

Erich Köhler: Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur  
Herausgegeben von  
Henning Krauß  
und Dietmar Rieger  
Band 1,2



Erich Köhler

# Mittelalter II

Herausgegeben von  
Dietmar Rieger

Freiburg i. Br. 2006

*Zweite Auflage*  
Digitale Bearbeitung: Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau

## Zur Neuausgabe

Durch die freundliche Genehmigung von Frau K. Köhler war es möglich, eine digitale Publikation der gesuchten, im Buchhandel seit längerem vergriffenen Vorlesungsreihe auf dem Server der Universitätsbibliothek Freiburg zu veranstalten. Der leichteren Lesbarkeit halber sind die Anmerkungen jetzt nicht als End-, sondern als Fußnoten untergebracht, wie es bei einer digitalen Publikation einzig sinnvoll ist. Ansonsten ist die Ausgabe ein neugesetzter, sachlich aber unveränderter Nachdruck der Erstausgabe.

Universitätsbibliothek Freiburg i.Br.

# Inhalt

|   |     |
|---|-----|
| Vorwort .....   | 7   |
| Die Lyrik der Trouvères .....   | 8   |
| Allgemeines .....   | 8   |
| Die lyrischen Gattungen.....  | 13  |
| Zu einzelnen Trouvères .....  | 15  |
| Chrétien de Troyes.....   | 15  |
| Conon de Béthune .....  | 17  |
| Gace Brulé .....  | 19  |
| Châtelain de Couci.....   | 24  |
| Richard de Fournival .....  | 28  |
| Thibaut de Champagne.....   | 30  |
| Colin Muset .....   | 36  |
| Jean Bodel .....  | 42  |
| Adam de la Hale.....  | 45  |
| Marie de France und der Lai.....  | 51  |
| Allgemeines .....   | 51  |
| Zu einzelnen Lais.....  | 54  |
| Lanval .....  | 54  |
| Bisclavret.....   | 64  |
| Laüstic.....  | 68  |
| Yonec.....  | 71  |
| Eliduc .....  | 73  |
| Equitan .....   | 76  |
| Chievrefoil .....   | 78  |
| Die Funktion der Gattung – Liebeskonzeption und »aventure«-Begriff..... | 80  |
| Das Fabliau.....  | 85  |
| Allgemeines .....   | 85  |
| Zu einzelnen Fabliaux.....  | 86  |
| Versuch einer Gattungsdefinition.....                                   | 90  |
| Das französische Theater des Mittelalters.....                          | 97  |
| Zur Entstehung des altfranzösischen Dramas .....                        | 97  |
| Zu einzelnen Dramen.....  | 101 |
| Le Mystère d'Adam .....   | 101 |
| Le Jeu de Saint Nicolas .....   | 107 |
| Courtois d'Arras.....   | 111 |
| Le Jeu de la Feuillée .....   | 115 |

|  |     |
|--|-----|
| Le Jeu de Robin et de Marion .....   | 121 |
| Aucassin et Nicolette .....  | 125 |
| Rutebeuf .....   | 138 |
| Li Diz de l'Erberie .....  | 138 |
| Das religiöse Drama: Le miracle de Théophile .....   | 139 |
| Das lyrische, satirische und polemische Werk Rutebeufs.....  | 142 |
| Der Rosenroman.....  | 158 |
| Einführung in den ersten Teil: Guillaume de Lorris .....   | 158 |
| Einführung in den zweiten Teil: Jean de Meung .....  | 162 |
| Die Stilform der Allegorie – ihr Verhältnis zur Symbolik und die Rolle der<br>Allegorese .....                                 | 173 |
| Die geschichtliche Entwicklung der allegorischen Dichtung.....   | 178 |
| Die Fragen nach dem Sinn des Rosenromans vor dem Hintergrund der<br>»materiellen« Synthese der allegorischen Traditionen ..... | 181 |
| Guillaume de Lorris .....  | 181 |
| Jean de Meung .....  | 194 |
| Auswahlbibliographie LYRIK.....  | 204 |
| Allgemeines .....  | 204 |
| Einzelne Gattungen .....   | 206 |
| Einzelne Dichter.....  | 209 |
| Lais .....   | 210 |
| Fabliaux .....   | 213 |
| Theater .....  | 214 |
| Aucassin et Nicolette .....  | 216 |
| Rutebeuf .....   | 216 |
| Rosenroman .....   | 217 |

## Vorwort

Dieser Band von Erich Köhlers Vorlesungen befaßt sich mit einem breiten Spektrum von Dichtern und literarischen Gattungen des französischen Mittelalters. Die Mannigfaltigkeit des literarischen Systems dieser Epoche wird hier besonders deutlich. Die nie ins ausgesprochen Trocken-Wissenschaftliche geratene Darstellung gewährt Einblicke in die Welt der mittelalterlichen Dichtung, die auch den literarisch interessierten Laien zu faszinieren vermögen.

Erich Köhler selbst hatte bereits vielen Zitaten aus der altfranzösischen Literatur deutsche Übersetzungen bzw. Übersetzungshinweise beigegeben. Diese wurden übernommen, z.T. vervollständigt. Um auch solchen Lesern, die über keine altfranzösischen Sprachkenntnisse verfügen, eine möglichst reibungslose, dem Elan der Darstellung und der Vielfalt des Dargestellten gerecht werdende Lektüre zu ermöglichen, wurden auch den übrigen abgesetzten Zitaten Übersetzungen beigefügt. Wenn diese hinzugefügten Übersetzungen einer schon publizierten Übersetzung entnommen sind, wird der Name des Übersetzers vermerkt.

Für wertvolle Hilfe bei der redaktionellen Arbeit danke ich Frau Dr. Renate Kroll sehr herzlich. Dank schulde ich auch Frau Anne Amend.

Möge dieser Band von Erich Köhlers Vorlesungen nicht nur – wie alle anderen Bände – den Leser auf eine informierende und zugleich fesselnde Weise in einen wichtigen Bereich der französischen Literaturgeschichte einführen, sondern auch dem Mittelalter und seiner Kultur neue Freunde gewinnen – jener Epoche, die Erich Köhler ganz besonders am Herzen lag.

Dietmar Rieger

# Die Lyrik der Trouvères

## Allgemeines

Wir haben lange vom Roman gesprochen und wollen uns jetzt der lyrischen Dichtung zuwenden. Dieser Bereich der mittelalterlichen Literatur Frankreichs verdiente eine sehr eingehende Behandlung, weil sich mit ihm, ähnlich wie mit der Epik, eine schwerwiegende und noch ungelöste Problematik der Ursprungsfragen verbindet. Ich muß mich auch hier auf das Notwendigste beschränken.

Ich verweise zunächst auf die wichtigste Literatur zu unserem Gegenstand. Dabei ist sogleich zu sagen, daß es mit Monographien zur altfranzösischen Lyrik – im Gegensatz zu der Dichtung der provenzalischen Trobadors – lange Zeit ziemlich schlecht bestellt war. Die gängigen Gesamtdarstellungen der Literatur des französischen Mittelalters sind in dieser Beziehung nicht befriedigend. Doch ist in den letzten fünfzehn Jahren einiges geschehen.

Das älteste Werk, das den ganzen Komplex aufzuarbeiten versucht, stammt von Alfred Jeanroy.<sup>1</sup> Jeanroys Lehrer Gaston Paris<sup>2</sup> nahm zu diesem Buch Stellung. Beide Verfasser interessierte in erster Linie das Ursprungsproblem. Eine historische Darstellung der Autoren und Gattungen lyrischer Dichtung unternahm in jüngerer Zeit der führende französische Mediävist Jean Frappier.<sup>3</sup>

Die zu gleicher Zeit in gleicher Aufmachung erschienene Vorlesung von Robert Bossuat<sup>4</sup> ist weniger ergiebig, kann jedoch zur Ergänzung herangezogen werden.

Über Themen und Motive dieser Dichtung gibt es eine materialreiche, von Käthe Hoffmanns<sup>5</sup> verfaßte Dissertation. Sie ist auf einem wichtigen Teilgebiet überholt durch eine den neuesten Stand der Forschung auf dem Gebiet der semantischen Strukturanalyse repräsentierende Thèse von Georges Lavis.<sup>6</sup> Die Arbeit von Lavis steht schon wie selbstverständlich auf dem Boden einer neuen Konzeption mittelalterlicher Lyrik, einer Neuorientierung der Forschung, die 1949 durch einen von Ro-

---

<sup>1</sup> *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge. Etudes de littérature française et comparée*, Paris <sup>3</sup>1925, (Nachdr. Paris 1965).

<sup>2</sup> *Les origines de la poésie lyrique en France*«, in: *Journal des Savants* 1892, wiederabgedruckt in: G. P., *Mélanges de littérature française du moyen âge*, Bd. 2, Paris 1912 (Nachdr. Paris 1966), S. 539-615.

<sup>3</sup> *La poésie lyrique française aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Les auteurs et les genres*, Paris 1966.

<sup>4</sup> *La poésie lyrique en France aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris 1952 (Les cours de Sorbonne).

<sup>5</sup> *Themen der französischen Lyrik im 12. und 13. Jahrhundert*, Bonn 1936 (Diss.).

<sup>6</sup> *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du moyen âge (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles). Etude sémantique et stylistique du réseau lexical »joie« – »dolor«*, Paris 1972 (Bibliothèque de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris 100).

bert Guiette verfaßten Artikel eingeleitet wurde, der seine Wirksamkeit erst nach dem Neudruck von 1960 voll entfaltete.<sup>7</sup> Es mag seltsam klingen, aber es ist so: erst jetzt wurden die romantischen Vorstellungen von Seelenerguß des Dichters, von Erlebnistiefe und persönlicher Erschütterung und von Originalität der Empfindung, denen die Forschung noch immer huldigte, wirklich exorzisiert und ein neues Verständnis für die Formelhaftigkeit, für die vermeintlichen oder wirklichen Clichés, für die Topoi mittelalterlicher Dichtung erarbeitet. Die konsequenteste Anwendung und Nutzbarmachung der neuen Einsicht in den »formellen« Charakter dieser Dichtung bringt das Buch von Roger Dragonetti.<sup>8</sup> In die gleiche Richtung zielen die wichtigen Studien von Paul Zumthor.<sup>9</sup> Schließlich ist hier das jüngste zweibändige Werk – von Pierre Bec<sup>10</sup> – zu nennen, auf das sich alle weitere Beschäftigung mit dem Gegenstand stützen müssen.

Die Ursprungsproblematik, eines der klassischen Probleme der romanischen Philologie, ist in diesem Falle nicht von der Frage nach den Ursprüngen der provenzalischen Trobadorlyrik zu trennen. Die ältere Phase der Forschung mit sämtlichen Lösungsvorschlägen ist säuberlich dargestellt und diskutiert bei Käte Axhausen.<sup>11</sup> Alle Theorien, die bis zum Jahr 1958 vorgetragen wurden, sind aufgearbeitet und kritisch gesichtet in dem kenntnisreichen und klugen Buch des Germanisten Herbert Kolb.<sup>12</sup> Mit Vorsicht zu genießen, unter dieser Voraussetzung aber dann auch mit Gewinn, ist das Buch von Leo Pollmann.<sup>13</sup>

Der Gesamtbestand der altfranzösischen Liedproduktion ist erfaßt und geordnet worden von G. Raynaud<sup>14</sup>, neubearbeitet und herausgegeben von Hans Spanke.<sup>15</sup> Beide Werke sind jetzt weitgehend überholt durch das mustergültige Repertorium von Ulrich Mölk und Friedrich Wolfzettel.<sup>16</sup> Diesem Buch haben die Verfasser einen Apparat von Lochkarten beigegeben, die es erlauben, den gesamten Bestand der Lieder schnell nach Gesichtspunkten der Gattung, der Strophenform, der Versart usw. zu erschließen.

Wir dürfen niemals den Umstand aus den Augen verlieren, daß die lyrische Dichtung des Mittelalters *gesungene Dichtung* war, und das heißt, daß der Dichter stets

---

<sup>7</sup> »D'une poésie formelle en France au moyen âge«, in: R. G., *Questions de littérature*, Gent 1960 (Romanica Gandensia 8) (Nachdr. Paris 1972).

<sup>8</sup> *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges 1960.

<sup>9</sup> Insbesondere *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris 1963, sowie *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972.

<sup>10</sup> *La lyrique française au moyen âge (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Bd. 1: *Études*, Paris 1977; Bd. 2: *Textes*, Paris 1978.

<sup>11</sup> *Die Theorien über den Ursprung der provenzalischen Lyrik*, Marburg 1937.

<sup>12</sup> *Der Begriff der Minne und das Entstehen der höfischen Lyrik*, Tübingen 1958 (Hermaea. Germanistische Forschungen 4).

<sup>13</sup> *Die Liebe in der hochmittelalterlichen Literatur Frankreichs. Versuch einer historischen Phänomenologie*, Frankfurt am Main 1966 (Analecta Romanica 18).

<sup>14</sup> *Bibliographie des chansonniers français des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, 2 Bde., Paris 1884 (Nachdr. New York 1970).

<sup>15</sup> *Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Bd. 1, Leiden 1955.

<sup>16</sup> *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München 1972 (mit 74 Lochkarten).

auch zugleich der Komponist seines Liedes gewesen ist. Aus diesem Grunde kommt bei der Erörterung der Ursprungsfrage auch dem Musikhistoriker eine wichtige Rolle zu. Und nicht nur bei dem Problem des Ursprungs, sondern auch bei der Frage nach dem Wesen dieser Dichtung. Kein Verlaine brauchte vom Text zu fordern: »De la musique avant toute chose«<sup>17</sup>, denn nicht der Text, nicht der Vers an sich, brauchte das musikalische Element zu enthalten, denn dieses war durch die Melodie des Liedvortrags, durch den Gesang und das begleitende Instrument gegeben. Doch gilt für alle mittelalterliche Lyrik, für die in der »langue d'oïl« genauso wie für diejenige in den anderen Sprachen, was der Trobador Folquet de Marseille über die untrennbare Einheit von Text und Melodie gesagt hat: Eine Kanzone ohne Melodie – so formulierte dieser Dichter des beginnenden 13. Jahrhunderts – ist wie eine Mühle ohne Wasser. Die Umsetzung des mittelalterlichen Notensystems in das moderne bereitet den Musikhistorikern immer noch erhebliche Schwierigkeiten. Darüber informiert zuletzt Ewald Jammers.<sup>18</sup> Die wichtigsten Arbeiten über die musikalischen Formen dieser Dichtung stammen von Friedrich Gennrich.<sup>19</sup>

Die musikalische Überlieferung fließt bei der nordfranzösischen Lyrik weitaus reicher als im Süden. Während uns von dem provenzalischen Minnesang nur insgesamt 264 Melodien erhalten geblieben sind, haben uns die Musikhandschriften des Nordens über 2000 Melodien überliefert.

Der Dichterkomponist des altfranzösischen Liedes heißt *trouvère*. Das Wort ist gleicher Herkunft wie altprovenzalisch *trobador*. Die Etymologie von *trouvère* ist noch immer nicht eindeutig erklärt. Vieles spricht für ein *tropare* zu *tropus* = »Tropen finden«, »erfinden«. Doch hat neuerdings auch die ältere Etymologie, ein mittellateinisches *turbare*, wieder Anhänger gefunden.

Das Problem des Ursprungs des provenzalischen Minnesangs und des Minnesangs überhaupt – immer noch heftig umstritten – stellt sich in dreifacher Gestalt:

1. für die lyrischen Formen: Vers, Strophe, Gattungen,
2. für die Musik,
3. für den höfischen Kultur- und Minnebegriff.

Von unserer Behandlung des höfischen Romans her wissen wir, daß die *fin' amor*, die hohe Minne, Inbegriff einer höfisch-ritterlichen Lebenslehre mit ethischen und ästhetischen Komponenten und mit integrierender sozialer Funktion ist. Im Mittelpunkt der Verehrung steht die edle Frau, die *dame*, provenzalisch *domna* von lat. *domina* = »Herrin«. Aus der Spannung zwischen Begehren und Nicht-Erfüllung oder Noch-Nicht-Erfüllung erwächst die Kraft zur Veredelung, zur Bewährung, zur Perfektion des liebenden Mannes. In der Lyrik aber, das heißt in deren spezifisch

---

<sup>17</sup> »Art poétique«, in: *Oeuvres poétiques complètes* (hrsg. Y.-G. Dantec), Paris 1951 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 206.

<sup>18</sup> »Die Rolle der Musik im Rahmen der romanischen Dichtung des Mittelalters«, in: *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters* (hrsg. Hans Robert Jauß und Erich Köhler), Bd. 1, Heidelberg 1972, S. 483-537.

<sup>19</sup> Ich nenne besonders sein Buch: *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*, Halle 1932.

höfischen Gattungen, ist die geliebte und angebetete Frau – anders als im höfischen Roman – stets die verheiratete Frau, und zwar die Frau eines anderen.

In der mehr als hundertjährigen, ununterbrochenen Debatte über den *Ursprung* und die *Entstehung* dieser Poesie werden bis heute die folgenden Theorien vertreten. Ich klassifiziere und schematisiere, so daß Übergänge und Kombinationen nicht gebührend zum Ausdruck kommen können. Diese Schematisierung besteht jedoch insofern zu Recht, als fast alle diese Theorien einmal, zum Teil noch heute, mit Exklusivanspruch aufgetreten sind oder auftreten:

1. Die Theorie vom *volkstümlichen* Ursprung der höfischen Kunstlyrik. So etwa die berühmte These von Gaston Paris<sup>20</sup>, daß die gesamte mittelalterliche Lyrik aus den Maitanzliedern hervorgegangen sei. Diese These ist – in ihrer modifizierten modernen Form, wie sie etwa Theodor Frings<sup>21</sup> vertrat – für einzelne Gattungen immer noch ernst zu nehmen.

2. Die mittelalterliche Lyrik lasse sich von der *klassisch-antiken Dichtung* herleiten. Obwohl der Einfluß Ovids unbestritten ist, wird diese Auffassung heute von niemandem mehr ernstlich vertreten.

3. Ausgangspunkt soll die blühende *mittellateinische Dichtung* gewesen sein, insbesondere die Vagantenpoesie, wie sie etwa in den *Carmina Burana* oder in der Cambridger Liedersammlung vertreten ist. Daß hier Beziehungen vorliegen, ist unbestreitbar, aber es liegt eine Welt zwischen der Vaganten- und Goliardenpoesie mit Wein, Weib und Gesang und der Dichtung der schmachttenden Liebe der höfischen Sänger.

4. Der Ursprung sei in der *christlichen Dichtung*, in den *Hymnen* und in der *Marienlyrik* zu suchen. Darüber gibt es heute einen gewissen Konsens in der Forschung: Die hohe Zeit der Mariendichtung fällt in die Zeit nach der Entstehung der Minnedichtung und beeinflusst diese erst in ihrer Spätphase. Sicher erscheint heute jedoch, daß die musikalische Entwicklung der Liturgie eine der Voraussetzungen für Ausbildung und Entfaltung der musikalischen Seite der profanen Minnelyrik war.

5. Die *arabische* Theorie wurde schon vor rund 150 Jahren konzipiert und hat bis in die jüngste Zeit ihre Anhänger, nicht zuletzt in einem so bedeutenden Gelehrten wie Ramon Menéndez Pidal.<sup>22</sup> Gleichwohl wird sie heute nicht mehr mit Ausschließlichkeit, sondern allenfalls als Beitrag einzelner Motive und Formen vertreten.

6. Die *soziologische* Theorie. Ich, der für sie verantwortlich zeichnet, habe sie in rund fünfundzwanzig Jahren entwickelt. Die internationale Forschung hat sie inzwi-

---

<sup>20</sup> In: *Les origines de la poésie lyrique en France*, op. cit.

<sup>21</sup> In: *Die Anfänge der europäischen Liebesdichtung im 11. und 12. Jahrhundert*, München 1960.

<sup>22</sup> *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas de historia literaria y cultural*, Madrid 1957 sowie *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid<sup>5</sup>1963.

schen, anfangs widerstrebend, zur Kenntnis genommen und scheint auf ihren Beitrag zur Erklärung des Phänomens Minnesang nicht mehr verzichten zu wollen.<sup>23</sup>

Die Dichtung der französischen Trouvères setzt ein in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, und zwar unter dem Anstoß der provenzalischen Minnellyrik. Bei der Vermittlung nach dem Norden dürfte das Haus Aquitanien, vor allem die berühmte Eleonore von Poitiers, die Enkelin des »ersten« Trobadors, eine hervorragende Rolle gespielt haben. Eleonore, in erster Ehe mit Ludwig VII. von Frankreich, in zweiter Ehe mit Heinrich II. von England verheiratet, zog provenzalische Trobadors an ihren Hof, unter ihnen den berühmtesten: Bernart de Ventadorn. Ihre Töchter Alix de Blois und Marie de Champagne sind uns bereits als Mäzene der höfischen Dichtung, besonders des Romans bekannt. Von Chrétien de Troyes, dem Schützling Mariens, stammen auch die ältesten Minnekanzonen in französischer Sprache. Eleonores Sohn Richard Löwenherz ist uns als Verfasser von zwei Liedern bekannt. Ein anderer hochgeborener Trouvère des 13. Jahrhunderts, Thibaut de Champagne, gehört gleichfalls zu den Nachkommen Eleonores. Bis zu dem dichtenden König Dom Dinis von Portugal, dem großen König Alfons dem Weisen von Spanien und bis zu Charles d'Orléans reicht die dichtende Nachkommenschaft dieser hochbegabten Familie.

Die einzelnen Landschaften und Provinzen Frankreichs sind an der Trouvère-Dichtung sehr unterschiedlich, d. h. auch mit deutlich unterscheidbaren Besonderheiten beteiligt. Der Westen trug nur wenig bei, während der Osten und der Norden zahlreiche Dichter stellten. Der französische Königshof war nie Mittelpunkt der Dichtung: ein sehr wichtiges Indiz für den ideologisch-politischen Charakter dieser Dichtung. Als Hauptzentren sind die Höfe der Champagne, von Blois, Flandern und die Stadt Arras zu nennen. Aus dem Zeitraum von etwa 1160 bis 1300 sind uns mehr als 200 Trouvères namentlich bekannt. Die überwiegende Mehrzahl, vor allem in den ersten Generationen, gehört dem Adelsstand an. In den letzten Jahren des 12. Jahrhunderts beginnt sich indessen das bürgerliche Patriziat der aufblühenden nordfranzösischen Städte der Dichtung zuzuwenden und sich an der höfischen Lebensart zu orientieren. Vor allem die Stadt Arras wird für ein ganzes Jahrhundert zum Zentrum einer Dichtung, die sich durch persönlichere und realistischere Züge von der aristokratischen höfischen Lyrik unterscheidet, ohne indessen deren Traditionen zu verlassen. Ich komme darauf wieder zurück.

---

<sup>23</sup> Eine Art von vorläufigem Résumé dieser inzwischen ergänzten und erweiterten Studien in: *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania*, Frankfurt am Main 1972 (Wissenschaftliche Paperbacks Literaturwissenschaft). Frühere Arbeiten in: *Trobadorlyrik und höfischer Roman. Aufsätze zur französischen und provenzalischen Literatur des Mittelalters*, Berlin 1962. Spätere Studien – auch einen soziologisch orientierten Vergleich mit dem deutschen Minnesang – in dem Sammelband *Vermittlungen. Romanistische Beiträge zu einer historisch-soziologischen Literaturwissenschaft*, München 1976.

## Die lyrischen Gattungen

Sehen wir uns zunächst in aller Kürze die einzelnen Gattungen dieser Dichtung an. Mit der Konzeption der höfischen Minne übernahmen die Trouvères von den provenzalischen Trobadors auch die meisten der von diesen bereits ausgebildeten Liedarten und Formen.

Dazu gehört vor allem die berühmteste, höchste und kunstvollste der von den Trobadors gepflegten Gattungen, die *Kanzone*, die *chanson*. Sie besteht aus fünf bis sechs Strophen, auf die als Abschluß ein bis drei Kurzstrophen, der sogenannte *envoi* = »Geleit«, provenzalisch *tornada*, folgen. Der Bau der Strophen wird durch einen Aufgesang, *ouvert*, aus zwei Stollen, *pieds*, und einen frei gestalteten Abgesang, *clos*, bestimmt. Die Kanzone war ausschließlich der hohen Minne und dem Lobpreis der Dame vorbehalten und verlangte den hohen Stil. Jede Kanzone mußte ihre eigene Strophenform und eigene Melodie haben, während in anderen Liedgattungen metrische und musikalische Kontrafaktur durchaus üblich war.

Das *Serventois* entspricht dem provenzalischen *Sirventes*, abgeleitet von *sirven* = »Diener, Dienstmann«. Es ist das Rügelied, dient der persönlichen Satire, der Moralkritik oder auch politischen Zwecken. Die Melodie wurde meistens einer Kanzone entlehnt.

Eine große Fortuna hatte bei den Trouvères auch das *Partimen* oder *joc partit* der Provenzalen, französisch *jeu-parti*, in späterer Zeit auch *parture* genannt. Im *Jeu-parti* = »verteiltes Spiel«, von dem uns über 200 altfranzösische Stücke erhalten sind, behandeln zwei Dichter, von Strophe zu Strophe abwechselnd, eine dilemmaartige Liebesfrage. Am Schluß – also im *envoi* – werden Richter ernannt, welche in der Streitfrage ein Urteil fällen sollen.

Das *Jeu-parti* ist also die Gattung der Liebeskasuistik par excellence. Das *Jeu-parti* verwendet ebenso wie das *Serventois* die Strophenform der Kanzone. Das gleiche gilt für das *Kreuzzugslied*, die *chanson de croisade*. Wie schon der Name nahelegt, handelt es sich hier um den Aufruf zum Zug ins Heilige Land und zum Kampf gegen die Heiden, oft verbunden mit scharfer Kritik an der säumigen Ritterschaft, welche die Strapazen des Kreuzzugs scheut oder den Kreuzzug zu weniger heiligen Zwecken mißbraucht. Aus der Zeit vom zweiten bis zum siebten Kreuzzug sind 29 altfranzösische *chansons de croisade* erhalten.

Bei Kanzone, *Serventois*, *Partimen* und Kreuzlied – das eigentlich zum *Serventois* gehört – ist die Entlehnung von den provenzalischen Trobadors nicht in Zweifel zu ziehen. Sehr viel schwieriger ist die Herkunftsfrage für andere Gattungen zu entscheiden: vor allem für *Pastourelle* und *Tagelied*, obwohl die ältesten erhaltenen Stücke dieser Gattungen der okzitanischen Literatur angehören.

Die französischen Literaturhistoriker pflegen die lyrischen Genera der mittelalterlichen Literatur in zwei Gruppen zu teilen: »genres subjectifs« und »genres objectifs«. Pierre Bec hingegen führt neuerdings die Unterscheidung in »registres aristocratizants« und »registres popularizants« ein.<sup>24</sup> Mit »genres subjectifs« sind diejenigen Liedarten gemeint, in denen der Dichter – in Ich-Form – seine eigene Auffassung, seine Gefühle, in seinem eigenen Namen zum Ausdruck bringt, und

---

<sup>24</sup> op. cit., Bd. 1, S. 33.

sei diese Subjektivität auch nur eine fiktive. Prototyp ist folglich die Kanzone, das Liebeslied katexochen. Mit »genres objectifs« sind diejenigen Genera gemeint, die einen szenischen Vorgang darstellen, die also sozusagen halbepischen, halberzählerischen Charakter haben. Für diese Gattungen stellt sich das Ursprungsproblem besonders kompliziert. Sie alle haben ein festgelegtes Thema und eine konstante Szenerie, erlauben also nur wenige Varianten und Ausgestaltungen. Zu dieser Gruppe gehört – trotz der Ich-Form, in welcher ausgesagt wird – die *Pastourelle*. Der Dichter gibt sich hier stets für einen Ritter aus, der beim Ritt durch Feld oder Wald auf eine Hirtin stößt und in mehr oder weniger zudringlicher, manchmal auch zur Gewalt greifender Form um deren Liebesgunst wirbt. Oft hat er Glück, manchmal aber muß er vor den mit Knüppeln heranrückenden Hirten schmählich Leine ziehen. Die Ursprünge der Pastourelle mögen volkstümlich sein, der Charakter ihrer ausgebildeten, in etwa 130 Exemplaren überlieferten Gestalt ist indessen wesentlich aristokratisch. Die *provenzalische Pastourelle* ist sozusagen seriöser. Sie problematisiert das Verhältnis Ritter – Hirtin. Oft muß der balzende ritterliche Galan sich belehren und abweisen lassen. In der *französischen Pastourelle* kommt dieses didaktische Element selten vor. Zahlreich aber sind skabröse Ausgestaltungen des Themas. So geschieht es, daß der Ritter dem widerstrebenden Mädchen Gewalt antut, dieses sich anschließend bedankt und behauptet, es hätte den Ritter schön hereingelegt.<sup>25</sup>

Auch das *Tagelied*, die *aube* oder *Alba*, führt stets eine ganz bestimmte Situation vor. Diese Gattung setzt der Fiktion nach die Realisierung der trobadoresken Liebeswünsche voraus. Sie zeigt ein Liebespaar, das sich beim Morgengrauen nach gemeinsam verbrachter Nacht unter Klagen und Seufzern trennen muß, weil die Gefahr naht – meist in Gestalt des Ehemanns der Dame. Konstante Figur im Bunde ist der treue Wächter, der die Liebenden bei Morgengrauen warnt und zum Abschiednehmen ermahnt. Der Schmerz des Abschieds macht die Grundstimmung aus.

Eine Sonderstellung nimmt eine Gattung ein, die seit der älteren deutschen, romantisch beeinflussten Forschung den Namen *Romanze* trägt – eine etwas irreführende Benennung, der wir die aus dem Mittelalter selbst stammenden französischen Bezeichnungen *chanson d'histoire* oder *chanson à toile* vorziehen wollen.<sup>26</sup> *Chanson d'histoire* heißt diese Gattung, weil sie eine »Geschichte«, eine Liebesgeschichte nämlich oder einen Ausschnitt aus ihr besingt; *chanson à toile* heißt sie, weil sie oft ein Mädchen vorführt, das mit einer Näharbeit beschäftigt ist. Schon die Tatsache, daß es sich in den frühen Stücken der Gattung nicht um eine verheiratete Frau, sondern stets um ein Mädchen handelt, ergibt ein Indiz dafür, daß diese Liedart mit der höfischen Kunstdichtung genetisch nichts zu tun hat. Dazu kommt noch, daß diese Mädchen der *Chanson d'histoire* ganz offen ihre Liebe zum Mann bekennen und selbst die ersten Schritte tun. Das ist in der höfischen Dichtung un-

---

<sup>25</sup> Vgl. die Aufsätze von Erich KÖHLER: »Marcabrus >L'autrier jost'una sebissa< und das Problem der Pastourelle«, in: *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, op. cit., S. 193-204, sowie »La pastourelle chez les troubadours«, in: *Études de langue et de littérature du moyen âge offertes à F. Lecoy*, Paris 1973, S. 279-292.

<sup>26</sup> Karl BARTSCH hat sie zusammen mit den Pastourellen ediert in: *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, Leipzig 1870 (Nachdruck Darmstadt 1967).

denkbar. Auffällig ist an der Chanson d'histoire ferner, daß ihre metrische und musikalische Gestalt sie in die Nähe des Heldenepos verweist, womit ihr vorhöfischer Ursprung gesichert erscheint. Die Chansons d'histoire, vor allem ihre ältesten Vertreter, zeigen eindeutig den epischen Zehnsilber, Assonanzreim und Wiederholung der gleichen Melodie von Vers zu Vers wie in der Laisse der Chanson de geste.<sup>27</sup>

Die gleiche epische Strophenform treffen wir in der *Rotrouenge*; ihre Etymologie ist ungewiß. Der Inhalt ist aber hier bereits durch und durch höfisch geprägt. Die *chanson de malmariée*, welche die monologisch oder dialogisch gestaltete Klage und gelegentlich auch Tröstung einer schlecht verheirateten und daher liebebedürftigen Frau zum Gegenstand hat, ist formal ebensowenig festzulegen wie die *Reverdie*, die, wie schon der Name besagt, einem Naturbild, dem des Frühlings, einen breiten Platz einräumt.

Für die *Tanzlieder*, das *Rondeau*, die *Ballade* und das *Virelai* muß ich auf eine spätere Behandlung verweisen. Die Blütezeit dieser Gattungen fällt ohnehin in eine spätere Epoche. Von den etwas ausführlicher – immer noch zu summarisch besprochenen – Liedarten wird noch bei einzelnen Dichtern zu reden sein. Halten wir jetzt nur noch einmal die Unterscheidung von subjektiven und objektiven Liedarten fest und ferner einen Umstand, der Ihnen vielleicht schon aufgefallen ist: eine Gruppe von Gattungen wird in ihrer Benennung vorwiegend durch den Inhalt bestimmt: so die Pastourelle, das Tagelied, das Partimen, das Serventois. Herkunft und Bedeutung des letzteren sind umstritten. Eine Freiburger Habilitationsschrift gibt darüber Auskunft.<sup>28</sup> Eine andere Gruppe aber ist mehr durch ihre Form bestimmt: dazu gehört auch die Kanzone, vor allem aber dann die Tanzlieder, namentlich *Rondeau*, *Virelai* und eine bisher noch nicht genannte Gattung, der *Lai*. Zum *Lai* ist zu sagen, daß er nicht mit dem *epischen Lai* verwechselt werden darf, wie er im Werk der Marie de France vertreten ist. Hier handelt es sich vielmehr um den *lyrischen Lai*, eine aus Strophen verschiedener Zahl und Länge bestehende Liedart, deren Bauprinzip ein musikalisches ist. Dieser *Lai* gehört zur Sequenz; die Melodie wiederholt sich nicht von Strophe zu Strophe, sondern das ganze Gedicht ist musikalisch durchkomponiert.

## Zu einzelnen Trouvères

### Chrétien de Troyes

Wir wollen uns jetzt einzelnen Trouvères zuwenden, das heißt wenigstens die allerwichtigsten von ihnen kurz in Augenschein nehmen.

---

<sup>27</sup> Die jüngste Untersuchung des Problems der Chanson d'histoire stammt von Raymond JOLY, »Les chansons d'histoire«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 12 (1961), S. 51-66.

<sup>28</sup> Dietmar RIEGER, *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadoryrik. Untersuchungen zum altprovenzalischen Sirventes*, Tübingen 1976 (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie 148).

Wie ich schon erwähnte, dürfte der älteste Trouvère der uns schon bekannte Chrétien de Troyes sein (s. Band 1). Von den in den Handschriften unter seinem Namen überlieferten Liedern sind nur zwei mit einiger Sicherheit echt: das eine ist eine Kanzone, die formal und inhaltlich an dem Trobador Bernart de Ventadorn ausgerichtet und vor allem wegen der darin vorgetragenen Stellungnahme zur Tristanliebe von Interesse ist. Die entsprechende Strophe ist die folgende:

Onques du buvrage ne bui  
Dont Tristan fu enpoisonnez;  
Mes plus me fet amer que lui  
Fins cuers et bone volentez.  
Bien en doit estre miens li grez,  
Qu'ainz de riens efforciez n'en fui,  
Fors que tant que mes euz en crui,  
Par cui sui en la voie entrez  
Donc ja n'istrai n'ainc n'en recrui. (RS 1664 = MW 816,9; vv. 28-36)<sup>29</sup>

Übersetzt heißt das:

Niemals trank ich von dem Getränk,  
Durch das Tristan vergiftet wurde;  
Aber mehr als es machten edles Herz  
Und guter Wille mich lieben.  
Wohl muß der Dank dafür mein sein,  
Denn nichts hat mich dazu gezwungen,  
Außer, der Umstand, daß ich meinen Augen glaubte,  
Wodurch ich jenen Weg [der Liebe] einschlug,  
Den ich niemals mehr verlassen werde und auf dem ich niemals zurückwich.

Diese Strophe ist nicht nur interessant im Hinblick auf Chrétiens Einstellung zum Tristanstoff, sondern auch für die Problematik der höfischen Liebe selbst. Der Leidenschaft, der man ausgeliefert ist, wird eine Liebe entgegengestellt, die die Folge einer *Willensentscheidung* ist, die *Wahlfreiheit* voraussetzt. Die höfische Minne muß insofern, als sie eine versittlichende Lebenslehre ist, die Autonomie des Individuums bewahren, und sie muß andererseits zu eben diesem Zweck in der Liebe einen fast allmächtigen Impuls sehen, ohne den jener Veredelungsprozeß nicht zustande käme. Wir haben hier eines der beiden großen Paradoxe der höfischen Liebeskonzeption vor uns: den Widerspruch zwischen der allmächtigen, den Befehlenden zur Ohnmacht verurteilenden Leidenschaft einerseits und den Zwang zur Beherrschung und Lenkung der Affekte, zur Zähmung der irrationalen Impulse andererseits. Das zweite große Paradox ist das Begehren der Liebe, das nach Erfüllung drängt und das doch nie erfüllt werden darf, wenn das Begehren und seine die versittlichenden Kräfte wachhaltende Macht am Leben erhalten werden sollen. Beide Paradoxe bilden die Grundthematik der lyrischen Minnedichtung; sie bezeichnen den Spannungsraum, von und in dem sie lebt, bezeichnen ihre Möglichkeiten und ihre Grenzen, ihre Freiheit und ihren Zwang.

---

<sup>29</sup> Ed. Marie-Claire ZAI, *Les chansons courtoises de Chrétien de Troyes. Edition critique avec introduction, notes et commentaire*, Frankfurt am Main 1974 (Publications Universitaires Européennes 27), S. 78.

Der voluntaristische Zug, der für die von Chrétien vertretene Minnekonzeption charakteristisch ist, führt zwangsläufig zu der Frage, was denn von der Echtheit der von diesen Dichtern zur Schau gestellten Gefühle zu halten sei. Dürfen wir die moderne Auffassung von Lyrik auf diese Dichtung übertragen? Diese Frage ist entschieden zu verneinen. Moderne Maßstäbe würden ein völlig falsches Bild ergeben.

Es wäre vermessen, dem mittelalterlichen Dichter den Ausdruck echter, eigener Gefühle bestreiten zu wollen. Und doch geht es ihm primär nie um die persönliche Selbstdarstellung, sondern wenn er »ich« sagt, so ist dieses Ich und sein Denken ein Moment der Gemeinschaftswelt; seine Gefühle sind verbindlich, auch für andere, sein Ich artikuliert die Ideale der ritterlichen Gesellschaft. Dieses Ich ist intersubjektiv oder anders gesagt: das Ich der subjektiven Gattungen, vor allem das Ich der Kanzone, ist erst in zweiter Linie das Ich des Dichters selbst, es ist vielmehr primär eine Person des Gedichts, der die Aussage in der ersten Person und die Identifikation mit dem Dichter nur die Authentizität und den Geltungsanspruch des Ausgesagten verleihen. Nur wenn wir diesen Sachverhalt stets im Auge behalten, vermeiden wir Fehlinterpretationen. Nur dann mißverstehen wir die streng begrenzte Welt von Formen und Formeln nicht mehr modernistisch als monotone Wiederholung, als enge Thematik mit geringer Variationsbreite, als Cliché, sondern verstehen sie als *unaufhörliches Umkreisen der Lebenswerte dieser Gesellschaft*. Und nur dann verstehen wir es, daß hohe Damen sich unbeschadet ihres Rufs und des Vertrauens ihrer Ehegatten von Dichtern auch niedrigster Herkunft in sehnsüchtigen Liebesliedern offiziell, coram publico, besingen lassen konnten. Daß daraus gelegentlich auch Ernst und der Ernst dann auch wieder zum Thema wurde, ist nicht verwunderlich. In solchen Fällen kommt der moderne Betrachter, der überall nach Erlebnislyrik sucht, dann doch noch auf seine Kosten. Größte Vorsicht ist indessen immer notwendig.

## Conon de Béthune

Zur ersten Trouvère-Generation gehört Huon d'Oisi, Chatelain von Cambrai. Von ihm ist ein Gedicht mit dem Titel *Tournoiement des dames* erhalten, in dem es weniger darum geht, den Damen die Ehre des Turnierreitens zuzugestehen, als die Männer zu verspotten, die für diese ritterliche Übung zu faul oder zu feige sind, so daß die Damen einspringen müssen. Das zweite erhaltene Gedicht Huon d'Oisis ist ein Serventois, ein scharfes, grimmiges Spottgedicht, gerichtet gegen seinen jüngeren Vetter Conon de Béthune, weil dieser aus offensichtlich nicht sehr ehrenhaften Gründen gezögert hatte, sein Gelöbnis zum Kreuzzug einzulösen.

Conon de Béthune war nicht nur der Vetter des Huon d'Oisi, sondern auch sein Schüler in der Dichtkunst. Über sein Leben, das von der Mitte des 12. Jahrhunderts bis zum Jahr 1219 reichte, sind wir recht gut unterrichtet, da er während des skandalösen vierten Kreuzzugs eine erhebliche politische Rolle spielte und die Chronisten Villehardouin und Henri de Valenciennes ausführlich über ihn berichteten.

Conon, der aus der Familie der Grafen von Artois stammte, nahm unter König Philipp August schon am dritten Kreuzzug teil (1189-1193). Bei dieser Gelegenheit entstanden zwei erhaltene Chansons de croisade. Zu Ruhm gelangte er während des vierten Kreuzzugs als Unterhändler in den Verhandlungen mit Venedig und mit dem Kaiser von Byzanz, der sich sein Reich nicht gerne von christlichen Glaubensbrüdern abnehmen lassen wollte, die, anstatt Jerusalem von den Heiden zu befreien, das christliche Griechenland in französische Feudalherrschaften verwandelten. Conon wurde Seneschall von Konstantinopel und kehrte nicht mehr nach Frankreich zurück.

In den Berichten der Kreuzzugschronisten erscheint Conon als ein temperamentvoller, heftiger und stolzer Herr. Das zeigt sich auch in einigen seiner insgesamt zehn erhaltenen Lieder. Er wagt es daher auch, mehrfach die Damen der »félonie« zu bezichtigen, und man kann verstehen, daß er seinem Kummer lebhaften Ausdruck gab, als seine Dame während der langen Abwesenheit beim dritten Kreuzzug sich einen anderen Verehrer – unter den Daheimgebliebenen – aussuchte. Ganz empfindlich reagierte sein getroffener Stolz, als er einmal – wohl im Jahre 1182 – vor versammeltem Hof, wo er offenbar seine Lieder vortrug, von der Königin wegen seines pikardischen Dialekts verspottet wurde. Wir wollen uns diese Verse ansehen, weil sie ein interessantes – und das früheste – Zeugnis für den beginnenden Herrschaftsanspruch des Französischen und für das allmähliche Zurückdrängen der Dialekte darstellen, und zwar gerade im Zusammenhang mit der wachsenden Macht des Königtums:

Mout me semont Amors ke je m'envoise,  
Quant je plus doi de chanter estre cois;  
Mais j'ai plus grant talent ke je me coise,  
Pour çou s'ai mis mon chanter en defois;  
Ke mon langaige ont blasmé li François  
Et me cançons, oiant les Champenois  
Et la Contesse encoir, dont plus me poise. (RS 1837 = MW 957,7; vv. 1-7)<sup>30</sup>

Heftig ermahnt die Liebe mich, mich zu vergnügen,  
Jetzt, da doch mein Gesang verstummen muß;  
Denn größere Lust habe ich zu schweigen,  
Und so habe ich mir ein Verbot zu singen auferlegt;  
Denn meine Sprache haben die Franzosen getadelt  
Und meine Lieder, in Anwesenheit der Champagner  
Und sogar der Gräfin [Marie von Champagne], was mich am meisten bekümmert.

Dann heißt es weiter:

La Roïne n'a pas fait ke cortoise,  
Ki me reprimist, elle et ses fieus, li Rois.  
Encoir ne soit ma parole franchoise,  
Si la puet on bien entendre en franchois;  
Ne chil ne sont bien apri ne cortois,

---

<sup>30</sup> Ed. Axel WALLENSKOELD, *Les chansons de Conon de Béthune*, Paris 1921 (Les Classiques Français du Moyen Age 24), S. 5-III.

S'il m'ont repris se j'ai dit mos d'Artois,  
Car je ne fui pas norris a Pontoise. (vv. 8-14)

Die Königin hat nicht höfisch gehandelt,  
Als sie mich tadelte, sie und ihr Sohn, der König.  
Wenn auch meine Rede nicht französisch ist,  
So kann sie doch von den französisch Sprechenden verstanden werden;  
Jene sind weder gebildet noch höfisch,  
Die mich dafür getadelt haben, daß ich Wörter aus dem Artois verwendet habe,  
Denn ich bin nun einmal nicht in Pontoise erzogen worden.

Ganz originell ist auch ein Débat in Kanzonenform: ein Streitgespräch zwischen einem Ritter und einer Dame, die erst, nachdem die Blüte ihrer Jahre vorüber ist, den jahrelangen Werbungen des Ritters Gehör schenken will und sich jetzt für ihre verspäteten Liebeswünsche eine grausame Abfuhr holen muß. Da sie darauf noch saurer reagiert, als der Ritter ihr Gesicht beschrieben hat, artet der Dialog in heftige Beschimpfungen aus.

In anderen Liedern nimmt Conon die höfische Minne ernster und folgsamer, aber auch hier nicht ohne originelle Wendungen. Andere hat er – so meint er – mit Erfolg die Regeln der Minne gelehrt, aber sobald er sie selbst anwenden will, versagen sie. Er vergleicht sich mit einem Ritter, der sich jahrelang auf sein erstes Turnier vorbereitet hat und im Augenblick der Bewährung alles Erlernte vergißt.

Conon de Béthune hat sicherlich bei der Übertragung der Minnepoesie nach Nordfrankreich eine beträchtliche Rolle gespielt. Der Einfluß der Provenzalen ist deutlich. In drei Fällen hat er das Strophenschema Gedichten des Trobadors Bertran de Born entlehnt. Er dürfte auch der Coine genannte Dichter sein, der mit dem Trobador Raimbaut de Vaqueiras ein Streitgedicht, ein Jeu-parti ausgetragen hat, bei dem der Anteil Raimbauts in provenzalischer, derjenige Coines in französischer Sprache gehalten ist. Das Gedicht ist also zweisprachig im Wechsel von Strophe zu Strophe.

## Gace Brulé

Reicher ist die literarische Überlieferung bei dem Trouvère Gace Brulé. Über ihn und sein Leben wissen wir nicht mehr, als daß die meisten seiner Lieder in den letzten Jahren des 12. Jahrhunderts gedichtet wurden, daß er ein champagnischer Ritter war und wohl zum Kreis um die Gräfin Marie de Champagne gehörte, mit Beziehungen zu den Höfen von Blois und der Bretagne. Von Gace Brulé haben die Handschriften rund fünfzig Lieder überliefert, die ihren Autor als einen Vertreter der klassischen Minnekonzeption ausweisen; das heißt: Gace Brulé gibt sich als ein Mann, der die Gesetze der Liebe gehorsam befolgt. Da er offenbar ein etwas melancholisches Gemüt besaß und nicht sehr mit amourösen Erfolgen gesegnet war, ist es ein Gehorsam, der sich vor allem im Leiden bewährt. Gace Brulé stellt sich als Liebhaber dar, dessen Leben dem Rhythmus von Hoffnung und Enttäuschung unterliegt und der gleichwohl nie gegen die strengen Gesetze der höfischen Liebe

aufbegehrt. Die Welt seiner Dichtung ist eine Welt, in der nur die opferbereite Liebe zu meist gnadenlosen Damen und die unentwegten Neider und Schmeichler existieren, die dem Liebenden das Leben sauer machen.

Hoffnungsvoll beginnt das Lied *De bien amer grant joie atent*. »Von der Liebe darf man nur Gutes sagen« – dieses Axiom des »ältesten« Trobadors, Wilhelms von Poitiers, gilt auch für Gace Brulé. Und so heißt es in der ersten Strophe des genannten Liedes:

De bien amer grant joie atent,  
Car c'est ma greigneur envie;  
Et sachiez bien certainement  
Qu'Amors a tel seignourie  
Qu'au double guerredon en rent  
Celui qui en li se fie;  
Et cil qui d'amer se repent  
S'est bien traveilliez pour noient. (RS 643 = MW 675,2; vv. 1-8)<sup>31</sup>

Von rechter Liebe erwart' ich große Freude,  
Denn das ist meine größte Lust;  
Und wisset sicher, daß die Liebe  
So große Macht besitzt,  
Daß sie demjenigen doppelten Lohn  
Schenkt, der auf sie vertraut;  
Derjenige aber, der es bereut, geliebt zu haben,  
Der hat sich für nichts abgequält.

Nur edle Eigenschaften kann bei solcher Auffassung die Frau, die Herrin haben:

Cele est de douz acointement  
Et de bone compaignie,  
Et sage entre anuieuse gent,  
Qui de mon cuer est saisie.  
Senz et biautez en li s'estent,  
Si het toute vilenie,  
Fors que trop me grieve sovent;  
Qu'el ne set mie que je sent. (vv. 17-24)<sup>32</sup>

Süß zu empfangen versteht jene  
Und sehr gesellig zu sein,  
Weise ist sie sogar unter ärgernisgebenden Leuten,  
Jene, die von meinem Herzen erfaßt ist.  
Verstand und Schönheit wohnen in ihr,  
Und jedes gemeine Wesen ist ihr verhaßt,  
Aber Kummer bereitet sie mir allzu oft;  
Denn sie weiß gar nichts von dem, was ich fühle.

---

<sup>31</sup> Ed. Holger PETERSEN DYGGVE, *Gace Brulé, trouvère champenois. Edition des chansons et étude historique*, Helsinki 1951 (Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki 16), S. 213.

<sup>32</sup> ebd., S. 214.

Die Dame hat also keine Ahnung, wie sehr sie geliebt wird. Er darf) a nicht daran denken, ihr zu sagen, wie er sie liebt. Die Distanz zu ihr ist unüberbrückbar. So bleibt nichts anderes übrig, als den Schmerz der Unerreichbarkeit selbst in Glücksgefühle zu verwandeln, in die Genugtuung, ein vollendeter Liebhaber zu sein:

Onques ne fis a escient  
Contre Amor sens ne folie,  
Ainz sui a son commandement  
Et serai toute ma vie. (vv. 9-12)<sup>33</sup>

Niemals habe ich, sei's mit Verstand  
Noch in Torheit, mit Absicht gegen die Liebe gehandelt,  
Vielmehr folge ich ihrem Befehl  
Und werde dies mein ganzes Leben lang tun.

Gehorsamer kann man sich den Gesetzen der hohen Minne gegenüber nicht mehr verhalten. Der Lohn aber ist, wenn schon nicht die Gunst der Dame, so doch die Selbstveredelung. Und im *envoi* – bestehend aus zwei Kurzstrophen – erinnert Gace Brulé den Grafen von Blois daran, daß »... sanz einzi amer/Ne puet nus en grant pris monter. « (vv. 49-50)<sup>34</sup>, und dem Herrn Barrois ruft er ins Gedächtnis zurück: »Qu'amours fet les bons amender« (v. 52).<sup>35</sup> Der Dauerverzicht auf Erfüllung der Liebesehnsucht ist freilich eine so strapaziöse Angelegenheit, daß er, wie er es ausdrückt, » ohne Gnade zu finden fern von der Dame nicht genesen und in ihrer Nähe es nicht aushalten kann«: » Que ne puis, sanz merci trover,/Ne loinz guerir, ne pres durer. « (vv. 47-48).<sup>36</sup> Das ist sehr hübsch gesagt – eine präzise Formulierung! Was aber ein rechter Liebhaber ist, der macht aus der Not eine Tugend und aus der Qual ein Glücksgefühl. Je mehr die Dame ihm ans Leben geht, umso angenehmer ist es ihm ums Herz: » Quant pluz m'ocit, pluz m'agree « (v. 26).<sup>37</sup> Der masochistische Grundzug dieser Liebeskonzeption ist nicht zu verkennen. Je mehr sie ihn umbringt, desto mehr gefällt sie ihm. Hier erhält die klassische Minnekonzeption einen persönlichen Akzent. Bei Gace Brulé erscheint zum ersten Mal in ganz ausgeprägter Gestalt die Vorstellung vom »amant martyr«. Der wahre Liebende ist ein Märtyrer: »ami traï muerent martir« – »Verratene Liebhaber sterben als Märtyrer« (RS 948 = MW 860,76; v. 32).<sup>38</sup> Bündiger kann man es nicht ausdrücken!

In dem einzigen Jeu-parti, das von Gace Brulé überliefert ist – alle anderen Lieder sind Kanzonen –, vertritt er entschieden die Auffassung, daß keine noch so abweisende und grausame Haltung der geliebten Dame den Liebhaber von der Pflicht zur Liebe entbindet; auch dann nicht, wenn die Dame ihn betrügt oder verrät.

---

<sup>33</sup> ebd., S. 213.

<sup>34</sup> ebd., S. 215.

<sup>35</sup> ebd.

<sup>36</sup> ebd.

<sup>37</sup> ebd., S. 214.

<sup>38</sup> ebd., S. 403.

Wenn man Gace Brulé Glauben schenken darf, dann war er ein arger Pechvogel, der immer nur an solche Damen geriet, bei denen er keinerlei Chancen hatte:

Maiz j'ai apris des m'enfance  
Une fole acoustumance  
D'amer la u je ne dui. (RS 1011 = MW 1159,10; vv. 26-28)<sup>39</sup>

Aber seit meiner Jugend hatte ich  
Die närrische Gewohnheit,  
Immer dort zu lieben, wo ich nicht sollte.

Hier scheint – über eine bereits traditionell werdende Formel hinaus – auch ein individuelles Handicap vorzuliegen, das sich erst recht zum Eindruck eines unausweichlichen, fatalen Ausgeliefertseins an die willkürliche Herrschaft der Minne verdichtet: »fol«, »folie«, »pensif« sind Schlüsselwörter bei Gace Brulé. Kummervolles Versunkensein und an Wahwitz grenzendes Gefühl des Ausgeliefertseins bilden die unüberhörbaren Grundtöne in vielen Liedern Gace Brulés. Die Liebe ist hier wesentlich eine irrationale Kraft, in ihrem Ratschluß undurchschaubar, unbegründbar und unbeeinflussbar wie die Liebe zwischen Tristan und Isolde. Übrigens scheint Gace Brulé gelegentlich doch der Gott der Liebe zugelächelt und den Wunden des Herzens eine kleine Trostpille verabreicht zu haben. Jedenfalls heißt es in einem seiner schönsten Lieder wie folgt:

En baisant, mon cuer me ravi  
Ma dolce dame gente;  
Trop fu fols quant il me guerpi  
Por li qui me tormente.  
    Las! ainz nel senti,  
    Quant de moi parti;  
Tant dolcement lo me toli  
K'en sospirant lo traist a li;  
Mon fol cuer atalante,  
Mais ja n'avra de moi merci. (RS 1579 = MW 616,1; vv. 21-30)<sup>40</sup>

Beim Küssen raubte mir mein Herz  
Meine süße edle Herrin;  
Zu närrisch war es [das Herz], als es mich verließ  
Um ihretwillen, die mich quält.  
    Ach! ich wurde gar nicht gewahr,  
    Wie es sich von mir trennte;  
So sachte nahm sie es mir weg,  
Daß sie es seufzend an sich zog;  
Mein törichtes Herz begehrt sie,  
Doch Gnade wird sie niemals für mich haben.

---

<sup>39</sup> ebd., S. 204.

<sup>40</sup> ebd., S. 191.

Das Motiv vom geraubten Herzen will uns nicht sehr originell erscheinen; aber vergessen wir nicht, daß wir mit unserem Gedicht noch am Anfang der abendländischen Lyrik stehen, daß all das, was wir heute als verstaubte lyrische Ladenhüter ansehen, entschuldbar nur noch in Gedichten erstmals verliebter Primaner, daß all das erst einmal gefunden und ausgedrückt werden mußte. Und von wirklicher, auch vom heutigen Standort her nicht zu verachtender Ausdrucksfähigkeit und Eigenwert der Wendung scheint mir die hierauf folgende Strophe zu zeugen – vor allem die ersten Verse:

D'un baisier, dont me membre si,  
M'est avis, en m'entente,  
K'il n'est hore, ce m'a trahi  
Q'a mes levres nel sente.  
Quant ele soffri,  
Deus! ce que je di,  
De ma mort que ne me garni!  
Ele seit bien que je m'oci  
En ceste longe atente,  
Dont j'ai lo vis taint et pali. (vv. 31-40)<sup>41</sup>

Von einem Kuß, der mir so sehr in der Erinnerung bleibt,  
Scheint es mir in meinen Gedanken,  
Daß es keine Stunde gibt,  
Da ich nicht auf meinen Lippen fühle, was mich verraten hat.  
Als sie das duldet, (mein) Gott!  
Was ich sagte,  
Warum hat sie mich da nicht vor meinem Tod bewahrt!  
Wohl weiß sie, daß ich mich töte  
In dieser langen Erwartung,  
Die mein Gesicht verfärbt und bleicht.

Sie werden zugeben – und dies trotz einer unzulänglichen Übersetzung –, daß diesen Versen durchaus Originalität des Ausdrucks und Substantialität der Aussage eignen. Wir sind – wohlgermerkt – im 12. Jahrhundert.

Die beiden zitierten Strophen gehören zu dem vielleicht schönsten Lied Gace Brulés. Und ich kann es mir nicht versagen, Ihnen auch noch die erste Strophe dieser sehr kunstvoll gebauten Kanzone vorzutragen. Vorausschicken will ich folgendes: Vogelgezwitscher als Begleitmusik von Liebesgefühlen, daraus erwachsende Lust, ein Lied zu dichten und zu singen – das sind Themen, die – als Gace Brulé zu dichten anfängt – schon ein halbes Jahrhundert zum Grundbestand der provenzalischen Trobadordichtung gehören. Aber was darüber hinausgeht und die Wendung und Zusammensetzung, die diesen Themen hier gegeben wird, das ist Gace Brulés Eigentum. Erinnern wir uns noch, da Gace Brulé aus der Champagne stammt:

Les oiseillons de mon païs  
Ai oïs en Bretagne;

---

<sup>41</sup> ebd.

A lor chant m'est il bien avis  
K'en la douce Champagne  
Les oï jadis,  
Se n'i ai mespris.  
Il m'ont en si dols panser mis  
K'a chanson faire me sui pris  
Tant que je parataigne  
Ceu q'Amors m'a lonc tens promis. (vv. 1-10)<sup>42</sup>

Die Vöglein meiner Heimat  
Habe ich in der Bretagne gehört;  
Bei ihrem Gesange wird mir klar,  
Daß ich sie einst hörte  
In der süßen Champagne,  
Wenn ich mich nicht täusche.  
Sie haben mich in so süßes Sinnen versetzt,  
Daß ich begann, ein Lied zu dichten,  
Das mir helfen soll, endlich zu erlangen,  
Was Liebe mir so lange schon versprach.

Soviel über Gace Brulé.

## Châtelain de Couci

Gegen Ende des 13. Jahrhunderts verfaßte ein sonst nicht bekannter pikardischer Dichter namens Jakemes einen Roman mit dem Titel: *Roman du Chastelain de Couci et de la Dame de Fayel*. Der Held dieses Romans wird nach langer Werbung mit der Dame seines Herzens einig, ja es gelingt ihm und der Dame, der eifersüchtigen Wachsamkeit des Ehemanns der Dame und dessen Spionen immer wieder ein Schnippchen zu schlagen, so lange, bis der – natürlich perfide – Ehemann durch einen geschickten Trick seinen glücklichen Nebenbuhler ein für allemal loszuwerden trachtet. Er gibt bekannt, daß er zum Kreuzzug ins Heilige Land entschlossen sei und daß seine Frau ihn begleiten werde. Natürlich hat der Kastellan von Couci, der Liebhaber, nichts Eiligeres zu tun, als sich sogleich ebenfalls in das Kreuzheer einzureihen, denn er will in der Nähe der Geliebten bleiben – à la »Wo du hingehst, will auch ich hingehen«! Als er erfährt, daß das Kreuzzugsgelübde des Ehemanns seiner Geliebten nur eine Finte war, ist es für ihn selbst zu spät, noch zurückzutreten. Eine vom Haupt der Geliebten geschnittene Haarlocke auf dem Herzen tragend, schiff er sich ein, wird bei Akkon von einem vergifteten Heidenpfeil getroffen und stirbt während der Rückreise, nicht ohne vorher noch eine Kanzone für die Dame de Fayel zu dichten. Diener und Freunde nehmen das Herz des Toten heraus, balsamieren es wohlriechend ein und transportieren es zum Schloß Fayel. Aber der böse Ehemann sieht sie vorzeitig kommen, nimmt ihnen das Herz ab, läßt es in der Küche braten und setzt es seiner Frau als Mahlzeit vor, der es auch ganz gut mundet. Als sie erfährt, daß sie das Herz des Geliebten ver-

---

<sup>42</sup> ebd., S. 190.

speist hat, fällt sie in eine Ohnmacht, aus der sie nur erwacht, um ihre Seele auszuhauchen.

Das ist die sogenannte *Herzmäre*, ein altes volkstümliches Thema, das im Mittelalter verschiedene Bearbeitungen gefunden hat. So bildete sich um den Troubadour Guilhem de Cabestanh die gleiche traurig-schöne Legende, die mit geschichtlicher Wahrheit nichts zu tun hat. Und auch unser Kastellan von Couci ist eine historische Figur, deren Herz zu verspeisen der von ihm geliebten Frau sicherlich erspart geblieben ist. Man kann jedoch verstehen, weshalb sich diese moritatenhafte Legende vom gegessenen Herzen gerade an den Kastellan von Couci geheftet hat. Die Gedichte dieses Trouvères stellen, wenn man sie sinnvoll ordnet, eine komplette Liebesgeschichte von schmachtenden Anfängen bis zur endlichen Erhörung dar. Und auf die späte Realisierung des Glückstraums folgt der Kreuzzug, von dem der *Châtelain de Couci* nicht mehr zurückkehrte.

Unser Dichter war Kastellan der Burg Coucy bei Soissons, sein wirklicher Name war Guy de Thourotte. Von ihm ist bekannt, daß er sowohl am dritten wie am vierten Kreuzzug teilnahm und daß er – wie Villehardouin berichtet – während des vierten Kreuzzugs bei der Überfahrt von Korfu nach Skutari verstarb und seine Leiche ins Meer versenkt wurde.

Unter den etwa fünfzehn Liedern, die mit ziemlicher Sicherheit echt sind, befinden sich zwei, die zur Hälfte Kreuzlieder, zur Hälfte Minnekanzonen sind. Eines von ihnen schließt mit einem *envoi*, in dem die echte Stimmung des ins Ungewisse Abschied nehmenden Liebenden nicht zu verkennen ist:

Nus n'a pitié. Va, chançon, si t'en croie  
Que je m'en vois servir Nostre Signour;  
Et sachiés bien, dame de grant valour,  
Se je reviang, que pour vous servir vois. (RS 679 = MW 889,2; vv. 49-52)<sup>43</sup>

Keiner hat Mitleid. Geh, Kanzone, sie [die Dame] möge Dir glauben,  
Daß ich ausziehe, unserem Herrn [Gott] zu dienen;  
Und wisset wohl, Herrin von hohem Wert,  
Wenn ich zurückkehre, dann wird es sein, um Euch zu dienen.

Ein Kreuzzug im Mittelalter war schließlich alles andere als eine Touristenreise. Das Abschiednehmen für immer bei nur geringer Aussicht auf Rückkehr lag sehr nahe. Das könnte der Abgesang der Geschichte einer Liebe sein, die im Augenblick der Erfüllung ihr Ende findet im Konflikt zwischen dem Dienst an Gott und dem Dienst an der Dame. Der tragisch-rührende Gehalt der hier beschworenen Situation und das Herz-Körper-Motiv lassen es verstehen, daß die Legende die *Herzmäre* anhängte.

Die geliebte Herrin des Kastellan von Couci erscheint in seinen Liedern nicht viel individualisierter, konkreter als diejenige anderer Trouvères auch. Daß sie die »Schönste auf der Welt« ist, ist klar; daß ihre Augen »biaus«, »vairs«, »riantz« und

---

<sup>43</sup> Ed. Alain LEROND, *Chansons attribuées au Châtelain de Couci (fin du XII<sup>e</sup>-début du XIII<sup>e</sup>, siècle)*, Paris 1961 (Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Rennes 7), S. 61.

»clers« sind, desgleichen. Auch die etwas befremdlich anmutende Charakterisierung ihrer Gestalt als »grêle et gras« ist durchaus üblich. Auffälliger ist schon, daß der Dichter das Gesicht seiner Dame als »simple« bezeichnet, daß er ihre »courtoisie« »simple« nennt, womit offenbar ein ungekünsteltes, unaffektiertes, natürliches Wesen gemeint ist.

Für die verschiedenen Emotionen des sich ängstigenden Liebhabers hat der Kastellan von Couci einige originelle Wendungen und Vergleiche gefunden. So hat sich sein Herz, begierig, »einen Hafen zu finden«, ohne »Segel ins Meer gestürzt«; seine Liebestollheit ist »wie ein Schiff, das der Sturm entführt und das dem Untergang geweiht ist«. Seine Dame nennt er einmal sehr hübsch »ma bele folie«. Seine Liebe erscheint ihm anfangs wie eine Hybris, wie Wahnwitz, denn wie soll er jemals das Unmögliche erreichen! Sie steht ja so hoch und unerreichbar über ihm! Auch dafür findet er einen bemerkenswert glücklichen Vergleich:

Enpris ai grenour folie  
Que li faus enfes ki crie  
Pour la bele estoile avoir  
Qu'il voit haut et cler seoir. (RS 1965 = MW 1209,70; vv. 5-8)<sup>44</sup>

Ich habe eine größere Torheit unternommen,  
Als das närrische Kind, das ruft,  
Um den schönen Stern zu haben,  
Den es hoch und klar [am Himmel] stehen sieht.

Aber was will er machen?! Ihre Augen haben ihn gefangen, und ihr sanftes, mildes Aussehen ließ ja nicht ahnen, daß er durch sie einmal solche Qualen erdulden würde:

Au commencer la trouvai si doucete,  
Ja ne quidai pour li mal endurer,  
Mes ses douz vis et sa bele bouchete  
Et si vair oeill, bel et riant et cler,  
M'orent ainz pris que m'osaisse doner ... (RS 985 = MW 966,4; vv. 9-13)<sup>45</sup>

Am Anfang fand ich sie so sanft,  
Ich glaubte nicht, um ihretwillen Übles erdulden zu müssen,  
Aber ihr süßes Gesicht und ihr süßer Mund,  
Und ihre hellen, schönen lachenden und klaren Augen  
Haben mich schon gefangengenommen, noch bevor ich mich ihr gab ...

Das sind fraglos gute, delikate Verse; desgleichen der folgende, der in sehr feiner Wendung die Dankbarkeit des Liebenden für alles, was ihn den Weg der Liebe gewiesen hat, zum Ausdruck bringt: »Mout aim mes ieuz qui me firent choisir« – »Ich liebe meine Augen, weil sie mich [meine Herrin] wählen ließen« (RS 40 = MW

---

<sup>44</sup> ebd., S. 99.

<sup>45</sup> ebd., S. 76.

860,49; v. 29).<sup>46</sup> Das ist doch recht subtil. Mancher moderne Liebhaber könnte vor Neid erblassen!

Das Ende der Liebesqualen scheint sich indessen – wenn man den Gedichten eine chronologische und innere Ordnung gibt – schließlich abgezeichnet zu haben. Jedenfalls versteigt sich der Dichter angesichts des baldigen Aufbruchs zum Kreuzzug zu ziemlich handfesten Wünschen – was man verstehen kann:

Li nouviaux tanz et mais et violete  
Et lousseignolz me semont de chanter,  
Et mes fins cuers me fait d'une amourete  
Si douz present que ne l'os refuser.  
Or me lait Diex en tele honeur monter  
Que cele u j'ai mon cuer et mon penser  
Tieigne une foiz entre mes braz nuete  
Ançois qu'aille outremer! (RS 985 = MW 966,4; vv. 1-8)<sup>47</sup>

Die neue Jahreszeit, der Mai, das Veilchen,  
Die Nachtigall ermahnen mich zu singen;  
Und mein feines Herz macht mir eine Liebe  
Zum so lieben Geschenk, daß ich es nicht zurückzuweisen wage.  
Nun lasse mich Gott zu solcher Ehre aufsteigen,  
Daß ich diejenige, auf die mein Herz und mein Gedanke gerichtet sind,  
Einmal nackt in meinen Armen halte,  
Bevor ich übers Meer [d. h. ins Heilige Land] ziehe.

An diesen Versen ist manches zu bemerken. Zunächst vor allem die Tatsache, daß – für sich genommen – kein einziger Gedanke neu ist: weder der Frühling, die Blumen und die Nachtigall, die zum Dichten ermuntern, noch das edle, höfische Herz des Dichters, das zur Liebe zwingt, weil Leben und Lieben im höfischen Menschen der Fiktion nach nun einmal zusammenfallen. Auch der Wunsch, die Dame in unbekleidetem Zustand bei sich zu haben, findet sich bei etlichen Sängern der hohen Minne. Und kein Liebesdichter hat jemals daran gezweifelt, daß der liebe Gott seiner gütigen Natur nach geneigt sein müsse, ihm bei der Erfüllung seiner Wünsche, auch der gewagtesten, zu helfen. Gott als Liebeshelfer, das gibt es schon bei den ältesten Trobadors.

Was an der zitierten Strophe interessant und hervorhebenswert ist, das ist die geschickte Zusammenstellung und Verbindung dieser bereits konventionellen Elemente und Vorstellungen, die raffinierte Steigerung bis zu dem kühnen Ausdruck erotischer Wünsche und dem effektvollen Erpressungsversuch durch den Hinweis auf den nahen Aufbruch zum Kreuzzug im letzten Vers. Wie kann die Dame, wenn sie halbwegs menschlich denkt, einem Mann den letzten Wunsch versagen, bevor er dem ziemlich sicheren Tod entgegengeht! Und was noch zu bemerken ist, sind die – in der Übersetzung nicht wiederzugebenden – Diminutive. Wir hatten vorhin schon »doucete« für »douce«, »bouchete« für »bouche«. Jetzt haben wir »amourete« für »amour« und vor allem »nuete« für »nue«. Mit dem Diminutivsuffix wird

---

<sup>46</sup> ebd., S. 69.

<sup>47</sup> ebd., S. 76.

die dreiste Kühnheit dieser Stelle in einer Weise entschärft und gesänftigt, die keine Übersetzung nachvollziehen kann und die auch den rigoristischen Hörer versöhnen muß.

## Richard de Fournival

Ein etwas jüngerer dichtender Zeitgenosse des Châtelain de Couci ist Richard de Fournival. Dieser Trouvère gehört sichtlich zu jenen besonders im Mittelalter zahlreichen Leuten, die sich in ihrer Jugend gründlich auslebten und die sich allen Freuden des Lebens, einschließlich der profanen Muse, widmeten, um sich dann zwecks Buße und gesichertem jenseits einem frommen Leben bzw. einem geistlichen Amte zu widmen. Er war der Sohn eines Leibarztes von König Philipp August, wurde um 1200 geboren und erscheint in Urkunden ab 1240 als Kanonikus von Rouen und Cancellarius von Amiens.

Richard de Fournival ist der Theoretiker unter den Trouvères, ja man könnte sagen: ihr Enzyklopädist. Denn neben seinen Gedichten hat er mehrere Traktate verfaßt, die ihn als einen ziemlich gelehrten Kenner der Symbolik, der Allegorese, aber auch der *Ars amatoria* Ovids und des Buchs *De amore* des Kaplans Andreas ausweisen. Er verfaßte um 1230 einen *Bestiaire d'amours*, in dem die Eigenschaften der Tiere im Sinne der höfischen Liebe interpretiert werden. Der Autor widmet das Buch der von ihm verehrten Dame; er gibt vor, daß ihm die Kraft, sie in Kanzenen zu preisen, ausgegangen sei und daß er ihr deshalb jetzt Dichtungen der Tiereigenschaften vorlege zu dem Zweck, mit diesen neuen Argumenten sie von der Echtheit seiner Gefühle zu überzeugen. Ob dieser etwas umständliche Weg zum Erfolg führte, weiß man nicht. Das Prachtstück dieser Argumentation ist die Anwendung des Motivs von Einhorn und Jungfrau auf den eigenen Kasus des Dichters. Hingerissen von der Stimme seiner Dame habe er jede Kraft verloren wie der Tiger vor dem Spiegel, und ihr Duft habe ihn verzaubert wie der Duft der Jungfrau das Einhorn. Dann erzählt er breit die bekannte, im Mittelalter nach allen, auch religiösen Richtungen gedeutete Geschichte von dem Fabeltier Einhorn, das nur eingefangen werden kann, wenn der Jäger eine Jungfrau mit auf die Jagd führt. Das Tier, das mit seinem Horn alles tötet, was ihm begegnet, legt, wenn eine Jungfrau es erwartet, völlig zahm Kopf und Horn in deren Schoß, schläft ein und kann somit leicht eingefangen werden. Die Nutzenanwendung dieses erotischen Mythologems durch Richard de Fournival ist denkbar einfach: Amor hat ihm eine jungfräulich reine Frau in den Weg gestellt, deren Süßigkeit ihn einfing und einschläferte, so daß er von nun an und für immer ihr Gefangener ist. Vor dem sicheren Tod kann ihn nur noch die Gegenliebe derer retten, die ihm diese bittersüße Falle gestellt hat.

In einem weiteren didaktischen Werk, betitelt *Li poisanche d'amours*, das heißt »La puissance d'amour«, fabriziert Richard de Fournival einen Dialog zwischen einem Lehrer der Liebe und seinem Schüler. Hier wird eine Minnestrategie entwickelt, die Auskunft über erfolgreiches Vorgehen in allen Stadien der Liebeswerbung gibt. Als wichtigstes und wirkungsvollstes Verführungsmittel schält sich dabei eine ge-

schickte und überzeugende Rhetorik heraus. Die Sprache liefert das beste Instrumentarium im Liebeskrieg.

Diese Ratschläge erscheinen wieder in einem weiteren Werk, das den Titel trägt: *Li consauz d'amours*, das heißt »Les conseils d'amour«. Dialogpartner des Minne-magisters ist hier nicht ein junger Mann, sondern ein lernbegieriges junges Mädchen. Die erteilten Ratschläge sind hier natürlich der veränderten Situation entsprechend abgewandelt.

In einem weiteren Werk dieser Art, dem *Commens*, das heißt »Kommentar«, gibt Richard de Fournival Beispiele für die Art, wie man bei der Liebeswerbung die Einwände der Dame am besten widerlegt.

Die Vorliebe für Rhetorik, Kasuistik, Theorie finden wir auch in den Gedichten Richard de Fournivals. Das führt zu einer Kunst, der man oft die nicht überwundene Künstlichkeit anmerkt. Ich erwähne nur ein Lied wegen des raffinierten Aufbaus auf, der Grundlage von exzessiven Wortspielen. Es handelt sich um eine Kanzone, in welcher der Dichter vorgibt, daß seine Dame sich ihm zunächst von ihrer besten und zugänglichsten Seite zeigte, ihn dann aber grausam enttäuschte. In den ersten drei Strophen wird der liebliche, edle Aspekt der Erwählten demonstriert, und zwar unter Verwendung aller Ableitungen und Homophonien des Wortes »gent« = »edel, fein, wohlgeboren«. Das geht dann wie folgt:

*Gente m'est la saisons d'esté,  
Mais je tieg iver a plus gent.  
Car il m'a mout plus gens esté,  
Et m'a assés plus gentement  
Secoru a ma volenté;  
Si m'en lo a tote la gent. (RS 443 = MW 673,4; vv. 1-6)<sup>48</sup>*

Übersetzen kann man das nicht, ohne daß der Witz verlorengelht. Das geht dann so weiter: »la gente«, »gentil cuer«, »genfil pensé«, »gent cors«, »gentiment«, »gentillesse«, »gent gré«; sogar »ar-gent« wird mit einbezogen.

In den Strophen IV-VI kommt dann die Gegenbewegung, und zwar mit dem Wort »mal«. Jetzt geht es der Dame schlecht:

*Maudite soit ele de de,  
Ki tant m'a fait mal et torment;  
Ke, se ele m'a mal presté,  
Je le doi mal rendre ensement!  
Mal li envoi tot de mon gre.  
Maus li viegne prochainement! (vv. 25-31)<sup>49</sup>*

So geht das dann weiter – drei Strophen mit »mal« gegen die drei Strophen mit »gent« – bis zur siebten Strophe, in welcher die gent-Seite und die mal-Seite der Dame miteinander konfrontiert werden und ihr Konflikt zu einem allegorischen Kampf gedeiht, der damit endet, daß die »gentillesse« siegt und das unterlegene »mal« aufgehängt wird:

---

<sup>48</sup> Ed. Paul ZARIFOPOL, *Kritischer Text der Lieder Richard's de Fournival*, Halle 1904 (Diss.), S.15.

<sup>49</sup> ebd., S. 16.

Entre la *gentil gentée*  
Et le *mal* avoit *maltaient*,  
S'ont esté mis en champ *malé*  
Et combatu par jugement;  
Mais la *gentillesce* a outré,  
Et li *maus* est vencus si pent. (vv. 38-44)<sup>50</sup>

Das sind Künste von zweifelhaftem ästhetischen Wert, die auf die Wort- und Reimspielereien der Rhétoriqueurs vorausweisen. Bezeichnend ist dieses Lied indessen für das Vordringen der Allegorie, die dann im *Rosenroman* ihren Triumph erleben wird.

Richard de Fournival kam, wenn man einem anderen Gedicht glauben darf, zu der Auffassung, daß die Geldgier der hochgeborenen Damen die edle Minne korrumpiert habe und daß er, der nicht mit Gütern gesegnet ist, keinerlei Chancen mehr besitze:

Je cuidoie faire vertus  
D'amie avoir par bel parler,  
Mais je ne sui pas rois Artus  
Pour tous mes songes averer. (RS 2130 = MW 902,22; vv. 9-12)<sup>51</sup>

Ich habe geglaubt, eine Freundin  
Erringen zu können durch schönes Reden,  
Aber ich bin nicht der König Artus  
Und kann meine Träume nicht alle verwirklichen.

Zu wirklichen Liebhabern bringen es nur noch die Reichen und Mächtigen: »Li plus riches est li plus drus.« (v. 19)<sup>52</sup> Er aber kann sich keine Frau kaufen: »Et je ne sai feme acater.« (v. 23)<sup>53</sup> Angesichts eines solch trüben Befundes gibt Richard de Fournival das enttäuschende weltliche Leben auf, wird Geistlicher, verzichtet auf den Minnesang und besingt jetzt die Jungfrau Maria, die auf Geld keinen Wert legt; sie, die »mere au roi omnipotent, Fontaine de grant douçour«, soll seine sündige Seele retten.

## Thibaut de Champagne

Ein Zeitgenosse von Richard de Fournival und seines Ranges wegen besser bekannt ist Thibaut de Champagne. Seine historische Gestalt läßt sich genauer situieren als seine recht umfängliche Dichtung, die oft den Eindruck erweckt, als nehme Thibaut selbst sie nicht recht ernst.

Thibaut IV., Graf von Champagne und später auch König von Navarra, lebte von 1201 bis 1253. Als Enkel von Marie de Champagne, die ja die Tochter Ludwigs VII.

---

<sup>50</sup> ebd.

<sup>51</sup> ebd., S. 48.

<sup>52</sup> ebd.

<sup>53</sup> ebd.

und der Eleonore von Poitiers war, gehörte Thibaut zu den Verwandten des französischen Königshauses.

Er verbrachte deshalb einen großen Teil seiner Jugend am Hof König Philipp Augusts und nahm im Alter von dreizehn Jahren an der Schlacht von Bouvines teil. Die Aufsässigkeit der Großvasallen ergriff jedoch auch ihn sehr bald, er intrigierte gegen König Ludwig VIII. und nach dessen Tod gegen die Regentin Blanca von Kastilien. Unter den Zeitgenossen hielt sich hartnäckig das Gerücht, Ludwig VIII. sei an einer ihm von Thibaut verabreichten Dosis Gift gestorben. Mit diesem Gerücht, das ohne Grundlage ist, verband sich später die Legende, Thibaut hätte Blanca von Kastilien, die Königin und Mutter Ludwigs des Heiligen, geliebt, habe in Ludwig VIII. also den eifersüchtigen Ehemann umgebracht. Das ist sehr poetisch und romantisch. Tatsächlich aber hat Thibaut stets auch gegen Blanca gewühlt, bis diese, politisch viel versierter, ihn mattsetzte. Thibaut verband sich mit dem König von England, dem Grafen von Toulouse und dem Herzog von Bretagne gegen die Königin, ließ aber nach einer ersten Niederlage seine Verbündeten kurzerhand im Stich und mußte vor deren Rache durch Blanca selbst geschützt werden. Auch sonst erwies er sich als fragwürdiger Charakter und wurde daher von der Geistlichkeit gezwungen, zur Tilgung seiner Sünden einen Kreuzzug zu unternehmen. Das tat er 1239. Als König von Navarra – seit 1234 – hatte er erneut Konflikte mit der französischen Krone. Gegen Ende seines Lebens wurde er bigott und dichtete nur noch fromme Lieder.

Seine Gedichte waren berühmt. Über dreißig Handschriften haben mehr als fünfzig Lieder von ihm überliefert. Dante Alighieri zitiert ihn in seinem Werk *De vulgari eloquentia* und rühmt seine Kunst.

36 von diesen Liedern sind Kanzonen, die übrigen Streitgedichte, Pastourellen, Kreuzlieder und religiöse Gedichte. Obwohl viele dieser Gedichte der klassischen Minnekonzeption folgen, gewinnt man doch den Eindruck, als amüsiere sich hier ein hoher Amateur bei einem schönen Spiel, als diene ihm die Dichtung zur Erheiterung und zur Dekoration. Sie ist für ihn ein aristokratisches Vergnügen, er dichtet nicht für die »vilaine gent« – für das gemeine Volk, wie er sagt. Er wehrt sich freilich gegen den verbreiteten Vorwurf, ein reicher und mächtiger Herr könne nicht richtig lieben, da ihm alles in den Schoß falle. Thibauts Herrenbewußtsein läßt ihn auch Konventionen des Minnesangs verspotten, von denen er annimmt, sie seien als eine Art von gesunkenem Kulturgut in die Hände des Volks gelangt. So hat für ihn die stereotyp gewordene Natureinleitung des Minnelieds jeden Sinn verloren:

Fueille ne flor ne vaut riens en chantant  
Que por default, sanz plus, de rimoier  
Et pour fere solaz vilaine gent. (RS 324 = MW 860,2; vv. 1-3)<sup>54</sup>

Laubwerk und Blume helfen zu gar nichts beim Singen,  
Es sei denn bei Unfähigkeit im Reimen  
Und um dem gemeinen Volk Vergnügen zu bereiten.

---

<sup>54</sup> Ed. Axel WALLENSKOELD, *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, Paris 1925 (Société des Anciens Textes Français) (Nachdr. 1968), S. 9.

Was soll der König von Navarra schon mit der Feld-, Wald- und Wiesenpoesie anfangen! Im übrigen verschmäht Thibaut keineswegs die gängigen Ausdrucksmittel und Motive. Und wenn er nichts mehr von Bäumen und Blumen hält, so schätzt er doch den Vergleich mit dem Gesang der Nachtigall, der bei ihm die Rolle des Schwanengesangs erfüllt:

Li rosignous chante tant  
Que morz chiet de l'arbre jus;  
Si bele mort ne vit nus  
Tant douce ne si plesant.  
Autresi muir en chantant a houz criz,  
Que je ne puis de ma dame estre oïz,  
N'ele de moi pitié avoir ne daigne. (RS 360 = MW 1429,1; vv. 1-7)<sup>55</sup>

Die Nachtigall singt so lange,  
Bis sie tot vom Baume fällt;  
So schönen Tod sah niemand noch so  
Süß und auch so voll Freude.  
Genauso sterbe ich, in lauten Rufen singend,  
Weil meine Dame mich nicht anhört  
Und kein Mitleid mit mir zu haben geruht.

Auffällig ist in einigen Liedern das allegorische Element. Thibaut scheint nicht unbeeinflusst von Richard de Fournival, was besonders seine Kanzone vom Einhorn nahelegt. Der Dichter stellt sich dort als im Gefängnis befindlich dar, im Gefängnis der Liebe natürlich; alle Empfindungen sind allegorisiert. Er selbst vergleicht sich mit dem Einhorn.

