

Das troianische Erbe.
Ambivalenzen der kulturellen Selbstbeschreibung in Herborts
von Fritzlar *Liet von Troye* und
Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg*

1. Troia als Ursprung höfischer Kulturalität

Troia und der Troianische Krieg gehören in der Vormoderne zu den zentralen identitätsstiftenden Fixpunkten des kulturellen Gedächtnisses,¹ denn die Ereignisse um den Untergang Troias, deren Historizität in Antike und Mittelalter nicht in Frage stand,² stellten einen wichtigen Bezugspunkt der kulturellen Selbstbeschreibung dar. Davon zeugt auch der literarische Diskurs der Vormoderne, denn der Troia-Mythos ist einer der prominentesten literarischen Stoffe der mittelalterlichen Literaturperiode, wobei insbesondere die zahlreichen Anspielungen in verschiedenen Genres zeigen,³ dass das Wissen um die Geschichte des Troianischen Krieges als bekannt vorausgesetzt wurde.⁴ Die große Bedeutung Troias im Mittelalter resultiert aus der Verknüpfung Troias und Roms im Gründungsmythos des römischen Reiches,⁵ denn mit der Gründung Roms durch die Nachfahren

1 „Das kulturelle Gedächtnis hat seine Fixpunkte [...]. Diese Fixpunkte sind schicksalhafte Ereignisse der Vergangenheit, deren Erinnerung durch kulturelle Formung (Texte, Riten, Denkmäler) und institutionalisierte Kommunikation (Rezitation, Begehung, Betrachtung) wachgehalten wird“ (Assmann 1988, 12); die Kultivierung dieser besonderen Erinnerungsfiguren trägt maßgeblich zum gesellschaftlichen Selbstbild bei (vgl. ebd., 12–15). Dass Troia zum „Kernbereich des kulturellen Gedächtnisses“ im Mittelalter zählt, hebt auch Kellner 2004, 131, hervor.

2 Auf den fundamentalen Status Troias als „erstes beglaubigtes Ereignis und damit geradezu als Paradigma der nicht-biblischen Weltgeschichte“ (Brunner 1990, 3) hat Horst Brunner in der Einführung zu dem nach wie vor maßgeblichen Sammelband ‚Die deutsche Trojaliteratur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit‘ (Brunner [Hrsg.] 1990) verwiesen. Siehe auch Wolf 2008, 173.

3 Zum Genrespektrum der mittelalterlichen Troialiteratur siehe z. B. Alfén u. a. 1993, 178.

4 Vgl. Lienert 1990, 199 u. 209; Brunner 1987, 175–178; Graus 1989, 26–29.

5 Diese Verschmelzung der troianischen Herkunftssage mit dem Gründungsmythos des römischen Reiches hat Vergil bereits in der antiken Tradition vorgefunden (vgl. Suerbaum 1967, 176f.), sie findet sich schon in den *Annales* des Quintus Ennius (239–169 v. Chr.), die von der *Aeneis* als Schullektüre abgelöst wurden.

des aus dem brennenden Troia geflüchteten Aeneas wird Troia auch zu einem wichtigen Referenzpunkt der christlichen Heilsgeschichte. Neben seiner fundamentalen historischen und heilsgeschichtlichen Bedeutung diente Troia als Herkunftsort verschiedener europäischer *gentes*, Dynastien und Städte, die eine Abstammung vom troianischen Adel bzw. eine Gründung durch Troiaflüchtlinge für sich reklamierten,⁶ noch Maximilian I. ließ sich in der 1518 fertig gestellten *Fürstlichen Chronik* in einer spektakulären genealogischen Konstruktion auf niemand Geringeren als Hector von Troia zurückführen.⁷ Wegen der zahlreichen Herkunftserzählungen wurde Troia als „Wiege des europäischen Hochadels“ bezeichnet,⁸ zugleich kommt dem Troia-Stoff, in einer Analogie zur genealogischen Herleitung und in einer Übertragung des Translationsgedankens,⁹ große Bedeutung für das kulturelle Selbstverständnis zu. Diese kulturgenealogische Anknüpfung an das pagane Troia zeigt sich insbesondere im literarischen Diskurs, denn Troia wird verschiedentlich als Ursprung der ritterlich-höfischen Kultur mit ihrer konstitutiven Verknüpfung von Kampf und Frauendienst entworfen:

Der Trojanische Krieg jedenfalls erscheint als Ursprung einer für die höfische Gegenwart verbindlichen Ideologie des Rittertums; die Werte der Gegenwart werden zurückprojiziert in eine (ideale) Vergangenheit, um ihrerseits von dieser Vergangenheit her Dignität und Legitimität zu beziehen.¹⁰

Ganz explizit wird diese kulturstiftende Funktion Troias z. B. in Benoïts de St. Maure *Roman de Troie* benannt, hier berichtet der Erzähler im Anschluss an die Beschreibung der nach der ersten Zerstörung wiedererbauten Stadt, dass die Tro-

6 Die älteste mittelalterliche genealogische Ansippung an Troia ist mit der Abstammungssage der Franken fassbar, die zuerst in der um 660 entstandenen Fredegar-Chronik überliefert ist (vgl. Garber 1989, 129–131; Graus 1989, 32). Neben den Franken gibt es troianische Herkunftsgeschichten der Briten und Normannen, von Herrscherdynastien wie den Saliern, Staufern und Habsburgern sowie von weiteren Adelsgeschlechtern. Hinzu kommen Gründungsgeschichten von Städten, z. B. Venedig und Augsburg, die von einer Gründung durch troianische Adlige erzählen. Umfassend zur genealogischen Funktion Troias Kellner 2004, 131–294.

7 Vgl. Schneider 2006, 242. Zur Langlebigkeit fiktiver Troia-Genealogien siehe auch Angenendt 1994, 43.

8 Müller 2004, 121. Kordula Wolf gibt zu bedenken, dass Troia-Herkunftserzählungen vor allem ein okzidentalisches Phänomen darstellten, das primär in Frankreich, England und im Reich fassbar sei (vgl. Wolf 2008, 167 u. 179f.). Weiterhin könne nicht für alle diese Ursprungserzählungen, die z. T. auf den gelehrten Diskurs beschränkt waren, umstandslos eine gesellschaftliche Wirksamkeit vorausgesetzt werden (vgl. ebd., 182f.).

9 Vgl. Worstbrock 2004, insbesondere 20f.

10 Lienert 1990, 202. Siehe auch Kellner 2010, 115 zu Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg*: „In seiner Ursprungserzählung geht es nicht um die Herkunft partikularer Geschlechter, sondern um die Genealogie von höfischer Minne und ritterlichem Kampf.“

ianer ihren Göttern Opfer brachten und dann zu ihrer Unterhaltung Spiele erfanden. Weiter heißt es, dass es keine adlige Kunstfertigkeit, keinen Zeitvertreib und keine höfische Unterhaltung gab, die nicht von den Trojanern erfunden wurde:

*Onques ne fu riche maistrie
N'afaitemenz ne corteisie,
Dont l'om eüst delit ne joie,
Que ne trovassent cil de Troie* (RdT 3179–3182)¹¹

Dazu gehören Schach, Brett- und Würfelspiele und manch anderer Zeitvertreib, das alles wird als sowohl unterhaltsam wie auch glanz- und würdevoll bezeichnet.

Diese kulturgenealogische Konzeption ist in sich spannungsvoll, weil sie die ambivalente Haltung gegenüber paganer Kulturalität, die christlich-mittelalterlicher Antikenrezeption eigen ist, in die eigene kulturelle Selbstbeschreibung integriert. Sie changiert zwischen der betonten Exzeptionalität des kulturellen Vorläufers, die zumindest in der volkssprachigen Tradition oftmals fassbar ist, und einer kritischen Perspektive auf dessen Unzulänglichkeit und Selbstbezüglichkeit.

