

Gerlinde Bretzighaimer

verum – falsum – verisimile:
Theorie und Praxis in Albert von Stades ‚Troilus‘

Summary – In this article I first focus on *Albertus criticus*, who condemns the falsehoods (*falsum*) of the poets and declares that in his retelling of the Trojan War he is going to follow the ‘eyewitness’ account’ given by Dares Phrygius. I then discuss three passages from his ‘Troilus’ in order to illustrate how *Albertus poeta* really writes. Despite his criticism of the poets, he is very much indebted to them (within the bounds of the *verisimile*) and not only strives to emulate, but to innovate, even to the point of parodying the exemplar for poetic *descriptio pulchritudinis*.

(1.) Kritik an Dichtung

Über sein Werk verteilt Albert poetologische Reflexionen und auktoriale Kommentare, mit denen er sein Vorgehen direkt begründet oder indirekt abgrenzt, d. h. seinen ‚Troilus‘ klassifiziert und kanonische Fragen der Dichterexegese¹ selbst beantwortet. Nachdem er im Proömium die *qualitas carminis* (6–34)² und den *titulus operis* (35f.) geklärt hat, führt er in der Einleitung zum 1. Buch (*auctor proponit*) das *veritas*-Problem ein, eine Grundsatzfrage, die sich bei der poetischen Darstellung eines historischen Stoffes stellt, und als solcher galt das *bellum Troianum* (1, 3f.):

*Taliter historie Troiane demere falsa,
Promere vera meus ivit in arma stilus.*

¹ Servius zählt sie auf: *In exponendis auctoribus haec consideranda sunt: poetae vita, titulus operis, qualitas carminis, scribentis intentio, numerus librorum, ordo librorum, explanatio* (praef. 1, 1–3, edd. Thilo-Hagen); Bernhard von Utrecht legt sie dem *Commentum in Theodolum* als Gliederung zugrunde: Robert B. C. Huygens, *Accessus ad auctores*, Bernard d’Utrecht, Conrad d’Hirsau, *Dialogus super auctores*, Leiden 1970, 59, 37–48.

² Bei der ersten Erwähnung *Troilumque meum* (17) muss der Leser noch an ein Heldenepos über den Priamiden denken. Erst die letzten beiden Verse geben Aufschluss über die absonderliche etymologische Gleichsetzung von *Troilus* mit *Troicus* (35f.). – Ich benutze die kritische, mit einem Quellenapparat versehene Edition von Thomas Gärtner, dem ich zu großem Dank verpflichtet bin: Albert von Stade, *Troilus*, Hildesheim 2007.

Gegen Ende konkretisiert er die Opposition ‚wahr – falsch‘ und unterstreicht noch einmal seine Position, über die er bereits im Laufe der *narratio* Auskunft gegeben hat (6, 697 – 700):

*Nulla poetarum posuit [sc. Albertus] figmenta, Daretis
Historiam soliti scribere vera tenens.
Et Frigius fuit iste Dares et tempore belli;
Ipse quidem miles prelia visa refert.*

Mit seinem Anschluss an den *historicus* übernimmt er auch dessen Zielsetzung. Der Anonymus des fiktiven Berichts ‚Daretis Phrygii de excidio Troiae Historia‘ – ich nenne ihn im Weiteren Dares Latinus (= DL), sein Werk ‚Historia‘ – beabsichtigt Homerepanorthose. In seiner einleitenden *epistula* kontrastiert er Homer und Dares Phrygius als Antipoden und lässt keinen Zweifel daran, dass der nachgeborene und fabulierende Epiker die Lüge, der Kriegsteilnehmer und Augenzeuge Dares Phrygius die Wahrheit auf seiner Seite hat. Demzufolge macht die DL-Rezeption ebenfalls Front gegen den Mythos, die Epiker, die Dichter: so bereits der anonyme Versifikator der ‚Historia Troyana Daretis Frigii‘ (um die Mitte des 12. Jh.) und Joseph von Exeter in seiner ‚Ylias‘ (Ende des 12. Jh.).³ Wenn sich Albert generell von den *poetarum figmenta* abkehrt, so wendet er sich gegen ein Verständnis von Dichtung, das der Fantasie der Poeten keine Grenzen setzt. Sein ästhetisches Credo entspricht dem an die Wirklichkeit gebundenen Mimesiskonzept eines Horaz,⁴ nicht der Fabulierfreude eines Ovid, welcher der *fecunda licentia vatum* einen unermesslichen Spielraum zubilligt⁵ und ihr in seinen ‚Metamorphosen‘ frönt. Implizit distanziert sich Al-

³ Anonymus: *Historiam Troye figmenta poetica turbant; ... Mens tamen incaluit, vestigia fida sequendo / Daretis Frigii, Troyanum scribere bellum* (1–5). Joseph: *Meoniumne senem [sc. Homer] mirer Latiumne Maronem / An vatem Frigium, Martem cui certior index / Explicuit presens oculus, quem fabula nescit? / ... Mens [sc. mea] conscia veri / Proscripsit longe ludentem ficta poetam* (1, 24–29). Ich benütze die Editionen: Jürgen Stohlmann, *Anonymi Historia Troyana Daretis Frigii*. Untersuchungen und kritische Ausgabe, Ratingen 1968. Francine Mora (Hg.), *L’Iliade, épopée du XII^e siècle sur la guerre de Troie*. Traduction et notes. Introduction de Jean-Yves Tilliette, Brepols 2003. – Der Anonymus lässt den *figmenta* mit einer *mirum-verum*-Dichotomie prinzipiell ihr Recht (9–11), Joseph verwirft sie wie Albert als *falsum*: *Utquid ab antiquo vatum proscripta tumultu, / Veri sacra fides, longum silvescisc in evum?* (1, 6f.); *Quin te Cicropii mentita licentia pagi / Et ledant figmenta, pater* (1, 30f.), gerichtet an seinen Onkel Thomas Balduin, Erzbischof von Canterbury, dem er seine ‚Ylias‘ widmet.

⁴ Er gibt ein Mischwesen dem Gelächter preis (ars poet. 1–5) und spricht Unmöglichem den Vergnügungswert ab: *ficta voluptatis causa sint proxima veris: / ne quodcumque volet poscat sibi fabula credi / neu pransae Lamiae vivum puerum extrahat alvo* (338–340).

⁵ Am. 3, 12, 19–42 mit einer Skala irrealer Beispiele und dem Rahmen: *Nec tamen ut testes mos est audire poetas* (19) – *Exit in immensum fecunda licentia vatum / Obligat historica nec sua verba fide* (41f.).

bert auch von denjenigen Apologeten der *figmenta*, die, Fulgentius folgend, die *integumentum/involucrum*-Theorie vertraten und unter der Decke des Falschen eine Wahrheit verborgen sahen.⁶ Offenbar lag es ihm am Herzen, zur Frage der poetischen Freiheit Stellung zu beziehen. Denn er zwingt die Attacken gegen die Lügen der Dichter seiner Vorlage geradezu auf, da der „Augenzeugenbericht“ entmythisiert ist. Anhand bestimmter Einzelfälle prangert er das *falsum* an, verpönt, was *contra naturam* und *contra historiam*⁷ ist.

Am ehesten einen Ansatzpunkt für Mythenkritik bietet seine Vorlage beim ersten Beispiel, dem Schicksal von Castor und Pollux, die den Räuber ihrer Schwester Helena zu Schiff verfolgen, aber nach einem Sturm unauffindbar bleiben (2,3–22). Hier referiert DL die legendäre Erklärung des Unbegreiflichen, nämlich eine Deifizierung der verschollenen Brüder. Er enthält sich zwar eines direkten Urteils, aber seine sprachliche Distanzierung signalisiert seine Skepsis und seine Ablehnung der Überlieferung.⁸ Der Leser kann folgern, dass er mit dem Tod der Dioskuren durch Ertrinken rechnet. Albert, so scheint mir, trifft seine Stellungnahme mit Blick auf Joseph von Exeter. Dieser hält mit seiner Meinung nicht zurück, hebt explizit hervor, was er bei DL nur angedeutet findet. Zum einen bricht er in Empörung aus über die antike *theologia mythica* (3,454–473), über die Willkür und Verlogenheit, mit der die Griechen Götter kreierte, wenn sie die Geschwister, in Wahrheit Opfer eines Sturms, an den Himmel versetzten. Zum anderen macht er zur Gewissheit, was die ‚Historia‘ offen lässt, nämlich den Untergang der Dioskuren. Er füllt die Leerstelle mit einer emphatischen Schilderung der *submersio* aus (inszeniert als *exemplum* der Bruderliebe, 3,427–453). Für Albert ist die Vergöttlichung der Brüder natürlich ebenso inakzeptabel, eine Erfindung von Toren: *Fabula stultorum locat inter sidera fratres* (2,13). Wenngleich er nicht von Dichtern spricht, bezieht er mit

⁶ Bei der Thematisierung seiner *intentio* bedient er sich der typischen *integumentum*-Metaphorik ‚Kern und Schale‘: *Grata medulla latet omni sub cortice rerum, / Et nucleum celat arida testa bonum* (6,371f.). Die ersten drei Wörter stammen aus der Einleitung zur Allegorese von Athmetus und Alcesta des Baudri von Bourgueil (c. 154, 324); der Pentameter ist dem Prolog (12) des Anonymus Neveletus entnommen, der in seinem Kommentar die äsopischen Fabeln moralisch und heilsgeschichtlich deutet. Albert unterlegt mit der Metapher seinem ‚Troilus‘ keinen verborgenen allegorischen Sinn, sondern rechtfertigt den erzieherischen Nutzen auch des Negativen und Verwerflichen, das seinen Stoff ausmacht.

⁷ Verstöße *contra historiam* in der ‚Aeneis‘ führt z. B. Serv. ad Aen. 1,267; 5,389; 8,493 an (eine entsprechende Rubrik bei Heinrich Georgii, Die antike Äneiskritik aus den Scholien und anderen Quellen hergestellt, Stuttgart 1891, 566) oder Macr. Sat. 5,17,4–6 (unwahre Liebesgeschichte Dido-Aeneas).

⁸ *Maxima tempestate exorta nusquam eos comparuisse creditum est, postea dictum est eos immortales factos, itaque Lesbios navibus eos usque ad Troiam quaesitum esse neque eorum usquam vestigium inventum domum renuntiasse* (11,p.14,3–8 ed. Meister).

der Wortfolge *sidera fratres* doch Dichter in den Kreis der *stulti* ein, sei es Ovid selbst, der die Wendung geprägt hat (*at gemini, nondum caelestia sidera, fratres*, met. 8, 372), oder einen Rezipienten.⁹ Auch er widerlegt den Katasterismos (2, 13–16),¹⁰ aber sein Argument ist nicht der Tod, sondern das Überleben der Dioskuren. Zum Beweis ihrer Anwesenheit vor Troja beruft er sich ausgerechnet auf *Dares Frigijs*¹¹ als Zeugen. Grund für die Verdrehung der Tatsachen dürfte ein sprachliches Missverständnis des Satzes sein, mit dem DL unmittelbar nach der Episode den Porträtkatalog einleitet,¹² nicht eine absichtliche Uminterpretation des Quellentextes.¹³ Er betrachtet wohl Josephs Ausgestaltung als Verstoß *contra historiam* und will sie, gestützt auf den „Augenzeugen“, widerlegen.

Anlässlich des Argonautenzugs baut Albert selbst einen Stein des Anstoßes ein. Die ‚Historia‘ nämlich lässt den Medea-Mythos unerwähnt. Er dagegen thematisiert aus ihm unter dem Titel *Tangit quondam fabulam* zwei Situationen (1, 59–64. 65–68). Die erste ist eine *unmögliche* (*contra naturam*), nämlich die Aussaat der Drachenzähne, aus denen Männer entstehen, die sich gegenseitig umbringen. Er führt das *figmentum* offensichtlich nur ein, um es zurückzuweisen und, da er es weitgehend in Ovids Wortlaut referiert (ep. 6, 33–35; 12, 101f.), wohl auch, um sich als *obtrektor* zu profilieren. Als Waffe gebraucht er ein Zitat des epikureischen Skeptikers Horaz (*credat Iudeus Apella, / non ego*, serm. 1, 5, 100f.), so dass er Dichter gegen Dichter, den kritischen Geist gegen den Mythenliebhaber ausspielt. Das zweite Ereignis, den Raub des Goldenen Vlieses, formuliert er so, dass er das *miraculum* (Einschläferung der Schlange mit einem Zaubertrank) unterdrückt und zwei *mögliche* Varianten (*secundum naturam*) erzeugt: ‚Raub mit oder ohne Medeas Hilfe‘. Da in dieser Abstraktion

⁹ Gärtner führt im Quellenapparat z. St. das antike ‚Epicedium Drusi‘ 283 und Bernardus Silvestris megac. 3, 123 an.

