Zeitschrift: Vox Romanica

Herausgeber: Collegium Romanicum Helvetiorum

Band: 30 (1971)

Artikel: Poetria : zur Dichtungstheorie des ausgehenden Mittelalters in Frankreich

Autor: Jung, Marc-René

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-24599

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Poetria

Zur Dichtungstheorie des ausgehenden Mittelalters in Frankreich

In der Geschichte der Literatur gibt es Epochen, die man als bedeutend, als klassisch oder zumindest als von einem gemeinsamen Stil geprägt empfindet. Die Versuchung ist jeweils groß, die zwischen diesen Epochen liegenden Zeitabschnitte nur als Ausklang, beziehungsweise als Vorspiel zu werten, d.h. an etwas zu messen, was nicht in ihnen selbst liegt. Man behilft sich mit Ausdrücken wie *früh* und *spät*, *vor* und *nach*, oder, noch vorsichtiger, mit *Übergang*. Das 14. und 15. Jahrhundert in Frankreich ist eine dieser Perioden. Was für die einen farbenprächtiger, doch neuer Säfte ermangelnder Herbst ist, gilt bei den andern als außerordentlich dynamische Epoche, sei es auf sozialgeschichtlichem, philosophischem oder technischem Gebiet. Literarisch stehen wir vor der merkwürdigen Tatsache, daß jeder einigermaßen belesene Mensch einen Text des französischen Spätmittelalters sogleich als zu diesem Zeitabschnitt gehörig erkennt. Oft sind aber die Kriterien, die eine solche Zuweisung gestatten, rein literargeschichtlich-formaler Natur: *rondeau* statt *chanson courtoise*, Prosaroman statt Roman in Versen, Allegorie. Man hat auch versucht, die Literatur jener Zeit als gotisch, respektive als *flamboyante* zu begreifen[1]. Wir befinden uns heute zweifelsohne auf dem Weg zu einer gerechteren Würdigung, doch dürften wir vom Ziel, uns auf allgemeinverbindliche Kriterien stützen zu können, weit entfernt sein. Allzu viele Texte nämlich sind noch nicht oder nur mangelhaft ediert; das gilt besonders für die Prosaromane und die außerordentlich zahlreichen, z.T. kommentierten Übersetzungen, aber auch für die «Großen», etwa Froissart und Alain Chartier[2], wie auch für

[1] Wie weit sich die Künste gegenseitig zu «erhellen» vermögen, ist zumindest umstritten. Die Arbeiten von SCHÜRR und POLLMANN vermögen mich nicht zu überzeugen. Bessere Einsichten in den Studien von H. HATZFELD, *Literature through Art. A New Approach to French Literature*, New York 1952; ders., *La littérature flamboyante au XVe siècle*, in: *Studi in onore di C. Pellegrini*, Torino 1963, p. 81–96; ders., *Style «roman» dans les littératures romanes. Essai de synthèse*, in: *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze 1966, vol. I, p. 525–540; PAUL ZUMTHOR, *«Roman» et «gothique», deux aspects de la poésie médiévale*, in der gleichen Festschrift Siciliano, vol. II, p. 1223–1234; L. TRUFFAUT, *Réflexions sur la naissance et le développement de la perspective au moyen âge, Revue des sciences humaines 33* (1968), 663-678. Von germanistischer Seite etwa K. H. HALBACH, *Das Problem der «Gotik» und die deutsche Dichtung des Hochmittelalters*, in: *Stil- und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg 1959, p. 156–161; F. P. PICKERING, *Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter*, Berlin 1966.

[2] J. C. LAIDLAW arbeitet an einer kritischen Ausgabe von Alain Chartier – bei 192 Handschriften ein herkulisches Unternehmen; cf. *The Manuscripts of Alain Chartier, MLR 61* (1966), 188–198.

die lateinische Literatur, in deren Licht der französische Humanismus eine ganz neue Wertung erfahren dürfte[3].

Wenn ich hier die Frage nach der Dichtungstheorie aufwerfe, bin ich mir bewußt, daß eventuelle Antworten nur vorläufigen Charakter haben können. Für die ältere Zeit fällt es verhältnismäßig leicht, die Autoren in ihren Texten selbst zu Worte kommen zu lassen[4], da schon manche Vorarbeit geleistet worden ist. Man sollte meinen, das Spätmittelalter sei hier noch expliziter, besitzen wir doch aus dieser Zeit eine ganze Reihe von Poetiken, vom *Art de dictier* des Eustache Deschamps (1392) zu den zahlreichen *Arts de seconde rhétorique* des 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts. Der äußere Rahmen für die Frage nach der Dichtungstheorie scheint durch diese Poetiken gegeben. 1548 wird die neue poetische Konzeption der Renaissance im *Art poétique* von Thomas Sebillet formuliert. So spannt sich der Bogen vom *Art de dictier* über den *Art de rhétorique* zum *Art poétique*, von der *Ars dictaminis* zur *Ars poetica*: Die Bezeichnung *poétique* ist deutlich etwas Neues. Wir werden darauf zurückkommen.

Nun, die *arts de seconde rhétorique*[5] vermögen zur Dichtungstheorie keinen Beitrag zu leisten, oder richtiger, sie beabsichtigen das gar nicht. Vielmehr wollen sie, wie es eben einer mittelalterlichen *ars* geziemt, dem Verseschmied das Handwerk beibringen und ihn in das Labyrinth der manchmal unendlich komplizierten Dichtungsformen einführen. Bezeichnend für diesen handwerklichen Aspekt sind z.B. die Reimlisten, die manchen Traktaten beigefügt werden. Dichtung ist Handwerk, und ein Handwerk kann erlernt werden. Man täte den Verfassern jedoch Unrecht, wenn man anhand des Textbefundes behaupten würde, zu jener Zeit sei Dichtung eben nichts weiter als ein Handwerk gewesen. Die *arts de seconde rhétorique* sind Anleitungen zum Dichten, und als solche vermitteln sie nur das, was gelehrt und gelernt werden kann. Unausgesprochen bleibt in diesen Traktaten was der ganzen Epoche als selbstverständlich erschien, nämlich daß das dichterische Handwerk eine natürliche Veranlagung in die Tat umsetzen müsse. Eine Gabe der Natur kann aber nicht gelehrt werden.

Bezeichnenderweise wird das Postulat der Begabung in Texten diskutiert, die sich *nicht* als *ars* ausgeben. Am eindrücklichsten ist hier der Prolog, den Guillaume de Machaut etwa 1370 seinen gesammelten Werken vorangestellt hat[6]. Dem Gebrauch

[3] Cf. die Arbeiten von Franco Simone und seiner *équipe*. Eine erste wichtige Textausgabe liegt vor in Jean de Montreuils *Epistolario*, hg. von Ezio Ornato (Torino 1963). Die unter der vorzüglichen Leitung von Gilbert Ouy stehende «Equipe de Recherches sur l'Humanisme français» (22, rue de Gergovie, Paris 14) gewährleistet zum ersten Mal eine systematische Erfassung der Probleme.

[4] Cf. *Französische Literarästhetik des 12. und 13. Jahrhunderts. Prologe – Exkurse – Epiloge*, ausgewählt von Ulrich Mölk, Tübingen 1969.

[5] Unter *seconde rhétorique* verstehen die z.T. anonymen Autoren entweder gereimte Dichtung (wobei die *première rhétorique* die Prosa wäre) oder aber die französische Dichtung (im Gegensatz zur lateinischen).

[6] Nur am Rande sei hier vermerkt, daß bei Machaut, Froissart, Deschamps das neue Selbst-

der Zeit entsprechend werden darin die Begriffe personifiziert: Sie treten selber auf und sprechen den Dichter direkt an. Es sind dies *Sens*, der ordnende Verstand, *Retorique*, die Regeln der Dichtkunst, und *Musique* (Machaut war der letzte mittelalterliche Lyriker, der auch die Musik selber komponierte). Diese drei nun, *Sens*, *Retorique* und *Musique*, werden Kinder der Natur genannt. Die Natur tritt ebenfalls auf und zwar – das ist das Bedeutsame – als erste.

Je, Nature, par qui tout est fourmé
  Quanqu'a ça jus, et seur terre et en mer,
Vien ci à toy, Guillaume, qui fourmé
T'ay à part, pour faire par toi fourmer
  Nouviaus dis amoureus plaisans.
Pour ce te bail ci trois de mes enfans
  Qui t'en donront la pratique,
Et, se tu n'ies d'euls trois bien congnoissans,
Nommé sont Scens, Retorique et Musique[7].

Dreimal gebraucht Machaut das Verb *former* (wir werden noch darauf zu sprechen kommen, weshalb er nicht *créer* verwendet). Frau Natur sagt hier: *tout est formé, toi tu es formé, toi tu vas former*. Von der passiven wechselt das Verb zur aktiven Bedeutung. Der Dichter ist ein Teil der Natur, des Kosmos – und im Einklang mit ihm wird er seine Werke schaffen. Die Gabe der Natur ist zugleich ein Auftrag, die Harmonie der Dinge in der Dichtung nachzuvollziehen.

Es hält schwer, aus den Texten herauszulesen, wie sich die Dichter die Inspiration vorstellten. Ganz allgemein gilt, daß der Kuß der Muse durch die Pfeile des Liebesgottes ersetzt wird. Auch bei Machaut und seinen Zeitgenossen ist es noch der Liebesgott, der den Dichter in einen Zustand der Entrücktheit versetzt, einen Zustand des glückseligen Wachtraumes. Sogar wenn der Gegenstand der Dichtung traurig ist, wird er durch die Dichtung selbst zur Freude überhöht. Machaut gebraucht hier die Begriffe *matière* und *manière*:

Et s'on fait de triste matiere,
Si est joyeuse la maniere
Dou fait ...[8]

Die Dichtung, oder besser: die Form entrückt den Dichter der Kontingenz des Alltäglichen. Sie ist Überhöhung.

