Schaffen und Nachahmen

Das Mittelalter
Perspektiven mediävistischer Forschung

Beihefte

Herausgegeben von
Ingrid Baumgärtner, Stephan Conermann
und Thomas Honegger

Band 16

Schaffen und Nachahmen

Kreative Prozesse im Mittelalter

Herausgegeben von Volker Leppin
unter Mitarbeit von Samuel J. Raiser

DE GRUYTER

Die Drucklegung dieser Publikation wurde durch den Mediävistenverband e.V. finanziell gefördert.

Der Peer Review wird in Zusammenarbeit mit themenspezifisch ausgewählten externen Gutachterinnen und Gutachtern sowie den Beiratsmitgliedern des Mediävistenverbands e.V. im Double-Blind-Verfahren durchgeführt.

ISBN 978-3-11-071378-7
e-ISBN (PDF) 978-3-11-071434-0
e-ISBN (EPUB)) 978-3-11-071440-1

Library of Congress Control Number: 2020948064

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

© 2021 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Susanna Fischer

Hugo Primas' Troja

Imitation und Innovation

Abstract: My contribution is concerned with the ninth poem 'Urbs erat illustris' of Hugo Primas. After introductory remarks on Hugo Primas, I will give an overview of the poems on Troy from 12th century I will address in my interpretation. Then, I will look at the two mythological poems on Troy and Ulysses and explore the possibility of a connection between these poems as well as the transmission of the poems. The central part of my paper is a new interpretation of 'Urbs erat illustris'. It is my aim to show how the literary tradition of the myth of Troy is not only imitated, but remodeled in this poem and something new is created.

Keywords: Hugo Primas, Troy, Latin poetry of the 12th century

Trojas Ruinen faszinieren Autoren von der Antike bis ins Mittelalter und darüber hinaus. Ob man an Caesars Besuch an diesem Ort denkt, den Lucan im 9. Buch von ‚De bello civili' beschreibt, oder Alexanders in Walter von Châtillons ‚Alexandreis'. Die Ruinen von Troja sind auch das Thema des Gedichts ‚Urbs erat illustris' von Hugo Primas aus dem 12. Jahrhundert, das im Zentrum meines Beitrags stehen wird. Als erstes gehe ich einführend der Frage nach, wer Hugo Primas ist, zweitens werde ich einen kurzen Einblick in die Trojadichtung des 12. Jahrhunderts geben und die Gedichte nennen, auf die ich mich in meiner Interpretation beziehe. Danach spreche ich über einen möglichen Zusammenhang der zwei Gedichte von Hugo Primas, die sich mit Troja und Odysseus befassen. Im Zentrum meines Beitrags steht die Interpretation des Gedichts ‚Urbs erat illustris'. Es ist mein Ziel zu zeigen, wie die literarische Tradition des Mythos in dem Gedicht nicht nur imitiert, sondern modelliert wird und so etwas Neues entsteht.

Ein Grund dafür, dass es bisher keine Einzelinterpretation des 9. Gedichts gibt, könnte das Urteil von Curtius sein, das in der weiteren Literatur nachwirkte,[1] nämlich, dass es sich hierbei um rhetorische Schulübungen handle. Hier wird

1 Ernst Robert Curtius, Die Musen im Mittelalter, in: Zeitschrift für romanische Philologie 59 (1939), 129–188, hier S. 132, Anm. 4. Ronald E. Pepin, Literature of Satire in the Twelfth Century. A Neglected Mediaeval Genre, Lewiston, NY 1988, hier S. 75.

Susanna Fischer, Abteilung für Griechische und Lateinische Philologie, LMU München, Geschwister-Scholl-Platz 1, D-80539 München, susanna.fischer@lmu.de

https://doi.org/10.1515/9783110714340-009

offensichtlich Schuldichtung[2] von (besserer) ‚echter' Dichtung abgrenzt. Das Urteil hängt mit dem Thema zusammen, denn die antithetische Darstellung des Sturzes von Troja ist ein Topos, der auch in rhetorischen Schriften genannt. In Marbods von Rennes Schrift ‚De ornamentis verborum', in der verschiedene rhetorische Figuren beschrieben werden, wird z. B. die *exclamatio* mit dem Beispiel Trojas erläutert: *O Asiae flos, Troia potens! O gloria quae nunc / in cineres collapsa iaces!*[3] Dagegen will ich in meiner Interpretation die Originalität des Gedichts herausarbeiten, die sich im Umgang mit der klassischen Tradition und der mittelalterlichen Rezeption des Trojastoffes zeigt. Dieses Gedicht geht weit über das Übliche hinaus. Die Interpretation wird zeigen, wie Hugo Primas die klassische Tradition und die mittelalterliche Rezeption des Trojamythos adaptiert. In der mittellateinischen Literatur ist allgemein Imitation[4] wichtiger als Inspiration, nicht zuletzt aus pragmatischen Gründen, da besonders die Lektüre von Modellautoren beim Erlernen eine Rolle spielte.[5] Imitation, die man mit Carmen Cardelle de Hartmann als „kreative Imitation" bezeichnen kann, ist daher zu verstehen als eine Adaption in sprachlicher und inhaltlicher Hinsicht, die etwas Neues erschafft.[6]

2 Zu „Schuldichtung" vgl. Peter Stotz, Dichten als Schulfach – Aspekte mittelalterlicher Schuldichtung, in: Mittellateinisches Jahrbuch 16 (1981), S. 1–16. Nikolaus Henkel, Deutsche Übersetzungen lateinischer Schultexte: ihre Verbreitung und Funktion im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Mit einem Verzeichnis der Texte, München 1988.

3 Marbodo di Rennes, De ornamentis verborum. Liber decem capitulorum. Retorica, mitologia e morali-tà di un vescovo poeta (secc. XI–XII), hrsg. v. Rosario Leotta, Florenz 1998, hier S. 6. Siehe auch The Arundel Lyrics: The Poems of Hugh Primas, ed. and trans. by Christopher J. McDonough, Cambridge, MA 2010, S. 253, zu Vers 11–12. Vgl. Galfred von Vinsauf, Documentum 3,25, Galfred von Vinsauf, Documentum de modo et arte dictandi et versificandi, hrsg. v. Edmond Faral, in: Ders., Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge, Paris 1924, S. 263–320, hier S. 276. *Troia, flos Asiae*, auch bei Baudri von Bourgueil (carmen 7, 142), vgl. überhaupt das Lob Trojas in carmen 7, 95 f. Edition: Baudri de Bourgueil, Poèmes, Tom. 2, Texte établi, traduit et comm. par Jean-Yves Tilliette, Paris 1998–2002, hier Bd. 1.

4 Zur *imitatio* im Mittelalter vgl. Andreas Büttner u. a. (Hgg.), Nachahmen im Mittelalter. Dimensionen – Mechanismen – Funktionen, Köln 2017. Carmen Cardelle de Hartmann, Kreative Imitation. Die dramatica series der Roswitha von Gandersheim, in: Mittellateinisches Jahrbuch 50 (2015), S. 359–378, hier S. 359–366. Luisa Leesemann, Poetria nova oder: Die Poetik des Neuen. Originalität als Moment literarischer Kritik im lateinischen Hochmittelalter, in: Mittellateinisches Jahrbuch 48 (2013), S. 55–88. Hans Joachim Schmidt (Hg.), Tradition, Innovation, Invention. Fortschrittsverweigerung und Fortschrittsbewusstsein im Mittelalter, Berlin, New York 2005. Jan Ziolkowski, The highest form of compliment: imitatio in medieval latin culture, in: Poetry and philosophy in the Middle Ages. A Festschrift for Peter Dronke, hrsg. v. Jon Marenbon, Leiden 2001, S. 293–307. Alexandru Cizek, Imitatio et tractatio. Die literarischen Grundlagen der Nachahmung in Antike und Mittelalter, Tübingen 1994.