Ausi comme unicorne sui  
Qui s'esbahist en regardant,  
Quant la pucele va mirant.  
Tant est liee de son ennui,  
Pasmee chiet en son giron;  
Lors l'ocit on en traïson.  
Et moi ont mort d'autel senblant  
Amors et ma dame, por voir:  
Mon cuer ont, n'en puis point ravoïr. (RS 2075 = MW 1425,2; vv. 1-9)<sup>56</sup>

Ich bin wie das Einhorn,  
Das sich so verwunderte,  
Als es die Jungfrau sah.  
Solche Freude hat es an dem, was ihm zum Kummer wird,  
Daß es bewußtlos in ihren Schoß fällt;  
Dann tötete man es auf verräterische Art.  
Mich haben auf die gleiche Weise getötet  
Amor und meine Herrin, fürwahr:  
Sie haben mein Herz, und ich kann es nicht wieder zurückgewinnen.

---

<sup>55</sup> ebd., S. 13.

<sup>56</sup> ebd., S. 112-113.

Thibaut de Champagne hat öfters mit Erfolg versucht, den traditionellen Themen eine persönliche Wendung zu geben, sie um eine neue Variante zu bereichern. Das ist ihm am besten vielleicht in den Pastourellen geglückt-wie wir noch sehen werden –, aber auch mit dem Thema: »Was werden wohl die Leute sagen?«:

Se la mieudre de cest mont  
Ne m'a s'amor donee,  
Tuit li amoraus diront  
Ci a fort destinee.  
S'a ce puis ja venir  
Qu'aie, sanz repentir,  
Ma joie et mon plesir  
De li, qu'ai tant amee,  
Lors diront, sanz mentir,  
Qu'avrai tout mon desir  
Et ma queste achevee. (RS 1268 = MW 1189,1; vv. 34-44)<sup>57</sup>

Wenn die Beste dieser Welt  
Mir ihre Liebe nicht geschenkt hat,  
Dann werden alle Verliebten sagen:  
Das ist ein hartes Geschick.  
Wenn ich aber je soweit gelange,  
Von ihr Freude und Vergnügen  
Ohne Reue zu haben,  
Die ich so geliebt habe,  
Dann werden sie sagen – und dabei nicht lügen,  
Daß ich jetzt all mein Begehren habe  
Und mein Suchen beendet ist.

»Achever la queste« – die Aventurenqueste des Romans und die hohe Minne der Lyrik verbinden sich hier zur Vorstellung eines einmaligen Suchens und Findens des Lebenssinnes, des glücklichen Geschicks.

Thibaut hat auch das Jeu-parti geliebt. Seine Neigung zu einer verschiedentlich präziös anmutenden Spitzfindigkeit mußte ihn zu dieser Gattung der Minnekasustik hinführen. An neun Jeu-partis ist er beteiligt. Seine Partner scheinen zu seinem Hof gehört zu haben. Ich nenne einige der darin behandelten dilemmatischen Liebesfragen. In einem Jeu-parti geht es um die Frage, welcher von zwei Verehrern einer Dame recht hat: derjenige, der sie ihrer »courtoisie« wegen liebt, oder derjenige, der wegen ihrer Schönheit für sie entbrannt ist. Thibaut vertritt die Interessen des Schönheitsverehrers.

In einem zweiten Jeu-parti, das Thibaut mit dem Trouvère Raoul de Soissons austrägt, wird das folgende schwerwiegende Problem ventiliert: Was ist vorzuziehen, wenn man vor die Wahl gestellt ist: seine Dame berühren und küssen, aber nur bei Dunkelheit, oder sie nie anfassen, aber dafür alle Tage sehen dürfen? Die beiden Interlokutoren nehmen ihr Problem nicht sehr ernst, sondern benutzen es zu einer Art von Wettkampf in gegenseitigen Beschimpfungen. Raoul de Soissons ergötzt sich über Thibauts fetten Bauch, und Thibaut seinerseits belustigt sich darüber,

---

<sup>57</sup> ebd., S. 50.

daß Raoul einer Krankheit wegen an Krücken gehen muß. Bei solchen physischen Malaisen wird das diskutierte Problem auch letztlich irrelevant.

In einem weiteren Jeu-parti stellt Thibaut einem gewissen Baudouin folgendes Problem: Ein Ritter, der lange Zeit vergeblich um Gunstbeweise der von ihm Erkorrenen gerungen hat, erhält endlich bei ihr Zugang. Er hat die Wahl, ihr entweder zuerst den Mund – oder aber die Füße zu küssen. Wofür soll er sich entscheiden? Ein sehr gravierendes Problem also – wie man sieht!

Baudouin ist für den Mund, weil, wie er meint, vom Mund her eine Süßigkeit ins Herz hinabsteigt, die wie eine Erfüllung aller Liebeswünsche wirkt. Thibaut muß jetzt wohl oder übel etwas zugunsten der Füße sagen. Sein Argument, mit dem er den Kuß auf den Mund ablehnt, ist begreiflicherweise etwas dürftig. Er meint, so küsse man nur die Tochter eines Schäfers. Wer nimmt ihm das schon ab?! Wirksamer ist seine Verteidigung des Fußkusses, indem er diesen als geziemendes Zeichen der Demut und der Huldigung wertet. Ich muß Ihnen die restlichen Zeugnisse des Scharfsinns vorenthalten, will aber nicht verschweigen, wie Thibaut de Champagne sich in einem solchen Fall aus der Klemme zu helfen gedenkt:

Baudouin, voir! ice ne di je pas  
Qu'en sa bouche laist por ses piez avoir,  
Mais baisier vuil ses piez eneslepas  
Et puis après sa bouche a mon voloir  
Et son beau cors ... (RS 332 = MW 1079,20; vv. 37-41)<sup>58</sup>

Baudouin, wahrlich! ich sage ja gar nicht,  
Daß man ihren Mund vernachlässigen soll, um ihrer Füße willen,  
Sondern ich will zuerst und zugleich [eneslepas – in ipso illo passu] die Füße küssen  
Und den Mund dann anschließend,  
Und ihren schönen Leib ...

Damit wäre das Problem freilich gelöst!

Beachtung verdienen auch Thibauts Pastourellen wegen ihres witzigen und selbstironischen Tons. Es sind nur zwei unter seinem Namen überliefert. In der ersten begegnet der Dichter einer fünfzehnjährigen Schäferin, die bei dem ersten Annäherungsversuch zum Stock greift, sich aber dann die galanten Vorschläge des Ritters doch anhört, abwechselnd lacht und weint und beim Handgreiflichwerden des Ritters nur noch das Gegenargument hat: »Ne faites pour la gent!« – »Nur der Leute wegen nicht!« (RS 342 = MW 757,2; v.48).<sup>59</sup> Das ist überzeugend, und so setzt der Ritter sie auf sein Pferd zu günstigeren Gefilden: »Vers un bois verdoiant.« (v. 52)<sup>60</sup>, aber in diesem Augenblick tauchen zwei Hirten auf und nähern sich mit drohenden Rufen. Prügel ist unserem Ritter das Vergnügen nicht wert; er setzt daher seine Beute ab und verzieht sich mit dem Euphemismus:

---

<sup>58</sup> ebd., S. 129.

<sup>59</sup> ebd., S. 179.

<sup>60</sup> ebd.

Je la les, si m'en foi,  
N'oi cure de tel gent. (vv. 59-60)<sup>61</sup>

Ich lasse sie zurück und entfloh,  
Denn mit solchen Leuten wollte ich nichts zu tun haben.

In der zweiten Pastourelle wird aus dem Liebeswerben des Ritters zunächst ein Streitgespräch über den größeren oder geringeren Wert der Liebe der Adligen und der Liebe der niederen Schichten. Obwohl die Hirtin sich nicht beeindrucken läßt, wagt der Ritter eine dreiste Liebkosung. Die Hirtin stößt daraufhin laute Schreie aus, aus dem Wald ertönt Antwort, und abermals zieht unser Held Leine, verfolgt von dem Spott der Hirtin: »Chevalier sont trop hardi!« – »Ritter sind doch gar zu tapfer!« (RS 529 = MW 1053,1;v. 53).<sup>62</sup>

Das sind die massiven poetischen Späße des Grafen von Champagne und Königs von Navarra! Als er ein gewisses Alter erreicht und ihn das Bedürfnis nach Reue für seine Sünden erfaßt hatte, nahm er Abschied von seinem bisherigen Leben, das heißt von der Liebe. Er tat es in einer Kanzone, deren erste Strophe folgendermaßen lautet:

Tant ai amors servies longuement  
Que dès or mès ne m'en doit nus reprendre  
Se je m'en part. Ore a Dieu les conmant,  
Qu'en ne doit pas touz jorz folie enprendre;  
Et cil est fous qui ne s'en set desfendre  
Ne n'i conoist son mal ne son torment.  
On me tendroit dès or mès por enfant,  
Car chascuns tens doit sa seson atendre. (RS 711 = MW 860,32; vv. 1-8)<sup>63</sup>

So lange Zeit hindurch habe ich der Liebe gedient,  
Daß mich nun keiner tadeln darf,  
Wenn ich mich von ihr abwende. Jetzt empfehle ich sie Gott,  
Denn man soll nicht alle Tage die Narrheit betreiben;  
Und ein Narr ist derjenige, welcher sich ihr nicht zu entziehen weiß,  
Ihre Übel und ihre Qual nicht kennt.  
Von nun an würde man mich für ein Kind halten.  
Denn jedes Alter hat seine Jahreszeit.

Er will indessen nicht, wie viele andere, die wegen des Alters auf Liebe verzichten müssen, nun über sie Böses sagen, denn Gutes hat sie ihm bis jetzt erwiesen und ihm die schönste und beste aller Frauen zugeteilt. Und diese Schönste und Beste selbst hat ihm geraten, es nunmehr bleiben zu lassen. Wie einst, so gehorcht er ihr auch jetzt. Gott hat ihm die Kraft zur Lossagung gegeben und somit bewirkt, daß die Liebe ihn nicht töten konnte. So bleibt ihm noch Zeit, weiterhin zu dichten:

---

<sup>61</sup> ebd.

<sup>62</sup> ebd., S. 182.

<sup>63</sup> ebd., S. 27.

Si cuit je fere oncor maint jeu parti  
Et maint sonet et mainte raverdie. (vv. 31-32)<sup>64</sup>

So glaube ich noch manch Jeu-parti zu dichten  
Und manches Lied und manche Reverdie.

Das ist nun zuletzt doch noch überraschend: daß nämlich der Abschied von der Minne nicht den Abschied von der Minnedichtung bedeutet. Die Einheit von Liebe und Singen offenbart sich hierdurch als Fiktion. Oder ist hier zu verstehen: Abschied von der Kanzone und mit ihr vom Bekenntnis der Liebe? Die Kanzone schließt mit der Apostrophierung Gottes – er möge ihn vor Rückfällen bewahren:

Or me gart Deus et d'amor et d'amer  
Fors de Celi, cui on doit aourer. (vv. 41-42)<sup>65</sup>

Nun bewahre mich Gott vor der Liebe und zu lieben,  
Außer denjenigen, den man anbeten muß.

Die restliche Dichtung Thibauts ist religiöser Natur. Bei Thibaut de Champagne hatten wir es mit einem Feudalherrn höchsten Rangs zu tun, der die höfische Dichtung in sehr souveräner Weise betrieb wie ein Amateur, dem das Dichten leichtfiel, nicht ohne Ehrgeiz; für ihn war Poesie ein seigneuriales Vergnügen, das seinem Leben und seinem Hof ästhetische Glanzlichter aufsteckte: Dichten um des Prestiges und der Repräsentation willen. Mit dem nächsten Trouvère, der uns beschäftigen soll, sind wir zwar nicht in einer völlig veränderten Welt – aber wir erkennen einen ganz anderen Aspekt dieser Welt: den Blick von unten, von den Freuden und Leiden eines Jongleurs her, vor allem von seinen Wunschträumen. Diese ganz andere Perspektive bietet uns der kleine Chansonnier von Colin Muset.

## Colin Muset

Die Taten dieses Spielmanns sind nicht in die Annalen der Geschichte eingegangen. Wir wissen nur, oder dürfen mit einiger Sicherheit annehmen, daß er die meisten der uns erhaltenen Lieder um 1230 gedichtet hat und daß er vermutlich aus dem Grenzgebiet zwischen Lothringen und der Champagne stammte. Als Jongleur, das heißt als ein Mann, der sein Brot durch Vorträge eigener und vor allem fremder Gedichte verdienen mußte, hat er eine Reihe von höfischen Liedern gedichtet, die getreulich den uns bekannten Formen und Inhalten der Minnekanzone nachgebildet sind. Sie sind originell nur dadurch, daß sie am Schluß meistens in dem Wunsch ausklingen, man möge ihm, dem Dichter, zum Lohn für seinen Vortrag einen saftigen Braten, guten Wein und andere nahrhafte und brauchbare Dinge vorsetzen.

---

<sup>64</sup> ebd., S. 29.

<sup>65</sup> ebd.

Wir wollen Colin Muset kennenlernen zunächst durch ein sehr kunstvoll gebautes Lied mit sogenannten *Coblas doblas*, das heißt, daß je zwei Strophen durch die gleichen Reime miteinander eng verbunden sind, und mit einer sehr komplizierten Vers- und Reimfolge.

In diesem Lied wandelt er die Pastourellensituation in sehr reizvoller Weise ab, in wechselnden Verlängen mit verniedlichenden Diminutiven und dem Wortspiel mit seinem Namen: Muset. Das Wort »muset«, abgeleitet von »muse« = »cornemuse« = »Dudelsack«, hat offenbar den Sinn angenommen: Lied von Colin. Und Muset wurde so zum Namen unseres Trouvères. Hören Sie die erste Strophe des genannten Gedichtes:

Volez oïr la muse Muset?  
En mai fu fete, un matinet,  
En un vergier fiori, verdet,  
    Au point du jour,  
Ou chantoient cil oiselet  
    Par grant baudor,  
Et j'alai fere un chapelet  
    En la verdor.  
Je le fis bel et cointe et net  
    Et plain de flor.  
    Une dancele  
Avenant et mult bele,  
    Gente pucele  
Bouchete riant,  
    Qui me rapele:  
»Vien ça, si viele,  
.....  
Ta muse en chantant  
Tant mignotement! (RS 966 = MW 183,1; vv. 1-19)<sup>66</sup>

Wollt Ihr das Lied Musets hören?  
Im Mai wurde es gedichtet, eines Morgens,  
In einem blühenden Garten voller Grün,  
    Zu Beginn des Tages,  
Als die kleinen Vöglein  
    Voller Mutwillen sangen;  
Einen Kranz wand ich  
    In dem Grün.  
Ich machte ihn schön und hübsch und zierlich,  
    Und voll mit Blumen.  
Da kam ein Fräulein  
Anmutig und schön,  
    Eine feine Jungfrau  
Mit lachendem Mund,  
    Und sie rief mir zu:  
»Komm her und spiele,  
.....

---

<sup>66</sup> Ed. Joseph BÉDIER, *Les chansons de Colin Muset*, Paris <sup>2</sup>1938 (Les Classiques Français du Moyen Age 7), S. 1.

Dein Instrument und singe  
So artig wie du kannst«.

Das tut er denn auch, in Strophe II, und während er singt, entzündet sich sein Herz für den blonden Kopf und die wie zur Liebe geschaffene Gestalt: »son gent cors amouret« (v. 28).<sup>67</sup> Sein Herz fängt an zu hüpfen:

Mon cuer sautele  
Pour la damoisele;  
Mult renouele  
Ma joie souvent. (vv. 30-32)<sup>68</sup>

Da hüpf mein Herz vor Freude  
Über das Fräulein;  
Sehr oft erneuert sich  
Meine Freude. (Übers. D. Rieger)

Einen Rock aus leuchtendem Stoff aus Kastilien hat sie an: »Douz Deus, je l'aim tant/De cuer loiaument!« (vv. 37-38)<sup>69</sup>, und dem Dichter wird auch ein zünftiger Lohn für sein Spiel zuteil: ein Kuß und dann noch anderes mehr. Und nicht nur das: am meisten gefällt ihm offenbar, daß dieses Abenteuer die Gestalt eines Bratkartoffelverhältnisses annahm:

Or a Colin Muset musé  
Et s'a a devise chanté  
Pour la bele au vis coloré,  
De cuer joli.  
Maint bon morsel li a doné  
Et departi  
Et de bon vin fort, a son gré,  
Gel vos affi. (vv. 58-65)<sup>70</sup>

Nun hat Colin Muset gespielt  
Und hat wie gewünscht  
Für die Schöne mit dem farbenfrischen Gesicht  
Fröhlichen Herzens gesungen.  
Manch gutes Stück hat sie ihm gegeben  
Und gereicht  
Und guten, starken Wein, ganz nach seinem Belieben,  
Ich versichere es euch. (Übers. D. Rieger)

Und so verkündet er sein persönliches Minneideal: muntere Liebe in grünen Gärten, faules Herumliegen und guten Wein! Man sieht: Colin Muset verfolgte ein epi-

---

<sup>67</sup> ebd., S. 2.

<sup>68</sup> ebd.

<sup>69</sup> ebd.

<sup>70</sup> ebd., S. 3.

kureisches Lebensideal. Seine Weltanschauung ging auf in einem etwas vulgären, aber vertretbaren Hedonismus, den er ganz offen bekannte.

Das Thema der Freigebigkeit, der »largesce«, ein gängiges Thema der Minnellyrik wie der höfischen Dichtung überhaupt, spielt begrifflicherweise bei Colin Muset eine überragende Rolle. Von der »largesce« seines Publikums hing sein Wohl und Wehe und vor allem das Gedeihen seines Magens ab – im besonderen auch seine Stimmung. In dieser Beziehung stand freilich nicht alles zum besten, und manche Enttäuschung führte ihn zu der Überzeugung, daß der liebe Gott doch nicht alles so gut eingerichtet habe, wie man gewöhnlich annimmt. Er würde es an seiner Stelle jedenfalls anders machen:

Se gliere Deus, je feroie  
Lo siecle tot autrement. (RS 1693 = MW 923,19; vv. 25-26)<sup>71</sup>

Wäre ich Gott, ich würde  
Die Welt ganz anders einrichten.

Dieser zaghafte Versuch einer »metaphysischen Revolte« ist allerdings ganz vom Magen her inspiriert. Die Befriedigung seines Magens und seine Ruhe sind ihm letztlich wichtiger als alle edlen Damen und Mädchen dieser Welt.

In einem Débat, einem Streitgespräch, mit seinem Freund Jacques d'Amiens, der sich bitter über die Grausamkeit seiner Dame beklagt, gibt er diesem den Rat, er solle auf die Liebe doch ein für allemal verzichten, wie er selbst es auch getan habe, dann habe er endlich seinen Frieden wieder. Was die hohen Damen verlangen, das endlose Schmachten ohne greifbaren Erfolg, das sei widersinnig und viel zu anstrengend. Und mit den Bürgersfrauen sei auch nichts anzufangen, die sehen nur aufs Geld. Da sei es viel vernünftiger, sich mit den schmackhaften Freuden der Tafel zu begnügen: da wisse man wenigstens, was man hat. Keine sehr sublime, aber doch nahrhafte Philosophie!

Kein Wunder, daß Colin Muset sich über knausrige Gastgeber bitter beklagt. So in einem kurzen, fünfstrophigen Lai, in dem er einen Grafen gemeinen Verhaltens zeiht, weil dieser seine Kunst zu schäbig entlohnt habe. Was soll er bloß machen, wenn er mit leeren Taschen nach Hause kommt, wo Frau und Kinder warten. Er kann sich gut vorstellen, was sein Weib sagen wird: »... Sire Engelé«, so wird sie sagen,

»En quel terre avez esté,  
Qui n'avez riens conquesté?  
[Trop vos estes deporté]  
Aval la ville.  
Vez com vostre male plie!  
Ele est bien de vent farsie!  
Honiz soit qui a envie  
D'estre en vostre compaignie!« (RS 476 = MW 134,2; vv. 19-27)<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> ebd., S.21.

<sup>72</sup> ebd., S. 10.

»... Herr Waschlappen,  
Wo seid Ihr bloß gewesen,  
Daß Ihr überhaupt nichts eingebracht habt.  
Ihr habt Euch sicher zu sehr  
Dort unten in der Stadt vergnügt.  
Seht bloß, wie Eure Tasche Falten schlägt!  
Der Wind allein bläht sie auf.  
Verflucht sei, wer noch Lust bezeigt,  
In Eurer Gesellschaft zu leben!«

Wie liebevoll aber empfängt ihn die Familie, wenn er mit vielen schönen Gaben heimkehrt; die Frau wird sanft und süß und lieb:

Quant je vieng a mon ostel  
Et ma fame a regardé  
Derrier moi le sac enflé,  
Et je, qui sui bien paré  
De robe grise,  
Sachiez qu'ele a tost jus mise  
La conoille, sanz faintise:  
Ele me rit par franchise,  
Ses deus braz au col me plie. (vv. 28-36)<sup>73</sup>

Wenn ich aber nach Hause komme  
Und meine Frau erblickt  
Den vollen Rucksack auf meinem Rücken  
Und sieht, daß ich in feinen Stoff  
Eingekleidet bin,  
Dann legt sie ohne Zögern  
Ihren Spinnrocken zur Seite,  
Lacht mir heiter zu und  
Schlingt beide Arme um meinen Hals.

Dann ist alles eitel Freude:

Ma fame va destrousser  
Ma male sanz demorer;  
Mon garçon va abuvrer  
Mon cheval et conreer;  
Ma pucele va tuer  
Deus chapons pour deporter  
A la jansse alie;  
Ma fille m'apporte un pigne  
En sa main par cortoisie.  
Lors sui de mon ostel sire  
A mult grant joie sanz ire  
Plus que nuls ne porroit dire. (vv. 37-48)<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> ebd.

<sup>74</sup> ebd.

Sogleich nimmt meine Frau  
Mir den Reisesack ab;  
Mein Junge trinkt  
Und pflegt das Pferd;  
Mein Dienstmädchen schlachtet zwei Kapaune  
Und richtet sie an mit Knoblauchsauce;  
Meine Tochter hält voll  
Höflichkeit einen Kamm für mich bereit.  
Dann bin ich Herr in meinem Haus,  
Voll Freude und frei von Kummer,  
Mehr als irgendeiner sagen kann.

Eine ähnlich realistische Familienidylle samt ihren sehr materiellen Bedingungen hat vor Colin Muset niemand dargestellt. Seine Lebensideale liegen sehr klar vor Augen, und sie haben mit dem Minnesang nur sehr wenig mehr zu tun. Er hat die Moral seines Berufs, des Spielmanns, dem die Minnekultur im tiefsten fremd ist. Colin – das geht aus seinen Liedern sicher hervor – war den Sommer über auf Fahrt von Burg zu Burg und sicher auch von Jahrmarkt zu Jahrmarkt, und den Winter über aalte er sich zu Hause und ließ sich verwöhnen. Da indessen dort mit den Mahlzeiten und der Laune seiner Frau nicht immer alles nach seinen Wünschen verlief, hätte er auch den Winter gern in einer Burg verbracht. Vorausgesetzt, daß deren Herr samt Herrin für alle irdischen Güter und Bedürfnisse reichlich sorgt:

Se je pooie oste trover  
Large, qui ne vousist conter,  
Qu'eüst porc et buef et monton,  
Maslarz, faisanz et venoison,  
Grasses gelines et chapons  
Et bons fromages en glaon. (RS 893 = MW 133,2; vv. 3-8)<sup>75</sup>

Wenn ich einen freigebigen Gastgeber finden könnte,  
Der das Geld nicht nachrechnet,  
Wenn es Schweine und Ochsen und Hammel gäbe,  
Wildenten, Fasane und anderes Wildbret,  
Fette Hennen und Kapaune  
Und ganze Weidenkörbe voll guten Käses.

Und wie heiter wäre die Welt unter solchen Umständen, wenn auch die Herrin der Burg so »cortoise« wäre wie ihr Ehemann:

Et touz jors feïst mon plesir  
Nuit et jor jusqu'au mien partir,  
Et li hostes n'en fust jalous,  
Ainz nos laissast sovent touz sous. (vv. 11-14)<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> ebd., S.27.

<sup>76</sup> ebd.

Und wenn sie mir jeden Tag mein Vergnügen bereitete;  
Tag und Nacht; bis zu meinem Abend,  
Und der Gastgeber darum nicht eifersüchtig wäre,  
Vielmehr uns häufig ganz allein ließe.

Solche günstige Konstellation werden die Bedürfnisse Colins kaum jemals angetroffen haben. Aber man sieht, Colin Muset wußte die konkreten Güter des Daseins zu schätzen, und innerhalb dieser nicht gerade spiritualistischen Lebensideale war er ziemlich anspruchsvoll. Seine Lieder sind durch das unmittelbare Aussprechen dieser naturhaften Bedürfnisse sehr interessant, nicht ohne Reiz und vor allem zu jener Zeit einzigartig; sie sind es aber auch infolge ihres saftigen, lebensnahen Vokabulars, ihrer lebhaften, selbst das Enjambement von einer Strophe zur anderen nicht scheuenden syntaktischen Bewegtheit und wegen ihrer kunstvollen, vorwiegend kurze Zeilen benutzenden Versifikation.

Mit Colin Muset haben wir eine der unteren Schichten der Trouvères, die Jongleurs und Menestrels, ihre Freuden und Nöte, kennengelernt. Colins Dichtung legt auch dafür Zeugnis ab, daß der Kreis der Mäzene im 13. Jahrhundert kleiner geworden ist, das heißt, daß gerade der mittlere Adel allmählich aus der Reihe derer, die willens und in der Lage sind, ihre Burgen zu Pflegestätten der Dichtung zu machen, ausscheidet. An seine Stelle tritt mehr und mehr das Bürgertum der nordfranzösischen Städte, die, durch Handel reich geworden und infolge der antifeudalen Politik des Königums mit besonderen Freiheiten ausgestattet, nunmehr zu einem eigenen Kulturbewußtsein gelangen.

## Jean Bodel

Es entsteht ein Patriziat, das seine neue soziale Vorrangstellung auf den Reichtum und auf die Zünfte gründet, das sich die aristokratische Kultur, ihre Dichtung und ihre gesellschaftlichen Ideale anzueignen versucht, und dies zunächst auf einem Gebiet, das bisher zu den großen Privilegien des Adels gehörte, nämlich der Freigebigkeit. Großzügige Förderung der Dichtkunst wurde zum Ausweis der gesellschaftlichen Dignität. Es gab nur einen Stand, an dem sich das reiche Patriziat orientieren konnte, und das war eben das höfische Rittertum. Die Rezeption der höfischen Literatur durch das Bürgertum erfolgte durchaus im Sinne einer möglichst engen Nachahmung; es wäre indessen ein Wunder, hätten nicht die ganz andere Lebenseinstellung, die völlig verschiedenen Interessen und Beziehungen sich alsbald deutlich in wesentlichen Modifikationen des übernommenen Themen- und Formenbestands der lyrischen Gattungen niedergeschlagen. In den Kanzonen der bürgerlichen Sänger wirkt die durch andere soziale und ideologische Voraussetzungen bedingte höfisch-ritterliche Minnekonzeption mit ihren dem Lehensrecht und dem Hofleben entlehnten Formeln wie künstlich aufgepfropft. Wenn ein wohlhabender und in Geldkategorien denkender Kaufmann eine »dame« besingt, ihr »les mains jointes«, mit zur Huldigung gefalteten Händen seinen Dienst anbietet, sich als ihr »hom liges«, das heißt als ihr unmittelbarer Vasall darstellt, dann fehlt in dieser Verlagerung der feudal-aristokratischen Terminologie in die Sphäre des

Bürgertums einfach jener letzte reale Lebensbezug, dessen auch das am weitesten von der Wirklichkeit abgelöste Ideal noch bedarf, um nicht zur hohlen Manier zu entarten. Vieles von der reichen lyrischen Produktion der bürgerlichen Dichter gehört in diese Kategorie. Für den Substanzverlust der höfischen Formen entschädigt indessen bei den besten Dichtern das Durchdringen eines konkreten, lebendigen, vor allem satirischen Geistes und der Durchbruch von Gattungen volkstümlicher Herkunft zum Bereich der Kunstpoesie. Während die Dekadenz der klassischen höfischen Gattungen unverkennbar ist, steigen populäre, bislang verachtete Liedformen wie Ballete, Rondeau und Virelai in den Rang von Kunstgattungen auf.

Der ökonomisch-praktische Geist des städtischen Patriziats faßt die Dichtkunst anders an als die anarchische Feudalität, die auch der beste Feldherr selbst bei größter Gefahr nie in eine geordnete Schlachtreihe zu bringen vermochte. In den Städten wird der neu erwachte Kultur- und Bildungstrieb organisiert. Man gründet Dichtergesellschaften mit Wettdichten und Wettsingen und Preisverteilung. Die Epoche der Meistersinger ist angebrochen, in Frankreich bereits gegen Ende des 12. Jahrhunderts.

Paradebeispiel ist die Stadt Arras – für ein ganzes Jahrhundert lang. Die Tuchfabrikation dieser Stadt beherrschte die mittelalterlichen Märkte. Die Geschäfte liefen alsbald nahezu von selber, und so begann das Patriziat seine Mußestunden mit noblen Vergnügungen zu füllen. Freigebigkeit wurde zu einer Frage des gesellschaftlichen Prestiges, Förderung der Dichtung zu einer Art Statussymbol. Der Jongleur wurde im Bereich der Kunst als gleichberechtigter Partner akzeptiert. So kam es zur Gründung von poetischen Gesellschaften, in denen bürgerliche Amateure, literaturbeflissene Geistliche und professionelle Spielleute um den Preis der Dichtkunst rangen. Die erste Vereinigung dieser Art war die noch stark religiös bestimmte *Carité de Notre-Dame des Advents* oder *Confrérie des jongleurs et bourgeois d'Arras*. In ihr nahmen, gemäß ihren Statuten, die Jongleurs sogar den ersten Rang ein. Sie wurde bald übertrumpft durch eine profaner ausgerichtete literarische Gesellschaft, die sich sowohl *Puy Notre Dame* wie auch *Puy d'Amour* nannte. Der erstere Name leitet sich von »Le Puy Notre Dame« her, wo das erste Dichtertreffen dieser Art stattgefunden hatte, und Puy – etymologisch »podium« – wurde zur Bezeichnung für alle Dichtervereinigungen dieser Art.

Die Puys hatten einen gewählten Vorsitzenden, den man in Arras und später auch in anderen Städten »prince« nannte. Das war zwar ein sehr vornehmer Titel, aber doch nur für denjenigen erstrebenswert, der reich und bereit war, sehr viel Geld für die Unkosten der literarischen Wettspiele auszugeben.

Der »prince« mußte mehr Geld aufwenden als ein moderner Faschingsprinz. Der »prince« mußte die Festbankette bezahlen, die Preise stiften, die Messen bestellen und die Unkosten für szenische Aufführungen begleichen.

Der älteste unter den namhaften Dichtern von Arras ist Jehan bzw. Jean Bodel. Er ist ein überaus vielseitiger Dichter. Zur Geschichte des mittelalterlichen Theaters trug er bei durch sein *Jeu de Saint Nicolas*. Die Reihe der Chansons de geste bereicherte er durch das Epos *Saisnes* (die »Sachsen«), das die Kämpfe Karls des Großen gegen die Sachsen zum Gegenstand hat. Sehr wahrscheinlich ist er auch der Autor einiger Fabliaux. Unter den lyrischen Formen liebte er besonders die Pa-

stourelle. Seinen Platz in der Literaturgeschichte aber hat er sich – sieht man von dem wichtigen *Jeu de Saint Nicolas* ab – vor allem durch seine Dichtung *Li congié* («Der Abschied») erworben. Es handelt sich hier keineswegs um den Abschied von einer geliebten Dame, sondern um den Abschied eines zu einem schrecklichen Tod Verurteilten vom Leben. Als Jean Bodel im Jahre 1202 mit einigen Freunden zum Kreuzzug aufbrechen wollte, machte er die Entdeckung, daß er an Lepra erkrankt war. Die sich schnell verschlimmernde Krankheit zwang ihn, sich in ein von der Stadt Arras unterhaltenes Leprahospital zurückzuziehen und dort, abgeschnitten von allem, was das Leben bietet, den Tod zu erwarten, der ihn nach langem Siechtum 1210 ereilte. » Moitié sain, moitié pourri « («Zur Hälfte gesund, zur anderen Hälfte verfault») nimmt er in seinem Gedicht *Li congié* Abschied von den Freuden des Daseins, von seinen Freunden und Gönnern, dankt ihnen für alles, was sie für ihn taten, und nimmt tapfer das Leiden auf sich, nicht ohne verhaltene Klage gegen Gott und sein Schicksal.

Er bedauert, nicht am Kreuzzug teilnehmen zu können und beschreibt schonungslos die Symptome seiner Krankheit. Ich möchte Ihnen wenigstens eine von den 41 Zwölfzeilerstrophen aus *Li congié* vortragen:

Anuis qui en moi se desploie,  
 Qui m'amatit et asoploie,  
 Me semont par jor et par nuit  
 Qu'al siecle me toille et desvoie;  
 Et hontes me maine et convoie,  
 Qui pieche a m'a pris en conduit;  
 Quar en liu o il ait deduit  
 N'a mais e men ues siege vuit,  
 Ains preng congié con hon sor voie  
 A chelui cui sornons me fuit:  
 Car grant diference a, jo cuit,  
 De Johan *Duel* a Gerart *Joie*. (vv. 361-372)<sup>77</sup>

Der Kummer, der sich in mir breitmacht,  
 Mich niederdrückt und demütigt,  
 Ermahnt mich Tag und Nacht,  
 Mich von der Welt zu trennen;  
 Und die Schande, die mich vor kurzer  
 Zeit gepackt hat, weist mir den Weg;  
 Denn an den Orten, da die Fröhlichkeit herrscht,  
 Wird mir kein Platz mehr freigehalten.  
 Dagegen nehme ich Abschied wie ein Reisender  
 Von demjenigen, dessen Name mich nun flieht:  
 Denn groß ist der Unterschied, so glaube ich,  
 Zwischen Johann *Schmerz* und Gerhard *Freude*.

---

<sup>77</sup> Ed. Gaston RAYNAUD, »Les Congés de Jean Bodel«, in: *Romania* 9 (1880), S. 219-247, hier S. 241. In v. 370 ist gemeint: dessen Beiname jetzt für mich jeden Sinn verloren hat.

Um das letztere Wortspiel zu verstehen, muß man wissen, daß Gerart Joie der Name eines Freundes war; und deshalb änderte Jean Bodel in diesem Vers seinen eigenen Namen in Johan Duel (*duel* = *dolus*, »Schmerz«).

Das mag genügen, um zu zeigen, wieviel an gezähmtem Leid, beherrschtem Aufbegehren gegen das Schicksal, transparenter Resignation und Ausdruckskraft in diese Dichtung eingegangen ist. Jean Bodels *Li congié* hat seine Wirkung auf die Nachwelt nicht verfehlt und wurde zum Modell einer ganzen Gattung, eben der Gattung des *Congié*. Sie gipfelt in François Villons *Testament*.

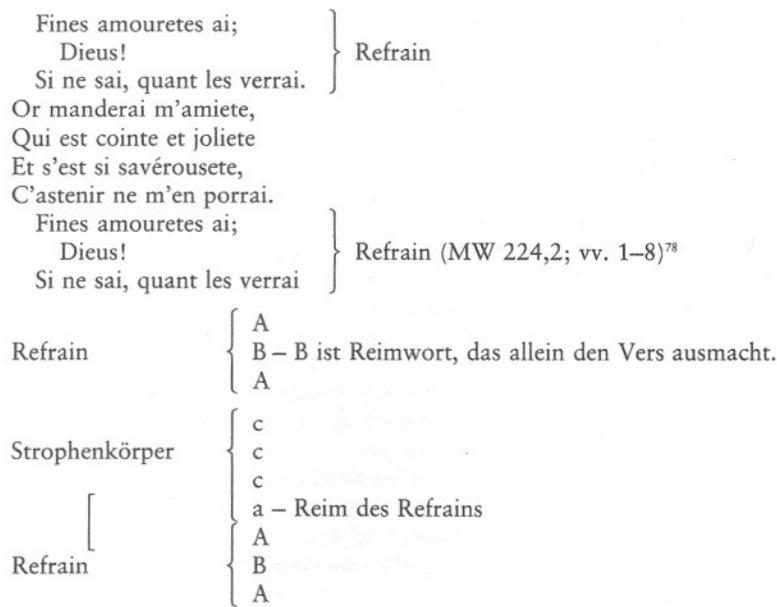
Es ist im Rahmen dieser Vorlesung nicht möglich und auch überflüssig, die Vielzahl der übrigen Dichter von Arras zu nennen oder gar eigens zu behandeln. Ich erwähne nur noch Moniot d'Arras (Moniot = »das Mönchlein«), offenbar ein Ordensgeistlicher, der die Kutte mit dem Spielmannsrock vertauschte. Moniot gilt als derjenige unter den bürgerlichen Trouvères, dem die Dichtung in der klassischen höfischen Art am besten und reinsten gelang. Ich erwähne ferner Jean Bretel, weil er als einer der reichsten Bürger seiner Stadt, als gefeierter und großzügiger »prince« der Dichtervereinigung und als eifriger Poet eine beträchtliche Rolle spielte. Seine Vorliebe gehörte dem Jeu-parti. An rund neunzig Gedichten dieser Gattung ist er beteiligt. In einer größeren Anzahl von Jeux-partis hat er einen Dichter als Partner, dessen Werk besondere Aufmerksamkeit verdient; das ist: Adam de la Hale.

## Adam de la Hale

Von Adam de la Hale (oder in korrekter pikardischer Gestalt: Adam de *le* Hale), der auch – wegen eines Buckels – »le Bossu« genannt wurde, sind uns rund fünfzig Lieder überliefert. Im Jahre 1269 wurde er aus politischen Gründen aus seiner Vaterstadt Arras verbannt und dichtete aus diesem Anlaß nach dem Vorbild Jean Bodels einen *Congié*. Den Rest seines Lebens verbrachte er in Süditalien, im Reich Karls von Anjou.

Wir wollen uns weder mit seinen Kanzonen noch mit seinen Jeux-partis, noch mit dem *Congié* aufhalten, sondern kurz Beispiele jener von ihm mit viel Geschick, Leichtigkeit und Anmut gepflegten Gattungen ansehen, die aus den volkstümlichen Tanzliedern hervorgegangen sind und jetzt zu metrisch und musikalisch raffiniert ausgebildeten Kunstformen werden.

Als erstes die Einleitungsstrophe einer *Ballete*, bestehend aus dem vorangestellten Refrain, dem einfach gebauten Strophenkörper und einem diesen Strophenkörper abschließenden Vers, der durch Reim und Melodie wieder zum Refrain überleitet. Ich kann hier wie bei den folgenden Beispielen den Aufbau nicht im einzelnen erklären und bitte daher, selbst auf Reimfolge und Silbenzahl wie Rhythmus der Verse zu achten:



Die Ballete ist eine Vorform des Virelai, von dem wir noch reden werden. Eine Übersetzung kann nicht im entferntesten die schlichte Grazie dieser Verse, die wir uns durch entsprechende Melodiewiederholungen unterstrichen vorstellen müssen, wiedergeben. Die Übersetzung wird banal – wie Sie selber feststellen können –, weil weder der Plural »fines amouretes« noch »amiete« noch »joliete« noch »savérousete« adäquat zu übersetzen sind:

Eine feine Liebe habe ich,  
Oh Gott!  
Und weiß nicht, wann ich sie seh.  
So sende ich nach meiner Freundin,  
Die so schön und niedlich ist  
Und so appetitlich,  
Daß ich nicht auf sie verzichten kann.  
Eine feine Liebe habe ich,  
Oh Gott!  
Und weiß nicht, wann ich sie seh.

Eine andere, neu aufkommende Gattung ist das *Rondeau*: ein einstrophiges Gedicht, das aus dem Wechselgesang zwischen Vorsänger und Chor entstanden ist. Ich gebe Ihnen aus dem Werk des Adam de la Hale ein Beispiel. Inhaltlich gehört es eigentlich zur Chanson de malmariée. Eine Frau verwünscht hier die Liebe ihres Ehemanns, weil sie einen noblen Liebhaber hat, der – offenbar im Gegensatz zu ihrem Ehegespons – ihr Tag und Nacht zu Diensten ist. Das ist bereits die Übersetzung. Hören Sie den Originaltext:

<sup>78</sup> Ed. E. de COUSSEMAKER, *Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Hale (Poésies et Musique)*, Paris 1872 (Nachdr. 1966), S. 214.

|                 |   | <i>Text</i> | <i>Musik</i> |   |
|-----------------|---|-------------|--------------|---|
| Chor (Refrain): | } | A           | a            | Fi maris de vostre amour,                         |
|                 |   | B           | b            | Car j'ai ami                                      |
| Vorsänger:      |   | a           | a            | Biaus est et de noble atour.                      |
| Chor:           |   | A           | a            | Fi maris de vostre amour.                         |
| Vorsänger:      | } | a           | a            | Il me sert et nuit et jour.                       |
|                 |   | b           | b            | Pour che l'aim chi.                               |
| Chor (Refrain): | } | A           | a            | Fi maris de vostre amour,                         |
|                 |   | B           | b            | Car j'ai ami! (MW 181, 134; vv.1-8) <sup>79</sup> |

Urform war eine sechszeilige Form, bei welcher der Refrain nicht vorausging:

|                 |   | <i>Text</i>                       | <i>Musik</i> |   |
|-----------------|---|-----------------------------------|--------------|---|
| Vorsänger:      |   | C'est la jus en la roi préé       | a            | a |
| Chor:           |   | <i>Cele m'a s'amour dounée.</i>   | A            | a |
| Vorsänger:      |   | La fontenele i sort clere         | a            | a |
|                 |   | Faus vilains traiés an la;        | b            | b |
| Chor (Refrain): | } | <i>Cele m'a s'amour dounée</i>    | A            | a |
|                 |   | <i>Ki mon cuer et mon cors a.</i> | B            | b |

(MW 181, 106; vv. 1-6)<sup>80</sup>

Es ist dort unten in der dichten Wiese  
*Diese hat mir ihre Liebe gegeben.*  
 Klar entspringt die Quelle dort  
 Übler Bauernflegel ziehet dahin;  
*Diese hat mir ihre Liebe gegeben*  
*Die mein Herz und meinen Körper hat.*

Diese Urform (anonym) erweiterte sich dann auf acht Verse, da der Refrain noch vorangestellt wurde. Diese achtzeilige Form wird dann die Grundform des Rondeau. Ihrer deutlichen Dreiteilung wegen wird sie auch *Triolet* genannt. Daraus entwickeln sich weitere Formen, deren Grundschema jedoch immer dasselbe bleibt. Nimmt man anstatt eines zweizeiligen Refrains einen dreizeiligen, also A B C, dann kann der Vorsänger zwei Verse wieder aufnehmen, also a b; dann muß auch der Chor wieder zwei Verse des Refrains bringen, also: AB, darauf wiederum der Vorsänger zwei Verse: ab, und dann abschließend der Chor den ganzen Refrain: A B C. Also sieht das Schema so aus: A B C/a b/A B/a b/A B C. Entsprechende Variationen bei vier Refrainversen: 2 zu 2, 1 zu 3, 3 zu 1, je nachdem ob 11zeilige, 13zeilige usw. Formen vorliegen.

Spätere Dichter haben die Kurzform des Rondeau zur metrischen Delikatesse entwickelt. So schreibt Christine de Pisan Rondeaux, die zwar aufgebaut sind nach

<sup>79</sup> ebd., S. 218.

<sup>80</sup> Ed. Friedrich GENNRICH, *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des 12., dem 13. und dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts*, Bd. 1: Texte, Dresden 1921, S. 22-23.

einem zweizeiligen Refrain, in denen am Schluß der zweite Vers fehlt. Dazu kommt die Schwierigkeit, nur Verse aus zwei Silben zu verwenden:

|         |   |                       |
|---------|---|-----------------------|
| Refrain | { | A Madame<br>B Secours |
|         |   |                       |
|         | a | Par                   |
|         | A | m'ame                 |
|         |   | Madame                |
|         |   |                       |
|         | a | J'enflame             |
|         | b | D'amour               |
|         |   |                       |
| Refrain |   | A Madame              |

oder gar mit nur einer Silbe:

|   |  |      |
|---|--|------|
| A |  | Qui  |
| B |  | Poy? |

---

|   |  |      |
|---|--|------|
| a |  | -Dy  |
| A |  | Qui! |

---

|   |  |      |
|---|--|------|
| a |  | - Ty |
| b |  | Poy  |

---

|   |  |       |
|---|--|-------|
| A |  | - Qui |
| B |  | Poy?  |

Nun noch ein letztes Beispiel, von Adam de la Hale, diesmal als Beleg für eine sogenannte *Bergerette*, ein einstrophiges Gedicht, dessen Aufbau derjenige des *Vi-relais* ist. Der Dichter, als Schäfer Robin, wendet sich an eine Schäferin, sie möge ihm ihr Hütchen reichen – eine durchsichtige Metapher – und verspricht ihr dafür seinen Gürtel, seine Spange und sein Portemonnaie. Achten Sie wieder auf Reime und Verswiederholungen:

|   |         |   |
|---|---------|---|
| A |         | {<br>Bergeronnète,<br>Douche baisselète,<br>Donnés-le moi, vostre chapelet,<br>Donnés-le moi, vostre chapelet.<br>»Robin, veus tu que je le mèche<br>Seul ton chief par amourète?«<br>»Oïl, et vous serés m'amiète;<br>Vous averés ma chainturète,<br>M'aumosniere et mon fremalet.<br>{<br>Bergeronnète,<br>Douche baisselète,<br>Donnés-le moi, vostre chapelet.<br>} |
| A | Refrain |   |
| B |         |   |
| B |         |   |
| a |         |   |
| a |         |   |
| a |         |   |
| a |         |   |
| b |         |   |
| A | Refrain |   |
| A |         |   |
| B |         |   |
| b |         |   |

»Volentiers, men douc amiet!« (MW 107, 1; vv. 1–13)<sup>81</sup>

Kleine Schäferin,  
 Süßes Mädchen,  
 Reicht es mir, Euer Hütchen,  
 Reicht es mir, Euer Hütchen.  
 »Robin, willst Du daß ich es  
 Auf Deinen Kopf setze, aus Liebe?«  
 >Ja, und Ihr werdet meine kleine Freundin sein;  
 Ihr werdet meinen Gürtel dafür bekommen,  
 Meine Spange und mein Portemonnaie.  
 Kleine Schäferin,  
 Süßes Mädchen,  
 Reicht es mir, Euer Hütchen.  
 »Gern, mein süßer Freund!«

Ich sagte schon, das Lied ist eine Bergerette, ein Gedicht aus nur einer Strophe. Diese Strophe ist gebaut wie die Strophe des *Virelai*, das meist drei Strophen hat. Die *Virelai*-Strophe besteht aus einem Refrain, der vorangestellt wird, dann kommt ein Strophenkörper aus einem Aufgesang mit zwei Stollen, darauf ein Abgesang, der immer den gleichen metrischen Bau haben muß (und gleiche Reime) wie der Refrain oder wenigstens ein Teil des Refrains; so in unserem Beispiel, das allerdings nicht sehr deutlich ist:

<sup>81</sup> ebd., S. 363-365.



Ich breche hier die Behandlung der Lyrik ab. Auf Adam de la Hale stoßen wir wieder im Kapitel »Theater«.

# Marie de France und der Lai

## Allgemeines

Kehren wir noch einmal in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zurück, in die Jahre um und zwischen 1160 bis 1180. Was wir bisher wissen, vermittelt die Einsicht in die Entfaltung eines Systems literarischer Gattungen, dem offensichtlich ein innerer historischer Zwang zur Deutung des konkreten Lebens eignet, von diesem selbst hervorgetrieben auf dem Grund eines wachsenden Konfliktreichtums und auf Grund einer sich abzeichnenden Krisensituation der frühfeudalen Gesellschaft.

Der antikisierende Roman, in dem soeben der Anschluß der feudalen Welt an die große Geschichte der alten Welt vollzogen worden war, die sie legitimieren sollte, hatte, ohne darum gleich zu verschwinden, seine beherrschende Stellung dem höfisch-ritterlichen Artusroman abgetreten. Dieser seinerseits mußte binnen weniger Jahrzehnte seinen säkularen Anspruch aufgeben oder vielmehr diesen Anspruch einer religiös-heilsgeschichtlichen Idee unterwerfen, und das heißt auch sich einer Tradition versichern, die in einer Literatur hagiographischer und anderer erbaulicher Legenden bereits vorlag.

Die Chanson de geste überlebte die Zeit ihrer primären historischen Aktualität einerseits in Anpassung an die neuen Gegebenheiten, und das heißt als Vehikel der feudalen Rebellion gegen den monarchischen Zentralismus, andererseits auch – seltener – als Träger der Idee vom Karlskönigtum im Dienste der Monarchie oder im Prozeß stofflicher Einschmelzung durch Unterwerfung ihrer Stoffe unter das Stilgesetz des Romans. Die fraglichen Jahrzehnte, die – ich habe darauf hingewiesen – auch schon den paradoxerweise so zu sehenden Eskapismus des »realistischen« Schicksalsromans entstehen lassen, entbinden auch die höfische Lyrik in Anlehnung an Südfrankreich. Aber nicht nur diese. Zwischen 1160 und 1180 entsteht eine Gattung, der sogenannte *Lai*, mit der, wie es scheint, jenes Genre geboren wird, das sich dereinst *Novelle* nennen wird oder auch, zunächst, *conte*. Das Problem der Geburt dieser Gattung, wie komplex auch immer, ist untrennbar verknüpft mit dem Namen einer Frau: Marie de France.

Wer ist diese Frau? Die Forschung quält sich bis heute ab mit dieser Frage. Was wir wissen, mit Sicherheit wissen, ist, daß eine Marie sich in drei Werken als Verfasserin nennt: in einer Sammlung von *Lais*, in einem religiösen Text (*L'Espurgatoire Saint Patrice*) und in einer Sammlung von Fabeln (*Esope*). In dieser letzteren gibt sie nicht nur ihren Vornamen an, sondern sie präzisiert im Epilog:

Al finement de cest escrit,  
Qu'en romanz ai traitié e dit,

Me numerai pur remembrance:  
Marie ai num, si sui de France.<sup>82</sup>

Am Ende dieser Schrift,  
Die ich auf Französisch verfaßt habe,  
werde ich mich nennen, damit man sich an mich erinnert:  
Maria heiße ich, und ich bin aus Frankreich. (Übers. H. U. Gumbrecht)

»Aus« Frankreich oder »von« Frankreich? Viel ist darüber schon an Tinte vergossen worden. Da kein Zweifel darüber bestehen kann, daß Marie sehr gebildet war und somit aus Kreisen, denen allein Bildung zugänglich war, stammte, müßte, so meinte man mit durchaus guten Gründen, Marie in Urkunden auffindbar und mit einer wichtigen Person identifizierbar sein. So hat man in ihr eine gleichnamige Abtissin von Shaftesbury erkennen wollen, natürliche Tochter von Gottfried Plantagenet; unsere Dichterin wäre dann eine Halbschwester König Heinrichs II. von England gewesen. Eine andere Hypothese lautet, das »si sui de France« des Fabel-Epilogs bedeute nicht »ich stamme aus Frankreich«, sondern »ich stamme aus dem Hause von Frankreich«, das heißt aus dem Geschlecht der Könige von Frankreich. Der deutsche Romanist Emil Winkler<sup>83</sup> identifizierte sie gar mit der uns wohlbekannten Gräfin Marie de Champagne – eine völlig unhaltbare These.

Durchgesetzt- und wohl mit Recht-hat sich die Auffassung, daß Marie sagen will, »ich stamme aus Frankreich«, vielleicht sogar »aus Franzien«, das heißt »aus der Ile de France«, und daß sie diesen Umstand deshalb betont, weil sie sich fern der »France«, im »Ausland« also, befindet. Damit aber kann nur England gemeint sein. Letzteres geht nicht nur – wie wir noch sehen werden – aus den Inhalten ihrer Werke, insbesondere den *Lais* hervor, sondern recht eindeutig auch aus den Namen der Persönlichkeiten, denen sie diese Werke gewidmet hat. Die *Lais* sind einem »noble rei« dediziert, der wohl nur Heinrich II. von England sein kann, allenfalls noch dessen Sohn, der »junge« König Heinrich, den sein Vater schon jung zum König krönte, der aber, als großer Mäzen der Dichtung vielbetrauert, bereits 1183, sechs Jahre vor seinem Vater, verstarb.

Die *Fabeln* hat Marie einem »cunte Willalme, le plus vaillant de cest reialme«<sup>84</sup> gewidmet. Für diesen Grafen stehen mehrere Wilhelme unter den Großen des Reichs zur Verfügung. Die größten Chancen, der besagte Wilhelm gewesen zu sein, hat Guillaume de Mandeville, Graf von Essex, der im Jahre 1189 starb, also im gleichen Jahr wie Heinrich II. Treffen diese Überlegungen zu, dann ist dieses Jahr 1189 als Terminus ante quem sowohl für die *Lais* wie für die *Fabeln* zu betrachten.

Schwieriger steht es mit einem Terminus a quo. Ich resümiere die Argumente im Anschluß an die Einleitung, die Jean Rychner seiner Ausgabe der *Lais* vorangestellt hat. Der *Enéas*-Roman, den Marie in den *Lais* nachweisbar benutzt hat,

---

<sup>82</sup> Ed. Karl WARNKE, *Die Fabeln der Marie de France*, Halle 1918 (Bibliotheca Normannica 6), S.327.

<sup>83</sup> *Französische Dichter des Mittelalters II. Marie de France*, Wien 1918 (Sitzungsbericht der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, Bd. 188, 3. Abhandlung).

<sup>84</sup> Ed. Karl WARNKE, op. cit., S. 327.

stammt etwa von 1160; Gautier d'Arras' Roman *Ille et Galeron*, der zweifellos das Thema eines Lais von Marie de France – des *Eliduc* – übernommen hat, ziemlich sicher von 1178. Da in den *Lais* keinerlei Spur von Chrétien de Troyes' Werken aufzufinden ist, was bei der Ähnlichkeit der Sujets eigentlich der Fall sein müßte, drängt sich zwingend der Schluß auf, daß die *Lais* in den Jahren zwischen 1160 und 1170 geschrieben wurden, nach Kurt Ringger zwischen 1155 und 1165.<sup>85</sup>

Es hat sich somit – so darf man sagen – in der Forschung der letzten Jahre ein gewisser Konsens über Person, Attribution und Datierung herausgebildet. Ein an sich heilsamer wissenschaftlicher Skeptizismus hat einen jüngeren deutschen Mediävisten indessen veranlaßt, wider den Stachel der vermeintlichen Konventionalität der Meinungen über Marie de France zu lecken. Richard Baum versucht in seiner Studie<sup>86</sup> mit einem nicht immer leicht verdaulichen Aufwand zu beweisen, daß die Werke, die unter dem Namen der Marie de France laufen, nicht von ein und derselben Person stammen können. Gegen einen solchen Versuch, für den es durchaus einige ernsthafte Ansatzpunkte gibt, wäre gar nichts einzuwenden, wenn der Verfasser ihn nicht selber ad absurdum geführt hätte. Für Baum gibt es nicht eine Marie, sondern deren gleich vier verschiedene. Wer soll ihm das abnehmen? In einer Zeit, in der Frauen als Dichterinnen ohnehin nicht gerade häufig waren, sollen gleich vier Damen zur gleichen Zeit und im gleichen Milieu sich in die genannten Werke geteilt haben, und – oh Wunder – alle vier sollen auch noch Marie geheißen haben! Das ist zuviel des Guten.

Welche Marie die Dichterin der *Lais* auch immer gewesen sein mag: der eigentümliche poetische Reiz, der von diesem Werk ausgeht, ist unverbraucht. Das empfand kein Geringerer als Goethe, der 1820 eine alte Ausgabe der *Lais* für fünf Monate aus der Landesbücherei Weimar auslieh und vermerkte: »die Gedichte Mariens von Frankreich« werden »durch den Duft der Jahre, der sich zwischen uns und ihre Persönlichkeit hineinzieht, anmutiger und lieblicher«.<sup>87</sup> Unter den späteren Lesern ist kaum einer, der dieses Urteil Goethes bestritten hätte. Marie de Frances Werk ist jedoch – folgen wir den Worten des italienischen Gelehrten Cesare Segre – nicht nur ein »gioiello di poesia«, sondern auch »un enigma di storia culturale«.<sup>88</sup> Ein »Rätsel der Kulturgeschichte« – es ist nicht leicht zu lösen! So versteht man, daß in der Forschung der letzten Jahre eine wahre Marie-de-France-Renaissance eingesetzt hat.

Die *Fabeln* und das *Espurgatoire* gehören gattungsgeschichtlich in einen anderen Zusammenhang als denjenigen, der uns jetzt beschäftigt. Wir konzentrieren unsere Aufmerksamkeit daher auf die *Lais*. Auch bei ihnen war nicht immer völlig klar, wieviele von ihnen und welche der Marie de France zu attribuieren sind. Heute besteht kaum mehr ein Zweifel daran, daß *authentisch* jene zwölf Lais sind, die, zu-

---

<sup>85</sup> *Die Lais. Zur Struktur der dichterischen Einbildungskraft der Marie de France*, Tübingen 1973 (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie 137).

<sup>86</sup> *Recherches sur les œuvres attribuées à Marie de France*, Heidelberg 1968 (Annales Universitatis Saraviensis).

<sup>87</sup> Zit. nach: Reinhold KÖHLER, in: *Die Lais der Marie de France* (hrsg. Karl Warnke, mit vergleichenden Anmerkungen von Reinhold Köhler), Halle <sup>3</sup>1925 (Bibliotheca Normannica 3).

<sup>88</sup> Zit. nach: Kurt RINGGER, op. cit., S. 1.

sammen mit einem Prolog, in einer anglonormannischen Handschrift aus der Mitte des 13. Jahrhunderts überliefert sind: der Handschrift Harley 978, London, Sigle H. Sie ist nicht ohne Mängel, da sich das Anglonormannische um diese Zeit bereits im Verfall befindet, doch sind ihr gegenüber drei weitere, unvollständige Handschriften von nur geringem Gewicht.

Wir sprechen bisher vom *Lai*, ohne zu wissen, was darunter eigentlich zu verstehen ist. Da eine inhaltliche, literarhistorische und gattungsgeschichtliche Definition und Einordnung erst sinnvoll erscheint, wenn wir einige Stücke der Gattung kennengelernt haben, begnüge ich mich vorläufig mit einer rein äußerlichen Bestimmung:

Der *Lai*, so wie er uns bei Marie de France und ihren Nachfolgern begegnet, ist eine Erzählung in paarweise gereimten Achtsilberversen, die sich vom *Versroman*, der dieselbe metrische Form aufweist, dadurch unterscheidet, daß sie sehr viel kürzer ist. Der *Lai* gehört also zu den kurzen Erzählgattungen und läßt sich somit unter Absehen von Inhalt und Stoff – provisorisch bestimmen als *Versnovelle mit mehr oder weniger starken Märchenelementen*.

Die Etymologie des Wortes ist kaum mehr umstritten. *Lai* stammt ab von einem irischen, also inselkeltischen *toid* oder *laid*, ist sicher urverwandt mit dem deutschen *Leich*, wahrscheinlich auch mit dem lateinischen *laus/laudis*, und hatte ursprünglich, wie die ältesten Belege noch erkennen lassen, die Bedeutung »Vogelgesang«.

Damit wird verständlich, daß das Wort auch zur Bezeichnung einer *lyrischen* Gattung werden konnte, die wir indessen streng vom *erzählenden* *Lai* unterscheiden müssen. Wie es zu dieser Entwicklung kommen konnte, davon wird später noch die Rede sein müssen.

## Zu einzelnen Lais

Jetzt geht es darum, erst einmal exemplarisch einen dieser *Lais* genauer kennenzulernen – wir können ohnehin nicht alle behandeln. Ich wähle einen der meistdiskutierten: *Lanval*.

### Lanval

Dieser *Lai* führt uns in ein vertrautes Milieu: an den Artushof. Ich beginne nicht mit dem erforderlichen Resümee der Handlung, sondern erlaube mir einen motivgeschichtlichen Umweg, bei dem Sie, wenn auch unerwartet, einigen bekannten Phänomenen begegnen, deren Heranziehung sich natürlich irgendwie auszahlen soll.

Sie erinnern sich an den großen *Prosa-Lancelot-Graal-Zyklus*. In dem Wirrwarr seiner Episoden gibt es einige, die unsere Aufmerksamkeit verdienen. Im umfangreichen Mittelteil dieses Zyklus, dem sogenannten *Lancelot propre*, wird Lancelot im Schlaf von drei Damen verzaubert: von der Königin von Soresstan, von der Fee

Morgain und von Sebile l'Enchanteresse. Sie wollen ihn nur unter der Bedingung wieder freilassen, daß er mit einer von ihnen schlafe. Lancelot weigert sich und wird von einer »demoiselle« befreit. Die drei hohen Damen schwören Rache (*Erste Episode*).

Es ist klar, daß hier in der Dreizahl die Potenzierung eines Motivs liegt, das sich in der Einzahl wie folgt beziffern läßt. Eine Frau von überragendem, quasi überirdischem Status, hier in die Aspekte der Königin, der Fee, der zauberkundigen Sibylle aufgeteilt und durch sie zugleich verdichtet, trachtet nach der Liebe eines sterblichen, freilich unter seinesgleichen herausragenden Mannes, wird zurückgewiesen, sieht sich verschmäht und gedemütigt und schwört tödliche Rache für die erlittene Schmach. Eine der Damen ist die Fee Morgain, Artus' Schwester.

*Zweite Episode:* Der Fee Morgain gelingt es durch eine List, Lancelot gefangen zu halten. Lancelot vertreibt sich die Zeit damit, die Geschichte seiner Liebe zu Guenevra an die Wände seines Kerkers zu malen. Morgain errät alles und sorgt dafür, daß der Treuebruch Guenevras mit Lancelot dem König Artus bekannt wird. Indirekt wird sie zur Anklägerin aus verschmähter Liebe. Die List, mit der Morgain Lancelot gefangensetzte, war ein Zauber, und an einer anderen Stelle heißt es, daß sie diesen Zauber von Merlin gelernt habe und daß sie identisch sei mit einer Dame namens Viviane, das heißt derselben, die von Merlin dem Zauberer geliebt worden sei und diesen, nachdem sie ihm seine Zauberkünste abgelauscht habe, für alle Zeiten in ein Erdloch verbannt habe.

*Dritte Episode:* Der Knabe Lancelot, aus seinem Lehen vertrieben, wird von einer Dame del Lac in die Einsamkeit entführt und dort liebevoll erzogen. Die Dame del Lac liebt ihren Schützling, doch eines Tages führt sie ihn weinend an den Artushof, denn sie kennt seine Bestimmung und weiß, daß seine Liebe der Königin Guenevra gehören wird. Diese schöne Tat des Verzichts wäre nicht weiter aufregend, wenn der Leser nicht auch – obgleich an ganz anderer Stelle – erführe, daß die Dame del Lac eigentlich jene Fee Viviane sei, welche dem Merlin so übel mitgespielt hatte. Sie wäre demnach irgendwie auch wieder identisch mit der Fee Morgain.

*Vierte Episode:* Sie stammt ebenfalls aus dem *Prosa-Lancelot-Graal*, aber diesmal aus der *Estoire de Merlin*. Ein Neffe Artus' namens Guiomar hat mit Artus' Schwester, der Fee Morgain, ein Liebesverhältnis angeknüpft. Die Königin Guenevra, die auf jenen Guiomar ebenfalls ein Auge geworfen hat, durchkreuzt diese Beziehungen. Seither haßt Morgain die Königin, und diese umgekehrt auch jene. Die Verhältnisse scheinen hier also genau verkehrt.

Die Verwirrung scheint komplett. Sie läßt sich indessen, wenn nicht auflösen, so doch verstehen. Der *Lancelot-Graal-Zyklus* ist ein ungeheures Sammelbecken schriftlich, oral, legendär, mythologisch und folkloristisch überlieferter Motive und darunter – unseren Fall betreffend – von ganz verschiedenen Ausgestaltungen und historisch und regional wie kulturgeschichtlich divergierenden Versionen identischer Motive.

Worin liegt das Identische, das die genannten Episoden als Entfaltungen eines Motivs oder auch Themas ausweist? Sie werden es schon bemerkt haben: eine Frau überirdischer, außerirdischer, numinoser, märchenhafter oder doch wenigstens königlicher Herkunft liebt einen Mann, dessen Qualitäten ihn über alle anderen

herausragen lassen. Die Frau, die erpresserisch die Liebe erheischt, ist stets älter, manchmal gar verwandt mit dem Objekt ihrer Leidenschaft, ihre Gefühle sind oft anfangs eher mütterlich. Es riecht nach Inzest. Die Rache der Abgewiesenen ist Verleumdung des Geliebten und Störung von dessen Liebe. Wir befinden uns im Bannkreis eines uralten mythischen Themas, bekannt als Potiphar-Motiv nach der alttestamentarischen Erzählung von Joseph von Ägypten. Hellmuth Petriconi nannte es »die verschmähte Astarte«. <sup>89</sup> Ich komme darauf zurück.

Sehen wir uns jetzt den Lai der Marie de France an, der den Titel *Lanval* trägt. König Artus hat soeben die Schotten und die Pikten besiegt. Reichlich beschenkt er seine Barone für deren Dienste. Nur einer geht leer aus, einer der Tüchtigsten, der vielbenedete Lanval, ein Königssohn aus fernen Landen, der alles, was er besaß, eingesetzt und aufgebraucht hat im Dienste in der »maisniee«, in dem Gefolge des Königs Artus. Kein Wunder, daß er »dolenz« und »pensis« ist (v. 34). <sup>90</sup> Traurig reitet er eines Morgens aus, legt sich an einem Fließchen zur Ruhe nieder, da nahen zwei »dameiseles«, die ihn einladen, ihn zu ihrer Herrin, einer wunderschönen »pucele« zu führen. In einem prächtigen Zelt lagert sie, kostbar mit Hermelin und Purpur angetan, nicht geizend mit ihren Reizen, denn »Tut ot descobert le costé, Le vis, le col e la peitrine ...« (vv. 104f.). Von weit her ist sie gekommen, Lanval ihre Liebe anzubieten: »Kar jo vus aim sur tute rien« (v. 116).

Lanval ist hungerissen. Bis zum Abend währt das Glück. Die »pucele« – was offenbar nicht so wörtlich zu nehmen ist, wir ahnen auch schon, daß sie eine Fee ist – verspricht ihm, daß alles ihm geschenkt würde, was er sich wünscht. Bevor sie ihn verabschiedet, bedeutet sie ihm, daß sie immer zu ihm kommen und ihm gehören werde, wann und wo er dies immer wünsche und ohne Kenntnis von irgend jemand – unter einer Bedingung freilich: daß er ihre Liebe niemals verraten dürfe, sonst würde er sie für immer verlieren. Es ist das Tabu vieler Märchen, das hier ins Spiel kommt, man denke an *Amor und Psyche*, an die *Schwanenrittersage* und ähnliches mehr.

Ganz benommen noch von dem Erlebten und, obwohl plötzlich reich gekleidet, an dessen Realität zweifelnd, reitet Lanval nach Hause, findet seine Leute in prächtigem Aufzug, ist plötzlich mit allen Gütern gesegnet, hält geradezu Hof, läßt Sänger auftreten, gibt reiche Geschenke; von überallher strömen die Ritter herbei, um ihn zu ehren und ihm ihre Dienste anzutragen. Heimlich empfängt er die geliebte Fee, wann immer er will. Für alle anderen bleibt sie unsichtbar.

Das kann nicht immer gutgehen! Am Feste des heiligen Johannes verlustieren sich dreißig Artusritter im Garten des königlichen Schlosses, unter ihnen Walwain-Gauvain. Ihm gelingt es, Lanval hinzuzuziehen. Die Königin, Guenievre, gesellt sich mit ihren Damen zu den Rittern, und während sich ein lebhaftes »parlemenz« entspinnt, zieht Lanval sich zurück in sehnsüchtigem Gedenken an seine geheimnisvolle Geliebte. Die Königin folgt ihm und trägt ihm – man glaubt nicht recht zu lesen! – ihre Liebe an! Sie ist dabei nicht zimperlich:

---

<sup>89</sup> »Die verschmähte Astarte«, in: H. P., *Metamorphosen der Träume. Fünf Beispiele zu einer Literaturgeschichte als Themengeschichte*, Frankfurt a. M. 1971, S. 53-98.

<sup>90</sup> Zitiert wird im folgenden jeweils nach der Ausgabe Jean RYCHNER, *Les Lais de Marie de France*, Paris <sup>2</sup>1969 (Les Classiques Français du Moyen Age 93); *Lanval*, dort S. 72-92.

Lanval, mut vus ai honuré  
E mut cheri e mut amé;  
Tute m' amur poëz aveir.  
Kar me dites vostre voleir!  
Ma druërie vus otrei:  
Mut devez estre liez de mei! (v. 263 ff.)

Lanval, ich habe Euch in großen Ehren gehalten,  
Euch sehr geschätzt und sehr geliebt;  
All meine Liebe könnt Ihr haben.  
Sagt mir doch nur Euer Begehren!  
Ich gewähre Euch meine Liebe:  
Ihr sollt durch mich sehr glücklich sein! (Übers. D. Rieger)

Fürwahr eine peinliche Situation! Nicht nur, daß Lanval eine andere hebt, er ist auch ein loyaler Vasall seines Königs. Seine Reaktion ist ehrlich, wenn auch nicht gerade diplomatisch:

Dame, fet il, lessiez m'ester!  
Jeo n'ai cure de vus amer.  
Lungement ai servi le rej;  
Ne li voil pas mentir ma fei.  
Ja pur vus ne pur vostre amur  
Ne mesferai a mun seignur. (v.269ff.)

Meine Dame, sagt er, laßt mich!  
Ich habe kein Verlangen danach, Euch zu lieben.  
Lange habe ich dem König gedient;  
Ich will ihm nicht mein Wort [Treuegelöbnis] brechen.  
Niemals, weder Euret wegen noch Eurer Liebe wegen,  
werde ich meinem Herrn Unrecht antun. (Übers. D. Rieger)

Das ist ein harter Brocken für die Königin, und man wundert sich nicht, daß sie überaus gereizt reagiert. Erstaunen muß allerdings, welche Erklärung sie sich für Lanvals kalte Liebesverweigerung zurechtlegt. Daß er ihre, der Königin, Liebe verschmäht, ist für sie unbegreiflich. Und so wirft sie Lanval vor, er treibe es mit seinen Knappen, sei ein Päderast

Lanval läßt sich provozieren. Empört weist er die Verdächtigung zurück, bekennt, daß er eine Dame liebe, die alle anderen überrage, und fügt voll Zorn hinzu, daß noch die ärmste ihrer Dienerinnen an Schönheit, Bildung und Güte die Königin weit übertreffe. Er hat damit, wie es im Text heißt, Dinge gesagt, die er schwer bereuen wird.

Die gedemütigte Guenievre wartet zornsprühend auf ihren Gemahl und beschuldigt ihm gegenüber Lanval, er habe schamlos ihre Liebe begehrt und sie, nachdem sie ihn abgewiesen habe, auch noch beleidigt, indem er sagte, daß noch jede Magd seiner eigenen Geliebten die Königin an Schönheit und Anmut übertreffe.

Lanval schwant inzwischen Schlimmes: »pensis esteit e anguissus« (v. 338). Er hat sein Geheimnis verraten, und vergeblich ruft er jetzt nach der Geliebten. Vor

den König gerufen, weist er die Beschuldigung, die Königin begehrt zu haben, zurück, muß aber zugeben, daß er sie beleidigt hat. Das Hofgericht entscheidet, der Fall müsse vor ein Vasallengericht. Walwain-Gauvain und seine Freunde übernehmen inzwischen die Bürgschaft für den Angeklagten, der in solchen Trübsinn versinkt, daß seine Umgebung um sein Leben und seinen Verstand fürchtet.

Vor dem Vasallengericht klagt Artus Lanval der Treulosigkeit (» felunie «) an, gegen ihn, den König, und der Schmähung der Königin. Es scheint, als würde die Glaubwürdigkeit Guenievres von den Richtern nicht sonderlich hoch eingeschätzt; die meisten von ihnen möchten Lanval freisprechen. Das Gericht folgt schließlich dem Vorschlag des Grafen von Cornwall: Lanval soll den Wahrheitsbeweis antreten, indem er seine Geliebte vorführt; kann er dies nicht, so wird er aus dem Hofdienst ausgestoßen und verbannt. Was nun folgt, ist eine überaus kunstvolle Inszenierung:

Lanval muß gestehen, daß er das Verlangen des Gerichts nicht erfüllen kann. Schon soll der Spruch gefällt werden, da reiten zwei schöne Jungfrauen auf herrlichen Pferden in den Hof ein. Dem Aufatmen der Freunde folgt rasch die Enttäuschung: Lanval kennt die beiden »puceles« nicht, die nun vom König Unterkunft für ihre Herrin erbitten und dies zugesagt bekommen. Jetzt drängt der König auf das Urteil. Noch widerstehen die Barone seinem Zorn und verhandeln weiter, bis wieder zwei schöne Jungfrauen auf prächtigen Rossen heranreiten. Wieder kennt Lanval keine von ihnen. Er, Walwain und die Freunde verzagen. Nachdem der König auch diesen beiden »puceles« Herberge für ihre Herrin versprochen hat, ist seine Geduld am Ende. Soeben will das Gericht den Schuldspruch über Lanval fällen, da reitet auf weißem Zelter, prachtvoll gekleidet, eine Jungfrau heran:

Le cors ot gent, basse la hanche,  
Le col plus blanc que neif sur branche;  
Les oilz ot vairs e blanc le vis,  
Bele buche, neis bien asis,  
Les surcilz bruns e bel le frunt,  
E le chief cresp e aukes blunt:  
Fils d'or ne gette tel luur  
Cum si chevel cuntre le jur! (vv. 563-570)

Sie hatte einen anmutigen Leib, mit tiefliegender Hüfte,  
Den Hals weißer als Schnee auf einem Zweig;  
Sie hatte leuchtende Augen und ein weißes Antlitz,  
Einen schönen Mund und eine wohlgestalte Nase,  
Braune Augenbrauen und eine schöne Stirn,  
Und die Haare [Kopf] gelockt und ziemlich blond:  
Ein Goldfaden strahlt nicht solch einen Glanz aus  
Wie ihre Haare im Tageslicht! (Übers. D. Rieger)

Alles läuft zusammen, um dieses Wunder an Schönheit zu bestaunen. Lanval erkennt sie – es ist die Geliebte. Das Blut steigt ihm ins Gesicht: »Li sancs li est muntez al vis« (v. 595). Jetzt ist ihm gleich, was noch passiert: er hat sie noch einmal gesehen. Sie aber tritt vor den König, läßt ihren Mantel fallen, damit alle sie ausreichend bewundern können, bekennt sich als Lanvals Geliebte, bezeugt, daß Gue-

nievre ihn zu Unrecht bezichtigt und fordert die Richter auf, angesichts ihrer Person Lanval auch von dem Vorwurf der Prahlerei freizusprechen.

So geschieht es. Der König fügt sich dem Spruch. Trotz der Bitte, noch zu verweilen, verläßt die schöne Fremde das Schloß. Von einem Marmorsims aus springt Lanval hinter sie aufs Roß und beide ziehen fort für immer, nach Avalon. Nie wieder wird man von ihnen hören.

Da wir uns entschlossen haben, an *Lanval* auf motivgeschichtlichem Wege heranzugehen, sei gleich noch auf zwei verwandte Stücke aus der Gattung des Lai verwiesen, auf den anonymen *Graelent* und auf den ebenfalls anonymen Lai von *Guingamor*, der lange Zeit für ein Werk der Marie de France gehalten wurde. Ich fasse mich so kurz wie möglich:

*Graelent*: Am Hof des Königs von Bretagne lebt der schöne und tapfere Ritter Graelent. Die Königin trägt ihm ihre Liebe an, wird abgewiesen und intrigiert jetzt gegen den Ritter, der daraufhin die Gunst des Königs verliert. Eines Tages begegnet Graelent mitten im Walde, wohin ihn die Jagd geführt hat, einer wunderschönen jungen Frau, die in einer Quelle badet. Da die Schöne sich sträubt, vergewaltigt er sie kurzerhand, worauf sie ihm offenbart, sie sei nur hierhergekommen, um ihm ihre Liebe anzubieten. Sie will ihn reich machen und stets zu ihm kommen, wann immer er nach ihr verlangt. So geschieht es auch, unser Held ist glücklich mit seiner Fee; da fällt es eines Tages dem König ein, seine königliche Gemahlin vor versammeltem Hofe auf einer Bank und ohne Mantel zur Schau zu stellen und seine Ritter zu fragen, ob es ein solches Prachtstück noch ein zweites Mal gebe. Alle jubeln: Nein, nein, nein! Sie ist die Schönste im ganzen Land! Bloß Graelent schweigt und grinst still vor sich hin. Die Königin aber merkt es, der König befiehlt Graelent zu sich, unser Ritter aber nimmt den Mund gleich ganz voll: dreißig Damen vom Kaliber der Königin seien nicht mehr wert als die Dame, die nur er allein kenne. Es wird ihm auferlegt, übers Jahr an Pfingsten den Wahrheitsbeweis zu erbringen, das heißt jene Allerschönste vorzuführen. Doch die Geliebte, erzürnt über den Bruch des Schweigegebots, bleibt ihrem Ritter das ganze Jahr fern. An Pfingsten aber erscheint sie, ebenso überzeugend wie die Fee Lanvals, reitet davon wie diese, doch Graelent hat es nicht so leicht wie Lanval, er muß unter anderem noch einen reißenden Strom durchschwimmen, bevor die Geliebte sich seiner erbarmt und ihn mit sich führt in ihr Land.

Werfen wir gleich noch einen Blick auf *Guingamor*. Wir sind wieder am Hof des Königs von Bretagne. Der König ist auf der Jagd, sein Neffe Guingamor sitzt im Schloß beim Schachspiel. Die Königin sieht ihn und wird plötzlich von heftiger Leidenschaft erfaßt. Indirekt zuerst, dann offen, bietet sie sich an, Guingamor ergreift die Flucht, doch der Mantel, an dem sie ihn zurückhalten will, bleibt in ihren Händen. Aus Angst, er könnte reden, läßt sie ihm, der es gar nicht merkt, den Mantel von einem Diener umhängen. Beim Abendessen – der König ist von der Jagd zurück – spricht die Königin davon, wie blamabel es doch sei, daß kein Ritter es mehr wage, den weißen Eber zu jagen. Der König unterbricht: er hat durch die Jagd auf den Eber schon zehn Ritter verloren. Guingamor will das Abenteuer auf sich nehmen. Der König stimmt erst zu auf Drängen der Königin, die hofft, daß der schnöd-spröde Guingamor dabei das Zeitliche segne, das heißt der Eber ihm den Garaus mache.

Guingamors Jagd geht erst einmal schief. Bevor er den Eber erjagen kann, taucht mitten im tiefsten Wald ein herrliches Schloß aus grünem Marmor auf. Das Schloß ist leer, doch in einer nahen Quelle badet die schönste Jungfrau der Welt. Guingamor hat Schlimmes vor: er will die Kleider der nackten Nymphe verstecken, damit sie nicht entfliehen kann. Sie redet ihm dieses Vorhaben als unritterlich aus, lädt ihn auf ihr Schloß ein, verspricht ihm Erfolg bei der Eberjagd und ihre Liebe dazu. Letzteres besiegelt sie – inzwischen wieder bekleidet – mit Umarmung und Kuß. Im Schloß erwarten sie Jubel, Trubel, Heiterkeit – drei Tage lang. Jetzt will Guingamor den Eber und Urlaub. Die Geliebte warnt ihn: nicht drei Tage, sondern dreihundert Jahre sind vergangen, seit sie sich begegneten.

Guingamor will wissen, ob dies wahr ist. Er findet eine völlig veränderte Welt vor, in der nur alte Leute noch von jenem König erzählen, dessen Neffe einst bei der Eberjagd verschollen war. Einem Kohlenbrenner, der ihm Auskunft gibt, erzählt er seine eigene Geschichte und schenkt ihm als Beweisstück den Kopf des Ebers. Völlig ausgehungert mißachtet Guingamor jetzt die Warnung der Geliebten, nur ja keinen Bissen Nahrung zu sich zu nehmen. Er ißt drei Äpfel und sinkt, plötzlich uralt und verfallen, vom Pferd. In diesem Augenblick erscheinen zwei edle Jungfrauen, machen ihm sanfte Vorwürfe und führen ihn hinweg für alle Zeiten – in die »Andere Welt«.

Es ist unschwer zu sehen, daß die erwähnten Erzählelemente aus dem *Lancelot-Graal-Zyklus* und die drei Lais motivgeschichtlich zu einer Gruppe gehören. Insbesondere sind die drei Lais eng miteinander verwandt, und es ist schon viel über die Frage der gegenseitigen Abhängigkeit bzw. gemeinsamen Quellen geschrieben worden, das Beste und vielleicht Abschließende von Cesare Segre.<sup>91</sup> Wir wollen uns dabei jetzt nicht aufhalten. Auch nicht bei den im engeren Sinn *märchenhaften* Motiven wie etwa die Gleichsetzung von einem Tag mit hundert Jahren. Über sie hat insbesondere Reinhold Köhler in seinen Anmerkungen zu den *Lais* der Marie de France in der Ausgabe von Karl Warnke<sup>92</sup> reiche Auskunft erteilt. Zum Motiv des Schweigegebots verweise ich auf das einschlägige Kapitel einer sehr intelligenten Münchener Dissertation von Volker Roloff.<sup>93</sup> Daß der *Lanval* von Marie de France künstlerisch erheblich höher einzuschätzen ist als die beiden anonymen Lais, ist vielfach nachgewiesen worden. Indessen kann auf das Zeugnis dieser letzteren nicht verzichtet werden. In allen drei Werken sind deutlich zwei unterscheidbare Themen zu erkennen: erstens das Thema von der Fee, der Außerirdischen, der zauberhaften Gestalt aus einer anderen Welt, die ihre Liebe einem irdischen Manne schenkt, ihn beglückt, ihm ein Tabu auferlegt, das er bricht, und ihn schließlich doch mit sich führt für immer in ihr entlegenes Reich. Dieses Thema gehört zweifellos der keltischen Mythologie an, aber doch nicht nur dieser. Mag die *Schwanenrittersage*, *Lohengrin*, gleicher Herkunft sein – erinnert sei auch an die Sage von der Fee *Melusine* –, das berühmte aitiologische Märchen von *Amor und Psyche* – überliefert von Apuleius – ist es gewiß nicht, sondern antiken Ursprungs.

---

<sup>91</sup> *Lanval, Graelent, Guingamor. Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Bd. 2, Modena 1959, S.756-770.

<sup>92</sup> op. cit.

<sup>93</sup> *Reden und Schweigen. Zur Tradition und Gestaltung eines mittelalterlichen Themas in der französischen Literatur*, München 1973 (Münchener Romanistische Arbeiten 34).

Die Brechung des Tabus erfolgt durch einen Konflikt, welcher der diesseitigen Welt angehört, und damit haben wir schon da zweite Thema genannt: die Liebesofferte der Königin, die Abweisung, ihr Racheakt schließlich, der den Betroffenen zwingt, Farbe zu bekennen und das Geheimnis zu verraten. Ich sagte: dieser auslösende Konflikt entstammt der diesseitigen Welt, der realen, ist also vermittelte konkrete Realität. Zweifellos ist hier anzusetzen, und doch muß man sich darüber klar werden, daß das erzählerische Medium realer Konflikte selber wieder ein altes, ja uraltes Thema ist, daß also Tradition die Austragung des realen Konflikts instrumentiert.

Im ersten Buch Moses, Kapitel 39 des *Alten Testaments* finden wir Joseph, Jakobs Sohn, im Hause eines hohen Beamten des ägyptischen Pharaos als einen Mann, dem sein Herr alle Vollmachten über Haus und Geschäfte eingeräumt hat. Ich zitiere:

»Und Joseph war schön und hübsch von Angesicht.  
Und es begab sich (. . .) daß seines Herrn Weib ihre Augen auf Joseph warf und sprach: Schlafe bei mir! «

Joseph ist nicht umsonst in die Geschichte eingegangen als der »keusche Joseph«. Er entzieht sich allen Verführungsversuchen, doch eines Tages wird es kritisch: kein Mensch ist im Hause. Ich zitiere:

»Und sie erwischte ihn bei seinem Kleid und sprach: Schlafe bei mir! Aber er ließ das Kleid in ihrer Hand und floh und lief zum Hause hinaus.«

Frau Potiphar, so heißt die also verschmähte Dame, benutzt das in ihren Händen verbliebene *corpus delicti*, um Joseph anzuklagen, er hätte versucht, es mit ihr zu treiben, und nur ihre Hilfeschreie hätten ihn in die Flucht gejagt. Joseph wird für schuldig befunden und ins Gefängnis eingeliefert. Er bleibt nicht lange darin, da er bekanntlich zu Höherem ausersehen ist.