Die Bedeutung der *manière* kann nicht hoch genug veranschlagt werden, gerade zu einer Zeit, wo Dichtung oft Auftragsdichtung ist, also unter sozialem Zwang entsteht. Man weiß zur Genüge, daß thematische Untersuchungen (im Sinne von *matière*-

bewußtsein des Dichters sich unter anderem darin äußert, daß das gesamte Œuvre vom Dichter selbst geordnet oder «herausgegeben» wird.

[7] *Œuvres de Guillaume de Machaut*, ed. Hoepffner (*SATF*), Paris 1908, p. 1, V. 1–9.

[8] *Op. cit.*, p. 7, V. 43–45.

Katalogen) für den einzelnen Dichter unergiebig sind, der Literatursoziologie und der Traditionsgeschichte aber manche Resultate geliefert haben.

Machaut, von der Natur geformt und daher fähig, selbst neue Formen zu schaffen, schweigt sich aus über das auslösende Moment, die Inspiration. Im 15. Jahrhundert nun lassen sich Texte finden, wo Dichter sich zu diesem Problem äußern. Ich gebe zwei Beispiele, das eine von Alain Chartier, das andere von Georges Chastellain.

Um 1428 verfaßt Alain Chartier sein Traktat *L'Esperance ou consolation des trois vertus*, in dessen Prolog er *Dame Melencolie* auftreten läßt. Man hat kürzlich gezeigt, wie die Begegnung mit der Melancholie die Voraussetzung dafür schafft, daß dem Dichter die Inspiration zuteil wird[9].

> Et aprés grant foiblesse, long jeune, aspre douleur et estonnement de mon cervel, que Dame Melencholie tourmentoit entre ses dures mains, senti ouvrir, crouler, et remouvoir la partie qui au milieu de la teste siet en la region de l'imaginative, que aucuns appellent fantasie. Et à celle heure se presenterent au devant de ma pensee vers la partie senestre et plus obscure de mon lict, trois horribles semblances, en figure de femmes espouventables a veoir[10].

Die Melancholie setzt somit die Einbildungskraft, die Phantasie, in Bewegung: *ouvrir*, *crouler*, *remouvoir*, drei Verben verwendet Alain Chartier, um diesen wichtigen Prozeß zu veranschaulichen.

Es scheint mir nun bedeutungsvoll, daß Alain Chartier mit der medizinischen, d.h. materialistischen Auffassung der «inneren Sinne» operiert. Nach der Definition der Melancholie zitiert er geradezu Aristoteles:

> Melencholie, qui trouble les pensees, deseiche le corps, corrompt les humeurs, affoiblist les sensitifz esperits, et maine l'omme à languour et à mort. Par elle, selon la doctrine de Aristote, ont esté et sont souvent les haulz engins et eslevez entendemens des parfons et excellans hommes troublez et obscurciz, aprés frequentation de trop parfondes et diverses pensees. Car les quatre vertus sensuelles dedans l'omme que nous appellons sensitive, imaginative, estimative, et memoire, sont corporelles et organicques, et se peuent grever par trop souvent, ou en trop fort euvre les exploicter[11].

Alain Chartier spielt hier auf das pseudo-aristotelische *Problema* XXX, 1 an, wo in einer Verbindung von medizinischen Theorien und platonischem Gedankengut behauptet wird, alle außerordentlichen Geister seien Melancholiker gewesen, Heroen, Staatsmänner, Philosophen, Künstler und Dichter. Im Text Chartiers wird die θεία μανία nicht erwähnt, wohl aber die medizinische Komponente des Problems.

[9] HENRIK HEGER, *Die Melancholie bei den französischen Lyrikern des Spätmittelalters*, Bonn 1967, p. 200–209, besonders p. 208; RAYMOND KLIBANSKY, ERWIN PANOFSKY and FRITZ SAXL, *Saturn and Melancholy*. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art, London 1964, p. 220–225.

[10] HEGER, *op. cit.*, p. 202.

[11] HEGER, *op. cit.*, p. 202.

Läßt sich mehr dazu sagen? Werfen wir einen Blick auf den Kommentar, den der Arzt Evrard de Conty seiner Übersetzung der *Problemata* beigegeben hat[12]. Zunächst die Zusammenfassung: Aristoteles spreche

> generalment de toute excellence en quelconques matieres que ce soit; soit en art liberal ou en art mechanique, soit en art politique ou soit en poetrie, de l'art meismes de chevalerie et des faiz d'armes ...[13]

Weiter unten:

> Malacus qui devint maniaques et lors se monstra il estre meilleur poete qu'il n'avoit onques esté devant. On a ausi veu une femme sans lettre melencolieuse parler latin rethorique et congru tant qu'elle fu en sa melencolie qui mot n'en sceu parler quant elle fu garie, si comme il fu tesmoingné par un medecin digne de foy[14].

In diesem Fall, erklärt Evrard de Conty, sei die *vertu fantastique* betroffen worden. Nach dem aristotelischen Satz, daß der seelische Zustand vom Körper abhängig ist, muß angenommen werden, daß «la complexion ou humeur melencolique [...] encline plus l'ame a li retraire en soy et à vouloir aussi comme à fuir et eslongier les choses de dehors que nulle des autres complexions»[15]. Körpersäfte und Seele konzentrieren sich. Nun fügt aber Evrard de Conty der aristotelischen Erklärung noch eine astrologische bei[16]. Man muß nämlich wissen, daß alle irdischen Dinge «sont en vertu contenues et encloses ou ciel proporcionelment». Die Konzentration der Seele führt diese nicht nur «aux fantasies et aux similitudes des choses du monde», sondern gestattet ihr, die «impression de la vertu du ciel» zu empfangen[17].

Die Inspiration durch die Melancholie führt daher zunächst ins Dunkle, legt dort aber Kräfte bloß, dank denen *similitudes* und *vertus du ciel* geschaut werden können. Frei vom Materiellen, tritt die Seele dem Ewigen gegenüber. Darf man in diesem

[12] Nach ersten Sondierungen vermute ich, daß manches von Evrards Kommentar der *Expositio Problematum Aristotelis* (1310) des Pietro d'Abano entnommen ist. Evrard de Conty war Arzt Karls V., später der Königin Blanche von Navarra, der Wittwe Philippes VI. Seine Übersetzung muß er wohl nach dem Tode Karls V. (1380) angefertigt haben; cf. P. M. GATHERCOLE, *Medieval Science: Evrart de Conty*, *Romance Notes 6* (1965), 175–181. Ich zitiere nach der Handschrift BN fr. 210.

[13] BN fr. 210, f. 359c.

[14] BN fr. 210, f. 361a. Die Geschichte von der lateinisch redenden Frau (von einem vertrauenswürdigen Arzt verbürgt!) findet sich schon bei Pietro d'Abano; cf. *Saturn and Melancholy*, *op. cit.*, p. 95 N 94. Beim pseudo-Aristoteles heißt der in der Ekstase besser dichtende Mann *Marakos* von Syrakus; bei Antonio Guainerio, dem Vorläufer Ficinos, wird daraus *Marcus*, und bei Agrippa von Nettesheim *Malanchius*; cf. *Saturn and Melancholy*, *op. cit.*, p. 24, 95 und 356 N 253.

[15] BN fr. 210, f. 362b.

[16] Dabei fühlt er sich natürlich mit Aristoteles solidarisch. Die theologische Erklärung wird bemerkenswerterweise verworfen: *Li theologiens les ramainent aus esperis*. Diese Argumentation erscheint dem Arzt *moult legiere* und *qui couste pou a dire : «Un esperit l'a fait»* (f. 361c).

[17] BN fr. 210, f. 362c. Weiter unten faßt Evrard de Conty nochmals zusammen: «La vertu du ciel les esmeut et encline à ce penser ou dire pour la concatenacion et l'entretenement des figures du ciel presentes et passees et aussi à venir, et samblablement des choses de cest monde qui d'elles se deppendent et qui ensievent l'une l'autre» (f. 363c). Es ist kaum ein Zufall, wenn Alain Chartier zu Beginn seines Melancholie-Prologes dieser totalen Zeit (Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft) ausgeliefert ist.

Vorgang, wenigstens bei Alain Chartier, auch eine Erklärung für die Allegorie, d.h. für die Begegnung mit den personifizierten Ideen sehen?

Ähnlich und trotzdem anders liegen die Dinge bei Georges Chastellain. Ähnlich, weil auch bei ihm die Dichtung die Welt nicht verändert, anders, weil seine Inspiration nicht durch das Dunkel der Melancholie, sondern durch das Licht ausgelöst wird:

J'ay soing en cœur, mais non merancolie.
...
J'ay par dehors l'object d'une splendeur
Qui par dedens me rompt vertu visive.
...
Sans avoir vu, sans acquest de science,
Comme plein d'art me voy pressé d'escripre,
Et sans avoir de riens experience
User me faut de verbal sapience,
Comme pour tout l'univers circonscripre[18].

