

# Zum Verständnis des "Courtois d'Arras"

Autor(en): **Kreutzer, Winfried**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Vox Romanica**

Band (Jahr): **33 (1974)**

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-26597>

## **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.

## Zum Verständnis des «Courtois d'Arras»

Unter den Zeugnissen des pikardischen Theaters des 13. Jhs., dem *Jeu de St. Nicolas* des Jean Bodel, dem *Jeu de la Feuillée* des Adam de la Halle, der Farce *Le Garçon et l'Aveugle* und dem *Courtois d'Arras* scheint letzterer im Interesse der Literaturhistoriker eine sekundäre Rolle zu spielen. Hauptgrund dürfte vor allem die «Durchsichtigkeit» und scheinbare Problemlosigkeit des Stückes sein, bei dem es sich um eine getreue Adaptation des allseits bekannten Gleichnisses vom Verlorenen Sohn handelt. Wo der Leser ratlos oder fasziniert vor dem *Jeu de la Feuillée* steht, dem der Reiz einer gewissen Unverständlichkeit anhaftet, und Bodels *Jeu de St. Nicolas* und *Le Garçon et l'Aveugle* weitführende Spekulationen über die Mentalität des mittelalterlichen Menschen erlauben, bietet der *Courtois* nichts dergleichen – es sei denn, die «Prasserszenen», die dann auch meist das einzige sind, das Literaturgeschichten am *Courtois* erwähnenswert finden; auch Jean Frappier, dessen Behandlung des *Courtois* im Rahmen seiner Vorlesungspublikation *Le théâtre profane en France au moyen-âge (XIII<sup>e</sup>–XIV<sup>e</sup> siècle)*<sup>1</sup> die einzige umfangreichere Besprechung dieses Werkes in neuerer Zeit ist, interessiert sich besonders für das Komische des Stückes und widmet demgemäß den Wirtshausszenen breitesten Raum. Und so sehr er bereit ist, die Qualität des Stückes anzuerkennen, so deutlich markiert er doch auch in der Ablehnung der von Guesnon vorgetragenen These, der Verfasser des *Courtois* könne Jean Bodel sein, die Unterlegenheit des Stückes gegenüber dem *Jeu de St. Nicolas*: der Verfasser des *Courtois* könne nach der Qualität des Stückes bestenfalls ein Schüler Bodels sein – wenn auch ein hervorragender<sup>2</sup>.

Bei dieser Lage der Dinge stellen Äußerungen wie die Jean Charles Payens, so summarisch sie sein mag, eine Seltenheit dar:

*Courtois d'Arras* est déjà classique par sa cohérence: une aventure unique et l'unité du temps. Le théâtre médiéval est-il en train d'inventer ses règles<sup>3</sup>?

– eine Frage, die er mit Blick auf das *Jeu de la Feuillée* allerdings selbst verneint.

Es scheint uns indes, daß der *Courtois d'Arras* etwas Aufmerksamkeit verdient hätte. Er ist eines der ältesten Zeugnisse des pikardischen Theaters, denn er dürfte nur wenig nach dem *Jeu de St. Nicolas* entstanden sein, wenn nicht sogar gleichzeitig damit: Faral nennt aufgrund sprachlicher Kriterien als Entstehungszeit das Ende des 12. oder den Anfang des 13. Jhs., als *terminus ante quem* das Jahr 1228<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Paris s. d., p. 52–67.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 53.

<sup>3</sup> *Le Moyen Age. I. Des origines à 1300*, Paris 1970, p. 204.

<sup>4</sup> In der *Introduction* zu *Courtois d'Arras, jeu du XIII<sup>e</sup> siècle*, ed. EDMOND FARAL, Paris 1967, p. IV. Unsere Textzitate folgen dieser Ausgabe.

Der *Courtois* verdiente auch Beachtung infolge seiner Zwitterstellung zwischen dem religiösen und profanen Theater. Er verdiente Beachtung als wohl erste theatralische Bearbeitung des Gleichnisses vom Verlorenen Sohn, das im Laufe der folgenden Jahrhunderte immer wieder «Dramaturgen», z. T. mit eindeutigen weltanschaulichen Zielsetzungen – man vergleiche etwa die sehr gewagte Umdeutung und Umformung der Parabel in Burkard Waldis' Reformationsstück «De parabell vam vorlorn Szohn», das 1527 in Riga erschien – anregte<sup>5</sup>. Und schließlich zeugt, wie wir glauben, der *Courtois* von einem ausgeprägten künstlerischen Gestaltungswillen: der Autor erkennt, sei es intuitiv, sei es aufgrund von Erfahrung, gewisse Notwendigkeiten und Möglichkeiten dramatischer Gestaltung und erzielt aufgrund dieses Wissens offenbar bewußt bestimmte Effekte. Ein eingehender Vergleich mit dem Text des Evangeliums soll dies zeigen.

Der Gang der Handlung folgt im wesentlichen dem im Evangelium vorgezeichneten Ablauf (Lukas 15, 12–32). Dabei hat der Dichter des *Courtois* allerdings verschiedenen Handlungsschritten innerhalb dieses Ablaufs durch extensivere Bearbeitung ein größeres Gewicht gegeben. Das Gleichnis, das im Evangelium insgesamt 21 Verse umfaßt, verwendet für die Erzählung bis zum Verlust des Vermögens gerade zwei Verse; demgegenüber nimmt dieser Teil der Handlung im *Courtois* 430 Verse ein, das sind fast  $\frac{2}{3}$  der 664 Verse, die der ganze *Courtois* umfaßt<sup>6</sup>. Der Hauptanteil dieser 430 Verse fällt auf die Wirtshausszene (v. 103–430), die im Evangeliumstext mit gerade einem Vers abgehandelt wird (Lukas 15, 13). Das Evangelium erwähnt dann eine Hungersnot im Lande (Lukas 15, 14), ein Detail, das im *Courtois* weggelassen ist. Anders als im Evangelium findet sich im *Courtois* eine auch durch das Versmaß vom restlichen Text abgesetzte Klage des Courtois (v. 431–450), in der eine Bilanz der momentanen Situation des Courtois gezogen wird. Es folgen in proportional etwa gleich extensiver Behandlung in beiden Texten die Anstellung durch den Bürger, der Entschluß, zum Vater zu gehen, sowie das Wiedererkennen und die Begrüßung durch letzteren (Lukas 15, 16–21; v. 486–631), wobei sich die Texte allerdings in Handlungsdetails unterscheiden. Der im Evangelium sich anschließende

<sup>5</sup> Cf. ELISABETH FRENZEL, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 21963, p. 590s. – Einen guten Überblick über Bearbeitungen des Stoffes, hauptsächlich nach der Reformation, bietet J. F. M. KAT, *De Verloren Zoon als letterkundig motief*, Amsterdam 1952. Der *Courtois* wird hier allerdings nicht einmal erwähnt. Nicht zur Kenntnis genommen wird er auch in TH. C. VAN STOCKUMS kleiner Untersuchung *Das Jedermann-Motiv und das Motiv des Verlorenen Sohnes im niederländischen und niederdeutschen Drama*, Amsterdam 1958 (*Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks 21/7*), wenn VAN STOCKUM ausdrücklich bemerkt, der Stoff vom Verlorenen Sohn habe «kurz vor und kurz nach 1500 in Frankreich und Italien seine früheste dramatische Gestaltung gefunden» (p. 210).

<sup>6</sup> Der Zählung liegt die oben zitierte FARAL-Ausgabe zugrunde, die sich möglichst auf den Text des Ms. A stützt, diesen jedoch, abgesehen von offensichtlichen Fehlern, bei übereinstimmenden Abweichungen von Mss. BCD oder BD gegenüber A verläßt (cf. p. V). Die getroffene Feststellung gilt jedoch auch für die sich stärker auf Ms. A stützende gleichnamige Ausgabe FARALS von 1922.

Befehl an die Diener (Lukas 15, 22–24), die Befragung eines Dieners durch den vom Feld zurückgekehrten älteren Bruder, dessen Weigerung einzutreten und die Bitte des Vaters an ihn (Lukas 15, 25–28) unterbleiben im *Courtois*. Das Gespräch zwischen Vater und Sohn, das im Evangelientext immerhin vier Verse in Anspruch nimmt (Lukas 15, 29–32), wird im *Courtois* mit der Informierung des älteren Bruders von der Rückkehr des jüngeren verbunden und relativ kurz abgehandelt (v. 637–663). Mit der Aufforderung, das *Te Deum* zu singen, was einer Zeitsitte entspricht<sup>7</sup>, schließt der *Courtois*.

Diese Modifikationen verändern den Sinn des Stückes gegenüber dem Evangelientext kaum, verglichen beispielsweise mit dem, was Burkard Waldis daraus gemacht hat<sup>8</sup>. Angesichts dieser sehr engen Anlehnung des Stückes an den Lukastext muß den Abweichungen als bewußten, wohl in künstlerisch-dramaturgischer Absicht vorgenommenen Veränderungen umso mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden.

