

Elegisches und Satirisches bei Villon

I

Angesichts der Texte François Villons oder, nach Pierre Guiraud, der François Villon zugeschriebenen Texte¹ die Begriffe Satire und Elegie zu verwenden, bedeutet, sich unmittelbar auf die problematische Verschränkung von Modernität (Kontemporaneität) und Alterität bei der ästhetischen Wahrnehmung (spät)mittelalterlicher Dichtung einzulassen. Gattungs- oder Tonlagenkonzepte wie Satire und Elegie entstehen bei einer sozusagen a-historisch entspannten Lektüre der Villonschen Texte im Bewußtsein des Lesers quasi spontan, freilich vermittelt durch eine poetologische Erfahrung, die gewiß nicht jene des Autors dieser Texte gewesen ist. Für ihn können solche der antiken Literatur entnommenen und durch die Poetiken der Renaissance befestigten Begriffe allenfalls eine schattenhaft vage Bedeutung besessen haben. Wie unsicher die Vorstellungen, die man sich von den klassischen Genera machte, selbst noch im 16. Jahrhundert waren, zeigt etwa die außerordentliche, formale wie thematische Disparität der Versdichtungen, welche zwischen 1500 und 1550 in Frankreich unter dem Gattungstitel „*élégie*“ präsentiert wurden². Demnach hat die Rede von „Elegischem“ und „Satirischem“ in bezug auf Villon keine im engeren Sinn literarhistorisch-dokumentarische Funktion, sondern dient vorwiegend einem heuristischen Zweck. Sie benutzt Kategorien eines Lesehabitus, der sowohl an früheren als auch an späteren Gattungsverhältnissen orientiert ist und der nun – mit dem prominentesten Corpus spätmittelalterlicher Lyrik konfrontiert – Entsprechungen und Nicht-Entsprechungen wahrnimmt. Dabei muß kaum eigens betont werden, daß die Momente von Nicht-Entsprechung hier zunächst die aufschlußreicheren sind. Wo die antiken und dann wieder neuzeitlichen Gattungskonzepte sich als inadäquat erweisen, ist das im Rahmen meiner Beobachtungen und Überlegungen mitnichten eine hermeneutische Katastrophe. Vielmehr halte ich Momente solcher Dissonanz für einen besonders

1 Vgl. P. Guiraud, *Le Testament de Villon ou le Gai Savoir de la Basoche*, Paris 1970, sowie ders., *Le Jargon de Villon ou le Gai Savoir de la Coquille*, Paris 1968.

2 Vgl. C. M. Scollen, *The Birth of the Elegy in France 1500–1550*, Genf 1967. Überdies betont Scollen, daß im Falle der Elegie offenbar nicht einmal die Dichter der Pléiade besonderen Wert darauf gelegt haben, die Extravaganzen der Gattungstitulierung, wie sie bei Sagon, Charles de Sainte-Marthe oder Gilles d’Aurigny ins Auge stechen, klassizistisch zu regulieren: „Later on, for the poets of the Pléiade, the genre is still a very ill-defined one, and for Ronsard in particular it is almost infinitely elastic“ (ebd. S. 13).

günstigen Ausgangspunkt, von dem sich – wie ich hoffe – gehaltvolle Betrachtungen über die epochenkonstitutive Differenz zwischen der Lyrik des späten Mittelalters und jener der Renaissance entwickeln lassen³ und von dem schließlich Hypothesen zu gewinnen sind, mit deren Hilfe sich die paradoxe Modernität (Gegenwärtigkeit) erklären läßt, welche Villons Œuvre gerade auch im Hinblick auf die – nur chronologisch modernere, ästhetisch-poetologisch aber wohl weniger gegenwärtige – französische Renaissance-Lyrik auszuzeichnen scheint⁴.