Hier wird deutlich, wie das Handwerk, *art*, ohne Erleuchtung nicht zum Wissen, *science*, zu führen vermag. Im weiteren Verlauf dieser Versepistel, die *le grand Georges* an Jean Robertet richtet[19], vergleicht sich der Dichter mit einem Spiegel:

Ne suis paon o sa plume doree,
Ne rossignol, ne merle en harmonie,
Ne suis en mer seraine esvigoree,
D'humain semblant portraicte et figuree
Qui cœurs endort et perd par symphonie;
Je suis un tout de la maindre maisnie
Du ciel, de l'air, de la mer, de la terre,
Gros comme un plonc et fraile comme un verre[20].

Das Bild vom Blei und vom Glas, dem Spiegel, wird in einer Prosaepistel an Antoine de Vergy noch deutlicher ausgeführt:

> Un cristal, mucié en un coffre, de soy ne peut donner lueur, quoyque l'abilitation de nature y est pour la donner et prendre: luy tyré dehors, quant donc le soleil en regarde le corps, il lui donne effet à l'incitation de nature [...]. Samblablement aussi tu dois noter de George, non que ce soit le cristal, mais le noir plonc[21].

[18] *Œuvres de Georges Chastellain*, éd. KERVYN DE LETTENHOVE, Bruxelles 1865, vol. VII, p. 168 und 169.

[19] Es handelt sich um einen Teil der *Douze Dames de Rhétorique*, einer Briefsammlung von Jean Robertet, Georges Chastellain, Antoine de Vergy und einem gewissen Monseigneur de La Rière. Der Briefwechsel darf wohl 1464 angesetzt werden. Cf. zuletzt dazu JEAN ROBERTET, *Œuvres*, éd. M. ZSUPPÁN (*TLF*), Genève 1970, p. 112.

[20] *Œuvres de Georges Chastellain* VII, p. 174. Zu dieser Stelle: M. MAURIN, *La poétique de Chastellain et la «grande rhétorique»*, *PMLA 74* (1959), 482–484.

[21] *Œuvres de Chastellain* VII, p. 154 und 155.

Die natürliche Veranlagung bedarf der Inspiration. Der Dichter vergleicht sich mit der dünnen Metallschicht, die, an sich stumpf, nur zu leuchten beginnt, wenn sie von diesem von aussen kommenden Licht getroffen wird.

Hier ließe sich ein längerer Exkurs anführen über die Lichtmetaphysik der Scholastik, über die im mittelalterlichen Platonismus verbreitete Auffassung des Lichtes als *forma rerum* oder über das Bild des Spiegels an sich, das in diesem Zusammenhang auf Augustin zurückzugehen scheint, der die menschliche Seele mit einem Spiegel, in welchem sich die Welt widerspiegele, verglichen hatte. Je reiner der Seelenspiegel, desto reiner wird auch das Bild der Welt, die ja als Schöpfung Gottes an sich gut ist. Der *specula* sind viele in der mittelalterlichen Literatur[22], doch da es uns hier um das Besondere geht, muß hervorgehoben werden, daß Chastellain wohl der erste ist, der auf den Spiegelvergleich zurückgreift, um das Problem der *Dichtung* und der *Inspiration* zu illustrieren. Andere Stellen aus Chastellains Werk zeigen uns, daß der Dichter des öftern resigniert feststellt, er sei nur ein *gros plonc*, d.h. er sehe sich außerstande zu dichten, weil das Licht nicht auf ihn falle. Heute würde er sagen, die Inspiration habe ihn nicht ergriffen. Die Welt muß sich ihm erschließen, damit er sie reproduzieren kann. Tritt dieser Fall aber ein, bemerkt Chastellain in der schon zitierten Epistel an Robertet, so nehme er den Dingen der Welt (Chastellain gebraucht das Verb *dépriver*) ihre Schönheit, ihre Tugend und ihre Form weg und werde durch sie besser und neu:

> Mais suis cellui qui a tous eux deprive
> Beauté, vertu conjoint emprés leur forme;
> Mais moy par eux je m'amende et reforme[23].

Die Vollkommenheit der Welt, einmal im Wort eingefangen, zieht auch den Dichter hinan. Dichten wird zur Erkenntnis. Das Wort bezeichnet nicht nur, sondern, *comme pour tout l'univers circonscripre*, eröffnet den Zugang zum Kosmos[24].

[22] Philosophische, theologische, moralische und naturwissenschaftliche Schriften brauchen den Spiegelbegriff jeweils verschieden. In der Lyrik, in den Lapidarien, bei Guillaume de Lorris, Jean de Meun, Guillaume de Digulleville, John Gower, undsoweiter undsofort, kann deshalb der Spiegel sehr verschiedene Funktionen ausüben. Eine gute Zusammenstellung wesentlicher *loci* bei RITAMARY BRADLEY, *Backgrounds of the Title «Speculum» in Mediaeval Literature*, *Sp. 29* (1954), 100–115; für die Lyrik zuletzt FREDERICK GOLDIN, *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*, Ithaca, N.Y., 1967. Das *gros plonc* Chastellains nimmt den Begriff der *grossities* des Körpers wieder auf; in diesen Zusammenhang gehört auch Chastellains Feststellung, er sei kein Engel. Cf. dazu DANTE, *De vulgari eloquentia*, I, iii, ed. A. MARIGO, Firenze 1948, p. 18.

[23] *Œuvres* VII, p. 174.

[24] Die Literarkritik war bis anhin schlecht beraten, Jean Robertets enthusiastische Äußerungen einfach als unverdauliche Hyperbolik abzutun. Hinter dem traditionellen Lobgesang steht eine *echte* und auch zu Recht bestehende Bewunderung. Jean Robertet schreibt etwa: «Tibi Eliconidas Pegaseum melos infudisse existimo; tibi obsequi Musas omnes atque astra favere cuncta credo» (*Œuvres de Chastellain* VII, 149). Oder: «George en son bers fut par les Heliconides enyvré» (*Œuvres de Chastellain* VII, 181; JEAN ROBERTET, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 131; es ist vollkommen unbegreiflich, daß in der Ausgabe von Robertets Werken die lateinischen Texte nicht aufgenommen worden sind).

Hier wartet der Forschung eine wichtige Aufgabe. Die *rhétoriqueurs* sind nämlich die größten Wortakrobaten, welche die französische Literatur kennt. Mit Begriffen wie Byzantinismus, Alexandrinismus, Asianismus und dergleichen ist nicht viel zu ihrem Verständnis gewonnen[25]. Die Frage muß lauten: Ist diese Flut von Synonyma, von identischen und Binnenreimen, von Variationen über eine Wortwurzel, von spiegelbildlichen Versen und Strophen – ist diese Flut von Worten eine Inflation oder ein Versuch, alle Möglichkeiten der Sprache durchzuexerzieren? Äußert sich darin ein Vertrauen oder ein Mißtrauen der Sprache gegenüber? Sind die stets neuen Kombinationen reine Spielerei von hochgebildeten, aber senilen Leuten, oder sind sie der Ausdruck einer verzweifelten Anstrengung, sich die Wirklichkeit durch das Wort zu erschließen und durch ungeahnte Wortzusammenstellungen versteckte Zusammenhänge der Wirklichkeit gleichsam zu provozieren und experimentell zu fassen? Oder: solange das Schreiben identisch sein kann mit der Enthüllung der Syntax der Welt, die als Text aufgefaßt wird (die Natur als Buch), solange ist Sprache

Noch dies zu Chastellain selber: Im *Temple de Bocace* betritt der Dichter das prächtige Gebäude, wo «y avoit une celeste clarté, ce sembloit, comme par infusion divine, et laquelle les histoires droit là peintes et sculptees en luisant porphire, faisoit ressembler quasi vives en representation» (*Œuvres* VII, 81). Die von Boccaccio im *De casibus* so meisterhaft erzählten Geschichten können nur durch *infusion divine* zu ihrer Leuchtkraft gekommen sein!

Hier sollte der Diskurs eigentlich bis zur Renaissance weiter geführt werden. Da uns die meisten Handbücher lehren, erst mit der *Pléiade* seien es wieder die Musen gewesen, die den Dichter inspiriert hätten, möchte ich, wenigstens in einer Anmerkung, auf einen Text von 1490–1494 hinweisen. In seinem *Sejour d'Honneur* stellt Octovien de Saint-Gelais dem vierten Buch eine *invocation à la muse* voran, wo Ausdrücke wie *paroy orde* oder *sens mémorial* noch an Chastellain erinnern, andere jedoch, die Muse, ihre *infusion* und ihre *grâce*, deutlich Späteres vorwegnehmen. Hier ein Auszug:

1 O d'eloquence extreme geniture,
Muse Clio, parfaicte en dictature,
Qui reparez foibles entendemens
Par voz tresclers et divins sentemens,
Embellissant la faulte vicieuse
De l'humain sens et la pernicieuse
Condition de nature terrestre,
En luy faisant chose haultaine congnoistre
Par le degout de vostre infusion
Qui separe celle confusion
Que terre avoit dedans la masse empraincte,
Renouvellant ainsy que chose paincte
Sur la paroy qui paravant fut orde,
14 Tant que vertu en nouveau lieu s'accorde
...
21 Puis que une foys celle grace est conceue
Et par travail solitaire receue
Dedens le clos du sens memorial,
24 Qui point ne fault jusqu'au terme final.

Die ganze *invocation* zählt 86 Verse. Ich zitiere nach Hs. BN fr. 12783, f. 132–132v.

[25] Das schließt nicht aus, daß die Antike aufschlußreiche Parallelen zu liefern vermag. Immer lesenswert ist z. B., was EDUARD NORDEN, *Die antike Kunstprosa* (Darmstadt 1958) über das Verhältnis von Rhetorik und Poesie, p. 883ss., berichtet.