¹⁰ Wie Joseph (3, 461–463) nennt er das Detail des alternierenden Auf- und Untergangs der Zwillingsterne.

¹¹ *Immo Dares Frigijs, qui Troica prelia scripsit, / Illorum nulla de nece scripta dedit. / Hos erat in Troie memor obsidione stetit; / Sunt ab eo visi tempore pacis ibi. / „Sepe“ loquebantur Troiani „vidimus illos“ / Et satis amborum disseruere statum* (2, 17–22).

¹² Dares 12 p. 14, 9–13: *Dares Phrygijs, qui hanc historiam scripsit, ait se militasse usque dum Troia capta est, h o s se vidisse, cum indutiae essent, partim proelio interfuisse, a Dardanis autem audisse qua facie et natura fuissent Castor et Pollux.*

¹³ Er bezieht das Pronomen *hos* fälschlich auf die zuvor Genannten und zuerst Porträtierten, d. h. auf Castor und Pollux, während Dares damit die übrigen Personen meint, nämlich die von ihm selbst gesehenen, von denen er das Brüderpaar, von dem er nur gehört hat, unterscheidet. Den Irrtum vermerken Theodor Merzdorf, Troilus Alberti Stadensis, Leipzig 1875, z. St.; Hermann Dunger, Die Sage vom trojanischen Kriege in den Bearbeitungen des Mittelalters und ihren antiken Quellen, Leipzig 1869, 28, Anm.; Wilhelm Greif, Die mittelalterlichen Bearbeitungen der Trojanersage. Ein neuer Beitrag zur Dares- und Dictysfrage, Marburg 1886, 142.

keine von beiden den Naturgesetzen widerspricht, ist jede für ihn akzeptabel (*si Medee rapuit tutamine pellem / Vel propriis tantum viribus, ipse sciat*, 1, 65f.). Mit der Verdammung des *falsum* einerseits und der Offenheit im Bereich der *verisimilia* andererseits legt er die Grenzen der poetischen Lizenz fest.

Seine heftigste Kritik richtet er gegen Homer. Er scheint sie eher willkürlich zu platzieren und sucht sich dafür die Dolon-Episode aus, eine der Stellen, an denen DL mit einer von der ‚Ilias‘ völlig abweichenden Variante überrascht. Bei ihm sind Ulixes und Diomedes nicht nachts auf einem Spionagegang, sondern auf dem Weg zu Priamus mit einem Gesuch um Waffenstillstand, und sie horchen Dolon weder aus noch erschlagen sie ihn, sondern informieren ihn ohne Trug über ihr Vorhaben. Dementsprechend verüben sie auch keinen Überfall auf Rhesus und seine Leute (22 p. 27, 17–21). Albert hält sich wie Joseph (5, 388–396) an diesen Verlauf, und damit könnte er es bewenden lassen. Denn in der Regel weist er nicht auf Differenzen zwischen dem *poeta* und dem *historicus* hin. Oder er könnte wertneutral die abweichende Dichterversion erwähnen wie im Falle der Schleifung und Auslösung von Hectors Leiche.¹⁴ Hier dagegen fällt er ein Urteil. Nach seinem Referat der historischen Version (3, 209–216) resümiert er die poetische (3, 217–224, Il. Lat. 696–735) und leitet diese mit dem Verdikt ein: *mentitur Homerus* (3, 217). Zu einem solchen Schluss führt automatisch eine Bewertung der Differenzen anhand des bipolaren Schemas. Was der *veritas* des *Frigius* widerstreitet, gehört in die Rubrik ‚falsch‘: *contra historiam*. Anlässlich der Ermordung des Rhesus und des Raubs seiner Pferde (3, 225–228) prangert er dann in Klimax einen Verstoß *contra naturam* an: *Hos rapuisse simul ... / ... nubigenos hic memoravit equos* (3, 227f.). Gleichsam triumphierend spießt er das *falsum* auf (3, 229f.):

*Crediderim sic dicenti? quis nube creatos
A primo mundi tempore vidit equos?*

Aber bei der angeblichen Überführung des Lügners lügt Albert seinerseits; denn er unterschiebt ihm zu Unrecht das *corpus delicti*. Die Pferde des Rhesus sind laut mythologischer Tradition nicht *nubigeni*; in der (griechischen wie lateinischen) ‚Ilias‘ fehlt das Attribut. Als „Wolkengeborene“ gelten die Ken-

¹⁴ DL degradiert den Zweikampf zwischen Hector und Achilles, den Höhepunkt der ‚Ilias‘, zu einer Beiläufigkeit und eliminiert die Schändung der Leiche sowie die Lytra: *Hector Achilles femur sauciavit. Achilles dolore accepto magis eum persequi coepit nec destitit, nisi eum occideret. quo interempto ...* (24 p. 30, 8–11). Albert kehrt nicht nur zu einer ausführlichen Schilderung der Monomachie zurück (unter Beizug homerischer Elemente), sondern erwähnt auch die epische Fortsetzung, und zwar ohne jede Polemik (3, 559–566): *Dicit Homerus eum traxisse per arva misellum ...* (3, 559); *Adicit in fine ... / Eacidem funus restituisse patri* (3, 565f.).

tauren.¹⁵ Dass sich Albert irrt, ist auszuschließen, da er die ‚Ilias Latina‘ bei der Dolon-Szene zur Hand hatte, wie die wörtlichen Übernahmen belegen.¹⁶ Welche Absicht verfolgt er mit der falschen Beschuldigung? Will er die Krittellei von *obtrectatores* parodieren, die aus reiner Böswilligkeit an berühmten Autoritäten herummäkeln?¹⁷ Rechnet er mit der Unkenntnis des Lesers? Oder will er ihm augenzwinkernd signalisieren, dass die zur Schau gestellte Empörung nicht beim Wort genommen werden soll? Ernst kann er es jedenfalls nicht meinen, wenn er als eigenen Beitrag zur Homerkritik selbst eine Wolkengeburt in die Welt setzt.

Zur Fortsetzung der Abrechnung entfernt er sich von der konkreten Textstelle und hängt weitere Argumente an, solche, mit denen er seine Sachkenntnis zur Schau stellen kann. Er beginnt mit einer noch schwereren Verfehlung *contra naturam* (*Non miror: maiora movet mendacia*, 3, 231), mit den Theomachien (3, 231–234), dem ‚locus classicus‘ der Homerkritik, den auch DL ausspielt.¹⁸ Wieder steht Polemik im Vordergrund. Denn zum einen bietet für diesen Tadel die ‚Ilias Latina‘ weit weniger Anlass als das Original, da sie Anzahl und Umfang der Götterkämpfe wesentlich reduziert. Zum anderen wählt der *criticus* als Beispiele nicht gerade die schlagkräftigsten aus (3, 233f.):

*Pro Pelide Thetis, pro Grecis Iuno fatetur
Et quia pro Paride moverit arma Venus.*¹⁹

Auch mit seinen beiden letzten Vorwürfen, einer Art Anhängsel, will er wohl primär seine Beschlagenheit demonstrieren (3, 235f.):

¹⁵ Verg. Aen. 8, 293, Ov. met. 12, 211.

¹⁶ S. Gärtners Quellenapparat z. St.

¹⁷ Von *obtrectatores* berichten die Vergilviten; die Vita Donatiana 43–46 parallelisiert das Schicksal der beiden Epiker: *Obtrectatores Vergilio numquam defuerunt, nec mirum, nam nec Homero quidem* (43, edd. Brugnoli-Stok, 38). Die antike ‚Aeneis‘-Kritik behandeln Georgii (o. Anm. 7) und Otto Ribbeck, *Prolegomena critica ad P. Vergili Maronis opera maiora*, Leipzig 1866, 96–200 (Kap. 8 *obtrectatores* und 9 *commentatores*).

¹⁸ *De qua re Athenis iudicium fuit, cum pro insano haberetur, quod deos cum hominibus belligerasse scripserit* (ep. p. 1, 15f.). Am bekanntesten ist Platons diesbezügliche Zensur (Pol. 378b8–e2). Gemäß Knut Usener, *Dictys und Dares über den Troianischen Krieg: Homer in der Rezeptionskrise?*, *Eranos* 92 (1994), 102–120 (109), Anm. 25, spielt DL jedoch auf die Anekdote an, nach der man Homer wegen seiner Theomachien ὡς μαινόμενον zu einer Geldstrafe verurteilt habe.

¹⁹ Die genannten Göttinnen greifen bei ihrem Einsatz nicht zu Waffen: Thetis setzt sich mit Bittgängen für ihren Sohn ein (bei seiner Ehrverletzung und zur Beschaffung einer neuen Rüstung, Il. Lat. 83–97, 854–860); Venus rettet Paris vor dem Tod (Verhüllen in einer Wolke, Lösen des Helms) und entrückt ihn aus dem Schlachtfeld (Il. Lat. 308–316); Iuno unterstützt Achilles mit Wort und Tat (Ermütigung; Feuereinsatz gegen den Fluss Xanthus = Skamandros, Il. Lat. 894f., 920f.). Andere Gottheiten dagegen nehmen unmittelbar am Schlachtgeschehen teil, z. B. Pallas 394f., Venus 466–471, Pallas – Mars 532–535, Apollo 830–832, Minerva 947–950.

*Preterea recto non texuit ordine bellum
Aud, a militibus qui cecidere quibus.*

Auf Belege verzichtet er, erweitert dafür aber die Front und zieht auch gegen die ‚Aeneis‘ los (3, 237f.):

*Hanc quoque materiam figmenta poetica turbant,
Sicut Vergilius arma virumque canens.*

Gelegenheit zu einer gesonderten Vergilschelte bietet ihm später die *proditio*. Dort holt er in seiner Tirade gegen Aeneas zugleich gegen die Verfälschung des Dichters aus, der die *pietas* eines Mannes preise, welcher in Wirklichkeit ein Verräter gewesen sei.²⁰ Hier kreidet er beiden Epikern die Unkorrektheit der *dispositio* und sachliche Fehler an.

Ordo zählt zu den kodifizierten Kriterien der Dichterexegese. Der *ordo artificialis*, d. h. die Umstellung des wirklichen Geschehensablaufs mittels *medias-in-res*-Beginn, galt bereits in der Antike und Spätantike als charakteristisch für Homer und Vergil und damit als typisch poetisches Verfahren,²¹ während der *ordo naturalis* mit einem *ab-initio*-Beginn der *historia* angemessen schien.

²⁰ *Es pius, Enea (sic cantavere poete), / Cuius produxit fabrica tale nephas? / Virgilio musa mendata multa colorat / De te non facta, sed mage ficta canens. / Insignem pietate virum te nominat; equum / Predicat et sepe clamitat esse pium* (6, 287–292). Verhaltener weist Bernardus Silvestris in seinem allegorischen Kommentar auf den Widerspruch zwischen *verum* und *falsum* hin: *Ad Aen. 2: Quoniam quidam sermo verus, quidam falsus, ideo in hac narratione per hoc quod veritati historie falsitas fabule admiscetur hoc idem figuratur. Est enim historia quod Greci Troiam devicerunt; quod vero Enee probitas enarratur fabula est. Narrat enim Frigius Dares Eneam civitatem prodidisse* (The commentary on the first six books of the *Aeneid* of Vergil, commonly attributed to Bernardus Silvestris, edd. Julian W. Jones and Elizabeth F. Jones, Lincoln-London 1977, 15, 3–7).

²¹ Z. B. Quint. 7, 10, 11 bei den Regeln für die *dispositio: ubi ab initiis incipiendum, ubi more Homérico a mediis vel ultimis*; Serv. praef. 4, 16–5, 2 bei der Erläuterung der ‚Aeneis‘ gemäß dem Fragekanon: *ordo quoque manifestus est, licet quidam superflue dicant secundum primum esse, tertium secundum, et primum tertium, ideo quia primo Ilium concidit, post erravit Aeneas, inde ad Didonis regna pervenit, nescientes hanc esse artem poeticam, ut a mediis incipientes per narrationem prima reddamus et non nunquam futura praecipemus, ut per vaticinationem. Tiberius Claudius Donatus, Interp. Verg.: ordinationem operis sui sic conlocasse Vergilium, ut posteriora primitus et prima posterius poneret* (Bd. 1, 6, 19f., ed. Georgii); Macr. Sat. 5, 2, 9: *quod totum Homericis filis texuit [sc. Vergil]. ille enim vitans in poemate historicorum similitudinem, quibus lex est incipere ab initio rerum et continuam narrationem ad finem usque perducere, ipse poetica disciplina a rerum medio coepit et ad initium post reversurus est*. Vgl. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960, §§ 317, 447–452; zur Geschichte des Zweierschemas s. Franz Quadlbauer, *Lukan im Schema des ordo naturalis/artificialis*. Ein Beitrag zur Geschichte der Lukanbewertung im lateinischen Mittelalter, GB 6 (1977), 67–105 (72–83).

