

Remembrance of our pleasant
meeting in Sidney Smith Hall, R. 3075,
and without reading obligation!

ULRICH LEO

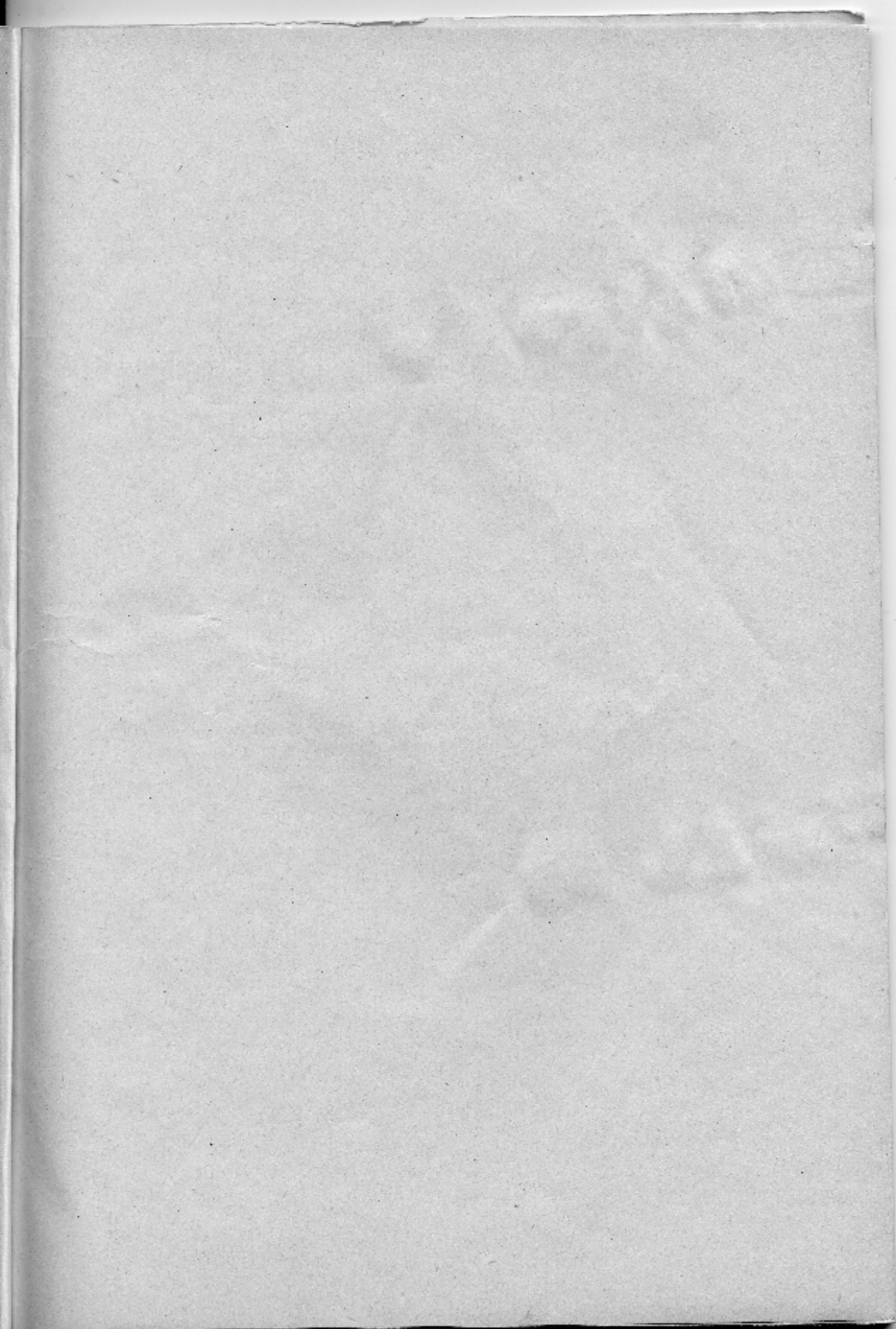
14/IX/1962.

U.L.

RUTEBEUF: PERSONLICHER
AUSDRUCK UND WIRKLICHKEIT

Estratto da Saggi e ricerche in memoria
di Ettore Li Gotti, vol. II

G. MORI & FIGLI - PALERMO



PERSONAL

PROPERTY

ULRICH LEO

RUTEBEUF: PERSONLICHER
AUSDRUCK UND WIRKLICHKEIT

Estratto da *Saggi e ricerche in memoria*
di *Ettore Lè Gotti*, vol. II

G. MORI & FIGLI - PALERMO

und von Ohn zu Mund
nicht noch in ein Jahr
das ich und ich uns nicht
der Erde gegangen
einmal zu dir bin

Lieber Ettore:

Wir sind einen grossen Teil des Lebens hindurch Freunde gewesen. Seit Du, vor langen Jahren, eine Besprechung von mir, in der *Deutschen Literaturzeitung*, über Deinen *Berchet*, Deinen ersten grossen Wurf, gelesen hattest, sind wir in Briefwechsel geblieben. Du liessst mich nicht nur Deine vielen eigenen Schriften lesen; sondern auch die Früchte Deiner immer zunehmenden Arbeit als wissenschaftlicher Organisator und Herausgeber, besonders auf dem Felde der literarischen und sprachlichen Vergangenheit Deiner Heimat Sizilien. Ich schickte Dir, was ich als Dankesgaben anbieten konnte — eine viel schmalere und persönlichere Produktion —; und ich warnte Dich manchmal, den Bogen nicht zu überspannen, wenn einer Deiner Briefe mir durch die Ueberfülle der Verpflichtungen und Unternehmungen, von denen er hastig sprach, Angst für Dich gemacht hatte.

Aber wer will dem Seidenwurm verbieten, zu spinnen! So bist Du, der mindestens 20 Jahre Jüngere, nun vor mir von der Erde gegangen; und es hat sich das Sonderbare verwirklicht, dass Du und ich uns nicht ein einziges Mal von Gesicht zu Gesicht gesehen und von Ohr zu Mund miteinander verkehrt haben. Hättest Du mir nicht noch in den letzten Monaten Deines Lebens Dein Bild im Kreise Deiner lieben Familie geschickt, so hätte ich, während Du lebstest, nicht einmal gewusst, wie derjenige aussah, der fast drei Jahrzehnte lang mein Freund gewesen ist.

Nun habe ich aber auch nicht in dem Grade wie diejenigen, die Deine körperliche Gegenwart vermissen, das lähmende Bewusstsein, dass Du nicht mehr da bist. Ich kann an Dich schreiben, wie ich es hier tue — kaum anders, als ich Dir seit vielen Jahren schrieb. Ja, ich habe gradezu das Gefühl, dass Du das lesen wirst, was ich auf den folgenden Seiten mitteile. Der Band, von dem sie einen Teil bilden, könnte ja auch

genau so gut zu Ehren des Lebenden erschienen sein, wie nun zu Ehren des Toten; ja jenes wäre das Natürlichere gewesen, ganz abgesehen davon, dass wir alle es gewünscht hätten.

Du bist einer der seltenen Gelehrten gewesen, die Vielseitigkeit mit Exaktheit verbinden. Es gibt kaum ein Gebiet der romanistischen Forschung, auf dem Du nicht wissenschaftlich produziert hättest, oder doch, auf dem man Deines sachkundigen Interesses nicht hätte sicher sein können. Zuletzt erlebte ich das bei meinen Studien über den *Arcepreste de Hita*, die Du gerne noch gelesen hättest.

So bin ich auch heute gewiss, Dir auf einer *terra « cognita »* zu begegnen, wenn ich es unternehme, Dir von einem meiner ältesten dichterischen Freunde zu erzählen: Rutebeuf, jenem französischen *trouvere* oder *jongleur* des XIII. Jahrhunderts. Er hatte, zuerst um 1920, einen seitdem nie vergessenen Eindruck auf mich gemacht: in seiner Mischung aus grüblerischem Ernst und ironischer oder satirischer Lustigkeit, aus reaktionärem Idealismus und lebensfreundlichem Realismus, aus Originalität und Trivialität, Kleinbürgertum und Vagantensehnsucht; und, im untersten Seelengrunde, mit einer Sehnsucht nach dem besseren Lande, wo die einzige Frau lebt, an die er « Liebesgedichte » gemacht hat: Maria. Unter den Italienern steht ihm, glaube ich, Luigi Pulci am nächsten.

Freilich, die irdische Liebe muss er auch gekannt haben; sonst hätte er sie nicht schildern können, wie er es bei seinem *Secrestain* und dessen Dame getan hat (no. 43 (Kressner), v. 160 ff.); ganz abgesehen von gewissen Wortspielereien mit *gesirs* (no. 296/103).

Rutebeuf gibt zu vielen Betrachtungsweisen Anlass; über sie ist zum Beispiel in meinen damaligen *Studien zu Rutebeuf* (Halle 1922) - Frucht jener ersten geistigen Begegnung mit ihm - einiges nachzulesen. Ich werde manches dort Gesagte hier wieder aufnehmen. Das Beiwort aber, das für uns seine Dichtung am ausschliesslichsten kennzeichnet, ist « persönlich ». Was ist nun mit diesem Beiwort gemeint, in seinem Falle? Inwieweit deckt sich der « persönliche » Ausdruck Rutebeufs mit der Wirklichkeit, von der er jeweils spricht oder zu sprechen scheint? Hatten Leute vom Kaliber Gustave Lansons Recht, wenn sie « persönlich » bei Rutebeuf gradezu gleichsetzten mit « getreu der Wirklichkeit »? - Lass uns einige von Rutebeufs « persönlichen » Gedichten näher betrachten, unter dem Lichte der Frage: wollen sie uns überhaupt etwas wissen lassen über die Wirklichkeit seines inneren und gar seines äussern Lebens? oder was drückt dieser « persönliche » Ausdruck sonst aus?

Und ich grüsse Dich in Treue für diese Erdenzeit als Dein alter

ULRICH LEO

I.

Wir fangen mit der Biographie an und stocken sofort. « Rutebeuf » — auch « Rustebeuf, Rustebues »: was ist das für ein sonderbarer Name? und wo bleibt der Vorname? Dieser Dichter — in den meisten seiner 56 erhaltenen Gedichte persönlich gegenwärtig wie kein anderer Dichter des französischen Mittelalters, und wie unter den neueren nur noch Villon und Verlaine es sind — nennt zwar seinen Namen immer von neuem; aber immer nur den Nachnamen. Man würde sofort an ein Pseudonym denken;¹ aber dem widerspricht, meiner Ueberzeugung nach entscheidend, folgender Umstand. Rutebeuf wiederholt ein Wortspiel bis zum Ueberdruß; und zwar beruht dies Wortspiel zum Teil nur anklangsweise auf den beiden Bestandteilen seines Namens « ... Rustebues qui rudement oevre, / qui rudement fet la rude oevre, / ... / rima la rime rudement. / ... / Se Rustebues fet rime rude, / je n'i pert plus; mes Rustebues / est aussi rudes come bues » (no. 56 (Kressner), 2125 ff. — um nur eines von Dutzenden von Beispielen zu geben). « Anklangsweise »: denn wenn *bues* (*beuf*) im Namen direkt erscheint, so ist *rude* nur Assonanz zu *rute* und *gar ruste*. — Hätte aber der Dichter sich einen Decknamen selber zurecht gemacht, so wäre das selbstverpottende Wortspiel, das er so liebt, doch bei der Namensschöpfung zugrunde gelegt worden: der Künsternamen wäre « *Rudebeuf* » gewesen (vgl. ob. Anm. 1).² « Rutebeuf, Rustebues, Rutebues » sind also vielmehr variierende Formen eines wirklichen Familiennamens, der übrigens Analogien in der afrz. Nomenklatur hat; und auf den Vornamen müssen wir bis auf weiteres verzichten.³

Dass er noch gefunden werde, ist wenig wahrscheinlich. Denn die

(1) Setwa Czeż Frank (ed.): RUTEBEUF: *Le miracle de Théophile*, (2. ed., Paris 1949), p. VII. Dagegen meine *Studien zu Rutebeuf*, (cit.), S. 1 f., A. 2. Dort auch der einzige Fall erwähnt, wo die MSS. (A und C, nach Kressners Ausgabe) « Rudebues » haben, in Verbindung mit dem Wortspiel (no. 47, 754; sofort dahinter (v. 755) wieder « Rustebues »). — Ueber die Theorie von « mehreren Rutebeuf » s. u. Anm. 3. — Die lange erwartete neue kritische Gesamtausgabe der Werke Rutebeufs, besorgt von E. Fauriol (seine letzte Arbeit) und Julia Bastin (Paris 1959) kam leider nicht mehr zur Zeit zur Bibliothek des Univ. College of the West Indies, Mona, Jamaica, wo ich dies schreibe, um sie dieser Arbeit noch zugrunde legen zu können. Die Ausgabe Kressners, (Wolfenbüttel 1885), die ich also hier noch benutze (Kt.), tritt nun in ihren verdienten Ruhestand.

(2) Colin Muset, wenn er mit seinem Namen spielt « or a Colin Muset moué » (I, 58 (Bédier)), bedarf keiner phonetischen Gewalttat.

(3) F. B. Ham's Theorie von zwei oder gar drei Verfassern des unter Rutebeuf's Namen überlieferten Corpus (ed.: RUTEBEUF: *Renart le Bestoré*, [Ann Arbor 1947], [The Univ. of Michigan Contributions in modern Philology, no. 9], 39 ff.) muss ansvogen werden, wenigstens betreffs der Kreuzzugs - Gedichte. Dagegen wende ich mich gegen sie, wo sie als Mittel dienen soll, den Gedanken von einer *Entwicklung* Rutebeuf's innerhalb seiner Gedichte auszuschalten (HAM, ed. cit., p. 41, 49). Vgl. auch B. Bujna, ed.: RUTEBEUF: *La vie de Ste. Marie Égyptienne*, (ibid., 1949) (dieselbe Reihe, 12), 45; und n.A. 39.

ser ausserordentliche Dichter wird — merkwürdig genug — in der zeitgenössischen Literatur ausserhalb seiner eigenen Werke, oder in Dokumenten, nirgends erwähnt.⁴ Er selber freilich lässt sich als einen bekannten Mann sehen: etwa wenn ihn eine allegorische Figur, der « *preudome* [Cortois] », mit betonter Ehre empfängt, nachdem er — im Traume *droit* für *gelangt* — seinen Namen genannt hat (no. 44.44 ff.). Auch *minist* *engel* *gütlich* die feierliche Haltung eines vates an, die ihm freilich nicht recht stehen will: « A totes genz qui ont savoir, / fet Rustebues bien a savoir, / er les semont... » (no. 51,1 f.): « Rustebues » als ein Name, der mindestens glaubt, durch sich selber schon zu wirken. — Aber anderswo als bei sich selber finden wir ihn nicht erwähnt; und doch gehört er der Sache nach durchaus in seine Zeit. Seine Themen sind grössten Teiles keine anderen als die aller moralisierenden Didaktiker und jongleurs seiner Zeit — Themen der freilich nicht sehr treffend sogenannten « *lyrique bourgeoise* », sei sie nun lateinisch oder vulgärsprachlich: Mönchssatire, Romfeindschaft, Kreuzzug, Ständekritik; der burleske Schwank, die ethische Allegorie; das öffentliche Geschehnis, von einem oder dem anderen parteipolitischen Standpunkte aus gesehen; das bestellte oder auch spontane Klageged auf den Tod von Gönnern; Fabels, Heiligenleben, Mirakel. In diesem stofflichen Sinne ist Rustebuef einer von vielen gewesen — und, wie gesagt, nicht nur einer von vielen Franzosen: auch der Archipoeta, Peire Cardinal, Sordello, Guittone d'Arezzo sind seine Kollegen. Sie alle sind Vertreter des internationalen Standes der « Journalisten » des ausgehenden 12. und des 13. Jahrhunderts; denn so muss man die Troubadours, Trouveres, Rimatori, Collarden nennen, sofern sie anderes als Liebesgedichte gemacht haben.⁵ Einige unter jenen « Kollegen » haben ebenfalls schon persönliche Töne — sie reden von sich selber und lassen auf ein individuelles inneres Leben schliessen, das auch und grade bei unpersönlichen Anlässen zum Ausdruck kommen will: Adam de la Hale, Colin Muset. Aber nur Rustebuefs Gedichte sind das ausgedrückte Abbild einer Persönlichkeit, der man auf der Strasse begegnen könnte. Er ist keineswegs ein feiner Dichter — er hat sich mit seinem Namenswitz vom « *boeuf*

(4) Ebenso verschollen in der zeitgenössischen Puhlizität war Jehan Renart, der eigene Wege gehende Dichter des *Jai d'oms*, des *Guillaume de Dole*, und des *Escoufle*. (Vgl. Rits LEPELLE-DUOUST: *L'oeuvre de J. R.* (Liège... 1935)). Originalität als solche ist wohl kein Weg zur Popularität — im Gegenteil. Der weniger originelle aber ansprechendere Guy de Coucy etwa erscheint mindestens dreimal, mit seinen Werken und seiner Legende, in der Literatur des 13. Jahrhunderts (*Guillaume de Dole*; *Chateain de Coucy*; *Chateleine de Vergé*).