5 So Cardelle de Hartmann (Anm. 4), S. 364–365.

6 Cardelle de Hartmann (Anm. 4), S. 365, die mit dem Begriff an Alfons Reckermann anknüpft: Alfons Reckermann, Das Konzept kreativer *imitatio* im Kontext der Renaissance-Kunsttheorie, in: Walter Haug u. Burghart Wachinger (Hgg.), Innovation und Originalität, Tübingen 1993, S. 98–132.

1 Hugo Primas

„We are in the realm of ghosts."[7] In einem Aufsatz über Golias und andere Pseudonyme werden die Dichter, die mit den Ehrentiteln Primas, Golias oder Archipoeta bezeichnet werden, als Geister charakterisiert, da man die unterschiedlichen Zeugnisse über Dichter mit diesen Pseudonymen jeweils schwerlich einer einzelnen historischen Person zuordnen kann. Auch über die Identität des Hugo[8] mit dem lateinischen Pseudonym Primas wissen wir nichts Genaues. Seine Lebensdaten liegen ungefähr in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. In einem Zusatz zu einer französischen Chronik des Richard von Poitiers aus dem Jahr 1171 wird ein Dichter mit Namen Hugo zunächst in Verbindung mit Paris, dann mit Orléans gebracht. Dieses Zeugnis scheint nahe an der Lebenszeit des Dichters zu liegen, doch man kann aufgrund wörtlicher Anklänge vermuten, dass die Informationen aus seinen Gedichten entnommen wurden:[9]

> *His etenim diebus viguit apud Parisius quidam scolasticus Hugo nomine a conscolasticis Primas cognominatus, persona quidem vilis, vultu deformis. Hic a primaeva aetate litteris secularibus informatus, propter faceciam suam et litterarum noticiam fama sui nominis per diversas provincias divulgata resplenduit.*[10]

Weitere Autoritäten stellen den Zusammenhang mit Orléans her, das im 12. Jahrhundert ein Zentrum für das Studium antiker Autoren war. Aufgrund der unspezifischen Zeugnisse und Zuschreibungen seit dem 13. Jahrhundert, die sich nicht mehr auf die Person des Dichters Hugo Primas beziehen lassen, ist es schwierig, dessen Oeuvre zu bestimmen. 23 Gedichte werden Hugo Primas zugeschrieben,[11] da sie

---

7 Arthur George Rigg, Golias and other Pseudonyms, in: Studi medievali 3a serie 18 (1977), S. 65–10, hier S. 65. Vgl. über Hugo Primas schon Wilhelm Meyer: Die Oxforder Gedichte des Primas, hrsg. v. Wilhelm Meyer, in: Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-Historische Klasse (1907), S. 75–111, S. 113–175, hier S. 75.

8 Zu Hugo Primas vgl. die Einführungen in den Editionen von Meyer und McDonough: Meyer (Anm. 7); The Oxford poems of Hugh Primas and the Arundel lyrics, hrsg. v. Christopher J. McDonough, Toronto 1984 sowie in der Übersetzung der Gedichte: McDonough (Anm. 3). Siehe auch die unveröffentlichte Dissertation von Marian Weiß, Die mittellateinische Goliardendichtung und ihr historischer Kontext: Komik im Kosmos der Kathedralschulen Nordfrankreichs, Universität Gießen 2018, hier S. 62–70, URL: http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2018/13626/ (01.09.2020).

9 Vgl. Francis Cairns, The addition to the *Chronica* of Richard of Poitiers, in: Mittellateinisches Jahrbuch 19 (1984), 159–161. Jean-Yves Tilliette, Autobiographie en vers? Lyriques et élégiaques du XIIe siècle, in: L'autobiografia nel Medioevo. Atti del XXXIV Convegno storico internazionale. Todi, 12–15 ottobre 1997, Spoleto 1998, S. 131–154, hier S. 137.

10 Richard von Poitiers, Cronica, hrsg. v. G. Waitz, Monumenta Germaniae Historica, Scriptores 26, Hannover 1882, hier S. 81.

11 Vgl. Weiß (Anm. 8), S. 64–70. Ein weiteres Gedicht des Hugo Primas ist vermutlich die sogenannte „Kleidermetamorphose", vgl. dazu Carsten Wollin, Mutabilität in der lateinischen Dichtung

gemeinsam in einer Handschrift aus der Bodleian Library, Oxford (Rawlinson G 109) überliefert sind.[12] Im Text von acht Gedichten der 23 wird der Ehrentitel „Primas" genannt. Themen der Gedichte sind neben Kritik am Klerus die Liebe, Trinken und Würfelspiel. Bekannt sind die sogenannten „Mantelgedichte",[13] in denen ein solcher gewünscht, erbeten oder beschrieben wird. Daneben stehen drei Gedichte mit mythologischem Inhalt. Ein Gedicht über Orpheus und Eurydike, eines über Troja (‚Urbs erat illustris') und ein Odysseusgedicht (‚Post rabiem rixe').[14]

2 Troja in den Gedichten des Hugo Primas und im ‚Codex Buranus'

‚Urbs erat illustris', das neunte Gedicht in der Handschrift aus Oxford, ist eine in Hexametern verfasste Klage um Troja. Sie besteht aus zwei Teilen, die durch einen deutlichen Bruch voneinander abgetrennt sind. Im ersten Teil, den Versen 1–37, wird in plakativen Gegensätzen der einstige Zustand Trojas kontrastiert mit Troja als Ruine.[15] Im zweiten Teil, den Versen 38–58, blickt das Gedicht zurück auf die Zeit

des Hochmittelalters. Die Kleidermetamorphosen des Hugo Primas und des Archipoeta, in: Sacris erudiri 40 (2001), S. 329–413. In der Forschung wird Hugo Primas getrennt von Primas, einem Pseudonym, das von verschiedenen Dichtern im Anschluss an Hugo Primas verwendet wurde. Vgl. dazu Carsten Wollin, Die Epigramme des Primas in der Handschrift London BL Cotton Vespasianus B.XIII, in: Mittellateinisches Jahrbuch 39 (2004), S. 45–69, hier S. 46. Vgl. zu Epigrammen, die Hugo Primas zugeschrieben werden können: ebd. und Carsten Wollin, Die Primas-Epigramme der Compilatio singularis exemplorum, in: Jahrbuch für internationale Germanistik, 33,1 (2001), S. 157–185.

12 Vgl. die Edition von McDonough (Anm. 8). Die Gedichte sind nummeriert nach dieser Handschrift.

13 Vgl. zu „Mantelgedichten": Therese Latzke, Der Topos Mantelgedicht, in: Mittellateinisches Jahrbuch 6 (1970), S. 109–131. Therese Latzke, Die Mantelgedichte des Primas Hugo von Orléans und Martial, in: Mittellateinisches Jahrbuch 5 (1968), S. 54–58.