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, wie diese spannungsvolle Verbindung von höfischer Kulturalität mit dem paganen Troia in zwei deutschsprachigen Versromanen über den Troianischen Krieg, Herborts von Fritzlar *Liet von Troie* und Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg*, ausgehandelt wird. Dies soll anhand der materiell-architektonischen Beschreibung der Stadt erfolgen, wobei der Fokus auf zwei herausgehobenen Orten bzw. Artefakten liegt, durch die Troia als Ort besonderer Kulturalität markiert wird. Dies ist zum einen die Wunderkammer in Herborts Roman, zum anderen der sogenannte Wunderbaum in Konrads *Trojanerkrieg*. Es soll gezeigt werden, dass diese *descriptiones* als Reflexionsmedien dienen,¹² mit denen die immanente Spannung des von Troia herkommenden kulturellen Erbes verhandelt wird.

2. Die *descriptio Troias*

Das mittelalterliche Wissen über Troia verdankt sich einer komplexen Stofftradition, die auf verschiedene antike und spätantike Texte zurückgeht.¹³ Maßgeblich

11 Zitate und Verweise nach der Ausgabe Constans 1904–1912.

12 In der Forschung wurde herausgestellt, dass die *descriptiones* kultureller Artefakte aus der paganen und/oder orientalischen Kultur, die in der höfischen Epik – nicht nur im Antikenroman – häufig fassbar sind, oftmals auf die Aushandlung eben dieser ambivalenten Haltung gegenüber paganer Kulturalität abzielen. Vgl. Reuvekamp 2023, 117f.

13 Neben ‚klassischen‘ Troia-Texten wie lateinischen Homer-Paraphrasen, Vergils *Aeneis* oder Teilen von Ovids *Metamorphosen* und *Heroidenbriefen* waren die beiden spätantiken fiktiven Kriegstagebücher des Dictys Cretensis und des Dares Phrygius, die im Mittelalter als tatsächliche Augenzeugenberichte galten, von besonderer Bedeutung. Insbesondere die pro-

für die kulturelle Anverwandlung des Troia-Stoffes im Mittelalter ist Benoïts de St. Maure um 1160/65 entstandener *Roman de Troie*,¹⁴ der die Vorlage für zahlreiche volkssprachige wie auch lateinische Literarisierungen des Stoffes bildet, darunter das *Liet von Troye* und der *Trojanerkrieg*,¹⁵ wobei die „Auseinandersetzung mit dem Trojastoff auch in der ‚Literatur‘ nicht fiktiv, sondern historisch gemeint war.“¹⁶ Benoît hat den antiken Stoff einer umfangreichen Mediävalisierung unterzogen, indem er Sachkultur, Interaktionsformen und Liebeshandlungen an die Vorstellungen der Entstehungszeit anpasst und außerdem zahlreiche ausführliche *descriptions* von Elementen der höfischen Repräsentationskultur integriert.¹⁷ Zu diesen gehören ausführliche Beschreibungen der Stadt Troia mit ihren herausragenden Architekturen, die in den beiden deutschsprachigen Versromanen übernommen und jeweils spezifisch ausgestaltet werden. Die Beschreibung der wiedergebauten Stadt Troia nach der ersten Zerstörung stellt nicht nur eine der umfangreichsten *descriptions* dar, mit denen Benoît die Tradition des Stoffes erweitert, sie ist „gleichzeitig eine erstaunliche Resurrektion des Vergangenen aus dem textuellen Nichts“,¹⁸ denn in den von Benoît verwendeten antiken Prätexten gibt es keine langen Beschreibungen von Städten.¹⁹

In allen drei mittelalterlichen Texten wird das nach der ersten Zerstörung wiedergebauter Troia in langen ekphrastischen Textpartien vor Augen gestellt, die eine ähnliche Struktur aufweisen, indem sie sich perspektivisch von außen in das Stadttinnere und von der Makro- zur Mikroebene bewegen. Die Beschreibungen beginnen mit der Stadtanlage als Gesamtheit, wobei vor allem die Größe der Stadt und ihre außergewöhnliche Fortifikation durch Mauern und Türme in den Blick

troianische Darstellung des Dares, der seit Isidor von Sevilla als erster Geschichtsschreiber der (paganen) Weltgeschichte galt, war eine außerordentlich wichtige Quelle für das mittelalterliche Wissen von Troia und für die Troialiteratur. Vgl. Merkle 1990, 494; Lienert 1996, 13f. Zur Rezeption der Dictys/Dares-Berichte im Mittelalter siehe jüngst Ammer 2022, insbesondere 28–35.

14 „Der *Roman de Troie* übersetzt ein Monument des antiken kulturellen Gedächtnisses, nämlich den Trojamythos, und macht ihn seiner Zeit zugänglich; damit ermöglicht er dessen Aneignung, die sich in den erwähnten trojanischen Genealogien der europäischen Herrscherhäuser ausdrückt“; Malatrait 2011, 39.

15 Zitate und Verweise nach den Textausgaben Frommann 1837 (*Liet von Troye*), Thoelen/Häberlein 2015 (*Trojanerkrieg*).

16 Wolf 2008, 174.

17 Vgl. Malatrait 2011, 146f.; Bauschke/Claassens 2014, 119.

18 Malatrait 2011, 61.

19 Croizy-Naquet hebt die Stiftungsfunktion des *Roman de Troie* wie auch des *Roman d'Eneas* für die Tradition der Stadtbeschreibungen in der französischsprachigen Literatur hervor, denn hier wird ein Set von Motiven und Elementen entworfen, das konstitutiv wird für die literarische Beschreibung von Städten. Vgl. Croizy-Naquet 1994, 421.

rücken.²⁰ Es folgt die *descriptio* eines mächtigen Turms, der im Zentrum der Stadt errichtet und mit dem zweiten griechischen Namen Troias, *Ilion*, bezeichnet wird, und dessen enorme Ausmaße und vor allem Höhe in allen drei Texten betont werden.²¹ Im Folgenden wird der Palast oder der Prunksaal des Priamos beschrieben, der in allen Versionen durch seine exquisite Materialität besticht, und der bei Konrad und Benoît eine goldene Jupiterstatue als zentrales heiliges Artefakt birgt.²²

Bei den Beschreibungen der Stadtanlage sind verschiedene biblische Allusionen fassbar, insbesondere der bis fast an die Wolken reichende Turm Ilion ist in allen drei Romanen als Babel-Anspielung und damit als Hybris-Marker lesbar. Bei Benoît und Konrad werden außerdem die kostbaren Materialien hervorgehoben, aus denen die Stadt erbaut ist, nahezu alles besteht aus Gold, die marmorne Mauer ist mit Edelsteinen verziert und von der Stadt bzw. den Materialien geht ein besonderer Glanz aus. Diese Beschreibungen evozieren Assoziationen zum Muster des Himmlischen Jerusalem der Offenbarung, das aus reinem Gold besteht und von einer Mauer aus Jaspis umgeben ist, deren Grundsteine mit 12 verschiedenen Edelsteinen geschmückt sind, und das leuchtet wie ein Edelstein oder ein Kristall (Offb. 21,10–21).²³ Angesichts der Signifikanz der Vorstellung von der Himmelsstadt und der Präsenz des damit verbundenen Bildprogramms dürften diese Beschreibungselemente nicht nur als Hyperbolik, sondern auch als Anspielung auf dieses biblische Bild und seine Semantiken verstehbar sein.²⁴ Bei Konrad kumulieren die *descriptions*, die jeweils die geradezu überirdische Schönheit und die exquisite Materialität der Stadt hervorheben, dann auch in einem dezidierten Vergleich mit dem Paradies:

*reht als ein irdisch paradīs
diu stat erwünschet dühte,
wan si gar schöne lühte
von richen dingen manger slabt.* (TK 17444–17447)

20 Bei Benoît und Herbort geht die Beschreibung am Ende, nach der Schilderung der verschiedenen Architekturen in der Stadt, wieder zurück zur Fortifikation, indem die die gesamte Stadt umschließende Mauer, die hohen Türme und die Stadttore beschrieben werden. Bei Konrad ist dies in die einleitende Gesamtbeschreibung der Stadtanlage integriert. RdT 2963–3040 u. 3139–3172; LvT 1768–1788 u. 1831–1856; TK 17341–17452.

