

Gerlinde Bretzigheimer

## Die mittelalterliche Leda: *iocus amoris* und *lapsus carnis*

*Summary* – The narrative *carmen*, written in the 12<sup>th</sup> century, is a humorous *iocus amoris* in Ovidian manner, an amusing ritual of seduction in which both partners abide by the rules of *Ars amatoria*. The author plays with or alludes to traditional motifs, not least to the judgement of Paris: the speaker as it were to be an arbiter of a beauty contest between a *candida* (Helena) and a *nigella* (Albors). Behind this surface I assume a concealed Christian meaning: the evil hidden in splendor – chastity hidden in darkness. Looked at in this way, the *carmen* would wittily mock an often lamented vice of the clergy at that time: the temptation of the flesh.

*Inaspectam nube tectam sero arthon intuens*  
*dum mirarer et testarer nubes esse renuens,*  
*Ecce quedam fulsit Ledam sese vocans nomine*  
*nube lata terris data credo deum numine.*  
5 *Forma cuius mundi huius nil valere gloriam*  
*arguebat et premebat nostrarum superbiam.*  
*Quam divinis flavus crinis linitus odoribus*  
*decorabat et flagrabat citra aromatibus.*  
*Nil perfectum ad aspectum huius dici poterat;*  
10 *simplex vultus haut incultus nives rosis straverat.*  
*Venustabat et micabat utriusque acies*  
*oculorum splendidorum, tanta erat species.*  
*Os et nares, gene pares, mentum, guttur, pectora*  
*elimata et formata ut ebur aut marmora.*  
15 *Lacertorum, digitorum mira compositio,*  
*lateralis, femoralis absque omni vicio.*  
*Pedes tales, sure quales: utrumque laudabile;*  
*quorum gressus ac regressus visu quid mirabile.*

---

1 *Inaspectam*] Hs. *In aspectam*: M.R. James, *A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Library of Lambeth Palace: the Mediaeval Manuscripts*, Cambridge 1932, 307f. *arthon*] *archon* oder *arthon* Hs. (*c* und *t* oft nicht unterscheidbar); *arthon* Meyer, konjiziert zu *arcton*; *arthon* James.

2 *testarer*] Meyer; auf der Fotokopie der Hs. ist die erste Silbe nicht lesbar.

8 *citra*] Hs. *citri* Konjektur Meyer

15 *mira*] m. E. Hs., Meyer liest *viva*

- 20 *Vestimenta ut pigmenta, quando sunt recentia,  
 redolebant et decebant ipso gestu omnia.  
 Esse deam ratus eam sicut erat, rubui;  
 nec equalem nam mortalem memet michi habui.  
 Que benigne sese digne in hunc modum edidit:  
 ne timeto, sed gaudeto, et me dextra prendidit.*
- 25 *Promerentem nam pudentem basio dignata est;  
 mox hec verba haut superba perinde locuta est:  
 Dea quidem, non sic pridem, modo Iovis numine,  
 nomen idem, quod et pridem: Leda vocor nomine.  
 Tunc puella, modo stella navibus propicia;  
 30 que turbantur, nam sedantur me fulgente maria.  
 Tantum munus deus unus, ipse summus omnium,  
 michi dedit, cui cedit, cuius fert imperium,  
 Cui soli plaga poli subditur et sydera,  
 nutu cuius orbis huius eunt quoque cetera;*
- 35 *Is, quem dea, mater Rea, ex Saturno peperit,  
 qui in Creta adhuc leta clam nutritus creverit;  
 Cuius numen secus flumen visa mea facie  
 me oppressit idque gessit oloris in specie.  
 Dum dolerem atque flerem spoliata virginem,  
 40 sum pacata et solata ab ipso in hominem:  
 Ne quereris! mater eris Pollucis et Castoris,  
 qui de solo mox in polo vias monstrent equoris.  
 Dabit quidem partus idem Helenam pulcherrimam,  
 quam, dum sospes raptor hospes Paris vivet, maximam*
- 45 *Belli causam Grecis clausam infra servet Troiam;  
 quod per totum orbem notum tibi sit ad gloriam.  
 Ut predixit, ratum fixit: nam gemellos peperit  
 et formosam plus quam rosam, invidendam Veneri,  
 Que bis rapta, sed intacta prima vice reddita  
 50 est formosa plus quam rosa toti mundo habita.  
 Illam ante nulla tante vixit pulcritudinis;*

22 *memet*] Hs. *semet* Konjektur Meyer; ich verstehe *michi* als dativus ethicus.

34 *orbis*] *horbis* Hs. mit expungiertem *h*

39 *virginem*] Hs. *virgine* Konjektur Meyer; *virginem* verstehe ich als acc. Graec. (vgl. z. B. *hiems spoliata suos capillos*, Ov. met. 15, 213); viell. zu lesen *spoliatam*.

40 *pacata*] Meyer, *paccata* Hs.

*in hominem*] Hs. *in homine* Konjektur Meyer; ich ergänze *mutato* (vgl. *Iuppiter in taurum super equora subvehit Io*, Baudri, carm. 134, 185).

- at nunc quedam; que sit, edam: Albors nomen virginis*  
*Est nigelle, cui puella omnes, a principio*  
*que fuerunt, sunt et erunt usque in iudicio,*  
 55 *Inviderent, si viderent, neque id iniuria;*  
*nam deorum supernorum tota laudat curia.*  
*Nollem a me natam fame tantum decus perdere;*  
*sed nec meum verbis deum incertam resistere.*  
*Ad te ergo dea pergo; que sit scire cupio*  
 60 *hec puella; de nigella nam te ortum audio.*  
*Facta per te certa, certe dabo, quod petieris;*  
*corde vove, ora move, poscens non fraudaberis.*  
*Sic prefata semel data geminavit basia,*  
*triplicavit et quadravit instar mellis dulcia.*  
 65 *Cum sic ego: de te lego, dea, in auctoribus;*  
*sed quam legi et relegi forma lautam, omnibus,*  
*Dum legebam, non credebam vatium poematibus;*  
*at nunc credo et concedo fidem esse omnibus,*  
*Postquam talem esse, qualem te legi, aspicio,*  
 70 *cuius visus et subrisus est michi incendio;*  
*Cuius color qualis olor, ubi iam percreverit,*  
*albus ales naturales ex quo plumas sumpserit;*  
*Cui pendent et resplendent ab utroque humero*  
*crines tales, Phebo quales non credam, ni videro;*  
 75 *Cuius ora dulciora melle prebent basia,*  
*quod probavi, dum libavi, positus in gloria;*  
*Cuius sono dulci, bono sedarentur omnia,*  
*quamvis flarent et turbarent venti omnes, maria;*  
*Cuius mentum ut argentum, frons et cervix lactea,*  
 80 *formatura vultus pura, in candore rosea.*  
*Ergo iure fuit cure tua Iovi facies,*  
*quem velavit et celavit olorina species.*  
*Promisisti et dixisti, si quesita dicerem,*  
*mox haberem, quod voverem, quicquid ego peterem.*  
 85 *O si posset ut te nosset semel hic homuntio!*  
*o quam letus et repletus esset omni gaudio!*  
*Tali acto tecum pacto – dea es in homine! –*

53 *omnes*] Meyer, *omnis* Hs.

65 *cum*] Hs. Meyer erwägt *cui* oder *tum*; zu *cum* vgl. De trib. puell. 59

87 Meyer setzt Punkt am Versende.

- edocebo nec tacebo de quesita virgine.*
- 90 *Quo prolato, risu dato blande a se reppulit;*  
*sic pellendo et ridendo spem votorum contulit.*
- Ore loquax, visu procax ultro eam rapui;*  
*quod optabam, quod flagrabam, voti compos tenui.*
- Ergo letor et reletor victurus perenniter,*  
*arte mea capta dea, alter ego Iupiter.*
- 95 *Sed et maior et premaior multo mea gloria,*  
*qui allexi et pellexi hominis in propria*  
*Forma deam – at quam deam! –, ille deus hominem*  
*– at quis deus! –, summus deus inscientem virginem.*
- Ergo ego solus dego hac in laude Iupiter;*
- 100 *nam nec scriptum nec est fictum quem fecisse taliter,*  
*Homo deam, Ledam deam homo ut compresserit;*  
*seu in solo seu in polo quis me preter gesserit?*
- Ergo letor et reletor victurus perenniter;*  
*arte mea capta dea, solus in hoc Iupiter.*

---

100 *fecisse*] m. E. Hs., gemäß Meyer Konjektur aus *fecisset*

102 *seu*] m. E. Hs., gemäß Meyer Konjektur aus *Ceu*

\* \* \*

Zu den bisherigen Drucken s. Anm. 12. Die Hs. schreibt fortlaufend, deutet aber durch Majuskeln meist die Stropheneinteilung an. Meyer, dem ich mich anschließe, druckt 104 trochäische 15-Silbler (52 Verspaare), Szövérfy 52 vierzeilige Strophen (8–7–8–7), Moser 52 sechszeilige Strophen (4–4–7–4–4–7); beide übernehmen Meyers Text – deshalb beziehe ich mich bei Varianten nur auf diesen –, modernisieren aber Schreibweise und (je unterschiedlich) Interpunktion. Textabweichungen bei Szövérfy sind Fehler: Zeilenkonfusion in Str. 1 und 2; 18 *ac*] Str. 9, 3 *et*; 26 *haut*] Str. 13, 3 *aud* (wohl statt *haut*); 30 *fulgente maria*] Str. 15, 4 *fulgente te maria*; 42 *vias monstrent*] Str. 21, 4 *viam monstrant*; 60 *nam te ortum*] Str. 30, 4 *Nec te orsum*. Die Rede des Ich-Sprechers beenden Schlusszeichen nach Str. 44, 2 statt Str. 44, 4 (= nach 87 statt 88). – Ich modernisiere ebenfalls die Interpunktion, verzichte auf Hochpunkte, auf die Wiedergabe der *e-caudata*, die in der Hs. nicht einheitlich durchgehalten sind (Meyer übernimmt sie, Moser nicht; Szövérfy gebraucht Umlaute) und schreibe auch die Eigennamen groß.

Übersetzung<sup>1</sup>

Als ich am Abend meinen Blick auf die unsichtbare, von einer Wolke verdeckte Bärin<sup>2</sup> richtete, mich wunderte und beteuerte, es handle sich (nur) um Wolken, es aber gleichzeitig verneinte,<sup>3</sup> siehe, da erstrahlte eine Gestalt, die sich Leda mit Namen nannte, von der Wolke gebracht, der Erde gegeben, dank der Macht der Götter, wie ich glaube.

5 Ihre Schönheit offenbarte, dass die Herrlichkeit dieser Welt nichts wert ist, und verwies den Hochmut unserer (Frauen) in seine Schranken. Es zierte sie blondes Haar, gesalbt mit göttlich riechendem Öl, und es duftete mehr als Spezereien.<sup>4</sup> Verglichen mit ihrem Anblick konnte nichts vollkommen genannt werden.

10 Auf dem natürlichen, nicht ungepflegten Gesicht überzog ein Hauch von Rosenrot die schneeweiße Farbe. Der Glanz der beiden strahlenden Augen funkelte liebebreizend; so groß war ihre Schönheit. Mund und Nase, beide Wangen, Kinn, Hals und Brust ganz ebenmäßig modelliert und geformt wie Elfenbein oder Marmor;

15 wunderbar die Bildung von Armen und Fingern, die von Hüfte und Schenkel ohne jeden Makel; die Füße so wie die Waden: beides löblich. Beim Hin- und Herschreiten boten sie einen wunderbaren Anblick. Ihre Gewänder dufteten wie Gewürze, wenn sie frisch sind,

20 und standen ihr samt und sonders gut gerade durch die Art, wie sie diese trug. Dass sie eine Göttin sei, glaubte ich – wie sie es (auch wirklich) war –, und ich errötete. Ich hielt mich (ihr) nicht für ebenbürtig, da sterblich.

Diese ließ sich folgendermaßen vernehmen, gütig, ihrer würdig: „Fürchte dich nicht, sondern freue dich!“, und fasste mich mit der rechten Hand.

25 Da ich es verdiente, weil ich schüchtern war, würdigte sie mich eines Kusses. Bald darauf sprach sie in gleicher Weise ohne Hochmut<sup>5</sup> folgende Worte:

„Wahrlich, eine Göttin bin ich jetzt dank Jupiters Willen – früher war ich es nicht. Mein Name ist derselbe wie früher: Leda werde ich mit Namen genannt. Damals war ich ein Mädchen, jetzt bin ich ein Stern, den Schiffen gnädig.

<sup>1</sup> Für wertvolle Beratung bei der Übersetzung bin ich Peter Stotz zu großem Dank verpflichtet.

<sup>2</sup> Den Gedanken, es könne sich bei *archon/arthon* um einen Eigennamen oder eine Standesbezeichnung (Herr, Edelmann, Erzbischof) handeln (Vokativ oder Apposition zum Subjekt), habe ich wieder verworfen.

<sup>3</sup> Mosers Übersetzung ist mir (im letzten Satzteil) grammatisch nicht plausibel: „Gazing late upon unseen Arcton, hidden by a cloud, as I wondered and concluded that the cloud was refusing [to let me see].“

<sup>4</sup> Zwar figuriert der von Moser konjizierte *citrus* unter den römischen Duftnoten des Parfüms im 1. Jh. n. Chr. (P. Faure, *Magie der Düfte. Eine Kulturgeschichte der Wohlgerüche. Von den Pharaonen zu den Römern*, München-Zürich 1990, 241. 243f., aus dem Franz. v. B. Brumm), aber ich fand ihn weder in antiken noch mittelalterlichen Schönheitsbeschreibungen. Deshalb belasse ich *citra* (mittelalterlich gelegentlich mit Abl.) und übersetze *citra* = *praeter*; zu überlegen ist auch die Gleichsetzung *citra* = *sine*: „duftete abgesehen von Spezereien“. Zur Gegenüberstellung ‚natürlich – künstlich‘ vgl. die Angaben über das Gesicht (Vers 10). – Ein weiterer Lösungsversuch wäre eine andere Konjektur: *citra* (im Schriftbild gleich *cicra*) als Verschreibung für *circa*: „es verströmte ringsum Duft“; vgl. *florida me totum faciebant circa decorum: conflictus hyemis et estatis*, Str. 2, 4, Walther (s. Anm. 55), 204.

<sup>5</sup> Grammatisch verstehe ich *superba* als Attribut zu *verba*.

- 30 Die Meere, die in Aufruhr sind, kommen zur Ruhe, wenn ich scheine.<sup>6</sup> Eine so bedeutende Aufgabe übertrug mir der eine Gott, er, der Höchste über allem, dem sich das Himmelsgewölbe und die Sterne fügen, dessen Herrschaft sie sich gefallen lassen, dem allein sie unterstehen und nach dessen Wink sich auch die übrigen Vorgänge auf dieser Erde vollziehen;<sup>7</sup>
- 35 er, den eine Göttin, die Mutter Rhea, dem Saturn geboren hat; der in dem dazumal fruchtbaren Kreta heimlich ernährt aufwuchs; dessen göttliche Hoheit – kaum hatte sie mein Antlitz gesehen – mich bei einem Fluss<sup>8</sup> überwältigte und das in Gestalt eines Schwans tat. Als ich betrübt war und weinte, weil ich meiner Jungfernschaft beraubt war,
- 40 wurde ich beschwichtigt und getröstet von ihm in Menschengestalt:  
„Klage nicht! Du wirst Mutter von Pollux und Kastor sein, die – von der Erde bald am Himmel – die Wege über das Meer zeigen werden. Bei derselben Geburt wird wahrlich die wunderschöne Helena zur Welt kommen, die der räuberische Gastfreund Paris, solange er unversehrt leben wird, – als wichtigsten
- 45 Grund für den Krieg – in Troja vor den Griechen verschlossen<sup>9</sup> bewahren wird. Dieses Ereignis, auf dem ganzen Erdkreis bekannt, wird dich berühmt machen.“  
Wie er es vorhergesagt hatte, ließ er es in Erfüllung gehen. Denn ich gebar die Zwillinge und sie, die schöner ist als eine Rose, (sogar) für Venus beneidenswert, die, zweimal geraubt, aber beim ersten Mal unberührt zurückgegeben,<sup>10</sup>
- 50 von der ganzen Welt für schöner als eine Rose gehalten wurde. Vor jener lebte keine, die so schön war. Aber jetzt gibt es eine. Wer sie ist, will ich sagen. Albers ist der Name der dunkelhäutigen Jungfrau, die alle Mädchen, die es seit Anfang (der Welt) gab, gibt und bis zum jüngsten Gericht geben wird,
- 55 beneiden würden, wenn sie sie sähen, und das nicht zu Unrecht. Denn die ganze Versammlung der himmlischen Götter lobt sie. Ich will nicht, dass meine Tochter die große Zierde ihres Ruhms verliert. Aber es ist auch nicht meine Art, mich, ohne sicher zu sein, den Worten der Götter zu widersetzen. Deshalb komme ich, eine Göttin, zu dir. Wer dieses Mädchen ist, möchte ich gerne wissen.
- 60 Denn ich höre, dass du von einer Dunkelhäutigen abstammst.  
Von dir in Kenntnis gesetzt, werde ich (dir) bestimmt geben, was du begehrt. Wünsche es von Herzen, sprich es aus! Was du verlangst, wird dir nicht vorenthalten werden.“  
So sprach sie zunächst und verdoppelte dann die einmal gegebenen honigsüßen Küsse, verdreifachte und vervierfachte sie.

<sup>6</sup> Moser bezieht den Relativsatz *que turbantur* (30) auf *navibus* (29); m. E. ist er eher Attribut zu *maria*, u. a. wegen 77f.

<sup>7</sup> Meyer schlägt die Konstruktion *sydera cetera eunt* vor; Moser folgt: „by whose will the remaining stars of this orb also go.“ Damit in diesem Fall das Attribut *cetera* sinnvoll wird, muss man *plaga poli* als Fixsternhimmel und *sydera cetera* als Planeten verstehen. Ich stelle eine andere Möglichkeit zur Debatte: *sydera* trotz des Singulars der Verben in 32f. als nachgetragenes zweites Subjekt der drei ersten Relativsätze aufzufassen und *cetera* als neues Subjekt des letzten Relativsatzes zu betrachten. – Moser übersetzt 31–33 anders: „Such a gift did one god ... give me, to whom he yielded the power he wields.“

<sup>8</sup> Beim Fluss Eurotas; z. B. Hyg. fab. 77.