Evidenz, da das *signifié* Realität ist. Wenn die *rhétoriqueurs* aber das Wortspiel ernst zu betreiben beginnen, muß da nicht angenommen werden, dies komme einem tiefen Bruch mit der mittelalterlichen Tradition gleich? Die *signifiants* würden sich somit eine eigene Welt schaffen, oder doch mindestens der Sprache eine eigene Wirklichkeit zugestehen.

Die Dichter äußern sich zur Inspiration, bevor diese in die Poetiken Eingang findet. Gegen 1480 erst spricht Regnaud le Queux in seinem *Instructif de la seconde rethorique*, der in den *Jardin de Plaisance* aufgenommen wurde und somit den ersten gedruckten Beleg liefert, vom Einfluß Apollons, allerdings in ungelenken und nicht sehr expliziten Versen:

Soubz l'espert de la region basse
D'Apolo, dieu de tresnoble sophie,
Ainsi que son influence jus passe,
Comme enseigne dame Philosophie
...
Recevez les impressions
De Clio et de Fronesis,
Dames de grans discrecions,
De Minerva aussi choisis
Et du dieu Appolo saisiz.
Les clers raiz fulgens d'eloquence
Par manipules grans merciz
L'on rende a la divine essence[26].

Klarer drückt sich 1548 Thomas Sebillet aus, und in Ronsard und Pontus de Tyard findet dann die Inspirationstheorie des *furor poeticus* ihre feurigsten Verfechter[27]. Doch wissen wir ja, wie ficinianisch-neuplatonisches Gedankengut schon vor der französischen Übersetzung des *Ion* im Jahre 1546 in Frankreich Eingang gefunden hat. Für den Mediävisten liegt das Problem darin, daß Ficinos Theorien nur eine Ausweitung dessen sind, was dem Mittelalter indirekt sehr wohl bekannt war. Cicero: Demokrit und Plato haben gesagt, es gebe keine Dichter *sine inflammatione animorum* und *sine quodam adflatu quasi furoris*; Horaz: *Excludit sanos Helicone poetas Democritus*; Ovid: *Est deus in nobis*; Isidor von Sevilla: *Etiam per furorem divini eodem erant nomine*[28]. Inwieweit sind diese Sätze der Alten im Spätmittelalter toter Buch-

[26] *Le Jardin de Plaisance et fleur de rethorique*, reproduction en fac-similé de l'édition publiée par Antoine Vérard vers 1501, Paris 1910, f. bv *verso* und f. cii *verso* – ciii *recto*. Zu den Poetiken gibt umfassend Auskunft W. F. PATTERSON, *Three Centuries of French Poetic Theory*, Ann Arbor 1936, doch scheint mit Patterson zu weit zu gehen, wenn er (I, 157) vom *Instructif* behauptet: «The first reference to the doctrine of «fureur poétique» in French critical literature.»

[27] HENRI FRANCHET, *Le poète et son œuvre d'après Ronsard*, Paris 1923.

[28] CICERO, *De Or.*, 2, 194, siehe auch *De divin.*, 1, 80, 33, und *Pro Arch.*, 18; HORAZ, *Ep.*, 2, 3, 296–297; OVID, *Fast.*, 6, 5 und *Ars amat.*, 3, 549; ISIDOR, *Etym.*, 8, 7, 3, dazu Stellen aus Seneca,

stabe geblieben? Inwieweit ist die «Renaissance» dieser Gedanken unabhängig von der Florentiner Akademie erfolgt[29]? Eine nicht allzu summarische Antwort auf diese Fragen kann heute noch nicht gegeben werden, setzt sie doch nicht nur eine Neulektüre der bekannten Texte voraus, sondern auch eine ganze mühsame Reihe neuer Lektüren, von den Kommentaren der erwähnten klassischen Texte[30] zu den zahlreichen kommentierten Übersetzungen und, vor allem, zum zeitgenössischen lateinischen Schrifttum.

Die neuere Forschung hat gezeigt, wie italienischer Einfluß schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Frankreich festzustellen ist, und zwar hauptsächlich derjenige Petrarcas und Boccaccios. Petrarca, der Ciceros *Pro Archia* wieder aufgefunden hatte, zitierte mehr als einmal die Stelle, wo es heißt, die höchsten Autoritäten wären der Ansicht gewesen, daß, im Gegensatz zu den andern Beschäftigungen und Lehren, die rein technisch bewältigt werden könnten, der Dichter von Natur zu seinem Beruf bestimmt sei und, in seiner rein geistigen Aktivität, gleichsam eine göttliche Inspiration eingehaucht bekomme[31]. Wenn nun Jean de Montreuil diese Stelle in einem Brief zitiert[32], ist das einerseits ein Hinweis darauf, wie rasch Petrarcas Schriften bei den französischen Humanisten Verbreitung gefunden haben, wirft aber anderseits den ganzen Fragenkomplex auf, mit dem dieser und eine Reihe anderer Texte der Zeit eng verbunden sind. Es geht um die Verteidigung der Poesie im Rahmen der humanistischen Bildung: Gegen die «Techniker», Juristen und Philosophen, und gegen diejenigen Theologen, die der Ansicht sind, die Glaubenswahrheiten brauchten

Plinius, Claudian. Cf. die von A. S. PEASE in seiner Ausgabe von Ciceros *De Divinatione* angegebenen *loci* (Urbana 1920, p. 237–239), oder E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1954, p. 467–468.

[29] 1534 schreibt z.B. Guillaume Télin in seinem *Bref sommaire des sept vertus, sept ars liberaulx, sept ars de Poesie ...*: «Poesie se comprent par divine maniere d'infusion de grace» (cf. J. E. CLARK, *An Early Sixteenth-Century Art poétique by Guillaume Télin*, *BHR 31* (1969), 129–137). Dieser Satz stammt fast wörtlich aus der 1520 veröffentlichten französischen Übersetzung des Polydor Virgil, der seinen Traktat über die Erfinder 1499 verfaßt hat. Dabei scheint mir von Interesse, daß Polydor Virgil sich *nur* auf die dem Mittelalter schon vertrauten Stellen stützt (Cicero, Horaz, Vergil, Ovid, Ennius). So macht es auch Guillaume Télin nichts aus, mittelalterliche Quellen zu benützen, etwa den Kommentar von Raoul de Presles zu Augustins *Gottesstaat*; im Ganzen atmet das *Bref sommaire* viel mehr den Geist des «Spätmittelalters» als denjenigen der Renaissance.

[30] Welches war z.B. die Reaktion eines mittelalterlichen Lesers auf eine Behauptung wie diese, die wir im Kommentar des Pseudo-Acronius zu Horazens Poetik lesen: *Ingenium solum sufficit ad poetam, non ars?*

[31] «Atque sic a summis hominibus eruditissimisque accepimus, ceterarum rerum studia et doctrina, et praeceptis et arte constare, poetam natura ipsa valere, et mentis viribus excitari, et quasi divino quodam spiritu inflari» (CICERO, *Oratio pro Archia*, 18). Von Petrarca in seiner ersten *Invectiva contra medicum* zitiert, dann wieder von Boccaccio in der *Genologia deorum* XIV, 7, später von Coluccio Salutati, *De Fato et Fortuna*.

[32] Im Brief *Auffugiente michi*; cf. *Epistolario*, *op. cit.*, p. 143; dazu EZIO ORNATO, *Per la fortuna del Boccaccio in Francia*, *SF 11* (1960), 260–267. Man beachte, daß es bei Jean de Montreuil heißt *poetriam natura ipsa valere* – nicht *poetam*, wie bei Cicero, Petrarca und Boccaccio.

keinen *ornatus*[33]. Die in Italien entbrannte Polemik gelangte rasch, z.T. über die päpstliche Kurie in Avignon[34] nach Frankreich und Burgund: außer Jean de Montreuil müssen hier noch Nicolas de Gonesse[35] und Jean Miélot[36] erwähnt werden. Man darf sicher annehmen, daß die Handschriften des 15. Jahrhunderts noch manchen Text bergen, der dieser Auseinandersetzung mehr Relief zu geben vermöchte. Bis auf weiteres scheint sich das französische 15. Jahrhundert vom Quattrocento in diesen Belangen in zwei wesentlichen Punkten zu unterscheiden:

Erstens findet sich im Frankreich des 15. Jahrhunderts keine Spur der heftigen Diskussionen, die im Quattrocento zwischen den Vertretern des Prinzips der *imitatio* und denjenigen des Prinzips der μανία und des ἐνθουσιασμός stattgefunden haben.

Zweitens wird der Dichter durch den göttlichen Wahnsinn, so wie er vom Quattrocento zum Teil begriffen wurde, zum Seher, zum Propheten, der sich in genau definierter Stufenfolge zum Göttlichen emporhebt. Und hier liegt der Bruch mit der mittelalterlichen Tradition: Der Dichter wird *vates*, die Dichtung Offenbarung[37]. Der Dichter wird Schöpfer und seine Dichtung bietet dem Publikum nicht mehr Selbstbestätigung. Machaut sprach von *former*, nicht von *créer*, denn Gott allein ist Schöpfer. Der mittelalterliche Dichter kann wohl die Welt erfahren, doch dabei vollzieht er nur eine schon bestehende Ordnung, stellt er einen Kosmos dar, in dem er selbst, sein Publikum und die Dinge ihren bekannten Platz einnehmen. Wohl zeigen uns die mittelalterlichen Wissenschaftseinteilungen (von denen manche in Frankreich entstanden sind), wie die Poesie sich langsam aus dem System der *artes* herauslöst und

[33] DARIO CECCHETTI, *L'elogio delle arti liberali nel primo Umanesimo francese*, *SF 28* (1966), 1–14. Cecchettis Resultate scheinen mir noch nicht alle gesichert. Vorzüglich ist die neueste Arbeit von EZIO ORNATO über die Beziehungen zwischen den Humanisten in Paris und in Avignon: *Jean Muret et ses amis Nicolas de Clamanges et Jean de Montreuil*, Genève–Paris 1969.