21 RdT 3041–3098; LvT 1789–1806; TK 17453–17497.

22 RdT 3099–3138; LvT 1807–1830; TK 17498–17559.

23 Nach Hieronymus: Biblia Sacra Vulgata 2018.

24 Vgl. Dahm u. a. 2023, 16ff. Ausführlich zur Signifikanz und Verbreitung des Bildprogramms des Himmlischen Jerusalem Kugler 1986, 79–141, mit besonderer Bezugnahme auf Konrads von Würzburg Troiabeschreibung 131–137. Auch Silvia Reuvekamp geht bei der Beschreibung Troias von einer intertextuellen Referenz auf das Himmlische Jerusalem aus. Vgl. Reuvekamp 2023, 126ff.

Diese durch den Paradiesvergleich und die Referenzen auf die Himmelsstadt evozierten positiven Konnotationen zielen aber gerade nicht auf eine Analogie von Troia und heilsgeschichtlichem Erlösungsort, sondern auf eine kontrastierende Wirkung,²⁵ denn während die Himmelsstadt durch den Glanz Gottes erleuchtet ist (Offb. 21,11), kommt Troias Leuchten und seinen Edelsteinen gerade keine christlich-transzendente Qualität zu.

3. Die Wunderkammer in Herborts von Fritzlar *Liet von Troye*

Die herausragende Architektur Troias stellt die sogenannte Wunderkammer dar, von der bei Benoît und ihm folgend bei Herbort berichtet wird – in Konrads unvollendetem Roman ist diese Beschreibung nicht enthalten. Die Wunderkammer stellt in beiden Texten die längste ekphrastische Textpartie dar, allein der Umfang der Beschreibung von über 300 Versen bei Benoît und immerhin noch 160 Versen bei Herbort wie auch ihre Platzierung relativ genau in der Mitte des Textes markieren die Signifikanz dieser besonderen städtischen Architektur. Die Beschreibung der Kammer schließt in beiden Texten an eine Darstellung erbitterter Kampfhandlungen an, bei denen auch Hector verwundet wird; es wird ein Waffenstillstand ausgehandelt, damit die Verwundeten versorgt und die Toten bestattet werden können. Auf diese Textpartie, in der die Kriegsnot und das Massensterben auf dem Schlachtfeld besonders eindringlich vor Augen geführt werden, folgt die Beschreibung der Wunderkammer, deren handlungslogische Funktion darin besteht, Genesungsort für den verwundeten Hector zu sein. Der Perspektivwechsel vom Schlachtfeld zur Innenperspektive der schönen Kammer wie auch der Kontrast zwischen dicht gedrängter Kriegshandlung und ausgedehnter ekphrastischer Beschreibung sind eklatant.

Die Kammer wird bei Herbort als Ort kultivierter Begegnung und höfischer Geselligkeit gezeichnet, denn der verwundete Hector empfängt hier Ritter und Damen zu kurzweiliger Unterhaltung:

*Hector sie sitzen bat
Als man danne plit
Die ritter kvrzetzen die zit
Mit den frouwen harte vile
Beide zu spotte vnd zu spile. (LvT 9216–9220)*

25 In ähnlicher Weise wird das Muster der Himmelsstadt im *Herzog Ernst* genutzt, um über die verkehrende Analogie die orientalisches-heidnische Stadt in Grippa als Unort zu negieren, dessen Wirkung heilsgeschichtlicher Erlösung diametral entgegensteht. Siehe hierzu Dahm 2021, 145f.; Dahm 2023.

Dabei zeichnet sich die Kammer durch eine besondere Materialität aus, sie ist mit den gleichen Edelsteinen geschmückt, die auch als Grundsteine in der Mauer des Himmlischen Jerusalem genannt werden,²⁶ und ihr Leuchten macht zusätzliches Licht überflüssig, sodass sie wie ein Paradies erscheint:

*In die kamern da er inne lac
 Da endorfe niht schinen ander tac
 So clar vnd so reine
 Was daz gesteine
 Daz dar inne luchte
 Swer drin quam den duchte
 Daz da were ein paradis.* (LvT 9221–9227)

Die eigentliche Sensation und zugleich der Hauptgegenstand der Beschreibung sind vier vollkommen lebensecht wirkende menschliche Figuren, zwei Frauen und zwei Männer, die jeweils auf kostbar gearbeiteten Säulen in den vier Ecken der Kammer stehen. Bei den Figuren handelt es sich um Automaten, die über bemerkenswerte und ins Wundersame gesteigerte kulturelle Fertigkeiten verfügen.

Die erste Figur in Herborts Automatenensemble spricht, tanzt und jongliert mit Messern, außerdem wird ihr allumfassendes, sogar die Zukunft einschließendes Wissen zugesprochen über alles, was in der Luft und auf der Erde ist.²⁷ Ganz anders die erste Frauenstatue bei Benoît, die ihrem Betrachter einen Spiegel vorhält, der es ihm nicht nur erlaubt, seine Fehler im Äußeren wie schlecht sitzende Kleidung zu korrigieren, sondern auch, sein Verhalten zu optimieren; die Betrachtenden gewinnen Selbstsicherheit und bewahren *Contenances* (RdT 14708); dieses Motiv des Spiegels und der damit verbundenen Selbstkorrektur übernimmt Herbort nicht. Herborts zweite Figur kann so wunderbar singen und auf Saiteninstrumenten musizieren, dass beim Zuhören jedes Leid vergessen wird.²⁸ Die

26 Bei Benoît ist die Kammer aus Alabaster erbaut und mit Gold und den 12 Edelsteinen geschmückt, die Gott selber am schönsten fand: *E les doze pieres gemeles / Que Deus en eslist as plus beles, / Quant precioses les noma* (RdT 14633–14635) und deren Aufzählung den Edelsteinen des Himmlischen Jerusalem entspricht, allerdings wird mit dem Karfunkel noch ein 13. Stein hinzugefügt. Bei Herbort werden einschließlich Karfunkel nur elf Edelsteine aufgezählt (LvT 9231–9236); beide Texte markieren also auch in der unmittelbaren Referenz auf die Beschreibung der Himmelstadt die Differenz zu derselben.

27 LvT 9299–9317. Die höfischen Kunststücke beschreibt auch Benoît, ordnet sie aber der zweiten Figur zu, die dabei dezidiert als *corteise* (RdT 14711) bezeichnet wird und die außerdem neben den Kunststücken noch ein ganzes Panorama von Illusionskünsten vorführt.