<sup>9</sup> In den Versen 44f. beziehe ich (im Gegensatz zu Moser) das Partizip *clausam* auf Helena, nicht auf Troja.

<sup>10</sup> Im Mädchenalter von Theseus: z. B. Ov. epist. 5, 127–129; 16, 149–162; Hyg. fab. 79.

- 65 Darauf ich folgendermaßen: „Von dir, Göttin, lese ich bei den Schriftstellern. Dass sie, von der ich immer und immer wieder las, sie sei herrlich an Gestalt, es auch wirklich sei, glaubte ich, so lange ich es (nur) las, allen Werken der Dichter nicht. Jetzt jedoch glaube ich es und gestehe, dass alle vertrauenswürdig sind, da ich sehe, dass du so bist, wie ich es über dich gelesen habe,
- 70 deren Blick und Lächeln mich in Brand setzen, deren Farbe so ist, wie die eines Schwans, wenn er bereits erwachsen ist, ein weißer Vogel, sobald er die seinem Wesen entsprechenden Federn erhalten hat;  
der über beide Schultern solche Haare in strahlendem Glanz herabwallen, wie ich sie Phoebus nicht zutrauen wollte, es sei denn, ich sähe ihn;
- 75 deren Mund Küsse gibt, süßer als Honig; das habe ich erprobt, und während ich sie kostete, wurde ich von Stolz erfüllt; von deren süßer, guter Stimme alle Meere zur Ruhe kämen, auch wenn alle Winde bliesen und sie aufwühlten; deren Kinn wie Silber ist, deren Stirn und Nacken weiß wie Milch,
- 80 die Gesichtsbildung edel, rosig in hell schimmerndem Glanz. Also verursachte dein Antlitz zu Recht Jupiter Liebespein, den Schwanengestalt verhüllte und versteckte. Du hast versprochen und gesagt, wenn ich die verlangte Auskunft erteilte, hätte ich bald, was ich wünschte, was auch immer ich begehren wollte.
- 85 O wäre es doch möglich, dass dieses Menschlein dich ein einziges Mal erkennen könnte! O wie froh und von aller Freude erfüllt wäre es! Wenn ein solcher Akt mit dir vereinbart ist<sup>11</sup> – erweise dich als Göttin in Menschengestalt! –, werde ich dich unterrichten und nicht schweigen über das Mädchen, über das du Auskunft verlangst.“  
Nachdem ich das vorgebracht hatte, lachte sie und wies es sanft von sich.
- 90 So erweckte sie durch Abweisung und Lachen Hoffnung auf das Gewünschte. Mit dem Mund geschwätzig, mit dem Blick zudringlich, nahm ich sie nach meinem Willen mit Gewalt. Was ich ersehnte, wonach ich brannte, das erhielt ich und kam in den Genuss des Gewünschten. Also freue ich mich und freue mich immer wieder, dass ich ewig leben werde. Durch meine Kunst wurde die Göttin erobert, ich bin ein zweiter Jupiter.
- 95 Aber größer, ja viel größer ist mein Ruhm, der ich in der wahren Gestalt eines Menschen eine Göttin – und was für eine Göttin! – verlockt und verführt habe, jener dagegen als Gott – und was für ein Gott! – einen Menschen: der höchste Gott ein ahnungsloses Mädchen. Also bin ich der einzige Lebende, der in dieser Ruhmestat ein Jupiter ist.
- 100 Denn weder ist geschrieben noch gedichtet, dass jemand solches zustande gebracht hat, dass ein Mensch einer Göttin, der Göttin Leda ein Mensch Gewalt angetan hat. Sei es auf Erden oder im Himmel, wer außer mir hat das vollbracht? Also freue ich mich und freue mich immer wieder, dass ich ewig leben werde. Durch meine Kunst ist die Göttin erobert; als einziger bin ich darin Jupiter.

### Forschungslage: Deutungen und Prämissen

Wilhelm Meyer gebührt das Verdienst, das mittelalterliche Gedicht, das er ‚Die moderne Leda‘ betitelt, mit der Edition des lateinischen Textes und er-

<sup>11</sup> Aus zwei Gründen ziehe ich es vor, *actum* als Substantiv und *pactum* als PPP aufzufassen statt umgekehrt („Wenn ein solches Übereinkommen mit dir getroffen ist“): 1. wegen der Wortstellung; 2. weil das Substantiv *actum* vermutlich den Terminus technicus *actus*, *-us* = *coitus* evozieren soll (s. Anm. 81).

läuternden Bemerkungen zugänglich gemacht zu haben.<sup>12</sup> Er weist es einem englischen Verfasser um die Mitte des 12. Jh. zu und deutet es insofern biographisch, als er eine Liebschaft zwischen dem Dichter und der schönen Albors voraussetzt. E. Schröder folgend, fasst er diesen Namen als „ein romanisiertes germanisches Alburg“ auf, das in England und Frankreich begegnet (295). Den überraschenden Inhalt, die Liebesvereinigung des Autors mit Leda, sucht er als Verschlüsselung verständlich zu machen. Da die Buchstabenumkehr von Leda Adel ergibt und man so auch eine Aethelburg - Alburg nennen könne, bezieht er das Leda-Erlebnis auf Albors (296).<sup>13</sup> Manitius, Raby und Lehmann rezipieren das Gedicht in der von Meyer vorgeschlagenen Weise.<sup>14</sup> Dessen vorsichtig formulierte Vermutung, Zweck des Poems könnte das Parodieren antiker Göttereiphanien oder die Verhöhnung der Mythologie sein (294. 296), übernimmt Manitius zur Klassifizierung des Gedichts (Parodie der alten Göttersagen), Lehmann dagegen lehnt ein „Höhen und Spotten“ als Intention ab (104). Dronke ordnet den Inhalt dem im 12. Jh. mehrfach gebrauchten, auf Ovid zurückgehenden Motiv ‚Liebe zu zwei Frauen‘ zu: der Dichter als Liebhaber von Leda und einer menschlichen *puella nigra sed formosa*.<sup>15</sup> Panofsky macht aus der Liebe zu Albors eine unglückliche Liebe, über die Leda den Verfasser mit ihrer eigenen Geschichte hinwegtröste.<sup>16</sup>

Einen ganz anderen Weg schlägt neuerdings Moser ein, der als Erster eine ausführliche Interpretation vorlegt. Er nimmt eine neuplatonisch-allegorische Konzeption an und versteht das Gedicht (von ihm in die 2. Hälfte des 12. Jh. gerückt) als mythographische Parodie von Werken wie der *Consolatio* des Boe-

<sup>12</sup> W. Meyer, *Die moderne Leda. Ein lateinisches Gedicht des 12. Jahrhunderts*, Zeitschrift für deutsches Altertum (1908), 289–296, Edition des Lambeth-Manuskripts Nr. 196. Verzeichnet im Index von H. Walther, *Initia carminum ac versuum medii aevi posterioris Latinorum*, Göttingen 1959, Nr. 9162. Nachdrucke gemäß Meyers Text: J. Szövérfy, *Secular Latin Lyrics and Minor Poetic Forms of the Middle Ages. A Historical Survey and Literary Repertory from the Tenth to the Late Fifteenth Century*, 1–3, New Hampshire 1992–1994 (3, 309–312); Th. C. Moser Jr., *A Cosmos of Desire. The Medieval Latin Erotic Lyric in English Manuscripts*, Ann Arbor (Michigan) 2004, 347–357, mit englischer Übersetzung; Interpretation 309–330.

<sup>13</sup> Keine Rolle spielt dabei die mittelalterlich sehr verbreitete Schreibung mit ‚*e-caudata*‘ in der Handschrift.

<sup>14</sup> M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, 3, München 1931, 647f.; F. J. E. Raby, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, 2, Oxford, 1957 (<sup>1</sup>1934), 313; P. Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, Stuttgart <sup>2</sup>1963, 103f.

<sup>15</sup> P. Dronke, *La lirica d’amore in latino nel secolo XIII*, in: id., *Sources of Inspiration. Studies in Literary Transformations, 400–1500*, Rom 1997, 325–348 (337). Allerdings geht es bei Ovid um irdische Rivalinnen.

<sup>16</sup> E. Panofsky, *Die Renaissance der europäischen Kunst*, Übersetzung H. Günther, Frankfurt a. M. 1990 (Originalausgabe 1960), 86.

thius oder De planctu naturae des Alanus von Lille, in denen eine Himmlische herabsteigt, um einen bekümmerten Mann zu belehren und zu trösten (309. 319). Zwar operiere der Dichter auf verschiedenen Ebenen und beabsichtige vermutlich keine konsistente Sinngebung oder Allegorie (319), aber er stelle zumindest die neuplatonische enge Verbindung zwischen sexueller und intellektueller Aktivität her. Identisch seien für ihn erotische Sehnsucht und die Sehnsucht, den Kosmos zu erkennen und zu verstehen,<sup>17</sup> bzw. Sexualakt und Akt des Erkenntnisgewinns (322f.). In diesem Rahmen dekodiert Moser Leda und Albors als Weisheit und Beredsamkeit bzw. als göttliches Wissen und Mittel, es auszudrücken (329).<sup>18</sup>

Ich gehe wieder vom Literalsinn aus und beschränke mich im ersten Teil des Beitrags auf diesen, in der Meinung, der Autor habe, soweit es seine Rezeption antiker Mythologie betrifft, mit einem humorvollen *iocus amoris* brillieren wollen. Dabei weiche ich von Meyers Prämissen in drei Punkten ab:

1. Die früher übliche biographische Deutung von Lyrik ist heutzutage überholt, und auch in diesem Gedicht ist zwischen poetischem und authentischem Ich zu trennen.<sup>19</sup>

2. Die für die Personenkonstellation zentrale Dichotomie hell - dunkel spricht dafür, dass die Prägung des Namens Albors etymologisch begründet ist (*albor*, -*oris* weiße Farbe).<sup>20</sup> Damit verlieren Meyers Argumentation für die Namengebung und seine Schlussfolgerung für die Lokalisierung des Verfassers an Bedeutung. Ob mögliche intertextuelle Bezüge, die im Laufe der Interpretation erwogen werden, eher eine Entstehung des Gedichts in Frankreich nahe legen, lasse ich offen.

<sup>17</sup> Nach Moser zeugt der Blick auf die Gestirnskonstellation zu Beginn von der Sehnsucht, den Kosmos zu studieren (317); der Erzähler ahme die Rolle nach, in der sich Boethius zu Beginn der *Consolatio* einführt (320).

<sup>18</sup> Seine Vermutung zum Namen Albors ist für mich allzu ‚sophisticated‘. Die *nigella*, deren Abkömmling der Erzähler sei (*ortum*, 60), präsentiert für ihn mit Anagramm (Albors = Labors) den Dichterberuf: „the labor of writing texts in black and white“ (329). Zu diesem Ergebnis kommt er durch die etymologische Verbindung des Namens Albors mit der Farbe Weiß und durch eine Wendung bei Auson. ep. 4, 74 (recte 14, 74!), der die Buchstaben des Alphabets *Cadmi nigellae filiae* nennt. Damit umschreibt Ausonius Tinte und Lettern und spielt auf die Sage an, nach der Kadmos die Buchstaben aus Phönikien nach Griechenland brachte (z. B. Hdt. 5, 58; Tac. ann. 11, 14; Hyg. fab. 277). Indes gebraucht er den Begriff *nigellus* nicht als *Terminus technicus*; denn ep. 15, 52 setzt er im gleichen Zusammenhang die Junktur *Cadmi filiolarum atricolores*. Die Wortwahl *nigella* in der Leda scheint mir einem anderen Kontext verpflichtet (s. unten S. 275). M. E. ist die *nigella*, deren Sohn der Sprecher ist, nicht identisch mit Albors *virgo* (52).

<sup>19</sup> Für die lateinische Literatur des späten 11. Jh. in Frankreich analysiert das personaprinzip exemplarisch G. A. Bond, *The Loving Subject. Desire, Eloquence, and Power in Romanesque France*, Philadelphia 1995.

<sup>20</sup> Das nimmt auch Moser an (s. o. Anm. 18).

3. Ein Liebesverhältnis zwischen dem poetischen Ich und Albors wird nicht unmittelbar thematisiert. Bei Meyer ist es Folge seiner Rollenverteilung. Er weist die Verse 52–56 dem Dichter zu (293).<sup>21</sup> Dieser falle Leda ins Wort, um ihr mitzuteilen, dass in Albors ihrer Tochter Helena eine Schönheitskonkurrentin erwachsen sei.<sup>22</sup> Nach meiner Ansicht überwiegen die Argumente gegen eine Unterbrechung der Leda-Rede:<sup>23</sup>

a) Woher sollte der irdische Sprecher, falls er sich nicht nur zu einer maßlosen Hyperbel versteigt, das Urteil des Götterrats kennen (56)?<sup>24</sup>

b) Er weiß zu diesem Zeitpunkt bereits, wer die schöne Besucherin ist, die er beim ersten Anblick für schöner befunden hat als alle Schönen auf Erden (5f.). Dass er ausgerechnet Helena, die im Ruf steht, noch schöner zu sein als ihre Mutter,<sup>25</sup> durch eine Irdische ausstechen will, ist wenig wahrscheinlich.

c) Nach einer Unterbrechung müsste Leda mit den Worten *ad te ergo dea pergo* (59) meinen: „Zu dir also (zu reden) fahre ich, die Göttin, fort.“ Nach Meyers Rollenverteilung hat sie aber den Gesprächsfaden bereits zwei Verse zuvor wieder aufgenommen, so dass die Einleitungsfloskel verspätet käme. Leda fährt fort mit der Frage, die ihr am Herzen liegt: „Wer dieses Mädchen ist, will ich wissen“ und schickt eine Erklärung nach, die gemäß Meyer folgendermaßen zu übersetzen wäre: „Denn ich höre, dass du von einer Dunklen zu reden angefangen hast.“ Ist es glaubhaft, dass eine Person, die an einer

<sup>21</sup> Szövérfy (s. o. Anm. 12) setzt sie deshalb (Str. 26, 3 – Str. 28, 4) in Anführungszeichen.

<sup>22</sup> Eine Begründung für den von ihm angenommenen Sprecherwechsel gibt er nicht. Vermutlich leitet er diesen aus seiner Deutung des Versteils *de nigella nam te ortum audio* (60) ab, für die er die Gleichsetzung „*ortum = orsum (loqui)*“ erwägt. Man könnte als Argument den Anachronismus ‚Jüngstes Gericht‘ (*usque in iudicio*, 54) anführen, der sich indes als Versehen oder als bewusst verwendetes rhetorisches Mittel erklären lässt. Im einen Fall würde der Autor unreflektiert eine ihm geläufige Formel gebrauchen. (Das ist anzunehmen bei Ledas Verwendung des Rosenvergleichs 48, 50, der im 11. und 12. Jh. beim Schönheitspreis üblich ist. Dieser wird oft auf das Hohelied zurückgeführt, findet sich dort aber in der Vulgata nicht.) Im anderen Fall wäre der Adressat als Christ konzipiert, dessen Gedankenwelt sich Leda anpasst.

<sup>23</sup> Moser (s. o. Anm. 12), 446, Anm. 87 weist die Verse – ohne Begründung – ebenfalls Leda zu, hält es aber gleichermaßen für möglich, dass sie der Erzähler spricht.

<sup>24</sup> Die Tatsache, dass die sprechende Person das göttliche Urteil als Beweis für Albors' Schönheit akzeptiert (*neque id iniuria*, 55), schließt Leda als Rednerin nicht aus; s. u. S. 281f.

<sup>25</sup> Vgl. Venus beim Parisurteil: *nos dabimus, quod ames, et pulchrae filiae Ladae / ibit in amplexus pulchrior illa tuos!* (Ov. epist. 16, 85f.). Die Heroides wurden Ende 11. Jh. für geistliche Autoren im Loiretal attraktiv: G.A. Bond, ‚Iocus Amoris‘: The Poetry of Baudri of Bourgueil and the Formation of the Ovidian Subculture, *Traditio* 42 (1986), 143–193 (160). Besonders bekannt waren im Mittelalter die Paris-Helena-Episteln; s. Th. Latzke, Die Ganymed-Episteln des Hilarius, *MLJ* 18 (1983), 131–159 (135). Baudri von Bourgueil verfasste nach Ovids Vorlage ebenfalls ein Briefpaar Paris-Helena, s. P. Lehmann, Pseudo-antike Literatur des Mittelalters, Leipzig - Berlin 1927, 10. 65–81, Bond (s. o. Anm. 19), 61f., Ch. Ratkowsch, Die keusche Helena. Ovids Heroides 16/17 in der mittelalterlichen Neudichtung des Baudri von Bourgueil, *WSt* 104 (1991), 209–236.

konkreten Information ein brennendes Interesse hat, ihrem Anliegen eine so pedantische und penible Regieanweisung vorausschickt und eine ebenso spannungslose und überflüssige Begründung folgen lässt?

d) Erführe Leda erstmals aus dem Mund ihres Gegenübers von Albors, so bliebe ihr Erscheinen völlig unmotiviert, und ihre Absicht beschränkte sich auf eine Verführung. Spricht sie dagegen selbst die Verse, so erklärt sie mit ihnen, weshalb sie kommt. Beunruhigt über die neue Schönheit, die ihrer Tochter das Prädikat *pulcherrima* streitig macht, sucht sie die Person auf, von der sie sich eine geeignete Auskunft erhofft.

e) Auch das Zeitadverb *ante* (51) ist weit sinnvoller, wenn die Sprecherin Leda selbst eine Periodisierung beabsichtigt und einen späteren Zustand bereits im Auge hat, den sie dann mit *nunc* (52) folgen lässt.

f) Ein Sprecherwechsel wird nicht signalisiert. Dagegen markieren bei Annahme einer ununterbrochenen Rede (27–62) die Ein- und Ausleitungsfloskeln *hec verba ... locuta est* (26) – *sic prefata* (63) Anfang und Ende des Sprechakts.