14 Zu den Gedichten vgl. Christopher McDonough, Orpheus, Ulysses and Penelope in a Twelfth-Century Setting, in: Studi Medievali 31 (1990), S. 85–123. Mary C. Uhl, The learned lyrics of Hugh Primas: interpretations of Hugh's secular latin poems with special reference to the *Ars versificatoria* of Matthew of Vendome, Ph.D. Diss. Cornell University, 1977. Zu ‚Post rabiem rixe' vgl. Christine Schmitz, Satirische Heimkehr eines epischen Helden. Odysseus im Gedicht Post rabiem rixe des Hugo Primas, in: Epochen der Satire. Traditionslinien einer literarischen Gattung, hrsg. v. Thomas Haye u. Franziska Schnoor, Hildesheim 2008, S. 55–72 und Scott Gwara, Satire or 'Bettellyrik'? Horatian Reflexes in Hugh of Orleans' Post rabiem rixe, in: Mittellateinisches Jahrbuch 27 (1992), S. 211–227.

15 Zu Troja in Ruinen vgl. allgemein Sabine Forero-Mendoza, Le Temps des ruines: Le Goût des ruines et les Formes de la conscience historique à la Renaissance, Seyssel 2002, S. 17–30. Silvia Fabrizio-Costa (Hg.), Entre trace(s) et signe(s). Quelques approches herméneutiques de la ruine, Bern 2005.

des Sturzes Trojas. Die Situation des zehnten Gedichts, ‚Post rabiem rixe', ist Folgende: Im 10. Jahr seiner Irrfahrten fragt Odysseus den Seher Teiresias, ob er nach Hause zurückkehren wird und ob sein Vater, seine Frau und sein Sohn noch am Leben sind.

Erzählungen über Troja werden im Mittelalter in vielfältiger Form rezipiert. In der Historiographie lässt sich besonders in Chroniken die Legitimierung des Herrschaftsanspruches durch die Rückführung auf eine trojanische Herkunft von Völkern oder Dynastien beobachten.[16] Anspielungen auf den Trojamythos finden wir in der mittellateinischen Literatur häufiger, doch erst ab dem 11. Jahrhundert wird der Stoff in eigenen Gedichten behandelt.[17] Ab der zweiten Hälfte des 11. Jahr-

16 Dazu Andrea GIARDINA, Le origini troiane, dall'impero alla nazione, in: Morfologie sociali e culturali in Europa fra tarda antichità e alto medioevo, Spoleto 1998, S. 177–210. Richard WASWO, Our Ancestors, the Trojans: Inventing Cultural Identity in the Middle Ages, in: Exemplaria 7 (1995), S. 269–290. František GRAUS, Troja und trojanische Herkunftssage im Mittelalter, in: Willi ERZGRÄBER (Hg.), Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter. Veröffentlichung der Kongreßakten zum Freiburger Symposion des Mediävistenverbandes, Sigmaringen 1989, S. 25–43.

17 Das älteste mittelalterliche Trojagedicht, von dem wir wissen, ist nicht erhalten oder nicht identifiziert. Gottfried von Reims († 1095) beschreibt es in einem poetischen Brief an einen Odo Aurelianensis. Odo erscheint Gottfried im Traum und liest aus seinem Trojagedicht vor, dessen Inhalt im Brief in einigen Distichen (carmen 2, 173–176) zusammengefasst wird. Vgl. dazu Elmar BROECKER, Gottfried von Reims, kritische Gesamtausgabe, mit einer Untersuchung zur Verfasserfrage und Edition der ihm zugeschriebenen Carmina, Frankfurt a. M. 2002, S. 173–176. Dazu und zu weiteren Gedichten Gottfrieds im Zusammenhang mit Troja vgl. Marek Thue KRETSCHMER, 'Puer hic', 'ait', 'equet Homerum…': literary appropiations of the Matter of Troy in Medieval Latin Poetry ca. 1070–1170 (Part 1), in: Mittellateinisches Jahrbuch 48 (2013), S. 41–54, hier S. 50–54. Auch Baudri de Bourgueil nimmt am Ende des 11. Jahrhunderts Bezug auf Troja mit seinem Briefwechsel Helena – Paris und der Beschreibung des Wandteppichs der Adela: carmina 7/8 und carmen 134 in der Edition von TILLIETTE (Anm. 3). Ein weiterer Einzelbrief in dieser Tradition, Laodamia an Achill, ist von einem anonymen Autor überliefert. Vgl. dazu Jürgen STOHLMANN, Deidamia Achilli. Eine Ovid-Imitation aus dem 11. Jahrhundert, in: Alf ÖNNERFORS, Johannes RATHOFER u. Fritz WAGNER (Hgg.), Literatur und Sprache im europäischen Mittelalter. Festschrift für Karl Langosch zum 70. Geburtstag, Darmstadt 1973, 195–231. Vgl. zu Troja in der Literatur des Mittelalters: Werner EISENHUT, Spätantike Troja-Erzählungen. Mit einem Ausblick auf die mittelalterliche Troja-Literatur, in: Mittellateinisches Jahrbuch 18 (1983), S. 1–28. Wim VERBAAL, Homer im lateinische Mittelalter, in: Antonios RENGAKOS u. Bernhard ZIMMERMANN (Hgg.): Homer Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2011, S. 329–336. Marek Thue KRETSCHMER, Literary Appropriations of the Matter of Troy in Medieval Latin Poetry ca. 1070–1170, in: Mittellateinisches Jahrbuch 49 (2014), S. 383–392. Helena DE CARLOS, De Troya a Roma en la poesía latina medieval, in: Studi medievali 50 (2009), S. 175–190. Kordula WOLF, Troja. Metamorphosen eines Mythos. Französische, englische und italienische Überlieferungen des 12. Jahrhunderts im Vergleich, Berlin 2009. Thomas HAYE, Legitimationsstrategien mittellateinischer Troja-Epiker. Ein Beitrag zur Deutung antikisierender Dichtung, in: Wiener Studien 116 (2003), S. 203–228. Jean-Yves TILLIETTE, Troiae ab oris. Aspects de la révolution poétique de la seconde moitié du XIe siècle, in: Latomus 58 (1999), S. 405–431. Arianna PUNZI, La circolazione della materia troiana nell'Europa del'200: da Darete Frigio al Roman de Troie en prose, in: Messana 6 (1991), S. 69–108. Zu Odysseus im Mittelalter allgemein vgl. Ronald E. PEPIN, Ulysses

hunderts werden Troja-Mythen in Frankreich in Nachahmung klassischer Autoren wie Vergil, Ovid oder Lucan erzählt und es entstehen kleinere Dichtungen.[18] Zwei davon sind im ‚Codex Buranus' überliefert. Bekannt ist der Planctus ‚Pergama flere volo',[19] der auf um 1100 datiert wird und in 40 Distichen als ‚Carmen Buranum 101' neben einigen anderen Trojagedichten überliefert ist. Daneben ist ‚Pergama flere volo' in zahlreichen weiteren Handschriften, häufig ebenfalls mit anderen Trojagedichten, zu finden.[20] Im Zentrum steht die Klage der Hecuba (22–41), in der auf das gefallene Troja als ein Ort, der von Tieren bewohnt ist, verwiesen wird: *Ve ve, Troia, peris! sed iam non Troia videris,/ iam iam bubus eris pascua, lustra feris* (Strophe 32).[21] Inspiriert von ‚Pergama flere volo' ist das Gedicht ‚Viribus arte minis' von Petrus Sanctonensis, das in verschiedenen Fassungen von 50–100 Distichen überliefert ist.[22] In einem Aufsatz von 1946 zeigte André Boutemy die Abhängigkeit des Gedichts ‚Urbs erat illustris' von ‚Pergama flere volo' und ‚Viribus, arte, minis'.[23] Ebenfalls beeinflusst von den beiden letztgenannten Gedichten ist das zweite Gedicht aus dem ‚Codex Buranus', ‚Fervet amore Paris' (CB 102). Es besteht aus 29 Distichen und wird Petrus Riga (um 1130–1209) zugeschrieben.[24] In epigrammatischem Stil wird der Troja-Stoff stark verkürzt dargestellt.[25]

---

in the Twelfth Century; in: The Classical Bulletin 62,2 (1986), S. 28–31. Ruedi Imbach, Odysseus im Mittelalter. Ein paar Hinweise; in: Burkhard Mojsisc u. Olaf Pluta (Hgg.), Historia Philosophiae Medii Aevi: Studien zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters. Festschrift für Kurt Flasch zu seinem 60. Geburtstag, Bd. 1, Amsterdam, Philadelphia 1991, S. 409–435. Thomas Zotz, Odysseus im Mittelalter? Zum Stellenwert von List und Listigkeit in der Kultur des Adels, in: Harro von Steiger (Hg.), Die List, Frankfurt a. M. 1999, S. 212–240.

