"Aufgehobene" Genera : Gattungszitate und Gattungsinstrate im altfranzösischen Thebenroman

Autor(en): **Rieger, Dietmar**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Vox Romanica**

Band (Jahr): **46 (1987)**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-36326

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

«Aufgehobene» Genera

Gattungszitate und Gattungsinstrate im altfranzösischen *Thebenroman**

Das Konzept vom je spezifischen literarischen Gattungssystem einer bestimmten Epoche und seines «Sitzes im Leben» der gesellschaftlichen Lebenswirklichkeit umfaßt nicht nur das evolutive funktionale Bezugssystem der verschiedenen Genera untereinander, das der Komplexität der Realität tendenziell Rechnung trägt[1] und in dem der literarische Einzeltext auf jeweils verschiedene Weise zu verorten ist. Auch einzelne Gattungsrealisierungen, also einzelne Texte, können - gleichsam aus der Gegenperspektive - das literarische System, an dem sie partizipieren, mehr oder weniger verkleinert in sich tragen oder doch zumindest auf es bzw. auf bestimmte Teile und Aspekte von ihm verweisen, es zitieren. Daß damit ein wichtiges Phänomen der seit geraumer Zeit so hoch im Kurs stehenden «Intertextualität»[2] angesprochen ist, sei nur am Rande vermerkt. Da es uns im folgenden in erster Linie um philologische Arbeit an Texten und nicht um eine Diskussion moderner Intertextualitätskonzeption geht, deren abenteuerlich divergierende Begrifflichkeit oft genug lediglich einen wesentlichen Mangel an wirklich innovatorischem Potential zu kompensieren versucht, werden wir uns - ohne weiteren Kommentar - mit den Termini «Intertext» bzw. «Instrat» bescheiden.

Regelrechte Gattungszitate bzw. ausgewachsene Gattungsinstrate - um beide Formen, deren Grenzen fließend sind, soll es im folgenden am Beispiel des altfranzösischen *Thebenromans* gehen - sind in den lyrischen Genera auf Grund ihrer relativ großen Geschlossenheit prinzipiell relativ selten. Und doch sind sie gerade in der Lyrik des Mittelalters noch am häufigsten. Diese präsentiert insbesondere Gattungszitate und zwar vornehmlich durch das Mittel des Vergleichs - etwa mit Tristan («Tristanroman») oder mit Roland («Chanson de geste») -, wobei der bloßen Namensnennung bereits eine entscheidende Funktion zukommt. Doch werden Gattungsverweise, ja

* Dieser Beitrag wurde am 30. Januar 1987 am Institut für Lateinische und Romanische Philologie des Mittelalters der Universität Göttingen vorgetragen. Den Diskussionsteilnehmern habe ich für einige wichtige Anregungen zu danken.

[1] Cf. grundlegend immer noch ERICH KÖHLER, «Gattungssystem und Gesellschaftssystem», *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* 1 (1977), 7-22; zuletzt in: ID., *Literatursoziologische Perspektiven, Gesammelte Aufsätze,* hg. v. HENNING KRAUSS, Heidelberg 1982, p. 11-26 (*Studia Romanica* 46).

[2] Cf. den neueren nützlichen Forschungsbericht von OTTMAR ETTE, «Intertextualität. Ein Forschungsbericht mit literatursoziologischen Anmerkungen», in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* 9 (1985), 497-519.

Gattungsinstrate in der Lyrik auch auf andere Weise produziert - und insbesondere, wenn es sich um solche handelt, die das Bezugssystem des lyrischen Subsystems aktualisieren. Ein einziges Beispiel mag in diesem Zusammenhang genügen: In der ersten Strophe seiner berühmten Sestine (*P.-C.* 29, 14)[3] «zitiert» Arnaut Daniel zunächst durch das *mal dir* des *lauzengier* und die *becs/ongla*-Metaphorik das «Sirventes», genauer: das persönliche Schimpf- und Rügelied (vv. 2-3) - und die Tatsache, daß der Trobador hier ein gegen sich selbst gerichtetes «Sirventes» anspricht, steht deshalb nicht im Widerspruch zum funktionalen System der Trobadordichtung[4] und darf deshalb nicht erstaunen, weil in der höfischen Liebe potentiell «jeder des anderen 'lauzengier'», «jeder dem anderen Rivale um die Gunst der Herrin des Hofes»[5] ist. Die folgenden Verse verweisen dagegen auf eine andere, «kompensatorische» Gattung der Trobadordichtung, die «Alba», in der das Ideal der Erfüllung des übermächtigen, auch durch das böswilligste «Sirventes» nicht aus dem Herzen zu «reißenden» *ferm voler* (v. 1; «Kanzone») in der Heimlichkeit der Gesellschaftsferne (ohne *oncle,* v. 5) zur Darstellung gebracht wird: *Sivals a frau, lai on non aurai oncle, / iauzirai ioi, en vergier o dinz cambra* (vv. 5-6)[6]. Dieser Verweis ist - ganz im Einklang mit der trobadoresken Liebesideologie («Kanzone») - ein optativischer Verweis auf Zukünftiges *(aurai - iauzirai).* Auf diese Weise reproduziert sich ein wichtiger Teilaspekt des trobadoresken Gattungssystems[7] in einer einzigen Strophe eines Einzellieds, die durch die rezeptionelle Aktualisierung vor allem des Intertextes «Alba» ihre volle Bedeutung entfaltet[8].

Sehr viel häufiger als in der Lyrik - oder auch in dramatischen Texten - dürften derartige Gattungs-«Aufhebungen» in epischen Texten sein, deren «Offenheit» und deren Wechsel von narrativen, monologischen und dialogischen Sequenzen für sie weit mehr Möglichkeiten bieten. Es steht also zu erwarten, daß gerade die Epik durch Zitate oder Instrate aus anderen Gattungen, mit denen sie in einem die literarische Kultur einer bestimmten Epoche determinierenden Gattungsverbund steht, am

[3] Ed. GIANLUIGI TOJA, *Arnaut Daniel. Canzoni,* Firenze 1960, p. 375.

[4] Cf. DIETMAR RIEGER, *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadorlyrik. Untersuchungen zum altprovenzalischen Sirventes,* Tübingen 1976 (*Beihefte zur ZRPh.* 148).

[5] ERICH KÖHLER, «Zur Struktur der altprovenzalischen Kanzone», in: ID., *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania,* München [3] 1984, p. 33.

[6] Die in den Kanzonen der Trobadors geläufige *vergier / cambra*-Doppelung (cf. z. B. das *en cambr'o sotz ram* in der Wilhelm IX. attribuierten *chansoneta nueva, P.-C.* 183, 6, v. 18) erweitert den erstrebten künftigen *(iauzirai)* Geltungsbereich der Albaliebe vom außergesellschaftlichen arkadischen *vergier* (*P.-C.* 461, 113: *En un vergier sotz fuella d'albespi*) auf den innergesellschaftlichen, ja innerfamiliären Raum der *cambra;* vgl. - aus einer anderen Perspektive - Gavaudans *joy de cambra en pastori* (v. 43) in seiner Pastourelle *P.-C.* 174, 6.

[7] Cf. dazu u.a. unsere Ausführungen in *Gattungen und Gattungsbezeichnungen,* p. 7 ss.

[8] Die systematische Untersuchung derartiger «Aufhebungen» von Gattungen, die bei JÖRN GRUBER, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts,* Tübingen 1983 (*Beihefte zur ZRPh.* 194) nicht berücksichtigt werden, könnte lohnend sein.

besten geeignet ist, diesen Gattungsverbund zu repräsentieren. Sie müßte theoretisch sogar für überlieferungsarme Epochen die Möglichkeit bieten, Gattungen zu erschließen. Generalisierungen, die zu theoretischen Aussagen berechtigen könnten, sind indessen zunächst zu vermeiden. Was wir im folgenden leisten wollen, ist lediglich der Versuch, einige Gattungszitate und -instrate in einem bestimmten epischen Text des 12. Jahrhunderts zu analysieren. Wenn wir dabei jenen Text herausgreifen, der – fast schon einer romanistischen «communis opinio» entsprechend – nicht nur als der erste antikisierende Roman, sondern in der Regel auch als der «erste» (höfische) Roman der französischen Literatur überhaupt qualifiziert wird[9], so weil wir hoffen, durch unsere Analyse – wenigstens implizit – auch einen kleinen Beitrag zur literarhistorischen Situierung des *Thebenromans* leisten zu können.

Beginnen wir mit dem so oft zitierten Prolog des *Thebenromans,* in dem sich der einzige Fall einer Distanzierung, also nicht der «Aufhebung» einer, sondern der «Abhebung» von einer anderen Gattung findet. Unmißverständlich distanziert sich der Dichter[10] von den literarischen Werken, die nicht nur für die – ritterliche oder klerikale – Elite bestimmt sind und ihren Gegenstand nicht dementsprechend auswählen, sondern deren Adressaten (auch) aus niederen, ungebildeten Schichten stammen:

Or s'en tesent de cest mestier,
se ne sont *clerc* ou *chevalier,*
car ausi pueent escouter
conme li asnes a harper. (vv. 13–16)[11]

Der Dichter wird noch deutlicher. Bevor er sein eigenes Werk und dessen Gegenstandsbereich kontrastiv angibt (*mes des deus freres parleré ...,* vv. 19ff.), präzisiert er den Gegenstandsbereich der von ihm nicht getragenen Dichtung:

[9] «So zeigt es sich denn, daß nichts der Annahme entgegenzustehen braucht, daß der *Theben-Roman* das älteste Erzeugnis des höfischen Romans ist» (EDMOND FARAL, «Les commencements du roman courtois français», in: ID., *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge,* Paris 1913; zit. nach der deutschen Übersetzung in: ERICH KÖHLER [Hg.], *Der altfranzösische höfische Roman,* Darmstadt 1978, p. 60. [*Wege der Forschung*]. Cf. auch, nach JACQUES LE GOFF, «Naissance du roman historique au XIIe siècle?», *La Nouvelle Revue Française* 238 (1972), p. 163–173, GUY RAYNAUD DE LAGE, «Le premier roman», in: *Orbis Mediaevalis. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à R. R. Bezzola,* Berne 1978, p. 323–327. Zum *Thebenroman* cf. im übrigen die kürzlich erschienenen «thèses» von AIMÉ PETIT *(L'anachronisme dans les romans antiques du XIIe siècle,* Lille 1985, und *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XIIe siècle,* 2 Bände, Lille – Paris – Genève 1985).