(5) Vgl. in der span. Literatur des 14. Jahrhunderts die von Menéndez Pidal so genannten « *romances noticiarios* » (*Romancero hispánico*, (Madrid 1953) I, 157). — Auch Hou. (ed. cit.) nennt Rustebuef « *poet-columnist* ».

rude » selbst besser gekennzeichnet, als ihm wahrscheinlich lieb gewesen wäre. Seine Wortspiele wiederholen sich bis zur Ermüdung; sein Wortschatz ist nicht gross; seine Motive sind ebenfalls leicht zu zählen. Aber in der Stärke und Individualität des Ausdrucks wüsste ich tatsächlich im Rahmen der romanischen Literatoren, bis zum Ende des Jahrhunderts, nur noch eine so rücksichtslos sich aussprechende Dichtersimme zu nennen: Dante Alighieri; und im Frankreich erst vierhundert Jahre später, François Villon.

II.

Was wir über Rutebeuf wissen, steht also in seinen eigenen Gedichten. Er war mit all seinem Individualismus ein öffentlicher Kämpfer: Freund der Laienprofessoren an der Universität Paris, Gegner der mächtigen Bettelmönche - ja, Gegner des Papstes selber und des Königs Ludwig IX., da beide die Dominikaner gegen die Laienprofessoren unterstützten. - Um noch einmal auf den Punkt zurück zu kommen: man möchte versuchsweise fragen, ob die doch fast unausbleiblichen Erwähnungen eines so aggressiven Tagesschriftstellers - der nebenbei ein bedeutender Dichter war - in den Dokumenten, Chroniken, Pamphleten und Dichtungen der Zeit vielleicht auf höhere Anordnung - seitens der Kirche oder des Königs - planmässig ausgetilgt sein mögen? - Wie die Dinge stehen, wissen wir also beispielsweise weder Rutebeufs Geburtsdatum noch seine Heimat. Er wird im ersten Drittel des Jahrhunderts geboren sein: denn er « blühte » etwa zwischen 1250 und 1270; und sein spätestes datierbares Gedicht ist frühestens von 1283 (no. 47 (Kr)).⁶ Er ist gewiss zu reiferen Jahren gekommen: sonst wären die kontemplativen Töne reiner Religiosität wie wir sie von ihm hören werden, kaum vereinbar mit der hitzigen Aktivität seiner Streitgedichte und der Innerweltlichkeit seiner persönlichen Bekenntnisse (sien diese nun « wirklichkeitsgetreu » oder nicht). - Er lebte in Paris, wenn er nicht gar von da stammte - ein Punkt, der von den sprachlichen Erwägungen her bejaht oder verneint wird,⁷ und den ich bejahen möchte. Jener Kampf gegen die Bettelorden, auf Seiten der Laienprofessoren, begann etwa 1253; und noch nach seines verehrten Freundes

(6) « La vie dou monde », v. 70 f.: bezieht sich auf Papst Martin IV. und seinen Versuch, das Königreich Aragon dem Sohne Philipps III. von Frankreich zu geben, am 21. März 1283. - Ueber die Möglichkeit, dass auch « La poevre Rutebeuf » (no. 6 (Kr.)) aus allerletzter Zeit stammt, s. u. Anm. 13.

(7) Sz.B. GR. FRANK, ed. cit., introd., note 2 (Rutebeuf in Paris geboren).

Guillaume de St. Amour Verbannung von seinem Lehrstuhl und aus Paris — 1257 — setzte Rutebeuf den Kampf fort. Dies ist alles, was seine Werke uns an materiellen Ereignissen seines Lebens wissen lassen.

Denn es würde, so wie wir in neueren Jahren mittelalterliche Dichtung anschauen gelernt haben, naiv sein, alle diejenigen Dinge, die Rutebeuf aus seinem persönlichen Leben erzählt, ohne Prüfung als tatsächlich und so geschehen zu nehmen.⁸ Rutebeuf erzählt beispielsweise von seiner Ehe mit einer hässlichen, alten und armen Frau, im « Mariage Rutebeuf » (no. 1 (Kr)).⁹ Wir wollen im Folgenden versuchen, dies Gedicht in seinem — wohl in mehreren Sinnen gebrochenen — Verhältnis zur Wirklichkeit, von der es spricht, zu erkennen. Hierzu gebe ich vor allem einen kleinen Auszug seines Inhalts. — Nichts ist in dieser Ehe und diesem Haushalt, wie man es sich normalerweise wünschen würde. Nach laut klagender Einleitung erfahren wir (von v. 23 ab), dass die Ehe « sans reson » geschlossen wurde — « ohne Vernunft » —. « Ich habe weder Hütte noch Haus », heisst es weiter (v. 24); aber später (v. 102 f.) ist das Haus plötzlich doch da, nur « trop deserte » — ein Widerspruch, der immerhin zu denken gibt (vgl. dann no. 2, 70 (« en ma maison »); 119 (« n'en vi un seul (*scol. ami*) en mon ostel »)) —. « Meine Frau ist, zur Freude meiner Todfeinde, niemandem ausser mir lieb » (was freilich besagen würde, dass er selber sie liebt); « sie war arm und krank, als wir uns heirateten, und ich bin es jetzt » (v. 30 ff.); « sie ist weder elegant noch schön; 50 Jahre alt, mager, trocken: sie wird mich schwerlich betrügen. Eine solche Ehe hat es seit Christi Geburt nicht gegeben. Ich amüsiere mich, wie man sieht; ich fürchte weder Provost noch Maire » (v. 53) (natürlich, weil es nichts zu pfänden gibt). « Weder Heilige noch Auswärtige werden mir was stehlen » (da ich nichts habe).
Zwischendurch immer Selbst-*verwünschungen*. — « Wer je für einen Toten betete, der bete für mich » (v. 78 f.). « Zur Fastenzeit wird es meiner Frau leicht sein, ihre Seele zu retten: sie wird fasten können, da sie weder Milch noch Fisch hat. Möge ihre Schwangerschaft eine Leidens-

(8) F. B. HAM: *Rutebeuf, punter and polemist* (*Romance Philology* XI, 1938, 226 ff.) äussert seinerseits starke Skepsis gegenüber dem Wirklichkeitswert von Rutebeufs « persönlichen » Gedichten; freilich ohne einen Versuch (soviel ich sehe), die Skepsis aus den Texten zu begründen.

(9) Die Teilausgabe der *Poésies personnelles* Rutebeufs von H. H. LUCAS (Thèse, Strasbourg 1938) tut für das inhaltliche Verständnis der Gedichte wenig - vom dichterischen zu schweigen -; ihr Wert - sofern sie einen hat - liegt auf dem Gebiete der Text-Herstellung und der Grammatik. Vgl. dazu auch F. B. HAM, ed. cit., 16 - Derselbe Lucas hat auch - und mit besserem Erfolg - Rutebeufs *Poèmes concernant l'université de Paris* (Paris 1937) herausgegeben. - Weitere neue Teilausgaben, ausser den schon in den vorhergehenden Anmerkungen genannten: *Onze poèmes concernant la croisade*, p. p. J. BASIN und E. FARAL, (Paris 1946). Ueber die von diesen beiden Herausgebern besorgte neue Gesamtausgabe s. ob. Anm. 1.

zeit sein (v. 92 f.). Wir hatten beide nichts, als wir heirateten; und ich bin kein Handarbeiter. Mein Haus » (v. 103) (zuvor sagte er, er habe keines) « ist so leer an Nahrung, dass ich keine Gäste hereinlassen kann. Tadelt mich nicht, wenn ich nicht all zu rasch heimgehe: man macht mir dort kein freundliches Gesicht, wenn ich nichts bringe; das betrübt mich am meisten, dass ich nicht mit leeren Händen in meine Türe (!) treten kann » (v. 105/12). « Meine Feste bestehen in der Hoffnung auf morgen. Man nennt mich Priester, weil ich mache, dass mehr Leute sich bekreuzigen, als wenn ich das Evangelium vorsänge. Die Qualen der Märtyrer waren leichter als meine, weil sie rasch endeten; meine sind lebenslang. Möge dies alles mir zur wahren Busse dienen. Amen » (v. 138).

Ein anderes Gedicht — «La complainte Rutebeuf» (no. 2 (Kl.)) — bezieht sich am Eingang direkt auf jenes erste («...bien avez oi le conte ...» (v. 3)) und stellt sich in seinem Verlauf als eine Fortsetzung von ihm dar; ein zweiter Gesang, möchte man sagen, oder wie ich es einst ausgedrückt hatte (der Fall findet sich nicht nur hier bei Rutebeuf): ein «Doppelgedicht» zum ersten.¹⁰ Und zwar ist das «Doppelgedicht» in diesem Falle eine *amplificatio* des ersten; die Motive des ersten Gedichtes werden in diesem zweiten nicht nur wiederholt, sondern gehäuft und gesteigert. Nicht nur die Armut und die schlechte Ehe sind nun die Themen. Die Frau ist nun die «darreniere» (v. 5), als hätte er schon früher eine gehabt. Das damals erwartete Kind ist nun da — «or a d'enfant geu ma fame» (v. 53) —; und nicht nur dies — es ist noch ein zweites Kind gekommen, wie uns der Dichter unmissverständlich sagt: «ma fame r'a enfant eu» (v. 94). Ferner hat er selber ein Auge oder doch dessen Sehkraft verloren (v. 23 ff.); und sein Pferd hat ein Bein gebrochen (v. 54 f.). Seine «norrice» verlangt Geld von ihm, sonst wird das Kind (das erste!) wieder «dabeim schreien» (v. 59): er hat nie so wenig Vergnügen vom «gesirs» gehabt, wie damals, woterim¹¹ seinen Bett lag, und seine Frau — während ihrer zweiten Schwangerschaft — in anderen (v. 96/103). So häufen sich die Klagen. — Und bei Lichte beschen: dies sind ja gar keine Klagen eines Armen! Sein Pferd hat ein Bein gebrochen; nun ja; aber er hat doch also ein Pferd — das heisst, er gehört zu den Privilegierten unter seinesgleichen —: er ist nicht arm, sondern wohlhabend — etwa wie wenn er heute sagen würde: «mein Wagen ist schon wieder in Reparatur».¹¹ Und die «norrice»: natürlich

[10] Ueber die «Doppelgedichte»: s. meine Studien zu Rutebeuf (cit.), 95 ff.

[11] Vgl. Edm. FAYAT: *Les jongleurs en France au moyen âge*. (Paris 1910), 143 ff. — Ein dreibeiniges Pferd eines menestrel erscheint auch im *Plait Renart de Danmartin contre Vainon, son roncain* (von Jehan Renart?) (abgedruckt bei R. LEJTEK DEBOISSAC, I. cit., 407

verlangt sie ihr Geld — von einem Manne nämlich, dem seine Verhältnisse erlaubten, überhaupt eine « norrice » zu mieten, mit der eingestandenem Absicht, das Kindergeschrei nicht hören zu müssen! Unser Dichter ist also — zum mindesten in diesem zweiten Gedicht, der über-treibenden Fortsetzung des ersten — garnicht mehr besorgt darum, wirkliches Elend zu schildern; so wenig ist ihm der Inhalt seiner Klagen und deren Wirklichkeitswert die Hauptsache! Auch dass in dem angeblich « leeren » (oder überhaupt nicht vorhandenen) Hause zwei Betten geblieben sind (v. 99 f.), verträgt sich nicht mit der Angabe « mi gage sont tuit engagie » (v. 92); man würde einem Armen bei der Pfändung allenfalls ein Bett gelassen haben — gewiss nicht zwei.

Am stärksten « amplifiziert » aber ist das Motiv vom Geldbitten selber, das in no. 1 schon stark anklang: hier ist es im Zentrum. Er will Geld haben von den « vos », denen er — natürlich auf dem Markt — das Gedicht vorträgt (v. 1 ff.); von den « ami », denen er half, und die ihm nun nicht helfen wollen (v. 110 ff.); von dem « seignor » (Alphonse von Poitiers), seinem Gönner, an den der *envoi* (v. 158 ff.) sich richtet; und wir bemerken, dass nur n. 2 einen *envoi* hat, nicht no. 1. Andererseits hat nur no. 1, nicht no. 2, den (sogenannten) « Natur-Eingang ». Endlich: er sendet an seinen « seignor » « mon dit et ma complainte » (no. 2, 159): hier scheint mit « dit » das « Mariage » (no. 1) gemeint zu sein, mit « complainte » die « Complainte » (no. 2): Rutebeuf hätte also die beiden Gedichte zusammen an Alphonse geschickt. Alles dies bestätigt den Eindruck, dass no. 2 etwas wie der « zweite Gesang » eines aus zwei Gesängen bestehenden dichterischen Ganzen ist. Im « zweiten Gesang » ist also das Motiv des Geldbittens zum Hauptmotiv geworden. — Andererseits werden wir sehen, wie unter der dichterischen Hand die « kommerziellen » Topoi sich — in diesem Gedichte, und anderswo — in Dichtung verwandeln.

III.

Um also alle diese klagenden Berichte nicht für faktische Wirklichkeit zu nehmen, haben wir zwei Gründe: einen praktischen und einen literarischen. Der praktische ist eben dieser, dass mit solchen Mitteln

(E.). - Nicht glaube ich, das « amen » am Schluss des « Mariage » (v. 138) als skurriles Süllement interpretiert werden darf: « amen » als Schluss unzweifelhaft ernsthafter Gedichte ist häufig bei Rutebeuf: no. 25, 27, 31, 33, 35, 36 (Kz.). Und im allgemeinen ist zu sagen, dass Rutebeuf sich über das Heilige selber nirgends lustig macht: nur über dessen in seinen Augen unwürdige Vertreter.

die Taschen geöffnet werden — und zwar sowohl derjenigen unter den Hörern, die dies alles für triste Wirklichkeit nahmen, wie auch derjenigen, die den Dichter besser verstanden. — Ich will nicht sagen, dass die Schilderungen echten Elends (vor allem die in no. 1) alle frei erfunden seien. Ein jongleur konnte kaum wohlhabend sein — aus inneren und äusseren Gründen —. Einerseits lehnt er als « Intellektueller » es ab, körperlich zu arbeiten: « *docere non debeo, / quia sum scolasticus* » schmettert der Archipoeta; « *je ne suis pas ouvrier des mains* », sagt Rutebeuf selber (no. 1, 98); und Ähnliches anderswo (no. 43, 11). Andererseits lehnt er das Sparen ab: Rutebeuf klagt sich in zwei Gedichten des Spiellasters an, mit sovielen Details aus der « Praxis », dass hier am « Wirklichkeitsgrund » nicht gezweifelt werden kann (no. 4 und 5 [Kr.]).¹² — Was ich sagen will, ist, dass in diesen « persönlichen » Gedichten ein etwaiger Kern von Wirklichkeit zur Unglaubwürdigkeit aufgeschwollen ist — die Angaben selber sowohl wie ihr Ausdruck; und dass eben dies — die Steigerung möglicher Wirklichkeit zur « grotesken Satire » — die künstlerische Absicht des Verfassers ist.