18 Ein Einschnitt im Zusammenhang mit der Benutzung dieser Quellen für die Beschreibung des Troja-Stoffes vollzieht sich um die Mitte des 12. Jahrhunderts. Nicht mehr die genannten Autoren und die ‚Ilias Latina', sondern spätantike Berichte des ‚Exicidium Troiae' und vor allem die Berichte der angeblichen spätantiken Augenzeugen Dictys Cretensis oder Dares Phrygicus, deren ‚wahre' Texte den *figmenta poetarum* vorgezogen wurden. Vgl. die Einleitung von Jean-Yves Tiliette in: L'Iliade. Épopée du XIIe siècle sur la guerre de Troie. Traduction et notes de C. Cosme, A. Fournier, D. Gangler, M. Guéret-Laferté, J.-L. Jupinet, L. Mathey, F. Mora, M. Possamai, O. Szerwiniack et J.-Y. Tilliette, Turnhout 2003, hier S. 5–40. Eine ganze Reihe volkssprachlicher und lateinischer Dichtungen werden auf der Basis dieser Autoren, besonders Dares, geschrieben.

19 Editionen: Carmina Burana. Texte und Übersetzungen, hrsg. v. Benedikt Konrad Vollmann, Frankfurt a. M. 1987 und Carmina Burana (3 Bde.), hrsg. v. Alfons Hilka, Otto Schumann u. Bernhard Bischoff, Heidelberg 1930–1970. Vgl. dazu André Boutemy, Le poeme Pergama flere uolo … et ses imitateurs du XIIe siècle, in: Latomus 5 (1946), S. 233–244.

20 Vgl. Hilka u. Schumann (Anm. 19), S. 141–149.

21 Vollmann (Anm. 19), S. 376. Vgl. McDonough (Anm. 3), S. 252 zu Vers 2.

22 ‚Viribus arte minis' (Petrus Sanctonensis): PL 171, 1451A–1453A, vgl. Edélestand du Meril, Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle, Paris 1843, S. 400–405.

23 Vgl. Boutemy (Anm. 19).

24 Vgl. Carsten Wollin, Die Troiagedichte des Petrus Riga in den *Carmina Burana* (CB 102 und CB 99a), in: Sacris erudiri 43 (2004), S. 393–426. Weitere thematisch mit Troja verbundene Gedichte im

3 Hugo Primas' Gedichte über Troja und Odysseus

Das neunte Gedicht ist verfasst in leoninischen Hexametern, in *versus unisoni*, das heißt in Paaren von Hexametern mit vier gleichen Reimen der Zäsuren und der Zeilenschlüsse.[26] Den Abschluss des Gedichts bildet ein einzelner Leoniner: *Sed iam menbra thoris dare nos monet hora soporis*.[27] Das in der Oxforder Handschrift folgende Gedicht ‚Post rabiem rixe' ist ungefähr doppelt so lang. Es unterscheidet sich in der Form der gereimten Hexameter von Gedicht Nr. 9: Die meisten der 101 Hexameter sind einzelne Leoniner, dazwischen stehen einzelne Paare und einmal drei gereimte Hexameter. Das Gedicht ist inspiriert von der Horaz-Satire 2,5, in der sich ebenfalls Odysseus und Teiresias treffen.[28] Es endet mit einer Frage des Odysseus, die unbeantwortet bleibt. Weil das 9. Gedicht mit einem einzelnen Hexameter abrupt endet und das 10. Gedicht mit einer Frage aufhört, die einer Antwort harrt, wurde in der Forschung der Verdacht geäußert, dass beide Gedichte unvollständig, so Meyer in seiner Edition von 1907,[29] und ein Bruchstück eines größeren epischen

‚Codex Buranus' sind die carmina 98 und 100, die sich hauptsächlich mit der Dido-Episode beschäftigen.

25 Kurze Zusammenfassungen des Troja-Mythos waren im Mittelalter beliebt. Ein amüsantes Beispiel für eine ‚Zusammenfassung' ist die Vorgeschichte und Geschichte des Trojanischen Krieges in zwei Zeilen in CB 99a, das auch Petrus Riga zuzuschreiben ist: *Armat amor Paridem, vult Tyndaridem, rapit illam; / Res patet, hostis adest, pugnatur, moenia cedunt*. Zur Kürze und Kürzung vgl. Julia Frick, Abbreviatio: Zur historischen Signifikanz von Kürzungsfunktionen in der mittelhochdeutschen höfischen Epik des 13. Jahrhunderts. Eine Projektskizze, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB) 140 (2018), S. 23–50. Christiane Reitz, Verkürzen und Erweitern – Literarische Techniken für eilige Leser? Die Ilias Latina als poetische Epitome, in: Hermes 135 (2007), S. 334–351. Arthur George Rigg, The long or the short of it? Amplification or abbreviation?, in: The journal of medieval Latin 10 (2000), S. 46–73.

26 An drei Stellen im Gedicht reimen sich nicht nur zwei Hexameter, sondern sogar drei (31–33, 41–43, 51–53). Zur Form des Gedichts vgl. Meyer (Anm. 7), S. 62–63.

27 Vers 28. Ich verwende die Verszählung der Edition von Meyer (Anm. 7).

28 Vgl. Wilhelm Meyer, Zu dem Tiresias-Gedicht des Primas (no. 10), in: Nachrichten der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Phil.-hist. Klasse (1907), S. 231–245. Schmitz (Anm. 14). Gwara (Anm. 14).

29 Meyer (Anm. 7), S. 144. Zur Diskussion vgl. Schmitz (Anm. 14), S. 56–59.

Gedichtes über die Heimkehr des Odysseus seien.[30] Die These wird in der Forschung oftmals wiederholt.[31]

Zwei Interpretationen betonen die Eigenständigkeit des 10. Gedichts. 1992 vertritt Scott GWARA in dem Aufsatz „Satire or Bettellyrik?“ die These,[32] dass Hugo Primas seine Vorlage Horaz in ein Bittgedicht umgearbeitet hat: In der Gestalt des Odysseus habe die Dichter-persona ihre Armut karikiert und sich als mythischer Bettler dargestellt.[33] Christiane SCHMITZ betont 2008 in einem Aufsatz die satirischen Elemente des Gedichts und zeigt, dass der Abschluss des 10. Gedichtes nicht unvollständig, sondern im intertextuellen Zusammenhang mit der Horaz-Satire logisch ist. Die Horaz-Satire beginnt mit Odysseus' Frage an Teiresias, wie er sein Vermögen wiederherstellen kann: *Hoc quoque, Tiresia, praeter narrata petenti / responde, quibus amissas reparare queam res /artibus atque modis* (Horaz, Satire 5, 1–3). Die Vorgeschichte zur Satire des Horaz ist das Thema von ‚Post rabiem rixe', vgl. die Worte am Ende: *Ergo responde, – quia scis satis et potes –, unde / perdita restaurem*.[34] Beide Interpretationen betonen die Unabhängigkeit des 10. Gedichts.