Für dieses Lektüreprogramm ist es nun unerlässlich, von vornherein klarzumachen, wie ich im Folgenden mit den Begriffen des Satirischen und des Elegischen umzugehen gedenke. Ich verstehe beide Termini im Sinne von typologisch konzipierten „Schreibarten“ (K. W. Hempfer)⁵, deren konstitutive Elemente mittels idealtypischer Generalisierung aus den historisch und strukturell enger gefaßten klassischen Gattungen der Satire und der Elegie gewonnen werden können, mit denen die Begriffe des Satirischen und des Elegischen folglich nicht identisch sind, auf die sie jedoch als ihren konkreten geschichtlichen Ursprung zurückverweisen. So kann man das Satirische – eine Formulierung Hempfers variierend – etwa als literarische Äußerung einer „auf Wirkliches negativ und implizierend zielenden Tendenz“ definieren⁶. Demgegenüber läßt sich das Elegische als literarische Äußerung von explizit gemachten, zumeist schmerzvollen Affektbewegungen bezeichnen, welche problematische Erfahrungen speziell im Bereich der Liebe zum Anlaß und Gegenstand haben⁷. Dabei soll gleichzeitig

3 Vgl. zu diesem Problem literarhistorischer Periodisierung – unter anderem – H.U. Gumbrecht, „Literarische Gegenwelten, Karnevalskultur und die Epochenschwelle vom Spätmittelalter zur Renaissance“, in Hg. ders., *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Heidelberg 1980, S. 95–144, und U. Schulz-Buschhaus, „Überlegungen zur literarhistorischen Epochenschwelle zwischen Mittelalter und Renaissance“, in *Zeitschrift für Romanische Philologie* 100(1984) S. 112–129.

4 Selbstverständlich kann man solche Prädikate von „Modernität (Gegenwärtigkeit)“ dem Villonschen – oder dem Ronsardschen – Werk jeweils nur relativ zu bestimmten Poetiken zuschreiben, welche in einer bestimmten Gegenwart jeweils hegemoniale Funktionen besitzen. So denke ich bei der Vermutung einer aktuellen Modernitätspräferenz für Villon – statt für Ronsard – an eine poetologische Gegenwart, die etwa durch die (Bachtinschen) Konzepte von Karnevalisierung, Polyphonie und Intertextualität geprägt wird. Freilich charakterisiert es den außerordentlichen Rang von Villons Texten, daß sie vor anderen Modernitätskonzepten – wie beispielsweise jenem einer romantischen Erfahrungs- und Erlebnisästhetik – nicht weniger eindrucksvoll zu bestehen vermögen.

5 Zur kategorialen Unterscheidung zwischen den Schreibarten oder Schreibweisen „als absolute(n) bzw. relative(n) generische(n) Invarianten“ und den „historischen Gattungen“ vgl. K. W. Hempfer, *Gattungstheorie*, München 1973, S. 224ff. und passim.

6 Vgl. K. W. Hempfer, *Tendenz und Ästhetik – Studien zur französischen Verssatire des 18. Jahrhunderts*, München 1972, S. 34.

7 Einen guten Überblick über die Vielfalt der Definitionen, welche die Elegie als konkretes Genus betreffen, geben Scollen, *Birth of the Elegy* S. 13–37, und vor allem K. Jungmann, *Studien zur französischen Elegie des 18. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung der Tibull-Rezeption*, Hamburg 1976. Freilich erachtet Jungmann (S. 8f.) die Vielfalt dieser Definitionen und der ihnen entsprechenden Textgruppen als so überwältigend, daß sie – in Übereinstimmung mit Hempfer (vgl. *Gattungstheorie* S. 130f.) oder F. Beissners *Geschichte der deutschen Elegie* – darauf verzichtet, aus ihnen den Idealtyp einer Schreibart zu abstrahieren. Ganz folgerichtig scheint mir ein solcher Verzicht nicht zu sein, da er mit Schwierigkeiten begründet wird, die bei der Satire und dem Satirischen ja durchaus in gleicher Weise – bloß allenfalls in