Und dies führt auf den zweiten Grund dafür, uns von den sachlichen Angaben der Gedichte als solchen zu distanzieren: den literarischen. Sofern damit nur die groteske Satire selber als künstlerische Form gemeint ist, gilt dieser Grund für no. 1 und 2, und noch für andere Gedichte dieser Gruppe. Sofern dagegen die Absicht einer speziellen literarischen Parodie in Frage kommt, wie wir sie gleich erörtern werden, gilt der Grund nur für no. 1.

Rutebeuf ist nicht der einzige mittelalterliche Dichter, der unter dem Schein individueller Wirklichkeit vielmehr Typisches von sich erzählt, oder Allegorisches. — Die « prison », aus der der spanische Arcipreste de Hita, nicht 100 Jahre später, seine heissen Klagen und Bitten an die Jungfrau richtete, ist kaum ein irdisches Gefängnis gewesen, in das ein Bischof ihn geworfen hätte; es ist wohl eher das « Gefängnis » der Seele, der Körper selber.¹³ Und wenn derselbe Arcipreste seine

(12) Das Zitat aus dem Archipoeta: VI, 18, 1. Ueber die « Grätsche d'été » s. E. B. HAM (*Romanic Philology* III, 1950, 168/72). Zu vergleichen sind die Spielszenen in Jean Bodel's *Jeu de Saint Nicholas*. Auch das Prototyp des antibürgerlichen Bohémismus, Renart, des Held des Tierepos, bekundet, dass er körperlich arbeiten weder will noch kann. Er « Kann » sein Leben nur durch Betrug verdienen, so wie ein jongleur nur durch Rezitieren: s. die franco-italienische Tierdichtung des 13. Jahrhunderts *Rainardo e Lisongino* (abgedruckt: *Le Roman de Renart*, ed. E. MARTIN, Br. XXVII; die genaue Stelle kann ich hier nicht feststellen). Renart, der Fuchs, sieht dem Typ des « jongleur » nahe; in Br. I b (Martin) erscheint er selbst, verkleidet als bretonischer jongleur.

(13) *Libro de buen amor*, c. I. Immerhin gehen die gleich folgenden Klagen über « *traidores* » und « *meziladores* » zu denken (c. 7, 10). Vgl. bei Rutebeuf selber « *La vie de Ste Marie P'gyptienne* » (no. 55 [Kr.], 316; hier ist « prison » die durch Maria's Sünden

Begegnungen mit den abscheulichen « serranas », den Berghirtinnen im winterlichen Gebirge, erzählt, so mag er wohl etwas dergleichen wirklich erlebt haben. Aber indem er es erzählt — nicht nur episch, auch lyrisch —, werden solche Begegnungen ihm zu Parodien idyllischer *pasturelas* der Troubadours. Wenn diese hochlyrischen Vorgänger das Mass des Realen nach oben überschritten hatten, nämlich durch Idealisierung der allzu anmutigen, naiven, redegewandten « Schäferin »; so wurde das Mass in der entgegengesetzten Richtung überschritten in Hita's zwangsweisen Liebeserlebnissen mit den Mannweibern der winterlichen Berge am Tajo. In den *pasturelas* ist es unausweichlich Frühling: des Arcipreste Bergwanderung führt durch Schnee und Eis; der « senhor » in der *pasturela* sucht, wie es natürlich ist, die Schäferin zu überreden: die « serranas » ihrerseits schleppen den müden Bergwanderer zum « juego » in ihre Hütten, gegen alle Ueberlieferung des *amor cortés*.¹¹

Und Winter ist es auch bei Rutebeuf, als Einrahmung seiner Schilderungen von chelicher Misere: «...acht Tage nach der Geburt Jesu... wenn der Baum kein Blatt hat und kein Vogel singt ...» (no. 1, v. 3/5). Rutebeuf keunt auch den Frühling als Natur Fröffnung (z. B. no. 42, 1 ff.). Warum hat er diesmal den Winter gewählt? Weil höchstwahrscheinlich diese ganze trostlose Ehe-Schilderung nichts anderes ist als eine Parodie des provenzalischen oder provenzalisierenden Liebeshiedes, wo die Einrahmung durch den erwachenden Frühling geradezu « topisch » ist.

Noch ein Hinweis: der Theoretiker der « höfischen Liebe », Andreas Capellanus, betont bekanntlich den unüberbrückbaren Gegensatz zwischen Liebe und Ehe. Er verachtet die Ehe keineswegs: nur hat das, was er allein « Liebe » nennt, und wozu Geheimnis und Eifersucht untrennbar gehören, seiner Ueberzeugung nach keinen Raum in der Ehe. Er geht in der Bejahung der Ehe so weit, zu sagen, dass nur diejenige Frau zur Liebe gewählt werden sollte, die der Liebende auch zur Ehe

verdiente Hölle. Dagegen ist Villon's « prison » irdische Wirklichkeit; er ist aber auch nicht mehr « mittelalterlicher » Dichter. Am natürlichsten und glaubwürdigsten, aber auch am wenigsten interessant (« persönlich »!) spricht Rutebeuf von seiner Armut im Gedicht « De la povreté Rutebeuf » (no. 6 [Kr.]). Aber hier richtet er sich an den roi(s) de France (v. 4): entweder also an seinen « Feind », Louis IX., den er sonst politisch angreift — in diesem Falle stände sein Ausdruck unter starker Hemmung, und das Gedicht wäre nicht unter die « persönlichen » im engeren Sinne zu rechnen; oder er richtete sich an Louis Nachfolger, Philippe III. — in diesem Falle wäre no. 6 ein Altersgedicht und wieder nicht im Zusammenhang von Gedichten wie no. 1 und 2 zu verstehen.

[14] *Libro de buen amor*, besonders c. 936 ff. Immerhin vgl. auch ein Poem wie das des sogenannten « ersten Troubadours », Wilhelm IX. von Poitou: « Farai un vers, pos mi samelh » (C. Arzet: *Prov. Clvest.* (5. Aufl., Leipzig 1920), no. 60): vulgärer kann kein Parodist verfahren.

wählen würde. Das hindert ihn aber nicht, das Eheverhältnis als grundsätzlich verschieden vom «höfischen» Liebesverhältnis zu sehen.¹⁵

Aus solcher Theorie konnte ein Verfahren wie das bei Rutebeuf erwachsen. Es gibt von ihm kein einziges weltliches Liebesgedicht — das ist schon oft bemerkt worden — auch von mir oben. Was wir nun hier lernen, ist, dass er anstelle des idyllisch-idealistischen Liebesbiedes bündel französischer Provenienz das grotesk-realistische Ehedied nordischen Charakters gesetzt hat: die hässliche und alte Ehefrau anstelle der — nicht weniger schematisch-unglaublichen — schönen und jungen Herrin; die Kindermisere anstelle der Liebeswerbung; die ehemännlichen Sorgen anstelle der vagantenhaften Sorglosigkeit; die Wirklichkeit des gezwungenen Zusammenseins anstelle der Illusion der freien Liebesbegegnung; die negative Uebertreibung anstelle der positiven. Rutebeufs Ehe-Misere wäre somit eine karikierende Antinomie nicht nur zur Liebesdichtung der Troubadours, sondern auch zur Ideologie ihres Theoretikers: die sogenannte bürgerliche Lyrik zeigt sich als bewusster Gegenschlag zur höfischen, in diesem Sonderfalle.

Denken wir auch daran, dass das literarische Motiv der unglücklichen Trovero-Ehe sich nicht nur bei Rutebeuf findet. Die beiden bekanntesten Beispiele ausser ihm sind Adam de la Hale und Colin Muset. Adam zeigt sich selber als den jungen Intellektuellen und Ehemann. Er erzählt seinen Freunden, wie alles ihm «geschienen» hatte, als seine Frau noch nicht seine Frau war; und wie nun, seit sie es ist, alles an ihr wie ausgetauscht «scheint»; er möchte ihr nun nur noch davonlaufen und in Paris weiter studieren. Grade diese Szene des *Jeu de la feuillée* bestätigt aber auch meine Auslegung des «Mariage Rutebeuf» als eines literatursatirischen Scherzes eher als eines tragischen Berichtes von wirklichen Dingen: denn es ist bekannt, dass Adams Ehe in Wirklichkeit äusserst glücklich war, und dass die junge Frau selbst es war, die ihn ermahnte, seine Studien fortzusetzen und dafür das Zusammenleben zu unterbrechen.¹⁶ Was Colin Musets niedliches Bettelied «Sire conte, comandez...»¹⁷ betrifft, so ist hier (st. 3) genau Rutebeufs Szene geschildert, vielmehr angedeutet: der Ehemann, der heimkommt, ohne etwas in der Tasche zu haben, und dem seine Frau

(15) ANDREAS CAPELLANUS: *De amore*, ed. S. BATTAGLIA, (Roma 1947), B. II, p. 166 ff.; ferner: regula IV (p. 124), und XI (p. 356).

(16) ADAM DE LA HALE: *Jeu de la feuillée*, v. 34-174 (LANGLOIS); andersseits: H. GUY: *La vie et les oeuvres du trovere A. d. L. H.*, (Paris 1898), 62 ff. — Im *jeu-parti* XII lässt Adam zwei verheiratete trovers — sich selber und Roger — über ein Thema des Ehebruchs disputieren und nimmt dabei mit bemerkenswerter Energie die Partei der ehelichen Treue. (ed. L. NEUB, [Paris 1917]).

(17) No. XII (Bédier).

das entsprechende Gesicht macht. Colin Muset spricht direkt zu seinem Gönner; Rutebeuf spricht vor dem Strassenpublikum und sendet das Gedicht seinerseits durch den *envoi* an den seinigen (no. 2, 158 ff.). Es ist hier wirklich einmal erlaubt, von einem « literarischen Topos » zu sprechen, angesichts des angeblichen ehelichen Elends unseres Dichters. Der *trovere*, ob nun verheiratet oder nicht, klagt — wahrscheinlich augenzwinkernd — vor seiner volkstümlichen Hörschaft auf dem Markte oder vor seinem Gönner im Schlosse, über seine Frau, die ihn nicht ohne Mitgebrachtes sehen will. Alle weiteren Grundzüge einer Schilderung häuslichen Jammers wachsen aus diesem einen Anlass — der Bitte um Geld — hervor: die Armut des Mannes sowohl wie die Geschäftstüchtigkeit der Frau. Bevor wir es uns verschon, stehen wir vor einer « Wirklichkeit » wie derjenigen, die Rutebeuf bejammert, und die vielleicht nie seine Wirklichkeit gewesen ist. Ist aber ein Rutebeuf ihr Dichter, dann wächst sie empor zu einem erschütternden Liede von der Armut, — hierüber sprechen wir noch — und dazu noch zu einer halb scherzhaften Parodie der Troubadourliebe und ihrer paradoxen Ideologie. Noch einmal: die einzelnen Klagepunkte, die in der « Complainte » denen des « Mariage » hinzugefügt sind, können eben durch ihre Häufung den Eindruck nur steigern, dass hier nicht schlichte Wirklichkeit berichtet und ehrlich beklagt wird. Ich sagte schon, dass bei genauem Hinsehen das « Ich » der « Complainte » eher wohlhabend als arm ist. Was das « verlorene Auge » betrifft (no. 2, 23 ff.), so erwähnt diesen doch wahrhaftig ersten Schaden nur diese eine Stelle in Rutebeufs gesamtem Corpus: wäre er wirklich und so plötzlich einäugig geworden, so würde er doch öfter davon sprechen.¹⁸ Sollen wir also dieses alles « glauben »? Sollen wir nicht vielmehr — nach des Dichters Absicht — mit ihm heimlich darüber lachen, im ästhetischen Vergnügen an

(18) Ich breche diesen Anlass vom Zaune, meine Zweifel darüber zu äussern, ob Francesco Cieco di Ferrara, der Dichter des *Mambriano* (erschienen 1509), wirklich « cieco » war? Das Gedicht macht durchaus nicht den Eindruck, von einem « mendigo cieco » zu stammen. Er war gelehrter Jurist und kannte die römischen Dichter (vgl. die Ausgabe des *Mambriano* von Giuseppe Rus (3 voll., Torino 1926), *introd.*, p. XI, XVIII). Würde ferner ein wirklich Blinder das « contempler le stelle » preisen (XXVI, 87), und scherzhaft von jemandem sagen: « si finse esser cieco » (XXIX, 18)? Dass die Zeitgenossen ihn « cieco » und « orbo » (P. Rajna) nannten, (Rus, ed., p. XII f.), bestätigt nur den Beinamen selber, nicht dessen Herkunft. Sollte die Herkunft folgende sein? Der Dichter nennt seinen Gönner « il sole » und lässt den « sole » mit « cieco » kontrastieren, in Anwendung des bekannten petrarkistischen Topos (*Mombri.* I, 2, XII, 1; vgl. XVII, 1 (« il cieco »)). Er hätte also vielleicht figürlich, petrarkistisch — als schmeichelnder Hofdichter — fingiert, « blind » zu sein, nämlich « geblendet » von den « Sonnenstrahlen », die von seinem Gönner (stillehicht Francesco Gonzaga) ausströmten; und diese selbstgewählte, nur durch eine Schmeichelei begründete Bezeichnung wäre legendenhaft an ihm hängen geblieben. (Der *Mambriano* hat bis 1550 zwölf Auflagen erlebt).

der grotesken Ausgestaltung eines vielleicht am Grunde liegenden Körnchens von Wirklichkeit?

Ganz abgesehen von der Spekulation auf die Geldbörsen und von der wahrscheinlichen literarischen Satire: denken wir doch nur an so manchen Conferencier unserer Tage, der im Kabaret die tollsten Geschichten über sich selber berichtet — grade auch Unheilsgeschichten —, ohne dass jemand auch nur fragen wuerde, ob dass alles «wahr» ist. Natürlich ist es nicht «wahr»; sondern es ist ein die Wirklichkeit grotesk ausnutzendes Phantasie-Reden, mit der einzigen Absicht, die Hörer lachen zu machen. — «... Or entendez / vos qui rime me demandez...», sagt Rutebeuf ausdrücklich (no. 2, 10 f): er soll den Leuten etwas erzählen — das ist der erste Anlass für ihn, sich zu äussern; nicht etwa ein unwiderstehlicher Drang, sein Unglück zu klagen. Im Gegenteil: wäre das, was er da klagend berichtet (ausdrücklich vor der Öffentlichkeit!), alles seine eigene Wirklichkeit, so würde das Schamgefühl ihn vielleicht verhindert haben, es so ausführlich zum Besten zu geben.

Was ist überhaupt «persönliche Wirklichkeit»?

In völlig anderen Tönen spricht Rutebeuf von «seiner» Wirklichkeit, wenn er — in einem vermutlich spätem Bussgedicht — in den schlichtesten Tönen, und diesmal nicht in dem «endlosen» Terzett-Metrum des «Mariage» und der «Complainte» — über das nachher noch einige Worte —, sondern in einer die Unmittelbarkeit des Ausdrucks bändigenden Strophenfolge, sein ganzes bisher gelebtes Leben als Mensch und Dichter (*jongleur*) bereut. Wir suchen, einiges zu lernen über das «Persönliche» und seinen Sinn, indem wir zwischen durch auf eine solche, dem bisher Studierten gradezu entgegengesetzte Aeusserungsweise innerster Bewegung hören, wie sie im Gedicht «La mort Rutebeuf» (mit dem Untertitel «Ci encoumence la Repentance Rutebeuf») (no. 7 (Kr.)) sich ausspricht.

Es ist eine *chanson* in sieben 12-zeiligen Strophen, gleichmässige Elfsilbner, Reimschema aab aab bba bba. Der Fluss solcher Verse, Reime (jeweils nur zwei über eine Strophe), und Strophen atmet schon durch sich selber Ruhe und Besinnung; im Unterschied zu der unruherschaffenden Wirkung der in jenes Terzett-Mass eingestreuten Kurzzeilen. Ein besonderes metrisches Mittel steigert noch diesen Eindruck von still fliessender Einheitlichkeit in der Strophenfolge der «Mort»: mehrmals wird eine neue Strophe eröffnet durch echo-artige Wiederholung eines Wortes oder Wortstammes aus dem Ende der vorhergehenden («garantir» (v. 24: 25); «fiscien(ne)» (v. 47: 49); «fist» («fet») (v. 72: 73)). Es ist ein nicht streng durchgeführter Ansatz zu dem dann in spanischer Lyrik ausgebildeten Verfahren des «capfinido»: dessen

rhythmischer Sinn es ist, Brücken zwischen formalen Einheiten — den Strophen — zu schlagen.