[10] «und damit wird soziologisch der Übergang vom Heldenepos zum höfischen Epos gekennzeichnet» (ERICH KÖHLER, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur frühen Form der Artus- und Graldichtung,* Tübingen ²1970 [*Beihefte zur ZRPh.* 97], p. 48, N 1). Cf. auch ID., *Zur Selbstauffassung des höfischen Dichters,* zuletzt in: ID. (Hg.), *Der altfranzösische höfische Roman,* p. 18–19.

[11] Ed. G. RAYNAUD DE LAGE, *Le Roman de Thèbes,* Bd. 1, Paris 1966, p. 1 (*CFMA* 94). In der Edition von L. CONSTANS, *Le Roman de Thèbes,* Paris 1890, Bd. 1, p. 2 *(SATF)* wird nach Hs. P (und A: *aillent*) *voisent* gegenüber *tesent* der Vorzug gegeben; diese Lesart verdeutlicht den Ausschluß des Massenpublikums der Chanson de geste. Die Lesarten der Hss. werden im folgenden außer bei Hs. C (Ed. G. RAYNAUD DE LAGE) nach der Ed. L. CONSTANS zitiert.

Ne parlerai de peletiers
ne de vilains ne de bouchiers (vv. 17-18)[12]

Wohlgemerkt: der Verfasser des *Thebenromans* spricht hier nicht von der Zusammensetzung seines Publikums, davon, daß er den dritten Stand «aus dem Kreis der ansprechbaren Menschheit» ausschließt[13], sondern von der Thematik einer Dichtung, die zu seiner eigenen Dichtung in diametralem Gegensatz steht. Es stellt sich also zwangsläufig die Frage, von welcher Gattung der Dichter sich mit diesen Versen distanzieren will. Sicher handelt es sich nicht um die Chanson de geste, die bei der Interpretation dieses Prologs so gerne und mit guten (u.a. publikumssoziologischen und das Selbstverständnis des Dichters betreffenden[14]) Gründen als «Kontrastgattung» ins Feld geführt wird, ohne daß häufig klar genug gemacht würde, daß der Verfasser selbt «nur» eine neue, ganz andere Chanson de geste schreiben will (... *de leur geste raconteré*)[15], die sich eines *senz/sapïence*-begabten Stoffarsenals bedient, dessen *senz/sapïence* indessen zum größten Teil auf der frühhumanistischen Idee von der «translatio studii» gründet und sich allenfalls in der expliziten Schlußmoral des *Thebenromans* - eine solche kennt die ansonsten keineswegs *senz*-lose, wenngleich einen ganz anderen *senz* als den des antikisierenden Romans transportierende Chanson de geste nicht - deutlich konkretisiert[16]. Im übrigen ist doch auffallend, daß noch der für die Version(en) der Hss. A und P verantwortliche Bearbeiter, der den

[12] Die Lesart *berchiers* (Ed. L. CONSTANS nach den Hss. S, A und P) ist sicherlich falsch.

[13] E. KÖHLER, *Zur Selbstauffassung*, p. 18; «zieht damit scharf die Grenze zur chanson de geste ...» (ID., *Einleitung* zu *Der altfranzösische höfische Roman*, p. 4).

[14] Hier steht in der Tat - wie immer wieder betont wird - die Pflicht zur Wissensvermittlung im Zentrum. Hierin - wie dies oft geschieht - einen Widerspruch zum «anonymat du poème» sehen zu wollen (cf. z. B. G. RAYNAUD DE LAGE, *Ed.*, Bd. II, p. 147), ist falsch: der Verfasser des *Thebenromans* meint mit *en* in v. 4 *(touz jors en soit mes ramenbrez)* und v. 8 *(ja n'en fust mes parlé avant)* nicht die Person des Dichters, sondern den *senz* bzw. die *sapïence*, die der Dichter durch sein Medium zu vermitteln verpflichtet ist.

[15] Der Terminus *geste* findet sich bei Chrétien de Troyes zur Bezeichnung der eigenen Erzählstoffe nie, sondern - im Gattungsbegriff *chançon de geste* - nur ein einziges Mal, um just (auch und vor allem) Dichtungen zu bezeichnen, die sich des antiken Stoffarsenals bedienen: *Cesar, l'anperere de Rome, / Et tuit il roi que l'an vos nome / An diz et an chançons de geste, / Ne dona tant a une feste [...] Ne tant n'osassent pas despandre / Antre Cesar et Alixandre, / Come a la cort ot despandu* (vv. 6677-6685 von *Erec und Enide* in der Ed. WENDELIN FOERSTER, [3]1934). Die Chanson de geste-Elemente des *Thebenromans* (inhaltlich-thematisch und stilistisch-formal) hat, nach ERNEST HOEPFFNER, «La Chanson de geste et les débuts du roman courtois», in: *Mélanges A. Jeanroy*, Genève 1928, p. 427-438 und OMER JODOGNE, *Le caractère des œuvres «antiques» dans la littérature française du XIIe et XIIIe siècle*, in: A. FOURNIER, *L'humanisme médiéval dans les littératures romanes du XIIe au XIVe siècle*, Colloque de Strasbourg 1962, Paris 1964, p. 55-86, insbesondere ALEXANDRE MICHA herausgestellt: «Couleur épique dans le *Roman de Thèbes*», *R* 91 (1970), p. 145-160 (wiederabgedruckt in: ID., *De la chanson de geste au roman. Etudes de littérature médiévale*, Genève 1976, p. 23-38): «*Thèbes* est peut-être le premier roman, puisque le premier il accorde une place à l'amour, un amour qui n'est encore qu'un sentiment élémentaire, loin des raffinements de la 'fine amor' [...]. Mais la matière et, sous certains aspects non négligeables, la manière restent épiques» (*ib.*, p. 160).

[16] *Pour Dieu, seignor, prenez i cure, / ne faites rien contre Nature / que n'en veingniez a itel fin / com furent cil dont ci defin* (vv. 10559-10562; Ed. G. RAYNAUD DE LAGE).

Prolog des *Thebenromans* wesentlich erweitert hat, zwar auch den Terminus *romans* nachträglich zur Bezeichnung seines Werks einführt (A 29/P 31) - allerdings in einem Kontext, der eindeutig auf die Bedeutung «aus der Laien nicht verständlichen lateinischen Sprache in die romanische Volkssprache übertragenes Werk» (P 20: Verweis auf Statius; A 29-30 / P 31-32: *Et por chou fu li romans fais / Que nel savoit hon ki fust lais*) schließen läßt -, doch bei seiner inhaltlichen Kurzcharakterisierung immer noch den Terminus *geste* verwendet und vor allem Chanson de geste-Spezifika nennt:

... conter d'une fiére geste:
Leu on le list estuet grant feste.
De batailles et de grans plais, -
Onques plus grans n'oïstes mais, -
De mervilleus confusions,
De grans dolours, d'ocisions,
Conte li livres ... (A 19-25 / P 21-27)

Welche Gattung kann also der Verfasser des *Thebenromans* meinen? Das überlieferte literarische Material des 12. Jahrhunderts vermag darauf keine Antwort zu geben, wohl aber die Literatur des 13. Jahrhunderts. Sie enthält eine typisch spielmännische Variante des *Dit,* das vor allem in Paris in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts blühende, aber subliterarisch ohne Zweifel weit ältere «dit de métier». In ihm verherrlichen die Jongleurs marktschreierisch bestimmte bürgerliche Berufssparten, vor allem gewerbetreibende und handwerkliche Berufe: Bäcker, Schuster, Schmiede, Maler, Weber ... und Metzger. Überliefert sind der *Dit des boulangiers,* der *Dit du changeor,* der *Dit des cordiers,* das *Servantois des cordoaniers*[17], der *Dit des fevres,* der *Dit des marcheans,* der *Dit des peintres,* der *Dit des tisserands* und das *Servantois des bochiers*[18]. Daß es auch einen *Dit des peletiers* gegeben hat, kann als wahrscheinlich gelten. Adressaten dieser in einem wenig gepflegten Stil und von einer einzigen Ausnahme *(Dit des peintres)* abgesehen wie der *Thebenroman* in paarweise gereimten Achtsilbern gehaltenen, zuweilen auch als *conte* oder *fabel* bezeichneten Laudationes waren primär die Vertreter der behandelten Berufe selbst. Vortragsort waren die «foires». Der Jongleur läßt selten Zweifel daran aufkommen, daß er für seine panegyrischen Bemühungen eine angemessene Entlohnung erwartet - und zwar in einer höfischer Dichtung völlig fremden, ausgesprochen spielmännischen direkten Weise[19]. Der Verfasser des *Servan-*

[17] Zur Bezeichnung *Servantois* für diese Art von *Dit* cf. unsere Ausführungen in *Gattungen und Gettungsbezeichnungen,* p. 88-89.