Einer der Hauptnenner, unter dem man einen großen Teil der Abweichungen subsumieren könnte, ist die Tendenz zur Konkretisierung und Veranschaulichung. Die Gleichnisse des Evangeliums wollen dem Leser oder Hörer in erster Linie Situationen und Konstellationen exemplarhaft vor Augen stellen. Die Personen werden dabei nur soweit konkretisiert, als dies eben im Rahmen der Funktion dieser Gestalt innerhalb der Situation nötig ist. Der Sämann, der König, der Samariter und der Levit sind weniger Charaktere, eher Funktionen<sup>9</sup>. Spezielle Ortsangaben sind demnach auch selten in Gleichnissen zu finden. Die im Gleichnis vorkommenden Personen tragen fast nie Namen<sup>10</sup>.

Anders im *Courtois*. Neben den unbenannten Gestalten des Vaters, des älteren Bruders, des Wirts, des Weinausrufers (*le garçon*), der nur einen sehr kurzen Auftritt erlebt (v. 103–113), und des Bürgers stehen die Hauptfigur *Courtois*, die beiden Dirnen *Pourette* und *Manchevaire* sowie *Lequet*; mit Ausnahme des *Courtois* sind die «Namensträger» an die Wirtshausszene gebunden, die überhaupt das «*dissipavit substantiam suam vivendo luxuriose*» der Bibel in konkretester Weise bestimmt. Auch Ortsangaben und Hinweise auf Zeitumstände konkretisieren die «*regio longinqua*» (Lukas 15, 13) und die zeitliche Unbestimmtheit der Lukasparabel. Deuten schon die Personennamen auf die Welt des mittelalterlichen Frankreich, so gesteht

<sup>7</sup> Cf. PIERRE GROULT, *Le drame biblique dans «Courtois d'Arras»*, in: *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen Age et de la Renaissance, offerts à Gustave Cohen*, Paris 1950, p. 49.

<sup>8</sup> Als weiteren Beleg für die enge Anlehnung des *Courtois* an den Lukastext wertet P. Groult (op. cit.) das Vorkommen des «bourgeois» (= der *civis* des Evangeliums), wo man eigentlich eher einen «*riche vilain*» erwartet hätte, der *Courtois* in Dienst nimmt. Diesem Argument gegenüber ist etwas Vorsicht geboten: die Rollenbezeichnungen in den Ausgaben von 1922 und 1967 stammen, wie auch die Dialogeinteilung, von FARAL; im Text ist ein «bourgeois» nicht erwähnt. Allerdings sprechen Mss. B und C in einem die Situation erklärenden Einschub nach v. 450 von «*preudom*» beziehungsweise «*bons hom*».

<sup>9</sup> Cf. Lukas 8, 4–15; Matthäus 18, 21–34; Lukas 10, 30–37.

<sup>10</sup> Ausnahme etwa Lazarus, Lukas 16, 19–31.

Courtois frei heraus: «Je sui d'Artois.» (v. 159). Die Erwähnung des Gerart Lenoir (v. 81), eines reichen Arraser Bürgers, schafft eine eindeutige Beziehung zum pikardischen Milieu. Zwei namentlich genannte illustre Geprellte, Damagrin und Baudet d'Estruem (v. 360–361) dürften dem Zuschauer ebenfalls nicht unbekannt gewesen sein. Geld- und Maßeinheiten passen dazu: Courtois erhält 60 «sols» (v. 56), der Wein wird in «sestiers» (v. 126), «lots» und «galons» (v. 144) verkauft und kostet «six deniers le lot» (v. 129). Der Wein selbst kommt aus Soissons (v. 103) oder Auxerre (v. 207), und um seine Qualität hervorzuheben, versichert Pourette «qu'il ne criut pas en le Rociele» (v. 213). Die Betten, deren Bequemlichkeit angepriesen wird, sind «a le françoise coustume» (v. 136). Mittelalterliches Bildungsgut erscheint: Der Bauerngeck Courtois wird von Pourette scherzhaft als «Gavain» bezeichnet, in Anspielung auf den bekannten Ritter der Tafelrunde und «Chevalier aux demoiselles» (v. 247)<sup>11</sup>. Und vom Wirt muß Courtois sich sagen lassen: «plus set Porrete de Renart/que vous ne savez d'Isangrin» (v. 358s.). In der Tat, die schlaue Pourette dürfte sich inzwischen in Richtung «Bietune» abgesetzt haben (v. 396). Daneben dürfte eine Reihe sozialer Gewohnheiten, wie Tischsitten u. ä., den Verhältnissen im zeitgenössischen Frankreich entsprechen; als Courtois sich schließlich als Schweinehirt verdingt, gilt sein Kontrakt «dusqu'a le Saint Remi» (v. 471).

Man könnte nun diese Konkretisierung durch zeit- und ortsnahe Bezüge einerseits auf die bekannte Ahistorizität des mittelalterlichen Denkens und auf seinen Hang, fremde Erscheinungen nur in Kategorien des eigenen Gewohnten zu erfassen, zurückführen und andererseits diese Tendenz hier noch durch den völligen Mangel konkreter zeitlicher oder geographischer Angaben im Lukastext unterstützt sehen, doch die Konkretisierung reicht weiter. Die uns im *Courtois* entgegentretenden Gestalten erscheinen als Individuen mit z.T. deutlich unterscheidenden Charakterzügen. Das ist vor allem bei Courtois selbst der Fall, aber auch bei Pourette, Manchevaire und dem Wirt; weniger deutlich werden der Vater und der Bruder als individuelle Charaktere gezeigt. Courtois erscheint, ähnlich wie Pourette, nicht nur direkt vor dem Zuschauer, er wird auch, noch ehe er eigentlich aufgetreten ist, im Gespräch zwischen Vater und älterem Sohn in der Perspektive dieser beiden dargestellt: er faulenz, trinkt, spielt und beherrscht auch keinen Beruf, der ihm das Leben in der Fremde ermöglichen könnte (v. 10–37). Das aufschneiderisch-selbstsichere Auftreten des Courtois erhärtet die Meinung, die sich der Zuschauer gebildet hat: fluchend erscheint er, eröffnet dem Vater brutal und ohne Umschweife sein Vorhaben, pocht auf seine vermeintlichen Rechte – «pain et pois me doit Dieus de rente» (v. 54) – und versichert großsprecherisch, er kenne sich aus:

Pere, a hasart et a plus poins  
sai jou trestoute la queriele. (v. 74s.)

<sup>11</sup> FARAL, *op. cit.*, p. 32.



Es folgt eine Lektion über die Vorzüge verfügbaren Kapitals gegenüber festliegendem Besitz (v. 79–87). Auch in der Fremde läßt er das Prahlen nicht: ungefragt verkündet er seinen Reichtum (v. 180–183) und deutet damit eine zweite Komponente seines Wesens an: seine totale Unerfahrenheit. Schon seine kindisch-alberne Freude über das Geld lassen sie ahnen:

Soz ciel n'a si legiere torse:  
Ja ne cuic veoir que le tiegne (v. 62s.).

Auch über die vernünftige Verwendung dieser erklecklichen Summe von 60 «sols» (sein Lohn als Schweinehirt soll später «*dusqu'a le Saint Remi*» nur 4 «sols» betragen! v. 470) scheint er sich kaum Gedanken zu machen (v. 96–97). Die Reklame des Weinausrufers, der die Güte des Weins und die günstigen Zahlungsbedingungen des Hauses anpreist, nimmt er für bare Münze – wie später auch die Komplimente und Versprechungen Pourettes (v. 162s.) – und hält sich für wunders wie klug (v. 118). Dabei, so scheint es, fällt er bereits bei seinem ersten Geschäft herein: der Preis des Weins dürfte stark überhöht sein; Frappier weist darauf hin, daß der Weinpreis hier doppelt so hoch ist wie im *Jeu de Saint Nicolas*<sup>12</sup>. Immerhin wäre es möglich, dieses Faktum auf tatsächlich veränderte Weinpreise zwischen dem Entstehen des Niklasspiels und des *Courtois* zurückzuführen. Indes scheint die Bemerkung des Wirts: «*mais nus n'en boit ki ne s'en lot*» (v. 130) darauf hinzudeuten, daß der hohe Preis zumindest durch den Hinweis auf die gute Qualität des Weins gerechtfertigt werden soll. Courtois entgeht auch, daß er schließlich einen anderen Wein als den angekündigten erhält (v. 207).