Das Motiv des in den Händen der abgewiesenen Verführerin zurückgebliebenen Kleidungsstücks finden wir im Lai *Guingamor* wieder, als Mantel, freilich in modifizierter Form. Schon einer der ersten Exegeten des *Alten Testaments*, der neuplatonische jüdische Philosoph Philon, hatte gemeint, daß Josephs Kleidungsstück eigentlich doch ein recht fragwürdiges Beweisstück sei, weil, wenn Potiphar rechtens ihre Unschuld und Josephs Schuld zeigen wollte, dann ja wohl eher ein Stück von der Bekleidung der angegriffenen Frau hätte herhalten müssen. Ähnliche Bedenken hat die Königin im *Guingamor*, weshalb sie den Mantel dem Ritter heimlich wieder umhängen läßt. Auch der *Koran*, das heilige Buch des Islam, kennt das Potiphar-Thema. Das Motiv des Mantels ist hier sogar problematisiert, denn es wird die Frage gestellt, an welcher Stelle der Mantel, von dem ein Stück nur zurückgeblieben war, zerrissen wurde. Es stellt sich heraus: hinten. Also war Joseph auf der Flucht vor dem aggressiven Weibe und folglich unschuldig.

Das Thema, die Geschichte, ist jedoch viel älter als das *Alte Testament*. Es nimmt nicht wunder, daß bei vielen seiner Varianten das Motiv des *corpus delicti* fehlt oder daß das Kleidungsstück durch einen anderen Gegenstand – in gleicher Funktion – ersetzt ist. Im *Hippolytos*-Drama des Euripides ist es nicht ein Mantel, der als

Beweisstück zurückbleibt, sondern das Schwert des männlichen Partners. Phädra macht davon Gebrauch, bei Euripides, und noch bei Racine spielt es eine Rolle, in *Phèdre*. Das führt uns zu einem weiteren interessanten Aspekt:

Der keusche Joseph des *Alten Testaments* motiviert seine Ablehnung von Frau Potiphars erotischen Attacken natürlich mit der Gottesfürchtigkeit, die seiner heilsgeschichtlichen Rolle entspricht: »Wie sollte ich denn nun ein solch groß Übel tun und wider Gott sündigen?« Es ist klar, daß profane Gestaltungen des Themas mit einer solchen Motivation nicht viel anfangen können. In *Lanval* von Marie de France ist der Fall klar: Lanval beginnt sein Liebesverhältnis mit der schönen Fee, bevor die Königin ihm ihre Liebe anträgt. Sein Herz ist voll, sein Leib gesättigt, wie sollte er sich für eine andere erwärmen?! Graelent und Guingamor dagegen lernen ihre Feengeliebten erst nach dem Liebeswerben der Königin kennen, und sie müssen daher ihre Weigerung anders begründen, sei es damit, daß sie sich nicht gegen ihren königlichen Dienstherrn vergehen wollen, indem sie ihn mit dessen Frau betrügen, sei es damit, daß sie zur Zeit überhaupt nicht auf Liebe eingestellt sind. Das erste Argument ergibt sich natürlich zwanglos aus dem Begriff der vasallitischen Loyalität, das zweite hingegen erscheint eher als eine Verlegenheitslösung, als eine erzählerische Schwäche in einer höfischen Welt, die ritterliches Leben und Lieben gleichsetzt. Aber auch hier liegt, wie mir scheint, etwas anderes vor, nämlich die Schwerkraft eines traditionellen Motivs. In der antiken Tradition existiert eine Variante des Themas, in welcher der männliche Protagonist keusch ist, weil er sein Leben der Artemis-Diana gewidmet hat. So der euripideische Hippolyt. Gemäß dieser Bindung tritt die Leidenschaft für die Jagd an die Stelle der Liebe. Auch dieser Aspekt des Themas ist noch im permanenten Jagdmotiv unserer Lais gewahrt.

Es konnte nun nicht ausbleiben, daß die Indifferenz des Helden gegenüber der Liebe sich dem Verdacht aussetzte, der wahre Grund für diese Indifferenz gegenüber der Frauenliebe sei in der Homosexualität des Helden begründet. Mit dieser Tradition hat sich noch Racine auseinandersetzen müssen, als er seine *Phèdre* schrieb. Um seinen Hippolyt von diesem Verdacht zu befreien – der gegen das Gebot der »bienséance« verstoßen hätte –, hat Racine Hippolyt eine Geliebte – Aricie – hinzugesellt, die er bei seinen Vorbildern Euripides und Seneca nicht vorfand.

Daß diese Motivation dem Mittelalter nicht unbekannt war, dafür legt wiederum der Lai der Marie de France Zeugnis ab. Die Königin Guenievre kann sich Lanvals Weigerung, ihre »druerie« zu akzeptieren, nicht anders erklären als mit homophilen Neigungen des Ritters:

»Lanval, fet ele, bien le quit,  
Vus n'aimez gueres cet deduit.  
Asez le m'ad hum dit sovent  
Que des femmes n'avez talent!  
Valiez avez bien afeitiez,  
Ensemble od eus vus deduiez. « (vv. 277 ff. )

»Lanval, sagt sie, ich glaub es wohl:  
Diese Art von Vergnügen liebt ihr gar nicht.

Man hat mir oft genug gesagt,  
Daß Ihr keine Lust auf Frauen verspürt.  
Ihr habt ja wohlgepflegte Knappen,  
Und mit ihnen verlustiert Ihr Euch.«

Wir haben es scheinbar hier zu tun mit einem jener blinden Motive, die so genannt werden, weil sie weder im Sinne des Handlungsverlaufs noch im Sinne der Bedeutungsstruktur konstitutiv sind. Wie dem auch sei, dieses blinde Motiv signalisiert die Kontinuität einer archetypischen Konstante, die Aufmerksamkeit verdient, weil sie traditionsbildend und traditionsbewahrend wirkt und jederzeit bereit liegt für neue Aktualisierung. Womit noch nichts über die Frage gesagt ist, wieweit das ritterliche Leben, das Compagnonnage von Männerbünden, tatsächlich ähnliche Vorwürfe provozieren könnte. Daß solche Phänomene dem Literarhistoriker Probleme aufgeben, versteht sich, und zwar gilt dies nicht nur im jeweiligen Einzelfalle.

Ich habe im Laufe der vorausgehenden Betrachtungen auch eine Reihe von Daten angeführt, die ich natürlich nicht selbst erkundet habe. Ich stützte und stütze mich unter anderem auf eine außerordentlich geistreiche und geradezu aufregende Studie von Hellmuth Petriconi mit dem schon einmal erwähnten Titel »Die verschmähte Astarte«.<sup>94</sup> Petriconi führt hier den Nachweis, daß das sogenannte Potipharthema erstmals, noch ganz mythologisch gefaßt, auftaucht in dem sumerischen *Gilgamesch-Epos* von etwa 2000 vor Christus. Auch Homer kennt es und verbindet es mit dem aus der *Bibel* bekannten Motiv des Uriasbriefs in zehn Versen der *Illias*.<sup>95</sup>

Gilgamesch, der Held des sumerischen Epos, wird Objekt der Liebeswünsche der Göttin Ishtar, das ist Astarte, jener Göttin, die dann bei den Griechen Aphrodite, bei den Römern Venus heißt. Gilgamesch weist in beleidigenden Worten das Angebot zurück und zieht sich Haß und Rache der Göttin zu. Diese Göttin aber ist seine Mutter. Noch die Phèdre Racines, obwohl nur Stiefmutter, begreift ihr Vergehen als Inzest! Und noch Frédéric Moreau, der unheldische Held von Flauberts *Education sentimentale*, erschrickt, als die ein Leben lang geliebte Madame Arnoux ihn ein letztes Mal aufsucht, grauhaarig und noch immer verführerisch. Sie, die er so lange begehrt hat und noch immer begehrt, bietet sich an, und er empfindet es wie den Inzest mit der Mutter.

Petriconi verfolgt das Thema vom *Gilgamesch-Epos* bis zur vielleicht schönsten Abschiedsszene der Weltliteratur bei Flaubert. Ishtar-Astarte- Aphrodite hat, das zeigt Petriconi, oft das Kostüm gewechselt, wie Gilgamesch, und ist doch bei aufmerksamer Beobachtung identifizierbar. Auch die Konkurrenz zwischen Aphrodite und Artemis, Venus und Diana, offenbart andeutungsweise ihre archetypische Rolle. Ishtar-Astarte ist die Mutter ihres Geliebten, ursprünglich auch die Geliebte ihres Sohnes. Zieht man die psychoanalytische Erkenntnis mit heran, daß homoerotische Trieborientierung sich häufig aus verdrängten Inzestwünschen, aus dem frustrierten Mutterkomplex herleitet, dann wird auch verständlich, weshalb sich das Motiv der Homophilie hinzugesellt.

---

<sup>94</sup> op. cit.

<sup>95</sup> VI. Gesang, vv. 160-170.

Fast haben wir Marie de France vergessen ob all der Fragestellungen, zu denen ihr Lai *Lanval* uns Anlaß bot. Nicht alle Lais bringen Feen ins Spiel, nicht alle Lais dieser Dichterin haben mit dem Artushof zu tun. Eines indessen scheint vielen von ihnen gemeinsam zu sein: daß sie uralte mythische, märchenhafte, folkloristische Motive aufnehmen und in besonderer Weise verarbeiten. Wir sahen es an *Lanval*.

## Bisclavret

Ein ganz anders geartetes Beispiel dafür bietet uns der Lai, der den Titel *Bisclavret* trägt. Marie de France erklärt eingangs den Namen:

*Bisclavret* ad nun en bretan,  
*Garwaf* l'apelent li Norman,

.....  
Garwalf, ceo est beste salvage. (vv. 3 ff.)<sup>96</sup>

*Bisclavret* heißt er auf bretonisch,  
*Garwaf* nennen ihn die Normannen,

.....  
Ein Werwolf, das ist ein wildes Tier. (Übers. D. Rieger)

*Bisclavret* ist also der bretonische Name für den Werwolf. Es geht somit um die *Lycanthropie*, die Vorstellung oder vielmehr die Wahnvorstellung eines Menschen, er sei in einen Wolf verwandelt. Bei Marie de France nimmt die Sage vom Werwolf folgende Gestalt an:

In der Bretagne wohnt ein hochangesehener Ritter. Sein König schätzt ihn, seine Frau liebt ihn. Doch hat die letztere eine Sorge, die man verstehen kann: drei Tage in der Woche ist ihr Gatte verschwunden, niemand, auch sie nicht, weiß, wohin. Schließlich stellt sie ihn zur Rede. Er gerät in Bedrängnis ob ihrer Insistenz und muß gestehen, daß er nicht etwa drei Tage in der Woche mit einer anderen Frau verbringe, sondern diese Zeit jeweils in der Gestalt eines Wolfs im Walde leben und wie ein Wolf rauben und morden müsse. Die traute Ehegattin erschrickt, was man verstehen kann, besteht aber darauf – was schon seltsamer ist – zu erfahren, ob er bekleidet oder nackt sei im Augenblick seiner Verwandlung; und sie besteht darauf, von dem lange sich sträubenden Gatten zu erfahren, wo er seine Kleider niederlege, bevor er zum Werwolf werde. Nicht nur der Ehegatte, sondern auch der Leser wird mißtrauisch bei dieser Frage, hatte doch unser Ritter gerade erst offenbart, daß, würde er seine Kleider nicht wiederfinden, er für alle Zeit als Wolf weiterleben müsse.

Die Frau weiß nun Bescheid. Sei es, daß sie die Kraft nicht aufbringt, mit einem Mann weiter zusammenzuleben, der drei Tage in der Woche als reißende Bestie im Walde lebt, sei es, daß sie ihn ohnehin satt hat: sie erinnert sich eines anderen Ritters, der früher vergeblich um ihre Liebe geworben hat, und verspricht ihm, die

---

<sup>96</sup> Vgl. Anm. 90; *Bisclavret*, dort S. 61-71.

Seine zu werden, wenn er die versteckten Kleider ihres Gatten entwende. So geschieht es: der Ehemann bleibt Wolf, seine Frau heiratet den Kleiderdieb.

Einjahr verstreicht. Der König jagt im Wald. Ein arg gehetzter Wolf wirft sich ihm zu Füßen und küßt ihm dieselbigen, fleht somit um Gnade, als sei er ein Mensch. Der König, aufmerksam geworden, gewährt dem Tier Schutz. Der Wolf wird alsbald, von allen ob seiner Treue, Anhänglichkeit und seines Verstandes geschätzt, zum ständigen Begleiter des Königs. Da begibt es sich bei einem großen Fest, daß das so zahme und gescheite Tier wie rasend sich auf einen Ritter stürzt und nur mühsam daran gehindert werden kann, diesen Ritter zu zerreißen. Er versucht es mehrmals. Das Staunen ist groß. Natürlich ist der also bedrohte Ritter der jetzige Ehemann von Bisclavrets Frau, der Kleiderdieb also.

Die nächste Jagd des Königs findet dort statt, wo Bisclavret einst verschwunden war, in der Nähe seiner Burg. Die einstige Ehefrau bewirbt die Jagdgesellschaft. Kaum hat Bisclavret, der Wolf, sie erblickt, wirft er sich auf sie und beißt ihr die Nase aus dem Gesicht. Man will den Wolf töten, doch ein alter, weiser Mann macht auf die Absonderlichkeit der Vorkommnisse aufmerksam. Der König bringt die Frau zum Reden, die Wahrheit stellt sich heraus. Die verschwundenen Kleider werden herbeigeschafft, Bisclavret legt sie an, wird wieder Mensch und bleibt es offenbar für immer – denn von einer neuen Rückverwandlung in einen Werwolf ist nicht mehr die Rede. Der König gibt ihm alle seine Güter zurück. Die Frau aber und ihr zweiter Mann werden des Landes verbannt. Ihre zusätzliche Strafe ist, daß ihre Töchter ohne Nase geboren werden und somit ihr Leben ohne diese Zierde des Antlitzes verbringen müssen.

Über die Sage vom Werwolf gibt es eine überaus reiche Literatur. Die für die Forschung relevanten Untersuchungen reichen von Wilhelm Hertz<sup>97</sup> bis zu einer Studie über das Werwolfmotiv von Manfred Bambeck.<sup>98</sup> Das Thema ist, wie gesagt, uralt. Es erscheint in ausgebildeter Form bereits bei Plinius und Petronius und reicht tief in die Folklore nahezu aller Völker hinein. Für uns von Interesse muß somit die Frage sein, was Marie de France aus dem Thema machte oder auch: wozu es ihr diente. Bei der Beantwortung dieser Frage kann uns vor allem die jüngste, schon erwähnte, die bisherige Forschung zu einem großen Teil aufarbeitende Untersuchung von Manfred Bambeck hilfreich sein.

Die Kontinuität und die Verbreitung des Werwolfthemas haben, davon wird man wohl ausgehen dürfen, ihren tiefsten Grund in der Frage nach dem Bösen im Menschen, nach seiner animalischen, seiner tierischen Triebnatur, die immer wieder alle ihr vom Humanen auferlegten Hemmungen durchbricht. Die Werwolfsage wird jedenfalls verständlicher als eines der vielen Zeugnisse für das stets beunruhigende Problem tierischer, mörderischer Aggressivität im Menschen, und es mag vielleicht erstaunen, aber doch nicht eigentlich verwundern, daß sie als Demonstrationsbeispiel auch in der christlichen Moralphilosophie auftaucht, zuerst in des heiligen Augustinus' berühmtem Buch vom Gottesstaat (*De civitate Dei*).

Manfred Bambeck hat mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß die Werwolfsage in enger Anlehnung an Augustinus bei einem überaus fruchtbaren, lateinisch schrei-

---

<sup>97</sup> *Der Werwolf. Beitrag zur Sagengeschichte*, Stuttgart 1862.

<sup>98</sup> »Das Werwolfmotiv im >Bisclavret<«, in: *Zeitschrift für Romanische Philologie* 89 (1973), S.123-147.

benden Zeitgenossen der Marie de France, bei dem dem anglonormannischen und keltischen Kulturkreis angehörenden Giraldus Cambrensis eine breite Behandlung erfährt – in dessen Schrift *Topographia Hibernica*, 1188 Heinrich II. gewidmet. Sicher zu Recht schließt Bambeck daraus auf »eine gewisse Aktualität der Werwolfthematik um die Mitte des 12. Jahrhunderts in England«. <sup>99</sup>

Moralphilosophisch und moraltheologisch mußte am Beispiel der Lykanthropie sich die Frage stellen, wieweit der betroffene Mensch durch eigene Willensentscheidung oder durch Schwäche dem tierischen Trieb verfällt oder nicht. Das heißt: zur Debatte steht das Problem von Schuld und Sündhaftigkeit und Fähigkeit des Widerstehens. Hat Marie de France sich diesem moralischen Problem entzogen oder sich ihm gestellt? Auf den ersten Blick hin sieht es so aus, als träfe das erstere zu: denn sie nennt keinen Grund dafür, daß der Protagonist ihres Lais immer wieder für drei Tage in einen Werwolf verwandelt wird, in ein gefährliches Raubtier. Nur eines wird sehr schnell deutlich: die Sympathie der Dichterin gehört dem Ritter, gehört dem Werwolf, der aus ihm wird. Der anfängliche Eindruck, daß seiner Frau ein solcher Mann nicht zumutbar sei und ihr Handeln daher gerechtfertigt, verschwindet bald; Fortgang und Ende der Geschichte zeigen deutlich, daß ihr Verhalten entschieden verurteilt wird.

Ich kann es mir und Ihnen ersparen, im einzelnen am Text zu belegen, wie alle guten, edlen Eigenschaften dem bedauernswerten Werwolf, alle moralische Fragwürdigkeit aber dessen Frau zugeschanzt werden. Daß ihn das Werwolf-Sein trifft, daß er dazu verdammt scheint, ist freilich nicht die Schuld seiner Frau noch von sonst jemandem, am wenigsten seine eigene. Und da Marie de France es verschmährt, irgendwelchen geheimnisvollen Ratschluß der Vorsehung dafür verantwortlich zu machen und somit auf eine höhere, nicht mehr reduzierbare sinnvolle und gerechte Macht zu rekurrieren, bleibt nur ein Schluß: *verantwortlich ist ein für keinen Sinn und keine Wertvorstellung reduzierbares, willkürliches Schicksal*.

Doch ist dies nicht das letzte Wort. Denn gerade an solchem Schicksal hat sich der Mensch zu bewähren. Marie de France ist weit davon entfernt zu resignieren. Im Gegenteil: an der Weise, wie der Mensch dem Schicksal begegnet, erweist sich der Wert der Menschlichkeit. Das zeigt sich an folgenden Punkten der Erzählung *Bisclavret*:

1. Die Frau wird mit diesem Schicksal, dieser »aventure« – wie es heißt –, nicht fertig. Sie bringt die Kraft nicht auf, das Los ihres Gatten durch Liebe und Mitleid zu erleichtern, sondern nutzt die Gelegenheit, ihn zugunsten eines anderen loszuwerden.

2. Der König, und mit ihm seine Barone, zeigen ein ungewöhnliches Verständnis und eine exemplarische, fast intuitive Sensibilität für das Außerordentliche dieses Schicksals und für das Menschliche am Verhalten des wilden Tiers – des Tierischen im Menschen. Bambeck konstatiert an seinem Verhalten – sehr überzeugend – gerade die Eigenschaften, welche der Ehefrau abgehen – nämlich »caritas« und »pietas«.

---

<sup>99</sup> ebd., S. 146.

3. Die souveräne Menschlichkeit des Königs und des Hofes, die es dem Wolf gestatten, sich in die menschliche Gemeinschaft zu integrieren, erlauben sogar dem reißenden Tier, alles, was an ihm böse ist und mörderisch, abzulegen und nur diejenigen Eigenschaften zu entfalten, die menschlich sind. Die human gesinnte Gemeinschaft erlöst den vom Schicksal Gezeichneten, und sie bewährt sich an dieser Aufgabe. Den in Wahrheit Schwachen, der sich nicht bewährt, den stößt sie aus: die Frau und ihren schuldig gewordenen zweiten Gatten.

Vielleicht ist es angebracht, im Anschluß an diese Überlegungen noch folgenden Gedanken zu äußern: Marie de France hat in diesem Lai dem König eine überragende sittliche Rolle zugewiesen, die sich schwerlich von seiner sozialen und politischen trennen läßt: die Rolle des souveränen Eingreifens in eine schicksalhafte Konstellation, aus der keine andere Macht der Welt, der betroffene einzelne am wenigsten, herausführen könnte. Die *Lais* sind dem »noble rei« – Heinrich II. – gewidmet. Sollte Marie de France nicht – und wer wollte es ihr verargen – ihrem König Heinrich II. ein ebensolches Vertrauen geschenkt und zugemutet haben wie, ganz ähnlich, Molière seinem König, Ludwig XIV., als er den versöhnlich-optimistischen Ausgang seines dritten *Tartuffe* einzig und allein noch von diesem seinem König erhoffen konnte und ihm solches Tun als menschlichste seiner Pflichten auferlegte?

Ich bin mir bewußt, wie sehr solche Vergleiche hinken. Die Geschichte wiederholt sich nicht! Wohl aber kehren vergleichbare Konfliktsituationen wieder, solange die Menschen in vergleichbaren Lebensverhältnissen sich befinden. Und somit liegen auch vergleichbare Lösungsversuche nahe. Historisches Bewußtsein, ständig aktualisiert, macht ausreichend gefeit gegen die Versuchung, Ähnliches auch schon identisch zu setzen.

Prospektive und retrospektive Beleuchtungen haben ihre Gefahren. Ist man sich ihrer bewußt, sind sie überaus lehrreich. Immerhin dürfen wir annehmen, daß sich das Bild, das wir von Marie de France entwerfen wollen, zu konturieren beginnt. Doch gerade weil mehr auf dem Spiel steht als die individuelle Leistung einer Person, nämlich auch die Entstehung einer Gattung und das Problem ihrer Funktion in der Entfaltung eines bereits komplexen Gattungssystems und dessen Verhältnis zur geschichtlichen Wirklichkeit, gerade deswegen müssen wir das Spektrum der *Lais* der Marie de France noch in anderer Richtung ausschreiten.

Es kann dabei nicht gleichgültig sein, wie sich die Liebeskonzeption unserer Dichterin zu derjenigen des höfischen Romans und der trobadoresken Lyrik verhält. Diese Frage, immer wieder gestellt, ist in der jüngeren Forschung virulenter denn je. Die Lösung dieses Problems ist unabdingbare Voraussetzung für eine endgültige Beurteilung des Werks der Marie de France, und sie hat Konsequenzen über dieses Werk hinaus.

## Laüstic

Bartina H. Wind hat 1964 einen Aufsatz mit dem Titel »L'idéologie courtoise dans les lais de Marie de France« veröffentlicht.<sup>100</sup> Dort heißt es – vorweggenommen sei, daß ich ihr im wesentlichen zustimme:

»Nulle part elle [das heißt Marie de France] ne formule une vraie éthique de l'amour courtois, le côté humain de l'>aventure< la touche bien plus que l'observance des lois de la casuistique amoureuse.«<sup>101</sup>

Immerhin sind Züge dieser höfischen Liebeskonzeption nicht zu verkennen, und sie sind am deutlichsten, nach Bartina H. Wind, in dem Lai *Laostic* oder *Laüstic*. Die Dichterin erklärt den Namen selber:

Une aventure vus dirai  
Dunt li Bretun firent un lai.  
*Laüstic* ad nun, ceo m'est vis,  
Si l'apelent en lur païs;  
Ceo est »*russignol*« en franceis  
E »*nihtegale*« en dreit engleis. (vv. 1 ff.)<sup>102</sup>

Ich werde Euch von einer abenteuerlichen Begebenheit erzählen,  
Über welche die Bretonen einen Lai verfertigten.  
Er trägt den Titel *Laüstic* [Nachtigall], wie mir scheint,  
So nennen sie ihn (jedenfalls) in ihrem Land;  
Im Französischen ist dies »*russignol*«  
Und in richtigem Englisch »*nihtegale*«. (Übers. D. Rieger)

Es ist ein sehr kurzer Lai, nur 160 Verse umfassend, und der Inhalt ist rasch erzählt: In der Stadt St. Malo leben ein Ritter und seine schöne, kluge und auch sittsame Frau. Es scheint, daß letztere von ihrem Gatten recht kurz gehalten wird, sonst würde sie nicht die Liebe eines noch unverheirateten und trotz seiner Jugend-er wird »bachelor« genannt bereits ob seiner Waffentüchtigkeit und Freigebigkeit bekannten anderen Ritters erwidern. Offenbar läßt ihr Mann ihr kaum Gelegenheit, andere Männer zu sehen, und so richtet sich die Neigung ihres frustrierten Herzens auf jenen, der außer seinen Qualitäten sich auch deshalb anbietet, weil sein befestigtes Haus sich in unmittelbarer Nähe befindet:

... ele l'ama sur tute rien,  
Tant pur le bien que ele oï,  
Tant pur ceo qu'il fiert pres de li. (vv. 26ff.)

---

<sup>100</sup> »L'idéologie courtoise dans les lais de Marie de France«, in: *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Delbouille*, Bd. 2, Gembloux 1964, S. 741-748.

<sup>101</sup> ebd., S. 742.

<sup>102</sup> Vgl. Anm. 90; *Laüstic*, dort S. 120-125.

... sie liebte ihn über alles,  
Sowohl wegen der Vorzüge, von denen sie hörte,  
Als auch deswegen, weil-er in ihrer Nähe war.(Übers. D. Rieger)

Nacht für Nacht können sie daher miteinander sprechen und über eine Mauer hinweg Süßholz raspeln. Die Mauer aber erlaubt nicht mehr als Blick und Rede. Schlimm wird es, als der Frühling anbricht. Wenn alles sprießt, schießt bekanntlich auch die Liebe ins Kraut, und wenn die Vögel in voller Süße ihre Lust hinaussingen in der Blüte -

Cil oiselet par grant duçur  
Mainten lur joie en sum la flur ... (vv. 61 f.)

Oben auf der Blütenpracht bekunden jene Vögelchen  
Durch große Lieblichkeit ihre Freude ... (Übers. D. Rieger)

und dann auch noch der Mond scheint, dessen Komplizenschaft in Liebesdingen längst entdeckt ist, und der Alte schläft -

Les nuiz, quant la lune luseit  
E ses sires cuchiez esteit ... (vv. 69 f.)

In den Nächten, wenn der Mond schien  
Und ihr Ehemann im Bett lag ... (Übers. D. Rieger)

dann ist es Zeit, sich aufzumachen zu dem Ort, da der Geliebte wartet, der natürlich, da es auch ihn umtreibt, schon lange harrt. Die beiden sind glücklich, soweit man es sein kann bei bloßem Sehen und Sprechen.

Mehr ist noch immer nicht drin, und auch das ist schon zu viel. Dem Ehemann dauern die nächtlichen Ausflüge seiner Frau zu lange. Er stellt sie zur Rede, und sie entschuldigt sich mit dem süßen Gesang der Nachtigall, der ihr Herz erfreut und sie nicht schlafen läßt. Gar böse grinst der traute Gatte – »D' ire et de maltai-ent en rist« (v. 92) – und legt mit seinen Leuten überall Leimruten aus, fängt die besagte Nachtigall, bringt sie zu seiner Frau, dreht dem Tierchen vor ihren Augen den Hals um und wirft den blutenden Kadaver seiner Frau aufs Hemd, knapp über ihren Busen:

Le col li rumpt a ses deus meins.  
De ceo fist il ke trop vileins.  
Sur la dame le cors geta,  
Si que sun chainse ensanglanta  
Un poi desur le piz devant. (vv. 115 ff.)

Mit seinen beiden Händen bricht er ihr den Hals.  
Damit tat er etwas gar zu Schändliches.  
Auf die Dame warf er den Leichnam (des Vogels),  
So daß er ihr (Unter-)Kleid – vorne,  
Vorne, auf der Brust, ein wenig blutig machte. (Übers. D. Rieger)

Wie die Dichterin über diese Handlungsweise denkt, signalisiert der kommentierende Vers: »De ceo Eist il ke trop vileinsx< (v. 116). Für die liebende Dame gibt es von nun an keine Chance mehr, den Geliebten zu sehen. Es bleibt ihr nur noch eines: sie läßt den Geliebten von dem unterrichten, was sich ereignet hat, und sendet ihm in einem golddurchwirkten Tüchlein die abgemurkste Nachtigall. Traurig ob dieser »aventure« läßt der Liebhaber den kleinen Kadaver in eine goldene Kapsel fassen, versiegelt diese und trägt sie von nun an immer bei sich:

Cele aventure fu cuntee,  
Ne pot estre lunges celee.  
Un lai en firent li Bretun:  
*Le Laüstic* l'apelë hum. (vv. 157 ff.)

Diese Begebenheit wurde herumerzählt,  
Sie konnte nicht lange verborgen bleiben.  
Die Bretonen verfertigten einen Lai darüber:  
Man nennt ihn *Le Laüstic* (*Die Nachtigall*). (Übers. D. Rieger)

Marie de France blieb nicht die einzige, die diesen Stoff bearbeitete. Vielleicht war sie auch nicht die erste. In einer anderen Version ist der Ehemann ein König, der mit seinem Leben für den Frevel, den er aus Eifersucht beging, bezahlen muß. Ein anderes Mal treibt der Ehemann es soweit, daß er der von ihm getöteten Nachtigall das kleine Herz ausreißt und es seiner Frau bringt. Der aufgebrachte Liebhaber bringt ihn um und heiratet später die Witwe. Ich verweise auf die Anmerkungen Reinhold Köhlers in der Ausgabe von Warnke.<sup>103</sup>

Man könnte nun die Frage stellen, ob diesem Lai wie seinen Varianten nicht ein archetypischer, quasi-mythischer Kern zugrunde liegt, in dem Liebhaber und Vogel *identisch* sind. Wir wollen unser Augenmerk indessen auf einen anderen Aspekt richten:

Der Lai *Laüstic* enthält zweifellos Züge, die man als höfische – im Sinn der höfisch-ritterlichen Konzeption der Liebe – deuten kann:

1. die Liebe auf Distanz,
2. die eindeutige Verurteilung der Eifersucht des Ehemanns, dessen Verhalten als »vilenie« gekennzeichnet wird.

Aber schon bei dieser letzteren Bestimmung tauchen Bedenken auf. Die klassische Doktrin des »amour courtois« besagt, daß der Ehemann, der aus Eifersucht seine Frau bewachen läßt und von der Welt abschließt, rechtens durch ihre so herausgeforderte Untreue bestraft wird. Ich verweise auf meine Studie »Les troubadours et la jalousie« in der Festschrift für Jean Frappier.<sup>104</sup>

Aber: anders als in der eigentlichen höfischen Dichtung ist in unserem Lai der eifersüchtige und gemeine Ehemann nicht lächerlich und schließlich angeschmiert, sondern er bleibt der Sieger – was, wie ich angedeutet habe, in anderen Versionen

---

<sup>103</sup> op. cit.

<sup>104</sup> »Les troubadours et la jalousie«, in: *Mélanges de langue et de littérature du moyen âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier* (Publications Romanes et Françaises CXII), Bd. 1, S. 543-559.

wieder korrigiert wird. Bei Marie de France scheitert schmerzlich und tragisch die Liebe. Mehrfach wird – Sie erinnern sich der Zitate – die erzählte Geschichte »aventure« genannt. Es sieht nicht so aus, als sei diese Auffassung von »aventure« identisch mit derjenigen des höfischen Romans. Wir werden diesen Sachverhalt nicht aus den Augen verlieren dürfen, aber noch ist unsere Materialbasis zu gering, um endgültige Schlüsse zu ziehen.

Ich habe vorhin gesagt, daß man sich die getötete Nachtigall von *Laüstic* sehr wohl als ursprünglich identisch mit dem Liebhaber vorstellen kann. Sie ist indessen ganz zum Symbol der heimlichen, jublierenden und schließlich grausam zerstörten Liebe geworden. In einem anderen, sehr viel umfangreicheren Lai Maries ist dieser Schritt nicht vollzogen. Der Vogel, der hier eine Rolle spielt, ist der Liebhaber, der sich in einen Habicht verwandelt, um sich der schönen jungen Frau zu nähern, die, von ihrem betagten Ehemann in einen Turm eingesperrt, sich in unbestimmter Sehnsucht nach Liebe verzehrt. Das ist die Ausgangskonstellation in *Yonec*.

## Yonec

Wieder einmal klagt die einsame Schöne, bei der nur ihre Wächterin, eine alte Schwester ihres Gemahls, Zutritt hat, ihr bitteres Leid. Sie verflucht den, der sie gefangen hält:

Cist vielz gelus, de quei se crient,  
Que en si grant prisun me tient?  
Mut par est fous e esbaiz! (vv. 71 ff.)<sup>105</sup>

Dieser eifersüchtige Alte, wovor fürchtet er sich,  
Daß er mich in so strenger Haft hält?  
Er ist so überaus töricht und dumm! (Übers. D. Rieger)

Nicht einmal zur Kirche darf sie gehen! Auch ihre Eltern verflucht sie und alle, die sie zu dieser Heirat zwangen. Doch was tun – der Alte will nicht sterben: »Il ne purrat ja més murir!« (v. 86). Er muß einst im Höllenfluß getauft worden sein, sonst hätte er nicht noch immer so gesundes Blut in den Adern. Wo sind die Zeiten, da in diesem Lande sich noch »aventures« ereigneten, die den nach Liebe schmachtenden Menschen zu Hilfe kamen. Das sah dann so aus:

Chevalier trovoent puceles  
A lur talent, gentes e beles,  
E dames truvoent amanz  
Beaus e curteis, pruz e vaillanz,  
Si que blasmees n'en esteient  
Ne nul fors eles nes veeient. (vv. 95 ff.)

---

<sup>105</sup> Vgl. Anm. 90; *Yonec*, dort S. 102-119.

Ritter fanden ganz nach Wunsch  
Holde und schöne Mädchen,  
Und Damen fanden schöne und höfische,  
Edle und vortreffliche Liebhaber,  
Ohne daß sie [die Damen] deswegen getadelt wurden  
Und jemand außer ihnen sie [die Liebhaber] sah. (Übers. D. Rieger)

Wenn so etwas je wieder möglich ist, dann:

Deus, ki de tut ad poësté,  
Il en face ma volenté! (vv. 103 f.)

Gott, der über alles Macht hat,  
Soll (auch) meinen Wunsch erfüllen! (Übers. D. Rieger)

Vielleicht, weil wieder einmal Frühling ist, hat Gott diesmal zugehört. Man muß es annehmen, denn kaum hat die Schöne ihre Klage beendet, da fliegt ein Habicht durchs Fenster herein und verwandelt sich in ein prächtiges Mannsbild. Jetzt erschrickt die Dame doch ein wenig, und aus Angst, sie könnte einem Blendwerk des Teufels erliegen, muß der Ritter erst beweisen, daß er an den rechtmäßigen Gott glaubt.

Nun ist alles in schönster Ordnung, der Habicht fliegt herbei, wann immer die Dame ihn ruft. Doch das Glück ist nur von kurzer Dauer; die junge Frau, bisher verhärtet, blüht zu wunderbarer, strahlender Schönheit auf. Noch Zarah Leander sang in meinen Jugendtagen: »Eine Frau wird erst schön durch die Liebe.« Womit sie nichts anderes besagte, als was auch Emma Bovary nach ihrem ersten Ehebruch bei einem Blick in den Spiegel feststellte. Aber die Augen der Eifersucht sind scharf, der Alte wird mißtrauisch. Mit Hilfe seiner Schwester erspäht er das Geheimnis, läßt vier scharfe Zinken am Fenster anbringen und tut so, als ginge er auf die Jagd. Die nichtsahnende Gattin ruft ihren Habicht, dieser verletzt sich schwer an den Zinken, erklärt, sein Tod sei gewiß, doch wisse er, seine Geliebte würde einen Sohn zur Welt bringen, der ihn dereinst rächen werde.

Dann fliegt er davon. Die verzweifelte Dame springt im Hemde durchs Fenster zur Erde hinab, folgt den Blutspuren durch die Stadt hinaus ins Freie bis zu einem Schloß, wo sie den todwunden Geliebten auf einem Bett liegend vorfindet. Bevor er stirbt, hat er noch Zeit, ihr einen Ring auszuhändigen, der alles, was geschehen ist, aus dem Gedächtnis ihres Ehegatten auslöscht, und ein Schwert, mit dem ihr noch ungeborener gemeinsamer Sohn dereinst den Schuldigen bestrafen wird.

Und so geschieht es auch. Als der Sohn, Yonec, zum Ritter geschlagen ist, ziehen Stiefvater, Mutter und Yonec zu einem Fest. Unterwegs nächtigen sie in einer Abtei, in der viele Menschen an einem Grabe trauern, in dem, wie die Leute berichten, ihr einstiger Herr ruhe. Sie berichten weiter, daß sie auf den Sohn warten, den er einst mit einer Dame gezeugt habe, um deren Liebe willen er den Tod gefunden habe. Jetzt ist der Augenblick gekommen, dem Sohn die »aventure« zu erzählen (v.434) und ihm das Schwert zu überreichen. Die Dame tut es und sinkt entseelt am Grabe des einst Geliebten nieder. Yonec ergreift das Schwert, schlägt dem Stiefvater den Kopf ab und tritt das Erbe seines Vaters an.

Wieder läßt die Dichterin keinen Zweifel daran aufkommen, wem ihre Sympathien gehören. Die Zeit des Glücks des Paares beschreibt sie knapp mit den Worten:

Sun ami voelt suvent veeir  
E de lui sun delit aveir;  
Des que sis sires s'en depart,  
E nuit e jur e tost e tart  
Ele l'ad tut a sun pleisir.  
Or l'en duinst Deus lunges joïr! (vv. 219ff.)

Häufig will sie ihren Geliebten sehen  
Und ihre Wonne mit ihm haben;  
Sobald ihr Ehemann fortgeht,  
Ob Tag oder Nacht, früh oder spät,  
Hat sie ihn [ihren Geliebten] ganz nach Herzenslust.  
Möge Gott ihr doch nur lange Zeit diese Freude gewähren! (Übers. D. Rieger)

Anders als in *Laüstic*, wo die Handlung nirgends die reale Welt verläßt, reicht in *Yonec* die Welt des Märchens hinein in die Wirklichkeit. Der Liebhaber als Habicht gemahnt an den Märchenprinzen, der in Tiergestalt sich der irdischen Geliebten zeigt und dann offenbart.

Da *Laüstic* und *Yonec* bis zu einem gewissen Grade zum Vergleich herausfordern, erhebt sich die Frage, ob im ersteren Lai es das Festhalten am Realitätsbereich ist, der das kurze Glück der Liebenden beendet, ohne daß der an der Zerstörung dieses Glücks Schuldige bestraft wird. Ist es nur dem Eingriff einer jenseitigen Märchenwelt zu verdanken, dass in *Yonec* der brutale Ehemann schließlich seine Strafe findet? Nach dem Recht des Ehegatten wird nicht gefragt. Er hat es verwirkt durch seine Eifersucht und durch das Einsperren seiner Frau. Das Recht auf Liebe steht höher als das Recht auf den Alleinbesitz der Frau. Das gilt nun freilich nicht nach den geltenden Gesetzen dieser Welt, sondern nach den Vorstellungen von einer besseren und gerechteren Welt, als diese es ist. Doch nur das Wunder der Märchenwelt vermag die dem Glück feindlichen Gesetze dieser Welt vorübergehend außer Kraft zu setzen oder die verletzte höhere Gerechtigkeit zu üben, das höhere Recht wieder herzustellen. Wo diese übernatürliche Hilfe für das natürliche Recht auf Glück nicht stattfindet, befinden wir uns mit dem Werk der Marie de France, so scheint mir, näher bei den *Tristanromanen* als bei den Werken des Chrétien de Troyes. Können weitere Lais diesen Eindruck bestätigen?

## Eliduc

In den Lais, die wir zuletzt kennenlernten, ging es meist um das Problem: eine Frau zwischen zwei Männern. Doch auch die Konstellation: ein Mann zwischen zwei Frauen findet sich bei Marie, und zwar in *Eliduc*. Wir sind auf ihn schon früher gestoßen, weil Gautier d'Arras das Thema entlehnt und in seinen Roman *Ille et Galeron* eingeführt hat. Der Inhalt von *Eliduc* ist kurz folgender:

Der tapfere Ritter Eliduc hat eine noble Ehefrau namens Guildeluec. Als er bei seinem Herrn, dem König von Bretagne, angeschwärzt wird und in Ungnade fällt, geht er außer Landes, nachdem er seiner zurückbleibenden Gemahlin zuvor Treue geschworen hat. In England tritt er in die Dienste des alten Königs von Exeter, befreit diesen von seinen übermächtigen Feinden – und gerät prompt in den schwersten Konflikt seines Lebens. Der König hat nämlich ein süßes Töchterlein namens Guilliadun, die sich in ihn verliebt und sich ihm offenbart. Lange wehrt Eliduc sich innerlich gegen die Leidenschaft, die ihn erfaßt, hofft, einen Ausweg zu finden, indem er seiner Frau die Treue bewahrt und Guilliadun nur platonisch verehrt. Eine Entscheidung wird ihm zunächst erspart, denn inzwischen ist der König von Bretagne in Not geraten; er bereut es, Eliduc vertrieben zu haben, sendet nach ihm um Hilfe und erinnert an seine Lehenspflicht. Eliduc, seiner Vasallenpflicht eingedenk, nimmt Urlaub, verspricht aber dem König von Exeter zurückzukehren, und dessen Tochter Guilliadun, sie später zu holen und als seine Gattin heimzuführen. Vorläufig aber hat er ja schon eine und noch keine Ahnung, wie er diese los wird. Diese, Guildeluec, wundert sich über das Gebaren des Heimgekehrten, läßt sich aber beschwichtigen. Nachdem Eliduc für seinen Lehensherrn den Frieden erkämpft hat, kehrt er nach England zurück, landet heimlich und führt die Geliebte auf ein Schiff. Das Schiff gerät in Seenot. Einer von den Schiffsleuten wirft Eliduc vor, seine Untat trage Schuld daran, und fordert, Guilliadun ins Meer zu werfen, damit dieses sich beruhige. Die zarte Maid hört es und bricht wie tot zusammen. Eliduc schlägt den Schiffer nieder und wirft ihn ins Meer. Dann bringt er die für tot gehaltene Geliebte in eine einsame Waldkapelle, wo er sie würdig bestatten will, und kehrt nach Hause zurück. Täglich sucht er die Kapelle auf, wo Guilliadun noch immer unversehrt und scheinot liegt, bis die Gemahlin Guildeluec dahinterkommt und das Geheimnis entdeckt. Trauer und Mitleid erfaßt sie. Während sie an der Bahre der Nebenbuhlerin klagt, läuft ein Wiesel herein und wird von einem Diener erschlagen. Das Weibchen des Wiesels eilt herbei und steckt dem toten Wieselmännchen eine rote Blume in den Mund, worauf dieses sogleich wieder ins Leben zurückkehrt. Guildeluec läßt den Wiesel die rote Blume abjagen, legt sie Guilliadun in den Mund, und diese erwacht aus ihrer Leichenstarre. Bitter klagt sie Eliduc des Betrugs an, erfährt sie doch erst jetzt, daß er bereits verheiratet ist, doch Guildeluec, voller Verständnis für den Gatten, verteidigt diesen und erklärt sich bereit, ihren Platz als Ehefrau abzutreten, indem sie den Schleier nimmt. So geschieht es; der dankbare Eliduc läßt für Guildeluec ein Nonnenkloster erbauen, heiratet Guilliadun, lebt mit ihr glücklich, bis auch sie beide zu der Überzeugung gelangen, es sei nunmehr Zeit, ihr Leben Gott zu widmen. Guilliadun zieht zu Guildeluec ins Kloster, und Eliduc erbaut für sich in der Nähe ein Männerkloster, und alle führen von da an ein Leben nach Gottes Wohlgefallen. Marie beschließt die Geschichte mit den Versen:

Mut se pena chescuns pur sei  
 De Deu amer par bone fei  
 E mut par firent bele fin,  
 La merci Deu, le veir devin!  
 De l'aventure de ces treis  
 Li aunciën Bretun curteis

Firent le lai pur remembrer,  
Qu'hum nel deüst pas oblier. (vv. 1177-1184)<sup>106</sup>

Jeder bemühte sich für sich,  
Gott in wahren Glauben zu lieben,  
Und sie nahmen ein gar seliges Ende,  
Gott, dem wahrhaftigen Herrgott, sei dafür Dank!  
Über das Schicksal dieser drei  
Verfertigten die alten, höfischen Bretonen  
Den Lai, zum Gedenken (daran),  
Auf daß man es nicht vergessen sollte. (Übers. D. Rieger)

Nur am Rande sei auf zwei Motive hingewiesen, die in vielen Literaturen auftauchen:

1. Die Beruhigung des stürmischen Meers, die dadurch erfolgt, daß die vom Tod bedrohte Besatzung des Schiffs einen Fahrgast dem Meer in den Rachen wirft, sei es, weil ihm ein Verbrechen angelastet wird, sei es, daß er durch das Los bestimmt wird. So ergeht es zum Beispiel im *Alten Testament* dem Propheten Jonas, der bei dieser Gelegenheit bekanntlich im Bauche eines Walfischs landet.

2. Die Wiederbelebung eines Toten durch eine Pflanze.

Für beide Motive führt Reinhold Köhler in der Edition Warnke<sup>107</sup> zahlreiche Belege an.

Der erbauliche Schluß gehört nicht unbedingt zur Geschichte. Doch liegt in ihm zweifellos eine nachträgliche Sanktion des versöhnlichen Ausgangs beschlossen. Die schließliche Bekehrung auch Eliducs und Guilliaduns läßt sie erst ganz des Opfers, des Liebesverzichts von Guildeluec, würdig werden, rechtfertigt im nachhinein ihre Liebe vor den Augen nicht nur der Welt, sondern auch vor der höchsten sittlichen Instanz, derjenigen Gottes.

Freilich: ohne das Opfer der Ehefrau, ohne ihre Fähigkeit des Verstehens und des Mitleids, hätte die Leidenschaft zur Katastrophe geführt, wären Eliduc und Guilliadun an dem Konflikt zerbrochen. Daß ausgesuchte Edelseelen mit ihrem Schicksal, mit ihrer »aventure« fertig werden, ändert nichts an der bedrohlichen Macht dieses Schicksals.

Wie schon erwähnt, hat Gautier d'Arras das Thema des *Eliduc* in seinem Roman *Ille et Galeron* übernommen. In einem wichtigen Buch von 1960 hat Anthime Fourrier<sup>108</sup> die beiden Werke miteinander verglichen und vor allem die Unterschiede hervorgehoben. Bei Gautier d'Arras bleibt der männliche Protagonist (Ille) seiner Frau Galeron untadelig treu und macht dem Mädchen, das ihn liebt und das er wiederliebt, Ganor, erst dann Hoffnungen, nachdem seine Ehe gelöst ist, das heißt seine Frau ins Kloster gegangen ist. Es geht dabei weniger um moralische Kor-

<sup>106</sup> Vgl. Anm. 90; S. 191 (*Eliduc*, dort S. 155-191).

<sup>107</sup> op. cit.

<sup>108</sup> *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au moyen âge*, Bd. 1: *Les débuts (XII<sup>e</sup> siècle)*, Paris 1960.

rektheit als um Beherrschung der Leidenschaft, um Zähmung. des Irrationalen. *Ille et Galeron* ist – so Fourier – ebenso eine Art von Anti-*Eliduc* wie Chrétiens *Cligès* ein Anti-*Tristan* ist.<sup>109</sup> Ich kann Fourier hier nur zustimmen.

Ich sagte, daß ohne das Opfer der Ehefrau bei Marie de France der Konflikt zwischen Treue und Leidenschaft in einer Katastrophe hätte enden müssen, und Gottesfürchtigkeit aller Beteiligten im nachhinein alles Bedenkliche entschuldigt, wo nicht gar rechtfertigt. Doch eine andere Ehefrau der zeitgenössischen Literatur kann, bei gleicher Personenkonstellation, nicht die Kraft zum Verzicht aufbringen; sie beschleunigt daher das Verhängnis, statt es abzuwenden: das ist die Isolde Weißhand des *Tristan*.

## Equitan

Doch sehen wir uns, um Marie de France' Konzeption vollends auf die Spur zu kommen, einen weiteren Lai an: *Equitan*.

In Nantes lebt ein König namens Equitan, ritterlich, geliebt von seinen Untertanen. Da er Minnewesen und Ritterschaft über alles schätzt – »deduit«, »druërie« und »chevalerie« –, hat er nicht viel Zeit zum Regieren und überläßt dieses Geschäft daher seinem tüchtigen Seneschall. Dieser aber, der Seneschall, hat einen Ausbund weiblicher Schönheit zur Frau, und Equitan verliebt sich in sie, noch lange bevor er sie sieht. Als es soweit kommt, ist er verloren. Die Leidenschaft siegt im Kampf über das Pflichtgefühl. Die Frau des Seneschalls sträubt sich, aber mit Argumenten, von denen sie offenbar weiß, daß sie die Glut des königlichen Liebhabers nur noch mehr entfachen. Schließlich gibt sie nach. Längere Zeit hindurch treiben es die beiden miteinander. Aber die Dame will sichtlich mehr! Zunächst nimmt sie dem königlichen Galan das Versprechen ab, nie zu heiraten, es sei denn sie, und wenn das Volk noch so sehr auf eine Heirat seines Königs dränge. Und schließlich ringt sie Equitan die Zusage ab, daß, wäre ihr Gatte tot, er sie sogleich zur Königin machen würde. Equitan ist ihr so sehr verfallen, daß er schließlich in ihren Mordplan einwilligt, ja er verspricht, bei der Beseitigung des lästigen Ehemanns, des Seneschalls, zu helfen. Der Plan ist raffiniert: bei einer Jagd sollen der König und sein Seneschall gemeinsam ein heißes Bad nehmen. Die Wanne des Seneschalls jedoch soll so erhitzt werden, daß er sich zu Tode verbrüht. Doch der Plan mißlingt. Der Seneschall verspätet sich, Equitan und die Frau des Seneschalls können ihre Brunst nicht zügeln und verlustieren sich auf dem Bett des Seneschalls, der just in diesem Augenblick den Schauplatz des Geschehens betritt.

Der in flagranti ertappte König Equitan springt so pudelnackt, wie er ist, in die falsche Badewanne und verkocht. Der Seneschall packt sein ungetreues Weib und schmeißt sie ebenfalls hinein. Und so bewahrheitet sich ein Sprichwort: »Tels purcace le mal d'autrui! Dunt tuz li mals revert sur lui. « (vv. 309-310)<sup>110</sup> – was sinngemäß heißt: »Wer anderen eine Grube gräbt, fällt selbst hinein!«

---

<sup>109</sup> ebd., S. 285.

<sup>110</sup> Vgl. Anm. 90; *Equitan*, dort S. 33-43.

Daß Marie de France einem Lai eine so explizite Moral in Form eines Sprichworts anhängt, ist außergewöhnlich. In ihren Fabeln hat sie es, dem Gesetz dieser Gattung gemäß, natürlich getan. Hier ist es eindeutig als Warnung gedacht, als Warnung vor dem Mißbrauch eines an sich edlen und menschlichen Gefühls. Sie hat auch hier das Problem sehr wohl gesehen und verdeutlicht. Schon in der Einleitung heißt es:

Cil metent lur vie en nuncure  
Ki d'amur n'unt sen ne mesure;  
Tels est la mesure d'amer  
Que nuls n'i deit reisun garder. (vv. 17-20)

Diejenigen gehen sorglos mit ihrem Leben um,  
Die aus Liebe weder Vernunft noch Maß kennen;  
Derart ist (aber) die Maßgabe der Liebe,  
Daß niemand dabei seinen Verstand bewahren kann. (Übers. D. Rieger)

Ein letztes Gefühl für Maß muß auch der Leidenschaft noch innewohnen, auch dann, wenn 'diese Leidenschaft alle Vernunft überspült. Unter Maß – »measure« – versteht Marie de France offensichtlich nicht etwa eine Zähmung oder Unterdrückung der Liebe: unter Maß versteht sie vielmehr die Einhaltung der Gebote der Menschlichkeit, der Humanität. Eine Leidenschaft, die, um zur Erfüllung zu gelangen, mörderisch wird und das Leben der anderen, zumal Unschuldigen, vernichtet, hat nichts mit echter Liebe zu tun.

Dieser letzteren, die bereit ist zu leiden, aber nicht bereit zu töten, gehört die volle Sympathie der Dichterin, ja man kann sagen, daß sie für sie unablässig kämpft, für das Recht auf ein Glück, das die zeitgenössische Heiratspolitik, das Verschachern der Mädchen gegen deren Willen, den Menschen, vor allem den Frauen, vorenthält. Das Eintreten Maries für liebende Paare ist somit einerseits absolut, andererseits aber keineswegs unbegrenzt. Wahre Liebe findet bei ihr das verdiente Happy-End, und sei es nur in einer jenseitigen Feenwelt oder aber, wenn sie schon an den Gesetzen dieser Welt scheitert, doch eine Verklärung im Tode. Wo Liebe, sich zu purer Sinnlichkeit degradierend, sich zum Verbrechen hergibt – wie in *Equitan* –, findet sie bei Marie keine Gnade, keine Entschuldigung, kein Verzeihen.

Zu diesem Ergebnis kam auch eine jüngere Studie aus der Feder eines amerikanischen Mediävisten, Emanuel J. Mickel, Jr.<sup>111</sup>. Liebe wird akzeptiert, ja gepriesen, welche Folgen sie auch immer zeitigen mag, wenn ihr höchste seelische Qualität eigen ist. Bloße sinnliche Begierde und Selbstsucht wird dagegen verurteilt. Anhand dieser Unterscheidung von wahrer Liebe, nämlich jener, die bereit ist, menschliches Leid zu überwinden und das Glück des Partners vor das eigene Glück zu stellen, und jener anderen, die nur sinnliche Begierde und Eigennutz kennt – auf dieser Unterscheidung erstellt Mickel ein Modell, das ihm erlaubt, die *Lais* zu klassifizieren. Das erscheint einleuchtend und wird doch der Komplexität des Phänomens nicht gerecht, gerade nicht bei Marie de France. Es träfe zu, wenn man lediglich die extremen Repräsentanten von Eigennutz und Selbstü-

---

<sup>111</sup> »A reconsideration of the Lais of Marie de France«, in: *Speculum* 46 (1971), S. 39-65.

berwindung, etwa die Frau des Seneschalls in *Equitan* und die opferbereite Guilde-  
luec in *Eliduc* zum Maßstab nähme. Mickels Modell trägt einem ganz zentralen  
Faktor nicht Rechnung, nämlich dem Begriff der »aventure« im Werk der Marie de  
France. Bevor wir ihn analysieren, müssen wir noch einen weiteren Lai ansehen,  
den letzten in der Reihe der von uns zu betrachtenden: den »Geißblatt-Lai«.

## Chievrefoil

Marie de France hat diesem Lai einen Prolog vorangestellt, der wichtig ist. Die  
Wahrheit will sie sagen über diesen Lai und auch, warum er gemacht wurde und  
woher sie den Stoff hat. Und sie fährt fort:

Plusur le m'unt cunté e dit  
E jeo l'ai trové en escrit  
De Tristram e de la reïne,  
De lur amur ki tant fu fine,  
Dunt il eurent meinte dolor,  
Puis en mururent en un jur. (vv. 5-10)<sup>112</sup>

Mehrere [Gewährsleute] haben mir ihn [den Lai] gesagt und erzählt,  
Und ich habe ihn schriftlich vorgefunden,  
Über Tristan und die Königin,  
Über ihre Liebe, die so vollkommen war,  
Von der ihnen so mancher Schmerz erwuchs,  
Und an der sie beide an einem einzigen Tag starben.

Aus diesem Prolog können wir folgendes entnehmen: Marie kann bei ihrem Publi-  
kum voraussetzen, daß ihm die Geschichte Tristans und Isoldes nicht unbekannt  
war; der Verweis auf Leid und Tod des berühmten Liebespaars nimmt Bekanntes  
resümierend vorweg. Davon braucht im folgenden gar nicht mehr gesprochen zu  
werden. Worum es der Dichterin vielmehr geht, ist, eine Episode aus dem Leben  
voller Glück und Leid Tristans und Isoldes zu erzählen, eine Episode, die noch un-  
bekannt oder wenig bekannt ist und doch wert, für die Nachwelt festgehalten zu  
werden. In der Tat ist diese Episode nur durch Marie de France überliefert, die üb-  
rigen Versionen des Tristanstoffs kennen sie nicht.

Marie verbürgt sich für die Wahrheit dessen, was sie erzählt. Mehrere haben ihr  
die Geschichte berichtet, und überdies hat sie auch noch eine schriftliche Quelle.  
So sagt sie. Man hat daraus gefolgert, daß die Geißblatt-Episode bereits dem *Ur-  
Tristan* angehört hat, dessen Gestalt und Charakter die Forschung nur behutsam  
erschließen kann, wobei sie sich mancherlei Gefahren aussetzt.

Doch nun zum Inhalt unseres Lais – er hat nicht mehr als 118 Verse: König Marke  
hat seinen Neffen Tristan von seinem Hof verbannt. Ein ganzes Jahr lang verbringt  
Tristan in Südwest Wales. Doch die Liebe zur blonden Isolde, der Königin, quält ihn un-  
ablässig, und daher zieht er nach Cornwall, wo, wie er weiß, die Königin weilt. Ver-

---

<sup>112</sup> Vgl. Anm. 90; *Chievrefoil*, dort S. 151-154.

borgen lebt er im Wald, hört eines Tages von Bauern, daß der König in Tintagel zu Pfingsten ein großes Fest veranstalten will, zu dem auch die Königin erwartet wird. In einem Brief hat er einst der Geliebten mitgeteilt, daß er ohne sie nicht leben könne, daß es mit ihnen beiden sich so verhalte wie mit dem Geißblatt, das sich um eine Haselstaude schlinge:

Ensemble poënt bien durer,  
Mes ki puis les voelt desevrer,  
Li codres muert hastivement  
E li chievrefoilz ensement.  
»Bele amie, si est de nus:  
Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus.« (vv. 73-78)

Zusammen können sie wohl am Leben bleiben,  
Doch will sie jemand trennen,  
Dann stirbt sogleich der Haselstrauch  
Und mit ihm das Geißblatt zugleich.  
»Schöne Freundin, so ist es auch mit uns:  
Weder Ihr ohne mich noch ich ohne Euch.«

Die beiden letzten Verse enthalten die Essenz der Tristan-Liebe!

So also hatte Tristan einst der Geliebten geschrieben. Jetzt schneidet er einen Haselstock zurecht und trägt in ihn seinen Namen ein. Diesen Stock legt er auf den Weg, auf dem der Zug der Königin erwartet wird. Isolde erblickt den Stab, sogleich weiß sie, daß es sich um eine Botschaft Tristans handelt. Unter einem Vorwand gebietet sie Halt, steigt ab und begibt sich mit ihrer vertrauten Dienerin Brenguein in den Wald. Dort wartet Tristan. Wie glücklich sind sie, sich endlich wiederzusehen! Bevor sie Abschied nehmen müssen, kann Isolde Tristan noch sagen, König Marke bereue es, ihn verbannt zu haben und werde ihn sicherlich bald an seinen Hof zurückrufen. Tristan, von neuer Hoffnung beseelt, geht zurück nach Südwales und wartet dort geduldig, bis sein Oheim ihn wieder zu sich entbietet und er wieder in der Nähe der geliebten Isolde leben kann. Um dem Glück Ausdruck zu geben, das er bei den Worten Isoldes empfunden hat, dichtet Tristan, »Ki bien saveit harper« (v. 112), einen »nuvel lai«. Und nach diesem dichtet Marie, so bezeugt sie zum Schluß, den ihren.

Das nächste Zitat, das ich Ihnen vorlege, ist ebenfalls ein altfranzösisches. Es stammt jedoch nicht aus einem französischen Werk, sondern aus einem deutschen, nämlich aus dem *Tristan* des Gottfried von Straßburg. Es lautet:

Îsôt ma drûe, Îsôt m'amie,  
en vûs ma mort, en vûs ma vie. (vv. 19213-4)<sup>113</sup>

Isolde meine Geliebte, Isolde meine Freundin,  
in Euch liegt mein Tod, in Euch liegt mein Leben.

---

<sup>113</sup> Ed. Karl MAROLD, *Gottfried von Straßburg. Tristan*. Dritter Abdruck mit einem durch F. Rankes Kollationen erweiterten und verbesserten Apparat besorgt und mit einem Nachwort versehen von Werner Schröder, Berlin 1969, S. 266-267.

Bei Gottfried von Straßburg bilden diese zwei Verse, wie er sagt, den Refrain aller Lieder, die Tristan dichtet und singt. Es ist kaum zweifelhaft, daß der deutsche Dichter diese Verse seiner französischen Quelle, dem nur fragmentarisch überlieferten *Tristan* des Thomas von England entnommen hat. Vergleichen wir damit zwei bereits zitierte Verse aus Marie de Frances *Chievrefoil*:

»Bele amie, si est de nus:  
Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus.«

»Schöne Freundin, so ist es auch mit uns:  
Weder Ihr ohne mich noch ich ohne Euch.«

Es geht hier nicht um Abhängigkeiten oder Einflüsse, wohl aber um die Situierung und Einordnung einer Liebeskonzeption, in der sich ein bestimmtes Menschenbild verdichtet und ausdrückt und das nicht einfach identisch ist mit demjenigen der anderen Gattungen. Die letzten Zitate signalisieren freilich eine Nähe zum *Tristan*, die zweifellos ein Problem aufgibt, ein doppeltes Problem, wenn Sie so wollen: erstens ein Gegensatz, der Gegensatz zum höfischen Liebesbegriff, der sowohl für die *Lais* wie für den *Tristan* zutrifft, zweitens die Frage, welche Funktion dann der Lai als Gattung eigener Art neben den Tristandichtungen, die ja vorwiegend Romane sind, haben kann.

## Die Funktion der Gattung – Liebeskonzeption und »aventure«-Begriff

Wir müssen, nunmehr besser gerüstet, noch einmal weiter ausgreifen mit dem Blick auf die Forschung. Rita Schober schreibt kategorisch und sicher zutreffend »Maries Liebesauffassung ist grundverschieden von der höfischen Minne«<sup>114</sup>, »... die Verwendung der Minnekasuistik ist literarischer Aufputz«<sup>115</sup>, der Dichterin gehe es um die »natürliche, einfache, innige Liebe, die den Menschen mit schicksalhafter Gewalt ergreift und nicht mehr losläßt«.<sup>116</sup> Auch diese Bestimmung erscheint mir völlig zutreffend, wobei ich allerdings an dem »Natürlichen« und »Einfachen« einige Abstriche machen würde. Ebenso entschieden äußert sich Bartina H. Wind: Marie de Frances Werk enthält zwar »des héros courtois«, aber keinen »vrai amour courtois«: »Les influences courtoises présentes restent en surface, se rapportent donc à des caractéristiques extérieures de présentation«.<sup>117</sup> Entschiedener noch, als Bartina H. Wind es tut, würde ich die Verwandtschaft mit dem *Tristan* betonen, entschiedener sogar noch als Kurt Ringger, der schreibt: »Es ist jene Form

---

<sup>114</sup> »Weltstruktur und Werkstruktur in den Lais der Marie de France«, in: R. Sch., *Von der wirklichen Welt in der Dichtung*, Berlin-Weimar 1970, S. 112-136, hier S. 113.

<sup>115</sup> ebd., S. 114.

<sup>116</sup> ebd., S. 113.

<sup>117</sup> »L'idéologie courtoise dans les lais de Marie de France«, op. cit., S. 741.

der Liebe, die ihre weltliterarische Erfüllung im Schicksal Tristans und Isoldes gefunden hat.«<sup>118</sup>

Unabdingbar ist die Untersuchung des »aventure«-Begriffs. Auch hier ist Rita Schobers Meinung dezidiert: »der Aventure-Begriff Maries unterscheidet sich grundsätzlich von dem des Ritterromans«.<sup>119</sup> Der Beweis bleibt diesmal indessen dürftig. Eingehender sind die Erwägungen über dieses Problem bei Horst Baader<sup>120</sup> und Kurt Ringger.<sup>121</sup> Beide gehen aus von meiner Analyse der »aventure« im höfischen Roman.<sup>122</sup> Während Ringger meint, bei aller Differenz doch Übergänge bzw. eine Vorstufe zur Roman-»aventure« bei Marie de France feststellen zu müssen, erscheinen bei Baader die Unterschiede grundlegend, das heißt als Zeugnisse einer tiefen Gegensätzlichkeit.

Nirgends – so Baader – ist bei Marie de France die »aventure« eine Tat für die Gesellschaft, noch dient sie der Reintegration des Helden in die Gesellschaft, im Gegenteil: die »aventure« führt das vereinzelt ritterliche Individuum nicht zurück, sondern sie vertieft die Kluft zwischen ihm und der Gesellschaft<sup>123</sup>; statt *Reintegration* findet *Evasion* statt.<sup>124</sup> Es ist, als könnten die idealen Werte der Gesellschaft nur in der Abkehr der Individuen von ihr verwirklicht werden.

Wieder befinden wir uns in der Nähe des *Tristan*. Doch zeichnet sich jetzt ein Unterschied ab: Das Schicksal Tristans erschien als einmaliger tragischer Fall, furchtbar, mitleiderregend, aber doch wie ein Ausnahmefall. Die Aventuren, die Marie de France erzählt, sammeln sich als je einzelne zu einer Reihe von Exempeln dafür, daß das Liebesschicksal jederzeit zuschlagen kann, unerklärlich, unerwartet und unausweichlich. »Aventure« ist das Liebesschicksal, das den einzelnen befällt als sein nur ihn angehendes Schicksal, das diesen einzelnen definitiv herauslöst aus der Gemeinschaft und ihn nicht wieder zurückführt. »Aventure« bei Marie de France ist Schicksal, irrationale Fügung, plötzlicher Einbruch in das Leben und mit diesem, soweit es Leben in der Gesellschaft ist, unvereinbar, ist Zufall, der das Leben zum unerklärlichen Geschick besondert; ein Zufall freilich, der – im Gegensatz zum höfischen Roman – einem zwar zu-fällt, aber nicht ohne weiteres zu-kommt, und bei dem es abermals zufällig ist, ob die »aventure« ein gutes oder ein schlechtes Ende nimmt, im Gegensatz zum höfischen Roman, wo sie von dem, dem sie zu-kommt, auch gemeistert wird in einem Sinn, der die Isolierung wieder aufhebt. Jene potenzierte Zufälligkeit aber, der unbegründete, willkürliche Einbruch des Kontingenten, und sein Hingenommenwerden im Duktus der Erzählung, das Unerhörte und Unerklärte, macht aus dem *Lai* eine *Novelle*.

---

<sup>118</sup> *Die Lais. Zur Struktur der dichterischen Einbildungskraft der Marie de France*, op. cit., S. 71.

<sup>119</sup> op. cit., S. 117.

<sup>120</sup> *Die Lais. Zur Geschichte einer Gattung der altfranzösischen Kurzerzählungen*, Frankfurt am Main 1966 (Analecta Romanica 16).

<sup>121</sup> op. cit.

<sup>122</sup> »Aventure – Reintegration und Wesenssuche«, in: *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung*, Tübingen 1956 (21970) (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie 97), S. 66-88.

<sup>123</sup> op. cit., S. 335.

<sup>124</sup> ebd., S. 336.

Als solche besetzt sie im noch unentfalteten Gattungssystem den Platz der neu entdeckten, ungeborgenen und nicht zu bergenden individuellen Betroffenheit von Schicksal, die nicht im Rekurs auf eine ideale Gemeinschaft optimistisch aufgehoben werden kann. Vor dem pessimistischen Menschenbild der *Tristanromane* bewahrt sie allein die gleichfalls im Zufallscharakter der »aventure« offengehaltene Möglichkeit, daß es auch gut ausgehen kann im Einzelfall, der somit nicht einfach generalisiert werden kann, sondern in seiner Besonderheit jeweils nur einen Aspekt der Kontingenz des Lebens demonstriert. *Versnovelle* ist daher die erste, sicherste und neutralste Bestimmung der Gattung in Rücksicht auf das Gattungssystem. Ihr »Sitz im Leben«, das heißt ihre soziologische Zuordnung, kann gewiß nicht definiert werden ohne eine Lösung des Tristanproblems. Wenn jedoch die Tristandichtung, insbesondere der *Tristan* des Anglonormannen Thomas wie derjenige Gottfried von Straßburgs, entschieden Partei ergreift für die Individualität gegen die dieser Individualität feindliche Gesellschaft, und zwar noch im tragischen Untergang selbst, und wenn sie eintragisch-pessimistisches Weltbild artikuliert, so räumt die *Versnovelle* der Marie de France dem sinnfremden Zufall auch noch die Chance der zufälligen Glücksfindung ein, bei grundsätzlicher Übereinstimmung im Bereich der Auffassung von »aventure« als Liebesschicksal.

Im *Tristan*-Roman herrscht, ob der Feindseligkeit der gesellschaftlichen Norm gegenüber dem individuellen Anspruch auf Glück, *tragische Notwendigkeit*, die noch den Zufall in ihren Dienst nimmt. In den *Lais* der Marie de France hält die Notwendigkeit in ihrem Kontingenzcharakter Möglichkeiten der Glücksfindung offen, deren positive Zufälligkeit weniger mit der Realität als mit dem Einbeziehen einer außerirdischen Welt, mit deren Eingreifen, zu tun hat, mit jener »Anderen Welt« der Abgeschiedenen, die vielleicht gar nicht abgeschieden sind, unterirdisch, insular, zeitlos, konfliktlos, utopisch, kurz mit der Welt des *Märchens*, bereitgestellt, wie Jean Frappier<sup>125</sup> unterstreicht, von der keltischen Sagenwelt.

Daran kann freilich niemand vorbeigehen, der sich mit dem Lai beschäftigt. Konflikte und Probleme, deren Ursprung wir durchaus in der Lebenswirklichkeit zu suchen haben, finden – nicht immer, aber oft – ihre Lösung in der Märchenwelt, und zuweilen sind wir – wie in *Lanval* – versucht, mit der Märchenformel zu schließen: »und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute«. Wie sehr sich dieser Aspekt aufdrängt, zeigen die Definitionsversuche namhafter Forscher. Leo Spitzer glaubte in einem vielzitierten Aufsatz, die *Lais* als »Problem-Märchen« definieren zu müssen<sup>126</sup>; Horst Baader nennt sie »Kunstmärchen, die sich am Volksmärchen orientieren«<sup>127</sup>; für Hermann Tiemann sind sie »Symbolnovellen«<sup>128</sup>, was sicher nicht für alle *Lais* zutrifft. Vorsichtiger ist Kurt Ringger, der bei »*Versnovellen*« bleibt, sogar den Symbolbegriff vermeidet, auch wo dieser sich aufdrängt, wie in

---

<sup>125</sup> »Remarques sur la structure du lai. Essai de définition et de classement«, in: *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression*, Colloque de Strasbourg 1959, Paris 1961, S. 23-39.

<sup>126</sup> »Marie de France, Dichterin von Problem-Märchen«, in: *Zeitschrift für Romanische Philologie* 50 (1930), S. 29-67.

<sup>127</sup> op. cit., S. 324.

<sup>128</sup> *Die Entstehung der mittelalterlichen Novelle in Frankreich*, Hamburg 1961.

*Chievrefoil*, und statt dessen von »Zeichen« spricht, Zeichen als »Signal für die Liebe, für die >aventur <, für die Sphäre des numinos Magischen«. <sup>129</sup>

Jede von diesen Deutungen trifft einen Aspekt der Dichtung der Marie de France. Das letzte Wort darüber ist noch nicht gesprochen. Einig sind sich die Betrachter dagegen in der Beurteilung der erklärten Absicht der Dichterin, ihre Lais zum Zweck der »remembrance« geschrieben zu haben.

Bereits im Prolog zu den *Lais* preist Marie de France die alten Bretonen dafür, daß sie ihre Lais gedichtet hätten

Ke pur remembrance les firent  
Des aventures k'il oïrent (vv. 35-36)

Daß sie sie zur Erinnerung  
An die abenteuerlichen Geschehnisse verfertigten, die sie vernahmen.  
(Übers. D. Rieger)

und sie wiederholt diese Absicht als ihre eigene mehrere Male. Dafür nur ein Beleg aus *Equitan*:

Mut unt esté noble barun  
Cil de Bretaine, li Bretun!  
Jadis suleient par pruësce,  
Par curteisie e par noblesce,  
Des aventures qu'il oeient,  
Ki a plusurs genz aveneient,  
Fere les lais pur *remembrance*,  
Qu'um nes meist en ubliance. (vv. 1-8)

Äußerst edle Barone waren  
Die aus der Bretagne, die Bretonen!  
Aus Tüchtigkeit, Höflichkeit  
Und adligem Denken pflegten sie einst  
Über die Abenteuer, von denen sie hörten  
Und die mehreren Personen begegneten,  
Lais zu dichten, damit man sich daran *erinnere*  
Und sie nicht vergesse. (Übers. D. Rieger)

Unverkennbar ist, daß Marie de France sich bemüht, die von ihr erzählten Ereignisse in eine unkontrollierbare, aber doch verbürgte Vergangenheit zu verlegen – unverkennbar aber auch, daß sie darauf insistiert, die aus der vorgegebenen Quelle oder der behaupteten Quelle entnommenen »aventures«, das heißt Einzelschicksale besonderer Natur, der Vergessenheit zu entreißen, was nichts anderes bedeutet, als deren Wahrheit als einzigartige, singuläre Schicksale in Erinnerung – »remembrance« – zu halten.

Das führt uns zurück zur Frage nach der Genesis des Lai. Wir wollen es kurz machen. Marie de France beruft sich immer wieder auf die »lais bretuns«, das heißt

---

<sup>129</sup> op. cit., S. 92.

auf bretonische Lieder von offenbar balladeskem Charakter. Es geht nicht an, diese Bezugnahme der Dichterin als pure Fiktion abzutun, wie dies zuweilen noch geschieht. Freilich hat sie die Stoffe, die ihr diese Quellen boten, in sehr selbständiger Weise behandelt und zweifellos auch noch aus anderen Quellen geschöpft.

Die Bezeichnung der Gattung gibt zu denken und veranlaßt zu folgenden Bemerkungen. Marie beruft sich zwar fast immer auf einen bretonischen Lai, und ebenso halten es viele ihrer Nachfolger in dieser Gattung. Doch niemals gibt sie ihrem eigenen Werk diesen Namen. Sie benennt vielmehr ihre eigenen Erzählungen gar nicht oder aber mit »conte«, gelegentlich »aventure«. Erst ihre Nachahmer, aber beileibe nicht alle, geben der von ihr geschaffenen Gattung den Namen Lai. Beibehalten wird bei den Epigonen auch der Nachdruck auf der Begründung, die Marie de France für den Zweck der bretonischen Lais wie für ihre eigenen Bearbeitungen gibt: es geschieht um der »remembrance« willen. Die Dichtung soll die Erinnerung wachhalten an außerordentliche Schicksale, an singuläre »aventures«.

Wenn überhaupt, so fassen wir hier die Funktion des neuen Genus im Gattungssystem und gewahren auch den tieferen Grund für seine Entstehung und seinen Erfolg. Der Held der Chanson de geste war der Repräsentant eines ganzen Volks oder des Christentums, jedenfalls einer übergreifenden Gemeinschaft. Der Protagonist des höfischen Romans, des Artusromans insbesondere, ist jener Identität des Schicksals mit dem Schicksal der Nation verlustig geworden, doch findet er in die Gemeinschaft zurück, die davon lebt, daß er seine Taten für sie ausführt, als einzelner und vorübergehend Vereinzelter. Die Schicksale, von denen die Helden der Lais befallen werden, sind demgegenüber individuelle, persönliche, ja fast private Schicksale, von deren Ausgang die Gesellschaft, in der sie sich vollziehen, nicht ernstlich berührt, schon gar nicht bedroht wird – eher umgekehrt: das Einzelschicksal ist bedingt durch eine bereits entfremdete Gesellschaft, deren Normen als pure Willkür erfahren werden, als trieb- und lebensfeindlich, indessen ihrem Wesen nach undurchsichtbar.

Die neue Gattung gibt die Antwort auf eine neue Erfahrung, und zwar im Namen des frustrierten einzelnen. Eine Vielzahl von einzelnen Fällen, deren jedem eine eigene Dichtung gewidmet ist, dokumentiert eine individuelle, ja besondere Betroffenheit vom Schicksal. Das persönliche, singuläre Schicksal tritt, durch Dichtung zur Kenntnis gebracht und für die Nachwelt bewahrt, auf als neue problematische Erlebniswelt, mit dem Anspruch auf eine eigene Wahrheit gegen den normativen Anspruch der Gesellschaft.

# Das Fabliau

## Allgemeines

Mit dieser Beschreibung rücken wir indessen bereits in die Nähe einer anderen Gattung, die zusammen mit dem *Lai* die erste Phase in der Entwicklung der europäischen Novellistik bildet. Ich meine das *Fabliau* oder *Fablel*.

Die Grenzen zwischen *Lai* und *Fabliau* sind nicht so scharf gezogen, wie es auf den ersten Blick erscheint. Hinter mancher Kurzerzählung, die sich *Lai* nennt, steckt ein deftiger, zuweilen sogar obszöner Schwank, und manches Stück, das unter der Rubrik *Fabliau* läuft, könnte mit mehr Recht *Lai* genannt werden. Es scheint, daß die Autoren, oder die Schreiber von Sammlungen, zuweilen ein Stück unter der Maske der Nachbargattung ihrem Publikum unterjubeln wollten. Ein Titel wie *Lai du lecheor* gibt sich harmlos durch die Gattungsbezeichnung, als Ganzes aber verheißt er nichts Gutes, müssen wir doch übersetzen: »Der *Lai* vom Wüstling.« Er ist auch danach.

Was ist nun ein *Fabliau*? Aus der Verlegenheit, in welche die Vielfalt der Inhalte den Betrachter versetzt, zog sich Joseph Bédier durch eine lapidare Formel: ein *Fabliau*, so definierte er, ist ein »conte à rire en vers«.<sup>130</sup> Das trifft zu, ist aber ein wenig dürftig. Sehen wir uns nach einer ausführlicheren Beschreibung um. Ich zitiere einen jüngeren französischen Mediävisten, Jean-Charles Payen:

»Un fabliau, c'est une petite fable retraçant une aventure cocasse dans un style assez cru. Le vers est l'octosyllabe à rimes plates classique au moyen âge. Les personnages favoris du fabliau sont d'abord les femmes, légères et rusées; les maris, généralement jaloux et cocus; les moines ou prêtres, ivrognes et paillards (le prêtre a généralement près de lui une >prêtresse<); le vilain ou paysan grotesque et borné mais qui n'est pas toujours le dindon de la farce. Ajoutons les comparses: le petit ami de Madame, la servante complice, la vieille maquerelle, etc.«<sup>131</sup>

Eine kleine komische Geschichte also, ein Schwank, in ziemlich anstößigem Stil und mit höchst »erbaulichem« Personal: leichtsinnige, durchtriebene Weiber; eifersüchtige, dumme und gehörnte Ehemänner, geile und versoffene Priester und Mönche, bornierte Bauern und Bürger – »vilains« –, dazu als Komparsen Liebhaber, kupplerische Dienstmädchen, Zuhälterinnen, und das Ganze stets in paarweise gereimten Achtsilbern, deren Erfinder gewiß nicht geahnt hat, wozu seine züchtige Versform dereinst unter anderem dienen sollte. In der Tat: eine Bekanntschaft

---

<sup>130</sup> *Les fabliaux. Etudes de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge*, Paris 1893, <sup>6</sup>1964, S.30.

<sup>131</sup> *Manuel d'histoire littéraire de la France* (hrsg. P. Abraham – R. Desné), Bd. 1, Paris 1965, S.269-270.

mit der Gattung des Fabliau setzt voraus, daß man für eine Weile jede Art von Prüderie beiseite legt. Wer leicht errötet, der lese sein Fabliau nur im stillen Kämmerlein.

In der vorhin zitierten Definition des Fabliau ist ein Element nicht genannt: es ist das *skatologische*. Wir müssen es hinzufügen, weil es eine beachtliche, wenn auch höchst »anrühige« Rolle spielt.

## Zu einzelnen Fabliaux

Es ist wahrlich nicht leicht, über das Fabliau in einer Vorlesung zu reden. Man kann es eigentlich nicht charakterisieren, ohne die Dinge beim Namen zu nennen, so wie es die Texte selber tun. Aber wir sind nicht mehr im christlichen Mittelalter, und die Gebote der Dezenz zwingen mich, mich mit einigem neuzeitlichen Anstand aus der Affäre zu ziehen. Die Wege, die durch die moralische Landschaft der Fabliaux führen, sind etwas schlüpfrig, und wir müssen aufpassen, um bei ihrer Begehung nicht auszurutschen. Packen wir den Stier bei den Hörnern.

In Adam de la Hales *Jeu de Robin et de Marion* gibt es einen Schäfer, der den allgemeinen Jubel des fröhlichen Hirtenvolks noch mit besonders exquisiten Freuden krönen will und daher seine Freunde auffordert: »Faisons .j. pet pour nous esbatre« (v. 485)<sup>132</sup> – »Lassen wir einen fahren, um uns zu vergnügen.« Um einen solchen Vorgang physischer Erleichterung geht es auch in Rutebeufs Fabliau *Le pet au vilain*. Er hat hier freilich einen besonderen Akzent.

Rutebeuf geht von dem Gedanken aus, daß nach verbreiteter Auffassung die »vilains« unfähig zur wahren Frömmigkeit sind und daher des Paradieses nicht teilhaftig werden. Das wird in scheinheiliger, echt Rutebeufscher Ironie begründet: ins Paradies eingehen können nur Leute, die im Leben »caritas«, das heißt Mildtätigkeit geübt haben. Zu solcher Mildtätigkeit aber sind die »vilains« nicht in der Lage, einfach weil sie arm sind und somit nichts zu verschenken haben. Sie haben daher auch keine Chance, in der Hölle aufgenommen zu werden. Diese Behauptung ist neu und originell, und der Leser bzw. Hörer wartet gespannt auf die Begründung dafür, daß dem »vilain« nicht bloß die Segnungen des Himmels, sondern auch die Qualen der Hölle erspart bleiben und er somit vom Jenseits überhaupt ausgeschlossen wird.

Die Schuld daran hat sozusagen der Urvater der »vilains« . Als er dem Tode nahe war, machte sich die Hölle zu seinem Empfang bereit: »Appareilliez estoit enfers/Por l'ame au vilain recevoir« (vv. 24-25).<sup>133</sup> Die Hölle sendet einen Teufel ab mit dem Auftrag, die Seele des Verbleichenden in Empfang zu nehmen. Er soll sie mit einem Sack aus Leder einfangen und in die Unterwelt transportieren. Der Zufall aber will es, daß der abgesandte Teufel auf dem Gebiet der Anatomie ein krasser Ignorant ist. Er hängt den Ledersack an die falsche Körperstelle bzw. -öffnung:

---

<sup>132</sup> Ed. E. de COUSSEMAKER, *Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle (Poésies et Musique)*, Paris 1872 (Nachdr. 1966), S. 386.

<sup>133</sup> Ed. Edmond FARAL/Julia BASTIN, *Oeuvres complètes de Rutebeuf*, Bd. 2, Paris 1960 (*Le pet au vilain*, S. 306-308).

Un sac de cuir au cul li pent,  
Quar li maufez cuide sanz faille  
Que l'ame par le cul s'en aille. (vv. 30-32)

Einen Ledersack hängt er ihm an den Hintern,  
Denn der Teufel glaubt fürwahr,  
Daß die Seele zum Hintern herauskommt.

Das wäre das Schlimmste noch nicht! Aber der »vilain« hat, sei es in der Hoffnung, vielleicht doch noch einmal zu genesen, sei es, weil er nicht mit leerem Magen im Jenseits ankommen wollte, eine füllige Mahlzeit zu sich genommen, von solcher Art, daß ihm nun fast die Gedärme platzen. Es plagt ihn heftig, und man ahnt, was passieren wird:

Tant s'esforce, tant s'esvertue,  
Tant se torve, tant se remue  
C'uns pés en saut qui se desroie. (vv. 43-45)

So lange strengt er sich an, müht er sich ab,  
Dreht und wendet er sich,  
Bis ein Furz sich löst und herausspringt.

Der Teufel hilft noch nach, indem er den sterbenden »vilain« in den Bauch tritt, und schon ist sein Sack prall gefüllt. Triumphierend trägt er die vermeintliche Seele in die Hölle und öffnet dort den Sack. Nun, nach alter Tradition ist man in der Hölle durchaus an Gestank gewöhnt, aber jetzt wird es selbst den Teufeln zuviel. Sie versammeln sich tags darauf zu einer Sitzung und fassen einstimmig den Beschluß, daß in Zukunft keine »vilain«-Seele mehr über die Schwelle der Hölle kommen dürfe. Das ist starker Tobak und nicht nach jedermanns Geschmack. Aber offensichtlich nach dem Geschmack des mittelalterlichen Publikums. Naturalia non beint turpia! Eines kann diesem Fabliau nicht bestritten werden: es hat Witz, ja, die Skatologie erreicht – so grobschlächtig sie anmuten mag – fast den Rang einer Art von »transzendentaler Bouffonnerie«, von geistreicher Vulgärmetaphysik, möchte man sagen.