Albert schließt sich mit seinem Tadel der „falschen Ordnung“ den Gegnern des Kunstprinzips an, die es seit alters gab und die auch noch im Mittelalter einen so prominenten Vertreter wie Notker den Deutschen fanden.²² Sie richten sich jedoch primär gegen die Inversion von Handlungsblöcken, die durch den Kunstgriff der Rückblende erzeugt wird, eine Technik, die in der ‚Ilias‘ nicht verwendet wird. So liegt der Verdacht nahe, der Kritiker habe unreflektiert lediglich ein Schlagwort der Literaturtheorie okkupiert.²³

Das Spezialproblem *a militibus qui cecidere quibus* gehört zur Kategorie der Vergehen *contra historiam*, ist aber kein stereotyper Topos der Dichterkommentierung. Indes fällt bei einer positivistischen Literaturbetrachtung die Tatsache auf, dass DL bei seiner Homerkorrektur bisweilen mit anderen Konstellationen aufwartet, als sie sich in der ‚Ilias‘, in der ‚Aeneis‘ und in der mythographischen Tradition finden.²⁴ Bei einer Klassifizierung der Differenzen nach den Kriterien ‚wahr – falsch‘ wird wieder zum Fehler, was von der ‚Historia‘ abweicht.

Der Hexameter des zuletzt zitierten Distichons (3, 237f.) deutet mit der vom Dares-Versifikator entlehnten Wendung *figmenta poetica turbant* (hist. 1) bereits die Fortsetzung an: nach der Abkehr von den Lügnern Homer und Vergil die Hinwendung zum Historiographen, dem Garanten der Wahrheit (3, 239f.):

²² Aufgezeigt von Franz Quadlbauer, Zur Literaturtheorie des 10. Jahrhunderts, in: Günter Bernt, Fidel Rädle, Gabriel Silagi (Hgg.), Tradition und Wertung. Festschrift für Franz Brunhölzl zum 65. Geburtstag, Sigmaringen 1989, 119–140. Vgl. Alexandru N. Cizek, *Imitatio et tractatio*. Die literarisch-rhetorischen Grundlagen der Nachahmung in Antike und Mittelalter, Tübingen 1994, 168–170.

²³ Andernfalls könnte sich seine Kritik nur darauf beziehen, dass die ‚Ilias‘ und das zweite Buch der ‚Aeneis‘ nicht das ganze *bellum Troianum* umfassen, sondern sich auf einen Teil beschränken, dass jene in der Mitte, diese am Ende des Geschehens einsetzt (Zorn des Achilles, Untergang der Stadt).

²⁴ In der Il. Lat. wird z. B. Prothoenor von Polydamas (786) statt von Hector (20 p. 26, 1) getötet; Amphimachus von Hector (774f.) statt von Aeneas (21 p. 26, 20); Sarpedon von Patroclus (811) statt von Palamedes (28 p. 34, 16f.); in der ‚Aeneis‘ wird traditionsgemäß Deiphobus beim *excidium* im Schlaf von Menelaus erschlagen (Aen. 6, 509–530) statt in der Schlacht von Palamedes (28 p. 34, 11–13), ist Palamedes Opfer der Intrige des Ulixes (Aen. 2, 81–93) und wird nicht auf dem Schlachtfeld von Paris und den Phrygern getötet (28 p. 34, 18–20); in der mythologischen Hauptüberlieferung stirbt Aiax Telamonius durch Selbstmord, bei DL an Paris’ Pfeilschuss (35 p. 42, 16–43, 1); traditionell wird Paris von Philoktet getötet, bei DL von Aiax (35 p. 42, 19–21), im Vergilkommentar des Bernardus Silvestris (o. Anm. 20) von Menelaus (99, 1, 17); üblicherweise fällt Penthesilea durch die Hand des Achilles (z. B. Serv. ad. Aen. 1, 491), bei DL durch die des Neoptolemus (36 p. 44, 13–15). – Die Vatikanischen Mythographen berücksichtigen die Varianten von DL nicht und nicht einmal Konrad von Mure im *Fabularius*, obwohl er dort das Lemma *Dares* verzeichnet (*qui multa prosaice scripsit de Troiano bello*) und mit dem Namen ein Wortspiel treibt: *Non tibi, Troia, dares jamam, quam dat tibi Dares*; Conradi de Mure Fabularius, ed. Tom van de Loo, Brepols 2006, 247, 34–37.

*Sed Frigii tenet historiam liber iste Daretis,
Qui preter verum scriptitat inde nichil.*

So stellt sich erst im Nachhinein heraus, dass die Invektive Teil einer größeren Einheit ist, nämlich der *falsum-verum*-Dichotomie, mit der Albert begründet, weshalb er als Modell nicht die Epiker, sondern den Historiker wählt. Im Rahmen einer Legitimationsstrategie nimmt der Fehlerkatalog eine Funktion an, die sich nicht nur auf Dichterschelte beschränkt. Das Verpönte verdeutlicht, was für die Poetik des ‚Troilus‘ ausscheidet, und weist damit ex negativo auf Programmatismisches hin: auf den *ordo naturalis*,²⁵ die Wahrung der ‚richtigen‘ Fakten, den Verzicht auf Götter, den Ausschluss irrealer Fiktionen. Es ist anzunehmen, dass sich Albert mit dem Konzept des chronologischen Erzählens eines entmythisierten Geschehens nicht nur an der ‚Historia‘ orientierte, sondern sich auch in Einklang wusste mit dem großen Vorbild für ein historisches Epos, mit der ‚Pharsalia‘ des Lukan, die im Mittelalter zum Schulstoff gehörte und sich einen Platz neben den Klassikern eroberte. In den *Accessus* des 11. und 12. Jh. gilt Lukan als Musterautor für den *ordo naturalis* wie Vergil für den *ordo artificialis*.²⁶ Und gerade das Fehlen des Götterapparats und mythologischen Ornats war es, was von Anfang an Aufsehen erregte und der Hauptgrund für den Zweifel *poeta an historicus?* wurde bzw. für Lukans Abwertung zum *historicus*.²⁷

Albert grenzt sich nicht nur von einem Zuviel an Freiheit ab, sondern auch von einem Zuwenig, nicht nur gegenüber den Dichtern, sondern auch gegenüber *Frigius Dares* (3, 241–244):

*Hunc sequor adiciens interdum verba virorum,
Queve loquebantur vel potuere loqui.*

²⁵ Allerdings entrichtet er dem *ordo artificialis* den kleinen Tribut eines *principium artificiale*, wenn er die Bücher 2–6 mit einer Allgemeinweisheit beginnt. Galfredus von Vinsauf sieht beim *ordo*-Thema acht Möglichkeiten für das *principium artificiale* vor, die sich mit dem *ordo naturalis* verbinden lassen, unter ihnen einen Beginn mit *sententia / proverbium*: *Poetria nova* (= PN) 87–202, bes. 126–141, *Docum.* 1, 7–17, bes. 10–13; 2, 1–12, bes. 5–8, in: Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Paris 1924, 200–203, 265–271. Eine Kommentierung bei Ernest Gallo, *The Poetria nova and its sources in early rhetorical doctrine*, Paris 1971, 137–150.

²⁶ Quadlbauer (o. Anm. 21), 67–69, 86, 87–89, 101, 102. Er betont, dass der Ausschluss Lukans aus den *poetae* dort nicht mit dem *ordo naturalis* begründet wird (83f., 85f., 88, 93f.).

²⁷ Quadlbauer (o. Anm. 21), 83–85, 101; weitere Argumente bei Edoardo D’Angelo, La „Pharsalia“ nell’epica latina medievale, in: Paolo Esposito-Luciano Nicastrì (Hgg.), *Interpretare Lucano. Miscellanea di studi*, Napoli 1999, 389–453 (391, Anm. 17). – Serv. ad Aen. 1, 382 erklärt am Beispiel *matre dea monstrante viam* den poetischen Transformationsprozess: Aus dem Stern Venus, der den Weg weist, sei die Göttin geworden.

*Ponatur, quod et hii non sint ea forte locuti:
Cause presentis sunt tamen apta rei.*

Die trockenen, knappen Aufzeichnungen des DL, die den Charakter eines Entwurfs haben, der noch der Ausgestaltung bedarf, um den Namen Historiographie zu verdienen,²⁸ verlangen geradezu nach Erweiterung. Bereits der Versifikator, der sich wesentlich enger an DL hält, kündigt eine *dilatatio* mittels *etopoiia* an.²⁹ Albert setzt dieselbe *adiectio* auf sein Programm. Ihm jedoch geht es um die Klärung des Fiktionsspielraums, den er für sich in Anspruch nimmt. Allerdings erstaunt zunächst seine Unterscheidung zwischen *verba*, die gesprochen wurden (*Queve loquebantur*), und solchen, die hätten gesprochen werden können (*vel potuere loqui*), da sich bei DL keine *oratio recta* findet. Er scheint Reden, in denen er sich an den in seiner Quelle skizzierten Gesprächsinhalt (*verum*) relativ eng anlehnt, von anderen abzuheben, bei denen er die Amplifikationen mit zusätzlichen Themen bereichert oder die er sogar vollständig neu erfindet.³⁰ Der Willkür sind bei dieser Textsorte Grenzen gesetzt, die das Abgleiten ins *falsum* verhindern. Zwar ist die *ethopoiia/sermocinatio*, die zu den progymnasmatischen Schulübungen (u. a. ‚Was hat wohl x bei Gelegenheit y gesagt?‘) und rhetorischen Gedankenfiguren gehört,³¹ per definitionem ein Produkt des *fingere*, aber sie unterliegt einem Regelkanon, dessen Zielsetzung

²⁸ Ich ziehe die Annahme einer bewussten Autorintention der Epitome-These vor: Gerlinde Bretzigheimer, Dares Phrygius: historia ficta. Die Präliminarien zum Trojanischen Krieg, RhM 151 (2008), 365–399 (372–375).

²⁹ In einem ersten (nach Stohlmann, o. Anm. 3, 15–20, echten) Prolog: *Quia vero in ordinata Troyani belli historia Daretem Frigium auctorem habui, additis tamen quibusdam per preparationem et per etopoiiam ... hoc opusculum illius nomine inscribendum esse statui* (12–17). Indes sind auch diese Angaben ungenügend (vgl. die detaillierte Übersicht über die Differenzen zwischen Versifikation und Vorlage von Stohlmann ib. 20–32, 53–63). Bei den sparsam eingestreuten Ethopoiien begnügt sich der Versifikator damit, Dares' Inhaltsangaben von Reden in *oratio recta* zu verwandeln. Für die Agomemnon-Rede (38–47; Dares 15 p. 20, 21f.: *Agamemnon ... consilium convocavit*) schöpft er aus der nachfolgenden Handlung. Wenn er eigene Erfindung negiert (*Non ego sum, quoniam nil fingo, poeta vocandus*, 12), so ist ihm Recht zu geben.

³⁰ Eine relativ nahe inhaltliche Bindung besteht z. B. bei Agomemmons Begründung eines Waffenstillstands (3, 177–206 < 22 p. 27, 11–17) und bei seinem Gesuch um Rücktritt (3, 595–644 < 25 p. 31, 6–12), bei den Verhandlungen über Polixena (3, 739–792 < 27 p. 33, 6–34, 4), bei Achilles' Friedensplädoyer (3, 793–826 < 27 p. 34, 4–8); neu dagegen ist z. B. Pentiseleas Spottrede (5, 535–555), Pirrus' Appell ans Heer (5, 467–496), seine lange Klage (5, 255–344, Ausgestaltung von 36 p. 44, 6f.: *vehementer circa patris tumulum lamentatus est*), Agomemmons Durchhalterede (4, 517–546), Priamus' Einleitungsrede bei der Debatte über Kapitulation (5, 671–734). Die meisten Reden liegen im Mittelfeld, d. h. sie gestalten einen vorgegebenen Inhalt mit mannigfachen, auch thematisch neuen Erweiterungen aus.

³¹ Lausberg (o. Anm. 21), §§ 820–825, 1131f., Cizek (o. Anm. 22), 236–240, 276–285.

das *verisimile* ist. Wahrscheinlichkeit gewinnt sie, wenn sie den sprechenden Personen und den Umständen angemessen ist.³² Mit dem Einbezug der *verisimilitas* bricht Albert das starre Zweierschema *verum – falsum* auf, das ihm nicht mehr als eine pure Versifikation der ‚Historia‘ erlaubt hätte. Allerdings verschleiert bzw. verfälscht er die Tatsachen, wenn er Eigenkreativität nur im Bereich der Reden eingesteht. Entweder legt er auf Genauigkeit keinen Wert, oder er beschränkt sich hier bewusst auf einen Konvergenzbereich zwischen Dichtung und Historiographie,³³ weil er sich bei der Alternative ‚Wahrheit des Geschichtsschreibers – Lüge der Dichter‘ davor hüten will, vom *historicus* weiter in Richtung *poetae* abzurücken.