Doch Courtois' Charakter läßt sich nicht auf den einfachen Nenner von Angeberei und Unerfahrenheit bringen. Das zur Aufführung bestimmte Stück sieht sich von vorneherein vor ein anderes Ziel gestellt als das nüchterne Exemplum des Lukastextes, das lediglich die Aufgabe hat, einen Casus darzustellen, dessen Übertragung auf die eigene Situation dem Leser überlassen bleibt. Hingegen versucht das Theaterstück bewußt, den Zuschauer zu fesseln, indem es ihm die Möglichkeit gibt, sich mit der Hauptgestalt in gewissem Sinne zu identifizieren. Schon die Situation des Unerfahrenen erweckt die menschliche Anteilnahme des Zuschauers – Initiation und der Erwerb von Lebenserfahrung ist vom *Perceval* über den pikaresken Roman bis ins 20. Jh. eines der beherrschenden Themen europäischer Literatur. Zudem aber zeigt Courtois durchaus einen gewissermaßen positiven Zug, seine Großzügigkeit: er verzichtet auf einen Teil des ihm zukommenden Erbes (v. 48), im Unterschied zum Sohn des Evangeliums, der erst «*congregatis omnibus*» das Haus des Vaters verläßt (Lukas 15, 13), und schlägt auch, sobald er sein Ziel erreicht hat, dem Vater gegenüber einen wieder fast herzlichen Ton an (v. 76). Der Verlust seines Vermögens schließlich ist nicht nur auf seine Dummheit zurückzuführen, sondern auf eine dar-

<sup>12</sup> *op. cit.*, p. 56.

unterliegende Neigung zur großzügigen Geste, mit der er Pourette alle Trümpfe in die Hand gibt. Diese Haltung relativiert auch etwas die Beurteilung durch den Bruder (v. 10–27).

Ein Charakter wie der des Courtois wirkt in seiner sorgfältigen Abgestimmtheit überzeugend. Großsprecherei, Leichtsinn, Unerfahrenheit und eine gewisse Großzügigkeit sind nicht so disparat, daß sie sich nicht zu einem einheitlichen Charakter verbinden könnten. Die verzweifelte Reaktion des Courtois auf sein Unglück (v. 456) und die plötzliche Erleichterung (v. 486s.) zeigen ihn als einen mehr von Emotionen und Illusionen bestimmten Menschen denn als kühlen Kopf. Von seinem Bruder trennen ihn so auch nicht nur materielle Interessen: dessen Charakter ist in den beiden kurzen Passagen, in denen er auftritt, durch das Pochen auf die Gerechtigkeit, das «Rechten», gekennzeichnet: in beiden Fällen rechnet er dem Vater vor, um wieviel besser der jüngere behandelt werde (v. 10–27; «Tos jors avés amé le pire.» v. 653). Sein gut gelungenes Wortspiel «Revient il partir autre fois?» (v. 638) zeigt seinen Hang zum Sarkasmus, der der Art des Courtois fast entgegengesetzt ist. Courtois' Äußerung «que mes frere est si pute beste» (v. 574) läßt in ihrer Heftigkeit das tiefsitzende Nichtverstehen zwischen den beiden Charakteren sichtbar werden.

Auf die Rolle – und damit die Charakterisierung – des Vaters wird noch einzugehen sein. Eine Meisterleistung der Konkretisierung und Veranschaulichung stellt im Rahmen der Wirtshausszene die Zeichnung der beiden Dirnen dar, von denen vor allem Pourette als Kontrastfigur zu Courtois wirkt. Manchevaire tritt gegenüber Pourette deutlich in den Hintergrund. Sie scheint die ältere der beiden zu sein und durchaus eine feste Funktion im «Geschäft» zu haben. Sie ist es, die das zunächst recht unverbindliche galante Geschwätz zwischen Pourette und Courtois zur Sache bringt:

Porrete, entre vous et Cortois  
avenriés mout bien per a per (v. 176s.).

Sie preist die Kollegin entsprechend an (v. 184–193), doch als Pourette sich mit einem ziemlich eindeutigen Wortspiel allzuweit vorwagt, dämpft sie mit einem Ruf zur Ordnung den Übereifer der Kollegin (v. 222–223). Sobald die Lage geklärt ist, tritt sie sprachlich nicht mehr in Erscheinung.

Die beherrschende Figur der Wirtshausszene ist Pourette, zumindest wenn man die Dialogaufteilung Farals gelten läßt. Sie spricht Courtois an und fordert ihn auf, sich zu ihnen zu setzen (v. 160). Sie steuert auch den Fortgang der Szene: von den etwa zehn Aufforderungen zum Trinken kommen sechs von Pourette (v. 148; 202s.; 208s.; 292; 299; 312); sie schickt Courtois zum Austreten hinaus, um sich mit dem Wirt ins Einvernehmen setzen zu können (v. 236–243) und ihr gelingt es schließlich, mit einem ganz auf den Charakter des Courtois abgestellten Trick, ihm das Geld abzunehmen.

Auch sprachlich beherrscht Pourette die Szene. Sie besitzt bei weitem die reichste Skala der Stilmöglichkeiten. Von einem präziösen Bekomplimentieren des Courtois (v. 150–152) über unverbindliche Wortspielchen (v. 162–164) kommt sie, nach entsprechender Vorbereitung des Terrains durch Manchevaire, selbst zu einem ersten Annäherungsversuch (v. 202–205), wobei sie psychologisch geschickt eine Interessengleichheit mit Courtois gegenüber Lequet anklingen läßt. Nach einem weiteren höflichen, aber immer noch jederzeit ins Harmlose abbiegbaren Angebot (v. 214s.) kommt die erste eindeutige Anspielung:

Et j'en apiele le bevrage  
de ceste amor ki si s'afruite (v. 220s.).

Manchevaire bremst sofort, doch Pourette führt ihre Metapher weiter (v. 224–225) und scheint eine erste konkrete Annäherung ins Auge zu fassen (v. 229). Courtois' Widerstreben und Manchevaires Eingreifen (v. 230–232) bringen die von Pourette eingeleitete Entwicklung zunächst zum Stillstand<sup>13</sup>. Die Aufforderung des Courtois, weiterzutrinken (v. 235), macht jedoch deutlich, daß das Einverständnis zwischen ihm und den Damen nicht gefährdet ist. Ungeniert schickt Pourette Courtois hinaus «en cel jardin, por estaler» (v. 240) und gibt ihm noch eine humorvolle Sentenz mit: «Car mar l'i met ki ne l'en giete.» (v. 242). Im Gespräch mit dem Wirt schließlich beweist sie, daß sie auch die brutale Sprache berufsmäßiger Escrocs beherrscht:

Ore, pute, de l'enivrer,  
car nous avons trové Gavain!  
Ba! Il fait le cortois vilain!  
Il cuide avoir trové beloces,  
mais ains qu'il ait paié ses noches,  
abaissera mout sa borsee  
qu'il a si grant au cul torsee:  
bien li sarai rere les costes. (v. 246–253)

...

Quant il avra laissié sa charge  
si le bouté la fors au large,  
ensi n'en avrons ja mais cuivre. (v. 275–279)

Das Spiel mit Worten und die Ironie sind in gewissem Maße kennzeichnend für Pourettes Stil. Ihr Witz spielt mit dem Namen Courtois, einmal, um dem Bauerngecken zu schmeicheln: «Vilains voir ne sanblés vous mie» (v. 162), dann aber auch,

<sup>13</sup> Die von FARAL in der *Courtois*-Ausgabe von 1922 gegebene Dialogverteilung in dieser Passage zeigt ein weit nuancenreicheres sprachliches Gebaren. Manchevaire beantwortet Pourettes indirekte Aufforderung an Courtois (v. 220–221, Zählung nach der Ausgabe von 1967) mit den v. 222–225, die trotz ihrer Bindung an den sprachlichen Impuls Pourettes (Fortführung der Metapher 'bevrage/afruite' in 'qanke/ tiere charge') einen mißtrauischen Vorbehalt einführen («mais qu'on le truist encore anuit» v. 225). Pourette spielt ironisch schmollend Manchevaires Ermahnung herunter («Esgarde, fole, quel deduit!» v. 226).



um sich über ihn lustig zu machen: «Ba! Il fait le cortois vilain!» (v. 248), die Liebe wird in einer ingeniösen Metapher mit einem Stück Land verglichen (v. 220s.) und ein etwas unanständiger Sachverhalt erscheint in der pompösen Form einer Sentenz (v. 242). Courtois wirkt demgegenüber matt. Sprachlich reagiert er nur auf Anstöße Pourettes. Sein Wortspiel

Porre, vieus tu faire une soupe?  
S'atenderas mieus le souper. (v. 298s.)

wirkt eher albern.

