



Inhaltsübersicht

Teil 1: Leben und Werk Villons in der literaturwissenschaftlichen Tradition

1. Villon als Vorbild der Boheme
2. Biographisches aus den Archiven und aus der Dichtung
3. Die Beurteilung Villons von Marot bis Siciliano
4. Neue Perspektiven der Interpretation (van Zoest, Kuhn, Dufournet, Guiraud)
Exkurs zur Dekodierung der Namen (Guiraud)
5. Die überlieferten Werke

Exkurs zur Manuskriptüberlieferung (Dufournet)

6. Auswahlbibliographie

Teil II: Lehren aus dem Gaunerleben

1. Selbstzerknirschung oder Warnung?

L'Épithaphe Villon (PD XIV)

Ballade en jargon I

Ballade du bon conseil (PD I)

2. Wem gelten Warnungen und gute Ratschläge?

Belle leçon aux enfants perdus (T, v. 1668/91)

Ballade en jargon II

Ballade de bonne doctrine (T, v. 1692/1719)

3. Aspekte der Sozialgeschichte

Exkurs zur Armut im Spätmittelalter (Favreau)

Teil III: Aufbau und Themen des »Testament«

1. Klage und Anklage

2. Von der Selbstanklage zur Selbstrechtfertigung

3. Die Klage über die Vergänglichkeit

4. Die lächerlichen rasonierenden Alten

5. Eine theologische Abschweifung: T, h. 80/83 und die »Ballade pour prier Nostre Dame«

6. Verunglimpfung königlicher Beamter und Pariser Großbürger

7. Verunglimpfung des geistlichen Standes und der geistlichen Richter

8. Zwielfichtige Büttel und Schergen

9. Die »Ballade pour Robert d'Estouteville« - ein freundliches Legat?

10. Die Verwünschung der Neiderzungen und die Parodie der humanistischen Hirtenidylle:

»Ballade des Langues envieuses« und »Contrediz de Franc Gontier«

(T, v. 1406 ff.)

11. Legate an die »compaigns de galle« und die Parodie der moralischen Unterweisung (T, h. 144/159)

12. Abschluß des »Testament«: die verkehrte Welt

13. Aufbau des L und des T (van Zoest)

Teil IV: Eine unhöfische Liebesdichtung »... d'amours j'ose mesdire« (T, v. 726)

1. Testament eines unglücklichen Liebhabers: »Le Lais«

2. Reflexionen über die Liebestollheit im »Testament«

3. »Ballade de la Grosse Margot« (T, v. 1591/1627)

4. Das Idealbild der Dame nach Charles d'Orleans (Ball. n° 9)

[Auszüge mit Korrekturen]

LEBEN UND WERK VILLONS IN DER LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN TRADITION

1. Villon als Vorbild der Boheme

Den Ursprung der Legende Villons ist darin zu suchen, daß wir nur spärliche Dokumente über sein Leben besitzen und daß der Autor nach 1463 auch aus den Gerichtsakten verschwunden zu sein scheint; Villon hat die Faszination eines verschollenen Dichters. Rabelais, der im 14. Kapitel des »Pantagruel« den berühmten Refrain »Mais où sont les neiges d'antan« zitiert, hat in das IV. Buch (1552) seines Werkes zwei Erzählungen eingeflochten, die von Villons Streichen und von seiner Schlagfertigkeit berichten. »Auf

seine alten Tage« habe Villon in der Provinz Poitou ein Passionsspiel inszeniert; dazu benötigte er eine Mönchskutte, die ihm der Franziskaner Etienne Tappecou allerdings verweigerte. Daraufhin fordert Villon die Mitglieder seiner Truppe auf, sich als Teufel zu verkleiden und den Mönch gehörig zu erschrecken; angesichts der verummten Gestalten bricht das Pferd aus, wirft den Reiter ab und tritt ihn elendiglich zu Tode. Villon schaut dem Vorgang zu und lobt seine Teufel für das ausgezeichnete Spiel, für ihre wirkungsvolle »diablerie« (Le Quart Livre, ch. 13). Die zweite Geschichte berichtet von einem Aufenthalt Villons, »banny de France«, in England, am Hof König Edwards V. - der erst 1483 im Alter von 12 Jahren für wenige Monate König werden sollte. Der König führt den Gast eines Tages vor ein Abbild des französischen Wappens nahe bei seinem Nachtstuhl und fragt: »Siehst du, wie ich den französischen König schätze?« Das Wappen, meint Villon, hänge am richtigen Ort; es wirke vorzüglich als Abfuhrmittel, denn es jage dem König große Furcht ein (Le Quart Livre, ch. 67). Villon, so wie Rabelais ihn vorstellt, hat ein freches Mundwerk und ist ein weitgereister Unterhalter; er hat auch einen gefährlichen Charakterzug; böse rächen kann sich der Schausteller, lies: Satiriker, wenn man ihn nicht freundlich behandelt.

Im 19. Jh. wird die Vorstellung eines poetischen Gauners Villon, eines »truand poétique«, geschaffen, der vulgär und originell, lustig und traurig gedichtet habe (Dufournet, V. et sa fort. litt., 43). A. Suarès beschwört zu Beginn des 20. Jhs. Villon als Genie, das sich dem Zwang der Gesellschaft beharrlich wider-

1

setzte; die Welt der Verbrecher gewähre dem Namen-, Besitz und Hoffnungslosen immerhin einen Lebensraum, auch wenn ihn angesichts dieser Welt der Ekel überkomme. Villon erscheint als Schutzpatron einer kreativen Selbstherrlichkeit, der wenige Jahre nach Suarès auch die Surrealisten huldigen werden. Poetische Existenz und bürgerlicher Erfolg sind für Suarès unvereinbar; die Sorge um den Lebensunterhalt schiebt der freie Geist verächtlich beiseite.

»Pour gagner sa vie, on perd ses raisons de vivre. La grande vocation d'une âme libre est une raison de vivre si puissante, qu'elle ne peut jamais s'accorder avec le besoin de gagner sa vie. Encore moins de s'y soumettre. Les habiles, eux, naissent pour bien gagner leur vie; et le succès les vante.« (Suarès, F. V., 72)

Seit dem 19. Jh. zählt Villon zu den Vorfahren der Boheme (H. Kreuzer, Die Boheme, Stuttgart 1971, 6, 13, 188, 216).

Francis Carco, dem Künstlerleben auf Montmartre eng verbunden, hat das Bild Villons als eines Dichters der Boheme romanhaft ausgeschmückt; der phantasielosen, bornierten bürgerlichen Welt widersetzen sich der Bohemien und der Verbrecher mit der gleichen totalen Verweigerung, der »irresponsabilité totale«.

»Poètes et bandits se rejoignent ainsi dans la résistance qu'ils opposent aux habitudes d'un monde borné, sans horizon, ni fantaisie.« (Carco, Le Destin de F. V., 22)

Wäre Villon, meint Carco, kein Verbrecher gewesen, so hätte sich auch sein dichterisches Genie nicht voll entfalten können; ein Villon, der Gewissensbisse empfindet, sei eine »bürgerliche Vorstellung«. Der deutsche Expressionist Paul Zech ist zwar etwas vorsichtiger, was den Nutzen des Verbrechens für die Dichtung anbetrifft; er streicht aber ebenso emphatisch wie Carco die anarchistisch antibürgerlichen Züge des Villon-Bildes heraus: »der große Desperado«; »kein moralisches Gesetz hat er für sich als gültig erachtet, er stellte sich außerhalb jeder Gesellschaftsordnung«. Gleichzeitig fügt Zech einen sozialaufrührerischen Zug hinzu; Villon habe »neue Fröhlichkeit des Herzens für die im Dumpfen dahinfliehende Masse des Volkes« geschaffen und sich gegen »moralische und sittliche Diktaturen jeder Richtung« behauptet. Geschmückt mit der Erinnerung an den Sturm und Drang, folgt auch F. Kemps Urteil dieser expressionistischen Begeisterung: »Kraftfülle und Originalität«, Freimütigkeit zeichneten Villons Werke aus; ein Individuum emanzipiere sich »zum

2

ersten Male ... von den sozialen und moralischen Bindungen«. Den Hautgout des Verbrecherischen und das Protestlerische des Bohemien, der sich opportunistisch vor hohen Herren duckte, aber mit dem niederen Volk sympathisierte, hat W. Biermann besungen; der provozierend freche, subversive Dieb, Trinker und Poet ist ihm ein künstlerisches Vorbild, »mein großer Bruder Franz Villon«.

In der Darstellung des spätmittelalterlichen Poeten spiegelt sich auch das Selbstverständnis moderner Dichter und Literaten. Die Erfahrung der Unverwendbarkeit von Lyrik und der Blick auf die soziale Unangepaßtheit ihrer Produzenten hat einige Leser Villons dazu verführt, sehnsüchtig Zeiten zu beschwören, die noch keine Sozialversicherungen für Schriftsteller kannten - als wäre es damals humaner und echter, schöner und kraftvoller zugegangen. So gibt P. Valéry zu bedenken, daß in einer durchorganisierten Gesellschaft, die auf der exakten Abrechnung von Leistung und Nutzen beruht, die undefinierbare Gattung der Dichter keinen Platz mehr finde; der Beitrag der Dichter bedeute den einen viel, den anderen wenig.

Villon - offenbar auch noch Verlaine - lebte in einem wenig organisierten sozialen System, das also noch Schönes hervorbringen konnte; das ungeordnete System böte auch dem Dichter Subsistenzquellen, Möglichkeiten eines parasitären Daseins - es müßten ja nicht unbedingt Einbrüche sein -, die mit der gerechten Kalkulation abgeschnitten worden seien.

»Une réflexion qui s'arrête quelque peu sur le poète, et qui s'applique à lui trouver une juste place dans le monde, s'embarrasse bientôt de cette espèce indéfinissable. Représentez-vous une société bien organisée, - c'est-à-dire une société dont chaque membre reçoive d'elle l'équivalent de ce qu'il lui apporte. Cette parfaite justice élimine tous les êtres dont l'apport n'est pas calculable. L'apport du poète ou de l'artiste ne l'est pas. Il est nul pour les uns, énorme pour les autres. Point d'équivalences possibles. Ces êtres ne peuvent donc subsister que dans un système social assez mal fait pour que les plus belles choses que l'homme ait faites, et qui, en retour, le font véritablement homme, puissent être produites. Une telle société admet l'inexactitude des échanges, les expédients, l'aumône, et tout ce par quoi un Verlaine a pu vivre sans recourir, comme notre Villon, aux dividendes répartis par les associations de malfaiteurs, après avoir été prélevés la nuit, et par escalade et effraction, dans les coffres des riches sacristies.« (Valéry, V. et Verl., 439)

3

2. Biographisches aus den Archiven und aus der Dichtung

Auch die Phantasie der Literaturwissenschaftler ist durch die Tatsache angeregt worden, daß uns über das Leben des Dichters nur wenige verlässliche Daten überliefert worden sind, und daß wir über seine Person und seinen Charakter streng genommen überhaupt keine authentische Auskunft besitzen. Den Archivforschungen A. Longnons und M. Schwobs ist es zu verdanken, daß wir wenigstens 6 biographische Daten festlegen können; ob die Funde und Veröffentlichungen Longnons und Schwobs die Gestalt des Dichters aus dem Schatten haben treten lassen (Dufournet, V. et sa fort. litt., 50), erscheint fragwürdig, wenn man sich diese biographischen Erkenntnisse vergegenwärtigt:

1449 wird ein François de Montcorbier von der Pariser Faculté des arts als bacchalaureus registriert.

1452 wird laut Fakultätsregister diesem François de Montcorbier die licencia docendi und der magister artium verliehen (zu Inhalt und Ablauf dieser Prüfungen vgl. Champion, F. V., I, 37/40).

1455 ist François de Montcorbier in eine Schlägerei verwickelt, bei der ein Priester namens Philippe Chermoye oder Sermoise ums Leben kommt; er muß Paris verlassen. Aus den beiden lettres de rémission (1456) - der erste ist von der Grande Chancellerie in St. Pourçain, der zweite von der Petite Chancellerie in Paris ausgestellt worden - erfahren wir den Hergang des Streites. Außerdem können wir mit Hilfe dieser Begnadigungsschreiben (abgedruckt bei Dufournet, Rech., II, 555/61) eine Identität zwischen »François des Loges, autrement dit de Villon« und »François de Monterbier« (wohl versehentlich statt »Montcorbier«) feststellen; Dufournet (Rech., I, 35 f.) nimmt an, daß »Montcorbier« der offizielle Name, die beiden anderen Spitznamen des Dichters gewesen seien; nach 1456 erfahren wir aus den Dichtungen und aus den Gerichtsakten nur noch den Namen »Villon« (zum Problem der Namen vgl. Dufournet, Rech., I, 21/36; Lanly, I, S. XV/XVIII). Gemäß der Darstellung des T (v. 849/54) hat der Dichter den Namen Villon von Guillaume de Villon, Kaplan der nahe der Sorbonne gelegenen Kollegiatkirche Saint-Benoît-le-Bétourné, übernommen; man vermutet, dieser aus Burgund stammende Kleriker sei der Pflegevater des Dichters gewesen.

1456 ist François Villon bei einem Einbruch in das Collège de Navarre beteiligt, wo 500 Taler gestohlen werden; Auskünfte über den Hergang der Tat und über die Beteiligung Villons

4

gewinnen wir aus der gerichtlichen Aufnahme des Einbruchs und aus den Protokollen, die über die Vernehmung eines Komplizen, Guy Tabarie, und die Anzeige eines Pierre Marchand, curé de Paray, angefertigt worden sind (abgedruckt bei Dufournet, Rech., II, 561/82).

1462 sitzt François Villon wegen des Einbruchs im Châtelet und wird am 7. 11., nach Intervention der Theologischen Fakultät und gegen das Versprechen, die Summe zurückzuzahlen, wieder freigelassen.

1463 ist François Villon mit Gefährten in eine Schlägerei verwickelt, bei der der päpstliche Notar François Ferrebouc verletzt wird; Villon wird zum Tod durch den Strang verurteilt, auf Grund seiner Appellation aber zu 10jähriger Verbannung aus Paris begnadigt.

[Die Zusammenhänge dieser Ereignisse sind nicht geklärt: die Mitschuld bei der Schlägerei erfunden, der Grund für das Todesurteil unbekannt. Details bei Odette Petit-Morphy, F.V. et la scolastique; 2 Bde, Paris 1977; I, 92ff.]

Für das *Geburtsdatum* des Dichters, 1431, sind wir auf die Auskünfte des T, v. 1 u. 81, angewiesen: »In meinem 30. Lebensjahr ...«; »Geschrieben habe ich es im Jahr 1461«.