Aus meinem Vorschlag zur Verteilung der Sprecherrollen resultiert kein emphatisches Verhältnis, geschweige denn ein Liebesverhältnis zwischen dem Ich und Albors.<sup>26</sup>

### Aufbau und Motive

Das Gedicht ist als Bericht eines unerhörten Erlebnisses gestaltet. Der Ich-Erzähler setzt mit der Epiphanie der Göttin (1–4) und ihrer Wirkung auf ihn, den Besuchten, ein (5–22). Da Leda kaum zweimal ihren Namen nennen dürfte (*Ledam sese vocans nomine*, 3, *Leda vocor nomine*, 28), wird er ihn beim ersten Mal selbst informierend vorausschicken. Im Haupt- und Mittelteil (23–92) schildert er die Interaktion zwischen den beiden *dramatis personae*. Das dominierende Element bilden dabei die Reden, zunächst Ledas Eröffnung ihres Schicksals (27–51) und ihres Anliegens, gipfelnd im Freistellen eines Wunsches (52–62), dann die Antwort des Entzückten, ein hymnischer Schönheitspreis (65–82), mit anschließender Formulierung seines Begehrens (83–88). Die Reden umschließt die Verführungsaktion: der Kuss bzw. die Küsse, mit denen Leda vor und nach ihren Worten die Leidenschaft des Mannes weckt bzw. verstärkt (25. 63f.), und der Liebesakt, den sich der Erhitzte schließlich „erzwingt“ (89–92). Diesen selbst, den Höhepunkt der Begegnung, spart der Sprecher bei seiner Schilderung dezent aus (91f.). Dass er erfolgreich war, verrät sein Hochgefühl, in dem er nach vollbrachter Tat schwelgt. Er glorifiziert seine Heldentat, feiert seinen Triumph als *alter Iupiter*, jubelt über das empfangene „Göttergeschenk“ (93–104).

*Imitatio* bzw. *aemulatio* sind großenteils für die Erschaffung dieses Fantasieprodukts ausschlaggebend. Aus meiner Sicht hat der Anonymus weit mehr

<sup>26</sup> Ebenso Moser (s. o. Anm. 12), 319.

Stärken, als ihm bisher zugebilligt worden sind. Von seinem Humor abgesehen, ist er in der antiken Literatur und Rhetorik beschlagen und beherrscht den Gebrauch dieses Instrumentariums. Vor allem arbeitet er mit Intertextualität. Dabei bezieht er sich nicht auf einen einzigen Prätext, sondern schöpft aus dem kulturellen Gedächtnis und erschafft eine neue Situation und eine vielschichtige Textur in produktiver Auseinandersetzung einerseits mit Themen und Motiven, die bereits in der Antike zahlreiche Variationen erfahren haben, andererseits mit solchen, die in der zeitgenössischen Literatur gerne gebraucht wurden. Zum Teil setzt er sie, wie mir scheint, als bekannt voraus, so dass er damit spielt und sie abwandelt, ohne sie zu deklarieren. Die wichtigsten Punkte sollen im Weiteren zur Sprache kommen.

Zunächst zur Klassifizierung des Inhalts: Das Gedicht wurde als Traum verstanden.<sup>27</sup> Diese Zuordnung lässt sich indes höchstens von der Zeitangabe *sero* (1) ableiten. Der Dichter selbst gibt im Gegensatz zu anderen Autoren keinen Hinweis darauf.<sup>28</sup> Er artikuliert auch nicht seine Unsicherheit, ob er träume oder wache,<sup>29</sup> sondern erlaubt sich den poetischen Scherz, eine irrealer Situation wie ein reales Ereignis zu referieren. Es ist denkbar, dass er sich nicht Traumerzählungen, sondern Inspirationsakte zum Vorbild nimmt. Bei Ovid geben Amor (am. 1, 1) und Venus (ars 3, 43–56) dem *poeta-amator* bzw. dem

<sup>27</sup> So ohne Begründung von Dronke (s. o. Anm. 15), 337.

<sup>28</sup> Liebeserfüllung im Traum z. B. bei Peter von Blois 3,5, Str. 3f.: s. Petri Blesensis carmina, ed. C. Wollin, Turnhout (Brepols) 1998 (CC 128), mit Anm. zu Träumen der Liebenden: 420; in Nr. 7 und 8 der Ripollsammlung (letztes Drittel 12. Jh.): s. Th. Latzke, Die Carmina erotica der Ripollsammlung, MLJ 10 (1975), 138–201 (177–179). Visionen im Traum: z. B. Alanus von Lille, De planctu naturae, ed. N.M. Häring, Studi medievali ser. 3, 19, 2 (1978), 797–879 (879, Z. 164f.); CB (= Carmina Burana, zitiert nach der Edition von A. Hilka und O. Schumann, Heidelberg<sup>2</sup>1971) 105, Str. 1; Altercatio Ganymedis et Helene, Str. 2, 3f.; Str. 66, 4. Editionen: W. Wattenbach, Ganymed und Helene. Zeitschrift für deutsches Altertum 18 (1875), 124–136; R. W. Lenz, Altercatio Ganymedis et Helene. Kritische Edition mit Kommentar, MLJ 7 (1972), 161–186; id., Überlieferungsgeschichtliche und Verfasseruntersuchungen zur lateinischen Liebesdichtung Frankreichs im Hochmittelalter. Anhang: „Altercatio Ganymedis et Helene“ und „Ganymed und Hebe“ (Kritische Editionen), Diss. Bonn 1973, 98–154; Szövérfy (s. o. Anm. 12), 2, 318–324. – Zum Traum in der mittelalterlichen Literatur s. Lehmann (s. o. Anm. 25), 8f.; K. Forstner, Das Traumgedicht Baudris von Bourgueil (Carmen 37), MLJ 6 (1970), 45–57 (45f.).

<sup>29</sup> Z. B. Verg. Aen. 3, 148–151. 173f.; Ov. rem. 555f.; Pont. 3, 3, 3f. 93f.; Baudri spielt carm. 134, 83–88 mit dem Motiv; an die in Wirklichkeit vor Verwirrung kaum wahrgenommene Schönheit Adeles erinnert er sich wie an einen Traum. Dazu Ch. Ratkowitzsch, Descriptio Picturae. Die literarische Funktion der Beschreibung von Kunstwerken in der lateinischen Großdichtung des 12. Jahrhunderts, Wien 1991 (Wiener Studien, Beiheft 15), 24f. – Ich zitiere Baudri nach der Edition von K. Hilbert, Baldricus Burgulianus, Carmina, Heidelberg 1979.

*praeceptor* den neuen Stoff ein: die Liebeselegie bzw. den Lehrgang für die *puellae*. Leda erteilt zwar keinen poetischen Auftrag, aber ihr Erscheinen löst dichterische Kreativität aus, beflügelt den Schreiber zu Lobpreisungen ihrer Person und liefert ihm einen pikanten Erzählstoff.<sup>30</sup>

Zweifellos von Ovids elegischem Werk geprägt ist die Auffassung des Autors von Liebe und Liebesdichtung. Wie in den *Amores* übernimmt der Ich-Sprecher auch hier (gegenüber Leda) die Doppelrolle des Liebhabers und des Dichters, der seine ‚Heldentat‘ (vgl. das Triumph-Lied am. 2, 12) rühmt. Ovids *poeta-amator* will mit den *carmina* seinen Namen und den seiner Corinna im Gedächtnis der Nachwelt festschreiben, wie Dichter vor ihm Jupiter und seine Geliebten Io, Leda, Europa darin verankert haben (am. 1, 3, 21–26). Ebenso will sich sein Nachahmer als *alter Iupiter*, d. h. als Ledas Liebespartner, die *immortalitas gloriae* sichern (93–104).<sup>31</sup>

Das Liebeskonzept entspricht zunächst im Grundton der Laszivität sowie in der allgemeinen Ausrichtung dem des römischen Elegikers. Denn in den *Amores* wie in der *Ars* ist – nicht anders als hier – das Telos aller Anstrengungen von Mann und Frau der Sexualakt. Darüber hinaus entwickelt sich der Handlungsverlauf der Leda ähnlich wie in dem bekannten Gedicht (am. 1, 5),<sup>32</sup> in dem Corinna erstmals die Bühne betritt.<sup>33</sup> Ferner befolgen die beiden Partner auf dem Weg zu ihrem Ziel, wie sich im nächsten Kapitel zeigen wird, Regeln, die Ovid in seiner Liebeskunst seinen Schülern und Schülerinnen an die Hand gibt. Der Verfasser dürfte aber seine Kenntnis nicht (nur) aus der originalen *Ars amatoria* bezogen haben, sondern auch aus dem *Facetus* (*moribus et vita*) bzw. aus der *Pseudo-Ars*, die im Mittelalter unter Ovids Namen im Umlauf war.<sup>34</sup> Diese

<sup>30</sup> Vgl. Ov. am. 1, 3, 19: *Te mihi materiem felicem in carmina praebe.*

<sup>31</sup> Vgl. u. S. 287f. Zum Motiv ‚Unsterblichkeit im Lied‘ s. H. Brinkmann, Anfänge lateinischer Liebesdichtung im Mittelalter, *Neophilologus* 9 (1924), 49–60. 203–221 (203).

<sup>32</sup> Dieses war offensichtlich auch die Quelle für Gedicht 4 der Ripollsammlung (s. o. Anm. 28), 175f., sowie für eine Sequenz des Erzählgedichts *De tribus puellis* bzw. *Ovidius trium puellarum* (244–263; im Weiteren mit *De trib. puell.* abgekürzt), ediert von R. Jahnke, *Comoediae Horatianae tres*, Leipzig 1891, 89–102.

<sup>33</sup> Jeweils sucht die Schöne den Mann auf, um ihn zu verführen, jeweils zu einem geeigneten Zeitpunkt: Corinna bei der Siesta im halbdunklen Raum, Leda am Abend; die *puella* in entgürteter Tunika, mit wallendem Haar, die *dea* mit parfümiertem Haar, in durchsichtigem Gewand (sonst wären *latus* und *femur* nicht zu sehen). Der Mann mustert die weibliche Schönheit genüsslich (bei Ovid nach Abreißen der Tunika) und gerät dabei in Feuer, bis das Stelldichein im Koitus endet, den der *poeta* jeweils mit dezentem Schweigen übergeht.

<sup>34</sup> Die Verse 131–384 des *Facetus*, ein erotodidaktischer Passus, zirkulierten auch isoliert; das erkannte P. Dronke, *Pseudo-Ovid, Facetus, and the Arts of Love*, *MLJ* 11 (1976), 126–131. Nicht bemerkt hatte es E. J. Thiel, der diese *Pseudo-Ovidiana* (im Weiteren nach ihm mit *PsA* und *PsR* abgekürzt) kritisch edierte: *Mittellateinische Nachdichtungen von Ovids Ars amatoria und Remedia amoris*, *MLJ* 5 (1968), 115–180; id., *Neue Hand-*

übernimmt einen Teil der originalen Regeln und verknüpft sie zu einer Anleitung für das Prozedere bei einer Verführungsaktion, die ebenfalls mit dem Finden des Mädchens beginnt und beim *coitus* endet. Aber im Unterschied zu Ovids Werk vollzieht sich der Verlauf in den (bereits aus der Antike stammenden) fünf Stufen, die bekanntlich im Mittelalter für die Anbahnung eines Liebesakts verbindlich wurden (*visus, alloquium/colloquium, tactus, osculum, coitus*).<sup>35</sup> Diese Reihenfolge setzt unser *poeta-amator* offenbar voraus. Denn er spielt damit – das wird die Analyse ergeben – und gewinnt humorvolle Effekte gerade aus ihrer Durchkreuzung. Ob er noch Einblick in einen ebenfalls auf Ovids Liebeskunst fußenden Traktat nehmen konnte, in *De amore* des Andreas Capellanus (wohl vor oder um 1200), ist aus chronologischen Gründen eher fraglich. Dennoch beziehe ich diesen mit ein, da er Aufschluss über die Liebesvorstellungen der französischen Hofgesellschaft des 12. Jh. gewährt.<sup>36</sup> Vorauszusetzen dürften dagegen zwei damals verbreitete Komödien sein, die ebenfalls eine Verführung

---

schriften der mittellateinischen Nachdichtungen von Ovids *Ars Amatoria* und *Remedia Amoris* und Nachträge, MLJ 9 (1973), 248–268. Über die Frage der Priorität herrscht keine Einigkeit. Nach K. Langosch, *Der ‚Facetus, Moribus et vita‘ und seine Pseudo-Ovidiana*, MLJ 11 (1976), 132–142 wurden diese Passagen der PsA und PsR erst sekundär (gegen die ursprüngliche Konzeption) in den *Facetus* eingeschoben (für mich ebenfalls eher wahrscheinlich). Dagegen wurden sie nach A. Goddard Elliott, *Facetus, Allegorica 2* (1977), 22–57 (27) (Edition mit englischer Übersetzung) aus diesem Werk separiert und gesondert in Umlauf gebracht. Datiert wurden PsA und PsR zunächst ins 12. oder spätestens 13. Jh.: Thiel (1968), 115 und id., *Beiträge zu den Ovid-Nachdichtungen Pseudo-Ars amatoria und Pseudo-Remedia amoris*, MLJ 6 (1970), 132–148 (144). Dronke (1976, s. zu Beginn dieser Anm.) plädiert für deren Kenntnis bereits im 12. Jh. – Die Abhängigkeit der Leda ergibt einen entsprechenden terminus ante quem.

<sup>35</sup> Thiel 1970 (s. o. Anm. 34) berücksichtigt bei seinem Detailvergleich zwischen PsA und Ovidischer Vorlage diesen Unterschied nicht. Dagegen erkennt R. Schnell, *Ovids Ars amatoria* und die höfische Minnetheorie, *Euphorion* 69 (1975), 132–159 (143) den Aufbau der PsA gemäß den *quinque lineae amoris* und zeigt, dass diese Liebeskonzeption im Pamphilus und Ende des 13. Jh. in der Minnelehre des Johann von Konstanz und Konrad von Würzburg wiederkehrt. – Zur Geschichte der *quinque lineae*: R. Schnell (s. o.), P. Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, 2 Bde., Oxford 1965/1966, 2, 488f.; L. J. Friedman, *Gradus amoris*, *Romance Philology* 19 (1965/66), 167–177; zur Verwendung des Kanons s. R. Schnell, *Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*, Bern-München 1985, 26f.; Thematisierung auch in CB 72, Str. 2a (= Peter von Blois 3, 10, Str. 2a), CB 88, Str. 8, CB 154, 7–10, CB 167 b. Zum *amor purus/clericus*, der sich auf die ersten vier Stufen beschränkt, und *amor mixtus*, der die fünfte miteinbezieht, s. P. G. Walsh, *Courtly Love in the Carmina Burana*, Edinburgh 1971, 14–21; id., *Love Lyrics from the Carmina Burana*, ed. and trans. with a Commentary, Chapel Hill and London 1993, XXI, 13f. zu CB 59.

<sup>36</sup> Ich zitiere nach Andreas Capellanus *On Love*, ed., trans. P. G. Walsh, Worcester and London 1982.

zum Inhalt haben: De nuncio sagaci oder Ovidius puellarum (datiert um 1080)<sup>37</sup> und, davon abhängig, Pamphilus (datiert vor oder um 1150).<sup>38</sup>

Da Leda nicht nur als laszive *puella*, sondern zugleich als Göttin konzipiert ist, wird zusätzlich das antike Motiv ‚eine Göttin begehrt einen Sterblichen‘ relevant. Die bekanntesten Beispiele sind die Liebesverhältnisse von Venus - Anchises,<sup>39</sup> Venus - Adonis,<sup>40</sup> Selene - Endymion,<sup>41</sup> Eos - Tithonos,<sup>42</sup> Eos - Kephalos,<sup>43</sup> Demeter - Jason.<sup>44</sup> Was die Göttinnen an den betreffenden Männern reizt, ist deren außerordentliche Schönheit. Diesen Topos greift auch der Erzähler von De nunc. auf, um ihn mit einer übersteigerten Hyperbel ad absurdum zu führen. Seine Schönheit, so brüstet er sich, sei so überwältigend, dass sie eine ganze Reihe mythologischer Gestalten angezogen habe (14–25), nicht nur höchst attraktive Heroinnen, sondern dazu noch eine Mehrzahl von Göttinnen (Minerva, Juno, Diana, Venus: *Nam mea forma placens ad amorem traxerat omnes*, 15).<sup>45</sup> Unser Text enthält keinen entsprechenden Hinweis. Prinzipiell sind zwei Deutungen denkbar. Entweder ist die fehlende Information automatisch aus der Modellsituation zu übertragen, oder das Schweigen ist beredt, d. h. ein Zeichen für Abwandlung. Ich nehme die zweite Möglichkeit an. Leda sucht, wie ich meine, nicht aus Verliebtheit den Irdischen zu einem Schäferstündchen auf,<sup>46</sup> sondern – das wird die Interpretation ergeben – aus taktischem Kalkül.

Mit der Epiphanie der Gottheit verbindet der Dichter das literarische Motiv der Verhüllung in einer Wolke bzw. der Fahrt auf ihr. Aus dem Epos und Mythos sind diejenigen Situationen am bekanntesten, in denen eine helfende Gottheit einen Menschen mit einer Nebel- oder Wolkenschicht umgibt, um ihn zu retten und zu schützen, z. B. bei einer Entrückung aus der Schlacht oder bei der An-

<sup>37</sup> Im Weiteren De nunc. abgekürzt; Editionen: Jahnke (s. o. Anm. 32), 67–87; G. Lieberz, Frankfurt-Bern-Cirencester/U.K. 1980.

<sup>38</sup> Editionen: F. G. Becker, Pamphilus. Prolegomena zum Pamphilus (de amore) und kritische Textausgabe (Beihefte zum MLJ 9), Ratingen-Kastellaun-Düsseldorf 1972; St. Pittaluga, in: *Commedie latine del XII e XIII secolo*, III, Genova 1980, 11–137.

<sup>39</sup> Hymn. Hom. Aphr. 5; die Kenntnis dieses Textes dürfte für das Mittelalter kaum voraussetzen sein. Apollod. 3, 141; Hyg. fab. 94. 270; Ov. epist. 16, 203f.

<sup>40</sup> Ant. Lib. 34, 5; Hyg. fab. 271; Ov. met. 10, 503–559.

<sup>41</sup> Apollod. 1, 56; Hyg. fab. 271; Lukian. dial. deor. 11; Ov. am. 1, 13, 43f., epist. 18, 62–65.

<sup>42</sup> Apollod. 3, 147; Ov. am. 1, 13; epist. 16, 201f.

