hat ihm den ganzen Kopf in der Mitte gespalten, den Körper und das gelbe Kleid, den guten Sattel, der mit goldgefassten Edelsteinen geschmückt ist, und er hat die Wirbelsäule des Pferdes zerhauen: Er tötet ihn vor sich auf der Wiese. Roland sagt: „Ich erkenne euch, Bruder! Für solche Hiebe liebt uns der Kaiser.“

Das Beispiel illustriert auch den Unterschied zur *Ilias*: Der altfranzösische Text betont die Kostbarkeit der Rüstung des Gegners wie auch die Verwundung, dies dient allerdings nur der Hervorhebung von Oliviers kriegerischem Können, während der Schrecken des Todes im Jubel des Siegers untergeht. In der altfranzösischen Epik sind die Feinde vor dem Tod nicht mehr gleich und der Tod ist leichter hinzunehmen, da ja für die Christen die

²²³ Hässlich im Verständnis des Mittelalters ist der sarazenische duc Falsaron mit einem großen Abstand zwischen den Augen (*Chanson de Roland*, V. 1217f.), während Roland vom Sarazenen Grandonie gerade an seiner Schönheit erkannt wird (*Chanson de Roland*, V. 1640).

²²⁴ Vgl. J. F. Benton, 1979, S. 239. (Angaben für Illustrationen s. ebd., Anm. 14.)

Belohnung des Paradieses winkt.²²⁵ Erst die durch die transzendente Instanz sinnerfüllte Welt der *chanson de geste* kann den Tod, auch den Tod Rolands, eben zum Heldentod stilisieren.²²⁶

Die epische Tradition des Mittelalters entwirft eine Welt, in der die männlichen Tugenden herrschen und der Kampf die Kämpfenden zu Helden macht. Gaunt weist darauf hin, dass diese ausschließlich männliche Welt qua Glorifizierung der Gewalt die Gemeinschaft der Ritter zusammenhalte und deren Werte definiere: den Mut im Kampfe, den Ruhm des Kriegers in seiner Gemeinschaft und die Loyalität gegenüber dem Lehnsherrn. So könne eine Brüderlichkeit auf dem Schlachtfeld entstehen, auf dem Seite an Seite gekämpft werde:

The battlefield is the space in which men are united, fight together and die together. There are no women there; it is a masculine space, in which the knight's duty is clear and apparently unproblematic.²²⁷

Die Konstruktion des Helden beruht eher auf Idealisierung denn auf Mimesis. Auch das Bild des Krieges ist, wie Gaunt bemerkt, extrem unrealistisch:

This strategy of exclusion invites investigation, particularly given the unrealistic image of society it produces [...] in focusing on war, an activity in which only some men engaged for forty days of the year away from their domestic environment, *chansons de geste* give a curiously unrealistic picture of life in the Middle Ages.²²⁸

Es wird im Folgenden zu untersuchen sein, inwieweit auch der *Roman de Troie* diesem unrealistischen epischen Konstrukt verhaftet ist und dazu dient, ein bestimmtes Bild des Kriegers und des Krieges zu festzuschreiben.

Darüber hinaus ist zu vermuten, dass auch formale Elemente der epischen Tradition übernommen werden. So ist bereits in dem der eigentlichen Schlachtschilderung vorangestellten Katalog der Kämpfer der Rekurs auf die epische Tradition unübersehbar:

²²⁵ Die Seelen der Heiden hingegen (hier die des Climborins) rafft der Teufel hinweg: „L'anme de lui en portent aversers.“ (*Chanson de Roland*, V. 1553: „Seine Seele nehmen Teufel mit.“)

²²⁶ Zur Möglichkeit des christlichen Epos, die faktischen Ereignisse umzudeuten, vgl. J. Küpper, 2008, S. 230–33.

²²⁷ S. Gaunt, 1995, S. 26.

²²⁸ Ebd., S. 22.

De Sezile i vint Pandarus,
 Ampon li vieuz e Adrastus.
 Gent amenerent merveilleuse
 E hardie e chevalerose :
 De riches armes bien armé
 [...]

De Colophon, une contree
 Que de mer est avironee,
 I vint Caras e Masius,
 Nesteus li forz e Phimacus.
 Icist erent tuit quatre rei,
 E chascun amena o sei
 Gent merveilleuse e bien armee
 E por bataille conreee [...].

(V. 6667–71 u. 6675–82)

Aus Sizilien kam Pandarus, Ampon der Ältere und Adrastus; sie brachten wundervolle Truppen mit, mutig und ritterlich, reich bewaffnet [...] Aus Kolophon, einer Gegend, die vom Meer umgeben ist, kamen Caras und Masius, Nestor der Starke und Phimacus. Sie waren alle vier Könige, und jeder brachte wundervolle und gut bewaffnete Truppen mit und für die Schlacht Einheiten von Rittern [...].

Wenn Benoît die trojanischen Verbündeten aus seiner Vorlage aufnimmt und durch Zusätze ausdehnt,²²⁹ so erschienen vor allem den Altphilologen die Namen als „entsetzliche Verballhornisierung“.²³⁰ Die Rekonstruktion seiner Quellen macht einen großen Teil der positivistischen Diskussion des Textes im 19. Jahrhundert aus, ist hier jedoch nicht von Interesse. Es stellt sich vielmehr die Frage, warum der Dichter die Kataloge aufnimmt. Ist dies nur Hommage an die Tradition oder gar ein Reflex? Und wenn dies so wäre, hätte Benoît dann nicht fürchten müssen, sein Publikum zu langweilen? Der

²²⁹ Das Werk enthält einen Schiffskatalog (V. 5583–5702), einen Katalog der Trojaner (V. 6658–6954) und einen der Bastarde des Prianz (V. 7989–8014 und 8097–8130).

²³⁰ G. Körting, 1874, S. 98, beschreibt so ihr Verhältnis zu den griechischen Eigennamen; er weist aber darauf hin, dass der Katalog eigentlich mit dem homerischen übereinstimmt; vgl. ebd. S. 96ff. und L. Constans, 1904–12, Bd. VI, S. 241, sowie VI, S. 6, der das Argument stützt.

Erfolg des Werkes spricht dagegen. Die Ästhetik der Kampfszenen ist uns heute offensichtlich sehr fremd; aus diesem Grunde verdient sie eine Neubetrachtung.

6.2 Benoît der Schlachtenmaler: Ästhetik der Kumulation

Ein erster Blick auf die Kampfbeschreibungen im Werk zeigt, dass diese von der Expansion geprägt sind: Aus den sieben kurzen Sätzen des Dares über die zweite Schlacht zum Beispiel macht Benoît eine epische Kampfschilderung von über 1800 Versen. Dabei durchsetzen unzählige Szenen, die nicht zum Kampf selbst gehören, die Darstellung; im Falle der zweiten Schlacht arbeitet Benoît mit einer Schnitt-Gegenschnitt-Technik und schildert, während die Heere aufeinander zustürmen, den kurzen Abschied von Prianz und Hector (V. 8034ff.), die Damen auf der Mauer (V. 8081ff.) und Fions Streitwagen. Dennoch nimmt der Kampf selbst einen großen Raum ein, es werden verschiedene Arten von Kampfszenen in immer neuen Varianten dargestellt. So gibt es Szenen, die versuchen, das massenhafte Sterben zu formulieren, wie die folgende:

O ço que Troïen rusoënt,
 Qui vers la vile s'en raloënt,
 Cist avindrent, qui furent freis,
 Quis alerent ferir maneis
 Si durement que li escu
 Et li hauberc sont derompu,
 Percent sei ventres et corailles.
 Dès or engroissent les batailles,
 Dès or i a marteleiz
 Sor les heaumes des branz forbiz,
 Dès or i chieent chevalier
 Mort e navré de lor destrier,
 Dès or i a mortel estor[.]
 (V. 9507–19)

Während die Trojaner zurückweichen, die zur Stadt flohen, kamen frische Truppen an, die sie sofort mit solcher Wucht angriffen, dass sie Schilde und Rüstungen in Stücke hauten und Bäuche und Brüste durchbohrten. Und nun

nimmt der Kampf an Heftigkeit zu, nun tönt das Hämmern der Stahlklingen auf den Helmen. Nun fallen Ritter aus dem Sattel, tot oder verletzt, nun wird die Schlacht mörderisch.

Die Massenszene überträgt das vielfache gleichzeitige Geschehen hier qua Anapher von „dès or“ in die notwendig serielle Form des Textes. Für diese Art der Übertragung benutzt Benoît vornehmlich die verschiedenen Wiederholungsfiguren; lexikalisch drückt sich das immer Gleiche im Gebrauch epischer Formeln aus.²³¹

Öfter noch als in Massenszenen schildert Benoît jedoch das Kampfgeschehen als eine Kette von einzelnen Kämpfen, bei denen oft Angriff und Abwehr beziehungsweise Gegenangriff geschildert werden, wie in dieser Szene:

Huniers li reis vint par l'estor,
 Qui sire esteit d'Essimiëis.
 Entesé ot un arc Turqueis :
 Destent, si fiert Hector el vis,
 Que por un poi ne l'a ocis ;
 Mais la saiete glaceia,
 Si que guaires ne le navra.
 Hector s'en est molt tost vengiez :
 Le chief li fent en dous meitez.

(V. 9810–18)

Der König Hunier, Herr über die von Syme, erscheint auf dem Schlachtfeld. Er hat seinen türkischen Bogen gespannt. Er zielt und trifft Hector im Gesicht. Beinahe hätte er ihn getötet, aber der Pfeil änderte seine Richtung und hat nur eine oberflächliche Wunde verursacht. Hector rächt sich sofort: Er spaltet seinen Kopf in zwei Teile.

Diese Darstellung zeigt deutlich beide Phasen, den Angriff von Hunier und die Antwort Hectors, die den Tod seines Gegners provoziert. Der Blick des Erzählers schwenkt dabei vom Angreifer zum Angegriffenen über, verbunden wird beides durch das Motiv der Rache. Dieses fügt oft die einzelnen Szenen aneinander, so dass sogar längere Ketten von Tod und Rache entste-

²³¹ Dies betont M. Wilmotte, 1914, S. 104f., wo auch Beispiele angeführt werden.

hen.²³² Durch diese Art, das Geschehen zu schildern, wird die Dynamik des Kampfes betont.

Eine dritte Variante der Kampfbeschreibung, die oft ebenfalls durch die Rache motiviert ist, ist die Aristie eines einzelnen Helden: Dabei wächst dieser über sich hinaus und tötet ganze Heerscharen; dies tun zum Beispiel Hector, Achillès, Diomedès und Troïlus.

Alle drei Typen der Kampfbeschreibung zeichnen sich durch eines aus: Serialität ist ihr architektonisches Prinzip. Das unübersichtliche und vielfache parallele Geschehen wird mittels Wiederholungsfiguren und Ketten in eine serielle Darstellung überführt. Dieses Verfahren erlaubt es gleichzeitig, das Geschehen möglichst vollständig darzustellen – und eben die Fülle der Darstellung, die Totalität, hat sich in den Beschreibungen als rhetorisches Ideal erwiesen.

Die Serialität und die Erfassung der Totalität sind Elemente der mittelalterlichen Ästhetik, die – im Gegensatz zu der der Moderne – eben nicht einen besonders dramatischen Moment das gesamte Geschehen exemplarisch repräsentieren lässt, sondern versucht, tatsächlich die Fülle der einzelnen Ereignisse und damit per Kumulation deren Totalität abzubilden. Statt der Synekdoche bevorzugt das Mittelalter die Aufzählung.

Eine deutliche Parallele zu dieser Ästhetik der Kumulation findet man in der Kunst des Mittelalters, die ebenfalls auf Vollständigkeit abzielt. So wird die Eroberung Trojas in einem Manuskript der *Histoire ancienne jusqu'à César* (verfasst 1213–14)²³³ nicht durch eine Situation exemplarisch dargestellt, sondern als Fülle von Szenen, bei denen nicht ausgeschlossen ist, dass mehrere zeitlich aufeinander folgende Handlungen gleichzeitig dargestellt werden oder dass derselbe Handelnde mehrfach abgebildet wird.

Um auf die eingangs besprochenen Kataloge zurückzukommen, hat der Blick auf die Ästhetik der Kampfbeschreibungen diese als integralen Bestandteil des Werkes erwiesen und die These einer mechanischen Übernahme widerlegt. Die Wiederholung und insbesondere die Aufzählung, wie wir sie in den Katalogen finden, werden im Mittelalter nicht unbedingt als eintönig empfunden. Darüber hinaus ist der Katalog aber offensichtlich in-

²³² Vgl. z. B. den Tod des Telamon durch Margariton, der seinerseits von Achill getötet wird (10. Schlacht).

²³³ BN fr. 301, f° 147; vgl. auch das Ms. 1139 der BM Rouen (allerdings aus dem 15. Jh.).

haltlich wichtig, denn auch in mittelalterlichen Chroniken findet man solche Aufzählungen der Kämpfer.²³⁴

Wenn Epen „Exhortationen zum Kampf“²³⁵ sind, dann sind die Kataloge Ankündigungen der den Kämpfenden in Aussicht gestellten Belohnung, Be-
weise ihrer kriegerischen Ehre.

Dies führt auf die Frage nach der Darstellung des Kämpfenden im *Roman de Troie* und nach deren Abhängigkeit von der epischen Tradition beziehungsweise der Kultur des 12. Jahrhunderts.

6.3 Die Repräsentation des Ritters

Die Darstellung des Kämpfenden bei Benoît ist so offensichtlich anachronistisch, dass darauf hier nicht weiter eingegangen werden muss: Im *Roman de Troie* kämpfen ganz offensichtlich mittelalterliche Ritter gegeneinander.

Ein Blick auf den Kampf zwischen Hector und Patroclus zu Beginn der zweiten Schlacht illustriert die wichtigsten Züge der Repräsentation des Kämpfenden:

Hector assembla toz premiers,
Veant dis mile chevaliers.
Tant come uns ars traisist et plus
Li vint encontre Patroclus.
Lor destrier furent plus isnel
Qu'esmerillon ne qu'arondel,
Qui tost les ont faiz assembler,
Ne faillirent mie al joster :
Patroclus le fiert en l'escu

²³⁴ Vgl. Villehardouin, *La Conquête de Constantinople*, XXX, wo die einzelnen *batailles* vor der Schlacht gegen die Griechen en détail aufgezählt werden, wie z. B.: „La quinte bataille fist Mahieus de Mommorenci, et li Champenois. Joffrois li mareschus de Champagne fu en cele. Ogiers de Saint-Cheron, Manessiers de l'Isle, Miles li Braibanz, Machaires de Sainte-Menehalt [...]“ („*Mathieu de Montmorency und die aus der Champagne bildeten den fünften Heerhaufen. Zu ihnen gehörte auch Geoffroy, der Marschall aus der Champagne, Ogier de Saint-Cheron, Manessier de l'Isle, Milon de Brabant, Macaire de Sainte-Menehould* [...].“) Die Aufzählung der Namen wird nur durch kleine Zusätze unterbrochen.

²³⁵ J. Küpper, 2008, S. 240.

De tel aïr, de tel vertu
 Qu'oultre en passe li fers bruniz
 Et l'enseigne de vert samiz :
 Sor le hauberc la lance archeie ;
 Escliz en volent, si peceie.
 Hector ne muet ne ne chancele :
 Tres par mi la targe novele
 Que Patroclus avoit vestu,
 Conduit le bon espié trenchant,
 Que tot le piz li vait fendant.
 Le cuer li trenche en dous meitez :
 Envers chaï morz a ses piez.
 Hector li dist: « Bien sai de fi
 Que n'avez or si chier ami
 Qui por vos feïst cest eschange.
 Bien conqueïssiez terre estrange,
 Qui en paiz le vousist sofrir.
 Por ço deit om desavancir
 Ses enemis, qui fairel puet. »
 Cil n'entent mais ne ne se muet.