In der Sekundärliteratur werden zwar häufig die Ereignisse, die zwischen den gerichtsbekanntem Vorgängen

liegen, malerisch ausgesponnen, aber sie sind der Phantasie der Forscher entsprungen. Anregungen für diese romanhaften Lebensbeschreibungen haben meistens die Dichtungen Villons gegeben. Die Versuchung ist groß, mit Hilfe von suggestiven sprachlichen Wendungen («sans doute», «On admet généralement...») den dürren Fakten einen Motivationszusammenhang zu geben, um auf diese Weise »cette existence assez exceptionnelle dans l'échec et la déchéance« (Lanly, I, S. XXIX) und das Werk selbst erklären zu können.

Selbst ein sprach- und geistesgeschichtlich umsichtiger Forscher wie Dufournet geht grundsätzlich davon aus, daß die poetischen Texte auf eine konkrete biographische Erfahrung oder Situation zurückverweisen, und daß man ihnen Erkenntnisse über das Leben und die Person des Dichters entnehmen könne. P. Champions Darstellung, die wegen der Fülle des historischen Materials unentbehrlich geblieben ist, darf als repräsentatives Beispiel der biographischen Ausbeutung der Dichtung zitiert werden, weil hier, umfangreicher als bei Campaux (1859) und unbekümmerter als bei Dufournet, die Angaben der Dichtung zu einer Lebensschilderung verbunden werden; Gedichte gelten als Abklatsch, als fotografische Wiedergabe des Lebens.

»C'est un soir de décembre, sur la Noël; il fait sombre et froid. François Villon demeure dans sa chambre sans feu du cloître Saint-Benoît, assis devant la table sous laquelle le *Roman du Pet au Diable* est

5

caché. Sur la tablette il y a un encrier: un cierge près de s'éteindre éclaire cette scène, et l'on entrevoit dans l'ombre les châlits d'une couchette.

Le pauvre écolier réfléchit, légèrement assoupi, à demi engourdi par le froid, saisi enfin par la solitude et le silence. Il est dans une heure de grande lucidité intérieure, très propice à l'inspiration. Il se sent à la fois recueilli et exalté, comme tout voyageur à la veille de se mettre en route: car Me François a résolu de quitter prochainement Paris, pour la seconde fois. Il y a aimé, il y a souffert aussi; il a vécu dans de riches et de très pauvres compagnies; il a rencontré sur son chemin de bonnes et de mauvaises gens; il est devenu criminel par hasard; il n'est plus honnête et dissimule.« (Champion, F. V., II, 17)

Champion geht davon aus, daß Villon die von ihm mehr oder weniger freundlich bedachten »Erben« persönlich gekannt habe und daß er mit den namentlich erwähnten hohen und niederen Personen, mit den Pariser Großbürgern und mit den Schankwirten verkehrt habe. Dieser Lebensroman, den die archivalischen Entdeckungen nur punktuell abstützen, scheint selbst Valéry betört zu haben, der schärfere Einsichten in die Dichtung Villons hätte gewinnen können, wenn er auch in diesem Fall dem eigenen kritischen Grundsatz gefolgt wäre, daß die Kenntnis der Biographie nutzlos, wenn nicht gar schädlich für die Betrachtung der Werke sei. Leider hat Valéry im Fall Villons und Verlaines die Berücksichtigung der Biographie für »unvermeidbar« gehalten und glaubte davon ausgehen zu müssen, daß die Gedichte »des aveux précis« enthielten (V. et Verl., 428, 429).

Auf der Suche nach dem historischen und biographischen Hintergrund des L und des T hat Champion mit umfangreichem dokumentarischem Material die Lebensläufe der Personen aufgehellert, die Villon in seiner satirischen Darstellung auftreten ließ. Mit Hilfe dieser Dokumentation werden vor allem Zielsetzung und Schärfe der Satire erkennbar; die Verzerrung der historischen Überlieferung im literarischen Abbild oder ihre Übereinstimmung lassen sich mit Hilfe des Materials, das Champion zugänglich gemacht hat, nachvollziehen und in etwa beurteilen. Die Biographie des Dichters oder die persönlichen Motive seiner Polemik sind durch dieses Material nicht vervollständigt oder erklärt worden.

Die Interpretation der poetischen Texte ist selbstverständlich nicht alleine damit zu bestreiten, daß man die Anmerkungen zum L und zum T mit den Lebensdaten der mehr oder minder interessanten Spottfiguren füllt, ohne die Einfügung dieser Namen und Figuren in den Kontext der Argumentation der satirischen Testamente zu berücksichtigen.

6

I. Siciliano (1934) hat besonders gegen Champions biographische Auswertung der Dichtung Stellung genommen und auf die satirisch parodistischen Merkmale der Figurendarstellung aufmerksam gemacht; diese sprächen dafür, daß der Dichter die Personen nicht gekannt habe.

»[...] car tout le comique, et parfois le piquant, de cette œuvre réside justement dans la disproportion recherchée entre les legs misérables et les bourgeois cossus qui en bénéficient, dans l'attitude plaisante du pauvre truand qui évoque et convoque autour de son lit moisi les gens les plus célèbres et les plus sérieux de la ville [...] Laparodie se plaît à couvrir les dieux des haillons et des ridicules des hommes. Au temps et dans le monde de Villon, les dieux n'existaient plus. Il se rattrape sur les types moins éclatants, mais infiniment plus comiques et surtout dépourvus de toute espèce de foudre. Il chansonne de gras bourgeois et de hauts fonctionnaires, spécialement lorsqu'il peut le faire impunément et, peut-être, lorsqu'il est bien loin d'eux.« (Siciliano, F. V., 57/8)

Aber Siciliano huldigt - wie viele Forscher seit A. Profillet und S. Nagel (1856) - einer subtileren Art der biographischen Interpretation. Er unterstellt, daß die poetischen Texte psychologische Bekenntnisse sind; daß sie Aufschluß über den seelischen Zustand des Dichters geben; daß sie verlässliche Informationen über die moralischen Ansichten und Reaktionen des Verfassers bieten und die aufrichtige Wiedergabe seiner vielleicht widerspruchreichen Gefühle und Überzeugungen enthalten. Champion ist übrigens auch der

Versuchung erlegen, Spekulationen über den psychischen Zustand des Dichters anzustellen - man beachte den zweiten Teil des oben angeführten Zitats.

3. Die Beurteilung Villons von Marot bis Siciliano

Blickt man auf die Zeit vom 16. bis zum 18. Jh. zurück, so kann man festhalten, daß die Beurteilung Villons im Rahmen der normativen Ästhetik des Klassizismus erfolgte. Cl. Marot, der 1533 die Werke Villons herausgegeben hat, lobt besonders die geistreiche, besser: satzenreiche Dichtung (»les sentences comme belles fleurs«); aus der Perspektive der höfischen Dichtung der Renaissance bedauert er es, daß Villon nicht an einem Fürstenhof gelebt habe, wo Urteil und Sprache gepflegt werden und eine geschliffene Form gewonnen - »en la cour des rois et des princes, là ou les jugements se amendent et les langages se polissent«. In seiner »Art Poétique« (1674) hat Boileau dem Dichter

7

des 15. Jhs. eine epochale Bedeutung für die formale Entwicklung einer regelgerechten französischen Verskunst zugesprochen: »Villon sut le premier dans ces siècles grossiers / Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers« (AP, I, v. 117/8).

B. de Fontenelle nimmt 1696 einige Balladen und Abschnitte des T in eine Anthologie frz. Dichtung auf; in gewissem Sinn gibt er damit ein Vorbild für die bruchstückhafte Überlieferung des Werkes im Rahmen der literarischen Schulbildung - Guiraud (Le T de V, 190/2) hat diesen Gesichtspunkt polemisch aufgegriffen. Der frz. Literaturhistoriker G. Massieu (1739) sieht in Villon einen Vorläufer der leichten Unterhaltungsdichter des 17. und 18. Jhs. und ihres anmutigen Plaudertons, ihres »badinage délicat«; er entschuldigt die moralisch anstößigen Passagen damit, daß man in den Gedichten auch »ernste und solide Gedanken« finde. Diese Einschätzung kündigt ein Problem an, das spätere Interpreten gleichfalls beunruhigen wird: Wie kann man die moralisch negative Beurteilung der Person des Dichters und einiger seiner Schilderungen mit der Anerkennung seiner unleugbaren dichterischen Talente in Einklang bringen? Im Zuge seiner anti-aufklärerischen Polemik vergleicht A. Sabatier de Castres (1774) Villon mit Voltaire; beide seien von Hof zu Hof gewandert, beide seien ungläubig und moralisch unbedingt zu verurteilen - nur »Vernunft, Anstand und Tugend« dürften literarischen Ruhm begründen. Sainte-Beuve wird die Parallele zwischen Villon und Voltaire mit positiveren Akzenten aufgreifen. Der berühmte Kritiker des 19. Jhs. scheint allerdings keine besondere Zuneigung zu Villons Werk entwickelt zu haben; denn die Schwierigkeit, den Text zu entschlüsseln, die dunklen Anspielungen, die Obszönitäten und Ungereimtheiten stoßen nach seiner Meinung den Leser ab und werden mit »zwei oder drei Perlen in diesem Misthaufen« kaum aufgewogen. (Zum Abriss der Villon-Kritik seit dem 16. Jh. siehe: Dufournet, V. et sa fort. litt., 17/30; P. Brockmeier, Darstellungen der frz. Literaturgeschichte von Cl. Fauchet bis Laharpe, Berlin 1963, 208, 61, 140.) Dufournet (V. et sa fort. litt., 40) zufolge sind vor allem Th. Gautier (1834) und der Literaturhistoriker D. Nisard (1844) dafür verantwortlich, daß man sich im 19. Jh. mit Villon beschäftigt und seine Werke neu herausgegeben hat. Gautiers Villon-Bild enthält interessante und zukunftsweisende Merkmale. Er hebt besonders den Bruch zwischen Villon, dem »größten Dichter seiner Zeit«, und der mittelalterlichen Dichtung hervor; Freimut und Präzision der Wiedergabe, »la hideur lascive« werden in der »Ballade de la Grosse Margot« bis an die Grenze des

8

Ekelerregenden getrieben. Gautier erinnert an die »unerhörte Verbindung des Phantastischen mit dem Wirklichen« in Radierungen Rembrandts, die er auch bei Villon wiederzufinden glaubt; er versucht, der widersprüchlichen Erscheinung einer unklassizistischen Dichtung, die künstlerisch überzeugend, aber moralisch unbekümmert sei, mit einer Ästhetik des Häßlichen, mit der Konzeption des Abstoßenden, das ästhetischen Genuß vermittelt, gerecht zu werden.

»[...] la nudité est cruelle, les formes sont monstrueusement vraies, et quoique abominables, ressemblent tellement aux formes les plus choisies des plus charmantes femmes, qu'elles vous font rougir malgré vous: cela est le propre des maîtres de cacher une beauté intime au fond de leurs créations les plus hideuses.« (Gautier, Les Grottesques, 29)

Villons Dichtung, Schöpfung eines »poète égotiste«, sei ursprünglich, ausdrucksstark und nicht zimperlich; »c'est une poésie neuve, forte et naïve; une muse bonne fille, qui ne fait pas la petite bouche aux gros mots« (Les Grottesques, 5 f.). Wie Byrons »Don Juan« zeige Villons Werk eine Verbindung von »sensibilité et de raillerie, d'enthousiasme et de prosaïsme«; Villon und Byron haben die gleiche »verzweifelte Melancholie«, die gleiche »bittere Enttäuschung am Leben« empfunden. Spätere Kritiker werden die Intensität oder Aufrichtigkeit des Gefühlsausdrucks und die »cruelle mélancholie« des Dichters (Suarès) hervorheben. Todesgedanken und Lebenslust kommen nach Gautier in Villons Gedichten zum Ausdruck; auch auf diesen Widerspruch wird man noch öfters zurückgreifen. Villon erscheint bei Gautier als »la personnification la plus complète du peuple à cette époque«, als ein Panurge, der allerdings die Einsicht in sein Elend besitze - »il a le

sentiment de sa misère«. Die Kritiker nach Gautier verzichteten selten darauf, das Moment der Selbstreflexion hervorzuheben. Gautier zufolge war Villon schließlich eine anti-bürgerliche Figur, die »Eigentümer und die Hüter des Eigentums« haßte; er war ein Dichter der Randgruppen, der uns einen Einblick in das Leben der Unterwelt, in die »vie intérieure du moyen âge« überliefert habe. Deutlich erkennt man hier die Tendenz, das Villon-Bild mit Merkmalen der Bohème auszustatten.

Nisard seinerseits hat Villon als den gefühlvolleren, ausdrucksstärkeren und tieferen Dichter gegen den oberflächlich höfischen und kühlen Charles d'Orléans ausgespielt; er sieht einen epochalen Einschnitt zwischen dem Dichter des bürgerlichen Frankreich und dem Dichter der »société féodale«; Villon, ein »enfant du

peuple«, löse den Dichter der Feudalgesellschaft ab (Dufournet, V. et sa fort. litt., 39f.). Profillet (1856) hat diese literaturgeschichtliche Einordnung aufgegriffen und schwärmt vom nationalen und volkstümlichen Geist der Dichtung Villons, die den Dritten Stand vertrete. Selbst G. Paris, der einige moralische Einwände gegen Villon erheben wird, scheut nicht davor zurück, den »bürgerlichen Geist« seiner Dichtung zu loben; mit Villon sei ein »Sohn des Volkes« hochgekommen, der sich in seiner Kunst nicht von adligen Herren habe beeinflussen lassen (F. V., 160/1, 110). Man verfällt offenbar auch in der bürgerlichen Literaturkritik auf interessengebundene historisch-soziologische Kurzschlüsse.

Der Rahmen, innerhalb dessen sich ein größerer Teil der Villon-Kritiker seit dem 19. Jh. bewegt, kann mit den Darstellungen von G. Paris und von A. Suarès abgesteckt werden.

Paris setzt voraus, daß die Dichtung ein Bild des Lebens des Autors sei - »Sa poésie [...] est l'image de sa vie.« -, und kleistert aus den Texten einen Lebensroman zusammen. Paris hat maßgeblich das Bild eines Dichters geprägt, der in seinen Texten ein aufrichtiges Geständnis abgelegt und darin »toute la faiblesse et tout le trouble de son âme« dargestellt habe; seine beiden »Testamente« seien ein Beispiel der »poésie personnelle« - der Dichter stelle sich selbst und seine Lebensumstände dar. Diese Annahme führt dazu, daß Paris widersprüchliche Äußerungen in den Dichtungen - obszöne Scherze oder moralisierende Sentenzen - als Ausdruck einer zwischen Gewissensqual und Leidenschaft zerrissenen Person erklären muß.