<sup>43</sup> Apollod. 3, 181; Hyg. fab. 189; Ov. am. 1, 13, 39f., met. 7, 701–713.

<sup>44</sup> Hom. Od. 5, 125–128; Ov. am. 3, 10, 24–29; Hyg. fab. 270.

<sup>45</sup> Auch der Schlafende, der in Gedicht 7 der Ripollsammlung (s. o. Anm. 28), 177–179 von einer Königstochter träumt, die ihn aufsucht und verführt, schreibt diese Auszeichnung seiner Schönheit zu. Denn er lässt sie argumentieren: *Cum nullus pulcrior te sit in seculo, / ut pulcrum habeas amicam cupio* (29f.).

<sup>46</sup> Dieser Ansicht ist Meyer (s. o. Anm. 12), 294.

kunft eines Helden in einer potentiell feindlichen Umgebung.<sup>47</sup> Daneben kann die Wolke auch als Reisegefährt dienen. Auf ihr kommt etwa Juno zu Semele (Ov. met. 3, 273f.), Aphrodite zu Anchises (Hymn. Hom. 5, 66f.) oder steigt Herakles in den Himmel auf (Apollod. 2, 160). Die mittelalterliche Liebesdichtung greift auf diese Tradition zurück. Kaum hat der Göttervater im Poem ‚Jupiter und Danae‘ von der vorsorglichen Verwahrung der Königstochter gehört, macht er sich auf einer Wolke zu ihr auf.<sup>48</sup> Im Gedicht ‚Parce, precor, virgo‘ des Gottfried von Reims fährt Jupiter auf einer Wolke über den Himmel, erblickt Leda und ist sofort zu einem neuen Seitensprung bereit.<sup>49</sup> Sollte der Anonymus von diesem schon damals bekannten Lobpreis (vermutlich auf Adele von Blois) zur Übernahme des Motivs ‚Fahrt auf der Wolke‘ inspiriert worden sein, so hätte er humorvoll die Rollen vertauscht: Leda begibt sich zu *Jupiter alter* hinab.

Ihre Göttlichkeit wird in zwei Dimensionen entworfen: Einerseits ist sie *dea* (21. 59. 65), die im Kreis der Götter verkehrt (56), andererseits – im Unterschied zur Tradition – *stella* (29f.). Über die Position ihres Sterns am Himmel wird expressis verbis nichts gesagt. Soll Arctos nur die Richtung angeben, aus der die Göttin zur Erde niederschwebt, so dürfte die Wahl des Gestirns in Hinblick auf das aktuelle Thema getroffen sein. Innerhalb des breiten Spektrums von Sternsagen über die ‚Bärin‘<sup>50</sup> berichtet ein in sich wiederum variantenreicher Überlieferungsstrang, der hauptsächlich durch Ovids Callisto-Mythos (met. 2, 401 – 532) bekannt ist, Jupiter habe die betreffende *virgo* vergewaltigt und nach ihrer Verwandlung in eine Bärin (durch Juno / Diana / ihn selbst) an den Himmel ver-

<sup>47</sup> Z. B. der Ankunft des Odysseus bei den Phäaken und auf Ithaka, des Jason in Kolchis, des Aeneas in Karthago (Hom. Od. 7, 14–17. 39–42. 139–143; 13, 189–193; Apoll. Rhod. 3, 210–214; Verg. Aen. 1, 411–414. 586f.). Genaueres bei P. Preston, Lexikon antiker Bildmotive, übersetzt und überarbeitet von S. Bogutovac und K. Brodersen, Darmstadt 1997, 127f.

<sup>48</sup> *Hic moram non patiens, in nubem ascendit, / et ad turrim virginis furtim lora tendit*, Str. 25, 2f.; ediert von W. Wattenbach, Zeitschrift für deutsches Altertum 18 N. F. 6 (1875), 457–460.

<sup>49</sup> *Leda ... / Dum legit Argive florea sarta dee, / Erranti super astra Jovi de nube suprema / Cognita, fluvialem de Jove fecit avem*, 61–64, Abdruck mit Übersetzung des Gedichts bei Bond (s. o. Anm. 19), 194–201. Nicht anders hätte sich der Gott verhalten, falls er die im Gedicht verherrlichte Frau gesehen hätte, befürchtet Gottfried: *Si magno conspecta Jovi de nube fuisses, / Deposuisse deum non pudeisset eum* (67f.). Die Übersetzung von Bond (s. o. Anm. 19), 199 „He would not be ashamed to lay down his deity“ ziehe ich der von Moser (s. o. Anm. 12), 32 vor: „the god would not have been ashamed to set it (his covering) aside“, mit der Erklärung, die Frau sei so schön, dass er zu ihr nicht in falscher, sondern in seiner wahren Gestalt käme. Zum Motiv, Jupiter könne sich beim Anblick einer oder eines Schönen wieder verwandeln, um seiner *libido* nachzukommen, vgl. etwa Prop. 2, 2, 3f.; CB 83, Str. 7; Lenzen (s. o. Anm. 28, 1973), 20–22, Ganymed-Episteln (s. o. Anm. 25), 9, 25–28; 10, 29–32; 13, 17–24.

<sup>50</sup> Ein ausführlicher Überblick bei Hyg. astr. 2, 1f.

setzt. Unser *poeta-amator* könnte von dieser Geschichte dazu angeregt worden sein, Ledas Verführung mit einem entsprechenden Schluss (Katasterismos) zu ergänzen. Es ist aber auch möglich, dass er einfach auf die Mutter übertrug, was von den Kindern überliefert ist, von den Dioskuren (vgl. 41f.) sowie von Helena,<sup>51</sup> oder dass er einen Ovidvers falsch verstanden hat.<sup>52</sup> Wenn er mit den Anfangsversen jedoch sagen will, Leda löse sich aus dem Sternbild heraus, dann spielt er überdies noch witzig mit dem Mythologem der Verstirnung. Zum einen würde er die Metamorphose rückgängig machen und die *stella* wieder in die ursprüngliche Gestalt verwandeln. Zum anderen böte er eine neue Antwort auf die Frage, wer zu Arctos geworden sei. Leda träte nicht nur zu den bisherigen Anwärterinnen hinzu (zu Callisto, Megisto, den *nymphae* und *nutrices* des kleinen Zeus im Idagebirge), sondern lieferte mit ihrer Epiphanie den Beweis, die wahre Empfängerin dieser Ehre zu sein: eine humorvolle ‚Mythenkorrektur‘.

Der Grund für ihr Erscheinen verweist auf weitere Muster. Nach meinem Verständnis des Textes möchte sich Helenas Mutter bei einem verlässlichen Garanten Gewissheit holen, ob dem Gerücht über die neue epochale Schönheit Albors zu trauen sei. Dazu getrieben wird sie nicht von persönlicher Neugier. Die *nigella* ist bereits in der *deorum supernorum curia* (56) ein Thema und findet dort allgemeines Lob. Die Erklärung der Sprecherin, sie wolle sich nicht ohne hinreichende Sicherheit der Meinung der Götter widersetzen (*verbis deum resistere*, 58), deutet Vorgänge im Hintergrund an und evoziert die Vorstellung von einem Streitgespräch im Götterrat. Anzunehmen ist eine Szene folgender Art: eine Debatte in der *curia*, über die Frage „Ist Albors oder Helena schöner?“, bei der die Mutter als Anwältin ihrer Tochter die Gegenposition zur *opinio communis* vertreten will.

Nahe gelegt wird eine solche Situation durch andere mythologische Gedichte dieser Zeit, die ebenfalls die Motive Göttersammlung und Streitgespräch kombinieren. Beide Strukturmuster sind alt und haben im 11./12. Jh. wieder an Beliebtheit gewonnen. Die Göttersammlung ist seit Homer genuiner Bestandteil der Epik und wird in der Komödie und Satire zum Gegenstand von Verulung und Parodie.<sup>53</sup> Besonders vertraut ist sie der Leserschaft im Mittelalter

<sup>51</sup> Eurip. Or. 1636f.; dort bringt ihr Sternbild noch wie das ihrer Brüder den Schiffen Rettung, später Unheil (*Salutaria signa – signum perditionis*); Myth. II 155, 7f.: Mythographi Vaticani I et II, hg. P. Kulcsár, Turnhout 1987, 217f.; *stella Helenae deputata nociva tempestatumque procreatrix est*, Myth. III 3, 8, hg. G.H. Bode, *Scriptores rerum Mythicarum Latini tres Romae nuper reperti*, Celle 1834, 164.

<sup>52</sup> Am. 2, 11, 29: *Tum generosa voces fecundae sidera Ledae* („Dann dürftest du [Corinna] die edlen Gestirne [die Zwillinge] der kinderreichen Leda anrufen.“).

<sup>53</sup> Zur humorvollen Ausgestaltung s. z. B. Platon, Symp. 189c ff.; Sen. apocol. 8–11; Lukian, Icar. 29–34; deor. conc., Jupp. trag.

durch die Enzyklopädie des Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, in der die Rahmenhandlung, die Planung und das Zeremoniell der Hochzeit, im Götterrat spielt. Das Genre des Rangstreits taucht bereits in sumerischer Zeit auf<sup>54</sup> und wird im Weiteren facettenreich tradiert. Man denke nur an so unterschiedliche Beispiele wie die Konfrontierung zweier Lebensformen in der Fabel (Stadtmaus und Feldmaus, *Hor. sat. 2, 6, 80–117*, Ameise und Fliege, *Phaedr. 4, 25*) oder den musischen Wettkampf im Mythos (z. B. zwischen Midas und Apollon, *Ov. met. 11, 146–193*) oder den Wettgesang zweier Hirten in der Bukolik (*Verg. ecl. 7*; vgl. *ecl. 3; 5*) oder den Schönheitswettbewerb und Rivalenkampf zweier Liebender um die Geliebte im Liebesroman (Longos, *Daphnis und Chloe 1, 15f.*) oder den populärphilosophischen Männerdisput über den Vorrang hetero- oder homosexueller Liebe (Ps.-Lukian, *Erotes*). Im zeitlichen Umfeld der Leda ist der Themenkatalog von Streitgesprächen breit gefächert.<sup>55</sup> Er reicht von Debatten zwischen Getränken (Wein und Wasser), Jahreszeiten (besonders Sommer und Winter), Blumenarten (Rose und Lilie), Körperteilen, Leib und Seele, mythischen Gestalten (Aias und Ulixes, Acis und Polyphem), Sozialständen, Mönchsorden, Religionen, Tugenden und Lastern bis zu Fragen des Liebeslebens, ob etwa ein *clericus* oder ein *miles* ein besserer Liebhaber ist (CB 82, 92), ob eine *casta* bzw. *incasta* mehr zu preisen sei (CB 59, Str. 5–7), ob hetero- oder homosexueller (mann-männlicher) Liebe der Vorzug gebührt (*Altercatio Ganimedis et Helene* und *Altercatio Ganimedis et Hebe*).

Die beiden zuletzt genannten *altercationes* finden in einer Götterversammlung statt. Beidemale fungieren die Götter als Tribunal, vor dem die Kontrahenten ihren Streit austragen. Das Erzählgedicht ‚Jupiter und Danae‘ zeigt die Götterversammlung zwar in anderer Funktion, als Publikum, das Apollo mit einer Rezitation von mythologischen Amouren unterhält.<sup>56</sup> Aber es erlaubt eine Vermutung, wie sich in etwa der Dichter oder seine Leserschaft die Vorgeschichte zu Leda vorgestellt haben könnten, oder bietet zumindest ein Muster zum Vergleich. Dort gipfelt der Reigen einer langen Reihe von Liebesgeschichten aus der Vergangenheit in einer neuen Aktualität: Danaes Verwahrung vor der prophezeiten Vergewaltigung durch einen *celestis vir* (Str. 22). Jupiter wird

<sup>54</sup> Besonders zu den frühen Formen s. den Sammelband: *Dispute Poems and Dialogues in the Ancient and Mediaeval Near East. Forms and Types of Literary Debates in Semitic and Related Literatures*, ed. G. J. Reinink - H. L. J. Vanstiphout, Leuven 1991.

<sup>55</sup> M. Manitius (s. o. Anm. 14), 944–963; H. Walther, *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters* (1920), 2. Aufl., hg. v. P. G. Schmidt, Hildesheim-Zürich-New York 1984 (Gliederung nach Themen und Gattungen; 5–17 antike Einflüsse); P. Dronke, *Il secolo XII*, in: *Letteratura latina medievale (secoli VI–XV). Un manuale*, edd. C. Leonardi u. a., Firenze 2002, 231–302 (248f.); Szövérfy (s. o. Anm. 12), 2, 296–333 (mit Gliederung nach Themen), 3, 284–286. 306f.

<sup>56</sup> Str. 2, 1f.: *Erat in palatio multa pars deorum / Jupiter in medio residet eorum.*

hellhörig, löst die Gesellschaft auf und fährt eilends auf einer Wolke nieder, um das *fatum* zu erfüllen, das ihm die Gelegenheit zu einem weiteren Abenteuer bietet. Die fiktive Ausgangssituation unseres Gedichts könnte folgende sein: Vom Götterdisput über die neue Schönheit aufgeschreckt, begibt sich Leda in einer Wolke zur Erde. Statt Albors selbst in Augenschein zu nehmen, wendet sie sich an einen Zeugen, um ihn mit einem sexuellen Angebot zu dem gewünschten Urteil zu verführen.

Die Entscheidung zwischen Helena und Albors passt deshalb ins Modell einer *altercatio*, weil die Frauen Antipodinnen sind. Die Griechin ist natürlich von heller Hautfarbe, und speziell die Tochter des Jupiter *olor* gilt als besonders *candida*. Von ihrer unvergleichlich weißen Haut schwärmt Paris bei Ovid; auch bei Dracontius (Ende 5. Jh.) entspricht sie dem Schönheitsideal, das seit der Antike verbindlich ist.<sup>57</sup> Sowohl die Angebotete der römischen Liebeslegie als auch der mittelalterlichen Liebesdichtung ist *candida*, ihr Teint rot-weiß gemischt, ihr Haar oft blond, ihre Hautfarbe strahlend weiß.<sup>58</sup> Ebenso sieht Leda aus mit ihrem *flavus crinis* (7), ihrem rosigen Teint (*nives rosis straverat*, 10) und ihrer schwanenweißen Haut (71f.). Sie dürfte nicht nur Anwältin ihrer Tochter sein, sondern – was das Äußere betrifft – auch deren Stellvertreterin. Albors dagegen ist *nigella*, mehr wird über sie nicht mitgeteilt. Die Streitfrage, die sich an den Rivalinnen personalisiert, lautet also: ‚Ist eine Hellhäutige oder eine Dunkelhäutige schöner?‘

Dunkle Haut gilt im antiken Schönheitsreglement als Makel, und die negative Konnotation bleibt auch und gerade dort verbindlich, wo sich der Liebende darüber hinwegsetzt. Deshalb empfiehlt der Liebeslehrer den rhetorischen Kunstgriff der Beschönigung (Quint. 3, 7, 25), eine Pechschwarze als ‚braun‘ zu bezeichnen (*Nominibus mollire licet mala. Fusca vocetur, / Nigrior Illyrica cui pice sanguis erit*, Ov. ars 2, 657f.), einen Trick, den vielleicht unser Autor mit dem Deminutiv *nigella* nachahmt. Der Liebesarzt kehrt diese Regel um und rät Verstärkung des Negativen an (*si fusca est, „nigra“ vocetur*, Ov. rem. 327).<sup>59</sup> Der Liebesgegner hält den Selbstbetrug einer Verbrämung für eine verhängnisvolle Torheit (Lucr. 4, 1160: *nigra melichrus est*). Bei Liebesleid wird die sub-

<sup>57</sup> *Pectora vel puris nivibus vel lacte tuamque / complexo matrem candidiora Iove* (Ov. ep. 16, 251f.). *Candida praeterea Iovis alitis Helena proles / Venerat. – Candida sic roseo perfundens membra rubore / Sic flavis ornata comis* (Dracont. de rapt. Hel. 440f. 519f.).

<sup>58</sup> S. Lilja, The Roman Elegists' Attitude to Women, *Annales Academiae Scientiarum Fennicae B* 135, 1, Helsinki 1965, 119–132. – Statt unzählige mittelalterliche Parallelstellen anzuführen, verweise ich auf die Tradition der Schönheitsbeschreibung (s. u. Anm. 78). Zu den Farben in den Quellen des 6.–9. Jh. A. Cizek, Das Bild von der idealen Schönheit in der lateinischen Dichtung des Frühmittelalters, *MLJ* 26 (1991), 5–35 (19–24).

<sup>59</sup> Die PsR verunglimpften alle Frauentypen, darunter die *candida* ebenso wie die *nigra* (21–28).

jektive Sicht maßgeblich: Eine Dunkle verteidigt ihre Unterlegenheit (Sappho, Ov. epist. 15, 35–38), eine Helle ist sich ihrer Überlegenheit bewusst (Ariadne in ironischer Verdrehung, Ov. fast. 3, 493f.), ein Abgewiesener spielt mit dem Gedanken, die bescheidenere Wahl eines Dunklen wäre glücklicher gewesen.<sup>60</sup> Der Don Juan der Amores demonstriert seine Unerstlichkeit gerade mit dem Durchbrechen von Normen. In der ‚Registerarie‘ ist ihm eine jede recht, auch die Hautfarbe spielt keine Rolle (*candida me capiet, capiet me flava puella, / est etiam in fusco grata colore venus*, am. 2, 4, 39f.),<sup>61</sup> und hemmungslos betrügt er seine Corinna mit Cypassis, die nicht nur *ancilla*, sondern dazu auch noch *fusca* ist (am. 2, 8, 22). Zum mythischen Vorbild eines Helden, der sich von dem *viti-um* nicht abschrecken lässt, wird Perseus mit seiner Liebe zur *Andromeda fusca* (Ov. ars 2, 641–644, epist. 15, 35f.).