(V. 8329–58)

Hector beginnt den Kampf unter den Augen von 10000 Rittern. Patroclus, der eine Bogenweite von ihm entfernt war, stellt sich ihm entgegen. Ihre Pferde, schneller als der Zwergfalke oder die Schwalbe, nähern sie schnell einander. Sie verpassen den Schlag nicht: Patroclus trifft Hectors Schild mit seiner Lanze so heftig, dass die Stahlspitze und der Seidenwimpel ihn durchdringen. Die Lanze zerbricht am Brustschutz, sie bricht in tausend Stücke, aber Hector rührt sich nicht. Er richtet seinen scharfen Spieß mitten auf den neuen Schild des Patroclus und auf den Brustpanzer aus feinen Maschen, den Patroclus angezogen hatte, und durchbohrt ihm die Brust, das Herz zerteilend. Patroclus fällt tot zu seinen Füßen nieder. „Ich bin ganz sicher“, sagt Hector, „dass von nun an keiner eurer Freunde, nicht einmal der beste, euren Platz einnehmen wollen wird. Sicher hättet ihr fremdes Land erobert, wenn man euch in Ruhe gelassen hätte. Aber das ist es, warum man seinen Feinden zuvorkommen muss, wenn man kann.“ Patroclus aber hört nicht mehr und bewegt sich nicht mehr.

Die Szene ist die eines Zweikampfes, einer *joste*, vor den Augen der beiden Heere. Die Beschreibung des Treffens ist detailreich und richtet sich offensichtlich an ein sachkundiges Publikum; dies bedeutet gleichzeitig, dass die Darstellung für das 12. Jahrhundert äußerst realistisch ist. Die Gegner galoppieren zunächst mit angelegten Lanzen aufeinander zu, ein Vorgang, für den bereits der Terminus technicus „assembler“ steht. Diese neue Kampftechnik, welche die erfolgreichen Normannen benutzen, setzt sich ab dem ersten Viertel des 12. Jahrhunderts zunächst in Frankreich, bald aber in ganz Europa durch. Sie wird bereits auf dem Teppich von Bayeux illustriert: Der Ritter hebt die Lanze nicht mehr zum vertikalen Stich im Nahkampf, wie das Fußvolk es tut, sondern richtet sie horizontal aus und galoppiert frontal gegen den Gegner, den er zu durchbohren oder zumindest aus dem Sattel zu werfen versucht.²³⁶ Diese Art zu kämpfen war offensichtlich effektiv, gleichzeitig bietet sie einen weiteren Vorteil, denn sie unterscheidet die Ritter vom Fußvolk. So konnte vor allem die 2,5 bis 3,5 m lange, ungefähr 15 kg schwere Lanze zum Symbol der ritterlichen Kampfweise werden, mit der nur das Schwert im Nahkampf konkurrieren kann. Die Symbolkraft der ‚noblen‘ Waffen ist so groß, dass sie in der Repräsentation die übrigen Waffen wie Axt und Armbrust verdrängen, die in der Realität durchaus auch von Rittern benutzt werden.

Bemerkenswert ist im zweiten Teil die Aggressivität des Kämpfers, die sich im Falle Hectors sogar noch gegen den toten Patroclus entlädt, den er als Feigling schmäht. Der Tod des Kämpfers schließt den Kampf offensichtlich ab, ist aber keine Gelegenheit für den Erzähler, die Nichtigkeit des menschlichen Lebens zu bedauern wie etwa bei Homer. Dies unterstreicht, wie stark die Repräsentation des Ritters sich auf seine Funktion als Kämpfer konzentriert; der Tod ist ein Risiko, wird aber in seiner Tragik für den einzelnen Ritter kaum betrachtet, ja geradezu ausgeblendet.

Auffällig ist zweitens die Tatsache, dass die Darstellung vom Fußvolk völlig abstrahiert und sich ganz dem Ritter widmet. Dass dies unrealistisch ist, muss nicht eigens betont werden; ein Blick auf den historischen Kontext zeigt jedoch, dass die Realität des Schlachtgeschehens diesen partiellen Blick durchaus fördert: In einer Schlacht organisieren die Ritter sich zu dieser Zeit in Linien oder in kompakteren *convois* von 20 bis 30 Kämpfern, die beim Angriff frontal und mit angelegten Lanzen auf den Gegner zustürmen;

²³⁶ Vgl. J. Flori, 1998, S. 93–99; dort auch einige Quellenverweise und weiterführende Literatur.

mehrere *conrois* bilden wiederum eine *bataille*. Historische Berichte zeigen, dass die Ritter durchaus taktisch und kollektiv vorgehen, wenn das Streben nach Ruhm auch zuweilen die Taktik unterläuft.²³⁷ Dabei werden die Ritter von zahlreichen Fußsoldaten begleitet, so dass 7–10 Fußsoldaten auf einen Ritter kommen. Trotz der Zahlenverhältnisse fällt dem Ritter die wichtigere Rolle zu, denn seine Kampfkraft ist ungleich größer als die der Fußsoldaten: Er ist besser bewaffnet, besser geschützt und befindet sich dem Fußvolk gegenüber in einer erhöhten Position. Daher schützt er die Fußsoldaten (so den *serjant* und den *escuier*, die sich hinter seinem Pferd aufhalten) und führt sie in den Angriff. Dies erklärt auch, warum besondere kämpferische Leistungen der Ritter wie auch ihr Tod von allen bemerkt werden. Als Jacques d’Avesnes *et la soe maisnie à pié* in schwere Bedrängnis geraten, weil der Ritter im Gesicht verwundet wird, muss ein anderer Ritter, Nicholes de Janlain, dem Fußvolk helfen, das allein keine Chance gegen die Feinde hat.²³⁸ Wenn bei Benoît auf Fußsoldaten nur anonym und im Plural verwiesen wird, so liegt das auch daran, dass die Kämpfe so wahrgenommen wurden, dass im Fokus der Berichte von Kämpfen stets die berittenen Kämpfer stehen.

Man ist vielleicht versucht, die Tatsache, dass bei Benoît ein Zweikampf zwischen Hector und Patroclus vor der eigentlichen Schlacht stattfindet, der epischen Tradition, unter Umständen gar einem weiteren Missverstehen des Hypotextes zuzuschreiben. Aber ein solcher Zweikampf ist für das Mittelalter, in dem offene Schlachten viel seltener waren als Belagerungen und Überfälle auf das Hinterland, nicht unrealistisch. Vor militärischen Konfrontationen kommt es zuweilen zu Einzelkämpfen, wie im Falle der Belagerung von Tillières durch normannische Truppen.²³⁹ Ein Franzose fordert, so berichtet der Chronist, die Normannen des Grafen Robert jeden Tag vor der Burg zum Einzelkampf heraus und besiegt sie, so dass Robert sich gezwungen sieht, seinen Männern den Kampf zu verbieten. Da reist Serlo aus der Bretagne an und baut sich vor der Burg auf:

Porro ille, qui alios dejcere solitus erat, indignatus, cum maximo furore splendidus in armis, frementi equo advolat: quis sit, requirit, ut a loco recedat, vitam tuendo hortatur. Illo nomen relevante, sed a loco

²³⁷ Eine deutliche Betonung der Disziplin findet man bei Robert de Clari, *La Conquête de Constantinople*, XLVII. Auch Villehardouin betont dies und führt den Sieg der zahlenmäßig unterlegenen Kreuzfahrer vor Constantinopel darauf zurück; vgl. Villehardouin, *La Conquête de Constantinople*, XXXVII.

²³⁸ Vgl. Villehardouin, *La Conquête de Constantinople*, XXXII.

²³⁹ Die Episode wird im Bericht über das Jahr 1059 erwähnt, ist aber zeitlich nicht genau situiert.

recedere nolente, dum fortiter concreditur, aliorum prostrator forti hastili prosternitur. Serlo, pluribus utriusque partis aspicientibus, non tamen quis esset scientibus, victor ad gloriam Normannorum efficitur. Sicque caput abscissum, lanceae superponens, per medium castrorum [...] in Britanniam redire accelerat.

(De rebus gestis Rogerii Calabriae et Siciliane Comitis et Roberti Guiscardi Ducis fratris eius, I, XXXIX)

Da stürmt der, der es gewohnt war, andere zu besiegen, in höchster Wut heran, blendend in seinen Waffen, mit zitterndem Pferd. Er fragt, wer der Fremde sei und warnt ihn, sich zurückzuziehen, wenn ihm das Leben lieb sei. Serlo nennt seinen Namen, will aber nicht weichen, und während sie heftig gegeneinander stürmen, wird der, der die anderen aus dem Sattel gehoben hat, mit starker Lanze selbst vom Pferd geworfen. Serlo wird vor vielen Zuschauern auf beiden Seiten, die nicht wissen, wer er ist, zum Ruhme der Normannen Sieger. Und so hackt er den Kopf ab, spießt ihn auf seine Lanze, und will mitten durch normannische Lager in die Bretagne zurückkehren.

Solche Einzelkämpfe sind ab dem frühen 12. Jahrhundert Realität des Krieges und werden wie im zitierten Beispiel als „joste“, als Lanzenstechen, geschildert. Die Szene aus dem *Roman de Troie* ist also für das zeitgenössische Publikum eine normale Kriegsepisode; auch die Behandlung des Todes ähnelt sich: Der Tod des Gegners wird bei Geoffroy Malaterre genauso unberührt berichtet wie bei Benoît, und es scheint auch nicht schockierend zu sein, dass Serlo den Kopf des Besiegten auf seine Lanze spießt.

Dass Benoît selbst da, wo er deutlich übertreibt, seine Darstellung aus der Sicht des 12. Jahrhunderts realistisch gestaltet und keineswegs eine ihm unverständliche Quelle sklavisch wiedergibt, belegt die viel diskutierte Aristie des Prianz. Als Missverständnis, ja geradezu als einen Übersetzungsfehler, bezeichnet Wilhelm Greif die „absurden“ Heldentaten des greisen Königs in der 11. Schlacht.²⁴⁰ Greif kann sich offenbar nicht vorstellen, dass das Mittelalter sich alte Kämpfer vorstellen und diese sogar bewundern konnte. In der Chronik des Villehardouin kann man jedoch Folgendes lesen:

²⁴⁰ Greif meint, Benoît sei auf die Idee, dass der König selbst kämpfe, durch den Satz „ex utraque parte multi ductores occiduntur sed plures a Priamo“ (Dar. Phryg. XXVI, S. 32, 4–6) gekommen. Dabei habe Benoît „a Priamo“ (gemeint als Ergänzung zu „ductores“) als Angabe des Urhebers der passivisch ausgedrückten Handlung verstanden; vgl. W. Greif, 1886, S. 40f.

Or porrez oïr estrange proesce ; que li dux de Venise, qui vieuz homere et goute ne véoit, fu toz armez, el chief de la soe galie, et ot le gonfanon Saint Marc par devant lui ; et escrioit as suens que il le meissent à terre, ou se ce non il feroit justice de lor cors. Et il si firent ; que la galie prent terre, et il saillent fors ; si portent le gonfanon Saint Marc par devant lui à la terre.

(Villehardouin, *La Conquête de Constantinople*, XXXVI)

Hört nun eine erstaunliche Heldentat: Der Herzog von Venedig, der ein alter Mann war und vollkommen blind, stand in voller Rüstung vorne auf seiner Galeere und hielt das Banner von San Marco vor sich. Er schrie den Seinen zu, dass sie ihn auf die Erde setzen sollten, oder er würde sie körperlich züchtigen. Und so machten sie es: Die Galeere landet und sie springen an Land und tragen das Banner von San Marco vor ihm auf das Land.

Ob sie nun auf eine literarische Stilisierung zurückgeht oder der Realität entspricht, die Tapferkeit des alten und außerdem blinden Dogen scheint keineswegs absurd oder lächerlich zu sein.

Das Ineinandergreifen von Realität und Literatur, das die angeführten Schilderungen auszeichnet, zeigt nicht nur, dass Benoît die zeitgenössischen Kampftechniken sehr wohl kannte und teilweise mimetisch genau abbildete, sondern weist auch – an den Stellen, an denen eine Überhöhung sichtbar wird – auf die Ideologisierung des Rittertums, die am Ende seiner Entwicklung im 11. und 12. Jahrhundert steht und vor deren Hintergrund man Benoîts Darstellung der Ritter sehen muss.²⁴¹ Vom 11. Jahrhundert an entwickeln die *milites* unter dem Einfluss der Kirche, aber auch unter dem der sich affirmierenden Macht der Könige und Fürsten eine eigene Ethik, die ihre Disziplinierung und gesellschaftliche Einordnung begleitet. Es entwickelt sich eine rituelle Symbolik, in deren Mittelpunkt ab dem 11. Jahrhundert die Segnung der Waffen durch die Kirche steht, und die von der Disziplinierung und Orientierung der Gewalt nach außen (in Kreuzzügen und Reconquista) begleitet wird. Dies lässt das Bild des Ritters entstehen, welches im 12. Jahrhundert voll ausgebildet war, nämlich das eines Kriegers, der sich per Schwur zu einem moralischen Verhalten, zur Verteidigung der Kirche und

²⁴¹ Unter den zahlreichen Beiträgen, die sich mit dem Rittertum befassen, sind vor allem die Arbeiten von E. Köhler, 1956, zu nennen, der die Ritterideologie vor dem soziopolitischen Hintergrund untersuchte, außerdem G. Duby, 1984, sowie J. Flori, 1983 und 1998.

des Glaubens und damit zu den Tugenden der Loyalität, Gerechtigkeit und Großzügigkeit verpflichtete. Jean Flori beschreibt diese Entwicklung als regelrechte Formation eines Diskurses:

Dès lors, la chevalerie peut être considérée comme une sorte d’institution. Son rite d’initiation, l’adoubement, d’abord très simple et très prosaïque, se complique et s’enrichit de nombreux éléments issus tout à la fois de la liturgie ecclésiastique et de traditions laïques anciennes, voire d’éléments inventés ou transformés par le génie de poètes ou de romanciers tels que Chrétien de Troyes, l’un des grands chantres de la chevalerie.²⁴²

Benoîts ausführliche Kampfschilderungen, aber auch die Konflikte zwischen Ritterehre und Liebe, insbesondere der schon zitierte Gewissenskonflikt des Hector, zeugen vom Platz des Ritters in der höfischen Gesellschaft. Und wenn der Autor den Ritter vor allem als Kämpfenden porträtiert, dann deshalb, weil der Ritterstand selbst und die höfische Gesellschaft ihn so definiert.

An verschiedenen Stellen finden wir Echos dieser Konzeption des moralisch integren Kämpfers sogar in den Kampfschilderungen des *Roman de Troie*. So will Theseüs den Hector nicht weiter bekämpfen, weil dieser allein gegen zu viele Gegner stehe; er rät ihm ritterlich, seine Truppen anzufordern:

« Hector, » fait il, « trop grant enui
 Sofrez ici. Ne sai por quei
 N’endurez vos que cist conrei
 Vos viengent aidier e socorre :
 Mei est avis que trop demore.
 Se vos chaez ci entre nos,
 Vos n’i poëz estre rescos :
 Pesereit m’en. Ja Deu ne place
 Qu’uns sous des noz mal vos i face !
 Mandez, beaus sire, vostre gent
 Qu’il chevauchent isnelement,
 Quar en poi d’ore mesavient :
 Trop par est fous qui rien ne crient. »
 (V. 8926–38)

²⁴² J. Flori, 1983, S. 1f.

„Hector“, sagt er, „Ihr leidet hier zu sehr, und ich weiß nicht, weswegen ihr nicht wollt, dass eure Truppen euch zu Hilfe kommen. Ich denke, dass es Zeit dafür ist. Wenn ihr hier zwischen uns fallt, werdet ihr nur mit Mühe gerettet werden. Das täte mir leid. Gott behüte, dass einer von uns euch schade. Schickt, mein Herr, nach eurem Heer, dass es schnell komme, denn ein Unheil geschieht schnell. Ein Dummkopf der, der vor nichts Angst hat.“

Hector revanchiert sich später dafür, indem er nicht duldet, dass Theseüs von zweien seiner Brüder zugleich attackiert wird (V. 9102). Der Leser findet sogar ein in seiner Radikalität überzogenes Gegenteil zu den zitierten Schmähungen der Gegner: So ruft Polidamas bei seinem tödlichen Hieb gegen Celidis mit Bedauern aus: *„Ço peise mei por vostre amie.“* (V. 8861: *Das tut mir für eure Herrin leid.*)

Die Episode der Wiedererkennung zwischen Hector und Aiaus (der als Sohn der Hesione Hectors Cousin ist) ist ebenfalls vom höfischen Ton geprägt: Die Cousins umarmen sich – mitten im Kampf – und tauschen Geschenke aus:²⁴³

Li uns a l'autre fist grant joie :
 Hector l'en voust mener a Troie
 Por son grant parenté veoir ;
 Mais il en crensis blasme aveir :
 Ne voust aler ensemble o lui.
 Mout se baisierent ambedui,
 Mout s'acolerent e joïrent
 E lor chiers aveirs s'entrefrirent.