[18] Publiziert wurden diese *Dits* von A. JUBINAL in: *Lettre au directeur de l'Artiste ...,* Paris 1838, in: *Jongleurs et trouvères, ou choix de saluts, épîtres, rêveries et autres pièces légères des XIIIe et XIVe siècles,* Paris 1835 (Nachdruck Genève 1977) und in: *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des XIIIe, XIVe et XVe siècles,* Bd. II, Paris 1842 (Nachdruck Genève 1975).

[19] Cf. z. B. das Ende des die ehrbaren und arbeitsamen Schmiede den geizigen und habgierigen Wucherern, Kanonikern und Mönchen gegenüberstellenden *Dit des fevres: Et por ce vueil ici proier / A trestoz les feures qui sont, / En quelque leu que il seront, / Quant de cest conte orront la fin, / Qu'il doingnent ou argent ou vin / Tout maintenant et sanz respit* (A. JUBINAL, *Jongleurs et trouvères,* p. 137; vgl. etwa auch das Ende des *Dit des boulangiers, ib.,* p. 142).

tois des cordoaniers bittet seine Zuhörer unverhohlen um *aucune rien de lor*[20], damit er sich endlich wieder einmal seine Schuhe flicken lassen kann, und am Schluß des *Servantois des bochiers* heißt es in ähnlich direkter Weise:

Et por que vos ai conté
De bochiers un bel servantois,
Proi a toz cez qui sont cortois,
Qant il oront cest conte dire
Que il doignent sanz contredire ...[21]

Von derartigen auf einem unteren Jahrmarktsniveau situierten subliterarischen Produkten, deren Existenz um die Mitte des 12. Jahrhunderts man annehmen muß, will man nicht den Prolog als spätere Zutat entwerten, will sich der Verfasser des *Thebenromans* distanzieren. Er distanziert sich damit gleichzeitig von einem unkaschierten gemeinen Lohnsängertum, von einer nichtelaborierten dichterischen Rede, von einem niederen (im Gegensatz zur Chanson de geste) *senz*-losen Gegenstandsbereich und dem diesen Charakteristika entsprechenden niederen und ungebildeten – bürgerlichen – Publikum. Kein Zufall dürfte im übrigen sein, daß der die ständische Exklusivität seines Dichtens betonende Verfasser des *Thebenromans* zwischen den Berufsbezeichnungen *peletier* und *bouchier* den ständischen Begriff des *vilain* setzt, um die Standeszugehörigkeit beider zu kennzeichnen; jenen Terminus, mit dem die höfische Dichtung Nordfrankreichs alle nicht dem ritterlichen *(chevalier)* oder geistlichen *(clerc)* Stand Zugehörigen, vor allem die Bürger bezeichnet, denen die Arbeit als jener Bereich zukommt, in dem und durch den sich für sie der Sinn des Lebens erschöpft[22].

Die übrigen Gattungszitate und -instrate des *Thebenromans* tragen nicht distanzierenden Charakter, sondern sind zum epischen Kontext konkordant, sind in ihm «aufgehoben». In der Hauptsache gehören sie – abgesehen vor allem vom *Proverbe au vilain* – Instrat *Li vilains dit: «Qui glaive fet, / sanz doutance a glaive revet»,* das zwar Matth. 26, 52 («... denn wer das Schwert nimmt, der soll durchs Schwert umkommen») entspricht, gleichwohl aber in der altfranzösischen Sprichworttradition seinen Platz hat[23] – zum großen Bereich des lyrischen Subsystems. In Anbetracht der Tatsache, daß man den Verfasser des *Thebenromans* am Hof Heinrichs II. und Eleonores von Aquitanien vermutet – an einem kulturellen Zentrum also, das um die Mitte des 12. Jahrhunderts zugleich Zentrum der auf Nordfrankreich – auch den Westen – übergreifenden höfischen Lyrik war (Poitiers) bzw. zu werden begann (Normandie, England) –, gewinnt dieser Sachverhalt besondere Bedeutung. Immerhin findet sich in

[20] A. Jubinal, *Lettre au directeur,* p. 19.
[21] *Ib.,* p. 28.
[22] Zum *vilain* in der nordfranzösischen Dichtung des 12. Jahrhunderts cf. E. Köhler, *Ideal und Wirklichkeit,* p. 5 ss.
[23] Ed. G. Raynaud de Lage, vv. 8579–8580. Cf. Joseph Morawski (Hg.), *Proverbes français antérieurs au XVe siècle,* Paris 1925, p. 69 (*CFMA* 47), No 1891: *Qui de glaive vit de glaive deit morir.*

Hs. A des *Thebenromans* bei der Beschreibung der beiden Töchter des Adrastos der Vergleich *Mieus vaut lor ris e lor baisiers / Que ne fait Londres ne Peitiers,* Verse, die deutlich zeigen, «daß das Gedicht in den Kreis Heinrichs und Aliénors gehört»[24], ohne das einzige Argument für eine derartige Datierung und Lokalisierung zu sein. Die Frage nach der entwicklungsgeschichtlichen Stellung der in den *Thebenroman* gleichsam «eingeblendeten» Lyrik, die sich ganz am Rande seiner Quellenforschung ansatzweise schon Salverda de Grave gestellt hat[25], liegt deshalb nahe. Sie wird jedoch aufgrund der verschiedenen Handschriften bzw. Versionen, in denen uns der *Thebenroman* überliefert ist, auf das Original bezogen kaum eindeutig zu beantworten sein. Im übrigen ist vor allem das Verhältnis der Hss. C und S, was das Problem der größeren Nähe zum Original betrifft, trotz der notwendigen Korrekturen von G. Raynaud de Lage an den Editionsprinzipien von L. Constans und trotz seiner «Entscheidung» für die Hs. C[26], keineswegs so klar und widerspruchsfrei, wie der kürzlich von Jean-Charles Payen vorgelegte Beitrag streckenweise den Eindruck erweckt, in dem anhand einiger (aber doch wohl just zu Demonstrationszwecken ausgesuchter) Passagen die relative Chronologie C–S–P zu illustrieren versucht wird[27].

Schon eine Passage aus dem einleitenden Ödipus-Teil zeigt diese Problematik. Die Beschreibung der Hochzeit von Ödipus und Jokaste, genauer: der Art der Hochzeitsfestlichkeiten, umfaßt – zwischen den in allen Handschriften überlieferten Versen *Les*

[24] ERICH AUERBACH, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter,* Bern 1958, p. 157, N 19. «Cette comparaison qui réunit les deux capitales d'Aliénor dans un même vers, deux villes qui, pour d'autres que la reine d'Angleterre et comtesse de Poitiers n'avaient absolument rien de commun, ne saurait être un simple hasard» (RETO R. BEZZOLA, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident [500–1200],* 3e partie, tome 1, Paris 1963, p. 271; zur Datierung, die Bezzola daraus ableitet – 1155/56 oder in den folgenden Jahren – cf. p. 279). Cf. auch RITA LEJEUNE, *Rôle littéraire d'Aliénor d'Aquitaine et de sa famille, CN* 14 (1954), 5–57 (wiederabgedruckt in: ID., *Littérature et société occitanes au moyen âge,* Paris 1979, p. 403–449) und die Bemerkungen von MARC-RENÉ JUNG, in: *Lexikon des Mittelalters,* Bd. III, col. 1807–1808. – Die zitierten Verse nach Ed. L. CONSTANS, vv. 971–972; Hs. P hat *portier* statt *Peitiers;* Hs. S weist eine andere Lesart auf, während die beiden Verse in den Hss. B und C fehlen. Über ihre Ursprünglichkeit läßt sich also streiten.

[25] J. J. SALVERDA DE GRAVE, «Recherches sur les sources du Roman de Thèbes», in: *Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à M. Wilmotte,* Bd. II, Paris 1910, p. 595–618.

[26] Vgl. die Einleitung zur Ed. G. Raynaud de Lage, aber auch diejenige zur Ed. L. Constans.

[27] JEAN-CHARLES PAYEN, «La mise en roman de la matière antique: le cas du *Roman de Thèbes*», in: *Etudes de philologie romane et d'histoire littéraire,* éd. par JEAN MARIE D'HEUR et NICOLETTA CHÉRUBIN, Liège 1980, p. 325–332. Payen umschreibt die Entwicklung von C über S zu P als «réajustement d'une matière donnée [...] par rapport à une nouvelle typologie romanesque (celle du XVIIIe siècle) qui creuse la distance entre chanson de geste et roman courtois et accuse l'affectivité de ses personnages» (p. 330). Von der Entwicklung von S zu C geht dagegen HAMO NEZIROVIC, «Quelques écarts de civilisation entre deux manuscrits du *Roman de Thèbes*», *Romania* 94 (1973), 211–221 bei ihrer prinzipiell überzeugenden Konfrontation der Lesarten zahlreicher Passagen in den Hss. S und C aus. Die Tendenzen dieser Entwicklung sind auch bei Nezirovics Beispielen allgemeine «Höfisierung», Entbrutalisierung, Verfeinerung der Sitten, Verstärkung der «bienséance».