[34] Mussato, Petrarca (auch mit neuen Akzenten: *Oratores et poete extra Italiam non querantur* – was gleich den Protest der Nicolas de Clamanges und Jean de Montreuil herausfordert), Boccaccio und Salutati; dann, an der Kurie in Avignon, Francesco da Fiano.

[35] GIUSEPPE DI STEFANO, *Nicolas de Gonesse autore di una inedita difesa della poesia*, *SF 26* (1965), 208–210. Es handelt sich um eine *collatio quedam artis poetice probativa* in der Hs. BN lat. 7941. Der *sacre pagine professor* entnimmt seine Argumente Boccaccio, aber auch Macrobius, Horaz, Albertus Magnus, ja sogar der *Poetria* des Aristoteles (!). Mit Spannung erwarten wir die Publikation dieses nicht leicht lesbaren Textes.

[36] GIANNI MOMBELLO, *Per la fortuna del Boccaccio in Francia. Jean Miélot traduttore di due capitoli della «Genologia»*, in *Studi sul Boccaccio* I, Firenze 1963, p. 415–444. Miélot greift die *faux sages* an, deren Bauchrednerei (*genglerie d'estomac*) beweise, daß sie die Sieben Freien Künste und die Auctores verachten, *se disans estre tyrez aux haultaines choses par la doulceur de theologie*. Notieren wir noch, daß Jean Miélot *poemata* mit *poeterie* übersetzt.

[37] A. BUCK, *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen 1952; T. KARDOS, *Il concetto di «vate» e la coscienza della vocazione poetica agli inizi del Rinascimento, Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti. Atti. Classe di scienze morali e lettere. Anno accademico 127* (1964–65), vol. 123, Venezia 1965, p. 1–26. – Doch nichts ist einfach; man lese, was kürzlich über das Verhältnis von *vates* und *poeta* in augusteischer Zeit geschrieben wurde: J. K. NEWMAN, *Augustus and the New Poetry*, Bruxelles–Berchem 1967, p. 99–206.

verselbständigt wird. Eine eigentliche Theorie der *creatio* hat das Mittelalter aber nicht hervorgebracht[38].

Ich habe eingangs darauf hingewiesen, daß der Ausdruck *poétique* in Thomas Sebillets Traktat etwas Neues ist. 1521 noch schreibt Pierre Fabri in seinem *Grand et vray art de pleine rhétorique*, im Lateinischen werde zwischen *poète*, *orateur* und *rhétoricien* unterschieden, aber, fährt er fort, «confuseement notre vulgaire mect l'un pour l'autre, combien que l'orateur doit estre poete»[39]. Ich muß es mir hier versagen, die zahlreichen Belege anzuführen, die zeigen, wie in den zwanziger und in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts sich *poète* immer mehr durchsetzt[40], vielmehr möchte ich, rückwärts blickend, fragen, was denn *poétique* bedeutet in einer Zeit, in der die Poetiken als *arts de rhétorique* und die Dichter selbst als *rhétoriques*, *facteurs*[41] und *faiseurs* bezeichnet werden.

Poète selbst ist in Frankreich schon lange heimisch, nur meint es entweder die antiken Dichter oder, besonders häufig im Trojaroman, den Seher und Weisen[42]. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts wird *poète* schon allgemeiner verwendet, doch sind die Belege zu wenig eindeutig, als daß eine wirkliche semantische Ausweitung des Begriffes angenommen werden könnte[43]. Die Nähe des Lateins ist noch sehr lange spürbar. Der erste mir bekannte Beleg, wo *poète* einen modernen Dichter bezeichnet, stammt aus dem Kreis der Pariser Humanisten um 1400. Er findet sich in einem Brief Pierre Cols an Christine de Pisan anläßlich der *Querelle du Roman de la Rose*. Es ist die Rede von Jean de Meun:

> Aussi en ce pas là y faigny poetiquement, et aux poetes et paintres a toujours esté license pareille de tout faindre, comme dit Orace[44].

Wenn es sich hier vermutlich noch um eine direkte Übertragung aus Horazens *Ars poetica* (7–10) handelt, ist Pierre Col weiter unten deutlicher:

[38] Was nicht ausschließt, was ich weiter oben vermutet habe, nämlich daß nicht die Poetiken, wohl aber die *rhétoriqueurs* durch ihr besonderes Verhältnis zur Sprache *in praxi* Neues schaffen.

[39] Zitiert in *Fleurs de rhétorique*, ed. KATHLEEN CHESNEY, Oxford 1950, p. 95.

[40] Besonders aufschlußreich sind natürlich Beispiele, wo ein Autor bei der Neuauflage seiner Werke die «alten» Ausdrücke durch die modischen ersetzt; Clément Marot etwa, der in der *Epistre du despourveu*, 1519 geschrieben, in den Ausgaben von 1532 und 1533 *réthorique* verwendet, dies aber 1538 durch *poésie* ersetzt; cf. CLÉMENT MAROT, *Les épîtres*, ed. C. A. MAYER, London 1958, p. 99, V. 26; vgl. auch die Varianten zu V. 72 und 127.

[41] In der in Anmerkung 24 erwähnten *invocation à la muse* von Octovien de Saint-Gelais wird in Vers 28 sogar von der *fontaine factee* gesprochen.

[42] Außer den Wörterbüchern, cf. P. ZUMTHOR, *Note sur les champs sémantiques dans le vocabulaire des idées*, *N 39* (1955), 175–183; ders., *Pour une histoire du vocabulaire français des idées*, *ZRPh 72* (1956), 340–362.

[43] *Aalma* (1380): *poema* = *œuvre de poete*; *poesis* = *poetrie ou fiction*; *poetria* = *ars de poete*, *poetrie* (M. ROQUES, *Recueil général des lexiques français du moyen âge*, Paris 1938, vol. II, p. 319). Es ist auch nicht sicher, ob der im *Mariage* (Vers 3205) von Eustache Deschamps erwähnte *poète* sich auf den Dichter Deschamps selbst oder auf eine lateinische Quelle bezieht.

[44] C. F. WARD, *The Epistles on the Roman of the Rose and Other Documents in the Debate*, Chicago 1911, p. 60.

Sy estoit poete [sc. Jean de Meun] comme j'ay dit, pourquoy li plaissoit de tout parler par ficcion[45].

Genau zur selben Zeit und im selben Pariser Humanistenmilieu schreibt Jacques Legrand sein *Sophilogium*, das er auch gleich selber ins Französische übersetzt. Darin wird Boccaccio als *novellus poeta* angesprochen, und dieser Ausdruck wird in der Übersetzung, allerdings ohne Erwähnung von Boccaccios Namen, beibehalten: *les nouveaulx poetes*[46].

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wird *poète* hin und wieder auf zeitgenössische Dichter angewendet, doch handelt es sich hier immer noch um Einzelfälle. Jean Robertet sagt etwa von Georges Chastellain, er würde es verdienen

porter couronne
Des poetes que de vert on couronne[47].

Das sprechendste Beispiel liefert der *Séjour d'Honneur* von Octovien de Saint-Gelais, der in einem Lobgesang auf den *bon roi René* diesen als *poethe expert* anspricht. Im Hain der Philosophen, heißt es dann weiter, herrsche *licterature* und *celeste police*, worauf zunächst die alten Philosophen und Dichter aufgezählt werden, gefolgt von Jean de Meun, Dante (dessen *fainct langaige* und *poethiques vers* gelobt werden), Petrarca, Boccaccio, Alain Chartier und Jacques Milet. Für Octovien de Saint-Gelais ist Alain Chartier nicht nur *clerc excellent* und *orateur magnifique*, sondern auch *poethe hault et scientifique*[48]. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts endlich tritt *poète* gleichwertig neben *orateur, rhétoricien* und *acteur*, etwa bei Jean Lemaire de Belges, der Alain Chartier, Robert Gaguin und Guillaume Cretin als *poètes* und *orateurs* bezeichnet.

[45] WARD, *op. cit.*, p. 64. In den lateinischen Beiträgen Jean de Montreuils wird Jean de Meun einmal *philosophus et poeta ingeniosissimus* genannt, sonst aber *actor*, *auctor*, *doctor* oder *satiricus*; cf. *Epistolario*, Briefe 118, 120, 122 und 154. In der *Epistre d'Othea* (um 1400 geschrieben) gibt Christine de Pisan gewissen Miniaturen eine Erklärung bei, und zwar «affin que ceulz qui ne sont mie clers pouetes puissent entendre en brief la signification des hystoires de ce livre» (BN fr. 606, f. 1c). *Pouete*, hier noch im semantischen Feld von *philosophe*, meint deutlich Zeitgenossen.

[46] BN lat. 3235, f. 11d; BN fr. 24 232, f. 62a. Vgl. weiter unten N 64. Im *Estrif de Fortune et de Vertu* (geschrieben um 1448) nennt Martin Le Franc den bewunderten Alain Chartier *poete françois;* cf. A. PIAGET, *Martin le Franc*, Lausanne 1888, p. 190.