festgehalten werden, daß die konkreten Genera, die den Schreibarten des Satirischen und des Elegischen zugrunde liegen, im Kontext der antiken, wie später der humanistischen, Dichtung auch eine bestimmte Gemeinsamkeit verbindet. Sowohl die klassische Satire als auch die klassische Elegie sind – wenngleich in unterschiedlichem Ausmaß und in unterschiedlicher Qualität – subjektivitätsfreundliche Gattungen, d.h. Formen, die dem Ich des sprechenden Subjekts einen relativ größeren und relevanteren Platz einräumen als beispielsweise die Ode oder das Epigramm⁸. Allerdings bestehen hier evidente Abstufungen der Subjektivität, die schon durch die verschiedenartigen Akzentsetzungen der satirischen und der elegischen Thematik bzw. Perspektivik gegeben sind. In der Satire offenbart sich in der Regel ein moralisch rasonierendes und richtendes Ich, das mehr der Außenwelt zugewandt bleibt, während wir in der – stärker subjektivierten – Elegie einem affektiv klagenden Ich begegnen, das beim Ausdruck seiner (Liebes)Erfahrungen eher dazu neigt, sein Inneres und die in ihm aktiven Leidenschaften preiszugeben⁹.

Auf diese Weise als idealtypische Schreibarten verstanden, bilden das Satirische und das Elegische Begriffskategorien, die sich offenkundig zur Charakterisierung des Villonschen Œuvre anbieten¹⁰, auch wenn ihr konkretes Gattungssubstrat an dessen Genese kaum einen direkten, historisch-generativen Anteil gehabt haben dürfte. Was die Elemente satirischer Schreibart betrifft, so bestätigt sich bei Villon insbesondere die Neigung zu einer Wirklichkeit nicht mimetisch darstellenden, sondern lediglich implizierenden Ausdrucksweise, welche Hempfer dem Idealtyp des Satirischen nachsagt. Sie bestätigt sich, wie man weiß, auf eine derart intensive Art, daß zumal vor dem *Lais*, dem *Kleinen Testament*, nüchterne Philologen bis heute in Verzweiflung und spekulationsfreudige Philologen umgekehrt in entzückte Begeisterung zu geraten pflegen¹¹. Gegenüber dem konkreten Genus der Verssatire ist selbstverständlich darauf hinzuweisen, daß sich das Satirische bei Villon meistens in einer für seine

geringerem Ausmaß – existieren. Außerdem wäre zu berücksichtigen, daß die hier skrupulös verweigerte Generalisierung von Gattung zu Schreibart im alltäglichen literaturwissenschaftlichen Sprachgebrauch durch die Derivation eines Adjektivs „elegisch“ („*élégiacque*“ etc.), das man auf die unterschiedlichsten Einzelgenera zu applizieren pflegt, immer schon – mehr oder weniger unkontrolliert – vollzogen worden ist.

- 8 Ein charakterisches Indiz dafür bildet z. B. die terminologische Unschlüssigkeit bei der Präsentation eines bedeutenden Gedichts von Théophile de Viau, das im *Second livre des Délices de la Poesie française* (1620) als Théophiles „*Satyre troisieme*“ erschien, während es 1621 in Théophiles OEuvres unter dem Titel „*Élégie à une dame*“ aufgenommen wurde. Vgl. dazu K. MeyerMinnemann, *Die Tradition der klassischen Satire in Frankreich – Themen und Motive in den Verssatiren Théophiles de Viau*, Bad Homburg v.d.H., Berlin, Zürich 1969, S. 94ff.
- 9 Zum Subjektivierungspotential, das der klassischen Elegie innewohnt und von ihr aus auch auf benachbarte Genera eingewirkt hat, vgl. H. Sanders, *Das Subjekt der Moderne – Mentalitätswandel und literarische Evolution zwischen Klassik und Aufklärung*, Tübingen 1987, S. 139–156.
- 10 So wird dessen gleichsam tonale Spannweite von I. Nolting-Hauff auch einmal durch die bezeichnende Formulierung umrissen: „Der Text des *Testament* [...]durchläuft alle Tonarten von der elegischen Klage bis [...] zur aggressiven Satire“; vgl. dies., „Selbstbekenntnis und Selbstironie in Villons Testament“, in *Poetica* 2 (1968) S. 178–195, Zitat: S. 195.
- 11 Vgl. dazu beispielsweise die resolut ingeniosen Exegesen von G. Pinkernell (*François Villons „Lais“ – Versuch einer Gesamtdeutung*, Heidelberg 1979) mit den eher judiziös gearteten Reserven von F.-R. Hausmann (*François Villon, Das Kleine und das Große Testament*, hg. F.-R. Hausmann, Stuttgart 1988, S. 240–262, bes. S. 248, 252, 254 oder 261f.).