Voll Ironie richtet Pourette kurz vor ihrem Verschwinden ein Wort der Lebensweisheit an Courtois, das durchaus als Ankündigung des Kommenden aufgefaßt werden kann:

Ki bien vieut boire et bien mangier,  
querre l'estuet et enginier  
et par sens traire le meriele. (v. 305–307)

Das doppelsinnige *enginier*<sup>14</sup> taucht bei Courtois selbst wieder auf, nachdem er alles verloren hat:

Com je sui del tout engingniés! (v. 427)

Ausgesprochen komisch wirken aus dem Munde zweier Gestalten wie Manchevaire und Pourette auch die governantenhaften Ermahnungen an Courtois, nicht zu spielen (v. 174; 313), bei Pourette sogar verbunden mit dem wohl auch ironischen Hinweis auf die «dois maniers» des Courtois (v. 319).

Der Wirt ist durch die in der altfranzösischen Literatur fast arttypischen Eigenschaften der Wirte, Geschäftstüchtigkeit und Habgier, gekennzeichnet. Nach einer überschwenglichen Reklame für die Bequemlichkeiten seines Hauses taucht er erst wieder im Gespräch mit Pourette und Manchevaire – in Abwesenheit des Courtois – auf. Seine Äußerungen kennzeichnen ihn:

K'i a, dames? il a gaaing? (v. 256)  
...  
Avés vous dont borse trovee?  
Por Diu! pensés del bien escorre! (v. 262f.)

Auch auf den Hinweis Lequets, Courtois sei als Bürge für Pourette und Manchevaire geblieben, ist seine erste Reaktion:

Mais alons a lui gaje prendre. (v. 346)

<sup>14</sup> 'etwas aussinnen; jemanden betrügen', cf. T-L, *Afr. Wb.*, s. *enginier*.

Es entspricht ganz dieser Habgier, daß der Wirt nun Courtois erbarmungslos ausplündert. Komplettiert wird dieses negative Bild noch durch die Heuchelei, mit der er, direkt am Komplott gegen Courtois beteiligt, den Ahnungslosen spielt und am Ende großmütig und scheinbar um die Ehrbarkeit besorgt – «si sera un poi plus honestes» (v. 421) – dem Ausgeplünderten ein «sorcotiel molt viés» (v. 414) überläßt.

Diese Konkretisierungen des örtlichen und zeitlichen Rahmens, vor allem aber der Charaktere, stehen zum Teil im Dienste der Handlungskonstruktion. Der Handlungsaufbau zielt vor allem auf Natürlichkeit und Glaubhaftigkeit des Handlungsverlaufs, der stellenweise auch gestrafft wird. Änderungen gegenüber dem Lukastext zeigen das deutlich.

So wird etwa in der Exposition ein konkreter Vorgang, nämlich das Heraustreiben des Viehs am Morgen und die unwillige «Immer-ich»-Reaktion des älteren Bruders dazu benützt, gewissermaßen zwanglos und im Zuge der bereits abrollenden Handlung die Situation zwischen Vater, älterem Bruder und Courtois darzustellen. Auf ähnlich plausible Weise gewinnen später die Dirnen und der Wirt Gelegenheit, sich zu verständigen: man schickt Courtois, der schon etwas getrunken hat, zum Austreten hinaus (v. 236–243).

Auch der Vorgang, wie der unerfahrene Sohn sein Geld verliert, ist etwas anders als im Evangelium angegeben; während es dort heißt: «dissipavit substantiam suam vivendo luxuriose» (Lukas 15, 13), verschwendet der Held im *Courtois* sein Geld nicht, sondern es wird ihm mit einem Trick abgenommen. Die «Harmlosigkeit» des Dargestellten im Vergleich zu dem, was die Formulierung bei Lukas ahnen läßt, erklärt sich sicher nicht nur aus den Grenzen, die der Deftigkeit der Darstellung durch das Zugrundeliegen eines eben doch religiösen Textes gesetzt waren; eine Darstellung des Verprassens des Geldes hätte, abgesehen von einem erhöhten Aufwand an Personen beziehungsweise Rollen und vielleicht auch Dekor, auch eine zeitliche Ausdehnung der Szene notwendig gemacht, um glaubhaft zu wirken: 60 «sols» stellten offenbar eine erhebliche Summe dar. Die Ersetzung des Verprassens durch den Betrug erlaubt eine Verkürzung des zeitlichen Rahmens. Es ist übrigens bezeichnend, daß auch andere dramatische Bearbeitungen des Stoffes zu Lösungen dieser Art greifen: Burkard Waldis, dessen «Parabell vam vorlorn Szohn» sich durchaus einige Längen, vor allem didaktisch-moralisierende Tiraden, erlaubt, läßt ebenfalls den Verlorenen Sohn sein Vermögen beim Würfelspiel mit dem «Hurenwerdt» verlieren<sup>15</sup>.

In diesem Zusammenhang kann auch die Frage nach der Betrunktheit des Courtois gestellt werden. Eine Untersuchung über die Darstellung von Betrunkenen im mittelalterlichen Theater gibt es unseres Wissens nicht. Andererseits ist denkbar, daß ein Theater, das derb-komische Effekte schätzt, auf die Komik, die von einem

<sup>15</sup> BURKARD WALDIS, *De parabell vam vorlorn Szohn*, v. 751–793, in: R. FRONING, *Das Drama der Reformationszeit*, Stuttgart 1894, p. 61s.

Betrunkenen ausgehen kann, kaum verzichten wird, hat doch auch der «dervés» aus ähnlichen Gründen auf der mittelalterlichen Bühne Hausrecht<sup>16</sup>. Ist Courtois betrunken? Pourettes Feststellung: «Ore, fole, de l'enivrer!» (v. 246) kann sowohl eine Absicht als auch die Feststellung eines schon vorliegenden Sachverhaltes bedeuten. Wie buchstäblich die Äußerung Lequets

Vous ne savés comment cis sos  
est por Pourretain enbuvrés? (v. 342–343)

aufzufassen ist, ist schwer oder überhaupt nicht festzustellen<sup>17</sup>. Eventuell könnte man die rasche und sehr großzügige Herausgabe des Geldes als ein Indiz für die Betrunkenheit des Courtois werten. Doch, wie auch immer diese Details zu deuten sein mögen, wie auch immer die in Frage kommenden Passagen in der Aufführung durch den Vortragenden gestaltet worden sein mögen, Tatsache ist, daß sich aus der Sprechweise des Courtois keine eindeutigen Indizien für seine Betrunkenheit, etwa Versprecher, unsinnige Redensarten u.ä., gewinnen lassen, wenn man von der auch nicht notwendigerweise auf Trunkenheit hindeutenden Tatsache absieht, daß Courtois, der mit Pourette per «vous» ist, sie, nachdem er vom Austreten zurückgekommen ist, duzt (v. 296; 302), dann aber wieder zum «vous» zurückkehrt (v. 316; mit Sicherheit v. 324). Tatsache ist auch, daß Courtois, als man ihm die «gajes» nimmt, nicht zu krakeelen beginnt wie etwa der Verlorene Sohn bei Burkard Waldis, was Anlaß zu einem spektakulären Hinauswurf gibt<sup>18</sup>. Wenn sich der Autor des *Courtois* die zweifellos Bühnenwirksame Darstellung eines eindeutig betrunkenen Courtois, der auch die Szene wieder in die Nähe des biblischen «dissipavit» gerückt hätte, versagt, dann wohl wieder aus Gründen dramatischer Glaubwürdigkeit: ein Courtois, der nach wenigen Augenblicken betrunken ist, muß unwahrscheinlich wirken.

Natürlichkeit im Handlungsaufbau beruht nicht zuletzt auf der Wahrscheinlichkeit von Aktionen im Zusammenhang mit den sie tragenden Charakteren bzw. deren Bewußtseinsvorgängen. Das gilt in besonderem Maße bei der Darstellung von Bekehrungen, die ja, wenn man sich nicht mit der Annahme eines unmotivierten und unerklärlichen Gnadenblitzes zufriedengibt, Ergebnis eines längerdauernden Bewußtseinsprozesses beziehungsweise eines «Sich-Abarbeitens» des Bewußtseins an bestimmten äußeren Gegebenheiten sind. Die Bedeutung, die psychische Faktoren im Buß- und Bekehrungsvorgang für die fast das ganze 12. Jh. ausfüllende kontritionistische Bewegung angenommen hatten<sup>19</sup>, eine Bewegung, die auf Theologen wie

<sup>16</sup> Beispielsweise der 'dervés' im *Jeu de la Feuillée*, cf. OTTO GSELL, *Das 'Jeu de la Feuillée'*. Kritischer Text mit Einführung, Übersetzung, Anmerkungen und einem vollständigen Glossar, Würzburg 1970, p. 86–88, 126–130.

<sup>17</sup> *emboivre*, *emboire* bedeutet 'trunken machen', aber auch 'betören' (Part.-Perf. allerdings *embeu*), cf. T-L, *Afr. Wb.*, s.v.

<sup>18</sup> FRONING, *op. cit.*, p. 67s.

<sup>19</sup> Cf. dazu JEAN CHARLES PAYEN, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale des origines à 1230*, Genève 1968.