Als einzige mögliche Retterin vor der sonst unvermeidlichen Höllestrafe (v. 33 f., 40 f.), als einzige Vermittlerin zwischen Gott und dem Sünder, wird die Jungfrau durch das Gedicht hindurch genannt (freilich nicht direkt angerufen) (v. 10 f., 43 ff., 49 ff.). Hierdurch nähert es sich dem *de profundis* zu betrachtenden — Gruppe der Marienlieder Rutebeufs (n. 50-53 (Kr.)). Es hat mit diesen auch den schlichten, gelassenen, mehr kontemplativen als aktiven Ton gemein; während es innerlich wenig zu tun hat mit den unruhigen, zweigesichtigen « persönlichen » Gedichten in engerem Sinne, (besonders no. 1, 2, 4, 5), denen es zugerechnet zu werden pflegt: eine Zurechnung, die auch nur dem Inhalt nach nur solange zu begründen ist, als man jene Gedichte selbstbiographisch versteht. Als « spät » aber erscheint die « Mort » nicht nur um jenes reifen und betrachtenden « Tones » willen. Am Anfang sagt der Dichter, er habe « si longuement » gedichtet und müsse es nun unterlassen (v. 1-3); ferner: « tart serai mis au repentir » (v. 3), und « Diex doinst que ce ne soit trop tart » (v. 75). Ein unverkennbarer Rückblick ist « J'ai fet au cors sa volenté, / j'ai fet rimes et s'ai chanté » (v. 37 f.). Und « mort, morir » bestimmen als Leitmotiv — Leitmotiv eines Alternenden! — eine ganze Strophe (v. 61/72). Auch können zwei Stellen des Gedichtes als Selbstzitate verstanden werden. Die dreizeilige Skizze von der Rettung der Maria Aegyptiaca durch die Jungfrau (v. 56-58) spielt doch wohl auf Rutebeufs eigene « Vie Ste. Marie l'Egyptienne » (no. 55 (Kr.)) an, die also zuvor entstanden wäre. Und die meisterhaft paradoxe Formulierung « je cuidai engigner Renart » (v. 79) (« ich gedachte, den Betrug zu betrügen ») könnte zwar im allgemeinen auf den damals überall bekannten, allegorisch gefassten « Renart » gehen — den « Tartuffe » des 13. Jahrhunderts —: ¹⁹ aber man möchte lieber glauben, dass unser Dichter seine eigene Version vom Renart — seinen « Renart le Bestourné » (no. 23 (Kr.)) — schon ausgearbeitet hatte, ehe er unter diesem unheilträchtigen Namen die resignierte, reif skeptische Mahnung gegen sich selber formulierte.

Dies Gedicht vom « Tode » unseres Dichters zeigt also einen gereiften, stillen, demütig gewordenen Rutebeuf, wie er seine eigene Vergangenheit unter Gottes Gericht stellt: « lessier m'estuet le rimoier »; « j'ai fet au cors sa volenté » (v. 1. 37). Damit widerruft er doch aber die Klagen des « Mariage » und der « Comphainte »! « J'ai toz jors engressié

(19) Vgl. u. Kap. VI L; und meine Studien zu R., (cit.), besonders Abschnitt B, (über das *Couronnement Renart*).

ma pance / d'autrui chatel, d'autrui substance » (v.19 f.). Das ist allenfalls vereinbar mit seinen Bekenntnissen zur Leidenschaft des Spielens (no.4 und 5 (K.)), die wir schon zuvor glaubwürdig nannten. Aber wie lässt sich diese « Wirklichkeit » des Bekenntnisses vor Gott vereinigen mit jener « Wirklichkeit » des angeblichen blutarmer Ehemannes von no.1 und 2? Eine von beiden — die der « Mort » oder die des « Mariage » — ist keine faktische, sondern eine literarische Wirklichkeit, d.h. eine Fiktion; und ich glaube gezeigt zu haben, dass der Charakter als fingierte Wirklichkeit jener angeblichen Ehemisere, jenem angeblich verlorenen Auge, jenem dreibeinigen Pferd, jener habgierigen Amine zukommt. Nun enthüllt sich unser Dichter, in einem Bussgedichte wahrscheinlich seiner späteren Jahre, als einen unter vielen, wenn nicht unter allen seinen « journalistischen » Berufsgenossen: nämlich einen dem jedes literarische Mittel recht war, wenn es sich um Geld und Lebensgenuss auf Kosten der Besitzenden und der Bürger handelte. Er hatte einst geglaubt, « den Betrug zu betrügen » (v.79) — d.h., er hatte geglaubt, klüger als alle diejenigen zu sein, denen er als jongleur das Geld aus der Tasche zog —. Nun hat er eingesehen, dass « Renart » « assure est dans son païs » (v.81); d.h., dass, unter Gottes Augen, er selber, Rutebeuf, der betrogene Betrüger gewesen ist.

Diese Wirklichkeit, wie der — vermutlich gealterte — Dichter sie im Rückblick vor Gott bekennt, ist seine wirkliche « Wirklichkeit » gewesen; und jene der « persönlichen » Gedichte ist schwerlich ein faktischer Lebensbericht. Sie war vielmehr ein mehr oder weniger fiktiver Anlass für etwas weit Wichtigeres: sie gab seinem dichterischen Talent den Anstoss, seinen eigenen « persönlichen » Ausdruck zu finden: zu unmittelbar menschlichen, ja tragischen Tönen zu gelangen.

IV.

Denn es ist nun hohe Zeit, auf das « Aber » derjenigen unter Rutebeufs Lesern zu hören, die einfach leugnen, was ich im Vorhergehenden behauptet zu haben scheine: nämlich, dass alle jene trostlosen Töne sozialer und wirtschaftlicher Ratlosigkeit in Gedichten wie « Mariage » und « Complainte » nichts seien als Ausdruck beruflicher Berechnung oder — im besten Falle — literarischer Parodie. Solche « Leser » sind nicht nur die unvoreingenommenen Laien (von denen die Fachleute, in den meisten Fällen, das Lesen lernen könnten). Es sind vielmehr auch Leute vom Niveau des schon erwähnten Gustave Lanson und anderer grosser Literaturhistoriker noch der vorigen Generation, für die der Zusammenfall von faktischer Wirklichkeit und dichterischer

schem Ausdruck bei einem Rutebeuf garnicht zweifelhaft gewesen war. Solche Leser werden sagen: wie kann man so taub sein, das unmittelbar « Hörbare » — die Bedrücktheit, die Verzweiflung — aus diesen Gedichten weg zu interpretieren; um einer literarischen Auslegung willen, die ihrerseits nur eine — wenn auch gut begründete — Hypothese

bleibt. Dieser Einwand ist richtig; ich selber bin der erste, ihn zu machen. Die tragischen Töne, die verzweifelte Menschlichkeit, die soziale Ratlosigkeit — alles das wird in der Tat laut in jenen beiden Gedichten und anderen ihrer Art. Was ich frage, ist nur: wo innerhalb dieser Gedichte wird dies alles laut? Sind sie — entgegen meiner zuvor gegebenen Auslegung — von Anfang bis zu Ende Ausdruck einer ernst genommenen sozialen und persönlichen Wirklichkeit? Oder hat nicht vielmehr ein vertikaler Einschlag dichterischer Inspiration hier und dort in das horizontale Gewebe von grotesken Vulgärspässen und Literatursatire hingetroffen; und dort, wo er hintraf, das grade abgehandelte Thema aus diesen niederen Sphären in diejenige der echten menschlichen Tragik hinausgehoben (vielleicht dem Dichter selber halb unbewusst)?

Ich will für das, was ich meine, zwei Beispiele aus der « Complainte » geben.²⁰ Wir erinnern uns an eine der skurrilsten Irrealitäten in diesem angeblich wirklichkeitsgetreuen Gedicht: an die Amme, die der « arme » jongleur gemietet hatte, und die er nun bezahlen muss: « ou il (scil. l'enfant) revendra brere en l'estre » (v. 59). Wir fühlten gewiss mit Recht, dass hier das Gegenteil von sozialem Elend zugrunde liegt: eine Mutter, die ihr Kind nicht nähren, ein Vater, der es nicht schreien hören will; und eine wirtschaftliche Lage, die beiden erlaubt, ihre Zuflucht zur Amme zu nehmen. Diese will nun freilich bezahlt werden; so tut der Vater — als jongleur, der er ist — denn diejenige Arbeit, die er versteht; er rezitiert eine grotesk-komische Ehe- und Elends-Geschichte auf dem Markt, um das nötige Geld herein zu bekommen. So weit — bis v. 59 — geht also hier die Vulgärkomik.

Nun aber « bricht » die dichterische Inspiration vertikal « herein », und es heisst weiter: « Cil dame Diex qui le fist nestre, / li doint chevance, / et li envoit sa sostenance, / et me doint encore alejance / qu'aidier li puisse, / et que miex son vivre li truisse / et que miex mon ostel conduise / que je ne fes » (v. 60/67). Der Dichter Rutebeuf hat sich so-

(20) In analoger Weise wie hier habe ich versucht, beim Arcipreste de Hita gewisse Stellen dadurch in ihrer unmittelbaren « Lyrik » und sogar Tragik zu erweisen, dass ich sie aus dem burlesken Zusammenhang herauschälte, der sie gleichsam zudeckt (s. Zur dichterischen Originalität des Arcipreste de Hita, (Frankfurt 1958), 41, u. oe.).

zusagen in seiner eigenen Falle gefangen. Die Vorstellung vom Kindchen, das der Vater nicht ernähren kann — aufgerufen nur als grotesk-komisches Mittel für einen kommerziellen Zweck — hat nun seine Phantasie ergriffen und ist in ihr zum tragischen Ernst angewachsen; und diesem neuen « Eindruck » im Dichter entspricht sogleich ein « Ausdruck », dessen Elemente man vor- und nachher in der Umgebung dieser Stelle vergeblich suchen würde. In einer polysyndetisch sich steigernden Anapher — « et... », « et... », « et que miex... », « et que miex... », verteilt über 4 Langzeilen, dazu « qu' », « que » in den beiden Kurzzeilen —, in fliehenden, einander jagenden Konjunktiven — (« doint », « envoit », « doint », « puisse »...: sechs hintereinander) — verwandelt sich plötzlich das skurrile Gejammer vor den Menschen in ein drängendes und doch feierliches Gebet an Gott (« cil dame Dieux... »: in dritter Person, damit der stilistische Kontrast nicht zu schroff werde); und der fiktive « Vater », der bis v. 59 sprach und von v. 68 an wieder sprechen wird, hat in diesen acht Zwischenzeilen plötzlich die echte Stimme eines von wirklichen Sorgen überladenen Vaters bekommen.

Wären uns diese Zeilen — v. 60/67 — als vereinzelt Bruchstück, ohne ihre skurrile Umgebung, erhalten, so würden wir sie vermutungsweise einem verlorenen ambiente von sozialer Verzweiflung und frommer Hingabe eingliedern. Wir würden angesichts dieser aus dem Zusammenhang genommenen Zeilen auch schwerlich zweifeln, das es wirklich des Dichters eigenes Kindchen war, angesichts von dessen Not und Unschuld er solche lyrisch-tragischen Töne gefunden hätte. In Wahrheit sind es aber also acht Zeilen, in denen der Dichter, seine selbst geschaffene, wahrscheinlich fiktive Voraussetzung vergessend, in Tönen spricht, die einem ganz anderen, unmittelbar menschlichen und lyrischen Bereiche angehörig sind als der zwischen Komik und Grauen schillernde, aber ebenfalls « persönliche » Stil des umgebenden Textes. Nun aber geschieht es, dass jene acht Verse ihre betende Wärme auch über die ganz andersartige Umgebung ausstrahlen, und andere « eingestreute » Stellen tun es mit ihnen: hierdurch kann dem « unvoreingenommenen Leser » das gesamte Gedicht als ernst, tragisch, wirklichkeitsgetreu erscheinen.

Die andere Stelle aus der « Complainte », die ich als Beispiel anführen möchte, handelt von den « Freunden », die den Säuger in seiner (angeblichen) Armut allein lassen, und zwar speziell, ihm nichts geben: denn dies ist — im Zusammenhang des Ganzen — das Ziel der Diatribe (v. 110/133): « ...qu'onques nus ne m'en conforta / ne du sien riens ne m'aporta » (v. 125 f.); « ...qu'il nes (*scil. les amis*) trueve entiers ne deinis / a lui socorre » (v. 132 f.). Aber wie zuvor mit dem

Kindchen, geht es dem Dichter hier mit den Freunden: das Thema nimmt ihn dichterisch mit, anstatt dass er es — im Sinne der Unterhaltung des Publikums und der Bitte um Unterstützung — seinerseits in der Hand behielte. Wir können den Scheidepunkt genau sehen, wo die echte lyrische Klage den skurrilen Klagegesang ablöst, für 15 Zeilen. Aus Anlaß des Kindchens (v. 60 ff.) war es ein anaphorisches System gewesen, das den « hereinbrechenden » lyrischen Ausdruck trug. Nun (v. 110 ff.) ist es eine Metapher von ungewöhnlicher Ausdehnung und Anschaulichkeit, die den Jargon der grotesken Klage zur dichterischen Konkretheit verwandelt: « Que sont mi ami devenu / que j'avoie si pres tenu / et tant amé? / Je cuit qu'il sont trop cler semé (v. 110/113) ». Dies « cler semé » (« dünn gesät », « selten », « wenige »), ein in seinem konkreten Sinne kaum noch gefühlter, « grammatikalischer » Naturvergleich, « entgrammatikalisiert » sich dem Dichter; ehe er selber es sich versieht, hat die Metapher ihn mitgenommen: « Il ne furent pas bien semé, / si sont failli » (v. 114 f.). Die zuvor nur formal « spärlich gesäten » Freunde (v. 113) haben sich verwandelt in die Samen aus dem biblischen Gleichnis,²¹ die « nicht auf guten Böden gefallen » sind (« failli »). Nach wenigen Zeilen tritt denn auch der « Wind » hinzu, der « offenbar » die « Samen » fortgetragen hat; und zwar ist dies metaphorische Geschehen ganz persönlich vom Dichter erlebt: « je cuit li venz les m'a osté » (v. 120). Dann mischt « ami », das unmetaphorische Wort, sich in das metaphorische Bild von den « Samen », dieses immer mehr an die Wirklichkeit annähernd: « ce sont ami que venz emporte » (v. 122). Und dann mündet die Metapher ganz in die unmittelbarste persönliche Erfahrung ein: jener « Wind », der schon mit persönlicher Note (« je cuit ») in die Metapher eingetreten war, zeigt sich nun als des Dichters persönlichstes Schicksal: der Wind hat vor des Dichters Türe geweht; und so mussten es die dem Dichter liebsten « Samen », d.h. seine Freunde, sein, die nicht mehr zu ihrem Freunde kommen wollten: « et il venoit devant ma porte, / ses emporta » (v. 123 f.). Hiermit bricht die Metapher ab; und mit « aporta » (v. 126) sind wir wieder im « kommerziellen » Fahrwasser.

Wieder also fanden wir ein Stück absichtsloser, sich selbst genügender Lyrik wie herausgewachsen aus dem Fluss der zwar nicht weniger persönlichen, aber eher skurrilen und grotesken als lyrischen Pseudo-Klage. Man lese die « Complainte » unter Ausschluss dieser und au-

(21) Die Fülle biblischer Zitate und Auspielungen bei Rutebeuf würde eine eigene Behandlung verdienen — im Zusammenhang seiner persönlichen Religiosität, und des Zeitstiles. Ein Vorbild wäre: E. Gilson: *De la Bible à F. Villon* (in Gilson: *Les idées et Les lettres* [Paris 1935]).

derer — ich möchte fast sagen, «Einlagen»; und man wird merken, wie sie an stilistischer Einheitlichkeit gewinnt, aber an Wirklichkeitsnähe verliert.

«Persönlich» aber ist der Ausdruck dieses Gedichtes und ähnlicher bei Rutebeuf durch und durch; und es ist — wie wir immer deutlicher sehen werden — dafür nicht wichtig, ob und inwieweit die in den Gedichten behandelten Dinge Wirklichkeitswert, und gar persönlichen, haben.