Betrachten wir noch kurz ein anderes Fabliau Rutebeufs: *Frère Denise*<sup>134</sup> (= »Bruder Denise«). Dieses Fabliau ist weniger originell, dafür aber typischer für die Gattung. Ein junges Mädchen aus guter Familie namens Denise ist, wie häufig in der Novellistik -und manchmal auch im Leben –, ebenso einfältig wie fromm: ein unsterbliches Motiv der Novellistik vom Fabliau über Boccaccio, Chaucer und Lafontaine bis ins 18. Jahrhundert. Ein gerissener Mönch – Simon – überredet sie, sich als Mann zu verkleiden und in seinen Orden einzutreten, weil nur so ihr Seelenheil gesichert sei. Denise läßt sich die Haare schneiden und eine Tonsur applizieren: sie wird Frère Denise. Dumm wie sie ist, wird sie im Kloster eine leichte Beute des Frère Simon, in dem Glauben, ein gottwohlgefälliges Werk zu verrichten.

---

<sup>134</sup> ebd. (*De Frere Denise*, S. 283-291).

Als die beiden jedoch einmal – wie im Bettelorden üblich – almosenbittend durch die Lande ziehen und in einem Schloß speisen, errät der weibliche Instinkt der Schloßherrin das wahre Geschlecht von Frère Denise. Sie offenbart ihre Entdeckung dem Schloßherrn, der Bruder Simon vor die Wahl stellt, entweder bloßgestellt zu werden oder aber hundert Pfund Geldes zu zahlen als Mitgift für Denise. Diese letztere erhält Frauenkleider, wird ihrer Mutter zugeführt und bekommt das Trostgeld als Mitgift. Da sie hübsch ist und Protektion genießt und viel Geld hat, kann sie einen Ritter heiraten und wird nun Madame Denise. Bruder Simon aber ist heilfroh, so glimpflich davonzukommen – ein harmloses Ende. Nicht immer geht es so gut aus.

Die große Blütezeit des Fabliau ist das 13. Jahrhundert. Überliefert sind uns rund hundertfünfzig Stücke. Das älteste geht zurück bis fast in die Mitte des 12. Jahrhunderts, die jüngsten stammen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Das älteste Fabliau, das als Titel den Namen seiner weiblichen Protagonistin trägt, heißt *Richeut*.<sup>135</sup> Es läßt sich auf das Jahr 1159 oder wenig später datieren infolge einer Anspielung auf Heinrichs II. Anspruch auf die Grafschaft Toulouse. Der Dichter scheint seine Hauptfigur nicht erfunden zu haben; vielmehr geht aus dem Text hervor, daß die Dame Richeut dem Publikum längst als eine legendäre Dirne von hohen Berufsqualitäten bekannt war. Richeut ist in der Tat für ihr Métier außergewöhnlich begabt. Um einen Priester zu verführen, wird sie Nonne. Als dieser sie dann sitzenläßt, rächt sie sich an dem geizigen Liebhaber, indem sie behauptet, das von ihr zur Welt gebrachte Knäblein sei das seine. Dem Priester bleibt nichts anderes übrig, als sich Richeuts Schweigen durch horrenden Summen zu erkaufen. Das gleiche Rezept der Erpressung erprobt sie mit Erfolg an einem Ritter, und einen braven Bürger bringt sie sogar soweit, daß er auf seine Vaterschaft – für das nämliche Kind – außerordentlich stolz ist, zumal er es in seiner Ehe nicht zu Nachkommenschaft gebracht hat. Besagter Sprößling, dessen Vater Richeut wohl selber nicht identifizieren kann, hat die löblichen Eigenschaften seiner Mutter geerbt. Wohlgewachsen und intelligent hat er Glück bei den Frauen, ein Casanova, der Mönch wird, um einen Kirchenschatz zu stehlen, der Priester wird, um eine Nonne zu verführen, und der in einer zahlreichen Familie so ziemlich alle weiblichen Mitglieder einschließlich Mutter und Tochter und mehrere Basen zur Unzucht verleitet. Zu den ältesten Fabliaux gehört zweifellos auch *Auberée*.<sup>136</sup> Es ist erwähnenswert, weil es einerseits einen Typus verkörpert: den Trick eines Liebhabers, den Ehemann der Geliebten hinters Licht zu führen, und andererseits, weil ihm dies gelingt mit Hilfe einer unsterblichen literarischen Figur, der Helferin der von Liebessehnsucht geplagten Menschheit, der Kupplerin. Sie ist die Titelheldin: eine Kupplerin mit Herz, denn sie erbarmt sich eines jungen Mannes, der die Dame seines Herzens nicht heiraten durfte, weil sie zu arm war. Die Auserwählte hat inzwischen einen Kaufmann geheiratet, der eines Tages im Bett seiner Frau den Überrock eines Mannes findet. Das verdächtige Kleidungsstück ist von Auberée dorthin praktiziert worden. Es geschieht, was die Kupplerin vorausberechnet hat: der Ehemann, von

---

<sup>135</sup> Ed. Irville C. Lecompte, »Richeut, Old French Poem of the Twelfth Century, with Introduction, Notes and Glossary«, in: *Romanic Review* 4 (1913), S. 261-305.

<sup>136</sup> Ed. Anatole de MONTAIGLON/Gaston RAYNAUD, *Recueil général et complet des Fabliaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Bd. 5, S. 1-23.

der Untreue seiner Frau überzeugt, wirft diese aus dem Haus. Wohin flüchtet die Ärmste? Zu Auberée. Wen findet sie dort in ihrer Verzweiflung? Den Liebhaber, der ihr alsbald wirksamen Trost angedeihen läßt. Irgendwie aber muß die Sache wieder in die Bahnen sozialer Normen und Sittlichkeit zurückgeführt werden. Auberée behauptet, sie selbst habe den Überrock, den sie habe ausbessern sollen, aus Versehen im Hause des Kaufmanns liegenlassen. Das Beweisstück, Nadel und Faden, hätte sie vorsorglich in eine Tasche des Rocks schon vorher gesteckt. Der geprellte Ehemann glaubt ihr und muß nun auch noch seine Frau um Verzeihung für die ihr angetane Schmach bitten.

Sehen wir uns, um unseren Eindruck abzurunden, *Du chevalier qui fist sa fame confesse*<sup>137</sup> an. Die Ehefrau eines Ritters fühlt sich todkrank. Sie will beichten, hat aber kein rechtes Vertrauen zu dem zuständigen Geistlichen. Sie bittet daher ihren Gatten, einen Mönch herbeizuholen. Dem Gatten ist nicht ganz geheuer, seine Eifersucht ist erwacht: er zieht sich selbst eine Mönchskutte an und setzt sich, voll übler Ahnungen, in den Beichtstuhl. Was er da von seiner Frau zu hören bekommt, geht auf keine Kuhhaut. Aus seinem veränderten Verhalten errät die Frau, wer ihr die Beichte abgenommen hat. Sie behauptet nun, sie hätte ihren Mann in der Verkleidung sehr wohl erkannt und hätte ihm absichtlich ein erfundenes Sündenregister gebeichtet, um seine Eifersucht und damit seine Liebe anzustacheln. Der Trottel von Ehemann glaubt es und ist wieder glücklich wie zuvor.

Und noch ein Beispiel: *Des trois boçus* (= »Von den drei buckligen Spielleuten«).<sup>138</sup> Ein Buckliger, der eine hübsche Frau sein eigen nennt, lädt eines Tages drei Spielleute in sein Haus ein. Die drei haben zwar auch einen Buckel – sonst hätte der Ehemann sie gar nicht erst eingeladen –, aber es sind sehr muntere Burschen. Sie flirten und schäkern mit der Frau des Hauses, was das Zeug hält; der Ehemann bekommt es mit der Angst um die Treue seiner hübschen Frau zu tun und verbietet den drei Spielleuten das Wiederkommen. Heimlich aber kommen sie doch wieder, und als der Ehemann überraschend nach Hause zurückkehrt, werden sie von der Frau in einem Koffer versteckt, wo alle drei jämmerlich ersticken. Wohin nun mit den verräterischen Leichen? Die Frau läßt einen Tagelöhner kommen und gibt ihm den Auftrag, einen Toten zum Fluß zu tragen und hineinzuworfen. Der Tagelöhner führt den Auftrag aus; als er jedoch zu der Frau zurückkehrt, behauptet diese, er hätte wohl doch etwas falsch gemacht, denn der Tote sei inzwischen wieder zurückgekehrt. Ohne ein Wort zu erwidern, packt der Tagelöhner den zweiten Leichnam und versenkt ihn im Wasser. Das gleiche wiederholt sich mit dem dritten. Nachdem er diesen gleichfalls seiner nassen Bestimmung übergeben hat, begegnet der Tagelöhner bei der Rückkehr dem Ehemann der Dame. In seiner Einfältigkeit überzeugt, der Tote sei abermals auferstanden, stürzt sich der Tagelöhner auf den Ehemann und bringt ihn so gründlich um, daß er mit Sicherheit erwarten darf, daß dem Toten die Lust zum Wiederkommen endgültig vergeht. Die Dame ist überglücklich über diese Lösung und gibt dem Tagelöhner ein reichliches Entgelt. Man sieht: auf Wahrscheinlichkeit kommt es gar nicht an. Dieses Fabliau ist, wie so manches andere, ein Hohelied der Weiberschläue.

---

<sup>137</sup> ebd., Bd. 1, S. 178-187.

<sup>138</sup> ebd., Bd. 1, S. 13-23.

Mit dem nächsten und letzten Beispiel sind wir bei einem sozusagen klassisch-antikisierenden Fabliau. Sein Verfasser, Henri d'Andeli, hat es auch nicht Fabliau, sondern Lai genannt: es handelt sich um den *Lai d'Aristote*.<sup>139</sup> Sicherlich haben Sie schon eines der Hunderte von mittelalterlichen oder auch der Renaissance zugehörigen Gemälde oder Zeichnungen gesehen, die folgende Szene darstellen: in einem schönen Garten bewegt sich ein würdiger Greis auf allen vieren; auf seinem Rücken sitzt eine schöne Frau, die mit allen Anzeichen des Vergnügens auf ihm reitet. An einem Fenster oder über der Gartenmauer erblickt man einen Mann, der den Vorgang sichtlich genießt. Der Zuschauer ist Alexander der Große, das Reitpferd ist der Philosoph Aristoteles und die Reiterin die Geliebte Alexanders. Es handelt sich immer um dieselbe Geschichte, die bei Henri d'Andeli so verläuft: Aristoteles, weiser Erzieher Alexanders des Großen, ist gar nicht einverstanden damit, daß sein Zögling sich eine Geliebte hält. Seine hartnäckigen Störversuche erregen schließlich den Zorn der Schönen, und sie beschließt sich zu rächen. Sie läßt alle ihre Reize spielen und heizt die späte Sinnlichkeit des Philosophen so erfolgreich an, daß dieser jede Bedingung zu erfüllen bereit ist, um von ihr erhört zu werden. Die Dame verspricht ihm die letzte Gunst unter der Voraussetzung, daß er sich im Garten auf alle viere nieder- und sich von ihr reiten läßt. Sie bestellt Alexander den Großen als heimlichen Zeugen, und die Blamage des Philosophen ist komplett. Das Paar hat in Zukunft Ruhe vor seinen lästigen Mahnungen.

Es ist leicht einzusehen, was dieses Exempel besagen will. Erstens: störe nicht durch Moralpredigten das Vergnügen der anderen, schon gar nicht, wenn es sich um die Liebe handelt, und zweitens: auch die Weisheit des Alters und die Philosophie schützen nicht davor, von der Liebe und von den Weibern zum Narren gehalten zu werden.

## Versuch einer Gattungsdefinition

Was lehren uns diese Beispiele über die Gattung des Fabliau? Versuchen wir eine Antwort: Zunächst zeigt sich an dieser kleinen, aber ziemlich repräsentativen Auswahl – auch wenn ich auf Einzelheiten nicht eingegangen bin –, daß es einige gibt, die vergleichsweise dezent sind, und sehr viele, deren Inhalt höchst anstößig ist und deren Sprache oft überaus unflätig ist (die schlimmsten Beispiele müssen hier außer acht bleiben!).

Welche Wirkung hatten diese Geschichten auf das Publikum? Welches war die Absicht der – durchaus nicht immer anonymen – Verfasser? Die Fabliaux sind deftig, obszön, saftig, komisch, witzig, vulgär – je nachdem –, und oft all das zusammen. Sie provozieren ein genießerisches oder auch dröhnendes Lachen über die intellektuellen und vor allem die animalischen Schwächen des Menschen. Obszön sind sie oft, ja, aber nie von einer schmierigen und klebrigen Obszönität. Es ist ein riesiges und gesundes Vergnügen, das sich hier breit macht und Verwendung uralter Motive und Themen aus dem Geschlechtsleben und um das Geschlechtsleben, mit dem besonderen Reiz, in dieser Gattung ungestraft jene Zäune der Tabus ein-

---

<sup>139</sup> ebd., Bd. 5, S. 243-262.

zureißen, mit denen die Tugendwächter der Gesellschaft das verkümmerte Liebesparadies der ohnehin genug geplagten Menschheit umstellt haben.

Die Motive und Themen des Fabliau sind solche, die sich immer wieder einstellen und unausrottbar sind, weil sie dem menschlichen Triebleben selbst und dessen Verflechtung in den zwischenmenschlichen Beziehungen entsprechen. Sie können daher jederzeit auftauchen, sei es in der Literatur, sei es im Bereich der harten Männerwitze, die ja oft auch eine Art von gesunkenem Kulturgut darstellen. In den Fabliaux wird sogar die Ferkelei zur Literatur, aber im Rahmen von Geschichten, die zu einem großen Teil gar nicht neu erfunden sind, sondern offenbar dem alten Überlieferungsschatz der Menschheit angehören. Unsterbliche Cochonnerien! Daher hat sich die ältere Forschung – in heroischer Selbstverleugnung ihrer blessierten sittlichen Gefühle – vor allem damit beschäftigt, die Quellen aufzuspüren. Den Quellensucher ficht es nicht an, wenn die Quelle trüb ist.

Der Umstand, daß der Märchen- und Erzählschatz des Orients und Indiens Motive enthält, die sich in den Fabliaux wiederfinden, ließ schon Jacob Grimm für die ganze Gattung orientalischen Ursprung vermuten. Darin folgten ihm Gaston Paris und Reinhold Köhler. Gaston Paris wurde in dieser These bestärkt durch die vermeintliche weiberfeindliche Tendenz der Fabliaux, die er für ein orientalisches Charakteristikum hielt. Die Motivforschung hat zahlreiche Parallelen in Folklore und Literatur anderer Völker entdecken können. So hat man etwa die Geschichte von den drei Buckligen in mehreren arabischen, ja in fernöstlichen Erzählungen gefunden. Oft ist eine Entlehnung mit Gewißheit anzunehmen, weil zu viele Details identisch sind, als daß sie unabhängig voneinander hätten entstehen können. Und trotzdem ist Vorsicht geboten: es gibt offenbar einen allen Völkern gemeinsamen Grundbestand an Märchen, Geschichten und Legenden, und es gibt offenbar Wege mündlicher Vermittlung, die nicht nachvollziehbar sind. Eines ist sicher: Die Jongleurs, aber auch andere Dichter, fragen nicht nach der Herkunft des Stoffs. Sie nahmen ihn, wo sie ihn gerade fanden. Der Begriff des literarischen Eigentums existierte für sie ebensowenig wie der Begriff des Plagiats. Es ging nicht darum, etwas neu zu erfinden, sondern dem Bekannten und Überlieferten eine neue Wendung, eine witzige und eben darin originelle Fassung zu geben. Darin lag die Kunst des Erzählens!

Der uns durch seine Epentheorie so gut bekannte Joseph Bédier hat in seiner Thèse von 1893 – mit dem Titel *Les fabliaux*<sup>140</sup> – die orientalische Ursprungstheorie zurückgewiesen. Bédier vertritt die Theorie einer Polygenese, das heißt von einer Entstehung, die unabhängig von Vorbildern gleichsam jederzeit und überall erfolgen kann. Bédier stellte auch erstmals die grundlegende Frage, welche soziale Schicht die Trägerschicht der Fabliaux gewesen ist, welcher Geist diese Gattung prägt. Seine Antwort ist eindeutig: Das Fabliau ist »poésie des carrefours« im Gegensatz zur »poésie des châteaux«, ist bürgerlicher, realistischer »esprit gaulois« als Reaktion auf die hochgestochene aristokratische Poesie.

Für Bédier existiert also eine klare Antinomie, die einleuchtet, so sehr einleuchtet und verführerisch ist, daß sie schon Verdacht erregt: auf der einen Seite die ritterli-

---

<sup>140</sup> *Etudes de littérature populaire et d'histoire littéraire au moyen âge*, op. cit.

che Welt mit der Dichtung hohen Stils, auf der anderen Seite, durch einen Abgrund geschieden, die Welt der Bürger und der »vilains«:

»A chacun sa littérature propre: ici la poésie des châteaux, là celle des carrefours.«<sup>141</sup>

Die ältere Forschung hat diese berühmte These Bédiers übernommen, wenn auch nicht ohne gewisse Einschränkungen. Aber erst sechzig Jahre später wurde ihr – durch den dänischen Romanisten Per Nykrog<sup>142</sup> – entschieden widersprochen. Die Thesen dieses sehr gescheiterten, scharfsinnigen Buchs lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

Höfisch-ritterlicher Geist und Geist des Fabliau bilden keinen Gegensatz. Das Fabliau ist zwar teilweise eine Parodie auf die höfische Dichtung, aber diese Parodie hat nur Sinn innerhalb des gleichen Milieus, also des ritterlich-höfischen, was nicht ausschloß, dass auch das gehobene Bürgertum sein Vergnügen daran fand. Das Fabliau ist der Absicht und dem Geist nach nicht, wie Bédier meinte, ein »genre bourgeois«, sondern ein »genre courtois« oder genauer: ein »genre courtois burlesque«. Nykrog hat seine These auf eine sehr solide Argumentation gestützt. Sie wird in der jüngsten Forschung allgemein akzeptiert, wenn auch nicht ohne Modifikationen. Ich will auf zwei Stellungnahmen kurz eingehen.

Der Hamburger Mediävist Hermann Tiemann hat in einem Aufsatz<sup>143</sup> Nykrogs Bestimmung des Fabliau als eines »genre courtois burlesque« als richtig anerkannt, ihr jedoch eine ebensolche Einseitigkeit vorgeworfen wie der »bürgerlichen« These Bédiers. Tiemann will Nykrogs Ergebnisse modifizieren durch eine stärkere Betonung des Beitrags der gebildeten Kleriker als eines Standes, der sowohl im ritterlichen wie im bürgerlichen Milieu von Einfluß war und der, auf der Tradition der alten Fabel und des Klosterschwanks aufbauend, die burlesk-parodistischen Neigungen beider Schichten sozusagen integriert hätte. Der Schweizer Romanist Jean Rychner hat sich in einer zweibändigen Untersuchung der Mühe unterzogen, die verschiedenen Fassungen mehrerer Fabliaux miteinander Vers für Vers zu vergleichen und dadurch festzustellen, welcher Art und welchen Geistes die Abwandlungen, Auslassungen und Hinzufügungen sind, die ein und dasselbe Fabliau in den Händen verschiedener Bearbeiter erfährt.<sup>144</sup> Rychner stellt in diesem Buch fest, daß die älteren Versionen fast stets sorgfältiger, literarischer gearbeitet sind als die späteren, daß die ersteren mehr burleske und satirische Elemente enthalten als die letzteren, während diese wiederum, die späteren, viel stärker jongleureske Züge zeigen als die früheren. Zwar räumt Rychner ein, daß die Verbreitung der Fabliaux keineswegs auf das höfische Milieu begrenzt blieb:

---

<sup>141</sup> ebd., S. 339.

<sup>142</sup> *Les fabliaux. Etude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Kopenhagen 1957.

<sup>143</sup> »Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte der Fabliaux«, in: *Romanische Forschungen* 72 (1960), S. 406-422.

<sup>144</sup> Jean RYCHNER, *Contribution à l'étude des fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations*, 2 Bde., Neuchâtel-Genève 1960.

»... la diffusion des fabliaux n'est pas restée limitée aux cercles dits courtois«<sup>145</sup>,

er glaubt indessen doch, daß die Ergebnisse seiner Untersuchung die These Nykrogs bestätigen:

»Nous croyons donc avec M. Nykrog que le fabliau a été, dans l'intention et sous la plume de certains auteurs au moins, peut-être même des premiers auteurs du genre, un burlesque courtois, digne du travail de l'écrivain et destiné au même public que la littérature courtoise, tantôt aristocratique, tantôt bourgeois.«<sup>146</sup>

Diese letztere Bemerkung zeigt immerhin die wichtige Einsicht, die sich uns ja auch aus der Übernahme der höfischen Minne durch das gehobene städtische Bürgertum aufdrängt, daß die literatursoziologische Scheidegrenze zwischen Rittertum und Großbourgeoisie jetzt nicht mehr so scharf gezogen werden kann. Das bedeutet eine Einschränkung sowohl der These Bédiers wie der radikal entgegengesetzten These Nykrogs.

Die philologischen Ergebnisse Rychners sind nicht anzufechten. Aber in seinen Folgerungen ist er einem logischen Kurzschluß erlegen: er meint fälschlicherweise, daß die älteren Versionen nur deshalb, weil sie literarisch sorgfältiger gearbeitet seien als die späteren, auch aristokratisch-höfischer Herkunft sein müßten. Das kann nur behaupten, wer meint, daß das gebildete Bürgertum der Städte um 1200 aus lauter Autodidakten bestanden hat.

Gegen Bédier und für Nykrog ist als wichtiges Argument anzuführen, daß das Fabliau sein Publikum nicht nur im Bürgertum fand, sondern auch den Adel ergötzte – dafür gibt es genügend Indizien. Sicher ist auch, daß die Gattung nicht einfach in dem einen oder anderen Milieu entstanden ist, so als müßte eine bestimmte soziale Gruppe »ab ovo« auch bestimmte Gattungen gebären. Vielmehr steht fest, daß das Fabliau literarhistorisch mit der *Fabel* zusammenhängt. Das Wort Fabliau ist Singular zu »fabliaux«. »Fabliaux« wiederum ist dialektale Pluralform von »fablel«. »Fablel« aber ist Diminutivableitung von »fable«. Damit aber sind wir in der Tradition der antiken, äsopischen Fabel, die im Mittelalter längst sowohl lateinisch wie volkssprachlich – denken wir an Marie de France – heimisch geworden ist. In der Tat enthalten viele Fabliaux ein didaktisches Element insofern, als sie – wie die Fabel – eine »Moral« anführen, sich als *Exemplum* geben und sich überdies mit der erzählenden Kurzform des Lai berühren – wir sahen es am *Lai d'Aristote*. Damit hätten wir eine mehr »gelehrte« als volkstümliche Tradition vor uns, zumindest eine, an der »gebildete« Autoren beteiligt waren. Diese Feststellung zwingt uns jedoch keineswegs zu dem Schluß, die Gattung müsse sich in höfisch-aristokratischem Milieu entwickelt haben.

Das Dilemma bleibt also bestehen. Das letzte Wort in dieser Frage ist, wie mir scheint, noch lange nicht gesprochen. Betrachten wir das Problem noch von einer anderen, zunächst vordergründig soziologischen Seite: Wes Geistes Kind das Fabliau ist, müßte sich vielleicht feststellen lassen, wenn man untersucht, welche Rolle die verschiedenen Stände und Berufe in dieser Gattung spielen. Dabei drängen sich sogleich ein paar eindeutige Sachverhalte auf: Obszönität, Verführung, Ehe-

---

<sup>145</sup> ebd., Bd. 1, S. 146.

<sup>146</sup> ebd.

bruch, Komik, Skatologie sind natürlich Elemente, die ebenso in ritterlicher wie in bürgerlicher Dichtung möglich sind. Ihr Vorhandensein oder ihre Absenz sind mehr von dem Stilgesetz der jeweiligen Gattung als von der Standeszugehörigkeit des Autors oder des Publikums bestimmt. Dafür gibt es Beweise. Daß Ehemänner gehört werden, und zwar mit Recht, weil sie eifersüchtig sind, das ist ein Thema, das der höfischen Dichtung seit langem zugehört. Auch der Umstand, daß Priester und Mönche des öfteren schlecht wegkommen, verträgt sich mit dem ritterlichen Standpunkt, freilich ebenso mit der Position des Bürgertums. Gleiches gilt für die Verachtung des »vilain«. Das gehobene Bürgertum distanziert sich im Zuge seines sozialen Aufstiegs genauso entschieden von den Bauern wie Ritter und Kleriker.

Reiche Bürger und Ritter sind am blamablen Ausgang der Fabliaux etwa in gleicher Weise beteiligt. Es scheint also, als ergebe sich aus dieser Betrachtung keine klare Lösung. In der Tat sind die gegensätzlichen Positionen Bédiers und Nykrogs nur dadurch möglich, daß die soziologische Registrierung der Fabliau-Figuren unergiebig bleibt und beide Lösungen zuläßt. Die Souveränität, mit welcher das Fabliau alle sozialen Schichten in seine Komik einbezieht, scheint eher für Nykrog als für Bédier zu sprechen.

Und doch habe ich Bedenken, die ich nicht verschweigen will, obwohl sie vorläufig noch unausgegoren sind. Sie stützen sich auf die folgenden Überlegungen, die zwangsläufig sehr summarisch vorgetragen seien und nur als Ansatz für künftige Untersuchungen: Wir haben in den Fabliaux zwei Gruppen von Frauengestalten: die begehrliehen, listigen Ehefrauen und die einfältigen frommen Mädchen. Die ersteren sind liebeshungrig, mit einem ebenso eifersüchtigen wie beschränkten Mann verheiratet. Sie sind gerissen und moralisch unbedenklich, und es gelingt ihnen, ihr Ziel zu erreichen. Mit der »domna«, der »dame«, der höfischen Minneherin, haben sie nichts mehr zu tun auch wenn diese – wenigstens theoretisch – der Liebe ihres außerehelichen Verehrers durchaus geneigt war. Die reichlich dämlichen Jungfern, die in den Fabliaux vorwiegend von geilen Mönchen verführt werden, gibt es in der höfischen Dichtung nicht. Man könnte nun dagegen einwenden, daß diese weiblichen Figuren fast stets dem dritten Stand angehören und somit durchaus Gegenstand aristokratischen Ulks sein könnten, wie etwa die Hirtin in der Pastourelle. Damit aber ergibt sich sogleich mein zweites Bedenken: Sieht man von geistig unbedarften Mädchen ab, so trägt die listige Frau in abgefeimter Verfolgung ihrer lüsternen Ziele fast stets den Erfolg davon. Das bedeutet, daß im Fabliau der List und der Geschicklichkeit eine Anerkennung gezollt wird, die über alle moralischen Skrupel triumphiert. Diese Frauen sind offenbar im höchsten Maße lebenstüchtig im Rahmen ihrer Interessen und Aufgaben. Und so scheint sich mir schließlich der Haupteinwand gegen die These Nykrogs aufzudrängen, der uns – von anderen, weniger oberflächlichen Gründen her – zu Bédier zurückführt. Eines scheint mir beherrschender Grundzug nahezu aller Fabliaux zu sein, ja vielleicht sogar das Fabliau als Gattung überhaupt zu definieren: die Freude, das Vergnügen am Erfolg der List, der praktischen Intelligenz, die sich im Leben in Krisensituationen bewährt. Die Frau, welche ihren Ehemann nasführt, der Mönch, der eine tumbe Jungfer hereinlegt, der Liebhaber, der den Rivalen übertölpelt, sie alle erweisen eine Lebenstüchtigkeit, die der Erfolg besiegelt und legitimiert. Irgendein Sittenko-

dex, sei es der christliche, sei es der ritterlich-höfische, spielt hier überhaupt keine Rolle. Moralische Skrupel sind irrelevant, sind höchstens Hindernisse, deren Überwindung einen zusätzlichen Reiz beisteuert. Damit haben wir – so glaube ich – das Zentralstück einer Denkstruktur gefaßt, die in das *höfisch-ritterliche* Welt- und Menschenbild nicht hineinpaßt, ihm jedenfalls nicht eigentümlich ist. Wohl aber entspricht sie einem Aspekt der *bürgerlichen* Mentalität und Ideologie: Erfolg haben ist alles, Sich-Durchsetzen, Gewinn-Erzielen, Überlisten des Konkurrenten ist Ausweis einer Lebenstüchtigkeit und Vitalität, die ihr eigenes moralisches Gesetz jenseits der allgemeinen Moral hat.

Das ist der *ökonomisch* bestimmte Geist des kraft der Kapitalakkumulation durch Handel und Konkurrenzkämpfe aufsteigenden Bürgertums, der hier spricht – und nicht das höfische Rittertum. Psychologische Struktur und Wertstruktur des Fabliau scheinen mir eine eindeutigere Erklärung herzugeben als alle anderen seitherigen Interpretationen.

Fügen wir noch eine letzte Beobachtung hinzu; sie betrifft die Konzeption der *Zeit* als einer literarischen bzw. in literarische Strukturen umgesetzten Erlebniskategorie. Wir haben an den Prosa-Romanen zu Beginn des 13. Jahrhunderts beobachten können, wie die ritterliche Dichtung sich einem neuen Zeiterlebnis öffnet: Kausalität in der Zeit, Gleichzeitigkeit relevanter Ereignisse, umgesetzt in die neue literarische Technik der Simultanhandlungen anstatt der alten Einlinigkeit der Erzählung; greifbar in der Technik des »entrelacement«. Fatale Kausalität in der Zeit, in der unaufhaltsam dem Schicksal, dem Niedergang zuführenden Zeit. Fortuna bestimmt den Weg, der im Untergang endet, dem Untergang der ritterlichen Welt.

Das Fabliau enthält in nuce bereits die Zeitauffassung der spätmittelalterlichen Novelle und der Renaissance-Novelle. Die Ehefrau, die endlich ihren Liebhaber empfangen will, der Liebhaber, der die Gelegenheit nutzen will, muß mit der Zeit ökonomisch umgehen; er muß sie nutzen, er muß Fortuna beim Schopf ergreifen. Er muß mit seiner Schönen ins reine gekommen sein und diese mit ihm, bevor der Ehemann zurückkehrt. Welcher Artusritter stand schon unter Zeitdruck? Zeit ist kostbar wie noch nie zuvor in der Geschichte, denn Zeit ist jetzt Geld. Von ihrer geschickten Nutzung hängt der Erfolg ab. Und manchmal ist sie knapper bemessen als vorzuberechnen war. Der Ehemann kann früher zurückkommen als erwartet. So auch die Konkurrenz des Kaufmanns. Dann heißt es, Fortuna zu überlisten, durch Intelligenz, Wagemut, Einsatz aller Mittel, ohne Rücksicht auf moralische Skrupel.

Das ist nicht auf dem Boden des höfischen Rittertums gewachsen, sondern eher aus dem Geist von Kaufleuten, die scharf kalkulieren mußten, wie lange ein Warentransport brauchte, welchen Gefährdungen es dabei zu begegnen galt, wie man dem Konkurrenten zuvorkam – im Angebot und in der Schnelligkeit. Der Bezirk der Moral ist dabei vom Geschäft so säuberlich abgetrennt wie im Fabliau von der allein wichtigen Frage, ob die Verführung oder die Übertölpelung des Gegenspielers gelingt oder nicht.

Es geht hier um homologische Strukturen sehr viel mehr als um rein stoffliche Identitäten. Die Problematik des Fabliau leitet über in die Problematik der Novelle.

Damit aber ist ein Kapitel der Literaturgeschichte eröffnet, das den Zeitraum, der uns jetzt Grenzen setzt, bei weitem überschreitet.

# Das französische Theater des Mittelalters

## Zur Entstehung des altfranzösischen Dramas

Jean Bodel und Adam de la Hale sind nicht nur lyrische Dichter von Bedeutung, sie spielen auch eine überragende Rolle in der Geschichte des französischen Theaters des 13. Jahrhunderts. Dieser Umstand ist Anlaß genug, in knapper Form die Entstehung und erste Blüte des altfranzösischen Dramas zu umreißen.<sup>147</sup>

Um das mittelalterliche Theater richtig einzuschätzen, müssen wir uns darüber klar sein, daß es sich um einen Neuanfang handelt. Das antike Drama war untergegangen. Mit der Auflösung des römischen Imperiums und der Völkerwanderung waren alle Voraussetzungen für das klassische Theater verschwunden. Die rigoristischen Kirchenväter taten ein übriges, um das Theater als einen Umschlagplatz weltlich-sündiger Gedanken völlig auszuschalten; die Kirche war es aber andererseits, die durch szenische Gestaltung biblischer Themen und durch deren Einführung in die Liturgie ein neues Theater entstehen ließ.

Daß vom Ausgang der Antike bis hinein in das Hochmittelalter, also bis zum Erscheinen der ersten profanen Theaterstücke von berufsmäßigen Jahrmarktschauspielern, Gauklern und Musikern, den »mimi« und »histriones«, weltliche Stücke aufgeführt wurden, die vorwiegend für das Volk bestimmt waren, das wissen wir aus zahlreichen Verdammungsurteilen geistlicher Instanzen. Es ist somit durchaus wahrscheinlich, daß das profane Theater, obwohl erst nach dem religiösen Drama wieder in die Literaturgeschichte eintretend, unabhängig von jenem entstanden ist bzw. niemals völlig untergegangen war.

Liturgische Spiele haben indessen die Priorität, und wir sind in der glücklichen Lage, ziemlich genau zu wissen, wie sie entstanden sind. Ausgangspunkt ist ohne jeden Zweifel das Responsorium, das heißt der Wechselgesang zwischen Priester und Chor bzw. Priester und Gemeinde. Nach dem großen Fortschritt der liturgi-

---

<sup>147</sup> Dazu die wichtigste Sekundärliteratur: Edmund K. CHAMBERS, *The mediaeval stage*, 2 Bde., Oxford 1903, <sup>5</sup>1963; Carl J. STRATMAN, *Bibliography of mediaeval drama*, Berkeley-Los Angeles 1954 (University of California Press). Speziell für das französische Theater des Mittelalters wären die folgenden Arbeiten zu nennen: Die ersten beiden Bände der monumentalen fünfbändigen Darstellung von Eugène LINTILHAC, *Histoire générale du théâtre français*, Paris 1904-1911; ferner Gustave COHEN, *Le théâtre en France au moyen âge*, 2 Bde., Paris 1928-1931 und *Etudes d'histoire du théâtre en France au moyen âge et à la Renaissance*, Paris 1956; die Gesamtdarstellung von Grace FRANK, *The mediaeval French drama*, Oxford 1954; die das weltliche Theater umfassende Monographie von Jean FRAPPIER, *Le théâtre profane en France au moyen âge*, Paris o. J. (Les Cours de Sorbonne, 1959) sowie Konrad SCHOELL, *Das komische Theater des französischen Mittelalters*, München 1975.

schen Musik am Ende des 9. Jahrhunderts, vor allem der Ausbildung der Sequenz, wurde der Text dieser Responsorien, der sich anfangs ganz an den Bibeltext hielt, durch Textparaphrasen und Melodiewiederholungen erweitert. Das sind die sogenannten Tropen.

Der nächste Schritt war nun der, daß der Inhalt des Responsoriums dargestellt wurde, zunächst noch stumm, das heißt nicht die Darsteller sangen, sondern der Chor und der Priester. Es wurde also zuerst nur gemimt; dann wurde der Gesang den Darstellern übertragen, und damit war das kultische Schauspiel geboren. Wie das vor sich ging, darüber gibt es ein kostbares Zeugnis aus England. Der heilige Ethelwold, ein englischer Benediktiner und Bischof von Winchester, gibt in seinem um 970 geschriebenen Werk *Regularis concordia* an, wie in den Kirchen zur Stärkung des Glaubens und zur höheren Festlichkeit das österliche Geschehen dargestellt werden soll. Das sieht nach Ethelwold folgendermaßen aus. Ich gebe den übersetzten Text an:

»Neben oder unter dem Altar wird eine Nachahmung des heiligen Grabs untergebracht und hinter einem Vorhang verborgen. Zwei Diakone tragen am Karfreitag das Kreuz herbei, hüllen es in ein Lechentuch und legen es in das Grab. Das Kreuz, das Jesus Christus symbolisiert, verbleibt im Grab bis zum Abend des Karsamstags. Am Morgen des Ostersonntags, im Gottesdienst, zwischen dem dritten Responsorium und dem Tedeum, setzt sich ein als Engel verkleideter Geistlicher an das Grab, am Altar. Drei andere Geistliche, verkleidet als die drei Frauen, die das Grab suchen, um den Leichnam Christi zu salben, nähern sich suchend. Sie werden vom Engel angesprochen: »Quem quaeritis in Sepulcro, o Christicolae« = »Wen sucht Ihr in dem Grab, oh Dienerinnen Christi?«. Auf die Antwort der drei Frauen, daß sie Jesus von Nazareth suchen, sagt ihnen der Engel, Jesus sei auferstanden von den Toten, sie mögen gehen und es überall verkünden. Darauf wenden die drei Frauen sich zum Chor und stimmen das Alleluia an.«<sup>148</sup>

Der Dialog am Grab zwischen dem Engel und den drei Frauen dürfte der Kern gewesen sein, aus dem das gesamte religiöse Drama hervorging. Wie wir sehen, ist bei Ethelwold die Entwicklung schon weitergediehen. Der Engel fordert die drei Frauen auf, den Vorhang zu heben, in das Grab zu sehen und sich zu überzeugen, daß nur noch das Lechentuch da ist. Sie legen ihre Salben in das Grab, erneut ertönt das »Resurrexit« und zum Abschluß das »Te Deum laudamus«.

Man kann sich leicht vorstellen, daß, wenn diese Möglichkeit der szenischen Bereicherung der Liturgie einmal gefunden war, sehr bald weitere Szenen aus dem Evangelium hinzutraten. Und es konnte nicht ausbleiben, daß in Analogie zu dem *Osterspiel* ein *Weihnachtsspiel* eingeführt wurde. Das war die einfachste Sache der Welt. An die Stelle der drei Frauen traten die Heiligen Drei Könige oder drei Hirten, an die Stelle des Grabs die Krippe und an die Stelle des Engels die Hebammen mit der Frage: »Quem quaeritis in praesepe?«<sup>149</sup>

Die Sprache dieser szenischen Aufführungen war und blieb lange Zeit das Latein. Erst zu Beginn des 12. Jahrhunderts führte das Bedürfnis, die Aufführung dem Volk verständlicher zu machen, dazu, daß einzelne Verse oder Sätze in französisch-

<sup>148</sup> Nach Edmund K. CHAMBERS, op. cit., Bd. 2, S. 8-9.

<sup>149</sup> Aus dem Weihnachtsspiel. Zit. nach Karl YOUNG, *The drama of the medieval church*, 2 Bde., Oxford 1933, <sup>2</sup>1962, hier Bd. 1, S. 201.

scher Sprache eingeschoben wurden. Ein Schüler des großen Abälard namens Hilarius verfaßte um 1130 drei kurze lateinische Schauspiele. Das eine dieser Stücke stellt die Auferweckung des Lazarus dar. In dieser *Suscitatio Lazari* treten Christus, die ungläubigen Juden und der auferstandene Lazarus auf; dazu kommen Maria und Martha; sie tragen lyrische Strophen vor, und diese Strophen enden mit Refrains in französischer Sprache. Als Beispiel gebe ich die Verwünschung des Todes durch Martha:

Mors execrabilis!  
Mors detestabilis!  
Mors mihi flebilis!  
*Lase, catiui!*  
*Des que mis frere est morz,*  
*Porque sue uiue?*<sup>150</sup>

Schändlicher Tod!  
Abscheulicher Tod!  
Für mich schmerzlicher Tod!  
Ich Elende, ach!  
Wenn mein Bruder tot ist,  
Wieso lebe ich noch?

Ähnlich ist Hilarius in dem zweiten seiner Stücke verfahren, dem *Ludus super iconia Sancti Nicolai* (»Spiel über das Bild des heiligen Nikolaus«). Der Inhalt ist folgender: Ein Heide, der für längere Zeit verreisen muß, bittet das Bild des heiligen Nikolaus, während seiner Abwesenheit seine Schätze zu bewachen. Der heilige Nikolaus aber hat offenbar nicht richtig aufgepaßt, jedenfalls holen Diebe alles, was sie finden können. Der Heide ist maßlos enttäuscht. Er bricht in bittere Klagen aus, beschimpft den heiligen Nikolaus, steigert sich immer mehr in Wut hinein, zuerst in Latein, dann zur Steigerung in Französisch. Schließlich greift er zur Peitsche und schlägt auf das Bild des Heiligen ein mit den Worten:

Hore ten ci,  
Quare ne me rent ma chose que gei mis ci.<sup>151</sup>

Da hast du es!  
Warum gibst du mir nicht mein Eigentum zurück, das ich dir anvertraut habe?

Jetzt fühlt sich der heilige Nikolaus doch an seiner Ehre gepackt. Er zwingt die Räuber unter Androhung des Galgens, ihre Beute dem rechtmäßigen Besitzer zurückzubringen, und greift dem Heiden gegenüber zu dem frommen Schwindel, Gott selber habe dieses Wunder bewirkt. Der Heide läßt sich daraufhin taufen, womit der fromme Zweck des Spiels erfüllt wäre.

In seinem dritten dramatischen Spiel, dem *Daniel*, hat Hilarius auf französische Verse verzichtet. Dieses Stück ist indessen von besonderem Interesse, erstens

---

<sup>150</sup> HILARIUS, *Suscitatio Lazari*. Zit. nach Karl YOUNG, op. cit., Bd. 2, S. 214.

<sup>151</sup> HILARIUS, *Ludus super iconia Sancti Nicolai*. Zit. nach Karl YOUNG, ebd., S. 339.

weil es einen Stoff des *Alten Testaments* behandelt – zum erstenmal – und zweitens, weil Daniel als Figuration Christi gesehen, seine Befreiung aus der Löwengrube als Prophezeiung der Ankunft des Erlösers verstanden ist. Das Stück endet damit, daß König Darius das »Te Deum« anstimmt.

Den gleichen Stoff haben wahrscheinlich wenige Jahre später Studenten in Beauvais bearbeitet, und in dieser Bearbeitung werden nun lateinische und französische Verse miteinander vermischt, das heißt der Vers beginnt lateinisch und endet französisch. Das sieht dann an der Stelle, wo Daniel zum König befohlen wird, folgendermaßen aus:

Vir propheta Dei, *Daniel*, vien al Roi.  
Veni, desiderat *parler a toi*.  
Pauet et turbatur, *Daniel*, uien al Roi.  
Vellet quod nos latet *sauoir par toi*.  
Te ditabit donis, *Daniel*, uien al Roi,  
Si scripta poterit *sauoir par toi*.<sup>152</sup>

Prophet Gottes, *Daniel*, komm zum König.  
Komm, er wünscht *dich zu sprechen*.  
Er ängstigt sich und ist verwirrt, *Daniel*, komm zum König.  
Was uns verborgen ist, will er *durch dich erfahren*.  
Er wird dich mit Geschenken bereichern, *Daniel*, komm zum König,  
Wenn er, was geschrieben steht, könnte *durch dich erfahren*.

Noch in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts gehört ein berühmtes Stück, das gleichfalls halb in Latein, halb in Französisch abgefaßt ist, aber nicht mehr nur einzelne Verse in der Volkssprache enthält, sondern auch ganze Strophen. Das ist der *Sponsus*. Mit *Sponsus* ist der himmlische, der mystische Bräutigam – Christus – gemeint. Der Stoff ist dem Matthäus-Evangelium<sup>153</sup> entnommen. Es handelt sich um die bekannte Parabel von den fünf klugen und den fünf törichten Jungfrauen. Die letzteren hatten, zusammen mit den ersteren, den Bräutigam erwartet, aber kein Öl in ihre Lampen getan. Während sie beim Kaufmann Öl einhandeln, kommt der Bräutigam, feiert mit den fünf klugen Jungfrauen Hochzeit und weist die zu spät kommenden törichten Jungfrauen zurück: »Wahrlich, ich sage Euch: Ich kenne Euch nicht.«

Die mittelalterliche Dramatisierung umfaßt nur 94 Verse. Sie ist gedacht als Mahnung zum sündenfreien Leben und als Warnung vor dem Jüngsten Gericht; die Ankunft des Bräutigams ist gedeutet als Wiederkehr Christi. Zu Beginn verkündet der Chor in zehn lateinischen Versen die baldige Ankunft des Bräutigams. Dasselbe tut der Erzengel Gabriel in vier französischen Zehnsilberstrophen. Dann bekennen die fünf törichten Jungfrauen den klugen gegenüber ihr Vergehen: sie haben ihr Öl verschüttet und bitten die anderen, ihnen mit dem ihrigen auszuhelfen. Diese Rede erfolgt in Latein, aber mit französischem Refrain, genauer gesagt: alle volkssprachlichen Teile gehören der Mundart des Angoumois an. Der Refrain lautet:

---

<sup>152</sup> HILARIUS, *Daniel*. Zit. nach Karl YOUNG, ebd., 5. 293.

<sup>153</sup> Matth. 25, 1-12.

»Dolentas, chaitiuas, trop i aum dormit«<sup>154</sup> (»Wir Traurigen, wir Armsten, zu lange haben wir geschlafen«). Die weisen Jungfrauen aber denken nicht daran zu helfen, sondern senden ihre unglückseligen Schwestern, teils in Latein, teils in Französisch, zu den Ölhändlern, die sie ihrerseits, in Französisch, abweisen und zurückschicken. Inzwischen ist der Bräutigam eingetroffen, der die törichten Jungfrauen in zwei lateinischen und drei französischen Versen vertreibt und sie den Teufeln ausliefert, welche sie flugs in die Hölle transportieren.

Der *Sponsus* ist ein eigenartiges Stück. Weniger vielleicht wegen der Verschärfung der Parabel – sie ist als wirksame Warnung gedacht – als vielmehr, weil man nicht so recht einsieht, was nun eigentlich der Zweck der Zweisprachigkeit war. Wenn die Volkssprache gewählt wurde, damit das breite Publikum der Nicht-Latein-Verstehenden erreicht wurde, weshalb dann überhaupt noch lateinische Verse und Strophen? Die Vermutung, daß der jeweils verwendeten Sprache jeweils bestimmte Stimmungswerte oder bestimmte Themen zugewiesen sind, läßt sich nicht ohne Zwang zur Erklärungstheorie ausbauen. Wüßten wir etwas über das Publikum, für das der *Sponsus* geschrieben wurde, dann kämen wir dem Rätsel vielleicht auf die Spur. So aber müssen wir uns mit der Fragestellung begnügen, daß wir mit diesem frühen Drama uns sozusagen auf dem halben Wege zwischen den rein lateinischen und dem rein volkssprachlichen Theater befinden. Der ganze Weg ist durchschritten in dem *Mystère d'Adam*.

## Zu einzelnen Dramen

### Le Mystère d'Adam

Das *Adamsspiel*, das kurz nach 1150 entstanden sein dürfte, ist das erste vollständig französische Theaterstück, und sogar schon ein recht gutes. Der Titel führt etwas irre, weil es sich in Wahrheit um eine Trilogie handelt. Der erste und längste Teil stellt den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies dar, der zweite Teil die Ermordung Abels durch seinen Bruder Kain. Im dritten Teil treten die Propheten, vor allem des *Alten Testaments*, auf. Dieser Teil ist nicht vollständig. Er übernimmt das schon vorher, oft zu Weihnachten aufgeführte Prophetenspiel, das an einer pseudo-augustinischen Predigt orientiert ist. Gewöhnlich treten bei diesem Prophetenspiel Abraham, Jeremias, Isaias, Daniel, dann aus dem *Neuen Testament* Simeon, die Eltern Johannes des Täufers, dieser selbst und schließlich auch einige Heiden auf: Nebukadnezar, Virgil und die Sibylle. Sie alle sagen ihre Weissagungen auf und werden dann von Teufeln in die Hölle geführt, denn sie alle sollen ja erst durch Christus befreit werden. Von hier aus wird auch ersichtlich, weshalb der Dichter des *Adamsspiels* drei verschiedene Teile zu einem Stück zusammengefaßt hat. Adam gehörte für das Mittelalter zu den Propheten, ihm war für

---

<sup>154</sup> *Sponsus*. Zit. nach Karl YOUNG, op. cit., Bd. 2, S. 363.

später die Erlösung vom eigenen Sündenfall geweissagt. Abels Ermordung aber galt als Präfiguration des Opfertods Christi. Alles steht in der Erwartung der Erlösungstat, die von den Propheten geweissagt war.

Sehen wir uns das *Adamsspiel* noch näher an. Der Dichter hat zahlreiche und genaue Bühnenanweisungen gegeben, und zwar in lateinischer Sprache. Interessant sind vor allem die detaillierten Angaben, wie die Szene einzurichten sei, wie der Vortrag vonstatten gehen soll usw. Die Anweisung trägt die Überschrift »Ordo Representationis Ade« und beginnt: »Constituatur paradus loco eminenciori«. Ich gebe Ihnen eine Übersetzung des ganzen Ordo:

»Das Paradies soll auf einem erhöhten Orte eingerichtet werden. Vorhänge und Seidenstoffe sollen ringsherum so angebracht werden, daß die im Paradies befindlichen Personen nur von den Schultern an zu sehen sind. Man richte Gewinde aus duftenden Blumen und Laubwerk her. Im Inneren des Paradieses sollen verschiedene Bäume stehen, an denen Früchte hängen, so daß der ganze Platz sehr anmutig erscheint [»ut amenissemus locus videratur«]. Dann komme der Erlöser, in eine Dalmatika gehüllt [das heißt im Ärmelgewand eines Geistlichen], und vor ihn hin sollen Adam und Eva sich stellen; Adam bekleidet mit einer roten Tunika, Eva mit einem weißen Frauenkleid. Beide sollen mit dem Gesicht nach der Figura [= Gott] gewendet stehen, Adam etwas näher mit ernstem ruhigem Gesicht, Eva mit etwas unterwürfigerer Miene. Adam sei wohl belehrt, wann er antworten muß, damit er nicht zu früh oder zu spät einsetzt. Und nicht nur er, sondern auch die anderen Personen seien wohl einstudiert, damit sie ruhig sprechen und ihre Gesten den Worten angemessen sind. Bei den Versen sollen sie weder eine Silbe hinzutun noch eine weglassen; sie sollen alles deutlich aussprechen und alles in der richtigen Reihenfolge. Und immer, wenn einer das Paradies nennt, soll er dorthin blicken und mit der Hand hindeuten. «<sup>155</sup>

Der Verfasser des *Adamsspiels* war, wie man sieht, sehr besorgt um die Richtigkeit der Aufführungen seines Stücks, und er war durch die Laienschauspieler offenbar nicht sehr verwöhnt. Nimmt man die zahlreichen Bühnenanweisungen innerhalb des Stücks – ebenfalls in Latein – hinzu, dann hat man ein genaues Bild von Ort, Szenerie, Staffage, Requisiten usw.

Die Aufführung findet vor der Kirche, vor dem Hauptportal statt. Gott, als Figura erscheinend, tritt durch das Portal in die Kirche hinein ab, wenn er mit seiner Rede fertig ist. Hinter dem Portal hält sich auch der Chor auf. Linker Hand von den Zuschauern hat man sich auf einem Holzgerüst, zu dem Leitern hinaufführen, das Paradies vorzustellen; in seiner Mitte den Baum der Erkenntnis, an dem nicht nur der berühmte Apfel hängt, sondern auch eine kleine Maschinerie angebracht ist, die es bewirkt, daß sich im richtigen Augenblick eine Schlange um den Baumstamm windet. Rechter Hand befindet sich die Hölle, dargestellt als viereckiger Turm mit vergittertem Fenster, durch das man eine Reihe von in Tierfelle gekleideten Teufeln sieht. Der Eingang zur Hölle hat die Gestalt eines riesigen Drachenmauls, und die Teufel mimen feurigen Höllenschlund mit Hilfe von brennbarem Material.

---

<sup>155</sup> Zitiert wird nach der Ausgabe Paul AEBISCHER, *Le mystère d'Adam*, Genève-Paris 1963 (Textes Littéraires Français 99); hier S. 27.

Bevor das Stück selbst beginnt, wird der lateinische Text der Schöpfungsgeschichte verlesen: »In principio creavit Deus celum et terram.«<sup>156</sup> Dann singt der Chor, und daraufhin richtet Gott-Figura das Wort an Adam und Eva, erinnert sie daran, daß sie seine Geschöpfe sind und gibt ihnen seine Verhaltensmaßregeln. Das geschieht zuerst in Achtsilbern, dann in Zehnsilbern.

Von allen Früchten des Paradieses sollen sie essen dürfen, nur von dem einen Baum nicht. Eva wird noch eigens zum Gehorsam gegenüber ihrem Mann ermahnt. Beiden läßt Gott die Freiheit der Wahl zwischen Gut und Böse: »En vostre cors vus met e bien e mal« (v. 65).<sup>157</sup> Nach solchen Reden tritt Gott durch das Portal ab. Laut Regieanweisung laufen jetzt zahlreiche Teufel auf den Straßen hin und her und nähern sich dem irdischen Paradies, um Eva durch entsprechende Gesten zum Verspeisen der verbotenen Frucht zu veranlassen. Der Oberteufel macht sich an Adam heran und versucht ihn zu überzeugen, daß sein Leben noch unendlich schöner sein könnte, wenn er vom Baum der Erkenntnis äße:

Ço est le fruit de sapience:  
De tut saveir done sciënce.  
Se tu le manjues, bon le fras!

.....  
Ti oil serrunt sempres overt;  
Quanque deit estre t'iert apert;  
Quanque vuldras porras faire! (vv. 157-163)<sup>158</sup>

Das ist die Frucht der Weisheit:  
Sie vermittelt die Kenntnis allen Wissens.  
Wenn du sie ißt, wird es zu deinem Besten sein!

.....  
Deine Augen werden alsbald geöffnet sein;  
Alles Zukünftige wird offen vor dir liegen;  
Alles, wozu du Lust hast, wirst du tun können. (Übers. U. Ebel)

Aber Adam ist keine prometheische Natur; auch ein zweiter Versuch des Teufel schlägt fehl. Darauf zieht er sich, wie es in der Bühnenanweisung heißt, zu den anderen Teufeln zur Beratung am Hölleneingang zurück:

Tunz tristis et vulta demisso recedet ab Adam et ibit usque ad portas inferni, et colloquiam habebit cum aliis demoniis.<sup>159</sup>

Da wird er enttäuscht und gesenkten Hauptes von Adam ablassen und sich zu den Pforten der Hölle begeben und dort mit anderen Dämonen ein Gespräch führen.  
(Übers. U. Ebel)

---

<sup>156</sup> ebd., S. 28.

<sup>157</sup> ebd., S. 31.

<sup>158</sup> ebd., S. 41.

<sup>159</sup> ebd., S. 44.

Jetzt hat Diabolus den richtigen Einfall: der einzige Weg zur Sünde führt über das Weib, Adam ist nur über Eva hereinzulegen. Nun folgt eine Szene, die ganz köstlich ist, weil sie den Teufel als einen galanten Verführer zeigt, der mit Erfolg auf die weibliche Eitelkeit spekuliert und schließlich mit so geziert-schmeichelnden Worten Evas Widerstand überwindet, wie man sie erst gerade, um die Mitte des 12. Jahrhunderts, im Bereich der höfischen Literatur gefunden hat. Zuerst erregt Diabolus die weibliche Neugier, indem er Eva verspricht, ihr noch unbekannte Geheimnisse des irdischen Paradieses zu offenbaren. Dann läßt er sich von ihr das Versprechen geben, daß sie zu niemandem darüber sprechen wird. Eva ist natürlich sogleich dazu bereit. Der Teufel, der offenbar erkannt hat, daß Eva sich theoretisch durchaus einen ihrer gemäßeren Ehemann vorzustellen vermag, als Adam es ist, versucht nun, Adam madig zu machen. Diese Szene ist es wert, zitiert zu werden:

|           |  |
|-----------|--|
| Diabolus: | Jo vi Adam: mais trop est fols.  |
| Eva:      | Un poi est durs.   |
| Diabolus: | Il serra mols.   |
|           | Il est plus dors que n'est emfers!   |
| Eva:      | Il est mult francs.  |
| Diabolus: | Ainz, est mult serf!<br>Cure rien voelt prendre de soi;<br>Car la prenge sevals de toi!<br>Tu es fiebelette e tendre chose,<br>E es plus fresche que n'est rose;<br>Tu es plus blanche que cristal,<br>Que neif que chiez sor glace en val.<br>Mal cuple em fist li criator:<br>Tu es trop tendre, e il, trop dur!<br>Mais neporquant tu es plus sage:<br>En grant sens as mis tun corrage. (vv. 221-234) <sup>160</sup> |

Übersetzt etwa:

|         |  |
|---------|--|
| Teufel: | Ich habe Adam gesprochen, aber er ist ein Narr.  |
| Eva:    | Ja, er ist ein bißchen hart (stur).  |
| Teufel: | Er wird schon noch weich.  |
|         | Noch aber ist er härter als die Hölle!   |
| Eva:    | Er ist sehr edel.  |
| Teufel: | Ein Knecht ist er!<br>Er will nicht für sich selber sorgen;<br>Dann soll er wenigstens um deinetwillen etwas unternehmen!<br>Du bist ein zartes, zerbrechliches Geschöpf,<br>Bist frischer als die Rose;<br>Bist weißer als Kristall,<br>Und weißer als Schnee auf Eis im Tal.<br>Ein schlechtes Paar hat der Schöpfer geschaffen:<br>Du bist zu zart und er zu hart!<br>Du aber bist die Klügere;<br>Und nach Vernünftigem steht dein Sinn. |

---

<sup>160</sup> ebd., S. 46-47.

Zu Dreivierteln ist Eva bereits überzeugt. Sie beteuert erneut ihre Verschwiegenheit und erfährt nun, was es mit dem verbotenen Apfel auf sich hat:

Diabolus:           Cil qu'il vus ad tant defendu,  
                          Il ad en soi grant vertu!  
                          En celui est grace de vie,  
                          De poëste e de seignorie,  
                          De tout saver, bien e mal! (vv.247-251)<sup>161</sup>

Diejenige Frucht, die Gott Euch so verboten hat,  
Trägt eine große Kraft in sich!  
Sie enthält die Gnade des Lebens,  
Der Macht und der Herrschaft,  
allen Wissens, über Gut und Böse!

Eva will jetzt nur noch wissen, ob der Apfel auch gut schmeckt: »Quel savor a?« (v. 252). Und der Teufel natürlich: »Himmlisch« – »celestial« (v. 253). Noch ein kleines Nachstoßen:

A ton bel cors, a ta figure  
Bien covendreit tel aventure (vv. 253-254).

Deinem schönen Körper, Deinem Gesicht,  
Wäre ein solches Abenteuer höchst angemessen.

Eva versinkt in eine lange Betrachtung des Apfels und sagt schließlich: »Ja me fait bien sol le veer!« (v. 260)<sup>162</sup> (»Schon das bloße Ansehen tut mir gut«). Es kommt, wie es kommen muß. Während Adam, der nun herbeitritt, Eva zur Rede stellt und wissen will, was der Teufel mit ihr zu verhandeln hatte, ringelt sich am Baum die künstliche Schlange herab. Laut Bühnenanweisung verhält sich Eva so, als lausche sie den Einflüsterungen der Schlange. Dann bricht sie den verbotenen Apfel ab. Adam weigert sich, ihn zu nehmen. Als Eva jedoch reinbeißt und ihrer Verzückung Ausdruck gibt, da nimmt auch Adam seinen Teil, aber er wird sich sofort der Katastrophe bewußt. Gemäß der Bühnenanweisung beugt er sich nieder und zieht, ungesehen von den Zuschauern, seine kostbare Tunika aus, erscheint nur mit einer Hülle aus Feigenblättern angetan wieder und beginnt seine große Klage: »Alas! pechor, que ai joi fait?/Or sui mort sanz nul retrait« (vv.315-316)<sup>163</sup>

Die Sünde ist in die Welt gekommen durch ihn, und die Hölle macht sich zum Empfang bereit. Adam überhäuft Eva mit schweren Vorwürfen, und auch als nun Gott wieder erscheint, versucht er, alles auf Eva abzuwälzen. Den lieben Gott aber ficht das maskuline Lamento nicht an, er bleibt völlig ungerührt und fragt Adam, warum er denn Eva mehr geglaubt habe als seinem Schöpfer. Gott beendet das Verhör mit der Verkündung ihres Menschenschicksals, verflucht die Schlange, vertreibt

---

<sup>161</sup> ebd., S. 48.

<sup>162</sup> ebd., S. 49.

<sup>163</sup> ebd., S. 55.

Adam und Eva aus dem Paradies und stellt den Engel mit dem Flammenschwert davor.

In der nächsten Szene sieht man Adam und Eva im Schweiß ihres Angesichts das Unkraut jäten, das böse Teufel immer wieder in ihren Acker säen. So ist es ja bis heute, wie jeder weiß, der einen Garten besitzt. Und noch einmal hört man Adam klagen und sein Weib als Ursache allen Übels beschimpfen:

Oi! male femme, plaine de traïson!  
Tant m'as mis tost en perdition  
Cum me tolis le sens e la raison!  
Or m'en repent: ne puis aver pardon. (vv. 535-538)<sup>164</sup>

O schändliche Frau, voller Verrat!  
Wie schnell hast du mich ins Verderben gestürzt,  
Indem du mir Sinn und Verstand raubtest!  
Nun reut es mich; aber ich kann keine Vergebung erhalten. (Übers. U. Ebel)

Die uralte Klage des männlichen Teils der Menschheit! Zur Ehre des Autors und der Urmutter aller Menschen sei gesagt, daß Eva ihr Schicksal ungleich männlicher trägt als Adam, daß sie ihre Schuld voll eingesteht und willig ist, die verdiente Strafe zu erleiden. Ihr hat der Autor aber auch abschließend die Hoffnung auf die einstige Erlösung durch die Gnade Gottes in den Mund gelegt:

Mais neporquant en Deu est ma sperance.  
D'icest mesfait char tot iert acordance.  
Deus me rendra sa grace e sa mustrance;  
Gieter nus voldra d'emfer par pussance. (vv. 587-590)<sup>165</sup>

Aber dennoch setze ich auf Gott meine Hoffnung.  
Denn diese Missetat wird volle Vergebung erlangen.  
Gott wird mir seine Gnade und Gunst wieder zuwenden;  
Kraft seiner Autorität wird er uns aus der Hölle herausreißen. (Übers. U. Ebel)

Auf diese Erlösungstat durch Gottes eigenen Sohn weisen dann die folgenden Teile hin: der Opfertod Abels und die Weissagungen der Propheten.

Ich will darauf nicht mehr näher eingehen. Unsere Zitate haben genügsam erkennen lassen, daß der Autor ein beachtlicher Dichter ist, psychologisch sehr versiert: seine Sprache ist flüssig, kräftig, nie breit. Er hat einen erstaunlichen Sinn für die differenzierte Ausdrucksfähigkeit der Versmaße: dem raschen szenischen Fortgang, dem Dialog, sind paarweise gereimte Achtsilber vorbehalten; den großen pathetischen Reden, Verkündungen und Klagen aber Vierzeilerstrophen aus Zehnsilbern mit gleichen Reimen und vorzugsweise schweren, feierlichen Reimwörtern.<sup>166</sup>

---

<sup>164</sup> ebd., S. 67.

<sup>165</sup> ebd., S. 69.

<sup>166</sup> Das *Adamsspiel* ist im übrigen bequem zugänglich in einer zweisprachigen Ausgabe von Uda EBEL in der von Hans Robert JAUSS und Erich KÖHLER herausgegebenen Reihe »Klassische Texte des romanischen Mittelalters« (Bd. 7, München 1968).

Das *Adamsspiel* ist nicht mehr ein rein liturgisches Drama; man bezeichnet es mit Recht als *halb liturgisch*: erstens, weil es viel zu umfangreich, staffagen- und personenreich ist, um noch in den Gottesdienst eingeschoben und innerhalb der Kirche aufgeführt werden zu können; und zweitens, weil das komische Element bereits sehr stark vertreten ist, und zwar besonders durch die Teufel, deren Herumtollen durch die Straßen und deren Faxen in erster Linie zur Erheiterung des Publikums dienen sollen. Mit der Komik zieht aber auch das realistische und weltliche Element in das religiöse Drama ein. Und wir werden die gleiche Tendenz feststellen bei dem nächsten Theaterstück, das es zu betrachten gilt.

## Le Jeu de Saint Nicolas

Es handelt sich um das *Nikolausspiel* (1200-1202) des uns bereits bekannten Jean Bodel.<sup>167</sup> Die Szenen, die sich hier in einer fragwürdigen Kulisse abspielen, nehmen einen so breiten Raum ein, daß man zögert, das *Nikolausspiel* noch als religiöses Drama zu bezeichnen. Es war indessen, wie das Vorwort besagt, dazu bestimmt, am Vorabend des Nikolaustags gespielt zu werden.

Wie wir schon aus dem *Ludus super iconia Sancti Nicolai* des Hilarius wissen, gilt Nikolaus u. a. als ein Spezialheiliger für die Aufbewahrung bzw. Rückerstattung von abhanden gekommenen Schätzen. Dieses Motiv ist auch der Kern von Bodels Stück, aber es ist fast zur Nebensache geworden. Der Inhalt ist kurz folgender: Ein heidnischer König erhält von seinem Boten, der den Namen Auberon trägt, Nachricht, daß ein Christenheer in sein Reich eingedrungen sei. Er läßt jetzt sein eigenes Heer aufbieten; der Bote Auberon aber, der das Aufgebot veranlassen soll, gerät versehentlich in ein Wirtshaus, und der Zuschauer wird Zeuge eines zünftigen Besäufnisses. Die nächste Szene führt dann die Schlacht vor: die Christen geraten in schwere Not. Ein Engel schwebt vom Himmel herab und verspricht den christlichen Helden für ihren Opfertod das ewige Leben. Das haben sie auch nötig, denn sämtliche Christen fallen bis auf einen alten »Prudhome«, den die Heiden auf dem Schlachtfeld vor einer Nikolausstatue knieend vorfinden und der den Heiden erzählt, daß der heilige Nikolaus unter anderen schönen Eigenschaften auch diejenige besitze, ihm anvertrautes Gut ganz sicher aufzubewahren. Der Heidenkönig will eine Probe versuchen. Er gibt bekannt, daß er seine Schatzkammern nicht mehr verschlossen halte und vertraut die Wache dem heiligen Nikolaus an. Nun wechselt die Szene aufs neue in die Schenke über, deren Stammkundschaft aus Halunken besteht, die Argot sprechen – übrigens das früheste literarische Auftreten des Argots überhaupt. Die Spitzbuben zechen und spielen, wie es sich gehört, und verabreden dann einen Diebstahl an den Schätzen des Königs. Der Streich gelingt;

---

<sup>167</sup> Eine ausgezeichnete moderne kritische Ausgabe stammt von Albert HENRY, *Le Jeu de Saint Nicolas de Jehan Bodel*, Bruxelles-Paris 1962 (Presses Universitaires de Bruxelles/Presses Universitaires de France). Eine zweisprachige deutsche Ausgabe ist ebenfalls in der Reihe »Klassische Texte des romanischen Mittelalters« (Bd. 14) erschienen: Klaus-Henning SCHRÖDER, Werner NITSCH, Marcella WENZEL (Hrsg.), *Das Spiel vom Heiligen Nikolaus*, München 1975.

der alte »Prudhome« wird ins Gefängnis geworfen und zum Tode verurteilt. Sein Vertrauen in den heiligen Nikolaus verläßt ihn jedoch auch jetzt nicht: der Heilige, besorgt um den braven Mann und um seine eigene Reputation, erhört das Stoßgebet des Gefangenen, begibt sich persönlich in die Kneipe und veranlaßt die Diebe, ihre Beute wieder zurückzuerstatten. Der Heidenkönig gibt den Christen frei und läßt sich alsbald samt seinen vier Emiren taufen. Das Standbild des heidnischen Gottes wird umgestürzt, und der Chor stimmt das »Te Deum laudamus« an. Das Stück war also durchaus erbaulich gemeint, als Beispiel für unbeirrbares Vertrauen in Gott und seine Heiligen in jeder Lebenslage. Jean Bodel bezeichnet es daher auch im Vorwort als »essemble«, als Exemplum. Es steht indessen ganz außer Frage, daß der Dichter mit den sehr breit und mit sichtlicher Liebe ausgemalten Wirtshausszenen ausgesprochen komisch-realistische Effekte erzielen wollte, die das Hauptthema zuweilen völlig in den Hintergrund drängen. Das ganze Stück ist überhaupt aus sehr verschiedenen Elementen zusammengesetzt. Es ist ein Mirakelspiel, das sein Thema der Hagiographie entnimmt; es verarbeitet mit der Schlacht zwischen Christen und Sarazenen einen Stoff der Chanson de geste. Jean Bodel hat ja auch ein Epos – *Saisnes* – gedichtet; und mit den Wirtshausszenen bezieht er offensichtlich eine bereits existierende profan-komische Schauspieltradition mit ein, von der uns jedoch aus früherer Zeit nichts überliefert ist.

Auf die komisch-realistischen Szenen müssen wir noch eingehen. Sie entsinnen sich der von mir zitierten Strophe des Gedichts *Li congie*, in welcher der an Lepra erkrankte Jean Bodel darüber klagt, daß ihm von nun an an den Orten des Vergnügens kein Platz mehr freigehalten werde. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß Bodel ein vorzüglicher Kenner der Weinschenken seiner Heimatstadt Arras und der dort verkehrenden, gelegentlich sehr zweifelhaften Kundschaft war.

Die Wirtshausszenen in der heidnischen Stadt sind Wirtshausszenen aus Arras, und der Wein, der dort getrunken wird, ist – das wird sogar gesagt – Wein von Auxerre, der im Mittelalter in besonders gutem Ruf stand. Schon die erste Szene dieser Art ist recht erheiternd. Der Königsbote Auberon – der Name ist derjenige des Zwergenkönigs Alberich, einer nicht erhaltenen Version des Romans *Huon de Bordeaux* entnommen – kann sich nicht enthalten, sich vor Antritt seiner Reise zu den Vasallen des Königs mit einem Humpen Wein zu stärken. Da er gerade schlecht bei Kasse ist, gerät er in Streit mit dem Wirt. Aber ein anderer Gast namens Cliquet schlägt ihm eine Partie Würfelspiel vor. Auberon gewinnt, kann bezahlen und seinen Weg fortsetzen, um das Heer aufzubieten.

Der besagte Cliquet sitzt immer noch in der Kneipe, nachdem der königliche Herald die Öffnung der Schatzkammern verkündet hat – inzwischen ist also die ganze Schlacht schon geschlagen. Nun aber schließt sich ihm ein Kumpan namens Pincédé an. Beide beschließen, gemeinsam einen zu heben; der Kellner namens Caignet hat Bedenken, aber der Wirt rückt, nachdem er Cliquet an seine Zechschulden erinnert hat, doch noch einen Krug Wein heraus. Wenig später trifft ein dritter Gauner namens Rasoir ein und bestellt zum Erstaunen der anderen gleich ein ganzes Lot Wein, das heißt umgerechnet fast vier Liter. Rasoir ist spendabel, denn er hat eine glänzende Idee: den Einbruch in die königliche Schatzkammer. Die drei Halunken, elektrisiert von dieser Aussicht, reich zu werden, bechern weiter und geraten in Streit, weil einer von ihnen falsch spielt; der Wirt besänftigt sie; als

geübter Hehler stundet er die Rechnung und leiht ihnen einen großen Sack für den Transport der Schätze. Beim Aufbruch bittet Pincédé den Wirt, inzwischen für den glücklichen Ausgang des Unternehmens zu beten.

Die erste komische Wirkung ist schon durch die Namen dieser Figuren gewährleistet: Cliquet besagt entweder: der Mann ist ein Schwätzer mit einem Maul, das Geräusche von sich gibt wie eine verrostete Türklinke, oder aber es ist damit ein Quartalsäuffer gemeint, da »cliquet« auch die Bezeichnung für ein Flüssigkeitsmaß ist. Pincédé – aus »pincer« und »dé« -meint offensichtlich »Falschspieler«, »Würfelfzinker«, und Rasoir – »Rasiermesser« – ist gewiß Anspielung auf eine Unterweltsspezialität. Der Kellner trägt den Namen Caignet, was nach Auskunft der Bodel-Kenner den Bedeutungswert von »Hundebastard« oder »Sohn einer Hündin« hat. Jean Bodel hat auch ein obszönes Wortspiel mit dem Namen des königlichen Herolds – Connart – nicht verschmäht. Auf komische Effekte ging Bodel auch aus, als er für die heidnische Gottheit Tervagan eine Phantasiesprache erfand. Die Statue gibt folgendes von sich:

Palas aron ozinomas  
Baske bano tudan donas  
Geheamel cla orlay  
Bereche pantaras tay. (vv. 1512-1515)<sup>168</sup>

So lautet das hilflose Gestammel des verlassenen Heidengotts, dessen Statue vor den Augen des ergötzten Publikums gleich darauf zertrümmert wird. Man kann sich auch vorstellen, welche Heiterkeit der Gebrauch der Gaunersprache beim Arraser Publikum auslöste. Bei dem Lob des Weins, das Jean Bodel seinen Strauchdieben in den Mund legt, scheint jedoch eigene Vorliebe ihm Formulierungen eingegeben zu haben, die jeden Weinliebhaber vor Neid erblassen lassen. Zu diesem Zweck hat er einen Weinausrufer eingeführt, der sich folgendermaßen vernehmen läßt:

Le vin aforé de nouvel,  
A plain lot et a plain tonnel,  
Sade, bevant, et plain et gros,  
Rampant comme escuireus en bos,  
Sans nul mors de pourri ne d'aigre,  
Seur lie, court et sec et maigre,  
Cler con larme de pecheour,  
Croupant seur langue a lecheour:  
Autre gent n'en doivent gouster! (vv. 642-650)<sup>169</sup>

Der frisch angezapfte Wein  
In Humpen und in Fässern,  
Wie duftet er, wie süffig ist er und wie voll,  
Er gleitet durch die Kehle wie ein Eichhörnchen durch's Gezweig,  
Ist ohne Säure und Fäulnisgeschmack,  
Ist trocken und klar bis zur Neige,

<sup>168</sup> Zitiert wird nach der Ausgabe Albert HENRY, op. cit.; hier S. 174.

<sup>169</sup> ebd., S. 100.

Hell wie die Träne eines Sünders,  
Haftend auf der Zunge der Feinschmecker:  
Anderen Leuten steht es nicht zu, diesen Wein zu kosten !

Und zu einem Kunden:

Vois con il mengüe s'escume  
Et saut et estinchele et frit!  
Tien le seur le langue un petit,  
Si sentiras ja outrevin. (vv. 655-658)<sup>170</sup>

Sieh, wie er seinen Schaum verzehrt,  
Wie er springt, funkelt, perlt!  
Behalt' ihn ein Weilchen auf der Zunge,  
Und du wirst einen Superwein kosten.

Das sind Verse, die den Zuhörern das Wasser im Munde zusammenlaufen ließen, auch wenn die Figuren, die sich dabei auf der Szene darboten, nicht gerade ein nachahmenswertes Gewerbe ausübten. Ihre Realistik ist unübertrefflich, ist geradezu eine Neuentdeckung; und eine Neuentdeckung ist auch der übergangslose Wechsel von Komik und Erhabenheit, das Nebeneinander von Religiös-Pathetischem und Realistisch-Burleskem, das den mittelalterlichen Zuschauer einmal mit dem Himmel konfrontiert, dann plötzlich in das Menschlich-Allzumenschliche zurückwirft, um dieses sogleich wieder in einen übergreifenden jenseitigen Zusammenhang zu stellen.

Die eigenartige Personenkonstellation des *Jeu de Saint Nicolas*, das Nebeneinander von Hof und Kaschemme, die Mischung von offensichtlich parodierten Elementen der Chansons de geste, des Romans und des städtischen Lebens haben die Forschung immer wieder herausgefordert, sich mit diesem Werk zu beschäftigen. Alfred Adler wies auf die sozialkritische Komponente des Stücks hin, die dem seitherigen religiösen Theater noch gänzlich abging.<sup>171</sup> Die deutlich werdenden Klassengegensätze würden aber, so meint er, unter die Einheit einer gemeinsamen christlichen Moral gebracht. Adler sieht diese Auffassung auch dadurch bestätigt, daß der Dichter des *Jeu de Saint Nicolas* zweifellos ein sehr viel breiteres, sozial heterogeneres Publikum ansprechen wollte, als jede andere Gattung dies bisher wollte und konnte. In der Tat war ja eine Theateraufführung mit all ihren – auch kostspieligen – technischen Vorbereitungen ein großes städtisches Ereignis, nunmehr nicht mehr in den Händen der Geistlichkeit, sondern offenbar der Zünfte, von denen es um 1200 in Arras bereits elf gab.

Die Frage nach der *Einheit* des Werks stellte auch Klaus Heitmann.<sup>172</sup> Er fand sie in dem den Personen aller Schichten gemeinsamen, ausgeprägten Besitzdenken, einem Besitzdenken naiver, unbekümmerter Art, das sich bei seiner ideologischen

---

<sup>170</sup> ebd., S. 102.

<sup>171</sup> »Le >Jeu de Saint Nicolas<, édifiant, mais dans quel sens?«, in: *Romania* 81 (1960), S. 112-120.

<sup>172</sup> »Zur Frage der inneren Einheit von Jehan Bodels >Jeu de Saint Nicolas'«, in: *Romanische Forschungen* 75 (1963), S.289-315.

Legitimation noch nicht schwertat. Es verträgt sich durchaus mit dem allgemeinen Optimismus, der den Geist der aufblühenden Städte prägt. Es ist – das scheint sich hier zu zeigen – gar nicht so schlimm mit dem sündigen Menschsein bestellt, und wenn es einmal zu arg getrieben wird, dann greift der Himmel mit seinen Engeln und seinen Heiligen schon ein und bringt alles ins Lot.

Das Numinose und das Profane, der heilige Schauer und das wiehernde Gelächter vertragen sich gut in dieser Dichtung, die für ein optimistisches, lebenshungriges städtisches Bürgertum geschrieben ist. Jean Bodel hat mit seinem *Jeu de Saint Nicolas* ein Modell für rund drei Jahrhunderte gegeben für eine dramatische Gattung, die Jenseits und Diesseits zu einer Mischung bringt, die das Vertrauen und die Überzeugung fördert, daß man das eine nicht aufzugeben braucht, wenn man das andere begehrt.

Diese Einstellung drückt sich in der Wahl der Stoffe aus. Zu den beliebtesten Theaterstoffen bis ins 16. Jahrhundert hinein gehört das biblische Gleichnis vom verlorenen Sohn, von dem ein französischer Seizièmiste, Henri Busson, mit Recht gesagt hat:

»L'enfant prodigue est un sujet tout indiqué pour les auteurs qui veulent faire une pièce édifiante avec des scènes peu édifiantes.«<sup>173</sup>

Jean Bodel hatte das Musterbeispiel für Erbauung mit wenig erbaulichen Szenen gegeben, und kurze Zeit nach dem *Jeu de Saint Nicolas* schrieb ein Anonymus, Landsmann und sehr wahrscheinlich auch Schüler Bodels, ein Theaterstück mit dem Thema des »verlorenen Sohns« und mit dem Titel *Courtois d'Arras*.

## Courtois d'Arras

Sie alle kennen das Gleichnis vom verlorenen Sohn aus dem Lukas-Evangelium<sup>174</sup>: Der jüngere von zwei Söhnen läßt sich vom Vater das Erbe auszahlen und vergeudet es in fernem Land durch sein liederliches Leben. Als Hungersnot und Armut ihn zwingen, sich als Schweinehüter zu verdingen, darf er sich nicht einmal mit dem Schweinefutter nähren. Jetzt geht er in sich und wandert reumütig heimwärts. Der Vater, glücklich über die Heimkehr des verlorenen Sohns, schlachtet ein Mastkalb und feiert ein großes Fest. Dem älteren Sohn, der empört ist über die Festivität zu Ehren des Taugenichts von Bruder, wird vom Vater bedeutet: »ein Freudenmahl mußte gehalten werden, denn dein Bruder war tot und ist wieder lebendig geworden, er war verloren und ist wieder gefunden worden.«

Die bildende Kunst aller christlichen Jahrhunderte hat sich mit Vorliebe dieses Themas bemächtigt und hat es sich dabei nicht entgehen lassen, das anschaulich zu illustrieren, was in der biblischen Parabel nur mit den Worten angedeutet wird: »devoravit substantiam suam cum meretricibus«<sup>175</sup> (»er verschlang sein Vermögen mit schlechten Weibern«).

---

<sup>173</sup> *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Paris 1952, Bd. 14, S. 290.

<sup>174</sup> Lukas 15, 11-32.

<sup>175</sup> ebd., 30.

Das erfolgreiche literarische Rezept von »sex, sin and salvation« hat schon unser Anonymus gefunden. Der erbauliche Schluß, Heimkehr, Protest des Bruders und Worte des Vaters, die dem Ganzen den Sinn geben und in der Parabel vergleichsweise großen Raum einnehmen, dieser Schluß hat den Autor des *Courtois d'Arras* nicht sonderlich interessiert, dafür aber die Weise, wie der verlorene Sohn sein väterliches Erbe verschleudert. Das Vorbild für Wirtshausszenen auf der Bühne hatte Bodel geliefert, aber die Zechereien im *Jeu de Saint Nicolas* waren eine reine Männerangelegenheit gewesen. Frauen kamen dort überhaupt nicht vor. Jetzt erscheinen erstmals zwei Damen – und zwar von der leichten Zunft – auf der Szene, die zusammen mit dem skrupellosen Wirt dem reichlich dämlichen Gast das ganze Vermögen aus der Tasche ziehen. Das ist das Zentrum des ganzen Stücks, es nimmt mehr als die Hälfte ein, doch sehen wir uns rasch den Inhalt an: Der Autor hat die Parabel einfach in die Gegenwart übertragen, und zwar in seine Heimatstadt Arras. Sein verlorener Sohn heißt denn auch Courtois d'Arras. Courtois, dieser Name will besagen, daß sein Träger, ein Bauernsohn, sich einbildet, ihm stehe das leichte und glänzende Leben eines höfischen Nichtstuers zu. Courtois läßt sich sein ganzes Erbe auszahlen und zieht fröhlich von dannen: »Adieu, biaux peres, je m'en vois« (v. 89)<sup>176</sup> (»Adieu, lieber Vater, ich ziehe von dannen«). Unterwegs bekommt er Hunger und Durst und stößt auch sogleich auf ein Wirtshaus. Das Luderleben wird exemplarisch verkürzt. Der Kellner verkündet, hier bekomme man alles auf Kredit, und der Wirt habe viel Geduld. Jeder Komfort wird versprochen, einschließlich Rosenwasser zur Gesichtswäsche. Courtois glaubt, er sei im Gelobten Lande angekommen: »Hier – so ruft er selig aus – ist es schöner als in der Kirche!«<sup>177</sup>. Als er, kaum eingetreten, auch noch von einem attraktiven weiblichen Wesen umschmeichelt wird, denkt er, er sei im siebten Himmel. Das süße Geschöpf heißt Pourette, verfügt trotz seiner Jugend schon über die Erfahrung eines langen Berufslebens und wird in seinen Unternehmungen zudem noch von einer älteren Kollegin namens Manchevaire unterstützt, die sich als eine abgefeimte Zuhälterin erweist. Courtois glaubt in seiner Einfalt, Pourettes dreiste Avancen gälten seinem ansehnlichen Äußeren; als vermeintlicher Mann von Welt deutet er an, daß Geld bei ihm keine Rolle spiele. Jetzt sind die beiden Damen zu allem entschlossen. Während sie den schon von Wein und Liebe besäuselten Courtois zum Luftschnappen in den Hof schicken, unterrichtet Pourette den Wirt über die nächsten Schritte:

Car nous avons trové Gavain!  
 Ba! il fait le cortois vilain!  
 Il cuide avoir trové beloces,  
 Mais ains qu'il ait païé ses noches,  
 Abaissera mout sa borsee  
 Qu'il a si grant au cul torsee  
 Bien li sarai rere les costes. (vv. 247-253)<sup>178</sup>

<sup>176</sup> Ed. Edmond FARAL, *Courtois d'Arras*, Paris 1911 (Les Classiques Français du Moyen Age 3), S.4.

<sup>177</sup> ebd., S. 5: »Çaiens fait meillor k'an mostier« (v. 125).

<sup>178</sup> ebd., S. 9.