Anselm und Abälard fußte und ein verinnerlichtes Reue- und Bußverständnis – gegenüber der eher rituell äußerlichen Bußpraxis früherer Jahrhunderte – besaß, mußte sich wohl über kurz oder lang auch in der literarischen Gestaltung von Bekehrungen niederschlagen. So kennt man in den Sammlungen erbaulicher Mirakelgeschichten, die zu Beginn des 13. Jhs. erscheinen, nicht nur Blitzbekehrungen, deren Plötzlichkeit ihren Wundercharakter unterstreichen sollte, sondern auch psychologisch interessantere Fälle wie den *Chevalier au Barisel*. Man hatte jedenfalls im Verlauf des 12. Jhs. gelernt, die geheimen Winkel des menschlichen Herzens zu inspizieren und das Funktionieren des reuigen Bewußtseins zu beobachten. Payen zeigt die Konsequenzen auf:

Ils ont acquis le sens du scrupule. Les Anciens leur avaient donné le goût des caractères complexes, et c'est à leur école qu'ils ont élaboré une rhétorique et même une dialectique de l'expression des sentiments (c'est à dessein que nous parlons d'une dialectique des conflits intérieurs)<sup>20</sup>.

Es verwundert um so weniger, daß der Vorgang der Umkehr, der ja einen der zentralen Punkte der Parabel darstellt, im *Courtois* mit großer Breite und Aufmerksamkeit dargestellt wird. Der Text des Evangeliums stellt das Zustandekommen des Entschlusses zur Umkehr stark vereinfacht und in drei Schritten schematisiert dar:

1. Materielle Not (Lukas 15, 16).
2. Bewußtwerden der eigenen Lage («in se autem reversus») und Vergleich mit dem Leben im Hause des Vaters (Lukas 15, 17).
3. Entschluß heimzukehren («Surgam et ibo ad patrem meum», Lukas 15, 18).

Dem Lukastext geht es weniger um die Darstellung subtiler psychischer Vorgänge als um das Aufzeigen der Heilswirksamkeit des vollzogenen Reue- und Bußaktes. *Courtois'* Monolog versucht in 94 Versen (v. 486–579) die Dialektik nachzuzeichnen, in der sich Entschlußfindungen vollziehen. Dabei ist das letztlich *Courtois* bewegende Motiv wiederum materielle Not, wenn auch Gefühle wie Scham, Abneigung gegen den Bruder u.ä. eine erhebliche Rolle spielen.

In einer ersten Phase läßt die momentane Freude über die scheinbar gewonnene Sicherheit vor dem Hunger *Courtois* die Welt in eher rosarotem Licht erscheinen («me chose me vient a souait», v. 488; Bewunderung für die Schweine, v. 489–492; respektvolle Titulierung seines Herrn als «mesire mes maistre», v. 495). Der aufkommende Hunger zwingt ihn, die unmittelbar gegebenen Möglichkeiten seiner Lage zu erproben. Diese Erprobung vollzieht sich in drei Stufen: I) er nimmt das Brot in Augenschein (v. 498s.); II) er versucht, es zu essen (v. 508s.); III) er versucht die Erbsen (v. 550s.). Die drei Versuche beinhalten eine Steigerung des Negativen. Während auf Stufe I das Brot als unansehnlich und vermutlich wenig wohlschmeckend dargestellt wird, ergibt Stufe II die tatsächliche Ugenießbarkeit. Die Stufe III wird

<sup>20</sup> PAYEN, *op. cit.*, p. 592. – Dazu die Fußnote: «Il y a dialectique dans le monologue dramatique parce qu'il y a débat et conflit entre les aspirations contradictoires d'une personne divisée».



erst beschritten, nachdem eine andere Möglichkeit – den Herrn zu verlassen, wobei aber nur die Rückkehr zum Vater bliebe – verworfen wurde (v. 550s.). Sie stellt sich somit nicht nur als Erniedrigung (Abstieg vom «Brot» zum Schweinefutter), sondern als letzter im Rahmen des Auf-sich-selbst-Gestelltseins gangbarer Weg dar. Erst als auch dieser Weg verbaut ist, muß das anfangs gesetzte Ziel des selbständigen Durchhaltens überhaupt aufgegeben werden; die Rückkehr zum Vater wird beschlossen. Vorbereitet wurde dieser Entschluß durch gewisse Reflexionen, die sich an die jeweils negativ verlaufenden Durchhalteversuche anschließen. So findet man auf allen drei Stufen Vergleiche mit der Situation im Vaterhaus (v. 500–501; v. 529; v. 552s.)<sup>21</sup>. Der Gedanke an die Hilfe des Vaters, die ja an die Rückkehr des Sohnes gebunden ist, entwickelt sich aus dem Hinweis auf die wahrscheinliche Schadenfreude (v. 502s.) bzw. Genugtuung der Zurückgebliebenen angesichts seines Elends (v. 506s.) über die allerdings noch verworfene Möglichkeit der Rückkehr («A mon pere, çou est del mains, / n'oseroie je repairier.» v. 536s.) zur positiven Beurteilung dieser Möglichkeit und zur Annahme *faute de mieux*:

Li ralers ce seroit del mieus,  
 et puis que faire le m'estuet,  
 de chou soit ore qu'estre em puet!  
 Quar anchois que je muire chi,  
 li vaurai jou crier merci. (v. 560–564)

Der Reflexionsfortgang vollzieht sich zwischen den drei schon im Evangelium angegebenen und vom Ansatz her naheliegenden Ebenen: der frustrierenden Realität, der Erinnerung an das Haus des Vaters und dem Gedanken an die Rückkehr.

Sobald die Entscheidung zur Rückkehr gefallen ist, wird Courtois die Peinlichkeit seines Vorhabens voll bewußt. Die bildhafte Konkretisierung des «Wenn es anders wäre ...» unterstreicht die Tiefe seines Abstiegs «del mont el val» (v. 569). Die Überlegungen, wie Vater und Bruder wohl reagieren werden, führen von der Ungewißheit über das Verhalten des Vaters zur Überzeugung von der negativen Haltung des Bruders und von da wieder zurück zum Vertrauen in den Vater:

Encore soit mes freres teus,  
 s'est mes peres dous et piteus (v. 577–578).

Die Natürlichkeit des Handlungsablaufs wird nicht nur durch Hinzufügungen beziehungsweise Ausweitungen gegenüber dem Evangelientext erzielt, sondern auch durch Weglassungen, die ein schärferes Hervortreten wesentlicher Momente zur Folge haben. So wird z. B. im Gleichnis von einer Hungersnot berichtet: «Et postquam omnia consumasset, facta est fames valida in regione illa, et ipse coepit egere.» (Lukas 15, 14). Dieses Detail fällt im Courtois weg. Es ist in der Tat einerseits über-

<sup>21</sup> Im Ms. A schließt sich nach v. 554 noch der sehr konkrete Hinweis auf das gute Leben des Dienstpersonals im Hause des Vaters an.

flüssig, denn der Sohn hat bereits seine materielle Lebensgrundlage verloren, anderseits lockert es sogar den engen Zusammenhang zwischen der Sünde und dem Elend des Verlorenen Sohnes, da ja ein Faktor eingeschaltet wird, der außerhalb der Verantwortlichkeit des Verlorenen Sohnes liegt.

Der schärferen Herausarbeitung wesentlicher Züge dient auch die Abänderung des in Lukas 15, 13 Berichteten: «Et non post multos dies, congregatis omnibus, adolescentior filius peregre profectus est ...» Courtois verläßt den Vater sofort nach Erhalt des Geldes, ohne sich die Mühe zu machen, den ihm zustehenden Teil des «avoir ferloiet» (v. 85) zu Geld zu machen; hatte er den Vater doch selbst aufgefordert:

Donés moi en deniers menus  
mains que ma partie ne vaille. (v. 47–48).

Auf diese Weise erhält nicht nur der Charakter des Courtois eine Nuancierung gegenüber dem Evangelientext, es wird auch eine unnötige zeitliche Unterbrechung bis «congregatis omnibus» vermieden und der Handlungsablauf zusammenhängender gestaltet.