Die Konfrontierung von dunkelhäutiger Albors und hellhäutiger Helena hat den Stellenwert eines Schönheitswettbewerbs. Das diesbezüglich bekannteste Beispiel des Altertums ist zweifellos der Mythos vom Parisurteil.<sup>62</sup> Die Göttinnen Juno, Minerva und Venus, die um den goldenen Apfel der Eris, den ‚Zankapfel‘, als Schönheitspreis streiten, versuchen den irdischen Schiedsrichter Paris zu bestechen, jede mit einem Versprechen: Juno mit politischer Macht, Minerva mit militärischem Ruhm bzw. Weisheit, Venus mit Helena, der schönsten Frau auf Erden. Die Sage gehört im Mittelalter zum Arsenal mythologischer Beispiele<sup>63</sup> und wird gerne allegorisch ausgelegt.<sup>64</sup> Im narrativen Gedicht *De tribus puellis* liefert sie das Modell für eine neue Situation. Der Erzähler fungiert als Schiedsrichter in einem Gesangswettstreit dreier Mädchen. Nach meiner Auffassung hat auch unser *poeta-amator* den Parismythos vor Augen, auch wenn er ihn nicht offensichtlich mit einer bloßen Neubesetzung der Rollen nachgestaltet. Dass er nur zwei, nicht drei Frauen zur Auswahl stellt, ändert am Grundprinzip nichts.<sup>65</sup> Im Streit ‚Wer ist die Schönste, die weißhäutige Helena oder die dunkel-

<sup>60</sup> *Nonne Menalcan / quamvis ille niger, quamvis tu candidus esses?* Verg. ecl. 2, 15f.; *quid tum, si fuscus Amyntas?*, ecl. 10, 38. Jeweils sucht der Sprecher den Makel mit dem Beispiel von Blumen zu beheben: *alba ligustra – vaccinia nigra*, ecl. 2, 18; *et nigrae violae sunt et vaccinia nigra*, ecl. 10, 39; nach dem Vorbild von Theocr. 10, 28f.

<sup>61</sup> Vgl. CB 106, Str. 3, 1f.: *Venus amplectitur / nigros et niveos*.

<sup>62</sup> Vgl. z. B. Lukian. dial. deor. 20; Ov. epist. 16, 53–88. 165–170; 17, 115–136, übernommen von Baudri in seine Paris-Helena-Briefe (carm. 8, 1–18, vgl. 7, 222–227); dazu Ratkowitzsch (s. o. Anm. 25), 224–227.

<sup>63</sup> Interessant ist die Umfunktionierung zur *laudatio*-Hyperbel bei Gottfried von Reims, *Parce, precor*, 89–94: Die Verherrlichte würde bei einem neuen Parisurteil alle drei Göttinnen ausstechen. – Der Liebende in Paris-Gefolgschaft: CB 142, Str. 3, 3; 143, Str. 3.

<sup>64</sup> S. u. S. 291f.

<sup>65</sup> Den Platz der dritten Rivalin belegt gleichsam Leda selbst.

häutige Albers?‘ sucht die Mutter, ihrerseits ganz Partei,<sup>66</sup> einen Schiedsrichter. Sie stellt ihm nicht Helena vor Augen, sondern präsentiert sich selbst als *candida* und Stellvertreterin ihrer Tochter. Wie Venus im Mythos blendet sie den *iudex* mit ihrer Schönheit und ‚besticht‘ ihn mit der Aussicht auf Liebesgenuss. Mit dem Angebot ihres Körpers erkauft sie gleichsam seine Stimme und verdrängt die Rivalin. Als Sohn einer *nigella* müsste er ebenfalls von dunkler Hautfarbe sein. Bei der Auswahl des Richters könnte Leda also die Erfahrungstatsache in Rechnung stellen, dass sich Gegensätze anziehen und ein *nigellus* ihr um so sicherer erliegen wird.

*ars capiendi*

Während Ovid als Liebeslehrer Männern (*ars* 1/2) und Frauen (*ars* 3) getrennt Ratschläge gibt für die drei Phasen des *invenire*, *capere* und *tenere* einer Partnerin bzw. eines Partners, wendet sich die Erotodidaxe des Facetus/der PsA nur an den Mann und erteilt ihm vor allem für die Eroberung einer Frau Instruktionen. Diese machen evident, wie mühevoll das Unterfangen ist und wie gewiegt man vorgehen muss, um erfolgreich zu sein. Vor dieser Folie ist unser *amator* ein Glückspilz; ihm widerfährt das Gegenteil. Erspart bleibt ihm nicht zuletzt die schwierigste Aufgabe, die Geliebte für sich zu gewinnen und – auf welchem Weg auch immer – zu einem Stelldichein zu bewegen. Weder muss er

<sup>66</sup> So bereits bei ihrer Synkrisis (48–56): Albers gesteht sie verbal nur gleiche, nicht etwa größere Schönheit als ihrer Tochter zu (*tanta pulchritudo*, 51; dagegen ‚x ist schöner als Helena‘ z. B. CB 111, Str. 1, 8f.; 155a, 2; Gottfried von Reims, *Parce, precor*, 69–82). Bestenfalls wäre Albers eine zweite Helena, wie es z. B. Cynthia für Properz ist (*post Helenam haec terris forma secunda redit*, 2, 3, 32). Aber in den Augen der Mutter besteht nicht einmal Ebenbürtigkeit. Erstens attestiert sie Helena Schönheit im Superlativ: Sie übertrifft sogar die schönste Blume, die Rose (vgl. z. B. CB 170, Str. 3, 2f.: *sicut flos est florum / rosa*). Die Iteration *formosa plus quam rosa* (48. 50, laut Meyer, s. o. Anm. 12, 294 und Manitius, s. o. Anm. 14, 648 nicht zu rechtfertigen) soll die Gültigkeit dieser Wertung unterstreichen. Für Albers dagegen hat sie kein lobendes Adjektiv übrig. *Pulchritudo* billigt sie ihr nicht unmittelbar zu, sondern – gleichsam zur Distanzierung von Qualität und Person – nur über eine sprachliche Brücke (*nulla – quedam – que sit*, 51f.). Das einzige Epitheton, das sie ihr verleiht (53) – ist *nigella*, ein wohl abschätzig konnotiertes, vielleicht als Beschönigung verhöhntes Wort. Zweitens graduiert sie die Bewertung der Urteilsinstanzen: bei Helena die ganze Welt (*est formosa plus quam rosa toti mundo habita*, 50), bei Albers das Göttergremium (*nam deorum supernorum tota laudat curia*, 56), an dessen Geschmack sie zu zweifeln scheint. Der *mundus* ist sich im Höchstprädikat ‚schöner als eine Rose‘ mit Leda einig; das *laudare* der Götter dagegen bleibt unartikuliert und damit wirkungsschwächer. Drittens erzeugt sie über das Kriterium ‚Neid‘ eine Diskrepanz. Neidisch sind bei Albers alle Mädchen aller Zeiten (53–55), bei Helena die Schönheitsgöttin Venus höchstpersönlich (48). Im ersten Fall kann sich der Neid in seiner Totalität nicht verwirklichen (Irrealis: *inviderent, si viderent*), im zweiten stellt er sich zwangsläufig ein (Gerundivum: *invidendam*).

diesen *labor improbus* (Wendung: Pamph. 71) selbst übernehmen noch sich dafür fremder Hilfe anvertrauen (vgl. PsA 39–72) wie die Protagonisten in *De nuncio sagaci* (einem kuppelnden *nuntius*) und im Pamphilus (einer kuppelnden *anus*). Das Schicksal bewahrt ihn vor aller Anstrengung, weil hier die Frau die Initiative ergreift und sich gleich selbst bei ihm einfindet, ihm also von vorneherein und von sich aus die Voraussetzungen für Stufe 5 gewährt. Der Autor macht sich einen Spaß daraus, sowohl die stereotype Rollenverteilung umzukehren als auch das System der *quinque lineae* zu durchkreuzen.

Begründet Ovid die Notwendigkeit des *primus labor*, des *invenire puellam* (ars 1, 35–38), mit der Erfahrungstatsache, dass kein Mädchen vom Himmel fällt,<sup>67</sup> so dreht unser Anonymus scherzhaft den Spieß um und macht mit Leda Fahrt zur Erde gerade dieses *adynaton* wahr. Mit ihrem Hervortreten aus der Wolke, d. h. ihrer Überrumpelung des Ahnungslosen, beginnt sie sofort ihre wohldosierte Verführungsstrategie. Offenbar stellt sie sich zunächst schweigend zur Schau, um den Überraschten zu beeindrucken und ihm mit dem Duft ihrer Haare und Gewänder (7f., 19f.) und mit ihrem Aussehen die Sinne zu verwirren. Sie gibt ihm damit genügend Zeit, das Anfangsstadium (*visus*) auszukosten. Und er ist keck genug, sie genussvoll zu betrachten, während etwa Baudri von Bourgueil (carm. 134, 75–88), vom Zauber der Adele von Blois überwältigt, errötet und es nicht wagt, den Blick voll auf sie zu richten.<sup>68</sup> Dass Leda Erfolg hat, beweist die Verzückung des Mannes, die sich in einer *descriptio pulchritudinis* (5–20) niederschlägt. Allerdings ist nicht sie Adressatin dieses Lobpreises, sondern die Leserschaft; ihr schildert der Erzähler *post festum* seinen ersten Eindruck. Der Besucherin dagegen signalisiert er zunächst nonverbal, welche Wirkung sie auf ihn ausübt, mit verräterischem Erröten (*rubui*, 21). Dieses will er selbst als Zeichen der Scham verstanden wissen (*puidentem*, 25), ohne zu präzisieren, ob als Scham vor oder Scham über etwas. Er mag sich als schüchtern darstellen, z. B. nach dem Vorbild des Protagonisten in *De nunc.*, der ebenfalls eine *puella* erblickt und ihre Schönheit beschreibt (36–49), sich dann aber schämt, ihr seine Wünsche zu gestehen.<sup>69</sup> Es mag aber auch ein Schuldgefühl mitschwingen. Denn in dem Moment, in dem er zur Schlussfolgerung *esse deam* (21) kommt, dürfte ihm bewusst werden, dass er die numinose Gestalt ungebührlich betrachtet: nicht wie ein Mensch eine Gottheit, nicht aus der Di-

<sup>67</sup> *Haec tibi non tenues veniet delapsa per auras; / quaerenda est oculis apta puella tuis* (ars 1, 43f.); vgl. PsA 21f.: *Providus imprimis oculis sibi querat amandam, / eligat ex multis, quae placet una sibi.*

<sup>68</sup> *Hanc ego vidissem, nisi rusticus erubuissem; / Ipsam quippe loquens inspicere erubui* (carm. 134, 75f.); von Ratkowitsch richtig gestellt (s. o. Anm. 29), 24f.

<sup>69</sup> *Mox nimis ardebam, fuit et plus quod cupiebam, / Sed non audebam sibi dicere quid cupiebam; / Nam Pudor hoc vetuit, quod Amor me dicere iussit* (50–52).

stanz von Scheu und Ehrfurcht, sondern wie ein Mann eine Frau, mit dem begehrliehen Blick eines Liebhabers, der die erotischen weiblichen Reize genüsslich mustert und auf sich wirken lässt.<sup>70</sup> Deshalb schämt er sich, den nächsten Schritt zu wagen, zu dem er sich vielleicht bei einer Irdischen hinreißen ließe,<sup>71</sup> den bei der ersten günstigen Gelegenheit vorzunehmen zumindest Ovids Liebeslehre vorschreibt.<sup>72</sup> Jedenfalls hängt das Erröten zusammen mit der Erkenntnis, dass er als Sterblicher einer Göttin nicht ebenbürtig (*equalem*) ist (22). Dabei mag er an die Standesregel denken, die nach der PsA für die Auswahl der Geliebten gilt: „Er soll eine Gleichartige oder eine im Vergleich zu ihm nur wenig Bessere lieben; denn schnell stürzt oft, wer über die Sterne fliegt.“<sup>73</sup>

Leda durchschaut sein Verhalten und nutzt es auf amüsante Weise, mit der Vermischung zweier Codes. Ihre verbale Beschwichtigung „Fürchte dich nicht!“ entspricht den Normen einer Epiphanie. Denn die typische Reaktion der Menschen auf eine göttliche Erscheinung ist Erschrecken.<sup>74</sup> Sie passt aber nicht zur aktuellen Situation (*ardor* statt *timor*). Auf diese ‚antwortet‘ sie mit einer Bot-

<sup>70</sup> Für den kundigen Leser ergibt sich ein Witz. Wie er weiß, erhöht die antike und mittelalterliche Liebeslyrik die Geliebte durch Vergleiche oder Gleichsetzungen mit Göttinnen: s. Lilja (o. Anm. 58), 186–192; J. Wildberger, Die Überhöhung der Geliebten bei Tibull, Propertius und Ovid, *Gymnasium* 105 (1998), 39–64; zu Vergleichen s. etwa CB 92, Str. 3, 3; PsA 83f.; Ripollsammlung (s. o. Anm. 28), 3, 37–48, 69–72; 11, 21–24; 12, 5–8, 32; 14, 19–24; 20, 5; Gottfried von Reims, *Parce, precor*, 83–94, De trib. puell. 5–20, 59f.; zu Gleichsetzungen s. etwa CB 168, Str. 4, 7; 77, Str. 8, 4; CB 76 (Bordell als ‚Venus-tempel‘, die ‚Liebesärztin‘ als Venus); Ripollsammlung (s. o. Anm. 28), 3, 23, 77; Baudri, *carm.* 134, 570, 581 (vgl. 88); vgl. Brinkmann (s. o. Anm. 31), 57, Dronke (s. o. Anm. 35), 1, 210–212. Beim Wortlaut *esse deam ratus* (21) meint man, die bekannte Hyperbel zu vernehmen, und vielleicht spielt der Autor sogar auf einen diesbezüglichen Prätext an: Hildebert von Lavardin ad Caeciliam, 6: *sum ratus esse deam* (s. Szövérfy, s. o. Anm. 12, 2, 124). Stutzig macht jedoch die folgende Beglaubigungsformel *sicut erat* (21), die schließlich in der unerwarteten Pointe einer deifizierten Leda ihre Auflösung erfährt (27). Das vermeintliche *verbum translatum* erweist sich als *verbum proprium*.

<sup>71</sup> Vgl. Ceres' Zwiespalt bei ihrer Liebe zu Iasion: *Hinc pudor, ex illa parte trahebat amor / Victus amore pudor* (Ov. am. 3, 10, 28f.). Ripollsammlung (s. o. Anm. 28) 19, 19f. 29f. 35f. 39f. spielt mit der Opposition *amor-pudor*.

<sup>72</sup> *Fuge rustice longe / hinc pudor! audentem Forsque Venusque iuvat* (ars 1, 607f.); vgl. 1, 672; 2, 719f.

<sup>73</sup> PsA 27f.: *Diligat equalem vel paulo se meliorem, / nam cito sepe ruit, qui super astra volat*. Auch in den Komödien gehört der Gesichtspunkt der Ebenbürtigkeit zum rhetorischen Instrumentarium, mit dem der Kuppler bzw. die Kupplerin dem Mädchen die Verbindung mit dem Liebhaber schmackhaft machen will (De nunc. 82–95; Pamph. 367f. 393–399).

<sup>74</sup> So Paris, als er Hermes mit den drei Göttinnen vor sich sieht: *Obstupi gelidusque comas exererat horror, / cum mihi ‚pone metum!‘, nuntius ales ait* (Ov. epist. 16, 67f.). Das Motiv bereits Hymn. Hom. 5, 83; vgl. Heliod. Äthiop. 1, 2, 5f.; zu den Anspielungen auf das NT s. u. Anm. 102.

schaft aus dem Liebescode, mit einem Kuss. Der *poeta-amator* deutet ihn schalkhaft als Lohn für seine schüchterne Zurückhaltung (*Promerentem nam pudentem basio dignata est*, 25). Den Lesern aber ist klar, dass die Verführerin gerade das Umgekehrte damit beabsichtigt: ein *incitamentum* zur Lösung seines *pudor*. Mit ihrer Voreiligkeit begeht sie – gemessen am Kodex der *quinque lineae amoris* – einen Normbruch, da sie sofort mit einem Präludium zu Stufe 4 einsetzt.

Aber die Phase des *colloquium* entfällt nicht. Allerdings hat das Gespräch (27–62. 65–88) gleich mehrere Aufgaben zu erfüllen. Da es den ersten Kontakt herstellt, muss es Übersprungenes nachholen; da es aber bereits in trauter Zweisamkeit stattfindet, kann es dem Prozedere gemäß auf *linea 5* als Telos hinsteuern. Außerdem verfolgt Leda zwei Ziele: Zum einen will sie den Mann zum Schiedsrichter gewinnen und ihm ein *iudicium* in ihrem Sinne entlocken, zum anderen will sie ihm mit weiteren erotischen Stimuli den Ball zuspielen und ihn zum Rollentausch animieren. Ihre Verführungsstrategie legt sie als Klimax an: *basium* (25) – Enthüllung des Höhepunkts ihrer Biographie (*amata Iovis*, 27–50) – Versprechen jeglicher Belohnung für die gewünschte Auskunft (59–62) – Intensivierung der Küsse (63f.).

Prädestiniert für die Aufgabe, den Liebhaber bei der Auserwählten anzupreisen, ist gewöhnlich eine Vertrauensperson (*nunccia*: PsA 39–60, *nuncius*: De nunc. 53–95, *anus*: Pamph. 285–440). Leda übernimmt selbst die Werbung in eigener Sache, und zwar nicht offenkundig, sondern unterschwellig. Ein Mittel dazu ist die Zeugungsgeschichte ihrer Kinder, denn die Information hat zugleich paränetische Kraft. Was kann es für den Irdischen bedeuten, dass kein Geringerer als der höchste Gott, dem sogar der gestirnte Himmel untertan ist (32f.), vor ihrer Faszination kapituliert hat? Es kann seine Begierde legitimieren, seinem Stolz, persönlich auserkoren zu sein, schmeicheln, seinen Ehrgeiz reizen. Leda ihrerseits wahrt das *decorum*. Wie sie sich dem Mann nicht unmittelbar als Liebesobjekt anbietet, sondern auf dem Weg über das *exemplum* Jupiter, so fordert sie ihn auch nicht plump zur Nachahmung der Jupiterrolle auf, sondern signalisiert ihm ihre eigene Bereitschaft: mit dem viel sagenden Versprechen, ihm jeden beliebigen Wunsch als Belohnung für die Information zu erfüllen (61f.), und mit der Kanalisierung seines Wunsches durch die Überwältigung mit einer vierfachen Dosis honigsüßer Küsse (63f.).