noces font a grant baudor[28] und *Le deul du roi est oubliez*[29] – in den Hss. B und C nur 7 Verse, in Hs. S dagegen 11 und in der «version longue» (Hss. A und P) gar 13 Verse. Läßt man jeweils die beiden abschließenden Verse unberücksichtigt[30], so ergeben sich 5 Verse (BC), 9 Verse (S) und 11 Verse (AP). Signifikant ist dabei, daß Hs. S, die an dieser Stelle dem Original zweifellos näher ist, und mit ihr die Hss. A und P, zwei Arten von Festlichkeiten nennt und beschreibt – gesangliche Jongleurdarbietungen mit Instrumentalbegleitung (3 Verse) einerseits und Festschmaus (6 Verse) andererseits[31] – während die Hss. B und C, die in der nur in ihnen überlieferten langen Darstellung von Kapaneus' Tod diesen Anführer der Griechen in seinem vehementen «défi» gegen die Thebaner auf die «lyrische» Entstehung der Befestigungsmauern Thebens anspielen lassen *(li murs est frainz et aterrez, / nous osteron toutes les pierres / que Amphÿon vostre harpierres / assembla ci par artimaire / et par la force de gramaire / et par le chant de sa vïele)*[32], sich ganz auf die «lyrischen» spielmännischen Darbietungen beschränken, die sie überdies noch um 2 Verse erweitern. Von Bären, Ebern, Rehböcken, Damhirschen, Hirschen, Schwänen, Pfauen, Gänsen, Kranichen und Reihern ist in der Version der Hss. B und C überhaupt keine Rede. Die Schlemmerei verschiedenster Fleischsorten, die unabdingbarer Bestandteil eines idealen mittelalterlichen Festes ist, wird gestrichen zugunsten des künstlerischen Rahmens des Festgelages:

la oïssiez meint jugleor,
meinte chançon viez et novele,
meinte gigue, meinte vïele,
harpes, salterions et rotes,
rostruenges, sonnez et notes.[33]

Die Höfisierungstendenz – literarisch-musikalische Kultur geht weit über die Eß-Kultur – scheint uns offenkundig. Sie ist zugleich eine Tendenz zur Ästhetisierung und zur «Audialisierung». Der für die Version der Hss. B und C verantwortliche Bearbeiter rechnet mit einem Leser/Zuhörer, der das mit den einzelnen Begriffen gegebene Assoziationspotential zu realisieren vermag. Aus der traditionellen epischen

[28] Ed. G. Raynaud de Lage, v. 477; etwas abweichend ist lediglich Hs. S: *Ses noeces fist a grant baudor.*

[29] Ed. G. Raynaud de Lage, v. 485.

[30] *Tant a dure cele assemblee / Que seu fu par la contree* (B und C); *Un meis entier* (A *tot plain*) *dura li plaiz / Onc* (AP *Ainc*) *por mil livres ne fu faiz* (SAP).

[31] Diesen Teil erweitern die Hss. A und P um 2 Verse: *Onques as portes n'ot portier: / Bien pot entrer qui volt mangier.*

[32] Ed. G. Raynaud de Lage, vv. 9320–9325. Daß aus Amphions Lyra, die diesem von Hermes geschenkt wurde, und deren Zauberkraft *(artimaire, force de gramaire)* die Mauersteine sich von selbst bewegen und zusammenfügen ließ, eine *vïele* wird, gehört zu den Eigentümlichkeiten der Anverwandlung antiker Sage und Mythologie durch den französischen Dichter des 12. Jahrhunderts; vgl. dazu grundsätzlich Patricia B. Grout, «Religion and mythology in the *Roman de Thèbes*», in: *The Classical Tradition in French Literature. Essays Presented to R. C. Knight,* London 1977, p. 23ss. auch id., «Contemporary Life and Society in the *Roman de Thèbes*»; *MAe.* 38 (1969), 262–275.

[33] Ed. G. Raynaud de Lage, vv. 478–482 (v. 481: *harpes sonner muses et roches* in Hs. B). Cf. dagegen: *La veïssiez maint jogleor / Qui chantoent o lor vïèles / Et o rotes et o harpèles* (Ed. L. Constans, vv. 436–438 nach den Hss. SAP; v. 438: *Et en harpes et en museles* in den Hss. AP).

visualisierenden Formel *la veïssiez* (SAP) macht er ein dem Sachverhalt ästhetisch angemesseneres, die Vorstellungskraft des Rezipienten in adäquaterer Weise stimulierendes *la oïssiez*. Er nennt nicht nur Saiteninstrumente wie die für die Versionen der Hss. S, A und P verantwortlichen Bearbeiter und «überbietet» diese, indem er zur dort vertretenen Trias *vïele/rote/harpèle* (S) bzw. *vïele/harpe/musele* (AP) noch jeweils zwei Instrumente hinzufügt (Hs. C: *gigue/vïele/harpe/salterion/rote;* Hs. B: *gigue/vïele/harpe/muse/roche*)[34], sondern er umrahmt die beiden den Instrumenten vorbehaltenen Verse darüber hinaus mit zwei Versen, die auch die vorgetragenen Lieder und Liedgattungen kennzeichnen. Während zunächst in v. 479 der wohl generalisierende Terminus *chançon* «Lied» genannt wird - der Zusatz *viez et novele* («aus alter und aus neuer Zeit») ist sicher weitgehend formelhaft und kann deshalb nicht ohne große Bedenken im Sinn eines Repertoire-Hinweises (etwa im Sinn von «vorhöfisch-höfisch») interpretiert werden -, bringt v. 482 eine Spezifizierung *(rostruenge, sonnet, note),* deren Terminologie die Betonung eindeutig auf den musikalischen Sektor legt, ohne daß der Text dieser Lieder - und sei es nur im Sinn von «vorhöfisch» bzw. «höfisch» - näher zu bestimmen wäre. Selbst bei der Refrainliedgattung der Rotrouenge ist der Inhalt bekanntlich sekundär[35], auch wenn ein Akzent auf der (nicht ausgesprochen höfischen, sondern volkstümlich behandelten) Liebesthematik gelegen haben mag.

Die Beschreibung der Hochzeit des Ödipus läßt also in der Abfolge der verschiedenen Versionen (vor allem S - C) eine gewisse «Höfisierung» erkennen, ohne daß im einzelnen bereits ein Verweis auf das spezifisch höfische lyrische Gattungssystem südfranzösischer Provenienz erkennbar wäre. Gleiches gilt für die Beschreibung der Trauer nach Amphiaraos' Tod, wo es u.a. heißt: *(danziaux) n'i sonne vïele ne rote / ne clerc n'i chante ne n'i note* (vv. 5133-5134 der Ed. G. Raynaud de Lage). Etwas anders sind möglicherweise die bei der Beschreibung Antigones eingeflochtenen Verse *Ja en fable ne en chançon / n'orrez fame de sa façon*[36] zu deuten. Geht man davon aus, daß mit *fable* eine epische, mit *chançon* dagegen eine lyrische Dichtung (Lied) gemeint ist[37], so liegt von der aus dem Kontext (vv. 4045-4048) abzulesenden Funktionalität her die Vermu-

[34] Das Sammelsurium von französischen, bretonischen und antiken Saiteninstrumenten ist selbstverständlich nicht nur für den *Thebenroman* charakteristisch, sondern verweist auf den reichen Bestand an Saiteninstrumenten der verschiedensten Provenienz, die dem Spielmann im Mittelalter zur Verfügung standen: cf. WALTER SALMEN, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter,* Kassel 1960, p. 211 ss.

[35] Nach FRIEDRICH GENNRICH ist die Rotrouenge letztlich nur musikalisch abgrenzbar (*Die altfranzösische Rotrouenge. Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Studie II,* Halle 1925 und ID., *Zu den altfranzösischen Rotrouengen, ZRPh.* 46 [1926], 335-341).

[36] Ed. G. RAYNAUD DE LAGE, vv. 4049-4050 (cf. die entsprechenden vv. 3805-3806 in der Ed. L. CONSTANS); diese Verse fehlen nur in Hs. A - «zwei Verse die zu denken geben und vermuten lassen, daß zu dieser Zeit schon andere Beispiele von solchen Beschreibungen existiert haben» (E. FARAL, *Les commencements du roman courtois français,* zit. Übersetzung, p. 55).

[37] Die Bedeutung «chanson de geste» kommt für *chançon* an dieser Stelle aus inhaltlichen Gründen (cf. die geringere Rolle der Frau im Heldenepos) nicht in Betracht.

tung nahe, daß *chançon* nicht allzu weit von einem höfischen Huldigungslied entfernt ist, in dem der Schönheitsbeschreibung eine herausragende Rolle zukommt[38] und die kurz zuvor im *Thebenroman* für Antigone verwendete, recht allgemeine Begrifflichkeit (*franche, cortoise*[39], *acesmee, mout gent cors, bele chiere, biautez*)[40] ihren Platz hat.