(2.) Aneignung von Dichtung

Die *verisimilitas* hat durch die römische Rhetorik zentrale Bedeutung erlangt. In der *narratio*-Theorie steht sie gleichberechtigt neben dem Wirklichen³⁴ und im Dreierschema, das seit Isidor kanonisch wurde, behauptet sie einen eigenen Platz: *historia – argumentum – fabula* mit der Zuordnung der Wirklichkeitsgrade *verum – verisimile – falsum*.³⁵ Eine weniger bekannte Klassifizierung, die sich bei Servius findet, reduziert die Triade zu einem dualen Schema, das sich von der Opposition *res factae – res non factae* löst, den *res dictae* größere Autonomie verleiht, indem es diese allein nach den Kriterien *secundum naturam – contra naturam* beurteilt, und die beiden Kategorien *historia* und *argumentum* zu einer Einheit verschmilzt.³⁶ Nach dieser Definition fällt der ‚Troilus‘ unter

³² Isid. etym. 2, 14, 2: *Ethopoeiam vero illam vocamus, in qua hominis personam fingimus pro exprimendis affectibus aetatis, studii, fortunae, laetitiae, sexus, maeroris, audaciae; ... In quo genere dictionis illa sunt maxime cogitanda, quis loquatur et apud quem, de quo et ubi et quo tempore: quid egerit, quid acturus sit, aut quid pati possit, si haec consulta nelexerit.*

³³ Auch die Reden, die der Geschichtsschreiber historischen Personen in den Mund legt, sind Produkte seines Ermessens, wie bereits Thuk. 1, 22 erklärt; Sallust z. B. leitet Cat. 20, 1; 32, 3; 50, 5; 52, 1; 57, 6 direkte Reden mit *huiusce modi* ein (in Anschluss an die Thukydides-Formel ἔλεγε τοιαύδε).

³⁴ Cic. inv. 1, 19, 27: *narratio est rerum gestarum aut ut gestarum expositio*; Quint. inst. 4, 2, 31: *narratio est rei factae aut ut factae ... expositio.*

³⁵ Ad Her. 1, 8, 13: *Fabula est, quae neque veras neque veri similes continet res ... Historia est gesta res, sed ab aetatis nostrae memoria remota. Argumentum est ficta res, quae tamen fieri potuit; vgl. Cic. inv. 1, 19, 27; Quint. inst. 2, 4, 2; Isid. etym. 1, 44, 5: Nam historiae sunt res verae quae factae sunt; argumenta sunt quae etsi facta non sunt, fieri tamen possunt; fabulae vero sunt quae nec factae sunt nec fieri possunt, quia contra naturam sunt.*

³⁶ Serv. ad Aen. 1, 235: *et sciendum est, inter fabulam et argumentum, hoc est historiam, hoc interesse, quod fabula est dicta res contra naturam, sive facta sive non facta, ut de Pasiphae, historia est quicquid secundum naturam dicitur, sive factum sive non factum, ut*

die Rubrik *historia*, weil er (vermeintliche) Faktizität (DL) mit Erfundenem verbindet und sich das Prinzip *secundum naturam* zur Richtschnur setzt. Nach Maßgabe des Dreierschemas besteht er aus einer Kombination von *historia* und *argumentum*, in der die *verisimilitas* den Primat erhält.

Alberts programmatische Erklärung erweckt eine doppelt falsche Vorstellung. Denn er weicht nicht nur von DL wesentlich stärker ab, als er zugibt, sondern folgt auch den *poetae* in einem Maße, wie es seine Abgrenzung keinesfalls vermuten lässt, so dass sich die Dichotomie als künstliches Konstrukt entpuppt. In Wirklichkeit trifft er keine pro-contra-Entscheidung, sondern führt *historicus* und *poetae* zu einer neuen Gemeinschaft zusammen. Im Handlungsablauf hält er sich in der Regel an DL. Zur Ausstaffierung des mageren, unanschaulichen Substrats schöpft er aus den Dichtern, ja lässt diese in seinem centoartigen Verfahren selbst zu Wort kommen. Er billigt ihren Fiktionen – natürlich nur den *verisimilia* – kein geringeres Recht zu als den Aussagen des ‚Zeitzeugen‘. Und in der ‚Ilias‘-Sequenz macht er mit der Kompilationsmethode sogar die Homerkorrektur, die sich DL aufs Panier schreibt, zum Teil rückgängig, wenn er die Version der ‚Ilias Latina‘ einbezieht bzw. vorzieht. Mit der Übernahme von Leihgut nutzt er über weite Strecken die geschmähten Dichter als Stofflieferanten. Da er sich auf das *verisimile* beschränkt, ist das *credibile* gewährleistet. In einem Fall, nämlich zur Einleitung der Liebeskorrespondenz zwischen Helena und Paris (Konstrukt aus Ov. ep. 16–17), attestiert er seinem ‚Plagiat‘, d. h. der ovidischen Fiktion, sogar ausdrücklich Wahrscheinlichkeit.³⁷ Beim Beizug fremder Stimmen kann er sich weitgehend auf den Posten eines Arrangeurs zurückziehen, der die Tonlagen und Färbungen, die er wünscht, aussucht. Gleichzeitig setzt er mittels Selektion und Kombination eigene Akzente, so dass er gerade via *mutuatio*-Technik seine persönliche Intention dem *lector doctus* augenfällig macht. Das soll an drei Beispielen gezeigt werden, je an einem aus der prähomerischen, der homerischen und der posthomerischen Passage.

„*Protheselaus cadit*“

Das erste Beispiel illustriert allgemeine Charakteristika von Alberts Kriegsdarstellung: die Evokation von Leid, die Entheroisierung und die Moralisierung, die martialischen Heroismus nicht anziehend, sondern abstoßend erscheinen

de Phaedra. Zu diesem Konzept und seiner Funktion innerhalb des Servius-Kommentars s. Caterina Lazzarini, *Historia/fabula: forme della costruzione poetica virgiliana nel commento di Servio all' Eneide*, MD 12 (1984), 117–144.

³⁷ *Si(c) Paridem stuiduisse putem (nec credo quod errem) / Aut Helenam scriptis* (1, 625f.).

lassen und die tragische Folge von Fehlverhalten vor Augen führen.³⁸ Im Proömium begründet er bei der Beantwortung der Accessus-Frage ‚*qualitas carminis*‘ seine Wahl des Versmaßes mit seinem Stoff: ‚*de miseris hec est narracio*‘ (34). Sein ‚Troilus‘ sei ein Klagegesang, kein *heroum carmen* (32), da er von Jammer und Leid, nicht von großartigen Heldentaten (*magnorum magna virorum / Prelia*, 22f.) handle.³⁹ Deshalb sei nicht der *versus heroicus*, sondern das elegische Distichon angemessen.⁴⁰ Mit der bewussten Verwendung und Rechtfertigung des Metrums hebt er sich von seinen Vorgängern ab.⁴¹ De facto ist seine Darstellung des *bellum Troianum* zwar keineswegs ein Trauer- gesang. Aber was er tatsächlich vermeidet, ist jede Art der Kriegsverherrlichung, das Rühmen großer Helden oder militärischer Glanzleistungen. Diese Sicht der Dinge fand er bereits in seiner Vorlage. Denn DL entheroisiert und entglorifiziert den Trojanischen Krieg radikal, reduziert ihn weitgehend auf Schlachten und Blutbäder, Töten und Getötet-Werden. Die Helden degradiert er durch Nivellierung, nimmt ihnen den Rang des Außerordentlichen.⁴² Dem Tod zahlreicher berühmter Kämpfer schenkt er keine besondere Beachtung, er streift ihn nur, als sei er eine belanglose Nebensache. So verfährt er auch bei Prote-

³⁸ Vgl. Thomas Haye, Legitimationsstrategien mittellateinischer Troja-Epiker. Ein Beitrag zur Deutung antikisierender Dichtung, WSt 116 (2003), 203–228 (210–214).

³⁹ Mittels *accumulatio* und Wortspiel eindringlich vergegenwärtigt: *sed gesta miserima scribo / Et strages miseras miserorum, qui misereri / Noluerant sibi nec aliis, sed morte metebant / Se misera misere misero stimulante furore. / Per miseros igitur elegos hoc ducere carmen / Decrevi miseram sortem miseratus eorum, / De quibus hic legitur, miseri qui castra secuntur* (24–30). Vgl. seine Angabe zur *intentio*: *Prodiit in lucem tunc editus iste libellus, / Quam miser est mundus, insinuare volens* (6, 673f.). – Vielleicht spielt bei seiner Abgrenzung vom *carmen heroicum* auch mit, dass dessen Stoffgebiet auf Götter und Menschen festgelegt war. Vgl. Servius über die ‚Aeneis‘: *qualitas carminis patet; nam est metrum heroicum ... est autem heroicum quod constat ex divinis humanisque personis, continens vera cum fictis* (praef. 4, 3–6). Ein Accessus zu Lukan wiederholt dieselbe Stoffbestimmung, ohne offenbar zu merken, dass sie für die ‚Pharsalia‘ gar nicht zutrifft: *Metrum istud est heroycum, quia constat ex humanis divinisque personis continens vera cum fictis* (Huygens, o. Anm. 1, 44, 134f.).

⁴⁰ Diese Zuordnung war durch Hor. ars poet. 75 bekannt: *versibus inpariter iunctis querimonia primum*; vgl. Bernard von Utrecht: *est elegiacum (sc. carmen) id est miserabile, ab elegos id est miseria* (Huygens, o. Anm. 1, 63, 119f.).

⁴¹ Simon Aurea Capra verherrlicht in seiner ‚Ylias‘ durchaus das Kriegsheldentum, benutzt aber das Distichon. Joseph von Exeter klassifiziert seine ‚Ylias‘ als Planctus (*querimur flemusque*, 1, 3; *Hactenus Yliace questus lamenta ruine*, 6, 959), behält aber den Hexameter bei. Der Dares-Versifikator folgt der ‚historischen‘ Quelle, bedient sich aber des heroischen Versmaßes. Der Planctus *Pergama flere volo* (Carmen Buranum 101) klagt im Distichon. Gemäß Haye (o. Anm. 38), 210f. mutiert das scheinbar pagane Troja-Epos in der Verkleidung des Klagelieds zu einer christlichen Gattung.

⁴² Gezeigt von Gerlinde Bretzigheimer, Dares Phrygius: Transformationen des Trojanischen Kriegs, in: RhM 152 (2009), 63–95.

silaus, dem ersten namentlich genannten Opfer: *Prothesilaus in terram excursionem facit fugat caedit. cui Hector obviam venit et eum interfecit, ceteros perturbat* (19 p. 24, 9–12).