Dass sie genau das Richtige getroffen hat, beweist seine Entgegnung, ein hymnischer Lobpreis ihrer Schönheit<sup>75</sup> und der berückenden Macht, die sie

<sup>75</sup> Dafür bezieht er das Motiv ‚Hörensagen contra Augenschein‘ ein. Die *fama* kann von der Wirklichkeit ausgestochen (etwa Ov. epist. 16, 145–148; Hilarius, Ganymed-Epistel 10, 33–36; ähnlich 5, 17f., s. Latzke, o. Anm. 25, 157 mit Anm.) oder von ihr bestätigt werden (z. B. Ov. epist. 18, 66–74). Unser Autor bedient sich der zweiten Denkfigur (*Postquam talem esse, qualem te legi, aspicio*, 69), wiegt aber die Mäßigung durch eine

gleichsam auf den ganzen Kosmos ausübe: auf ihn als Menschen (70. 76), auf die Elemente (77f.), auf den höchsten Gott (81f.). Seine eigene Liebesglut (70) versetzt ihn in die Gefühlslage seines Vorgängers. Wenn er am Ende volles Verständnis für dessen Seitensprung bekundet (81f.), so lässt er zum einen seine *laudatio* in einer Hyperbel gipfeln. Denn eine Frau, welcher der höchste Gott erliegt, muss *pulcherrima* sein. Zum anderen nimmt er mit der sachlich überflüssigen Wiederholung von Jupiters Metamorphose (82, vgl. 38) sehr dezent den ‚Rivalenkampf‘ auf, und zwar mit einer *captatio benevolentiae*. Denn mit diesem Hinweis kontrastiert er das Verhalten des *deus* mit seinem eigenen: Jupiter hat sich der Geliebten in einer falschen Gestalt, d. h. mit Betrug, bemächtigt (*quem velavit et celavit olorina species*). Er dagegen geht, *hominis in propria / forma* (96f.), ehrlich vor, bittet sie im Folgenden inständig um den Gefallen (85–87) und damit um nicht mehr, als um die Erfüllung dessen, was sie ihm selbst in umschriebener Form angeboten hat (61f.; 83f.). Mit der überschäumenden Verherrlichung ist der Rollenwechsel vollzogen. Jetzt agiert der Mann als Liebhaber. Denn was die PsA, Ovid folgend (ars 1, 619–624, vgl. 2, 295–314), dem *iuvenis* für die erste persönliche Annäherung vorschreibt, ist ein leidenschaftlicher Schönheitspreis.<sup>76</sup>

Man hat die Dopplung der *descriptio pulchritudinis* (5–20. 65–82) auf die Unfähigkeit des Dichters zurückgeführt.<sup>77</sup> Aber einerseits bemüht sich dieser um eine Bewältigung des Problems. Der ersten Verherrlichung legt er das übliche Schema zugrunde,<sup>78</sup>

---

andere Steigerung auf. Herolde ihrer Schönheit sind, wie er sagt, die Dichter, die dem Topos gemäß ‚lügen‘. Deshalb versagt er ihnen den Glauben (65–67). Seine Selbstkorrektur, die Realität bestätige alle Übertreibungen der Dichterfantasie, ist eine hohe Hyperbel. Hinzu kommt ein Witz. Wer die Fiktionalität der Sage betont, wertet als ungläubwürdiges Element Jupiters Verwandlung in einen Schwan (etwa Ov. am. 3, 12, 33), nicht Ledas Schönheit. Unser *poeta-amator* verfährt umgekehrt. – Eine biblische Motivparallele s. S. 292 mit Anm. 120.

<sup>76</sup> Für diesen (wie für weitere Reden) liefert sie sogar ein ausformuliertes Muster (PsA 79–112). Ovid dagegen verzichtet auf entsprechende Vorgaben bewusst: *Non tua sub nostras veniat facundia leges: / Fac tantum cupias: sponte disertus eris* (ars 1, 609f.); vgl. Thiel (s. o. Anm. 34, 1970), 136.

<sup>77</sup> Meyer (s. o. Anm. 12), 294 („eine beträchtliche stilistische unbeholfenheit“), Manitius (s. o. Anm. 14), 648.

<sup>78</sup> Analyse der Schönheitskriterien und Stationen der Tradition (Ovid, Maximianus, Venantius Fortunatus, Gottfried von Reims, Marbod, Giraldus Cambrensis) bei E. Faral, *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle, recherches et documents sur la technique littéraire du moyen age*, Paris 1924, 75–81; H. Brinkmann, *Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter*, Darmstadt 1979 (<sup>1</sup>1925), 88–93; W. Offermanns, *Die Wirkung Ovids auf die literarische Sprache der lateinischen Liebesdichtung des 11. und 12. Jahrhunderts*, Wuppertal-Kastellaun-Düsseldorf 1970 (Beiheft 4 zum MLJ), 129–156; D. S. Brewer, *The Ideal of Feminine Beauty in Medieval Literature, Especially „Harley Lyrics“*, *Chaucer, and some Elisabethans*. *Modern Language Review* 50 (1955), 257–269; s. ferner

verleiht ihr jedoch eine eigene Note durch seine Auswahl<sup>79</sup> und seine persönliche sprachliche Formulierung der kanonischen Details. Die zweite stimmt er auf die erste ab, indem er zur Variation seinen Zuwachs an Wissen nutzt. Die noch Unbekannte lobt er gemäß dem abstrakten Schulmodell, das auf jede Schöne passt. Nachdem sich Leda vorgestellt und aus ihrem Leben erzählt hat, bezieht er sich auf ihre individuelle Persönlichkeit. Andererseits und vor allem hat die Wiederholung eine bedeutsame inhaltliche Funktion. Der zweite Preis (zugleich der m. E. einzige an Leda gerichtete) erweist den Sprecher nicht nur als Fachmann, der die Liebeskunst beherrscht, sondern offenbart, dass Leda ihr Spiel schon gewonnen hat. Als sie von ihm Auskunft verlangt, fragt sie zwar, wer das Mädchen ist (*que sit scire cupio / hec puella*, 59f.), aber wie die Sorge um den Ruf ihrer Tochter verrät, will sie in Wirklichkeit wissen, wie es aussieht. Indem sie das Geschmacksurteil der Götter nicht schlichtweg bestreitet, sondern umgekehrt als Beweis für die außerordentliche Schönheit der *nigella* akzeptiert (zu Recht wäre sie allen beneidenswert, 52–56), ebnet sie ihm sogar den Weg für eine Einstimmung in das Lob der Himmlischen und eröffnet ihm die Möglichkeit zu einer *laudatio nigellae*. Statt dessen hält er eine *laudatio Leda*e. Und wenn er erst jetzt und nicht schon bei seinem anfänglichen Entzücken die schwanenweiße Farbe ihrer Haut rühmt, so wohl in gedanklichem Vergleich mit der *nigella*, auf die er angesprochen ist.

Als nächster Schritt nach dem Schönheitspreis wäre ein Liebesantrag fällig. In einem solchen und der unterwürfigen Bitte um Erhörung gipfelt die *laudatio* in der PsA (105–112), und auch für die Protagonisten der Komödien wird das Liebesgeständnis zur ersten Herausforderung (Pamphilus legt es selbst ab, 163–212, in *De nunc.* übermittelt es der Bote, 79–95). Unser *poeta-amator* könnte sich situationsgebunden natürlich nur eine einmalige Gunst erbitten. Aber selbst diese muss er sich nicht erkämpfen, da ihm Leda dafür bereits einen Freipass erteilt hat. Im antiken Mythos verleiht Paris der Göttin Venus den Siegespreis sowohl wegen ihrer Schönheit als auch wegen der verheißenen Belohnung (Helenas).<sup>80</sup> Unser *iudex* kapituliert gleichermaßen vor beidem: mit seiner *laudatio*

---

Cizek (s. o. Anm. 58); zur *descriptio pulchritudinis* in Rhetoriken des 12. Jh. s. Mathei Vindocinensis Opera, ed. F. Munari, *Ars versificatoria*, Rom 1988, 3, 82–86: 1, 56/57 und Faral, 129f.; Libellus de arte dictandi rhetorice und Flores rhetorici des Peter von Blois, M. Camargo, *Medieval Rhetorics of Prose Composition. Five English Artes Dictandi and their Tradition*, Binghamton-New York 1995, 72f.; Wollin (s. o. Anm. 28), 636–639. 110–113 (Parallelen zwischen Libellus und Arundelsammlung); einige weitere Beispiele: CB 67, Str. 3a–5a (= Peter von Blois 3, 4, Str. 3a–5a); PsA 85–104; Baudri, *carm.* 200, 55–66; *De nunc.* 36–47. – Variationen von *descriptions pulchritudinis* in der Ripollsammlung (s. o. Anm. 28), 2, 25–32; 3, 37–72; 10, 13–20; 11; 12, 17–44; 14, 13–48. Zur Entfernung vom Klischee bei Peter von Blois s. P. Godman, *Literary Classicism and Latin Erotic Poetry of the Twelfth Century and the Renaissance*, in: P. Godman-O. Murray, *Latin Poetry and the Classical Tradition. Essays in Medieval and Renaissance Literature*, Oxford 1990, 149–182 (153–162).

<sup>79</sup> Z. B. keine Erwähnung der Augenbrauen, schwellenden Lippen, Zähne, Brüste.

<sup>80</sup> *Ov. epist.* 16, 87: *ex aequo donis formaque probata*; so auch im mittelalterlichen Gedicht über das Parisurteil (s. u. Anm. 116), 61: *Grata michi tua forma, Venus, tua munera grata*.

(65–82) vor Ledas Schönheit, mit seinem Begehren (83–88) vor dem implizit in Aussicht gestellten Lohn (Liebesgenuss). In De trib. puell. dagegen verfügen die Protagonisten über weit weniger Raffinement und ars-Strategie. Zwar erhält die Auserkorene auch aus zwei Gründen den Siegeskranz: wegen ihrer Stimme und wegen ihrer Schönheit (103–112; *Voce tua comites devincis et arte canendi, / Nec tantum voce, sed simul et specie*, 107f.). Aber die drei Konkurrentinnen setzen Verführung nicht als Mittel zum Zweck ein. Erst nach der Urteilsverkündung und Urteilsbegründung kommt die Siegerin auf den Gedanken, dem offensichtlich in sie verliebten Richter die Erfüllung eines beliebigen Wunsches zu versprechen (115–123). Dieser seinerseits nimmt sich kein Blatt vor den Mund, sondern nennt – mit ausdrücklicher Berufung auf den Parismythos – unverblümt sein Begehren: sie selbst und den Genuss ihrer *virginitas* (125–146). Und ebenso ungeschminkt und ohne jegliches Zögern erteilt ihm die *puella* sofort für die nächste Nacht eine Zusage (147–154) und hält ihr Wort (244–300).

Der *poeta-amator* geht gewitzter vor; er vermeidet so augenfällige Direktheit. Zum einen holt er Periphrasen zu Hilfe (*ut te nosset*, 85, *Tali acto*<sup>81</sup> *tecum pacto – dea es in homine!*, 87), zum anderen verhüllt er seine Absicht, die Sache zu beschleunigen, hinter einer gewissen *obscuritas*. Ledas Vorgabe für Leistung und Gegenleistung ist eindeutig: erst seine Erfüllung ihres Wunsches (Information), dann – gleichsam zum Dank – ihre Erfüllung eines Wunsches von ihm (61f.). Den Zeitpunkt, an dem er diesen äußern darf, bestimmt sie dagegen nicht exakt. Mit ihrem Tempusgebrauch (*Facta per te certa, certe dabo, quod petieris*, 61) legt sie folgenden Dreischritt nahe: Auskunft – Formulierung seines Wunsches – Gewährung. Gleich im nächsten Vers aber ermuntert sie ihn, sein Begehren zu äußern (*corde vove, ora move*, 62), und verspricht, es zu erfüllen (*poscens non fraudaberis*, 62), d. h. sie verleiht den Phasen zwei und drei eine gewisse Vorrangigkeit. Er seinerseits wiederholt zunächst ihr Angebot (83f.). Dabei lässt er offen, auf welche Bedingung er sich bezieht (*si quesita dicerem*, 83). Meint er die von ihm gewünschte Belohnung (*a me quesita*), dann steuert er sofort auf sein persönliches Begehren und dessen Erfüllung hin (Schritt 2 und 3). Spricht er dagegen von der Information, die seine Besucherin von ihm verlangt (*a te quesita*, Schritt 1), dann hält er sich an ihre Vorgaben – ich ziehe

<sup>81</sup> Zu *agere, actus, -us* als Termini für Coitus vgl. *Post usum tactus, post tactum transit in actus* (Dronke, s. o. Anm. 35, 2, 488); *quintum, quod est agere, / noli suspicari!* (CB 88, Str. 8, 5f.); *In lecto quintum tacite Venus exprimit actum* (CB 154, 10); *firmum fedus ... / Quin Veneris pactum primum ducatur ad actum* (De nunc. 128f.); *Non fuerat pactum, quod taliter hoc foret actum* (ib. 202; vgl. 246. 268), *nostros actus* (Pamph. 757), Friedman (s. o. Anm. 35), 167. Das Neutrum *actum* in Anspielung auf politisch-militärische Ruhmestaten bei Ovid, ars 2, 625: *nocturnis actis*.

diese Lösung vor – und akzeptiert ihre Bedingung dem äußeren Schein nach.<sup>82</sup> Unterschwellig aber relativiert er bereits die Reihenfolge von Geben und Nehmen. Er wahrt sie nur noch mit dem Zeitadverb *mox*, während er im Tempusgebrauch das Nacheinander zu einer Gleichzeitigkeit verändert (*si quesita dicerem, / mox haberem, quod voverem, quicquid ego peterem*, 83f.). Bei seiner folgenden Antwort setzt er nicht mit dem Bericht über Albors ein, sondern platzt zuerst mit seinem Begehren (Schritt 2) heraus (85f.). Danach verdunkelt er von neuem, wie er sich das Prozedere denkt. Meiner Ansicht nach zielt er darauf hin, das Bedingungsverhältnis neu zu definieren und ‚erpresserisch‘ umzukehren: Leda ist es, die zuerst die Vorleistung zu erbringen hat, bevor er als Gegenleistung die gewünschte Auskunft erteilt (87f.). Bei seiner unklaren Ausdrucksweise<sup>83</sup> verzichtet er vermutlich bewusst auf Präzisierung, um verbal nicht der Entwicklung der Dinge vorzugreifen. Diese jedenfalls führt zu der neuen Reihenfolge und einer weiteren Pointe: Formulierung seines Wunsches – Erfüllung seines Wunsches – Wegfall der Information, die sich am Ende erübrigt.

Die veränderte Entwicklung wird möglich, weil Leda nicht auf ihrer ursprünglichen Bedingung beharrt. Aber sie fügt sich auch nicht augenblicklich seinem Willen wie die Siegerin in *De trib. puell.* Sie hält sich zumindest bei *linea 5* an die Spielregeln der Liebeslehre und baut ein kleines Hindernis ein, eine vorgebliche Ablehnung, die, wie sie weiß, gerade als *incitamentum* wirkt. Während sich Ovid an leichtere Mädchen wendet und ihnen die *repulsa* besonders zur Aufrechterhaltung eines *longus amor* empfiehlt, als Mittel, mit dem sie neue Impulse setzen und der Erschlaffung und Erkaltung der Beziehung vorbeugen können (*ars* 3, 579–588, vgl. *am.* 1, 8, 73–76), legt die *PsA* ein züchtigeres Frauenbild zugrunde und stellt deshalb eine Weigerung in den verschiedenen Phasen der Annäherung in Rechnung: beim Zugeständnis eines *colloquium* (53.

<sup>82</sup> Die Abfolge der Glieder in Vers 61 bliebe gewahrt: Ihrem *part. coni.* *Facta per te certa* entspräche sein Konditionalsatz *si quesita dicerem* (83), ihrem *dabo* sein *mox haberem* (84), ihrem Relativsatz *quod petieris* seine beiden *quod voverem, quicquid ego peterem*.

<sup>83</sup> Bildet Vers 87 einen vollständigen Satz (Meyer, Szövérfy, Moser schließen den Vers mit einem Punkt), so kann der Bittsteller attestieren, dass sich Leda schon mit dem Zugeständnis eines *Coitus* als wahre Göttin erweist (*es*: *Ind. Präs.*: Schritt 2, so Moser), oder er kann sie auffordern, sich danach als eine solche zu erweisen, d. h. durch die Tat (*es*: Imperativ, Schritt 3; so Meyer, allerdings mit anderer Auffassung von *in homine*: „sei oder erzeuge dich gegen den menschen als gütige göttin“). Wann er dann seinen Bericht geben wird, lässt der *asyndetische* Anschluss des nächsten Verses (*edocebo nec tacebo de quesita virgine*, 88) offen. Aber im ersten Fall wäre wohl die Zusicherung des *actus*, im zweiten dieser selbst die Voraussetzung dafür. – Ich bevorzuge es jedoch, 87f. als eine Phrase zu lesen, in die der fragliche Satz *dea es in homine* (87) als Parenthese eingeschoben ist (vgl. die Parenthesen 97f.). Dann ist die Abfolge ‚(Versprechen des) *actus* – *narratio*‘ und damit die Umkehr von Leistung und Gegenleistung eindeutig.