(V. 10135–42)

Der eine zeigte dem anderen große Freude; Hector wollte ihn nach Troja mitnehmen, damit er seine ganze Verwandtschaft sehen könne, aber Aiax hatte Angst, man würde es ihm übel nehmen und wollte nicht mitgehen. Sie um-

²⁴³ A. Petit untersucht die romaneske Behandlung des epischen Dialogs, der sich hauptsächlich auf den Kampf bezieht und Herausforderung, Drohung/Beleidigung, epischen Sarkasmus (Beleidigung eines toten Gegners), Kämpferlob, Anfeuerung zum Kampf und Gespräche unter Waffengefährten umfasst. Im *roman antique* werden höfische Gegenmotive zu den epischen Motiven entwickelt, wie Großzügigkeit statt Aggression, es werden höfische Anspielungen eingeführt und die Reden werden verlängert; vgl. A. Petit, 1985, S. 610.

armten sich beide oft, küssten sich und freuten sich und schenkten sich gegenseitig ihre wertvollsten Sachen.

Eine solche moralische Idealisierung des Ritters entspricht dem Diskurs des Hofes und trägt dazu bei, das Bild des ‚edlen‘ Ritters festzuschreiben. Auch die religiöse Dimension des Ritterbildes ist in Benoîts Werk spürbar, wenn selbst der Tod im Kampf durch den Euphemismus des „martire“ (zum Beispiel Vers 7113) zum Selbstopfer im Namen der Religion überhöht wird.

In diesem Zusammenhang erhalten die Kataloge eine zusätzliche Funktion: die Namen der antiken Ritter stellen eine Filiation her, die das zeitgenössische Rittertum mit einer neuen Tiefendimension versieht – und dem Einzelnen die tröstliche Gewissheit eines immerwährenden Nachruhmes als Preis für Kampf und Tod zuzusichern scheint.

Was die kämpfenden Ritter betrifft, ist die Darstellung Benoîts also durchaus als realistisch zu bezeichnen, auch wenn der Einfluss des höfischen Diskurses mit seinem Ritterbild und der damit verbundenen Idealisierung unübersehbar ist. Dies gilt auch dann noch, wenn man bedenkt, dass die Schlachten im 12. Jahrhundert selten waren, denn es gab eine Institution, die den ritterlichen Kampf zu einem Spektakel machte und in das Zentrum des gesellschaftlichen beziehungsweise höfischen Lebens stellte: das Turnier.

6.4 Das Turnier als Simulation des Krieges

Die Tapferkeit im Kampf, das unterstreicht die oben zitierte Episode vor Til-lières, erfährt durch die Anwesenheit von Zuschauern den entscheidenden Ansporn. Vielleicht ist dieser noch größer, wenn nicht andere Krieger, sondern Frauen zusehen. So berichtet Robert de Clari über die Schlacht vor Konstantinopel 1203, bei der der Graf von Flandern sich zurückzieht, Saint Pol und Pierre d’Amiens aber weiterhin auf das Heer des Kaisers zustürmen:

Et les dames et les demoiselles du palais estoient montées aus fenestres, et autres gens de la cité, et dames et demoiselles, estoient montées aus murs de la cité, et esgardoient chevauchier cele bataille et l’empereur d’autre part, et disoient entre eus que ce sambloit des nostres que ce fussent anges, si erent il bel, pour ce quil estoient si belement armé et leur cheval si belement couvert.

(Robert de Clari, *La Conquête de Constantinople*, XLVII)

Und die Damen und jungen Frauen des Palastes waren an den oberen Fenstern, und andere Bewohner der Stadt, Damen und junge Frauen, waren auf die Mauern gestiegen und betrachteten diese Einheiten, wie sie heranritten, und die des Kaisers auf der anderen Seite. Sie sagten unter sich, dass unsere Truppen Engel zu sein schienen, so schön seien sie, da sie so prachtvoll bewaffnet und ihre Pferde so schön (mit Zierdecken) geschmückt waren.

Die Damen in der belagerten Stadt sehen also der Schlacht zu und beurteilen die kriegerische Leistung. Der literarische Charakter der Szene mag unverkennbar sein, wenn aus dem Berichterstatter ein Romancier wird, der die Gespräche der Konstantinoplerinnen hören kann, die Idee, dass die Ritter von Zuschauerinnen angefeuert werden, ist interessant. Man findet sie natürlich auch im *Roman de Troie*, wo ein ähnliches Verhalten der Trojanerinnen berichtet wird:

Les dames furent sor les murs,
Que de rien n'ont les cuers seürs,
E totes les filles le rei,
Por esguarder le grant tornei.

(V. 8081–84)

Die sehr beunruhigten Damen waren auf den Mauern, und alle Töchter des Königs, um das große Turnier zu betrachten.

Es ist bezeichnend, dass Benoît hier den Terminus „tornei“ verwendet. Tatsächlich ist es wahrscheinlicher, dass Damen einem Turnier zusehen als einer echten Schlacht. Benoîts Zuschauerinnen verhalten sich so, wie sie es bei einem Turnier tun würden, sie sehen also zu und bewundern die kriegerische Leistung der einzelnen Kämpfer und, wie Benoît zum Beispiel zu Beginn der achten Schlacht berichtet (V. 13970–81), fürchten für sie.²⁴⁴

Genau dies wird auch von einigen Turnieren berichtet: Die Damen sehen den Kämpfen von Türmen aus zu, ab 1180 designieren sie den Gewinner des Tages.²⁴⁵ Eine solche Diskussion wird auch im *Roman de Troie* angedeutet:

²⁴⁴ So gelangt die Mauerschau, die weder in *Ephemeris* noch in den *Acta diurna* vorkommt, über das Vorbild der Zuschauerinnen bei Turnieren wieder in den *Roman de Troie*.

²⁴⁵ Vgl. J. Flori, 1998, S. 143. G. Duby, 1984, S. 49ff., zeigt sich skeptischer, was die tatsächliche Rolle der Frauen betrifft, die seines Erachtens nicht immer anwesend waren und deren Rolle sich auf das Anfeuern in einer rein männlichen Veranstaltung beschränkt habe (vgl. ebd., S. 52).

De cest estor fu mout parlé
Par l'ost e en la grant cité[.]

(V. 11571f.)

Über dieses Treffen wurde im Heer [i. e. der Griechen] und in der großen Stadt viel diskutiert.

Neben der Ritterideologie reflektiert der Text also ganz offenbar auch die kulturelle Praxis des Turniers. Diese entwickelt sich seit dem 11. Jahrhundert von Frankreich ausgehend; was als praktische Kampfübung der Ritter beginnt, wird schnell zum kulturellen Ereignis, da das Turnier militärischen Nutzen, spielerische Dimension und Fest verbindet.²⁴⁶ In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ist es bereits so populär, dass etwa alle zwei Wochen eines stattfindet. Seine Blütezeit erlebt das Turnier, das von Henri de Champagne, dem Gatten der Marie de Champagne, und seinem Kreis propagiert wurde, in der Zeit von 1170 bis 1180, also kurz nach der Abfassung des *Roman de Troie*.

Das Turnier gleicht strukturell dem Krieg: Zum einen ist die Teilnahme nicht ungefährlich. Obwohl im Turnier (zumindest im 12. Jahrhundert) mit stumpfen Waffen gekämpft wird, zeigt die kirchliche Verurteilung der „frevelhaften“ Todesfälle im Turnier dessen Gefährlichkeit. Zweitens wird der Kampf als Schlacht angelegt, denn die Teilnehmer werden in zwei Lager eingeteilt, die sich auf einem Terrain außerhalb der Stadt treffen. Wie in der Schlacht greifen sich die Ritter frontal an und führen ihre „gente“, also das Fußvolk, Knappen und Bogenschützen, in den Kampf, üben Manöver und probieren Strategien aus. Aber neben der Kampfübung hat die Institution einen lukrativen Aspekt: Man versucht, gegnerische Ritter gefangen zu nehmen und sie so zur Zahlung eines Lösegeldes oder zum Zuschauen zu zwingen; ihre wertvollen Rüstungen und Pferde gehören dem, der sie erbeutet hat. Daher lohnt es sich, in Turnieren anzutreten. Wie die Geschichte des Guillaume le Maréchal zeigt, der um die Zeit der Abfassung des *Roman de Troie* seinen Ritterschlag erhält, können Turniere nicht nur Reichtum, sondern auch den sozialen Aufstieg bringen.²⁴⁷

²⁴⁶ Vgl. J. Flori, 1998, S. 131–152; einschlägig für das mittelalterliche Turnier sind R. Barber/J. Barker, 2002 (auf denen Flori z.T. beruht).

²⁴⁷ Vgl. G. Duby, 1984, insbes. S. 124f., 136–139 und 148–51; Guillaumes beispielloser Aufstieg wird von der Hochzeit mit der reichen Isabelle d'Estregoil besiegelt, die der König (Richard Löwenherz) ihm als Belohnung zur Frau gibt.

Dies bestätigt, dass trotz des ideologischen Überbaus das Kriegshandwerk im Zentrum des ritterlichen Lebens steht. Der Ritter definiert sich durch seine Kriegstaten, die auch seine materielle Basis darstellen, denn die Kriegsbeute ist eine wichtige Finanzquelle; es wird deshalb als vollkommen legitim betrachtet, einem besiegten Gegner die Rüstung zu nehmen. So betont Villehardouin nach einem Sieg der Kreuzfahrer:

Là gaaignèrent assez chevaux et roncins et palefroiz, et muls et mules,
et tentes et paveillons...

(Villehardouin, *La Conquête de Constantinople*, XXVIII)

Und dort erbeuteten sie viele Pferde, Packpferde und Zelter sowie Maulesel,
Maultiere, Zelte und Lagerzelte ...

Wenn also im *Roman de Troie* Hector nach dem oben zitierten Zweikampf versucht, seinem toten Gegner die Rüstung abzunehmen, ist das ein realistisches Detail, was den Krieg betrifft. In Friedenszeiten hingegen kanalisiert und reguliert das Turnier die aggressiven Impulse der Kämpfer und ermöglicht es ihnen, ihre materiellen Bedürfnisse zu befriedigen.

Mit der zunehmenden Theatralisierung des Turniers, das den Zuschauerinnen zugänglich gemacht und zunehmend in den städtischen Raum verlegt wird, kommt ein weiterer Aspekt hinzu: Den Rittern ist nun die Bewunderung der Damen und ihre gesellschaftliche Anerkennung sicher. Die Verflechtung von *amour courtois* und Turnieren wird in den Texten der Zeit sichtbar, man denke an Marie de Frances *Equitan* oder Chrétien de Troyes' *Chevalier de la Charrette*.²⁴⁸

Es ist also nicht verwunderlich, wenn Benoît nun umgekehrt den Krieg seiner Simulation assimiliert. Das Streben nach Ruhm, die Rituale des *fin'amor* und die Praktik des Turniers überkreuzen sich in seinem Werk, in dem bezeichnenderweise der Krieg oft mit den Termini „torneier“ oder „joster“ bezeichnet wird. Symptomatisch für diese Vermischung ist zum Beispiel die Wut des Troilus über die Schmach einer Verletzung, welche ihm vor den Augen der Damen zugefügt wurde:

Quant il se vit ensanglantez
E par force del champ getez,

²⁴⁸ Vgl. R. Barber/J. Barker, 2002, S. 27, die die Anwesenheit von Damen als wesentliches Merkmal der Turniere bezeichnen.

E vit Heleine e ses sorors
 E set cenz dames par les tors,
 Ire ot e honte tot ensemble ;
 De mautalent fremist e tremble.

(V. 14129–34)

Als er sich bluten sieht und vom Pferd geworfen, und Heleine sieht und seine Schwester und weiß, dass 100 Damen auf den Türmen sind, zittert er vor Wut und Scham und Zorn.

Umgekehrt erfährt das Turnier eine Fiktionalisierung: So berichtet Sarrazin für das Jahr 1278 von einem Turnier in Le Ham, das als arthurisches Spektakel inszeniert wurde. Teilnehmer wie Zuschauer wirkten in einem Szenario mit, das von den Artusromanen inspiriert war.²⁴⁹

Die turnierartigen Züge, die der Trojanische Krieg bei Benoît annimmt, schreiben also einerseits die Ritterideologie weiter fest, legen dadurch aber auch dem höfischen Rezipienten nahe, sich die antiken Krieger als Ahnen des Rittertums anzueignen. Doch Benoît beschränkt den Krieg nicht auf die Glorifizierung des Rittertums – ein genauer Blick zeigt, dass der Krieg im *Roman de Troie* durchaus ambivalente Züge trägt.

6.5 Die Ambivalenz des Krieges im *Roman de Troie*

Es gibt im *Roman de Troie* Episoden, die nicht in das Bild des edlen Ritters zu passen scheinen. So kommt es während des Waffenstillstands nach der siebten Schlacht zu einer direkten Konfrontation zwischen Hector und Achillès, die sich gegenseitig ihres Hasses versichern. Nach dem einleitenden Racheschwur des Achillès für Patroclus' Tod antwortet Hector knapp: „Se jo vos hé, jo n'en puis mais.“ (V. 13164: *Wenn ich euch hasse, kann ich nichts dafür.*) Er verspricht seinem Feind, er werde ihm in einem Zweikampf Gelegenheit geben, sich an ihm zu rächen:

E la dolor del compaignon
 Dont j'ai fait la desevreison,
 Que tantes feiz avez sentu
 Entre voz braz tot nu a nu,

²⁴⁹ Vgl. R. Barber/J. Barker, 2002, S. 53f.

E autres gieus vis e hontos
 Dont li plusor sont haïnos
 As deus, quin prenent la venjance
 Par la lor devine poissance.

(V. 13181–88)

Ihr werdet den Schmerz wegen des Verlustes eures Freundes rächen können, den ich geraubt habe, und den ihr so oft nackt in euren Armen gehalten habt und mit dem ihr andere schamlose Spiele getrieben habt, von denen die meisten den Göttern verhasst sind, die aufgrund ihrer göttlichen Macht Rache dafür nehmen.

Hector führt also Achillès' Trauer um den Freund auf eine homosexuelle Beziehung zurück und beleidigt ihn damit nach mittelalterlichen Maßstäben in sehr wenig höfischer Weise. Der offene Hass zwischen den Helden, der das höfische Verhalten torpediert, weist auf die hässliche Seite des Krieges.

Andere Szenen zeigen die Grausamkeit des Kampfes, die ebenfalls nicht zum Bild des überdimensionalen Turniers passt. Die Griechen wollen beispielsweise in der zehnten Schlacht den gefangenen König von Frise (Phrygien) einfach töten, der *in extremis* gerettet wird:

Par vive force e par destrece
 Ont le rei de Frise rescos,
 Qui en esteit mout besoignos.
 La ventaille li deslaçoënt :
 Puis que il vif ne l'en menoënt,
 Sempres i perdist la caboce ;
 Mais n'en fu mie lor la force[.]

(V. 15704–10)

Unter großem Kraftaufwand und mit Mühe haben sie [i. e. die Trojaner] den König von Phrygien gerettet, der sich in verzweifelter Lage befand. Die Griechen waren schon dabei, ihm das Visier abzunehmen. Da sie ihn nicht lebend mitnehmen konnten, wollten sie ihm den Kopf abschlagen, aber dies stand nicht in ihrer Macht.

Ähnlich barbarisch wie die vereitelte Tötung eines Gefangenen ist das Verhalten des Achillès, der die Leiche des Troilus schleift und die des Mennon

zerstückelt. Im Krieg lassen die Ritter sich offenbar zuweilen von Wut und Rachegeleuten leiten.

Erstaunlich ist dabei vor allem die Mischung zweier Haltungen: Neben dem grausamen und gierigen Verhalten der Kämpfenden, neben ihrem Hass und ihrer Rücksichtslosigkeit findet man die erwähnten Beispiele ritterlichen Verhaltens, ohne dass eine klare Evolution oder Distribution erkennbar wäre. Dies ist zunächst einmal auf die Tatsache zurückzuführen, dass sich hier zwei Diskurse überkreuzen: derjenige, der das Rittertum feiert und zur Ausbildung einer Ritterideologie beiträgt und deshalb die positiven Aspekte der Loyalität und Fairness im Kampfe betont, und der epische Diskurs, der eine von Tod und Kampf geprägte Welt beschreibt, in der der Krieg dem Kämpfer bitteres Leid und den Tod bringt.