Eine dramatisch wirksame Veränderung gegenüber dem Evangelientext ist auch die Umgestaltung beziehungsweise Vereinfachung der Schlußszene im *Courtois*. Die Darstellung des Geschehens vom Bekenntnis des Sohnes vor seinem Vater bis zum Ende umfaßt im Evangelium 11 Verse, d. h. mehr als die Hälfte des Gleichnisses. Im *Courtois* wird das Geschehen erheblich vereinfacht und in etwas mehr als 50 Versen (von 664) abgehandelt. Es unterbleibt der Befehl an die Diener, den Sohn neu einzukleiden und das Kalb zu schlachten sowie die Begründung: «quia hic filius meus mortuus est, et revixit; perierat, et inventus est.» (Lukas 15, 22–24). Die Notwendigkeit, ihn neu zu kleiden und zu pflegen sowie die Absicht, das Kalb zu schlachten, äußert im *Courtois* der Vater direkt zu Courtois. Auch der Diener, der den heimkehrenden älteren Bruder über die Rückkehr des Verlorenen Sohnes informiert, die Weigerung des Bruders, einzutreten, die Bitte des Vaters an ihn und die für das Verständnis der Parabel wichtigen Worte: «Fili, tu semper mecum es, et omnia mea tua sunt.» (Lukas 15, 31) fehlen. Anstatt dessen stehen sich älterer Sohn und Vater direkt gegenüber, und der Vater sieht sich vor der Notwendigkeit, den Älteren selbst vom Vorgefallenen zu informieren und seinem Zornausbruch und Sarkasmus zu begegnen – eine Änderung gegenüber dem Lukastext, die durch den Wegfall der Diener nicht nur mindestens eine Person beziehungsweise Rolle spart, sondern das ganze Stück mit dem Zusammenprall zweier unterschiedlicher Anschauungen zu einem dramatischen Höhepunkt kurz vor dem Ende führt.

Es ist zweifellos richtig, daß dieser Schluß nicht ganz dem Geist der Parabel entspricht, die eher auf einen versöhnlichen Ausgleich hin gestimmt ist, soll doch der ältere Sohn in keiner Weise getadelt werden, sondern lediglich die Freiheit

Gottes, dem Sünder Gnade widerfahren zu lassen, unterstrichen werden – das Gleichnis vom Verlorenen Sohn liegt damit auf der gleichen Linie wie die vorangehenden Gleichnisse vom verlorenen Schaf (Lukas 15, 1–7) und von der verlorenen Drachme (Lukas 15, 8–10) oder die Parabel von den Arbeitern im Weinberg (Matthäus 20, 1–15). In der Tat fehlt im *Courtois* die Entsprechung zu Lukas 15, 31 («Fili, tu semper mecum es ...»); dem Bibelzitat von dem einen Sünder und den neunundneunzig Gerechten (Lukas 15, 7), mit dem der Vater sein Vorgehen in letzter Instanz rechtfertigt (v. 646–649), fehlt der entscheidende Teil: «iustis qui non indigent poenitentia.»

Ob man jedoch, wie Pierre Groult dies tut, angesichts dieser Änderungen schon von «déplorables gauchissements»<sup>22</sup> sprechen sollte, ist zweifelhaft. Daß der Autor des *Courtois* nur wenig Sympathien für den älteren Bruder hegt, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden. Daß seine «Entstellungen», verglichen etwa mit der Umformung der Parabel bei Burkard Waldis, der daraus ein Drama um Werkgerechtigkeit und Gnade macht, in dem sich schließlich der Hurenwirt bekehrt, der ältere Sohn aber im Trotz das Haus verläßt und später als ablaßabhängter, sich kasteiender Eremit vom «Actor» der Heuchelei geziehen wird<sup>23</sup>, relativ harmlos sind, muß festgehalten werden. Wenn Groult meint, in der Schlußszene werde der Vater ohne Güte für den älteren Sohn dargestellt, so sollte man doch in die Beurteilung des Vater-Sohn-Verhältnisses auch die Anfangsszene des *Courtois* einbeziehen, in der der Vater dem älteren Sohn in fast kollegialer Weise seine Sorgen über das Verhalten des Courtois und seine Ratlosigkeit mitteilt (v. 28–37). Der Satz: «Por amor Diu, biaus fieus, ne dire!» (v. 642) – nach Groult eine «réponse vague, molle et insuffisante»<sup>24</sup> – ist sicher nicht so aussagestark wie Lukas 15, 31, jedoch beschwichtigend und in keiner Weise unfreundlich. Auch widerspricht der ältere Sohn den Beschwichtigungsversuchen des Vaters nicht, sondern scheint sich damit zufriedenzugeben.

So bleibt noch die Frage des überschwenglichen Lobes zu klären, das der Vater Courtois in v. 646–649 angedeihen läßt<sup>25</sup>. Hier unser Lösungsvorschlag: Da, wie Faral angibt, keines der seinem Text zugrundeliegenden Manuskripte Angaben über Szenen, Personen oder Dialog enthält<sup>26</sup>, könnte auch eine andere Dialogaufteilung als die Faralsche angenommen werden. Der Abschnitt v. 642–649 würde in ganz anderem Licht erscheinen, wenn man ihn sich vom älteren Bruder, zusammenhängend mit dessen Tiraden, v. 637–641 und v. 650–653, gesprochen vorstellen könnte. Rein textlich erscheint in der Tat kein Indiz, das einen Sprecherwechsel nach v. 641 und v. 649 notwendig macht. Im Gegenteil: der gedankliche Fortgang von v. 641 zu v. 642 und von v. 649 zu v. 650 ist fast bruchlos. V. 640 stellt generell fest:

<sup>22</sup> GROULT, *op. cit.*, p. 52.

<sup>23</sup> Cf. FRONING, *op. cit.*, p. 98s.

<sup>24</sup> GROULT, *op. cit.*, p. 52.

<sup>25</sup> GROULT, *op. cit.*, p. 52.

«mais il a trouvé le chier tans»; v. 641–642 und 645 zeigen, daß sich diese Tatsache in Magerkeit und in der abgerissenen Kleidung ausdrückt. In den v. 649–650s. würde die Behandlung, die der Vater einem «tel varlet» zukommen läßt, seinem Verhalten zum älteren Sohn gegenübergestellt.

Schwierigkeiten für eine Annahme unserer Hypothese scheinen die v. 643–644 zu bereiten:

ains a eü, ce poés croire  
poi a mengier et poi a boire.

Akzeptiert man sie, so muß man unter Umständen v. 642s. tatsächlich als vom mitleidigen Vater gesprochen annehmen. Andererseits finden sich diese Verse nicht im Ms. A, dagegen in B und – inhaltlich entsprechend – in C und D. Eine genaue Betrachtung des Textes legt nahe, die beiden Verse tatsächlich als nachträglich eingefügt aufzufassen. Die inhaltlich und auch durch die rhetorische Konstruktion sehr gut zusammenpassenden v. 642 und 645 (die ja im Ms. A tatsächlich aufeinander folgen)

Or n'a il pas mantiel a pene;  
Or li face l'en reube neuve.

werden durch die Einschubverse mit ihrem Hinweis auf die schmale Kost getrennt; v. 645 kommt dann etwas unvermittelt wieder auf die Kleidung zurück. Eine Einführung der Einschubverse nach v. 645 war freilich aus Reimgründen nicht möglich.

Die Verteilung kunstvoll gestalteter Initialen, die aber in den verschiedenen Manuskripten offenbar mit ganz verschiedenem Grad an Folgerichtigkeit gehandhabt wird, gibt im allgemeinen keinen Hinweis auf Sprecherwechsel in der zur Diskussion stehenden Passage<sup>27</sup>. Lediglich Ms. B, wo die Verteilung jedoch keinen strengen Kriterien zu unterliegen scheint, bringt eine derartige Initiale in v. 649<sup>28</sup>. Andererseits enthält das Ms. D, dessen Initialenverteilung nach W. Noomen im allgemeinen dem Sprecherwechsel folgt, bezeichnenderweise eine derartige Initiale in v. 636 und die nächste erst wieder in v. 654<sup>29</sup>.

Läßt man nun die im Ms. A und im Text Farals von 1922 nicht erscheinenden Einschubverse ausser acht und akzeptiert die Hypothese einer durchgehenden Tirade des älteren Sohnes von v. 637 bis v. 653, so wird das, was vorher als ein in seiner Überschwenglichkeit ungerechtfertigtes Lob des Vaters für Courtois erschien, als Sarkasmus im Munde des älteren Bruders, der ohnehin im Ausdruck recht bitter

<sup>26</sup> FARAL, *op. cit.*, p. VII.

<sup>27</sup> Cf. W. NOOMEN, *Passages narratifs dans les drames médiévaux français: essai d'interprétation*, *RBPH* 36 (1958), 781 s.

<sup>28</sup> NOOMEN, *op. cit.*, p. 781.

<sup>29</sup> NOOMEN, *op. cit.*, p. 782.



ist und seine Fähigkeit zur Ironie schon in v. 628 («partir») unter Beweis gestellt hat, eher plausibel<sup>30</sup>. Außerdem könnte dann auch *essauce(r)* (v. 649) wieder in seinem ganzen Bedeutungsgewicht 'erhöhen', 'zu Ehren bringen', 'hochhalten' usw.<sup>31</sup> verstanden werden und nicht in der von Faral im Glossar angegebenen Abschwächung 'traiter avec égards'<sup>32</sup>.