Ist bei unserem letzten Beispiel durch die in Ansätzen ausgeführte Schönheitsbeschreibung Antigones, die kurz darauf auch bezüglich ihrer Schwester Ismene gegeben wird (vv. 4085–4088 der Ed. G. Raynaud de Lage)[41], und obgleich in beiden Fällen mehr noch als die Schönheit der Damen ihre Kleidung, ihr Schmuck und ihre Pferde dem Dichter wichtig zu sein scheinen (vv. 4051ss., 4090s.), bereits die Grenze vom Gattungszitat zum -instrat teilweise überschritten, so liegt auch bei der eindrucksvollen, in der *Thebais* des Statius nicht vorhandenen[42] ersten Begegnung von Antigone und Parthenopaios sowohl ein Gattungszitat als auch ein (allerdings etwas anders geartetes) Gattungsinstrat vor. Beide, Antigone und Parthenopaios, sind – so führt der Verfasser des *Thebenromans* aus – so schön und liebreizend (von moralischen oder gesellschaftlichen Werten ist an dieser in der Forschung so häufig als «höfisch» deklarierten Stelle bezeichnenderweise keine Rede), daß sie sich, kaum daß sie sich *sehen* (vv. 4127, 4129, 4135), auch schon heftig *begehren* (vv. 4128, 4130, 4131, 4137). Dem Leser/Zuhörer der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, der durch den dreimaligen *ois*-Reim der unmittelbar vorausgehenden Beschreibung von Parthenopaios (vv. 4121–4126: Reimwörter *trois / rois / cortois / François / espanois / rois*) in Verbindung mit dem darauf folgenden, mit ihm assonierenden *oit*-Reim (vv. 4127–4128: Reimwörter *voit / s'asoploit*) in eine (unabhängig von einer genetischen Verbindung mit der epischen Laissenstruktur) eher lyrische Reimung eingeführt wurde, wird kaum eine gewisse Nähe zur Gattung der Pastourelle entgangen sein. Der Ort der Begegnung – *a la fontainne del Cyprés* (v. 4118)[43] –, die visuell entfachte sexuelle Begierde, das Zusam-

[38] Cf. dazu u.a. CHRISTIANE LEUBE-FEY, *Bild und Funktion der 'dompna' in der Lyrik der Trobadors*, Heidelberg 1971 (*Studia Romanica* 21).

[39] «En règle générale, il faut confirmer que *courtois* caractérise peu; c'est une épithète pour *gens de parage* qui ont une bonne éducation et l'usage du monde *(afaitié)*, mais qui ont de surcroît l'élégance physique *(acesmé)*, et cette élégance morale dont l'absence empêche Ethïoclés, et même Pollinicés, d'être qualifié de *courtois*» (G. RAYNAUD DE LAGE, *'Courtois' et 'courtoisie' dans le Roman de Thèbes*, in: id., *Les premiers romans français et autres études littéraires et linguistiques*, Genève 1976, p. 211–216; *ib.*, p. 214).

[40] *Anthigonas ot non l'ainznee, / franche, cortoise et acesmee. / Mout ot gent cors et bele chiere, / sa biautez fu seur autre fiere* (Ed. G. RAYNAUD DE LAGE, vv. 4045–4048).

[41] *La menor apelent Ysmaine, / onc ne fu dame moins vilaine. / Mout fu gente et mout bien duite, / et bien courtoise et bien loiduite.* Andere Passagen mit Schönheitsbeschreibungen lassen wir unberücksichtigt. Zur Beschreibung von Adrastos' Töchtern (vv. 951ss.) cf. L. G. DONOVAN, *Recherches sur le Roman de Thèbes*, Paris 1975, p. 116ss.

[42] Cf. ROBERT W. HANNING, «The Social Significance of Twelfth-Century Chivalric Romance», in: *Medievalia et Humanistica. Studies in Medieval & Renaissance Culture*, New Series, Nr. 3, 1972, p. 3–29; deutsch in: E. KÖHLER (Hg.), *Der altfranzösische höfische Roman; ib.*, p. 194. Die folgenden Zitate – wenn nicht anders vermerkt – immer nach der Ed. G. RAYNAUD DE LAGE.

[43] Derselbe Ort wird – kurz vor seinem Tod – von Eteokles aufgesucht: *Hors de la vile loinz as chans, / en un biau prez lez uns estanz, / a la fontainne de Ciprés, / s'en est issuz Ethïoclés* (vv. 9667–9670).

mentreffen und die Begrüßung (*Vers lui en vet isnelement, / salua la courtoisement,* vv. 4139–4140), die elementare, nicht-höfische Liebe, das nachfolgende Liebesgespräch, auf das die Version der Hs. S mit vier zusätzlichen Versen besonders vorbereitet[44], assoziieren eine spezifische, durch das *Hohelied*[45] eingefärbte «Pastourelle» (ohne soziale Distanz der Protagonisten). Keine ernsten Gespräche, *ne de grant senz ne de sarmon* (v. 4159), wie in den meisten altokzitanischen Pastourellen seit Marcabru, aber auch keine gemeinen Reden, *de vilannie* (v. 4158), wie in so mancher altfranzösischen Pastourelle, werden in diesem «Gedicht» geführt, sondern die Protagonisten scherzen und flirten (*se d'amitié et de gas non,* v. 4160). Parthenopaios läßt es dabei keineswegs an pastourellenritterhafter Deutlichkeit fehlen: *Parthonopiex pas ne s'oublie, / prie lui mout qu'el soit s'amie* (vv. 4161–4162)[46]. Von einem Diskurs der höfischen Liebe, von einer «scène d'amour courtois», wie nicht nur L. G. Donovan meint[47], kann indessen ebensowenig die Rede sein wie von Antigones «réserve digne d'une dame des troubadours»[48] – und dies, obgleich Antigone sogleich deutlich macht, daß an einen sofortigen Liebesvollzug nicht zu denken sei. Denn: die Verlobung der beiden Liebenden[49] ist – nach der sogleich eingeholten Einwilligung Jokastes – bereits vor der Ankunft in des Königs Zelt vollzogen: *Tant ont parlé priveement / d'amitié font aïement* (vv. 4199–4200), und für den beiderseits ersehnten Liebesvollzug (vv. 4201ff.) findet sich zum Leidwesen beider lediglich keine Gelegenheit mehr. Antigones so oft zitierte Distanzierung von der Pastourellenhirtin

Par Dieu, ce respont la pucele,
ceste amour seroit trop isnele!
Pucele sui, fille de roi,
legierement amer ne doi.
Ne doi amer par legerie
dont l'em puisse dire folie;
ainsi doit on prier berchieres
ou ces autres fames legieres. (vv. 4163–4170)[50]

[44] *[Et] cèle lui molt docement: / Sa parole li sot priment. / Il parle o(ue) lei molt franchement, / Et èle o(ue) lui avenantment* (nach v. 4140 der Ed. G. Raynaud de Lage).

[45] Es sei daran erinnert, daß das *Hohelied* bereits im 12. Jahrhundert als erotische Dichtung aufgefaßt wurde. Cf. dazu immer noch Friedrich Ohly, *Hoheliedstudien,* Wiesbaden 1958 und neuerdings Urban Küsters, *Der verschlossenen Garten. Volkssprachliche Hohelied-Auslegung und monastische Lebensform im 12. Jahrhundert,* Düsseldorf 1985 (*Studia Humaniora* 2).

[46] Die inhaltlich ein deutliches Segment bildenden Verse 4157–4162 weisen das Reimschema aa bb aa auf.

[47] L. G. Donovan, *Recherches sur le Roman de Thèbes,* p. 256, der an die höfische Liebeskanzone denkt, wenn er bezüglich dieser Szene von einem «emprunt discret à la poésie lyrique» spricht; vgl. auch E. Faral: «Was schließlich das Zusammentreffen von Antigone und Parthenopaios angeht, ist es hier nicht ganz natürlich anzunehmen [...], daß sie sich zum Teil durch die lyrische Dichtung erklärt, deren Themen in die Wirklichkeit verlagert hier auf seine Weise von einem einfallsreichen Dichter behandelt wurden...» (*Les commencements du roman courtois français,* zit. Übersetzung, p. 60).

[48] R. R. Bezzola, *Les origines et la formation,* 3e partie, tome 1, p. 275.

[49] Antigone: *Car biaux estes sor toute gent, / onc ne vi mes houme tant gent* (vv. 4181–4182).

[50] In v. 4170 findet sich in der «version longue» die Lesart: *ou une sote* (P *touse*) *camberiere.*

macht sie noch keineswegs zur Protagonistin der höfischen Liebe[51]. Es gibt im übrigen auch in den Pastourellen – dies aber möglicherweise erst auf einer dem Dichter des *Thebenromans* noch nicht präsenten späteren Entwicklungsstufe – Hirtinnen, die nicht oder nicht sofort dem Liebeswerben des Ritters nachgehen.

Dem Verfasser des *Thebenromans* war also ohne Frage die Gattung der Pastourelle bekannt; genauer: die der aristokratischen Pastourelle – vielleicht die ominöse *pastoreta a la usanza antiga* der Vida des Trobadors Cercamon –, von deren Hirtin sich Antigone distanziert und die der Dichter in eine aristokratische «Romanze» umzuwandeln vermag, deren in großem Maß lyrischer Charakter den Bearbeiter der Version P vielleicht dazu veranlaßt hat, die eben zitierten Verse (vv. 4163–4170) nach dem v. 4182 – als Abschluß des 1. Teils von Antigones Rede[52] – noch einmal zu wiederholen. Von höfischer Liebe im eigentlichen Wortsinn kann hier – im Unterschied allenfalls zur Liebe des Eteokles zu Salemandre, deren Kraft ihn über seine haßerfüllte Natur hinaushebt und des Verzeihens fähig macht – noch keine Rede sein[53].

Ganz in diese Richtung führt auch die Analyse einiger Chanson d'histoire-Zitate und -Instrate – einige Jahrzehnte vor den «regelrechten» Chanson d'histoire-Zitaten in Jean Renarts *Guillaume de Dole.* Prädominant ist das traditionelle Bild der liebenden und meist auch wiedergeliebten Frau, die hoch oben im Turm bei einer Handarbeit sitzt, zum Fenster hinausblickt und in Treue auf die Rückkehr des Geliebten aus der Schlacht wartet – ein Bild, das uns aus der Chanson d'histoire genugsam bekannt ist. Bele Erembors sitzt ebenso am Turmfenster, mit einer Näharbeit beschäftigt[54], wie viele andere «Protagonistinnen» der Chansons d'histoire. Alle haben ihre Liebe und ihren geliebten Ritter im Sinn, den sie herbeisehnen oder den sie von ihrer Zuschauerposition aus beobachten. Auffallend ist im *Thebenroman* die Doppelung der Frau, die sich vor allem aus der Doppelung der Liebespaare ergibt. Ismene ist mit Antigone zusammen – *Ysmaine estoit o sa serour / a mont as estres de la tour* (vv. 5867–5868) –, Antigone ist mit Salemandre zusammen:

[51] Cf. im übrigen Antigones «Klage», mit Parthenopaios nicht zusammentreffen zu können: *Je ne puis pas au mien parler, / ne lui baisier ne acoler* (vv. 5887–5888).