V.

Das «Persönliche» in diesen «poésies personnelles» scheint mir also nicht sowohl ihr Inhalt zu sein, als vielmehr ihr Ausdruck. Und nun gehen wir einen Schritt weiter: «Ausdruck» (und nicht das Ausgedrückte) ist ja überhaupt — wie die italienische Aesthetik es uns gelehrt hat — das vornehmste Kriterium für das Vorhandensein von Dichtung. Unter diesem Gesichtspunkte aber — «wo Ausdruck, da ist Dichtung» — ist die grössere Hälfte der unter Rutebeufs Namen überlieferten Gedichte «persönlich» — d.h., man erkennt sie am Ausdruck, am «Stil», als von ihm stammend —; auch dann, wenn er Dinge behandelt, die dem Inhalte nach ganz ausserhalb seines oder irgend eines «persönlichen» Bereiches liegen. Er gibt den von ihm betrachteten und besungenen Dingen seinen Stempel — und wenn er es nicht tut, dann ist er nicht interessanter als irgend ein beliebiger trovare sonst. Tut er es aber, dann spricht er als echter Dichter — nicht nur, wie Bédier wollte, als der «Embryo eines Dichters».

Wir brauchen nur das zuvor zitierte Liedchen Colin Muset's mit Rutebeuf's jammernd-grotesken Klagen zu vergleichen, um das «Persönliche» hier zu spüren, dort zu vermissen. Muset erzählt in leichten, gleichmässigen Siebensilbnern, wie seine Frau ihn empfängt, wenn er nichts bringt und wenn er etwas bringt. Je nach Ja und Nein ist sie zwei Personen, nämlich freundlich oder unfreundlich. Sie ist kein Charakter wie die unselige Xantippe bei Rutebeuf — etwas derartiges hätte in den fünf leichten Strophen Muset's gar keinen Platz gehabt —; und der Dichter selber ist ein fröhlicher, leichtherziger Mensch, der garnicht ernstlich leiden könnte: ihm kommt es darauf an, in scherzend vorwurfsvollem Tone um Geld zu bitten, in überlieferter Strophenform, ohne den Anspruch auf eigenen Ausdruck. — Wie anders es bei Rutebeuf zugeht; wie sein Ton wechselt von skurriler Komik zu ernstester Tragik, von parodistischem Pseudo-Realismus zu lyrischer Ergriffenheit; wie er zwischen Erschütterung und Scherz ungreifbar schillert und doch über-

rall er selber bleibt: das wollten die vorangehenden Analysen zeigen. Jetzt werfen wir noch in unserem Zusammenhang einen Blick auf sein berühmtes «persönliches» Metrum, das er keineswegs nur für wirklich oder angeblich «persönliche» Stoffe brauchte; aber er fühlte sich selbst offenbar in diesem Metrum *persönlicher ausgedrückt* als in irgend einem anderen.⁷²

Rutebeufs «Terzett-Strophe» ist eine Art Vorgängerin der Dante'schen Terzine; so wie sie ihrerseits Vorgänger in der afrz. Literatur hat (s. Anm. 22). Die rhythmische Einheit besteht normalerweise aus drei Zeilen: zwei 8-silbigen und einer 4-silbigen (mit oder ohne weibliche Endsilbe); mit der Kurzzeile tritt jeweils der neue Reim ein: a⁸ a⁸ b⁴ / b⁸ b⁸ c⁴ / c⁸ c⁸ d⁴ / ... Die in eine Strophe aus Langzeilen eingestreute Kurzzeile als solche ist nichts Neues; sie ist bei den Provenzalen verbreitet, und auch z. B. Musets zitiertes Liedchen hat sie im Zentrum jeder Strophe. Das Neue bei Rutebeuf ist ihre Anwendung. Die Kurzzeile ist für ihn häufig der Ort für klagende oder betrachtende Ausrufe — eine Art rhythmischer und gedanklicher Atempause. Sie unterbricht dann die Erzählung, die in solchen Fällen vor ihr abbricht und nach ihr wieder anhebt.

Noch bemerkenswerter ist Folgendes: während die Kurzzeile, durch den neuen Reim, jeweils an die beiden ihr folgenden Langzeilen geknüpft ist, also — als Formelement angesehen — jeweils rhythmisch eine Pause *hinter* sich hat; so schliesst sie andererseits in einer grossen Menge von Fällen — syntaktisch und dem Sinne nach — die zuvorgehenden beiden Langzeilen ab und hat also in diesem Sinne — dem inhaltlichen — die Pause *vor* sich. Sie lautet etwa: «molt ai a fere»; «je te claim cuite»; «...que n'est la moie»; «...pert sa reson»; «...quant je la pris»; «bien pert a l'uevre»; «...que hiau s'en venge»; «ce sont mes festes»; und besonders wirksam im rhythmischen Sinne in Fällen, wo sie die schon erwähnte Gedankenpause macht: «je qu'en diroie?»; «n'est ce assez?»; «n'est sans dotance»; das heisst — wie ich nun hinzulüge — wenn Bröcken von Betrachtung oder Klage, eingestreut vermittels der Kurzzeile, sich inhaltlich auf das Vorhergehende beziehen oder aus ihm erwachsen; dagegen, durch den mit der Kurzzeile eingeführten neuen Reim, formal vielmehr mit dem Folgenden verknüpft sind. Es ist ohne Zweifel dies häufig doppelgesichtige, gleichzeitig zu-

(72) Rutebeufs Gedichte in seinem Terzeten-Mass: no. 1, 2, 4, 5, 13, 24, 27, 38, 51, und Teile von no. 54 (v. 101 - 229; 540-639). Eine Art Vorgänger ist nicht sowohl das Metrum des *Fabel de Richen*, vom J. 1159, als vielmehr mehrere lyrische Monologe in *Pyrame et Thysbé* (v. 130 ff., 221 ff., 408 ff., etc.). Andererseits ist Antonio Pucci's (14. Jahrhundert) Sirventese-Strophe nur indirekt verwandt; hier reimt die Kurzzeile mit den vorangehenden Langzeilen, nicht mit den folgenden.

rück- und voranweisende Wesen der Kurzzeile, wie Rutebeuf sie behandelt; ihr Schillern zwischen ihrer syntaktisch-inhaltlichen und ihrer metrisch-rhythmischen Aufgabe — was den zögernden, halb subjektiv klagenden, halb objektiv (oder pseudo-objektiv) berichtenden Stil-Eindruck dieser Terzettengedichte Rutebeufs in ihrer schwer erfassbaren Zweideutigkeit vornehmlich bestimmt. Der «persönliche» Charakter dieser Gedichte — im Sinne des Ausdrucks, nicht des Inhalts — wird getragen durch die Kurzzeilen.

VI.

Dass der Ausdruck und nicht der Inhalt das «Persönliche» bei Rutebeuf sind, das kann uns sein merkwürdigstes Gedicht beweisen — der «Renart le Bestorné» (no. 23 (Kr.)). Es ist seinerseits in der geschilderten Terzeten-Strophe verfasst; aber es hat weder fiktiv noch gar in Wirklichkeit etwas zu tun mit Rutebeufs persönlichem Leben. Vielmehr behandelt es — und zwar in allegorischer Verhüllung — Fragen der damaligen französischen Kulturpolitik; und dennoch wirkt und ist es nicht weniger «persönlich» als etwa «Mariage» und «Complainte». — Wir gehen hiermit — an der Hand unserer Grundfrage nach dem Verhältnis des Persönlichen zum Wirklichen bei Rutebeuf — auf das Gebiet seiner öffentlichen Wirksamkeit über.

Diese Wirksamkeit war vielseitig und anhaltend. Wir wissen schon, dass sie ein Menschenalter in Rutebeufs Leben einnahm — etwa von 1253 bis mindestens 1283. Sein erster Anlass, in die Öffentlichkeit zu treten, war wohl jener Universitätsstreit in Paris. Zwar hatte dieser Streit der Laienprofessoren gegen die Bettelmönche — speziell die Dominikaner — schon um 1219 begonnen; aber erst um 1250 hatte er sich zu öffentlicher Bedeutung entwickelt. Es handelte sich im Wesentlichen darum, ob die weltlichen oder die mönchischen Gelehrten an der Universität den Vorrang haben sollten — eine Frage, die tief in die schwer erkämpfte Unabhängigkeit der Universität von ausser-akademischer Administration eingriff. Da aber die Franziskaner einen Bonaventura, und die Dominikaner einen Thomas Aquinas und einen Albertus Magnus unter die ihrigen zählten, so war es für die säkularen Professoren nicht so leicht, die der Universität zugesicherte Selbstgesetzlichkeit bei den Berufungen und sonstigen Lebensfragen weiter durchzusetzen. Der Streit hat denn auch mit der Niederlage der weltlichen Gelehrten geendet; sowohl der Papst — Alexander IV. — wie der König — Louis IX. — nahmen die Partei der Mönche, was — wie die Dinge damals lagen — hieß, die Partei des bürgerlichen Fortschrittes nehmen. Was unseren

Dichter auf die Gegenseite — diejenige der Laienprofessoren und der Reaktion — stellte, ist öfter gefragt worden. Paul Keins²³ wollte den Grund in Rutebeufs « diesseitigem Aktivismus » sehen, der auch seine Freundschaft zu Guillaume de St. Amour — der aktivsten Persönlichkeit auf der Seite der Säkularen — bestimmt habe; gegenüber stehe die « kontemplativ religiöse » Haltung der Mönche, die für Rutebeufs Temperament nicht tragbar gewesen sei. Aber angesichts so mancher kontemplativen Momente in Rutebeufs eigener dichterischer Hinterlassenschaft möchte ich, um seine Parteinahme zu verstehen, doch auch vor allem an seine eingeborene, überall spürbare Neigung zum *tempus actum* denken — zum Beispiel also zum verglimmenden Glanze des weltlichen feudalen Vasallentums mit seinen Festen und seinen Spiel-leuten: Neigungen, die für ihn, den « *trovere* », ganz natürlich waren, und für die er eher bei den weltlichen Vertretern der Wissenschaft Verständnis gefunden haben wird als bei den asketischen Unruhestiftern, den Bettelmönchen, die auf dem verbürgerlichten Boden des 13. Jahrhunderts gewachsen waren. Seine ziemlich wüste Polemik gegen die meisten Mönchsorden, gegen Nonnen jeder Art, gegen Bischöfe, Papst und König lässt ihn jedenfalls nur zu oft als einen Partei-Journalisten erscheinen: er preist bei den Freunden das der Sache nach weniger Wichtige und verdeckt bei den Feinden das Wesentliche vermittlels des Unwesentlichen. Was er an den Bettelorden sieht und unermüdlich tadelt, ist vornehmlich die « *avarice* » und die « *hypocrisie* »: das heisst, er sieht nicht mehr — oder doch, er will nicht mehr sehen —, als was auch der Mann von der Strasse zuerst merkte bzw. sich einbildete, angesichts der Kuttenleute mit ihren Bettelsäcken, die dennoch beim Könige selber aus- und eingingen. Aber ihm, der ein Dichter war, ist auf diese Weise einmal ein richtiger Tartuffe *avant la lettre* gelungen — freye Symon, der Verführer im *Diz* « *De Frere Denise* » (no. 35 (Kr.), v. 35 ff.). Was die Bettelorden geistig bedeuteten, in ihrer völligen Neuartigkeit gegenüber allen benediktinischen Institutionen und Reformen; in ihrer sozialen Ethik und ihrer Mystik — eine revolutionäre Gründung aus dem Geiste einer neuen Epoche heraus, und ganz abgesehen von einzelnen hervorragenden Vertretern —: davon hat oder doch zeigt Rutebeuf keine Ahnung. Wenn er einmal betreffs ihrer etwas Gutes sagt, dann über ihre Vergangenheit. Alles Vergangene lächelte

(23) Im dem kurzen, aber tiefgehenden Aufsatz: *Rutebeufs Weltanschauung im Spiegel seiner Zeit* (Z. rom. Phil. I, 71, 1933, besonders 369-71). Der Universitätsstreit von Paris ist gut dargestellt durch H. H. Lucas (ed. *Poèmes concernant l'université de Paris*, [cit. instrud.]). Vgl. auch C. Parf. O. P.: *Le Roman de la Rose et la scolastique courtoise*. (Paris 1949), 165 ff.

ihm — eines von den Paradoxen, die diesen Mann der Gegenwart kennzeichnen — ; so also auch die ersten schönen Jahre der Bettelorden in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Und selbst da sind es nur popularisierende und moralisierende Momente, nicht die geistigen und wesentlichen, die er geltend macht. Man kann aber zu seiner Entschuldigung anführen, dass selbst sein grosser Geistesverwandter, Dante Alighieri — ebenfalls ein « laudator temporis acti », der das Gegenwärtige verurteilt, nur weil es gegenwärtig ist — betrefis der Gegenwart der Bettelorden nicht tiefer oder realistischer gesehen hat, als Rutebeuf es tat.²⁴ Uebrigens mag Rutebeuf in reiferen Jahren, längst nach dem Universitätsstreit, über die Bettelorden und über das bürgerliche Zeitalter positiver denken gelernt haben: hierüber weiter unten noch einige Worte.

Unserem Dichter war somit — wegen seiner parteipolitischen Stellung nicht nur, sondern aus Gründen elementarer Abneigung — jeder Zugang hinter die Fassade des Bettelmönchtums versperrt; erst recht also der geistige Zugang zu dem, was man ihre geistigen Exzesse nennen kann. Guillaume de St. Amour's Anklageschrift *De periculis novissimorum temporum* (1256), die ihren Verfasser schliesslich selber zum verurteilten Angeklagten machen sollte, war die Antwort gewesen auf einen *Liber introductorius ad Evangelium aeternum* (vermutlich von Gerardo di Borgo S. Donnino). Diese anonyme Schrift wurde von den Laienprofessoren den Dominikanern untergeschoben, als ihren Hauptgegnern. In Wirklichkeit kam sie aus den Kreisen der Franziskaner, und zwar der Franziskaner-Spiritualen; jener extremen Gruppe, die sich nicht ohne Grund als die allein echten Nachfolger des Heiligen fühlten. Und die Schrift war nichts Geringeres als eine Verteidigung der spiritualistischen Lehre Joachim's von Fiore, des im Jahre 1202 verstorbenen Abtes und Propheten eines « Dritten Reiches » des Heiligen Geistes und des Mönchtums, das im Jahre 1260 beginnen sollte, also unmittelbar bevorstand. Ob Rutebeuf die Schrift auch nur gelesen hat, bevor er in ihre Verketzung einstimmt? Es ist betäubend, ihn über den « Cinquieme evangelitre » (no. 46, 40 f.) nur mit herabsetzender Abneigung, d.h. als Partei-Journalist, sich äussern zu hören. Es handelte sich freilich in der Tat um eine nahezu ketzerische Lehre, die er als

(24) Rutebeuf: « La bataille des vices contre les vertus » (no. 43 (Kr.)), v. 16 ff., speziell v. 41 ff. (der glückverheissende Beginn der Bettelorden). Dante (*Par.* XI, XIII) beklagt den Niedergang sowohl der Dominikaner, wie der Franziskaner, indem er beider Orden Gegenwart ihrer Vergangenheit gegenüberstellt. Er schrieb dies etwa 70 Jahre später, als Rutebeuf seine populären, aber im Grunde nicht verschiedenen Klagen und Anklagen schrieb. Und der gelehrte Professor Guillaume de St. Amour, Theologe und Philosoph, hatte seinerseits auch nichts Tieferes oder Treffenderes gegen die Bettelorden vorzubringen als sein « trovere ».

solche nicht verteidigen konnte; ausserdem um eine Vision von gesteigertem Asketentum, um ein kommendes Zeitalter der Mönche — gewiss nicht Rutebeufs Ideal. Aber vielleicht hätte seine innerste Stimme dennoch gezögert, bevor sie « Nein » sagte. Wir kommen auf diese « innerste Stimme » in Rutebeufs Seele also noch zurück.

VII.