Die Untersuchung dürfte bisher gezeigt haben, daß die Darstellung im *Courtois d'Arras* einerseits auf eine Konkretisierung von in der Bibel z.T. sehr schematisch abgehandelten Faktoren (Charaktere, Situationen) abzielt, andererseits Änderungen gegenüber dem Gleichnistext das Ziel verfolgen, dem Ablauf der Handlung Natürlichkeit, Flüssigkeit und Dramatik zu verleihen, ohne daß es dabei jedoch nach unserer Auffassung zu einer wesentlichen Verfälschung des Gleichnisses kommt.

Zeugnisse über eine Aufführung des *Courtois* liegen nicht vor. Die Frage nach dem Aufführungsmodus des Werkes hat wohl gerade deshalb die Sekundärliteratur immer wieder beschäftigt. Entzündet hat sich die Diskussion an der Tatsache, daß dieses fast nur aus Dialog bestehende Werk immerhin einige Verse enthält, die erzählender oder kommentierender Art sind. Im Manuskript A sind dies v. 91–95; 102 sowie vier Verse nach v. 147, insgesamt also 10 Verse. In den anderen Manuskripten finden sich weitere Einschübe dieser Art: in den Mss. B und C nach v. 340 und v. 450 je zwei Zeilen, in Ms. C zwei Zeilen nach v. 278 sowie nach v. 39 ein Vers: «dist Cortois, jor que il vivra»; ein «dit Cortois» findet sich auch in Ms. C in v. 180, ein «fait il» in v. 372. Größere Bedeutung als die bloße Zahl der narrativen Verse erhält dabei das Faktum, daß die narrativen Elemente z.T. metrisch oder syntaktisch eng mit den Dialogversen verbunden sind. Die Diskussion dreht sich um die Frage, ob der *Courtois* ein eigentliches, von mehreren Personen aufgeführtes Drama gewesen sei oder ein dramatischer Monolog, der von einem Jongleur, wohl mit entsprechender Mimik und stimmlicher Gestaltung, zum Vortrag gebracht worden sei.

Méon hatte in seiner ersten Ausgabe des *Courtois* diesen in seine *Fabliaux*-Sammlung eingereiht<sup>33</sup>. Demgegenüber betonte Edmond Faral in einer neuen kritischen Ausgabe 1905 den dramatischen Charakter des Werks und neigt zur Annahme einer Aufführung «par personnages»<sup>34</sup>. In seinem Buch *Jongleurs de France au Moyen Age* (1910) hat sich seine Meinung etwas geändert. Zwar sei der erzählende Teil in der ersten Version sehr gering, aber er existiere und sei eng an den Dialog gebunden. Zudem entwickle er sich in den späteren Versionen weiter. Er vermutet,

<sup>30</sup> Es sei darauf hingewiesen, daß die ebenfalls etwas überschwenglich anmutende Formulierung des Vaters im v. 621s. nicht im Ms. A erscheint.

<sup>31</sup> T-L, *Afr. Wb.* 3, 1293ss.

<sup>32</sup> FARAL, *op. cit.*, p. 32.

<sup>33</sup> *Fabliaux et contes* I, Paris 1808, p. 356s.

<sup>34</sup> *Courtois d'Arras*, édition critique p. p. EDMOND FARAL, in: *Bibliothèque de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris* 20 (1905), 161–231, besonders p. 163s. – Cf. auch FARAL, *Les Jongleurs en France au Moyen Age*, Paris 1910, p. 242.

daß gerade das «narrativste» der Manuskripte (C) von einem Jongleur geschrieben worden sein könnte, «qui savait à quoi s'en tenir sur l'usage de la pièce qu'il copiait»<sup>35</sup>. Ziel dieser Bearbeitung der Originalversion sei gewesen, durch kurze Kommentare den Text klarer zu gestalten, ohne indes eine Aufführung unmöglich zu machen. Die Hypothese eines Dramas mit mehreren Personen und eines «meneur du jeu», der die narrativen Passagen gesprochen hätte, wird angesichts der engen Verflechtung dieser Passagen mit dem Dialog für unwahrscheinlich gehalten<sup>36</sup>.

Gegen diese Stellungnahme lassen sich Einwände erheben, die freilich ebenfalls nur hypothetischen Charakter haben können. Zur engen Verflechtung der narrativen Passagen mit dem Dialog und der damit verbundenen Ablehnung der «meneur du jeu»-These muß zu bedenken gegeben werden, daß immerhin innerhalb des Dialogs von verschiedenen Personen gesprochene Passagen oft sehr eng verbunden sind (übergreifendes Couplet z. B. in v. 37/38; 73/74; 113/114 u. ö.; antilabische Verse v. 161; 162; 207; 208; 382). Auch die relativ große Zahl an Personen (7 Männer, 2 Frauen) könnte die Fähigkeit des Jongleurs zur Stimm-Modulierung auf eine harte Probe gestellt haben, zumal nicht bei jedem Sprecherwechsel aus dem Text eindeutig klar wird, wer spricht beziehungsweise ob ein solcher Wechsel überhaupt stattgefunden hat. Allerdings fällt auf, daß in der Tavernenszene, wo der Wechsel am lebhaftesten ist, der relativ leicht zu modulierende Unterschied von Männer- und Frauenstimmen wirksam werden kann; wo das nicht der Fall ist, etwa in den Szenen, wo der Vater mit seinen Söhnen spricht, fällt auf, daß fast durchweg zum Markierungsmittel der Anrede gegriffen wird.

In einer weiteren Ausgabe in den *Classiques Français du Moyen Age* von 1922, *Courtois d'Arras* mit dem bezeichnenden Untertitel «Jeu du XIII<sup>e</sup> siècle», scheint Faral weitgehend zu seiner ursprünglichen Auffassung zurückgekehrt zu sein. Er weist auf die Wahrscheinlichkeit einer Aufführung «par personnages» des Werkes hin: im Laufe des 16. Jhs. sei diese Parabel öfter dramatisiert worden; narrative Elemente fänden sich auch in den großen liturgischen Dramen, etwa der *Résurrection du Sauveur*, wo sie zweifellos von einem «meneur du jeu» rezitiert worden seien; und schließlich seien die Reimverbindungen der Tiraden im *Courtois* die gleichen wie in den großen szenischen Produktionen der Zeit. – Freilich gesteht er die Möglichkeit der Aufführung auch durch einen Jongleur zu<sup>37</sup>. Die Neuausgabe von 1967 behält diesen Standpunkt bei<sup>38</sup>.

Eine weitere Stimme zu dieser Frage ist W. Noomens Artikel *Passages narratifs dans les drames médiévaux français: Essai d'interprétation*<sup>39</sup>. Obwohl auch er der Mei-

<sup>35</sup> FARAL, *Jongleurs*, op. cit., p. 242.

<sup>36</sup> FARAL, loc. cit.

<sup>37</sup> op. cit., p. III–IV.

<sup>38</sup> FARAL, op. cit., p. III–IV.

<sup>39</sup> Cf. N 28.

nung ist, es habe möglicherweise polyvalente Stücke gegeben und *Courtois d'Arras* habe dazugehört<sup>40</sup>, scheint er doch eher zur Annahme eines Einzelvortrags durch einen Jongleur zu tendieren. Dafür sprechen nach seiner Meinung die weiteren narrativen Einschübe in den Mss. B und C, die sich zu Beginn der Szenen VI, VII und IX finden, während die Einschübe des Ms. A bereits den Beginn der Szenen II, III und IV markieren beziehungsweise notwendige Hinweise auf die Identität des Sprechers enthalten (v. 39; 179; 372). Außerdem enthielten die Mss. A, B und C sowieso keinen klaren Hinweis auf die Verteilung des Dialogs auf verschiedene Sprecher, und auch D gebe keine Hinweise auf die Identität derselben. Zudem seien im Ms. A neben dem *Courtois* noch zwei Lais aufgezeichnet und der *Courtois* selbst als *Li Lais de Courtois* betitelt, was wiederum den narrativen Charakter des Stückes unterstreiche<sup>41</sup>.

Die Frage nach der Aufführungs- bzw. Vortragsart des *Courtois* ist anhand der gegenwärtig vorliegenden Dokumente nicht eindeutig zu beantworten. Die Unsicherheit, soweit sie aus dem Text hervorgeht, beruht im Grunde auf der Tatsache, daß in dem Werk immerhin narrative Elemente vorhanden sind, jedoch in so geringem Umfang, daß sich der dramatische – d. h. hier auf eine Aufführung «par personnages» hindeutende – Charakter des Stückes geradezu aufdrängt. Vermutlich konnte das Stück in der Tat von mehreren aufgeführt oder auch von einem einzelnen zum Vortrag gebracht werden.

Eine in der Literaturgeschichte des öfteren aufgeworfene Frage ist die nach der Zugehörigkeit des *Courtois* zum religiösen oder profanen Theater seiner Zeit. Gustave Cohen und Jean Frappier behandeln ihn im Rahmen des profanen Theaters<sup>42</sup>. Demgegenüber spricht sich Pierre Groult eindeutig für den religiösen Charakter des Stückes aus<sup>43</sup>.