Gegen MEYERS These[35] eines großen Trojagedichts spricht erstens die verschiedene Art der gereimten Hexameter, die die Zusammengehörigkeit zu einem Werk unwahrscheinlich macht,[36] zweitens der Anschluss an die Horazsatire. Drittens markiert das Ende des 9. Gedichts einen Abschluss. Gegen MEYERS Annahme, der einzige einzelne leoninische Hexameter am Ende könnte auf die Unvollständigkeit des Gedichts verweisen, lässt sich anführen, dass es sich durchaus um einen bewussten Abschluss handeln kann. Eine mögliche Situation für einen solchen Abschluss[37] ist, dass ein Grieche nach einem Abendmahl über Troja erzählt, vergleichbar wäre in der ‚Aeneis' der Abschluss der großen Erzählung des Aeneas mit dem Vers am Ende des 3. Buches: *Conticuit tandem factoque hic fine quievit* (Ver-

30 Vgl. MEYER (Anm. 7), S. 144: „Spricht im 9. Gedicht Ulixes, so fällt die Situation lange nach Trojas Eroberung, in die Nähe des 10. Gedichtes, das im 10. Jahr nach Trojas Fall spielt. Hat der Primas ein größeres Gedicht über die Heimkehr des Ulixes geplant, aber nur diese Bruchstücke ausgeführt? Oder hat er dasselbe wirklich gedichtet und haben die Abschreiber uns nur diese Szenen überliefert?“ Die ‚Bruchstückthese' vertritt auch Karl LANGOSCH (Profile des Lateinischen Mittelalters, Darmstadt 1965, hier S. 251 und S. 253–254).

31 MCDONOUGH erwähnt in seiner Edition von 1984 (Anm. 8), S. 7 noch, dass das 9. Gedicht Teil eines größeren Werkes sein könnte („may be part of a bigger composition“) und dass der Erzähler vermutlich Odysseus sei. In seiner zweisprachigen Ausgabe von 2010 (Anm. 8) weist er darauf nicht mehr hin.

32 GWARA (Anm. 14).

33 Siehe dazu SCHMITZ (Anm. 14), S. 60.

34 Hugo Primas, carmen 10, Verse 99–100 in der Edition von MEYER (Anm. 7). Vgl. dazu ausführlich SCHMITZ (Anm. 14), S. 57.

35 Vgl. SCHMITZ (Anm. 14), S. 56–58.

36 Vgl. schon MEYER (Anm. 7), S. 144, Anm. 1.

37 Vgl. MEYER (Anm. 7) und LANGOSCH (Anm. 8).

gil, Aeneis 3, 718). Beispiele für scherzhafte Abbrüche am Ende von Gedichten finden sich auch in Horaz Satiren z. B. *iam satis est*... (1,1,120).[38] Als Schlusstopos in mittelalterlichen Gedichten ist der nahende Abend häufig zu finden.[39] Auch das Wort *perorare* in Vers 57 im 9. Gedicht des Hugo Primas verweist auf einen Abschluss. Betrachtet man schließlich viertens die anderen Gedichte des Hugo Primas, scheint ein längeres Epos nicht in sein Oeuvre zu passen, soweit wir das heute sehen.

Neben diesen inhaltlichen Aspekten kann fünftens die Überlieferung, die bisher bei diesen Überlegungen noch nicht berücksichtigt wurde, Hinweise auf einen möglichen Zusammenhang geben. Das 9. und das 10. Gedicht sind in zwei Handschriften zusammen überliefert: in der bereits genannten Handschrift aus Oxford (R)[40] und in einer Handschrift aus Berlin, jetzt Krakau (B).[41] In der Handschrift B ist der Text des 9. Gedichts um drei Hexameterpaare ergänzt. Auch das 10. Gedicht ist in der Handschrift B 16 Verse länger. Während die zwei Gedichte in R im Kontext der Gedichte des Hugo Primas überliefert sind, stehen beide in B inmitten anderer Trojagedichte: neben ‚Viribus arte minis', ‚Fervet amore Paris' und einer gereimten Umarbeitung der ‚Ilias Latina'. In B steht das 10. Gedicht vor dem 9. und beide Gedichte sind nicht voneinander abgetrennt.

Die weitere Überlieferung von ‚Urbs erat illustris', die in den Editionen von Meyer und McDonough nicht berücksichtigt ist, weist auf den Kontext, in dem es gelesen wurde. Das Gedicht tritt in drei weiteren Handschriften häufig „in enger Verbindung oder in naher Nachbarschaft mit anderen Gedichten auf, die ebenfalls den Fall Trojas oder die Geschichte des Aeneas zum Thema haben."[42]

In der Handschrift der Bibliotheca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 2719, fol. 85r aus dem 14. Jahrhundert, steht das ganze Gedicht (hier mit dem Beginn *Urbs ruit illustris*) nach ‚Pergama flere volo' und ‚Viribus arte minis'.

In einer Handschrift aus Cambridge,[43] ebenfalls aus dem 14. Jahrhundert, steht ‚Urbs ruit illustris' ohne den letzten einzelnen Hexameter nach ‚Pergama flere volo' zwischen ‚Viribus arte minis' und ‚Fervet amore Paris', das hier ‚Ardet amore Paris' heißt.[44] In einer Handschrift aus München[45] sind drei Hexameterpaare von ‚Urbs erat

38 Vgl. Schmitz (Anm. 14), S. 58, Anm. 11.

39 Vgl. Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1965, S. 100.

40 Oxford, Rawlinson G 109, S. 12–14 (R). Vgl. den Text der Edition von McDonough (Anm. 8).

41 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, ms. theol. lat. oct. 94, fol. 129b–130b, jetzt Krakau (B). Vgl. den Text der Edition von Meyer (Anm. 7).

42 Schuhmann u. Hilka (Anm. 19) in der Edition von Carmen Buranum 101, S. 144.

43 Cambridge, Corpus Christi Coll. 450, S. 198.

44 Es gibt eine Edition aus dem Jahr 1991, Hugonis Primatis Aurelianensis carmen de excidio Troiae, hrsg. v. Hirosius Harada, in: Studies in language and culture 17 (1991), S. 77–91, die auch diese beiden weiteren Handschriften berücksichtigt. Die Edition ist so angelegt, dass man die unterschiedlichen Versanordnungen in den einzelnen Handschriften gut erkennen kann. Da jedoch alle

illustris‘ an das Ende des Gedichts ‚Pergama flere volo‘ gestellt, der Text ist ferner mit einzelnen Stücken von ‚Viribus arte minis‘ durchsetzt. Die Rezeption und Überlieferung unterstützen die These, dass das 9. Gedicht nicht als Teil eines größeren Trojaepos zu sehen ist. ‚Urbs erat illustris‘ ist nicht im Zusammenhang mit ‚Post rabiem rixe‘, sondern vielmehr im Kontext anderer Trojagedichte zu untersuchen, in denen der Sturz Trojas thematisiert wird.