[47] *Œuvres de Chastellain* VII, p. 169. – In einer Versepistel an Chastellain ist auch Jean Castel der Auffassung, man sollte den Dichter *couronner de laurier*; *ibid.*, p. 143. Die italienischen Dichterkrönungen haben aber sonst in Frankreich kein Echo gefunden, weil die *puys* eine eigene Tradition hervorgebracht haben. Wenn z.B. der großmäulige Fausto Andrelini, der 1488 am französischen Hof auftaucht, sich *regius poeta* nennt, so geht diese Bezeichnung wohl über in die Übersetzung, die Guillaume Cretin 1509 von einem lateinischen Elaborat Andrelinis anfertigt: *royal poete lauree*, heißt es dort – aber der Ausdruck hat in den Werken Cretins sonst keinen Niederschlag gefunden.

[48] BN fr. 12 783, f. 120 und 124.

Poésie, selten und erst im 14. Jahrhundert belegt[49], wurde vor allem in Übersetzungen verwendet. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wird nun *poésie* von *poétrie* konkurrenziert, und es ist anzunehmen, daß ohne den gleich zu besprechenden Bedeutungswandel, *poétrie* sich im Französischen gehalten hätte, ähnlich wie im Englischen *poetry* und im Deutschen (bis Opitz) *Poeterey*. Im mittelalterlichen Latein war *poetria*, ursprünglich «Dichterin»[50], schon lange im Gebrauch, sei es in der eher technischen Bedeutung von *ars poetica* (vgl. die *Poetria nova* von Gottfried von Vinsauf) oder ganz allgemein in derjenigen von «Dichtung». Das Französische scheint vorerst dieser Entwicklung zu folgen. 1378 schreibt Jean Daudin im Vorwort zu seiner Übersetzung von Petrarcas *De remediis*, Demosthenes und Cicero seien *tres eloquens*, Homer und Vergil *tres solennelz poetes* gewesen, Petrarca aber sei heute

> pareil aux dessus nommez ou greigneur d'eulx en l'un ou en l'autre stille, c'est à dire en rhetorique et en poeterie[51].

Implizit wird hier Petrarca als *poète* bezeichnet, und explizit wird *poeterie* zur Dichtung überhaupt. Ähnlich auch in der Übersetzung des Valerius Maximus von Simon de Hesdin, der von Lukan zu berichten weiß, er habe die Schlacht von Pharsala in Verse gebracht «ainsi que par maniere de pouetrie»[52]. Das Lexikon *Aalma* hält 1380 fest: *poesis* = *poetrie ou fiction* (siehe Anmerkung 43). Aufschlußreich sind auch die Varianten der Übersetzung des Traktates über die Vier Tugenden von Martin von Braga, wo wir in einer *glose* sechsmal *poesie et fiction*, dreimal hingegen *poetrie et fiction* lesen[53].

Poétrie ist Dichtung, und Dichtung ist Fiktion. Da nun aber die Mythologie als poetische Fiktion *par excellence* aufgefaßt wurde, begann sich die Bedeutung von *poétrie* in Richtung auf die Mythologie hin zu verengen. Machaut:

> Et nymphes en poeterie
> Ce sont fees, je n'en doubt mie[54].

[49] Die Stelle, die GODEFROY 10, 364c aus Guillaume de Digulleville angibt, habe ich noch nicht nachprüfen können:

> Comme se la metamorphose
> L'en mettoit en langue rural
> Ou poesie est toute enclose,
> Exponible a bon sens moral.

Guillaume de Digulleville scheint auf Ovid anzuspielen; *poésie* wäre somit der versteckte Sinn, die Philosophie, deshalb auch *exponible*. Cf. die Texte zu N 55.

[50] Im Französischen selten; siehe GODEFROY 6, 244b, wo *poétries* in einer Übersetzung der *Consolatio* des Boethius die Musen bezeichnet. Im Mittelalter dürfte auch, je nach Handschriften, die *poetria Sappho* aus OVID, *Heroides*, 15, 183 bekannt gewesen sein.

[51] Text nach *SF 32* (1967), 215.

[52] Zitiert nach der Hs. Rh. hist. 162, f. 33d, der Zentralbibliothek Zürich. Diese Hs. fehlt in den neuesten Verzeichnissen der Valerius Maximus Übersetzungen.

[53] *Poesie et fiction* in Vat. 1514, f. 45b, Wien 3391, f. 60, BN fr. 581, f. 225, BN fr. 3887, f. 39v, BN fr. 25 270, f. 61, BN fr. 25 548, f. 289; *poetrie et fiction* in Chant. 282, f. 241b, BN fr. 1020, 123v, BN fr. 9186, 305c; nur *fiction* in BN fr. 190, f. 187d und BN fr. 1091, 3v.

[54] GODEFROY 6, 244b.

In der *Prison amoureuse*, in der sich ovidische und selbst erfundene «Mythologie» in eigenartiger Weise vermischen, erklärt der Dichter die *poétrie* selbst; zunächst:

> L'exposition de mon songe ne fet nulle mention de Phebus, de Pheton ne de la grant poetrie qui dedens est contenue.

Dann:

> Chiers amis, ceste est l'exposition que de mon rude et ignorant entendement je puis entendre sus la matere et ordenance de Phebus et de Pheton et de la poetrie qui est contenue en vostre songe[55].

Eustache Deschamps schließlich bezeichnet ein mythologisches Gedicht als *balade sur poeterie*[56].

Gleich wird auch das Adjektiv *poétique* verwendet. In seiner Übersetzung der *Civitas Dei* gibt Raoul de Presles mit *théologie poétique* das *genus mythicon* wieder[57]. Christine de Pisan unterscheidet ausdrücklich ein mythologisches Gedicht als *balade pouetique* von ihren gewöhnlichen dichterischen Erzeugnissen[58]. *Ballade poétique* heißt später auch ein mythologisch-astrologisches Gedicht von Jean Robertet[59], und bei Henri Baude werden nur die mythologischen Sprüche als *histoire poétique* bezeichnet[60]. *Poétique* ist demnach gleichzusetzen mit *mythologique*. Für unsere Epoche ist diese Überlagerung des Poetischen und des Mythologischen außerordentlich bedeutsam.

Es erstaunt nun nicht mehr, wenn die *poétrie* um das Jahr 1400 die Bedeutung von *fabularius*, d.h. einer mythologischen Stoffsammlung für Poeten, erhält. So können gewisse *arts de rhétorique* eine *poétrie* enthalten. Damit tritt eine deutliche Trennung zwischen *art de rhétorique* und *poétrie* ein: Das eine gibt die Regeln der Verskunst, das andere den Gegenstand der Dichtung. Kronzeuge ist hier ein Text des schon erwähnten Jacques Legrand. Wir lesen in seinem *Archiloge Sophie*:

> *Ci parle de poetrie et comment on doit user de ycelle*
> Poetrie est science qui aprent à faindre et à faire fictions fondees en raison et en la semblance des choses desquelles on veult parler, et est ceste science moult necessaire à ceulz qui veulent beau parler, et pour tant poetrie, à mon avis, est subalterne de rethorique.

[55] JEAN FROISSART, *Œuvres*, ed. SCHELER, Bruxelles 1870, vol. I, p. 341 und 346. Froissarts *poétrie* nähert sich damit Guillaume de Digullevilles *poésie*; vgl. *supra* N 49.

[56] *Œuvres* (*SATF*), Paris 1878, vol. I, p. 251–252.

[57] GODEFROY 10, 364b; *Civ. Dei* 6, 5. ZUMTHOR, *ZRPh 72*, 360: «Le traducteur du 14e siècle a donc utilisé *poétique* dans le sens assez particulier de 'propre aux fictions cosmogoniques des poètes' [...] il faut considérer *poétique* comme un hapax.» Eben nicht. Im Kommentar Raouls zu *Civ. Dei* 6, 6: *de Theologia mythica, id est fabulosa*, heißt es wieder: *theologie fabuleuse, c'est à dire poeticque* (BN fr. 17, f. 333d). – Cf. auch BOCCACCIO, *De Genologia*, 15, 8.

[58] *Œuvres poétiques* (*SATF*), Paris 1886, vol. I, p. 90.

[59] *Œuvres, op. cit.*, p. 95.

[60] HENRI BAUDE, *Dictz moraulx pour faire tapisserie*, ed. A. SCOUMANNE, Genève 1959, Nr. 1 und 2.

Bien est vray que aucuns dient l'opposite, come Alpharabe, en son livre *de la Division des sciences*, lequel dit que poetrie est la derreniere partie de logique, et dit oultre plus que poetrie est science qui aprent à versifier et à ordonner ses moz et ses paroles par certaine mesure; mais, à mon avis, ceste opinion n'est pas raisonnable, car poetrie ne aprent point à argüer, laquelle chose fait logique, poetrie aussi ne moustre point la science de versifier, car telle science apartient en partie à gramaire et en partie à rethorique; et pour tant, à mon avis, la fin et l'entencion de poetrie si est de faindre hystoires ou autres choses selon le propos duquel on veult parler, et de fait son nom se demonstre, car poetrie n'est autre chose à dire ne mais science qui aprent à faindre[61].

Die *poétrie* ist für Jacques Legrand also keine *ars poetica*, sondern ein Handbuch der Fiktion, das mythologische oder auch biblische Geschichten aufschlüsselt.

Mythologie, Fiktion, Dichtung: diese drei sind untrennbar miteinander verknüpft. Es besteht kein Zweifel, daß Jacques Legrand Boccaccios *De Genologia deorum* gut gekannt hat. Dieser Traktat ist an und für sich schon ein Beweis für die enge Verbindung von Mythologie und Dichtung, schließt doch Boccaccio sein mythologisches Handbuch mit einer Verteidigung der Poesie. Wenn die Mythologie aber an sich poetisch erscheint, so wird immer mitverstanden, daß die Fabeln *figmenta*, als solche aber Träger von Wahrheit sind. In der *poétrie* wird diese verborgene Wahrheit katalogartig, gleichsam als Rohmaterial, bereitgestellt.