Texte charakteristischen Mischung mit burlesken Zügen manifestiert. Zumindest hat Villon – an der pragmatischen Textsorte Testament orientiert¹² – anders als der klassische Satiriker keinerlei Scheu, reale Namen zu nennen, und würde daher – unter humanistischen Kategorien gesehen – oft eher dem Pasquillanten als dem Satiriker nahestehen¹³. Eher burlesk als satirisch getönt ist auch der Umstand, daß dem Ich der Villonschen Texte die Attitüde des „integer ipse“ unzugänglich bleibt und daß es die verderbte Welt daher nicht aus einer Position moralischer Überlegenheit beurteilen kann, sondern sie aus der Lage des armen Teufels von unten betrachtet. Demzufolge maßen sich die satirisch-burlesken Attacken nie den Ton eines – sagen wir: Juvenalschen – Pathos an, sondern bevorzugen die witzig insinuirenden Modi von – oft antiphrastisch formuliertem – Spott, Hohn und Sarkasmus.

Das Elegische erscheint bei Villon besonders konzentriert in der Einleitung des *Großen Testaments*, die sich vor dem Beginn des eigentlichen Testierens etwa bis Vers 792 (oder bis Vers 728) erstreckt. Dieser Abschnitt ist so sehr durch eine Haltung der Klage geprägt, daß I. Siciliano ihm bekanntlich eine andere Entstehungszeit zuweisen wollte als dem Rest des Werks¹⁴. Demnach wäre die Einleitung, die „Poésie du povre Villon“, die Dichtung eines alten Manns, während das Übrige, die „Poésie du bon Folastré“, auf Villons Jugend zurückginge; denn „cette partie n’est que parodie et elle respire l’allégresse“. Verständlicherweise hat Sicilianos Hypothese einer mindestens zehn Jahre umfassenden „composition fragmentaire du Testament“¹⁵ nur wenig Beifall gefunden, da sie allzu unkritisch von der Prämisse einer Erlebnisästhetik ausgeht¹⁶, deren Applikation nicht allein auf die literaturkritische Wertung, was ja legitim wäre, sondern auch auf die literaturhistorische Rekonstruktion der Genese eines mittelalterlichen Textes zweifellos etwas Anachronistisches besitzt. Immerhin kann man Sicilianos Postulat einer weiten chronologischen Distanz zwischen der Einleitung und den Testaten des *Testament* für ein aufschlußreiches Symptom nehmen, das markant die eigentümliche Tonalität der Einleitung unterstreicht. In ihr treten die – für uns rätselhaften – implizierenden Anspielungen der satirischen Partien tatsächlich zurück, um explizit vorgetragene Klagen Platz zu machen, die dem spontanen Verständnis

12 Zu dem „sekundären pragmatischen Raum“, der durch Villons Benutzung der Textsorte Testament entsteht, vgl. die Arbeiten von D. Ingenschay, „Pragmatische Form und lyrische Besetzung – Zur Konstitution von Ballade und Testament bei Deschamps und besonders Villon“, in Hg. Gumbrecht, *Literatur in der Gesellschaft* S. 169–190, hier: S. 189f., sowie ders., *Alltagswelt und Selbsterfahrung – Ballade und Testament bei Deschamps und Villon*, München 1986.