»Ainsi le poète se montre à nous tout entier, dans sa personne physique, dans l'inquiétude et la pauvreté de sa vie, dans la naïveté de ses convoitises, dans l'amertume de ses regrets, dans l'inconséquence de ses velléités, dans toute la faiblesse et tout le trouble de son âme. Il est parfois cynique, il est toujours sincère, et comme, après tout, bien qu'avec d'innombrables degrés dans la chute, d'innombrables nuances dans la tentation, ce qui se passe dans son cœur, ce qui se débat entre sa faiblesse et sa volonté, entre sa conscience et sa passion, entre sa raison et son instinct, se passe et se débat dans tous les cœurs humains, ce drame intime, qui nous a rarement été révélé avec autant de franchise et de netteté, nous touche et nous passionne.« (Paris, F. V., 148/9)

Villon schwanke zwischen Augenblicksstimmungen und werde von widersprüchlichen Neigungen zerrissen; er reagiere impulsiv; er sei ein Kind, das die »männliche Reife« noch nicht erlangt habe (a.a.O., 80 f.). Ohne diese Fehler wäre Villon allerdings kein großer Dichter geworden. Wie nach ihm Champion (F. V.,

II, 284) möchte auch Paris mit dem unvergänglichen Werk das kriminelle Leben entschuldigen.

Für Suarès ist Villon der »erste moderne Dichter« vor allem dank »der Tiefe des Gefühls«; er sei allerdings insofern ein typisch französischer Dichter, als er noch in der tiefsten Verstrickung der Leidenschaften die scharfe Beobachtungsgabe (»le fond clair de l'intelligence«, »raison«, »clairvoyance«) bewahrt habe. Vor Baudelaire sei Villon der realistische und bekenntnishaft Dichter der frz. Literatur; aus seinen Versen spreche ein aufrichtiger Mensch. Diese Aufrichtigkeit der Empfindungen und ihrer Schilderungen hält Suarès der perversen Heuchelei der bürgerlichen Gesellschaft entgegen. Das Lachen des überlegenen Spötters Villon, der »unschuldig kriminell« gewesen sei, zeuge von Stärke und Gesundheit; Villon habe das Nichts und seine eigene Nichtigkeit erkannt; er sei ein »nihiliste achevé«, insofern er noch in der Verzweiflung spottete. Gegenüber den übertrieben popularistischen Vorstellungen hat Suarès gespürt, daß Villon wohl eher für die Gebildeten geschrieben haben müsse, daß er als Scholar gesprochen habe und seine

Welt die der Gerichte gewesen sei. Erst zwei Generationen nach Suarés wird Guiraud den Versuch unternehmen, die Texte nicht mehr als Selbstbekenntnis, sondern als raffinierte »farce judiciaire« zu entziffern.

Obgleich man eine Fülle von sorgfältigeren Interpretationen zu einzelnen Textstellen erarbeitet hat, entdecken wir Kategorien der Beurteilung von Paris und Suarés bei manchem Villon-Forscher des 20. Jhs.; neue Perspektiven der Beurteilung eröffnen die Studien von Dufournet, Guiraud, Kuhn, van Zoest (s. u. I, 4). Häufig geht man davon aus, daß die Dichtungen Bekenntnisse seien und einen dokumentarischen Wert für die Einsicht in den Charakter des Autors und in seine privaten Handlungsmotivationen besäßen; diese Tendenz kann man mit den Stichworten »franchise«, »sincérité« kennzeichnen und mit der Feststellung eines englischen Forschers zusammenfassen: Villons Dichtung sei »an intimate >journal<, as personal as any poetry has been« (Fox, Poetry of V., XII). Auf Grund der Vorstellung, daß man es mit einer subjektivistischen Bekenntnisdichtung zu tun habe, stellt man gerne die spezifische satirische Aussage der Texte zugunsten der generellen Klagen über die Vergänglichkeit und zugunsten der sogenannten allgemeinmenschlichen Aussagen zurück. Außerdem reproduziert man mit anderen Worten die Antithese, die Paris dem Charakter Villons und seiner Dichtung zugrunde legte: »ce perpétuel mélange de sérieux et de bouffon-

11

nerie« (F. V., 101). Man hat diese Antithese im Sinn einer protestantisch christlichen Anthropologie akzentuiert: »les pieds dans la fange, l'âme au ciel« (A. Gide, Anthologie de la poésie française, Paris 1949, 15); man hat sie eschatologisch gestaltet, indem man den »accent charnel« und den »élan de pitié« in eine »élévation« münden läßt (Frappier, 1973, 136); von Huizinga inspiriert, erhält sie eine sozialpsychologische Beimischung, indem man die Todesangst mit der Lebenslust des 15. Jh. konfrontiert (Spitzer, 123); man hat sie literarästhetisch, etwa im Sinn: erhaben versus komisch, formuliert - dem »grand poète lyrique« steht der »bon folâtre« gegenüber (Lanly, I, 140). Man kann auch ganz einfach von der »complicated personality of the poet« ausgehen (G. Frank, in L'Esprit créateur, 7, 1967).

Ein Handbuch der Literaturgeschichte - P. G. Castex und P. Surer, Manuel des études littéraires françaises, Paris 1954, 78 - hat die Klischees der Beurteilung aufpoliert und zusammengestellt. »Son âme est vibrante et déchirée.« »Villon aime rire et profiter de la vie.« »Mais la tristesse domine dans sa poésie.«

Lebenslust, Todesangst und religiöse Inbrunst seien ewige Themen der Lyrik, die Villon originell gestaltet habe, indem er seine Empfindungen künstlerisch übersetzte. Suarés (F. V., 77) hat schon unterstrichen: »Il [Villon] a mis une force admirable dans l'expression de deux ou trois sentiments éternels.«

Nach Castex/Surer malte Villon eine pittoreske Wirklichkeit »avec une force saisissante«; seine Darstellung sei ungekünstelt, unkonventionell und ausdrucksstark: »Et toujours, cette simplicité s'accompagne d'une extrême densité.« Bereits Paris (F. V., 117) hat den »Epitaphe Villon« (PD XIV) mit den Worten beurteilt: »Les sentiments d'humilité, de repentir, de désignation et d'espérance [...] sont exprimés avec une simplicité et une intensité qu'on sent venir de l'âme.«

I. Sicilianos umfangreiche Untersuchung bietet nach wie vor eine anregende Materialsammlung für die Erschließung des Literatur- und geistesgeschichtlichen Hintergrundes von Villons Werk; der Erkenntniswert der Interpretationen einzelner Gedichte ist allerdings geringer, weil sie eher oberflächlich paraphrasieren und impressionistisch nachempfinden. Die Vielfalt oder die ~~Brüchigkeit der Bedeutungen einzelner Verse und~~ ganzer Abschnitte werden erst die Untersuchungen von Dufournet, Kuhn und Lanly zusammenhängend erschließen. Die Widersprüche des Charakters Villons und seines Werkes erfaßt Siciliano grundsätzlich mit den von Paris und Suarés geprägten Kategorien; der folgende Abschnitt soll das veranschaulichen:

12

»Il était pécheur et - qui plus est - à un certain moment il s'en aperçoit: >je suys pecheur, je le sçay bien ...< Il était sensuel et dans une heure d'allégresse il sent cependant que son corps est >vil< et >pire< qu'ours ne pourceau<. Il aimait la vie, mais maintes fois il a vu surgir aux carrefours, dans son existence, surtout dans son esprit, l'ombre de la mort. Il a >plus qu'autre galé<, mais il a aussi souffert comme personne. Un jour il se trouva à débattre avec son Coeur. Une autre fois il s'humilia devant Fortune. Au moment le plus tragique de sa vie il rencontra Dieu, le Dieu qui)conforta les pèlerins d'Emaus< et qui est plus miséricordieux que son évêque. Il y a là toutes les circonstances et tous les éléments qui devaient le porter, presque fatalement, à faire à rebours la route qu'il avait parcourue du cloître de SaintBenoit à la prison de Meung. Que cette nouvelle route ait pu s'appeler Saint-Maixent ou autrement, n'importe. En tout cas, pour un homme qui recèle en soi tant de crimes et tant de lucidité, qui a bu toutes ses hontes en s'en apercevant et en se jugeant, il n'y a pas d'autre issue possible: il devait connaître la grace et se libérer dans la crise:

Pourtant ne veult pas Dieu ma mort,

Mais convertisse et vive en bien ...

Le silence qui entoure la seconde partie de la vie de Villon pourrait confirmer son repentir. Devenu homme de bien, il ne déposera plus dans les archives les actes et les preuves d'une existence honteuse et criminelle.« (Siciliano, F. V., 86)

Die Antithesen, die wir aus früheren Untersuchungen kennen, werden hier im Sinn einer individualpsychologischen Entwicklung eingesetzt und miteinander verbunden. Biographische Schlußfolgerungen, wie Champion sie aus den Texten Villons gezogen hat, lehnt Siciliano ab; ob der alternde Villon sich in das Kloster Saint-Maixent, das Rabelais erwähnt hat (Le Quart Livre, ch. 13), zurückgezogen habe oder nicht, sei unwesentlich. Aber daß Villon in den Genuß der Gnade gekommen sei, daß er also eine geistige Wandlung erlebt habe, glaubt Siciliano aus den Versen folgern zu dürfen. Der »tragischste Augenblick seines Lebens« - in dem die Einsicht über Villon gekommen wäre - faßt pointiert eine Entwicklung zusammen, die Suarés (F. V., 29) vorgezeichnet hat - von der Einsicht ins verbrecherische Treiben der Vergangenheit zur »cruelle mélancolie«.

Die erste Antithese des zitierten Textes lautet Sündhaftigkeit, Verfallensein an die Sinnlichkeit versus Gewissensbisse; wir erinnern uns, daß Paris von einem unaufhörlichen Kampf zwischen Gewissen und Leidenschaft, Schwäche und Willenskraft gesprochen hat. Lebenslust versus Todesangst/Leiden - so lautet nach Siciliano eine weitere widersprüchliche Erfahrung des Dichters; Paris hat auf das Leiden hingewiesen, das Villon geläutert habe, und die Verbindung des Ernsten mit dem Komischen, der

13

Tränen mit dem Lachen als bedeutsamen Zug seines Werks festgehalten; in manchen Abschnitten vermischten sich »sensualité« und »mélancolie« (Paris, F. V., 106). Huizinga hat zu Beginn des 20. Jhs. (1919; frz. Übers. 1932; dt. Übers. 1923) die Epoche Villons sozialpsychologisch mit »der schwankenden Stimmung von roher Ausgelassenheit, heftiger Grausamkeit, inniger Rührung« (Herbst d. Ma., 3) oder mit einer Reihe von Antithesen zu erfassen versucht, die zum Tenor der Villon-Interpretation und zur Darstellung des Zeitalters (vgl. Siciliano, F. V., 106) einiges beigetragen haben.

»So grell und bunt war das Leben, daß es den Geruch von Blut und Rosen in einem Atemzug vertrug. Zwischen höllischen Beklemmungen und kindlichem Spaß, zwischen grausamer Härte und schluchzender Rührung pendelt das Volk hin und her wie ein Riese mit einem Kin derkopf. Zwischen der absoluten Verleugnung aller weltlichen Freude und einem wahnsinnigen Hang zum Reichtum und Genuß, zwischen düsterem Haß und der lachlustigsten Gutmütigkeit lebt es in Extremen.« (Huizinga, Herbst d. Ma., 30)

Die Luzidität, mit der Villon Siciliano zufolge sein Inneres durchleuchtet, die Selbstreflexion (»Villon donc se regarde. Il se voit.« F. V., 95) weisen auf eine Idee von Suarés zurück; auch den religiösen Wandlungsprozeß, den Siciliano aus den Gedichten abliest und seiner Erklärung des T zugrundelegt, ist von Suarés angedeutet worden: »Il est religieux désespérément« (F. V., 79). Eine Schilderung Villons als eines treugläubigen, der Reue fähigen Menschen hat auch Champion beigetragen (F. V., II, 202).

~~Siciliano möchte im folgenden (F. V., 104f.) mit der allzu subtilen psychologischen Deutung Villons aufräumen; er möchte diese Figur einfacher sehen - wozu natürlich auch er Stimmungen und Gefühle aus den Gedichten ablesen muß. Das neue psychologische Porträt gleicht dem alten.~~

»La nature de Villon est toujours la même, dans toutes les situations et dans toutes les attitudes, dans l'ivresse comme dans le malheur, dans le crime comme dans la prière: simple, naturelle, impulsive, plébéienne, attachante et profonde par sa spontanéité et son humanité même. Certes, c'est une de ces natures qui, étant les plus ouvertes et les moins contrôlées, subissent sans méditation l'influence de l'ambiance, les contre-coups des vicissitudes, accueillent et expriment avec facilité les impressions du moment, les réactions de leur sentiment, en un mot toutes leurs passions, parfois changeantes, parfois contradictoires, comme tout ce qui est humain. [...] L'unique singularité, c'est que l'écolier dévoyé, le vaurien fieffé porte en soi un prêcheur qui, çà et là, frise le moraliste.« (Siciliano, F. V., 105)

14

Die Spontaneität Villons, seine Beeinflussbarkeit durch äußere Umstände, den raschen Wechsel der Stimmungen hat übrigens schon Paris (F. V., 80) hervorgehoben. Die »doppelte Natur« des Dichters, die Widersprüche seines Wesens, die Siciliano als »abracadabra sentimental« vermeiden wollte, sind erhalten geblieben - dem ausgekochten Halunken steht der Moralist gegenüber. Die Distanz zur früheren Forschung, die Siciliano deutlidli markiert wissen möchte, kann m. E. erheblich verkürzt werden. Siciliano setzt an die Stelle einer »künstlichen Konstruktion« (F. V., 107) eine andere nicht weniger hypothetische. In seiner Jugend sei Villon ein ausgelassener Bursche gewesen, ein hemmungsloser Spötter; aber schließlich hätten Sorge, Erschöpfung und

Reue ihn ergriffen, und er sei spontan darauf verfallen, sich und seinen Kumpanen fromme Lehren zu erteilen, voller Selbstmitleid sein eigenes Schicksal zu betrachten und um Gnade zu flehen; die Traurigkeit beherrschte ihn fortan. Diese Entwicklung sei eine Katharsis; angesichts der volkstümlichen Frömmigkeit des Zeitalters erscheine eine solche Entwicklung als ganz und gar natürlich (F. V., 108 f.). Der Unterschied zwischen diesen Annahmen und den Vermutungen der Vorgänger - Paris, Champion, Thuasne, Suarès - liegt vor allem in der individualgeschichtlichen Anordnung überlieferter Versatzstücke und in der etwas trivialisierenden Diktion, mit der Siciliano sie verwendet.