28 LvT 9322–9338. Die musischen Fähigkeiten sind im *Roman de Troie* der dritten Figur zugeordnet, deren Musik sogar Sphärenmusik und himmlische Chöre übertrifft. Den Zuhörenden vergehen neben Schmerz, Sorgen und Angst auch unvernünftige Gedanken, womit ein weiteres Moment der höfischen Verhaltenskontrolle eingespielt wird. Zugleich bewirkt

dritte Figur wiederum streut Blumen auf den Boden, deren Vorrat sich nicht erschöpft, denn es sind immer neue Blumen in ihrer Hand. An dieser Stelle heißt es, dass Tag und Nacht ein Wohlgeruch in der Kammer ist, der selbst dem Tod geweihte Menschen genesen lässt, und auch der tödlich verwundete Hector gesundet hierdurch.²⁹ Diese Motive gibt es in anderer Verteilung auch bei Benoît, hier verstreut die dritte Figur eine Fülle von Blumen mit betörendem Duft, die durch einen wundersamen Mechanismus verblühen und wieder neu erblühen. Mit dem Verblühen und beständigen Neuentstehen der Blumen werden in beiden Beschreibungen Momente von Vergänglichkeit und Erneuerung aufgerufen, die sich auf die handlungslogische Funktion der Kammer rückbeziehen lassen, Heilungsort für den verletzten Hector zu sein. Damit wie auch mit den Semantiken des Vergessens von Leid steht die Wunderkammer in semantischer Nähe zum *locus amoenus*, dessen Naturelemente hier aber durch Produkte artifizierlicher Gestaltung ersetzt wurden.³⁰

Der vierten Figur schreibt Herbot ein allumfassendes prophetisches Wissen zu, sie weiß alles, was auf der Erde ist und noch sein wird, und sie kann jedem Menschen vorhersagen, ob er Ehre erlangen oder Schande erfahren wird (LvT 9354–9360). Unter Berufung auf eine Schriftquelle wird die prophetische Fähigkeit dieser Figur bzw. werden alle Figuren mit dem Teufel und mit Nigromantie in Verbindung gebracht:

*Von gotes gebot an der zit
Der tufel vz den bilden sprach
Und vor sagete swaz geschah
Manic wunder er treip
Daz man von im screip
Hin abe quam vns zoberlist
Die nigromancia gebeizzen ist (LvT 9367–9373).*

Die Textstelle ist nicht ganz eindeutig, entweder spricht der Teufel auf Geheiß Gottes durch die Figuren, oder aber, diese Lesart scheint stimmiger, er verkündet,

die Musik, dass die Unterhaltungen im Raum übertönt und damit diskrete Gespräche über Liebe ermöglicht werden.

29 LvT 9339–9353. Die heilende Wirkung findet sich auch bei Benoît, hier aber bei der vierten Figur, die ein Rauchfass mit einem ewig brennenden Stein in der Hand hält, dessen Geruch eine heilende Wirkung hat. Bei der vierten Figur wird auch wieder das Moment der höfischen Verhaltenskontrolle eingespielt, denn die Figur vermittelt jedem Besucher der Wunderkammer auf diskrete Art, welches Fehlverhalten er zu korrigieren hat, so dass er vor unhöfischem Verhalten, der *vilanie* (z. B. RdT 14894), bewahrt wird.

30 Scheidegger 1992, 182, beschreibt die *Chambre de Beauté* als „*sorte de locus amoenus qui aurait remplacé les éléments naturels par les produits de l’art le plus sophistiqué [...]*.”

quasi im Sinne eines antiken Orakels, das Gebot eines Gottes.³¹ Abschließend wird die Kammer zum Ursprungsort für tradiertes nigromantisches Wissen erklärt. Die Kategorisierung der wundersamen Kulturalität als Teufelswerk markiert einen abschließenden „motivischen Kulminationspunkt der *kamer-descriptio*“ und steigert die bereits Benoîts Alabasterkammer eigene Ambivalenz.³² Damit wird der einleitende Paradiesvergleich konterkariert und schwarze Kunst dezidiert als Bestandteil des von Troia herkommenden kulturellen Erbes ausgewiesen.

Die wundersame Kammer erscheint als ein verdichteter kultureller Mikrokosmos im Zentrum der Stadt, sie ist eine *pars pro toto* für den exzeptionellen Reichtum und die außergewöhnliche Kulturalität Troias, die aber zugleich problematische Implikationen in sich trägt. Die Wunderkammer ist Schauplatz vollkommen anmutender höfischer Interaktionen und einer artifiziellen Ausstellung von kultureller Kompetenz,³³ die aber auch dezidiert auf Unterhaltung und Ablenkung abzielen und damit die Ernsthaftigkeit des Kriegsgeschehens zeitweilig über- oder ausblenden.³⁴ Im französischen Roman ist dies mit dem ambivalenten Motiv des Spiegels in der Hand der ersten Figur verbunden. Der Spiegel als etablierte Metapher für (Selbst-)Erkenntnis kann positive Semantiken implizieren,³⁵ und so halten Benoîts Automaten, insbesondere die erste und die vierte Figur, die Besucher der Kammer zur Selbstoptimierung, zur „hyper-correction courtoise“³⁶ an und bewahren sie vor unhöfischem Verhalten. Indem Herbort das mit dem

31 Eine ähnliche Verknüpfung von Prophetie, paganer Gottheit und dem Teufel findet sich im *Liet von Troye* an anderer Stelle: Vor seinem Eintritt in den Krieg bringt Achilles in Delphi Apoll ein Opfer dar, wo der *got* (LvT 3486) ihm voraussagt, dass Troia durch ihn (Achilles) das gleiche Schicksal ereilen wird wie zuvor durch Herkules. Der Erzähler erklärt die Prophezie als Teufelswerk und die vermeintliche Gottheit als heidnischen Aberglauben: *Daz der got were / Daz ist anders niht mere / Wen daz der tufel sathanas / Sin gespenste vnd sin getwas / Vz eime bilde sprach / Vnd sagete in swaz in geschach / Stille vnd uffenbare / Zw wane vnd zw ware / Beide in ernste vnd in spot / Des hetten sie in vur einen got / Ez was ein heidennische diet / Sie achten anders gelouben niet / Diz was lange vor gotes geburt* (LvT 3497–3509).

32 Herberichs 2010, 189. Diese Opposition findet sich auch im *Roman de Troie*, hier heißt es, dass die Figuren von drei der Nigromantie kundigen Gelehrten geschaffen wurden und zugleich schön sind wie die Engel im Paradies (RdT 14668–14680).

33 Vgl. auch Malatrait 2011, 72.

34 Siehe auch Croizy-Naquet 1994, 134: „La chambre est la lieu des plaisirs et de toutes les formes de distraction.“

35 Vgl. Gedigk 2023, 18. Gedigk untersucht den Spiegel als Metapher sowie als Textfunktion des höfischen Romans und verweist auf den grundlegenden Zusammenhang von Bildern und Konzepten des Spiegels mit der *hövescheit* als normativem Referenzsystem (vgl. Gedigk 2023, insbesondere 29). Malatrait liest den Spiegel in Rekurs auf Jean-Charles Huchet als Reflexionsmedium über das literarische Kunstwerk selbst (vgl. Malatrait 2011, 72f.).

36 Scheidegger 1992, 182. Siehe auch Sullivan 1985, 12: „The Chamber is, in effect, a *Miroir de Courtoisie*, reflecting all that is courtly, noble, and refined in Trojan society. [...] It

Spiegel verbundene Motiv der Selbstkorrektur nicht übernommen hat, wird das höfische Moment noch einmal erheblich in seinem ethischen Eigenwert reduziert.³⁷ Aber auch Benoïts Beschreibung der Kammer ist trotz oder gerade wegen der Zuschreibungen von idealisiertem höfischem Verhalten ambivalent, gerade das Motiv des Spiegels verweist auch auf die Eitelkeit und Selbstbezüglichkeit der hier zelebrierten Kulturalität,³⁸ denn die höfische Gesellschaft bespiegelt sich hier selbst in ihrer Vollkommenheit und ist dabei von der Außenwelt und der fatalen Dynamik des Kriegs- und Untergangsgeschehens abgekoppelt.