13 Zum Unterschied zwischen den Namensnennungen des Pasquills und dem Namenstabu der Verssatire, einer Distinktion, aus deren punktueller Nichtbeachtung bekanntlich Boileau die überraschendsten und witzigsten Effekte seiner Satirendichtung gezogen hat, vgl. Meyer-Minnemann, *Die Tradition der klassischen Satire* S. 76ff., und U. Schulz-Buschhaus, „Boileaus ‚Repas ridicule‘ – Klassische Satire und burleske Poetologie“, in *Romanistisches Jahrbuch* 32 (1981) S. 69–91, hier: S. 71.

14 Vgl. I. Siciliano, *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen-Âge*, Paris 1967, S. 453f. und passim.

15 Vgl. ebd. S. 456.

16 Vgl. dazu beispielsweise die Bedenken von Nolting-Hauff, „Selbstbekenntnis“ S. 194, Anm. 83.

weniger Mühe bereiten und dann auch zum Nukleus der überwältigenden Rezeptions- und zugleich Erfolgsgeschichte geworden sind, welche Villons Œuvre ausgelöst hat. Wenn diese Klagen sich in ähnlichem Sinn als elegisch auffassen lassen wie andere Partien als satirisch, dann beansprucht eine solche Auffassung natürlich auch hier bloß den Wert einer idealtypischen Approximation. Gegenüber dem konkreten elegischen Genus besteht die Besonderheit der Villonschen ‚Elegie‘ vor allem darin, daß sie nicht vorrangig eine Thematik der Liebe anspricht. Und wo sie von der Liebe handelt, tut sie das wiederum in Modi, die sich im Verhältnis zum gleichsam offiziellen Kanon der zeitgenössischen Liebesdichtung als ganz und gar unorthodox präsentieren.

II

Schon durch diesen ersten und einigermaßen flüchtigen Überblick dürfte klar geworden sein, wie schwer es fällt (und wie unbefriedigend es meistens bleibt), für Villons Dichtung literarästhetische und literarhistorische Begriffe zu finden. Um ihr nahezukommen, haben wir zunächst aus bestimmten Genera Konzepte von Schreibarten mit absichtlich unscharf gehaltenen Konturen abstrahiert und dann auch diese Konzepte lediglich mit gewissen Kautelen eingeführt. Worauf wir hinaus wollen, ist nicht das Ziel, mit unseren Begriffen eine möglichst weitgehende – und überdies möglichst einsinnige – Adäquanz von textueller Realität und deren konzeptueller Beschreibung zu erreichen. Was unsere (heuristisch gebrauchten) Konzepte deutlicher sichtbar machen sollen, sind vielmehr Phänomene ungewöhnlich intrikater diskursiver Verschränkungen und Überlagerungen¹⁷, welche die Begriffe des Lesers eben auch dann verwirren, wenn der sich – wie er meint – größter begrifflicher Umsicht und Zurückhaltung befleißigt. Solche Verschränkungen und Überlagerungen treten vielleicht am eindrucksvollsten, obgleich wohl nicht am eklatantesten, in der Einleitung des *Großen Testaments* auf, also in jenem Bereich des Villonschen Textkorpus, den wir gerade noch – im Gefolge Sicilianos – als relativ geschlossen und einstimmig bezeichnet haben. Um das genauer zu zeigen, beginnen wir mit nichts Geringerem als Villons berühmtestem Gedicht, der nach Marot *Ballade des Dames du temps*

17 Wie sie von K. Wais – produktionsästhetisch und individualpsychologisch perspektiviert – seinerzeit mit den Begriffen der klassischen Temperamentenlehre durch die „Vermutung“ angedeutet wurden, „daß [...] Villon [...] sanguinische, phlegmatische, choleriche und christlich-melancholische Töne in dauerndem Wechsel vermengt hat, um dem eigenen Ich gegenüber einen selbstironischen Abstand zu gewinnen“ (vgl. ders., „Le bien renommé Villon ...‘ – Selbstironie bei François Villon“, in Hgg. H. Bihler / A. Noyer-Weiduer, *Medium Aevum Romanicum – Festschrift für Hans Rheinfelder*, München 1963, S. 378–388, hier: S. 382).