Die Methode, einen Protagonisten durch Entzug eines individuellen Schicksals zu entwürdigen, übernimmt Albert nicht. Er findet andere Arten, das Heldentum zu unterminieren. Hier fügt er zwischen *actio* (1. Satz bei DL) und *reactio* (2. Satz) eine *adiectio* ein, für die er nicht die heroische, sondern die elegische Perspektive wählt. Aus jener hätte sich ein Lobpreis der Unerschrockenheit des Helden angeboten, der es (trotz der Unheilsprophezeiung) wagt, als Erster Feindesland zu betreten und sich fürs Vaterland zu opfern. Albert jedoch stellt die Angst der Ehegattin ins Zentrum, offensichtlich in *aemulatio* mit Joseph (5, 181–201). Dieser hebt mit der martialischen Szene auf dem Schlachtfeld an (ungestümes Vorpreschen des Prothesilaus, Tötung durch Hector, 5, 181–192). Erst danach blendet er mit einem leichten Tadel (*fideque oblitus amantis*, 5, 193) zum Leid über, das der Gemahl seiner Gattin verursacht. Er will Mitleid mit der Unglücklichen wecken, die den Kampfbegierigen mit ihren inständigen Bitten nicht zurückhalten konnte und die sich über seine Abwesenheit mit einem Wachsabbild hinwegzutrösten sucht,⁴³ ohne zu wissen, dass es bereits zu spät ist (5, 192–201). Albert strukturiert um: Landung und Kampf (1 Distichon, 2, 517f.) – Versuch der verzweifelten Gattin, das drohende Schicksal abzuwenden (5 Disticha, 2, 519–528) – Tod (1 Distichon, 2, 529f.), und er lässt in der elegischen Grundstimmung ein Fabula-docet vernehmen. Dazu zieht er für die dominierende häusliche Abschiedsszene (Rückblende) geborgtes Gut bei, nämlich den Brief (ep. 13), den Ovid die Heroine an ihren Gatten schreiben lässt. Ihre Ermahnungen zur Vorsicht vernimmt man unmittelbar aus ihrem eigenen Mund (direkte Rede: 2, 520–524 = ep. 13, 84. 65f. 97. 96); ihren Wunsch, mit dem sie das schlechte Omen bei seinem Schritt über die Schwelle zum Guten wenden will, referiert der Erzähler (mit entsprechenden geringfügigen Anpassungen, 2, 525–528 < ep. 13, 87–90). So erhält Dichterfiktion (ep. 13) den Stellenwert einer authentischen Quelle, die dokumentiert, dass das Unheil vermeidbar gewesen wäre. Hätte Protheselaus seiner Gattin gehorcht, d. h. sich für Liebe statt Krieg entschieden (*Bella gerant alii; Protheselaus amet!* 2, 520), sich vor Hector gehütet (2, 521f.), im Hintergrund gehalten (2, 523f.) und nicht durch Tatendrang hervorgetan (*Dii faciant, ne tu strenuus*

⁴³ Bei Hygin fab. 104 erst nach seinem Tod, im *Fabularius* (o. Anm. 24, 310, 119–123) schon vorher: *Protheselaus de Emonia, maritus Laodomie, fataliter apud Troiam primus Grecorum est occisus. Quo audito Laodamia pre nimio amore et dolore frequenter aspiciens ceream ymaginem, quam ob viri memoriam secum habuit, expiravit.* – Joseph setzt bei seinen Andeutungen offensichtlich die Kenntnis des Mythos beim Leser ebenso voraus wie Albert.

esse velis, 2, 524), dann hätte er sich und ihr die Katastrophe erspart. So aber hat er ihre Ermahnungen nicht beherzigt (*Non hic uxoris servavit verba monentis*, 2, 519), mit seinem Eifer ihren Wunsch, die Vorzeichen mögen sich nicht erfüllen, zunichte gemacht (*Opcio nil valuit*, 2, 529). Er hat sich als *vir strennuus* bewiesen und trinkt wegen seiner Unbelehrbarkeit den trojanischen Boden mit seinem Blut (2, 529f.). Mit der Wiederholung des ovidischen Adjektivs suggeriert Albert Bestrafung für Ungehorsam und bereitet auf diese Weise bereits bei der ersten Todesszene seine moralisierende Darstellungstechnik vor. Mehrfach erwecken seine Inszenierungen den Eindruck, ein Held komme verdienstermaßen um, weil er für ein Vergehen oder Laster abgestraft werde.⁴⁴

Der Zweikampf um Helena

Aus dem ‚Ilias‘-Teil sei mit dem Zweikampf Menelaus – Paris ein Beispiel gewählt, bei dem Albert im Gegensatz zu Joseph (5, 316–340) der *veritas* des *historicus* das *figmentum* des *poeta* vorzieht. Offensichtlich bot ihm die homerische Charakterzeichnung ein für seine moraldidaktischen Zwecke (vgl. 6, 365–370) besser geeignetes Substrat. DL eliminiert in der deutlichen Absicht einer Epanorthose die beiden homerischen Szenen: den offiziell anberaumten Zweikampf, mit dem der Krieg beendet und der Streit um Helena entschieden werden soll, und das Nachspiel ‚Paris und Helena in thalamo‘⁴⁵ (21 p. 26, 9–15). Bei ihm stoßen die beiden Rivalen im allgemeinen Handgemenge aufeinander, und es kommt zu einer Verfolgungsjagd, aber nicht zu einem Schlagabtausch. Dem fliehenden Paris gelingt es zwar, Menelaus mit einem Pfeilschuss zu verwunden, jedoch nicht, ihn an der Verfolgung zu hindern. Aus seiner Bedrängnis wird er von Hector und Aeneas gerettet. Sein Bruder tritt als Helfer, nicht als Tadler in Aktion. Aeneas – in Aphrodite-Rolle – geleitet ihn sicher vom Schlachtfeld nach Hause (*ad civitatem*, nicht zu Helena!).

Albert will ein Lehrstück vorführen, will vom Krieg und von der Liebeslust abschrecken, das Heldentum zersetzen, Paris lächerlich machen und mit den Ehebrechern abrechnen. Dazu behält er Homers Handlungsraaster bei (Paris’ Flucht, Hectors Schelte, Paris’ Kampfbereitschaft, Monomachie, Il. Lat. 253–256, 256–270, 271–276, 277–316; Helenas Empfang des Geliebten, seine Reaktion, *concubitus*, Il. Lat. 319–331, 332–335, 336–338), übernimmt aber für die Ausgestaltung einzelne Motive von DL. An ihm orientiert er sich bereits

⁴⁴ Gezeigt von Thomas Gärtner, *Klassische Vorbilder mittelalterlicher Trojaepen*, Stuttgart und Leipzig 1999, 414f., 443f., 463f., 472, 484, 538 für Patroclus, Hector, Palamedes, Ajax, Priamus.

⁴⁵ Joseph dagegen erinnert zumindest daran, obwohl er sich beim Kampfverlauf allein an DL orientiert: *ereptumque hosti Troiamque reductum / Restituit* [sc. Aeneas] *thalamis et bellis mollibus aptat* (5, 337f.).

für die Rahmenbedingungen; denn er lässt weder eine Waffenpause vereinbaren – der Kampf der Heere tobt unvermindert weiter (2, 815–818. 841–844) – noch einen Völkerpakt schließen.

Er beginnt mit einer dank Intertextualität humorvollen Einschüchterungsszene (2, 787–796), in der Menelaus die zentrale Regel der ‚Ars amatoria‘ (*Rivalem patienter habe*, Ov. ars 2, 539) militärisch nutzt (*Rivalem pacienter habet*, 2, 791) und auf einen Angriff verzichtet, dafür aber dem Ehebrecher mit indirekten Drohsignalen⁴⁶ Schuldbewusstsein einjagt. Zum Davonlaufen kommt es – im Unterschied zu beiden Quellen – nicht, da Hector zuvor einschreitet. Bei seiner Scheltrede lässt ihn Albert einen wesentlich aggressiveren Ton anschlagen als Homer. Die Grundgedanken bleiben zwar gewahrt (Aufforderung zum Kampf; *amator-bellator*-Opposition: „du liebst, wir kämpfen“), ins Schussfeld jedoch gerät neu die *libido* der Ehebrecher.⁴⁷ Pejorative Hyperbeln in zusätzlichen Versen zielen auf eine höhnische und schonungslose Diffamierung ab, machen Paris zum animalischen Triebwesen (2, 803f.), Helena zum bereitwilligen Lustobjekt beider Männer (2, 810) und den *thalamus* zum *fornix* (2, 806). Auf den Liebhaber schneidet Albert auch Paris’ Antwort (2, 811–814) zu. Denn er entzieht ihm sein Verteidigungsargument, das Bekenntnis zur *virtus*,⁴⁸ lässt ihn dagegen weiterhin auf den Vertrag⁴⁹ pochen, jedoch nur auf einen Teilaspekt: auf die Vereinbarung des Siegespreises (Helena), nicht auf die des Friedens (*dummodo victorem coniunx cum pace sequatur*, Il. Lat. 276 > *Dummodo, qui vincat, premia pacta levat*, 2, 814).

Bei der Monomachie (2, 819–840) löst sich Albert vom Wortlaut der ‚Ilias‘ (Übernahme nur eines Versteils in 2, 821 < Il. Lat. 296) und konzentriert den

⁴⁶ Diese verleihen ihm den Schrecken der Schlange, mit der ihn die Il. Lat. direkt vergleicht (*seque velut viso perterritus* [sc. Paris] *angue recepit / ad socios amens*, 255f.). Dem Wortlaut nach blickt er wild wie die Schlange im ‚Culex‘ (*lumina torva tenet*, 2, 792 ~ cul. 189f.), die der von einer Mücke geweckte Hirte auf sich zukommen sieht und die er nach einer kopflosen Fluchtattacke (190f.) schließlich – in Diskrepanz zu Paris’ mangelndem Erfolg – erlegt. Menelaus droht ihm nicht direkt Vergeltung an (wie Il. Lat. 285f.: *nec longum nostra laetabere coniuge* ...), suggeriert jedoch durch Gestik (*vibrando caput*, vgl. *vibranti* ... *lingua*, cul. 166) und A-parte-Sprechen (2, 793) dasselbe: *Tamquam de rapta coniuge verba daret* (2, 794). Aufgrund seiner Reaktion wird Paris zum *exemplum* eines Fehlverhaltens, das ein moralischer Sinnspruch moniert. Darin, dass er nicht gleichgültig bleibt (vgl. *Ne cures, si quis tacito sermone loquatur*, Dist. Cat. 1, 17, 1), verrät sich sein schlechtes Gewissen: *Conscius ipse sibi de se putat omnia dici* (2, 795 = Dist. Cat. 1, 17, 2).

⁴⁷ Die Il. Lat. belässt es bei den Vorwürfen: *At non dubitabas hospitii olim / expugnare toros und Dum iaceas in amore tuo* (259f., 265).

⁴⁸ *Nam nec mihi coniunx / pravaque luxuria est potior virtutis honore* (Il. Lat. 273f.).

⁴⁹ Mit dem Rekurs auf das von ihm eliminierte homerische *foedus* (Il. Lat. 269, 279) dürfte Albert ein Fehler unterlaufen.

Kampfverlauf. Er kürzt die Phasen des unentschiedenen Kräftemessens⁵⁰ und stellt je einen Erfolg ins Zentrum. Zunächst darf Paris entgegen der ‚Ilias‘ und in Übereinstimmung mit und Überbietung von DL den Gegner am Schenkel verwunden (sogar mit dem Schwert im Nahkampf, 2, 823f.). Dann darf Menelaus entgegen DL und in Übereinstimmung mit und Überbietung von Homer dem Ehebrecher seine Schandtät mit unzähligen Schlägen heimzahlen, die diesen zum zweiten Mal zum Rückzug zwingen (2, 825–828),⁵¹ ihn aber offenbar nicht verletzen (vgl. *adultera vero / Est pro suscepto sospite leta viro*, 3, 31f.). So erteilt der Rächer dem *adulter* für den Rechtsbruch eine doppelte Lektion: vorher nur durch Evokation von Angst und Gewissensbissen (*Et pede retrogrado fingit abire quasi*, 2, 796), jetzt durch eine gehörige Tracht Prügel, die als gerechte Strafe erscheinen soll (*adulter / Inchoat incestum retro referre pedem*, 2, 827f.). Nach dieser Abstrafung, die einen Einschlag ins Schwankhafte hat, folgt eine Groteske, in der sich Komik und Moralisierung vereinen. Was Paris in der ‚Ilias‘ rettet, sein Helm und seine Schutzgöttin Venus, scheidet Albert aus. Demzufolge verpufft der letzte Kraftakt des Menelaus kläglich, weil ihm sein Schwert lediglich entgleitet (2, 832f.) und nicht am Helm zerspringt (Il. Lat. 304f.). Zugleich erleidet der wehrlose Paris eine größere Demütigung, weil er nicht am Helm weggeschleift wird (dessen Bügel Venus löst, Il. Lat. 307–311), sondern an den Haaren (2, 834). Und da es Menelaus und der lokrische Ajax (2, 835) sind, die ihm diese Schmach antun, sowie Hector und Aeneas, die ihm (statt Venus) zu Hilfe eilen (2, 837–840), evoziert die Personenkonstellation die Verfolgungsszene der ‚Historia‘. Die Diskrepanz zwischen Fliehendem und Geschleiftem lässt die Mutprobe auch gegenüber DL jämmerlicher enden. Die Misere beider Rivalen gewinnt den Charakter einer Bestrafung. Mit dem Verlust des Schwertes erhält Menelaus gleichsam die Quittung für seine Brutalität (*Illius enisus ense secare caput*, 2, 830) und Mordgier (*Orba fit ense manus cedis avara nimis*, 2, 832). Mit der Schändung seiner Haarpracht – sie liegt wie ein Leichnam am Boden (*Aurea cesaries pulverulenta iacet*, 2, 836) – bekommt Paris einen Denkkzettel dafür, dass seine Schönheit Helena verführte.⁵²

⁵⁰ Verzicht auf den Lanzenkampf; Reduktion des paritätischen Nahkampfes auf das Distichon 2, 821f.

⁵¹ Situation der Il. Lat. 301–303 mit Übernahme des *incitamentum*-Motivs: *cum memor Atrides raptae sibi coniugis instat* (301) > *Acrius instabat memor impietatis Atrides* (2, 825). Die Visualisierung der farblosen Wendung *Dardaniumque premit iuvenem* (302) zum anschaulichen *Ictibus innumeris tandem compulsus* (2, 827) verdammt Menelaus nicht nur zu den Misserfolgen der ‚Ilias‘.