Die implizite Spannung des über die Kammer verhandelten kulturellen Geltungsanspruchs kommt besonders in den menschlichen Automaten zur Geltung, die zunächst als pointierte Figurationen höchster Kunstfertigkeit und überlegenen Wissens lesbar sind, zugleich aber paradigmatisch die ambigen Sinnstiftungen mittelalterlicher Automatenbeschreibungen transportieren. Die Beschreibungen von wundersamen Automaten und Figuren – zu ihnen gehört auch der Wunderbaum in Konrads *Trojanerkrieg* – stehen in einer in die hellenistische Zeit zurückreichenden Wissens-Tradition, die dem Mittelalter in Form von Berichten über tatsächliche mechanische Kunstwerke, Konstruktionsschriften sowie literarische Beschreibungen solcher Kunstwerke zugänglich war.³⁹ Ähnlich der Funktion, die mechanischen Kunstwerken für den Repräsentationsanspruch hellenistischer oder später byzantinischer und arabischer Herrscher zugesprochen wurde,⁴⁰ stellen auch die ins Phantastische gesteigerten literarischen Automatenbeschreibungen ein Autoritätszeugnis ihrer Besitzer dar, die diese erschaffen lassen konnten. Udo Friedrich hat für literarische Automatenbeschreibungen festgehalten, dass diese zunächst für die Möglichkeiten der *artes mechanicae* und damit für ein besonderes kulturelles bzw. handwerklich-technisches Können stehen.⁴¹ Als Nachbildungen der Natur implizieren sie aber auch eine Konkurrenz zum göttlichen Schöpfungswerk, sie „indizieren mit der ihnen eigenen Imitations- und Überbietungsleistung naturhafter Elemente eine nahezu göttliche Schöpfungsgewalt des herrscherlichen Automatenbesitzers“.⁴² Dies gilt insbesondere dann, wenn sie die Natur, z. B. durch besonders kostbare Materialien, zu überbieten suchen.⁴³ Bei

functions as a summa of the ideal civilization of Troy and, by extension, of the aspirations of the aristocratic society for which Benoît was writing.“

37 So auch bei Masse 2007, 172f. und Herberichs 2010, 189f.

38 Zum kritischen christlichen Diskurs des Spiegels in seiner Assoziation mit Stolz und Selbstverliebtheit siehe z. B. Gedigk 2023, 47f., insbesondere FN 8.

39 Vgl. Henner von Hesberg 1987, 50–53; Hammerstein 1986, 17–26; Amedick 2003, 26f.

40 Vgl. Ernst 2003a, 152; Zimmermann 2011, 71ff.

41 Vgl. Friedrich 2003, 94.

42 Zimmermann 2011, 207.

43 Vgl. Zimmermann 2011, 116f.

Herbort wird dieses Moment explizit gemacht, wenn es heißt, dass die Figuren so echt wirken, dass jeder sie für Gottes Schöpfung halten würde:

*Swer die bilde gesach
Swie wise er were er sprach
Daz in got hette daz leben
Vf dem steine gegeben
Obene noch vnden
Dehein man enkvnde
Deheine wis gemerken
Ob ez mensche solde werken.* (LvT 9286–9293)

Die negative Konnotation wird noch gesteigert, wenn den Automaten ein nigromantischer Ursprung zugeschrieben wird,⁴⁴ wie es durch die vierte Figur in Herborts Automatenensemble und durch die nigromantiekundigen Erbauer bei Benoît der Fall ist. In beiden Beschreibungen werden ja gerade nicht hydraulische oder sonstige rationale Wirkmechanismen expliziert, sondern eine auf Nigromantie zurückgeführte quasi-Lebendigkeit beschrieben, deren Schönheit mit der der göttlichen Schöpfung konkurriert.

Zu den problematischen Implikationen der Kammer tritt noch ein handlungsbezogenes Moment, indem diese der Erfüllungsort der Paris-Helena-Liebe gewesen ist, denn es heißt, dass das Paar die Kammer nach der Entführung Helenas von Priamus zum Geschenk erhalten und hier zehn Jahre lang Minne und Kurzweil gepflegt hat:⁴⁵

*Da waren sie inne
An irre suzzen minne
Die wile sie dar inne lagen
Kvrze wile sie phlagen
Maniger hande vnd me
Denne hie geschriben ste.* (LvT 9380–9385)

Die implizite Problematik der ehebrecherischen Paris-Helena-Liebe, die bei Herbort besonders hervorgehoben wird, ist so mit dem über die Kammer verräumlichten kulturellen Geltungsanspruch Troias verbunden.⁴⁶ Die intrikate Verknüpfung von Minne und Krieg wird hier ihrerseits verknüpft mit der Wunderkammer

⁴⁴ Friedrich 2003, 96.

⁴⁵ Bei Benoît erhält Helena bei ihrer Ankunft in Troia die Kammer von Priamus zum Geschenk. Die Kammer ist hier eine kostbare Gabe, die auch als Analogie zu einer Morgengabe lesbar ist und den Status Helenas als höfische Dame hervorhebt. Dieses aufwertende Moment wird bei Herbort nivelliert.

⁴⁶ Seus 2011, 30 beschreibt eine umgekehrte Relation, indem die Paris-Helena-Liebe durch die Lokalisierung in der durch Teufelswerk geschaffenen Kammer negativ semantisiert wird.

als besonderem Sinnbild des troianischen Kulturentwurfs. Damit wird die Kammer auch zum räumlichen Sinnbild der Selbsterstörung – die Troianer holen die Zerstörung nicht erst mit dem Troianischen Pferd in die Stadt, sondern das destruktive Element ist mit der hochproblematischen Paris-Helena-Liebe bereits in ihrem innersten hochkultivierten Kern zugegen.

Zu den markantesten poetischen Merkmalen von Herborts Troia-Roman gehört die ungeschönte, überaus grausame Darstellung des Kriegsgeschehens, die in der germanistischen Forschung als Artikulation einer kritischen Haltung zu Krieg und Gewalt und zugleich als implizite Kritik an der feudaladligen Lebenswirklichkeit der Entstehungszeit mit ihrer Kriegsaffinität gelesen wurde.⁴⁷ Die ambivalente Perspektive auf das höfische Wert- und Lebensmodell, die bei Benoît schon angelegt ist, wird bei Herbort erheblich gesteigert zu einer Darstellung, die dem von Troia herkommenden kulturellen Erbe praktisch jede Aufwertung verweigert. Cornelia Herberichs hat festgehalten, dass sich Herborts Roman auch durch diese deutlichen Ambiguierungen der Kriegs- und Minnehandlungen der eingangs skizzierten ideologiegeschichtlichen Funktionalisierung des Troiastoffes eigentlich entgegenstellt.⁴⁸ Zu überlegen ist, ob dieser Widerspruch nicht ein konstitutives Moment der kulturellen Anknüpfung an Troia ist, das bei Herbort besonders akzentuiert zur Geltung gebracht wird, indem dieser die Verweigerung einer positiven Perspektive auf den troianischen Vorläufer und damit auf die eigene höfische Kulturalität in besonderem Maße explizit macht.