Unter der Menge von Gedichten mit öffentlichen und weltlichen Themen aller Art, die wir von Rutebeuf haben, ist der « Renart le Bestorné » gleichzeitig das ausdrucksvollste und das rätselhafteste. Es ist ausserdem das einzige Gedicht von ihm, das die Lehre mittelalterlicher Poetik von den « zwei Sinnen » mit der Literatursatire verbindet. Im wörtlichen Sinne ist es eine Tierfabel nach dem Muster des *Roman de Renart*, sofern dieser sich im Verlauf seiner Entwicklung mehr und mehr von der harmlos burlesken Fabel weg und zur allegorischen Satire hin geneigt hatte. Im « zweiten » Sinne dagegen ist es ein aktuelles Streitgedicht. Nicht lange vor dem « Renart le Bestorné » war das *Couronnement Renart* erschienen — ein Tierepos von einem unbekanntem Dichter hohen Ranges, das seinerseits im Gefolge der späteren Branchen des *Roman de Renart* stand. Hier wurde mit einem satirischen Gedanken Ernst gemacht — der Gleichsetzung Renarts, des listigen Fuchses, mit dem ablehnend beurteilten Geiste der Bettelorden. Renart erscheint hier als Cordelier (Franziskaner) verkleidet; und er gewinnt als solcher die Nachfolge im Reiche des Loewen Nobel, Königs der Tiere. Wenn ich das merkwürdige Gedicht richtig verstanden habe,²⁵ so richtet es sich nicht sowohl gegen individuelle Figuren und aktuelle Verhältnisse; Nobel « ist » nicht der König von Frankreich; Ysengrims « ist » nicht ein bestimmter und damals bekannter opportunistischer Aristokrat. Vielmehr verkörpern sie Allgemeinbegriffe — Grundströmungen einer vom Dichter beklagten öffentlichen Entwicklung. Das *Couronnement* ist eine, im allegorischen Tierfabelkleide auftretende, nicht sowohl äussere als vielmehr innere « Geschichte » des Kampfes zwischen der versinkenden Fendalmacht des 12. Jahrhunderts und dem aufstrebenden Bürgerkönigtum des 13., und zwar geschaffen aus dem Geiste einer leidenschaftlichen Tendenz für jene und gegen dieses.

Dagegen ist Rutebeufs Gedicht — in derselben allegorischen Verkleidung — eine konkrete und auf das Einzelne gerichtete politische

(25) Meine Studien zu R. (cit.), 9-37.

Satire. Der Titel bedeutet meiner Ueberzeugung nach nicht nur « Der travestierte Renart »; sondern « Der heruntergekommene Renart », und zwar im speziellen Sinne von « Der zum Bettelmönch herabgesunkene Renart ». Der *Couronnement* — Dichter ist auf dem Gebiete des Tier-epos eine Analogie zu Jean de Meun: wie dieser in den Liebesroman des harmloseren Vorgängers die begriffliche, abstrakte Satire hineingetragen hat, so jener in die harmlose Welt des Tiermärchens (worin er freilich nicht der erste war). Rutebeuf seinerseits hat mehr innere Gemeinschaft mit einem politisch — ethischen Kämpfer gegen aktuelle und konkrete Mächte, wie etwa sein provenzalischer Zeitgenosse Peire Cardenal es war. Freilich hatte dieser Zeuge und Ankläger der Verwüstung einer kostbaren und fröhlichen Kultur durch die schändlichen Albigenserkriege mehr realen Grund zu kämpferischer Bitterkeit, als der Nordfranzose Rutebeuf unter der aufgeklärten und den Frieden wollenden Herrschaft eines Louis IX.

Es ist dennoch Louis IX. persönlich und nicht ein Allgemeinbegriff, den Rutebeufs « Löwe Nobel » verkörpert; es sind einzelne und zwar geistliche Berater des Königs, die durch den Esel Bernarz, den Hund Roniaus, den Wolf Ysengrins in ihrer (angeblichen) Unfähigkeit lächerlich gemacht werden. Was dagegen Rutebeufs Fuchs, den Renart selbst, betrifft, so bleibe ich freilich dabei, dass er, als einzige Figur des Gedichts, nicht eine Einzelperson vertritt. Vielmehr besteht nach wie vor kein Zweifel für mich, dass « Renart » — wie im *Couronnement* so bei Rutebeuf — den ablehnend gesehenen und beurteilten « Geist des Bettelmönchtums » darstellt; und zwar im « Renart le Bestorné » speziell die « Avarice ». Die « Hypocrisie » ist bei Rutebeuf in diesem Zusammenhang einem anderen, aber nahe verwandten Gedicht vorbehalten — dem « Dou Pharisian » (no. 24 (Kr.)), einem angreifenden Pamphlet im gleichen Terzetenmass; formal verschieden vom « Bestorné » nur dadurch, dass es mit der rein begrifflichen Allegorie arbeitet — nicht mit einer literarischen Verkleidung wie jener. Dennoch also dürfen wir den « Pharisian » das « Doppelgedicht » zum « Bestorné » nennen — dessen zweite Hälfte gleichsam (entsprechend dem Verhältnis zwischen « Mariage » und « Complainte »). Im « Pharisian » aber wird kein Leser auch nur einen Augenblick zweifeln, dass die Angegriffenen — die « Hypokriten » — die Bettelmönche sind: « Ypocrisie la renarde, / ... / vint au roiaume; / tost ot trové frere Guillaume, / frere Robert et frere Aliaume, / frere Giefroi, / frere Lambert, frere Lanfroi / ... » (no. 24, 80 ff.). Hier ist es die « Hypocrisie », dort die « Avarice », die angegriffen wird; beide Male sind « Renart (vgl. renarde) » ihre Träger: ergo, in beiden Gedichten werden die Bettelmönche angegriffen. Wen die Evidenz innerhalb des « Bestorné » nicht über-

zeugt (die bei früheren Gelegenheiten ausgiebig nachgewiesen wurde, und nicht nur von mir): der sollte sich durch diese evidente Zusammengehörigkeit der beiden Gedichte, die von zwei Seiten auf denselben Gegner zielen, überzeugen lassen.

221 Ich weiss mich dennoch mit meiner Auslegung des « Renart le Bestorné » im Gegensatz nicht nur zu älteren Lesern des Gedichts. Auch den neue Erwecker dieser Studien, Edward B. Ham (Ann Arbor), ist völlig anderer Meinung. Für ihn bezieht sich auch die Figur des Renart auf eine bestimmte Person; und das Ziel von Rutebeufs Satire sind für ihn nicht die Bettelorden, sondern Louis' IX. damals geplanter zweiter Krenzzug (der achte in der Serie, von 1270).²⁶ Ham's sorgfältige Arbeit hat mich, wie ich gestehe, nicht überzeugen können. Die Sprechweise, wie Rutebeuf sie gegenüber den Bettelmönchen überall hat, findet sich unverkennbar hier in der literarisch allegorischen Verkleidung wieder. Andererseits ist — auch wenn man vom « Pharisian » absehen will — der innere Zusammenhang mit dem *Couronnement Renart* zweifellos; und das *Couronnement* richtet sich in aller Oeffentlichkeit gegen den Geist der Bettelorden. Die literarische Verknüpfung mit den zeitlich vorangegangenen Tierepen zwingt einfach zu der Deutung des « Renart le Bestorné » als einer Bettelorden-Satire: motivisch wie stilistisch. Denn was mir die Hauptsache ist: nur gegen Bettelmönche hat Rutebeuf diesen Ton hitziger Wut, der den « Bestorné », trotz seines « sachlichen » Gegenstandes, in die Gruppe von Rutebeufs « persönlichen » Gedichten einreihet. Ich bitte die Nachweise für alles Gesagte in meinen mehrfach zitierten *Studien zu Rutebeuf* (1922) nachlesen zu wollen, deren Hauptthema der « Bestorné » war. Hier nur noch wenige Worte über den « persönlichen » Charakter dieses Gedichtes, in seiner Metrik und seiner Allegorie.

222 Das Metrum ist also wieder die Terzetenstrophe; und wieder spielt die Kurzzeile in der grossen Mehrzahl der Fälle, jene Doppelrolle zwischen dem Vorhergehenden und dem Folgenden: « ... et Renart regne »; « ...col estendu »; « c'est sa droiture »; « ...que venist l'Once ». Was wir hier nicht finden, sind jene klagend oder moralisch resumierenden Zwischenseufzer vom Typus: « je qu'en dirai? »; « n'est ce assez? »: denn hier haben wir keine halb wirklich empfundene, halb grotesk persiflierte — pseudo-elegische — Klage. Wir haben vielmehr den — dramatischen — Ausdruck wütenden Angriffs, aktiver Empörung, rapider Schilderung oder Andeutung. Mit einer Reihe anaphorischer

(26) E. B. HAM: ed., *Renart le Bestorné*, (cit.), 18 ff. Vgl. auch seinen Aufsatz *R., pauper and polemist* (cit.), 337 f. Auch für R. BOSQUAT ist der « R.I.B. » « une virulente diatribe contre les ordres mendicants représentés par le goupil et accessoirement par Ruozel, Isergrim et Bernard... » (R. BOSQUAT: *Le Roman de Renart*, (Paris 1957), 145 f.).

Kurzsätze springt der Dichter in sein Thema hinein, ohne Einleitung — wie etwa das so häufige: « Ich will (muss) reimen von diesem oder jenem » — ; ohne « Natur-Eingang », oder irgend welche andere Vorbereitung: « Renart ist tot, Renart lebt. / Renart ist schmutzig, Renart ist niedrig, / Und (*scil. dennoch*) — Renart regiert... ».²⁷ « Renart » ist das anaphorische Leitwort, gleichsam der in die Masse brennbarer Materie geworfene Funken, an dem diese sich überall gleichzeitig anzuzündet. Erlebt ist dies also genau so « persönlich » wie jene Schilderungen von einem, seinerseits nicht unmittelbar erlebten, aber persönlich ausgedrückten häuslichen Elend. Jene Ehemisere war ja, wie wir vermuteten, grossenteils fingiert; und ebenso ist das tatsächlich Geschilderte im « Bestorné » das Fabelland der Tiere: während das den Dichter eigentlich Aufregende — die kulturpolitische Tagessorge — unter der Hülle der Allegorie bleibt, also als sie selber gar nicht laut wird. Der Ausdruck selber ist das eigentlich und « persönlich » Erlebte; der Inhalt ist — im « Mariage » wie im « Bestorné » — nur mehr der Anlass zum Ausdruck. In diesem Zusammenhange möchte ich auch noch sagen: die allegorische Einkleidung im « Bestorné » ist für E. B. Ham²⁸ politisches Mittel Rutebeufs, um ein gefährliches Thema — Louis IX. vom Dichter angegriffenen Kreuzzugs-Plan — zu verhüllen. Ich bleibe dagegen, wie gesagt, überzeugt, dass nicht der geplante Kreuzzug, sondern die Bettelorden und ihre politischen Uebergriffe Gegenstand des Angriffes sind: sie aber anzugreifen, war nicht unmittelbar gefährlich für einen *trovere* — viele taten es gleich Rutebeuf. Also ist auch die allegorische Einkleidung hier nicht ausserkünstlerisch — als Mittel der Vorsicht — zu begründen; sie ist vielmehr ein freies künstlerisches Spiel und gehört in den Bereich des « persönlichen » Ausdrucks. Rutebeuf gönnte sich — meiner Ueberzeugung nach — die Abwechslung, eines seiner vielen Gedichte gegen die Bettelorden einmal in den Formen der Tier-Allegorie vorzutragen, wie sie damals überall bekannt waren, und wie einige der späteren Branchen des *Roman de Renart* (s. Anm. 27) und besonders der ihm innerlich verwandte Dichter des *Couronnement* sie ihm für seinen besonderen Zweck vorbereitet hatten.

[27] Das Motiv vom (schein-) toten und dennoch lebenden (d. h. mit allem Pomp zu Grabe getragen und dann entwischten) Renart war angearbeitet in der späten Branche XVII (Mort et procession de Renart). Rutebeufs Gedicht ist entstanden zwischen 1261 und 1273; für Ham, mit seiner Deutung auf den 8. Kreuzzug, um 1268/9 (ed. cit. 22). Der *Roman de Renart* wird gegenwärtig neu herausgegeben durch Mario Roques (bisher erschienenen Bt. I-IX [Paris 1948-54]); die ältere Ausgabe von F. Martin (3 voll., Strasbourg 1882/7) behält ihren Wert. Vgl. die belehrende Schrift von R. Bossard: *Le roman de Renart*. (Paris 1957). Ich darf auch auf meine Erstlingsarbeit verweisen: *Die erste Branche des Roman de Renart*, (Gießenwald 1918).

[28] Ed. cit. 17 f., 31 ff.

Einen speziellen, ganz persönlichen Grund für die eigentümlich aus politischer Aggressivität und künstlerischem Spiel gemischte Stil-Lage des « Bestorné » habe ich einst vermutet²⁹ und möchte auch diese Vermutung neuerdings zur Prüfung empfehlen. Dass grade der « Bestorné » einen besonderen und zwar künstlerischen Anlass für seine allegorische ~~Thi-Einkleidung~~ ^{Thi-Einkleidung} hatte, das kann uns auch das Gegenbeispiel des « Pharisian »³⁰ — des « Doppelgedichtes » zum Bestorné — lehren: hier ist die Einkleidung schon wieder aufgegeben, abgesehen von dem leisen Nachklang « Ypoçric la renarde... » (v. 86 f.). Rutebeufs « Bestorné » ist ganz und gar « persönlich », grade auch in seiner frei gewählten und nirgends bei ihm wiederholten Form der allegorisch-literarischen Satire. Der « Pharisian », der dasselbe Thema von anderer Seite behandelt, ermangelt des literarischen Einschlages und ist daher zwar nicht weniger « persönlich », aber weniger interessant.

VIII.

Nach der satirisch oder doch burlesk umgeformten, oder mit literarischer Spitze frei erfundenen Wirklichkeit des privaten Lebens; und nach der allegorisch-literarisch verkleideten Wirklichkeit des öffentlichen Lebens kommen wir nun zum dritten und letzten Gebiet, auf dem wir Rutebeufs Wirklichkeit im Spiegel seines dichterischen Ausdrucks betrachten wollten: dem Innersten seiner Seele. Es ist gewagt, solche Fragen bei einem mittelalterlichen Autor, und gar bei einem romanischen, auch nur zu stellen: allzusehr wog bei ihnen vor die freiwillige Unterordnung unter Gesetze der Rhetorik und Poetik im Formalen, und das nachahmende Verhalten im Inhaltlichen; allzuwenig lag im Wesen des mittelalterlichen, katholischen und romanischen Künstlers das Bestreben, « sich selber auszudrücken ». Anonymität und Objektivität sind die ihnen natürlichen Verhaltensweisen. Aber wir haben schon zuvor (ob. Kap. III Ende, über « La mort Rutebeuf ») unseres Dichters kontemplative Töne — man möchte sagen, seinen « Marien-Ton » — kennen gelernt, als Ausdrucksweise seiner eigentlichen Wirklichkeit. Und wir treffen immer wieder — nicht nur bei Rutebeuf — auf so offensichtlich individuelle und persönliche Töne inmitten des regelgemässen, anonymen und objektiven Verhaltens jener dichterischen Zeiten, dass wir uns erlauben, nach wie vor, trotz Topik, Rhetorik und Nachahmung, unseren Ohren zu trauen. Etwas soeben Gehörtes oder Geles-

(29) Studien zu R., (cit.), 56 f., 70, 92 ff.

nes sprach zu uns als Ausdruck einer persönlichen dichterischen Intuition: dann haben wir das Recht, unseren Eindruck darauf zu prüfen, ob er den Einwänden der Topik und Rhetorik standhält.