Man darf ohne Übertreibung sagen, daß das 14. Jahrhundert in Frankreich ein mythologisches Jahrhundert ist. Es wird eröffnet durch den umfangreichen *Ovide moralisé*, einer Übersetzung von Ovids *Metamorphosen*, in der jede Fabel nach dem mehrfachen Schriftsinn ausgelegt wird. Dieser mehrfache Schriftsinn ist jedoch nicht einfach derjenige des Bibelexegese, sondern derjenige, der schon in der Antike praktiziert wurde, etwa in der Gnosis, oder von Euhemeros, oder von gewissen christlichen Apologetikern, die so die unmoralischen mythologischen Geschichten zu «retten» versuchten. Der anonyme Verfasser des *Ovide moralisé* verwendet die euhemeristische,

[61] E. LANGLOIS, *Recueil d'Arts de seconde rhétorique*, Paris 1902, p. VIII–IX. Ich zitiere nach Hs. BN fr. 24 232, f. 61c/d. Der lateinische Text ist etwas kürzer, mit geringfügigen Varianten, z.B.: *poetria* [...] *non habet pro obiecto metrificare, sed potius fingere sive sit in prosa sive in metro*, und die Etymologie: *poetria dicitur a poyo poys quod est fingere* (BN lat. 3235, f. 11d). Die eigentliche *poétrie* findet sich aber nur im französischen Text. Sie zerfällt in zwei Teile; im ersten werden die mythologischen Gestalten in der Reihenfolge von Ovids *Metamorphosen* aufgeführt, wobei die Rubriken einen Katalog moralischer Begriffe ergeben (Beginn: *dissimulacion* = Saturn, traurig und bleich; *fausseté* = Saturn mit Sichel und ein Drache, der sich in den Schwanz beißt usw.); im zweiten Teil werden biblische Gestalten in alphabetischer Reihenfolge vorgestellt (*Aaron*, *Abel* bis *Thamar* und *Zorobabel*), wieder mit Rubriken, wie *prelacion*, *innocence* usw. – Es muß hervorgehoben werden, daß Jacques Legrand *poétrie* auch im Sinne von Dichtung verwendet, und zwar bei der Diskussion der verschiedenen Dichtungsarten, von denen er sieben aufzählt. Ich vermag nicht zu sagen, ob Jacques Legrand den Alfarabi gelesen hat; möglicherweise stützt er sich nur auf das *Speculum doctrinale* 4, 109, wo Vincent de Beauvais nach einem Zitat aus Alfarabi ebenfalls sieben Dichtungsarten aufzählt. Dies würde auch die verschiedene Verwendung von *poétrie* bei Jacques Legrand erklären.

die naturalistische und die moralische Auslegungsmethode, fügt aber jedesmal noch eine christliche, figurale, allegorische Erklärung bei; das ist auch die Bedeutung des Verbes *moraliser*. In der Mitte des 14. Jahrhunderts verfaßt der Livius-Übersetzer Pierre Bersuire seinen *Ovidius moralizatus*, der noch zu Beginn des 16. Jahrhunderts vom Humanisten-Verleger Josse Bade herausgegeben wurde, weil Bersuire, wie es im Vorwort dieser Ausgabe heißt, *fabulosas narrationes ad severas morum castigationes convertit*[62]. Wir stoßen hier *en passant* auf einen der Grundzüge des französischen Humanismus, nämlich auf seine wesentlich moralische Ausrichtung. Für die Götterbeschreibung war Bersuire von der Ekphrasis des Syphax-Palastes in der *Africa* seines Freundes Petrarca ausgegangen. Während Petrarca dort, wo er sich nicht, in der Rehabilitierung als poetisches Thema, an die reine Beschreibung der Göttergestalten hält, diese selben Götter ausdrücklich verurteilt[63], fehlt bei Bersuire und in der ganzen französische Literatur seiner Zeit die Polemik gegen die heidnischen Götter fast völlig[64], da diese, gleichsam entschärft, nicht als Vertreter einer Religion, sondern als poetische Bilder, als Allegorien, als Träger verborgener moralischer, physischer oder historischer Wahrheiten aufgefaßt werden.

Dieses wenn man will: objektive, im Sinne der Zeit wissenschaftliche Verhältnis zur Mythologie tritt besonders deutlich in Erscheinung in einer umfangreichen, gegen 900 Folio-Seiten umfassenden, mythologischen Enzyklopädie vom Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts, nämlich im Kommentar zu den *Echecs amoureux*[65].

[62] PETRUS BERCHORIUS, *Reductorium morale*, liber XV, cap. I. Nach dem Pariser Druck von 1509 hg. vom Instituut voor Laat Latijn der Universität Utrecht, 1960. – Josse Bade ist sogar der Ansicht, das Werk sei vor allem den Predigern unentbehrlich, eine deutlich «spätmittelalterliche» Auffassung, denn im Grunde genommen machen auch die Pierre Bersuire und Jacques Legrand keinen Unterschied zwischen *exemplum*, *apologue*, Fabel und mythologischer Fiktion.

[63] E. LEUBE, *Petrarca und die alten Götter. Zum Bild der antiken Mythologie in der «Africa» und im übrigen lateinischen Werk des Dichters*, *RJb. 11* (1960), 89–107.

[64] Jacques Legrand schreibt im *Archiloge Sophie*: «Touteffois aucuns veulent dire que poetrie est science frivole et sans utilité, car elle aprent à mentir, et contient en soy pluseurs choses abhominables en parlant des dieux et des deesses. Mais, à mon jugement, ceulz qui ainsi dient, ne scevent que c'est de poetrie. Car poetrie est bonne science fondee en raison et en vraye philosophie. Bien vray est que pluseurs poetes ont abusé de ceste science en faignant choses moult laides à reciter. Et quant ad ce, ilz ne sont pas dignes de estre poetes nommez. Et de fait, les nouveaulx poetes reprenent pluseurs anciens à cause des fictions laides et desplaisantes, lesquelles ont faittes en pluseurs de leurs livres. Et ad ce propos nous lisons comment Bocace, en son livre *de la Genealogie des dieux*, reprent les poetes dessusdis en disant: Pluseurs diz poetes faingnent leurs dieux luxurians et les dient enforceurs de pucelles, lesquelles choses sont laides à dire. Et pour tant, quant ad ce, ilz sont moult à reprover.» (BN fr. 24 232, f. 62a/b).

Ähnlich lautende Stellen lassen sich auch bei Christine de Pisan finden. Es bleibt noch zu untersuchen, inwieweit es sich bei derartiger Verteidigung der Fabel nicht um einen italienischen Import handelt, der mehr die Humanisten als die Dichter in Vulgärsprache betrifft.

[65] Der Kommentar zu den *Echecs amoureux* ist in fünf Handschriften erhalten, alle in der BN: fr. 143 (Miniaturen), 1508, 9197 (Miniaturen), 19114 und 24 295. Die Hss. ohne Miniaturen sind aus Papier; das früheste Wasserzeichen ist um 1420 belegt. Nach einem minutiösen Vergleich der Handschriften gebe ich BN fr. 24 295 den Vorzug.

In zwei Handschriften geht dieser Kommentar interessanterweise zusammen mit dem *Archiloge Sophie* von Jacques Legrand[66]. Der Prosatext der *Echecs amoureux* besteht aus zwei Teilen. Im ersten liefert er das wohl umfassendste mythologische Handbuch, das je im Mittelalter in Frankreich geschrieben worden ist. Der Verfasser geht aus von Bildbeschreibungen der Planetengötter[67] und kommentiert diese historisch, astrologisch, physisch und moralisch. Der zweite Teil ist ein umfassender Kommentar zu den *Echecs amoureux* – der erste französische Kommentar zu einer französischen Dichtung. Damit wird die Dichtung in der Muttersprache «kommentarfähig», d.h. sie wird gleich hoch bewertet wie die klassische Literatur. Weiter wird ausführlich dargetan, daß die Dichtung auch in der Muttersprache einen verborgenen Sinn birgt. Schließlich wird, gleichsam als Modell poetisch versteckter Wahrheit, die Mythologie in breitester Form erklärt und dies, im Gegensatz etwa zu den früheren Ovidkommentaren, ohne jegliche *moralisation*. Der Ansatzpunkt ist in der Tat nicht mehr Ovid, sondern die Astrologie, d.h. die Wissenschaft. Nicht von ungefähr versucht der unbekannte Verfasser dieses Monumentalwerkes eine Theorie der Fiktion aufzustellen, ganz im Sinne von Jacques Legrand, der ja geschrieben hatte: *Poetrie est une science qui aprent à faindre.*

Die Fiktion wird rehabilitiert – aber stets nur im Hinblick auf die von ihr versteckte Wahrheit. Bei Christine de Pisan trägt die Fiktion sogar den Namen *poésie*:

> Comme en general le nom de poesie soit pris pour fiction quelconques, c'est à dire pour toute narracion ou introduction apparaument signifiant un senz, et occultement en segnefie un aultre ou plusieurs, combien que plus proprement dire celle soit poesie, dont la fin est verité, et le procès doctrine revestue en paroles d'ornemens delictables et par propres couleurs, lesquelz revestemens soient d'estranges guises au propos dont on veult, et les couleurs selon propres figures[68].