4. Der Wunderbaum in Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg*

Konrads von Würzburg unvollendeter *Trojanerkrieg* enthält die Beschreibung der menschlichen Automaten nicht, dafür ist mit dem Wunderbaum die Beschreibung eines anderen Artefakts enthalten, das ähnliche Semantiken transportiert. An die Beschreibungen von Stadt, Turm und Prunksaal schließt die *descriptio* eines wundersamen Baumes an, der so groß ist, dass 100 Ritter unter seinen Ästen sitzen können. Wurzeln und Stamm sind aus Silber, die Äste aus Gold, die Blätter aus Rubinen und Smaragden, die bei Berührung einen lieblichen Klang ertönen lassen.⁴⁹ Bei Konrad ist der Baum darüber hinaus bevölkert von vielfarbigen edelsteinernen Vögeln, die so lieblich singen, dass sie – analog zur topischen Wirkung des amoenen Lustortes – *höhen muot* (TK 17599) geben. Wann immer Priamos

47 Vgl. Behr 2003, 160.

48 Herberichs 2010, 25

49 Das Motiv eines riesigen Baumes mit goldenen Ästen, der durch Nigromantie geschaffen wurde, findet sich bereits bei Benoît, allerdings an späterer Stelle der Romanhandlung und weit weniger umfangreich (RdT 6265–6272).

fröudenhaft (TK 17607) werden möchte, lässt er sich unter dem Baum nieder, wo ein Thron aus Gold und Elfenbein für ihn steht.

Das Motiv des Wunderbaums steht in der Tradition der tönenden ‚Vogelautomaten‘ als einer besonderen Gruppe von Automaten bzw. ihren Darstellungen.⁵⁰ Wie die menschlichen Automaten in der Wunderkammer stellt auch Konrads Wunderbaum zunächst einen potenzierten Exponenten der kulturellen Leistungsfähigkeit seines Schöpfers bzw. Besitzers dar, zugleich ist er deutlich als ein künstlich geschaffenes, die Natur imitierendes Artefakt markiert:

*gewachsen unde entsprungen
was niht der boum von rehter art,
mit listen er gemachet wart
vil rilich unde wunnesam.* (TK 17570–17573)

Auch der Baum bzw. die künstlichen Vögel mit ihrer froh stimmenden Wirkung werden dezidiert als ein Produkt von *listen* und von *nigromanzie* ausgewiesen:

*swer dâ gehôrte ir süezen sanc,
dem wart vil hôher muot gegeben.
si stuonden sam si künden leben
und heten wunneclichen braht,
seht, alsô wâren si gemah
von nigromanzie.* (TK 17598–17603)

Damit steht der künstliche Baum paradigmatisch für die oben angeführte Spannung zwischen exceptionellen *artes*-Fertigkeiten bzw. kulturellem Können und einem problematischen Überbietungsversuch der göttlichen Schöpfung, der auf schwarzer Magie basiert.⁵¹ Für Beate Kellner manifestiert sich im goldenen Baum die *superbia* des Priamus, der sich in Troia seine eigene Kunstwelt erschaffen hat:

50 Vgl. Ernst 2003b, 60ff. Vogelautomaten sind in verschiedenen Konstruktionsschriften und Beschreibungen aus der Antike und der byzantinischen Kaiserzeit fassbar. Eine bekannte aus dem lateinischen Mittelalter stammende Beschreibung ist mit Liutprands von Cremona 962 entstandenem Bericht über eine Gesandtschaftsreise nach Byzanz erhalten, in der er einen Vogelbaum als Bestandteil eines größeren Thronautomatenensembles im Palast von Byzanz beschreibt (vgl. Ernst 2003a, 117f. u. 152; Ernst 2003b, 60ff.; Amedick 2003, 27; ausführlich zum Automatenensemble in Byzanz Hammerstein 1986, 43–58).

51 Anders Hübner, der den nigromantischen Ursprung des Baumes nicht dezidiert negativ liest; die Bewertung des Magischen hänge im *Trojanerkrieg* davon ab, ob damit gute oder schlechte Ziele verfolgt werden (vgl. Hübner 2014, 428). Auch Schneider betont, dass Nigromantie bei Konrad nicht nur eine negative Bedeutung hat, vielmehr habe Nigromantie „ihren Ort in der Ambivalenz von Tötung und Erneuerung“ (Schneider 2020, 235).

„Mit dieser Artifizialität erschafft Priamus sich seine Welt gewissermaßen in Akten der *imitatio* göttlicher *creatio*: Er überwindet und übertrifft die Natur.“⁵²

Dieses Moment wird noch verstärkt durch religiöse Allusionen, denn der Baum, der genau in der Mitte der Stadt steht, impliziert Analogien zum Baum des Lebens in der Mitte des irdischen Paradieses (Gen. 2,9) wie auch die Bäume des Lebens im Himmlischen Jerusalem (Offb. 22,2),⁵³ womit die Opposition zum christlichen Schöpfungswerk noch hervorgehoben wird. Ähnliches gilt für den kostbaren Thron des Priamus, der unter dem Wunderbaum in der Mitte der Stadt ein paganes Gegenbild zum Thron des Lammes im Zentrum des Himmlischen Jerusalem bildet (Offb. 22,1–2).⁵⁴ Der Wunderbaum steht trotz der Hyperbolik der Beschreibung und der ihm zugesprochenen Wirkung sinnbildlich für die exzeptionelle, aber pagane und damit ambivalente Kulturalität Troias. Hinzu kommt, dass die freudenspendende Wirkung des Baumes sich letztlich als dysfunktional erweist: „*Höhen muot* spendet das Artefakt nicht, indem es eine Bewältigung des apokalyptischen Leides der ersten Zerstörung anregt oder unterstützt, sondern indem es das Leid und die Verunsicherung der Trojaner lediglich durch *nigromanzié* überdeckt.“⁵⁵ Diese auf die momenthafte Überblendung des Leids beschränkte Wirkung teilt der Wunderbaum mit den Automaten in Herborts Wunderkammer, die es trotz ihres allumfassenden Wissens und der prophetischen Kompetenz nicht vermögen, den Trojanern Einsicht und Selbsterkenntnis zu vermitteln und so die destruktive Kausalitätskette des Troianischen Krieges zu durchbrechen und den Untergang der Stadt abzuwenden.

An die *descriptio* des Wunderbaums schließt Konrad seiner Vorlage folgend die Beschreibung eines Jupiterbilds an, das auf einem Thron im Inneren des Palastes steht und von dem sich die Trojaner beschützt fühlen. Dieses Artefakt markiert den Kulminationspunkt in der Reihe der auf die Stadt bezogenen *descriptions* und auch der damit verbundenen Licht- und Glanzbeschreibungen: Verziert mit den kostbarsten glänzenden Edelsteinen, geht von dem Bildnis ein wunderbarer *liehtebaeren schin* (TK 17648) aus, über den der Erzähler nur noch staunen kann. Der alles übertreffende Glanz des Jupiterbildes zeigt aber in aller Deutlichkeit, dass das Leuchten der Stadt Troia eben nicht-christlichen Ursprungs ist. Der

52 Kellner 2010, 93. Ähnlich Croizy-Naquet für den Wunderbaum bei Benoît: „Par cet arbre, c'est toute l'apologie de l'artificiel, voire du fallacieux et du dénaturé qui s'exprime, la démonstration de la démesure humaine qui va jusqu' à nier la nature pour créer du dénaturé.“ (Croizy-Naquet 1994, 128).

53 Auch Schneider verweist auf die semantische Nähe des Motivs des künstlichen Vogelbaums zum Lebensbaum (vgl. Schneider 2020, 238), liest den Wunderbaum bei Konrad aber als Symbol der Verschränkung von Zerstörung und Hoffnung auf Erneuerung (ebd., 240).