jadis genannten Ballade, von der D. Kuhn bereits 1967 gesagt hat, daß sie – zum „monument national“ geworden – als Gedicht eigentlich gar nicht mehr existiere, „de même que l’Arc de Triomphe, qui n’est plus qu’une carte postale“¹⁸.

Dabei geht es mir hier – wie ich kaum ausdrücklich betonen muß – nicht um eine erneute Interpretation dieser Ballade: Über sie existiert eine wahrhaft erschöpfende Literatur, der es zwischen L. Spitzer¹⁹ und dem gerade erwähnten D. Kuhn weder an Gelehrsamkeit noch an Finesse mangelt. Mich interessiert in erster Linie die merkwürdige Juxtaposition der berühmten Ballade mit der auf sie folgenden *Ballade des Seigneurs du temps jadis*, welche an ihr illustres Gegenstück zwar explizit anknüpft und auch wesentliche Elemente von dessen Struktur übernimmt, aber weit weniger berühmt geworden ist. Denn ganz im Gegensatz zu den ‚Damen‘ haben die ‚Herren von einst‘ es nicht verstanden, die Gunst der Literaturkritik zu gewinnen. So befindet beispielsweise I. Siciliano über die *Seigneurs* mit Gründen, die mir im übrigen schwer verständlich sind:

Ici Villon devient plus précis, par conséquent moins poétique; il énonce une morale parce qu’il a moins d’inspiration²⁰.

Oder F.-R. Hausmann resümiert im Kommentar seiner vortrefflichen Villon-Ausgabe und -Übersetzung:

(Diese Ballade) ist ein Pendant zur vorangehenden und handelt von Männern, die noch nicht lange tot sind.

Sie hat jedoch nicht die Qualität der Frauen-Ballade, da sie nur aus einer Aufzählung von Namen besteht²¹.

Tatsächlich hinterläßt die Herren-Ballade im Vergleich zu ihrem Pendant den Eindruck einer gewissen Trockenheit, obwohl ihre Aufzählung genaugenommen nicht mehr Namen umfaßt als jene der Damen-Ballade. Deshalb fragen wir uns, wie gleichfalls schon viele Literaturkritiker und -historiker sich

18 D. Kuhn, *La Poétique de François Villon*, Paris 1967, S. 77.

19 Vgl. seine so programmatische wie ergebnisreiche Stilanalyse „Étude a-historique d’un texte – Ballade des dames du temps jadis“, in *Modern Language Quarterly* 1 (1940) S. 7–22, wieder in ders., *Romanische Literaturstudien 1936–1956*, Tübingen 1959, S. 113–129.

20 I. Siciliano, *François Villon et les thèmes* S. 274.

21 François Villon, *Das Kleine und das Große Testament* S. 273. Servais Etienne hat im Rahmen seiner Polemik gegen die literarhistorische Erudition eines Fernand Desonay (zu dieser wissenschaftsgeschichtlich aufschlußreichen Auseinandersetzung vgl. I. Siciliano, *Mésaventures posthumes de Maître François Villon*, Paris 1973, S. 160–164) den Abstand zwischen der Damen- und der Herren-Ballade sogar zum exemplarischen Beleg der Croceschen (idealistischen) Unterscheidung von „poesia“ (in Etiennes Terminologie „la littérature comme telle“) und „letteratura“ (bei Etienne „l’histoire“) stilisiert: „Le philologue a pour devoir [...] d’étudier la littérature comme telle. Son point de départ lui est donné: Pindare et non Lycophron, Ronsard et non Jodelle, [...] la *Ballade des dames du temps jadis* et non ‚le tiers Calixte, dernier décédé de ce nom‘“. Vgl. S. Etienne, „A propos d’une ballade de Villon“, in *Revue belge de philologie et d’histoire* 13 (1934) S. 157–166; zitiert nach dem Abdruck in Hg. K. Wais, *Interpretationen französischer Gedichte*, Darmstadt 1970, S. 1–9, hier: S. 6.