Das Werk oszilliert aber nicht einfach zwischen diesen beiden Gesichtern des Krieges für den Kämpfer. Wenn Benoît die leidvollen Aspekte und die Grausamkeit des Krieges nicht systematisch ausblendet, kann man das sicher nicht mit mangelndem Können erklären. Es ist vielmehr so, dass der Autor damit ein Bild des Krieges durchscheinen lässt, das jenseits der Glorifizierung des Rittertums eine deutliche Kritik am Krieg formuliert.

Die so generierte Ambivalenz wird durch eine zweite potenziert: Bei genauerem Hinsehen findet man im *Roman de Troie* zwei konkurrierende Erklärungsmodelle für den Krieg, deren erstes ihn als Effekt eines diabolischen Wirkens erklärt und damit die gängige mittelalterliche Deutung des Krieges aufnimmt. Am deutlichsten zeigt sich dies an der von Benoît frei erfundenen Kentauren-Figur, die in der fünften Schlacht auftritt, dem Saie-taire (Sagittarius),²⁵⁰ der sich als besonders gefährlicher Gegner der Griechen erweist:

Dès le nombril enjusqu'a val
 Ot cors e forme de cheval.
 Il n'est rien nule, s'il vousist,
 Que d'isneslece l'atainsist.
 Cors, braz et chiere aveit semblanz
 As noz, mais n'ert mie avenanz.

²⁵⁰ Greif schließt sich hier Joly an, der meint, es handele sich um eine Kombination des Pandarus von Diktys mit einem mythologischen Kentauren; vgl. W. Greif, 1886, S. 33. Constans widerspricht dem ohne weitere Angabe von Gründen und meint außerdem, der „Sagittarius“ sei Teil der Quelle Benoîts gewesen; vgl. L. Constans, 1904–12, Bd. VI, S. 248.

Il ne fust je de dras vestuz,
 Quar come beste esteit peluz.
 La chiere aveit de tel façon,
 Plus ert vermeille d'un charbon.
 Li ueil e chief li reluseient,
 Par nuit obscure li ardeient[.]
 (V. 12355–66)

Vom Nabel abwärts hatte er den Körper und die Form eines Pferdes. Es gibt keinen, der, selbst wenn er es gewollt hätte, ihn an Schnelligkeit hätte übertreffen können. Oberkörper, Arme und Gesicht waren ähnlich wie die unseren, aber er war hässlich. Er war nie bekleidet, da er wie ein Tier ein Fell trug. Sein Gesicht war so: rot wie glühende Kohle, die Augen leuchteten im Gesicht und erleuchteten ihm die dunkle Nacht.

Die Figur wird bereits äußerlich doppelt negativ charakterisiert: als Mischwesen, das die göttliche Ordnung der Schöpfung korrumpiert und dadurch von vornherein sündig erscheint, und durch seine Hässlichkeit. Die rote Farbe seines Gesichtes und seiner Augen, die mit rot glühenden Kohlen verglichen werden, gehören endgültig in eine teuflische Isotopie und machen ihn zu einem diabolischen Wesen. Dadurch, dass dieses Wesen im Kampf ein bemerkenswerter Bogenschütze ist, der das Heer der Griechen dezimiert, wird er zur Figuration der teuflischen Seite des Krieges, der im Mittelalter allgemein auf das Wirken des Teufels zurückgeführt wurde.

Die teuflische Herkunft des Saietaire wird vor allem im Moment seines Todes deutlich: Als er Diomedès nahen sieht, wiehert er und stampft mit den Hufen; er verwundet den Helden mit einem Pfeil, doch der attackiert mit dem Schwert:

Andous li trenche les costez,
 En dous meitez est desevez :
 Ço que d'home est chiet en la place, –
 Ço cuit, ja remandra la chace –
 Ço que a beste ert ressemblant
 Ala grant piece puis corant,
 Tant que Grezeis l'ont abatu,
 Qui en recuevrent lor vertu.
 (V. 12487–94)

Er teilt ihn in zwei Hälften, so dass er auf die Erde fällt; das, was menschlich war, liegt am Boden – die Jagd hört hier wohl auf. Das, was einem Tier ähnelt, lief noch eine lange Zeit herum, bis die Griechen es töteten, die damit ihre Ehre wiederherstellten.

Im Tod zerfällt das Mischwesen; mit dem Zerfallen der widernatürlichen und teuflischen Kombination von Tierischem und Menschlichem wird der Saitaire besiegt. Dieses Wesen ist nicht das einzige Element, das die dunkle Seite des Krieges illustriert. Man findet außerdem im *Roman de Troie* eine Reihe düsterer Prolepsen, welche die Unausweichlichkeit des Krieges und die Zerstörung betonen, die er mit sich bringt.

Auf der anderen Seite, jenseits dieses Phantasmas der Angst, durchzieht ein impliziter Kommentar das Werk, der den Krieg dem Diesseits zuordnet. Eine Serie von Beratungen, Verhandlungen, Waffenstillständen und Akten des Verrats betont den Anteil der Menschen am Geschehen. Dadurch, dass die Verantwortung für den Krieg auf beide Seiten verteilt wird, bleibt dieser Kommentar jenseits jeder apologetischen Funktion. Beide Parteien kommen in ihren Beratungen zu schlechten Ergebnissen. So zeigt die trojanische Beratung nach dem Wiederaufbau der Stadt, wie Egoismus und Eitelkeit, also individuelle Impulse, unweigerlich zum Kriegsbeschluss führen: Prianz, der doch eigentlich seine Schwester befreien wollte, verliert dies ganz aus den Augen und spricht nur von Rache:

« Querons mecine a estre sain,
O faire a ceus honte e damage
Qui le firent nostre lignage. »
(V. 3686–88)

Lasst uns Heilung suchen und denen Schaden und Schmach zufügen, die uns dies angetan haben.

Paris versichert aufgrund seines Traums vom Urteil über die drei Göttinnen zuversichtlich: „Li deu en vuelent nostre honor.“ (V. 3858: *Die Götter wollen unseren Sieg.*) Als Hector und der Priester Helenus vor einer Strafexpedition warnen, antwortet Troilus statt mit Argumenten mit einer persönlichen Schmähung:

Que quiert il entre chevaliers ?
Mais aut orer en cez mostiers

E guarit qu'il seit e gros e gras.
 Nos vies ne s'acordent pas :
 Penst bien de son cors aaisier,
 Qu'il n'a d'autre chose mestier.
 (V. 4005–10)

Was will er unter Rittern? Er soll in jenen Klöstern Gebete anhören und darauf achten, dass er dick und fett wird. Unsere Lebensstile passen nicht zusammen: Es denkt daran, seinen Körper zu pflegen, wer keine anderen Aufgaben hat.

Diese Tirade des Troilus illustriert den Sieg der niederen Impulse, Stolz, Rachsucht und Habgier, über die Vernunft. Die topische Mönchskritik wird dadurch ins Unrecht gesetzt, dass sie hier gegen den weitsichtigen und weisen Helenus vorgebracht wird und ganz offensichtlich unberechtigt ist; der Autor betont den Egoismus und die Kurzsichtigkeit, welche die Entscheidung beeinflussen. Dies wird deutlich, wenn man den daretischen Text betrachtet; dort steht lediglich: „Troilus [...] bellum geri suadebat et non debere terri metu verborum Heleni.“ (Dar. Phryg. VII, S. 9, 19–21: *Troilus riet zum Krieg und dass man keine Angst vor den Worten des Helenus haben sollte.*)

Da der Ausfall des Troilus auf Mönche zielt, zielt der Autor auf seinen eigenen Stand. Dies mag auch ein Hinweis auf die soziale Ausgrenzung des niederen Klerus durch die adlige Gesellschaft sein; intradiegetisch wird sie wie die Mönchskritik entwertet. Was den Krieg betrifft, weist sie auf eine diskrete Positionsbestimmung Benoïts hin, auf eine Kritik an der Kriegstreiberei von Seiten der Mächtigen.

Deren egoistische Motivationen hebeln im *Roman de Troie* den kollektiven Entscheidungsmodus des Mittelalters aus. Das Ideal, das hinter der Maxime „quod omnes tangit ab omnibus approbetur“ (*was alle angeht, muss von allen gebilligt werden*) steht, ein Ideal sozialer Harmonie, steht bei Benoît im Widerspruch zum wirklichen Verlauf dieser Versammlungen, deren einstimmige Entscheidungen, wie bereits das Beispiel des Paris bei der Strafexpedition gegen die Griechen, aber auch das des Achillès bei seinem ‚Friedensappell‘ zeigt, eben nicht vom Gedanken an das Gemeinwohl, sondern immer von egoistischen Gründen Einzelner motiviert sind.

Levenson sieht in der Verkettung von Beratungen, Verhandlungen und falschen Entscheidungen eine Struktur, die die zunehmende Zerstörung im *Roman de Troie* illustriert und sogar kommentiert:

The poem proceeds through a sequence of causes and effects, antecedent councils and their consequent anarchy [...]. In addition, Benoît's use of medieval contexts provides a running commentary upon events. Finally, the Trojan war segment demonstrates purposeful, rhythmic repetition in the presentation of encounters and truces.²⁵¹

Der Krieg ist für Benoît, das zeigen die angeführten narrativen Strategien, trotz der diabolischen Züge, die er ihm verleiht, offensichtlich kein Schicksal, das über die Menschen hereinbricht, sondern ein selbsterstörerischer Akt der Menschen.

Gerade in den Passagen, welche oft als Beweis dafür zitiert werden, dass Benoît in Grausamkeiten schwelgt, dient die Schilderung der Zerstörung und des Leids auch der Warnung:

La veïssiez tant angoïssos,
 Qui sont navré et qui se plaignent,
 Si s'entrocïent et mahaïgnent.
 Grant sont li renc et li conrei,
 Grant la bataille et li tornei,
 Granz les chaces e les meslees :
 Si n'ont les testes si armees
 Qu'il ne s'espandent les cerveles,
 Les entrailles et les boëles.
 De lor sanc est grant la paluz.
 Tant i gist morz e abatuz,
 Nus hom n'en set esmee faire[.]

(V. 12706–17)

Welches Leid hättet ihr dort gesehen! Die einen sind verwundet und klagen, die anderen verwunden sich, töten sich gegenseitig. Furchtbar sind die Reihen der Kämpfer, furchtbar die Schlacht und die Kämpfe, furchtbar die Verfolgungen und Wirren. Und so können ihre Helme nicht verhindern, dass sie ihr Hirn verspritzen, ihre Innereien und Gedärme. Der Sumpf aus ihrem Blut ist groß. So groß ist die Zahl der Toten, dass niemand sie zählen kann.

Benoît stellt dem Rezipienten durch seine Formel „La veïssiez“ das drastisch geschilderte Leid direkt vor Augen. Sein rhetorischer Aufwand, die Ana-

²⁵¹ J. L. Levenson, 1979, S. 64f.

pher von „grant/z“, die parallelen Konstruktionen, besonders aber der leicht abgewandelte Topos der Unsagbarkeit am Ende der Passage, sollen Pathos erzeugen, so dass der Rezipient nicht nur überwältigt ist, sondern auch Mitleid empfindet.

Gegen Ende seines Werkes fasst Benoît die maßlose Illusion der Menschen, die den Krieg hervorbringen, ihn aber immer wieder dem Willen der Götter anlasten, in ein deutliches Bild, in dem auch ein Sinngebungsmuster erkennbar wird. Die Einwohner der uneinnehmbaren Stadt reißen die tausendjährigen Mauern Neptuns für die Pferdestatue ein:

Adonc fu enz traiz li chevaus
 O si grant veneracion
 E o si grant procession
 Qu'om ne set pas conter la joie
 Que de lor mort font cil de Troie.

(V. 25940–44)

Dann wurde das Pferd hineingezogen, begleitet von so großer Verehrung und so großen Prozessionen, dass man die Freude der Trojaner über ihren eigenen Tod kaum in Worte fassen kann.

Das Fest zu Ehren der Statue erinnert an die Anbetung des goldenen Kalbs (*Exodus* 32:4), die bildlich oft als Tanz um das Götzenbild dargestellt wird. Die biblische Referenz impliziert hier jedoch weniger eine religiöse als vielmehr eine moralistische Kritik, denn es ist die Kurzsichtigkeit des Menschen, sein Egoismus, der die Zerstörung provoziert.

Wenn Benoît so den menschlichen Anteil an den Mechanismen des Krieges offenlegt, betrifft dies natürlich die soziale Schicht, die sein Text in den Blick nimmt, den Adel. Und diesem droht er in der erwähnten Rede des Achillès für den Frieden den Machtverlust, ja die Auslöschung als letzte und schrecklichste Folge des Krieges an:

De basse gent e de vilains
 Sera li mondes restorez.
 Par ço perira nobletez,
 Hautece, pris, joie e honor :
 C'est damages e grant dolor.

(V. 19646–50)

Von niederem Volk und Bauern wird die Welt wiedererbaut werden. Durch dies wird der Adel untergehen, Edelmut, Wert, Freude und Ehre: ein großer Verlust und Anlass für großen Schmerz.

Auch wenn Achillès einen egoistischen Grund für seine Rede gegen den Krieg hat, bleibt die drohende Vision bestehen. Der Krieg, der die Inszenierung adliger Tugenden ermöglicht und mit seiner Simulation, dem Turnier, austauschbar scheint, bleibt, das zeigt der *clerc* Benoît mit seinem Kommentar zum Krieg, letztlich immer eine „dolorose joste“.

7 Anachronismen und die Episteme des Mittelalters

Benoît berichtet, wie Hector versucht, Patroclus' Waffen an sich zu nehmen, nachdem er ihn getötet hat:

Ainz i perdra del sanc del cors
Que les armes n'en traie fors
Amees les a d'amors :
Dreit a, que soz ciel n'a meillors,
Ne plus riches ne plus preisiees.

(V. 8441–45)

Er ist bereit, eher sein Blut zu vergießen als sie nicht an sich zu nehmen. Diese Waffen liebt er, und er hat recht, denn es gibt auf der Welt keine anderen, die so solide sind, so prächtig und so berühmt.

Während aus dem Kommentar des Erzählers an dieser Stelle Verständnis für Hectors Handeln hervorgeht, kommentiert er später, als Hector am Lager der Griechen erneut versucht, die Waffen an sich zu nehmen, das Geschehen ganz anders:

Ço peise mei, quar trop est lait.
(V. 10068)

Diese Geste erfüllt mich mit Trauer, denn sie ist überhaupt nicht höfisch.

Dies ist eine der Stellen, an denen der Anachronismus des Werkes bis in den Erzählerkommentar reicht: Benoît bekundet sein Bedauern über das *unhöfische* Verhalten seines antiken Helden.

Zumeist manifestiert sich der Anachronismus des *Roman de Troie* jedoch auf der diegetischen Ebene. Dunger beschreibt das Phänomen als Verkleidung, ja ungewollte Travestie:

Es treten uns zwar dieselben Gestalten, dieselben Ereignisse entgegen, aber in völlig verändertem Gewande. Aus den Helden des Alterthums sind Ritter geworden, welche in ihren Stahlringen vor Troja Speere verstecken und

buhurt und tjoste üben und im Dienste minniglicher Frauen nach Ehre ringen; die Götter Homer's treten uns als Zauberer entgegen ...²⁵²

In der Forschung hat man dies auf die mangelnde Kenntnis Benoîts über die Antike zurückgeführt,²⁵³ wenn nicht gar zum Effekt „mittelalterlicher Naivität“²⁵⁴ erklärt. Auch noch Hugo Buchthal bedauert die ‚Verfälschung‘:

The Greek and Trojan heroes and heroines are transformed into barons and damsels, move in an entirely mediaeval environment, act in accordance with feudal customs and the mediaeval code of honour, worship like Christians, and wear mediaeval dresses and armour. Apart from the proper names and the ultimate classical origin of the subject matter itself, there is little that reminds one of antiquity.²⁵⁵

Raynaud de Lage und Frappier bewirken in den frühen 1960er Jahren mit ihren Neuansätzen zur Interpretation des Anachronismus in den *romans antiques* ein Umdenken auf diesem Gebiet. Sie lehnen die Erklärung des Phänomens als Effekt einer Unbedarftheit ab und betrachten die anachronistischen Züge in den mittelalterlichen Werken als Ausdruck einer idealisierten Welt, als Kunstmittel.²⁵⁶ Frappier betont den Willen der Autoren der *romans antiques* zur Modernisierung, die auf eine überzeitliche Gültigkeit, eine Typizität, abziele.²⁵⁷

Raymond Cormier erklärt die Anachronismen als kommunikative Notwendigkeit der Übersetzung; sie fungierten „at least as necessary mediators of past and present“ und ermöglichten überhaupt erst ein Verständnis der antiken Welt beziehungsweise der Geschichte,²⁵⁸ es entspreche außerdem der allgemeinen Tendenz zur Euhemerisierung.