⁵² Die Herkunft des Motivs aus Helenas Klage (*Iliacoque tuos foedaret pulvere crines*, Il. Lat. 323) bestätigt diese Intention; vgl. *pulcher Alexander* 1, 575. 577; 2, 773; vgl. 2, 807f.; 3, 15.

Die Kampf- und die anschließende Liebesszene nutzt Albert für sein persönliches Anliegen, die Bloßstellung und Verdammung der Ehebrecher. Mit der Negativzeichnung beginnt er schon bei der ersten Begegnung des Paares, die in Helenas Raub gipfelt. Dort steuern beide, in der Liebeskunst versiert, auf den *amor furtivus* hin, und zwar trotz der absehbaren Konsequenzen.⁵³ Zu einem Kristallisationspunkt direkter Kritik wird die vorliegende Passage. Helena gerät bereits als Zuschauerin auf der Mauer (vgl. Il. Lat. 317) unter Beschuss (3, 3–14), sowohl wegen ihrer beiden Ehemänner (3, 9f.; Kontrastfigur zu den übrigen vorbildlichen Ehefrauen, 3, 7f.) als insbesondere wegen der Favorisierung des *adulter* (3, 11f.). Sie wird zu einem Illustrationsbeispiel für den menschlichen und besonders weiblichen Hang (misogyne Zuspitzung) zum Verbotenen (3, 13f.).⁵⁴ Außerdem lässt sich Albert zweimal zu einem Ausbruch moralischer Entrüstung hinreißen – wiederum ein grundsätzlicher Unterschied zu DL, der die Fassade des objektiven *historicus* wahrt –, einmal vor dem Zweikampf (2, 773–786) und einmal danach (3, 15–30, zur Überbrückung des Ortswechsels, da die Regie der Venus ausscheidet). Beide Mal nimmt er die *libido* ins Visier, dort ihre politischen, hier ihre persönlichen fatalen Auswirkungen, beide Mal geht er besonders mit dem Ehebrecher ins Gericht. Erst wünscht er, der Übeltäter hätte ertrinken sollen, so dass der Welt all das Unheil erspart geblieben wäre.⁵⁵ Dann appelliert er in einer Apostrophe direkt an ihn,⁵⁶ wirft ihm, bewusst parteiisch, nämlich z. T. mit (aus Ov. ep. 5 geborgten) Sätzen der Oenone, Paris' früherer, von ihm verlassener Ehefrau, die eigene Schändlichkeit und die Lasterhaftigkeit seiner neuen Geliebten vor und droht ihm schließlich die Strafe an, die er *sub domina meretrice* zu erwarten habe: ein seelisches Vertieren

⁵³ Im Unterschied zu DL hat Helena von vorneherein erotisches Interesse an dem Fremden. Ihre Erfüllung religiöser Pflichten ist lediglich ein Vorwand (*quasi; quasi; votaque ficta*, 1, 583. 587. 588). In Wirklichkeit kommt sie zum Tempel, weil sie Paris sehen will (1, 585f.), und zwar wegen seiner Schönheit (1, 575f.). Die anschließende *ars capiendi* führt von Paris' erfolgreicher Kunst zu gefallen (1, 593–600) über eine nonverbale Liebeskommunikation (Steigerung der Begierde durch Verbergen, 1, 601–620) zum Ersatz-*colloquium* mittels einer Brieftrias (1, 627–640. 641–658. 659–666), die Vers für Vers aus dem Paris-Helena-Briefpaar der ‚Heroides‘ (ep. 16/17) stammt. Als Kondensat lässt sie einerseits die Liebesgier greller hervortreten, da sie Tempo und Direktheit des Antrags sowie der kaschierten Erhörung erhöht, andererseits die Lasterhaftigkeit des Liebespaars, das – anders als bei DL – die drohenden Folgen seines Tuns reflektiert und den Krieg in vollem Bewusstsein in Kauf nimmt (1, 655–658. 661–666).

⁵⁴ Weitere auktoriale Invektiven gegen sie: 1, 681–692; 3, 545–550; 4, 615–618; 6, 743–776; ferner ihre Beschimpfung durch Achilles 3, 801–808 und diejenige beider Ehebrecher durch Neoptolemus 5, 291–304. 305–310.

⁵⁵ Ein Kommentar in Form eines irrealen Wunsches: Lucan. 3, 73–79. Möglicherweise wirkte die ‚Pharsalia‘ prägend für die emotionalen Ausbrüche mittelalterlicher Epiker.

⁵⁶ Ein Tadel des Autors mittels Apostrophe: Lucan. 5, 310–316.

(3,27f.). Darin besteht gemäß Boethius die *poena improborum*.⁵⁷ Unmittelbar jedoch spielt Albert auf den Circe-Mythos an, den er, wie die Formulierung zeigt, über Horaz (ep. 1,2,17–26) rezipiert. Wer das Modell kennt, nimmt mehr wahr als die grobe Beschimpfung (*vesanus et excors, / Fedus tabe canis vel mage sorde suis*, 3,27f.). Er sieht in Paris die Kontrastfigur zu Ulixes, der den Zauberkünsten der Circe nicht erlegen und der Verwandlung in einen schmutzigen Hund oder in ein suhlendes Schwein entgangen ist und deshalb von Horaz als *exemplar* für *virtus* und *sapientia* gepriesen wird (ib. 17f.). Da der Moralist via Intertextualität den *amator* zu einem *exemplum vitii et stultitiae* stempelt, ist es nicht erstaunlich, dass er am Ende die Liebesgeschichte den Lesern als Lehrbeispiel anempfiehlt. Eher verwundert es, welch bescheidenes Fabula-docet er ihnen anbietet, weil er mit einer Sentenz den Schlusspunkt setzen will: die Warnung, der Treue einer trügerischen Frau zu vertrauen.⁵⁸

Die Platzierung der Invektive vor der *thalamus*-Szene (3,31–50) bewirkt Situationskomik. Denn gerade nach der Standpauke auf Metaebene gibt sich hier das Paar der gescholtenen Liebesgier hin, die Albert mit Abwandlungen und Überbietungen des Modells noch stärker akzentuiert. Seine Helena geht in ihrer Rede (3,33–46) so weit, ihren *coniunx antiquus* zu verwünschen (Paris hätte ihm die Kehle, nicht nur den Schenkel [DL-Motiv] durchbohren sollen, 3,37f.) und ihren *coniunx novus* nach dem Vorbild der elegischen Helena bzw. Laodamia mit der elegischen Maxime *Bella gerant alii; tu sociare mihi!* (3,46) vollständig in Beschlag zu nehmen.⁵⁹ Eine Verteidigung des Paris (3,47f.) wäre hier gar nicht nötig, da ihm die Begrüßung *„Venisti ... superatus ab armis /*

⁵⁷ Cons. 4,3,14–21 (und carmen 3 über Ulixes bei Circe): *Quo fit ut mali desinant esse quod fuerant. Sed fuisse homines adhuc ipsa humani corporis reliqua species ostentat: quare versi in malitiam, humanam quoque amisere naturam* (4,3,15); nach Zuordnung der Laster zu Tieren (u. a. *sordidae suis voluptate detinetur*, 4,3,20): *Ita fit ut qui probitate deserta homo esse desierit, cum in divinam condicionem transire non possit, vertatur in beluam* (4,3,21, ed. Moerschini).

⁵⁸ *Femina quem fallit, exemplo discat in isto / Feminee fidei non adhibere fidem* (3,29f.). Verschiedene Einflüsse scheinen zusammenzuspielen: Das Motiv der weiblichen Treulosigkeit greift auf die Kritik an Helena (3,17–22) zurück und generalisiert Oenones Warnung *nec tibi, si sapias, fidam promitte Lacaenam* (ep. 5,99). Das Motiv der täuschenden Frau passt zur Zauberin Circe. Der Wortlaut des Distichons ist bis auf die erste Hexameterhälfte mit dem Epimythion der Fabel *De rustica et lupo* (Antiavian., fab. 1,15f.) identisch, die inhaltlich keinerlei Bezug zu unserem Thema hat.

⁵⁹ Im Hexameter *Apta magis Veneri sunt quam tua brachia Marti* wiederholt sie Ovids Helena fast exakt (3,45 = ep. 17,253 mit einer Wortumstellung), im Pentameter dem Sinne nach: *bella gerant fortes, tu, Pari, semper ama!* (ep. 17,254). – Der Austausch von *fortes* durch *alii*, mit dem sie ihn vor der Implikation ‚Feigling‘ verschont, stellt einen inter- und intratextuellen Bezug zum Laodamia-Vers her: *Bella gerant alii; Protheselaus amet!* (2,520 = ep. 13,84). Vgl. oben S. 254.

coniugis antiqui?“ (Il. Lat. 320f.) erspart bleibt. Aber Albert lässt sich die Gelegenheit zu einer abschließenden spöttischen und zugleich humorvollen Demaskierung des Prahlers nicht entgehen. In der ‚Ilias Latina‘ rechtfertigt dieser seine Niederlage mit dem Einwirken höherer Gewalt („*Non me superavit Atrides, / ... sed castae Palladis ira*“, 332f.). Hier verdreht er den Sachverhalt, wertet Menelaus durch geeignete Auswahl der Fakten zum Verlierer ab (*Saucius ille redit* [DL-Motiv]; *nulla trophea gerit*, 3, 48), sich selbst durch Verfälschung der Wahrheit zum Sieger auf (3, 47). Der Kontrast zwischen Hochstapelei und Realität entlarvt den Angeber: „*Non sum victus*“ – angesichts der Todesnähe (*Clausisset Paridis oculos lux ultima*, 2, 837), „*huc me Victoria duxit*“ – angesichts der beiden Retter, besonders des Beschützers Aeneas (*hoc ducetutus abit*, 2, 840)! Das *miles-gloriosus*-Gebaren macht Paris zur lächerlichen Figur. Aber die Konstellation sorgt gleichzeitig für Erheiterung, so dass ein Belachen das Verlachen dämpft. Denn einerseits steckt hinter der Verdrehung der Wahrheit ein Quäntchen Schalkhaftigkeit. Paris geht den Zweikampf, wie oben gesehen, nur wegen der Belohnung ein, die dem Sieger vertraglich zugesichert ist (2, 814). Wenn er sich nun zum Sieger kürt, macht er seinen Rechtsanspruch geltend. Andererseits rennt er mit seinem rhetorischen Kunststückchen offene Türen ein. Helena, die Augenzeugin der Wahrheit, quittiert die faustdicke Lüge bereitwillig mit der unverdienten Belohnung.

Descriptio Pentiseleae

In der posthomerischen Endphase des Kriegs kommt den Trojanern die Ersatztruppe der Amazonen zu Hilfe. DL (c. 36) skizziert ausschließlich ihren militärischen Einsatz, der mit Penthesileas Tötung durch Neoptolemus endet. Albert lässt seine Fantasie spielen und schweift weit aus. Er beschreibt die Amazonenkönigin (4, 633–806), die Geschichte des Amazonenreichs (gemäß Orosius: 4, 807–884),⁶⁰ die Wandteppiche im Palast des Priamus (5, 19–140),⁶¹ das Gastmahl mit dem Auftritt eines Sängers (5, 143–182)⁶² und erfindet als Höhepunkt der *figmenta*-Reihe und zugleich aller vorhergehenden Heeres- und Zweikämpfe eine ausführliche Schilderung der Amazonomachie (5, 185–246. 349–630⁶³). Sie gipfelt in der Monomachie Pentiselea – Pirrus, bei der Albert –

⁶⁰ Königreich und Sitten der Amazonen schildert bereits Benoît de Sainte-Maure, *Le roman de Troie*, 23302–23356, éd., prés. et trad. par Emmanuèle Baumgartner et Françoise Viellard, Paris 1998.

⁶¹ Behandelt von Markus Wesche, *Studien zu Albert von Stade*, Frankfurt a. M., Bern usw. 1988, 53–73.

⁶² Wesche (o. Anm. 61), 73–85.