54 Siehe auch Dahm 2023, 29.

55 Reuvekamp 2023, 123.

Glanz Troias und seiner exzeptionellen Kulturalität, darauf wird die elaborierte Beschreibung der überwältigend schönen Stadt immer wieder zurückgeführt, ist in ihrem Kern durch und durch pagan:

Das Magische und Dämonische erweist sich mithin als der Grund, auf dem der Glanz Trojas letztlich beruht. Gerade hier wird deutlich, wie die Attribute bei näherer Betrachtung zwischen positiven und negativen Konnotationen oszillieren. Der Gipfel der antiken Kultur, Troja, dessen gleißende Schönheit paradiesgleich ist, gründet auf Hochmut und schwarzmagischer Kunst, insofern ist es dem Untergang, dem Tod, immer schon verfallen.⁵⁶

Konrads hyperbolische Beschreibung der Stadt Troia statuiert zunächst eine Exzeptionalität, vor allem die zahlreichen Licht- und Glanzbeschreibungen, die als ‚Leitmotiv‘ den gesamten Text bzw. die verschiedenen *descriptions* durchziehen,⁵⁷ zielen auf die Evokation einer besonderen Verheißung ab, die aber durch die wiederholte Rückbindung der alles übertreffenden Stadt Troia an ihren paganen Ursprung und an Nigromantie kontrastiert wird. Noch deutlicher als im *Liet von Troje* wird im *Trojanerkrieg* mit religiösen Bedeutungsordnungen gearbeitet, durch die Analogien zum Himmlischen Jerusalem und zum Baum des Lebens werden die Semantiken besonderen Heils aufgerufen und zugleich zurückgewiesen, denn der nicht-christliche und auf schwarzer Magie fundierende Charakter der Stadt wird trotz der überbordenden Ästhetisierung stets präsent gehalten und implizit als Grund ihres Untergangs ausgewiesen. Damit gestaltet Konrads Literarisierung bei allen Unterschieden zu Herborts Ausgestaltung des Troiastoffes mit seinen Stadtephrasen eine ähnliche Spannung des hierüber verhandelten kulturellen Geltungsanspruchs.

Die eingangs skizzierte kulturelle Ansippung an Troia ist nicht von der Tatsache zu trennen, dass die höfische Kultur in ein paganes Herkunftsmodell eingebettet wird. In beiden Texten werden die Wurzeln, auf die die höfische Kultur zurückgeführt wird, zum Ausgangspunkt ihrer immanenten defizitären Momente und Widersprüche. Beide Troiaromane zeugen von einer Historisierung höfischer Kulturalität im literarischen Diskurs, die eine implizite Ambivalenz zum konzeptuellen Bestandteil der Selbstbeschreibung macht und als integralen Bestandteil des kulturellen Erbes ausweist.

56 Kellner 2010, 93.

57 Vgl. Lienert 1996, 248f. u. 278f. Auch Helenas exzeptionelle Schönheit wird vor allem über das geradezu unwirkliche Leuchten beschrieben, womit die außergewöhnliche Stadt und Helena als Ursache ihres Untergangs einander ästhetisch zugeordnet werden.

Bibliographie

I. Primärliteratur

- Benoit de Sainte-Maure: Le roman de Troie. Publié d'après tous les manuscrits connus par Léopold Constans. Tome I–VI. Paris 1904–1912.
- Herbort's von Fritslár liet von Troie. Hrsg. von Karl Frommann. Quedlinburg/Leipzig 1837.
- Konrad von Würzburg: Trojanerkrieg und die anonym überlieferte Fortsetzung. Hrsg. von Heinz Thoelen und Bianca Häberlein. Wiesbaden 2015.
- Hieronymus: Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch-deutsch. Hrsg. von Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers und Michael Fieger. Berlin/Boston 2018.

II. Sekundärliteratur

- Alfen, Klemens/Fochler, Petra/Lienert, Elisabeth: Entstehungssituation und Publikum der deutschen Trojaliteratur des 12. bis 16. Jahrhunderts. In: Horst Brunner und Norbert Richard Wolf (Hrsg.): Wissensliteratur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Bedingungen, Typen, Publikum, Sprache. Wiesbaden 1993, 177–208.
- Amedick, Rita: Wasserspiele, Uhren und Automaten mit Figuren in der Antike. In: Klaus Grubmüller und Markus Stock (Hrsg.): Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wiesbaden 2003, 9–47.
- Ammer, Jessica: Dictys Cretensis und Dares Phrygius. Augenzeugenberichte zwischen *fic-tio* und *historia*. In: Anne-Katrin Federow und Kay Malcher (Hrsg.): Troja bauen. Vormodernes Erzählen von der Antike in komparatistischer Sicht. Heidelberg 2022, 19–36.
- Angenendt, Arnold: Der eine Adam und die vielen Stammväter. Idee und Wirklichkeit der *Origo gentis* im Mittelalter. In: Peter Wunderli (Hrsg.): Herkunft und Ursprung. Historische und mythische Formen der Legitimation. Sigmaringen 1994, 27–52.
- Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Ders. und Tonio Hölscher (Hrsg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt a. M. 1988, 9–19.
- Bauschke, Ricarda/Claassens, Geert: Trojaromane. In: Geert Henricus Marie Claassens, Fritz Peter Knapp und Hartmut Kugler (Hrsg.): Germania Litteraria Mediaevalis Francigena. Band IV: Historische und religiöse Erzählungen. Berlin/Boston 2014, 117–176.
- Bauschke, Ricarda: Räume der Liebe – Orte des Krieges. Zur Topographie von Innen und Außen in Herborts von Fritslar ‚Liet von Troie‘. In: Burkhard Hasebrink u. a. (Hrsg.): Innenräume in der Literatur des deutschen Mittelalters. XIX. Anglo-German Colloquium. Tübingen 2008, 1–22.

- Behr, Hans-Joachim: Troia in Thüringen. Herbort von Fritzlar und „sein Liet von Troye“. In: Ders. (Hrsg.): Troia – Traum und Wirklichkeit. Ein Mythos in Geschichte und Rezeption. Braunschweig 2003, 150–163.
- Brunner, Horst: Literarische Formen der Vermittlung historischen Wissens an nicht-lateinkundiges Publikum im Hoch- und Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. In: Norbert Wolf (Hrsg.): Wissensorganisierende und wissensvermittelnde Literatur im Mittelalter. Perspektiven ihrer Erforschung; Kolloquium 5. –7. Dezember 1985. Wiesbaden 1987, 175–186.
- Brunner, Horst: Vorwort. In: Ders. (Hrsg.): Die deutsche Trojaliteratur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Materialien und Untersuchungen. Wiesbaden 1990, 3–6.
- Croizy-Naquet, Catherine: Thèbes, Troie et Carthage. Poétique de la ville dans le roman antique au XIIe siècle. Paris 1994.
- Dahm, Margit/Felber, Timo: Einleitung: Mentale Konzepte der Stadt in Bild- und Textmedien der Vormoderne. In: Dies. (Hrsg.): Mentale Konzepte der Stadt in Bild- und Textmedien der Vormoderne. Leiden 2023, 13–26.
- Dahm, Margit: Ein Herzog auf Abwegen. Grippia als kultureller Eigenraum im ‚Herzog Ernst B‘. In: Pia Selmayr und Sarina Tschachtli (Hrsg.): Umwege, Abwege, Nebenwege. Oldenburg 2023, 17–53.
- Dahm-Kruse, Margit: Water and Urban Structures in the Narrative Worlds of Courtly Novels. Aesthetic and Symbolic Functions. In: Nicola Chiarenza, Annette Haug und Ulrich Müller (Hrsg.): The Power of Urban Water. Berlin/Boston 2020, 153–156.
- Ernst, Ulrich: Zauber, Technik, Imagination: Zur Darstellung von Automaten in der Erzählliteratur des Mittelalters. In: Klaus Grubmüller und Markus Stock (Hrsg.): Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wiesbaden 2003a, 115–172.
- Ernst, Ulrich: Mirabilia mechanica. Technische Phantasmen im Antiken- und Artusroman des Mittelalters. In: Friedrich Wolfzettel (Hrsg.): Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven. Tübingen 2003b, 45–77.
- Finkle, Simone/Krause, Burkhardt: Automaten (und ihre Konstruktion) in hochmittelalterlicher Dichtung. In: Dies. (Hrsg.): Technikfiktionen und Technikdiskurse. Ringvorlesung des Instituts für Literaturwissenschaft im Sommersemester 2009. Karlsruhe 2012, 9–50.
- Friedrich, Udo: „Contra naturam“: Mittelalterliche Automatisierung im Spannungsfeld politischer, theologischer und technologischer Naturkonzepte. In: Klaus Grubmüller und Markus Stock (Hrsg.): Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wiesbaden 2003, 91–114.
- Garber, Jörn: Trojaner – Römer – Franken – Deutsche. „Nationale“ Abstammungstheorien im Vorfeld der Nationalstaatbildung. In: Klaus Garber (Hrsg.): Nation und Literatur im Europa der Frühen Neuzeit. Akten des I. Internationalen Osnabrücker Kongresses zur Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit. Tübingen 1989, 108–163.