Eine ideologische Funktion, die Cormier nur knapp andeutet, wird von den neueren Ansätzen vorausgesetzt. Levenson vermutet, dass der Anachro-

²⁵² H. Dunger, 1869, S. 31.

²⁵³ Constans z. B. meint, bei dem Anachronismus Benoîts handle es sich nicht um einen gewollten Effekt, „mais bien plutôt d'un entraînement irréfléchi et inconscient [...]“. L. Constans, 1904–12, Bd. VI, S. 246, Anm. 1.

²⁵⁴ R. Witte, 1904, S. 7.

²⁵⁵ H. Buchthal, 1971, S. 4.

²⁵⁶ Vgl. G. Raynaud de Lage, 1961 und 1976, sowie J. Frappier, 1964 und 1976. Zur Einschätzung ihres Beitrags s. auch U. Schöning, 1991, S. 23ff. (Er erwähnt jedoch nicht E. Köhler, der sich schon 1956 mit dem Problem beschäftigt hat; vgl. unten S. 145.)

²⁵⁷ Vgl. J. Frappier, 1976, insbes. S. 31f. und 53ff.

²⁵⁸ Vgl. R. Cormier, 1974, Zitat S. 157.

nismus der Geschichte eine philosophische Dimension gebe, die den Leser zwingt, zu den aufgeworfenen Problemen Position zu beziehen.²⁵⁹

Für Petit, der sich darin Frappier anschließt, hat der Anachronismus die Funktion, eine poetische Welt zu kreieren, in der das Verhältnis von König und Rittern ausgeglichen ist, und die Eigenschaften von *clerc* und Ritter sich vereinigen.²⁶⁰ Jacques Le Goff plädiert dafür, dass den Antikeromanen die Bezeichnung „romans historiques“ zustehe, obwohl die Figuren ästhetische und ethische Werte des Mittelalters vertreten. Ihnen fehle zwar die *couleur locale*, aber die Figuren böten doch ein „dépaysement“ dadurch, dass sie Heiden seien.²⁶¹

Croizy-Naquet hingegen spricht dem Anachronismus eine poetische Funktion zu, wenn sie ihn als „catalysator de la merveille“ bezeichnet, der eine eigene ideale Welt kreiere:

De cette conjugaison concertée, voire savante, du passé et du présent se dégage un univers au charme subtil où la fiction côtoie l'histoire, la fable antique, la science médiévale, où s'annulent toute distance temporelle et tout cloisonnement rigide entre les époques. Cette synthèse en une réalisation atemporelle aboutit à la diffusion d'une *imago mundi* idéale parce que totalisante.²⁶²

Ideal sei diese atemporale Welt vor allem deshalb, weil sie entsprechend der erwähnten Tendenz der mittelalterlichen Ästhetik die Welt in ihrer Gesamtheit umfasse, eine *summa* biete.

Petit greift die Frage in einer Monographie wieder auf, in der er eine Typologie derjenigen Anachronismen entwirft, die er als absolute bezeichnet: die Insertion mittelalterlicher Elemente in die antike Geschichte.²⁶³ Er unterscheidet *anachronismes de civilisation*, die vor allem den Krieg, die feudalen Strukturen, die Religion und die Realien betreffen, aber auch den entgegengesetzten Typ des Anachronismus, einen gelehrten mittelalterlichen, sowie den alles beherrschenden Synkretismus.

²⁵⁹ Vgl. Levenson, 1979, S. 59ff.

²⁶⁰ Vgl. A. Petit, 1985, S. 428ff., der die Theorie von G. Raynaud de Lage, 1976, S. 158, aufnimmt.

²⁶¹ Vgl. J. Le Goff, 1972, S. 166.

²⁶² C. Croizy-Naquet, 1994, S. 422.

²⁶³ Vgl. A. Petit, 2002; dort findet man auch einen sehr detaillierten Forschungsbericht, S. 11–28.

Die meisten der genannten Arbeiten befassen sich mit den *romans antiques* als Gattung, hier bestehen jedoch wichtige Unterschiede zwischen den Werken, so dass an dieser Stelle einige Bemerkungen zum Anachronismus des *Roman de Troie* keineswegs überflüssig scheinen. Wie bereits Raynaud de Lage bemerkt, ist Benoît „jamais aussi fidèle que le romancier de l'*Enéas* aux réalités historiques“.²⁶⁴ Dies mag auf einen quantitativen Unterschied deuten; es ist dennoch zu fragen, welche Funktionen der Autor den Anachronismen gibt.

Bei dieser Untersuchung muss im Übrigen der Tatsache Rechnung getragen werden, dass Benoît sich als Erzähler bewusst inszeniert; die Referenzen auf die mittelalterliche Welt, die der Stimme des Erzählers zuzuordnen sind, stellen natürlich keine Anachronismen dar.

7.1 Die Inszenierung der Antike bei Benoît

Die Schilderung der Begräbnisse im *Roman de Troie* ist angetan, das Spannungsfeld der Anachronismen abzustecken, so dass der Überblick hier beginnen soll. Die Vorstellung, die man häufiger in den Begräbnisszenen findet, dass die Leichen der großen Kriegshelden einbalsamiert wurden, entspricht natürlich nicht den Gepflogenheiten der griechischen Antike, hat aber für das Publikum des Mittelalters sicher einen großen Reiz. Da Dares nur das unpräzise „sepelire“ gebraucht und darüber hinaus sehr spärliche Andeutungen macht, bietet er dem mittelalterlichen Autor hier einen Freiraum. Wenn dieser fehlt, wie im Falle des Achillès, dessen Einäscherung Benoît aus anderen Quellen kennt, respektiert er dies, fühlt sich aber gezwungen zu erklären, warum dieser nicht einbalsamiert wurde. Der Dichter gibt an, Achillès sei so zerstückelt gewesen, dass man seine Körper nicht habe erhalten können (V. 22465ff.).²⁶⁵

Die Einbalsamierung ist bestimmten Helden vorbehalten; für die Mehrzahl der Toten wird hingegen die Einäscherung beschrieben, so auch vor dem Begräbnis des Hector für die vielen namenlosen Toten:

²⁶⁴ G. Raynaud de Lage, 1961, S. 287.

²⁶⁵ Dares berichtet im Falle Achills nicht ausdrücklich von der Begräbnisart; dass Achills Leiche verbrannt wurde, wusste der Autor sicher aus der *Ilias Latina* und aus Diktys' Werk (IV, 13), so dass er hier den angesprochenen Spielraum nicht hatte.

Cil de la vile ont fait les rez,
 En mainz lieus les ont alumez ;
 Si ont cil de l'ost autresi.

(V. 16623–25)

Die Bewohner der Stadt haben die Scheiterhaufen aufgetürmt und an vielen Orten angezündet; die aus dem griechischen Heer machen es ebenso.

Petit konstatiert, dass für Hector zwar eine Art christlicher Totenwache beschrieben wird, das Begräbnis selbst aber nicht von einem starken religiösen Anachronismus gekennzeichnet sei.²⁶⁶

Von Naivität kann man im Falle Benoîts also offenbar nicht sprechen, denn der Autor scheint sich der historischen Realität (zumindest in großen Teilen) bewusst zu sein. Einen noch deutlicheren Beweis liefern die Stellen, an denen man sogar von einer bewussten Inszenierung der Antike als Vergangenheit sprechen kann,²⁶⁷ wie beispielsweise die Leichenspiele. Benoît schildert diese zwar nicht *in extenso*, aber er erwähnt sie und erklärt seinen Rezipienten den Brauch:

Plusors gieus firent a la biere
 De maint endreit, de maint semblant,
 Quar a cel tens, ço truis lisant,
 Le faiseit om al plus vaillant,
 Quant d'icest siegle ert trespassant[.]

(V. 10374–78)

Mehrere Spiele hielten sie vor der Bahre ab, von vielfacher Art, denn in jener Zeit, das finde ich geschrieben, tat man dies zu Ehren der Tapferen, wenn sie gestorben waren.

„Cel tens“ bezieht sich eindeutig auf eine Vergangenheit, deren fremde Bräuche Benoît mithilfe schriftlicher Quellen erklärt. Dies bedeutet, dass der Autor sich der Alterität der antiken Welt durchaus bewusst ist und diese auch seinem Publikum nicht vorenthält. Er fungiert hier deutlich als Vermittler zwischen den Kulturen.

²⁶⁶ Vgl. A. Petit, 2002, S. 167; dieser vermutet, S. 170, ebenfalls, dass nur der Tod der Helden von Anachronismen gekennzeichnet sei.

²⁶⁷ Auf diese Tatsache weist auch U. Schöning, 1991, S. 247ff., hin, der aber leider kaum Beispiele anführt.

Die Rolle als Übersetzer vom Lateinischen in die Volkssprache umfasst eben weit mehr als nur die sprachliche Übertragung: Es geht auch um einen Kulturtransfer. Da genaue Erklärungen für jedes fremde Faktum das Werk jedoch überfrachten würden, „übersetzt“ Benoît oft unverständliche Aspekte der antiken Kultur so in zeitgenössische Bräuche, dass sein Publikum ihre Bedeutung versteht.

Dieses Verfahren findet man weitaus häufiger als die Kommentierung; man könnte die Anachronismen, die daraus entstehen, als Produkte des Kulturtransfers betrachten.

7.2 Notwendige Anachronismen des Kulturtransfers

Um das Verständnis seines Publikums sicherzustellen, ohne umständlich alles erklären zu müssen, lässt Benoît beispielsweise Bischöfe statt heidnischen Priestern auftreten, die Toten in den Tempeln begraben oder den Achillès Simson, David und Salomon als Exempla für Opfer der Liebe zitieren (V. 18045f.). Der semiotische Prozess besteht also in einer Abkürzung, die ein Zeichen, ein Phänomen der heidnischen antiken Kultur, durch ein äquivalentes der mittelalterlichen Kultur ersetzt. Eine solche Substitution stellt die Benennung des trojanischen Verräters Antenor als „Judas“ dar, welche den Umstand kommentiert, dass er das heilige Palladium aus dem Tempel Trojas den Griechen übergibt (V. 26135). Der Name steht im Mittelalter für einen besonders verabscheuungswürdigen Verrat, der hier den sakrilegischen Charakter der Entwendung des heidnischen Kultgegenstands für das Publikum begreifbar macht und dessen moralische Bewertung vereindeutigt. Außerdem wird eine Opferrolle der verratenen Stadt suggeriert.

Ein zweites wichtiges Gebiet übertragungsbedingter Anachronismen sind die Realien, insbesondere Waffen und Kleidung. So schildert Benoît die Gesandtschaft der Griechen vor dem Ausbruch des Krieges mit großem Aufwand:

Mout se vestirent richement,
 Quar, se li Livres ne me ment,
 De dras de seie de colors
 Ovrez a bestes e a flors,
 D'or e de pieres estelez,
 Furent vestu e afublez

Ensi tres bel e si tres bien
 Qu'il lor avint sor tote rien.
 En lor chiés orent dous chapeaus
 Faiz de la plume d'uns oiseaus
 Qui conversent, ço dit l'Autor,
 En Inde la Superior.
 (V. 6219–30)

Sie kleideten sich sehr prächtig, denn sie waren, wenn meine Quelle nicht lügt, mit farbiger Seide bekleidet, die mit Tieren und Blumen bestickt und mit Gold und Edelsteinen geschmückt war. So waren sie prächtig gekleidet, damit ihnen nichts passieren sollte. Auf den Köpfen trugen sie leichte Hüte, gemacht aus den Federn von Vögeln, die man, wie der Autor berichtet, im oberen Indien findet.

Die Referenz auf die Quelle, aus der gerade diese Informationen nicht stammen können, unterstreicht die Tatsache, dass es sich hier um eine kulturelle Übersetzung handelt. Um den Hörern die Wichtigkeit dieser Gesandtschaft, die das Recht auf Seiten der Griechen bringen soll, verständlich zu machen, wird vestimentärer Luxus beschrieben. Gontero weist darauf hin, dass im Mittelalter die Kleidung geradezu als Standessymbol fungiert und ein ganzes Bündel von Informationen über den Träger transportiert. Tatsächlich seien die *romans antiques*, was die beschriebene Kleidung betrifft, ihrer Zeit sogar voraus, denn so kostbare gold- und edelsteingeschmückte Mäntel wie die hier imaginierten finde man in der Realität erst im 14. Jahrhundert.²⁶⁸

Ähnlich verhält es sich mit der Bewaffnung der Ritter, die eindeutig dem Mittelalter entstammt. Allerdings führen uns Details wie die Tatsache, dass Prianz Heleines Pferd galant am Zügel führt, bereits auf eine andere Art des Anachronismus, der nicht nur auf die Notwendigkeit einer verständlichen Übertragung zurückgeht, ein struktureller und sinnstiftender Anachronismus, der das gesamte Werk durchzieht.

²⁶⁸ Vgl. V. Gontero, 2002, S. 16–21.

7.3 Strukturelle Anachronismen: Mechanismen der Sinnkonstitution

Der strukturelle Anachronismus, der am Verhalten des Prianz deutlich wird, könnte zunächst als soziokulturelle Anpassung der geschilderten Welt an die höfische Welt von Benoîts Publikum aufgefasst werden. Dabei erweitert sich vor allem die Rolle der Frauen notwendigerweise erheblich. Sie sind nicht nur Zuschauerinnen bei der Schlacht, sondern auch Richterinnen über die ritterlichen Qualitäten, die wie beim Turnier dem besten Ritter den Preis des Tages zuerkennen, wie nach der zweiten Schlacht:

Les dames ont assez enquis
 Qui en deveit avoir le pris,
 Emprès Hector cui le dorreient.

(V. 10283–85)

Sie [i. e. die Trojaner] haben die Damen gefragt, wer von ihnen nach Hektor den Preis davontragen sollte, wem sie ihn geben würden.

Dazu gehören auch die Szenen, in denen die Damen den Kriegern nach der Schlacht die Rüstungen abnehmen, wie im folgenden Beispiel:

Ot assez dames e puceles
 Riches e proz, sages e beles.
 Son cors desarment volentiers.

(V. 11697–99)

Es gab dort genügend Damen und Mädchen, reich und wohlherzogen, gebildet und schön. Sie nehmen ihm [i. e. Hektor] gerne die Rüstung ab.

Über seinen blutstarrenden „auqueton“ zieht Hector einen Mantel, um Heleine zu empfangen.²⁶⁹ Die Schilderung solcher Szenen trägt nicht nur der Zusammensetzung des Publikums Rechnung, sondern auch der eher ideologischen Tatsache, dass das häusliche beziehungsweise gesellschaftliche Leben auf der Burg sich im Mittelalter um die Frauen herum organisiert, da sie Bildung, literarische Interessen und das höfische Raffinement verkörpern.

²⁶⁹ Allen Vorbehalten mittelalterlicher Hygiene gegenüber zum Trotz: Jason z. B. nimmt nach seiner Heldentat erst ein Bad, bevor er sich den Damen präsentiert; vgl. V. 2015ff.