4 ‚Urbs erat illustris‘: Hugo Primas’ 9. Gedicht

Im ersten Teil des Gedichts, den Versen 1–37, wird in plakativen Gegensätzen der einstige Zustand Trojas kontrastiert mit Troja als Ruine. In den Versen 1–24 wird Troja im Zustand vergangenen Ruhms und als Ruine, bewohnt von Tieren und überwuchert von Pflanzen dargestellt. Die Verse 25–37 wenden sich einem neuen Thema zu, den Edelsteinen, die gemeinsam mit Troja untergingen.

Im zweiten Teil, den Versen 38–58, blickt das Gedicht zurück auf die Zeit des Sturzes Trojas. Während in 38–46 über die Gründe reflektiert wird, die zum Untergang führten, beschwören die Verse 47–55 die Episode von Priamus’ Tod herauf, ohne jedoch dessen Namen zu nennen. Das Gedicht endet mit einem Ausdruck von Emotionen und einer plötzlichen letzten Zeile, die das Gedicht in den Kontext einer Erzählung nach einem Gastmahl in einem Epos setzt. Die Pointe des Gedichts ist es, dass ungewöhnlicherweise ein Grieche hier über den Sturz Trojas klagt. Die Identität des Sprechers wird erst in Vers 45 mit der Anspielung auf das Trojanische Pferd (*nostris fracta dolis*) überraschend enthüllt.

Im ersten Abschnitt des Gedichts, in den Versen 1–24 wird in verschiedenen Gegensatzbildern Troja in der Blüte und als Ruine beschrieben. Zwei zentrale Motive sind die Pflanzen und Tiere, die das ehemalige Troja einnehmen.

Mit dem Beginn *Urbs erat* wird das Gedicht in den Kontext ekphrastischer Darstellungen gestellt. Diese Worte leiten in Ovids ‚Metamorphosen‘ (13, 685) eine Ekphrasis ein. Der König von Delos zeigt Ovids Aeneas einen Krater, auf dem die Verwandlung der Töchter Orions dargestellt ist. Mit *urbs erat* beginnt die Beschreibung der Stadt Theben. Im Zusammenhang mit der Ekphrasis steht in ‚Urbs erat illustris‘ die Visualisierung Trojas: Das Sehen des Zustands der Stadt wird dreimal in diesem Teil des Gedichts erwähnt (in den Versen 10, 15 und 25). Der Sprecher lässt den Zuhörer immer wieder andere, sich übersteigernde Aspekte des zerstörten und von verschiedensten Tieren bevölkerte Troja sehen (*videas/videres/dolor est videre*), die in anschaulichen Bildern geschildert werden: die Vielzahl der Tiere, welche die

erhaltenen Verse gedruckt werden und deren Reihenfolge keiner der erhaltenen Handschriften genau entspricht, erhalten wir keinen Text, den wir in den Handschriften vorfinden.

45 Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 459, fol. 191v.

Ruinen bewohnen und die Pflanzen, welche die Ruinen überwuchern. Das Bild des gefallenen Trojas wird in ausdrucksstarken Gegensätzen gezeichnet, die einen Schwerpunkt im Bereich der Natur haben: Die einstige Stadt ist mit Gestrüpp überwuchert (*ligustris*) und zu Acker- und Weideland geworden (*seges* und *greges*). Es zeigt sich an dieser Stelle deutlich die Inspiration durch Hecubas Klage in ‚Pergama flere volo'.[46]

Das Motiv der Überwucherung, wird in Vers 17 weiter ausgeführt, der nur in den Handschriften B und V überliefert ist: *vepres et spinas veteres operire ruinas*. Das Bild der überwucherten Ruinen scheint aus Lucans ‚Bellum civile' inspiriert, zu diesem Werk verfasste Arnulf von Orléans im 12. Jahrhundert einen Kommentar in Orléans.[47] Im neunten Buch des ‚Bellum civile' wird Caesars Besuch der Ruinen Trojas geschildert. In den Versen 964–969 liegt mit *exustae Troiae* ein wörtlicher Anklang zu *exustrix* bei Hugo Primas vor. Bei Lucan fehlt jedoch die Betonung des einstigen Glanzes. Sogar die Ruinen werden zerstört durch die Überwucherung, wie Lucan pointiert formuliert: *etiam periere ruinae* (Lucan. 9, 969). An diese Vorstellung schließen Hugos Verse 23/24 an, die die Überwucherung des einstigen Trojas weiter ausführen und in denen nicht mehr von Ruinen gesprochen wird: Der Boden (*humus*) ist starr durch Binsengestrüpp und bringt verschiedene Gewächse hervor. Für dieses Bild, die Übernahme der Landschaft durch die Natur, gibt es zahlreiche Parallelen in anderen klassischen und mittelalterlichen Texten.[48]

Zentrales Thema des Abschnitts sind die Tiere in den Ruinen: In Zeile 6 werden harmlose Tierherden (*greges*) genannt. Sie werden nun übersteigert durch gefährliche Tiger und wilde Schlangen (*nunc domus est tigris, serpentibus hospita diris,* 8). Weitere Tiere sind eine Hirschkuh (*cerva facit saltus*, 11) und ein Löwe, der die Ruinen bewohnt (20). Schließlich: Schaf und Ziege schlafen im Heiligtum Jupiters (22). Auch in klassischen Gedichten hausen wilde Tiere am Ort Trojas, so sind in Junos Rede bei Horaz (carmen 3,3,40 f.) dort eine Viehherde (*armentum*) und wilde Tiere, wo damals Troja war.[49]

In anderen Texten, in denen Troja als Ruine im Kontrast zu einstigem Glanz beschrieben wird, ist das Thema kurz gefasst. Beispiele entsprechen üblichen Klagen um gefallene oder zerstörte Städte in der Tradition des Städtelobs, hier ist auch an die Romgedichte Hildeberts von Lavardin[50] zu denken. Dort ist dieses Kontrastmotiv

46 Vgl. Boutemy (Anm. 19).

47 Vgl. Arnulfi Aurelianensis Glosule super Lucanum, hrsg. v. Berthe Marie Marti, Rom 1958. Vgl. McDonough (Anm. 3), S. 252 zu Vers 2.

48 Z. B. in Vergil, Aeneis 8 im Zusammenhang mit dem Platz, an dem Rom stehen wird, oder im Gedicht ‚Viribus arte minis': *vepres et calami regna tenent Priami* (47).

49 Vgl. McDonough (Anm. 3), S. 252 zu Vers 6.

50 Hildebertus Cenomannensis Episcopus Carmina minora, hrsg. v. A. B. Scott, 2. Aufl. München, Leipzig 1969, 2001, dort besonders carmen 36. Vgl. dazu Carlos (Anm. 17), S. 182. Zur Tradition des Städtelobs vgl. Paolo Zanna, *Descriptiones urbium* and elegy in Latin and vernaculars in the Early

meist in einem oder in wenigen Versen wie in ‚Pergama flere volo' untergebracht. Im Vergleich dazu ist das Gedicht des Hugo Primas äußerst detailliert in 24 Versen. Das Stilideal der *brevitas*, das sich in anderen Trojagedichten wie ‚Fervet amore Paris' zeigt, ist hier nicht zu beobachten. Im Gegenteil: Ausführlich und zum Teil übersteigert wird ausgebreitet und dem Rezipienten anschaulich vor Augen gestellt, wie Natur und Tiere die ehemalige Stadt „einnehmen".