Anscheinend fühlen sich die meisten Villon-Interpreten dazu aufgerufen, mit dem schockierenden Widerspruch fertig zu werden, daß angesehene Dichtung, Verse, die zum traditionellen Kanon einer Nationalliteratur gezählt werden, vielleicht von einem Kriminellen verfaßt worden sind; diese Anstößigkeit wird dadurch verschärft, daß die Gedichte selbst Andeutungen oder Schilderungen enthalten, die auf ein zweifelhaftes, wenn nicht kriminelles Milieu verweisen. Auf diese Dichtung läßt sich das Kriterium, das in Teilen der frz. Literaturgeschichtsschreibung und Literaturkritik den Klassizismus überdauert hat, kaum anwenden, daß das Schöne, die ästhetische Produktion auch moralischen Verhaltensnormen zu folgen haben. Die Villon-Interpreten versuchen den Widerspruch aufzulösen, indem sie den Dichter mit den Zeitumständen entschuldigen und die >reineren<, >reuevollen<, allgemeinmenschlichen lyrischen Partien des Werkes in den Vordergrund stellen (Champion, F. V., II, 284; Paris, F. V., 106, 108, 117; Brunelli, in *Rev. belge de philolog. et d'hist.*, 35, 1957; Desonay, V., 26, zit. bei Dufournet, V. et sa fort. litt., 74); oder indem sie dem zwischen guten und schlechten

Neigungen schwankenden Dichter auf Grund einiger Texte eine gewisse »Sehnsucht nach Reinheit, nach moralischer und körperlicher Gesundheit« zubilligen (Le Gentil, V., 68/70, 95, 98). Valéry hat den Widerspruch zwischen literarischer Produktivität und moralischem Verhalten - »Ce Parisien spirituel est un individu redoutable.« (V. et Verl., 430) - als Ursprung sprachlicher und poetischer Originalität eingeschätzt; das indezente Vokabular sei ausdrucksstärker; das abstoßende, unverständliche Äußere einer Gaunersprache verberge poetische Funde; im Rotwelsch fände eine ständige Sprachschöpfung statt, die von den Erfahrungen des Verbrechen, der Ausschweifung, der Rache, der Folter und der Strafe geprägt seien - Ausdruck einer »pensée toujours inquiète, qui se meut comme un fauve en cage, entre crime et châtement«.

»Ce vocabulaire, parfois hideux, et qui sonne ignoblement, est parfois terriblement expressif. Même quand sa signification nous échappe, nous devinons, sous la physionomie brutale ou caricaturale des termes, des trouvailles, des images fortement suggérées par la forme même des mots.

C'est là une véritable création poétique du type primitif, car la première et la plus remarquable des créations poétiques est le langage.« (Valéry, V. et Verl., 431)

4. Neue Perspektiven der Interpretation (van Zoest, Kuhn, Dufournet, Guiraud)

Die psychologische Entwicklung Villons, die Siciliano angenommen hat, ist die Grundlage seiner These, daß die einzelnen Abschnitte des T zu verschiedenen Zeiten abgefaßt worden seien, und daß der Text zwischen den Balladen »fast immer« geschrieben worden sei, um diese miteinander zu verbinden (Sur le T de V., 44; vgl. F. V., 263 ff.). Die frommen und reumütigen Überlegungen und die satirischen Darstellungen entstammten verschiedenen biographischen Epochen und seien erst später zu einem »poème tiroir, anthologie ou journal poétique« aneinandergereiht worden; diese Sammlung biete zwar auf den ersten Blick eine einleuchtende Abfolge, bei näherem Zusehen widerspreche sie allerdings jeder Logik. Siciliano möchte Villon gerne als einen Meister der kleinen Form, der knappen literarischen Skizze, der impressionistischen Momentaufnahme vorstellen; ihm habe der dichterische Atem zur Entfaltung einer Idee gefehlt (Sur le T de V., 76).

Diese These über die Art und Weise der Komposition des T ist unter verschiedenen Aspekten kritisch untersucht und weitgehend entkräftet worden. Van Zoest (13/19) hat nicht allein die Untersuchungen über den Aufbau des T zusammenfassend kritisiert, sondern er hat auch selbst die Diskussion auf eine solidere literarhistorische Grundlage gestellt. Die ältere literaturgeschichtliche Untersuchung von W. H. Rice, in der Vorläufer des satirischen Testaments zusammengetragen worden sind, führt van Zoest mit seiner Studie insofern weiter, als er eine poetologische Beurteilung der bedeutendsten satirischen Testamente,

nämlich derjenigen Villons, eröffnet.

Richtig ist die Feststellung van Zoests - dem Guiraud (Le T de V., 9) mit der provozierenden Frage vorausgegangen ist: »Et si *Le Testament* n'était pas une autobiographie?« -, daß in den Lebensdarstellungen Villons die historische Person Villon mit der Selbstdarstellung des »Ich« aus dem T unter der stillschweigenden Voraussetzung verbunden worden ist, das T sei eine Autobiographie. Die Forschung -bsds. Siciliano, Dufournet - hat bisher einen Zirkelschluß vollzogen, der von den Absichten des Dichters bei der Abfassung des T ausgegangen ist. Dem Text entnimmt man eine Biographie; mit ihrer Hilfe teilt man den Text in verschiedene Abschnitte auf; mit Hilfe der Segmentierung vervollständigt man wiederum die Biographie; daraufhin zeichnet man eine geistige Entwicklung Villons nach (van Zoest, 36 f.). Van Zoest geht nicht von der Absicht des Autors Villon, der »intentionnalité« - wie Bernard, Thuasne, Desonay, Siciliano, Kuhn -, sondern von der Fiktionalität des L und des T aus.

»Par un testament fictionnel on entend un texte dans lequel deux sortes de phénomènes, antinomiques, se présentent: il comprend des éléments identiques ou similaires à ceux qu'on trouve dans les testaments réels, mais on y trouve aussi des phénomènes qui sont incompatibles avec le caractère apparemment testamentaire du texte. Les premiers imitent la réalité et semblent apprendre au lecteur que le texte en question est un véritable testament, tandis que les seconds s'inscrivent en faux contre l'impression de >réalisme< créée par les premiers et semblent apprendre au lecteur que le texte en question n'est pas un testament réel.« (van Zoest, 51)

Anhand einer Sammlung testamentarischer Texte des 15. Jhs. - in A. Tuetey, *Mélanges Historiques*, III, Paris 1880, 241/704 - analysiert van Zoest den Aufbau realer Testamente und stellt deren Formelrepertoire oder Aufbauelemente (»constituants«) fest; dieses an realen Testamenten gewonnene Modell wird den satirischen oder fiktionalen Testamenten Villons als Folie unter-

17

gelegt; so kann man erkennen, inwieweit die fiktionalen Testamente, ihre inhaltliche und formale Gestaltung dem Modell folgen, inwieweit sie durch ungewöhnliche Ausgestaltung einzelner Bauelemente, durch ihre ungewöhnliche Anordnung oder durch den Verzicht auf bestimmte >constituants< vom realen Modell abweichen. Der Vergleich der fiktionalen mit den realen Testamenten erlaubt eine einleuchtende Segmentierung der ersteren; er gestattet einen Einblick in den Zusammenhang der Segmente und deren vorgegebene - sprich: formelhafte - oder erfundene Abfolge; er gewährt die Möglichkeit, die »raffinierte Struktur« des T gegenüber dem L erkennbar zu machen - das T enthält mehr Elemente, die dem Formelrepertoire realer Testamente entsprechen, und mehr abweichende Elemente, »phénomènes infractionnels«, als das L.

Unterschiede zwischen den fiktionalen und den realen Testamenten liegen generell darin, daß folgende Bauelemente von den fiktionalen Testamenten gehäuft verwendet werden (van Zoest, 229ff.): »constituants justificatifs opératifs«, mit denen ein einzelnes Vermächtnis speziell motiviert wird; »constituants restrictifs conditionnels«, mit denen dem Erben eine Vorschrift oder ein Verbot bezüglich seines Verhaltens auferlegt wird; »constituants qualificatifs«, mit denen der Empfänger oder das Legat selbst über die notwendige Identifizierung hinaus näher beschrieben werden; »constituants supplémentaires«, die dem Text hinzugefügt werden, ohne zur ordentlichen, rechtskräftigen Form eines Testamentes zu gehören - Darlegungen eigener Lebenserfahrungen, Ermahnungen an die Nachwelt. (Vgl. u. Teil III, 13.)

Wie die realen Testamente haben auch L und T einen dreiteiligen Aufbau: >introduction< - >partie centrale (opérative)< - >conclusion<. Die Komposition des T ist weniger locker, als Siciliano vermutet hat. Wie in den realen Testamenten bereitet auch in den fiktionalen Villons die Einleitung mit verschiedenen »constituants contractuels« - d. h. mit Hinweisen darauf, daß der Text ein Testament ist - den eigentlichen testamentarischen Teil vor, in dem bestimmte Personen ein Vermächtnis erhalten. Villon muß die gebräuchliche Struktur realer Testamente, die »écriture testamentaire«, gut gekannt haben.

»Dans les testaments réels il n'y a pas de transition abrupte quand on passe de la section contractuelle à la section opérative du texte. De même, dans le *Testament*, il n'y a pas entre l'introduction et la partie opérative la césure que croit y discerner Siciliano.« (van Zoest, 280)

18

Der Autor muß bei der Abfassung des T einen mehr oder weniger deutlichen Plan für das ganze Gedicht vor Augen gehabt haben; dieser »plan d'ensemble« setzt aber keineswegs voraus, daß die Niederschrift einzelner Abschnitte in einer streng chronologischen Reihenfolge oder am gleichen Ort stattgefunden haben müßte; möglich wäre es, daß die Produktion des ganzen Werkes an einem Stück, in streng chronologischer Reihenfolge erfolgte; angesichts unserer heutigen Kenntnisse muß dieses Problem ungelöst bleiben (van Zoest, 280 f.).

Der Biographismus der Villon-Forschung ist von D. Kuhn schon 1967 in >L'Information Littéraire<

kritisiert worden; außerdem sei Villon für uns heute ein unzugänglicher Autor, der nicht mehr in unsere Vorstellung vom Menschen und von der Dichtung hineinpasst. Die Erstellung einer kritischen Textausgabe ausgenommen, bliebe »fast alles« noch zu tun; notwendig sei insbesondere die Untersuchung der zeitgenössischen Bedeutung der Worte und Begriffe, wie etwa »foy«, »loy«, »conscience«, »sentement«, »sçavoir«, »matière«. Kuhn verfolgt in seiner Studie »La poétique de V.« einerseits eine poetologische Lektüre; er möchte beantworten, warum und wie der Text auf einen Leser wirke, der sich ihm mit »blinder Liebe« überlasse; er glaubt die Antwort in der sprachlichen Gestaltung des Textes entdecken zu können, indem er die phonetische, morphologische und semantische Konfiguration des Textes herausarbeitet. Andererseits möchte Kuhn den literatur- und geistesgeschichtlichen Horizont erhellen, der sich aus den Anspielungen des Textes ergibt; auf diesem Weg glaubt er vor allem Zusammenhänge mit der platonischen Spekulation der Schule von Chartres - Alain de Lille, Jean de Meun; vgl. Curtius, ELLM, 118 ff. - feststellen zu können; Villon spreche in seiner Klage der Natur, »planctus naturae«, für die »fertilité«; am Ende des T (v. 2012/23) triumphiere die Natur (La poétique de V., 263, 334). Kuhn erkennt in den Dichtungen einen moralischen und poetischen Grundgedanken des 15. Jhs.:

»[...] la société des hommes s'est exclue de la loi, de la logique, et du langage qui font l'unité de l'univers, et qui assurent son existence même [...] l'aliénation de la nature ressentie par celui qui se sait plus naturel que les autres, constitue le dilemme classique du poète au temps de Villon« (a.a.O., 266).

Zu Beginn des T hat sich dieser Gedanke in der Schilderung der Erfahrung des Kerkers von Meun in folgender Weise niedergeschlagen:

19

»[...] à Meun, Villon est devenu la victime d'une société statique, injuste, tournée en bas vers la terre et non pas en haut vers Dieu; et [...] cette société est, par ce fait [...] un péché contre Nature« (a.a.O., 251).

Die Untersuchung von Kuhn hat auf mannigfaltige geistesgeschichtliche Assoziation aufmerksam gemacht, die sich aus einer Lektüre des L und des T ergeben können. Kuhn läßt allerdings bei dem Vergleich der Gedichte Villons mit anderen Texten nicht selten die Genauigkeit der Analyse vermissen. Ein Einwand ist auch dagegen zu erheben, daß das T wiederum als ein »mélange«, ein »recueil de morceaux choisis« beurteilt und die »absence de suite dans les idées« angenommen wird; dies führt zur interpretatorischen Vernachlässigung der Legate und damit des konkreten satirischen Anspruchs dieses fiktionalen Testaments - die satirischen Vermächnisse nehmen immerhin die Hälfte der Verse des T in Anspruch. Die Nonchalance, mit der Kuhn diese Teile des T als rachsüchtigen, unlyrischen Klatsch eines Verfolgten abtut (a.a.O., 346), ist kaum zu rechtfertigen. Der Verfasser verfügt mit dem ontologisch angehauchten Begriff des Lyrischen über ein didaktisches Genre, das sich poetologisch besser erfassen ließe, wenn man etwa formale Zusammenhänge mit den »grands rhétoriciens« oder die Beziehungen zur zeitgenössischen Liebesdichtung untersuchte.

J. Dufournet hat in den 60er Jahren die Vielseitigkeit und die changierenden Bedeutungen gerade der testamentarischen Teile der Dichtungen Villons mit einer sorgfältigen sprachlichen Analyse und mit einleuchtenden historischen Bezügen erhellt. Seine Untersuchungen schlagen eine Brücke zwischen der sprachlichen, eher immanenten Analyse der Texte und der Erläuterung der historischen Anspielungen oder der Identifizierung der Zielfiguren der Satire. Die satirische Darstellung läßt nach Dufournet (Rech., II, 336; vgl. u. II, 1) eine Ebene des harmlosen Spotts oder der erotischen Anspielung und eine tiefere Schicht erkennen, wo entweder die Komplizen aus der Gaunerwelt angesprochen oder Wünsche und Ängste des Autors zum Ausdruck gebracht werden. Setzt man voraus, daß das T bewußt als Satire gestaltet worden ist, so erhält Villon die Bedeutung eines Zeitkritikers, der sich weder vom Rittertum noch vom »amour courtois«, von keinem der »überholten Ideale« seiner Epoche habe blenden lassen:

»Enfin, Villon, esprit réaliste, ne se laissait abuser par aucun des mythes qui aveuglaient ses contemporains, et plus particulièrement les

20

écrivains bourguignons, tels qu'Olivier de La Marche ou Molinet. Pour lui, la chevalerie était morte, et ses vestiges ne méritaient ni admiration, ni respect. Ceux qui prônaient et prétendaient suivre cet idéal étaient ou des hypocrites ou des imbéciles.« (Dufournet, Rech., II, 520; vgl. 505)

Der Entlarvung des Rittertums - auf die schon Bijvanck aufmerksam gemacht hat - und der höfischen Liebe wäre m. E. die negative, »verkehrte« Darstellung des Rechtswesens, der Amtspersonen und Reichen sowie des moralischen Normensystems hinzuzufügen. Dufournet hält allerdings grundsätzlich an der biographischen Interpretationsweise fest und legt dem L und dem T einen bekenntnishaften Sinn unter; die Gedichte offen-

barten Villons tiefere Gefühle und seine Selbstreflexion.