Erich Köhler, der sich eingehend mit diesem Phänomen befasst hat, wehrt sich gegen die erwähnte schnelle Verurteilung der mittelalterlichen Geisteskräfte, indem er feststellt:

Die souveräne Unbekümmertheit, mit der das Mittelalter die Vergangenheit travestiert, ist nur zu einem geringen Teil Naivität, zum größten Teil ist sie Selbstinterpretation mit Hilfe einer Geschichtsauslegung [...].²⁷⁰

Köhler legt dar, dass aufgrund der historischen und politischen Gegebenheiten des Feudalismus im 12. Jahrhundert mit dem Erstarken der antifeudalen Mächte und der Verelendung der niederen Ritter die Notwendigkeit zur Konsolidierung ihres Standesbewusstseins entstanden sei. Dabei habe gerade der *roman antique* eine entscheidende Rolle gespielt, indem er zur Idee einer *translatio studii* auch die einer Übertragung des idealen Kriegerturns von der antiken Welt in die eigene Gegenwart hinzufügte, eine Art *translatio militiae*. Über das Idealbild des christlichen Ritters der *chanson de geste* hinaus sei so das Bild eines höfisch, humanistisch und christlich vollendeten Ritterturns entstanden. In diesem Spannungsfeld von Antike und mittelalterlicher Gegenwart habe der Anachronismus der *romans antiques* seine Funktion:

Die ohne Zweifel von dem Humanismus des 12. Jahrhunderts berührten Verfasser der antikisierenden Romane waren gewiß nicht so naiv, sich klassische Helden nicht anders als im Gewande der eigenen Zeit vorstellen zu können. Mit ihrer Umstilisierung der antiken Helden nahmen sie praktisch vorweg, was Chrestien programmatisch formulierte: die doppelte geschichtliche Bestimmung des Ritterstandes als Träger einer universalen Kultur und als Garanten der Ordnung.²⁷¹

Diese Folienfunktion lässt sich im Übrigen am Text selbst belegen. Auf der Sinnebene des *sensus litteralis* und der symbolischen des *sensus moralis* erhält das antike Ritterturn eine Vorbildfunktion, die in einer expliziten *mise en abyme* deutlich wird: Agamemnon mahnt seinen Bruder nach dem Raub der Heleine, sich zu rächen, und führt dafür das Beispiel der „Alten“ an:

Mais quant hom lor faiseit laidure,
Si preneient engin e cure

²⁷⁰ E. Köhler, 1956, S. 6.

²⁷¹ Ebd., S. 41.

Come il s'en poüssent vengier :
Si deivent faire chevalier.

(V. 4957–60)

Aber wenn man ihnen unrecht tat, haben sie einen Plan gemacht, wie sie sich rächen könnten: So müssen es Ritter halten.

In diesen „Alten“ überkreuzen sich die imaginären Vorfahren und Vorbilder des Agamemnon und seiner Zeitgenossen mit den Vorbildern der Zeitgenossen Benoïts, den antiken Helden.

Man muss allerdings, das zeigen die angeführten Beispiele, das Konzept einer Vorbildfunktion und einer *translatio* vom Rittertum auf die gesamte höfische Lebensart erweitern: Der strukturelle Anachronismus betrifft nicht nur die Ritter, sondern auch die höfische Liebe und damit die neue Definition der Rolle der Frau, die hier, wie man deutlich sieht, in mehrfacher Hinsicht Ermöglichungsgrund der Heldentaten ist. Heleines Raub löst den Konflikt aus, während im Kampf selbst, wie am Beispiel des Troilus, des Diomedès und des Achillès deutlich wird, die Zuschauerinnen eine stärkere Motivation für die *prouesse* liefern als etwa die Loyalität zum Lehnsherrn.

Hinzu kommt eine weitere Struktur: Auch das Verhältnis zwischen den Adligen ist ein Abbild des mittelalterlichen Lehnverhältnisses. Dies wird zum Beispiel am „Aufstand“ des Palamedes deutlich, der nach Hectors Tod unbedingt Heerführer der Griechen sein will. Agamemnon fordert die anderen Herren auf, ihn zu wählen, wenn sie möchten, und versichert:

Or facent prince, jo l'otrei,
A lor voleir e a lor gré :
Ne l'ai en fieu n'en herité.
Jo ne demant en eus maistrie
S'amistié non e compaignie :
Volentiers la lais e guerpis.

(V. 16970–75)

Die Fürsten sollen tun, das gestatte ich, ganz nach ihrem Willen. Ich habe [die Macht] nicht als Lehen und nicht geerbt. Ich verlange keine Herrschaft über sie außer Freundschaft und Gesellschaft. [Die Herrschaft] lasse ich gerne.

Der griechische Kriegsherr ist, das zeigt sich hier deutlich, nur ein *primus inter pares*, wie es im 12. Jahrhundert für die französischen Könige gilt. Dies bestätigt die strukturellen Ähnlichkeiten: Die geschilderte Antike ist eine paradigmatische Welt, welche bereits die fundamentalen Strukturen der höfischen Welt des 12. Jahrhunderts aufweist. Dadurch erhält die eigene Gegenwart eine historische Legitimation, erscheint als Ergebnis eines direkten Kulturtransfers, der ja bereits in der erwähnten Konstruktion einer trojanischen Abstammung der mittelalterlichen Herrscherhäuser angedeutet wird.

Das, was bei Benoît strukturell angelegt ist, die Parallelität von antiker Welt und eigener Zeit, beschreibt Chrétien de Troyes im Prolog des *Cligès* ausdrücklich als Filiation, als *translatio* von Rittertum und Wissen:

Ce nos ont nostre livre apris
 qu'an Grece ot de chevalerie
 le premier los et de clergie.
 Puis vint chevalerie a Rome
 et de la clergie la some,
 qui or est an France venue.
 Dex doint qu'ele i soit maintenue
 et que li leus li abelisse
 tant que ja mes de France n'isse
 l'enors qui s'i est arestee.

(Chrétien de Troyes, *Cligès*, V. 30–39)

*Die Bücher haben uns gelehrt, dass Griechenland im Rittertum und in der Bildung größtes Ansehen genoss. Dann gingen das Rittertum und die höchste Bildung nach Rom über, die nun nach Frankreich gekommen sind. Gebe Gott, dass sie hier bleiben mögen und dass der Ort ihnen gefallen möge, auf dass der Ruhm Frankreich niemals verlassen möge, der hierher gekommen ist.*²⁷²

Der Wunsch Chrétiens macht deutlich, dass der angevinisch-normannische Hof als Zentrum der Zivilisation aufgefasst wird, anobliert durch die *translatio*. Diese erscheint im *Roman de Troie* sogar als eine dreifache Weitergabe: *translatio militiae, amoris und imperii*. Und durch das Werk, welches dies dokumentiert, wird sie begleitet von einer *translatio studii*.

²⁷² Bereits J. Frappier, 1976, S. 27, zitiert diesen Prolog.

Die Stimmung des Untergangs, die den *Roman de Troie* aufgrund seiner zahlreichen Prolepsen durchzieht, kann diese Idealität nicht infrage stellen, weil der Untergang der Antike Voraussetzung der Übertragung ist, aber aus eschatologischer Perspektive auch deshalb, weil die Antike eine überwundene Zeit ist, die nur durch eine typologische Auslegung für die Heilsgeschichte vereinnahmt werden kann. – Die Überlegenheit der Antike bekräftigen beide Denkfiguren.

Im Inneren der Klammer jedoch kann die Antike auch als Epoche einer vorbildhaften, aber in unerreichbare Ferne gerückten Zeit der zivilisatorischen Höhe erscheinen.

7.4 Jenseits des Anachronismus: die antike Wunderwelt

Die Wunderwelt der Antike, wie sie die *Chambre de Beautés* verkörpert, zeigt auch das Grabmal des Hector oder die Beschreibung der Welt und des Landes „Amazonie“. Hier manifestiert sich die enzyklopädische Leidenschaft des Mittelalters, die seit Isidor von Sevillas Werk mit dem Wissen der Antike verknüpft war. Anachronismen ergeben sich hier, das muss nicht eigens betont werden, durch Lücken in den Quellen und Fehlinterpretationen.²⁷³

Es existiert jedoch eine Form des „enzyklopädischen“ Anachronismus, der nicht mit dem Irrtum verrechnet werden kann. Ein Beispiel dafür liefert die *Chambre de Beautés* mit ihren Automaten, aber auch folgende erstaunliche Beschreibung des Mantels der Briseïda:

Del mantel fu la pane chiere,
 Tote enterine e tot entiere :
 N’i ot ne piece ne costume.
 Ço truevent clerc en escriture
 Que bestes a vers Oriant, –
 Cele de treis anz est mout grant, –
 L’om les claime dindialos ;
 Mout vaut la pel e plus li os.
 Onc Deus ne fist cele color,

²⁷³ Diese Fehler sind, wie erwähnt, im 19. Jahrhundert ein bevorzugter Forschungsgegenstand; insbesondere A. Joly, 1870–71, liefert hier Material.

En taint n'en herbe ne en flor,
Dont la pel ne seit coloree.

(V. 13361–71)

Das Futter des Mantels war sehr kostbar, sehr schön und aus einem Stück, ohne Flicker und ohne Naht. Das finden die Kleriker in den Schriften, dass es die Tiere gen Orient gibt – wenn es drei Jahre alt ist, ist es zu groß – die man Dindialos nennt, deren Fell sehr kostbar ist und noch mehr der Knochen. Gott hat niemals eine Farbe gemacht, als Farbton, Pflanze oder Blüte, die sich nicht auf dem Fell findet.

Benoît erfindet hier ein Tier mit wertvollem Pelz, für das er neben dem Namen und dem Ursprung im Anschluss sogar spezielle Jagdmethoden erdenkt. Der fiktive Charakter dieses Einschubs ist unbezweifelbar; auf einem Irrtum kann dies nicht beruhen. Benoît spielt hier geradezu mit der Begeisterung für enzyklopädische Informationen und mit seinem privilegierten Wissen, welches sein Publikum bei einem Kleriker voraussetzt, um eigene Erfindungen in die Geschichte einzubauen, Elemente der *fabula* in der vermeintlichen *historia* zu verstecken, zumal diese durch die Gelehrsamkeit der Antike legitimiert scheint. Ziel des Vorgehens kann nur die Ausschmückung sein.

Diese Ausschmückung ist auch Ausdruck einer Idealisierung der Antike, auf die bereits Albert Pauphilet in Bezug auf den *Roman d'Enéas* hinweist; die anachronistisch verzerrte Antike wird auch zur Quelle der mittelalterlichen Märchenwelt:

Ainsi se dégage de son œuvre cette idée, qui fut d'ailleurs répandue pendant tout le Moyen Age, que l'Antiquité avait été une époque d'une richesse et d'une science prodigieuses, qui disposait des plus belles matières et connaissait les propriétés secrètes des choses ; si bien qu'en ses ouvrages d'un luxe inégalé elle avait su en outre enclorre des vertus magiques. C'est une forme curieuse du rôle de l'Antiquité au Moyen Age ; elle a été un temps romanesque, où les imaginations pouvaient se donner carrière ; en somme elle a été l'un des principaux éléments de la féerie médiévale.²⁷⁴

²⁷⁴ A. Pauphilet, 1950, S. 98; vgl. auch J. Frappier, 1976, der die ästhetischen Qualitäten der mittelalterlichen Anachronismen hervorhebt.

Der ‚ornamentale‘ Anachronismus weist darauf, dass die Antike für den mittelalterlichen Autor aufgrund ihrer Fremdheit auch einen Freiraum darstellt, in dem sich das *surplus* seiner Imagination manifestieren kann, weil dieser Ort der Kontrolle der *historia* weitgehend entzogen ist.²⁷⁵ Die Antike wird damit zum bevorzugten Ort der fiktiven und daher zwangsläufig anachronistischen Beschreibung, der *fabula*.

Resümierend kann man feststellen, dass der Anachronismus sich als komplexes Phänomen erweist, das nicht monokausal erklärt werden kann. Zum Teil sind Anachronismen der Notwendigkeit der kulturellen Übertragung geschuldet und erweisen sich als effektives Mittel der Erläuterung. Ein konzeptueller und soziostruktureller Anachronismus, der das gesamte Werk systematisch durchzieht, lässt sich damit erklären, dass die Antike als Folie fungiert und so zum Ausgangspunkt und zur Legitimationsinstanz für den mittelalterlichen Hof wird. Zuletzt bietet die Antike dem Autor auch einen Freiraum für die Imagination; die Antike wird zur Märchenwelt. Eines jedoch hat die Übersicht deutlich gezeigt: Naivität ist in keinem Fall eine angemessene Erklärung für die Anachronismen.

Der Anachronismus des Werkes erweist sich also letztendlich als eine Konsequenz der komplexen mittelalterlichen Hermeneutik, in der geschichtliche Auslegung, moralischer Sinn, typologisches Denken und Eschatologie sich überkreuzen. Im Bemühen um den *sen*, den Sinn der Geschichte, in dem sich die Geschichte vom Trojanischen Krieg und die Heilsgeschichte überlagern, geht Benoît eben nicht vor wie seine Quelle Dares, das heißt wie ein Chronist, sondern er deutet das Geschehen, und dabei sind die Anachronismen Instrumente der Konstruktion von Sinnstrukturen, die er einzieht. Die Absenz der heidnischen Götter weist auf eine Tendenz, die den eschatologischen Sinnstrukturen entgegnläuft: Die Antike ist auch ein Raum der Konzentration auf das Diesseits, der dem Autor ermöglicht, das Walten der Menschen zu beobachten und den Krieg als von Menschen gemachtes Unglück zu beschreiben.

²⁷⁵ Vgl. F. Jacquesson, 1985, S. 81, der konstatiert: „avant l’Amérique ou Tahiti, L’Ancien Monde fut le premier des Nouveaux Mondes.“

8 Der *Roman de Troie* als Poetik der Kultur des 12. Jahrhunderts

Auf der Suche nach der Rolle des *Roman de Troie* im „Text“ der Kultur seiner Zeit konstatiert der Betrachter, wenn er sich von dem für die frühere Forschung zu diesem Werk obligatorischen Vergleich mit den Quellen löst, vor allem eine nicht übersehbare Bezogenheit auf die kontemporäre, die eigene Kultur, diejenige der anglonormannischen Höfe des 12. Jahrhunderts.

Als erstes Anzeichen dieser Bezogenheit stellt sich bereits die bislang vornehmlich als Folge einer mittelalterlichen Neigung zur *amplificatio* aufgefasste Expansion des dürren „Gerippes“ des spätantiken daretischen Textes zum Gedicht von 30.000 Versen heraus. Benoîts Unternehmen erweist sich als eines des Kulturtransfers, welches der höfischen Kultur gleichsam eine historische Tiefendimension verleiht: Troja wird zum Teil der eigenen Geschichte, zum Ort eines idealen Rittertums, einer raffinierten höfischen Zivilisation, die auf die Hofkultur des 12. Jahrhunderts vorausweist und diese dadurch gleichzeitig legitimiert.

Benoît betont seine Position als Agent dieses Transfers und als Autor des Textes, wobei er vor allem die Erzählweise, den *récit*, als seine eigene Leistung anerkannt wissen will. Die inszenierte Oralität, die diese Erzählweise auszeichnet und die einen gewollten medialen Transfer darstellt, nutzt nicht nur die Rezeptionsgewohnheiten des Publikums, sondern betont die Rolle des Erzählers. So unterstützt die Erzählweise nachdrücklich die Forderung des Autors nach Anerkennung seiner Autorschaft – erstes Anzeichen eines Kampfes, der bis in die frühe Renaissance reichen wird: der Kampf des gelehrten *clerc* um gesellschaftliche und künstlerische Anerkennung.

Das oft kritisierte „Wuchern“ der *Ekphrasis* stellt sich bei genauerer Betrachtung als Folge einer schiefen Wahrnehmung dar: Die Beschreibung ist für Benoît nicht nur Ort seiner künstlerischen Betätigung, die sich in einer auf die Überwältigung ausgerichteten Poetik artikuliert, die durchaus auch zur *aemulatio* tendiert. Gleichzeitig zeigt Benoît eine Tendenz zur diegetischen Funktionalisierung seiner Beschreibungen. Insbesondere die berühmte Beschreibung der Stadt Troja und die der *Chambre de Beautés* erhalten sinnstiftende Funktionen und erweisen die *Ekphrasis* darüber hinaus

als Ort komplexer poetologischer und ästhetischer Reflexionen. Vor dem Hintergrund der Fiktionalitätsdebatte wird die Instrumentalisierung der Beschreibung im Sinne der vorgegebenen Wahrheit deutlich, die allerdings von der Ambiguität der diskursiven Verflechtungen teilweise infrage gestellt wird, denn die Beschreibung ist auch ein Ort der künstlerischen Freiheit, der Fiktion. So treten gerade in der *descriptio* Bewunderung für und Bedauern über den Verlust der Antike neben die eschatologische Idee ihrer Überwindung.