[52] In Hs. P wird wie in den Hss. S und A Antigones Rede in zwei Teile geteilt.

[53] Wenn – wie zuletzt vor allem bei L. G. Donovan – zu Recht immer wieder als gattungsdistinktives Merkmal die große Rolle der Liebe und der Frau im *Thebenroman* herausgestellt wird, so darf nicht – wie dies gerade bei L. G. Donovan geschieht – permanent Liebe mit «höfischer Liebe» gleichgesetzt werden (cf. z. B. *Recherches sur le Roman de Thèbes,* p. 211). Der *Thebenroman* mag als Roman definiert werden; doch ist er deshalb noch keineswegs ein «höfischer Roman» im vollen auch die Spezifität der «höfischen Liebe» einschließenden Wortsinn. Ähnlich undifferenziert argumentiert in diesem Punkt auch G. Raynaud de Lage (*Le premier roman.* p. 325; cf. auch id., in: *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters.* Bd. IV/1, Heidelberg 1978, p. 170–174); gleichwohl ist seiner ausgewogenen Herausstellung einer allgemeinen Höfisierungstendenz in Richtung «höfischer Roman» zuzustimmen.

[54] Cf. Karl Bartsch (Hg.), *Romances et pastourelles françaises des XIIe et XIIIe siècles,* Leipzig 1870, Nr. I, 1: *Bele Erembors a la fenestre au jor / sor ses genolz tient paile de color* [...] *Li cuens Raynauz est montez en la tor* (vv. 7–8; 31).

Antigones et Salemandre
au roi cousent un cendal d'Andre
et se sieent en unne tour
que l'en apele Blancheflour,
et cousent a une fenestre... (vv. 8657-8661)

Sie sind jeweils mit ihren «vassaux» (v. 8664) beschäftigt, deren Kampfesmut sie bewundern und kommentieren[55]. Eine zusätzliche Dramatisierung erfährt diese «Chanson d'histoire»-Situation in beiden zitierten Fällen durch die Tatsache, daß die «amis» (v. 5879) der Damen jeweils verschiedenen Parteien angehören, im zweiten Fall sogar gegeneinander kämpfen:

a val garderent sor senestre,
les chevaux oïrent henir
et les vassaux virent venir
a esperons lance levee
l'un vers l'autre par mi la pree.
Anthigonas cognut le roi,
de son ami a grant esfroi;
l'un vit vers l'autre chevauchier,
ne set le quel ele ait plus chier,
mes ce set bien en son corage
ne remaindra sanz grant domage. (vv. 8662-8672)[56]

Im ersten der beiden zitierten Beispiele wird die Chanson d'histoire-Situation am deutlichsten zum Ausgangspunkt einer romanzenhaften «histoire» gemacht. Der Dialog zwischen Antigone und ihrer Schwester Ismene, der sich natürlich um die Liebe und die jeweiligen Geliebten dreht (vv. 5883ss.), gehört ebenso dazu wie der ahnungsvolle Traum Ismenes (vv. 5899-5906) oder die Sterbeszene ihres Atys (Athon). Schließlich bittet die schmerzerfüllte Ismene ihren Bruder, sich aus dem weltlichen Leben in ein Kloster zurückziehen zu dürfen - ein Motiv, das sich bei Statius (selbstverständlich) nicht findet:

- Frere, fet ele, n'en veull mie,
mes ici veull changier ma vie.
Nonne serai, souz rigle vivre
.....[57]

[55] Cf. im übrigen die Beschreibung des Turniers anläßlich der Krönung von König Artus in Galfrieds von Monmouth *Historia regum Britanniae:* «Mox milites, simulacrum proelii facientes, equestrum ludum componunt; mulieres in edito murorum aspicientes in furiales amoris flammas more joci irritant» (zit. nach EDMOND FARAL, *La Légende arthurienne. Etudes et Documents,* Bd. III, Paris 1929, p. 246).

[56] Verkompliziert wird die Situation natürlich dadurch, daß Eteokles zugleich Antigones Bruder und Parthenopaios' Gegner ist. «Aufgelöst» wird diese Komplexität dadurch, daß Parthenopaios zwar tödlich verwundet wird, aber nicht durch Eteokles, sondern durch die unritterliche Tat eines anderen.

[57] Dieser Vers fehlt in Hs. C. Zu erwarten wäre ein Vers auf den Reim *-ivre.*

De tes rentes seul tant me livre
que cent nonnains em puissent vivre.
Athes t'ama mout en sa vie,
fai ci pour lui unne abaïe... (vv. 6167–6174)

Auf die Analogien dieser «Chanson d'histoire» mit Ismene als «Protagonistin» zur Chanson d'histoire *Bele Doette as fenestres se siet* hat schon J. J. Salverda de Grave hingewiesen[58]. Auch Bele Doette sitzt am Fenster und wartet auf die Rückkehr ihres Geliebten vom ritterlichen Kampf. Als man ihr die Nachricht von seinem Tod bringt, wird sie wie Ismene ohnmächtig. Auch sie faßt den Entschluß, um ihres toten Geliebten willen ein Kloster zu gründen und der Welt zu entsagen:

por vostre amor vestirai je la haire,
ne sor mon cors n'avra pelice vaire
[...]
Por vos ferai une abbaie tele,
qant iert li jors que la feste iert nomeie,
se nus i vient qui ait s'amor fauseie,
ja del mostier ne savera l'entreie.
[...]
Bele Doette prist s'abaiie a faire ... (vv. 28–29, 32–35, 38)

Der zeitgenössische Rezipient fühlte sich bei der Ismene-Episode ohne jeden Zweifel ebenso in die Welt der Chanson d'histoire versetzt, wie der Dichter des *Thebenromans* diesen Effekt zu erzielen versuchte. Und ist es ein Zufall, daß in der Version der Hs. C die gesamte letzte Rede der Ismene – ihr Abschied von der Welt des Diesseits –, die aus 14 Versen besteht, metrisch (Reime) so strukturiert ist (Schema: aabb bbaa ccddee), daß sich fast so etwas wie ein lyrischer Aufgesang-Abgesang-Aufbau erkennen läßt?

Hs. P, die allein die über 1100 Verse umfassende Episode von Céfas, dem König von Nubien, enthält, führt Antigone – unbeschadet einiger ovidianisierender Elemente (Liebesqual, Selbstgespräch usw.) – in einer weiteren Chanson d'histoire-Situation vor. Wieder geht sie zum Turmfenster, um voller Sehnsucht (*De son coer ot a lui entant,* P 9294) nach ihrem nahen und doch so fernen Geliebten Ausschau zu halten:

Si s'en va a une fenestre
Ou el soloit volentiers iestre,
Car son ami d'iloec vëoit
Et d'iloec bien le connissoit... (P 9269–9272)

Doch heute ist Parthenopaios – entgegen der Abmachung – nicht zu sehen. Der folgende Monolog zeigt Antigone in einem durchaus chanson d'histoire-haften Zwiespalt ihrer Gefühle:

[58] J. J. Salverda de Grave, *Recherches sur les sources,* p. 599. Cf. K. Bartsch, *Romances et pastourelles,* Nr. I, 3.

Que doi faire, maleüree? ...
Jou l'aim trop, il n'aime pas moi;
Autre amie a, si com jou croi ...
Mais jou croi vers moi est iriés ...
Autre prendra et moi laira ... (P 9301, 9313-9314, 9319, 9325)

Spuren spezifisch höfischer Liebesideologie sind in all diesen Chanson d'histoire-Instraten - im Unterschied zu manchen der überlieferten Chanson d'histoire selbst - nicht erkennbar[59]. Die Liebe bleibt im wesentlichen noch ein elementares Geschehen, in dem die Frau nicht nur eine treibende, sondern vor allem auch eine «getriebene» Kraft darstellt. Auch wenn ausgesprochen misogyne Klänge äußerst selten sind[60] und durch die Integration der Liebesthematik in die Epik die Rolle der Frau wesentlich aufgewertet erscheint, ja einige der poetischsten Passagen des *Thebenromans* ihr gelten, bleibt - wie die in diesen eingearbeiteten Bezüge zum lyrischen Gattungssystem zeigen - von einigen Details abgesehen die vorhöfische Liebeskonzeption dominant. Die wirkliche von R. R. Bezzola bereits im *Thebenroman* als verwirklicht betrachtete, seiner Ansicht nach am Hof der Plantagenet geschehene und durch Eleonore von Aquitanien, die Enkelin des «ersten» Trobadors, inspirierte «synthèse entre amour courtois et chevalerie, qui ne pouvait se faire que par une fusion du monde qui s'exprime dans les chansons d'amour des troubadours limousins avec l'esprit guerrier qui souffle dans la poésie épique française ou anglo-normande»[61] wird den Entwicklungsstand des *Thebenromans* weit hinter sich lassen.