»Le Testament est donc doublement personnel, attaquant des personnes désignées nommément, exprimant les sentiments profonds du poète. Le début de l'oeuvre, d'ailleurs, montre bien que Villon n'arrive pas à détourner son regard de lui-même, qu'il ne cesse de revenir à la contemplation de son âme dévastée.« (Dufournet, Rech., I, 190)

Auch in dieser Darstellung (Rech., II, 452) erscheint Villon als ein Mensch, der von widersprüchlichen Neigungen beherrscht worden sei; den einerseits ein ruhiges Magister-Dasein - etwa eines Guillaume de Villon -, andererseits das Räuberleben eines Colin de Cayeux angezogen hätte. Ein besonders auffälliges Beispiel für den biographischen Zirkelschluß, den van Zoest kritisiert hat, liefert Dufournet, indem er die Darstellung einer großen Liebe aus dem T herauszulesen versucht (Rech., I, 71/129).

Pierre Guiraud geht bei seiner Analyse der ersten sechs Jargon Balladen (vgl. u. II, 1) und des T implizit von der Voraussetzung aus, daß die Gedichte mit einer äußerst umfassenden sprachlichen Kompetenz - im Rotwelsch und in den Dialekten -, mit einer außergewöhnlichen sprachlichen Kombinationsfähigkeit und - dies gilt besonders für das T - mit der detaillierten Kenntnis der Prozesse vor Pariser Gerichten geschaffen worden sind. Der Linguist greift methodisch auf die »recouplements des champs sémantiques et des fréquences lexicales« zurück (Rez. Paquette, in Etudes littéraires, 2, 1969, 357/360); er dekodiert auf diesem Weg drei in sich relativ kohärente Bedeutungssysteme der Jargon-Balladen. Graur unterstreicht in seiner Rez. von Guiraud, »Le jargon de Villon« (Linguistics, 92, 1972, 124/6), daß man zwar Kritik an Detailinterpretationen anbringen könnte, daß man aber eine Absicht des Dichters zu Recht vermuten dürfe, wenn drei Versionen der Worte eines Textes jeweils

21

einen zusammenhängenden Sinn ergäben. In der Analyse des T greift Guiraud die Namen der Empfänger und die Tatsache auf, daß diese »légataires« nach den überlieferten Dokumenten (s. Champion, F. V., II, 285 ff.) häufig in Prozesse verwickelt oder als juristische Amtsträger bekannt gewesen sind.

Guiraud nimmt an, Villon habe sie gerade auf Grund dieser Umstände ausgewählt; das T erscheint als »farce judiciaire« (Le T de V., 50/1); die Identität des Verfassers gerät ins Schwanken.

»Le Lais et Le Testament apparaissent alors comme un recueil d'anecdotes relatives à des cas, la plupart burlesques et dont certains ont dû être célèbres en leur temps.«

»Ainsi Le Testament apparaît comme une »Comédie du Palais«, l'oeuvre de quelque clerc initié aux mystères de la basoche, aux détails des grandes et petites causes du jour, et qui s'en égaie dans des anecdotes qui nourrissent le folklore de la corporation.« (a.a.O., 88, 90)

Nach Guiraud (a.a.O., 129 f.) ist das T ein didaktisch-satirisches Werk, das der Tradition der »basochiens« - der Gerichtsschreiberzunft - entstammt und gegen das Milieu der Justiz gerichtet ist; die Satire ist im Sinn des »trobar clus« verschlüsselt; vielleicht ist sie auch einer burgundischen Gruppe innerhalb der »basoche de Paris« entsprungen und gegen die Pariser gerichtet. Der Verfasser konnte bei seinen Lesern die Kenntnis des Kode voraussetzen, weil es sich um einen »argot corporatif« gehandelt habe. Die genauen Bezüge, die sich zwischen dem Text und der Wirklichkeit mit Hilfe der Eigennamen herstellen lassen, also die Authentizität der Empfänger, der Lokalitäten und Daten, dienten nur als Köder, um die Satire vor dem uneingeweihten Leser zu verbergen; niemand vermute normalerweise eine »fable« hinter der »réalité« (a.a.O., 119).

Die Dekodierung erfolgt, indem Guiraud die Eigennamen in Silben zerlegt, deren Bedeutung mit Hilfe des Französischen Etymologischen Wörterbuchs W. v. Wartburgs und anderer Dictionnaires erschlossen werden. Jede Silbe eines Namens enthalte drei komplementäre Bedeutungen: »>un acte de parole, un cri + un acte d'agression« + »le lieu (du cri ou de l'agression)« (a.a.O., 139; vgl. u. Teil V, 3.3.). Die Namen bezeichnen wortspielartig zänkische und streitsüchtige Individuen, deren Streit, Lüge oder Betrug mit Hilfe des Vermächnisses gegen sie selbst gerichtet wird; eine Dekodierung der Legate hat Guiraud bisher nur für »Le Lais« vorgenommen (a.a.O., 72 ff.).

»Le calembour joue sur deux idées: celle de mensonge, querelle, hargne d'une part, et de l'autre celle d'un acte d'hostilité et d'agression

22

comme de dominer, battre, barrer, etc., il s'agit donc finalement de »faire obstacle au mensonge et à la hargne«. - On le fait de deux façons: soit en opposant cris et mensonges aux cris et mensonges de l'adversaire; soit en lui »clouant le bec« et en lui »faisant rentrer ses mots dans la gorge« (a.a.O., 56).

Exkurs zur Dekodierung der Namen

P. Guiraud, Le Testament de Villon, S. 136-140.

Règle 1. Tous les mots se décomposent en syllabes.

On doit lire: *Guille-haume*, *Cote-hin*, *test-ham-haut*, etc., récupérant ainsi des finales que notre première lecture avait interprétées comme de simples suffixes vides.

Ainsi, on lira:

Guillaume: *guille* »trompe« -*haume* »les cancans«, *Cotin*: *hine* »fend« -*cote* »les allégations«.

Guillaume et *Cotin* sont synonymes; l'un et l'autre désignent également un individu qui »agresse + des paroles«.

Il en résulte que ces deux sens synonymes sont réciproques: *Guillaume* »agresse les paroles« de *Cotin* qui »agresse les paroles« de *Guillaume*, etc. Chaque nom est en lui-même une querelle dans laquelle deux adversaires s'affrontent.

Une des conséquences de cette règle est que chaque nom peut se lire d'avant en arrière ou d'arrière en avant: »querelleur du querelleur«, *Guillaume Cotin*, *Cotin(e) Guillaume*.

Règle 1 bis. Certains mots présentent la possibilité d'une double segmentation syllabique, avant ou après la consonne. C'est ainsi qu'on pourrait lire *nic-ol-as* ou *ni-col-as*.

Toutefois la première lecture étant générale, nous l'avons adoptée - provisoirement - comme une règle du code.

Par ailleurs, la quasi-totalité des syllabes à initiale vocaliques correspondent à des étymons commençant par un *h*. Là encore - et toujours provisoirement - nous avons vu une règle de codage.

Règle 2. Chaque segment syllabique contient les deux sens de base:

»acte d'agression + acte de parole«.

Ainsi *guiller* »tromper« implique un »acte de parole«: une tromperie et un »acte d'agression (ou de défense)« contre cette tromperie.

Coter signifie, comme on l'a vu, »alléguer en justice« (acte de parole), mais il existe un homonyme *coter* »frapper à coups de cornes« (acte d'agression).

Parallèlement à *haumer* »faire des cancans«, on a l'homonyme *homer*, *haumer* »frapper«.

De même à *hiner* »fendre« correspond *hiner* »hennir«.

On a finalement quatre syllabes présentant chacune le même double sens synonymes:

23

guiller »tromper les tromperies«
haumer »frapper sur les cancans«
coter »frapper sur les allégations«
hiner »fendre les hennissements«.

De ce fait, on retrouve, à l'intérieur de *Guillaume* et de *Cotin* la même ambivalence et réciprocité.

Guille est un chicanoux placé en face de cet autre chicanoux que désigne *baume*.

Le jeu de miroirs qui oppose *Guillaume* à *Cotin* en comporte deux autres qui opposent *Guill-aume* et *Cot-hin* à eux-mêmes.

Et cet ensemble est lui-même inséré dans une autre opposition: *Guillaume Cotin* est mis en face de *Guillot Gueuldry* dont on lui lègue la maison. Or, ce nom se décompose lui-même en *Guillot* et *Gueuldry* que l'analyse syllabique segmente en *gueul(e)* + *drill(e)* et *guille* + *hot*.

On a ainsi une suite de huit syllabes synonymes qu'on peut regrouper en quatre syntagmes bisyllabiques et ces derniers en deux noms de quatre syllabes.

Guill-haume - Cot-hin

Guill-hot - Gueul-dry

Guillaume Cotin

Guillot Gueuldry

(»querelle«

»le querelleur«

»le querelleur«

»querelle«)

A tous les niveaux et quel que soit le mode de segmentation, on retrouve le même »querelleur querellé«. Ce sémantisme, en effet, comporte un verbe, un sujet et un objet; mais le verbe est réciproque, de sorte que chacun des deux protagonistes est à la fois agent et patient.

Il en résulte que, quelle que soit la longueur du segment: un, deux, trois, quatre, cinq syllabes, on obtient toujours ce *même* sens. En effet, on a:
 a = b = c = d = e = f, etc. = querelle le querelleur. ab = cd = ef, etc. = querelle le querelleur

(et réciproquement).
 abc = clef, etc. = querelle le querelleur
 (qui) querelle.
 abcd = defg, etc. = querelle le querelleur
 (qui) querelle le querelleur.

Étrange arithmétique où toutes les sommes sont égales.

Ainsi tout segment du texte est équivalent à n'importe quel autre et quelle que soit la segmentation on obtient toujours ce même sens d'une querelle où s'affrontent deux voix hargneuses qui se renvoient réciproquement leurs cris dans la gorge. Querelle sans fin - comme toute querelle - et qui rebondit sur chaque syllabe (et groupe de syllabes),

24

interminablement. Ce système permet de récupérer le texte à tous les niveaux.

Tout le code repose sur l'emploi à la base de mots qui désignent des actes de paroles et des agressions, soit par synonymie (paroles agressives, trompeuses), soit par homonymie (parole + agression).

Les noms une fois sélectionnés en fonction de ce code, le codage se fait automatiquement et engendre un texte qui à tous les niveaux, et quel que soit le découpage, met face à face des querelleurs qui s'affrontent. Il suffit, à cet effet, d'utiliser des racines monosyllabiques comportant chacune le double sème: »crier + tourmenter«.

Règle 2 bis. On a volontairement simplifié la règle 2 en vue d'en faciliter l'exposé. En fait, chaque syllabe contient non pas deux mais trois sens complémentaires.

Tous ces mots désignent: »un acte de parole, un cri« + »un acte d'agression« + »le lieu (du cri ou de l'agression)«.

Ainsi les quatre syllabes de *Guillaume Cotin* (et celles de tous les autres mots) désignent toutes un »trou«<, »une fente« ou »un logement«.

La *guille* est le »fausset du tonneau« (M. Fr.) (Bresse, Bugey, Lyonnais).

Aume désigne une »mesure pour le vin«, une »cuve«, un »tonneau« (A. et M. Fr.) (Lorraine).

Une *cote* est une »cabane« (A. Fr.) (Norm.), à moins qu'on préfère adopter *cote* »robe« qui a l'avantage d'être lorrain et franc-comtois.

Hin déverbal de *hiner* »fendre« désigne donc une »fente« (M. Fr.) (Wallonie).

En combinant les sèmes, on obtient pour chaque segment: »agresser + (le) lieu + (du) cri«.

La combinaison de ces différents sens dans un groupe polysyllabique fait de chaque personnage un »agresseur du lieu du cri«, c'est-à-dire un querelleur qui, selon l'expression, »fait rentrer à son adversaire ses mots dans la gorge«.

Mais on peut neutraliser le sème »agression« et on obtient alors un sens passif.

Guillaume qui »trompe les cancans« et »cogne dans les tromperies« est aussi »le fausset des cancans« et le »tonneau des tromperies«.

Cotin qui »cogne sur les hennissements« et »déchire les allégations« est aussi »le logis des hennissements« et la »fente des allégations«.

Ainsi, *Guillaume Cotin* est un agresseur et un agressé - ou plus exactement le lieu, l'objet de l'agression -, selon la façon dont on lit son nom. Et le legs maintient cette ambiguïté qui est constitutive au thème d'une querelle et d'une agression dont le bénéficiaire peut tout aussi bien être l'agent que le patient.

Cette lecture syllabique est d'une grande souplesse.'

Proserpine »griffe (*herpe*) la fente (*hine*) de la parole (*prose*)«.

Holoferne »écreinte (*herne*) le creux (*hol*) du soupir (*hof*)«.

Sardanapalus »mord (*happe*) la serrure de la haine (*sar d'han*) à l'huis (à *l'hus*)«.

25

Cette lecture analytique se fait facilement des qu'on est en possession du code.

Magdalaine »poursuit de sa haine (*haine*) le sac (*mague*) des cris (*d'hal*)«.

Theophilus »taille (teye) l'huis (*hus*) de la cabane (*hole*) des cris (*bill*)«.

Besonders mit Guirauds Analyse der Jargon-Balladen ist eine klischeehafte Vorstellung in Frage gestellt worden, die man sich von dem Dichter Villon gemacht hat; empört mußte man feststellen, daß Villon

mit einmal als ein »écrivain basement, ignoblement ordurier« erschien (Rez. A. Goosse, in *Nouv. Revue Française*, 17, 1969; vgl. Siciliano, *Mésaventures*). Wirft man Guiraud in diesem Zusammenhang Leichtfertigkeit oder Fehlerhaftigkeit im Detail, Willkür bei der Wortzerlegung oder bei der Auswahl der etymologischen Ableitung vor, so ist daran zu erinnern, daß auch manche der früheren biographischen und autobiographischen Deutungen in hohem - wenn nicht leichtsinnigem - Grad hypothetisch waren und Untersuchungen, die den Anspruch philologischer Genauigkeit erhoben, nicht selten über polyvalente Aspekte von Versen und Gedichten lässig hinweg geglitten sind. Guiraud geht immerhin von der plausiblen Voraussetzung aus, daß der Verfasser des L und des T mit Worten experimentiert hat, und daß die Annahme der rhetorischen Konstruktion dieser Gedichte in den Rahmen des *Poetischen* hinein paßt, so wie ihn das 15. Jh. verstanden hat.

Als Forschungsberichte können die älteren Zusammenfassungen von Cons und Moldenhauer, nachdem Dufournets Darstellung, »Villon et sa fortune littéraire«, erschienen ist, nur noch vereinzelt biographische Hinweise geben. Lanly hat mit seiner umsichtigen und verläßlichen Übersetzung des gesamten Werkes - einschließlich der Jargon-Balladen - ins Neufranzösische und vor allem mit dem detaillierten Anmerkungssteil, in dem die Ergebnisse der Forschung dargelegt, abgewogen und durch neue Aspekte ergänzt werden, einen wichtigen Beitrag für die Villon-Interpretation geliefert. Dank seiner Übersetzung und seiner Erläuterungen wird man den Stand der gegenwärtigen Kenntnisse und ihre Grenzen, Stärken und Schwächen der methodischen Ansätze nachvollziehen und abschätzen können; Lanly hat einerseits die Lektüre und das Verständnis der Texte erleichtert, er hat andererseits dazu beigetragen, die Schwierigkeiten der Auslegung erkennbar zu machen.