59. 66), bei der Erhörung eines Liebesantrags (113–118), beim *tactus* (145), *osculum* (153) und *coitus* (165f.); aber auch sie geht davon aus, dass die Frau im Grunde ihres Herzens wünscht, was sie verweigert (67–72, 167f.). Wenn sich Leda an dieser Regel orientiert, bringt sie gleichsam die Geschlechterrollen wieder ins Lot. Sie selbst grenzt sich von einer *meretrix* ab, indem sie einen Anhauch von Schamhaftigkeit mimt. Ihrem Partner ermöglicht sie, sich als Mann zu beweisen, und vermittelt ihm das Gefühl, seinerseits Eroberer zu sein. Denn was Ovid und seine Nachahmer dem *iuvenis* in dieser Situation vorschreiben, ist Gewaltanwendung: „Magst du es auch Gewalt nennen, diese Art der Gewalt ist den Mädchen willkommen; was Freude macht, wollen sie oft geben, ohne es wahrhaben zu wollen. Jede, der durch plötzlichen Liebesraub Gewalt angetan wurde, freut sich.“<sup>84</sup> Demgemäß rät die PsA nicht nur einen gewaltsamen Raub von Küssen,<sup>85</sup> sondern auch ein gewaltsames Erzwingen des Coitus,<sup>86</sup> falls die Frau nicht bereitwillig ist. Ja sie sieht unterschiedliches Verhalten je nach der Partnerin vor. Bei einer *meretrix/genea* kann der Mann verbal den Sexualakt verlangen und die Frau sich dazu bereit erklären; bei einer *puella/femina* soll er sich ihn durch die Tat erzwingen, und sie soll Widerstand dagegen leisten (167–170).<sup>87</sup> Und als ungehobelter Tölpel, bar jeder Liebeskultur, wird mit der Ovidischen Metapher *rusticus* derjenige abgestempelt, der den *coitus* begehrt, sich ihn aber nicht umgehend nach den *oscula* mit Gewalt verschafft.<sup>88</sup> Nicht anders lautet Venus' Vorschrift im Pamphilus (109–114): Mädchen zögen es aufgrund der *pudor*-Schranke vor, mit Gewalt genommen zu werden, statt sich bereitwillig anzubieten.<sup>89</sup> Und als es dann so weit ist, beherzigt der Liebende das *praeceptum*, und Galathea leistet, wie zu erwarten, gebührenden Widerstand (675–696).<sup>90</sup> Leda dagegen sträubt sich nur zum Schein; das ist augenfällig. Denn

<sup>84</sup> Ars 1, 673–676, Übersetzung M. v. Albrecht; *Vim licet appelles. grata est vis ista puellis: / Quod iuvat, invitae saepe dedisse volunt. / Quaecumque est veneris subita violata rapina, / Gaudet.* Auch Helena gesteht Paris, dass sie einer Gewaltanwendung durchaus erliegen könnte (Ov. epist. 17, 185–188).

<sup>85</sup> *Iungere non timeat violenter brachia collo, / ut prompte rapiat, que (sc. basia) negat illa dare* (PsA 157f.).

<sup>86</sup> *Vim faciat iuvenis, quamvis nimis illa repugnet, / nam si desistat, mente puella dolet* (165f.).

<sup>87</sup> Vgl. Ripollsammlung (s. o. Anm. 28), 181, 9, 23f.: *Cum prohibet (sc. virgo) tactum, vult, ne meretrix videatur. / Condolet interius, nisi, quod negat, illud agatur.*

<sup>88</sup> *Qui querit coitum, si vim post oscula differt, / rusticus est, nunquam dignus amare magis* (PsA 171f.); vgl. Ov. ars 1, 672: *Ei mihi, rusticitas, non pudor ille fuit.*

<sup>89</sup> *Pulchrius esse putat vi perdere virginitatem / Quam dicat: ‚De me fac modo velle tuum‘* (113f.); vgl. den Rat der *anus* für den entscheidenden Moment: *te precor esse virum* (546).

<sup>90</sup> De nunc. 96–171 widersetzt sich das Mädchen aus Angst vor der Defloration bereits einem Treffen mit dem Geliebten ohne beschützende Drittperson.

indem sie sich ziert, sendet sie eine doppelte Botschaft aus (89f.): Ablehnung (*reppulit, pellendo*) und Lachen (*risu, ridendo*). Lachen gilt im Kontext der Zeit als Zeichen der Liebe und des Einverständnisses sowie als Mittel zur Verführung.<sup>91</sup> Der *poeta-amator* versteht die eindeutige Zweideutigkeit und fühlt sich dadurch ermutigt (90). Nach einer *Suada*, die er bei seinem Bericht ausspart (*ore loquax*, 91), wird er dreist und bricht, dazu provoziert, ihren gespielten Widerstand mit Gewalt.

Wenn er nicht mit dem *actus* selbst, sondern mit seinem Triumph darüber schließt, so befolgt und missachtet er zugleich eine Grundregel der Liebeskunst: das Gebot der Verschwiegenheit (ars 2, 601–640), das auch für die ‚höfische Liebe‘ verbindlich bleibt. Die PsA stellt es betont an den Schluss (*Gaudia que sumpsit, curet celare modestus / nec nomen domine publicet ipse palam*, 187f.), bei Capellanus gehört es zum Fundament des *amor furtivus* und des *sapienter/prudenter amare*,<sup>92</sup> und die Carmina Burana erheben Klage über die allgemeine (CB 105, Str. 9f.) bzw. individuelle (CB 120) Übertretung dieses Gesetzes. Der *poeta-amator* hütet sich zwar, die *Veneris mysteria* (ars 2, 609) zu profanieren, indem er den Liebesakt übergeht. Aber er protzt mit seinem Erfolg und verfällt damit in den Fehler derjenigen Männer, die ihre echten oder gar fingierten *amores* ausposaunen und dadurch den Ruf einer *puella* schädigen (ars 2, 625–640). Allerdings entpuppt sich der Verstoß hier als harmloser Scherz, da die Distanz zur Wirklichkeit noch weit offensichtlicher ist als bei den römischen Elegikern, die mit der Namensnennung ihrer *puella* zumindest die Fiktion entwickeln, ein existierendes Liebesverhältnis vor der Öffentlichkeit auszubreiten.<sup>93</sup> Erstens hüllt sich unser *poeta-amator* in Anonymität, und ein Grund dafür mag seine Absicht sein, sich gerade auch in diesem Punkt als perfekten Liebeskünstler zu beweisen. Zweitens gibt er keine reale Person der *fama* preis. Er rückt das Liebeserlebnis, das er mit einer antiken Göttin gehabt haben will, in den Bereich der Erfindung, oder er kaschiert ein reales Schäferstündchen, indem er die Frau mit einem Decknamen schützt. Entsprechend verfährt der anonyme

<sup>91</sup> Vgl. PsA 23f. 143f.; De trib. puell. 198–200; zum Lachen in der Arundelsammlung s. Lenzen (o. Anm. 28, 1973), 15.

<sup>92</sup> Zwei *amoris praecepta* gelten ihm: VI. *Amoris tui secretarios noli plures habere*. X. *Amantium noli existere propalator* (116); *iudicium XVIII* über den Fall: *Quidam miles intima turpiter et secreta vulgavit amoris* (266); *regula XIII: Amor raro consuevit durare vulgatus* (282); ferner z. B. 144 § 365, 146 § 368f., 174 § 453; vgl. Walsh (s. o. Anm. 35, 1971), 13f.

<sup>93</sup> So klagt Ovid (am. 3, 12) darüber, dass er selbst durch seine *libelli* Corinna ‚prostituiert‘ und anderen Männern feilgeboten habe. M. E. setzt sich die Elegie jedoch mit den Fiktionalitätsgraden von Dichtung auseinander: G. Bretzigheimer, *Ovids Amores. Poetik in der Erotik*, Tübingen 2001, 165–182.

Sänger von CB 77: Er jubelt und triumphiert über seinen errungenen Liebeserfolg, verbirgt aber wohlüberlegt den Namen seiner Herrin (Str. 1f.).

Das Prahlen mit der Heldentat bietet ein humorvolles Nachspiel (93–104). Zum einen erliegt der Triumphator einer Selbsttäuschung, die ihn zum komischen Helden macht. Er feiert sich als Experten in der *ars amandi*, als erfolgreichen Strategen: *arte mea capta dea* (94. 104). In Wirklichkeit aber hat, wie zu beobachten war, nicht er die Göttin mit seiner *ars* erobert, sondern sie ihn mit der ihren. Zum anderen konterkarieren und neutralisieren komische Züge die Penetranz der Selbstverherrlichung. Der Trumpf ‚zweiter Jupiter‘ (94. 104)<sup>94</sup> basiert auf einem Topos euphorischen Sprechens: ‚gottgleich vor Seligkeit‘.<sup>95</sup> Hier aber ist die Hochstilisierung nicht bloße Übertreibung, sondern wird der ‚Realität‘ gerecht. Die Spannung zwischen metaphorischem und eigentlichem Sprechen ergibt einen witzigen Effekt. Bei der Selbstglorifizierung *victurus perenniter* (93. 103) resultiert die Pointe aus dem Spiel mit der Ambivalenz. Während sich der *amator* mit dem doppeldeutigen Partizip Futur (*victurus* von *vivere* oder *vincere*)<sup>96</sup> erneut in Siegerpose aufbaut, erhebt der *poeta* mit dem Zusatz des Adverbs Anspruch auf *immortalitas gloriae* und stellt sich so in eine Reihe mit bedeutenden Vorgängern.<sup>97</sup> Gleichzeitig bringt er sich jedoch um die Unsterblichkeit seines Ruhms, da er seinen Namen verschweigt.

#### Christlicher Hintersinn

Da als Verfasser des lateinischen carmen ein Kleriker wahrscheinlich ist, bietet sich zwangsläufig eine zweite Bedeutungsebene an.<sup>98</sup> Gerade die Ambiguität bestimmter Motive und das Oszillieren zwischen antikem und christli-

<sup>94</sup> Der Sprecher laviert zwischen möglicher Selbsterhöhung und dem Vermeiden blasphemischer Hybris in zweimal sechs Versen (93–98. 99–104): erst Gleichsetzung mit dem höchsten Gott (93f.: *alter ego Iupiter*), dann Vorrang vor diesem (95–98) mittels Abwägung der Leistungen, die wegen des hierarchischen Unterschieds proportional umgekehrt (*homo – deam, deus – hominem*) und asymmetrisch sind (*at quam deam! – at quis deus! summus deus – inscientem virginem*); schließlich Rückkehr zur Gleichsetzung (99–104), verbunden mit einer neuen Hyperbel, nämlich Singularität innerhalb der historischen und poetischen Welt (das dürfte die Differenzierung meinen: *nam nec scriptum nec est fictum quem fecisse taliter*, 100), und mit einer Einschränkung (nur puncto Ledas Verführung ein Jupiter: 99. 104).

<sup>95</sup> Vgl. z. B. CB 83, Str. 4, 1–4; 116, Str. 2, 1f.; 146, Str. 3, 3f.; vgl. Lenzen (s. o. Anm. 28, 1973), 19.

<sup>96</sup> Meyer (s. o. Anm. 12), 292 denkt wohl, wie seine Anm. zu *victurus perenniter* zeigt: „als liebesgenoss einer göttin?“, an physische Unsterblichkeit. Moser (s. o. Anm. 12), 327. 357: „since I will be victorious forever.“

<sup>97</sup> Z. B. Hor. carm. 3,30; Ov. am. 1, 15, 41f.; met. 15, 871–879.

<sup>98</sup> Für diesen Abschnitt verdanke ich Ch. Ratkowitsch (Wien) wertvolle Hinweise.

chem Gedankengut verleihen dem *carmen* einen zusätzlichen Reiz.<sup>99</sup> Ein Indiz für eine entsprechende Autorintention könnte die einzige Angabe über die Person des *poeta-amator* sein; sie fällt aus dem Rahmen antiker Konvention und verwundert: *de nigella nam te ortum audio* (60). Dass die Antithese ‚schwarz – weiß‘ von Belang ist, beweist die zentrale *altercatio*-Frage: ‚Verdient die *candida* oder die *nigella* den Vorrang?‘ Metonymisch stehen diese Farben hauptsächlich für Reinheit bzw. Sündhaftigkeit. Schon im antiken und besonders im christlichen Sprachgebrauch wird ‚schwarz‘ in moralischem Sinn mit ‚schlecht, böse‘ gleichgesetzt. Umschreibung für den Teufel ist ‚der Böse, der Schwarze‘.<sup>100</sup> Demgemäß illustriert Prudentius Evas Sündenfall mit einer Kombination von Tier- und Farbsymbolik: Aus der weißen Taube wird eine schwarze Schlange.<sup>101</sup> In dieselbe Richtung geht Maximianus, wenn er zwei Geliebten sprechende Namen verleiht. Die zum *amor furtivus* bereite *puella* nennt er Aquilina (= *fusca*, eleg. 3, 5), das unangetastet umschwärmte Idol *Candida* (eleg. 4, 7f.).

Unser Autor scheint darüber hinaus mit einem Kontrast von Innen und Außen, *animus* und *corpus*, zu spielen. Leda, in ihrer Erscheinung *candida* und von strahlender Schönheit, entpuppt sich charakterlich als *libidinosa*. Sie erscheint vom Himmel her wie eine Lichtgestalt und ihre beschwichtigenden Begrüßungsworte *ne timeto, sed gaudeto* (24) lassen eine frohe Botschaft erwarten. Sie erinnern an die Epiphanie des *angelus Domini* bei den Hirten auf dem Felde (Verkündigung der Geburt Christi) sowie an den Besuch des Erzengels Gabriel bei Maria (*annuntiatio* der Geburt ihres Sohnes).<sup>102</sup> Was dagegen Leda verbal verkündet, ist Schlimmes, ihre ehemalige Entjungferung (*spoliata virginem*, 39) und die Geburt einer Tochter, die als Ehebrecherin großes Unheil über die Welt gebracht hat. Was sie nonverbal intendiert, ist die Verführung ihres Gegenübers. Sie ist eine Antipodin zur Maria *immaculata*, der Mutter des Salvator. Hinter

<sup>99</sup> Ausgehend vom Vergleich des Bernardus Silvestris zwischen Maria und Leda, führt Moser (s. o. Anm. 12), 321f. neben der Begrüßung 24 (Anspielung auf Luc. 1, 30 und 2, 10, s. u. Anm. 102) folgende Korrespondenzen an: Leda und Maria als *maris stella*, Jupiter – Schwan : Heiliger Geist – Taube, Verkündigung der Geburt der Jupiter-Kinder und Christi.

<sup>100</sup> Die Entwicklung ist aufgezeigt von F. J. Dölger, *Die Sonne der Gerechtigkeit und der Schwarze*, Münster 1918, 49–75; vgl. D. de Chapeaurouge, *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*, Darmstadt 1987, 106f.

<sup>101</sup> *Eva columba fuit tunc candida; nigra deinde / facta per anguinum malesuada fraude venenum* (Ditt. 1, 1f.).

<sup>102</sup> *Ne timeas Maria* (Luc. 1, 30). *Nolite timere: ecce enim evangelizo vobis gaudium magnum, quod erit omni populo* (Luc. 2, 10); vgl. ferner die typologische Präfiguration (Verkündigung der Geburt seines Sohnes Johannes an Zacharias): *Ne timeas, Zacharia, ... et erit gaudium tibi et exultatio, et multi in nativitate eius gaudebunt* (Luc. 1, 13f.).

dem Blendwerk himmlischen Glanzes verbirgt sich gleichsam ein *daemon fornicans*: ein Teufel in Engelsgestalt.

Demgegenüber ist Albors zwar dunkelhäutig, aber eine *virgo* (52) und aufgrund ihres Namens ‚weiß‘, das meint wohl rein und keusch. Archetypus für diese Gestalt dürfte die Braut im Hohen Lied sein. Denn die Hautfarbe der *sponsa*, deren Schönheit der *sponsus* und der *chorus* verherrlichen,<sup>103</sup> ist dunkel: *nigra sum, sed formosa, filiae Ierusalem, ...; nolite me considerare quod fusca sim, quia decoloravit me sol* (Cant. 1, 4f., Vulgata-Text).<sup>104</sup>

Die Auslegung des *canticum canticorum* im Mittelalter stand weitgehend unter dem Einfluss des Kommentars und der Homilien des Origenes (um 240 n. Chr.).<sup>105</sup> So wurden neben dem Schriftsinn seine ekklesiologische und seine mystagogische Deutung tradiert (Verhältnis der Kirche bzw. der Einzelseele zu Christus als Bräutigam). Origenes' Exegese zu unserem Zitat läuft auf Folgendes hinaus: Die Braut ist schwarz wegen ihrer Sünden, schön aufgrund von Reue, Buße, Bekehrung, Glauben.<sup>106</sup> Am Ende wird sie sogar weiß.<sup>107</sup> Die Sonne der Gerechtig-

<sup>103</sup> *Sponsus: O pulchra inter mulieres, 1, 7; ecce tu pulchra es, amica mea! ecce tu pulchra! 1, 14; formosa mea, 2, 10; quam pulchra es, amica mea! quam pulchra es! 4, 1; tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te, 4, 7; pulchra es, amica mea, suavis, et decora sicut Hierusalem, 6, 3; quam pulchra es et quam decora, 7, 6; dazu descriptio 4, 1–15; 6, 3–9; 7, 1–9; chorus: O pulcherrima mulierum, 5, 9; 5, 17; descriptio 7, 1–5.*

<sup>104</sup> Die Antithese stammt von Hieronymus; der Urtext koordiniert lediglich: ‚Schwarz bin ich und anziehend‘; zum ursprünglichen Wortlaut und Sinn s. O. Keel, *Das Hohelied*, Zürcher Bibelkommentare, Zürich <sup>2</sup>1992, 53–57.

<sup>105</sup> Erhalten nur noch in der lateinischen Übersetzung des Rufinus. Edition: Origenes Werke, 8, hg. v. W. A. Baehrens, GCS 33, Leipzig 1925 (nach dieser Ausgabe zitiere ich). Übersetzungen: Origen, *The Song of Songs, Commentary and Homilies*, trans., annot. R. P. Lawson, London 1957; Origenes und Gregor der Große. *Das Hohelied*, eingeleitet und übersetzt von K. S. Frank, Einsiedeln 1987. – Bei besagter Stelle kommt der Rufinus-Text dem Original näher als die Vulgata: *Fusca* (Variante: *nigra*) *sum et formosa, filiae Hierusalem* (Cant. 113, Z. 10–12). *Ne videatis me, quoniam infuscata sum ego, quia despexit me sol* (Cant. 125, Z. 12f.); *nigra sum et speciosa, filiae Hierusalem ... Ne intueamini me, quia ego sum denigrata, quoniam despexit me sol* (Hom. 1, 6, 35, Z. 23–27.). Die Exegesen zu Hom. 1, 6: Baehrens 35–38, Lawson 275–279, Frank 49–52, zu Cant. 1, 5f. (= Vulg. 1, 4f.): Baehrens 113–130, Lawson 91–113.

<sup>106</sup> *Potest autem et de unaquaque anima, quae post peccata plurima convertitur ad paenitentiam, dici quod ‚nigra‘ sit pro peccatis, ‚formosa‘ autem propter paenitentiam et ‚fructus paenitentiae‘* (125, Z. 6–9).