In seinem Verhältnis zu religiösen Dingen haben wir Rutebeuf bisher nur — abgesehen von jenem Bussgedicht — kennen gelernt als den Bekämpfer der Mönchsorden und als den puren Moralprediger. Erschien religiöse Kongregationen überhaupt nur zu sehen, insofern sie die feudale Weltherrlichkeit zur Vergangenheit gemacht hatten, und insofern sie — im Besonderen — seinem König das Geld abnahmen, das dieser lieber den Spielzeugen hätte geben sollen. Ein freundliches oder gar respektvolles Wort über die Mönchsorden fanden wir fast nur, wenn es sich um deren Vergangenheit handelte, im Gegensatz zur « degenerierten » Gegenwart.³⁰

Was werden wir also sagen, wenn wir in einem ganz späten Gedicht unseres unbegleiteten Gegners mönchischen Lebens die Zeilen lesen: « *Molt volentiers queisse une religion / ou je m'ame sauvasse en bone entencion, / mes tant voi en plusors envie, elation / qu'il ne tienent de l'ordre fors l'abit et le non* » (no. 47 (Kr.), 106/9). « Sehr herzlich würde ich einen religiösen Orden wünschen, wo ich in gutem Streben meine Seele retten könnte. Aber... ». « Religion » (v. 106) kann auch « Kloster » heissen.³¹ Falls es das hier heisst — aber auch, falls es nur « Orden » heisst —, so können wir die Stelle nur so verstehen: Rutebeuf würde gern selber Mönch geworden sein, hätte er nur einen Orden (ein Kloster) finden können, wo nicht nur das Aeußere, sondern das Wesentliche religiösen Lebens verkörpert wäre. (Zu « en plusors » (v. 108) vgl. hier Anm. 30).

Dies ist freilich nicht nur « laudatio temporis acti » — « einst war alles gut (auch die Mönchsorden); nun ist alles schlecht » —: es ist der Ausdruck einer echten und zwar religiösen Sehnsucht, die gegen Ende

(30) Schwer erklärbare Sonderfälle sind nicht abzuleugnen. Die Dominikaner kommen am schlechtesten weg, weil sie im Universitätsstreit die Hauptgegner waren; vgl. dagegen die Milde gegenüber den Franziskanern etwa in « Des cordeliers » (no. 20 (Kr.)). Aber auch die Franziskaner sind mit in der Verdammnis, sobald alle Orden zusammen behandelt werden: no. 17, 61 ff.; no. 18, 19 ff.; und der « Tarcuffe » frere Simon ist ein Franziskaner (no. 35, 19 ff.). Eine Klausel wie « en plusors » (no. 47, 108) ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert. — Warum dagegen die Mönche von St. Victor als in der Tat einziger Orden von der ethischen Verurteilung ausgenommen werden (« nus n'i vuet mes tenir la voie fors li moine de Saint-Victor... » [no. 42-722 ff.]), das könnte wohl nur verstanden werden im Zusammenhang von Rutebeufs Lebens-Erfahrungen. Er nimmt von seiner Säulekritik sonst mit dieser Formel « fors... » nur die Studenten (« escoler ») aus (no. 48, 89; 49, 37). — Fehler sind mir die verdienstlichen Schriften von T. DEKINGEN (Die Bettelorden in der frz. didaktischen Lit., [Franziskan. Studien, II, III (1913-16)],) und C. FICER (Rutebeufs Kritik an den Zuständen seiner Zeit, [Diss., Basel 1920.] hier in Jamaica nicht zur Hand.

(31) z.B. no. 55, 558, 618; und Joinville (ed. F. Michel), p. 219.

des Lebens hervorbricht mitten zwischen die mehr oder weniger selbst erlebten Topoi einer nicht sowohl religiösen als ethisch — politischen Kritik. Und der hitzige Ausdruck dieser Topoi — d.h., ihr Individuelles; das, wodurch sie sich in der Mehrzahl der Fälle bei ihm unterscheiden von vielen der Sache nach ähnlichen, mönchskritischen Pamphleten des 17. Jahrhunderts — wäre nicht nur aus seiner allgemeinen Neigung zu stärker und persönlicher Selbst-Aussprache hervorgegangen. Es drückte vielmehr — zum mindesten an unserer Stelle — in der Form ablehnender Kritik eine viel innerlichere Klage aus, als es die Klage im Zusammenhang des Universitätsstreites und der Verbannung des Guillaume de St. Amour ist. Die zitierte Stelle besagt nichts Geringeres als: « Wäret Ihr Ordensleute in Wirklichkeit das, was zu sein Ihr vorgebt, dann wäre ich — Rutebeuf — nicht mit meiner religiösen Sehnsucht auf mich selber angewiesen ». Wieder sind wir in der Lage, die spezifische Ausdrucks-Tönung, die unser erster Eindruck war, nachweisen zu können im speziell Sprachlichen des Stiles, also im Sprachausdruck. Die innere Evidenz, dass hier Allerpersönlichstes zum Ausdruck kommt, wird nämlich bestätigt durch die äussere: durch die erste Person — « queisse », « m'ame sauvassc » —, in der der Dichter hier spricht. Dasselbe geschah in den im engeren Sinne « persönlichen » Gedichten (« Mariage », u. a.): während in den normalen Angriffsgedichten das « Ich » des Dichters sich auf die Kritik des im übrigen in dritter Person Vorgetragenen beschränkt: « Seigneur, molt me merveil que cist siecles derisent... »; « se cil amassent pais, pacience et acorde, / qui font semblant... /, je ne recordasse hui... » (no. 19 (Kr.), 1.13 f.). Dies ist das « Ich » des — leidenschaftlich beteiligten — « Journalisten »; jenes « queisse » « sauvasse » spricht von des Dichters persönlichsten Angelegenheiten. Jedoch muss ein so subtiles Problem wie das « Ich » — Sagen eines nicht nur lyrischen Dichters ausführlich und monographisch behandelt werden. Das, was ich soeben dazu sagte, kann höchstens als Ansatz zu einer solchen Monographie gelten.³²

(32) z.B.: jenes « me merveil » kann schwererfalls unmittelbar « persönlich » werden: « De ce me merveil sanz dorance. / quant la mer qui est nete et pure / sofrroit son pechié et s'ordure... » (« Vie de Ste Marie... » [no. 55-75 ff.]). Rutebeufs « Vorlagen » haben nichts dergleichen an den entsprechenden Stellen: er nimmt ganz von sich aus, persönlich, und zwar kritische Stellung zu dem von ihm selber erzählten Verhalten der Natur, d.h., Gottes. — Vgl. unten Anm. 38. — Ueber T. Tasso's « Ich » — Sagen als einen Spiegel seiner dichterischen Gesamt-Entwicklung vgl. einen Abschnitt in meiner Schrift *Ritterepos-Gottesepos* (Köln 1959). — R. M. Dorandi in seinem lehrreichen Aufsatz *Tasso's epic rhetoric* (*Rom. Rev.* L, 1959, 81 ff.) hat diese erstaunliche Kurve bei Tasso nicht beachtet: harmloses « Ich » — Sagen im noch halb aristostischen *Rinaldo*; radikale Einschränkung des « Ich » im objektiv-klassischen Stil der *Liberata*; fast völlige Ausmerzung des « Ich » in der *Conquistata*, wo der « klassische » Stil sich selber ad absurdum führt; und Wieder-Einbrechen des « Ich » auf einer höheren Stufe im nicht mehr ritterepischen « Cortes-Epos »

Ist die Stelle aus « De la vie dou monde » (no. 47 (Kr.)) einmal als persönliches Bekenntnis religiöser Art verstanden, so werden uns manche andere geistliche Gedichte Rutebeufs ebenfalls ein persönlicheres Gesicht auf tun: persönlich nicht nur insofern, als er topische Dinge mit seiner eigenen Note ausdrückt, sondern insofern sie vielleicht aus einer meist verdeckten, innersten Schicht seiner eigenen Seele heraufklingen. Seine Marienlieder hatte ich schon zuvor « Rutebeufs einzige Liebeslieder » genannt. Eines unter ihnen (no. 52 (Kr.)) ist abgefaßt in einer im engsten Sinne « lyrisch » klingenden, 9-zeiligen *chanson*-Strophe: einem fünfmal wiederholten System aus vier 10-Silbner und fünf 5(6)-Silbner. Diese fünf in sich selbst abgestuften Einheiten werden nun wieder in einem höheren Sinne zu einer einzigen formalen Einheit zusammengeschlossen durch die Reime: diese nämlich sind dieselben über sämtliche Strophen hinweg; nur drei Reime im Ganzen, mit einer besonders lieblichen, leichten Variation in st. 3-5 gegenüber st. 1 und 2: $a^{10} b^{10} a^{10} b^{10} - c^5 c^5$ (st. 1 u. 2: $a^5 a^5$; st. 3-5: $b^5 b^5$) c^5 . Das gemeinsame Reimschema ist hier nicht nur eine « Brücke », wie jene vereinzelt *capfinidos* (no. 7), sondern gleichsam ein Wasser, das mit seinen Wellen die fünf strophischen Einheiten wie fünf Inseln umspült. Jedoch ermuntert ein solches überkünstliches « lyrisches » Schema durch sich selber noch nicht zum « lyrischen » Ausdruck. Das kann — neben manchem anderen provenzalischeren Artefakt — Adam de la Hales *Cançon XIII* (Berger) zeigen: Zehnzeiler, sonst nach Strophenbau und Reimverteilung dem Gedicht Rutebeufs ganz ähnlich; aber nach Inhalt und Klang eine trockene und vergnügte Liebestheorie. Um in solchen formalen Kunstbau das Gefühl und die persönliche Stimmung zu gießen, für die er aufnahmefähig ist: dazu gehört ein hohes Thema und eine erlesene Stunde, wie Rutebeuf sie offenbar erlebte, als er sein Gedicht (no. 52) schrieb. Er war ja, unbeschadet seiner « rudesse », ein Meister der Verstechnik: ihn mag eben der formale Anspruch in seinem Ausdrucksvermögen beflügelt haben, anstatt ihn darin zu lähmen. Sei dies wie es wolle: sein Gedicht fließt dahin in einem blütenreinen, andächtig gelösten, schlichten und stillen Ton. Wir erkennen den rabiaten politischen Tagesschreiber, den jammern den Verkünder häuslichen Elends, wahrscheinlich nur einer Maske für hoshafte Literatursatire; den oft eintönigen Moralprediger, den Verfasser vulgär-zotiger Fabeln kaum wieder. Hiermit will ich nicht E. B. Ham's Theorie von den « mehreren Rutebeuf » das Wort reden (vgl. ob.

- *Mando Creato* -, wo der Dichter, als einzige auftretende « Person », Gott selber gegenübersteht und mit ihm spricht.

Anm. 3); sondern ich will sagen, dass mit dem Anlass, dem Antrieb, der « Intuition » (nach B. Croce's Sprachgebrauch) der Ausdruck (Stil) sich modifiziert. Rutebeuf's Vorliebe für Sünder, deren leidenschaftliche, dringende Buss-Empfindung sie vor der Hölle rettet — der Secrestain und dessen Freundin (no. 41 (Kr.)), oder Theophile, der Vorgänger *Erastis* (no. 541) — bekommt auf diese Weise auch ihrerseits ein « persönliches » Gesicht zu über das allgemeine Schema des Marien-Mirakels hinaus, wonach — etwa bei Berceo — auch der ärgste Sünder des Bestandes der Jungfrau gewiss sein kann, wenn er nur an sie glaubt. Rutebeuf selber könnte das Gebet gesprochen haben, das er seinem Theophile in den Mund legt: eine Anrufung der Jungfrau um Hilfe gegen den Teufel, wieder in lyrischem (weniger ausspruchsvollem) Masse, und wieder im Tone innigster Hingabe vorgetragen (no. 56, 432 ff.). Der fromme Zosimas, der — ausser durch ein wenig Eitelkeit — in seinem Leben durch nichts gesündigt hat, steht in Rutebeuf's « Vie Ste Marie l'Égyptienne », staunend vor Ehrfurcht, vor der grossen Sünderin, an der Gott vor seinen Augen ein Wunder tut (no. 55, 371 ff.). Die Sünderin erscheint als die Gott Nähere: der fromme Priester und Ordensgründer hält sich in bescheidener Distanz, so wie auf einem frommen Bilde der Stifter unterhalb der Heiligen Personen kniet. Man möchte die Quelle dieses numinosen Staunens, das Rutebeuf so ausdrucksvoll in seinem Zosimas gestalten konnte, in seiner eigensten tiefsten Seele suchen, aus der etwa auch die « Mort Rutebeuf » (no. 7) hervorgebrochen war. Die allgemeinste Empfindung, aus der solche Gestalten — der Secrestain, Theophile, Marie l'Égyptienne — bei ihm hervorwachsen, würde diese sein: Der bussfertige Sünder ist Gott näher als der nicht angefochtene Fromme. Aus einer Anschauung also, die Rutebeuf's anti-bürgerliche Gesinnung, wie wir sie schon kennen und wie sie mit seinem eigenen, nicht los zu werdenden Kleinbürgertum in lebenslangem Kampfe lag, auf das transzendente Gebiet überträgt.³³

(33) Ein fast komisch-pedantischer Zug in diesem Zusammenhange: Rutebeuf lässt diese seine, unter der Gnade stehenden Sünder nur jeweils in gewissen Grenzen sündigen; und zwar begehen sie jeweils diejenige Sünde nicht, die in ihrem Zusammenhange die natürlichste wäre. — Der Secrestain und die Rittersfrau gehen zusammen durch und nehmen alles mit, was sie tragen können — er aus dem Klösterschatz, sie aus ihres Mannes Hause; aber sie — die doch nur von Liebesleidenschaft getrieben das alles taten — (prachtvoll geschildert no. 41, 150 ff.) — enthalten sich der Liebesvereinigung (v. 319/37 [beide rauben]; 346/8 [die Enthaltensamkeit]). — Andererseits: Maria lebt in zügellosester Libido, aber nimmt kein Geld dafür (no. 55, 34 ff.): was wieder in ihrer Lage das Unnatürliche ist. (Rutebeuf's Vorgänger haben sich betreffs der Maria verschieden verhalten: die lateinischen und vulgären Prosa-Erzählungen lassen sie kein Geld nehmen, wie Rutebeuf; die afrz. Versfassung des 12. Jh. (s. Zitat unten, Anm. 35), auf die Rutebeuf sich sonst vorwiegend stützt, sagt dagegen realistisch: « non seulement por les deniers, / mais por faire le sien deduit » [v. 122 l.; vgl. dazu den Hrsg. BARRA, p. 290]). — Was nun die nicht unter der Gnade stehenden Sünder betrifft — bei Rutebeuf besonders frere Symon: so hat dieser

IX.

Aber Mrs. Bernardine Bujila, kritische Herausgeberin der « Vie de Ste. Marie l'Égyptienne »,³⁴ betrachtet mich mitleidig und spricht: « Das von dem bussfertigen Sünder und dem unangefochtenen Frommen ist zunächst einmal ein biblischer Topos (« Der verlorene Sohn »); und speziell bei Rutebeuf ist das alles abgeschrieben aus dem M.S.T., einem anonymen, altfranzösischen Leben der Hl. Maria aus dem 12. Jahrhundert; und was nicht dorthin ist, das fand Rutebeuf in den lateinischen und altspanischen Fassungen der Legende. Von ihm selber stammen nur ein paar reiche Reime und andere Kunststücke, die er seinen bescheideneren Vorlagen hinzugefügt hat ».

Der erste Einwand erledigt sich selber: ich meine ja nicht das Motiv als solches; ich meine den Grad von dessen « Erlebtheit », den persönlichen Ausdruck, den es gefunden (oder nicht gefunden) hat. Was den zweiten Einwand betrifft, so wollen wir doch einmal nachsehen. Die früheren Fassungen der Theophilus-Legende sind in einer französischen Veröffentlichung zusammengestellt; man kann — wie Mrs. Bujila es getan hat — Rutebeufs Text Schritt vor Schritt mit den Vorgängern vergleichen.³⁵ Wie sieht denn in den beiden altfranzösischen Vers-Erzählungen, der des 12. Jahrhunderts und der des Rutebeuf, die Stelle aus, wo die Maria vor den stammenden Augen des Zosimas beim Beten in die Luft gehoben wird? In der Tat, der Unterschied zwischen beiden Texten ist nicht gross; aber dennoch — wie erzählt der ältere Text? Ich übersetze auszugsweise: « Maria betete: ... ihr Mund bewegte sich, aber ohne Laut. Immer wurde sie von der Erde gehoben, sodass sie sie nicht berührte. Zosimas hatte grosse Furcht; er ruft Gott zu Zeugen, denn mehr als 2½ Fuss waren zwischen der Erde und ihr ... so sehr liebte unser Herr sie. Zosimas!... 'cuida fantasma avoir trouvé'; cristin Begriff, zu fliehen... »³⁶ Soweit der ältere Text. Wie erzählt nun Rutebeuf? « Die Dame beginnt zu beten... Aber dieser (sah) Zosimas) hörte nichts davon...; aber dieses sah er ('vit il') gut, ganz ohne einen Zweifel, dass höher als des Ellbogens Länge sie in die Luft gehoben wurde,

offenbar die unschuldige « frere Denise » tatsächlich verführt, also nicht « verzichtet » (obwohl Rutebeuf sich zurückhaltend ausdrückt; aber « ne qu'ele ait a home geu » (no 35, 286) ist doch eindeutig). Frere Symon wird aber auch nicht « gerettet »; und selbst « frere Denise », die junge Verführte, hat nur den menschlichen Beistand der dame au chevalier (v. 279 ff.); nicht den übermenschlichen der Hl. Jungfrau.