Eine Betrachtung der Geschichte, der *histoire*, des *Roman de Troie* zeigt, wie stark der Autor das Rittertum und die höfische Liebe in die Geschichte einwebt und damit erneut starke Bezüge zur Kultur seiner Zeit herstellt, in der das idealisierte und ‚domestizierte‘ Rittertum und das Konzept des *amour courtois* sich verschränken.

Die Liebe erscheint im *Roman de Troie* zunächst sehr viel präsenter als noch in der *chanson de geste*. Die Psychologisierung, deren bevorzugter Ort die Monologe sind, ermöglicht dem Leser eine Innensicht auch der weiblichen Figuren, die durchaus ihr Begehren formulieren. Die monologische Maskulinität des Epos scheint durchbrochen; doch bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass ein maskulines Konzept das andere ablöst: Der *amour courtois* führt zwar die bis dahin absenten Frauen in das Erzählen ein, erweist sich aber als rein männliches Konzept, welches das Gefühl des männlichen Subjekts inszeniert und analysiert. Dies wird vor allem in den Benoît eigenen Liebesepisoden deutlich, der Geschichte von Briseïda und Troïlus und der der Liebe des Achillès zu Polixena. Während erstere die höfische Liebe als reine Ideologie enttarnt und zwischen Verständnis für die pragmatische Entscheidung der Frau und traditioneller misogyner Haltung zu schwanken scheint, inszeniert die zweite einen unlösbaren Konflikt zwischen *militia* und *amor*, an dem der Held zerbrechen muss.

Die als repetitiv kritisierten Kampfszenen des *Roman de Troie* werden zwar von der epischen Tradition beeinflusst, doch bei genauer Betrachtung weisen auch sie einen starken Bezug auf die zeitgenössische Kultur auf. Zum einen entwirft Benoît in ihnen das Bild eines idealen Rittertums, ausgerichtet auf männliche Tugenden des Kampfes und auf Furchtlosigkeit angesichts des Todes. Doch wenn die antiken Helden, Hector, Troïlus, Achillès und Diomedès, eine „si dolorose assemblee“ (V. 18533: *einen so leidvollen Kampf*) immer wieder auf sich nehmen, dann auch, weil sie vor den Augen der Damen kämpfen und wollen, dass ihr Heldenmut bekannt wird. Der Krieg erhält so den Charakter eines Turniers, die Grenzen zwischen dem Krieg und sei-

ner Simulation verschwimmen. In Szenen des Hassens und der Grausamkeit aber, und in der Serie der Beratungen, Verhandlungen und Akten des Verrats zeigt sich ein anderes Gesicht des Krieges, der sich in diesem leisen Kommentar als selbstzerstörerisches Werk der Menschen erweist.²⁷⁶

Anachronismen sind im Text ubiquitär. Das oft belächelte Phänomen kann jedoch nicht auf Unwissen zurückgeführt werden, wie eine genaue Betrachtung zeigt, sondern ist ein notwendiges Korrelat einer Übersetzung, das nicht so sehr auf sprachlicher als vielmehr auf kultureller Ebene notwendig wird und gleichsam eine Voraussetzung für den Kulturtransfer darstellt. Darüber hinaus prägen strukturelle Anachronismen den gesamten Text und machen so nicht nur den Bezug auf die eigene Zeit unübersehbar, sondern fungieren als ein poetisches Mittel der Gestaltung, das eine ideale Atemporalität konstruiert und die Kämpfer vor Troja zu paradigmatischen Rittern macht. Benoît konstruiert so den Gedanken einer dreifachen *translatio*, nämlich *militiae*, *amoris* und *imperii*, welche von der Leistung Benoîts, einer Leistung der *translatio studii*, flankiert wird. Wenn außerdem auch die Anachronismen gerade dann, wenn sie mit der Beschreibung zusammenfallen, einen Freiraum für den Dichter bieten, eine Möglichkeit, eine antike Märchenwelt zu imaginieren, dann wird deutlich, warum es trotz aller Bezogenheit auf die eigene Kultur, trotz der kritischen Töne des Werkes auch berechtigt ist, wenn Anthime Fourrier den *Roman de Troie* zur Gattung des „roman-évasion“ zählt,²⁷⁷ – auch dies ist eine mögliche Lesart des Werkes.

Die wichtigste Lesart gibt der Autor jedoch zu Beginn seines Werkes vor, wenn er verspricht, „la plus haute uevre que seit“ (V. 2069: *das beste Werk, das es [je] gab*) zu liefern; er kündigt auch an, er werde singen

Des plus granz batailles crueus,
 Des plus fieres, des plus morteus,
 Dont la riche chevalerie
 Que a cel tens ert fu perie,
 E destruite la grant cité [...].
 (V. 2071–75)

²⁷⁶ Bei Benoît ist die Ritterschaft also durchaus als ambivalent zu betrachten, während sie in den deutschen Trojaromanen bereits „häufig eine Gegenposition zur Idealisierung von *ritterschaft* im höfischen Roman“ einnimmt, ja geradezu „Exemplum für die Gefährdung einer auf ritterlichem Streit aufgebauten Welt“ wird, wie J.-D. Müller, 2004, S. 120 und 124, darlegt.

²⁷⁷ A. Fourrier, 1960, S. 12.

von den größten und blutigsten Schlachten, den wütendsten, den todbringendsten, in denen die griechische Ritterschaft, wie sie damals war, unterging, und die große Stadt zerstört wurde.

Die auch in diesen Versen spürbare Ambivalenz des Werkes erweist sich nach genauer Betrachtung als Effekt einer Doppelung: Hinter dem Bild einer idealen höfischen Gesellschaft, Paradigma und Legitimationsinstanz der eigenen Kultur, schimmert immer wieder auch die untergegangene, durch menschlichen Egoismus zerstörte antike Welt durch, deren zivilisatorische Höhe eben nicht mehr erreicht werden kann – auch nicht von den Zwergen, die auf den Schultern von Riesen stehen. Dies zeigt sich am deutlichsten am Krieg, dessen Grausamkeit und Hässlichkeit sich auch dann nicht verbergen lassen, wenn man ihn wie ein überdimensionales Turnier beschreibt. Aber auch das zweite grundlegende Prinzip, die Liebe, stützt diese subtile Warnung: Hinter der raffinierten Maske des *amour courtois* lauert lediglich das Phantasma der Liebe oder das egoistische, die Gemeinschaft bedrohende Begehren.

Vielleicht liegt gerade in diesen Brüchen des Bildes der eigentliche Anachronismus des Werkes, denn Benoît macht die Antike zu einer Zeit, in der von einer transzendenten Macht abstrahiert werden kann. – Sie ist Gedankenexperiment, eine rein immanente Welt, in der die Tragfähigkeit der höfischen Sinngebungsmuster erprobt und eben auch schon bezweifelt werden kann, wenn von deren Scheitern, wie in Konrad von Würzburgs *Trojanerkrieg*, noch nicht die Rede sein kann. Diese Welt kann als Modell dienen für die Betrachtung menschlichen Verhaltens: des Heldenmutes, der Aufopferung und der Liebe ebenso wie des Fehlverhaltens, des Egoismus, der Kurzsichtigkeit und Eitelkeit. Diese Antithesen vereinen sich in einer der paradoxen Periphrasen, mit denen Benoît den Trojanischen Krieg in seinem Werk bezeichnet: „mortel torneiement“ (V. 15258: *tödliches Turnier*).

Literaturverzeichnis

Editionen

- Albert von Stade, *Troilus*. Mit einem Quellenapparat kritisch hrsg. von Thomas Gärtner, Hildesheim: Weidmann, 2007.
- Andreas Capellanus: *De amore libri tres*, rec. E. Trojel, München: Fink, ²1972.
- [Benoît de Sainte-Maure:] *Le Roman de Troie par Benoît de Sainte-Maure*, publié d'après tous les manuscrits connus par Léopold Constans, tome 1–6, Paris: Firmin Didot 1904–12.
- [Benoît de Sainte-Maure:] *Le Roman de Troie par Benoît de Sainte-Maure*. Texte traduit et présenté par Emmanuèle Baumgartner, Paris: Union générale d'Éditions, 1987.
- [Benoît de Sainte-Maure:] *Der Trojaroman*, hrsg. von Kurt Reichenberger, Tübingen: Niemeyer, 1963.
- Chrétien de Troyes: *Cligès*, publ., trad., présentation et notes par Laurence Harf-Lancner, Paris: Champion, 2006.
- Le Conte de Floire et Blancheflor*, éd. p. Jean-Luc Leclanche, Paris: Champion, 1983.
- Daretis Phrygii de excidio Troiae historia*, rec. Ferdinandus Meister, Leipzig: Teubner 1873.
- Dictyis Cretensis ephemeridos belli Troiani libri a Lucio Septimio ex Graeco in Latinum sermonem translati*, accedit papyrus Dictyis Graeci ad Tebtunim inventa, ed. Werner Eisenhut, Leipzig: Teubner 1958.
- [Geoffroy Malaterre:] *De rebus gestis Rogerii Calabriae et Siciliae Comitis et Roberti Guiscardi Ducis fratris eius auctore Gaufredo Malaterra monacho Benedictino*, a c. d. Ernesto Pontieri, *Rerum Italicarum Scriptores* V, 1 Città di Castello: Lapi, 1928.
- Hildeburtus Cenomannensis episcopus: *Carmina minora*, rec. A. Brian Scott, Leipzig: Teubner, 1969.

- Historiens et chroniqueurs du moyen âge: Robert de Clari, Villehardouin, Joinville, Froissart, Commynes*, éd. p. Albert Pauphilet, textes nouveaux commentés p. Edmond Pognon, Paris: Gallimard, 1952.
- Jean Bodels Saxonlied*, hrsg. von Fritz Menzel und Edmund Stengel, Marburg: Elwert, 1906.
- [Johannis von Salisbury:] *Ioannis Saresberiensis Metalogicon*, hrsg. von John B. Hall, Turnhout: Brepols, 1991.
- Mirabilia urbis Romae*, in: L. Duchesne, *Liber Censuum de l'Eglise Romaine*, vol. I, Paris: Fontemoing, 1905, S. 262–73.
- Ovide moralisé: poème du commencement du quatorzième siècle*, publié d'après tous les manuscrits connus par Cornelius de Boer, 6 vols., Wiesbaden: Sändig, 1966=1915.
- Piramus et Tisbé, poème du XIIe siècle*, éd. p. Cornelius de Boer, Paris: Champion, 1921.
- Robert de Clari, *La Conquête de Constantinople*, in: *Historiens et chroniqueurs du moyen âge*, s. o.
- Villehardouin, *La Conquête de Constantinople*, in: *Historiens et chroniqueurs du moyen âge*, s. o.
- Wace: *Le Roman de Rou*, éd. p. A. J. Holden, 3 vols., Paris: Picard, 1971.
- La lettre du pretre Jean*, textes et commentaires éd. p. Martin Gosman, Groningen: Bouma, 1982.

Sekundärliteratur

- Adler, Alfred (1960): „Militia et Amor in the Roman de Troie“, in: *Roman. Forschungen* 72, S. 14–29.
- Allen, Thomas William (1924): *Homer: The Origins and the Transmission*, Oxford: Clarendon (ND 1969).
- Antonelli, Roberto (1989): „The Birth of Criseyde – an Exemplary Triangle: ‚Classical‘ Troilus and the Question of Love at the Anglo-Norman Court“, in: Piero Boitani (Hrsg.): *The European Tragedy of Troilus*, Oxford: Clarendon, S. 21–48.
- Barber, Richard; Barker, Juliet (2002): *Die Geschichte des Turniers*. Darmstadt: WB.

- Baumgartner, Emmanuèle (1987): „Vocabulaire de la technique littéraire dans le ‚Roman de Troie‘ de Benoît de Sainte-Maure“, in: *Cahiers de lexicologie* 51, S. 39–48.
- Baumgartner, Emmanuèle (1989): „La Très Belle Ville de Troie de Benoît de Sainte-Maure“, in: Huguette Legros (Hrsg.): *Hommage à Jean-Charles Payen: Farai chansoneta novele: Essais sur la liberté créatrice au Moyen Age*, Caen: Univ. de Caen, S. 47–52.
- Benkov, Edith Joyce (1989): „Language and Women. From Silence to Speech“, in: Julian N. Wassermann; Lois Roney (Hrsg.): *Sign, Sentence, Discourse. Language in Medieval Thought and Literature*, Syracuse UP, S. 245–65.
- Benton, John F. (1979): „Nostre Franceis n’ont talent de fuir: The Song of Roland and the Enculturation of a Warrior Class“, in: *Olifant* 6, S. 237–58.
- Bethe, Erich (1929): *Der troische Epenkreis*, Leipzig: Teubner, ²1929.
- Blumenfeld-Kosinski, Renate (1980–81): „Old French Narrative Genres. Towards the Definition of the Roman Antique“, in: *Romance Philology* XXXIV, S. 143–59.
- Brinkmann, Hennig (1980): *Mittelalterliche Hermeneutik*, Darmstadt: WB.
- Buchthal, Hugo (1971): *Historia Troiana, Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration*, London: Warburg Institute.
- Burricher, Brigitte (1996): *Wahrheit und Fiktion. Der Status der Fiktionalität in der Artusliteratur des 12. Jahrhunderts*, München: Fink.
- Brunner, Horst (1990): *Die deutsche Trojaliteratur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Materialien und Untersuchungen*, hrsg. von Horst Brunner, Wiesbaden: Reichert.
- Champlin, Edward (1981): „Serenus Sammonicus“, in: *Harvard Studies in Classical Philology* LXXXV, S. 189–212.
- Collillieux, Eugène (1886): *Etude sur Dictys de Crète et Darès de Phrygie*, Grenoble: Drevet.
- Constans, Léopold (1912): *Introduction*, in: Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, éd. p. L. Constans, Bd. VI, Paris: Firmin Didot.
- Cormier, Raymond J. (1974): „The Problem of Anachronism. Recent Scholarship on the French Medieval Romances of Antiquity“, in: *Philological Quarterly* LIII, S. 145–57.

- Croizy-Naquet, Catherine (1994): *Thèbes, Troie et Carthage: poésie de la ville dans le roman antique au XIIIe siècle*, Paris: Champion.
- Crosas, Francisco (2003): „La Chambre de Beutez: Un lugar para la corte-sía“, in: Ignacio Arellano (Hrsg.): *LOCA FICTA: Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*. Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, Abril, 2002, Madrid: Iberoamericana; Vervuert, S. 137–54.
- Duby, Georges (1984): *Guillaume le Maréchal ou le meilleur chevalier du monde*, Paris: Fayard.
- Duby, Georges (1988): „A propos de l’amour que l’on dit courtois“, in: Ders.: *Mâle Moyen Age: De l’amour et autres essais*, Chevilly-Larue: Flammarion, S. 74–82.
- Dunger, Hermann (1869): *Die Sage vom troianischen Kriege in den Bearbeitungen des Mittelalters und ihre antiken Quellen*, Leipzig: Vogel.
- Eisenhut, Werner (1983): „Spätantike Troja-Erzählungen – mit einem Ausblick auf die mittelalterliche Troja-Literatur“, in: *Mittellateinisches Jahrbuch XVIII*, S. 1–28.
- Ernst, Ulrich (2003): „Zauber – Technik – Imagination. Zur Darstellung von Automaten in der Erzählliteratur des Mittelalters“, in: *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, hrsg. von Klaus Grubmüller; Markus Stock, Wiesbaden: Harrassowitz, S. 115–72.
- Faral, Edmond (1958): *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris: Champion.
- Feimer, Joel N. (1992): „Jason and Medea in Benoît de Sainte-Maure’s *Le Roman de Troie*: Classical Theme and Medieval Context“, in: Deborah M. Sinnreich-Levi; Gale Sigal (Hrsg.): *Voices in Translation: The Authority of ‚Olde Bookes‘ in Medieval Literature*. Essays in Honor of Helaine Newstead, New York: AMS, S. 35–51.
- Fietze, Katharina (1991): *Spiegel der Vernunft. Theorien zum Menschsein der Frau in der Anthropologie des 15. Jahrhunderts*. Paderborn: Schöningh.
- Flori, Jean (1998): *Chevaliers et chevalerie au Moyen Age*, Paris: Hachette.
- Flori, Jean (1983): *L’idéologie de Claiue. Préhistoire de la Chevalerie*, Genève: Droz.