Die Schilderung der Tiere in den Ruinen rufen den Bibeltext auf und beschwören Jesajas Vision des untergegangenen Babylons hervor, das im Buch Jesaja als Stadt, die von Tieren bevölkert ist (Jes. 13,21–22), beschrieben wird.[51] Babylons Sünde verwendet in Analogie zu Troja wäre ein interessanter Ansatzpunkt, jedoch heißt es bei Jesaja im Gegensatz zu den bei Hugo Primas genannten Herden, dass Hirten am Ort Babylons nicht lagern werden, sondern Wüstentiere (genannt sind Uhus, Strauße, wilde Hunde, Schakale). Auch im Zusammenhang mit dem Gericht an Edom, nach Jesaja 34, werden zahlreiche Tiere genannt, die dessen Ruinen in Besitz nehmen, ebenso Dornen, Nesseln und Disteln. Hier finden sich zwar keine wörtlichen Anklänge, aber deutlich inhaltliche.

Zu dem Untergang einer weiteren Stadt, Tyrus, von der in Hesekiel 28 gesprochen wird, im Klagelied über den König von Tyrus, lässt sich ein Zusammenhang herstellen, mit dem sich ein Übergang zu den folgenden Abschnitten des Gedichts ergibt. In Hesekiel heißt es über Tyrus *urbs inclita quae fuisti*. Die Stadt hat gesündigt (durch Hochmut) und ein König ist involviert. Es werden Edelsteine[52] aufgezählt und zwar auch diejenigen, die im 9. Gedicht genannt werden, nämlich Sard, Topaz, Smaragd und Onyx. Edelsteine kommen in der Bibel sehr häufig vor, auch in Bezug auf Babylon oder natürlich Jerusalem, aber die Stelle aus Hesekiel ist zentral. Troja wird so parallelisiert zu einer feindlichen paganen Stadt im Buch Hesekiel.

Middle Ages, in: Studi medievali, 3a serie 32 (1991), 523–596. C. J. Classen, Die Stadt im Spiegel der *Descriptiones* und *Laudes urbium* in der antiken und mittelalterlichen Literatur bis zum Ende des 12. Jahrhunderts, Hildesheim 1986.

51 Vgl. McDonough (Anm. 3), S. 252 zu Vers 6.

52 Vgl. Gerda Fries, Edelsteine im Mittelalter: Wandel und Kontinuität in ihrer Bedeutung durch zwölf Jahrhunderte (in Aberglauben, Medizin, Theologie und Goldschmiedekunst), Hildesheim 1980, hier S. 73 zu Tyrus. Ulrich Engelen, Die Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts, München 1978. Christel Meier-Staubach, Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert. Teil I, München 1977. Christine Ratkowitsch, Die Edelsteinsymbolik in der lateinischen Dichtung des 11. und 12. Jahrhunderts Wiener Studien 105 (1992), S. 195–232. Zu diesen Edelsteinen auch Plinius, Naturalis historia 37, z. B. 37, 63–65. Vgl. McDonough (Anm. 8), S. 42, Anm. 24–25. Vgl. auch den ‚Liber lapidum' des Marbod von Rennes: Marbodo de Rennes, Lapidario (*Liber lapidum*), hrsg. v. Maria Esthera Herrera, Paris 2005. Zur Vorlage des Edelsteinkatalogs bei Hugo Primas vgl. Wollin (Anm. 24), S. 424.

Dieses biblische Motiv wird mit der klassischen Tradition der Motive um den Sturz Trojas verknüpft. In zwei Textstellen Ovids[53] kommt das Motiv der Ruinen Trojas in vergleichbarer Form vor. Im ersten Heroidenbrief lässt Ovid Penelope pointiert schreiben, dass Troja für andere gefallen ist und nur für sie noch stehe – Troja, wo der siegreiche Einwohner mit erbeutetem Rind die Erde pflügt (1, 51 ff.). Hier findet sich das Motiv des zerstörten Trojas als Ackerland, das die Worte *iam seges est, ubi Troja fuit* (1, 56) plakativ ausdrücken. Im Penelopebrief wird weiter beschrieben, wie die halbbegrabenen Knochen der Toten beim Pflügen an die Pflugschar stoßen:[54] *semisepulta virum curvis feriuntur aratris / ossa*. Auch in einer zweiten Ovid-Stelle, in der Pythagorasrede im 15. Buch der Metamorphosen werden in diesem Zusammenhang die Gräber genannt. Bei Ovid heißt es jedoch, statt Reichtum (*pro divitiis*) sind dort nun Gräber (met. 15,425). Dieses makabre Bild der Vergänglichkeit nimmt Hugo Primas nicht in das Gedicht auf. In seinem Gedicht finden sich doch *divitiae* – nämlich die Edelsteine.

Der Abschnitt in ‚Urbs erat illustris' ab Vers 25 beginnt mit einem Edelsteinkatalog (Topaz, Sard, Smaragd, Onyx), der neben der Bibel inspiriert ist aus einer Version des Gedichtes ‚Viribus arte minis' des Petrus von Sanctonensis, in der Topaz und Sard unter den Edelsteinen genannt werden, die zusammen mit Troja untergehen. Wie die Knochen im Penelopebrief tauchen sie im Gedicht des Hugo Primas beim Pflügen auf: *inclita Sardonis ictu percussa ligonis* (32), durch den Schlag der Hacke. Der Gedanke wird weitergeführt in den Versen 34–37: Die Bauern verkaufen (*vendit/venditur*) die gefundenen Steine (*inventa/repperit*), die einst Schmuck eines edlen Ohres (*nobilis auris onus* oder allgemeiner: *magno regibus empta*) waren, „für 'nen Appel und ein Ei" (*pro pane/pro nummo sive placenta*). Das Thema wird als Kontrast von Luxus und Landwirtschaft ausgearbeitet. Die dargestellte Vergänglichkeit bezieht sich an dieser Stelle nicht auf die Vergänglichkeit der Menschen, an die die Knochen beim Pflügen erinnern, sondern an die Vergänglichkeit von Glanz und Größe einer Stadt oder der Dinge wie der Edelsteine.

Im zweiten Teil des Gedichts, der ab Vers 38 beginnt, wird der Fokus auf die Menschen, die mit der Stadt untergehen, gerichtet. An dieser Stelle ist ein deutlicher Bruch spürbar. Dennoch ist der zweite Abschnitt des Gedichts mit dem ersten verknüpft. Zu Beginn nimmt *urbs bene fecunda nulli sub sole secunda* (38) das im Gedicht häufig wiederholte Motiv der vergangenen Größe auf mit dem gleichen Hexameterbeginn *urbs bene* wie in Vers 13 und greift *fecunda* aus Vers 2–4 auf. *Nulli sub sole secunda* wiederholt den Gedanken aus Vers 14 *unaque de primis*.

53 Zu Ovid im Mittelalter vgl. Pierluigi Leone GATTI, Ovid in Antike und Mittelalter: Geschichte der philologischen Rezeption, Stuttgart 2014. James G. CLARK, Frank Thomas COULSON u. Kathryn Lillian MCKINLEY (Hgg.), Ovid in the Middle Ages, Cambridge 2011.