Hier wäre eine Frage einzuwerfen, die, wie so manche andere, noch auf eine Antwort wartet. In der aristotelischen Terminologie hat der Begriff *poetisch* eine ganz spezielle Bedeutung, die im Mittelalter wohl bekannt war. Jede *scientia* ist entweder praktisch oder poetisch oder theoretisch. So heißt es etwa bei Albert dem Großen: *Omnis scientia aut practica sive moralis, aut poetica sive factiva et artificialis, aut est theorica*[69].

Ποίησις wird mit *effectio* wiedergegeben, womit man eine Handlung meint, deren

[66] Eine dieser Handschriften (BN fr. 143) wurde für den späteren König Franz I. und seine Schwester Marguerite angefertigt, was einmal mehr bestätigt, wie sehr der Anfang des 16. Jahrhunderts noch mit dem sogenannten Spätmittelalter zusammenhängt und wie nützlich es wäre, einen Katalog derjenigen Handschriften zu besitzen, die während der ersten 50 Jahre nach Aufkommen des Buchdrucks noch abgeschrieben wurden.

[67] Am Anfang stehen noch *Fortune* und *Nature*.

[68] *Le livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, ed. SOLENTE, Paris 1940, vol. II, p. 176. In der *Esperance* von Alain Chartier ist von *poesies fictoires* die Rede (D. POIRION, *Le poète et le prince*, Paris 1965, p. 105 N 10).

[69] Zitiert nach J. MARIÉTAN, *Le Problème de la classification des sciences d'Aristote à saint Thomas*, Saint-Maurice und Paris 1901, p. 158.

Resultat von ihr verschieden ist. In unserem Zeitabschnitt wird, neben *rhétorique*, sehr häufig der Dichter auch als *facteur* oder *faiseur* bezeichnet. Liegt der von mir vermutete Zusammenhang mit aristotelischen Denkgewohnheiten vor, würde das bedeuten, daß der *facteur* bei seinem Tun stets das von diesem verschiedene Resultat im Auge hat. Die Dichtung des *facteurs* bedeutet immer etwas anderes, als der Wortsinn angibt. Für die mythologische, eben der *poétrie* verpflichtete Dichtung trifft das sicher zu.

Ich möchte vom Theoretischen noch einmal zu einem literarischen Text kommen. Ich entnehme ihn der erzählerischen Dichtung Jean Froissarts. Froissart, ein Zeitgenosse Boccaccios, ist einem regelrechten «Zwang» zur ovidischen Fabel unterworfen, denn zu mehreren Malen tischt er Geschichten auf, die er bei Ovid gefunden zu haben vorgibt, die er aber selbst erfunden hat: Pynoteus und Neptisphele, Papirus und Idorée, Ydropus und Neptisphoras, Architeles und Orphane nennt Froissart die seiner Phantasie entsprungenen Liebespaare. Zu diesen pseudoovidischen Geschichten gesellen sich mythologische Fabeln in großer Zahl. Darf man diese als reine Ornamente ansehen? Nehmen wir die *Espinette amoureuse*, eines der letzten großen *dittiers* Froissarts[70]. Wie der Titel besagt, ist der Gegenstand dieses Gedichtes eine Liebesgeschichte, auf deren Wechselfälle ich hier jedoch nicht einzutreten brauche, denn das Thema liegt bei der Frage nach Sein und Schein, nach Dichtung und Wahrheit, wie Froissart an zentraler Stelle durch eine äußerst persönliche Verwendung des Traum- und Spiegelmotivs darzutun weiß. Als Einleitung zu seiner *Espinette amoureuse* schildert nun Froissart seine sorglose Kindheit – übrigens die erste Kindheitsdarstellung in der französischen Literatur. Man hat gesagt[71], diese Erinnerung an die Kindheit, deren Spiele ja für alle ähnlich sind, halte das Ich des Dichters in einer gewissen Distanz, jenes Ich, nach dem wir heute zu fragen gewohnt sind, das aber den Auftraggeber jener Zeit nicht interessiert. Diese Interpretation mag stimmen. Und wie alle Interpretationen einer Dichtung schließt sie andere Lesarten nicht aus. Die mythologische Fabel scheint mir hier neue Perspektiven zu eröffnen. Daniel Poirion hat kürzlich für unsere Epoche sehr schön die Bedeutung des «sozialen Zwangs» hervorgehoben. Der Dichter ist von seinem Brotherrn abhängig. Über Froissarts Leben sind wir leider in diesem Zusammenhang noch zu wenig unterrichtet. Im 14. Jahrhundert gab es z. B. in Lille eine *fête de l'épinette* – hat diese etwas mit der *Espinette amoureuse* zu tun? Auf jeden Fall dürfen wir in Froissarts *Espinette amoureuse* eine Auftragsdichtung sehen, deren Gegenstand, die Liebesgeschichte, die dem Dichter auch nicht überzeugend geraten ist, vorgeschrieben war. Damals zählte Froissart etwa vierunddreißig Jahre. Diese Altersangabe ist mehr als ein biographisches Detail. Froissart glaubte nämlich an eine astrologisch bedingte Entwicklung

[70] *Espinette* heißt Dornbusch. Ausgabe von A. Fourrier, Paris 1963.
[71] Poirion, *op. cit.*

des Menschen: Die zarte Jugend stand im Zeichen des Mondes, dann folgte Merkur, dann Venus, die Zeit der Liebe, darauf die Sonne, dann Mars, Jupiter und schließlich Saturn[72]. Mit vierunddreißig Jahren steht der Dichter gerade am Übergang von der Sonne zum Mars; die Zeit der Jugend, auch die Zeit der Liebe ist endgültig vorbei, dessen ist sich der Dichter bewußt. Diese entschwundene Zeit vermag nur noch in der Erinnerung heraufbeschworen zu werden. In der *Espinette amoureuse* erzählt nun Froissart die Fabel von Apollo und Daphne, die Geschichte des Sonnengottes, der vergeblich einer Diana geweihten Jungfrau nachstellt. Was soll diese mythologische Geschichte? Ich glaube, wir dürfen sie mit der Situation des Dichters in Zusammenhang bringen. Die der Diana geweihte Daphne steht für die Mondzeit, d.h. für die frühe Jugend. Wenn der Sonnengott Apollo sich nicht mit dieser Daphne vereinigen kann, bedeutet dies, daß der am Ende der apollinischen Sonnenzeit stehende vierunddreißigjährige Froissart der Kindheit nicht mehr habhaft wird. Doch gerade im 14. Jahrhundert beginnt Daphnes Lorbeer die Dichter, *poetae laureati*, wieder zu krönen. In der Dichtung, so will es scheinen, vermag die entschwundene Kindheit wieder aufzuleben. Apollo als Dichter fängt die jugendliche Daphne im Wort ein. Froissarts Fabel von Apollo und Daphne in der *Espinette amoureuse* ist mehr als ein Ornament.

Die mythologische Fabel ist ganz allgemein mehr als ein Ornament. Als *poétrie* wird sie der Dichtung gleichgesetzt. Poetisch ist in der damaligen Zeit nicht, was in Versen geschrieben ist, noch weniger, was einen «poetischen Zustand» zu fixieren sucht – poetisch ist die allegorische Mythologie, die dem Dichter gestattet, die Wahrheit zu verschleiern. In der Renaissance lebt dieser Geist der *poétrie* unvermindert weiter[73]. Was die Renaissance-Dichter von denjenigen des Mittelalters unterscheidet, ist nicht die Auffassung von der *poétrie*, sondern diejenige vom *poète*, vom Dichter. Beiden Epochen gemeinsam ist aber, jenseits aller theoretischen Rechtfertigung der Fabel, daß diese Fabel sie in ihren Bann schlägt, weil sie Überzeitliches in verführerischer Form verkörpert. Ein Ausschnitt aus dem Vorwort, das Jean Thénaud (Ende 15. Jahrhundert) seiner *poétrie* voranstellt, läßt nochmals deutlich werden, wie vielseitig die *étude poétique* die Menschen damals angesprochen hat:

> Les anciens Grecz faisoient instruyre leurs enfans en poeterie, laquelle disoient estre le puys de sapience et le fondement de philosophie (et non sans cause). Car l'estude poeticque exerce jeunesse, resjouit vielesse, donne constance en adversité, modere prosperité, ouvre l'esprit, polit la langue et enrichit son possesseur. Car selon Platon ou livre *de legibus* et Origene en *Periarchon*, les poetes sont rempliz de neupme et esprit divin. Et

[72] *Le joli buisson de Jonesse*, V. 1554–1707, *Œuvres*, ed. SCHELER, Bruxelles 1871, vol. II.

[73] Das Adjektiv *poétique* heißt dann generell «einen verborgenen Sinn habend». Das schönste Beispiel liefert wohl Bonaventure des Périers mit seinem *Cymbalum mundi* (1537), wo es im Untertitel heißt *contenant quatre dialogues poetiques*: Die Gelehrten streiten sich heute noch um den «verborgenen Sinn» dieser meisterhaften, und *poetischen*, Satire.

bien le congnoissoit Ovide, quant disoit: *Est deus in nobis, agitante calescimus illo*; et ailleurs: *Est deus in nobis, sunt et commercia celi, sedibus ethereis spiritus ille venit*[74].

Zürich *Marc-René Jung*

[74] BN fr. 2081, f. 1v–2. Thénaud war Franziskaner. Die Ovidzitate stammen aus *Fasti* 6, 5 (wo es in den heutigen kritischen Ausgaben *candescimus* lautet) und *Ars amat.* 3, 549–550.