Nur kurz soll von der Gattung der Totenklage die Rede sein. Die Totenklagen des *Thebenromans* - auch die bedeutendste, Ismenes - der Aude dieser Dichtung - Klage über den Tod ihres Geliebten Atys[62] - verweisen in ihrer Feierlichkeit und trotz relativ geringer Formelhaftigkeit zweifellos vor allem auf die Chanson de geste. Im Vorder-

[59] Auch der Anteil an ovidianischen Reminiszenzen ist außerordentlich gering. Cf. dazu differenzierend: AIMÉ PETIT, *Aspects de l'influence d'Ovide sur les romans antiques du XIIe siècle,* in: R. CHEVALIER (Hg.), *Colloque Présence d'Ovide,* Paris 1982, p. 219-240. A. Petit zeigt insbesondere, wie die ovidianischen Einflüsse und Reminiszenzen in Hs. S und der «version courte» in Anbetracht des «Ovid-Klimas» der Abfassungszeit des *Thebenromans* relativ gering sind, aber in der «version longue» vor allem auf dem Gebiet der (femininen) Liebespsychologie (Céfas-Episode) erheblich zunehmen - «preuve d'une ovidianisation de la version longue du *Roman de Thèbes* qui a dû se réaliser sous l'influence du *Roman d'Enéas*» (240).

[60] In der Version A und P fragt Jokaste Ödipus so eindringlich nach der Herkunft seiner Fußverletzung, daß dieser ungehalten wird: *S'alés la fors tost en votre oir(r)e. / Oï l'ai dire, c'est vretés: / Feme a .j. art plus que malfés* (AP 838-840).

[61] R. R. BEZZOLA, *Les origines et la formation,* 3e partie, tome 1, p. 276-277.

[62] Cf. die vv. 6073-6134; vgl. auch die Klage von Atys' Gefolgsleuten (vv. 6009-6048). Zu den Totenklagen im *Thebenroman* cf. neuerdings die eingehende Analyse von GABRIELLE WIDMER, «Les plaintes funèbres du *Roman de Thèbes*», in: *Studi francesi e provenzali 84/85,* a cura di MARC-RENÉ JUNG e GIUSEPPE TAVANI, L'Aquila 1986, p. 65-91 (*Romanica Vulgaria Quaderni* 8/9), in der indirekt auch das Phänomen der «Lyrisierung» durch die Totenklage angesprochen wird: «La narration à la troisième personne, souvent liée à la focalisation externe, est substituée au [sic] discours à la première personne [...] La 'distance épique' est supprimée» (*ib.,* p. 85).

grund steht wie im mittellateinischen Planctus das Lob des Verstorbenen, doch auch die Fürbitte (v. 6082) und ein ausführlicher Verweis auf die Trauer der anderen Leidtragenden (Vater, Mutter, Schwester, Familie und Gefolgsleute: vv. 6115–6134), ja selbst in gewisser Weise die Beschreibung des Leichnams (vv. 6074, 6078, 6085–6088) fehlen nicht[63]. Allerdings ist Ismenes «Klagelied» weit sowohl von der Tendenz zum Epischen, die dem Planctus eignet, als auch der Tendenz zur «Vergesellschaftung» des Toten[64], die im trobadoresken Planh dominant ist, entfernt. Eine sehr große Rolle spielen die persönliche Trauer und ihre «biographischen» Ursachen (vv. 6098–6114) in dieser Totenklage, die im Unterschied zu derjenigen von Atys' Gefolgsleuten sehr viel «lyrischer» ist als gemeinhin die überlieferten Totenklagen der mittelalterlichen Lieddichtung in der Volkssprache, auf welche die Totenklagen des *Thebenromans* gleichwohl ebenfalls verweisen. Die Bearbeiter, denen die Version der Hss. A und P zu verdanken sind, haben diese intertextuellen Bezüge zur lyrischen Totenklage, noch mehr vielleicht aber zur Tradition der Chanson de femme gespürt, als sie Ismenes Totenklage zwar nicht um mehr als 500 vv., wie Jean-Charles Payen aus Unachtsamkeit meint[65], so doch immerhin um etwa 30 (A) bzw. 120 (P) Verse erweiterten[66] und dabei den Akzent auf die Gefühlswelt Ismenes legten. In der Version P ist es Ismene selbst, die ihre Klage voller Bitternis über das ihr entgangene Glück als Lied *(cans-cançon),* als ein umgekehrtes Freudenlied bezeichnet, wie es die Spielleute bei ihrer Hochzeit mit Atys vorgetragen hätten. Seine Länge entspricht der Schwere des Verlusts:

Ichi n'a jougleor fors moi.
Lons ert cis cans, si com jou croi:
Ja mais puis, tant ke doie vivre,
De tél cançon n'iére delivre. (P 8143–8146)

Ein Instrat ist und als solches präsentiert wird auch das berühmte «Halsrätsel», das die Sphinx Ödipus zur Lösung aufgibt, «vorträgt»[67]. Auch dieser Text im Text (vv. 317–330) – in den verschiedenen Versionen des *Thebenromans* mit den Termini *devinaill, devinaille* und *question* versehen und in der Hs. C durch die Initialen der Verse 317 und 331 vom Kontext abgehoben – steht in einer bestimmten volkstümlichen und

[63] Cf. die bei Caroline Cohen, «Les éléments constitutifs de quelques «planctus» des Xe et XIe siècles», *Cahiers de Civilisation Médiévale* 1 (1958), p. 83–86 aufgestellte Sytematik.

[64] Welche ihrerseits natürlich in der Totenklage der Gefolgsleute dominant ist – mit einem besonderen Akzent auf der *Largece* (v. 6028). Auch die Fragerhetorik, die den trobadoresken Planh sehr oft auszeichnet, ist hier ausgeprägter.

[65] Jean-Charles Payen, *La mise en roman,* p. 328. Payen «rutschte» bei der Analyse der Version der Hs. P, ohne es zu bemerken, in die gleichfalls recht lange Totenklage von Polyneikes um den Tod von Tydeus hinein, die in Hs. P ebenfalls erweitert wurde, und zählte überdies die dazwischen liegenden Verse mit. Die auf diesem Versehen basierenden Ausführungen über die Theatralisierung des «discours féminin de détresse absolue» (p. 328) sind deshalb natürlich hinfällig.

[66] In Hs. S umfaßt Ismenes Klage 4 vv. mehr als in den Hss. B und C.

[67] Das Rätsel der Sphinx ist gleichsam präexistent; es wird im Sprechakt nicht produziert, sondern reproduziert. Auch die Lösung wird von Ödipus (*conme afaitiez* = «comme bien préparé»; v. 333) wie eine Art vorgefertigte Antwort vorgetragen.

gelehrten Gattungstradition, deren Komplexität hier nicht angesprochen zu werden braucht[68], von der aber ohne Zweifel gesagt werden kann, daß sie um die Mitte des 12. Jahrhunderts sicher auch im kulturellen Leben des Hofs – und sicherlich auch des Hofs von Eleonore von Aquitanien[69] – eine Rolle gespielt hat. In dem von L. Constans nach der Hs. S[70] erstellten Text (Ed. L. Constans, vv. 281–292) umfaßt das Sphinxrätsel 12 Verse, in den Hss. B und C (Ed. G. Raynaud de Lage, vv. 317–330) 14 Verse. Vergleicht man beide Rätselversionen, die in bezug auf die Rätselessenz nicht voneinander abweichen, im Hinblick auf ihre gerade bei diesem Rätsel mit seinen verschiedenen Stufen bzw. Sektionen (4, 3, 2, 3, 4 Füße) wichtige Strukturierung, so fällt auf, daß die Hss. B und C den Mittelteil (2 Füße) besonders zu betonen scheinen (5 Verse). Bei genauerem Hinsehen wird jedoch deutlich, daß – und die Funktionslosigkeit des den Rätselfluß störenden *mes* zu Beginn von v. 325 macht darauf aufmerksam – diese Akzentuierung vor allem auf einer Vertauschung der ursprünglichen Versfolge basiert[71]. Klar strukturiert ist dagegen die Version der Ed. L. Constans, die deshalb zweifellos vorzuziehen ist: jede neueinsetzende Sektion ist klar markiert (v. 284: *Et pués;* v. 287: *Et quant;* v. 289: *Et pués;* v. 290: *Et pués*). Und nicht nur dies: Darüber hinaus ist in dieser Fassung des Rätsels ein klares, im Grunde nichtepisches Gestaltungsprinzip erkennbar, das eine Akzeleration der Rätselrede zum Effekt hat. Sind den beiden ersten Rätselsektionen (4, 3 Füße) noch jeweils 3 Verse zugeordnet, so wird die Quantität der zugeordneten Verse in den folgenden Sektionen stetig reduziert. In der 3. Sektion sind es nur noch 2 Verse – danach findet jeweils eine Halbierung statt: die 4. Sektion besteht nur noch aus einem Vers, und die 5. Sektion umfaßt schließlich noch einen Halbvers (v. 290: *Et pués li quatre. [...]*)[72]. Die sprechpragmatische Funktion dieses Sachverhalts ist klar: Die Sphinx wird – daran interessiert, daß Ödipus das Rätsel nicht zu lösen versteht, vom Rätsel und seinem Code «überrumpelt», «überwältigt» wird – in ihrem Vortrag immer schneller und raffender. Hier liegt also ein literarisches Rätsel im engeren Sinn vor, das im übrigen mit seiner Segmentierung das den Rhythmus des *Thebenromans* determinierende Distichonprinzip auf offenbar ganz bewußte Weise mehrfach durchbricht.

[68] Cf. z. B. A. Taylor, *The Literary Riddle before 1600,* Berkeley 1948; zum lateinischen Rätsel im Mittelalter vgl. die Angaben bei GUSTAV GRÖBER, *Übersicht über die lateinische Litteratur von der Mitte des VI. Jahrhunderts bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts,* Nachdruck München o.J., p. 115 s., 172, 392.