Wir haben Gawein gefunden!  
Bah! er spielt den noblen Bauern!  
Er denkt, er hätte wilde Birnen [d. h. unerwartet sein Glück] gefunden.  
Aber noch bevor er seine Hochzeit bezahlt,  
Wird nicht mehr viel in dem Geldsack sein,  
Den er so groß am Hintern hängen hat.  
Ich werde ihm schon die Rippen rasieren.

Dann empfiehlt das erfreuliche Mädchen dem Wirt, die Preise zu verdoppeln, dem Gast auch noch die guten Kleider gegen schlechte einzutauschen und ihn dann hinauszuwerfen.

Mit lockeren Wünschen kehrt Courtois in die Kneipe zurück, wo ihn Pourette und Manchevaire sogleich unter Wein setzen, um dann aufzustehen und zu sagen, sie müßten sich, um der laufenden Geschäfte willen und um Geld zu beschaffen, für eine Weile entfernen. Courtois dürfe inzwischen auf ihre Rechnung weitertrinken, möge aber nicht etwa sich auf ein Spiel mit anderen Gästen einlassen und dabei sein Geld verlieren. So viel Besorgnis um sein Wohlergehen rührt Courtois, und er tut genau das, was die Damen haben wollten: er gibt ihnen seine Börse zur Aufbewahrung, damit ihr ja nichts passiert. Die beiden Dirnen ziehen hochbefriedigt mit ihrer Beute ab. Der Wirt verlangt Bezahlung der Zeche, und da Courtois keinen Pfennig mehr besitzt, muß er dem Wirt – nach mittelalterlichem Usus in solchen Fällen – seine Kleider als Pfand überlassen. Er ist jetzt buchstäblich bis auf's Hemd ausgeplündert. Großzügig schenkt der Wirt ihm einen alten Rock, und so angetan, seines ganzen Erbes beraubt, zieht Courtois traurig von dannen. Jetzt bricht er in eine lange Klage aus – in einreimigen vierzeiligen Alexandrinerstrophen, während sonst das ganze Stück aus Achtsilber-Reimpaaren besteht.

In Anlehnung an den Bibeltext hütet Courtois jetzt Schweine, stirbt fast vor Hunger, während die Vision des heimatlichen Bauernhofs und einstigen Wohlbefindens seine Reue immer stärker werden lassen, bis er sich schließlich auf den Weg macht, um in den verzeihungsbereiten Schoß der Familie zurückzukehren. Der Schluß ist, wie schon gesagt, sehr knapp gehalten. Das Stück endet mit den väterlichen Worten, welche die Parabel deuten:

Damesdieus, cho dist l'Escriture,  
D'un pecheor a gregnor joie,  
Qant il se connoist et ravoie,  
Que des autres nonante nuef.  
Bien en devons tuer no buef  
De joie k'il est reventus.  
Chantons *Te Deum laudamus*. (vv. 658-664)<sup>179</sup>

Gott der Herr hat, so sagt die Heilige Schrift,  
Größere Freude an einem Sünder,  
Wenn er nur bereut und auf den rechten Weg zurückfindet,  
Als an neunundneunzig anderen.  
Und wohl müssen wir unsern Ochsen schlachten

---

<sup>179</sup> ebd., S. 23.

Aus Freude über seine Heimkehr.  
Auf, laßt uns das *Te Deum laudamus* singen.

Wir sehen, der Abschluß mit dem »Te Deum« ist geblieben, auch nachdem an eine Aufführung im Rahmen der Meßliturgie nicht mehr zu denken war. So enden die erbaulichen Späße des *Courtois d'Arras*, von dem noch zu sagen ist, daß er etliche Verse enthält, die erzählender, genauer: berichtender Natur sind. So heißt es einmal:

Or s'est Cortois mis a la voie,  
Molt s'en va demenant grant joie;  
Sa borse em porte bien enflee,  
Qu'il a si grant et si huvee ... (vv. 91-94)<sup>180</sup>

Nun hat sich Cortois auf den Weg gemacht,  
Voller Freude geht er seines Wegs;  
Seinen Geldbeutel nimmt er mit, ganz gefüllt,  
Er hat einen so großen und vollgestopften ...

Das wird nicht durch eine Person des Stücks gesagt. Solche Stellen machen es wahrscheinlich, daß bei der Aufführung des *Cortois d'Arras* ein Sprecher, vielleicht der Leiter, der Regisseur, die Ereignisse zwischen den Szenen berichtete. Daraus würde sich auch erklären, warum der Text insgesamt nur 664 Verse hat. Einige Forscher haben die Vermutung geäußert, daß auch die gerühmte, in ihrer Gestalt einmalige *Chantefable* von *Aucassin und Nicolette* in dieser Weise als Schauspiel dargeboten wurde.

Bei einem rein weltlichen Theater, ja bei der *Posse* oder *Farce*, sind wir mit dem um 1270 in der Stadt Tournai entstandenen Theaterstück *Le Garçon et l'Aveugle*<sup>181</sup>. Inhalt und Charakter erinnern an das Fabeli. Das Stück hat nur 265 Verse; die Handlung spielt sich zwischen zwei Personen ab: einem Diener und seinem blinden Herrn. Es ist also dieselbe Konstellation wie in einem Kapitel des berühmten spanischen Schelmenromans *Lazarillo de Tormes*. Der Diener führt seinen blinden Herrn; er führt ihn aber so, daß dieser sich ständig irgendwo blutig stößt; schließlich haut er seinen Herrn windelweich und verhält sich dabei so, daß es scheint, als sei ein anderer der Täter.

Der Blinde ist nun freilich nicht etwa ein armes Opfer seiner Krankheit, sondern ein übler Heuchler und Geizhals. Die grausame, rohe Komik dieser Szenen, die den mittelalterlichen Zuschauer offenbar zu Lachsalven reizte, kann vom modernen Leser nicht mehr so recht goutiert werden. Man könnte dieses grob zugehauene, wenn auch keineswegs schwungslose Stück mit Stillschweigen übergehen, wenn es nicht dadurch von Bedeutung wäre, daß es das älteste Beispiel der dramatischen Gattung der Farce darstellt, der bis ins 17. Jahrhundert hinein eine große Zukunft beschieden sein sollte. Das typische Farcenmotiv des Verprügelns eines

---

<sup>180</sup> ebd., S. 4.

<sup>181</sup> Ed. Mario ROQUES, *Le Garçon et l'Aveugle. Jeu du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris <sup>2</sup>1921 (Les Classiques Français du Moyen Age 5).

Herrn durch den Diener findet sich bekanntlich noch in Molières *Les Fourberies de Scapin*.

## Le Jeu de la Feuillée

Ganz anderen Charakters und ungleich höherer Qualität sind die beiden profanen Schauspiele, die wir dem uns schon bekannten Adam de la Halle aus Arras verdanken. Das ältere dieser beiden Stücke trägt zwei Titel: einmal *Li Jus Adam* (= »das Spiel Adams«). Gemeint ist hier Adam de la Halle, der Autor, weil er selbst in dem Stück als Person figuriert. Um Verwechslungen mit dem liturgischen *Adams-spiel* zu vermeiden, wird allgemein der zweite Titel vorgezogen: *Le Jeu de la Feuillée* »das Laubenspiel«<sup>182</sup>. Dieser Name bezieht sich nicht etwa auf den Inhalt, sondern auf den – sehr wahrscheinlichen – Umstand, daß es bei der Maifeier unter einer Laube aufgeführt wurde. Das *Jeu de la Feuillée* stellt die Forschung vor etliche Probleme, deren nicht geringstes der Mischcharakter des Stücks ist. Was damit gemeint ist, ersehen Sie leicht aus einer knappen Inhaltsangabe: Wie ich schon sagte, hat der Autor sich selbst als handelnde Person in das Stück eingeführt, und es ist kaum zweifelhaft, daß er bei der ersten Aufführung auch selbst mitwirkte. Er, Adam, ist zu Beginn der Handlung entschlossen, seine Heimatstadt Arras und seine junge Frau zu verlassen, um in Paris zu studieren. Aber sein Vater behauptet, er sei krank und leidend und könne dem Sohn daher kein Geld mit auf den Weg geben. Der hinzugezogene Arzt erklärt, die Krankheit des Alten sei der Geiz; es handle sich dabei um die gleiche Krankheit, von der auch noch zehn weitere Bürger und Bürgerinnen von Arras befallen seien – diese zehn werden dann bei ihren richtigen, das heißt historischen Namen genannt. Die nächste Szene spielt auf dem Jahrmarkt. Ein Mönch bietet Reliquien feil, die angeblich von jeder Verrücktheit kurieren. Jeder der Anwesenden empfiehlt seinem lieben Nachbarn dringend den Kauf. Jetzt erscheint die Fee Morgue mit ihren Begleiterinnen, denen man zum Festtag köstliche Speisen bereitgestellt hat, um sie – die Schicksalsfeen – günstig zu stimmen. Zwischendurch erscheint das wilde Heer. Die Feen sind von ihren Geschenken sehr angetan und spenden den Gastgebern verschiedene Sorten von Glück. Adam de la Halle begaben sie mit feiner höfischer Liebe und mit der Dichtkunst. Eine Fee jedoch, die sich schlecht bedient glaubt, verfügt in ihrem Zorn, daß Adam nicht zum Studium nach Paris fährt, sondern seinen Lerneifer in den Annehmlichkeiten des Arraser gesellschaftlichen Lebens verliert und in den Armen seiner Frau »verliegt«. Die Feen zaubern Fortuna und ihr berühmtes Rad herbei, an dem – das war wohl als Heidenspaß gedacht – die Bilder einiger angesehener Bürger von Arras auf- und abgedreht werden. Zum Schluß wird noch dem Mönch ein Streich gespielt. Alle Anwesenden würfeln die Zeche aus, was so geschieht,

---

<sup>182</sup> Den leichtesten Zugang zum *Jeu de la Feuillée* bietet die zweisprachige Ausgabe von Klaus-Henning SCHRÖDER, *Adam de la Halle. Das Laubenspiel*, München 1972 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters 11). Als kritische Ausgabe ist heranzuziehen: Ernest LANGLOIS, *Adam le Bossu. Le Jeu de la Feuillée*, Paris <sup>2</sup>1966 (Les Classiques Français du Moyen Age 6).

daß der Mönch, ohne es zu merken, der Verlierer ist und dem Wirt als Pfand für die Zeche seine Reliquien zurücklassen muß.

Das ist ein seltsames Potpourri – dem modernen Betrachter nicht so leicht verständlich. In ein und demselben Stück figurieren der Autor selbst, als »personnage«, desgleichen sein Vater und seine Frau, seine Freunde und Mitbürger, und alle in keineswegs sehr schmeichelhafter Behandlung, dazu Feen und Fortuna mit Rad und das wilde Heer mit seinem König Hellekin, den die Forschung sowohl mit Harlekin und mit der Hölle wie mit dem Erlkönig zusammengebracht hat. Dazu eine Handlung, die offensichtlich jeder Einheit und jeder Logik entbehrt. Das sind Eigenschaften, die der traditionellen Vorstellung vom Drama Hohn sprechen, und zwar so sehr, daß man das *Jeu de la Feuillée* entweder als einen letztlich unverständlichen phantastischen Spaß erklären muß oder aber zu subtilen, die Gefahren einer vielleicht völlig daneben greifenden Überinterpretation riskierenden Deutungen Zuflucht zu nehmen gezwungen ist.

Der erstere Weg ist der in der Forschung üblich gewordene. Danach ist das *Jeu de la Feuillée* eine Art komisch-satirischer Revue, die sowohl dem Bedürfnis nach dem »merveilleux« wie der Lust an derben Scherzen, obszönen Späßen und grimmiger Selbstironisierung Rechnung tragen sollte. Sehen wir einmal davon ab, daß Adam de la Hale sich selbst, seinen Vater, seine Freunde und Mitbürger nicht eben als reine Musterbürger darstellte, sondern als schwache, egoistische, ja ziemlich windige Burschen – vielleicht vertrug man damals die grobe, ehrenrührige Satire bis zur Selbstverleugnung und Selbstanschwärzung! Wenn Adam de la Hale jedoch seine Frau einmal als blühendes junges Mädchen mit allen erdenklichen Reizen hinstellt, zum anderen aber als ziemlich verschrumpelte Alte, so daß die einstige verliebte Hingerissenheit als eine Art von pubertärem Wahnwitz erscheint, so meint man, hört das moderne Verständnis auf; vielleicht aber ist heute gerade ein neuer Zugang möglich auf dem Umweg über die Erfahrung des absurden Theaters – Wege, die von der Forschung noch nicht beschritten worden sind.

Der Probleme sind genug. Es ist sicher, daß Adam und seine Freunde in diesem Spiel selbst auftraten, vielleicht sogar auch sein Vater. Auf alle Fälle muß letzterer davon gewußt haben. Und das ist schon starker Tobak, wenn wir uns vor Augen halten, daß dieser Vater, Maître Henri, auf offener Szene dem Arzt das Uringlas präsentiert, damit dieser nach mittelalterlicher Sitte aus dem Urin seine Krankheit feststellt und die Diagnose dann auf Altersgeiz lautet. Was aber mag erst Madame Adam de la Hale von ihrem Porträt gedacht haben? Diese Frage hat auch Jean Frappier sich gestellt, ohne eine Antwort zu finden:

»On peut encore se demander si Marie assistait ou non à la représentation. Gageons plutôt qu'elle n'était pas là, mais les oreilles ont dû lui tinter.«<sup>183</sup>

Das ist natürlich auch keine Lösung. Vielleicht wurde das *Jeu de la Feuillée* überhaupt nur ein einziges Mal aufgeführt, möglicherweise im geschlossenen Kreis als übermütiges Privatvergnügen. Aber auch mit dieser Annahme lösen sich noch nicht alle Rätsel.

---

<sup>183</sup> *Le théâtre profane en France au moyen âge, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris 1961 (Les Cours de Sorbonne), S. 79, Anm. 1.

Immerhin ist sich die Forschung über die Datierung des *Jeu de la Feuillée* heute ziemlich einig: 1276 oder 1277 – das ergibt sich aus einigen Anspielungen auf zeitgenössische Ereignisse. Eine ganze Reihe der auftretenden oder genannten Personen konnten identifiziert werden. Der moderne Herausgeber des Stücks, Ernest Langlois, hat überdies versucht, eine noch genauere Datierung herauszufinden. Wie er das macht, möchte ich ihnen nicht vorenthalten, sondern Ihnen die subtilen Wege der Forschung vorführen.

Nachdem der vorhin erwähnte Arzt die Krankheit von Adams Vater diagnostiziert hat, bringen einige andere sich krank fühlende Bürger – die günstige Gelegenheit nutzend – ihrerseits Urinproben herbei: sie klagen über Magenbeschwerden und erhalten die Auskunft, das läge am Zustand ständigen Überfressenseins. Zu dieser Personengruppe, deren Mitglieder alle mit ihrem wirklichen Namen benannt werden, tritt dann eine Frau von lockerem Lebenswandel hinzu. Sie heißt Dame Douche und muß eine vielbesprochene Lokalgröße der Stadt Arras gewesen sein. Selbige Dame klagt ebenfalls über Leibschmerzen, holt ein Urinfläschchen herbei und muß sich von dem Arzt sagen lassen, daß ihre Gebrechen in einer bereits ziemlich fortgeschrittenen Schwangerschaft bestünden. Da Dame Douche diesen Tatbestand leugnet, wird eine weitere Probe gemacht, die auch in anderen Texten für die ärztliche Praxis des Mittelalters bezeugt ist: der Daumen eines dabeistehenden jungen Mannes wird mit Öl oder Wachs bestrichen und ins Licht gehalten. Aus den Gebilden, die dabei entstehen, liest der Arzt dann die Krankheit ab: ein ganz probates Mittel! In unserem Fall ist das Ergebnis eine eindeutige Bestätigung der Untersuchung. Dame Douche gibt zwar dem jungen Mann, dem der verräterische Daumen gehört, eine schallende Ohrfeige, wagt es jedoch nun nicht mehr zu leugnen. Dafür aber bezeichnet sie einen der umstehenden Männer namens Rikeche als den Urheber der ganzen Misere. Besagter und beschuldigter Rikeche will an das Glück seiner Vaterschaft nicht glauben, zumal er verheiratet ist, und stellt die Frage: »Quant fust avenus chis affaires?« (v. 283), worauf die Dame Douche präzisiert: »Che fu un peu devant quaresme« (v. 285)<sup>184</sup>

Diese Datierung machte sich nun auch der kritische Herausgeber des Texts, Ernest Langlois, zunutze, in der Überzeugung, daß besagte Angelegenheit ein ganz aktuelles Ereignis gewesen sein müsse, das die braven Bürger von Arras einigermaßen beschäftigte und das Adam de la Hale »stante pede« auf die Bühne gebracht habe. Wenn die Dame Douche den werdenden Kindsvater Rikeche auf einige Tage kurz vor der Fastenzeit verbindlich festlegt – und sie müßte es ja eigentlich wissen! –, dann könnte – so folgert Langlois – der Zeitpunkt des erstmaligen Gewährwerdens der Folgen durchaus auf den 1. Mai fallen, was auch mit weiteren Vermutungen über die Aufführungszeit glücklich harmonieren würde. Das sind die kleinen Freuden der philologischen Akribie!

Ich habe Ihnen dieses Detail vorgetragen, erstens, um zu zeigen, mit welchen delikaten Problemen die Forschung sich zuweilen konfrontiert sieht und auf welche naive Weise sie sich gelegentlich aus der Affäre zieht, in die ihre Neugier sie verwickelt hat, und zweitens aber, um Ihnen zu zeigen, welcher Geist in diesem Stück des Adam de la Hale herrscht – oder: *auch* herrscht.

---

<sup>184</sup> Zitiert wird nach der Ausgabe Klaus-Henning SCHRÖDER, op. cit.; hier S. 50.

Man könnte daraufhin – und viele haben es getan – sagen: das ist der Geist des Fabliau, der anzüglichen, massiven Burleske, der handfesten Späße, die einfach ohne Rücksicht auf eine einheitliche Handlung in Einzelszenen, in einzelnen Tableaus aneinandergereiht wird. Wahrscheinlich aber wäre diese Erklärung doch zu simpel und zu oberflächlich. Bei aufmerksamer Lektüre entdeckt man nämlich, daß das einzige durchgehende Thema, das burlesk inszenierte Dilemma des Autors, das heißt das Dilemma der Entscheidung für das Studium in Paris oder für den Verbleib in Arras und bei seiner Frau, einen ganz bestimmten Hintergrund hat: er besteht einerseits aus dem alten Motiv des Streits zwischen Wissenschaft und mondänem Leben, zwischen Kleriker und höfischem Ritter, und andererseits auch aus einem persönlichen Konflikt des Autors. Einzelne Stellen müssen dem Betrachter überdies als Warnung dienen. So heißt es: »S'est drois ke je me reconnoisse« (v. 171)<sup>185</sup> (»Es ist Grund [Recht], daß ich mich selber erkenne«). Überlegungen, die sich an solche Stellen knüpfen, haben einen sehr seriösen Gelehrten zu dem Wagnis veranlaßt, moderne psychoanalytische Kategorien zur Interpretation des *Jeu de la Feuillée* heranzuziehen. Alfred Adler<sup>186</sup> hat nämlich die These vertreten, daß die Themen und Personen des *Jeu de la Feuillée* als Projektionen von Wesensaspekten und Konflikten des Verfassers selbst zu werten seien, daß sie Gefahren seines Charakters und Spiegelungen möglicher falscher Entscheidungen seien. In der Tat wären damit die einzelnen Handlungsteile besser verständlich, und hinter ihrer Disparatheit wäre dann doch noch eine übergreifende Einheit sichtbar.

Wie immer man darüber denken mag – das *Jeu de la Feuillée* gehört, gerade wegen der rätselhaften Heterogenität seiner Szenen, wegen seiner grotesken, nichts verschonenden Satire, wegen des Auftretens des Dichters selbst, seiner Angehörigen und Freunde zu den merkwürdigsten und originellsten Schöpfungen des mittelalterlichen Theaters. In der Komödie aller Zeiten hat das Publikum über die Darstellung seiner eigenen Schwächen gelacht und konnte es tun, weil immer die Fiktion gewahrt blieb, daß es ja jedesmal ein anderer war, der die Zielscheibe des Spotts abgab. Hier aber *spielte das Publikum sich selbst*, trat unter eigenen Namen auf. Das ist nur vorstellbar, wenn man einen ganz eigenartigen Bewußtseinszustand voraussetzt, einen Bewußtseinszustand, bei dem die Überzeugung von der doch vorhandenen und beanspruchten gesellschaftlichen Geltung es noch erlaubt, sich selber schonungslos durch den Kakao zu ziehen, die peinlichsten Schwächen selbstkritisch darzustellen, um sie zu überspielen. Das Peinliche war offenbar in niemandes Auge peinlich, das moralische Defizit offenbar eher eine Tugend als ein disqualifizierendes Laster. Es liegt hier eine Mentalität vor, die noch einer Erklärung bedarf, die aus dem Text allein nicht zu gewinnen ist.

Die Inhaltsangabe wie auch das, was ich über die ärztlichen Untersuchungen sagte, lassen genügsam erkennen, wie wenig zimperlich der Dichter mit der Sprache, mit der Szenerie und der Charakterkomik umging. Zu den erstaunlichsten Kunststücken Adam de la Hales in diesem Bereich gehört – wie schon angedeutet – die Beschreibung seiner eigenen Frau. Sie kann als Prototyp einer kunstvollen An-

---

<sup>185</sup> ebd., S. 42.

<sup>186</sup> *Sens et composition du Jeu de la Feuillée*, Ann Arbor 1956 (The University of Michigan Press).

wendung der Vorschriften gelten, welche die mittelalterlichen *Artes poeticae* für die »Descriptio« von Personen geben. In strenger Befolgung des Kanons beschreibt Adam de la Hale von oben nach unten, mit überaus nuancierten Varianten und gelückten Vergleichen, deren Reiz noch durch eine manchmal etwas skabroöse Detailfreudigkeit besonders gewürzt wird. Der Umstand, daß mehrere Manuskripte von Adams Werk nur diese Passagen aufgezeichnet haben, läßt erkennen, daß gerade sie bei dem zeitgenössischen Publikum bzw. bei den »Kennern« besonderen Anklang fanden. Das ist für uns Grund genug, noch einen Augenblick bei dieser Beschreibung zu verweilen.

Auf die Frage eines Freundes, was denn aus Dame Maroie werde, wenn er, der Ehemann, zum Studium nach Paris fahre, gibt Adam zur Antwort, daß sie halt bei seinem Vater zurückbleiben müsse. Sein Dialogpartner indessen meint, was durch das Sakrament der Kirche vereinigt worden sei, dürfe nicht getrennt werden, und Adam hätte sich daher die ganze Sache früher überlegen sollen. Dieser Einwand gibt nun Adam den Anlaß für eine lange Darlegung der Umstände, die ihn einst zur Liebe und zur Ehe verführten. Dabei kommt er zwar als Dichter ganz gut weg, als Ehemann aber gerät er in ein gewisses Zwielficht. Die Liebe hat ihn – so erzählt Adam – so überrascht, wie sie es zu tun liebt: in blühender Jugend, an einem herrlichen Sommertag und natürlich an einem »locus amoenus« gemäß der topischen Tradition – Quelle, Vogelsang und grüne Wiese waren die Kuppler –, und dem staunenden Auge des liebesdurstigen Jünglings erschien die plötzlich auftauchende Maroie wie ein Wunder der Schöpfung. Zart, rosig, weiß, heiter, anmutig und schlank war sie damals, sie, die sich jetzt als unförmig, verwelkt, traurig, zänkisch und bissig zeigt. Die Liebe verzaubert eben alles, sie übertreibt, überbietet, verleiht dem dumpfen Auge der Geliebten goldene Funken, nährt jede erdenkliche Illusion. Die Liebe verwandelt alles. Ihre Stirn war wohlgeformt, weiß, hoch und offen, jetzt aber kommt sie ihm eng und runzlig vor; die Augenbrauen, einst straffe Bögen, die sich zur Höhe spannten, von einem Braun, wie mit dem Pinsel gezogen, jetzt sind sie dick und struppig, als ob sie sich auflösen wollten. In diesem Ton geht es weiter, für die hell und klar blickenden Augen, die gefährlichen Zwillinge, deren Licht zur Liebe hinreißt, für die schöne, gerade, wie gemeißelte Nase, die mit zartem Rosa überhauchten weißen Wangen mit den obligaten – auch damals schon beliebten – Grübchen beim Lachen. Es folgt in diesem Gesicht, dem Gott gewiß kein vergleichbares wiederzuschaffen gelungen wäre, ein Mund: »Fresche et vermeille comme rose« (v. 120), mit einem prächtigen Gebiß: »Blanche denture, jointe close« (v. 121)<sup>187</sup>, darauf ein wohlgeformtes Kinn, ein weißer, schlanker Hals und Schultern ohne Höhlungen, glatte Arme und weiße Hände, mit langen, doch runden Fingern und klar dem Fleisch entwachsenden, durchpulsten Fingernägeln. Dann geht es folgerichtig weiter, er kommt jetzt zur Vorderseite, vom Hals an abwärts:

Or venrai au moustrer devant,  
De la gorgete en avalant:  
Et premiers au pis camuset,  
Dur et court, haut et de point bel,

---

<sup>187</sup> Ed. Klaus Henning SCHRÖDER, S. 38.

Entre cloant le ruiotel  
D'Amours, qui chiét en le fourchele ... (vv. 138-143)<sup>188</sup>

Nun will ich sie von vorn,  
Vom Hals abwärts beschreiben:  
Zuerst die rundlichen Brüste,  
Fest und klein, hochangesetzt und wahrhaft schön;  
Amors Furche wird durch sie umschlossen,  
Die zwischen ihnen hinabführt ... (Übers. Kl.-H. Schroeder)

Wir wollen an dieser Stelle innehalten und dem Fortschritt der »Descriptio« nicht weiter abwärts folgen. Es geht, wie vorgeschrieben, bis zu den Füßen. Dame Maroie wußte ihre Schätze damals erfolgreich einzusetzen: sie spielte die Spröde und erweckte Adams Eifersucht, bis er völlig hin war und sie heiratete. Hätte er damals geahnt, wie sie später aussehen würde! An dieser Stelle wird er von seinem Freund Rikeche mit einem Einwand unterbrochen, der zeigt, daß es mit dem Verfall so schlimm gar nicht sein kann:

Maistres, se vous le me laissiés,  
Ele me venroit bien a goust. (vv. 175-176)<sup>189</sup>

Meister, wenn Ihr sie mir überlaßt,  
Mir wäre sie durchaus nach meinem Geschmack.

Das schreibt natürlich Adam der Autor, und dieser Umstand legt nun doch wieder die Vermutung nahe, daß es mit der grausamen Beschreibung der alt gewordenen Ehefrau, welche die Liebe einst so schön erscheinen ließ, so ernst gar nicht gemeint war. Möglicherweise war Dame Maroie zu dieser Zeit immer noch ein leckerer Bissen, der die Schilderung des Verfalls ihrer Schönheit glatt widerlegte. Vielleicht ging es vielmehr um ein literarisches Bravourstück, dessen einziger wirklich ernster Hintergrund darin bestand, daß der Autor die Fiktionalität der höfischen Minne und ihres ewigen Liebesfrühlings durch die Konfrontation mit der Realität und der Vergänglichkeit bloßstellen wollte. Damit würde sich ein Zugang zu dem kritischen Realismus dieser bürgerlichen Dichtung eröffnen und somit manches, was uns undelikat, grausam und geschmacklos anmutet, in einem etwas anderen Licht erscheinen. Auch für die Deskription der Häßlichkeit hatten die Poetiken ihre Vorschriften. Hier aber scheint hinter der Konfrontation von Ideal und Karikatur doch eine Absicht zu stecken, die über den bloß komischen Effekt, den sie natürlich *auch* hervorrufen soll, hinausführt. Jedenfalls hat Adam de la Hale es vermieden, die Bouffonnerie mit der eigenen Frau noch weiterzutreiben. Auf den Hinweis seines Friends, daß die Trümmer der einstigen Schönheit von Maroie ihm durchaus noch ausreichend und nach seinem Geschmack erschienen, reagiert Adam etwas sauer. Die Aussicht, nach seiner Abreise zum Studium zum »cocu« zu werden, schiebt er, kaum gestreift, sogleich beiseite; er hat auch ohnehin Kummer ge-

---

<sup>188</sup> ebd., S. 40.

<sup>189</sup> ebd., S. 42.

nug: »N'ai mestier de plus de mehaing« (v. 179).<sup>190</sup> Das mag genügen zur Charakterisierung dieses Stücks und der noch keineswegs gelösten Rätsel, die es aufgibt.

## Le Jeu de Robin et de Marion

Wesentlich leichter haben wir es mit dem zweiten Schauspiel des Adam de la Hale, dem *Jeu de Robin et de Marion*. Wer altfranzösische Pastouellen gelesen hat, weiß bei diesem Titel sogleich, worum es geht. Die Pastouelle gehört, wie wir wissen, zu den »objektiven« lyrischen Gattungen, die schon einen erzählerischen, ja einen szenischen Kern enthalten. Eigentlich lag nichts näher, war nichts natürlicher, als daß ein Dichter herging und den traditionellen dialogischen Pastouellenvorgang zu einer dramatischen *Pastorale* verarbeitete. Dieser Dichter war Adam de la Hale. Robin und Marion waren bereits festgelegte Namen für Schäfer und Schäferin der altfranzösischen Pastouelle.

Betrachten wir kurz die äußeren Umstände der Abfassung des *Jeu de Robin et de Marion*. Im *Jeu de la Feuillée* hatten auch die Probleme eine Rolle gespielt, die sich für den Klerus, der nur die niederen Weihen hatte, infolge neuer kirchlicher Verfügungen ergaben. Adam de la Hale war an diesen Fragen interessiert, da er selber zu dieser Schicht gehörte. Diese Kleriker hatten bis dahin sozusagen die schlaueste Masche gefunden. Nicht bloß, daß sie heiraten, eine Familie gründen und durchaus weltlich leben durften, ohne Anstoß zu erregen: sie genossen darüber hinaus, weil sie Kleriker waren, auch noch die Privilegien der Steuerfreiheit und zudem die der kirchlichen Gerichtsbarkeit, die im allgemeinen bei kriminellen Vergehen weit glimpflicher verfuhr als die weltlichen Tribunale. Diese Privilegien waren – das kann man verstehen – für viele Laien einerseits und manche Kleriker mit den höheren Weihen andererseits ein ständiges Ärgernis, das auch der Kirche auf die Dauer nicht lieb sein konnte. Im Jahre 1274 nun verfügte Papst Gregor X., daß den verheirateten Klerikern die kirchlichen Privilegien entzogen werden sollten. Davon wurde auch Adam de la Hale ganz empfindlich mitbetroffen, und so folgte er gern dem Angebot des Grafen von Artois, ihn und sein Heer als Dichter und Musiker nach Italien zu begleiten.

Das geschah im Jahr 1283, und sehr wahrscheinlich hat Adam sein *Jeu de Robin et de Marion* wenig später in Italien, vermutlich in Neapel, verfaßt und aufgeführt. Wir müssen uns vorstellen, daß dieses Stück – eine halbe komische Oper mit seinen Gesängen und Tänzen – vor König Karl von Anjou aufgeführt wurde und daß diese bukolische Idylle den Kriegsveteranen, die seit rund zwanzig Jahren in Italien gegen Staufer und Ghibellinen kämpften, wie ein Stück Heimat selbst erscheinen mußte. Dieses Publikum, für das Adam seine dramatische *Pastorale* dichtete, müssen wir bei der Betrachtung miteinbeziehen. Wir haben ein Werk vor uns, das sozusagen zum Zwecke kultureller Frontsoldatenbetreuung verfaßt wurde, als Heimwehtröst à la »Lili Marleen«. Von einer »halben Oper« spreche ich deshalb, weil das *Jeu de Robin et de Marion* nicht nur mit je einem Lied beginnt und endet, sondern auch in den Verlauf der Handlung zahlreiche Lieder eingestreut sind, de-

---

<sup>190</sup> ebd.

ren Melodien Adam de la Hale zum großen Teil übernommen, zum Teil aber selber komponiert hat. Rund hundert Verse des Werks – das heißt fast ein Achtel des ganzen – sind gesungene Liedverse, darunter viele bekannte Refrains.

Adam de la Hales Theaterstück war also, daran ist kaum zu zweifeln, ein Gelegenheitsstück, bestimmt, die französischen Ritter im Dienste Karls von Anjou in Neapel zu amüsieren. Aus dieser Absicht entstand ein Stück mit bemerkenswerten Qualitäten und erstaunlichem Geschick. Vergessen wir nicht, daß Adam hier für Ritter, für Adlige, schrieb. Trotzdem hat er die klassisch-aristokratische Version der Pastourelle, den Erfolg des ritterlichen Galans, sei es mit Überredung, sei es mit Gewalt, vermieden, ohne doch den Ritter eine blamable Rolle spielen zu lassen. Sehen wir uns an, wie er das gemacht hat.

Ohne Schwierigkeit lassen sich zwei Teile unterscheiden: die erste Hälfte ist eindeutig eine *dramatisierte Pastourelle*. Wir wissen, wie sie aussieht: singende Hirtin auf freiem Felde, in der Nähe eines Wäldchens, in das man sich zurückziehen kann, Verführungsversuch eines zufällig vorbeikommenden Ritters, mal mit, mal ohne Erfolg. Die zweite Hälfte ist eine *dramatisierte Bergerie*. In der späteren Pastourelletradition hatte sich eine Variante ausgebildet, bei welcher der Ritter, bevor er sich an eine Schäferin heranmacht, die Hirten bei ihren unschuldigen ländlichen Spielen, Gesängen und Tänzen beobachtet. Diese bukolische Idylle nahm immer breiteren Raum ein, bis sie schließlich zum Inhalt des ganzen Liedes wurde, das dann den Namen Bergerie erhielt. Von dieser Art – allerdings dramatisiert – ist der zweite Teil des *Jeu de Robin et de Marion*.

Kehren wir jedoch zum Anfang zurück. Es beginnt genau wie in der Pastourelle, nur diesmal szenisch aufgeteilt. Man erblickt zuerst Marion, die hübsche Hirtin, ihre Schafe hütend, einen Blumenkranz flechtend und singend:

Robins m'aime, Robins m'a;  
Robins m'a demandee, si m'ara.  
Robins m'acata cotele  
D'escarlade boine et bele,  
Souskanie et chainturele.  
A leur i va!  
Robins m'aime, Robins m'a;  
Robins m'a demandee, si m'ara. (vv. 1-8)<sup>191</sup>

Robin liebt mich, Robin hat mich;  
Robin hat um mich geworben, und er wird mich bekommen.  
Robin hat mir ein kleines Kleid gekauft  
Aus gutem und schönem Stoff,  
Ein langes Kleid mit einem kleinen Gürtel.  
Didelei!  
Robin liebt mich, Robin hat mich;  
Robin hat um mich geworben, und er wird mich bekommen.

---

<sup>191</sup> Zitiert wird nach der Ausgabe Ernest LANGLOIS, *Adam le Bossu. Trouvère artésien du XII<sup>e</sup> siècle. Le Jeu de Robin et Marion suivi du Jeu du Pèlerin*, Paris 1958 (Les Classiques Français du Moyen Age 36); hier S. 1.

Während sie so von ihrer Liebe zu Robin singt, taucht – ebenfalls singend -ein Ritter auf, den Jagdfalken auf der Faust. Auch er hat verliebte Gedanken: offenbar hat er schon früher einmal für Marion oder, wie er sie nennt, Marote Feuer gefangen:

Je me repairoie du tournoiement,  
Si trouvai Marote seulete, au cors gent. (vv. 9-10)<sup>192</sup>

Ich kam vom Turnier zurück  
Und traf auf Marote, ganz allein, mit der lieblichen Gestalt.

Es entspinnt sich nun ein Dialog, der in das traditionelle Zwiegespräch zwischen Ritter und Hirtin insofern neue Varianten einführt, als Marion, die von vornherein auf dem »qui-vive« ist, so tut, als verstünde sie die durchsichtigen Andeutungen des Ritters nicht; sie zieht ihn regelrecht auf, was diesen denn doch einigermaßen aus der Fassung bringt. Er merkt, daß sie sich über ihn lustig macht:

Par foi, or sui jou esbaubis,  
N'ainc mais je ne fui si gabés. (vv.45-46)<sup>193</sup>

Fürwahr, nun bin ich ganz durcheinander,  
Niemals zuvor hat man sich so über mich lustig gemacht.

Seine Sprachlosigkeit ist indessen nicht von langer Dauer, und er wird deutlicher:

Or dites, douche bergerete,  
Ameriés vous un chevalier? (vv. 57-58)<sup>194</sup>

Nun sagt mir, liebliche Hirtin,  
Würdet Ihr einen Ritter lieben?

Er muß sich jedoch von Marion bedeuten lassen, daß sie gar nicht wisse, was ein »chevalier« ist und daß sie nur ihren Robin liebe. Er versucht es noch mehrere Male, aber Marion bleibt fest, und so zieht er sich zurück, offenbar nicht sonderlich bedrückt über den Mißerfolg, denn er trällert ein Liedchen mit dem Refrain:

Hé! Trairire deluriau deluriau delurele,  
Trairire deluriau deluriau delurot. (vv. 99-100)<sup>195</sup>

Nun erscheint Robin; Marion berichtet ihm, was vorgefallen ist. Robin freut sich über den guten Ausgang und bekundet, daß er und seine beiden Vettern dem Ritter übel mitspielen würden, wenn er wieder auftauchen sollte. »Oh si tacuisses! «

---

<sup>192</sup> ebd.

<sup>193</sup> ebd., S. 3.

<sup>194</sup> ebd., S. 4.

<sup>195</sup> ebd., S. 6.

möchte man sagen. Er kann ja nicht ahnen, daß genau das tatsächlich passieren wird.

Die nächste Szene zeigt das schäferliche Paar bei einer friedlichen Mahlzeit mit Äpfeln, Käse, Brot und Wasser. Dann wird gesungen; Marion setzt ihrem Robin den Blumenkranz auf's Haupt, worauf dieser seine Tanzkunststücke zeigt, wobei sie gemeinsam die Bergerette singen, die ich Ihnen schon einmal vorgetragen habe: »Bergeronette, douche baisselete.« (v. 176)<sup>196</sup>

Marion möchte noch mehr Tänze sehen, aber Robin, der den Ritter doch noch nicht ganz vergessen hat, meint, er müsse als weitere Tanzkünstler auch noch seine Vettern Baudon und Gautier herbeiholen. Er hat guten Grund dazu, Verstärkung zu holen. Während dies geschieht, erscheint der Ritter prompt ein zweites Mal. Er ist auf der Suche nach seinem entflohenen Falken. Natürlich beginnt er erneut mit seinen Liebeswerbungen, nicht gerade zum Vergnügen Marions. Nach der zweiten Abfuhr entfernt er sich, begegnet aber sogleich Robin, der den entflohenen Falken eingefangen hat und das kostbare Tier aus Ungeschick so malträtiert, daß der Ritter ihm zwei gewaltige Ohrfeigen gibt. Auf das laute Wehklagen hin eilt Marion herbei, um ihrem Robin zu helfen. Der Ritter will nur von ihm ablassen unter der Bedingung, daß sie mit ihm reitet. Als sie sich weigert, führt er sie kurzerhand gewaltsam mit sich. Auf ihren Hilferuf: »Robin, que ne me reskeus tu?« (v. 353), weiß der tapfere Robin nur zu jammern: »Ha! Las! Or ai jou tont perdu! A tart i ventront mi cousin!« (vv. 354-355).<sup>197</sup>

Zum Glück aber kommen jetzt die beiden Vettern, mit großen Stöcken in den Fäusten. Als Robin ihnen jedoch erzählt, was für ein fürchterlicher und schlagfertiger Mann der Ritter ist, ziehen alle drei es vor, sich hinter einem Busch zu verstecken und die weitere Entwicklung der Dinge aus sicherer Distanz abzuwarten. Daran hat auch der Zuschauer teil: er sieht, wie der Ritter vergeblich versucht, Marion im Grase zu küssen. Sie wehrt sich so erfolgreich, daß der Ritter es aufgibt und mit dem billigen Trost davonreitet, daß es besser für ihn ist, sich nicht mit einer solchen Bestie einzulassen:

Chertes, voirement sui je beste  
Quant a cheste beste m'aresté!  
A Dieu, bergiere. (vv. 395-397)<sup>198</sup>

Sicherlich bin ich wahrhaftig blöd,  
Mich mit dieser Bestie einzulassen!  
Adieu Hirtin.

Diese Haltung gegenüber dem Volk entspricht völlig der Verachtung des Adels für einen Stand, dem man sogar die Fähigkeit, wie Menschen zu lieben, abspricht. Das berühmteste Zeugnis dafür steht bei Andreas Capellanus, der die Liebe der Bauern mit derjenigen von Pferden und Mauleseln vergleicht. Die Kleriker, das heißt die Intellektuellen des Mittelalters, zu denen Andreas Capellanus ja gehörte,

---

<sup>196</sup> ebd., S. 11.

<sup>197</sup> ebd., S. 21.

<sup>198</sup> ebd., S. 23.

dachten genauso wie der Adel, und auch Adam de la Hale gehörte zu dieser Klerikerschicht, obgleich er städtischer Bürger war. Mit dieser Wendung zog er sich überdies höchst geschickt aus der Affäre. Er gab dem Ritter trotz des Mißerfolgs einen leidlich würdigen Abgang.

Robin und seine Vettern eilen jetzt, da die Gefahr vorüber ist, herbei. Marion ist zu glücklich über den Ausgang der ganzen Geschichte, um ihnen Vorwürfe zu machen. Sie fordert Robin auf, sie zu umarmen, wird aber böse, als er ihr gleich vor den anderen auch noch einen Kuß gibt. Der Friede ist schnell wieder hergestellt, und da inzwischen auch noch ein paar andere Hirten und Hirtinnen eingetroffen sind, beginnt nun ein ländliches Fest mit allerlei Spielen. Solcherlei Spiele scheinen nicht immer vom exquisitesten Geschmack gewesen zu sein. Jedenfalls schlägt Robins Vetter Gautier vor: »Faisons un pet pour nous esbatre« (v. 485).<sup>199</sup> »Naturalia non sunt turpia« – aber gegen solche Vergnügungen empört sich Robin im Hinblick auf die Anwesenheit seiner Marion, und Gautier ist sanftmütig genug, auf die Realisierung seines Vorschlags zu verzichten: »Je le lairai pour avoir pais« (v. 493).<sup>200</sup> Jetzt wird das Spiel »König und Königin« gespielt, bei dem zur Erheiterung des Publikums die Hirten sich in den drolligsten Nachahmungen höfischer Sitten ergehen. Der »König« stellt dabei nicht gerade feine Fragen an seine Untertanen – ich will darauf verzichten, sie wiederzugeben. Robin erhält von dem Souverän die Erlaubnis, seine Marion zu umarmen. Wieder geht er über diese Vergünstigung hinaus: er küßt sie so heftig, daß Marion behauptet, er hätte sie gebissen, worauf Robin sich mit dem schmeichelhaften Kompliment entschuldigt, er hätte geglaubt, ein Stück Käse zu kosten, so zart und weich sei ihm das Gesicht Marions erschienen.

Auf dem Höhepunkt dieser unschuldigen Vergnügungen trifft die Nachricht ein, daß der böse Wolf ein Schaf aus Marions Herde entführt habe. Nun zeigt sich, daß Robin nur gegenüber Rittern – wo sich das ziemt – feig ist. Er jagt dem Wolf das Schaf wieder ab. Marion ist gerührt. Sie gibt Robin ihr Jawort, und das Ganze endet mit einem weiteren Fest. Singend und tanzend verlassen Hirtinnen und Hirten die Bühne.

Das *Jeu de Robin et de Marion* ist ein anmutiges, wohlgebautes, witziges und lebendiges Stück, eine heitere Pastorale, die erste dramatische Pastorale überhaupt. Sie hat viel von einem Singspiel, etwas von einer Operette. Sie gibt nicht dieselben Probleme auf wie das *Jeu de la Feuillée*, macht aber ihrem Autor nicht weniger Ehre.

## Aucassin et Nicolette

*Aucassin et Nicolette* ist eine wahre Perle der altfranzösischen Literatur, ein in seiner Art einmaliges Werk. Man kann es, um im Bilde zu bleiben, auch eine Kette von Perlen nennen, von denen man nicht weiß, was sie ihren Besitzer gekostet haben, oder anders – und nun literarhistorisch ausgedrückt: man weiß oft nicht, was der

---

<sup>199</sup> ebd., S. 30.

<sup>200</sup> ebd., S. 31.

Autor erfunden und was er übernommen hat. So rätselhaft in Ton, Stil, Form ist dieses Werk und zugleich so reizvoll in seinem Wechsel von Zartheit und parodistischer Frechheit, in seiner Mischung von Realistik und Phantastik und in seiner souveränen Mißachtung der Wahrscheinlichkeit bei subtiler Beschreibung und Charakteristik, daß die Forschung sich noch lange damit beschäftigen wird; und so sehr sind hier die mittelalterlichen Gattungen ineinandergeflossen, Elemente der verschiedensten Provenienz zu einem neuen Ganzen vereint, daß wir – um diesen Sachverhalt aufzuzeigen – nicht anders vorgehen können, als den Inhalt nachzuzeichnen. Vorherrschend ist das erzählerische Element. Und doch liegt weder Roman noch Novelle noch Fabliau vor. *Aucassin et Nicolette* ist einfach nicht zu klassifizieren, es steht für sich allein da.

Im voraus sei bemerkt, daß die formale Eigentümlichkeit von *Aucassin et Nicolette* darin besteht, daß Vers- und Prosastücke ständig miteinander wechseln. Welche Bedeutung das hat – oder haben kann –, auf diese Frage kommen wir später zu sprechen.

Der Erzählung geht ein Prolog in fünfzehn Siebenzeilern voraus:

Qui vauroit bons vers oïr  
del deport du viel antif  
de deus biax enfans petis,  
Nicholete et Aucassins,  
des grans paines qu'il souffri  
et des proueces qu'il fist  
po s'amie o le cler vis,  
dox est li cans, biax li dis  
et cortois et bien asis.  
Nus hom n'est si esbahis,  
tant dolans ni entrepris,  
de grant mal amaladis,  
se il l'oït, ne soit garis  
et de joie resbaudis,  
tant par est douce. (I, 1-15)<sup>201</sup>

Wenn jemand gute Verse hören will,  
die ein alter Mann zu seinem Vergnügen aufschrieb (?).  
über zwei liebe und schöne Kinder,  
Nicolette und Aucassin,  
über die Qualen, die dieser erlitt,  
und die Heldentaten, die er ausführte,  
um seiner Geliebten mit dem strahlenden Anlitz willen,  
die Melodie ist lieblich, die Worte sind schön  
und höfisch und gut zusammengestellt.  
Niemand ist so niedergeschlagen,  
so betrübt und mitgenommen,  
so schwerkrank,  
daß er, wenn er dies hört, nicht geheilt

---

<sup>201</sup> Zitiert wird nach der Ausgabe Mario ROQUES, *Aucassin et Nicolette. Chantefable du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris <sup>2</sup>1977 (Les Classiques Français du Moyen Age 41); hier S. 1.

und wieder fröhlich würde,  
so überaus lieblich ist die Geschichte (Nicolete?).

Eine Geschichte aus uralten Zeiten also sollen wir hören, von der Liebe zweier schöner Kinder, zur Erheiterung und zur heilenden Freude aller, die sich elend fühlen. Der Autor spricht von den Mühsalen und den Heldentaten Aucassins. Hören wir also, worin sie bestehen.

Aucassin, unser Held, ist der Sohn des Grafen Garin von Beaucaire – wir sind folglich in der Provence. Der Vizegraf der Stadt hat ein gefangenes Sarazenenkind als Pflege Tochter aufgezogen: Nicolete. Aucassin liebt Nicolette, aber sein Vater will nichts von einer Verbindung mit einem unbekanntem Heidenfindling wissen. Aus lauter Liebe denkt Aucassin gar nicht daran, sich mit dem Waffenhandwerk zu beschäftigen, wie es sich für einen Grafensohn ziemt. Er will seine ritterlichen Pflichten als Mittel für einen Erpressungsversuch einsetzen, das heißt er will erst Waffen tragen, wenn er Nicolete haben kann – aber das hilft nichts. Vater Garin veranlaßt den Vizegrafen, Nicolete in einen Turm einzusperren, und Aucassin versucht vergeblich, ihren Aufenthaltsort ausfindig zu machen. Aucassin probiert es auch bei dem Pflegevater Nicoletes. Dieser, Lehensmann des Grafen Garin, läßt sich auf nichts ein, sondern richtet fromme Ermahnungen an den hoffnungslos Verliebten. Was, glaube er, würde er erreichen, wenn er Nicolete zu seiner Geliebten mache: doch nur, daß seine Seele in der Hölle schmoren müsse und er nie ins Paradies gelangen könne. Aber Aucassins Renitenz läßt sich auch davon nicht beeindrucken. Das Paradies erscheint ihm keineswegs verlockend, er stellt es sich stinklangweilig vor. Diese Stelle, berühmt wegen ihrer köstlichen Frechheit, an die sich noch Rabelais erinnern wird, wollen wir uns vor Augen führen:

En paradis qu'ai je a faire? Je n'i quier entrer, mais que j'aie Nicolete ma tresdouce amie que j'aim tant; c'en paradis ne vont fors tex gens con je vous dirai. Il i vont ci viel prestre et cil viel clop et cil manke qui tote jor et tote nuit cropent devant ces autex et en ces viés creutes, et cil a ces viés capes ereses et a ces viés tatereles vestues, qui sont nu et decauc et estrumelé, qui moeurent de faim et de soi et de froit et de mesaises; icil vont en paradis: avecu ciaux n'ai jou que faire. Mais en infer voil jou aler, car en infer vont li bel clerc, et li bel cevalier qui sont mort as tornois et as rices gueres, et li buen sergant et li franc home: avecu ciaux voil jou aler; et s'i vont les beles dames cortoises que eles ont deus amis ou trois avoc leur barons, et s'i va li ors et li argens et li vairs et li gris, et si i vont herpeor et jogleor et li roi del siecle: avoc ciaux voil jou aler, mais que j'aie Nicolete ma tresdouce amie avecu mi. (VI, 24-39)<sup>202</sup>

Was habe ich im Paradies verloren? Ich will dorthin nur, wenn ich meine über alles geliebte Nicolette, die ich so liebe, dabei haben darf; denn in das Paradies gehen nur die folgenden Leute. Es gehen dorthin die alten Priester und die alten Fußkranken und die Einarmigen, die Tag und Nacht vor den Altären und in den alten Gräften kauern, und jene, die schäbige Mäntel und alte Klamotten anhaben, die nackt und ohne Schuhe und Beinkleider sind, die vor Hunger und Durst und Kälte und Elend sterben. Diese gehen ins Paradies: mit denen habe ich nichts zu tun. Aber in die Hölle will ich gehen, denn in die Hölle gehen die schönen Kleriker und die schönen

---

<sup>202</sup> ebd., S. 6.

Ritter, die in Turnieren und aufwendigen Kriegen umgekommen sind, und die trefflichen Knappen und die Edelleute: mit denen will ich gehen. Und dahin gehen auch die schönen höfischen Damen, weil sie zwei oder drei Geliebte haben, zusätzlich zu ihren Ehemännern, und dorthin geht das Gold und das Silber und die kostbaren Fehpelze, und dorthin gehen Harfenspieler und Spielleute und die Könige dieser Welt: mit denen will ich gehen, wenn ich meine über alles geliebte Nicolette dabei haben darf.

Das Leben der Liebe, der höfischen Feste, der Musik und Dichtung findet in der Hölle seine frisch-fröhliche Fortsetzung. Was soll er im Paradies mit all den Betschwestern und armen Leuten? Im Paradies ist kein Leben für ihn und Nicolette. Traurig zieht Aucassin von dannen. Zu diesem Zeitpunkt rückt ein alter Feind des Grafen Garin, Graf Bougart von Valence, mit Heeresmacht vor Beaucaire heran. Graf Garin ist – wie es heißt – »vix et frales, si avoit son tans trespasé« (II, 7-8)<sup>203</sup> (»alt und gebrechlich und weit über seine Zeit hinaus«). Daher nutzt Aucassin die Chance: er will gegen den Feind ziehen unter der Bedingung, daß er nach der Rückkehr wenigstens einmal mit Nicolette zusammentreffen darf. Solche Kautelen entsprechen nicht gerade dem Geiste ritterlicher Sippentreue, und das denkt auch der alte Graf, der zwar in die Bedingung einwilligt, aber sich vornimmt, sie nicht zu erfüllen.

Wer nun meint, Aucassin stürzt sich wie ein Berserker ins Getümmel und töte die Feinde reihenweise, der sieht sich in solchen an der heroischen Epik und Romanliteratur orientierten Erwartungen enttäuscht. Zwar ist Aucassin gerüstet wie ein Held und sitzt auch prächtig zu Pferde. Aber die Liebe ist in ihm so übermächtig, daß er gar nicht merkt, wie er von Feinden umringt und gefangenegenommen wird. Man hält ihn offenbar für so harmlos, daß man ihm sogar das Schwert beläßt. Plötzlich kommt ihm der Gedanke, daß die Feinde ihn töten könnten und er Nicolette ja dann niemals wiedersehen würde. Auf einmal wird er tapfer, schlägt sich frei. Der feindliche Graf, der von der Gefangennahme Aucassins gehört hat, nähert sich. Der Graf denkt an nichts Arges, weiß er doch von der blamablen Gefangennahme, aber Aucassin ist noch in Stimmung; er haut dem Grafen das Schwert über den Kopf und zieht den mehr von der Überraschung als von dem Schlag Benommenen an der Nasenstange seines Helms hinter sich her, um ihn seinem Vater auszuliefern. Der Autor hatte offensichtlich keine sehr erhabenen Vorstellungen von Krieg und Heroismus – dieser Eindruck wird sich im späteren Verlauf der Erzählung noch zur Gewißheit verdichten. Vorerst ist der Krieg nach dieser Heldentat Aucassins jedenfalls aus. Der Sieger Aucassin fordert seinen Lohn. Als Vater Garin sich weigert, ihn zu Nicolette zu lassen, läßt Aucassin kurzerhand und unbekümmert um die Folgen den soeben gefangenen Grafen von Valence frei und verpflichtet ihn sogar, seinem Vater möglichst viel Böses anzutun. Auch das ist nicht gerade der Stil feudalen Lebens. Garin läßt seinen ungeratenen Sprößling in einen Keller werfen. Zuvor aber gibt der Dichter Aucassin die Gelegenheit, singend von einem Wunder zu berichten, das Nicoletes Schönheit einmal hervorrief:

»Nicolete, flors de lis,  
douce amie o le cler vis,

---

<sup>203</sup> ebd., S. 1-2.

plus e douce que roisins  
 ne que soupe en maserin.  
 L'autr' ier vi un pelerin,  
 nes estoit de Limosin,  
 malades de l'esvertin,  
 si gisoit ens en un lit,  
 mout par estoit entrepris,  
 de grant mal amaladis;  
 tu passas devant son lit,  
 si soulevas ton traïn  
 et ton peliçon ermin,  
 la cemisse de blanc lin,  
 tant que ta ganbete vit:  
 garis fu li pelerins  
 et tos sains, ainc ne fu si;  
 si se leva de son lit,  
 si rala en son païs  
 sains et saus et tos garis.  
 Doce amie, flors de lis,  
 biax alers et biax venirs,  
 biax jouers et biax bordirs,  
 biax parlars et biax delis,  
 dox baisiers et dox sentirs,  
 nus ne vous poroit haïr ... « (XI, 12-37)<sup>204</sup>

»Nicolete, Lilienblüte,  
 süße Geliebte mit dem strahlenden Anlitz,  
 süßer bist du als eine Weintraube  
 oder als in einen Holznapf getunktes Brot.  
 Neulich sah ich einen Pilger,  
 der aus dem Limousin stammte  
 und wahnsinnig war,  
 und er lag in einem Bett,  
 war ganz schön mitgenommen  
 und überaus krank;  
 du tratest vor sein Bett hin,  
 hobst deine Schleppe hoch,  
 dein Pelzgewand,  
 dein Hemd aus weißem Linnen,  
 so daß er dein hübsches Bein sah:  
 Geheilt ward der Pilger  
 und ganz gesund, wie nie zuvor;  
 und er erhob sich von seinem Bett  
 und ging zurück in sein Land,  
 vollkommen gesund und geheilt.  
 Süße Geliebte, Lilienblüte,  
 schön seid Ihr, wenn Ihr kommt und geht,  
 wenn Ihr spielt und scherzt,  
 wenn ihr redet und Euch ergötzt,

---

<sup>204</sup> ebd., S. 12-13.

sanft seid Ihr, wenn Ihr küßt und herzt,  
niemand könnte Euch hassen ... «

Eine Stelle, die dieser an zarter Erotik und Verhaltenheit bei kühnem Bild vergleichbar wäre, gibt es vielleicht in der ganzen altfranzösischen Literatur kein zweites Mal mehr. Die wunderwirkende Macht der Liebe war zwar ein Gemeinplatz der höfischen Minnedichtung, aber sie bezog sich stets nur auf den Liebhaber und wurde nie zum Erzählelement. Hier ist in feiner Parodie ein Topos der höfischen Dichtung mit dem frommen Wunderglauben verschmolzen und dadurch Nicoletes unvergleichliche Schönheit und ihre Macht über die Menschen sinnfällig dargestellt. Ein Wesen, zur Liebe geschaffen und mit einer Wunderkraft, die eigentlich nur einer Heiligen zukommt. Die spürbare Ironie vermag den naiv-liebenswürdigen Ernst dieser Stelle nicht zu entwerten.

Ein weiteres Kabinettstückchen finden wir bereits in dem auf diese Verspassage folgenden Prosaabschnitt. Nach der Erzählung von der Wunderheilung des Limousiners kommt die Beschreibung der Urheberin dieses Wunders. Nicolete ist inzwischen aus ihrem Gefängnis entflohen. Der Dichter ergreift die Gelegenheit, das süße Kind zu beschreiben. Achten Sie neben der Art der »Descriptio« wieder auf die vorgeschriebene Reihenfolge:

Ele avoit les caviaus blons et menus recercelés, et les ex vairs et ri ans, et le face traitice, et le nes haut et bien assis, et lé levretes vremelletes plus que n'est cerisse ne rose el tans d'esté, et les dens blans et menus; et avoit les mameletes dures qui li souslevoient sa vesteure ausi con ce fuissent deus nois gauges; et estoit graille par mi les flans qu'en vos dex mains le peusciés enclorre; et les flors des margerites qu'ele ronpoit as ortex de ses piés, qui li gissoient sor. le menuisse du pié par deseure, estoient droites noires avers ses piés et ses ganbes, tant par estoit blanche la mescinete. (XII, 19-28)<sup>205</sup>

Sie hatte blonde und feingelockte Haare, schillernde [grüne] und lachende Augen, das Gesicht oval mit hoher und wohlangesetzter Nase, kleine Lippen mit einem Rot, mehr als Kirsche und Rose zur Sommerszeit, weiße kleine Zähne und feste kleine Brüste, die ihr Kleid anhoben als wären es zwei Walnüsse; um die Hüften war sie so schlank, daß man sie mit zwei Händen umschließen könnte; und die Maßliebchen, die sie mit den Zehen brach und die auf dem Spann ihrer Füße lagen, waren schwarz im Vergleich mit ihren Füßen und Beinen, so weiß war das zarte Mädchen.

Mit Hilfe weniger, aber anschaulicher Vergleiche und Hyperbeln sind hier die Fesseln des überkommenen Schemas gesprengt. Das so plastisch geschilderte liebevolle Kind eilt, notdürftig bekleidet und barfuß, über den mit Morgentau bedeckten Rasen des Gartens, flieht durch die Straßen der Stadt und gelangt an den Turm, in dem Aucassin gefangensitzt und weithin vernehmbar sein Leid beklagt. Das Glück will es, daß die Mauer des Turms eine Lücke aufweist, durch welche Nicolete nicht nur eine Haarlocke hineinwerfen kann, die Aucassin sogleich herzt und küßt, sondern es entwickelt sich infolge dieses glücklichen Umstands auch ein Gespräch zwischen den beiden.

---

<sup>205</sup> ebd., S. 14.

Dieses Motiv ist bekannt: es stammt aus *Pyramus und Thisbe* von Ovid. Wie beleben unser Autor war, wird sich auch im folgenden zeigen. Man sollte nun annehmen, daß, der bedenklichen Situation angemessen, in fliegender Hast Fluchtpläne verabredet werden; aber nein: dem Autor geht es überhaupt nicht um Logik und Wahrscheinlichkeit. Die beiden Liebenden verhalten sich, als hätten sie viel Zeit und befänden sich bei einem Kamingespräch. Sie tragen einen Disput darüber aus, wer zu stärkerer Liebe fähig sei: Mann oder Frau. Dabei vertritt Aucassin eine naturalistisch-sensualistische Auffassung im Hinblick auf die Frau, die nicht von jedermann geteilt werden dürfte:

– Avoi! fait Aucassins, bele douce amie, ce ne porroit estre que vos m'amissiés tant que je fac vos. Fenme ne puet tant amer l'oume con li hom fait le fenme; car li amors de le fenme est en son oeil et en son le cateron de sa mamele et en son l'orteil del pié; mais li amors de l'oume est ens el cué plantee, dont ele ne puet iscir. (XIV, 17-22)<sup>206</sup>

– Unmöglich antwortet Aucassin, meine überaus süße Geliebte, es ist unmöglich, daß Ihr mich so sehr liebt wie ich Euch. Eine Frau kann einen Mann nicht so sehr lieben wie ein Mann eine Frau; denn die Liebe der Frau hält sich in ihrem Auge und ganz am Ende ihrer Brust und ihres Fußzehes auf; die Liebe eines Mannes dagegen ist in sein Herz eingepflanzt, aus dem sie nicht heraus kann.

Haben wir hier – in der unmöglichsten Situation – plötzlich die Diskussion eines Jeu-parti vor uns, so werden wir unmittelbar darauf wieder in das reale epische Geschehen zurückversetzt, aber diesmal wieder mittels einer Entlehnung aus der Lyrik. Jetzt ist es die Alba, das Tagelied, dessen Thematik den Dichter zu einer schönen Szene inspiriert hat. Während Aucassin und Nicolete über ihrem schweren Problem, an dem sie natürlich persönlich engagiert sind, Zeit und Raum vergessen, nahen die nach Nicolete ausgesandten Häscher, das entblößte Schwert unter den Mänteln. Aber der Turmwächter sieht sie kommen und hört von ihrer Absicht, Nicolete zu töten. Mitleid ergreift ihn mit den Liebenden, und wie der Wächter, der im Tagelied das Liebespaar beschützt und vor der Gefahr beim Morgen grauen warnt, so singt jetzt der Gaitte de la Tor ein Lied, das Nicolete von der Gefahr unterrichtet:

Li gaitte fu mout vaillans,  
preus et cortois et saçans;  
il a comencié un cant  
ki biax fu et avenans.  
»Mescinete o le cuer franc,  
cors as gent et avenant,  
le poil blond et reluisant,  
vairs les ex, ciere riant;  
bien le vol a ton sanblant,  
parlé as a ton amant  
qui por toi se va morant.  
Jel te di et tu l'entens:

---

<sup>206</sup> ebd., S. 16.

garde toi des souduians  
ki par ci te vont querant,  
sous les capes les nus brans;  
forment te vont maneçant,  
tost te feront messeant,  
s'or ne t'i gardes.« (XV, 1-18)<sup>207</sup>

Der Wächter war sehr trefflich,  
mutig, höfisch und kundig;  
er hat ein Lied angestimmt,  
das schön und lieblich war.  
»Mädchen mit dem edlen Herzen,  
dein Körper ist reizend und lieblich,  
dein Haar blond und leuchtend,  
deine Augen lebhaft, dein Anlitz lachend;  
ich sehe es dir wohl an,  
daß du gerade mit deinem Geliebten geredet hast,  
der vor Liebe zu dir dahinsiecht.  
Ich sage es dir und du hörst zu:  
Nimm dich vor den Verrätern in acht,  
die dich hier suchen,  
mit entblößten Schwertern unter den Mänteln;  
gar sehr bedrohen sie dich,  
bald werden sie dir Leid zufügen,  
wenn du dich jetzt nicht in acht nimmst.«

Nicolette kann entfliehen, verbringt die Nacht im Wald und trifft am Morgen einige Hirten, die sie ihrer Schönheit wegen für eine Art Fee halten. Auf ihre Bitte aber, Aucassin eine Botschaft zu übermitteln, gehen sie erst ein, nachdem sie ihnen Geld angeboten hat. Im Wald errichtet Nicolette aus Zweigen, Blumen und Laubwerk eine komfortable Laube und wartet nun getrost auf ihren Aucassin. Sie weiß, daß es in der Literatur so kommen muß. Aucassin wird, als sich das Verschwinden Nicoletes herumgesprochen hat und alle glauben, sie sei tot, von seinem Vater freigelassen. Sogleich bricht er auf, stößt auch im Wald auf die Hirten, die ihm die Botschaft Nicoletes ausrichten. Bevor er indessen Nicolette findet, hat er eine Begegnung, die ihr Vorbild in Chrétiens *Yvain* hat. In einer vielzitierten Szene trifft bei Chrétien der Ritter Calogrenant auf einen erschreckend häßlichen Viehhüter, einen »vilain«, den er, fassungslos über so viel Unzivilisiertheit, fragt, ob er wirklich ein menschliches Wesen sei. Vor einem ebenso unbegreiflichen Phänomen steht aber auch der »vilain«, als er von Calogrenant hört, daß er ein Ritter sei und Aventuren suche, um sich zu bewähren. Diese effektvolle Kontrastierung zweier sich völlig fremder Welten, der Welt des unaufhörlich sinnsuchenden Rittertums und der Welt des den Sinn des Lebens in dessen Alltag fraglos beschlossen sehenden »vilain«, hat unser Dichter übernommen und in recht interessanter Weise abgewandelt. Von dem häßlichen Ochsenhüter befragt, warum er laut wehklagend und weinend durch den Wald streife, wagt Aucassin nicht zu sagen, es geschehe Nicoletes wegen. Er gibt vielmehr an, er suche nach seinem entlaufenen Jagdhund. Grob wird

---

<sup>207</sup> ebd., S. 16-17.

er von dem »vilain« dafür getadelt, daß er eines Köters wegen so außer Fassung gerate. Er dagegen habe viel eher Grund zum Weinen, denn er habe seinen schönsten und kostbarsten Ochsen eingebüßt. Diese Szene ist voller Ironie. Parodistisch stellt sie die fragwürdigen Lebenswerte des Rittertums und die unproblematische Welt alltäglicher Bedürfnisse einander gegenüber, und Aucassin beugt sich der Macht des primitiveren Lebensernstes, als hätte der Ritter ein schlechtes Gewissen vor der Armut. Er schenkt dem »vilain« eine Summe Geldes, die den Verlust des Ochsen aufwiegt.

Aucassin reitet weiter, in tiefes, sehnsüchtiges Sinnen versunken. Und jetzt ergeht es ihm wie dem Ritter Lancelot, der in Chrétiens *Karrenritterroman* aus lauter Liebe vom Pferd rutschte. Aucassin fällt gleich so gründlich herunter, daß er sich an einem Stein die Schulter ausrenkt. Glücklicherweise ist dieses Malheur aber in unmittelbarer Nähe der Laube geschehen, die Nicolette erbaut hat. Am Himmel erblickt Aucassin die Sterne, darunter einen, der schöner ist als alle anderen. Aus wunder Brust hebt er an zu singen:

»Estoilete, je te voi,  
Que la lune trait a soi;  
Nicolette est avec toi,  
M'amiète o le blond poil.  
Je quid Dix le veut avoir  
Por la lumiere de soir,  
Que par li plus bele soit...« (XXV, 1-7)<sup>208</sup>

»Oh Stern, ich sehe Dich,  
Wie der Mond Dich zu sich zieht;  
Nicolette ist mit Dir,  
Meine Liebste mit dem Blondhaar.  
Gott will, so glaube ich, haben,  
daß er durch sie  
Noch schöner sei im Licht des Abends ... «

Nicolette hört ihn singen, er fällt in ihre Arme. Sie tastet behutsam seinen malträtierten Körper ab, obwohl der Anblick Nicoletes ihn jeden Schmerz vergessen läßt. Mit der Hilfe Gottes, »qui les amans aime«, renkt sie ihm die Schulter wieder ein. Sie reiten zum Meer, besteigen ein Schiff, um in ein fernes Land zu fliehen, aber ein Sturm verschlägt sie in ein unbekanntes Reich, das Torelore heißt.

So märchenhaft und befremdlich wie dieser Name sind auch die Sitten, die in diesem Land herrschen. Aucassin begibt sich zum Schloß des Herrschers und erhält auf seine Frage, wo sich der König befinde, die Antwort, der Herrscher liege zur Zeit im Kindbett. Auf seine Frage, wo die Königin sich aufhalte, erfährt er, daß sie mit dem gesamten Heer in den Krieg gezogen sei. Aucassin ist – man weiß nicht recht weshalb – sehr empört darüber; er stürmt an das königliche Bett, reißt die Decken herunter und verbläut den König mit einem Stock so lange, bis dieser schwört, er wolle die Sitte des Männerkindbetts abschaffen. Möglicherweise ist hin-

---

<sup>208</sup> ebd., S. 27.

ter dieser Szene eine satirische Anspielung auf das feudale Gewohnheitsrecht, die »costume«, versteckt.

Man fragt sich aber vor allem, weshalb und mit welchem Recht Aucassin hier gewaltsam in eine seit Generationen bestehende matriarchalische Ordnung eingreift, die zwar befremdlich erscheint, aber sicher auch ihr gutes Recht hat. Etwas klarer sehen wir durch die folgende Episode. Aucassin läßt sich von dem König auf den Kriegsschauplatz führen, und dort hat er Grund, sich noch mehr zu wundern. Der Krieg wird nämlich in Torelore mit vergammelten Holzäpfeln, faulen Eiern und Käse geführt. Aucassin bringt keinerlei Verständnis für diese unblutige Austragung von Völkerstreitigkeiten auf. Er mischt sich mit seinem Schwert ein und hält grausige Ernte unter den waffenlosen Gegnern, bis er von dem entsetzten König, dem er helfen wollte, festgehalten wird:

»Sire, dist li rois, trop en avés vos fait: il n'est mie costume que nos entreociens li uns l'autre.« (XXXII, 14-15)<sup>209</sup>

»Herr, sagte der König, Ihr seid zu weit gegangen: wir sind nicht gewohnt, uns gegenseitig umzubringen. «

Man kann die gesamte Torelore-Episode kaum anders verstehen denn als eine Parodie auf den maßlosen Geltungsanspruch des Rittertums und seine selbstmörderischen Fehden und Kriege.

Aucassin, hier plötzlich von ungewohnter Tapferkeit, haust in diesem Land aus naiver Überheblichkeit wie ein Elefant im Porzellanladen. Er beruhigt sich jedoch wieder, der König ist so tolerant wie friedfertig, er folgt nicht einmal dem Wunsch seines Volks, Aucassin fortzujagen und Nicolete mit seinem Sohn zu verehelichen, sondern läßt unser Liebespaar in seinem Lande mehrere Jahre hindurch ein ungetrübtes Glück genießen; sicher wären sie noch dort, hätten nicht plötzlich die Sarazenen das Land überfallen und Aucassin und Nicolete auf verschiedenen Schiffen in Gefangenschaft geführt. Jetzt kommt der an solchen Stellen übliche Sturm. Das Schicksal beginnt, das Happy-End zu präparieren. Aucassin wird an eine Küste verschlagen, und zwar direkt bei der Heimatstadt Beaucaire – unser Dichter hat etwas verworrene geographische Vorstellungen von der Provence. Aucassin wird sogleich erkannt, im Triumph eingeholt, und da seine Eltern inzwischen tot sind, tritt er das gräfliche Erbe an.

Nicolete hat es noch besser getroffen als Aucassin. Das Schiff, das sie wegführte, gehört dem König von Karthago. Es stellt sich heraus, daß Nicolete – der Sarazenenfindling – die Tochter des Königs ist. So wäre nun alles in schönster Weise gelöst, wenn nicht Aucassin in Beaucaire und Nicolete fern davon in Karthago säße. Aber während Aucassin nur tatenlos vor sich hinjammert, bricht die energische Nicolete, die man partout gleich verheiraten will, nach kurzer Zeit heimlich auf, und zwar verkleidet als Spielmann – sie hat in wenigen Stunden das Geigenspiel erlernt: die Liebe vermag eben alles! In Spielmannszeug und mit dunkelgefärbtem Gesicht reist sie durch die Provence und gelangt bald nach Beaucaire. Dort sitzt

---

<sup>209</sup> ebd., S. 32.

Aucassin seufzend und weinend vor dem Turm seines Schlosses. Nicolete tritt, unerkant, vor ihn hin und fragt ihn, ob er ein Lied über die Liebe und das Schick-sal von Aucassin und Nicolete hören wolle. Sie berichtet nur bis zu dem Punkt, da sie verheiratet werden soll, aber ihrem Aucassin die Treue halten will. Nicolete gibt sich noch nicht zu erkennen, stellt aber weitere Ereignisse in Aussicht. Sie zieht sich in die Burg ihrer Pflegeeltern zurück und verbringt dort volle acht Tage, um sich schöner zu machen als je zuvor. So tritt sie dann, strahlend und festlich aus-staffiert, vor den immer noch vor seinem Turm weinenden Aucassin. Endlich haben sie sich wieder. Am folgenden Tag bereits findet die Hochzeit statt. Nicolete wird Herrin von Beaucaire.

Puis vesquirent il mains dis  
Et menerent lor delis.  
Or a sa joie Aucassins  
Et Nicholete autresi:  
No cantefable prent fin,  
N'en sai plus dire. (XLI, 20-25)<sup>210</sup>

Dann lebten sie noch lange Zeit  
Und voller Freuden.  
Nun hat Aucassin, was ihn glücklich macht,  
Und Nicolete auch:  
Unsere »chantefable« ist zu Ende.  
Und ich habe nichts mehr zu erzählen.

Ich habe den Inhalt stellenweise schon kommentiert, um gleich auf einige Quellen hinzuweisen und dabei zu zeigen, wie unser Dichter Themen und Motive der vo-rausgehenden Literatur übernimmt und wie er sie abwandelt, wie er sie seiner ei-genen Geschichte einfügt und sie seiner eigenen Absicht unterordnet. Wieviel er der oralen, der nicht schriftlich überlieferten, oder der für uns verlorengegangenen Dichtung verdankt, ist nicht abzuschätzen. Sicher ist das Reich Torelore mit seinen eigentümlichen Bräuchen ein folkloristisches Motiv. Was aber war die eigentliche Absicht des Dichters? War er ein Autor aus dem Ritterstand? War er ein Spiel-mann? Alle diese Auffassungen sind vertreten worden. Sicher ist nicht auszu-machen. Für einen dem Ritterstand gegenüber kritisch eingestellten Kleriker würde der Umstand sprechen, daß wir eine souveräne *Parodie* des kriegerischen Lebens-ideals vor uns haben.

Die fast blasphemische, wenn auch natürlich als Meinungsäußerung des Helden distanzierte Bevorzugung der von Liebeslust und Festesfreude erfüllten Hölle mit ihren fröhlichen Sündern vor dem langweiligen Himmel ist auch bei einem weltlich gesinnten Kleriker von der Geistesart der Vaganten möglich. Auf alle Fälle muß der Verfasser ein Mann gewesen sein, dem die literarischen Gattungen durch und durch vertraut waren. Das erkennen wir sogleich, wenn wir untersuchen, welche Gattungstraditionen hier ineinandergeschichtet wurden.

---

<sup>210</sup> ebd., S. 39-40.

Von der Provenienz einiger auffälliger Motive haben wir gesprochen: *Piramus und Thisbe*, Chrétiens *Yvain* und *Lancelot*. Die Verkleidung des liebenden Mädchens als Spielmann findet sich in älteren Schicksalsromanen. Neben der erzählenden Dichtung mußte, wie wir sahen, die Lyrik mit beitragen, vor allem das Tagelied und die Diskussion des Jeu-parti. An die Chanson de geste erinnert nicht nur der Sarazeneinfall, der längst zu einem vielseitig brauchbaren Motiv geworden war, sondern vor allem auch der Assonanzreim der lyrischen Teile des Werks. Der Vers ist freilich nicht der epische Zehn- oder Zwölfsilber, sondern der lyrische Siebensilber. Es liegt also der einmalige Fall einer epischen Laisse aus lyrischen Versen vor. Die Laisse schließt mit einem Viersilber. Die Melodie ist in der Handschrift mit überliefert.

Die Handlung selbst, der Faden, an dem die Perlen der Episoden aufgereiht sind, gehört eindeutig in die Nähe des *Schicksalsromans*, dessen Ursprünge im hellenistisch-byzantinischen Roman zu suchen sind. Es ist dort im Grunde immer dieselbe Geschichte: blühend junges Liebespaar, das die böse Mitwelt nicht zusammenkommen läßt, oft wegen des Standesunterschieds; Trennung durch Feinde, durch Drohung mit unerwünschter Verbindung, dann Wiederfinden, abermalige Trennung, mit Vorliebe durch Seestürme oder räuberische Übefälle, und schließlich Happy-End. Die künstlerische Qualität von *Aucassin et Nicolette* beruht keineswegs auf diesem vielbenutzten Schema, sondern auf der originellen Ausgestaltung der einzelnen Stationen und auf dem kunstvollen Kontrast von raffinierter Naivität und parodiertem literarischem Pathos. Weil gewisse Parallelen zu der im 12. Jahrhundert entstandenen Verserzählung *Floire et Blancheflor* auf der Hand liegen und für diese Dichtung orientalische Quellen nachgewiesen werden konnten, nehmen einige Literaturhistoriker auch für *Aucassin et Nicolette* orientalische Herkunft an oder vielmehr genauer: arabische, zumal der Name unseres Helden wahrscheinlich auf ein arabisches »al Kasim« zurückgeht. Beweise aber konnten dafür noch nicht erbracht werden.

Auch die Datierung bleibt unsicher. Nur ein einziges Manuskript hat das Werk überliefert. Dieses Manuskript gehört ohne Zweifel in das 13. Jahrhundert, so daß wir, zusammen mit sprachlichen und inhaltlichen Indizien, annehmen können, daß *Aucassin et Nicolette* in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts abgefaßt wurde. Eine genauere Datierung ist kaum möglich. Über den Autor ist nichts bekannt. Die Tatsache, daß die Sprache des Texts in dem einzigen Manuskript das Pikardische ist, läßt keinen Rückschluß auf die Herkunft des Dichters zu. Während Walther Suchier, der das Werk kritisch ediert hat<sup>211</sup>, mit seinem Vater Hermann Suchier den Hennegau als Heimat des Autors annimmt, vertritt Mario Roques die Auffassung, der Dichter stamme aus dem Osten Frankreichs, wahrscheinlich aus der Gegend von Reims oder Rethel.<sup>212</sup>

Sie werden sich schon gefragt haben, weshalb ich *Aucassin et Nicolette* im Rahmen des mittelalterlichen Theaters behandle. Sie werden dies – obwohl man darüber in der Tat streiten kann – verstehen, wenn wir die formalen Besonderheiten dieses Texts betrachtet haben werden. Der Autor spricht im vorletzten Vers – ich

---

<sup>211</sup> *Aucassin et Nicolette*, kritischer Text mit Paradigmen und Glossar von Hermann SUCHIER (Zehnte Auflage bearbeitet von Walter SUCHIER), Paderborn 1932.

<sup>212</sup> op. cit., S. XVI.

habe ihn schon zitiert -von »no cantefable« (= »unsere chantefable« ). Er gibt seinem Werk damit eine Gattungsbezeichnung, die sich nirgends sonst findet und die auf nichts sonst paßt als eben auf *Aucassin et Nicolette*. *Chantefable* ist eine denkbar gut gewählte Bezeichnung für ein Werk, in dem erzählende und lyrische Abschnitte, Prosa und Vers miteinander alternieren. Zwar gab es vorher einige wenige Romane, deren Verfasser einzelne Gedichte einschoben; aber diese Gedichte sind sicherlich nicht – etwa nach Unterbrechung der Lektüre – gesungen worden. Bei *Aucassin et Nicolette* steht es dagegen außer Zweifel, daß die lyrischen Teile als Gesang vorgetragen wurden. Vor jedem Versabschnitt findet sich der Vermerk: »Or se cante« (= »jetzt wird gesungen«). Entsprechend geht jedem Prosaabschnitt der kurze Satz voraus: »Or dient et content et fabloient« (= »jetzt wird gesagt und erzählt und berichtet«). Ob »fabloier« einfach Synonym von »conter« ist oder noch etwas anderes besagen soll, ist nicht klar.

Mit den Prosastücken wie mit den Versstücken hat es indessen noch eine besondere Bewandnis. Man hat die auffällige Tatsache festgestellt, daß in nicht weniger als 33 von insgesamt 41 solchen Teilen Bericht oder Monolog mit dem Dialog gemischt ist. Ferner – was noch bemerkenswert ist in unserem Zusammenhang –, daß niemals mehr als zwei Personen im Gespräch vorgeführt werden. Wenn eine dritte, vierte oder weitere Person dabei ist, so bleibt diese stets stumm. Dieser Sachverhalt sowie der Umstand, daß man die vor den Abschnitten stehenden Vermerke – »or se cante«, »or dient et content« – auch als eine Art von Regieanweisungen verstehen kann, haben zu der ziemlich wahrscheinlichen Annahme geführt, daß *Aucassin et Nicolette* zur halbdramatischen Darbietung bestimmt war.

Es würde sich dann um den sogenannten *Rezitationsmimus* handeln, das heißt um eine Form, bei der ein einziger Vortragender die lyrischen Partien sang, die erzählenden Teile rezitierte, die Dialoge in beiden Teilen durch Gesten unterstrich und die verschiedenen Dialogpartner – jeweils ja immer nur zwei – durch verschiedene Stimmlagen charakterisierte. Die Existenz dieser halbdramatischen Gattung des Mimus ist für das 13. Jahrhundert nachgewiesen unter anderem durch ein Werk von Rutebeuf, den *Diz de l'Erberie*. So hat die Annahme, daß auch *Aucassin et Nicolette* hierher gehört, sehr viel für sich. Wir wollen diese Frage nicht weiter verfolgen, sondern mit der Andeutung der formalen Probleme des *Aucassin et Nicolette* unsere Betrachtung dieses prächtigen, witzigen und immer wieder erfreulich zu lesenden Werks beschließen, dessen größte Qualität vielleicht in der feinen Mischung von naiver Liebenswürdigkeit und ironischer Distanz zu allen literarischen Konventionen besteht. Auch unsere Behandlung des Theaters soll nun ihr Ende finden mit einer summarischen Berücksichtigung zweier dramatischer Stücke eines Autors, der uns als bedeutendster, eigenwilligster Lyriker des 13. Jahrhunderts länger beschäftigen wird und den wir als ersten Dichter der mittelalterlichen Großstadt Paris ansehen dürfen.

# Rutebeuf

## Li Diz de l'Erberie

Rutebeuf ist ein Autor, mit dem sich zu beschäftigen Lust und Qual zugleich bedeutet: Lust, weil er ein ganz prächtiger Mensch und Dichter ist; Qual, weil er oft außerordentlich schwierig ist.<sup>213</sup>

Rutebeuf, dessen dichterische Tätigkeit ungefähr in die Jahre 1250 bis 1285 fällt, bediente sich einmal der Form des Mimus oder vielleicht genauer: des dramatisierten Monologs. Hier stellt der Jongleur selbst eine fiktive Person dar und wendet sich gestikulierend und wohl auch verkleidet an das Publikum. Rutebeufs Stück dieser Art heißt *Li Diz de l'Erberie* (= *Le Dit de l'Herberie*). »Dit« (lat. »dictum«) besagt zunächst »Dichtung«, »Gedicht«. Später, im 14. und 15. Jahrhundert, wird es eine eigene Gattung, vertreten etwa durch den *Voir dit* von Guillaume de Machaut. »Herberie« meint »Heilkräuter« oder »Kräuterhandlung«. Der Sprecher, der Darsteller zugleich ist, gibt sich als einen vielgereisten Arzt aus, der aus dem Orient, aus Städten mit klangvollen Namen und von berühmten Ärzten wunderbare Steine und Heilkräuter mitgebracht hat. Vor seinem staunenden Publikum benennt er sie mit Namen, die zum Teil einfach erfunden sind:

Ce sunt ferrites,  
Et dyamans et cresperites,  
Rubiz, jagonces, marguarites,  
Grenaz, stopaces,  
Et tellagons et galofaces. (vv. 34-38)<sup>214</sup>

Wenn man sie richtig anwendet, werden nicht nur alle Krankheiten damit geheilt, sondern sogar Tote auferweckt. Das Rezept für Zubereitung und Behandlung, desgleichen ein Teil der Krankheiten, die dabei aufgezählt werden, läßt sich wegen der dabei eine große Rolle spielenden Naturalia aus dem Gebiete des Stoffwechsels usw. leichter lesen als nacherzählen. *Li Diz de l'Erberie* ist eine bissige, massiv schwankhafte Satire auf die Quacksalberei und Kurpfuscherei, die man zu jener Zeit vergeblich durch Verordnungen auszurotten versuchte. Rutebeufs *Dit* ist nicht das einzige Werk mit diesem Thema, es ist indessen durch seinen Schwung und seine Rücksichtslosigkeit bemerkenswert, so wie auch wegen des Umstands, daß die erste Hälfte in Versen, die zweite Hälfte in Prosa geschrieben ist.