54 Vgl. Zu diesem Bild schon Vergil, Georgica 1, 493–497 im Zusammenhang mit Pharsalos und Philippi.

Mit Vers 39 ändert sich überraschend der Ton des Gedichts und die Klage endet. Der Fall Trojas wird durch die Sünde der Bewohner erklärt, wie im Buch Hesekiel: *quod fuit inmunda luit et patitur gemebunda* – weil Troja sündhaft war (*sorduit in venere*). Die überraschende Pointe des Gedichts ist die Verkehrung der üblichen Trojaklage, die von Trojanern, besonders von Trojanerinnen oder von Hecuba gesprochen wird: *Nostris fracta dolis* (45): durch unsere Listen mit deutlichem Anklang an ‚Aeneis' 2, 44 *dolis Danaum* – doch hier wird klar, dass ein Grieche spricht.

Ab Vers 47 berührt das Gedicht wieder ein neues Thema: das Bild des Priamus, der vor dem Altar stirbt, wird aufgerufen – sein Name wird jedoch nicht genannt. Das erscheint etwas ironisch, wurde doch im ersten Abschnitt Jupiters *sanctum* als Unterschlupf für Schafe bezeichnet. Der Tod des Priamus ist bekannt durch die ‚Aeneis'. Aber dort (Aeneis 2, 531 f.) wird der trojanische *civis* nicht als feindlich gegenüber den Göttern dargestellt (hier *infensus divis* in Vers 47).[55] Dies und das Wort *rex*, das in diesem Abschnitt dreimal genannt wird, evoziert den Sturz eines biblischen Königs, der zusammen mit der sündhaften Stadt und ihren Bewohnern untergeht. Dazu kommt, dass im letzten Abschnitt die Götter auffallend häufig genannt werden, z. B. *dis ea displicuere* (41, sowie 47, 51, 53). Der Zusammenhang mit dem Göttlichen ruft die in der Bibel erwähnten Prophezeiungen untergegangener Städte auf. Die Worte *Credebant miseri superos debere timeri* in Vers 51 ruft Augustinus' Kritik an den Göttern in ‚De civitate dei' 1,3 in Erinnerung, wo die Bezeichnung der Götter als besiegte Götter bei Vergil diskutiert wird.[56] In diesen Zusammenhang passt die Vorstellung, dass der Aufenthalt am Altar den König und seine Familie nicht retten kann (53). Dieser Gedanke, findet sich nicht in der ‚Aeneis', sondern in der Dares-Tradition, nämlich in der ‚Historia Troyana Daretis Frygii' eines anonymen Autors, datiert auf um 1150.[57] Auch Diomedes, der den toten Priamus auf seinen Wagen lädt (in Vers 55), wird in der ‚Aeneis' nicht erwähnt. Aber Diomedes, dessen Name einen schönen Reim bildet, scheint der griechische Held par excellence zu sein, der in den Trojagedichten dieser Zeit erwähnt wird, z. B. in ‚Pergama flere volo' (Strophe 13 in der Edition von Vollmann, siehe Anm. 19). Das Bild visualisiert den Untergang Trojas und bildet den dramatischen Abschluss des Gedichts.

55 Vgl. McDonough (Anm. 8), S. 43 Anm. 45.

56 Vgl. McDonough (Anm. 8), S. 43 Anm. 47.

57 Siehe J. Stohlmann, Anonymi Historia Troyana Daretis Frigii. Untersuchungen und kritische Ausgabe, Wuppertal 1968, hier S. 157.

5 Zusammenfassung

Das Gedicht hebt im zweiten Abschnitt die Sündhaftigkeit Trojas und seiner Bewohner hervor, die zu dem Untergang der Stadt führte. Der Gedanke wird vorbereitet durch die Überblendung der klassischen Klage um Troja mit biblischen Motiven. Dennoch endet das Gedicht abrupt mit einer emotionalen Reaktion des Sprechers. Odysseus als Sprecher, wie MEYER spekuliert,[58] wäre denkbar. Die Sprech-Situation müsste – aufgrund der Beschreibung der überwachsenen Ruinen – eine längere Zeit nach dem trojanischen Krieg zu setzen sein. Im Kontext der anderen Gedichte des Hugo Primas ist als Sprecher ein Dichter denkbar oder besser der Dichter, das lyrische Ich, das hier die Qualität seiner eigenen Dichtung, die sogar ihn selbst zu Tränen rührt, betont. Hinsichtlich des Versmaßes unterscheidet sich ‚Urbs erat illustris' von den zwei anderen Trojagedichten, die im elegischen Distichon geschrieben sind. Dieses Metrum hängt mit der Form der Klage zusammen. Aber im 9. Gedicht des Hugo Primas wird die Klage durch das Metrum und die letzte Zeile in einen epischen Kontext gestellt. Dadurch wird das kurze Gedicht in den Kontext einer Vortragssituation gestellt, die auch dem tatsächlichen Vortrag oder der Rezitation des Gedichts entsprochen haben könnte.[59]

So ist das Gedicht ein kunstvolles Spiel mit traditionellen Motiven des Troja-Mythos sowie mit der Erwartung der Rezipienten, da das Gedicht Brüche aufweist und das Übliche verkehrt wird. Der erste Teil des Gedichts stellt ein Spiel mit ernsthaften Klagen über Trojas Fall dar. Das Motiv der Edelsteine ruft die Vision eines gefallenen Trojas durch die Schuld der Bewohner auf, die in biblischen Bildern den klassischen Mythos überlagert.

Der spielerische Umgang mit dem Stoff zeigt sich in den virtuosen Antithesen, die schon zu Beginn des Gedichts zum Schmunzeln führen. Auch die Darstellung der Tiere, die die Ruinen Trojas bewohnen und die „Struppigkeit" der Landschaft mit verschiedensten Gewächsen und Unkraut ist deutlich überzeichnet. Im zweiten Teil des Gedichts wird mit der Erwartung des Zuhörers gespielt, der eine Klage über Trojas Schicksal erwartet und herausfindet, dass ein Grieche spricht. Dass ein Grieche Trojas Schicksal beklagt, ist ungewöhnlich. Der Grieche, der Erzähler, ist von seiner eigenen Geschichte bewegt. In diesen Zusammenhang fällt, für den moder-

58 MEYER (Anm. 7), S. 63.

59 Wie der Vortrag eines Gedichts tatsächlich vorzustellen ist, ist schwierig vgl. dazu Marisa GALVEZ, Songbook: How Lyrics Became Poetry in Medieval Europe, Chicago, London 2012. Carmen CARDELLE DE HARTMANN, Die Bedeutung des Klangs: Baudri von Bourgueil über die Dichter Muriel und Gottfried von Reims (c. 137 und c. 99), in: Olivier COLLET, Yasmina FOEHR-JANSSENS u. Jean-Claude MÜHLETHALER (Hgg.), Fleur de clergie. Mélanges en l'honneur de Jean-Yves Tilliette, Genf 2019, S. 83–100, hier S. 98–100. Vgl auch die Einführung in: The Cambridge Songs (*Carmina Cantabrigiensia*), edited and translated by Jan M. ZIOLKOWSKI, New York, London 1994.

nen Leser zumindest, das 8. Buch der Odyssee, in dem Odysseus nach dem Lied des Demodokos über Troja seine Tränen verbirgt. Das Pendant zu dieser Szene in der ‚Aeneis' ist Aeneas vor den Bildern mit den Darstellungen des Trojanischen Krieges im ersten Buch, wo Aeneas von Tränen und Erinnerungen ergriffen wird. In ‚Urbs erat illustris' wird die Situation der ‚Aeneis', in der Aeneas erzählt, verkehrt, da ein Grieche spricht. Hugo Primas bewegt sich in seiner Imitation nicht nur im Rahmen der literarischen Tradition, sondern geht darüber hinaus durch seine innovative Kombination und Überblendung der antiken Motive durch biblische Bilder.