⁶³ Unterbrochen durch Pirrus' Eintreffen und *lamentatio*, 5, 247–348.

im Unsagbarkeits-Topos versteckt – auf seine *inventio* hinweist.⁶⁴ Mit seinem Interesse für das Phänomen ‚Amazone‘ unterscheidet er sich deutlich von Joseph, der sich weder für Penthesilea begeistern kann noch dem militärischen Einsatz des Frauenvolks besonderes Augenmerk schenkt (6, 566–659). Beliebt war das Thema dagegen im altfranzösischen ‚antiken‘ Roman, der die Amazone ins höfische Milieu transponiert und mit ihr die Geschlechterrollen neu bestimmt. Dort repräsentiert die *virgo-virago* mit der Eigenschaftskombination *fortitudo* – *pulchritudo* – *pudicitia* einen Gegentypus zum üblichen Frauenbild und erhält einen dem Mann und Ritter ebenbürtigen Rang.⁶⁵ Albert nimmt die Aufwertung wieder zurück und lässt die Mann-Frau-Antithese, die er bei seiner extensiven Kampfschilderung in den verschiedensten Schattierungen genüsslich auskostet (zum Teil mittels der *amor-bellum*-Dichotomie), auf eine misogynen Moralisierung hinauslaufen. Seine Penthesilea versteigt sich zu Hochmut, pocht in einer höhnischen Herausforderung des Gegners auf ihre Männlichkeit,⁶⁶ wird aber im Augenblick ihres Todes von ihm in die Schranken ihres Geschlechts gewiesen und eines Besseren belehrt (5, 585–606).⁶⁷

Aber das letzte Beispiel soll nicht noch einmal den Sittenrichter zeigen, sondern den Dichter, der sich humorvoll mit der Poetik-Tradition auseinandersetzt, und zwar bei seiner Beschreibung der Königin. Diese *descriptio* bildet intratextuell ein Gegenstück zum Porträtkatalog (2, 17–134),⁶⁸ bei dem sich Albert sehr eng an die Stenogramme der ‚Historia‘ (c. 12/13) hält und mit der Aufzählung persönlicher Eigenschaften (für das Mittelalter untypische) Individualporträts von äußerster Knappheit (1–3 Disticha) entwirft. Penthesilea dagegen widmet er eine überdimensionierte Schilderung (4, 633–806) und nutzt die Gelegenheit zu einer ausführlichen normgerechten Beschreibung ‚von Kopf bis Fuß‘ (4, 649–740). Ihre Rolle als Reiterin und Kriegerin beschränkt er auf den

⁶⁴ Im Gegensatz zu *Dares Frigijs* (*Ipsa quidem miles prelia visa refert*, 6, 700) fehlt ihm Autopsie: *Dicere de pulchro poterit tibi nemo duello, / Si spectator in hoc non stetit ipse loco* (5, 573f.).

⁶⁵ Aimé Petit, *Le traitement courtois du thème des Amazones d'après trois romans antiques: Enéas, Troie et Alexandre, Le Moyen Age* 89 (1983), 63–84; id., *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, 2 Bde., Paris-Genève 1985, I 351–364.

⁶⁶ Sie beherrscht das Wortspiel so gut wie die Waffen: „*Femina*“ *credideris: occurret femina Pirro? / Non, sed vir; mulier induit illa virum. / Et vi virtutis erit illa vir et quasi vi vir; / Vir quoque non vilis, immo virilis erit. / Femina sive vir es? hic, si vir es, exere vires; / Hec erit in vi res; robore nonne vires?* (5, 539–544).

⁶⁷ *Sis huius virtute manus edocta, puellas / Quod non sit tutum bella movere viris* (5, 597f.).

⁶⁸ Gerlinde Bretzigheimer, *Der Porträtkatalog des Dares Phrygijs und seine Rezeption bei Joseph von Exeter und Albert von Stade*, MLJ 45 (im Druck).

Rahmen (4, 633–648. 803–806).⁶⁹ Ins Zentrum rückt er ihre Weiblichkeit, zunächst ihre Schönheit (4, 649–740), dann ihre kostbare Kleidung und ihren wertvollen Schmuck (4, 741–794), der ebenso den Reichtum der Königin wie die Edelsteinkennnisse des *poeta doctus* zur Schau stellt. Mit dem Supplement einiger weiterer femininer Züge (4, 795–802) verleiht er ihr die Kultiviertheit einer *puella* und zugleich die Vorbildlichkeit einer *matrona*.⁷⁰ Er zeichnet ein Gegenbild zu Josephs Penthesilea, die ganz in ihrem Männerhandwerk aufgeht und keinen Wert auf Pflege und Schönheit, auf einen heiteren Gesichtsausdruck, auf ein prunkvolles Gewand oder gar auf Schmuck legt und deren Lachen, Worte, Blicke und Taten Sanftheit und Weiblichkeit vermissen lassen.⁷¹ Albert dagegen verfällt ins andere Extrem, wenn er *forma* und *cultus* im Übermaß zelebriert.⁷² Angesichts der Stofffülle beschränke ich mich auf den ersten Teil, auf die *descriptio pulchritudinis*, bei der er Überraschendes wagt. Einerseits legt er sich bei seinem *figmentum* die engsten Zügel an und verpflichtet sich in besonderem Maße der ‚Wahrheit‘, indem er sich nicht nur an das kanonische Schema hält, sondern ein didaktisches Musterbeispiel als Vorlage wählt, die *descriptio feminei decoris* des Galfredus von Vinsauf (PN 562–621).⁷³ Im engen Anschluss daran und mit einer stattlichen Anzahl wörtlicher Anleihen erschafft er eine *formosa* nach Schablone und Vorschrift, einen Typus weiblicher Schönheit (Pentiselea besitzt im Indikativ, was Galfredus im Konjunktiv

⁶⁹ Auf ihre Rüstung kommt er erst, als sie in den Kampf zieht, zu sprechen (5, 187–210). Der Eneas-Roman beschreibt Camille, die amazonenleiche Königin der Volsker (vgl. Verg. Aen. 11, 648–663), ebenfalls in zwei Etappen: erst ihr Aussehen, ihren Charakter und ihr ziviles Prunkgewand (3959–4046; ihr Pferd 4047–4084), dann ihre Ausstattung als Kriegerin (6913–6934). Le Roman d’Eneas. Übersetzt und eingeleitet von Monica Schöler-Beinhauer, München 1972. Benoît trennt ebenfalls zwischen Charakterisierung der Panteselee (23357–23362) und Schilderung ihrer Rüstung und ihres Pferdes (23429–23462).

⁷⁰ Für ihre dezente Art des Schreitens (4, 797f.) und Lachens (4, 799f.) schöpft er aus Ovids Ars (4, 797 = ars 3, 299; 4, 800 = ars 3, 284). Andererseits lässt er sie eine *vitta* tragen (4, 793–796) und zeigt sie nicht nur bei der typisch weiblichen Wollarbeit (4, 801f.) – Camille im Eneas-Roman verachtet diese (3971f.) –, sondern macht sie dabei sogar noch zum Ebenbild der züchtigen Lucretia (4, 801 = Ov. fast. 2, 771).

⁷¹ *Non prodiga cultus / Cura trahit, non forma iuvat; frons aspera, vestis / Decolor insertumque armis irascitur aurum. / Si risum, si verba notes, si lumina, pendas / Nil leve, nil fractum, latet omni femina facto* (6, 590–594).

⁷² Eine solche Extensität begegnet im höfischen ‚antiken‘ Roman nicht, wenngleich auch in ihm Schönheit zu den verherrlichten Eigenschaften der Amazone gehört. Benoît verzeichnet „bele“ (23361) unter den Vorzügen der Panteselee (23357–23362); eine detaillierte, normgerechte Beschreibung des schönen Gesichts (3987–4004) ist im Eneas-Roman Teil der Camille-Porträtierte.

⁷³ Faral (o. Anm. 25), 214–216; bereits dort die Gliederung in *forma* (PN 562–599) und *cultus* (PN 600–621). Gallo (o. Anm. 25), 44–46 hat die Zählung PN 567–626.

für wünschenswert erklärt). Andererseits sprengt er die Fesseln, verlässt die ausgetretene Bahn des ewig Gleichartigen (dessen ist sich schon Galfredus bewusst: *cum sit formae descriptio res quasi trita / Et vetus*, PN 622f.). Er unterminiert das Modell, bricht es mit Störfaktoren auf, verzerrt es mit *inepta*, so dass die Imitation zugleich zur Parodie des Lehrbuchbeispiels wird. Die Inspiration zum Experiment eines ins Komische verfremdeten Schönheitslobs mag ihm das ‚Zwitterwesen‘ der Amazone gegeben haben, die als *virgo-virago* nicht reine Weiblichkeit verkörpert. Die neuartige *descriptio* ruft auch beim Leser nicht die übliche Wirkung hervor. Er bewundert nicht die Dargestellte, sondern amüsiert sich über die Einfälle des Darstellers. Die Mittel, mit denen dieser die gewohnte Art des Lobpreises zersetzt, sollen im Folgenden illustriert werden.

Anfänglich scheint er sich über den äußerst manierierten Stil von Galfredus, auch wenn der seine diesem nicht nachsteht, ein wenig zu mokieren, und zwar mit Hilfe der von ihm geliebten Wortspiele. Bei der Kopfform korrigiert er den Kreis (*orbem*), den der Zirkel der Natur zeichnet (PN 563), mit einer absurden Formulierung (*Orbem ... orbum / Orbis*, 4, 651f.) zu einer funktionstüchtigen Kugel. Die „Anhöhe der Stirn“ (*specula frontis*, PN 565) inspiriert ihn zur kreativen Entfaltung des Etymons. Dem „Beobachtungsplatz“ (*specula*) stellt er einen externen Beobachter gegenüber (*tu speculare locum!*, 4, 654; *Si spectes melius*, 4, 657) und macht die *ocelli*, die *Excubiae frontis* (PN 569f.), zu intern stationierten Beobachtern (*spectant*, 4, 659; *transmutatio* von Nase und Augen). Es wäre dem Wortjongleur zuzutrauen, wenn er auch noch mit dem Begriff *speculum* irritieren wollte (4, 654),⁷⁴ bevor er auf die Junktur *specula frontis* (4, 655) hinsteuert.

Komische Wirkungen erreicht er mit *dilatationes*, mit denen er den Eigenschaftskatalog des Galfredus ausschmückt. Dieser beschränkt das Lob der Nase auf die ideale Länge (PN 567f.). Albert begnügt sich nicht damit (*Nec stat nec transit plus recto regula nasi*, 4, 661), sondern zollt ihrer Ebenmäßigkeit ausführlich Tribut, vor allem mit dem Ausschluss potentieller Mängel, von denen sie verschont ist. Zur Illustration der unästhetischen Formen, die sich bei Extremmaßen ergäben, nämlich Haken- bzw. Stupsnase, bemüht er Adler und Affe

⁷⁴ Der Vers lautet in der Überlieferung: *Quem simul ut speculum tu speculare locum*. Gärtner konjiziert die erste Pentameterhälfte: *Que* (Bezug auf *fronte*) *simulat speculam* mit dem Argument, *simul* sei sinnlos (o. Anm. 44, 487). Angesichts des vorhergehenden Verses *Fulgurat in crine nitor auri, lilia fronte* (4, 653) ist aber nicht undenkbar, dass Albert der Stirn zwei Leuchteffekte zuordnet: den der lilienweißen Farbe und den des Spiegelglanzes, der zum Goldglanz des Haares ein Äquivalent bilden würde; *fulgor speculorum*, Plin. nat. 7, 64, vgl. Quint. 11, 3, 68; zum Glanz des Gesichtes vgl. z. B. Gottfried von Reims, *Parce, precor, virgo* (nach 1080) 15f.: *Ora facis vitreo tibi splendida nitore, / Cum tamen ora vitro splendida geras*.

(*Hi(n)c aquilam pello; simia, cede loco!* 4, 662).⁷⁵ Von der Tierwelt führt ein Schwenk in den Obstgarten, zum „Birnchen“ (*pirula*, Nasenkuppe),⁷⁶ das ein klassisches Nasenprofil gewährleistet und weder knollig noch schief ist (4, 663f.). Nicht genug damit; ein Pleonasmus muss die äußere Perfektion noch einmal unterstreichen (keine krumme⁷⁷ oder gebogene Nase, 4, 665), bevor ein Blick ins Innere die Schlusspointe liefert: kein Haar in Pentiseleas Nasenloch (*Inque cava nullus est ibi nare pilus*, 4, 666)!⁷⁸ Die Formulierung zitiert fast wörtlich ein *praeceptum* für Körperpflege, das Ovid an die *iuvenes* richtet (ars 1, 520), eine Übertragung mit witzigem Hintersinn angesichts der Doppelrolle *virgo-virago*. Und es bleibt nicht bei der einen *cultus*-Regel für den Mann. Die nächste folgt gleich darauf: das Verbot von Körpergeruch. Pentiselea stinkt nicht aus dem Mund wie ein Bock (4, 668 ~ ars 1, 522),⁷⁹ ihr Atem ist nicht bäurisch (4, 669, vgl. ars 1, 521), sondern duftet nach Weihrauch (4, 670 ~ PN 577f.). Die Konnotation des Göttlichen (*thuris odor*) steht nicht nur in komischem Kontrast zum Animalischen, sondern bildet zugleich einen humorvollen Übergang zu *Aurore facies* (4, 671 = PN 571, ermöglicht durch die *transmutatio* von Augen und Nase).