<sup>107</sup> *Paenitentiam egit a peccatis, speciem ei est largita conversio et ideo ‚speciosa‘ cantatur. Quia vero necdum omni peccatorum sorde purgata, necdum lota est in salutem, ‚nigra‘ dicitur, sed in atro colore non permanet; fit et candida. Itaque quando ad maiora conarsurgit et ab humilibus incipit ad alta conscendere, dicitur de ea: ‚quae est ista, quae ascendit dealbata?‘* (36, Z. 1–7; Zitat Cant. 8, 5; bei Hieronymus andere Version: *Quae est ista quae ascendit de deserto, deliciis affluens*); vgl. 125, Z. 29–126, Z. 6.

keit, d. h. Christus,<sup>108</sup> wirkt zweifach: Sie verbrennt und schwärzt den Sünder,<sup>109</sup> den Gerechten dagegen erleuchtet sie und hüllt ihn in Glanz und Licht.<sup>110</sup>

An eine Auslegung dieser Art dürfte auch Baudri von Bourgueil bei seiner admonitio an die Nonne Constantia gedacht haben (carm. 142).<sup>111</sup> Er verpflichtet sie zu Keuschheit und Reinheit des Herzens und bindet wahre Schönheit an den Glauben und die Liebe zu Gott. Um ihres Bräutigams willen sei sie dunkel eingekleidet (*Propter quem fuscus et viles tollis amictus*, carm. 142, 29), und ihre ganze Existenz stehe im Spannungsfeld der Polarität Schwarz-Weiß. Das solle sie ihren Mitschwestern, der Nachkommenschaft Jerusalems, verkünden (carm. 142, 33–38):

„*Fusca quod existo, mirari desinitote;*  
*Ardor enim solis me facit esse nigram;*  
*Me facit esse nigram cor contritum, caro trita;*  
*Veri solis amor me facit esse nigram.*  
*Fusca quidem mundo celestibus albico rebus,*  
*Turpis et atra solo, pulchra nitens que polo.“*

Im Dualismus von Körper und Geist/Seele, von Himmel und Erde verweist Schwarz auf ‚irdisch, fleischlich, sündig‘, Weiß auf ‚himmlisch, spirituell, rein‘, und auch hier führt der Weg aus der Sünde im Diesseits zum Heil im Jenseits.

Neben dieser Hell-Dunkel-Dichotomie gibt es auch andere Ansätze zur Erklärung des vermeintlichen Paradoxons ‚schwarz – schön‘. Gregor der Große z. B.

<sup>108</sup> Dazu Dölger (s. o. Anm. 100), 83–110.

<sup>109</sup> *Non putetis, o filiae Hierusalem, quod naturalis sit ista nigredo, quam videtis in vultu meo, sed scitote quoniam despectu solis facta est. ‚Sol enim iustitiae, quia me non invenit recte stantem, nec ipse rectos in me direxit lucis suae radios. Ego enim sum gentium populus, qui prius non adspexi ad ‚solem iustitiae‘ nec ‚steti ante Dominum‘; et ideo nec ille me adspexit, sed ‚despexit‘, neque adstitit mihi, sed praeteriit (126, Z. 6–13). Hinc ergo est in me, quam exprobras, ista nigredo, quia despexit me sol‘ propter incredulitatem et inoboedientiam meam (127, Z. 1f.). Vgl. die Verbvariante decoloravit (Hieronymus) – despexit (Rufinus, s. o. Anm. 105).*

<sup>110</sup> *Tunc reddetur mihi lux mea et splendor meus et in tantum propelletur a me, quam nunc exprobratis, ista nigredo, ut etiam ‚lux mundi‘ merear appellari (127, Z. 7–9); eos quidem, quos recti cordis invenerit et ad libram splendoris sui consistentes, illuminat et omni fulgore circumdat (127, Z. 14f.); indiscussum non omittamus, quia sol duplicis videtur esse virtutis, unius, qua illuminat, alterius, qua adurit, sed pro rebus et materiis subiacentibus aut illuminat aliquid luce aut ‚infuscat‘ et obdurat ardore (128, Z. 11–14). Ut enim diximus, duplicis virtutis est sol; iustos quidem illuminat, peccatores vero non illuminat, sed adurit (129, Z. 20–22); s. Kontext 129, Z. 11–130, Z. 5.*

<sup>111</sup> Eine andere Anspielung CC 25, Str. 3, 1: *The Cambridge Songs (Carmina Cantabrigiensia)*, ed., trans. J. M. Ziolkowski, New York - London 1994, 90: *quod fusca sum, non despice* (in Anm. S. 247 auf die vom Kerzenrauch geschwärzte Kathedrale von Trier bezogen).

versteht die schwarze Hautfarbe als Zeichen der Zuwendung und in den Anfängen der Kirche als Waffe der Gläubigen gegen Verleumdungen: Der Herr, der selbst gekommen sei, habe sie verbrannt, d. h. mit seiner Gnade stark berührt.<sup>112</sup> Die Prämisse ‚Sonne = Christus‘ verleiht ebenfalls der Farbe der Schwarzen Madonnen den Status einer Auszeichnung.<sup>113</sup>

Woran der Anonymus auch denkt: In den Kontrahentinnen Leda/Helena und Albors, den fatalen *candidae* und der ‚weißen‘ *nigella*, dürfte er zum einen antike Lasterhaftigkeit mit christlicher Moral konfrontieren, zum anderen verschiedene Frauentypen: Eva bzw. Schwarze Madonna, Hure bzw. Nonne. Dass unser verführter Verführer bei seinem Wunsch nach dem Coitus mit der Verbwahl *ut te nosset semel* (85) auf den *protoparentum lapsus* anspielt,<sup>114</sup> passt dazu. Wenn in der Leda die antiken Götter, die sich nicht gerade als Tugendbolde auszeichnen, für die *nigella* schwärmen, ergibt das im christlichen Horizont einen doppelten Situationswitz. Zum einen teilen sie den Geschmack des Königs Salomo, dem das ‚Lied der Lieder‘ zugeschrieben wird. Zum anderen favorisieren sie die ‚Heilige‘ vor der Sünderin.

Sich selbst, der bereitwillig der Versuchung erliegt, determiniert der Erzähler dreifach: durch seine Abstammung von einer *nigella*, durch die Schiedsrichterrolle des Paris und durch das Modell Jupiter *adulter*. Die allegorische Deutung des Parismythos, die bereits durch den Zuständigkeitsbereich der Göttinnen und die von ihnen angebotenen Geschenke nahe gelegt wird, vollzog Fulgentius in seinen drei Büchern *Mitologiae*. Seine Exegesen übten im Mittelalter große Wirkung aus und fanden zusätzliche Verbreitung durch Baudris komprimierende Versifizierung (carm. 154).<sup>115</sup> Fulgentius (myth. 2, 1) setzt Juno mit der *vita activa* gleich, Minerva mit der *vita contemplativa*, Venus mit der *vita voluptaria*, und diese Auslegung blieb auch im Weiteren bestimmend.<sup>116</sup> Die Entscheidung, die Paris trifft, gilt natürlich als falsch, und nicht weniger verfehlt ist die unseres Paris *alter* in der Leda. Widerstandslos lässt er sich von seiner *libido* zum *amor carnalis* hinreißen. Nichts anderes besagt seine Jupiter-Nachfolge. Die Zuhilfenahme eines zweiten Modells verleiht diesem Laster doppeltes Gewicht. Für den mittelalterlichen Leser mag beim Verweis auf Jupiter noch ein Nebenton mit-

<sup>112</sup> Frank (s. o. Anm. 105), 119.

<sup>113</sup> Chapeaurouge (s. o. Anm. 100), 106 mit Anm. 180; H. L. Keller, *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten*, Stuttgart<sup>2</sup> 1970, 358f.: ihre Farbe kommt von der *sponsa fusca* des Hohen Lieds.

<sup>114</sup> *Adam vero cognovit uxorem suam Hevam* (Gen. 4, 1).

<sup>115</sup> Ratkowitzsch (s. o. Anm. 25), 224; das Parisurteil bei Baudri carm. 154, 345–444.

<sup>116</sup> Etwa in einem Gedicht zu diesem Thema (wohl 12. Jh.), ediert von Dronke (s. o. Anm. 35), 2, 534–538. Dort ergreift der Autor in der letzten Strophe selbst das Wort zur Dekodierung (*luxus, honor, sapientia*).

schwungen. Bezeichneten bereits die Römer metonymisch eine irdische Schöne als Venus,<sup>117</sup> so umschreibt Baudri Kleriker und Ritter seiner Zeit, die *virgines* verführen, als Joves und Martes. Die Etikettierung soll besagen, dass die Angehörigen dieser Stände ihre ruchlosen Prototypen nachahmen.<sup>118</sup> Schließlich dürfte die Abstammung unseres Liebeshelden von einer *nigella*, und zwar einer, die durch keine weiteren Attribute aufgewertet wird, in dieselbe Richtung weisen. Aufgrund seiner Herkunft ein *nigellus* (Anspielung auf die Erbsünde?), hat er den Hang zur Unzucht in sich.

In christlichen Denkkategorien wird mit der Wahl zwischen hellhäutiger und dunkelhäutiger Schönheit eine Wahl zwischen *amor carnalis* und *amor spiritalis* verbunden sein. Jedenfalls erliegt unser *iudex* der Fleischeslust und damit gesteht er einen Sündenfall. Dass ihn eine Gestalt des antiken Mythos verführt, lässt sich verschieden deuten. Entweder steht der Name Leda als Deckname für eine konkrete Geliebte oder zusammen mit Helena als Metonym für weibliche Verlockung schlechthin,<sup>119</sup> oder er soll andeuten, dass der Delinquent nur in Gedanken gesündigt hat. Zugleich zeigt sich unausgesprochen, welche gefährliche Fantasien die Lektüre antiker Texte auslösen kann, wenn deren Wortsinn nicht durch Rationalisierung oder Allegorese sublimiert wird. Der Erzähler hat die Leda-Geschichte so oft gelesen (*legi et relegi*, 66), bis sie in einer Art Pygmalion-Effekt für ihn eigene Wirklichkeit geworden ist. Dass ihn das Interesse an paganer Literatur zur Ausrichtung auf falsche Werte verleitet, illustriert eine Motivparallele. Er reagiert auf Ledas unglaubliche Schönheit wie die *regina* Saba auf Salomons unglaubliche Weisheit. Beide lassen sich nicht durch Berichte, sondern erst durch den Augenschein davon überzeugen.<sup>120</sup> Nach Origenes' Auslegung vertraut Saba nicht auf Menschen, sondern allein auf Gott und geht ins himmli-

<sup>117</sup> Etwa Lucr. 4, 1185; Verg. ecl. 3, 68; Ov. ars 2, 397; zur *significatio translata pro amata* bei Plautus s. G. Lodge, *Lexicon Plautinum*, 2, Hildesheim 1962, 840.

<sup>118</sup> *Iupiter instat adhuc et tecum ludere temptat /... Sunt multi iuvenes Iovis impia facta sequentes, / Quos non inmerito dicimus esse Ioves* (carm. 200, 97–100); s. Ratkowsch (o. Anm. 25), 224 und ead., *Io und Europa bei Baudri von Bourgueil*, in: E. Könsgen (Hg.), *Arbor amoena comis*, Stuttgart 1990, 155–161 (158).

<sup>119</sup> In der *Altercatio Ganimedis et Helene* ist Helena Repräsentantin heterosexueller Liebe.

<sup>120</sup> Vgl. zu 65–69: *Dixitque* (sc. *Saba*) *ad regem: Verus est sermo quem audivi in terra mea super sermonibus tuis, et super sapientia tua: et non credebam narrantibus mihi, donec ipsa veni, et vidi oculis meis, et probavi quod media pars mihi nuntiata non fuerit: maior est sapientia et opera tua quam rumor quem audivi* (reg. 3, 10, 6f., Vulgata). Die Geschichte der äthiopischen = dunklen Königin Saba, die den berühmten Salomon aufsucht, um seine Weisheit zu erproben, legt Origenes seiner Kommentierung von Cant. 1, 5 zugrunde (115, Z. 8–116, Z. 14; 118, Z. 22–122, Z. 12) und deutet sie ekklesiologisch als Kirche, die zu Christus kommt, so dass Salomons Weisheit heilsgeschichtlich auf Gottes Weisheit hindeutet. – Vgl. o. Anm. 75.

sche Jerusalem ein.<sup>121</sup> Unser Protagonist dagegen entfernt sich durch die ‚Bekehrung‘ zu seiner Göttin vom Seelenheil.

Die Intention des Autors ist nicht eindeutig festzulegen. Denn das Thema ‚Der Kleriker als Liebhaber‘ beansprucht in der Literatur der Zeit eine Art Eigenrecht, abgekoppelt von kirchlicher Moral und der Problematik sündhaften Verhaltens.<sup>122</sup> In den *Carmina Burana* wird bei der Streitfrage, ob ein *miles* oder ein *clericus* der bessere Liebhaber sei, nicht etwa die Frage aufgeworfen, ob ein Geistlicher überhaupt eine Frau lieben darf (CB 82, 92). Und selbst Andreas Capellanus, der darauf eingeht und in den Kapiteln *De amore clericorum* und *De amore monachorum* das Verbot des *amor mixtus* für Kleriker wie für Nonnen als unabdingbar aufrecht erhält (208–212), ist bei den männlichen Gottesdienern weitaus nachsichtiger. Er räumt ein, dass auch sie der *tentatio corporis* ausgesetzt sind (*propter otia multa continua et ciborum abundantiam copiosam*, 210 § 4) und schlägt in einem solchen Fall die Beachtung seiner Liebesregeln vor. Im Gespräch zwischen einem Hochadeligen und einer Hochadeligen (H) lässt er den werbenden Mann in einer Passage in Klerikerrolle agieren und seine Position verteidigen gegen den Einwand der Dame, ein Geistlicher müsse alle körperlichen Begierden meiden. Nach Gottes Willen, so hält dieser dagegen, seien auch *clerici* nicht gegen einen *lapsus carnis* gefeit und nicht vom *stimulus carnis* verschont. Danach nutzt er seinerseits, um sich der Dame zu empfehlen, das Verfahren der Kontrastierung und begründet, weshalb in der Liebe ein *clericus* einem *laicus* vorzuziehen sei.<sup>123</sup>

Unter der Annahme, dass die Ich-persona der Leda als Geistlicher zu verstehen sei, gibt es zwei Möglichkeiten. Entweder legt der Autor die Prämisse des *clericus-amator* zugrunde und inszeniert eine Anfechtung des Fleisches in Form eines geistreichen *iocus amoris*, bei dem der Protagonist beweist, wie bereit und wie gut geschult ein *clericus* für einen *amor furtivus* ist. Oder er beabsichtigt Kritik und weist anhand eines Einzelbeispiels auf eine viel beklagte Schwäche des Klerikerstandes hin.<sup>124</sup> In diesem Fall verurteilt und verdammt er die bekannte Lasterhaftigkeit aber nicht im lehrmeisterlichen Ton geißelnder Satire. Vielmehr setzt er sich heiter und humorvoll mit dem Problem auseinander. Er führt ein Stückchen ‚verkehrte Welt‘ vor, lässt den *clericus* wie einen Komödienhelden agieren und überträgt ihm die unpassendste Rolle eines perfekten, in der ovidischen Liebeskunst geschulten *amator*, für den der *amor carnalis* höchstes Ziel bedeutet. So kann der geistliche Leser im Zerrspiegel seine Verirrung

<sup>121</sup> Cant. 120, Z. 19–121, Z. 13.

<sup>122</sup> Vgl. Walsh (s. o. Anm. 35, 1971), 24.

<sup>123</sup> Er sei vorsichtiger, klüger, maßvoller und allwissend, 182–184 § 481–488.

<sup>124</sup> Auch CB 91 wettet gegen unkeusche Priester.

erkennen, falls er zu denjenigen gehört, die von der *vita contemplativa* zur *vita voluptaria* abgefallen sind.

Den Verzicht auf Tadel und die Methode, das Fehlverhalten wie ein normales und selbstverständliches kommentarlos vor Augen zu führen, hätte dann die Leda mit dem Liebeskonzil von Remiremont gemeinsam,<sup>125</sup> einer sarkastischen Karikatur des lasterhaften Treibens in diesem berühmten Kloster. Die jüngeren Nonnen verstehen sich nicht etwa als Bräute Christi, sondern als Schülerinnen Ovids. Sie debattieren nicht über den *amor spiritalis*, sondern – nach dem üblichen *altercatio*-Muster (Wahl zwischen *miles* und *clericus*) – über die Praktizierung des *amor carnalis* und verabschieden folgende Klosterregel: Verbot, Ritter zu lieben, Gebot, Kleriker zu lieben. Beim Liebeskonzil handelt es sich um die Parodie eines Konvents, während die Leda formal nicht etwa als Parodie einer Beichte eingekleidet ist.<sup>126</sup> Gemeinsam aber haben beide Texte die Übertreibung der Perversion, die dem Laster die Maske der Tugend aufsetzt. Die Nonnen beschließen hochgradige Sündhaftigkeit als künftiges Lebensziel, der *clericus* feiert seinen Fehltritt als Heldentat. Statt in reumütige Zerknirschung und Bußfertigkeit verfällt er in euphorischen Jubel über eine sträfliche Sünde. So gesehen, wäre der *nigellus* ein schwarzes Schaf, das doppelte Schuld auf sich lädt: seinen *carnis lapsus* und seine Unfähigkeit zur *paenitentia*.<sup>127</sup> In Aussicht stünde nicht ewiges Leben – die Junktur *victurus perenniter* (93. 103) dürfte auch auf die christliche Jenseitshoffnung anspielen –, sondern ewige Verdammnis.

Gerlinde Bretzigheimer  
Reinhold-Frei-Straße 17  
CH-8049 Zürich

<sup>125</sup> Text und Literaturangaben bei Szövérfy (s. o. Anm. 12), 2, 385–390.

<sup>126</sup> Wie etwa die berühmte Vagantenbeichte des Archipoeta, der seine Hauptlaster, seinen Hang zu schönen Frauen, zum Spiel und zum Trinken bekennt, sie aber nicht bereut. Der Archipoeta, lat.-dt. v. H. Krefeld, Berlin 1992, 81–87.

<sup>127</sup> *Si autem et tu non egeris paenitentiam, cave, ne anima tua ‚nigra‘ dicatur et turpis et duplici foeditate turperis (.) ‚nigra‘ propter peccata praeterita, turpis propter hoc, quia in iisdem vitiis perseveres* (Origenes, 36, Z. 17–20).