Es hat eine Reihe von Versuchen gegeben, Villon ins Deutsche zu übersetzen; die Übersetzung von K. L. Ammer (Leipzig 1907)

26

ist nicht ohne Wirkung auf die Rezeption des Werkes, z. B. durch Brecht, geblieben; als originellste Nachdichtungen dürfen H. C. Artmanns »Baladn« in Wiener Mundart [und die Nachdichtungen von F. H. Schaefer in Niederdeutsch (Verlag Schuster Leer, 1977)] gelten. Dem Leser, der eine flüssige und unterhaltende Lektüre in deutscher und frz. Sprache, die inhaltliche Übereinstimmung des deutschen mit dem frz. Text und einen kurzen, aber präzisen Kommentar sucht, kann inzwischen die zweisprachige Ausgabe empfohlen werden, die Frank-Rutger Hausmann besorgt hat: F. V., *Das Kleine und das Große Testament*. Stuttgart 1988; (Reclam Universal-Bibliothek 8518). Die überfällige Vertiefung und Erweiterung der Rezeptionsforschung bietet die Studie von Wolfgang PÖCKL: *Formen produktiver Rezeption François Villons im deutschen Sprachraum*; Stuttgart (Akademischer Verlag) 1990.]

[27]

[...]

3. Die Klage über die Vergänglichkeit

Die Überleitung zu dem folgenden Abschnitt des T, zu dem Thema der Vergänglichkeit, findet mit einem Echovers statt: »Qu'avoir esté seigneur! ...« (v. 289, dazu v. 287). Die Qualität des hohen Standes ist nicht von Dauer. Wo enden die hohen Herren nach ihrem Tode? Das ist eine gefährliche Frage; ihre Beantwortung obliegt dem Dominikaner-Orden (vgl. Lanly, I, 79), aus dem sich die Inquisition rekrutierte. Damit wird der Übergang von den Betrachtungen des Sprechers über seine eigene Situation zu Betrachtungen über das Geschick der Vornehmen und Reichen geschaffen. Der Sprecher richtet den Blick auf die anderen Menschen :»Je congnois que povres et riches...« (T, h. 39, v. 305); er richtet den Blick auf die verschiedenen Stände und auf die verschiedenen moralischen Verhaltensweisen der Menschen. Damit wird auch die Perspektive eröffnet, aus der die späteren satirischen Legate zu beurteilen sind. Nach der Argumentation, die wir bisher haben verfolgen können, bestimmt gerade das ständische Ansehen, die ständische Situation Glück und Unglück, Ohnmacht und Schande, Macht und Ansehen des

95

Einzelnen. Nun werden die Stände gleichgestellt; das richtet sich gegen den Dünkel der anmaßenden, ungerechten oder erbarmungslosen »grans seigneurs et maistres« - eine Rache an den Großen und ein Trost für die Armen. Hoch und Nieder werden gleichgestellt, was ihren körperlichen Verfall betrifft; sie fallen Tod

und Verwesung anheim. Analog zu der oben angeführten Warnung vor dem Tod am Galgen und dem Appell, das verdiente Geld rasch zu verzehren, ist auch hier die Darstellung von Sterben und Tod mit einer Erinnerung an das >carpe diem< verbunden. Der Sprecher verknüpft die Evokation des kostbaren, zarten weiblichen Körpers, den die Schrecken des Todes erwarten - die »maux«, die dem »mau hasle« aus Vers 1722 entsprechen -, mit einer Frage und einer zweideutigen Antwort:

»Corps féminin, qui tant es tendre,/Poly, souef, si precieux,/Te faudra il ces maux attendre?/Oy, ou tout vif aller es cieulx.« (T, h. 41, v. 325/8)

Frappier (1973; 134, 136, 138) möchte hier eine »ouverture métaphysique«, eine Anspielung auf die Himmelfahrt der Jungfrau Maria und die »vision idéale d'un corps incorruptible et glorieux« sehen. Ob man die Anspielung auf die >Assomption< gerade mit der Nennung der »vierge souveraine« der folgenden Ballade stützen kann, ist fraglich, denn dort wird die Jungfrau rhetorisch nach dem Verbleib wenig jungfräulicher Damen gefragt. Wahrscheinlicher ist es, daß die religiösen Vorstellungen in T, v. 328 ironisch verwendet werden. Beachtet man, daß im folgenden (T, v. 533 ff.) von einer Frau, der »schönen Helmschmiedsgattin«, die ausdrückliche Ermahnung, möglichst viel zu genießen, in einem Atemzug mit der Klage über den Zerfall des Körpers vorgetragen wird, so darf man den Vers eher als hoffnungsvollen Hinweis auf die ewige Dauer irdischer Freuden auffassen.

Der Zusammenhang zwischen der Betrachtung der Stände, dem Schreckensgemälde der Sterbenden in h.39/41 und der nachfolgenden bekannten »Ballade des dames du temps jadis« ist doch deutlicher, als man in der Forschung allgemein annimmt (Lanly, I, 82). Paris und Helena (h. 40, v. 313) vertreten eines der berühmten Liebespaare der Antike; in der Ballade erscheinen als Fortsetzung der großen Liebenden im Ma Heloïse und Abälard. Mit den Attributen »sages«, »folz« und »beaulx« (h. 39, v. 306, 308) werden die Eigenschaften und die Verhaltensweisen

96

der schönen Flora, der klugen Heloïse, der betörenden »royne Blanche« vorweggenommen.

Die Opposition Schönheit, Lebenslust versus Häßlichkeit, körperlicher Zerfall ist bei einer der Figuren, Archipiades, bereits in einer wahrscheinlichen Quelle, nämlich dem *Rosenroman* (RdR v. 8913/26), angelegt. Kuhn, *La poétique*, 77 ff., hat den Konnotationsrahmen, den die einzelnen Namen abstecken, ausführlich dargelegt. Der rein impressionistische Interpretationsversuch von Spitzer, der vor allem den klanglichen Valeurs der Namen nachgelauscht hat, ist damit weitgehend ergänzt, wenn nicht überholt worden.

Die Ballade ist als eine Erinnerung an den »corps féminin« nach dessen Zerfall zu verstehen; analog dazu beschwört auch die »belle heaumière« verschwundenes Glück aus der Situation des Altgewordenseins. Die Platitudo, daß alle Menschen sterben müssen, macht noch kein Gedicht. In einer Ballade von A. Chartier (~~»Je ne fu nez fors pour tout mal avoir«~~, *APMA*, II, 195f.) wird der Topos des alle Menschen treffenden Todes im Kontext einer petrarkistischen Klage über die verstorbene Geliebte verwendet. Villon verbindet den Topos mit der ständisch und moralisch gegliederten Präsentation der Gesellschaft. Den moralisch zweideutigen, weil liebestollen und verführerischen weiblichen Figuren der Vergangenheit entspricht die Klage der »belle heaumière« und ihre Aufforderung, die jugendliche Schönheit zu nutzen - die Frauen der Vergangenheit und der Gegenwart sind durch die »nature feminine« (T, v.611) miteinander verbunden; den vornehmen Herrschaften der »Ballade des seigneurs du temps jadis« und der »Ballade en viel langage françoys« (T, v. 357/412) entspricht oppositionell der niedere Stand der »belle heaumière«, der »filles de joie« und des Sprechers selbst, dessen Liebestollheit später (T, v. 657 ff.) vorgeführt wird. Die Komposition dieses Abschnitts des T erfolgt gemäß der Vorstellung, daß von den erinnerten Figuren der Vergangenheit eine ununterbrochene Tradition bis in die Gegenwart reicht; dies ist nicht nur mit » Jehanne la bonne Lorraine« (v. 349) oder mit den Personen der Epoche des 15. Jhs. aus der »Ballade des seigneurs du temps jadis« zu belegen, sondern auch mit dem kontrastiven Einsatz des Sprechers in h. 42, v. 417: »Moy, povre mercerot de Renes.« Die Idee, daß die Lehren der Vergangenheit auf die Gegenwart bezogen werden können, wird mit den »Regrets de la belle Heaumière« ausgeführt. Strukturell greift die »Ballade des dames du temps jadis« die theologische Frage des h. 37 auf: Wo sind sie geblieben? Gleichzeitig evoziert sie

97

verschiedene >corps féminins< und beantwortet die Frage: Soll man das Altwerden abwarten (v. 327)? Die

Ballade gibt bis in den Mythos (Flora) zurückführende Beispiele berühmter Frauen, die Altern und Tod nicht überstanden haben; mit Ausnahme der Jeanne d'Arc haben diese Frauen aber auch nicht die »maux« erwartet, ohne dem Spruch der Bibel: »Esjoys-toi« (T, v. 211; vgl. Pred. 11,9), gefolgt zu sein; sie bilden ein vornehmes Korrespondant zu den »filles de joie«. Diese Bedeutung der Ballade läßt sich mit den Konnotationen belegen, die sich auf Grund außertextueller Informationen und vielleicht, wie Kuhn voraussetzt, auf Grund eines gewissen Erwartungshorizontes des zeitgenössischen Lesers ergeben. Die mittelalterliche Bearbeitung des »Ubi sunt?«, die Thuasne (II, 163) anführt, gibt eine litaneiartige Aufzählung von Liebespaaren, Helden, Philosophen, Dichtern und vermittelt die Erkenntnis, daß Geburtsadel und Geistesadel, Herrscherwürde und körperliche Schönheit keine Beständigkeit haben. Villon konzentriert die Gestaltung des Themas auf die berühmten Frauen, auf die bekannten Herrscher und auf die Legenden (»Double Ballade«, T, v. 625/672), die den Zusammenhang zwischen Liebe und Tollheit evozieren. Das Moment der Gewalttätigkeit, der Bestrafung ist mit einigen der Liebesgeschichten oder Namen verbunden (Heloïse und Abälard; die Königin, die Buridan in die Seine stürzte, Jeanne de Navarre). Selbst mit Jeanne d'Arc ist ein gewaltsamer Tod zu assoziieren (»jeune fille brûlée«, Kuhn); bedenkt man weiterhin, daß die Legende der »Jeanne la bonne Lorraine« zwischen dem Ruf der Zauberin und der Gottgesandten schwanken konnte (de Man, 50), so gestattet ihr Name analoge Assoziationen zu den übrigen. Das »Ubi Bunt«-Thema ist von Villon mit den Themen der Liebe (Flora, Echo), der vom Zerfall bedrohten Schönheit (Archipiades), mit der Bedeutung Verworfenheit und Ekstase (Thais als Kurtisane oder Heilige), mit dem Liebesunglück (Echo, Heloïse und Abälard), mit Schönheit und Verführung (»royne Blanche«) verknüpft worden.

Champion hat in seinen Anmerkungen zu der Ballade n° 60 von Charles d'Orléans (Poésies, I, 84; APMA, II, 211) schon darauf hingewiesen, daß sie Ähnlichkeiten mit dem berühmten Gedicht Villons aufweist. Diese Ähnlichkeiten, besser: die besonderen Unterschiede zwischen den beiden Balladen wollen wir kurz erläutern. Ch. d' O. erinnert sich in der Form der Liebesklage an die große Schönheit seiner toten Geliebten und zieht daraus den Schluß: »Ce monde n' est que chose vaine!« In der zweiten Strophe werden nun berühmte weibliche Schönheiten, die im Himmel der mittelalterlichen Literatur weilten (Creseide, Yseult, Elaine), beschworen: Auch sie habe der Tod dahingerafft. Mit

98

den vielen Schönen, die dahingegangen, werde der Welt Freude und Vergnügen entzogen; es handle sich um einen Kampf des Todes gegen das irdische Glück, gegen die Liebe. Nur ein Weiterführen der Liebe könne die traurige Einsicht verdrängen, daß die Welt eitel und leer sei. Die Verse 27/8:

»Se n'y trouvez amendement,
Ce monde n'est que chose vaine.«

geben der Ballade, die mit der tränenreichen Erinnerung an die unvergleichlich hohe Dame, Quelle allen Glücks, beginnt, eine frivole Pointe. Der Tod wird als Einschränkung des individuellen Glücks erfahren, und der Dichter appelliert deswegen an die tröstende Funktion neuer Liebschaften. Ohne die Damen (s. v. 22/4), also ohne die Liebe sei die Welt sinnentleert. Die Damen sind Figuren im höfischen Liebes-Schachspiel (vgl. Ch. d' O., Ball. no 58; APMA, II, 210).

Bei Ch. d'O. wird das Bild der Dame von den klassischen Charakteristika der höfischen Geliebten bestimmt: hoher Rang (»Dame souveraine«), Inbegriff aller Tugenden und allen Glücks (»De tous biens la vraye fontaine«), vollkommene Schönheit (»Parfaittes en beaulte haultaine«). Villon wählt die Namen im Sinn einer weitergehenden anekdotischen Polyvalenz aus, die besonders mit dem Aspekt der zerstörerischen Leidenschaft (»Sages et folz ...«, T, v. 306) über die Evokation Ch. d'O.'s hinausgeht. Die einfache Antithese der Ballade des dichtenden Fürsten - »La Mort« versus »Amours« - wird von Villon in vielfältige Bedeutungen aufgefächert. Ch. d'O. stellt frivol pointiert eine literarisch stereotypisierte unglückliche Stimmung dar. Villon fügt ein Kaleidoskop von Namen, das heißt von andeutungsweise zitiertem Wissen zusammen, woraus sich Beziehungen zu den verschiedenen thematischen Zusammenhängen des T ergeben:

- das Thema der Schönheit, die zerfällt oder verunstaltet wird; - die Frage, ob man die »Übel«, den Tod abwarten soll, ohne die Schönheit genutzt zu haben;
- der Hinweis, daß alle Stände, auch die bevorzugten Vornehmen oder Reichen, daß die Heilige und die maßlos Liebende dahin gegangen sind;
- die moralische Differenzen zwischen guten und schlechten Frauen nivellierende Vorstellung der »nature feminine«;
- die »haulte franchise« (T, v. 461), welche die »belle heaumière« über alle Männer ausgeübt haben will, verhält sich zu der Faszination, die die erinnerten Gestalten ausgeübt haben, wie die individuelle Anwendung eines oder mehrerer Exempla. Man erkennt hier eine kompositionelle Analogie zu dem Verhältnis zwischen der persönlichen Erfahrung des Sprechers und dem Exemplum des Diomedes.