---

<sup>213</sup> Die maßgebliche kritische Rutebeuf-Ausgabe stammt von Edmond FARAL und Julia BASTIN, *Oeuvres complètes de Rutebeuf*, 2 Bde., Paris 1959-1960, <sup>2</sup>1969, nach der im folgenden zitiert wird.

<sup>214</sup> Bd. 2, S. 273.

Farai und Bastin haben in ihrer Ausgabe den *Dit de l'Herberie* unter die »pièces à rire« eingereiht – mit gutem Grund. Der Quacksalber preist seine Ware als Heilmittel für darniederliegende Männlichkeit und für weibliche Erlebnisschwäche an, für Zahnweh und für Blähungen, für das Zipperlein und für schlechte Verdauung und gegen die Würmer, die aus den Eingeweiden aufsteigen bis zum Herzen und so den Tod hervorrufen:

... si viennent li ver es cors, qui montent jusqu'au cuer et font morir d'une maladie  
c'on apele mort sobitainne.<sup>215</sup>

... es kommen Würmer in die Körper und sie steigen hoch bis zum Herzen und bewirken, daß man an einer Krankheit stirbt, die man den plötzlichen Tod nennt.

Eine einleuchtende Beschreibung für den Herzinfarkt!

## Das religiöse Drama: Le miracle de Théophile

Mit dem religiösen Drama sind wir wieder bei Rutebeufs *Miracle de Théophile*. Man könnte sich auch dieses Werk als der Gattung des Mimus zugehörend vorstellen, weil von den – freilich nur sehr wenigen – Personen immer nur zwei zusammen auftreten. Das Vorhandensein von sogenannten »rimes mnémoniques« jedoch, das heißt, daß der folgende Sprecher den letzten Reim seines Vorgängers übernimmt, als Gedächtnisstütze, macht es wahrscheinlich, daß dieses Stück von mehreren Schauspielern richtig aufgeführt und nicht von einem einzelnen mimisch dargestellt wurde.

Theophilus ist der Held einer von zwei Legenden, die das ganze Mittelalter hindurch immer wieder Gegenstand von literarischen und sonstigen künstlerischen Darstellungen wurden. Die zweite ist die Legende von Maria der Ägypterin. Ihr Thema ist die Geschichte der zu einem heiligmäßigen Leben bekehrten Dirne, während die Theophiluslegende das berühmte Thema des Teufelspakts enthält. Beide Legenden sind zugleich *Marienlegenden*. Die Jungfrau Maria, die Gnadenreiche, bewirkt die Erlösung der reuigen Sünder. Rutebeuf hat beide Legenden bearbeitet, die eine in einer Vita in Achtsilberreimpaaren: *La Vie de Sainte Marie L'Egyptienne*, und die andere in einem Drama von nur 663 Versen von verschiedenen Längen und Rhythmen.

Die *Theophiluslegende* ist schon für das frühe Mittelalter nachgewiesen; sie hat in der bildenden Kunst zahlreiche Darstellungen gefunden, die beste wohl am nördlichen Seitenportal von Notre-Dame in Paris. Sie ist im 11. Jahrhundert sogar in die Liturgie aufgenommen worden, als Exemplum für die Güte und Gnadenkraft der Jungfrau Maria auch in scheinbar aussichtslosen Fällen. Rutebeuf, der die Legende als erster dramatisierte, bediente sich für seine Bearbeitung einer lateinischen Version des Paulus Diaconus und eines Mirakels des Gautier de Coincy. Dieser Gautier de Coincy, der 1236 starb, war der fruchtbarste Autor von hagiographi-

---

<sup>215</sup> ebd., S. 277.

schen Gedichten und Mirakeln, den das Mittelalter kennt. Er hat unter anderem nicht weniger als 54 Wundertaten der Jungfrau Maria in rund 30 000 Versen bearbeitet, darunter auch das Theophilusmirakel.

Der Legende zufolge war Theophilus ein im 6. Jahrhundert lebender frommer Priester, der an einem Bischofssitz wichtige Ämter bekleidete und wegen seiner Mildtätigkeit so wie wegen seiner Gottesfürchtigkeit bekannt und beliebt war. Christliche Demut veranlaßte ihn, die Ernennung zum Bischof auszuschlagen. Als der an seiner Statt zum Bischof Gewählte ihn jedoch von seinen Ämtern suspendiert und Theophilus ins Elend gerät, da empört er sich gegen Gott, der ihn so sichtbarlich im Stich gelassen hat. An dieser Stelle der Legende setzt Rutebeufs Schauspiel ein. Während Theophilus blasphemische Vorwürfe gegen Gott richtet, erscheint ein Ketzler namens Salatin, der die Kunst beherrscht, den Teufel zu beschwören. Salatin stellt Theophilus eine Unterredung mit Satan und die Wiedereinsetzung in alle seine frommen Ämter in Aussicht, wenn er Gott und alle seine Heiligen verleugne. Theophilus läßt sich auf dieses Geschäft ein. Zwar läßt ihn die Vorstellung von den ewigen Höllenstrafen, die er sich lebhaft ausmalt, fast wieder davon zurücktreten; sein Trotz aber behält die Oberhand, und als Salatin den Teufel beschworen hat – was auf der Bühne geschieht mit Zauberformeln, die bei den Zuschauern wahrscheinlich eine Gänsehaut hervorrufen –, schließt er mit Satan einen Pakt. Der Teufel ist hocheifrig über diese Beute:

Theophile, biaux douz amis,  
Puis que tu t'es en mes mains mis,  
Je te dirai que tu feras. (vv. 256-258)<sup>216</sup>

Theophilus, mein lieber Freund,  
Da du dich in meine Gewalt begeben hast,  
Werde ich dir sagen, was du tun sollst.

Theophilus muß versprechen, in Zukunft alle Armen zurückzuweisen, hochfahrend aufzutreten, der Demut, der Freundschaft, der Buße, dem Fasten, der Keuschheit und der Liebe zu Gott zu entsagen.

Kaum ist der Vertrag geschlossen, da erscheint ein Bote, um Theophilus mitzuteilen, daß der Bischof sein Verhalten bereut und Theophilus wieder in alle seine Ämter eingesetzt hat. Aber der Teufelspakt ist geschlossen. Die folgende Szene zeigt, wie Theophilus die Bedingungen des Pakts erfüllt. Er fordert alle seine Freunde heraus und beleidigt sie. Sieben Jahre im Dienste des Teufels werden dann übersprungen. Plötzlich aber, ganz unvermittelt, erfaßt ihn tiefe Reue. Er erhebt bittere Selbstanklagen in pathetischen, zu Vierzeilerstrophen angeordneten Alexandrinern, begibt sich dann in eine Marienkapelle, um – da er sich an Gott selbst nicht zu wenden wagt – die Jungfrau Maria um Gnade anzuflehen. Das geschieht in Strophen aus zwölf Sechssilberversen, litaneiartig, mit gegenläufigen Schweifreimen (aab aab bba bba – eine Strophenform, die Rutebeuf öfters mit großem Effekt verwendet hat):

---

<sup>216</sup> ebd., S. 189.

Sainte roïne bele,  
Glorieuse pucele,  
Dame de grace plaine  
Par qui toz biens revele,  
Qu'au besoing vous apele  
Delivrez est de paine;  
Qu'a vous son cuer amaine  
Ou pardurable raine  
Avra joie novele.  
Arousable fontaine  
Et delitable et saine,  
A ton Filz me rapele! (vv. 432-443)<sup>217</sup>

Schöne heilige Königin,  
Glorreiche Jungfrau,  
Herrin voller Gnade,  
Durch die alles Gute offenbar wird,  
Wer in Not Euch anruft,  
Wird von aller Qual geheilt,  
Wer Euch sein Herz übergibt,  
Im ewigen Reich,  
Wird neue Freude empfinden.  
Wasserreiche Quelle,  
Köstlich und heilsam,  
Empfieh mich Deinem Sohn!

Dann wieder Selbstvorwürfe:

En vilté, en ordure,  
En vie trop obscure  
Ai esté lonc termine:  
Roïne nete et pure,  
Quar me pren en ta cure  
Et si me medecine. (vv. 516-521)<sup>218</sup>

In Gemeinheit und Schmutz,  
In düsterem Leben,  
Habe ich lange verharret:  
Oh reine, klare Königin,  
Nimm mich in Deine Obhut  
Und heile mich.

Die Heilige Jungfrau hört ihn und erscheint. Aber sie will nichts von dem Sünder wissen: »Je n'ai cure de ta favele. / Va t'en, is fors de ma chapele!« (vv. 552-553)<sup>219</sup> Sie läßt sich jedoch erweichen in Erinnerung daran, wie sehr Theophilus sie einst verehrt hat. Sie ruft Satan herbei und verlangt von ihm die Annullierung des

---

<sup>217</sup> ebd., S. 196.

<sup>218</sup> ebd., S. 198.

<sup>219</sup> ebd., S. 199.

Pakts. Natürlich sträubt sich der Teufel. Aber die Jungfrau Maria weiß, wie man mit solcherlei Gelichter umgeht. Sie droht: »Et je te foulerai la pance!« (v. 585)<sup>220</sup> (»Ich werde Dich in den Wanst treten!«). Das wirkt offenbar mehr als theologische Subtilitäten. Dem Teufel wird angst und bange, er gibt nach. Theophilus erhält den Vertrag zurück, händigt ihn dem Bischof aus, der das geschehene Wunder dem Volk der Gläubigen verkündet. Das Stück schließt mit den Versen:

Marie, la virge pucele,  
Delivré l'a de tel querele.  
Chantons tuit por ceste novele.  
Or levez sus,  
Disons: »Te Deum laudamus«. (vv. 659-663)<sup>221</sup>

Maria, die reine Jungfrau,  
Hat ihn aus derartigen Unannehmlichkeiten erlöst.  
Singen wir alle um dieser Nachricht willen.  
Nun erhebt euch,  
Laßt uns sprechen: »Te Deum laudamus«.

Rutebeuf hat hier einen Stoff bearbeitet, der seinem Publikum schon bekannt war. Die Neuheit und der Reiz lagen daher allein in der Dramatisierung und in der sprachlichen Darbietung. Für den modernen Betrachter, der sich nicht mit einer bloßen Würdigung der historischen Bedeutung des Stücks begnügen möchte, liegt sein Wert vor allem in der variablen Verskunst Rutebeufs, in seiner kräftigen, präzisen, unumständlichen Sprache, dem genauen Vokabular. Es sind dies Eigenschaften, die erst recht seinen lyrischen Werken eignen.

Wir verlassen jetzt das mittelalterliche Theater. Ich bin mir dabei bewußt, daß im Hinblick auf diese Gattung noch sehr viel zu tun ist, bis die Impulse für ihre Entstehung, ihre sozialen Voraussetzungen, ihr ästhetischer und gattungssystematischer Ort, ihre Überbaufunktion genau bestimmt werden können. Gewiß ist in den letzten zwanzig Jahren einiges geleistet worden – es reicht noch lange nicht aus! Ich kann jetzt nichts anderes tun, als auf diese Lücke aufmerksam zu machen. Es steht zu erwarten, daß der Theaterband des *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters* das ganze Problem sichtbar macht.

## Das lyrische, satirische und polemische Werk Rutebeufs

Wir verlassen also das Theater, um uns dem lyrischen, satirischen und polemischen Werk Rutebeufs zuzuwenden, eines Dichters, den man mit Recht nicht nur den ersten Dichter der Großstadt Paris, einen Vorläufer Villons, sondern auch den ersten großen Publizisten genannt hat. Über fünfzig Gedichte und Fabliaux sind uns von ihm überliefert, aber von seinem Leben, Stand, Charakter wissen wir nur, was das Werk selbst erkennen läßt. Kein zeitgenössischer Autor hat seinen Na-

---

<sup>220</sup> ebd., S. 200.

<sup>221</sup> ebd., S. 203.

men erwähnt. Es scheint, als sei die Nennung seines Namens kompromittierend gewesen.

Zum Glück offenbaren seine Gedichte einiges über ihn, denn Rutebeufs Werk besteht zum großen Teil aus »poésies personnelles«; er spricht von sich, seinen vielen Leiden und geringen Freuden, von seiner Armut, seiner Ehe – er war sehr schlecht verheiratet –, von seinen Lastern – er liebte das Wirtshaus und das Glücksspiel – und von seiner Einstellung zu den großen Streitfragen seiner Zeit: zum Kreuzzug, zum Kampf zwischen Säkularklerus und Ordensklerus, zu den Studentenkrawallen an der Sorbonne usw.

Man pflegt die Gedichte Rutebeufs nach ihren Hauptthemen zu gruppieren. So verfahren auch die Bearbeiter der neuen kritischen Gesamtausgabe, Edmond Faral und Julia Bastin. Diese Ausgabe faßt die Gedichte zu folgenden Gruppen zusammen: »L'Église, les Ordres mendiants et l'Université« – also diejenigen Stücke, mit denen Rutebeuf in die aktuellen Streitigkeiten eingreift. Eine zweite größere Gruppe enthält die Lieder, die die Kreuzzüge zum Gegenstand haben; eine weitere Gruppe die religiösen Werke, vor allem die Marienmirakel. In die »pièces à rire« reihen sich zwanglos die Fabliaux, der *Dit de l'Herberie* und ein Débat ein. Die persönlichen Gedichte fassen die Herausgeber unter dem Titel »Poèmes de l'infortune« zusammen – nicht ohne Grund, denn sie alle behandeln das ziemlich miserable Leben des Dichters. Aus ihnen erfahren wir viel über seine Person, seine Lebensumstände, seinen Charakter. Und hier finden sich Zeilen, die man nicht ohne Bewegung liest; etwa zwei Verse, die in geglückter Formulierung und ohne allzu direkte Aussage das Elend seines Daseins wiedergeben: »L'esperance de l'endemain,/Ce sont mes festes.« (vv. 114-115)<sup>222</sup> (»Meine Feste, die bestehen in der Hoffnung auf das Morgen«).

Diese Verse stehen in dem Gedicht *Le mariage Rustebeuf*. Der Dichter hat, wie wir hier genauestens erfahren, am 2. Januar 1261 geheiratet, weder aus Liebe noch Vernunft, sondern in einem Anfall von Narrheit, zum Kummer seiner Freunde, zur Freude seiner Feinde. Von seiner Frau gibt er folgende Beschreibung:

Et si n'est pas gente ne bele;  
Cinquante anz a en s'escuele,  
S'est maigre et seche:  
N'ai pas paor qu'ele me treche.  
Despuis que fu nez en la greche  
Diex de Marie,  
Ne fu més tele espouserie. (vv. 35-41)<sup>223</sup>

Und sie ist nicht lieblich und nicht schön;  
Fünfzig Jahre hat sie auf dem Buckel,  
Und sie ist mager und ausgetrocknet:  
Ich habe keine Angst, daß sie mich betrügt.  
Seit in der Krippe geboren wurde  
Gott, Marias Sohn,  
Hat es keine solche Ehe gegeben.

---

<sup>222</sup> Bd. 1, S. 551 (*Le mariage Rustebeuf*).

<sup>223</sup> ebd., S. 548.

Das ist schon schlimm genug. Zu allem anderen war sie auch noch ärmer als er selbst: »Quant je la pris, petit avoie/Et ele mains« (vv. 96-97).<sup>224</sup> Beide wissen nicht, wovon sie existieren sollen. Und er wagt nicht, mit leeren Händen nach Hause zu kommen. Wir erinnern uns an Colin Muset. Vielleicht dürfen wir die ungalante Charakterisierung seiner Frau nicht gar so ernst nehmen. Das Thema der schlechten Heirat war bereits ein beliebtes literarisches Thema. Wir kennen ähnliches schon aus Adam de la Halles *Jeu de la Feuillée*. Ernstzunehmen ist jedoch sicherlich die Klage über die Armseligkeit seines Lebens, auch wenn die Beschreibung seiner Not etwas übertrieben sein mag, um Mitleid zu erregen.

Nicht sehr viel später dürfte die *Complainte Rustebeuf* entstanden sein. Dort erfahren wir, daß er drei Monate krank war, während seine Frau im Wochenbett lag, daß er bei einem Unglücksfall das rechte Auge verlor, sein Pferd sich ein Bein brach, kein Holz im Keller war, der Hauswirt die Miete, die Amme ihr Geld haben wollte, daß er seine ganze Habe verpfändet hat, alle Freunde ihm den Rücken kehren und seine einzige Hoffnung jetzt die Hilfe des Grafen von Poitiers ist. An diesen letzteren, seinen Gönner, ist also die *Complainte* adressiert. Wovon, wenn nicht von freigebigen Gönnern, sollte ein Spielmann leben! Und Rutebeuf hatte, wie Colin Muset, eine lebenslängliche Neigung zum Parasitentum. Ganz offen bekennt er einmal: »J'ai toz jors engressié ma pance/D'autrui chatel, d'autrui substance« (vv. 19-20).<sup>225</sup> Mögen die Mäzene, die Reichen, sich ruinieren! Nur eines hat Rutebeuf, wie wir noch sehen werden, nie getan: er hat nie aus Feigheit oder Gewinnsucht seine eigene Überzeugung verleugnet. Und es gibt kein einziges Gedicht von ihm, in dem er der höfischen Minnedichtung gehuldigt hätte, bloß um sich einer einträglichen Konvention anzupassen.

Auch in der *Complainte* ist das persönliche Elend bzw. seine Schilderung in Verse gegossen, wie sie kaum ein mittelalterlicher Dichter sonst gefunden hat. Wie verschieden ist seine Dichtung heute im Ton gegenüber früheren Zeiten, da er noch glücklich war, so meint er selbst. Und wo sind alle die Freunde von einst geblieben?

Que sont mi ami devenu  
Que j'avoie si pres tenu  
Et tant amé?  
Je cuit qu'il sont trop cler semé; [...]  
C'onques, tant com Diex m'assailli  
En maint costé,  
N'en vi un seul en mon osté.  
Je cuit li vens les a osté,  
L'amor est morte:  
Ce sont ami que vens enporte,  
Et il ventoit devant ma porte  
Ses enporta ... (vv. 110-124)<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> ebd., S. 550.

<sup>225</sup> ebd., S. 576 (*La mort Rustebeuf*).

<sup>226</sup> ebd., S. 556-557 (*La complainte Rustebeuf*).

Was ist aus meinen Freunden geworden,  
 Die ich so nahe bei mir hielt  
 Und so sehr liebte?  
 Wie dünn sind sie gesät; [...]  
 Niemals mehr, seit Gott mich  
 Von so mancher Seite schlug,  
 Sah ich einen von ihnen in meinem Haus.  
 Ich glaube, der Wind hat sie entführt,  
 Tot ist die Liebe:  
 Freunde sind es, die der Wind entführt,  
 Vor meiner Türe weht ein starker Wind  
 Und führte sie fort.

Das sind Verse, in welche sich die Trauer um das schöne Einst und um den Verlust der Freunde selber kristallisiert hat. Aber die gedämpfte Klage schlägt plötzlich um in einen Zorn, der ebenso echter Rutebeuf ist: Mestre Orri will er die treulosen Freunde bringen und sie dort hinterlassen. Mestre Orri aber – das muß man wissen – war zu jener Zeit der Chef der Pariser Abortleerungskolonie.

Das ist ein Ton, der bei Rutebeuf häufig ist. Ihm verdankt er seinen Namen, der ein Spitzname ist: »rudis bos« – »rude bæuf« (= der »rüde Ochse«). Darauf verweist er selber mehrere Male, und aus diesem Namen leitet er das Recht zur Grobheit ab. So endet *Le sacristain et la femme au chevalier* mit den folgenden Versen:

Et Rustebués en un conte a  
 Mise la chose et la rima.  
 Or dist il que, s'en la rime a  
 Chosë ou il ait se bien non,  
 Que vous regardez a son non.  
 Rudes est et rudement oevre;  
 Li rudes hom fet la rude oevre.  
 Se rudes est, rudes est bués;  
 Rudes est, s'a non Rudebués.  
 Rutebués oevre rudement,  
 Sovent en sa rudece ment. (vv. 750-760)<sup>227</sup>

Und Rutebeuf hat diese Sache  
 Zu einer Erzählung verarbeitet und in Reime gebracht.  
 Nun hat er gesagt, wenn es im Reim  
 Etwas gibt, was nicht gut sei,  
 Ihr dann auf seinen Namen achten sollt.  
 Rüde ist er und rüde macht er seine Arbeit;  
 Der rüde Mensch macht eine rüde Arbeit.  
 Wenn er rüde ist, ist er ein rüder Ochse;  
 Rüde ist er, und er heißt »Rüder Ochse«.  
 Rutebeuf macht eine rüde Arbeit,  
 In seiner Rüdheit lügt er oft.

Er war also stolz auf eine Grobheit, die offensichtlich einen nicht unerheblichen Teil seiner Originalität ausmachte, wovon wir uns durchaus noch ein Bild machen kön-

<sup>227</sup> Bd. 2, S. 210 (*Le sacristain et la femme au chevalier*).

nen. Seine grobe und scharfe Satire richtete sich gegen alle Stände und Berufe. Er verschonte nicht einmal den König, Ludwig den Heiligen, den er andererseits einmal in seiner Not um Hilfe angeht. Unversöhnlich verfolgte er die Bettelorden, aus Gründen, die noch zu erklären sind. Der einzige Stand, den er liebte, den er gegen alle Angriffe verteidigte, sind die Studenten. Es kann kaum ein Zweifel darüber geben, daß Rutebeuf selber studiert hat: er war sehr belesen, konnte nachweislich Latein, kannte die Verhältnisse an der Sorbonne ausgezeichnet, und der Kampf um die Lehrstühle hat ihn jahrelang erregt und zum Eingreifen veranlaßt.

Die Studenten erscheinen ihm als die einzigen Menschen, die nicht von der ihm besonders verhaßten Kardinalsünde der Habgier, der Avaritia, beherrscht werden, sondern ein eher ausgabefreudiges Völkchen darstellen. Mit seinem Gedicht *De l'estat du monde* hat er einen Ständespiegel geschrieben, der kein gutes Haar an den Zeitgenossen läßt. Zuerst sind die schwarzen und die weißen Mönche dran, das heißt Benediktiner und Zisterzienser, die schamlos immense Reichtümer anhäufen:

Qui toz sont sers a Covoitise.  
Toz jors vuelent sanz doner prendre,  
Toz jors achatent sanz riens vendre;  
Il tolent, l'en ne lor toit rien. (vv. 20-23)<sup>228</sup>

Die alle Sklaven der Habgier sind.  
Immerzu wollen sie nehmen, ohne zu geben,  
Immerzu kaufen sie, ohne etwas zu verkaufen;  
Sie nehmen weg, ihnen aber nimmt man nichts weg.

Sie kümmern sich um alles, nur nicht um Christus und die Heilige Schrift. Noch schlimmer sind die Brüder von den Bettelorden, die das Armutsideal verkünden und sich dabei mästen. Kaum besser sind die Weltgeistlichen, die kalten Blutes zusehen, wie die Armen an Hunger und an Kälte sterben, wenn sie nur selber ihre Börse voll haben. Die nächsten Opfer Rutebeufs sind die Laien, die Beamten, Schulzen, Amtsvorsteher; sie alle wetteifern mit dem Klerus darin, die Armen um den Rest ihrer Habe zu bringen. Die Ritterschaft ist heruntergekommen: vorbei ist es mit dem Heldentum und mit dem Glanz freigebiger Höfe. Die meisten haben sich auf den Raub verlegt:

Je n'i voi Rollant n'Olivier,  
Tuit sont noié en un vivier;  
Et bien puet veoir et entendre  
Qu'il n'i a més nul Alixandre.  
Lor mestiers defaut et decline;  
Li plusor vivent de rapine.  
Chevalerie a passé gales. (vv. 149-155)<sup>229</sup>

---

<sup>228</sup> Bd. 1, S. 384 (*De l'estat du monde*).

<sup>229</sup> ebd., S. 387-388.

Da sehe ich keinen Roland und keinen Olivier,  
Alle sind in einem Reich ertrunken;  
Und wohl ist zu sehen und zu hören,  
Daß es keinen Alexander mehr gibt.  
Man bedarf ihrer immer weniger;  
Die meisten leben von Raub.  
Die schöne Zeit des Rittertums ist vorüber.

Traurige Bilanz eines kritischen Zeitgenossen! Schlimm steht es vor allem mit der Kirche selbst. Kein Prälat, der sich nicht der »Dame Symonie« – der Simonie – ausgeliefert hätte. Nur eine Ausnahme macht Rutebeuf bei diesem bösen Grabgesang für die herrschenden Stände und Institutionen der mittelalterlichen Gesellschaft; sie betrifft natürlich die Studenten: »Briefment, tuit cler, fors escoler,/Vuelent Avarisce acoler« (vv. 89-90).<sup>230</sup> »Clerc«, meint hier nicht so sehr Kleriker als Intellektuelle, Gebildete, durch Schulen Gegangene.

In einem anderen Gedicht, *Les plaies du monde*, stellt er die ganze Welt als im Verfall befindlich dar. Hauptursache für ihren Niedergang ist, daß kein Mensch mehr an das Gebot der Nächstenliebe denkt. Das Volk, als dessen Sprecher sich Rutebeuf fühlt, wird von allen anderen Ständen dem Elend ausgeliefert. Der Klerus sammelt fleißig Almosen für die Armen und steckt sie sich selbst in die Tasche. Die Priester fürchten nicht einmal die Strafe, die sie im Jenseits erwartet. Die Ritterschaft ist der einstigen Verdienste unwürdig geworden. Nur die Studenten, arm und anständig, verdienen, daß man sie liebt. Und Rutebeuf bekennt diese Liebe ganz offen:

Cels pris, cels aim et je si doi;  
Cels doit l'en bien moustrer au doi,  
Qu'il sont el siecle cler semé  
Si doivent estre miex amé. (vv. 101-104)<sup>231</sup>

Diese preise und liebe ich und muß es tun;  
Auf diese muß ich mit dem Finger zeigen,  
Denn sie sind selten genug in der Welt,  
Und daher muß man sie am meisten lieben.

Rutebeufs Liebe zu den Studenten ist jedoch nicht so blind, die Gefahren, die ihnen drohen, zu übersehen. Die Studenten des 13. Jahrhunderts waren alles andere als sanfte Lämmer; schwere Tumulte waren bei ihnen an der Tagesordnung, und es wurde über die Maßen gezecht. Deshalb ermahnt Rutebeuf seine Lieblinge, mit dem Geld, das die Eltern für sie opfern, behutsam umzugehen und es nicht in den Kneipen zu verschleudern und nicht mit Waffen aufeinander loszugehen. Solche Ereignisse, wie sie hier beschworen werden, haben im 13. Jahrhundert in Paris mehrfach stattgefunden. Griff die königliche Polizei in die manchmal blutig ausartenden Studentenkrawalle ein, dann schloß die Universität aus Protest gegen diesen Eingriff des Staats in ihre Autonomie ihre Pforten.

---

<sup>230</sup> ebd., S. 386.

<sup>231</sup> ebd., S. 381 (*Les plaies du monde*).

Aus einem solchen Anlaß heraus schrieb Rutebeuf seinen *Dit de l'Université de Paris*, wo er das Beispiel eines armen Bauernsohns anführt, der mit dem mühsam ersparten Geld des Vaters sich in Paris zuerst schöne Kleider und Waffen kauft, um sich dann als Schläger, Säufer und Schürzenjäger zu betätigen, anstatt ordentlich zu studieren.

Rutebeuf kennt sich bei den Studenten aus, und es scheint, als hätte er das von ihm so getadelte Verhalten selbst einmal vorexerziert und als sei seine akademische Karriere im Dunst der Wirtshäuser gescheitert. Es ist höchst wahrscheinlich, daß er aus der Champagne stammte, vermutlich zum Studium nach Paris zog und dort für den Rest seines Lebens hängenblieb. 1277 war er noch am Leben, wie ein mit Sicherheit datierbares Gedicht bezeugt. Wann und unter welchen Umständen er gestorben ist, das wird wohl nie auszumachen sein. Rutebeuf beherrschte, wie schon angedeutet, das Latein. Bei seinen Marienmirakeln fußt er weitgehend auf lateinischen Vorlagen. In seinem Gedicht *La Voie de Paradis* übersetzt er eine längere Passage aus den *Metamorphosen* Ovids und glossiert sie. Unter seinen Bibelzitierten sind auch sehr ungewöhnliche und seltene, die eine vorzügliche Kenntnis der *Vulgata* voraussetzen. Sein Eingreifen in die Streitigkeiten zwischen Ordens- und Säkularklerus stützt sich auf Argumente, die oft den lateinischen Streitschriften dieser Zeit entnommen sind. Er ist also ein bestens informierter Publizist. Die volkssprachliche Literatur aller Gattungen war ihm vertraut, auch wenn er nie Geschmack an den höfischen Genera gefunden hat. Dichtete er, um für Geld die Leute zu amüsieren, dann scheute er auch vor den massivsten und unanständigsten Themen nicht zurück, wie das skatologische Fabliau zeigt, das den vielsagenden Titel *Le pet au vilain* trägt.

Den wahren, echten Rutebeuf, finden wir, um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen, in dem engagierten Autor, Publizisten und Satiriker, der unbestechlich seine Auffassung in öffentlichen Streitfragen vertritt und der seinen Freunden unerschrocken auch nach deren Fall in die Ungnade die Treue hält. Der rücksichtslose Kampf gegen die Bettelorden muß für Rutebeuf geradezu eine Tollkühnheit gewesen sein.

Um diese Zusammenhänge zu verstehen und den vielleicht wesentlichsten Teil von Rutebeufs Werk würdigen zu können, müssen wir uns, so gut es geht, mit den Kämpfen um und an der Pariser Universität vertraut machen. Wir dürfen freilich dabei nicht übersehen, daß Rutebeufs Haß auf die Bettelorden nicht zuletzt auf der Haltung eines Spielmanns beruht, dem die Moralpauken der Mönche ein Dorn im Auge sein mußten. Die eifrigen Propagandisten der drei »evangelischen Räte«, Armut, Keuschheit und Gehorsam, suchten ja alle bescheidenen Freuden des Daseins zu verbieten und damit dem Beruf Rutebeufs das Wasser abzugraben. Den Wohlhabenden nehmen sie das Geld in Form von frommen Stiftungen ab, für die sie dann das Seelenheil versprechen, und verbieten, wie Rutebeuf klagt:

Et les dansses et les caroles,  
Vieles, tabors et citoles  
Et deduis de menesterez. (vv. 259-261)<sup>232</sup>

Und die Tänze und Carolen,  
Die Geigen, Trommeln und Gitarren  
Und alle Lustbarkeiten der Spielleute.

Und dem König selbst wirft Rutebeuf die Bigotterie vor, die ihn bewog, sich der Kurie und den anmaßenden Forderungen der Bettelorden zu beugen.

Werfen wir jedoch einen Blick auf die Entwicklung an der Sorbonne, in der großen Blütezeit der Scholastik. Vergessen wir dabei nicht, daß es auch die Zeit des Thomas von Aquin und des Bonaventura ist, von anderen überragenden Geistern jener Epoche zu schweigen. Zu Beginn des 13. Jahrhunderts war es der Pariser Universität gelungen, durch geschicktes Agieren sich aus der Abhängigkeit von dem Bischof von Paris zu befreien und sich vom Papst das Privileg einer weitgehenden Autonomie geben zu lassen. Innozenz III. ordnet an, daß die Universität einen eigenen Vertreter an die Kurie entsenden sollte, den die Magister selbst wählen konnten. 1215 wurde den Professoren das Recht zugestanden, die Vorlesungen bei Konflikten zu suspendieren. Von diesem Recht machten sie erstmals 1229 Gebrauch, als die königliche Polizei sich in Studentenunruhen einmischte. Fast drei Jahre lang dauerte die Unterbrechung des Unterrichts, bis König Ludwig IX. auf Vermittlung des Papstes hin die Privilegien der Professoren anerkannte. Die Jurisdiktion des Bischofs von Paris wurde streng begrenzt. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts hatte die Universität Statuten, die sowohl ihre Autonomie zu sichern schien, als auch die Ordnung der Fakultäten festlegten. Die drei »höheren« Fakultäten, Theologie, kanonisches Recht und Medizin standen zahlenmäßig weit hinter den »Artes liberales«, der Artistenfakultät, zurück. Die letztere stellte den Rektor.

Inzwischen hatte sich eine Entwicklung angebahnt, die ungleich schwerere Konflikte heraufbeschwören sollte. Im Jahre 1217 siedelten sich die Dominikaner in Paris an. Sie gründeten ein Kloster in den Gebäuden, die bis dahin den Santiago-Pilgern zur Verfügung standen. Daher der Name Jacobins; knapp sechshundert Jahre später sollte dieser Name bekanntlich den radikalsten Revolutionären zufallen, die sich ebenfalls dort versammelten. Es dauerte nicht lange, bis sich die Dominikaner in die Universität drängten. Die Franziskaner, die, dem Geist ihres großen Ordensgründers gemäß, die Gelehrsamkeit zunächst als eine der großen Eitelkeiten dieser Welt verwarfen, folgten alsbald nach. Wenige Jahre nach den Dominikanern, den »domini canes« – wie sie etymologisierend genannt wurden wegen ihrer Rolle in der Inquisition –, etablierten sich die Franziskaner in Paris – wegen ihres Stricks an der Kutte, der »corde«, »frères cordeliers« oder kurz »cordeliers« genannt. Die Konkurrenz zu den Dominikanern erweckte auch bei ihnen das Bildungsbewußtsein, und dies erst recht, nachdem die Lehre des heiligen Franz von Assisi von Joachim von Fiore zu einer chiliastischen Doktrin vom dritten Reich des Heiligen Geistes ausgebaut worden war, dessen Träger eben sie, die Franziskaner, sein

---

<sup>232</sup> Bd. 2, S. 289 (*De frere Denise*).

wollten. Die Magister der Universität, vor allem der Artistenfakultät, durchweg Angehörige des Weltklerus, nahmen die Ordensbrüder zunächst freundlich auf. Als die Professoren der Universität jedoch bei den vorhin erwähnten Streitigkeiten mit dem König und dem Bischof von Paris für fast drei Jahre, von 1229 bis 1231, in den Streik traten, nutzten die beiden Bettelorden die Chance und richteten ihrerseits – als Streikbrecher – Lehrstühle ein. Damit war der Krach da. Hinzu kam ein weiterer Grund für die Verbitterung der Weltgeistlichen: Die Bettelbrüder hatten das Recht, überall, wo sie wollten, die Beichte zu hören, die Kommunion zu erteilen, die Messe zu lesen und Almosen zu sammeln, während die Weltgeistlichen auf ihre oft ärmliche Pfarrei angewiesen und über die unlautere und weidlich ausgenutzte Konkurrenz der Mendikanten erbittert waren. Rund zwanzig Jahre hindurch blieb es indessen bei einem Zustand äußerlich gewährten Friedens, den die Orden zum Ausbau ihrer Position benutzten.

1250 erlangten die Bettelorden vom Papst praktisch das Recht, die »licentia docendi« an Angehörige ihres Ordens zu verleihen, ohne vorher die Universität zu befragen. Jetzt erst wehrten sich die Professoren energisch, zunächst aber ohne Erfolg. 1253, bei neuen Studentenkrawallen, suspendierten sie erneut aus Protest gegen die Eingriffe des Königs und des Bischofs die Vorlesungen; die Dominikaner weigerten sich, sich ihnen anzuschließen. Daraufhin schlossen die Professoren ihre Kollegen von den Bettelorden aus ihrem Kreis aus. Diese reagierten prompt: in Abwesenheit des Königs klagten sie die Professoren bei dem Reichsverweser, dem Grafen von Poitiers, und beim Heiligen Stuhl der Verschwörung gegen die Kirche an. Ich muß die Einzelheiten dieses Streits übergehen und beschränke mich auf die wesentlichen Daten. Die Professoren erreichten durch eine nach Rom gesandte Abordnung unter Führung von Wilhelm von Saint-Amour, daß die Beicht-, Kommunion- und Meßprivilegien der Bettelorden vom Papst aufgehoben und ihre Universitätsvertreter angehalten wurden, sich den Statuten der Universität zu fügen. Aber im Dezember 1254 wurde ein Franziskaner zum Papst gewählt: Alexander IV.; er annullierte die Verfügung seines Vorgängers und verordnete durch eine Bulle die volle Wiedereinsetzung der Ordenslehrer in ihre Rechte. Die Professoren, die sich widersetzten, wurden exkommuniziert. In dieser bedenklichen Situation erhielten die Weltgeistlichen eine Hilfe, die sie am wenigsten erwartet hatten. Der Franziskaner Gerardo di Borgo San Donnino veröffentlichte 1254 eine Schrift mit dem Titel *Evangelium aeternum*. Hier war in aller Offenheit verkündet, daß das Reich des Heiligen Geistes, der Armut und der Mönchsorden angebrochen sei, das Reich, dessen Führung den strengen Franziskanerspiritualen gehöre, das Reich, in dem die kirchliche Hierarchie ihr Existenzrecht verloren habe.

Das war nicht nach dem Geschmack der Kurie: der Papst ließ das *Evangelium aeternum* in Paris öffentlich verbrennen. Die Bettelorden waren durch diese Schrift in den Augen der Kurie schwer kompromittiert. Die Weltgeistlichen der Universität benutzten diese Gelegenheit, um einen schweren Schlag gegen die Bettelorden zu führen. Ihr geistiger Führer, Wilhelm von Saint-Amour, schleuderte gegen sie seine Streitschrift *De periculis novissimorum temporum*, in der die Bettelorden der Empörung gegen die Kirche, ketzerischer Bestrebungen und usurpatorischer Tendenzen angeklagt und als Vertreter des Antichrist dargestellt wurden. Wilhelm von Saint-Amour empfahl, die Bettelmönche an der Ausübung des geistlichen Amtes zu hin-

dern und sie zur manuellen Arbeit und zu bescheidenem Leben, entsprechend ihren Gelübden, zu zwingen.

Ludwig dem Heiligen, der inzwischen von seinem Kreuzzug zurückgekehrt war, gelang es, Frieden zu stiften. Er war nicht von langer Dauer. Der Papst enthob Wilhelm von Saint-Amour und drei weitere Professoren aller Würden und Ämter, wies den Bischof von Paris an, sie zu exkommunizieren und ersuchte König Ludwig, sie zu verbannen und Wilhelm von Saint-Amour gefangenzusetzen. Der König erreichte es, daß die Weltgeistlichen sich vor einem Gerichtshof in Rom verantworten konnten. Aber es kam, wie es kommen mußte. Der Papst zwang die Professoren zum Nachgeben. Nur Wilhelm von Saint-Amour widerstand und wurde dafür im August 1257 in seinen Heimatort Saint-Amour verbannt. Den Professoren wurde jede Verbindung zu Wilhelm untersagt, und somit war die Sache der Universität verloren. Der Widerstand schwelte indessen noch lange weiter. Eine Bulle vom Juni 1259 verurteilte Schriften in lateinischer und französischer Sprache, die offen für Wilhelm von Saint-Amour Partei ergriffen.

Zu den letzteren, den Schriften in der Vulgärsprache, gehören die Gedichte unseres Rutebeuf, und nicht allein sie, sondern auch der *Rosenroman* des Jean de Meung. Aus diesem Grunde war es notwendig, die Entwicklung an der Pariser Universität zu skizzieren und ihre wichtigsten Stadien zu nennen. Zum Verständnis des *Rosenromans* wird es zusätzlich nötig sein, die Auseinandersetzung der kirchlich-orthodoxen Theologie mit dem Averroismus in Erinnerung zu rufen.

Rutebeuf war ein unerschrockener und bedingungsloser Parteigänger der weltgeistlichen Professoren und insbesondere Wilhelm von Saint-Amour. Seine polemische Dichtung zeigt uns, wie sehr der Streit um die Universität zur Angelegenheit eines breiten Publikums geworden war. Rutebeuf war offenbar so etwas wie der Propagandist der Universität bei dem nicht-gebildeten Publikum, das von den lateinischen Streitschriften nicht erreicht wurde. Mit Wilhelm von Saint-Amour muß ihn ein ziemlich enges Freundschaftsverhältnis verbunden haben. Nicht nur, daß er die wichtigsten Argumente von Wilhelms Schrift *De periculis novissimorum temporum* in wirksame volkssprachliche Polemik umsetzt: er hat auch dem Vorkämpfer der Universität nach dessen Verbannung die Treue gewahrt und dem Unterlegenen ein schönes Gedicht gewidmet, welches das Recht seiner Sache über alle päpstliche und königliche Entscheidung hinweg aufrechterhält: die *Complainte de Maistre Guillaume de Saint-Amour*.

Das früheste Gedicht, mit dem Rutebeuf in den Streit eingriff, ist die *Descorde de l'université et des Jacobins*. Rutebeuf hat es geschrieben in der Reaktion auf den offenen Ausbruch der Feindschaft zwischen Welt- und Ordensklerus. Im Februar 1254 hatten die Professoren der Universität in einem an alle Prälaten der Kirche gerichteten Manifest gegen das Verhalten der Bettelorden protestiert. Rutebeuf leistet seine propagandistische Schützenhilfe:

Rimer m'estuet d'une descorde  
Qu'à Paris a semé Envie  
Entre gent qui misericorde  
Sermonent et honeste vie.  
De foi, de pais et de concorde  
Est lor langue moult replenie,

Més lor maniere me recorde  
Que dire et fere n'i soit mie. (vv. 1-8)<sup>233</sup>

Ich muß in Reimen von der Zwietracht berichten,  
Welche der Neid zu Paris gesät hat,  
Bei Leuten, die nur Barmherzigkeit  
Predigen und ehrenhaftes Leben.  
Ihre Rede quillt über von Glauben.  
Frieden und Eintracht,  
Ihr Verhalten aber erinnert mich daran,  
Daß Reden und Handeln zwei verschiedene Dinge sind.

Dann nennt er die Schuldigen: »Sor Jacobins est la parole« (v. 9).<sup>234</sup> Die Dominikaner, die alle Leute zur Sanftmut ermahnen, haben den Zwist vom Zaun gebrochen, bloß weil sie mit aller Gewalt Lehrstühle haben wollen. Im Zeichen der Demut sind sie angetreten, der Stolz aber hat sie verführt. Jetzt treten sie auf wie der Wolf im Schafspelz, perfekte Heuchler, die Gott beim Jüngsten Gericht für ihre Taten zur Rechenschaft ziehen wird. Seit sie in Rom gegen die Universität Klage erheben, kann er – Rutebeuf – nicht mehr glauben, daß es unter ihnen noch einen »prodome«, einen Ehrenmann gibt. Dann faßt er abschließend seine Meinung zusammen: »Des Jacobins vous di la somme« (v. 61).<sup>235</sup> Er würde, um einem Jacobin, der in Not geraten ist, zu helfen, nicht einmal die Schale eines Apfels opfern. Rutebeufs Zorn entlädt sich erst recht bei der Nachricht von der Verbannung Wilhelms von Saint-Amour. Sein Aufruf ergeht an alle Fürsten der Christenheit:

Oiez, prelat et prince et roi,  
La desreson et le desroi  
C'on a fet a mestre Guillaume:  
L'en l'a bani de cest roiaume! (vv. 1-4)<sup>236</sup>

Hört, Prälaten und Fürsten und Könige,  
Von der Beleidigung und dem Verbrechen,  
Die man Magister Wilhelm angetan hat:  
Man hat ihn aus diesem Königreich verbannt!

Dann folgen die heftigsten Invektiven gegen die Ordensgeistlichen, gegen den Heiligen Stuhl, der sich ihren Intrigen beugt. Der König wird aufgefordert, das an Wilhelm von Saint-Amour begangene Unrecht wiedergutzumachen.

Wir wissen, daß Rutebeufs Eingreifen nichts half. König Ludwig der Heilige war ein zu folgsamer Sohn der Kirche, um sich gegen den Papst zu stellen, und er war ein zu guter Politiker, um nicht dem Frieden an der Universität einen Mann zu opfern, der, wie immer er im Recht sein mochte, doch eine Renitenz entfaltetete, die nur weitere Unruhe gestiftet hätte. Es konnte ihm kaum entgehen, daß hinter der Hal-

---

<sup>233</sup> Bd. 1, 5.238-239 (*De la descorde de l'université et des Jacobins*).

<sup>234</sup> ebd.

<sup>235</sup> ebd., S. 241.

<sup>236</sup> ebd., S. 243-244 (*De maistre Guillaume de Saint Amour*).

tung Wilhelms von Saint-Amour und der übrigen Weltgeistlichen auch sehr viele recht materielle und egoistische Interessen standen. Wir dürfen auch nicht vergessen, wie sehr der Ehrgeiz dieser Weltgeistlichen davon verletzt werden mußte, daß die überragenden Exponenten der Bettelorden, der Dominikaner Thomas von Aquin und der Franziskaner Bonaventura, die Studenten der Universität in ihren Bann zogen.

Rutebeuf läßt sich durch die Niederlage nicht entmutigen. Seine Angriffe gegen die Orden werden schärfer als je zuvor. Er denunziert sie als die Scharen des Antichrist, die sich unter der Maske der Demut heuchlerisch in die Kirche einschleichen, um sie sich zu unterwerfen.

Solche Gefühle bestimmen seinen *Dit des Regles*. Mit »Regles« sind die Ordensregeln gemeint, gegen welche sich die Mönche ständig vergehen. Die Einleitung klingt freilich ziemlich resigniert:

Puis qu'il covient verité tere,  
De parler n'ai je més que fere.  
Verité ai dite en mains bons leus:  
Or est Il dires pereilleus  
A cels qui n'aiment verité,  
Qui ont mis en auctorité  
Tels choses que metre n'i doivent. (vv. 1-7)<sup>237</sup>

Da man die Wahrheit verschweigen muß,  
Hab' ich gar nichts mehr sagen.  
Die Wahrheit habe ich an vielen Orten gesagt:  
Jetzt aber ist es gefährlich zu sprechen  
Angesichts derjenigen, welche die Wahrheit nicht mögen  
Und Dinge zu Glaubensartikeln erhoben haben,  
Mit denen sie dies nicht tun dürften.

Die ersten Verse sind deutlich eine Reaktion auf eine Bulle Papst Alexanders IV., die im Jahr 1259 allen denjenigen schwere Strafen androhte, die gegen die Bettelorden zu Felde zogen. Die hierauf folgenden Verse beziehen sich auf die Auslegung der Heiligen Schrift durch die Bettelorden, die aus der Bibel die Argumente für ihren eigenen Führungsanspruch holten. Dann gehen die Angriffe in massivster Form weiter. Die Ordensbrüder handeln wie der Fuchs, der sich zahm oder gar tot stellt, bis sein Opfer zutraulich in die Falle geht und abgewürgt wird. So handeln diejenigen, die vorgeben, sie sorgten nur für das Paradies. Sie machen sich an die Reichen und an die Wucherer heran, versprechen ihnen das Jenseits und nehmen ihnen dafür das Geld ab. Aber Gott wird mit ihnen und allen denjenigen, die ihren heuchlerischen Worten Glauben schenken, dereinst furchtbar abrechnen. Genauso wird es den Prälaten der Kirche ergehen, die dieses Treiben schützen und fördern. Die Mönche riechen es förmlich, wenn ein Reicher sich zum Sterben niederlegt. Dann kommen sie an und versprechen ihm das Himmelreich. Nur für die Armen, denen sie sich nach ihren Regeln widmen sollten, haben sie keine Messe übrig. Mit ihrem Anspruch auf Herrschaft über alle Seelen stellen sie sich gegen die Ge-

---

<sup>237</sup> ebd., S. 269 (*Des regles*).

setze der kirchlichen Hierarchie. Rutebeuf hatte kein Gefühl für die fundamentale historische Bewegung, mit der sich die Bettelorden als eine fast demokratisch zu nennende Strömung gegen die feudalisierte Kirche stellten.

Mit dem Gebot der Keuschheit nehmen, wie Rutebeuf meint, die Bettelbrüder es kaum genauer als mit den Gelübden von Armut, Liebe und Gehorsam. Aber auch hier sind sie so heuchlerisch, daß sie sich mit Vorliebe mit dem weiblichen Orden der Beguinen anfreunden. Diese Vorwürfe erhebt Rutebeuf über einige rhetorische Umwege, die sie gerade dadurch wirksam werden lassen. Für die Ordensbrüder, so meint er, ist immer diejenige Nonne die heiligste, die am schönsten ist: »Qui est plus bele s'est plus sainte« (v. 162). Dann heißt es von den Mönchen und den Beguinen: »Je ne dis pas que plus en facent,/Més il samble que pas nes hacent« (vv. 163-164).<sup>238</sup> Und wer diese »affirmatio per negationem« nicht begriffen hat, der wird durch ein Zitat aus einer Schrift des heiligen Bernhard von Clairvaux vollends aufgeklärt:

Et sains Bernars dist, ce me samble:  
»Converser homme et fame ensamble  
Sanz plus ouvrer selonc nature,  
C'est vertu si nete et si pure,  
Ce tesmoingne bien li escriz,  
Com de Ladre fist Jhesuschriz.« (vv. 165-170)<sup>239</sup>

Der heilige Bernhard sagt, wie mir scheint,  
Daß, wenn eine Frau und ein Mann zusammen sind,  
Ohne gemäß der Natur zu handeln,  
Dies dann eine ebenso reine Tat der Tugend darstellt,  
Das bezeugt die Heilige Schrift,  
Wie sie Christus mit dem heiligen Lazarus beging.

Gemeint ist natürlich, daß es ein Wunder wäre, wenn die Beziehungen zwischen den Mönchen und den Nonnen platonisch blieben. Auf diese Weise polemisiert Rutebeuf mit Hilfe des Bernhardzitats:

» Cum femina semper esse et non cognoscere feminam, nonne plus est quam mortuum suscitare?«<sup>240</sup>

»Immer mit einer Frau zusammen sein und sie nicht als Frau zu erkennen [im biblischen Sinne], ist das nicht mehr, als einen Toten auferwecken?«

Die Beguinen, mit deren fragwürdiger Frömmigkeit sich viele mittelalterliche Satiriker beschäftigten, erschienen Rutebeuf als würdige weibliche Gegenstücke zu den heuchlerischen Mönchen. Die Niederlage der Weltgeistlichen, besonders der Artistenfakultät, im Kampf mit den Orden wurde für Rutebeuf zum unzweifelhaften

---

<sup>238</sup> ebd., S. 275.

<sup>239</sup> ebd., S. 275-276.

<sup>240</sup> Sankt Bernhard, *Predigt LV zum Hohelied Salomonis*. Zit. nach Edmond FARAL und Julia BASTIN, op. cit., Bd. 1, S. 275, Anm. zu vv. 165-170.

Zeichen für den nahen Untergang der Welt. Der *Dit des Regles* wurde höchstwahrscheinlich im Jahre 1259 geschrieben. Und Rutebeuf rechnete wie viele seiner Zeitgenossen damit, daß im Jahre 1260 die Herrschaft des Antichrist beginnen und wenig später das Ende der Welt kommen würde. Es ist nicht ohne Ironie, daß diese Erwartung eigentlich ein Produkt der chiliastischen Phantasie der Franziskaner-spirituelle war, die – wie schon einmal angedeutet – die geschichtstheologische Theorie vertraten, daß nach der Zeit des Vaters (Altes Testament), vor Christus, und nach der Zeit des Sohnes (Neues Testament) mit dem heiligen Franz die Zeit des Heiligen Geistes angebrochen sei. Nach dieser Auffassung war die erste Zeit, die des Vaters, beherrscht vom mosaischen Gesetz, die zweite Zeit, die des Sohnes, von der hierarchischen Kirche, und die dritte Zeit, die Zeit vor dem Weltuntergang, sollte die Zeit sein, in der die Mönchsorden herrschen.

Diese Theorie – ausgebaut in der revolutionären und bis in die moderne Zeit hinein nachwirkenden Theorie vom dritten Reich des Heiligen Geistes von Joachim von Fiore – bot den Feinden der Bettelorden die Gelegenheit, diese der Häresie und der Verschwörung gegen die Kirche anzuklagen. Wilhelm von Saint-Amours und auch Rutebeufs Polemik bedient sich dieser Argumente ausgiebig. Und in der Tat war es auch so, daß die großen orthodoxen Vorkämpfer der Ideale der Bettelorden, voran Thomas und Bonaventura, die größte Mühe hatten, die heterodoxen Impulse des mönchischen Chiliasmus in die Bahn der Rechtgläubigkeit und der Kirchentreue zurückzulenken.

Für Rutebeuf waren diese das ganze 13. Jahrhundert erschütternde und die naive Vorstellung von der beständigen Gott-Welt-Harmonie des Mittelalters Lügen strafenden Kämpfe und ihr Ausgang – wie gesagt – konkrete Vorzeichen des Weltuntergangs, waren Signatur eines apokalyptisch endenden Verfalls. Alle Mächte des Bösen, des Antichrist, schienen sich ihm der Menschheit zu bemächtigen. Und so wird es verständlich, daß er alle Laster, Schlechtigkeiten, Intrigen, die er sah, als Erscheinungsformen des Bösen begriff, daß sie ihm zu Allegorien gerannen, zu Personifikationen von Mächten, die, greifbar nur im einzelnen, hinter den Taten der Menschen als apokalyptische Monstren wirksam waren. So wird bei ihm eine bereits alte, seit Prudentius nicht mehr versiegte Tradition wieder aktualisiert: das menschliche Treiben ist ein ständiger Kampf zwischen den Lastern und den Tugenden. Daher schreibt er einen *Dit de la Bataille des Vices contre les Vertus* – ein Werk voll bitterer Ironie. Dominikaner und Franziskaner, deren oberste Regel die »humilitas« ist, haben – da sie ja gesiegt haben – der Demut den Sieg über die »superbia« verschafft. »Humilitas« regiert jetzt überall. Und es ist nur recht und billig, daß ihre Vertreter sich jetzt große Paläste bauen, denn man kann ja nie wissen, wie lange der König ihren Plänen hold ist, und da heißt es Vorsorge treffen für Notzeiten.

Das ist Galgenhumor in Untergangszeiten, die für Rutebeuf vor allem durch eine Grundsünde geprägt sind, die Grundsünde der Bettelorden: die Hypokrisie. So war es nur folgerichtig, daß Rutebeuf auch einen *Dit d'Hypocrisie* schrieb. Dieses Gedicht ist aus zwei Gründen bemerkenswert. Den ersten will ich sogleich nennen: es ist – optimistisch, und zwar weil der Papst gestorben war. Alexander IV. war ein bedingungsloser Freund der Bettelorden, und er hatte – wie schon erwähnt – alle Angriffe gegen die Orden unter Strafe gestellt. Als er im Mai 1261 das Zeitliche

segnete, witterte Rutebeuf Morgenluft und wagte sich zum erstenmal seit Jahren wieder als Autor seines Werks mit Namen zu nennen. Hinzu kam, daß als Nachfolger Alexanders der aus Frankreich, aus Troyes, stammende Urban IV. gewählt wurde, von dem die Weltgeistlichen an der Universität erwarteten, daß er die Ordenspolitik seines Vorgängers widerrufen würde. In dieser Situation schrieb Rutebeuf seinen *Dit d'Hypocrisie*, eine Traumallegorie folgenden Inhalts:

Der Dichter träumt, am Ende einer langen Reise in einer großen Stadt anzukommen und von einem »prudhome« beherbergt zu werden. Dieser »prudhome« kennt die Gedichte seines Gasts und liebt sie. Er erzählt, daß viele Menschen diese Gedichte nur heimlich zu lesen wagen aus Angst vor den Parteigängern der Hypocrisie. Der Gastgeber nennt seinen Namen: er heißt Courtois. Dahinter verbirgt sich der Name des neuen Papstes: Urban. Bereits waren »courtois« und »urbanus«, »höfisch« und »städtisch«, nahezu Synonyme geworden. Courtois erzählt, daß seine Mutter Courtoisie war und daß seine Frau, Bonne Chère, das heißt »Wohlleben in Gestalt guter Mahlzeiten«, von Leuten getötet worden sei, die nur jene Menschen freundlich behandeln, die ihnen viel Geld aushändigen. Gemeint sind wieder die Ordensbrüder.

Auf die Frage des Dichters, wer der Herr von Stadt und Burg sei – gemeint ist Rom als Hauptstadt der Christenheit –, antwortet Courtois-Urbanus, daß viele auf die Nachfolge des soeben verstorbenen Herrn – des alten Papstes – Anspruch erheben: voran Vaine Gloire, Hypocrisie, Avarice, Convoitise – auf der anderen Seite Humilité, Bonne Foi, Charité und Loyauté. Der Autor verkleidet sich und wird Sekretär bei Hypocrisie. Auf diese Weise entdeckt er alle Schliche dieses Prätendenten, die in vielen Versen dargestellt werden und darin gipfeln, daß Hypocrisie es versteht, ihre Anhänger als große Gesetzgeber und Autoritäten an den verwaisten Hof einzuschleusen – gemeint ist die Kurie:

Tant a Ypocrisie ovrei  
Que grant partie a recovrei  
En cele terre dont je vin.  
Grant decretistre, grant devin  
Sont, a la court, de sa maignie. (vv. 291-295)<sup>241</sup>

Solange hat Hypocrisie gewirkt  
Bis sie sich eines so großen Teils des Landes bemächtigt hat,  
Aus dem ich kam.  
Große Gesetzgeber und große Propheten  
Sind, aus ihrem Gefolge, am Hof.

Aber Gott hat diesmal aufgepaßt in seiner Sorge um die Menschheit: »Mais Dieux regarda au damage/Qui venist a l'umain lineage« (vv. 303-304).<sup>242</sup> Und deshalb wird mit der Hilfe Gottes Courtois-Urbanus zum Papst gewählt. Der Dichter wacht auf aus seinem Traum und ist glücklich.

---

<sup>241</sup> ebd., S. 297 (*Le dit d'Hypocrisie*).

<sup>242</sup> ebd.

Der zweite Grund dafür, daß wir dieses Gedicht als besonders bemerkenswert ansehen, liegt in dem Umstand, daß es vorgibt, der Dichter habe einen prophetischen Traum. Das wäre an sich nichts Neues, denn die Tradition des prophetischen Traums in der Literatur ist seit Ciceros berühmtem *Somnium Scipionis* nicht mehr abgerissen. Neu indessen ist, daß sich in ihm nun das Weltgeschehen in Gestalt einer Auseinandersetzung von Allegorien darstellt.

Damit stellt sich uns auch das grundsätzliche Problem der Denk- und Stilform der Allegorie, des allegorischen Denkens überhaupt. Wir wollen es ins Auge fassen im Zusammenhang einer Betrachtung jenes großen, repräsentativen Werks des 13. Jahrhunderts, des *Rosenromans*.

# Der Rosenroman

## Einführung in den ersten Teil: Guillaume de Lorris

Ich hoffe, Ihnen zeigen zu können, daß dieses Werk es sehr wohl wert ist, gelesen zu werden – was allerdings bedeutet, rund 22 000 Achtsilberversen zu vereinnahmen.<sup>243</sup> Der *Rosenroman* hat zwei Autoren. Aber zwischen der Abfassung des ersten Teils und derjenigen des ganz anders gearteten zweiten Teils liegen rund vierzig Jahre. Zu sagen ist sogleich, daß die geistige Einstellung, das Weltbild der beiden Autoren so grundlegend verschieden ist, daß man versucht ist, in dieser Divergenz geradezu das Signal einer Zeitenwende zu erblicken.

Der erste Teil -von über 4000 Versen – stammt von Guillaume de Lorris. Zu datieren ist dieser Teil in die Zeit um 1230. Der Dichter gibt vor, daß er sein Werk geschrieben habe, um die von ihm geliebte Dame

(Qui) tant est di(g)ne d'estre amee  
Qu'el doit estre Rose clamee (vv. 43-44)<sup>244</sup>

(die) so würdig ist, geliebt zu werden,  
Daß sie Rose genannt werden muß. (Übers. K. A. Ott)

von seiner Liebe zu überzeugen.

In Vers 37-38 benennt er klar den Charakter seines Werks:

Ce est li Romanz de la Rose  
Ou l'Art d'Amors est toute enclose. (vv. 37-38)<sup>245</sup>

---

<sup>243</sup> Der ganze Komplex liegt zweimal in kritischer Ausgabe vor: 1. Ed. Ernest LANGLOIS, *Le roman de la rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun*, 5 Bde., Paris 1914-1924 (Nachdr. New York 1965) (Société des Anciens Textes Français); 2. Ed. Félix LECOY, *Guillaume de Lorris et Jean de Meun. Le roman de la rose*, 3 Bde., Paris 1970 (Les Classiques Français du Moyen Age). Vom ersten Teil, von Guillaume de Lorris, gibt es eine gute deutsche Übersetzung mit einer ebenso guten Einleitung: Guillaume de Lorris, *Der Rosenroman*, übersetzt und eingeleitet von Gustav INEICHEN, mit einem Vorwort von Wolfgang Stammeler, Berlin 1956 (Philologische Studien und Quellen). Eine vorzügliche Auswahl von beiden Teilen des Rosenromans besorgte Heinrich BIHLER, *Der Rosenroman von Guillaume de Lorris und Jean de Meun*, Tübingen 1966 (Sammlung romanischer Übungstexte 49). Vgl. auch die zweisprachige Ausgabe Guillaume de Lorris u. Jean de Meun, *Der Rosenroman* (hrsg. Karl August Ott), 3 Bände, München 1976-1979 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters 15).

<sup>244</sup> Zitiert wird nach der Ausgabe Ernest LANGLOIS, op. cit.; hier Bd. 2, S. 3.

So ist es der Roman von der Rose,  
In dem die Kunst der Liebe ganz enthalten ist. (Übers. K. A. Ott)

Dieser volkssprachlichen, ganz vom höfischen Geist durchtränkten »ars amatoria« schickt der Dichter eine Einleitung voraus, in welcher er die Traumform, die er verwendet, unter Berufung auf den spätlateinischen Dichter Macrobius, eine anerkannte Autorität, rechtfertigt. Er, der Dichter, träumt – das ist die Fiktion – in seinem zwanzigsten Lebensjahr, der Epoche, in welcher die Liebe sich des Menschen zu bemächtigen pflegt, daß er, natürlich im Liebesmonat Mai und ebenso natürlich an einem »locus amoenus«, mit Vogelsang, auf einer Wiese, am Fluß, auf einen Garten stößt, der von einer hohen Mauer umgeben ist:

Ou vintieme an de mon aage,  
Ou point qu'Amors prent le paage  
Des juenes genz, couchiez m'estoie  
Une nuit, si con je soloie,  
E me dormoie mout forment;  
Si vi un songe en mon dormant  
Qui mout fu biaux e mout me plot;  
.....  
Avis m'iere qu'il estoit mais,  
.....  
Ou tens amoreus, plein de joie,  
Ou tens ou toute rien s'esgaie,  
Que l'en ne voit boisson ne haie  
Qui en mai parer ne vueille  
E covrir de novele fueille. (vv. 21-52)<sup>246</sup>

Im zwanzigsten Jahr meines Lebens,  
An dem Punkt, an dem Amor den Wegzoll  
Von den jungen Leuten nimmt, hatte ich mich  
Eines Nachts zur Ruhe gelegt, wie ich zu tun pflegte,  
Und schlief sehr fest;  
Da sah ich in meinem Schlaf einen Traum,  
Der sehr schön war und mir gut gefiel;  
.....  
Es schien mir, daß es Mai war,  
.....  
In der liebevollen Zeit voller Freude,  
In der Zeit, wo alle Wesen fröhlich sind  
Und man keinen Busch und keine Hecke sieht,  
Die sich im Mai nicht schmücken  
Und mit neuem Laub bedecken wollte. (Übers. K. A. Ott)

Die Mauer ist mit Inschriften und Bildern bedeckt, die, weil die Mauer ja den Zugang zum Garten verwehrt, die entsprechenden Allegorien feindseliger Mächte darstellen: Haine, Felonie, Vilanie, Coveitise und die schielende Envie, die nur

---

<sup>245</sup> ebd.

<sup>246</sup> ebd., S. 2-3.

lacht, wenn Böses geschieht. Daneben findet unser Dichter Tristece und Vieillece, was ihm Grund zu ausgiebigen Erörterungen über Zeit und Vergänglichkeit bietet. Dazu kommen als weitere Mächte, die den Liebenden feindlich gesinnt sind, Pape-lardie – Synonym von Hypocrisie – und Povreté. Die Armut gilt als Hindernis auf dem Weg der Liebe, und so meint der Dichter, daß der Arme besser gar nicht erst geboren wäre, denn ein Leben ohne Liebe ist nicht lebenswert.

Er selber ist indessen guten Muts, denn der Vogelsang hat ihn gestärkt: er klopft an die Mauer, und es wird ihm aufgetan. Eine schöne Jungfrau öffnet ihm, die – einschließlich des Grübchens am Kinn – nach allen Regeln der Kunst beschrieben wird. Sie heißt Oiseuse – die »Müßige« –, eine bezaubernde Hopfpflanze, die keine andere Sorge kennt als sich zu schmücken und zu pflegen. Sie hat Dante Alighieri so beeindruckt, daß er wesentliche Züge von ihr für eine Episode seiner *Divina Commedia* übernommen hat.<sup>247</sup> Oiseuse eröffnet dem Dichter, daß der Garten, in den er jetzt eintritt, dem Herrn Dedit gehöre – also der Garten der Lust sei – und daß ihn hier Joie und Solaz erwarten. In diesen Bereichen höfischer Lust atmet nun freilich alles die Luft der höfischen Minne. Und auch die Vögel sind völlig davon infiziert: »Lais d'amors e sonez cortois/Chantoient en lor serventois« (vv. 703-704).<sup>248</sup> Oiseuse führt unseren Dichter auf eine herrliche Wiese, auf deren Rasen eine fröhliche Gesellschaft sich mit Singen und Tanzen unter Leitung von virtuosen Spielleuten ergötzt. Dame Leesse – die »Fröhlichkeit« – ist Vorsängerin, und Dame Cortoisie lädt unseren Dichter, der jetzt den Namen Amant erhält, ein mitzutanzten. Man erfährt, daß Dame Leesse den Herrn des Gartens, Dedit, zum Liebhaber hat. Nebenan tanzt Amor höchstpersönlich, in Blumen gekleidet und von munteren Vögeln umschwirrt. Bei sich hat er den jungen Regarz (= »Blick«), der Bogen und Pfeile bereithält. Die Pfeile sind eigens spezifiziert, sie tragen ja durch die Wunden, die jeder von ihnen verursacht, die Liebe in das getroffene Herz auf dem Weg über die Augen. Es gibt zwei Arten von Pfeilen: fünf goldene – Biauté, Simplece, Franchise, Compaignie, Biaus-Semblanz – und fünf schwarze, »Plus noir que deables d'enfer« (v. 960)<sup>249</sup> Orguiauz, Vilanie, Honte, Desesperance und Noviaus Pensers.

Nahe bei Amor hält sich Dame Richece auf, um die sich natürlich alle Anwesenden höchst beflissen zeigen. Amors Hof ist so intrigant wie idealisch, und die Schmeichler und Neider und Spione, die man aus der Minnelyrik kennt, drängeln sich vor: »A sa cort ot maint losengier,/ Maint traïtor, maint envieus« (vv. 1034-1035).<sup>250</sup> Ein Liebhaber hat es also auch in diesem Paradiesgarten der Lust nicht leicht. Der Amant wird es noch zu spüren bekommen.

Aber Richece hat für alles ein Gegenmittel parat. Sie führt – und das ist zugleich ihre eigene Existenzberechtigung – an der Hand einen von allen Menschen gelieb-

---

<sup>247</sup> Vgl. den Nachweis hierzu von Erich KÖHLER, » Lea, Matelda und Oiseuse«, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 78 (1962), S. 464-469 (wiederabgedruckt in: E. K., *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania*, Frankfurt am Main 1972, S. 370-376). Vgl. dazu auch Herbert KOLB, » Oiseuse, die Dame mit dem Spiegel«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 15 (1965), S. 139-149.

<sup>248</sup> Bd. 2, S. 37.

<sup>249</sup> ebd., S. 49.

<sup>250</sup> ebd., S. 53.

ten Jüngling, dem es nichts verschlägt, daß er einen weiblichen Namen führt: Larcege. Er stammt, wie es sich ziemt, aus dem Geschlecht Alexanders des Großen, dem großen legendären Musterbild für Freigebigkeit. Wie man jetzt schon sieht, bemüht sich der Dichter um maximale Vollständigkeit des allegorisierten Systems der Gefühle und Werte.

Unser Dichter fühlt sich in dieser Gesellschaft pudelwohl. Er unterhält sich mit Cortoisie, deren Schönheit alles überstrahlt, mit der munteren Oiseuse und deren Busenfreund Jonece. Er lustwandelt im Garten des Deduit und kommt dabei auch an die Quelle, an der einst der schöne Narcissus den Liebestod fand. Natürlich erfährt der Leser jetzt – als Exemplum – die ganze Narzißgeschichte.

Und hier passiert es nun. Im Spiegel der gleichen Quelle, die Narziß dereinst zum Verhängnis wurde und die jetzt »fontaine d'Amors« heißt, erblickt unser Dichter die Rose, die dem Roman den Namen gab, und er wird sogleich von einer unwiderstehlichen Begier gepackt, diese Rose zu besitzen. Darauf hat Amor nur gewartet. Der Liebesgott naht mit Riesenschritten und schießt unserem armen Dichter streng nach Vorschrift – ovidischer Provenienz – zunächst einmal den Pfeil Biauté durch das Auge ins Herz. Sofort wird seine Sehnsucht aktiviert. Aber Dornen hindern unseren Amant, die Rose zu pflücken. Um seinen Unternehmungsgeist zu beflügeln, schießt Amor jetzt der Reihe nach die übrigen Pfeile ab: Simplece, Franchise und Compaignie, die alle Damen zur Gnade stimmt, und schließlich Biaus-Semblanz, »... qui ne consent/A nul amant qu'il se repente/D'Amors servir, por mal qu'il sente« (vv.1842-1844).<sup>251</sup> Der anhaltende Beschuß verursacht unserem Amant begreiflicherweise einige Schmerzen. Zu deren Linderung werden ihm ein paar Salben verabreicht. Amor verschließt mit einem kleinen Schlüssel des Dichters Herz, damit nicht etwa Störungen eintreten, und gibt ihm Maßregeln für richtiges Lieben – getreu nach Ovid. Dann treten weitere Liebeshelfer auf: Doux Penser, Doux Parler und Doux Regarz.

Amor scheint plötzlich anderweitig beschäftigt und schickt einen Stellvertreter: Bel Accueil, den seine Herkunft bestens ausweist: »Fiz fu Cortoisie la sage« (v. 2793).<sup>252</sup> Sie sehen, die Allegorie ist perfekt und genau! Bel Accueil, zweifellos eine Eigenschaft der Rosen-Dame, möchte den Amant sogleich zu seiner Rose verhelfen, aber so schnell ist unser Roman nicht zu Ende. Es erscheinen nun furchtbare Gegner: Dangier und mit ihm seine Kumpane Malbouche, Paor, Jalousie und Honte. Ganz originell ist die Herkunft von Honte geschildert: ihre Mutter war die Raison, ihr Vater aber Mesfez (= »Untat«), der so abscheulich häßlich war, daß Raison nie mit ihm schlafen wollte; und Honte wurde allein durch den Anblick des Vaters gezeugt. Sie sehen, wie exakt die Allegorie hier vorgeht.

Raison verfügt also über ausreichend schlimme Erfahrungen. Sie warnt den Dichter und versucht, ihn zu sich, das heißt zur Raison zu bringen, was natürlich nichts hilft. Mit der tatkräftigen Unterstützung von Bel Accueil, Franchise, Pitié und Venus persönlich gelingt es unserem Amant, seine Geliebte Rose wenigstens einmal zu küssen. Aber schon eilt Jalousie heran, rasend vor Wut, zieht einen tiefen Graben

---

<sup>251</sup> ebd., S. 95.

<sup>252</sup> ebd., S. 142.

und eine hohe Mauer um die Rose und mobilisiert Dangier, Malbouche, Honte und Paor, damit sie Wache halten.

Bel Accueil, der treueste Helfer des Amant, wird von den bösen Mächten eingekerkert, das heißt die Dame darf den Amant nicht mehr empfangen; unser Amant ist allein – und bei diesem tristen Stand der Dinge hört der Anteil des Guillaume de Lorris auf. Wahrscheinlich hat der Tod die Arbeit des Dichters unterbrochen.

Dieser erste Teil ist – wie Sie leicht erkennen – seinem Wesen nach ganz und gar höfischen Charakters. Die Gestalt aber, welche hier die höfische Vorstellungswelt annimmt, ist neu: es ist die der *vollständig durchgeführten Allegorie*; und zwar ist – so könnte man summarisch sagen – das Gefühlsleben des höfisch Liebenden mit Hilfe der Allegorie episiert, oder anders gesagt: die eigentlich lyrische Situation hat die Gestalt des Romans angenommen. Mit diesem bedeutsamen literarischen Schritt sind Probleme verbunden, vor allem die Entwicklung der Allegorie selbst betreffend, die wir erst ins Auge fassen wollen, wenn wir auch den zweiten Teil des *Rosenromans* kennengelernt haben.

## Einführung in den zweiten Teil: Jean de Meung

Etwa vierzig Jahre später, also gegen 1280, fand Guillaume de Lorris' Werk einen Fortsetzer in Jean Chopinel (oder Clopinel) de Meung. Jean de Meung war ein Mann von völlig anderer Geistesart. Die Allegorie des Guillaume de Lorris wurde für ihn zum Vehikel für ganz andere Absichten. War der *Rosenroman* von Guillaume de Lorris als eine »ars amandi« konzipiert, so wurde daraus bei Jean de Meung eine fast revolutionär zu nennende, enzyklopädisch angelegte Satire und Gesellschaftskritik mit stark nach Häresie riechenden naturalistischen Elementen. Nicht ganz zu Unrecht hat man Jean de Meung einen Aufklärer des 13. Jahrhunderts, ja zuweilen den Voltaire des 13. Jahrhunderts genannt.

Sehen wir uns an, wie Jean de Meung das Werk weiterführt. Er setzt ein, wo Guillaume de Lorris aufgehört hat. Bel Accueil ist von den Feinden gefangengesetzt; unser Amant ist – seines besten Helfers beraubt – ratlos, verlassen, er beginnt ein wortreiches Lamento. Desespoir und Esperance streiten sich in seiner schwer verwundeten Seele – rund zweihundert Verse hindurch. Diesen Zwiespalt benutzt Raison, um das verlorene Terrain zurückzugewinnen:

»Beaus amis«, dist Raison la bele,  
»Coment se porte la querele?  
Seras tu la d'amer lassez?  
N'as tu pas eü mal assez?  
Que te semble or des maus d'amer?« (vv. 4229-4233)<sup>253</sup>

»Lieber Freund«, sagte Vernunft, die schöne,  
»Wie steht der Streit?  
Bist Du schon müde, noch zu lieben?

---

<sup>253</sup> ebd., S. 210.

Hast Du nicht genug Qual gehabt?  
Wie denkst Du jetzt von den Liebesqualen?« (übers. K. A. Ott)

Raison ist eine sehr eloquente Dame. Sie versucht, den Amant über Amors wahres Wesen aufzuklären, über die Qualen, die er seinen Gefolgsleuten auferlegt. Unser Rosenliebhaber aber will sein freiwilliges Dienstverhältnis zu Amor nicht aufgeben. Immerhin zeigt er sich interessiert, wie Raison wohl die Liebe definiert. Er braucht nicht lange darauf zu warten:

»Amour [...]

so spricht Raison,

C'est maladie de pensee  
Entre deus persones annexe,  
Franches entre eus, de divers sexe,  
Venant aus genz par ardeur nee  
De vision desordenee,  
Pour acoler e pour baisier,  
Pour aus charnelment aaisier.« (vv. 4377-4384 )<sup>254</sup>

»Liebe (...)  
Ist eine Krankheit des Denkens,  
Die zwei Personen gemeinsam ist,  
Die gegenseitig frei sind und verschiedenen Geschlechts,  
Welche den Leuten aus dem Verlangen kommt,  
Das der ungezügeltten Vorstellung entspringt,  
Sich zu umarmen und zu küssen  
Und sich fleischlich zu ergötzen.« (Obers. K. A. Ott)

Das ist nun keineswegs neu. Diese Theorie findet sich bereits dargestellt bei Andreas Capellanus. Andreas aber hatte diese physiologisch erklärte Liebe höfisch interpretiert, während unsere Raison dabei bleibt, sie aus dem puren Lust-Prinzip zu deuten. Dabei aber kommt schon der Philosoph zum Durchbruch, der in Jean de Meung steckt. Raison vertritt zwar – offiziell sozusagen – die spirituelle christliche Liebe gegen die geschlechtliche Liebe und gegen die Hörigkeit dieser letzteren, aber die Theorie, daß die Liebe nur zum Kinderzeugen da sei und sich darin erschöpfen solle – was dogmatisch ja durchaus in Ordnung ist –, erhält eine sehr bedenkliche Wendung: Die Natur hat in den Umgang zwischen Mann und Frau das Element der Lust eingeführt, damit das Menschengeschlecht ja nicht aussterbe: »Si que ja par succession/Ne fausist generacion« (vv. 4409-410).<sup>255</sup> Daß ja hinsichtlich der Nachfolge die Zeugung nicht versagt! Das klingt gewiß noch ganz plausibel und unanständig. Wir werden aber noch sehen, in welchen philosophischen Zusammenhang diese Theorie eingesenkt werden wird. Raison benimmt sich indessen noch ganz orthodox. Der von der Natur – gleichsam als der Funktönarin des göttlichen Heilsplans – zum Zwecke der gesicherten Fortpflanzung in

---

<sup>254</sup> ebd., S. 216.

<sup>255</sup> ebd., S. 217.

den Menschen eingebaute sexuelle Trieb wird – wie es heißt – vom Menschen mißverstanden. Jonece (= die »Jugend«) bewirkt, daß die Lust zum Selbstzweck, zur Wollust wird – »Jennece met ome es folies« (v. 4463).<sup>256</sup> Das Gegenbild ist die Vieillece – von Raison als Inbegriff der Weisheit hingestellt. Damit ist zum Ideal erhoben, was die höfische Dichtung bisher schlechthin ignoriert hatte. In der ritterlichen Minnedichtung sind alle Menschen jung. Jean de Meung ist – das zeigt sich bereits hier – ein Kritiker des höfisch-ritterlichen Menschenbilds.

Seine Kritik aber basiert nicht auf einem christlichen Rigorismus, wie man zunächst annehmen könnte. Raison leitet nun über zu einem Traktat über Richece, den Reichtum. Richece gehörte für Guillaume de Lorris – wie wir wissen – zu den Voraussetzungen für erfolgreiches höfisches Leben, was freilich schon eine Modifikation des höfischen Liebesbegriffs involviert. So scheint es zunächst auch bei Jean de Meung zu sein: »L'aveirs n'est preuz fors pour despandre« (v.5167)<sup>257</sup> (»Besitz ist wertvoll nur zum Ausgeben«). Nur wer seinen Reichtum sinnvoll ausgibt, ist ein »fin vaillant home«. Aber diese Apologie der Largece, die eine so lange und starke Tradition hat, ist nicht mehr vom höfisch-ritterlichen Ideal der Freigebigkeit her gesehen, ist nicht mehr ein Inbegriff der »courtoisie«, sondern wird als Forderung der armen Schichten an die Besitzenden herangetragen. Und Jean de Meung wendet sich sogleich an die oberste Instanz: an das Königtum. Die Könige, so läßt er Raison sagen, halten sich eine schwerbewaffnete Dienerschaft, aber nicht aus militärischer Gesinnung und angeborener Tapferkeit, sondern lediglich, um die von ihnen angehäuften Schätze zu sichern. Dazu kommt noch die nackte Angst der Herrschenden. Sie fürchten, daß die Diebe, die ihre Schätze stehlen, sie auch gleich noch ermorden würden, um ihrer Vergeltung zu entgehen. Der König schützt sich mit Hilfe seiner »homes«, seiner Dienstmänner. Aber sogleich berichtigt sich der Dichter: »par ses homes« ist falsch gesagt, denn:

Vraiment *sien* ne sont il mie,  
 Tout ait il entr'aus seignourie.  
 Seignourie! Non, mais servise,  
 Qu'il les deit garder en franchise;

.....  
 Leur aïdes au rei toudront,  
 E li reis touz seus demourra  
 Si tost con li peuples vourra ... (vv. 5303-5310)<sup>258</sup>

Wirklich die seinen sind sie keineswegs,  
 Soviel Herrschaft es auch immer zwischen ihnen gibt.  
 Herrschaft! Nein, sondern Dienstbarkeit,  
 Denn er muß ihnen ihre Freiheit lassen;

.....  
 Werden sie dem König ihren Beistand entziehen,  
 Und der König wird ganz allein bleiben,  
 Sobald das Volk es will ... (Übers. K. A. Ott)

---

<sup>256</sup> ebd., S. 219.

<sup>257</sup> ebd., S. 247.

<sup>258</sup> ebd., S. 252.

Er hat keinen Anspruch auf ihren Dienst, der höchstens ein freiwilliger sein kann. Fortuna hat die Menschen nicht in ein Dienstverhältnis zum König gebracht, um damit ihren Anspruch auf Freiheit zu widerlegen.

Erscheint Fortuna hier gewissermaßen als Zeugin für ein Widerstandsrecht der menschlichen Natur, so treffen wir sie später doch als düstere Sachwalterin einer ungerechten Lebensordnung, welche die natürliche Anlage des Menschen nicht voll zur Geltung gelangen läßt:

Car sachiez que toutes voz choses  
Sont en vous meïsmes encloses;  
Tuit autre bien sont de Fortune ... (vv. 5341-5343)<sup>259</sup>

Denn Ihr müßt wissen, daß all Eure Besitztümer  
In Euch selber eingeschlossen sind;  
Alle anderen Güter gehören Fortuna ... (Übers. K. A. Ott)

Alles, was nicht im Menschen selbst beschlossen ist, ist Fortuna unterworfen. Diese Fortuna aber waltet blind. Sie korrumpiert die menschliche Natur und stürzt die Gesellschaft in ein Chaos. Jean de Meung steht unter dem Eindruck einer dynamischen Entwicklung, die alle Werte verändert. Raison erklärt Fortuna zu einer falschen Göttin, welche die verblendeten Menschen anbeten. Sie selbst erbiertet sich, unserem Amant Freundin, ja Dienerin zu sein. Sie führt, um dem Amant das Exemplum von unbestechlicher Tugend darzulegen, die Geschichte von der Römerin Virginia an, die, von der Entehrung bedroht, von ihrem Vater getötet wurde. Dann demonstriert sie die Theorie, daß die Güter der Fortuna den Menschen nicht bessern, sondern verschlechtern, an dem Beispiel des Kaisers Nero, der seine Mutter zerstückeln ließ, um anatomisch den Ort zu erforschen, wo er erzeugt worden war. Es folgen als weitere Exempla Neros Tod und die Prophezeiung der Tochter des Krösus, daß ihr Vater dereinst am Strick enden werde.

Nachdem Raison über Hunderte von Versen hinweg derart schöne Reden geführt hat, zeigt sich, daß der Amant von solchen Ermahnungen zur Tugend gänzlich unberührt geblieben ist. Er will halt seine Rose haben. Raison zieht sich resigniert zurück. Es erscheint jetzt Amis, der Freund. Er gibt den Rat, die böse Malbouche, die »Üble Nachrede«, die alle Welt gegen den Amant aufgehetzt hat, durch Schmeicheleien zu überlisten. Als vorzüglichstes Mittel dazu wird ausgerechnet die »courtoisie« empfohlen – ein Zeugnis einerseits dafür, wie wenig Jean de Meung in der höfischen Tradition steht bzw. wie kritisch er ihr gegenüber eingestellt ist, und andererseits dafür, wie sehr der »courtoisie«-Begriff bereits an Substanz verloren hat, so sehr, daß er zum bloßen Instrument der Liebesstrategie abgewertet werden kann. »Courtoisie« ist hier auf »Schmeichelei« reduziert, bestenfalls auf »Höflichkeit«. Amis gibt detaillierte Auskünfte über die richtige Anwendung. Um in der Liebe Erfolg zu haben, ist jedes Mittel recht. Man soll ruhig alles versprechen, soll heilige Schwüre leisten, soll bestechen, und man soll immer im richtigen Augenblick weinen. Und wem zur gegebenen Zeit die Tränen nicht quellen, wie sehr er auch

---

<sup>259</sup> ebd., S. 253.

immer preßt, er möge die Augenlider mit etwas Wasser oder Speichel befeuchten, damit der gewünschte Effekt zustande kommt.