In der Tat liegt die Antwort weitgehend in einem Definitionsproblem, nämlich: Was hat man unter religiösem Theater zu verstehen? Im Vergleich etwa mit dem Adamsspiel oder dem Niklasspiel einerseits und dem Stück *Le Garçon et l'Aveugle* andererseits nimmt der *Courtois* eine Zwischenstellung ein. Literarhistorisch ist auch er ein Beispiel der sich vollziehenden Trennung von religiösem und profanem

<sup>40</sup> NOOMEN, *op. cit.*, p. 779.

<sup>41</sup> NOOMEN, *op. cit.*, p. 781 s.

<sup>42</sup> GUSTAVE COHEN, *Le Théâtre en France au Moyen Age II. Le Théâtre profane*, Paris 1931, p. 14–15. – FRAPPIER, *op. cit.*, p. 52–67. – Auch L. ROMÉRO, «*Courtois d'Arras*» et la liberté naissante, *Romance Notes* 13 (1971), 168–176 sieht im *Courtois* den Beginn der Abwendung vom religiösen Theater. Neben den üblichen Belegen dafür (Prasserszenen usw.) stützt sich ROMÉRO auf seine, wie uns scheint etwas überzogene, Deutung der Wiedererkennungsszene: das Zögern des Vaters – es könnte ja sein, daß er den Sohn wirklich nicht wiedererkennt, was für diesen zur Katastrophe führen müßte – erscheint als momentane Bedrohung der gottgegebenen Ordnung durch den Menschen, als «lueur de liberté pendant laquelle l'ordre divin est menacé par une initiative humaine» (p. 174).

<sup>43</sup> GROULT, *op. cit.*, p. 48 s., 53.

Theater, wie sie etwa auch in der Hypertrophierung der Wirtshausszenen im Niklasspiel zutage tritt und im *Jeu de la Feuillée* und in dem Stück *Le Garçon et l'Aveugle* zur völligen Verselbständigung des profanen Theaters führt. Im *Courtois* wird das nicht nur an den Wirtshausszenen deutlich, sondern auch an den kleinen, künstlerischen Absichten gehorchenden Veränderungen gegenüber dem Text der Bibel. Hermeneutisch gesehen enthält der *Courtois*, abgesehen von der Zitierung eines Bibelverses (v. 658ss.; Lukas 15, 7) und dem abschließenden *Te Deum* keine religiösen Elemente im Sinne etwa des Niklasspiels, wo immerhin ein leibhaftiger wunderwirkender Heiliger auftritt. Dennoch ist jedem Zuschauer oder Leser der religiöse Hintergrund des Stückes wie auch seine Bedeutung – es handelt sich ja um eine Parabel – klar.

Trotz dieser Ambiguität möchten wir den religiösen Charakter des Stückes unterstreichen, das ja ein existentielles Problem des *homo christianus*, das als solches dem Zuschauer stets bewußt bleibt und ohne den dauernden Bezug auf welches die Erzählung weitgehend uninteressant wäre, behandelt. Wir stimmen Pierre Groult zu, wenn er schreibt:

N'est-ce pas, en vérité, un grand événement que cette tentative de notre poète? que, vers l'an 1200, il se soit trouvé quelqu'un en France pour mettre à la scène, non plus des pieuses légendes, mais les hommes qui l'entouraient, et qu'il a vus entraînés par leurs passions, bouleversés par la douleur et le remords, se retourner vers Dieu, hésiter cependant à faire le pas décisif, et puis rentrer au bercail, prendre part au festin céleste et, avec toute l'Eglise, chanter des *Te Deum*? Cette histoire profondément incarnée dans le monde terrestre, mais où le ciel est l'invisible acteur qui a le dernier mot, cette aventure humaine et divine à la fois ... marque la naissance du drame chrétien<sup>44</sup>.

Abgesehen von dieser existentiell-religiösen Problematik des Stückes scheint uns jedoch auch ein historischer Bezug zur Religiosität des Mittelalters evident.

Zu Beginn des 13. Jhs. tauchen zahlreiche Sammlungen erbaulicher Bekehrungsgeschichten auf, die letztlich auf die *Vita patrum*, aber auch auf lokale Legenden zurückgehen<sup>45</sup>. Sie stellen das etwas verspätete literarische Echo auf die theologische Richtung des Kontritionismus dar, der fast das gesamte 12. Jh. beherrscht hatte. Der Kontritionismus brachte vor allem eine Verinnerlichung des Reue- und Bußvorgangs mit sich. Das 12. Jh. ist das «âge d'or du repentir»<sup>46</sup>. Die Selbstbeteiligung des Büßers gewinnt an Gewicht, die Absolution durch den Priester tritt etwas in den Hintergrund. Die Verinnerlichung des Bußvorgangs, an dem man vordem vor allem die äußeren Aspekte betont hatte, brachte eine Höherbewertung innerer Prozesse, die mit Reue und Buße im Zusammenhang stehen, mit sich – die Aufmerksamkeit, die im *Courtois* den mit der Umkehr des Sünders verbundenen seelischen

<sup>44</sup> GROULT, *op. cit.*, p. 53.

<sup>45</sup> PAYEN, *Le motif du repentir, op. cit.*, p. 516s.

<sup>46</sup> PAYEN, *Le motif du repentir, op. cit.*, p. 18.



Vorgängen geschenkt wird, könnte damit im Zusammenhang stehen. Auch der Bußwert des Bekennens wird von den Theologen des Kontritionismus höher eingeschätzt: «Cet aveu est donc à son tour devenu épreuve expiatoire, et dans tous les cas, les sentiments intérieurs prennent une valeur nouvelle, au détriment des mortifications extérieures.<sup>47</sup>» In diesem Zusammenhang muß vielleicht auch die im *Courtois* gegenüber dem Evangelium veränderte Wiedererkennungsszene gesehen werden, die Groult dem *Courtois* als Entstellung ankreidet<sup>48</sup>. Dabei ist es durchaus nicht nötig, anzunehmen, wie Groult es tut, daß der Vater den Sohn sofort erkannt hätte<sup>49</sup>. Diese Szene, die in gewissem Sinne schon mit v. 580 beginnt, läßt Courtois bereits in seiner Scham und in der Peinlichkeit des verlängerten Wiedererkennens Buße tun.

Das theologische Klima ändert sich ab etwa 1180. Die Rolle des absolvierenden Priesters wird aufgewertet, es bleibt dabei aber die hohe Einschätzung des Bußwertes des «aveu», der fast zum «moment essentiel du sacrement» wird<sup>50</sup>. Bestehen bleibt auch die generelle Hochschätzung des Bußsakramentes. 1215 macht das 4. Laterankonzil den jährlichen Empfang des Bußsakraments obligatorisch. In Predigt und Unterweisung wird die Kraft und Heilwirkung des Sakraments gepriesen, das zum Mittelpunkt des Christenlebens im Mittelalter wird<sup>51</sup>. Im Rahmen der kirchlichen Propaganda für das Bußsakrament griff man häufig auf die in der Nachfolge des Kontritionismus entstandenen Exemplasammlungen zurück<sup>52</sup>, und auch der *Courtois d'Arras*, der ja ebenfalls kontritionistische Elemente enthält, darf sicher im Zusammenhang mit dieser Entwicklung, wenn nicht gar im Dienste der neuen kirchlichen Propaganda für das Sakrament, gesehen werden.

Würzburg

Winfried Kreutzer

<sup>47</sup> PAYEN, *Le motif du repentir, op. cit.*, p. 55.

<sup>48</sup> GROULT, *op. cit.*, p. 50.

<sup>49</sup> GROULT, *loc. cit.* – Die Antwort des Vaters «Qui es tu? Va, trop as meffait...» (v. 606) muß nicht heißen, daß der Vater ihn erkannt hat. «Va» braucht nicht unbedingt wörtlich genommen zu werden (cf. das «Diva, varlés...» v. 451) und «trop» kann durchaus die Bedeutung «sehr viel» haben, so daß der Satz sinngemäß etwa bedeuten könnte: «Wer bist du? Du bist ja ein großer Übeltäter.» Auch ist die zweite Antwort des Courtois durchaus nicht weniger klar als seine erste Erklärung (GROULT, *op. cit.*, p. 50): sie bringt als neue Information immerhin den Namen des Sünders, was nun jede Unklarheit ausschließt.

<sup>50</sup> Cf. PAYEN, *Le motif du repentir, op. cit.*, p. 550.

<sup>51</sup> Cf. PAYEN, *Le motif du repentir, op. cit.*, p. 549.

<sup>52</sup> Cf. PAYEN, *Le motif du repentir, op. cit.*, p. 547.