Der »Ballade des seigneurs du temps jadis« fehlt tatsächlich die Assoziationsfülle, die Weite der poetischen

Konnotationen der Namen. Die dargestellten Herren werden mit schlichten Beiworten ausgezeichnet: »gracieux«, »le bon«, »le preux«, »demy face ... vermeille«. Ausgenommen »le preux Charlemagne« geben sie keinen Anlaß zu einem

99

literarisch fixierbaren, legendären Zusammenhang. Es ist ihnen gemeinsam, daß sie alle - mit einer Ausnahme (1415) - in den 50er Jahren des 15. Jhs. bis 1460 gestorben sind - zeitgenössische berühmte Herren, von denen man nicht mehr weiß, wo sie abgeblieben sind. Der musikalische Zauber der Namen, den Spitzer (122) allein für die Damen in Anspruch genommen hat, läßt sich leicht auf die Herren übertragen. Warum soll die Lautfolge Aragon - Bourbon - Bretagne - Behaigne - Espagne - Charlemagne, spricht man sie nur mit Inbrunst aus, weniger die »forêt vierge« der Eigennamen vertreten als die Lautfolge »-is«? Die Bewertung dieser Ballade liegt wohl darin begründet, daß diese Namen ohne literarisch rekonstruierbaren Identifikationsreiz reine Prunkstücke sind.

Einen interessanten Unterschied zur Darstellung der legendären Gestalten bei Villon bietet auch die Ballade »Ou est Nembroth le grant jayant« von Eustache Deschamps (1346-1406 od. 1407; APMA, II, 150 f.). Es wird auf antike Helden, Gestalten des Alten Testaments, auch des Mittelalters und auf Philosophen, Theologen (Augustinus), Gelehrte hingewiesen - keiner sei dem Tod entronnen. Aus diesem Hinweis wird allerdings eine erbauliche Lehre gezogen: Tut Gutes und übt Nächstenliebe.

Mit der Ballade in altfranzösischer Sprache, »Ballade en viel langage françoys«, in der die afz. Sprachformen nur unvollkommen und fehlerhaft reproduziert worden sind (Mary, XXII f.), erhält die Erinnerung an berühmte Damen und Herren und die Klage über die Vergänglichkeit aller menschlichen Würden einen neuen Akzent. Auch der Papst, der Macht über den Teufel ausübt - die 1. Strophe spielt wohl auf das Exorzismusritual an (Thuasne, II, 165; Lanly, I, 93) -, hat keine Macht über den Tod. Ein Kaiser mit einem prunkvollen Grab - also ein Werk, das seinem irdischen Ruhm dient; der König von Frankreich, Ludwig der Heilige, der eine Fülle von Kirchenstiftungen hinterließ - der also durch seine guten Werke hervorgetreten ist: den irdischen Glanz beider Herren habe der Wind davongetragen. Die letzte Strophe gibt eine Zusammenfassung des Ruhmes und der vergänglichen Macht noch lebender Herren. Es werden anscheinend Louis XI (Lanly, I, 94) und andere Herren samt ihrem Gefolge angesprochen, das ihren Ruhm mit Trompeten verkünden soll. An die Herrschaften, die noch im Besitz der Macht sind, wird die freche Frage gestellt - dies wäre ein Grund, warum ein ausgefallener Sprachcode wie das Afz. verwendet worden ist: Haben sie gut getrunken und gegessen (v. 407)? Damit wird die satirische Darstellung aus T, h. 31 und h. 32 - die hohen Herrschaften leben in Saus und Braus - aufgenommen, und der letzte Refrain der Ballade (v. 408) erhält eine hämische Bedeutung: Das gute Leben, das sie sich haben leisten können, nimmt ihnen der Tod weg.

100

4. Die lächerlichen rasonierenden Alten

Der Sprecher zieht die Nutzenanwendung aus den Balladen mit dem h. 42: Der Revue der großen Toten darf ich entnehmen, daß ich sterben muß; zuvor stelle ich nur die Bedingung, daß ich einen Anteil am Glück erhalte (Lanly, I, 95; Burger, *Lexique*); oder: daß ich meine Geschenke, die fiktionalen Nachlässe, verteile (Dufournet, *Rech.*, I, 211). Was der Sprecher sich wünscht, ist ein »honneste mort« (h. 42, v. 420), also Ansehen in den Augen der anderen. Wir halten die Trennungslinie fest zwischen dem armen Sprecher, der sich als ohnmächtig, alt, lächerlich bezeichnet, der seinen Anteil am Lebensgenuß nicht mitbekommen hat, und den glücklichen Vornehmen und Reichen; letztere werden im Anschluß an die zitierten Balladen aus der Perspektive des Sprechers als Gauner (»riche pillart«, h. 43, v. 422) entlarvt.

Der Sprecher selbst stellt sich in den h. 42/46 als einen alten Narr dar, dessen Worte unglaublich seien und nicht von ihm stammten (v. 443 f.; vgl. Horaz, *Epist.* I, 1,8f.). Hiermit kann gemeint sein, daß der Text selbst, wie an anderen Stellen auch, Zitate enthält. Man hat bisher auf andere Texte aufmerksam gemacht, aber man hat diese nicht zur Erklärung der Aussage Villons herangezogen. Der berühmte Vers: »Moy, povre mercerot de Renes« (h. 42, v. 417), ist nach Dufournet als ein Wortspiel aufzufassen, das im Dienste der Tendenz des Sprechers steht, sich selbst zu verkleinern:

»un jeu de mots qui accentue l'injustice du sort à son égard: les grands de ce monde disposent de royaumes, moi je puis tout au plus me dire mercerot de Rennes« (*Rech.*, I, 201; vgl. zu h. 42 insgesamt *Rech.*, I, 195 ff.).

Mit dem »mercerot« ist gleichzeitig eine Anspielung auf das Gedicht eines hohen Herrn, nämlich Charles d'Orléans, gegeben, der in dem Rondeau n° 330 (*Poésies*, II, 480f.; APMA, II, 227; vgl. Planche, 127/9) einen »petit mercier« sein Gewerbe verteidigen läßt. Wenn ich keine Ware - so lautet seine Rede - nach eurem

Geschmack habe, so tadelt darum nicht mein Metier; ich verdiene Heller um Heller und bin weit vom Schatz der Republik Venedig entfernt; wenn euch meine Rede nicht gefällt, so verliere ich meine Zeit mit dem Gespräch, das ich hier führe.

Bezieht man dieses Gedichtchen als literarische Anspielung in die Erklärung des Villonschen Textes ein, so ergibt sich folgendes:

101

- Die Selbstverkleinerung erhält einen ironischen Kontrast durch den Hinweis auf das Gedicht eines berühmten Dichter-Konkurrenten und Grandseigneurs;
- die Passage ist als eine >captatio benevolentiae< zu lesen und zugleich als Entschuldigung des Autors für seine Waren, nämlich die satirischen Legate, die sicher nicht nach dem Geschmack aller Leser sein dürften;
- es werden nur kleine Geschenke sein; erwartet nicht allzu viel von den Legaten oder nehmt sie nicht ernst; dies entspräche den Hinweisen, daß ein verrückter Alter spricht, der nicht weiß, was er sagt (Vorsichtsmaßnahme gegen die Rache der Mächtigen?).

Der Vergleich mit einem weiteren Text von Charles d'Orléans (Songe en Complaintes, v. 41/8; Poésies, I, 100) läßt deutlich die Erweiterung erkennen, die Villon dem Thema >ein lächerlicher Alter schwätzt< gegeben hat.

»Et tout ainsi qu'assés est avenant/A jeunes gens en l'amoureuse voye/De temps passer, c'est aussi mal seant /Quant en amours un vieil homme folloye; /Chascun s'en rit, disant: Dieu quelle joye! /Ce foul vieillard veult devenir enfant!/ Jeunes et vieuls du doy le vont moustrant,/ Moquerie par tous lieux le convoye.«

Bei Ch. d'O. tritt der alte Liebhaber als lächerliche Figur auf. Villon hat mit der langwierigen Vorbereitung (Armut, ungerechte Situation des Sprechers, Egalität im Sterben) der Situation des Alten den höfisch frivolen Hintergrund genommen; mit T, h. 43/46 löst er das Thema aus dem Kontext >alter Schürzenjäger< und gibt ihm den Kontext >alter Spaßmacher, Komödiant, Dichter<. Man erinnere sich an die Schausteller, die in der »Ballade de bonne doctrine« zu den »compains de galle« gezählt worden sind.

Daß das Verhältnis zwischen dem Sprecher (»Moy«) und dem lächerlichen Alten als eine Selbstbesinnung aufzufassen ist, geht aus dem »Tous sommes ...« in v. 423 und aus v. 733/4 hervor. Die h. 44/45 lassen sich außerdem in Zusammenhang mit den Aussagen früherer Strophen des T bringen (h. 16 u. 21). Das Selbstmitleid der Aussage: Trübsinn bedrückt das Herz des Alten so sehr, daß er fast sich selbst etwas antun möchte (h. 44, v. 432/6), setzt die Behauptung übertreibend fort, daß er, der Sprecher, niemandem etwas zuleide getan habe (h. 16, v. 125). Die Unangemessenheit einer Verurteilung durch die anderen und durch sich selbst (h. 16), die Unangemessenheit der Anwendung des Vorwurfes »ung homme inique« (v. 123), manifestiert sich darin, daß von einem »povre viellart« (v.424), einem »plaisant raillart« (v.425), einem »viel cinge« (v.439) gesprochen wird; dieser sei für

102

seinen Zustand, für seine Reden nicht verantwortlich zu machen, sondern fremder Zwang, »force« (v. 430), die die frühere »nécessité« oder »Fortune« (v. 167, 145) wiederholt, halte ihn in dieser Situation gefangen. Eine sarkastische Pointe oder ein Kontrast liegt in dem Motiv des Selbstmordes. Denn der Tod, der für die Reichen, Mächtigen, das Ende der sinnlichen Genüsse bringt, erscheint dem Armen als Erlösung. Das Thema der »Notwendigkeit« (h. 21) wird nicht mehr eingesetzt, um einen kriminellen »Wolf« zu rechtfertigen, sondern um Verständnis für einen alten Bettler und seine Verzweiflung zu wecken. Zu Beginn des T hörten wir eine juristische Argumentation: Was nützt der Tod eines armen Sünders dem öffentlichen Wohl? Analog dazu wird die poetologische Argumentation in diesem Abschnitt entwickelt. Dem »bien publique« entspricht die Vorstellung, daß der Alte früher einmal zur Unterhaltung beigetragen habe; dem »homme inique« der »povre viellart«, den »griefz« das »desplaisant«; dem »je me jujasse ...« die Wendung »que lui-mesmes se desfait«; den Bergen, die sich nicht rühren, der fehlende Erfolg des alten Spaßmachers (vgl. h. 16 u. 43/46). Dem Verhältnis zwischen Beschuldigten und Anklägern entspricht das Verhältnis zwischen Unterhalter und Zuhörern; die Phasen von Jugend und Alter als Begründung für zwei verschiedene Verhaltensweisen des menschlichen Lebens erscheinen nun als zwei Phasen des Erfolgs und des Mißerfolgs im Leben eines Schaustellers. Die Argumentation ist aus dem juristischen (>geringfügige Vergehen<) und moralischen (>leichtfertige Jugend<) Kontext in einen tätigkeitsbezogenen übertragen worden.

In dieser Darstellung kündigt sich eine Erfahrung an, die von Schriftstellern der Neuzeit, die einen moralischen Anspruch erheben wie z. B. Cervantes, ausgesprochen worden ist: Solange die Person des einzelnen Schriftstellers oder des Philosophen kein Ansehen bei den Menschen genießt, werden sie seine Erkenntnis des Wahren oder Falschen, des Guten oder Bösen nicht als allgemeingültig akzeptieren.

Das Thema der Unterhaltung oder der Stellung des Dichters zu seinen Zuhörern - die ihm z. B. Imitation oder Belanglosigkeit vorhalten (T, h. 45, v. 243/4) - wird im folgenden auf die Situation der alten Frauen projiziert, die ihrer Jugend nachtrauern und mit den Worten der alt gewordenen »belle heaumiere« gute Ratschläge, Belehrung weitergeben wollen. Man erkennt auch in diesem Übergang - den der Autor mit einem deutlichen »Aussi ...« (T, h. 46, v. 445) markiert hat - das Verfahren wieder, das wir bei der Einfügung der Diomedes-Anekdote hervorgehoben haben. Die subjektive Perspektive, die Erfahrung und Beurteilung des Sprechers werden ergänzt und bestätigt durch eine Darstellung, die der Sprecher als unbeteiligter Betrachter berichtet. Zum Abrücken des Sprechers von seiner persönlichen Situation gehört auch die Beschreibung der Erfahrungen des Ich

103

mit den generalisierenden Kategorien »Alter« und »Jugend« oder in der dritten Person (»Il feroit ung horrible fait«, h.44, v. 434). Villon überschreitet mit der Gestaltungsweise des T den Rahmen eines persönlichen Bekenntnisses.

Die alten Frauen, »povres fameletes / Qui vielles sont et n'ont de quoy...« (h. 46, 445/6), sind in einer analogen Situation wie der unglaublich gewordene »povre viellart«. Die folgenden Strophen lenken die Aufmerksamkeit des Lesers auf das Thema des »carpe diem«. Aber sie bringen dieses Thema als Anliegen einer weniger glaubwürdigen gesellschaftlichen Gruppe zum Ausdruck - Frauen, die alt sind und einem anrühigen Lebenswandel nachgehen. Der Sprecher gewinnt dank der Übertragung seines Anliegens (Klage über die versäumte Jugend und über die geschwächte Liebeskraft, vgl. h. 22, 25) an dritte Personen die Distanz, um das Thema didaktisch zu erörtern (siehe dazu den Abschnitt von h. 58 bis v. 672).

Die alten Frauen haben erkannt, daß sie nichts mehr anbieten können; angesichts der jungen Mädchen, der »pucelletes«, die ihre Stelle eingenommen haben (hier liegt eine etwas strittige Textstelle vor, vgl. Lanly, I, 98), fragen sie den Herrgott, warum sie zu früh geboren worden seien, warum sie also nicht noch einmal ihre Jugend haben genießen können. Diese Alten leiten eine grundsätzliche Erörterung des Anspruchs auf Lebensglück ein, den der Sprecher selbst angedeutet hat. Die Reimworte »requoy«-»Quoy« (h. 46) zeigen, daß die neidische Darstellung des Lebensgenusses der Reichen (h. 31) und die Klage des Armen über verlorene Jugendchancen grundsätzlich nicht voneinander zu trennen sind. Der Sprecher selbst gibt allerdings vor, seine aufsässigen Gedanken verbergen zu wollen (T, v. 268/72); die alten Frauen richten ihre Fragen an Gott - und dieser könnte den Streit verlieren, lautet der Kommentar (h. 46, v.451/2). Dieser ironische Hinweis hebt sowohl die Unbeantwortbarkeit der Frage - Warum ist die Jugend verflossen? - als auch die Zungenfertigkeit der Frauen hervor (vgl. auch die sog. »Ballade des femmes de Paris«, T, v. 1515 ff.). Die »povres fameletes« fordern im Namen der aufsässigen Armut ein zweites Leben, und die »belle heaumière«, eine der Alten, hinterläßt die Aufforderung - die wir bereits aus der »Ballade de bonne doctrine« kennen -, so viel wie möglich an Lebensfreude mitzunehmen.