- Gedigk, Katharina: Sehen und Erkennen. Exemplarische Spiegel in höfischen Romanen des 12. bis 14. Jahrhunderts. Mit Analysen zum ‚Willehalm von Orlens‘, ‚Wilhelm von Österreich‘ und ‚Erec‘. Basel 2023.
- Graus, František: Troja und trojanische Herkunftssage im Mittelalter. In: Willi Erzgräber (Hrsg.): Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter. Sigmaringen 1989, 25–43.
- Hammerstein, Reinhold: Macht und Klang. Tönende Automaten als Realität und Fiktion in der alten und mittelalterlichen Welt. Bern 1986.
- Herberichs, Cornelia: Poetik und Geschichte. Das „Liet von Troye“ Herborts von Fritzlar. Würzburg 2010.
- von Hesberg, Henner: Mechanische Kunstwerke und ihre Bedeutung für die höfische Kunst des frühen Hellenismus. In: Marburger Winckelmann-Programm 1987, 47–72.
- Hübner, Gert: Der künstliche Baum. Höfischer Roman und poetisches Erzählen. In: PBB 136 (2014), 415–471.
- Kellner, Beate: Ursprung und Kontinuität. Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter. München 2004.
- Kellner, Beate: Konrads von Würzburg „Trojanerkrieg“. Kontinuitäten und Diskontinuitäten zwischen Antike und Mittelalter. In: Poetica 42 (2010), 81–116.
- Kugler, Hartmut: Die Vorstellung der Stadt in der Literatur des deutschen Mittelalters. München/Zürich 1986.
- Lienert, Elisabeth: Helena – thematisches Zentrum von Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg‘. In: JOWG 5 (1988/89), 409–420.
- Lienert, Elisabeth: Ritterschaft und Minne, Ursprungsmythos und Bildungszitat – Troja-Anspielungen in nicht-trojanischen Dichtungen des 12. bis 14. Jahrhunderts. In: Horst Brunner (Hrsg.): Die deutsche Trojaliteratur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Materialien und Untersuchungen. Wiesbaden 1990, 199–243.
- Lienert, Elisabeth: Geschichte und Erzählen. Studien zu Konrads von Würzburg „Trojanerkrieg“. Wiesbaden 1996.
- Malatrait, Solveig Kristina: „Si fier tornei“. Benoïts ‚Roman de Troie‘ und die höfische Kultur des 12. Jahrhunderts. Hamburg 2011.
- Masse, Marie-Sophie: De la *translatio* à la *réécriture*: Le *Liet von Troye* de Herbort von Fritzlar. In: Laurence Harf-Lancner und Laurence Mathey-Maille (Hrsg.): *Conte de Troie et d’Alexandre*. Paris 2006, 159–176.
- Merkle, Stefan: Troiani belli verior textus. Die Trojaberichte des Dictys und Dares. In: Horst Brunner (Hrsg.): Die deutsche Trojaliteratur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Materialien und Untersuchungen. Wiesbaden 1990, 491–522.
- Müller, Jan-Dirk: Das höfische Troia des deutschen Mittelalters. In: Heinz Hofmann (Hrsg.): Troia. Von Homer bis heute. Tübingen 2004, 119–142.

- Reuvekamp, Silvia: Die Kunst der Anderen. Überlegungen zum ekphrastischen Erzählen in Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg*. In: Ulrich Hoffmann und Susanne Spreckelmeier (Hrsg.): Von Kulturen und Künsten. Lektüren am Schnittpunkt von Anthropologie, Religionssoziologie und Poetologie. Berlin/Boston 2023, 117–136.
- Scheidegger, Jean R: Les automates dans le roman antique (*Roman de Thèbes et Roman de Troie*). In: Danielle Buschinger (Hrsg.): Le roman antique au Moyen Âge. Göppingen 1992, 177–186.
- Schneider, Almut: Bild und Geschichte. Der Wunderbaum in Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg*. In: Sarah Bowden u. a. (Hrsg.): Geschichte erzählen. Strategien der Narrativierung von Vergangenheit im Mittelalter. XXV. Anglo-German Colloquium. Tübingen 2020, 229–243.
- Schneider, Joachim: Dynastisch-territoriale Geschichtsschreibung in Bayern und Österreich: Texte und Entstehungsbedingungen – Herkunftsgeschichten und Gründungsmythen. In: Gerhard Wolf und Norbert Ott (Hrsg.): Handbuch Chroniken des Mittelalters. Berlin/Boston 2006, 225–266.
- Seus, Olga: Heilsgeschichten vor dem Heil? Studien zu mittelhochdeutschen Trojaverserzählungen. Stuttgart 2011.
- Suerbaum, Werner: Aeneas zwischen Troja und Rom. In: *Poetica* 1 (1967), 176–204.
- Sullivan, Penny: Medieval Automata: the ‚chambre de beautés‘ in Benoit’s *Roman de Troie*. In: *Romance Studies* 6 (1985), 1–20.
- Wolf, Kordula: Troja und Europa. Mediävistische Mythosforschung im Visier. In: Wolfgang Huschner und Frank Rexroth (Hrsg.): Gestiftete Zukunft im mittelalterlichen Europa: Festschrift für Michael Borgolte zum 60. Geburtstag. Berlin/Boston 2008, 165–192.
- Worstbrock, Franz Josef: *Translatio artium*. Über die Herkunft und Entwicklung einer kulturhistorischen Theorie. In: Ders., Susanne Köbele und Andreas Kraß (Hrsg.): *Ausgewählte Schriften*. Bd. 1: *Schriften zur Literatur des Mittelalters*. Stuttgart 2004, 137–156.
- Zimmermann, Martin: Technische Meisterkonstruktionen – dämonisches Zauberwerk: der Automat in der mittelhochdeutschen Literatur. Eine Untersuchung zur Darstellung und Funktion von Automatenbeschreibungen in Erzähltexten des 12. bis 14. Jahrhunderts unter Berücksichtigung des kulturgeschichtlichen Hintergrundes. Berlin 2011.

JProf. Dr. Margit Dahm
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
Germanistisches Seminar
Leibnizstraße 8
24118 Kiel
dahm@germsem.uni-kiel.de