- Fourrier, Anthime (1960): *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Age. I: Les débuts*, Paris: Nizet.
- Frappier, Jean (1976): „La peinture de la vie et des héros antiques dans la littérature française du XIIe et du XIIIe siècle“, in: Ders.: *Histoire, mythes et symboles. Etudes de littérature française*, Genève: Droz, S. 21–54.
- Frappier, Jean (1964): „Remarques sur la peinture de la vie et des héros antiques dans la littérature française du XIIe siècle“, in: *L'Humanisme médiéval, colloque de Strasbourg 1962*, éd. p. Anthime Fourrier, Paris: Les Belles Lettres, S. 13–54.
- Friedrich, Udo (2003): „*Contra naturam*. Mittelalterliche Automatisierung im Spannungsfeld politischer, theologischer und technologischer Naturkonzepte“, in: *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, hrsg. von Klaus Grubmüller; Markus Stock, Wiesbaden: Harrassowitz, S. 91–114.
- Funktionen des Fiktiven* (1983), hrsg. v. Dieter Henrich; Wolfgang Iser, (Poetik und Hermeneutik 10), München: Fink.
- Gaunt, Simon (1995): *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge UP.
- Goetz, Hans-Werner (1995): *Frauen im frühen Mittelalter. Frauenbild und Frauenleben im Frankenreich*. Weimar: Böhlau.
- Gontero, Valérie (2000): „La Chambre de Beautés: Nouvelle Jérusalem céleste ?“, in: *Le Beau et le laid au Moyen Age*, CUERMA, Aix-en-Provence: Université de Provence, S. 123–38.
- Gontero, Valérie (2002): *Parures d'or et de gemmes. L'orfèvrerie dans les romans antiques du XIIe siècle*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- Greif, Wilhelm (1886): *Die mittelalterlichen Bearbeitungen der Trojanersage. Ein neuer Beitrag zur Dares- und Dictysfrage*, Marburg: Elwert.
- Griffin, Jasper (1984): *Homer on Life and Death*, Oxford UP.
- Griffin, Nathaniel Edward (1907): *Dares and Dictys. An Introduction to the Study of Medieval Versions of the Story of Troy*, Baltimore: Furst.
- Griffin, Nathaniel Edward (1907–08): „Un-homeric Elements in the Medieval Story of Troy“, in: *The Journal of English and Germanic Philology* VII, S. 32–52.

- Hägg, Tomas (1966): „Die Ephesiaka des Xenophon Ephesios – Original oder Epitome?“, in: *Classica et Mediaevalia XXVII*, S. 118–61.
- Hägg, Tomas (1971): *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesius, and Achilles Tatius*, Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Hansen, Inez (1971): *Zwischen Epos und höfischem Roman. Die Frauengestalten im Trojaroman des Benoît de Sainte-Maure*, München: Fink.
- Haskins, Charles Homer (1927): *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- Haupt, Hermann (1881): „Dares, Malalas und Sisypchos“, in: *Philologus* 40, S. 107–21.
- Haug, Walter (1978): „Das Land, von welchem niemand wiederkehrt“. Mythos, Fiktion und Wahrheit in *Chrétien's Chevalier de la Charrete*, im *Lanzelet Ulrichs von Zatzigkofen* und im *Lancelot-Prosaroman*, Tübingen: Niemeyer.
- Haug, Walter (1985): *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, Darmstadt: WB.
- Haug, Walter (2002): „Geschichte, Fiktion und Wahrheit. Zu den literarischen Spielformen zwischen Faktizität und Phantasie“, in: Fritz Peter Knapp; Manuela Niesner (Hrsg.): *Historisches und fiktionales Erzählen im Mittelalter*, Berlin: Duncker und Humblot, S. 115–31.
- Havet, Louis (1878): „Sur la date du DICTYS de Septimius“, in: *Revue de Philologie* N.S. 2, S. 238–40.
- Havet, Louis (1879): „Sur les préfaces du Dictys de Septimius“, in: *Revue de Philologie* N.S. 3, S. 81–88.
- Holzberg, Niklas (1986): *Der antike Roman*, München: Artemis.
- Huchet, Jean-Charles (1993): „La Beauté littéraire dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure“, in: *Cahiers de Civilisation Médiévale (Xe–XIIIe Siècles)* 36,2, S. 141–49.
- Huhn Fritz; Bethe, Erich (1917): „Philostrat's Heroikos und Diktys“, in: *Hermes* LII, S. 613–24.
- Ihm, Max (1909): „Der griechische und lateinische Dictys“, in: *Hermes* 44, S. 1–22.
- Jacquesson, François (1985): „Darès, voyageur du temps ou: Comment revint le roman“, in: *Médiévales* 9, S. 80–102.

- James-Raoul, Danièle: „La description en question dans les arts poétiques au tournant des XIIe et XIIIe siècles“, in: *Médiévales* 24: *La Description au Moyen Age*, éd. p. Danielle Buschinger, Amiens: Presses du Centre d'Etudes Médiévales, 2002, S. 52–63.
- Jauß, Hans Robert (1983): „Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität“, in: Dieter Henrich; Wolfgang Iser (Hrsg.): *Funktionen des Fiktiven*, München: Fink, S. 423–31.
- Joly, Aristide (1870–71): „*Benoît de Sainte-More et le Roman de Troie*“ ou les *métamorphoses d'Homère et de l'épopée gréco-latine au Moyen Age*, Paris: Franck.
- Joris, André (1970): „L'essor du XIIe siècle, 1075–1180“, in: *Histoire de la France*, éd. p. Georges Duby, Paris: Larousse, S. 147–64.
- Kerényi, Karl (1971): *Der antike Roman. Einführung und Textauswahl*, Darmstadt: WB.
- Knapp, Fritz Peter (1997): *Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik. Sieben Studien und ein Nachwort* (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte), Heidelberg: Winter.
- Knapp, Fritz Peter; Niesner, Manuela (Hrsg.) (2002): *Historisches und fiktionales Erzählen im Mittelalter*. Berlin: Duncker und Humblot.
- Köhler, Erich (1956): *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Tübingen: Niemeyer.
- Körting, Gustav (1874): *Dictys und Dares. Ein Beitrag zur Geschichte der Troja-Sage in ihrem Uebergange aus der antiken in die romantische Form*, Halle: Lippert.
- Küpfer, Joachim (2008): „Transzendenter Horizont und epische Wirkung. Zu *Ilias*, *Odyssee*, *Aeneis*, *Chanson de Roland*, *El Cantar de mio Cid* und *Nibelungenlied*“, in: *Poetica* 40, S. 211–67.
- Lausberg, Heinrich (1967): *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 3. Auflage, München: Hueber.
- Le Goff, Jacques (1972): „Naissance du roman historique au XIIe siècle ?“, in: *Nouvelle Revue française* 238, S. 163–73.
- Levenson, Jill L. (1979): „The Narrative Format of Benoît's *Roman de Troie*“, in: *Romania* 100,1, S. 54–70.

- Lewis, Cecil Scott (1936): *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, Oxford, Clarendon Press.
- Lumiansky, Robert Mayer (1958): „Structural Unity in Benoit’s *Roman de Troie*“, in: *Romania* 79, S. 410–24.
- Lumiansky, Robert Mayer (1954): „The Story of Troilus and Briseida according to Benoît and Guido“, in: *Speculum* XXIX,4, S. 727–33.
- Merkle, Stefan (1989): *Die Ephemera belli Troiani des Diktys von Kreta*, Frankfurt/M.: Lang.
- Mora-Lebrun, Francine (2006): „D’une esthétique à l’autre: La Parole féminine dans l’Iliade de Joseph d’Exeter et le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure“, in: Laurence Harf-Lancner; Laurence Mathey-Maille; Michelle Szkilnik (Hrsg.): *Contes de Troie et d’Alexandre*, Paris: Sorbonne Nouvelle, S. 31–50.
- Moos, Peter von (1965): *Hildebert von Lavardin: 1056–1133, Humanitas an der Schwelle des höfischen Zeitalters*, Stuttgart: Hiersemann.
- Müller, Jan-Dirk (2004): „Das höfische Troja des deutschen Mittelalters“, in: Heinz Hofmann (Hrsg.): *Troia. Von Homer bis heute*, Tübingen: Attempto, S. 119–41.
- Nitze, William Albert: „Sens et matière dans les oeuvres de Chrétien de Troyes“, in: *Romania* 44 (1915), S. 14–36.
- Noack, Friedrich: „Der griechische Dictys“, in: *Philologus* Supplementbd. 6 (1891/93) S. 401–500.
- O’Callaghan, Tamara Faith (1995): *Love Imagery in Benoît de Sainte-Maure’s ‘Roman de Troie,’ John Gower’s ‘Confessio Amantis,’ and Geoffrey Chaucer’s ‘Troilus and Criseyde’*, Diss., University of Toronto, S. 13–116.
- Pannier, Léopold (1870): „Benoît de Sainte More et le ‚Roman de Troie‘ ou les métamorphoses d’Homère et de l’épopée gréco-latine au Moyen Age par Aristide Joly“, in: *Revue Critique d’Histoire et de Littérature* V, S. 247–56.
- Paris, Gaston (1874): „Daretis Phrygii de excidio Troiae historia. Rec. F. Meister“, in: *Revue critique* VIII, S. 289–92.
- Paris, Gaston (1883): „Etudes sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac. II. *Le Conte de la Charrette*“, in: *Romania* XII, S. 459–534.

- Patzig, Edwin (1892): „Dictys Cretensis“, in: *Byzantinische Zeitschrift* I, S. 131–52.
- Patzig, Edwin (1925): „Achills tragisches Schicksal bei Diktys und den Byzantinern“, in: *Byzantinische Zeitschrift* XXV, S. 1–18 und 273–91.
- Patzig, Edwin (1928): „Von Malalas zu Homer“, in: *Byzantinische Zeitschrift* XXVIII, S. 1–11.
- Pauphilet, Albert (1950): *Le legs du Moyen Âge. Études de littérature médiévale*, Melun: Librairie d'Argences.
- Perry, Ben E. (1967): *The Ancient Romances: A literary-historical Account of their Origins*, Berkeley: University of California Press.
- Petit, Aimé (1985): *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XIIIe siècle*, Genève: Slatkine.
- Petit, Aimé (2002): *L'Anachronisme dans les romans antiques du XIIIe siècle. Le Roman de Thèbes, le Roman d'Enéas, le Roman de Troie, le Roman d'Alexandre*, Paris: Champion.
- Rabeyroux, Anne (1992): „Images de la ‚merveille‘: La ‚Chambre de beautés‘“, in: *Médiévales: Langue, Textes, Histoire* 22–23, S. 31–45.
- Raby, Frederic James Edward (1957): *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, 2 Bde., 2. Aufl., Oxford: Clarendon.
- Raynaud de Lage, Guy (1961): „Les ‚romans antiques‘ et la représentation de la réalité“, in: *Le Moyen Age* 67, S. 247–91.
- Raynaud de Lage, Guy (1976): „Les romans antiques et la représentation de l'antiquité“, in: Ders.: *Les premiers romans français*, Genève: Droz, S. 127–59.
- Reardon, Bryan P. (1969): „The Greek Novel“, in: *Phoenix* 23, S. 291–309.
- Rohde, Erwin (1914): *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, 3. Aufl., Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Rollo, David (1995): „Benoît de Sainte-Maure's *Roman de Troie*: Historiography, Forgery, and Fiction“, in: *Comparative Literature Studies* 32,2, S. 191–225.
- Scheidegger, Jean R. (1996): „Son image peinte sur les parois de mon coeur“, in: Jean R. Scheidegger; Sabine Girardet; Eric Hicks (Hrsg.): *Le Moyen Age dans la modernité*, Paris: Champion, S. 395–409.

- Schetter, Willy (1987): „Dares und Dracontius über die Vorgeschichte des Trojanischen Krieges“, in: *Hermes* 115, S. 211–31.
- Schissel v. Fleschenberg, Otmar (1908): *Dares-Studien*, Halle.
- Schissel v. Fleschenberg, Otmar (1910): „Das Diktyszeugnis des Arethas“, in: *Hermes* 45, S. 27–36.
- Schöning, Udo (1991): *Thebenroman, Aeneasroman, Trojaroman. Studien zur Rezeption der Antike in der französischen Literatur des 12. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer.
- Schöning, Udo (2003a): „Der Troiaroman des Benoît de Sainte-Maure: Zur Funktionalisierung der Geschichte im Mittelalter“, in: *Troia – Traum und Wirklichkeit. Ein Mythos in Geschichte und Rezeption*, hrsg. von Hans-Joachim Behr, Gerd Biegel, Helmut Castritius (Tagungsband zum Symposium 8.–9.6.2001), Braunschweig: Braunschweigisches Landesmuseum, S. 198–205
- Schöning, Udo (2003b): „Erinnerte Vergangenheit: Der altfranzösische Antikenroman“, in: Ulrich Ernst; Klaus Ridder (Hrsg.): *Kunst und Erinnerung. Memoriale Konzepte in der Erzählliteratur des Mittelalters*, Köln: Böhlau, S. 33–51.
- Schöning, Udo (2008): „Interkulturalität und Memoria im französischen Mittelalter. Das Beispiel der antiken Romane“, in: Eva Dewes; Sandra Duhem (Hrsg.): *Kulturelles Gedächtnis und interkulturelle Rezeption im europäischen Kontext*, Berlin: Akademie-Verlag, S. 245–60.
- Schramm, Percy Ernst (1929): *Kaiser, Rom und Renovatio*, Leipzig; Berlin: Teubner.
- Sullivan, Penny (1985): „Medieval automata. The ‚Chambre de beautés‘ in Benoît’s *Roman de Troie*“, in: *Romance Studies* 6, S. 1–20.
- Steinen, Wolfram von den (1959): *Der Kosmos des Mittelalters. Von Karl dem Großen zu Bernhard von Clairvaux*, Bern; München: Francke.
- Stierle, Karlheinz (1980): „Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeiten“, in: Hans Ulrich Gumbrecht (Hrsg.): *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Heidelberg: Winter, S. 253–313.
- Thomas, A. (1893): „Chrétien de Troyes et l’auteur de l’Ovide moralisé“, in: *Romania* XXII, S. 271–74.

- Thompson Argote, Joel (1998): „Charlemagne’s Women“, in: *Romance Languages Annual X*, S. 1–5.
- Timpanaro, Sebastiano (1987): „Sulla composizione e la tecnica narrativa dell’*Ephemeris* di Ditti-Settimio“, in: *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*, a c. d. Sandro Boldrini, Bd. IV, Università degli studi di Urbino, S. 169–215.
- Wagener, Carl (1879): „Beitrag zu Dares Phrygius“, in: *Philologus XXXVIII*, S. 91–125.
- Warren Carl, Glenda (1998): „„Tu cuides que nos seions taus / Come autres femes comunaus‘: The Sexually Confidant Woman in the *Roman de Troie*“, in: Karen J. Taylor (Hrsg.): *Gender Transgressions: Crossing the Normative Boundary in Old French Literature*, New York: Garland, S. 107–27.
- Wilmotte, Maurice: „Observations sur *Le Roman de Troie*“, in: *Le Moyen Age* 27 (1914), S. 93–119.
- Witte, Rudolf (1904): *Der Einfluß von Benoît’s Roman de Troie auf die altfranzösische Litteratur*, Diss. Göttingen.

Über die Autorin

Solveig Kristina Malatrait wurde nach einem Studium der Romanistik und der klassischen Philologie in Hamburg und Lyon 1998 von der Universität Hamburg promoviert; ihre Dissertation untersucht die Amor-Motive der französischen Renaissancelyrik aus diskursanalytischer Perspektive. Nach weiteren Stationen an den Universitäten Köln und Rostock habilitierte sie sich 2008 mit einer neohistorischen Arbeit zum Theater des Rinascimento an der Universität Hamburg.

Ein wichtiger Schwerpunkt ihrer Forschung ist neben dem Theater und dem zeitgenössischen französischen Roman die französische und italienische Literatur des Mittelalters und der Renaissance. Ihre Veröffentlichungen auf diesem Gebiet – Untersuchungen zu den *Lais* der Marie de France, zu verschiedenen Renaissancekomödien, zu Giovanni Boccacios *De mulieribus claris* und zur Figur des alternden Ritters in der französischen Literatur – ergänzt die vorliegende Monographie mit einer Neubetrachtung eines der Meisterwerke der altfranzösischen Epik aus kulturwissenschaftlicher Perspektive.



ISBN 978-3-937816-86-9