Im Unterschied zu den Quellen, die für die »Regrets de la belle Heaumière« angeführt werden können (RdR; Deschamps, Oe. c., VI, 140; vgl. Lanly, I, 103), ermöglicht die Einfügung dieser Klage in den Zusammenhang des T eine vielschichtige

104

Interpretation, die nicht ausschließlich misogynen Urteile zutage bringt.

Die »Regrets« führen die Frage von h. 37 und des 1. Verses der »Ballade des dames du temps jadis« fort: Wohin sind die schönen Jahre?

Die »Regrets« stellen den körperlichen Zerfall - der zuvor im Sinn des Totentanz-Motivs eingeführt worden ist - unter dem Aspekt des »carpe diem« dar.

Die klagende »belle heaumière« bildet einerseits einen Kontrast zu einigen der in der »Ballade des Dames du temps jadis« evozierten Frauengestalten (Heloïse, »la royne«); sie ist andererseits eine äquivalente Figur unter dem Aspekt ihrer Tätigkeit, der käuflichen Liebe (Flora, Thaïs).

Der Blick auf den »corps féminin« brachte früher das Bedauern des (männlichen) Sprechers über den Verlust des Sexualobjektes zum Ausdruck; dieses Bedauern wird hier den käuflichen Frauen in den Mund gelegt; damit wird das Verlangen mit einem misogynen Vorurteil und mit Unerlaubtem verbunden.

Ein weiterer formaler und inhaltlicher Zusammenhang mit dem Kontext des T besteht darin, daß die »belle heaumière« ein erstes Legat verteilt (vgl. van Zoest, 174 f.) und damit den Maßstab für die Legate des Sprechers setzt. Sie hinterläßt eine Weisheit oder Lebenserfahrung, aber keinen realen Besitz; ihre Einsicht

beruht auf persönlicher Erfahrung und nicht auf Buchwissen. Darüber hinaus erlaubt es die distanzierende Komposition - der Sekretär des Sprechers notiert die Weisheit (T, h. 58) -, daß die Lehre der ehemals Schönen auch für das Ich, für den Sprecher gilt - eine Warnung vor den Gefahren der Liebe; er wird später davon berichten. Die Erfahrungen des Sprechers werden alternativ denjenigen der »belle heaumière« gegenübergestellt: die bösen Erfahrungen eines Mannes gegen die einer Frau. Analogien und Oppositionen lassen sich auch zwischen den Erfahrungen des Sprechers (T, v.657 bis h. 69) und der Beschwörung der Damen von einst feststellen. Der »Arme« (T, v. 657) ist dem Zauber der Damen bis zum Verlust des Verstandes verfallen wie die bekanntesten und hochgestellten Liebenden des Altertums und der Neuzeit (T, »Double Ballade«, v. 625/656); man darf den Frauen nicht trauen; der Sprecher hat diese Erfahrung um den Preis von Schlägen machen müssen (T, v. 657/72). Der »arme« Sprecher erscheint nicht allein als unschuldig Angeklagter, sondern auch als betrogener Liebhaber.

Es deutet einiges darauf hin, daß die inhaltliche Gestaltung der »Regrets de la belle Heaumiere« in erster Linie an den *Rosenroman* (RdR v.12710/14516) anknüpft. Ein auffälliger Unterschied liegt in der ausführlichen Gestaltung der Betrachtung des alternden Körpers (T, h. 51/55). Ein weiterer Unterschied liegt in der Verbindung zwischen den »Regrets« und den übrigen Themen des T. Im RdR wird das höfische Liebesdreieck als versteckte Prostitution entlarvt (v. 13655, 13765/80). Aus der Liebesdichtung der Zeit (Charles d'Orléans, A. Chartier; vgl. unten Teil IV) kennen wir die frivole Gestaltung der Liebesbeziehung; dort findet man auch Anspielungen auf die Wankelmütigkeit der Damen, auf den spielhaften Tausch der Partner. In dieser höfischen Dichtung wird jedoch immer Wert darauf gelegt, daß der Schein der »honnêteté« gewahrt bleibt. Villon hebt mit seiner Gestaltung des Themas die ständische Differenzierung zwischen den ehrenhaften und den unehrenhaften Damen auf. Dies ist die Lehre, die man aus der Beschwörung der großen Liebenden und den »Regrets« der Prostituierten ziehen darf: Ehrenhaft sind sie alle einmal gewesen - »Honnestes si furent vraiment, / Sans avoir reproches ne blames.« (T, v. 593/4; vgl. h. 60/63.) Diese moralische Nivellierung von Hoch und Nieder folgt der physischen Gleichheit, die im Totentanz-Motiv enthalten ist.

Eine Imitation Villons aus den folgenden Jahren - von Octavien de Saint-Gelais (1466-1502) - kann veranschaulichen, daß Villon die Themen der verlorenen Jugend, des abklingenden dichterischen Erfolges, des Rückblicks der Alten und der Allmacht des Todes originell gestaltet hat. Denn im T werden subjektive Erfahrungen nicht allein aus der Perspektive des Sprechers dargeboten, sondern verallgemeinert und mit proverbialen Redewendungen oder Exempla, mit der Erinnerung anderer Sprecher unterbrochen; es werden also Aspekte eingeblendet, die über die Lebenserfahrung eines einzelnen hinausgehen. Saint-Gelais verfährt einfacher und beläßt es bei einem Sprecher, der *sein* Bedauern zum Ausdruck bringt. Andererseits zeigt der Vergleich einen unmittelbaren poetischen Einfluß Villons im 15. Jh.; denn Saint-Gelais verwendet weitgehend das vorgeprägte sprachliche und metaphorische Material seines Vorgängers. Den Text findet man in APMA, II, 417f. Andere Imitationen Villons werden von Champion, F. V., II, 260 ff., und Dufournet, V. et sa fortune littéraire, 9/12, erwähnt.

*5. Eine theologische Abschweifung:
T, h. 80/83 und die »Ballade pour prier Nostre Dame«*

Die Einsichten in Armut und Reichtum, die bisher im T dargestellt worden sind, bestimmen auch die von van Zoest (S. 89, 280) so genannte »digression théologique« der h. 80/83. Wörtliche Anspielungen im Text (vgl. T, v. 804 mit v. 310; 805 mit

312), die Erinnerung daran, daß der Sprecher von theologischen Fragen nichts verstehe (vgl. T, v. 809, 812 mit h. 24, 37), machen auf den Zusammenhang der Argumentation aufmerksam. Mit Hilfe einer hypothetischen Umdeutung der Parabel vom Reichen und vom armen Lazarus (Luk., XVI, 19/31) wird die Beziehung zwischen Reich und Arm unter dem Aspekt der Gerechtigkeit, des Verdienstes und der moralischen Qualität pointiert zugunsten des Armen dargestellt. Gleichzeitig gibt die Umkehrung der Parabel - Wenn Lazarus in der Hölle schmachten müßte, hätte der Reiche keine Linderung von ihm erbeten - zu verstehen, daß es besser sei, arm zu sterben, als reich zu verwesen (T, h. 36, v. 286/8). Die Parabel gewinnt im Kontext des T folgende Bedeutung: Die Reichen werden im Jenseits bestraft, die Armen belohnt; die Armen, ginge es

ihnen gut, zeigten gegenüber den Reichen Barmherzigkeit; der Reiche kümmert sich allerdings nicht um den Armen, vermeidet es, ihn zu berühren, seine Unbarmherzigkeit ist unverbesserlich und setzt sich im Jenseits fort. Hiermit werden frühere Aussagen bestätigt (T, h. 31, v.243); die Wendung »non pas en couche molle« (T, v. 815, vgl. 204) macht darauf aufmerksam, daß an eine Umkehrung der realiter oder im Diesseits vom Sprecher erfahrenen Verhältnisse gedacht ist. So sitzt nun der Reiche im Feuer, das oben der arme Sprecher für sich selbst gefürchtet hat (T, h. 82, v. 814/5; h. 21, v. 165); die Reichen, die im Diesseits guten Wein genug haben und die sich auch ohne Mundschenk reichlich bedienen, sitzen im Jenseits auf dem Trockenen (vgl. T, h. 32 u. h. 83, v. 821). Die spaßige Formulierung des h. 83, v. 821/4, erhält im Kontext des T zwei Bedeutungen, die der Verwünschung und der Warnung entsprechen. Die Trinker schauen traurig drein; aber als Trinker haben wir bisher nur die Reichen, die »grans seigneurs et maîtres« kennengelernt. Die Qualifikation der Trinker in T, h. 83, v. 822, die Hemd und Wams vertrinken, läßt allerdings auch an die Gruppen aus der »Ballade de bonne doctrine« denken. Eine ähnliche ambivalente Bedeutung ist in dem Gleichnis angelegt. Warnung vor dem Jenseits und Furcht vor der feuertrockenen Verdammnis sind mit dem Wunsch verbunden, daß die Verdammnis den Reichen treffe und »wir« - doch wohl der Sprecher und die »compaigns de galle« - davor gerettet werden: »Dieu nous en gart, bourde jus mise!« (T, v. 824: »Gott bewahre uns davor, Spaß beiseite!«).

Die Funktion, Fürbitte für die Armen einzulegen, hat die Ballade, die der Sprecher seiner Mutter hinterläßt (T, v. 872/902). Der einleitende h. 89 weist auf die Absicht hin: ein Gebet an die

107

Jungfrau Maria als den einzigen Hort, der dem reuigen Sünder übrig geblieben sei. Es erscheint voreilig, hieraus auf Villons Frömmigkeit oder auf seine mehr oder weniger aufrichtige Mutterliebe schließen zu wollen (vgl. Lanly, I, 149). Denn die Mutter erhält als Legat ein Gebet, das sie für sich selbst vorbringen kann; sie bittet für sich selbst, spricht von ihren Sünden und bittet um Verzeihung; das Sich-Hineinversetzen eines Dichters in fromme Gedanken ist noch kein Beleg für seine Glaubensfestigkeit. Mit der 3. Strophe der Ballade werden allerdings Angst vor der Hölle (»boullus«; vgl. »eschaudez« v. 1695; vgl. v. 808, 817) und Hoffnung auf das Paradies dargestellt; dies geschieht in einer Art perspektivischer Spiegelung des zuvor referierten Gleichnisses aus dem Evangelisten Lukas; die biblischen Vorstellungen und Anspielungen der entsprechenden Strophen (T, h. 82/ 83) werden in eine pikturale Vision umgesetzt:

»Au moustier voy dont suis paroissienne /Paradis paint, ou sont harpes et lus, /Et ung enfer
ou dampnez sont boullus:/ L'ung me fait paour, l'autre joye et liesse.« (T, v. 895/8)

Die letzte Strophe trägt als Akrostichon den Namen »Villon« und beschreibt die »Vierge« als Mutter Christi, der vom Himmel herabgestiegen sei, um den Menschen zu helfen und »seine kostbare Jugend dem Tod weihte«. Die Einfügung des Akrostichons gestattet zwei Assoziationen. Entweder ergibt sich eine blasphemische Bedeutung - Villon, dessen Jugend in analoger Weise vom Tod bedroht wird - oder eine fromme - die Mutter leidet um ihres Sohnes willen wie die Gottesmutter um den ihren.

Barrera-Vidal (1972) hat eine interessante Strukturanalyse dieser Ballade vorgelegt, deren Ergebnisse sich wie folgt zusammenfassen lassen: Die Elemente, die die »Maistresse« qualifizierten, seien kohärent, sie umfaßten »à la fois les plans civil et religieux, ici-bas et l'audelà, l'humain et le divin, l'être et le faire«. Die Sprecherin stehe dank der gegebenen Merkmale auf der untersten Sprosse der sozialen und der theologischen Hierarchie; »la ballade est basée sur l'application métaphorique du concept féodal de >foy< au monde des rapports religieux«. Der Ablauf der Lehnshuldigung werde von der Abfolge der Aussagen aufgenommen: 1. »Recevez-moy ...«, 2. »... je suis sienne«, 3. »Nostre Seigneur tel est, tel le confesse« (T, v. 875, 883, 908). Die Vorstellung der Lehnstreue sei für das Verständnis des Gedichtes wesentlich; im Feudalismus wie im Gedicht manifestiere sich »un système de rapports réciproques où aux obligations du vassal (service)

108

correspondent celles du suzerain (protection)«. »Villon parle par l'intermédiaire de sa mère, mais sans jamais se confondre avec elle«; es handle sich nicht um ein Gebet, sondern um ein Poem, es sei nicht naiv, spontan, sondern bewußt ausgearbeitet. Bei dieser Interpretation ist für v.890 eine fragwürdige Textauslegung unterlaufen; der Vers muß wohl eher im Sinn der jungfräulichen Geburt aufgefaßt werden; vgl. Lanly, I, 150, nach Thuasne.

6. Verunglimpfung königlicher Beamter und der Pariser Großbürger

Die ästhetische Beurteilung der satirischen Legate wird sich heute daran orientieren müssen, ob die polyvalenten Anspielungen und die verschiedenen Lesarten, die sich mit Hilfe außertextueller Informationen ergeben, erkennbar werden und einem möglichst breiten syntaktischen und semantischen Spektrum des Textes einen kohärenten Sinn verleihen können. In vielen Legaten des L und des T sind die Anspielungen und die Bedeutung einzelner Worte, Wendungen, ganzer Zeilen undurchsichtig geworden, weil außertextuelle Informationen - die einem zeitgenössischen Leser oder Zuhörer ganz selbstverständlich gewesen sein mögen - verschüttet sind. Die Beurteilung, ob eine Satire, eine dichterische Verunglimpfung gelungen ist, ob und wie die literarische Vermittlung den Anspielungen auf außertextuelle Zusammenhänge gerecht geworden ist, stößt auf erhebliche Schwierigkeiten. Immerhin läßt sich aus einigen Beispielen, deren Vieldeutigkeit und Beziehungsreichtum einigermaßen faßbar sind, entnehmen, daß der Verfasser ein hohes Maß an literarischer Kunstfertigkeit aufgewendet hat, um die »grans seigneurs et maîtres« als unwiderruflich lächerliche Figuren erscheinen zu lassen und um die in der Einleitung des T begründete Umkehrung der moralischen und ständischen Werthierarchie an ihren Vertretern aufzuzeigen.

Nicht von ungefähr erscheint nach der Schilderung der käuflichen Liebe und der Enttäuschung, die der Sprecher erlebt haben will, ein Legat (T, h. 76), das an eine frühere Dichtung, »Le Lais«, anschließt und an das Thema Liebe gleich Prostitution erinnert. Perrenet Marchant, Bastard de la Barre, einer der Gerichtsschergen, »sergent à verge de la douzaine du roi au Châtelet«, wird einmal im L und dreimal im T vorgestellt. Entweder verunglimpft ihn der Sprecher mit Hilfe der Legate (L, h. 23, T, h. 76) oder mit Hilfe des Auftrags, der treulosen Freundin eine höhnische Ballade zu überbringen (T, h. 93); schließlich wird [...]