(34) Cit. oben, Anm. 2.

(35) A. T. BAKER: *Vie de Ste Marie l'Égyptienne (Steuve des langues romanes)*, LVIII, 1915, 145-401; die Texte: 283 ff.). Auch Baker in seinem Nutzen zu Rutebeufs Fassung bemerkt nichts von dem, was ich oben im Text zu erweisen suche.

(36) Nach BAKER, ed. cit., v. 991-1008.

aufwärts. Sie verweilte lange im Gebet zu Gott. Zosimas... glaubte, verhext zu sein; er rief Gott an, den himmlischen Herrn, und zog sich ein wenig zurück » (« Vie... » (no. 55), v. 871/83).

Der ältere Erzähler — übrigens in seiner nüchternen Art ein Meister — also sagt: « sie wurde $2\frac{1}{2}$ Fuss in die Luft gehoben; Zosimas wollte fliehen ». Rutebeuf sagt: « Zosimas sah, wie sie um eines Ellbogens Länge gehoben wurde; er zog sich ein wenig zurück ». Sonst ist kein nennenswerter Unterschied zwischen beiden Fassungen. Aber mit diesen 2 (genauer: 3) winzigen Änderungen hat Rutebeuf den naiven, ja unabsichtlich komischen Bericht seines Vorgängers in die Sphäre des dichterisch Erlebten erlöst. Der ältere Erzähler sagt *von sich aus*: « Sie wurde in die Luft gehoben ». Rutebeuf erzählt dem Inhalt nach dasselbe, aber *aus der Perspektive des Zosimas heraus*, der hierdurch selber als begnadet gezeigt wird: er, indem er « vit toi sanz dote », wird zum Visionär, so wie sie die Auserwählte ist. Und Zosimas will bei Rutebeuf nicht davonlaufen, wie im älteren Gedicht; sondern « er zieht sich ein wenig zurück », gleichsam, um bescheiden die Distanz zwischen sich und dem heiligen Bezirk zu vergrössern. So hat Rutebeuf ein Paar von Erwählten gestaltet, die Heilige und ihren Seher; wo der naive Bericht nur ein fast skuriles Wunder gezeigt hatte. Dem entspricht auch die verschiedene Art beider Erzähler, die räumliche Höhe anzugeben, zu der die Betende entrückt wird: « $2\frac{1}{2}$ Fuss » hat wieder etwas populär Komisches in seiner höchst irdischen Exaktheit; « ein Ellbogen » als Mass ist dagegen unmittelbar aus dem *Ausblick* der betend erhobenen Arme übernommen und gehört also mit hinein in das visionäre Erlebnis des Zosimas.

Von dem Text, den Rutebeuf seiner eigenen Erzählung zugrunde gelegt hatte, weicht er also hier in mehreren Details ab, im Sinne einer höheren dichterischen Einsicht. Freilich aber stimmen diese Abweichungen überein mit den drei lateinischen Prosa-Uebersetzungen der Legende aus dem griechischen Urtext, von denen er wenigstens eine ebenfalls vor Augen hatte.³⁷ Diese haben in der Tat « viderit » und « cubitus », entsprechend Rutebeuf's « vit » und « cote »; und sie lassen ebenfalls den Zosimas nicht auf Flucht sinnen, sondern zeigen ihn als Zuschauer in numinoser Erschütterung. Da wir methodischerweise nicht annehmen, dass zwei mittelalterliche Texte unabhängig voneinander das Gleiche schreiben, sondern dass der jüngere den älteren « nachahmt »: so bleibt uns nur zu fragen, wieso Rutebeuf hier den Umweg

³⁷ Die drei lateinischen Prosa-Texte: bei BAKER, p. 146 f; und das uns angehende Stück Text: *ibid.*, p. 340 u.

über die lateinische Prosa-Erzählung machte, anstatt bei seinem im übrigen meist benutzten altfranzösischen Vorbild zu bleiben. Und die Antwort kann nur sein: er spürte, dass jene das gesagt hatte, was er selber gesagt haben würde. So übernahm er — treu dem Prinzip der « Nachahmung », nach dem ein Dichter seiner Epoche verfuhr — den « visionären » Zosimas, den der französische Text nicht kannte, aus dem lateinischen Text; hiermit beweisend, dass er selber den Zosimas und dessen Lage besser « intuitiert » hatte, als sein vulgarsprachlicher Vorgänger.

Der Unterschied zwischen solchem bewussten Heraussuchen des Besten aus Vorlagen und der eigenen Hervorbringung ist nicht so gross, wie es zunächst scheinen möchte. Die Inspiration, die zum unmittelbar eigensten Ausdruck hätte führen können, führt unter solchen Voraussetzungen zur überraschend richtigen Wahl unter mehreren Vorlagen. Ich wiederhole Bekanntes, wenn ich sage: ein echter Dichter « ahnt nach » nur das seinem eigenen inneren Bilde Entsprechende; mit solcher « schöpferischen Nachahmung » ist der Ausgleich geschaffen zwischen dem Respekt vor dem « optimum » (wie Bembo später sagte) und der eigenen « Intuition ». Eines der originellsten Gedichte, die es gibt, Pulci's *Morgante*, ist in seiner ersten Hälfte zum grossen Teil wörtlich oder nahezu wörtlich aus einem anonymen Vorgänger übernommen. Die anscheinend paradoxe Tatsache, dass ein Werk gleichzeitig nachgemacht und neugeschaffen sein kann, müssen wir ununterbrochen gegenwärtig haben, wenn wir Dichtung verstehen wollen, besonders ältere.³⁸

Ein weiteres kleines Beispiel aus unserem Zusammenhange möge zeigen, dass der Positivismus in all seiner Respektabilität gleichsam verurteilt ist zur Blindheit und Taubheit. Nach Mrs. Bujala (a. O., p. 9) ist die eindrucksvolle Beschreibung der Maria als verwahrloste Eremitin, im Gegensatz zu ihrem früheren Aussehen als Weltliche und Kurtisane, bei Rutebeuf nichts als « paraphrase » und « occasionally » « word for word transcription » der afrz. Vorlage (T). In der Tat sind beide Beschreibungen der Sache und oft dem Worte nach dieselben. Aber einmal sagt Rutebeuf: « char ot noire com pie de cigne » (v. 452): « ihr Fleisch war schwarz wie ein Schwanenfuss ». Das ist ein vorzügli-

(38) Vgl. das früher analysierte « me mervail » (oben, Anm. 32). Angefügt sei hier noch Folgendes: « ensevelir » heisst in Rutebeufs Zusammenhang offenbar nicht « begraben », sondern « einwickeln » (soil. den Körper der toten Heiligen in Tücher: no 55, 119; zuvor schon v. 1137). Für « begraben » braucht Rutebeuf in der nächsten Umgebung « entolt » und « enterrer » (v. 1196, 1213; 1148, 1207). Damit entfallen Mrs. Bujalas Bemühungen, die angebliche Anomalie auszumerken, dass Rutebeuf die Heilige innerhalb 27 Zeilen zweimal begraben lasse (a. O., p. 16 f.) (!).

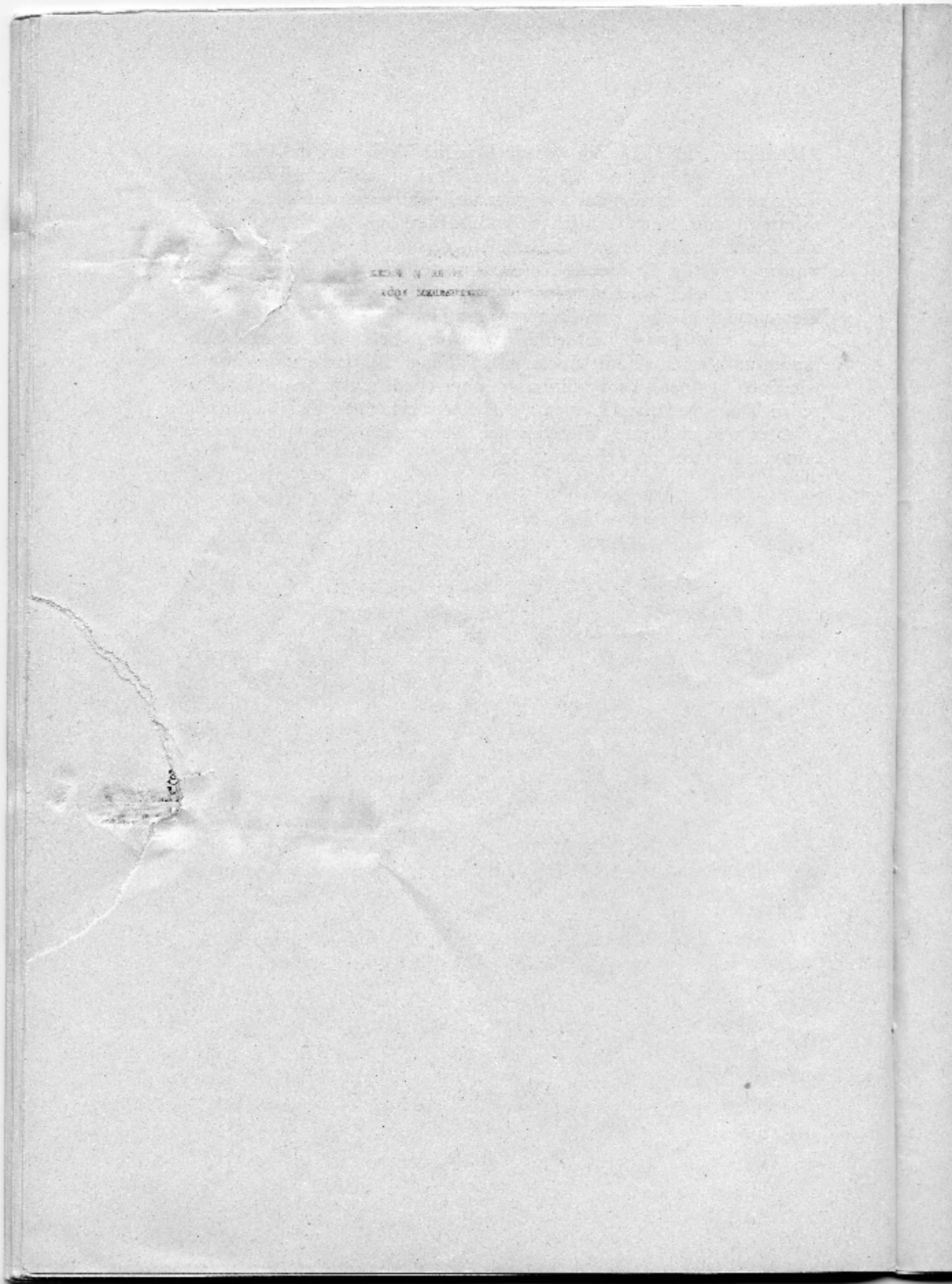
cher und zwar literarsatirischer Witz: die weisse Haut der Geliebten wurde seit jeher hyperbolisch verglichen mit der Weisse eines Schwanes. Den Schwan behält Rutebeuf bei in dieser parodistischen Zeile; aber statt dessen weissem Gefieder kann nur noch sein schwarzer Fuss zum Vergleich dienen mit der inzwischen schwarz gewordenen Haut der Büsserin. Und diese fraglos originellste Stelle von Rutebeufs Beschreibung *steht nicht* in der afrz. Vorlage. Lesen wir doch, bevor wir Statistik machen!

Ich glaube also, jene numinöse Vision des Zosimas, wie Rutebeuf sie uns zeigt, als einen der Ausdrücke für seine eigene innere Sehnsucht nach religiösen Erlebnissen in Anspruch nehmen zu dürfen: umso mehr, als er auch in seinem anderen Heiligenleben — der « Vie Ste Elysa-bel » (no. 56 (Kr.)) — eine solche Vision schildert (v. 1142 ff.). Ich würde noch immer gerne an eine Entwicklung in seinem inneren Leben glauben, und die religiöse Einkehr der Altersstufe zuweisen. Aber ich gebe zu, dass wir nur wenige äussere Anhaltspunkte haben, um das evident zu machen.³⁹ Ob man sie durch innere ersetzen könnte — nämlich durch den Nachweis einer stilistischen und sprachlichen (besonders lexikologischen) Entwicklung innerhalb der uns erhaltenen Gedichte? Thema einer eigenen Monographie!

Uebrigens ist es nicht die religiöse Vertiefung allein, die wir ahnen, und für die ja einiges Material sich fand: es sind auch entsprechende Unterschiede in der Beurteilung menschlicher Tatsachen zu beobachten (vgl. schon ob., Kap. VI, Ende). Die Armut diente ihm — wie so vielen seiner Berufsgenossen — in jenen « persönlichen Gedichten » als Grund oder Vorwand zur Bitte um Geld: überdies vielleicht auch als Mittel zu grotesker Literatursatire. In den öffentlich-weltlichen Gedichten — die wir ebenfalls zum Teil « persönlich » nannten — ist die Armut ein abstraktes Ideal, an dem der Dichter die Habgier und den Geiz der Bettelmönche und des Königs misst, so wie er sie zu sehen meint. In einem echt religiösen Zusammenhange aber, wie der soeben zitierten « Vie Ste Elysa-bel », erscheint die Armut der Heiligen als freiwillige Entsagung, als bejubelte seelische Rettung, Befreiung von der Last des irdischen Besitzes, erster Schritt zur Heiligung; und « charge », das Leitwort dieser Stelle, beherrscht in einer riesigen Paronomasie — « deschargier, enchargié, enchargier », etc. etc. — einen ganzen

[39] F. B. HAM hat diesen Gedanken, den ich einst zu begründen versucht hatte, abgelehnt (ed. cit., 49; vgl. schon oben, Anm. 3). Dagegen hat er jetzt zugestimmt (*Rutebeuf, pauper and polemist* (cit.), 233 f.) meiner ebenfalls schon 1922 vorgebrachten Auffassung von Rutebeuf als einer « Ressentiment-Natur », im Sinne eines Kleinbürgertums, das über sich selber hinaus gelangen möchte. Diese Auffassung aber trägt doch, in sich die Voraussetzung einer — mindestens angestrebten — inneren Entwicklung des Dichters!

Abschnitt (v. 1083/96). Ein wortspielerisches Verfahren, das freilich in den Zeitstil gehörte und bei Rutebeuf allzu oft zum ausdrucksleeren Virtuositum entartet; das aber hier vielleicht seine persönlichste Zustimmung zum franziskanischen Armuts-Ideal emphatisch ausdrücken will. Damit hätten wir noch einen Fall — diesmal einen sprachlichen, wo das Topische, Gewohnte, Ausdrucksarme sich umformt und gleichsam neu geboren wird als dichterisches und individuelles Ausdruckselement. Ich glaube, diese Bemerkungen über einen der wenigen « persönlich » sprechenden Dichter unseres Mittelalters nicht besser beschliessen zu können als mit einem methodischen Bekenntnis: wo immer wir einen nur noch als Traditionsgut angesehenen, gleichsam festgefrorenen Topos verstehen können als in einem einzelnen Fall wieder neu erlebten und erwärmten dichterischen Ausdruck; da begehen wir eine Art von literarischer Lebensrettung.



FINITO DI STAMPARE
NELLO STAB. TIP. G. MORI E FIGLI
DI PALERMO NEL SETTEMBRE 1961