Amis kennt auch einen sicheren Weg in die von den bösen Feinden abgesicherte Festung der Liebe: Trop Doner (= »Übermäßige Geschenke«). Dieser Weg steht natürlich nur den mit irdischen Gütern Gesegneten offen. Das gibt Gelegenheit für einen ausgiebigen Exkurs über arm und reich und über die »fole largece«, verbunden mit Warnungen vor jenen Frauen, die ihre Gunst so teuer wie möglich verkaufen und den Liebhaber systematisch rupfen. An dieser Stelle wird ein Lob der guten alten Zeit eingeschoben, in welcher die Frauen noch ohne Geld liebten, verbunden mit einem Fabliau über eifersüchtige Ehemänner und ihr Schicksal des Gehörtseins.

Dieser Abschnitt verlangt im Hinblick auf spätere Erörterungen ein kurzes Verweilen. Denn der Lobpreis einer guten alten Zeit bedient sich der antiken Vorstellung des Goldenen Zeitalters, der antiken Parallele zum irdischen Paradies, jener Epoche zu Beginn der Menschheit, da die Sünde noch nicht in der Welt war – und der Mensch noch glücklich. Damals war die Liebe noch ohne Fehl und ohne Eigenutz:

Jadis, au tens des prumiers peres  
Et de noz prumeraines meres,  
Si con la letre le tesmoigne,  
Par cui nos savons la besoigne,  
Furent amours leiaus e fines,  
Senz couveitise e senz rapines ... (vv. 8355-8360)<sup>260</sup>

Früher, zur Zeit unserer Urväter  
und unserer Urmütter,  
Wie der Text es bezeugt,  
Durch den wir darüber Bescheid wissen,  
Gab es ehrliche und edle Liebe  
Ohne Habgier und ohne Ausplünderung ... (Übers. K. A. Ott)

Keiner wollte luxuriöse Kleidung noch köstliche Speisen haben, vielmehr nährte man sich von den Früchten, welche die Natur bot: Eicheln, Äpfel, Nüsse und Kastanien und Wurzeln statt Fleisch und Fisch, klares Wasser statt Wein. Die Liebe war ganz und gar unproblematisch und konfliktlos: ohne Gier und Egoismus liebte man sich auf immergrünen Wiesen:

Seur teus couches con je devise,  
Senz rapine e senz couveitise,  
S'entracolaient e baisaient  
Cil cui li jeu d'Amours plaisaient. (vv. 8431-8434)<sup>261</sup>

Auf solchen Liegestätten, wie ich sie beschreibe,  
Ohne Gewalttätigkeit und ohne Gier,

---

<sup>260</sup> Bd. 3, S. 79.

<sup>261</sup> ebd., S. 82.

Umarmten und küßten sich  
Diejenigen, denen das Liebesspiel gefiel.

Bäume waren das Zelt, das die Liebenden vor den Unbilden der Witterung schützte; noch waren alle gleich, kein Fürst und kein König quälte die Menschen, und keiner hatte das Bedürfnis nach Privateigentum:

N'encor n'aveit fait rei ne prince  
Mesfaiz, qui l'autrui tost e pince.  
Trestuit pareil estre soulaient,  
Ne rien propre avoir ne voulaient. (vv. 8445-8448)<sup>262</sup>

Noch hatte Mesfez [= die Untat] weder König noch Fürst  
Eingesetzt, der fremdes Gut wegnimmt und stiehlt.  
Alle waren gleich  
Und wollten kein (persönliches) Eigentum haben.

Alle kannten damals jene Wahrheit, daß Liebe und Herrschaft (das heißt soziale Abhängigkeit) nicht zusammenpassen:

Bien saveient cele parole,  
Qui n'est mençongiere ne fole,  
Qu'onques amour e seignourie  
Ne s'entrefirent compaignie (vv. 8449-8452)<sup>263</sup>

Und sehr wohl kannten sie den Wahlspruch,  
Der weder Lüge noch Torheit ist, nämlich:  
Daß Liebe und Herrschaft sich  
Niemals miteinander vertragen.

Aber mit dem Eigentum kam die Herrschaft, und mit dem Eigentum kamen die Ehe und die Eifersucht. Und somit war es aus mit der herrlichen Liebe. Die Ehe war der Untergang der »bone amour«. An dieser Stelle führt der Dichter einen eifersüchtigen Ehemann ein, der bitterlich sein Leid klagt. Heiratet man ein armes Mädchen, muß man es kleiden und beköstigen, heiratet man eine Reiche, dann ist diese hochnäsiger und anspruchsvoller; heiratet man eine Hübsche oder gar Schöne, dann hat man überhaupt keine Ruhe vor den Verehrern. Angeschmiert ist man in jedem Fall.

Soziale Ungleichheit ist die Ursache dieses Abfalls vom Goldenen Zeitalter. Was daraus geworden ist, ist schlimmste Dekadenz. Coveitise, Avarice und Orgueil haben die Menschheit korrumpiert. Mit der rechten Liebe ist es aus, und am schlimmsten treiben es die Frauen. Was bisher als Widerspruch, als Hindernis zur höfischen Liebe bezeichnet und verurteilt wurde, wird nunmehr dieser selbst angelastet.

---

<sup>262</sup> ebd.

<sup>263</sup> ebd.

Jean de Meung ist ein ausgesprochener Misogyn – so scheint es wenigstens. Rund tausend Verse hindurch verspritzt er Gift und Galle gegen das schöne Geschlecht. Die berühmte Affäre zwischen Abälard und Heloise wird von ihm auf sehr originelle und zweckdienliche Weise ausgelegt. Heloise wollte, wie er vorgibt, ungeachtet ihres geistlichen Amts – sie war ja Äbtissin – ihren Abälard mit allen Mitteln zur Heirat bewegen. Abälard aber, der große Gelehrte, kannte sich aus in der einschlägigen Literatur, und Erfahrung hatte er auch. »E les meus femenins savait, Car trestouz en sei les avait« (v. 8775-8776)<sup>264</sup> – und er ist zu der unumstößlichen Ansicht gekommen, daß die Bereitschaft der Frauen, dem Mann Liebesfreuden zu bereiten, mit der Heirat verlorengeht.

Für Jean de Meung ist die Frau im übrigen ein ganz und gar vom Geschlechtstrieb beherrschtes Wesen. Seine Frauenfeindschaft versteigt sich zu dem Satz: »Toutes estes, sereiz e fustes/De fait ou de volenté putes« (vv. 9155-9156).<sup>265</sup> Hat man einmal eine Frau und ist man gewillt, sie auch zu behalten, dann ist es am besten, man läßt ihr alle Freiheiten, sonst läuft sie todsicher davon.

Solche erbaulichen Reden werden dem Amant nicht etwa von einem geschworenen Feind der höfischen Liebe vorgesetzt, sondern von Amis, dem Helfer auf dem dornenreichen Weg zur Rose. Unser Amant versucht es nun mit Hilfe von Trop Doner, mit großen Geschenken also. Aber er hat seine Möglichkeiten überschätzt: er übernimmt sich, und Richece verweigert ihm den Dienst. Das ist Anlaß für weitere lange Digressionen über »fole largece« und »povreté«.

Es steht also schlecht um den Amant. In dieser Not taucht Amor auf, der ja unserem Amant mit seinen Pfeilen die Suppe erst eingebrockt hat. Amor stärkt seinen Durchhaltewillen und verspricht, ihm seine Vasallen zur Hilfe zu senden. Und diese rücken auch sogleich an:

Noblece de cueur e Richece,  
Franchise, Pitiez e Largece,  
Hardemenz, Eneur, Courteisie,  
Deliz, Simplece e Compaignie,  
Seürtez, Deduiz e Leece,  
Jolietez, Beutez, Jennece,  
Humilitez e Pacience,  
Bien Celers, Contrainte Astenance,  
Qui Faus Semblant o li ameine. (vv. 10451-10459)<sup>266</sup>

Herzensadel und Reichtum,  
Freimut, Mitleid und Freigebigkeit,  
Kühnheit, Ehre, Höflichkeit,  
Freude, Einfachheit und Gesellschaft,  
Verlässlichkeit, Vergnügen und Fröhlichkeit,  
Heiterkeit, Schönheit, Jugend,  
Demut und Geduld,

---

<sup>264</sup> ebd., S. 95.

<sup>265</sup> ebd., S. 110.

<sup>266</sup> ebd., S. 161.

Verschwiegenheit, erzwungene Abstinenz,  
Die den falschen Schein mit sich führt. (Übers. K. A. Ott)

Der Schönste in dieser Phalanx hilfreicher Krieger ist Faus Semblant (= die »Scheinheiligkeit«). Amor selbst ist über ihn verwundert: gezeugt worden ist er von Tromperie und Hypocrisie. Er wird noch eine große Rolle spielen, denn einem solchen Produkt sind große Taten beschieden.

Alle diese illustren Kämpfer sind gewillt, dem Amant zum Siege zu verhelfen, nur Richece macht nicht mehr mit. Es wird ein regelrechter Schlachtplan entworfen, nachdem Amor nach längeren Bedenken auch Faus Semblant, dem Meister der Verstellung, unter seine Getreuen aufgenommen und ihn sogar zum »roi des ribauz« (= zum »König der Halunken«) ernannt hat.

Faus Semblant entwickelt nun in langer Rede die Lieblingsideen des Dichters selbst, die uns sehr an Rutebeuf gemahnen. Er, Faus Semblant, Sohn der Tromperie und der Hypocrisie, wohnt in allen Menschen:

Quelconques robes que il aient,  
De quelconques estat ou'il seient,  
Seit clers, seit lais, seit on, seit fame,  
Sires, sergenz, baiasse ou dame. (vv. 11079-11082)<sup>267</sup>

Was für Gewänder sie auch tragen  
Und welchen Standes sie auch seien,  
Sei es ein Kleriker oder Laie, sei es Mann oder Frau,  
Herr oder Knecht, Dienerin oder Herrin. (Übers. K. A. Ott)

Am wohlsten aber fühlt er sich bei jenen Klerikern, die so tun, als seien Armut und Demut ihre großen Tugenden, also bei den Bettelmönchen. Wirklich Gott fürchten und anständig leben bringe in dieser Welt ohnehin nichts ein. Das bekennt er jetzt offen. Im übrigen aber wird Faus Semblant niemals etwas gegen die Mönchsorden sagen, denn diese sind die allerbesten von den Verkleidungen, unter denen er sein Wesen treiben kann:

Si ne vueil je mie blasmer  
Religion ne diffamer,  
En quelque abit que l'en la truisse;  
Ja religion, que je puisse,  
Umble e leial ne blasmerai,  
Nepourquant la ne l'amerai. (vv. 11017-11022)<sup>268</sup>

Jedoch will ich den Mönchsstand  
durchaus nicht tadeln oder verleumden,  
In welches Gewand man ihn auch gekleidet fände;  
Doch den demütigen und treuen

---

<sup>267</sup> ebd., S. 186.

<sup>268</sup> ebd., S. 183.

Mönchsstand werde ich, wenn ich kann, niemals tadeln,  
Und dennoch werde ich ihn niemals lieben. (Übers. K. A. Ott)

Die Satire auf die Bettelorden kulminiert in der Behauptung Faus Semblants, der Papst habe ihm persönlich eine Legitimationsbulle ausgefertigt, da er zur Beschaffung des Seelenheils ganz unentbehrlich sei. Da Faus Semblant immerhin den Namen eines »vallez Antecrit« – eines »Vasallen des Antichrist« – erhält (v. 11713), bleibt zu folgern, daß der Dichter das Papsttum nicht gerade für eine Macht hält, die das Heil der Menschheit fördert. Wir verstehen jetzt schon, weshalb man Jean de Meung den Voltaire des 13. Jahrhunderts genannt hat.

Jean de Meung führt indessen die Allegorie seines Vorgängers weiter und zu Ende. Amors Vasallen belagern die feindliche Burg. Contrainte-Abstinence und Faus Semblant verkleiden sich – im Sinne Jean de Meungs sehr konsequent! – als Nonne und als Mönch, um den Torhüter der Burg, Malbouche, zu umgarnen. Es gelingt ihnen, Malbouche davon zu überzeugen, daß Bel Acueil zu Unrecht gefangengesetzt worden war. Malbouche ist von den schönen Reden der beiden Besucher so erschüttert, daß sie bei Faus Semblant die Beichte ablegt. Der Beichtvater benutzt die gute Gelegenheit und schneidet seinem Beichtkind mit einem Rasiermesser die Kehle durch. Die übrigen Wächter der Burg werden – da sie alle schlafen – kurzerhand erdrosselt. Contrainte-Abstinence und Faus Semblant vereinigen sich jetzt – noble Bundesgenossen! – mit Cortoisie und Largece, um Bel Acueil zu befreien. Bel Acueil wird aber von einem alten Weib bewacht. Die Allegorie ist durchsichtig: das Alter bewacht die jugendliche Liebesfreude, weil es selber nichts mehr zu bestellen hat. Die Alte hat indessen Sympathien für ihren Gefangenen, und geschwätzig ist sie auch. Der Dichter hat ihr eine besondere Rolle zugeordnet. Sie gehört in die lange und reiche Tradition der alten, viel erprobten Kupplerinnen, deren literarische Fortuna besonders im christlichen Mittelalter geblüht hat. Bei Jean de Meung ist es eine alte Vettel, die mit sichtlichem Vergnügen die Erfahrungen ihrer aktiven Jugendjahre ausbreitet. Ihre Theorie besteht in der Praxis, wie sie bekennt:

N'onc ne fui d'Amours a escole  
Ou l'en leüst la theorique,  
Mais je sai tout par la pratique:  
Esperiment m'en ont fait sage. (vv. 12802-12805)<sup>269</sup>

Und niemals bin ich in der Schule Amors gewesen,  
In der man seine Theorie unterrichtet hätte,  
Doch kenne ich alles durch die Praxis:  
Die Erfahrungen haben mich darin unterwiesen. (Übers. K. A. Ott)

Solche Erfahrungsweisheit bedarf keiner subtilen theoretischen Demonstration. Die Alte geizt nicht mit den Schätzen ihrer Lebensexperimente. Die Liebe soll nicht – so meint sie – großzügig verschenkt, sondern möglichst teuer verkauft werden. Liebe aus Liebe ist von Übel und bereitet bloß Kummer und schlaflose Nächte. Als

---

<sup>269</sup> ebd., S. 257.

abschreckendes Beispiel wird Dido angeführt, die es leichter hätte haben können. Die Alte ist also immerhin belesen. Im übrigen heißt das Motto ihrer Sexualpädagogik: Möglichst früh anfangen, denn im Alter bereut man jede Sünde, die man nicht begangen hat. Sie gibt dann detaillierte Regeln, wie man als Frau die Männer einfangen soll. Wichtig ist zunächst, daß man sich nicht auf einen Mann allein verläßt. Eine Närrin ist die Frau, die nicht mehrere Eisen – sprich: Freunde – im Feuer hat: »Fole est fame qui si l'a mis, / Ainz deit aveir pluseurs amis« (vv. 13269-13270).<sup>270</sup> Sie muß vor allem diejenigen, die am eifrigsten werben, besonders hart behandeln, dann sind sie viel ergiebiger beim Rupfen.

Die Alte hat gute Rezepte für die Schönheitspflege: die Frau, die an Haarausfall leidet, soll sich rechtzeitig von den Haaren einer Verstorbenen eine Perücke machen lassen. Auch sonst geizt sie nicht mit Ratschlägen: eine Frau soll nie aus vollem Halse lachen, sondern so, daß die – offenbar meist schlechten – Zähne bedeckt bleiben:

Ja ses levres par ris ne s'œuvrent,  
Mais repoignent les denz e cueuvrent.  
Fame deit rire a bouche close,  
Car ce n'est mie bele chose  
Quant el rit a gueule estendue:  
Trop semble estre large e fendue. (vv. 13357-13362)<sup>271</sup>

Ihre Lippen dürfen sich beim Lachen nicht öffnen,  
Sondern sollen die Zähne verbergen und bedecken.  
Eine Frau muß mit geschlossenem Munde lachen,  
Denn es ist gar nicht schön,  
wenn sie mit offenem Maule lacht:  
Allzu breit und aufgesperrt erscheint er dann. (Übers. K. A. Ott)

Dann folgen Ratschläge, wie man die Netze auslegt und sich vor der Liebe zu armen Männern hüten soll: »Qu'il n'est riens que povres an vaille« (v. 13618)<sup>272</sup> Ein armer Mann als Liebhaber taugt nichts. Liebe muß ein einträgliches Geschäft sein. Und an der Ausplünderung des Liebhabers soll sich die ganze Verwandtschaft der Dame samt Dienerschaft beteiligen.

Im Rahmen dieser ehrwürdigen Liebeskonzeption ist es nur natürlich, daß die Ehe kein Hindernis, sondern eher ein Mittel für die allseitige Liebe darstellt. Und an dem klassischen Exempler des von Mars und Venus gehörnten Vulkan zeigt die mit der antiken Mythologie vertraute Alte, daß die Vorstellung der Ehemänner, sie hätten ihre Frauen für sich allein zum Privatgebrauch, eine törichte Illusion ist: » Car cil a mout po de saveir/ Qui seus cuide sa fame aveir« (vv. 13851-13852)<sup>273</sup> (»Denn der weiß nicht viel vom Leben, Der meint, er hätte seine Frau für sich allein«).

Die Alte gibt anschließend – in Anlehnung an Ovid – konkrete Hinweise über die Technik des Liebeslebens und lenkt dann zur eigentlichen Handlung zurück, indem

---

<sup>270</sup> Bd. 4, S. 13.

<sup>271</sup> ebd., S. 17.

<sup>272</sup> ebd., S. 28.

<sup>273</sup> ebd., S. 38.

sie Bel Acueil verspricht, seinen Schützling, unseren Amant, vor dessen Feinden zu verstecken. Sie führt schließlich sogar beide auf einem geheimen Weg ins Schloß. Der Amant erblickt seine Rose, will sie – stürmisch wie er ist – sogleich küssen, aber da kommt Dangier mit den anderen Wächtern herbei und nimmt den Amant samt Bel Acueil gefangen. Gemein wie sie sind, bläuen Dangier, Honte und Paor den Amant fürchterlich durch, ohne aber dadurch eine Abkühlung seiner Liebesglut zu erreichen. Jetzt eilen die Vasallen aus Amors Armee dem malträtierten Amant zu Hilfe. Nachdem der Dichter einen längeren Exkurs über den Sinn seiner Dichtung und gegen den Klerus eingeschaltet hat, kommt es zur Schlacht. Amors Armee glänzt nicht gerade durch militärischen Heroismus. Franchise wird von Dangier besiegt, und nur Pitié hindert Dangier daran, dem Gegner vollends den Garaus zu machen. Pitié ihrerseits und Déliz (= »Sinnenlust«) bestehen gegen Dangier und Honte nur mit Unterstützung von Bien Celer. Paor eilt der rasenden Honte (= »Schamhaftigkeit«) zu Hilfe und besiegt ausgerechnet Hardement, den nur Seürté vor dem endgültigen Untergang rettet. Auch bei diesem Kampf der Allegorien bleibt – wie man sieht – die Psychologie der Liebe noch sehr genau. Amor weiß bei diesem Stand der Schlacht nicht mehr ein noch aus. Sein Feldherrngenie ist am Ende. In seiner Not wendet er sich an seine Mutter, Venus, die natürlich gerade mit dem schönen Adonis schäkert. Die herrliche Göttin, pflichtbewußt wie sie ist, gibt sofort ihre derzeitige Beschäftigung auf, um ihrem geflügelten Sprößling aus der Patsche zu helfen. Sie rückt heran mit einem von Tauben – den Liebesvögeln par excellence – gezogenen Wagen.

Jetzt werden mehrere tausend Verse eingeschaltet, deren philosophischer Inhalt uns erst später beschäftigen soll. Sie enthalten die Grundthesen Jean de Meungs, in den Mund von Nature und Genius gelegt. Die hier dargestellten Theorien leiten schließlich wieder zur Handlung über: Genius, der Gott der Zeugungskraft – als Priester vorgeführt –, verkündet dem Heer Amors die Verfügungen der Nature. Der Oberpriester der Natur verkündet: Alle Sünden werden demjenigen erlassen, der an der Fortpflanzung des Menschengeschlechts mitarbeitet. Diejenigen aber, die sich dieser naturgesetzlichen Aufgabe entziehen, sollen exkommuniziert werden.

Derartige Verkündigungen sind durchaus geeignet, den Mannen Amors neuen Mut einzuflößen. Ernstliche Taten aber sind zunächst der Liebesgöttin Venus vorbehalten. Sie fordert Honte und Paor auf sich zu ergeben. Als beide sich weigern, spannt Venus wutentbrannt ihren Bogen. Aber bevor sie den Pfeil abschießt, wird – man weiß nicht recht warum gerade an dieser Stelle – die Geschichte des Bildhauers Pygmalion erzählt, der sich in die von ihm geschaffene Statue verliebte. Nach zweihundert Versen endlich schießt Venus ihren brennenden Pfeil ab. Die dadurch entstandene Feuersbrunst zwingt die Wächter der Burg zur raschen Flucht. Der Weg ist frei. Gerührt schließt Cortoisie ihren Sohn Bel Acueil in die Arme, und unser Amant kann endlich seine so lang ersehnte Rose pflücken. Das geht freilich, wie es in der Natur der Dinge liegt, nicht vonstatten, ohne daß die zarten Blätter der Knospe dabei etwas ramponiert werden. Die Rose ist nicht nur Symbol der Liebe, sondern auch weibliche Sexualmetapher.

Jetzt triumphiert der Amant, und somit kann er – der Fiktion gemäß – wieder als Dichter aus seinem Traum erwachen: »Ainsinc oi la rose vermeille./Atant fu jourz, e

je m'esveille.« (vv. 21779-21780).<sup>274</sup> Mit diesem Vers, V. 21780, schließt der *Rosenroman*.

## Die Stilform der Allegorie – ihr Verhältnis zur Symbolik und die Rolle der Allegorese

Jede Interpretation des *Rosenromans* muß davon ausgehen, daß die beiden Teile von völlig verschiedenem Charakter sind, daß die Absichten Jean de Meungs mit denjenigen seines Vorgängers Guillaume de Lorris nichts gemein haben. Folglich muß auch unsere Betrachtung das Werk der beiden Autoren jeweils gesondert ins Auge fassen. Während Jean de Meung uns wie ein Aufklärer mitten im Mittelalter vorkommt, erscheint uns Guillaume de Lorris' Werk zunächst wie die reife, ja überreife Frucht der höfischen Dichtung. Es ist aber nicht, wie man meinen könnte, deren Abschluß; vielmehr wird die von Guillaume kreierte vollkommene Allegorie zu einem Muster für rund zwei Jahrhunderte. Was für die Stilform der Allegorie gilt, ist gleichermaßen im Hinblick auf die Fiktion des Traums zu sagen.

Das Mittelalter kannte den Traum aus der Bibel und aus der antiken Literatur. Jakobs Traum von der Himmelsleiter etwa wurde zum großen Modell für die Dichtung mit religiös-symbolischem Gehalt. Der prophetische Traum – den zum Beispiel auch die *Chanson de geste* bereits kennt – leitet sich einerseits von der Bibel ab, andererseits von Ciceros berühmtem *Somnium Scipionis*. In diesem letzteren erscheint Scipio der Ältere (Africanus) dem jüngeren Scipio im Traum, verkündet ihm Ruhm und Tod, zeigt ihm das Weltgebäude, die Sitze der Seligen, die Planetensphäre, läßt ihn den Klang der Sphärenharmonie vernehmen und kündigt von der Unsterblichkeit der Seele.

Und noch eine dritte Tradition ist heranzuziehen, die auf Plato zurückführt. In seinem *Staat* läßt Plato einen im Krieg Gefallenen nach zehn Tagen wieder zum Leben zurückkehren und erzählen, was er inzwischen in der Unterwelt gesehen hat. Für die christliche Traumliteratur bietet der Abstieg in die Hölle der makabren Phantasie alle Chancen.

Einer der Vorläufer Guillaume de Lorris' im Bereich der allegorischen Dichtung, Raoul de Houdenc, schreibt zu Beginn des 13. Jahrhunderts einen Roman mit dem Titel *Songe d'Enfer*. Dem Dichter werden nach seinem Descensus in der Hölle zur Mahlzeit folgende Gänge serviert: gespickte Wucherer und Raubmörder, dann geschmorte Ketzer und schließlich – zu Käse verarbeitet – ermordete Kinder.

Die genannten Traditionen berühren und vermischen sich. Die Allegorese, das heißt die Unterlegung eines hintergründigen, höheren Sinns bei der Deutung eines Geschehens oder eines Texts, erfaßt auch die profane Literatur. So haben einige Artusritter in der *Queste del Saint Graal* Träume, die ihnen nachher von Eremiten religiös-allegorisch interpretiert werden. Die Geschichte des literarischen Traums ist noch zu schreiben, sowohl für das Mittelalter wie für die Neuzeit. Bis jetzt gibt es nur Einzeluntersuchungen. Für uns ist jetzt nur die Feststellung wichtig, daß bis zum *Rosenroman* das Traumthema stets in einem mehr oder weniger expliziten

---

<sup>274</sup> Bd. 5, S. 97.

Bezug zum Jenseits steht, daß es immer irgendwie eine Offenbarung des Übersinnlichen meint. Bei Guillaume de Lorris jedoch hat der Traum erstmals ein ganz und gar profanes Wunschbild zum Gegenstand. Die Welt, die sich hier dem Dichter im Traum erschließt, ist konzipiert als ein irdisches Paradies, als Garten der Lust, als ein Goldenes Zeitalter – ein Goldenes Zeitalter freilich, das noch nicht wieder zur antiken Bukolik zurückgefunden hat, sondern sich ausschließlich aus den Elementen der idealen Selbstinterpretation des Rittertums zusammensetzt, allerdings unter völligem Verzicht auf deren heroische Seite. In welchem Maße und nach welchem Prinzip sich dieser ritterlich-höfische Wunschtraum der antiken Tradition und vor allem der Mythologie bedient, diese Frage stellt ein Problem für sich, auf das wir später zurückkommen müssen. Vorher müssen wir uns mit der Allegorie als einer literarischen Darstellungsmöglichkeit, einer Stilform von eigener Art beschäftigen, die ja nicht einfach selbstverständlich ist, sondern bestimmte literatur- und geistesgeschichtliche Voraussetzungen hat.

Um ihre Wertung in der Literaturkritik ist es schlecht bestellt. Goethes berühmte Unterscheidung von Allegorie und Symbol wurde zum Ausgangspunkt einer bis heute dauernden Disqualifizierung der Allegorie. Ich bringe diese Unterscheidung Goethes in Erinnerung:

»Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bild immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei. Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.«<sup>275</sup>

In dieser Definition sind der *Allegorie* der *Begriff* und die *begrenzte* Bedeutung, dem *Symbol* aber die *Idee* und die *unendliche* Wirksamkeit zugeordnet. Goethe hat damit die Auffassung der deutschen Klassik formuliert, die für die folgende Literaturwissenschaft zu einem Axiom wurde. Selbst ein genauer Kenner des Mittelalters wie Johan Huizinga erlag dieser Auffassung, als er – unter ausdrücklicher Berufung auf Goethe – den Satz niederschrieb:

»Die Allegorie ist der auf die oberflächliche Einbildungskraft projizierte Symbolismus, der vorsätzliche Ausdruck, und damit das Erschöpfen eines Symbols ...«<sup>276</sup>

Es ist Huizinga offenbar entgangen, daß die Allegorie nicht allein nach den spätmittelalterlichen Formen ihrer Entäußerung beurteilt werden kann. Er hätte dann auch die poetische Dignität des Symbols abwerten müssen. Wenn etwa Olivier de la Marche in *Parement et triumphe des dames* die Damenkleidung so symbolisiert, daß der Pantoffel die Demut, der Strumpf die Ausdauer und das Hemd die Ehrbar-

---

<sup>275</sup> »Maximen und Reflexionen über Kunst«, in: *Goethes sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe (mit Einleitung und Anmerkungen von Wolfgang von Oettingen), Bd. 35: *Schriften zur Kunst*, 3. Teil, Stuttgart und Berlin o. J., S. 325-326.

<sup>276</sup> *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*, Stuttgart<sup>8</sup>1961, S. 290.

keit bedeuten, dann ist hier mit dem Symbol der gleiche Mißbrauch getrieben, der ansonsten der Allegorie in die Schuhe geschoben wird.

Bei Huizinga, und noch mehr bei anderen Literatur- und Kulturhistorikern, erscheint die Allegorie als kahle, nüchterne Abstraktion, die im Grunde poesiefremd ist. Diese Abwertung der Allegorie konnte erst eintreten, nachdem Dichtung ausschließlich als *Erlebnisdichtung* verstanden wurde. Benedetto Croce hat diesen Riß zwischen Erlebnisdichtung und Literatur zum Abgrund zwischen »Poesia« und »Non-Poesia« vertieft<sup>277</sup>, und ganz folgerichtig nennt er die Allegorie »frostig, kahl«, dem Wesen des Poetischen zuwider.<sup>278</sup>

Croce beruft sich dabei auf Hegel – aber nicht völlig zu Recht; denn Hegel hat, genau besehen, Symbol und Allegorie auf einen gemeinsamen Nenner zurückgeführt: auf den – wie er sagt – »fortlaufenden Streit der Angemessenheit und Unangemessenheit von Bedeutung und Gestalt«<sup>279</sup>, anders ausgedrückt, auf die »Spannung [zwischen] sinnlicher Erscheinung und übersinnlicher Bedeutung«.<sup>280</sup> Von dieser Bestimmung Hegels geht Hans Robert Jauß aus in einem Aufsatz, dessen Ziel einmal die Ehrenrettung der Allegorie als literarischer Stilform und zum anderen der Nachweis einer bestimmten, bis zum *Rosenroman* reichenden Tradition ist.<sup>281</sup> Bei dieser Ehrenrettung kann sich Jauß auf zwei Vorgänger stützen: auf Walter Benjamins Schrift *Über den Ursprung des deutschen Trauerspiels* von 1928<sup>282</sup> und auf ein Buch von C. S. Lewis, das die mittelalterliche Allegorie von den Anfängen über den *Rosenroman*, über Chaucer und Gower bis zu Spensers *Faerie Queene* verfolgt.<sup>283</sup> Jauß hat diese Ansätze ausgebaut in dem Kapitel über die Entstehung und Wandlung der Allegorie des *Grundrisses der romanischen Literaturen des Mittelalters*.<sup>284</sup>

Bevor wir – uns auf die genannten Arbeiten stützend – die Entwicklungsgeschichte der Allegorie nachziehen, um zu einem tieferen, historisch fundierten Verständnis des *Rosenromans* zu gelangen, ist es notwendig zu sagen, was man unter Allegorese versteht. Allegorie und Allegorese gehören geistesgeschichtlich zusammen und sind gleichwohl klar voneinander zu unterscheiden: Allegorie ist, etwas vereinfachend gesagt, die künstlerische Darstellung in Personifikationen, und Allegorese

---

<sup>277</sup> In: *La Poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari 1936.

<sup>278</sup> In: *Filosofia. Poesia. Storia*, Milano-Napoli o. J., S. 336-337, nach Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Ästhetik* (hrsg. Friedrich Bassenge), Berlin-Weimar <sup>2</sup>1942, Bd. 1, S. 387: »Man sagt es daher mit Recht der Allegorie nach, daß sie frostig und kahl (...) mehr eine Sache des Verstandes (...) sei.«

<sup>279</sup> Zit. nach Hans Robert JAUSS, »Form und Auffassung der Allegorie in der Tradition der Psychomachia«, in: *Medium Aevum Vivum. Festschrift für Walter Bulst*, Heidelberg 1960, S. 183.

<sup>280</sup> Hans Robert JAUSS, op. cit., S. 185.

<sup>281</sup> »Form und Auffassung...«, S. 179-206.

<sup>282</sup> In: Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* I,1 (hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser), Frankfurt am Main 1974, S. 203-430.

<sup>283</sup> *The allegory of love. A study in mediaeval tradition*, Oxford 1936 (Nachdr. 1959).

<sup>284</sup> »Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung«, in: *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters* VI,1 (hrsg. Hans Robert Jauß), Heidelberg 1968, S. 146-244.

ist die Auslegung eines Texts, das Aufsuchen eines Sinns hinter dem Wortlaut, der diesen Sinn verbirgt. Maßgeblich ist hier die Bibelallegorese geworden, getragen zuerst von der Autorität des Kirchenvaters Origenes. Wie die Allegorese in ihrer komplettesten Form aussieht, läßt sich am besten an dem berühmten Brief des Dante Alighieri an Cangrande della Scala zeigen, einem der meistbesprochenen Texte der mittelalterlichen Literatur.<sup>285</sup> Die Auslegung eines Texts erfolgt danach in vierfacher Weise:

1. literal: das heißt dem Wortlaut nach, also sinnlich-materiell, wörtlich
2. allegorisch: das heißt rational-spekulativ
3. moralisch: das heißt praktisch-ethisch
4. anagogisch: das heißt mystisch-religiös

Eine praktische Erläuterung dieser Auslegungsarten gibt Dante an dem Beispiel des folgenden Psalmverses: »Als Israel auszog aus Ägypten, Jakobs Haus von fremdem Volke, / Ward Judäa sein Heiligtum, Israel sein Königreich.« Das bedeutet Dante zufolge:

1. literal: Auszug der Kinder Israels aus Ägypten zur Zeit des Moses, aus der Gefangenschaft
2. allegorisch: Erlösung der Menschheit durch Christus
3. moralisch: Umkehr der Seele vom Zustand der Sündigkeit zum Zustand der Gnade
4. anagogisch: Befreiung der Seele aus der Knechtschaft und ihr Aufstieg zur ewigen Glorie

Wie man sieht, läßt sich mittels der Allegorese einiges mit einem Text anfangen – und diese Möglichkeit wurde und wird auch weidlich ausgenutzt.

Dante faßt übrigens – durchaus im Sinn der heutigen Terminologie – die drei letzten Auslegungsarten zusammen als die »allegorischen«, im Gegensatz zu der ersten, dem buchstäblichen oder historischen Verständnis des Texts.

Die Anwendung der Allegorese blieb nicht auf religiöse Texte beschränkt. So berühmte – dem Literalsinn nach nichts weniger als heilige – Bibelstellen wie das *Hohelied Salomos*, das im Mittelalter unaufhörlich allegorisch-typologisch ausgelegt wurde, mußten den Versuch nahelegen, auch profane Texte allegorisch zu deuten. Und dieses Verfahren mußte ebenso dazu führen, daß einzelne Dichter hergingen und Werke verfaßten, deren äußere Gestalt und Sprache von vornherein auf ein solches Auslegungsverfahren hinzielten, das heißt einen tieferen Sinn verbergen bzw. einen tieferen Sinn offenbaren sollten. Das ist die »senefiance« hinter der »letre« – die tiefere Bedeutung hinter dem Wortlaut, dem Buchstaben. Es ist klar, daß damit auch der Weg zur Symbolik bereitet wurde: im Symbol steht ein Konkretum für eine Idee: die Schlange wird Symbol der Wankelmütigkeit des Weibes und für die Doppelzüngigkeit Satans. Im höchsten christlichen Symbol, dem Kreuz, sind die Ideen von Tod und Eingang zum ewigen Leben zusammengefaßt.

---

<sup>285</sup> In: Ed. Mario CASELLA, *Le opere di Dante. Testo critico della società dantesca italiana*, Firenze <sup>2</sup>1960, S.402-411.

Wie aber steht es mit der Allegorie; Die Allegorie personifiziert die Idee selbst, macht sie zu einer Person, die auch handeln kann. Sie macht also ungreifbare Lebensmächte – wie Natur –, ungreifbare Seelenvorgänge – wie etwa Eifersucht – oder moralisch-charakterliche Eigenschaften – wie Laster oder Tugenden – vorstellbar und anschaulich faßbar. Sie verzichtet darauf, sie durch ein anderes zur Erscheinung zu bringen. Die Tapferkeit etwa hat ihr Symbol im Schwert, als Allegorie aber ist sie personifizierte und handelnde und somit auch als Person großgeschriebene Vaillance oder Hardement. Die maiengrüne Wiese im *Rosenroman* ist Symbol desselben ewigen Lebensfrühlings, der im gleichen Werk allegorisch als die Person der Jonece auftritt. Die Rose des *Rosenromans* steht für die geliebte Dame, sie ist aber zugleich uraltes Sexualsymbol. Als solches steht sie für das Liebesobjekt. Liebe und Liebesbegierde dagegen können erscheinen als Allegorien: einmal als Amor, einmal als Coveitise, aber auch als Deduit oder Déliz, also differenziert in verschiedene Aspekte. Dantes berühmte Metaphern vom »Panther der Augenlust«, vom »Löwen der Hoffahrt« und von der »Wölfin der Fleischeslust« fassen Symbol und Allegorie zusammen. Die Tiere sind Symboltiere; Augenlust, Hoffahrt und Fleischeslust sind allegorisiert. Und in Dantes Traktat *Convivio* erscheint Beatrice – die zuvor nur Symbol des »neuen Lebens«, der »vita nuova«, gewesen war – unter dem Namen »Donna gentile« als Symbol des seelischen Adels – und unter dem Namen »Donna Filosofia« als Allegorie der Philosophie. Beiden – Symbol und Allegorie – liegt also, wie diese Beispiele zeigen, die Beziehung zwischen *Bedeutung* und *Erscheinung* zugrunde, *nur daß in der Allegorie die Bedeutung sich selber zur Erscheinung bringt*, während im *Symbol* ein Drittes, ein anderes, ein *Medium*, diese Funktion übernimmt. Diese letztere Feststellung könnte nun zu weitreichenden Folgerungen führen, deren Richtung ich nur andeute und denen ich überhaupt nur mit Vorbehalt folge:

Im *Symbol* steht das Konkrete, das Einzelding für eine Idee. Das entspricht vollkommen dem mittelalterlichen Universalienrealismus, das heißt der Auffassung, daß die Ideen vor den Dingen und nicht nur durch sie existieren: *universalia ante res*. Die Ende des 12. Jahrhunderts stark aufkommende, die ganze scholastische Philosophie und Theologie in unaufhörliche Auseinandersetzung ziehende Theorie des Nominalismus behauptet im Gegensatz zu der »realistischen« Theorie: *universalia post res*, das heißt die Idee ist erst aus den Einzeldingen als das, was ihnen gemeinsam ist, abstrahierbar und nur durch sie existent. Konsequenzen für das Dogma der Trinität: die drei göttlichen Personen sind eine – *Gott*. Setzen wir nun diese letztere Position zur Allegorie in Beziehung, wie vorhin die Symbolik zum Universalienrealismus, dann sind wir versucht zu sagen: die Allegorie bringt ein Mißtrauen gegen die apriorische Existenz der Idee vor den individuellen Phänomenen zum Ausdruck, eben indem sie sich selbst, die Idee personifiziert, sich als Individuum zum Ausdruck bringt, und nicht, wie das *Symbol*, durch das Einzelding hindurch auf die allgemeine, überindividuelle Idee verweist.

Dieses geistesgeschichtliche »rapprochement« scheint naheliegend, zumal die allegorische Dichtung in derselben Zeit aufblüht, in welcher der Nominalismus in alle Bereiche des philosophischen, wissenschaftlichen, auch des staatsrechtlichen Denkens einzudringen beginnt. Ich trage gleichwohl Bedenken, diese Deutungsmöglichkeit weiter zu verfolgen, und zwar zunächst einfach deshalb, weil es die Al-

legorie auch schon vorher gibt. Es würde zu untersuchen sein, ob diese vorher existierende allegorische Stilform anders geartet und bedingt war. Sicher ist vorläufig jedoch, dass die profane volkssprachliche Literatur sich erst gegen Ende des 12. Jahrhunderts, und dann erst noch sehr vorsichtig und vereinzelt, der Allegorie zuwendet. Für den *Rosenroman* würde sich mit unseren letzteren Überlegungen die doppelte Frage verbinden:

Erstens: Ist der von Guillaume de Lorris verfaßte Teil wirklich nur der zarte, spirituelle Abgesang eines höfischen Rittertums, das sich in allegorischem Spiel noch einmal seiner Lebenswerte zu versichern sucht, verbunden mit der Flucht in eine Traumwelt, oder wird mit diesem Abgesang zugleich eine neue Dimension der Selbstausslegung erschlossen? Wenn sich unsere Ahnung bestätigen würde, daß die Allegorie mit dem Nominalismus zusammenhängt, und das heißt, daß sie darauf verzichtete, die Existenz einer Idee anzuerkennen, die den individuellen Trägern dieser Idee präexistent wäre, dann würde das bedeuten, daß eine geschichtsphilosophische Begründung des Rittertums als eines im höheren Sinn vorbestimmten privilegierten Standes aufgegeben wird, und somit das Rittertum, der Adel, nur noch rein positiv in dem Sinne, daß es halt hic et nunc existiert, begriffen wird, daß seine Welt sich nur noch als Welt des schönen Spiels legitimieren kann.

Und zweitens: Ist die Allegorie bei Jean de Meung vielleicht doch nicht einfach als bequemes Vehikel der Verschleierung für seine Kritik von dem Vorgänger übernommen worden, sondern als adäquate Stilform des dieser Kritik zugrundeliegenden neuen Menschenbildes anzusehen? Jean de Meung wird in dem bekannten Buch *Sacrum Imperium* von Alois Dempf unter jene geistigen Erscheinungen des 13. Jahrhunderts eingereiht, die der Verfasser als Träger einer – wie er sagt – »philosophischen Renaissance« vor der eigentlichen Renaissance verstehen will.<sup>286</sup> Wieweit diese Zuordnung zu Recht besteht, wäre auf Grund unserer Fragestellung noch zu untersuchen.

## Die geschichtliche Entwicklung der allegorischen Dichtung

Ziehen wir jetzt kurz die Linien nach, die von den frühesten allegorischen Werken des Mittelalters zum *Rosenroman* hinführen. Zwar ist die Allegorie schon in der Spätantike heimisch; sie ist schon auffällig stark vertreten in der *Thebais* des Statius – wir sind indessen berechtigt, an den Anfang der Geschichte der mittelalterlichen Allegorie die *Psychomachia* des Prudentius zu stellen, eines in Spanien geborenen christlichen Dichters des 4. Jahrhunderts.

Diese Berechtigung leitet sich aus der Tatsache her, daß Prudentius' Werk das erste ist, in dem die Allegorie vollständig ist, wo keine andere Gestalt oder Handlung Platz hat. Thema der *Psychomachia* ist, wie schon der Titel andeutet, der Kampf zwischen den Tugenden und den Lasten, oder präziser: eine richtige Schlacht zwischen ihnen. Natürlich steht jede Tugend ihrem Widerpart gegenüber: die Humilitas der Superbia, die Sobrietas der Luxuria, die Patientia der Ira usw.

---

<sup>286</sup> *Sacrum Imperium. Geschichts- und Staatsphilosophie des Mittelalters und der politischen Renaissance*, München 1962, S. 337.

Diese Schlacht zwischen den Tugenden und den Lastern ist bei Prudentius typologisch zu verstehen. Es handelt sich um einen Kampf, der nicht nur im einzelnen Menschen, sondern im Laufe der Geschichte zwischen den bösen und den guten Mächten ausgetragen wird. Und der Sieg der Tugenden, den Prudentius schildert, ist nur möglich infolge der Erlösung des Menschen vom Sündenfall durch die Tat Christi. Wir haben also hier eine Allegorie der Heilsgeschichte vor uns, die zugleich die Überwindung der heidnischen Welt durch das Christentum einschließt.

Die Nachwirkung der *Psychomachia* ist unübersehbar groß; sie erstreckt sich, von der Dichtung abgesehen, tief hinein in die didaktische Literatur, in die religiösen Traktate und in die Predigten. In der provenzalischen Literatur erscheint sie bereits bei einem Trobador der zweiten Generation, bei Marcabru. Bei demselben Trobador aber tauchen auch schon Allegorien auf, die aus einer anderen Tradition stammen, und zwar aus einer Literatur, die allmählich die antike Götterwelt in Allegorien verwandelte und ihnen somit den mythologischen Charakter entzog. Dieser Prozeß einer »Entmythologisierung« – der parallel läuft zu der christlichen Verkörperung der alten Götter – läßt sich, wie C. S. Lewis zeigt<sup>287</sup>, deutlich schon bei einem Zeitgenossen des Prudentius erkennen, bei Claudianus. Bei diesem lateinischen Dichter stoßen wir erstmals auch auf das Thema des »Gartens der Lust«, des irdischen Paradieses, das wir bei Guillaume de Lorris ebenso wiederfinden wie die Schlacht zwischen den – nun freilich ins Höfische gewendeten – Tugenden und Lastern aus der Tradition des Prudentius.

Ich übergehe weitere Zwischenstationen auf dem Wege der allegorischen Entschärfung der antiken Mythologie (Entmythologisierung durch Allegorisierung). In der rigoros christlichen Literatur erscheinen die antiken Götter – wenn überhaupt – als Gefolgsleute der Laster, Satans oder des Antichrist. Aufhalten müssen wir uns indessen bei den Schriftstellern der berühmten Schule von Chartres im 12. Jahrhundert. Über sie hat Ernst Robert Curtius Wesentliches gesagt.<sup>288</sup> Diese Autoren versuchen, die christliche Schöpfungsgeschichte mit der antiken Kosmogonie, also die Genesis mit dem platonischen *Timaios* zu versöhnen. Was dabei herauskommt, ist bei dem ältesten dieser Autoren, bei Bernardus Silvestris, eine allegorische Darstellung der Weltentstehung, die alles andere als orthodox ist. In des Bernardus Silvestris' Werk *De universitate mundi* begegnet man Natura als der obersten Göttin. Sie ist die Erzeugerin alles Lebendigen; sie ist – Tochter der Nous, der Weltseele – identisch zugleich mit Hylo, der Materie. Der christliche Gott ist zwar nominell der »oberste« Gott, hat aber sozusagen nichts zu tun, ist so etwas wie ein konstitutioneller Monarch oder ein Bundespräsident. In Natura ist das ewige Zeugen und Gebären verherrlicht. Das Werk des Bernardus Silvestris gipfelt, wie Curtius sagt, in einem »Preis der männlichen Zeugungswerkzeuge«<sup>289</sup> und vergöttlicht die Geschlechtlichkeit. Von hier aus führt ein direkter Weg zu Jean de Meung.

Die Natura des Bernardus Silvestris wird auch zur wichtigsten Allegorie in den Werken des nächsten Dichters dieser Schule, des Alanus ab Insulis (Alain de Lille). In *De planctu naturae* ist Natura dem christlichen Gott unmittelbar untergeordnet als dessen oberste Dienerin. Als solche erteilt sie Venus den Auftrag, das Werk

---

<sup>287</sup> op. cit., S. 73.

<sup>288</sup> *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern und München<sup>3</sup> 1961, Kap. VI.

<sup>289</sup> ebd., S. 121.

der Fortpflanzung durchzuführen. Als ein Priester im Dienst der Natura erscheint Genius, dem wir gleichfalls, mit Natura, bei Jean de Meung wiederbegegnen. Die Stellung, die Alanus der Natura und dem Genius – dem alten Zeugungsgott – gibt, bedeutet den Versuch einer Rechtfertigung und Einordnung des Trieblebens in die christliche Ethik.

In seinem zweiten Werk, dem *Anticlaudianus*, wird die Christlichkeit noch stärker betont. Alanus stellt, um die Orthodoxie besorgt, Venus hier als ein Produkt der Hölle dar, das – wie Alecto, die Herrin aller Laster – im Kampf mit den Tugenden untergeht. Hier tritt also das Thema des Prudentius hinzu. Die Natura des Alanus aber wird im *Anticlaudianus* vorgeführt in dem Augenblick ihres Wirkens, da sie den vollkommenen Menschen schafft, den »juvenis«; mit ihm wird ein neues Zeitalter, eine goldene Zeit der Vollkommenheit und der Jugend eingeleitet. Der »juvenis« des Alanus gehört sicherlich zu dem »joven« der provenzalischen Dichter und zur Allegorie der »jeunesse«.<sup>290</sup> Damit sind wir bereits wieder beim *Rosenroman*. Und dabei sei gleich hinzugefügt, daß »jeunesse« bei Guillaume de Lorris ganz im Sinne der höfischen Tradition höchst positiv, als Grundkraft höfischen Verhaltens und der Lebensquelle verstanden wird. Jean de Meung dagegen stellt sie negativ dar: als Träger einer Liebeslust, welche sich der Zeugung und damit der Fortpflanzung enthält – wofür die Jugend ja wohl einige triftige Gründe hat, da Jugend »unverheiratet sein« bedeutete.

Zu der Tradition, die von Prudentius ausgeht, tritt also, sich mit dieser vereinigend, die Tradition der verchristlichten und entmythologisierten antiken Kosmogonie, und diese wiederum berührt sich – ebenfalls bei Alanus – mit der höfischen Dichtung. Diese letztere aber beschreitet nur sehr zögernd den Weg der Allegorie. Im höfischen Roman ist die Allegorie noch nirgends als epische Handlung durchgeführt. In Chrétiens *Lancelot*-Roman streiten sich Pitié und Largesce in der Brust des Helden, desgleichen einmal Raison und Amour, im Helden des *Yvain* dagegen Haine und Amour. Weiter geht die höfische Dichtung zunächst nicht, und selbst der erste Dichter, der in der Volkssprache einen vollkommen durchallegorisierten Roman verfaßt, sieht darin offenbar noch eine andere Gattung, denn er schreibt auch zwei – von Allegorien gänzlich freie – Romane. Dieser Dichter ist Raoul de Houdenc. Er hat in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts zwei Artusromane geschrieben, die noch ganz an Chrétien de Troyes orientiert sind: den *Meraugis de Portlesguez* und die *Vengeance Raguidel*. Daneben aber hat er zwei allegorische Romane verfaßt. In dem einen, dem *Songe d'Enfer*, durchwandert der Dichter im Traum das Jenseits. Die Stationen seines Weges werden durch die Laster gebildet. Bei einer Mahlzeit, die ihm in der Hölle serviert wird, erkennt er, daß dort jedem Sünder die seiner Sünde zukommende Speise verabreicht wird. Ich habe bereits ein Beispiel daraus gegeben. Ein anderer Dichter hat zu Raouls *Songe d'Enfer* nach dem gleichen Prinzip einen *Songe de Paradis* hinzugefügt. Die Stationen des Jenseitswanderers sind hier die Tugenden. Während der *Songe d'Enfer* in seine Allegorie auch eine Zeitsatire einschließt, hat Raoul de Houdenc in seinem zweiten allegorischen Roman eine Art von Standesspiegel für das Rittertum ge-

---

<sup>290</sup> Über diesen Begriff, seine Herkunft und seine Funktion, vgl. Erich KÖHLER, »Sens et fonction du terme Jeunesse« dans la poésie des troubadours», in: *Mélanges offerts à René Crozet*, Bd. 1, Poitiers 1966, S. 569-583.

schrieben. Der Titel ist: *Li romanz des ailes de la proèce* (= der »Roman von den Flügeln der ritterlichen Tüchtigkeit«). Die Allegorie ist leicht zu durchschauen, weil der Dichter sie deutlich genug kommentiert. Proece bedarf, um leben zu können, zweier Flügel. Diese Flügel sind Courtoisie und Largesce. Und der Flügel hat sieben Federn, das heißt die Betätigungsweisen von Courtoisie und Largesce.

Eine andere volkssprachliche Dichtung dieser Zeit hat die Tradition des Prudentius, also das Thema der Schlacht zwischen Lastern und Tugenden, wiederaufgenommen, mit ihm auch dessen heilsgeschichtliche Bedeutung: Huon de Méry schrieb kurz nach 1230, also ziemlich zur selben Zeit, da Guillaume de Lorris seinen *Rosenroman* abfaßte, ein Werk mit dem Titel: *Li tournoiementz Antechrist* (= »Das Turnier des Antichrist«). Zwei allegorische Städte – Esperance und Desesperance, führen gegeneinander Krieg; es ist der Krieg des Himmelskönigs gegen den Antichrist, der jetzt endgültig besiegt wird. Den Tugenden gesellen sich unter Führung der Proece die Ritter des Artushofs und der Tafelrunde bei. Auf der Seite des Antichrist dagegen kämpfen neben den Lastern zahllose Spitzbuben, Söldner und Bauern, die vom Antichrist vorher zu Rittern geschlagen wurden. Es steht außer Frage, daß Huon de Méry mit dieser letzteren Erfindung gegen den Aufstieg nicht-ritterlicher Schichten in der Feudalgesellschaft protestiert und in dieser Erscheinung ein Zeichen des Herrschaftsanspruchs des Antichrist sieht. Die heilsgeschichtliche Sinnggebung dieses Kampfes zwischen bösen und guten Mächten denunziert auch ausdrücklich die antiken Götter als Gefolgsleute Satans. Zeus, Apollo, Merkur, Mars usw. marschieren in der Armee des Antichrist und sind mit ihm zum Untergang verurteilt, während auf der anderen Seite die Erzengel natürlich siegreich fechten.

Jetzt haben wir alle Elemente beisammen, alle Traditionen, die sich im *Rosenroman* zu einer Einheit verbinden, wie sie bisher noch von keinem Dichter bewerkstelligt war.

## Die Fragen nach dem Sinn des Rosenromans vor dem Hintergrund der »materiellen« Synthese der allegorischen Traditionen

### Guillaume de Lorris

Wir stehen nun vor der Frage, welche Sinneinheit sich hinter dieser gleichsam materiellformalen Einheit entdecken läßt – bei Guillaume de Lorris wie bei Jean de Meung.

Unsere vorausgehenden Überlegungen sollten dazu dienen, einmal die Problematik der Stilform der Allegorie aufzuzeigen, ihr Verhältnis zur Symbolik, und zweitens die geschichtliche Entwicklung der allegorischen Dichtung seit Prudentius nachzuziehen. Dabei war zu zeigen, wie sich die allegorische Tradition des heilsgeschichtlich verstandenen Kampfes der Tugenden und der Laster verband mit einer Tradition, welche antike Kosmogonie und christliche Schöpfungslehre zu harmoni-

sieren versuchte – in der Schule von Chartres. Ferner war darauf hinzuweisen, wie sich – nach dem Vorgang des Bernardus Silvestris mit seiner Apotheose der Natur als der Göttin der Zeugungskraft – bei Alanus ab Insulis die allegorische Kosmogonie mit dem bereits in der frühen höfischen Minnedichtung auftauchenden Gedanken verband, daß die Natur den Juvenis schaffen, mit ihm ein Reich der ewigen Jugend einrichten werde, ein Reich des vollkommenen Menschen: eine Art wiederhergestellten Paradieses. Und schließlich war – drittens – auf die Rolle der Allegorese zu verweisen, die im Bereich des religiösen Schrifttums ausgebildet worden war. Alle diese Elemente – so beschlossen wir unsere Betrachtung – fügen sich im *Rosenroman* zu einer neuen Einheit zusammen. Und es erhebt sich die Frage, welche Sinneinheit sich hinter dieser sozusagen materiellen Synthese der allegorischen Traditionen verbirgt.

Der einzige sinnvolle Weg, die Frage nach dieser Einheit zu beantworten, führt über die Lösung der Problematik von Inhalt, Struktur und Gattung. Der *Rosenroman* ist ein »Romanz«, ein Roman. Als solcher hat er eine Fabel, eine bestimmte Handlung. Diese Handlung besteht darin – verkürzt gesprochen –, daß ein junger Mann sich verliebt, um den Gegenstand seiner Liebe gegen alle Hindernisse kämpft, um – wir wissen das nicht – zu siegen oder zu scheitern. Das wäre die äußere, die äußerste Handlungsschicht.

Diese Handlung aber wird getragen von Allegorien, das heißt von Personifikationen der seelischen Mächte und Kräfte, die entweder der Erfüllung der Liebe günstig gesinnt sind oder aber ihr feindlich gegenüberstehen. Diese Mächte sind einerseits Eigenschaften des Liebhabers, andererseits Eigenschaften, psychische Regungen und Reaktionsweisen der geliebten Dame. Also handelt es sich – ich habe das bereits angedeutet – um die Episierung einer im Grunde lyrischen Situation. Die typische Situation der Minnekanzone ist die Gespanntheit zwischen einer Hoffnung, zu welcher das Verhalten der Dame berechtigt, und der Ungewißheit, ob diese Hoffnung erfüllt wird. Episierung dieser Situation bedeutet, ihr ein Vorher und ein Nachher zu geben: die Geschichte einer Liebe daraus zu machen, die nur die Geschichte der Begegnung, Anziehung, Abstoßung und Findung zweier Seelen sein kann, unter Einbeziehung aller hindernden Umstände. Was dabei eigentlich fragwürdig wird, sind die seelischen Regungen, die Reaktionsweisen selbst. Und was dabei als ein neues Problem – gerade im Bereich der Minne – auftaucht, das ist das Rätsel des eigenen Ich. Anders gesagt: es wird die Psychologie entdeckt; und das kann für den mittelalterlichen Menschen zunächst nur so geschehen, daß er die Kräfte, die er in seinem eigenen Wesen vorfindet, nur als in ihm wirkende überpersönliche Wesenheiten versteht, die in ihm einen Kampf austragen. Im höfischen Roman, bei Chrétien, trat Allegorie immer dann auf, wenn die Psychologie zum Problem wurde, bei inneren Widersprüchen, bei seelischen Konflikten, welche das Individuum vor eine Alternative stellten: Haïne – amour; cors – âme; largesce – pitié. Im *Rosenroman* des Guillaume de Lorris ist die psychische Konfliktsituation zum Schauplatz einer kompletten Handlung geworden, das betroffene Individuum ist Austragungsort des Kampfes von Lebensmächten, die nur greifbar werden in personifizierten Gestalten, die einander in Konstellationen gegenüber stehen wie die Figuren eines Romans. Die psychischen Erlebnisse verwandeln sich dadurch in Aventuren der Seele, in eine Abfolge von veräußerten, gleichsam materialisier-

ten und veranschaulichten Stationen der Begegnung zweier Menschen: des Liebenden und des Geliebten. Für die Episierung seelischer Konflikte konnte es nun kaum ein geeigneteres Gestaltungsprinzip geben als den Traum; den Traum als eine stetige Erfahrung des Lebens und als ein bereits autorisiertes literarisches Motiv. Wenn aber der Traum als Erlebnis stets die Deutung erst herausfordert, dann ist der literarisch gestaltete Traum auch bereits für die Deutung präpariert. Das ist selbstverständlich auch bei Guillaume de Lorris der Fall; das heißt: das von ihm dargestellte allegorische Geschehen ist darauf abgestellt, daß der Leser das vordergründige Sich-Ereignen auslegt und deutet. Guillaume de Lorris erwartet also von seinem Leser die Anstrengung der Allegorese. Mehr als einmal macht er darauf aufmerksam, daß hinter dem »sensus litteralis« ein »sensus allegoricus« verborgen sei. So heißt es an der Stelle, da Amor dem Amant Regeln für das rechte Lieben gibt, folgendermaßen:

Qui amer viaut or i entende,  
 .....  
 Des or le fait bon escouter,  
 S'il est qui le sache conter,  
 Car la fin dou songe est mout bele  
 E la *matire* en est novele;  
 Qui dou songe la fin orra,  
 Je vous di bien que il porra  
 Des feus d'Amors assez aprendre,  
 Por quoi il vueille tant atendre  
 Que j'espoigne e que j'enromance  
 Dou songe la *senefiance*:  
*La verité, qui est coverte,*  
*Vos sera lores toute aperte*  
 Quant espondre m'orroiz le songe,  
 Car il n'i a mot de mençonge. (vv. 2061-2076)<sup>291</sup>

Wer lieben will, möge nun gut zuhören  
 .....  
 Und jetzt aufmerken,  
 Wenn jemand da ist, der ihn [den Roman] zu erzählen weiß,  
 Denn das Ende des Traums ist sehr schön,  
 Und sein *Stoff* ist neu;  
 Wer das Ende des Traums vernehmen wird,  
 Dem sage ich, daß er viel  
 Von den Spielen Amors erfahren wird,  
 Deshalb möge er warten,  
 Bis ich vollständig in den Roman übertragen und  
 Dargelegt habe die *Bedeutung* des Traums:  
*Die Wahrheit, die verborgen ist,*  
*Wird dann offen vor Euch daliegen,*  
 Wenn Ihr mich den Traum erklären hört,  
 Denn es ist kein Wort der Lüge darin.

---

<sup>291</sup> Bd. 2, S. 106-107.

Der Dichter stellt also mit dem Ende seines Werks eine Aufklärung über dessen verborgenen Sinn in Aussicht. Worin besteht diese verborgene Wahrheit? Wir erfahren es nicht. Wir wissen nicht einmal, welches Ende Guillaume de Lorris für die Geschichte von Amant und Rose vorgesehen hatte. Der ältere Herausgeber des *Rosenromans*, Ernest Langlois, nimmt an, das Happy-End sei nicht mehr fern gewesen. C. S. Lewis dagegen vertritt die Meinung, Guillaume de Lorris habe der Raison den Sieg geben und die Liebe als eitles Spiel entlarven wollen: »The *Romance* might have ended with the defeat and reputation of Love.«<sup>292</sup> Wir können diese Frage nicht mit Sicherheit lösen. Ganz ausgeschlossen ist es nicht, daß Guillaume de Lorris ähnlich verfahren wollte wie Andreas Capellanus in seinem berühmten Buch *De amore libri tres*. Andreas hatte in zwei von seinen drei Büchern die höfische Liebe in allen Farben, Schönheiten und Annehmlichkeiten geschildert und Regeln für ihre Verwirklichung aufgestellt, um im dritten Buch dann zu sagen, wie eitel, nichtig, sündig und verwerflich sie sei. Die Interpreten streiten sich noch heute darüber, was Andreas nun wirklich gemeint hat.

Weiter als mit solchen Überlegungen kommen wir, wenn wir die Frage stellen, welche Bedeutung Guillaume de Lorris dem Traum als solchem geben wollte. Ich habe bereits gesagt, daß die Träume der mittelalterlichen Dichtung stets *prophetische* Träume waren. Sie standen immer in einem geschichtlichen bzw. heilsgeschichtlichen Horizont. Nun scheint es sicher, daß dieser heilsgeschichtliche Bezug bei Guillaume de Lorris aufgegeben ist. Man wird Hans Robert Jauß so ziemlich zustimmen können, wenn er sagt:

»Guillaume de Lorris hat seine neue *Psychomachia* völlig von dem heilsgeschichtlichen oder mythologischen Grund abgelöst, in dem sie bei seinen Vorgängern wurzelt. Hinter den Personifikationen seiner rein höfisch aufgefaßten Tugenden und Laster stehen keine Beispielfiguren mehr, die ihrer Erscheinung eine geschichtliche Tiefe geben könnten. Seine allegorische Welt gibt sich zum ersten Mal als rein romaneske Fiktion, die für sich selbst besteht ... «<sup>293</sup>

Ich möchte demgegenüber gleichwohl eine Einschränkung machen: Wir wissen, daß sich das höfische Rittertum in den späten Gralromanen seine eigene Heilsgeschichte, seine eigene Eschatologie geschaffen hat – zu Beginn des 13. Jahrhunderts. Die geschichtliche Hoffnung eines bedrohten Führungsanspruchs kann nun sehr verschiedene Formen annehmen. Und es will mir auffällig erscheinen, daß Guillaume de Lorris von Alanus ab Insulis – darin zugleich ein Element der höfischen Lyrik weiterführend – *die Vorstellung der Jugend und des Paradiesgartens* übernommen hat. Die allegorische Traumwelt des *Rosenromans* ist in einem »hortus deliciarum« lokalisiert, im Garten des Deduit, im Wunsdraum des Goldenen Zeitalters, das kein Altern kennt, in dem ewiger Frühling herrscht und alle Sorgen sich auf die Sorgen des liebenden Herzens reduzieren. Das ist utopisch, gewiß, aber die Außergeschichtlichkeit der Utopie ist stets durch ihre wie immer verflüchtigte Beziehung zum geschichtlichen Zustand bedingt. Die Worte, die der Dichter verwendet, sind auffällig genug:

---

<sup>292</sup> *The allegory of love*, S. 136.

<sup>293</sup> »Form und Auffassung der Allegorie ...«, S. 195.

E sachiez que je cuidai estre  
 Por voir en *parevis terrestre*;  
 Tant estoit li leus delitables  
 Qu'il sembloit estre *esperitables*;  
 Car, si come lors m'iert avis,  
 Il ne fait en nul parevis  
 Si bon estre come il faisoit  
 Ou vergier qui tant me plaisoit. (vv. 635-642)<sup>294</sup>

Und wißt, daß ich wahrhaftig im  
*Irdischen Paradies* zu sein glaubte;  
 So köstlich war der Ort,  
 Daß er mir *geistig (spirituell)* zu sein schien;  
 Denn es ist, so erschien es mir,  
 In keinem Paradies  
 So gut zu sein  
 Wie in diesem Garten, der mir so gefiel.

Seien wir uns darüber klar, daß das irdische Paradies das Reich der allzeit gesicherten Wunscherfüllung und der Freiheit von Sünde, der absoluten Unschuld des stets guten Gewissens ist. Sollte Guillaume de Lorris von der geschichtlichen Realisierung eines neuen, diesmal höfischen Goldenen Zeitalters geträumt haben – so wie Alanus ab Insulis immerhin von der Vorstellung fasziniert war, daß die Natur einen vollkommenen Menschen, den Juvenis, schaffen würde? Ich muß auch daran erinnern, daß der Gedanke einer Erneuerung, einer »renovatio«, im Mittelalter geboren, zum großen Impuls für die Entfaltung der Renaissance wurde (»novis vita nova«). Fragen wir weiter: Gibt es ein Indiz dafür, daß Guillaume de Lorris mit dem Gedanken einer Realisierung dieser höfischen Utopie wenigstens spielte? Sollte vielleicht gar die »senefiance« seiner Allegorie, die er für das Ende seines Werks in Aussicht stellte<sup>295</sup>, darin bestehen?

Wir können immerhin eindeutig feststellen, daß er seinen fiktiven Traum als einen *prophetischen* Traum ausgibt. Er beruft sich auf Macrobius, und zwar auf dessen vielgelesenen Kommentar zu Ciceros *Somnium Scipionis*, von dem ich bereits gesprochen habe. Dann fährt Guillaume de Lorris fort:

Quiconques cuide ne qui die  
 Que soit folor e musardie  
 De croire que songes aveigne,  
 Qui ce voudra, por fol m'en teigne;  
 Car endroit moi ai je fiance  
 Que songes est *senefiance*  
 Des biens as genz e des enuiz,  
 Car li plusor songent de nuiz  
 Maintes choses *covertement*  
 Que l'en voit puis *apertement*. (vv. 11-24)<sup>296</sup>

<sup>294</sup> Bd. 2, S. 33.

<sup>295</sup> ebd., 5.50-51 (vv. 981-984).

<sup>296</sup> ebd., S. 1-2.

Wer immer meint oder sagt,  
Daß es Torheit oder Unsinn sei  
Zu glauben, daß Träume sich verwirklichen,  
Der möge mich ruhig für einen Narren halten;  
Ich dagegen bin überzeugt davon,  
Daß der Traum den Menschen  
Ihr Wohl und ihr Wehe *vorausdeutet*,  
Viele träumen in der Nacht  
In *verhüllter* Weise von Dingen,  
Die man dann in *offener* Weise sich ereignen sieht.

Wir haben keinen Grund, die Glaubwürdigkeit dieser Bekundung des Dichters in Zweifel zu ziehen. Eine andere, schwierigere Frage ist die: bezieht sich dieses Vertrauen in eine künftige Realisierung des Traums nur auf seinen eigenen Liebeskasus oder eben auch – wie wir vorsichtig vermuten – auf die Erwartung eines höfischen Goldenen Zeitalters, eines höfisch säkularisierten irdischen Paradieses? Diese Frage ist nicht so leicht zu beantworten. An ihr entscheidet sich – wie ich glaube – das Verständnis oder Nichtverstehen des ganzen Werks. Die Frage ist deshalb nicht leicht zu beantworten, weil sich beide Lösungen anbieten. Der Dichter gibt vor, er habe sein Werk für diejenige Dame verfaßt, die er liebe und die der Liebe so würdig sei, daß man sie Rose nennen müsse:

Or doint Deus qu'en gré le reçueve  
*Cele* por cui je l'ai empris;  
C'est *cele* qui tant a de pris  
E tant est dine d'estre amee  
Qu'el doit estre *Rose* clamee. (vv. 40-44)<sup>297</sup>

Nun gebe Gott, daß es [das Werk] mit Wohlgefallen annehme  
*Diejenige*, für die ich es unternommen habe;  
*Sie* hat solchen Wert  
Und ist so würdig, geliebt zu werden,  
Daß man sie *Rose* nennen muß [die Blume der Blumen].

Daraus hat man geschlossen, daß Guillaume de Lorris in seiner Traumallegorie nur seine eigene Liebesgeschichte darstellen wollte. Diese autobiographische Interpretation wird aber sogleich fragwürdig, wenn man bedenkt, daß dieser Stelle die bereits zitierten Verse vorausgehen, in denen es heißt: »Ce est li Romanz de la Rose, / Ou l'Art d'Amors est toute enclose« (vv. 37-38). Damit ist auf alle Fälle gesichert, daß, wenn Guillaume de Lorris seinen persönlichen Fall in verschlüsselter Form beschreiben wollte, er damit zugleich *exemplarisch* das Problem der Liebe, die Geschichte der Liebe im allgemeinen zur Darstellung bringen wollte. Das Persönliche ist durchaus vom Allgemeinen bestimmt. Damit rückt aber auch die Fiktion des Traums, sein prophetischer Charakter, in ein anderes, in ein geschichtliches Licht. Damit erhielten dann auch drei Verse der Einleitung eine besondere Bedeutung, die sich auf den fiktiven Traum des Dichters beziehen:

---

<sup>297</sup> ebd., S. 3.

Mais en cel songe onques rien n'ot  
Qui trestot avenu ne soit  
Si con li songes recensoit. (vv. 28-30)<sup>298</sup>

Aber in diesem Traum (den ich hatte), gab es nichts,  
Das nicht bald eingetroffen wäre,  
Genauso, wie der Traum berichtete.

Wie immer man über die »senefiance«, die der Dichter erst am Ende seines Werks enthüllen wollte, denken mag: es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Geschichte des Amant für die Geschichte aller »amants« stehen sollte, daß die Verwirklichung seines Traums die Aussicht auf Verwirklichung der Träume aller »amants« meinte. Hätte der Dichter nur sich selbst und seine Dame darstellen wollen, dann brauchte er für diese Geschichte seiner Liebe nicht eine Form zu wählen, in welcher die Mächte und Gegenmächte der Liebe als *überpersönliche* Wesenheiten in Erscheinung treten.

Es ist gerade dieser Doppelcharakter, diese Synthese von Individuellem und Allgemeinem, die das Geheimnis des *Rosenromans*, seine Dialektik ausmacht und die Funktion der Allegorie erklärt. Sehen wir von Amor, Venus, Amis und der Alten ab, die ja eigentlich keine Allegorien sind, aber allegorisiert sind, dann lassen sich alle allegorischen Figuren des *Rosenromans* von Guillaume de Lorris in zwei Gruppen aufteilen: in Figuren, die dem Amant behilflich sind, und in solche, die ihm den Zugang zur Rose verwehren. Eine weitere Gruppierung ergibt sich bei einer Unterscheidung der Perspektiven. Esperance, Doux Penser, Doux Parler u. a. sind Eigenschaften, die dem Amant zugehören. Bei Acueil aber, sein wichtigster Helfer, das »schöne, freundliche Empfangen«, das »belh aculhir« der Trobadors, ist eine Qualität der Dame. Eine Eigenschaft der Dame ist aber auch Honte, das Schamgefühl. So ist der Schauplatz, auf dem die Allegorien ihre Kämpfe austragen, einmal das Herz des Amant und dann wieder – sogar meistens – das Herz der Dame. In der geliebten Dame, die nie persönlich, sondern stets nur durch das Symbol der Rose in Erscheinung tritt, finden die für den Liebhaber entscheidenden Kämpfe statt.

Die individuellen Kampfplätze im Herzen unseres Liebhabers und im Herzen der Rosen-Dame aber sind Schlachtfelder von Gefühlen und Mächten, die in allen Liebhabern und allen geliebten Damen am Werk sind. Was in der Einzelseele an Konflikten und Widersprüchen vor sich geht, was gerade in der Begegnung mit dem anderen sich entzündet und bewirkt, daß dadurch die eigene Individualität zu einem Problem wird, das kann sich der Mensch jener Zeit nicht anders vorstellen, als daß überindividuelle Wesenheiten sich seine eigene Brust als Tummelfeld ausgewählt haben. Das eigene Betroffensein und das Wunder über die eigene Widersprüchlichkeit schaffen sich zur Erklärung dieses rätselhaften Sachverhalts eine eigene Mythologie mittels der Personifikation von Gefühlen. Von hier aus wird es verständlich, daß auch die seit altersher zuständigen antiken Götter trotz ihrer Verketzerung wieder aufgenommen werden: Amor – und noch auffälliger: Venus. Venus war mehr als nur eine – als solche leicht zu verteuflende – heidnische Göttin:

---

<sup>298</sup> ebd., S. 2.

sie war auch ein Gestirn, von Einfluß auf die Schicksale der Menschen. Wie sollte man sich gegen diese Mächte wehren?

Gerade die Schicksalsfrage war zur Lebensfrage des in der Liebe betroffenen einzelnen geworden, der die Widersprüche seines Verhältnisses zur Gesellschaft schon im höfischen Roman entdeckt und zu überwinden versucht hatte. Im *Tristan-Roman* des Thomas von England war die Entscheidung für das Individuum gegen die Normen der Gesellschaft getroffen worden, nicht ohne eine Allegorisierung der das Innere des Individuums ausfüllenden Triebmächte. Die Traumallegorie des *Rosenromans* sichtet eine utopische Harmonisierung dieses Konflikts – einmal mehr in dem Bereich, in dem sich für die höfische Wertwelt alles entscheidet: dem Bereich der Liebe. Das Ich, das sich selbst infolge des Gegensatzes zur gesellschaftlichen Umwelt zum Problem wurde und somit die Psychologie erst entdecken mußte, war gleichsam darauf verwiesen, die Einheit seines Selbst wiederzufinden – sei es, wie im höfischen Roman, kraft der integrativen Aventure, sei es, wie in unserem *Rosenroman*, in der allegorischen Transposition der Ich-Du-Beziehung. Für diese Selbstidentifikation des gespaltenen und sich suchenden Ich hat Guillaume de Lorris eine poetisch überaus glücklich zu nennende Lösung gefunden – kraft der Übernahme und Abwandlung des antiken Narzißthemas. Die Darstellung dieses Themas in Ovids *Metamorphosen* ist bekannt, ich gehe daher sogleich auf seine Verarbeitung im *Rosenroman* ein.

Der Amant streift, nachdem er von den höfischen Allegorien in den Tanzreigen aufgenommen und somit für würdig befunden worden war, durch den Garten des Dedit. Er kann sich nicht genug tun in der Beschreibung dieses Gartens. Im Schatten der Pinien, Zedern und Lorbeerbäume ergehen sich die Herren mit ihren Damen, um ihnen den Hof zu machen. Darin erschöpft sich ihre Aufgabe:

Les queroles ja remanoient,  
Car tuit li plusor s'en aloient  
O lor amies ombreier  
Soz ces arbres, por doneier. (vv. 1291-1294)

Der Tanz hörte schon auf,  
Denn die meisten gingen  
Mit ihren Freundinnen davon, um unter den Bäumen  
Im Schatten zu liegen und der Liebe zu pflegen. (Übers. K. A. Ott)

Was für ein herrliches Leben, ruft der Amant aus:

Qu'il n'est nus graindres parevis  
D'avoir amie a son devis. (vv. 1299-1300)<sup>299</sup>

Es gibt kein schöneres Paradies  
Als das, wo man seine Freundin zur Verfügung hat.

Aller Sinn der Welt ist kondensiert in ungehinderter Liebe.

---

<sup>299</sup> ebd., S. 67.

Wir sehen, worauf es hinausläuft: auf die Schilderung eines irdischen Paradieses, das mit dem Wunschreich des Goldenen Zeitalters identisch ist, in dem alles für die Liebe und die Liebeserfüllung bereitet ist. Die Natur hat daher auch verschwenderisch für alles gesorgt, selbst für die feinsten Gewürze. Die Bäume, in lieblichster, gefälligster Weise von der Natur angeordnet, tragen sämtliche Sorten Obst. Ihr Laubwerk ist gerade so dicht, daß die Sonne dem zarten Rasen nicht schaden kann, der ja dazu bestimmt ist, daß die Liebenden auf ihm lagern. Harmlose Tierchen wie Eichhörnchen und Hasen bevölkern das Gebüsch. Unter den Bäumen murmeln Bäche und Quellen, eingerichtet von einer fürsorglichen Natur und der Kunst des Deduit, damit der Rasen auch immer schön weich bleibt. Das ganze Jahr über herrscht Frühling. Kein Winter kann den zahllosen Blumen etwas anhaben. Ich zitiere ein paar Verse aus dieser Beschreibung.

Par petiz ruissiaus, que Deduiz  
I ot fait faire par conduiz,  
S'en aloit l'eve aval, faisant  
Une noise douce e plaisant.  
Entor les ruissiaus e les rives  
Des fontaines cleres e vives  
Poignoit l'erbe bassete e drue:  
Ausi i peüst l'en sa drue  
Couchier come sur une coite,  
Car la terre estoit douce e moiste  
Por les fontaines, s'i venoit  
Tant d'erbe come il covenoit.  
Mais mout embelissoit l'afaire  
Li leus, qui estoit de tel aire  
Qu'il i avoit de flors plenté  
Toz jors e iver e esté. (vv. 1387-1402)<sup>300</sup>

In kleinen Bächlein, deren Kanäle  
Vergnügen hatte anlegen lassen,  
Floß das Wasser zu Tal und verursachte  
Ein liebliches und angenehmes Geräusch.  
An den Bächen und am Rande  
Der klaren frischen Quellen  
Sproß das Gras niedrig und dicht:  
Da konnte man seine Geliebte  
Hinlegen wie auf ein Federbett,  
Denn der Boden war weich und frisch  
Dank der Quellen, und es wuchs dort  
So viel Gras, wie man wünschte.  
Aber das Ganze war noch viel schöner,  
Weil der Ort so beschaffen war,  
Daß es dort eine Menge Blumen gab  
Jeden Tag im Sommer wie im Winter. (Übers. K. A. Ott)

---

<sup>300</sup> ebd., S. 72-73.

Schönheit und verzückende Kraft dieses Gartens, seine »biauté« und seine »grant delitableté« sind unbeschreiblich. Was hier geschildert wird, ist nichts anderes als die Welt und die Landschaft des Goldenen Zeitalters, Eden, die Welt der zeitlosen, vollendeten Liebesordnung und Liebesharmonie als Inbegriff einer idealen Lebensordnung. Antike und höfische Wunschvorstellungen verbinden sich. Die liebenden Paare lassen sich nach dem Tanz auf dem immergrünen Rasen nieder, um zu »doneier« (»dominicare« = »Frauendienste leisten«). Das geschieht in aller Unschuld, denn was auch immer dabei geschieht, ist ohne Sünde. Es geschieht schamlos, weil kein Sündenbewußtsein vorhanden ist, das Scham erzeugen könnte. Exemplarisch wird es vorgeführt an Jonece und seiner Amie:

Il n'en fussent ja vergondeus;  
Ainz les veïssiez entr'eus deus  
Baisier come deus colombiaus. (vv. 1273-1275)<sup>301</sup>

Waren sie doch nicht beschämt;  
Vielmehr konntet Ihr sie sich gegenseitig  
Küssen sehen wie zwei Täubchen. (Übers. K. A. Ott)

Wer denkt bei diesen Zeilen nicht an die zauberhaften Verse, in denen der Italiener Jacopo Sannazaro drei Jahrhunderte später in seiner *Arcadia* die Liebesharmonie des Goldenen Zeitalters besingen wird:

I lieti amanti e le fanciulle tenere  
Givan di prato in prato ramentandosi  
Il fuogho e l'archo del figliuol di Venere.  
Non era gelosia, ma sollaciandosi  
Movean i dolci balli ad suon di cetera  
E'n guisa di colombi ognior basandosi.<sup>302</sup>

Die fröhlichen Liebenden und die lieblichen Mädchen  
Gingen von Wiese zu Wiese und dachten nur an  
Das Feuer und den Bogen des Venussohns.  
Es gab keine Eifersucht, sondern sich ergötzend  
Vollführten sie liebliche Tänze zum Klang der Zither  
Und wie die Tauben küßten sie sich immerzu.

Natürlich hat Sannazaro nicht von Guillaume de Lorris abgeschrieben. Aber das Küssen in der Art der Tauben ist auch nicht bloß ein Vergleich, den Sannazaro und Guillaume de Lorris rein zufällig gemein hätten, sondern ist ein erotischer »terminus technicus« der römischen Literatur. Sannazaros Verse gehen, wie Hellmuth Petriconi wahrscheinlich gemacht hat, auf die dritte Elegie Tibulls zurück.<sup>303</sup> Und das gleiche wird man von Guillaume de Lorris' Vergleich sagen dürfen. Im übrigen

---

<sup>301</sup> ebd., S. 66.

<sup>302</sup> *L'Arcadia*, Londra 1781, S. 64.

<sup>303</sup> »Die verlorenen Paradiese«, in: *Metamorphosen der Träume. Fünf Beispiele zu einer Literaturgeschichte als Themengeschichte*, Frankfurt am Main 1971, S. 29.

verweise ich auf zahllose Venusdarstellungen in der bildenden Kunst, die der Liebesgöttin als Attribut zwei schnäbelnde Tauben beigegeben.

Unsere Beschreibung insgesamt zeigt die Landschaft des Goldenen Zeitalters, mit Elementen des irdischen Paradieses. In dieser Umgebung, die ihn entzückt hat, stößt der Amant nun auf eine Quelle, welche mittels einer Inschrift auf einem Marmorblock als die Quelle ausgewiesen wird, in der einst Narziß, verliebt in sein eigenes Spiegelbild, den Tod fand. Jetzt resümiert der Dichter die bekannte Geschichte von Liebe und Tod des Narziß und von der Nymphe Echo, die er verschmähte. Kühn wird die Moral von der Geschichte umgekehrt: Narziß wurde – so meint Guillaume de Lorris – mit dem Tod bestraft, weil er die Liebe Echos verschmähte. Also ihr Damen – so sagt der Dichter – verweigert nie Eure Liebe, sonst ereilt euch die Strafe Gottes:

Dames, cest essemple aprenez,  
Qui vers voz amis mesprenez;  
Car, se vos les laissez morir,  
Deus le vos savra bien merir. (vv. 1507-1510)<sup>304</sup>

Lernt von diesem Beispiel, Ihr Frauen,  
Die Ihr Eure Freunde schlecht behandelt;  
Denn wenn Ihr sie sterben laßt,  
Wird Gott Euch das wohl vergelten lassen. (Übers. K. A. Ott)

Mitten in den Garten des irdischen Paradieses ist also die Narzißquelle eingepflanzt als mahnendes Exempel dafür, wie man es nicht machen soll. Im Goldenen Zeitalter gehört zur Liebe Gegenliebe: für alles seelische Leid ist die glückliche Lösung gesichert. Das Narzißmotiv hat indessen noch eine andere Funktion: Guillaume de Lorris hat die »fontaine au bel Narcisus« zugleich verwandelt in die »fontaine d'Amors«. Sie bildet als solche nicht nur gleichsam geographisch den Mittelpunkt des Gartens des Dedit, sie ist auch die Quelle aller Gefühle der Bewohner dieses irdischen Paradieses. Schnell hat der Amant die Angst überwunden, die ihm der Anblick der Quelle und die Erinnerung an Narziß einflößten. Er wagt es, in die nie versiegenden Wasser zu blicken und – anders als einst Narziß – sieht er nicht sein eigenes Spiegelbild, sondern er erblickt auf dem Grund der Quelle zwei wunderbare Kristalle, die anzusehen er nicht müde wird.

Halten wir einen Augenblick inne: daß die Dichter der Liebe im Mittelalter sich des Narzißthemas bedienten, lag bei ihrer Ovidkenntnis nahe. Und daß der Spiegel sich bei ihnen in die Augen der Dame verwandelte, deren Anblick den metaphorischen Liebestod bewirkte – Augen der Liebe töten –, war ebenfalls ganz natürlich. Und so heißt es in dem berühmten Lied des Trobadors Bernart de Ventadorn *Can vei la lauzeta mover* in der dritten Strophe:

Anc non agui de me poder  
Ni no fui meus de l'or'en sai  
Que m laissez en sos olhs vezer  
En un miralh que mout me plai.