[69] Zum «Rätsellied» ihres Großvaters, dem *vers de dreyt nien* Wilhelms IX. von Aquitanien, cf. unsere Studie *Der 'vers de dreyt nien' Wilhelms IX. von Aquitanien: rätselhaftes Gedicht oder Rätselgedicht? Untersuchung zu einem Schlüsselgedicht der Trobadorlyrik,* Heidelberg 1975 (*Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse,* 1975/3).

[70] Zusätzlich zwei dort ganz offensichtlich vergessene Verse nach der übrigen handschriftlichen Tradition.

[71] Vor allem ist v. 285 der Ed. L. CONSTANS (2. Sektion) in der Ed. G. RAYNAUD DE LAGE (als v. 324) in der 3. Sektion zu finden, wobei nur Hs. B, nicht aber Hs. C das *quart* in das nunmehr erforderliche *tiers* korrigiert hat.

[72] Die Aufforderung zur Auflösung des Rätsels umfaßt in beiden Versionen zweieinhalb Verse.

Auf ein letztes Gattungszitat bzw. -instrat im *Thebenroman* haben wir noch hinzuweisen[73]. Nachdem die Griechen Amphiaraos verloren haben – dieses Ereignis demoralisiert das griechische Heer –, feiern die Thebaner ein wahres Freudenfest, lachen und scherzen, schreien und machen sich über die Belagerer lustig, denen sie voller Spott *serventois* zurufen: *a ceus dehors gabent et rient / et par escharz serventois dient* (vv. 5159–5160). Dieser Erstbeleg von afrz. *serventois* stammt aus einer Zeit, aus der uns – weder bei den Trobadors noch gar in der französischen Lyrik[74] – kein einziges sicher datierbares Gedicht überliefert ist, das von seinem Verfasser als *sirventes / serventois* bezeichnet wird, und in der überdies von einem erkennbaren Einfluß der Trobadorlyrik auf die französische Literatur wohl noch kaum die Rede sein kann. Diese Tatsache und der Kontext des Belegs könnten die Vermutung nahelegen, daß hier ein Relikt des originären «vorlyrischen» Gebrauchs des Terminus *serventois* vorliegt, wie er aus frühen Belegen im Altfranzösischen und im Altokzitanischen zu erschließen ist[75]. Ob also die Bedeutung «Spottrede», die *serventois* in der zitierten Passage (Version der Hs. C) zuzukommen scheint, primär oder sekundär – als verallgemeinernde Ableitung von «Spottlied» – ist, kann nicht mit letzter Sicherheit entschieden werden. Auf jeden Fall aber war das *sirventes* noch nicht in das in der Mitte des 12. Jahrhunderts erst im Entstehen begriffene trobadoreske Gattungssystem integriert, so daß bei der Bestimmung dieses Gattungsverweises sich das vorhöfisch-spielmännische lyrische Gattungssystem der Zeit – sowohl im Norden als auch (früher überliefert) im Süden – und nicht das sich im Süden herausbildende höfische lyrische System als Bezugssystem aufdrängt.

Doch der Dichter des *Thebenromans* bleibt nicht bei einem bloßen Gattungsverweis stehen. Unmittelbar darauf zitiert er ein derartiges *serventois* in extenso:

Seigneurs, dient les escharguetes,
mout avez hui prouesces faites!
Forment soumes hui assailli,
mes malement estes bailli;
vostre rouele a hui failli,
vostre mestre a grant saut sailli.
Par lui vos demoutre Dex signe,
de nostre terre n'estes digne.

[73] Wir sind schon in anderem Zusammenhang darauf zu sprechen gekommen: cf. D. Rieger, *Gattungen und Gattungsbezeichnungen*, p. 72–75. Die im folgenden besprochene Passage des *Thebenromans* ist in allen vollständigen Handschriften enthalten.

[74] Die ersten erhaltenen, von ihren Dichtern selbst als *serventois* bezeichneten Lieder stammen erst aus dem 13. Jahrhundert. Auf eine Parallele zu diesem *Serventois* des *Thebenromans* im *Trojaroman* (*A ceus de l'ost dient folie ...*; vv. 11101ss. der Ed. L. CONSTANS) – ohne den Terminus *serventois*, aber dafür mit musikalischer Begleitung – hat MARC-RENÉ JUNG aufmerksam gemacht in: *VRom.* 37 (1978), 267, N 2 (Rez. D. Rieger, *Gattungen und Gattungsbezeichnungen*).

[75] Cf. im einzelnen unsere Ausführungen zur Vorgeschichte des *sirventes / serventois* in *Gattungen und Gattungsbezeichnungen*, die wir hier nicht rekapitulieren wollen.

Alez vous ent de nostre terre,
car neanz est de la conquerre.
Se nel faites, atent vos paine,
entrez estes en male estraine. (vv. 5161-5172)[76]

Die funktionalen Grundkomponenten dieses *serventois* sind eindeutig und entsprechen denjenigen der Gattung des *sirventes* auf einer vortrobadoresken, also vorhöfischen Entwicklungsstufe: aggressiver Spott einem Gegner gegenüber, den man mit dem Ziel, seine eigene Überlegenheit zu manifestieren, mit Worten lächerlich machen will (cf. v. 5159: ... *gabent et rient*) und dessen Schwächen die Zielscheibe der Satire sind[77].

Interessant sind schließlich die handschriftlichen Lesarten, die zumindest zeigen, daß der mittelalterliche Rezipient sehr früh - vielleicht sogar von Anfang an - das zitierte *serventois* als lyrisches Gattungsinstrat empfunden haben dürfte. Hs. S, die in v. 5160 wie die Hss. B und C den Terminus *serventois* (bzw. *suruanteis*) überliefert, ordnet ihm im selben Vers nicht *dient,* sondern den poetologischen terminus technicus *trouent* zu: *Et par eschar suruanteis trouent* (S 6928), um erst im folgenden Vers das allgemeine *dient* zu verwenden. Oder besser: *trouent* bezeichnet die Produktion des *serventois* («dichten»), *dient* indessen seine Reproduktion («vortragen»). Die Handschriften der «version longue» enthalten den Terminus *serventois* dagegen nicht. Es kann vermutet werden, daß ihre Bearbeiter mit diesem Begriff, den sie vielleicht vornehmlich auf Marienlieder bezogen[78], in diesem Kontext nichts mehr anzufangen wußten. Die Lesarten der vv. 5159-5160, die in den Hss. A und P zu finden sind -

Adeuinalles (P Et d.) vont disant
De lor amors (P Des ostelois) sones faisant - (vv. 5159-60)

bestätigen diese Vermutung weitgehend: diese Verse passen vor allem in der Lesart der Hs. A nicht mehr zum Kontext. Zwischen den genannten Gattungen - Rätseln und Liebesliedern - und der unmittelbar darauf folgenden provozierenden Spottrede ist ein Bruch entstanden. Lediglich die Hs. P befindet sich - trotz des «Rätsels» in v. 5159 - mit ihrer Lesart *Des ostelois* in v. 5160 wenigstens noch in der Nähe des ursprünglichen Zusammenhangs[79].

[76] Die Hss. A und P erweitern dieses *serventois* um 8 Verse (Hs. P bei gleichzeitiger Reduktion um 4 Verse). Auffällig ist im übrigen in den vv. 5160-5161 die chiasmusartige Zusammenstellung *par escharz ... dient / ... dient ... eschar(guetes).* Sie ist - trotz des dem Dichter nicht bewußten unterschiedlichen etymologischen Ursprungs von *escharz* (germ. **skarnjan*) und *eschar(guetes)* (germ. **skara*) - sicher nicht zufällig, sondern dürfte im Zusammenhang der jüngst von AIMÉ PETIT ausführlich analysierten Wiederholungstechnik des *Thebenromans* stehen: «La *répétition par inversion* dans le Roman de Thèbes», *R* 100 (1979), 433-460.

[77] Zum wortgeschichtlichen Zusammenhang von *gab* und *serventois* cf. *Gattungen und Gattungsbezeichnungen,* vor allem p. 106ss.

[78] Cf. zu diesem Teil der Wortgeschichte *Gattungen und Gattungsbezeichnungen,* p. 75ss.

[79] Als weiteres «Serventois» im *Thebenroman* vgl. die Beleidigungen und Verleumdungen, die von den *serjant de la meson* auf Ödipus niederprasseln (vv. 149-168).

Was die besprochenen Gattungsinstrate für den literarhistorischen Ort des *Thebenromans* aussagen, wurde schon bei den Einzelanalysen zum Ausdruck gebracht. Wenn es darum geht, den Höfisierungsgrad dieses ersten antikisierenden Romans zu bestimmen, raten sie zur Vorsicht. Die – im Verhältnis zur Chanson de geste – nicht zu leugnende Höfisierung hat im *Thebenroman* im wesentlichen noch kaum das (gleichwohl neue) Thema der Liebe erfaßt. Von «höfischer Liebe» trobadoresker oder auch nordfranzösischer Art kann noch keine Rede sein. Einige Vorstufen sind erkennbar – Einflüsse bzw. Kenntnisnahmen auch trobadoresker kultureller Innovationen sind nicht zu leugnen, doch sind gerade sie im *Thebenroman* in der Regel nicht «aufgehoben», sondern die Welt dieses Romans setzt sich eher von ihnen ab. Gerade die Essentials der höfischen Liebe fehlen. Ein im engeren Sinn «höfischer Roman» ist der *Thebenroman* nicht.

Giessen *Dietmar Rieger*