Bei *collum* und *guttur* geht der Ulk weiter. Diese Region wird (über das Supplement ‚Sprechfunktion‘) gleichsam zur Voliere, in der sich Kranich, Schwan und Nachtigall versammeln (*colli columpna* > *gruis*, 4, 681f. 686; *vox* > *olor*, 4, 685; *sonus* > *filomena*, 4, 686). Außerdem behält die kristallene Kehle ihre erotische Ausstrahlung bei (PN 582–584). Albert macht den Sexappeal schon zuvor fruchtbar. Denn er verleiht bereits dem Kinn statt der unüberbietbaren Marmorglätte (PN 578f.) – aus Marmor ist bei ihm die Säule des Halses⁸⁰ (4, 681, Motivverschiebung) – eine erotisierende Wirkung, nicht zuletzt um eines Wortspiels willen (*mentum tam nobile mentem / Amentem reddit, si quis*

⁷⁵ Anregung scheint Ps.-Ovid, *De Vetula* 2, 273–275 gegeben zu haben: *Nasus in excessum nullum se transvehit, ut sit / longus vel curtus, aquilus simusve nec ... / tractus in obliquum ...; aquilus* auch als Adj. zu *aquila*, Mlat. Wb., Bd. 1, 1967, Sp. 848; als plattnasig (*simus*) gelten *capellae*.

⁷⁶ Isid. etym. 11, 1, 48 bei der Zergliederung der Nase in ihre Bestandteile: *extremitas eius* [sc. *rectae partis narium*] *pirula* (*vocatur*), *a formula pomi piri*.

⁷⁷ Die auffällige Junktur *nasus tortus* mag eine Anspielung auf Leviticus 21, 18 sein, der unter den körperlichen Mängeln, die vom Priesteramt ausschließen, anführt: *si parvo vel grandi, vel torto naso*.

⁷⁸ Der Umbruch ins Burleske könnte ebenfalls durch die ‚*Vetula*‘ inspiriert sein. Weder tropft dort aus der Nase der Schönen Hirn (Allusion an die zertrümmerten Schädel, *Ov. met.* 12, 434–436) noch dringt aus ihr Gestank (2, 276–278).

⁷⁹ Dass Ovid zwischen Mundgeruch und Achselweiß unterscheidet, merkt Albert nicht; s. Gärtner (o. Anm. 44), 491. Vgl. Isid. etym. 11, 1, 65 über die Achselhöhlen: *Has quidam subhircos vocant, propter quod in plerisque hominibus hircorum foetorem reddant*.

⁸⁰ Vgl. Isid. etym. 11, 1, 60: *Collum dictum, quod sit rigidum et teres ut columna*.

amare velit, 4, 679f.). Bei der Kehle nun verteilt er die Verzückerung von Auge und Herz von e i n e m Betrachter (*videntis* PN 583f.) auf zwei Personen, einen *cernens* und einen *amans* (4, 683). Die Betonung des verführerischen Reizes erheitert doppelt: weil sie in Spannung zur *virginitas* der Amazone tritt und weil sich im ‚Troilus‘ der potentielle *amator* nicht einstellt.

Um die Brust zu einem besonderen Wunderwerk hochzustilisieren (4, 701–706), kontaminiert Albert die Idealisierung des Galfredus (PN 591f.) mit einer des Alanus ab Insulis (Anticl. 1, 289–291, Beschreibung der Prudencia). Damit erweckt er die Illusion, Pentiselea verfüge über eine normale weibliche Brustpartie⁸¹ von absoluter Vollkommenheit, und er verstärkt die Vorstellung, wenn er den importierten Plural (*Poma mamillarum; Virgineas ... papillas*, 4, 701. 705) mit dem Numerales *duas* (4, 706) ergänzt. Es bildet die Schlusspointe der Idealisierung, bahnt aber zugleich die Desillusionierung an, nämlich den Umbruch zur Realität einer amputierten Amazonenbrust (*duas – unam*, 4, 707f.). Als *criticus* würde er das schöne Trugbild eine Lüge nennen. In eigener Sache aber nimmt er seine Zuflucht zu einer witzigen Kapriole. Er legt nicht den Maßstab *verum – falsum* an, sondern nutzt die *natura-ars*-Antithese zu einer sophistischen Verdrehung. Indem er die *descriptio*, die als Verstoß *contra historiam* zu klassifizieren wäre, zur Beschreibung des naturgemäßen Zustands deklariert, verleiht er ihr einen Wahrheitsanspruch *secundum naturam*. Gleichzeitig beschönigt er die Verstümmelung der Brust, sublimiert sie von einem Eingriff *contra naturam* zu einem Akt der *ars*.

Von sich aus bietet er einen zusätzlichen Programmpunkt. Als gelte es, eine Venusstatue zu erkunden, lädt er den Betrachter zu einem kleinen Besichtigungsausflug ein: *Ad tergum vertamus iter* (4, 713). Der Rücken fällt an sich schon aus dem Code einer Schönheitsbeschreibung heraus, und was dieser bei der Inspektion zu bieten hat, enttäuscht die Erwartung; denn mit weiblicher Grazie ist er nicht gerade gesegnet: Stämmig und den Gliedern kräftigen Halt bietend, gleicht er einer Fichte (4, 713f.). So spiegelt Pentiseleas Körperbau gleichsam ihre Doppelnatur: vorne eine betörende *virgo*, hinten eine starke *virago*.

Galfredus erklärt den Unterleib (*partes infra*) zur Tabuzone (PN 594f.), springt von der dünnen Taille gleich zum Schienbein. Natürlich lässt auch Albert Diskretion bezüglich der *partes occultae* walten (4, 715–720). Aber die darüber liegende Region nutzt er zu einer Paradoxie: Er verhüllt die Seite (*Non patet immo latet niveum latus*, 4, 709) und enthüllt den Bauch (4, 711f.). Mit dem Gegensatz *patere – latere* macht er auf ein generelles Problem aufmerksam, auf den Verstoß gegen das *decorum*, ja sogar gegen das *verum*, wenn er Penti-

⁸¹ Wie die Amazonen im höfischen ‚antiken‘ Roman: Petit (o. Anm. 65, 1983), 74, 83.

seleas Körper nackt zur Schau stellt.⁸² Welch reiche Gewänder die Königin trägt, beschreibt er im zweiten Teil (unterschieden sind *toga, fascia, tunica, vestis, zona, clamis*, 4, 743. 745. 749. 753. 757. 764). Die Mischung von Betrachterperspektive und Wiedergabe eines imaginativen Idealbilds führt wiederholt zu komischer Diskrepanz.

Bei der Schilderung von Händen (4, 691–700) und Beinen (4, 721–738) steht die Methode in absurdem Kontrast zum Zweck. Hier scheint nicht ein *laudator* am Werk, sondern ein Sachbuchautor, der die Körperteile anatomisch zergliedert. Die Detaillierung der Mittelhand – die Vorlage beschränkt sich auf die Finger (PN 588–590) – dient primär zur Erklärung des ängstlichen und paradoxen Wortspiels im Einstiegssatz: *Non carnosus manus, sed carnea* (4, 691),⁸³ und die wunderschöne Magerkeit, die Albert am Ende attestiert (*macies carnea pulchra nimis*, 4, 694), betrifft nur den Handrücken, so dass er das Lob an eine Normalität verschwendet. Bei Beinen und Füßen geht das jeweilige Schönheitsmerkmal, das Galfredus vorschreibt (*Tibia gracilis, brevis pedis*, PN 595–597), in der Fülle des Registrierten unter. Es ist der Aufbau, der bei der *tibia gracilis* (4, 721–728) im Vordergrund steht (Knie, knöchiges Schienbein, fleischige Wade, kompakter, als Scharnier dienender Knöchel), während die Schönheitsattribute zu Akzidenzien werden (*candida tibia, suras decoras, nitida crura, ut bene nodet, exornant*). Die Langatmigkeit, die der „kurze Fuß“ auslöst (4, 729–736), ist an sich schon ein Witz und insbesondere wegen der Disproportionalität von Bedeutung und Beachtung. Das Hauptinteresse beanspruchen die Zehen (*adiectio*⁸⁴), bei denen die akribische Bestandaufnahme zum Selbstzweck wird. In der Vorlage erfreut sich der Fuß einzigartiger Kürze (*pes brevitatis / Eximiae brevitae sua lasciviat*, PN 596f.), hier einer Normalität ohne besondere Reize. Spektakulär ist nicht, was er aufweist, sondern wovon er verschont ist: von einer grotesken Fehlstellung und Missbildung (*Nec pedicam pedica quasi spectat plantave plantam*, 4, 735).

⁸² Zwei Beispiele dafür, wie andere Dichter das Problem angehen: Gottfried von Reims, *Parce, precor, virgo* 19f.: *Contegis occulta candentes veste papillas, / Candida cum nolit veste papilla tegi*. De *Vetula* 2, 312–317 als Vorbereitung der Beschreibung: *Cetera sunt preclusa michi, tegit omnia vestis; / divinare tamen licet et per visa gradatim / ad non visa venire putando, quod hec meliora / sunt illis visis et quod captabiliora; / sed coniectura cum sint michi cognita sola, / sub quadam gaudent pertransiri brevitae*.

⁸³ Den Anteil des Fleisches am Aufbau der Hand bestimmt er mit dem Gegensatz innen – außen, den er in zwei Dichotomien für Unterschiedliches gebraucht: erst für das Eingeschlossene (Knochen, Sehnen) und das Umhüllende (Fleisch, 4, 691f.), dann für die Innenseite (*substantia mollis*) und Außenseite der Hand (*macies carnea*, 4, 693f.).

⁸⁴ Danach kehrt Albert mittels Anapher (*Pes brevis et niveus / in nivea*, 4, 729. 737) zum Ausgangspunkt zurück und verleiht dem *Passus* dadurch humorvoll gleichsam den Charakter eines Exkurses.

Erheiterndes bieten die Passagen auch am Ende. Individuelle Schrullen, die schlecht zu einem Schönheitspreis passen, hat Albert beim Thema ‚Hand‘ parat (Finger zurückbiegen, Daumen an den Arm ziehen, 4,697f.), und zu den *laudabilia* rechnet er saubere Fingernägel (*Nec minuit laudes, quod sunt sine sordibus ungues*, 4,699), mit denen Pentiselea wiederum eine Vorschrift erfüllt, die der *praeceptor amoris* den *iuvenes* gibt (*et sint sine sordibus ungues*, ars 1,519). Die genaue Inspektion der Füße erweist sich am Ende als nichtig, da sich der weiße Fuß in einem weißen Lederschuh verbirgt (4,737) – erneut ein Bruch zwischen Ideal- und Individualbeschreibung, zwischen auktorialer und personaler Perspektive. Einen zusätzlichen Witz steuert die Intertextualität bei. Der schöne Fuß der Amazone tut gerade das, was Ovid dem hässlichen Mädchenfuß rät (sich im Schuh verstecken, 4,737 ~ ars 3,271). Und der Wahrnehmung des gepflegten Schuhs muss die Negation eines ausgetretenen folgen (4,738 ~ ars 1,516), damit die *virgo-virago* zum Abschluss noch einmal eine männliche Verhaltensregel (nicht im lottrigen Schuh herumrutschen) einhält.

So sucht der Dichter das Musterbeispiel einerseits durch Detaillierung und Erweiterung zu überbieten und den Schönheitspreis zu potenzieren, zum anderen untergräbt und zersetzt er ihn durch Übererfüllung der Norm sowie störende Dissonanzen, und mit solchen Verzerrungen karikiert und parodiert er die abgenutzte Topik einer *descriptio pulchritudinis*.

Mit der Gesamtkonzeption seines ‚Troilus‘ geht Albert weit über sein Programm hinaus, d. h. über die angebliche Beschränkung der Amplifikationen auf Ethopoiien (3,241–244). Anders als der Anonymus und Joseph gestaltet er bei seiner Versifikation den Bericht des Dares Phrygius nicht nur mit *dilatationes* und poetischem *ornatus* aus. Er bereichert das Substrat des *historicus* mit *figmenta* der lateinischen Dichtung, ja führt sogar die traditionellen Antipoden Homer und Dares zu einer neuen Gemeinschaft zusammen. Als Kritiker behält er die Opposition *historicus – poeta* mit der Zuordnung *verum – falsum* bei. Als Dichter versöhnt er die Gegenwelten im Konvergenzbereich des *verisimile*. Zweifellos strebt er bei seiner Darstellung des *bellum Troianum* mit der Kompilation von epischer und historiographischer Konzeption einen höheren Vollkommenheitsgrad an. Vermeint er, Unterschiedliches zu vereinen, nämlich das historisch Wahre und das poetisch Wahrscheinliche, oder durchschaut er gar, dass die Aufzeichnungen des Dares nicht weniger fiktiv sind als die Gesänge Homers?