---

<sup>304</sup> Bd. 2, S. 78.

Miralhs, pus me mirei en te,  
M'an mort li sospir de preon,  
C'aissim perdei com perdet se  
Lo bels Narcisus en la fon. (Str. III)<sup>305</sup>

Niemals hatte ich Gewalt über mich,  
Noch gehörte ich mir selbst,  
Seit sie mich in ihre Augen blicken ließ,  
In einen Spiegel, der mir so gefällt.  
Spiegel, seit ich mich in dir spiegelte,  
Haben die Seufzer aus der Tiefe mich getötet,  
Und ich bin verloren, so wie der  
Schöne Narziß an der Quelle sich verlor.

Jean Frappier ist dem Spiegelmotiv in der mittelalterlichen Dichtung nachgegangen.<sup>306</sup> Auf seine Interpretation können wir uns im folgenden stützen.

Die von Bernart de Ventadorn vollzogene Identifizierung des Wasserspiegels der Narzißquelle mit den Augen der geliebten Frau läßt kaum einen Zweifel daran, daß mit den Kristallen, die der Amant auf dem Grunde der Quelle erblickt, die Augen der von ihm geliebten Dame gemeint sind. Aber Genaueres erfahren wir nicht. Die Dame selber ist noch nicht in Erscheinung getreten, ja, sie wird uns überhaupt nicht in Person vorgeführt, im ganzen Werk nicht, und die Rose, die wenig später ins Blickfeld rückt, ist nicht so sehr die Dame selbst, sondern eher deren Liebe. Der Wunschcharakter dieser Traumwelt rückt das Spiegelmotiv noch mehr ins Irreale, als dies bei seinem antiken Vorbild der Fall war.

Von den Kristallen nun weiß der Amant Wunderbares zu berichten. Wenn die Sonne ihre Strahlen durch das klare Wasser der Quelle bis auf deren Grund sendet, dann leuchten die Kristalle in mehr als hundert Farben auf, so daß alle Farben des Gartens dagegen schmutzig und fahl erscheinen:

Quant li solauz, qui tot aguiete,  
Ses rais en la fontaine giete  
E la clarté aval descent,  
Lors perent colors plus de cent  
Es cristaus, qui, por le soleil,  
Devient jaune, inde, vermeil.  
Si sont li cristal merveilleus  
E tel force ont que toz li leus,  
Arbre e flors, e quanque aorne  
Le vergier, i pert tot a orne. (vv. 1543-1552)<sup>307</sup>

---

<sup>305</sup> Ed. Moshé LAZAR, *Bernart de Ventadour, troubadour du XII<sup>e</sup>, siècle. Chansons d'amour*, Edition critique avec traduction, notes et glossaire, Paris 1966 (Bibliothèque française et romane), S. 180.

<sup>306</sup> »Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève«, in: *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* 11 (1959), S. 134-158.

<sup>307</sup> Bd. 2, S. 80-81.

Wenn die Sonne, die alles erspäht,  
Ihre Strahlen in die Quelle sendet  
Und ihre Helligkeit in die Tiefe hinab steigt,  
Dann leuchten mehr als hundert Farben  
In den Kristallen auf, die durch die Sonne  
Gelb, violett, rot werden.  
Die Kristalle sind so wunderbar  
Und haben solche Kraft, daß der ganze Ort,  
Bäume und Blumen, alles, was den Garten schmückt,  
Vollkommen darin sichtbar wird.

So wie ein Spiegel – so fährt der Dichter fort – auch die Dinge ganz klar zeigt, die dem Blick abgewandt sind, so enthalten die beiden Kristalle immer den ganzen Garten. Hier ist genau auf den Wortlaut zu achten:

Trestot ausi vos di de voir  
Que li cristal, senz decevoir,  
*Tot l'estre dou vergier encusent*  
A ceus qui dedenz l'ave musent. (vv. 1559-1562)<sup>308</sup>

So sage ich fürwahr,  
Daß die Kristalle denjenigen, die ins  
Wasser blicken, ohne Täuschung  
Das *ganze Wesen des Gartens offenbaren*.

Jetzt verstehen wir, weshalb der Dichter zuvor den Garten der ewig grünenden Liebes- und Lebenslust als ein irdisches Paradies so eingehend geschildert hat. In den Augen der geliebten Dame ist diese ganze Wunschwelt präsent, ist sie - zunächst als ein Versprechen – verwirklicht. Diese Augen sind aber gleichwohl auch identisch mit dem Wasserspiegel, in dem einst Narziß das eigene Spiegelbild als unerreichbares Ideal erblickte.

Der Zugriff zu sich selbst, seine Autophilie, führte ihn in den Tod. Und dieser Gedanke ist auch bei Guillaume de Lorris vorhanden: aber als Absterben des alten Ich und Aufgehen in einem durch die Liebe erneuerten Ich, das seine Wunschheimat in dem Garten des Goldenen Zeitalters findet. Die Augen der Dame enthalten das ganze Paradies; sie versprechen – die ganze Allegorie des Lustgartens einschließlich – den zeitlosen ewigen Frühling, die Harmonisierung aller Konflikte und Widersprüche, die Identifikation des Ideals mit dem Leben, des Seins mit dem Bewußtsein, *die Identifikation des Ich mit sich selbst auf dem Weg über das Du*. Aber dieser Prozeß kann nicht ohne Schmerz und Kampf erfolgen. Die Rose, die der Dichter im Spiegel der gleichen »fontaine d'Amors« erblickt und die er sogleich pflücken will – sie bedeutet die Liebe der Dame –, ist von wilden Dornen umgeben, und alle Gegenmächte mobilisieren sich, um sie dem Amant zu verweigern – gewiß nicht für immer.

So leiht der unsterbliche antike Mythos dem mittelalterlichen Dichter einen seiner wesentlichen Sinngehalte für eine neue, originelle poetische Selbstausslegung. Mit-

---

<sup>308</sup> ebd., S. 81.

ten in seiner Beschreibung der »fontaine d'Amors« sagt der Dichter, daß von ihr schon in vielen Büchern die Rede gewesen sei:

Mais jamais n'orroiz miauz descrire  
La verité de la matere  
Quant j'avrai espons le mistere. (vv. 1600-1602)<sup>309</sup>

Aber niemals werdet Ihr die Wahrheit  
Über diesen Gegenstand besser beschreiben hören,  
Als wenn ich das Geheimnis erklärt haben werde.

Guillaume de Lorris hat uns dieses »mistere« nicht offenbart, da sein Werk Fragment blieb. Wir glauben aber sagen zu dürfen, daß die »senefiance« seiner Allegorie in der Erlösung der individuellen, psychologisch-allegorisch artikulierten Problematik im Aufgehen aller Wünsche in einem irgendwie als realisierbar verstandenen irdischen Paradies zu suchen ist, einem Goldenen Zeitalter, das so fern und so nah ist wie die Chance der vollkommenen Selbstauffindung eines Ich in einem Du, das für die ganze Welt zu stehen hat.

Guillaume de Lorris hat das Thema der Narzißquelle in einer sehr eigenartigen und originalen Weise abgewandelt. Der Mythos von Narziß ist das Drama der Selbsterkenntnis und des Bewußtwerdens der Individualität, das in hybrider Selbstvergötzung mit dem Tod endet. Guillaume de Lorris hat dieses Drama höfisch-optimistisch in den Prozeß einer Selbsterkenntnis durch die Hinwendung zum Du in der Liebe umgedeutet. Er hat die »fons mortis« als »fontaine d'Amors« aufgefaßt und sie damit – im Zusammenhang seiner Vorstellung vom Goldenen Zeitalter, vom »parevis terrestre« – in eine »fons vitae« verwandelt. Wie er das im einzelnen bewerkstelligte, konnte ich nur andeuten. Wer es genauer wissen will und wer damit ein originelles Beispiel von Rezeption der Antike im Mittelalter bzw. von mittelalterlichem Humanismus kennenlernen will, den verweise ich auf meinen Aufsatz *Narziß, die »fontaine d'Amors« und Guillaume de Lorris*.<sup>310</sup>

## Jean de Meung

Guillaumes Fortsetzer, Jean de Meung, war mit dieser Konzeption der Narzißquelle ganz und gar nicht einverstanden. Er schrieb gute zweitausend Verse allein, um gegen seinen Vorgänger zu polemisieren, um dessen Darstellung des Gartens des Deduit als lächerlich, falsch und unreal hinzustellen. Jean de Meung stellt dem Paradiesgarten Guillaumes einen eigenen Garten entgegen.

Auch dieser Garten – Jean de Meung nennt ihn »parc« – hat in der Mitte eine Quelle. Diese Quelle ist aber nicht identisch mit derjenigen des Narziß, sondern nur mit der »fons vitae«, der Quelle am Baum der Erkenntnis. Drei Brunnlein spei-

---

<sup>309</sup> ebd., S. 83.

<sup>310</sup> »Narziß, die »fontaine d'Amors« und Guillaume de Lorris«, in: E. K., *Esprit und arkadische Freiheit*, S. 123-141.

sen diese »fontaine de vie« und den Olivenbaum, der als Baum des Lebens bei ihr steht. Statt der beiden Kristalle Guillaume, der Augen der Geliebten, enthält Jeans Quelle einen Karfunkelstein, der das göttliche Licht selber symbolisiert. Offenbar wollte Jean de Meung seinen Vorgänger überbieten: er hat das irdische Paradies Guillaume entwertet und an seine Stelle eine Art himmlisches Paradies gesetzt, das zwar an orthodoxen Vorstellungen orientiert ist, von dem man aber dann mit Erstaunen vernimmt, daß in dieses Paradies nur diejenigen Eingang finden, die den Geboten der Natur Folge leisten; und das heißt bei Jean de Meung: der Lust (»delit«) und der Zeugung (»generacion«). Dem verfeinerten, spiritualisierten Hedonismus des Guillaume de Lorris stellt Jean de Meung einen naturalistischen und auf die Ideen des lateinischen Averroismus gegründeten Hedonismus entgegen.

Diesen Umstand müssen wir noch etwas näher in Augenschein nehmen. Denn wir stoßen hier auf eine Häresie, die – so schwer sie im einzelnen festzulegen ist – für das 13. Jahrhundert von höchster Bedeutung zu sein scheint. Wenn nicht alles täuscht, hängt sie mit jenem Averroismus zusammen, den Ernst Bloch die »aristotelische Linke« genannt hat.<sup>311</sup> Was ist damit gemeint?

Im Jahre 1270 verurteilte der Bischof von Paris, Etienne Tempier, fünfzehn philosophische Lehrsätze als ketzerisch. Darunter befanden sich sogar zwei Propositionen des Thomas von Aquin. Uns interessieren an den verurteilten Lehrsätzen diejenigen, die ganz offensichtlich averroistisch sind und die in mehr oder weniger verhüllter Form bei Jean de Meung auftauchen. Es sind vier gegen die Orthodoxie verstoßende Hauptpunkte:

1. Die göttliche Vorsehung im Bereich der Kontingenz wird geleugnet.
2. Die Welt ist ewig, das heißt nicht geschaffen.
3. Die Individualseele existiert nur als Teilhabe an der Weltseele. Es gibt nur diese: »Intellectus unus numero in omnibus hominibus«. Diese Lehre des Monopsychismus bedeutet also die Leugnung der Unsterblichkeit der Einzelseele.
4. Das Geschick der Menschen ist durch die Gestirne und deren Konstellation determiniert. Damit wird die Willensfreiheit, das »liberum arbitrium«, ganz oder teilweise geleugnet.

Diese Verurteilung betraf rein philosophische Lehrsätze. Offenbar aber haben die averroistischen Thesen sich sofort auch in einer Ethik niedergeschlagen, die starke Verbreitung, ja Vulgarisierung erfuhr. Jedenfalls sah sich Bischof Tempier sieben Jahre später – also 1277 – veranlaßt, 219 Sätze philosophischen, theologischen und ethischen Inhalts zu verurteilen. Betroffen wurden davon unter anderen die folgenden Lehren – ich nenne wiederum diejenigen, die uns im *Rosenroman* begegnen:

---

<sup>311</sup> *Avicenna und die aristotelische Linke*, Frankfurt am Main 1963.

1. Höchstes Ziel und Glück ist das Studium der Philosophie. Die wahren Weisen dieser Welt sind die Philosophen: »quod sapientes mundi sunt philosophi tantum.«

2. Das christliche Dogma verhindert den Fortschritt des Wissens: »quod lex christiana impedit addiscere.«

3. Die Lehren der Theologen stützen sich auf reine Fabelei und Fälschung: »quod fabulae et falsa sunt in lege christiana sicut in aliis.«

4. Der Tod ist das Ende aller Leiden. Das wird als Leugnung von Hölle und Fegefeuer verstanden, also des Jenseits überhaupt.

5. Der Leib kann nicht wiederauferstehen.

6. Die christlichen Tugenden sind unnötig; um zur Glückseligkeit zu gelangen, genügen die innerweltlich-intellektuellen, die dianoetischen Tugenden: »quod omne bonum, quod homini possibile est, consistit in virtutibus intellectualibus.«

7. Es gibt keine jenseitige, sondern nur eine diesseitige Glückseligkeit: »quod felicitas habetur in ista vita, non in alia.«

Und diese Glückseligkeit ist nicht von Gott unmittelbar in des Menschen Brust gesenkt, sondern ist des Menschen eigenes Werk.

8. Völlige geschlechtliche Enthaltbarkeit ist sittlich und körperlich von Übel: »quod perfecta abstinentia ab actu carnis corrumpit virtutem et speciem.« Diese letztere Überzeugung steht bei Jean de Meung im Vordergrund.<sup>312</sup>

Hauptvertreter des lateinischen Averroismus an der Pariser Universität war Siger von Brabant. Siger vertrat einen radikalen Naturalismus. Nach Alois Dempf führte ihn »die existentielle Verlagerung des Menschseins von der Gläubigkeit in die Forschung« zum »immanentistischen Ethos der Neuzeit«. Siger lehrte eine Naturkausalität, in der Gott zwar noch als »causa prima« gilt, in deren Funktionieren und naturgesetzlichem Ablauf für ihn jedoch kein Platz mehr ist.<sup>313</sup>

Siger von Brabant wurde zur Rechtfertigung nach Rom befohlen, dort verhaftet und angeblich von seinem Sekretär ermordet. Siger war, wie man verstehen kann, ein erbitterter Gegner seines berühmten Zeitgenossen und Kollegen Thomas von Aquin. Zu den vielen Rätseln, die Dantes *Göttliche Komödie* der Forschung aufgibt, gehört die erstaunliche Tatsache, daß Dante den Ketzer Siger von Brabant in

---

<sup>312</sup> Diese resümierende Zusammenstellung der 1270 und 1277 verurteilten averroistischen Lehrsätze ist dem Aufsatz des katholischen Scholastikforschers Martin GRABMANN entnommen: »Der lateinische Averroismus und seine Stellung zur christlichen Weltanschauung«, *Sonderband der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Abteilung*, Jahrgang 1931, Heft 2, München 1931.

<sup>313</sup> *Sacrum Imperium*, S. 343.

sein »Paradiso«, also in den Himmel aufgenommen hat, neben den heiligen Kirchenlehrern Thomas von Aquin, Bonaventura und Bernhard von Clairvaux. Die Lösung dieses Rätsels ist wohl nur zu finden, wenn man es im Zusammenhang mit dem sogenannten »Fiore-Problem« betrachtet.

Ein italienischer Dichter hat um 1300 den *Rosenroman* des Jean de Meung in italienische Sonette umgedichtet und seinem Werk den Titel *Il Fiore* (= »die Blume«), gemeint ist die »Rose«, gegeben. *Il Fiore* ist ganz im Geiste des Jean de Meung geschrieben: dessen naturalistische Liebeskonzeption findet sich darin ebenso wie Elemente der averroistischen Philosophie. Der Verfasser des *Fiore* nennt sich Ler Durante. Bisher sträubten sich die Danteforscher, dieses ketzerische und zuweilen recht indezente Werk dem Dante Alighieri zuzuschreiben, und erst in jüngerer Zeit setzt sich die Meinung durch, daß *Fiore* doch von Dante stammt.<sup>314</sup>

Das Verdienst, die averroistischen Elemente im *Rosenroman* erstmals klar aufgezeigt zu haben, gebührt Franz Walter Müller, der 1947 ein kleines und gehaltvolles Büchlein über diese Fragen veröffentlichte.<sup>315</sup> Diese Schrift wird uns im folgenden von Nutzen sein.

Theologie und Philosophie stehen im 13. Jahrhundert unter zwei Leitsternen: Augustinus und Aristoteles. Während die traditionelle Theologie augustinisch und neuplatonisch orientiert war und insbesondere die Franziskaner, an ihrer Spitze Bonaventura, Augustinus gegen den Aristotelismus ins Feld führten, spaltete sich die Rezeption des Aristoteles in einen rechten und in einen linken Aristotelismus. Die Dominikaner, insbesondere Albertus Magnus und sein Schüler Thomas von Aquin sahen in Aristoteles den Philosophen, mit dessen Hilfe die Theologie zu einer echten Wissenschaft umgestaltet und die Lehren der Kirche rational begründet werden konnten. Der linke Flügel des Aristotelismus war indessen mehr an den arabischen Aristoteleskommentatoren Avicenna und Averroes als an Aristoteles selbst orientiert. Die richtige Philosophie, die sie dort zu finden wähten, brachte die Vertreter dieses linken Flügels im Gegensatz zu den Dominikanern zu der Überzeugung, daß Philosophie und christliche Lehre nicht versöhnbar seien, daß somit das, was die Theologie behauptet, vor der philosophischen Ratio nicht standhalte und daher abzulehnen sei. So kamen Siger von Brabant und zahlreiche Professoren der Artistenfakultät zu der von Bischof Tempier verurteilten Auffassung, das Christentum verhindere den Fortschritt des Wissens, und die Lehren der Theologen seien »fabulae et falsa«.

Ganz so mutig, wie es hier nach den Verurteilungsdekreten den Anschein hat, waren die ketzerischen Magister nun doch nicht. Sie versteckten ihre häretischen Lehrsätze hinter komplizierten scholastischen Gedankengängen und versuchten, sich hinter der Lehre von der zweifachen Wahrheit zu schützen; das heißt, sie behaupteten, daß in der Theologie durchaus wahr sein könne, was in der Philosophie unannehmbar sei. Sie schwangen das »Credo quia absurdum« des Anselm von Canterbury wie einen Schutzschild, hinter dem es sich sicher vor der Inquisition philosophieren ließ – eine Rechnung, die freilich nicht immer aufging.

---

<sup>314</sup> Zu dieser Meinungsänderung s. den Beitrag von Erich KÖHLER, »Das Fiore-Problem und Dantes Entwicklungsgang«, in: E. K., *Esprit und arkadische Freiheit*, S. 353-369.

<sup>315</sup> *Der Rosenroman und der lateinische Averroismus des 13. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1947.

Auch Jean de Meung, der die averroistischen Theorien in seinem *Rosenroman* zu vulgarisieren unternahm, hüllt diese in einen schützenden Mantel von orthodoxen Bekundungen oder er trägt averroistische Leitsätze unter dem Deckmantel einer scheinbar harmlosen Theorie vor. Das letztere gilt vor allem für die zentrale Lehre des lateinischen Averroismus: den *Monopsychismus*.

Diese Lehre besagt, daß es keine individuelle Seele gibt, sondern daß der einzelne Mensch nur teilhat an der Universalseele. Nach seinem Tod fällt dieser Anteil gleichsam an die Universalseele zurück. Die Konsequenz ist, daß es ein Weiterleben der Individualseele nach dem Tode, also eine Unsterblichkeit der Einzelseele nicht gibt. Das ist glatte Häresie. In welcher Gestalt erscheint nun diese Lehre des »intellectus unus numero in omnibus hominibus« bei Jean de Meung? Die Antwort lautet: explizit überhaupt nicht, implizit nur als logische Folgerung der Auffassung, daß alles Glück hinieden und nicht im jenseits zu suchen sei; daher ein Hedonismus, der an Epikur gemahnt.

Anders verhält es sich mit der averroistischen Lehre von der Ewigkeit der Welt, die somit nicht geschaffen ist. Aber auch hier spricht Jean de Meung nicht offen, sondern er vertritt die ketzerische Lehre mittels einer Theorie, die bei Siger von Brabant nur als ein Beispiel gedient hatte: der Theorie von der Ewigkeit der Gattungen und Arten, speziell der Gattung des Menschen. Diese Ewigkeit der Art wird konstituiert durch unaufhörliche Zeugung im Geschlechtsakt. So erklärt es sich, daß eine rückhaltlose Erotik bei Jean de Meung vorherrschend ist. Diese Erotik hat mit der höfischen Minne, die noch bei Guillaume de Lorris so lebendig war, nichts mehr gemeinsam. Bereits in den ersten Versen läßt Jean de Meung seine Raison sagen: »Amour, se bien sui apensee,/C'est maladie de pensee« (vv. 4377-4378).<sup>316</sup> Jean de Meung hat für die Frau als Gegenstand hoher Gefühle gar nichts übrig. Wir erinnern uns der Verse: »Toutes estes, sereiz e fustes/ De fait ou de volenté putes« (vv. 9155-9156).<sup>317</sup>

Trotzdem gibt Raison den Rat, die Frauen gut zu behandeln, freilich aus einem ganz besonderen Grund:

»Bien les vestez, bien les chauciez,  
E toujourz a ce labourez  
Que les servez e enourez,  
Pour continuer vostre espiece,  
Si que ja mort ne la depiece ...« (vv. 16624-16628)<sup>318</sup>

»Zieht sie gut an und kauf ihnen gute Schuhe,  
Und trachtet immer danach,  
Ihnen zu dienen und sie zu ehren,  
Um Eure Gattung fortzupflanzen,  
Damit der Tod sie nicht abbricht ...«

---

<sup>316</sup> Bd. 2, S. 216.

<sup>317</sup> Bd. 3, S. 110.

<sup>318</sup> Bd. 4, S. 155.

Darum also geht es: haltet die Frauen bei guter Laune, behandelt sie pfleglich, damit sie willig dem Werke der Zeugung dienen. Jean de Meung erklärt sich gleich zu Beginn. Raison spricht:

»Mais je sai bien, pas nou devin,  
Continuer l'estre devin,  
A son poeir vouleir deüst  
Quiconques a fame geüst,  
E sei garder en son semblable,  
Pour ce qu'il sont tuit corrompable,  
Si que j a par succession  
Ne fausist generacion;  
Car, puis que pere e mere faillent,  
Nature veaut que li fill saillent,  
Pour recontinuer cete euvre,  
Si que par l'un l'autre recueuvre.  
Pour c'i mist Nature delit,  
Pour ce veaut que l'en s'i delit  
Que cil ouvrier ne s'en foissent  
E que cete euvre ne haissent,  
Quar maint n'i trairaient ja trait  
Se n'iert deliz qui les atrait. « (vv. 4403-4420)<sup>319</sup>

»Ich weiß sehr wohl und errate es nicht nur,  
Daß ein jeder, der bei einer Frau liegt,  
Danach trachten sollte,  
Das »göttliche Wesen« fortzuführen  
Und sich selbst in seinesgleichen zu erhalten,  
Deshalb, weil alle vergänglich sind,  
So daß mittels der Nachfolge verhindert wird,  
Daß die Fortpflanzung aufhört;  
Weil Vater und Mutter sterben,  
Will Natur, daß Kinder aus ihnen hervorgehen,  
Die jenes Werk von neuem beginnen [das Werk der Fortpflanzung],  
So daß der eine im anderen weiterlebt.  
Aus diesem Grund hat Natur die Lust geschaffen,  
Deshalb will sie, daß man dabei Lust empfindet,  
Damit die Arbeiter nicht davor fliehen  
Und jenes Werk [der Fortpflanzung] nicht hassen,  
Denn so mancher würde keinen Schuß abgeben,  
Wenn nicht die Lust ihn dazu verlockte.«

Nun ist alles klar! Das einzig Ewige und daher Göttliche – » estre divin « -ist die Art, die Gattung des Menschen: der einzelne Mensch ist vergänglich, sterblich, »corrompable«; damit die Ewigkeit der Art gewährleistet ist, muß der einzelne Sterbliche Nachkommen erzeugen. Damit er dieses Geschäft nicht als Last empfindet oder gar vermeidet, hat Natur die Lust (» delit«) geschaffen. Wir sehen, daß hier das Triebleben eine ganz besondere Funktion erhält und daß von einem christlichen Sündenbegriff keine Spur mehr vorhanden ist. Immerwährende Zeu-

---

<sup>319</sup> Bd. 2, S. 217-218.

gung und Fortpflanzung stehen für die Ewigkeit und Ungeschaffenheit der Welt. Der Gedanke vom ewigen Kreislauf verdrängt die Idee von der Erschaffung der Welt durch Gott.

Raison – die Ratio – vertritt diese Lehre theoretisch, Natur verwirklicht sie unablässig, und ihr Priester Genius – der alte antike Zeugungsgott – predigt sie denen, die ihr widerstreben. Alle drei sind dafür verantwortlich, daß das »œuvre«, das Werk der Fortpflanzung, nicht unterbrochen wird. Um ein Stocken dieses Werks zu verhindern, ist ihnen jedes Mittel recht. Daher die Apotheose der Sexualität, die breite Ausmalung der Lust und der Fortpflanzungstätigkeit gemäß den detaillierten Anweisungen von Ovids *Ars amandi*, und daher auch die zuweilen ziemlich unanständige Sprache.

Der Amant, durchdrungen von sublimeren höfischen Minnevorstellungen, wundert sich nicht wenig, aus dem Munde der Raison höchst unflätige Worte zu vernehmen. Auf seine diesbezüglichen Vorwürfe gibt ihm Raison zur Antwort:

»Car volentiers, non pas enviz,  
Mist Dieus en coilles et en viz  
Force de generacion,  
Par merveilleuse entencion,  
Por *l'espiece* avoir toujours vive  
Par renouvelance naïve ... « (vv. 6965-6970)<sup>320</sup>

»Aus freiem Willen, und nicht mit Widerstreben,  
Legte Gott in die Geschlechtsteile  
Die Kraft zur Fortpflanzung,  
In wunderbarer Absicht,  
Um allezeit die *Art* lebendig zu erhalten  
Durch natürliche Erneuerung ... «

Um die unablässige Erneuerung der Art zu verherrlichen, hat Jean de Meung der Tradition ein uraltes Symbol entlehnt und es umgewandelt. Der Phönix, der aus seiner Asche wiederersteht, war im Christentum zum Symbol für die christliche Auferstehung geworden.

Jean de Meung verwandelt ihn zum Symbol des sich ewig erneuernden und den Tod überwindenden kosmischen Lebens, in dessen Mitte der Mensch steht: »Si vivrait la fourme comune; E par le fenis bien le semble« (vv. 15974-15975).<sup>321</sup> Der Phönix steht für die »forma comunis«, für die unsterbliche Art, im Gegensatz zur »forma propria«, dem sterblichen Einzelwesen.

Wir verstehen jetzt, weshalb für Jean de Meung – wie für alle Averroisten – jedwede Liebesbetätigung – auch die außereheliche – eher eine Tugend denn eine Sünde ist. Genius, der Erzpriester der Natur, stellt den Menschen zur Erlangung des Paradieses nur eine einzige Bedingung: die Erfüllung ihrer Zeugungspflicht. Wer ihr nachkommt, dem verheißt Genius einen Generalablaß für alle Sünden. Mit einer Kühnheit, die im Mittelalter kaum etwas Vergleichbares hat, stellt Genius bzw. Jean de Meung, die Lust an Stelle Gottes als das »höchste Gut«, das »summum

---

<sup>320</sup> Bd. 3, S. 25.

<sup>321</sup> Bd. 4, S. 127.

bonum« hin: »Car deliz (...)/C'est la meudre chose qui seit/E li souverains biens en vie« (vv. 21105-21107).<sup>322</sup> Jean de Meung zieht die Folgerungen bis zur äußersten Konsequenz:

Da die Fortpflanzung oberstes Prinzip ist und die Lust dazu erforderlich und da weiterhin das Individuum sein höheres Wesen nur in der Gattung, der Art hat, sind die Individuen austauschbar, das heißt die Konsequenz ist vollendete Promiskuität, *sexueller Kommunismus*. Das wird durchaus ausgesprochen:

»D'autre part, eus sont franchises nees;  
Lei les a condicionees,  
Qui les oste de leur franchises,  
Ou Nature les avait mises;  
Car Nature n'est pas si sote  
Qu'ele face naistre Marote  
Tant seulement pour Robichon,  
Se l'entendement i fichon,  
Ne Robichon pour Mariete,  
Ne pour Agnès, ne pour Perrete,  
Ainz nous a faiz, beaus fiz, n'en doutes,  
Toutes pour touz e touz pour toutes,  
Chascune pour chascun comune,  
E chascun comun a chascune ...« (vv. 13875-13888)<sup>323</sup>

»Andererseits sind sie – die Frauen – frei geboren,  
Das Gesetz hat sie unterworfen,  
Das ihnen die Freiheiten nimmt,  
Welche die Natur ihnen gegeben hatte;  
Denn die Natur ist nicht so töricht,  
Daß sie Marote  
Bloß für Robichon geboren sein läßt,  
Wenn wir es recht verstehen,  
Noch Robichon allein für Mariete,  
Noch für Agnes und Perette,  
Vielmehr hat sie uns, zweifle nicht daran, lieber Sohn,  
Alle (Frauen) für alle (Männer) und alle (Männer) für alle (Frauen) geschaffen,  
Jede für jeden  
Und jeden für jede gemeinsam.«

Sexueller Kommunismus wäre also ein Naturgesetz. Weil er indessen eine die Gesellschaft bedrohende Anarchie zur Folge hätte, deshalb wurde der »naturel appetit« durch Gesetz eingeschränkt. Diese Einschränkung ist ein Zwang, der den Menschen hindert, zu seiner Natur zurückzukehren. In Jean de Meungs Erörterung dieser Thesen zeigt sich, daß Gesetzbegriff und Natur sich getrennt haben: auch hier im offenen Gegensatz zum orthodoxen Thomismus, der die Gesetze der christlichen Moral mit der Natur des Menschen im Begriff der »lex naturalis« identifiziert hatte. Für Jean de Meung und die Averroisten ist das Gesetz, die Norm, ein Verstoß gegen die Natur, zu der jeder Mensch zurückkehren möchte: »Toute crea-

---

<sup>322</sup> Bd. 5, S. 29.

<sup>323</sup> Bd. 4, S. 39.

ture/Veaut retourner a sa nature« (vv.14027-14028).<sup>324</sup> Der Protest des Naturrechts gegen ein Gesetz, das nicht mehr als natürlich angesehen werden kann, richtet sich nun nicht bloß gegen die christliche Moral, sondern auch gegen Staat und Gesellschaft. Gerade so wie im Hinblick auf die überpersönliche Gattung und Art die Individuen austauschbar sind, genauso ist daraus ihre grundsätzliche *Gleichheit* abzuleiten. Hier wird plötzlich deutlich, daß es sich bei diesen Theorien um den ideologischen Aufstand gegen eine hierarchische Gesellschaftsordnung handelt, welcher der Anspruch, ein Naturgesetz, eine »lex naturalis« auszudrücken, bestritten wird.

Träger dieses Aufstands ist, wie Franz Walter Müller überzeugend dargetan hat, eine bürgerliche Bildungsaristokratie: Jean de Meung, der diese Schicht eindeutig vertritt, läßt an seiner antifeudalen Haltung keinen Zweifel aufkommen. Von Geburt sind wir alle gleich. Die Gliederung in die Stände ist rein historischer Natur und ist ein bloßes Werk der willkürlichen Fortuna. Der Adel hat keinen Rechtstitel, weil zwar am Anfang eines Adelsgeschlechts möglicherweise ein Mann von besonderen Verdiensten stand, seine Nachkommen aber die Privilegien des Adels nur noch ererbt, nicht aber persönlich verdient haben.

Die Eigenschaften, durch welche die Vorrechte des Adels gerechtfertigt werden, sind an die Persönlichkeit gebunden und nicht übertragbar. Als echter, selbstbewußter »clerc«, als Intellektueller, stellt Jean de Meung den Adel des Geistes über den Adel der Geburt. Er distanziert sich vom »vilain« ebenso wie vom Geburtsadel und bestimmt damit selber die mittlere soziale Schicht, die er vertritt: das gebildete Bürgertum in seiner philosophischen, universitären Spitze. Der Averroismus war die Ideologie dieser Schicht. Es ist kein Zweifel, daß diese philosophische Lehre in Oberitalien Eingang fand, in die Dichtung der italienischen Stadtstaaten, bei Dante, Guido Cavalcanti, daß Bologna zu einem Zentrum des Averroismus wurde.

Hat man diese Zusammenhänge einmal erkannt, so wird auch klar, weshalb der lateinische Averroismus, und mit ihm Jean de Meung, die göttliche Vorsehung im Bereich der Kontingenz leugnet, einen weitgehenden *Determinismus* vertritt und somit die *menschliche Willensfreiheit* fast ganz eliminiert.

Jean de Meung hütet sich, offen in den theologischen Streit um Vorsehung und »liberum arbitrium« einzugreifen. Es ist jedoch deutlich, daß er Gott nicht zutraut, das klägliche menschliche Schicksal als Vorsehung konzipiert zu haben. Er ersetzt die Vorsehung durch den Einfluß der Sternenkonstellation. Auch Thomas von Aquin räumt den Gestirnen einen Einfluß auf das menschliche Schicksal ein. Er konnte dies tun, weil nach scholastischer Auffassung die Engel als Intelligenzen Gottes die Gestirne in Gottes Auftrag in Bewegung halten: das ist dann die Prädestination. Daneben aber räumte er dem »liberum arbitrium«, der Willensfreiheit, einen breiten Raum ein, also der freien Entscheidung zu Sünde oder Tugend. Die Averroisten dagegen – wir sahen es an dem Verurteilungsdekret des Bischofs Tempier – hielten das menschliche Schicksal für determiniert durch den Einfluß der Gestirne. Jean de Meung tut so, als glaube er an die Willensfreiheit. Insgeheim aber demonstriert er des längeren und breiteren, daß die Welt der Kontingenz eine von den Sternen determinierte sei. Weil die Verkettung von Ursache und Wirkung

---

<sup>324</sup> ebd., S. 45.

indessen nicht zu durchschauen sei, erscheine die menschliche »destinee« als Resultat einer willkürlichen Fortuna, gegen welche es keine Willensfreiheit gebe. Nur eine Chance gibt es dagegen, und diese Chance ist dem Gebildeten, dem wahren Philosophen reserviert. Der Philosoph kennt die Bewegung der Gestirne, er durchschaut das Schicksal, und weil er es durchschaut, weiß er ihm auch zu begegnen. Das Vertrauen in die rationale Einsicht, in den Lauf der Welt und die Gesetze der Natur befähigt den Weisen, der Determination durch die Gestirne zu trotzen und dazu eine »franche volonté zu mobilisieren. Diese »franche volonté« hat mit dem orthodoxen »liberum arbitrium«, das der göttlichen Gnade bedarf, nicht mehr viel zu tun, sehr viel aber mit einem neuen Vertrauen in den wissenschaftlichen Geist der Erkenntnis. Das philosophische Wissen und die Einsicht befähigen dann auch zu einem moralischen Verhalten, das keiner religiösen Anleitung zum sittlichen Handeln mehr bedarf, vielmehr diese als Hemmung, Bevormundung, ja als verfälschenden Zwang empfindet.

Alois Dempf hatte recht, als er im lateinischen Averroismus des 13. Jahrhunderts die Geburt des »immanentistischen Ethos der Neuzeit«<sup>325</sup> vermutete. Jean de Meung ist mit seinem *Rosenroman* dessen erster Vulgarisator und Propagandist. Dabei klingt das, was er über die Aufgabe des Dichters sagt, ganz harmlos:

Car, si con tesmoigne la letre,  
Profiz e delectacion,  
C'est toute leur entencion. (vv. 15240-15242)<sup>326</sup>

Denn, wie der Text es bezeugt,  
Nutzen und Vergnügen,  
Das ist ihre ganze Absicht. (Übers. K. A. Ott)

»Profiz« und »delectacion« – das horazische »prodesse« und »delectare«: ein alter, bis heute gültiger Topos. Wer an die Toposforschung als ausschließliche literarhistorische Methode glaubt und Jean de Meung hier in diesem Sinn beim Wort nimmt, der kann ihn nur fahrlässig verharmlosen, und wird nie begreifen, welche emanzipatorische Dynamik sich zuweilen hinter dem poetischen »aut prodesse volunt auf delectare poetae« verbirgt.

---

<sup>325</sup> *Sacrum Imperium*, S. 343.

<sup>326</sup> Bd. 4, S. 96.

## Auswahlbibliographie LYRIK

### Allgemeines

- Bec, P., *La lyrique française au moyen âge (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Bd. 1: *Études*, Paris 1977; Bd. 2: *Textes*, Paris 1978.
- Beck, J., *Les chansonniers des troubadours et des trouvères*, 2 Bde., Paris 1927.
- Brayer, E., »Une filmothèque de la poésie lyrique médiévale«, in: *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'I. Frank*, Saarbrücken 1957, S. 75-86.
- Cohen, G., *La poésie en France au moyen âge*, Paris 1952.
- Coirault, P., *Formation de nos chansons folkloriques*, 4 Bde., Paris 1953-1963.
- Cremonesi, C., *Lirica francese del medio evo*, Milano 1955.
- Dragonetti, R., *La technique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges 1960 (mit umfangreicher Bibliographie).
- Dronke, P., *Poetic individuality in the Middle Ages-New departures in poetry: 1000-1150*, Oxford 1970.
- Dyggve, H. P., *Onomastique des trouvères*, Helsinki 1934.
- Dyggve, H. P., *Trouvères et protecteurs de trouvères dans les cours seigneuriales de France*, Helsinki 1942 (Annales Academiae Scientiarum Fennicae, B, L no. 2).
- Eiwert, Th. W., »Die Reimtechnik in der höfischen Lyrik Nordfrankreichs und ihr Verhältnis zum provenzalischen Vorbild«, in: *Gedenkschrift für Eugen Lerch*, Stuttgart 1955, S. 147-186.
- Faral, E., *Les jongleurs en France au moyen âge*, Paris 1910.
- Frappier, J., *La poésie lyrique en France aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris o. J. (Les Cours de Sorbonne).
- Gennrich, F., *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*, Halle 1932.
- Frappier, J., »Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XII<sup>e</sup> siècle«, in: *Cahiers de Civilisation Médiévale* 2 (1959), S. 135-156.
- Gennrich, F./Fellerer, K. G., *Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang*, Köln 1951.
- Gennrich, F. (Hrsg.), *Altfranzösische Lieder*, Tübingen 1955-56 (Sammlung romanischer Übungstexte 36, 41).
- Gennrich, F., *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen 1965 (Summa Musicae Medii Aevi 12).

- Gérolde, Th., *La musique au moyen âge*, Paris 1932 (Les Classiques Français du Moyen Age 73).
- Guiette, R., »D'une poésie formelle en France au moyen âge«, in: *Revue des Sciences Humaines* 54 (1949), S. 61-68; auch in R. G., *Questions de littérature*, Gent 1960 (Romanica Gandensia 8), S.9-32.
- Held, V., »Die >romantische< Deutung des Minnesangs. Ein Beitrag zur Forschungsgeschichte, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 7 (1977), S. 58-82.
- Hoffmann, K., *Themen der französischen Lyrik im 12. und 13. Jahrhundert*, Diss. Bonn 1936.
- Jauß, H. R., »Littérature médiévale et théorie des genres«, in: *Poésie* 1 (1970), S. 79-101, deutsch u. d. Titel »Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters«, in: *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters* (hrsg. H. R. Jauß und E. Köhler), Bd. 1, Heidelberg 1972, S. 107-138.
- Jeanroy, A., *Le chansonnier de l'Arsenal. Trouvères des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, reproduits du ms. de la Bibl. de l'Arsenal*, transcription du texte musical en notation moderne par P. Aubry, Paris 1912.
- Jeanroy, A., *Bibliographie sommaire des chansonniers français du moyen âge (manuscrits et éditions)*, Paris 1918 (Les Classiques Français du Moyen Age 18).
- Jeanroy, A., *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, Paris <sup>3</sup>1925.
- Jeanroy, A., *La poésie lyrique des troubadours*, 2 Bde., Toulouse-Paris 1934.
- Köhler, E., »Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours«, in: *Cahiers de Civilisation Médiévale* 7 (1964), S. 27-51, deutsch in E. K., *Esprit und arkadische Freiheit*, Frankfurt am Main – Bonn 1966, S. 9-45.
- Kolb, H., *Der Begriff der Minne und das Entstehen der höfischen Lyrik*, Tübingen 1958 (Hermaea. Germanistische Forschungen N. F. 4).
- Lavis, G., *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du moyen âge (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles). Etude sémantique et stylistique du réseau lexical »joie-dolor«*, Paris 1972.
- Menéndez Pidal, R., *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas de historia literaria y cultural*, Madrid <sup>3</sup>1963.
- Menéndez Pidal, R., *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid <sup>5</sup>1963.
- Micha, A., »Überlieferungsgeschichte der französischen Literatur des Mittelalters«, in: *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur*, Bd. 2: *Überlieferungsgeschichte der mittelalterlichen Literatur*, Zürich 1964, S. 187-259.
- Mölk, U., Wolfzettel, F., *Répertoire métrique de la poésie lyrique française du moyen âge*, München 1972.
- Nelli, R., *Troubadours et trouvères*, Paris 1979.
- Paris, G., »Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge«, in: G. P., *Mélanges de littérature française du moyen âge*, Paris 1912, S. 539-615.
- Payen, J.-Ch., *L'évolution de la courtoisie dans la littérature française aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Bd. 1: *Les troubadours et les trouvères*, Paris 1966.

- Payen, J.-Ch./Chauveau, J.-P., *La poésie des origines à 1715*, Paris 1968 (Collection U).
- Pollmann, L., *Die Liebe in der hochmittelalterlichen Literatur Frankreichs. Versuch einer historischen Phänomenologie*, Frankfurt am Main 1966 (Analecta Romanica 18).
- Räkel, H.-H., *Die musikalische Erscheinungsform der Trouvèrepoesie*, Bern-Stuttgart 1977.
- Raynaud, G., *Bibliographie des chansonniers français des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, 2 Bde., Paris 1884.
- G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Liedes*. Neu bearbeitet und ergänzt von H. Spanke, I, Leiden 1955.
- Rieger, D., *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadorlyrik. Untersuchungen zum altprovenzalischen Sirventes*, Tübingen 1976 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 148).
- Sabatier, R., *La poésie du moyen âge*, Paris 1975.
- Schlösser, F., *Andreas Capellanus. Seine Minnelehre und das christliche Weltbild um 1200*, Bonn 1960.
- Schossig, A., *Der Ursprung der altfranzösischen Lyrik*, Halle 1957.
- Spanke, H., »Volkstümliches in der altfranzösischen Lyrik«, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 53 (1933), S. 258-286.
- Spanke, H., *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik, mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, Berlin 1936 (Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, phil.-hist. Klasse 3, No. 18).
- Spanke, H., *Deutsche und französische Dichtung des Mittelalters*, Stuttgart 1943.
- Vossler, K., *Die Dichtungsformen der Romanen*, Stuttgart 1951.
- Wechsler, E., *Das Kulturproblem des Minnesangs*, I, Halle 1909.
- van der Werf, H. J., *The chansons of the troubadours and trouvères. A study of the melodies and their relation to the poems*, Utrecht 1972.
- Vinaver, E., *A la recherche d'une poétique médiévale*, Paris 1970.
- Zaganelli, G., *Aimer, soffrir, joir: i paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze 1982.
- Zumthor, P., »Recherches sur les topiques dans la poésie lyrique des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles«, in: *Cahiers de Civilisation Médiévale* 2 (1959), S. 409-427.
- Zumthor, P., *Langue et technique poétique à l'époque romane (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Frankfurt am Main – Paris 1963.
- Zumthor, P., *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972.

## Einzelne Gattungen

- Apfel, E., *Anlage und Struktur der Motetten im Codex Montpellier*, Heidelberg 1970.
- Bartsch, K., *Altfranzösische Romanzen und Pastouellen*, Leipzig 1870.
- Bartsch, K., »Die romanischen und die deutschen Tagelieder«, in: K. B., *Gesammelte Vorträge*, Freiburg 1883, S. 250-317.

- Bec, P., »L'aube française >Gaité de la Tor<: pièce de ballet ou poème lyrique?«, in: *Cahiers de Civilisation Médiévale* 16 (1973), S. 17-33.
- Becker, Ph. A., »Die Kreuzlieder von Conon de Béthune und Huon d'Oisi«, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 64 (1940), S. 305-312.
- Becker, Ph. A., »Vom Morgenhymnus zum Tagelied«, in: Ph. A. B., *Zur romanischen Literaturgeschichte, Ausgewählte Studien und Aufsätze*, München 1967, S. 149-173.
- Biella, A., »Considerazioni sull'origine e sulla diffusione della >pastorella<«, in: *Cultura Neolatina* 25 (1965), S. 236-267.
- Cremonesi, C., »>Chanson de geste< et >chanson de toile<«, in: *Studi Romanzi* 30 (1943), S. 55-203.
- Dähne, R., *Die Lieder der Malmariée seit dem Mittelalter*, Halle 1933.
- Delbouille, M., *Les origines de la pastourelle*, Bruxelles 1926.
- Engler, W., »Beitrag zur Pastourellenforschung. Literaturbericht und ergänzende Deutungen«, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 74 (1964), S. 22-39.
- Faral, E., »La pastourelle«, in: *Romania* 49 (1923), S. 204-259.
- Farai, E., »Les chansons d'histoire ou chansons de toile«, in: *Romania* 69 (1946-1947), S. 433-462.
- Fiset, F., »Das altfranzösische Jeu-parti«, in: *Romanische Forschungen* 19 (1905), S. 407-544.
- Gennrich, F., *Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten*, Darmstadt 1958.
- Gennrich, F., *Das altfranzösische Rondeau und Virelai im 12. und 13. Jahrhundert*, Langen 1963.
- Gennrich, F. (Hrsg.), *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII., dem XIII. und dem ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts mit den überlieferten Melodien*, 2 Bde., Dresden 1921-1927.
- Gerhardt, M. I., *La pastorale. Essai d'analyse littéraire*, Assen 1950.
- Gossner, J. W., »The farewell in medieval French poetry«, in: *Symposium* 7 (1953), S. 333-348.
- Hatto, A. T. (Hrsg.), *EOS: An enquiry into the theme of lover's meetings and partings at dawn in poetry*, The Hague 1965.
- Joly, R., »Les chansons d'histoire«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 12 (1961), S. 51-66.
- Jones, W. P., *The Pastourelle. A study of the origins and traditions of a lyric type*, Cambridge 1932.
- Jonin, P., »Les types féminins dans les chansons de toile«, in: *Romania* 91 (1970), S. 433-466.
- Kellermann, W., »Über die altfranzösischen Gedichte des uneingeschränkten Unsinn«, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 205 (1968), S. 1-22.
- Knobloch, H., *Das Streitgedicht im Provenzalischen und Altfranzösischen*, Diss. Breslau 1886.

- Köhler, E., »Marcabrus >L'autrier jost'una sebissa< und das Problem der Pastourelle«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 5 (1952), S. 256-268; auch in E. K., *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, Berlin 1962, S. 193-204.
- Köhler, E., »Zur Geschichte des altprovenzalischen Streitgedichts«, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 75 (1959), S. 37-88; auch in E. K., *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, Berlin 1962, S.153-192.
- Köhler, E., »Zur Struktur der altprovenzalischen Kanzone«, in: E. K., *Esprit und arkadische Freiheit*, Frankfurt am Main 1972, S. 28-45.
- Le Gentil, P., *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*, Paris 1954.
- Lewent, K., *Das altprovenzalische Kreuzlied*, Berlin 1905.
- Mathiassen, F., *The style of the early motet*, Kopenhagen 1966.
- Nathan, H., »The function of the text in French 13th-century motets«, in: *Music Quarterly* 28 (1942), S. 445-462.
- Neumeister, S., *Das Spiel mit der höfischen Liebe. Das altprovenzalische Partimen*, München 1969 (Beihefte zu Poetica 5).
- Oeding, F., *Das altfranzösische Kreuzlied*, Braunschweig 1910.
- Parducci, A., »La canzone di >mal maritata< in Francia nei secoli XV-XVI«, in: *Romania* 38 (1909), S.286-325.
- Piguet, E., *L'évolution de la pastourelle du XII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Basel 1927.
- Porter, L. C., *La fatrasie et le fatras. Essai sur la poésie irrationnelle en France au moyen âge*, Genf-Paris 1960.
- Rieger, D., »Zur Stellung des Tagelieds in der Trobadorlyrik«, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 87 (1971), S. 223-232.
- Saville, J., *The medieval erotic alba. Structure as meaning*, London-New York 1972.
- Schlaeger, G., *Studien über das Tagelied. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des Mittelalters*, Jena 1895.
- Scudieri-Ruggieri, J. M., »Per le origini dell'alba«, in: *Cultura Neolatina* 3 (1943), S. 191-202.
- Spanke, H., »Zur Geschichte des altfranzösischen Jeu-parti «, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 52 (1929), S. 39-63.
- Stimming, A. (Hrsg.), *Die altfranzösischen Motetten der Bamberger Handschrift*, Dresden 1906 (Gesellschaft für romanische Literatur 13).
- Storost, W., *Geschichte der altprovenzalischen und altfranzösischen Romanzenstrophe*, Halle 1930.
- Tischler, H., *The motet in thirteenth century France*, New Haven (Conn.) 1942.
- van den Boogaard, N., *Rondeaux et refrains français du XII<sup>e</sup> au début du XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1969.
- Walther, H., *Das Streitgedicht in den lateinischen Literaturen des Mittelalters*, München 1920.
- Wentzlaff-Eggebercht, F.-W., *Kreuzzugsdichtung des Mittelalters. Studien zu ihrer geschichtlichen und dichterischen Wirklichkeit*, Berlin 1960.
- Zink, M., *La pastourelle, Poésie et folklore au moyen âge*, Paris-Montréal 1972.
- Zink, M., *Les chansons de toile*, Paris 1977.

Zumthor, P., »De la circularité du chant (à propos des trouvères des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles)«, in: *Poétique* 1 (1970), S. 129-140.

## Einzelne Dichter

Baum, R., »Der Kastellan von Coucy«, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 80 (1970), S. 51-80 u. S. 131-148.

Bürger, P., »Zur ästhetischen Wertung mittelalterlicher Dichtung. >Les oiseillons de mon païs< von Gace Brulé«, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45 (1971), S. 24-34.

Cluzel, I. M., »Les plus anciens troubadours et la légende amoureuse de Tristan«, in: *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'I. Frank*, Saarbrücken 1957, S. 155-170; auch in: *Romania* 80 (1959), S. 275-282.

Crescini, V., »Per le canzoni di Chrétien de Troyes«, in: *Studi letterari e linguistici dedicati a P. Rajna*, Milano 1911, S. 627-656.

Dragonetti, R., »Rutebeuf. Les poèmes de la >griesche<«, in: *Présent à Henri Maldiney*, Lausanne 1973, S. 77-110.

Fawtier, R., »Thibaut de Champagne et Gace Brulé«, in: *Romania* 59 (1933), S. 83-92.

Foulon, Ch., *L'œuvre de Jehan Bodel*, Paris 1958.

Frappier, J., *Chrétien de Troyes, l'homme et l'œuvre*, Paris 1968.

Gennrich, F., »Zu den Liedern des Conon de Béthune«, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 42 (1922), S. 231-241.

Guy, H., *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adam de la Hale*, Paris 1889 (Nachdr. New York 1969).

Jeanroy, A., »Sur deux chansons de Conon de Béthune«, in: *Romania* 21 (1892), S. 418-424.

Leo, U., »Rutebeuf. Persönlicher Ausdruck und Wirklichkeit«, in: U. L., *Romanistische Aufsätze aus drei Jahrzehnten* (Hrsg. Fritz Schalk), Köln-Graz 1966, S. 127-163.

Paris, G., Rez. von: Bédier, J. (Hrsg.), *De Nicolao Museto (gallice Colin Muset), francogallico carminum scriptore*, Paris 1893, in: *Romania* 22 (1893), S. 285-296.

Regalado, N. F., »Two poets of the medieval city«, in: *Yale French Studies* 32 (1964), S. 12-21.

Regalado, N. F., *Poetic patterns in Rutebeuf. A study in non-courtly poetic modes of the thirteenth century*, New Haven-London 1970.

Rivière, J.-C., *Pastourelles: introduction à l'étude formelle des pastourelles anonymes françaises des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, 2 Bde., Genf 1974-1975.

Simon, E., »Literary affinities of Steinmars >Herbstlied< and the songs of Colin Muset«, in: *Modern Language Notes* 84 (1969), S. 375-386.

Tyssens, M., »An avril au tens pascour«, in: *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de J. Boutière*, Bd. 2, Lüttich 1971, S. 589-603.

Vàrvaro, A., »A proposito della canzone cortese come lirica formale: Gace Brulé stravagante«, in: *Scritti o f ferti a Francesco Piccolo*, Neapel 1962, S. 515-526.

Zumthor, P., »Entre deux esthétiques: Adam de la Halle«, in: *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, Bd. 2, Genf 1970, S. 1155-1171.

## Lais

Ahlström, A., *Marie de France et les lais narratifs*, Göteborgs Kungl. Venskaps- och Vitterhets-Samhälles Handlingar, Fjärde Följden, Bd. 29, Nr. 3, Göteborg 1925.

Allen, M. V., *The literary craftsmanship of Marie de France*, Diss. Abstracts 14, 1714-15, University of Virginia 1954.

Baader, H., *Die Lais. Zur Geschichte einer Gattung der alt französischen Kurzerzählungen*, Frankfurt a. M. 1966 (Analecta Romanica 16).

Bambeck, M., »Das Werwolfmotiv im >Bisclavret<«, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 89 (1973), S. 123-147.

Baum, R., *Recherches sur les œuvres attribuées à Marie de France*, Heidelberg 1968 (Annales universitatis Saraviensis 9).

Bédier, J., »Les lais de Marie de France«, in: *Revue des deux mondes* 107 (1891), S. 835-863.

Breton, G. E., »A thirteenth-century list of French lays and other narrative poems«, in: *Modern Language Review* 45 (1950), S. 40-45.

Brightenback, E. K., *Aspects of organicity in old French romance narrative. The Prologue and narrative modalities in the Lais of Marie de France*, Princeton 1974.

Brightenback, E. K., »Remarks on the >Prologue< to Marie de France's >Lais<«, in: *Romance Philology* 30 (1976/77), S. 168-177.

Burgess, G. S., *Marie de France. An analytical bibliography*, London 1977.

Conigliani, C., »L'amore e l'avventura nei >Lais< di Maria di Francia«, in: *Archivum Romanicum* 2 (1918), S. 218-295.

Damon, S. F., »Marie de France: Psychologist of courtly love«, in: *Publications of the Modern Language Association* 44 (1929), S. 968-996.

Donovan, M. J., *The Breton lay. A guide to varieties*, Indiana-London 1969.

Dragonetti, R., »Le lai narratif de Marie de France«, in: *Mélanges Gagnebin*, Lausanne 1973, S. 31-53.

Eberwein, E., *Zur Deutung mittelalterlicher Existenz (nach einigen altromanischen Dichtungen)*, Köln und Bonn 1933 (Kölner Romanistische Arbeiten 7).

Ferguson, M. H., »Folklore in the >Lais< of Marie de France«, in: *The Romanic Review* 57 (1966), S. 3-24.

Foulet, L., »Marie de France et les lais bretons«, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 29 (1905), S. 19-56 u. S. 293-322.

Foulon, Ch., »Marie de France et la Bretagne«, in: *Annales de Bretagne* 60 (1952), S. 243-258.

Francis, E. A., »Marie de France et son temps«, in: *Romania* 72 (1951), S. 78-99.

- Frappier, J., »Remarques sur la structure du lai. Essai de définition et de classement«, in: *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression*. Colloque de Strasbourg 1959, Paris 1961, S. 23-39.
- Frey, J. A., »Linguistic and psychological couplings in the lays of Marie de France«, in: *Studies in Philology* 61 (1964), S. 3-18.
- Fuchs, W., *Der Tristanroman und die höfische Liebesnovelle*, Rorschach 1967.
- Genaust, H., *Die Struktur der altfranzösischen antikisierenden Lais*, Diss. Hamburg 1965.
- Gouraique, A., *Le merveilleux dans les lays de Marie de France*, Diss. Abstracts 34, 3394 A, State University of New York, Albany 1973.
- Gumbrecht, H. U. (Hrsg.), *Marie de France, Äsop*. Eingeleitet, kommentiert und übersetzt von H. U. G., München 1973 (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 12).
- Hoepffner, E., »La géographie et l'histoire dans les lays de Marie de France«, in: *Romania* 56 (1930), S.1-32.
- Hoepffner, E., »Marie de France et les lays anonymes«, in: *Studi medievali*, N. S. 4 (1931), S. 1-31.
- Hoepffner, E., »Marie de France et l'Enéas«, in: *Studi Medievali*, N. S. 5 (1932), S. 272-308.
- Hoepffner, E., »Thomas d'Angleterre et Marie de France«, in: *Studi Medievali*, N. S. 7(1934),S. 8-23.
- Hoepffner, E., *Les lays de Marie de France*, Paris 1935, <sup>2</sup>1966.
- Hoepffner, E., *Aux origines de la nouvelle française*, Oxford 1939.
- Hofer, S., » Zur Beurteilung der Lais der Marie de France«, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 66 (1950), S. 409-421.
- Illingworth, R. N., »La chronologie des lays de Marie de France«, in: *Romania* 87 (1966), S. 433 bis 475
- Knapton, A., *Mythe et psychologie chez Marie de France*, Diss. Abstracts 32,2646 A, University of California, Berkeley 1971.
- Lazar, M., »Les lays de Marie de France«, in: M. L., *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1964, S. 174-189.
- Le Mée, K. W., *A metrical study of five >Lais< o f Marie de France*, Den Haag 1978 (De Proprietatibus Litt., Ser. Prat. 31).
- Ménard, Ph., *Les lays de Marie de France. Contes d'amour et d'aventure du moyen âge*, Paris 1979.
- Mickel, E. J., *Marie de France*, New York 1974.
- Nagel, E., »Marie de France als dichterische Persönlichkeit«, in: *Romanische Forschungen* 44 (1930), S. 1-120.
- Neuschäfer, H.-J., *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit* (Kapitel VI: Gelöste Fragen und offene Fragen: »Problemmärchen« und die Problematik der Wirklichkeit), München 1969.
- Nolting-Hauff, I., »Symbol und Selbstdeutung. Formen der erzählerischen Pointierung bei Marie de France«, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 199 (1962),S. 26-33.

- Payen, J.-Ch., »Le lai narratif«, in: Jodogne, O., Payen, J.-Ch., *Le fabliau et le lai narratif. Typologie des sources du moyen âge*, Brepols Turnhout 1975, S. 31-63.
- Renzi, L., »Recenti studi sui >Lais< narrativi e su Marie de France«, in: *Studi di Letteratura Francese* 1 (1967) S. 117-126.
- Rieger, D. (Hrsg.), *Marie de France, Die Lais*. übersetzt und eingeleitet von D. R., München 1980 (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 19).
- Ringger, K., *Die Lais. Zur Struktur der dichterischen Einbildungskraft der Marie de France*, Tübingen 1973 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 137).
- Riquer, M. de, »La >aventure<, et >lai< y el >conte< en María de Francia«, in: *Filologia Romanza* 2 (1955), S. 1-19.
- Rothschild, J. R., *Narrative technique in the >Lais< of Marie de France. Themes and variations*, Chapel Hill 1974.
- Rychner, J. (Hrsg.), *Les lais de Marie de France*, Paris <sup>2</sup>1969 (Les Classiques Français du Moyen Age 93).
- Schiött, E., *L'amour et les amoureux dans les lais de Marie de France*, Lund 1889.
- Schober, R., »Weltstruktur und Werkstruktur in den Lais der Marie de France«, in: R. Sch., *Von der wirklichen Welt in der Dichtung*, Berlin-Weimar 1970, S. 112-136.
- Schonwald Brookes, B., *A stylistic analysis of the >Lais< of Marie de France*, Heidelberg 1968 (Annales Universitatis Saraviensis, Philosophische Fakultät 9).
- Schürr, F., »Komposition und Symbolik in den Lais der Marie de France«, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 50 (1930), S. 556-582 (wiederabgedruckt in: F. Sch., *Erlebnis. Sinnbild. Mythos. Wege der Sinndeutung romanischer Dichtung*, Bern-München 1968, S. 17-42).
- Segre, C., »Lanval, Graëlent, Guingamor«, in: *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena 1959, Bd. II, S. 756-770.
- Sienaert, E., *Les lais de Marie de France. Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris 1978.
- Spitzer, L., »Marie de France. Dichterin von Problem-Märchen«, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 50 (1930), S. 29-67.
- Spitzer, L., »The prologue of the >Lais< of Marie de France and mediaeval poetics«, in: L. S., *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen 1959, S. 3-14.
- Stevens, J., »The >Granz Biens< of Marie de France«, in: *Patterns of love and courtesy: Essays in memory of C. S. Lewis* (hrsg. John Lawlor), London 1966, S. 1-25.
- Tiemann, H., *Die Entstehung der mittelalterlichen Novelle in Frankreich*, Hamburg 1961.
- Warnke, K. (Hrsg.), *Die Lais der Marie de France* (mit vergleichenden Anmerkungen von Reinhold Köhler), Halle (Saale) 1885, <sup>3</sup>1925.
- Warnke, K. (Hrsg.), *Die Fabeln der Marie de France*, Halle (Saale) 1926, <sup>2</sup>1962.
- Wennberg, B., *Marie de France and the anonymous >Lais<: A study of the narrative >Lai< in the twelfth and thirteenth centuries*, Diss. Abstracts 16, 2450-51, University of Pennsylvania 1956.
- Wind, B. H., »L'idéologie courtoise dans les lais de Marie de France«, in: *Mélanges offerts à M. Delbouille*, Bd. 2, Gembloux 1964, S. 741-748.

- Winkler, E., *Französische Dichter des Mittelalters II. Marie de France*, Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Bd. 188, Wien 1918.
- Wolf, S. C., Sister Leah, *The implied author in the >Lais< of Marie de France*, Diss. Abstracts 35, 1679 A, University of Pittsburgh 1974.
- Woods, W. S., »Femininity in the >Lais< of Marie de France«, in: *Studies in Philology* 47 (1950), S.1-19.

## Fabliaux

- Bédier, J., *Les fabliaux. Etudes de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge*, Paris 1893,<sup>6</sup>1964.
- Beyer, J., *Schwank und Moral. Untersuchungen zum altfranzösischen Fabliau und verwandten Formen*, Heidelberg 1969 (Studia Romanica 16).
- Bianciotto, G., »Le fabliau et la ville«, in: *Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium*, Münster 1979 (Hrsg. J. Goosens und T. Sodmann), Köln-Wien 1981 (Niederdeutsche Studien 30), S. 43-65.
- Dubuis, R., *Les cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au moyen âge*, Presses universitaires de Grenoble 1973.
- Faral, E., »Le fabliau latin au moyen âge«, in: *Romania* 50 (1924), S. 321-385.
- Guiette, R., »Fabliaux. Divertissement sur le mot >fabliau<. Notes conjointes. Note sur le fabliau du >mari-confesseur«, in: *Romanica Gandensia* 8 (1960), S. 61-86.
- Kiesow, R., *Die Fabliaux. Zur Genese und Typologie einer Gattung der altfranzösischen Kurzerzählungen*, Rheinfelden 1976.
- Lorcin, M.-T., »Le feu apprivoisé. L'homme, la femme et le feu dans les fabliaux«, in: *Revue Historique* 268 (1982), S. 3-15.
- Montaignon, A. de/Raynaud, G. (Hrsg.), *Recueil général et complet des fabliaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Bd. 1-6, Paris 1872-1890 (Fotomech. Nachdr. New York 1963).
- Nykrog, P., *Les fabliaux. Etude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Copenhague 1957.
- Noomen, W., »Qu'est-ce qu'un fabliau?«, in: *Atti del XIV Congresso de linguistica e filologia romanza*, Napoli, 15-20 aprile 1974, Amsterdam 1981, S. 421-432.
- Payen, J.-Ch., »Goliardisme et fabliaux. Interférences ou similitudes? Recherches sur la fonction idéologique de la provocation en littérature«, in: *Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium*, Münster 1979 (Hrsg. J. Goosens und T. Sodmann), Köln-Wien 1981 (Niederdeutsche Studien 30), S. 267-289.
- Rychner, J., *Contribution à l'étude des fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations*, 2 Bde., Neuchâtel et Genève 1960.
- Rychner, J., »Les fabliaux: genres, styles, publics«, in: *La littérature narrative d'imagination. Colloque de Strasbourg 1959*, Paris 1961, S. 41-54.
- Serper, A., »Le monde culturel des fabliaux et la réalité sociale«, in: *Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium*, Münster 1979 (Hrsg. J. Goo-

sens und T. Sodmann), Köln-Wien 1981 (Niederdeutsche Studien 30), S. 392-403.

Stempel, W.-D., »Mittelalterliche Obszönität als literarästhetisches Problem«, in: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen* (Hrsg. H. R. Jauß), München 1968 (Poetik und Hermeneutik 3), S. 187-205.

Taylor, J. L., *The old French fabliaux, their authors and audiences. A definition of the genre and a study of its audience appeal*, Diss. Reading 1978.

Tiemann, H., *Die Entstehung der mittelalterlichen Novelle in Frankreich*, Hamburg 1961.

## Theater

Adam de la Halle, *Das Laubenspiel* (Hrsg. K.-H. Schroeder), München 1972 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 11).

Adam le Bossu, *Le Jeu de la Feuillée*, éd. par E. Langlois, Paris <sup>2</sup>1966 (Les Classiques Français du Moyen Age 6).

Adam le Bossu, *Le Jeu de Robin et de Marion*, p. p. E. Langlois, Paris 1924 (Les Classiques Français du Moyen Age 36).

*Das altfranzösische Adamsspiel*, übersetzt und eingeleitet von Uda Ebel, München 1968 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters 7).

Adler, A., *Sens et composition du »Jeu de la Feuillée«*, Ann Arbor 1956.

Adler, A., »Le >Jeu de Saint Nicolas<, édifiant, mais dans quel sens?«, in: *Romania* 81 (1960), S.112-120.

Aubailly, J.-C., *Le théâtre profane et comique. La naissance d'un art*, Paris 1975.

Aubailly, J.-C., »Théâtre médiéval et fêtes calendaires«, in *Réforme, Humanisme, Renaissance. Bulletin de l'Association d'Etude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance* VI, 11 (1980), S.5-12.

Auerbach, E., »Adam und Eva«, in: E. A., *Mimesis*, Bern 1946, S. 139-166.

Beck, J./Runnalls, G. A., *Répertoire international des spécialistes du théâtre français médiéval*, Atlanta-Giorgia-Emory University (Department of Romance languages) 1978.

Breuer, H., »Untersuchungen zum altfranzösischen Adamsspiel«, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 51 (1931), S. 625-664; 52 (1932), S. 1-66.

Chambers, E. K., *The mediaeval stage*, Oxford 1903.

Cohen, G., *Le théâtre en France au moyen âge*, 2 Bde., Paris 1928-1931.

Cohen, G., *Etudes d'histoire du théâtre en France au moyen âge et à la Renaissance*, Paris 1956.

*Courtois d'Arras, Jeu du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. p. E. Faral, Paris <sup>2</sup>1922 (Les Classiques Français du Moyen Age 3).

Dane, J. A., *Res / verba. A study in mediaeval French drama*, Diss. Abstracts XL (79/80) 2654 A-2655 A (Columbia University 1979).

Du Bruck, E., »The devil and hell in mediaeval French drama. Prolegomena«, in: *Romania* 100 (1979), S. 165-179.

Dufournet, J., »Adam de la Halle et le >Jeu de la Feuillée<«, in: *Romania* 86 (1965), S. 199-245.

- Dufournet, J., *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le jeu dramatique de la feuillée*, Paris 1974.
- Dufournet, J., »Du >Jeu de Robin et Marion< au <Jeu de la Feuillée<«, in: *Etudes de langue et de littérature du moyen âge offertes à Félix Lecoy*, Paris 1973, S. 73-94.
- Ebel, U., *Das altromanische Mirakel, Ursprung und Geschichte einer Gattung*, Heidelberg 1965 (Studia Romanica 8).
- Fissen, K., *Das Leben des heiligen Nikolaus in der altfranzösischen Literatur und seine Quellen*, Diss. Göttingen 1921.
- Frank, G., *The mediaeval French drama*, Oxford 1954.
- Frappier, J., *Le théâtre profane en France au moyen âge*, Paris o. J. (Les cours de Sorbonne).
- Garapon, R., *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du moyen âge à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1957.
- Le Garçon et l'Aveugle, jeu du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. p. M. Roques, Paris <sup>2</sup>1922 (Les Classiques Français du Moyen Age 5).
- Gsell, O., *Das »Jeu de la Feuillée« von Adam de la Halle*, kritischer Text mit Einführung, Übersetzung und einem vollständigen Glossar, Diss. Würzburg 1970.
- Guy, H., *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adam de la Halle*, New York 1969.
- Hardison, O. B., *Christian rite and Christian drama in the middle ages. Essays in the origin and early history of modern drama*, Baltimore 1965.
- Heitmann, K., »Zur Frage der inneren Einheit von Jehan Bodels >Jeu de Saint Nicolas<«, in: *Romanische Forschungen* 75 (1963), S. 289-315.
- Henry, A., *Le jeu de Saint Nicolas de Jean Bodel*, Bruxelles-Paris <sup>2</sup>1965.
- Hess, R., *Das romanische geistliche Schauspiel als profane und religiöse Komödie*, München 1965 (Freiburger Beiträge zur romanischen Philologie 4).
- Hess, R., »Die Frühzeit des mittelalterlichen Dramas in der Romania«, in: *Europäisches Hochmittelalter* (Hrsg. H. Krauß), Wiesbaden 1981 (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 7), S.461-486.
- Jehan Bodel, trouvère artésien du XIII<sup>e</sup> siècle, *Le jeu de Saint Nicolas*, éd. p. Alfred Jeanroy, Paris 1925 (Les Classiques Français du Moyen Age 48).
- Jodogne, O., »Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France «, in: *Cahiers de civilisation médiévale* 8 (1965), S. 1-24 u. S. 179-189.
- Knight, A. E., »From the sacred to the profane«, in: *Tréteaux* 1 (1978), S. 41-49.
- Knight, A. E., *Aspects of genre in late mediaeval French drama*, Manchester 1982.
- Konigson, E., *L'espace théâtral médiéval*, Diss. Paris 1975.
- Lintilhac, E., *Histoire générale du théâtre français*, 5 Bde., Paris 1904-1911.
- Lütgemeier, G., *Beiträge zum Verständnis des »Jeu de la Feuillée« von Adam le Bossu*, Diss. Bonn 1969.
- Muir, L. R., »Mediaeval staging forms. A supplementary note«, in: *French Studies Bulletin* 2 (1982), S. 1-3.
- Le mystère d'Adam*, p. p. Paul Aebischer, Genève-Paris 1963 (Textes littéraires français 99).
- Nagler, A. M., *The mediaeval religious stage. Shapes and Phantoms*, New Haven 1976.

- Perry, A. A., »Thèses de doctorat sur le théâtre médiéval depuis 1970«, in: *Tréteaux* 1 (1978), S.28-33.
- Poirion, D., »Le rôle de la Fée Morgue et de ses compagnes dans le >Jeu de la Feuillée<«, in: *Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne* 18 (1966), S. 125-135.
- Rey-Flaud, H., *Pour une dramaturgie du moyen âge*, Paris 1980.
- Runnalls, G., »Le théâtre à Montferrand au moyen âge«, in: *Le Moyen Age* 85 (1979), S. 465-494.
- Runnalls, G. A., »>Mansion< and >lieu<. Two technical terms in mediaeval French staging?«, in: *French Studies* 35 (1981), S. 385-393.
- Stratmann, C. J., *Bibliography of mediaeval drama*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1954.
- Le théâtre au moyen âge*. Actes du deuxième Colloque de la Société Internationale pour l'étude du théâtre médiéval, Alençon 11-14 juillet 1977. Ouvrage publié sous la direction de Gari R. Muller, Saint Denis – Montréal 1981 (Collection Exploration).
- Verhuyck, P., »La plus ancienne scène française. Essai d'interprétation structurale de la mise en scène du plus ancien théâtre français (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup>siècle)«, in: *Romania* 100 (1979), S. 402-412.
- Warning, R., »Ritus, Mythos und geistliches Spiel«, in: *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption* (Hrsg. M. Fuhrmann), München 1971 (Poetik und Hermeneutik 4), S. 212-239.

## Aucassin et Nicolette

- Aucassin und Nicolette*, krit. Text (Hrsg. Hermann Suchier, neubearbeitet von Walther Suchier), Paderborn <sup>10</sup>1932.
- Baader, R., »Ein Beispiel mündlicher Dichtung: Aucassin et Nicolette«, in: *Fabula* 15 (1974), S. 1-26.
- Jodogne, O., »La parodie et le pastiche dans >Aucassin et Nicolette<«, in: *Cahiers de l'association internationale des études françaises* 12 (1960), S. 53-65.
- Pauphilet, A., »Aucassin et Nicolette«, in: A. P., *Le legs du moyen âge. Etudes de littérature médiévale*, Paris 1950, S. 239-248.
- Rogger, K., »Etude descriptive de la chantefable >Aucassin et Nicolette<«, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 67 (1951), S. 409-457; 70 (1954), S. 1-57.
- Rohr, R., »Zu den Laissen in >Aucassin et Nicolette<«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 11 (1960), S.60-80.
- Scheludko, D., »Zur Entstehungsgeschichte von >Aucassin und Nicolette<«, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 42 (1922), S.458-490.

## Rutebeuf

- Dehm, C., *Studien zu Rutebeuf*, Diss. Würzburg 1935.

- Keins, P., »Rutebeufs Weltanschauung im Spiegel seiner Zeit«, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 53 (1933), S. 569ff.
- Leo, U., *Studien zu Rutebeuf*, Halle 1922.
- Lucas, H., *Les poésies personnelles de Rutebeuf*, Paris 1939.
- Oeuvres complètes de Rutebeuf*, p. p. Edmond Faral et Julia Bastin, 2 Bde., Paris 1959-1960.
- Serper, A., *Rutebeuf poète satirique*, Paris 1969.

## Rosenroman

- Badel, P.-Y., *Le »Roman de la Rose« au XIV<sup>e</sup> siècle. Etude de la réception de l'œuvre*, Genève 1980 (Publications Romanes et Françaises 153).
- Baird, J. L. und Kane, J. R., »*La Querelle de la Rose*«. *Letters and documents*, Chapel Hill 1978.
- Baird, J. L., »Pierre Col and the »Querelle de la Rose«, in: *Philological Quarterly* 60 (1981), S. 273-286.
- Batany, J., *Approches du Roman de la Rose*, Paris 1974.
- Cohen, G., *Le Roman de la Rose*, Paris 1973 (Les Cours de Sorbonne).
- Cohn, N., *The world-view of a thirteenth-century Parisian intellectual. Jean de Meun and the »Roman de la Rose«*, Durham 1961.
- Dragonetti, R., »Pygmalion ou les pièges de la fiction dans le »Roman de la Rose«, in: *Orbis Mediaevalis. Mélanges de langue et de littérature médiévale offerts à Reto Raduolf Bezzola*, Berne 1978, S. 89-111.
- Flemming, J. V., *The »Roman de la Rose«. A study in allegory and iconography*, Princeton 1969.
- Grabmann, M., *Der lateinische Averroismus und seine Stellung zur christlichen Weltanschauung*, München 1931.
- Glunz, H. H., *Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters. Wolfram-Rosenroman-Chaucer-Dante*, Frankfurt am Main 1937, <sup>2</sup>1963.
- Gunn, M. F., *The mirror of love. A reinterpretation of the »Roman de la Rose«*, Lubbock, Texas 1952.
- Hult, D. F., »The allegorical fountain. Narcissus in the »Roman de la Rose«, in: *The Romanic Review* 72 (1981), S. 125-148.
- Hult, D. F., »Vers la société de l'écriture. Le »Roman de la Rose«, in: *Poétique* 13 (1982), S. 155-172.
- Jauß, H. R., »Form und Auffassung der Allegorie in der Tradition der Psychomachia (von Prudentius zum ersten »Romanz de la Rose«), in: *Medium Aevum Vivum. Festschrift für Walter Bulst*, Heidelberg 1960, S. 179-206.
- Jauß, H. R., »Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung«, in: *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters* (hrsg. H. R. Jauß und E. Köhler), Bd. VI, 1, Heidelberg 1968, S. 146-244.
- Jauß, H. R., »La transformation de la forme allégorique entre 1180 et 1240: d'Alain de Lille à Guillaume de Lorris«, in: *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII<sup>e</sup>, au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1964, S. 107-146.

- Jung, M.-R., »Der Rosenroman in der Kritik seit dem 18. Jahrhundert«, in: *Romanische Forschungen* 78 (1966), S. 203-252.
- Jung, M.-R., *Etudes sur le poème allégorique en France au moyen âge*, Berne 1971.
- Jung, M.-R., »Jean de Meun et l'allégorie«, in: *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* 28 (1976), S. 21-36.
- Kessler, J., »La Quête amoureuse et poétique. La fontaine de Narcisse dans le >Roman de la Rose<«, in: *The Romanic Review* 73 (1982), S. 133-146.
- Köhler, E., »Lea, Mathelda und Oiseuse«, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 78 (1962), S. 464-469 (wiederabgedruckt in: E. K., *Esprit und arkadische Freiheit*, Frankfurt am Main 1972, S. 370-376).
- Köhler, E., »Narcisse, la >fontaine d'amour< et Guillaume de Lorris«, in: *L'humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1964, S. 107-146; deutsch in: E. K., *Esprit und arkadische Freiheit*, Frankfurt am Main 1972, S. 123-141.
- Kolb, H., »Oiseuse, die Dame mit dem Spiegel«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* N.F. 15 (1965), S. 139-149.
- Kubota, K., »Sur la >continuation< du >Roman de la Rose<. Monument d'un idéalisme«, in: *Etudes de Langue et Littérature Françaises* 40 (1982), S. 1-22.
- Lanly, A., »Villon, le >Roman de la Rose< et le >Testament< de Jean de Meung«, in: *Hommage à Jean Séguy*, Bd. 1, Toulouse (Université Le Mirail) 1978, S. 237-251.
- Lejeune, R., »A propos de la structure du >Roman de la Rose< de Guillaume de Lorris«, in: *Etudes de langue et littérature du moyen âge. Offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris 1973, S.315-348.
- Lewis, C. S., *The allegory of love. A study in mediaeval tradition*, Oxford 1959.
- Louis, R., *Le »Roman de la Rose«. Essai d'interprétation de l'allégorisme érotique*, Paris 1974 (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age 1).
- Luria, M., »A sixteenth-century gloss on the >Roman de la Rose<«, in: *Mediaeval Studies* 44 (1982), S.333-370.
- Müller, F. W., *Der Rosenroman und der lateinische Averroismus des 13. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1947.
- O'Leary, S. J., *A semiotics of allegory (an allegory of semiotics). A study of Guillaume de Lorris' »Roman de la Rose«*, Diss. Abstracts 41 (1980/81) 4028 A, University of Wisconsin-Madison 1980.
- Ott, K. A., »Jean de Meun und Boethius. Über Aufbau und Quellen des Rosenromans«, in: U. Schwab und E. Stutz (Hrsg.), *Philosophische Studien. Gedenkschrift für Richard Kienast*, Heidelberg 1979, S.131-165.
- Ott, K. A., *Der Rosenroman*, Darmstadt 1980 (Erträge der Forschung 145).
- Ott, K. A., »>Armut< und >Reichtum< bei Guillaume de Lorris«, in: *Beiträge zum romanischen Mittelalter*, Tübingen 1977, S. 282-305.
- Pare, G., *Les idées et les lettres au XIII<sup>e</sup> siècle: Le Roman de la Rose*, Montréal 1947.
- Payen, J.-Ch., »A semiological study of Guillaume de Lorris«, in: *Yale French Studies* 51 (1974), S.170-184.

- Payen, J.-Ch., *La rose et l'utopie. Une lecture idéologique du »Roman de la Rose«*, Paris 1976.
- Payen, J.-Ch., »Le Roman de la Rose< et la notion de carrefour idéologique«, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte. Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* 1 (1977), S. 193-203.
- Payen, J.-Ch., »L'espace et le temps dans le >Roman de la Rose-, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte. Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* 2 (1978), S. 253-258.
- Planche, A., »Les robes du ciel. Autour d'une image de Jean de Meun«, in: *Romania* 98 (1977), S. 349-366.
- Poirion, D., *Le Roman de la Rose*, Paris 1975 (Connaissance des Lettres 64).
- Polak, L., »Plato, Nature and Jean de Meun«, in: *Reading Mediaeval Studies* 3 (1977), S. 80-98.
- Potansky, P., *Der Streit um den Rosenroman*, München 1972 (Münchener Romanistische Arbeiten 33).
- Raynaud de Lage, G., »Nature et >Genius< chez Jean de Meun et chez Lemaire de Belges«, in: *Le Moyen Age* 58 (1952), S. 125-143.
- Regalado, N. F., » >Des contraires choses<. La fonction poétique de la citation et des >exempla< dans le >Roman de la Rose< de Jean de Meung«, in: *Littérature* 11, 41 (Febr. 1981), S. 62-81.
- Ribard, J., »Introduction à une étude polysémique du >Roman de la Rose< de Guillaume de Lorris«, in: *Etudes de langue et de littérature du moyen âge offertes à Félix Lecoy*, Paris 1973, S. 519-528.
- Richards, E. J., » Reflections on Oiseuse's mirror. Iconographic tradition, luxuria and the >Roman de la Rose<«, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 98 (1982), S. 296-311.
- Rimlinger-Conte, C., »L'expression métaphorique chez Jean de Meung. Etude du discours de Raison dans le >Roman de la Rose< «, in: *Etudes de Langue et de Littérature Françaises offertes à André Lanly*, Nancy 1980, S. 301-311 (Publications de l'Université de Nancy II).
- Rossmann, V. R., »The art of contradiction in the >Romance of the Rose<«, in: *Beiträge zum romanischen Mittelalter*, Tübingen 1977, S. 270-281.
- Rossmann, V. R., »The >Romance of the Rose< «, in: V. R. R., *Perspectives of irony in mediaeval French literature*, The Hague 1975, S. 122-157.
- Smith, N. B., »In search of the ideal landscape. From >Locus amoenus< to >Parc du champ joli< in the >Roman de la Rose<«, in: *Viator* 11 (1980), S. 225-243.
- Tillmann, M. K., »Scholastic and averroistic influences in the >Roman de la Rose<«, in: *Annuaire Medievale* 11 (1970), S. 89-106.
- Took, J., »Dante and the >Roman de la Rose<«, in: *Italian Studies* 37 (1982), S. 1-25.
- Topsfield, L. T., »The >Roman de la Rose< of Guillaume de Lorris and the love lyric of the early troubadours«, in: *Reading Mediaeval Studies* 1 (1975), S. 30-54.
- Vanossi, L., *Dante e il »Roman de la Rose«*. *Saggio sul »Fiore«*, Firenze 1979.
- Walther, H. G., »Utopische Gesellschaftskritik oder satirische Ironie? Jean de Meun und die Lehre des Aquinaten über die Entstehung menschlicher Herr-

- schaft«, in: *Miscellanea Mediaevalia. Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität zu Köln* 12, Berlin-New York 1979, S.84-105.
- Wetherbee, W., »The literal and the allegorical: Jean de Meun and the >De Planctu Naturae<«, in: *Mediaeval Studies* 33 (1971), S. 264-291.
- Wetherbee, W., *Platonism and poetry in the twelfth century. The literary influence of the school of Chartres*, London 1972.
- Wood, Ch., »La vieille, free love and Boethius in the >Roman de la Rose<«, in: *Revue de Littérature Comparée* 51 (1977), S. 336-342.
- Wright, T. D., »Le cadre du rêve dans le >Roman de la Rose<«, in: *Chimères* 15, 2 (1982), S. 43-53.
- Zink, M., »Bel-accueil et le travesti. Du >Roman de la Rose< de Guillaume de Lorris et Jean de Meun à >Lucidor< de Hugo von Hofmannsthal«, in: *Littérature* 12, 47 (1982), S. 31-40.
- Zumthor, P., »De Guillaume de Lorris à Jean de Meung«, in: *Études de langue et de littérature du moyen âge offertes à Félix Lecoy*, Paris 1973, S. 609-620.