vorher gefragt haben²² : Wodurch ist die – immer wieder neu bestätigte – Differenz der ästhetischen Wirkung zu erklären, welche von den beiden Gedichten trotz ihrer ansonsten weithin identischen strukturellen Fügung ausgeht? Und weiter, vielleicht etwas origineller, gefragt; Gibt es für die Differenz möglicherweise Motive, die – produktionsästhetisch gewendet – mehr und Relevanteres besagen als die beliebte Feststellung der von einem Chef-d'œuvre erschöpften poetischen Inspiration? Nur um diese in ihrer Reichweite durchaus eingeschränkten Fragen zu verfolgen, wollen wir uns im Folgenden noch einmal Villons doppelter – unter Einschluß der etwas anders gestalteten *Ballade en vieil langage françois* sogar dreifacher – Version des (spät)mittelalterlichen Generalthemas „Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere?“ zuwenden.

Was dem Leser bereits nach flüchtiger Lektüre nicht nur an einer Ballade, sondern an beiden Gedichten auffällt, ist das Fehlen einer expliziten moralischen Schlußfolgerung. Mit einer solchen war das Ubi-Sunt-Thema in der mittelalterlichen Tradition stets gerne verbunden worden, am nachdrücklichsten vielleicht im Envoi einer Ballade von Eustache Deschamps, welche die Frage nach dem Verbleib der großen Männer

Ou est Nembroth le grand jayant
Qui premier obtint seigneurie sur Babiloine?
Ou est Priant, Hector et toute sa lignie?

mit drei eindeutigen Affirmationen beantwortet hatte:

Ils sont tous cendre devenus.
[...]
Ils sont mis en poudre et corrus.
[...]
De mort n'est d'eulx eschapez nuls.

Nach diesen Affirmationen hatte der Envoi bei Deschamps das folgende lehrhafte Fazit gezogen:

Prince, il n'y a que les vertus,
Bien faire et esjouir ça jus,
Et departir pour Dieu du sien
Aux povres, pour regner la sus;

22 Vgl. z. B. J. Frappier, „Les trois ballades du temps jadis dans le *Testament* de Villon“ in *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique, Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques* 57 (1971) S. 316–341, oder J. Dufournet, *Nouvelles Recherches sur Villon*, Paris 1980, S. 29–46 („Une Ballade méconnue de Villon – La Ballade des Seigneurs du temps jadis“).

Nos aages est tantost conclus:

Soufflez, notre vie n'est rien²³.

Dagegen kann bei Villon – man braucht es kaum noch zu wiederholen – von einer vergleichbaren didaktischen Schlußfolgerung nicht die Rede sein. Sowohl in der einen wie in der anderen Ballade wird „die traditionelle Frage des *ubi sunt* mit einer neugefundenen Gegenfrage beantwortet“²⁴, wobei der Envoi der Herren-Ballade die unruhige Insistenz des Fragens gegenüber der Damen-Ballade sogar noch vervielfältigt. Im übrigen ist auch der Übergang von den Einzelfragen zu der gleichsam übergeordneten Gegenfrage des Refrains in beiden Gedichten identisch gestaltet; denn die Gegenfrage wird jeweils durch ein (nicht ganz einfach zu deutendes) „mais“ eingeleitet: „Mais ou sont les neiges d'anten?“, „Mais ou est le preux Charlemaigne?“²⁵

Einen ersten Hinweis auf Unterschiede zwischen den beiden so ähnlich gebauten Ballades gibt indessen die Einbettung der Gedichte im Kontext des *Testament*. Hier kann ich Kuhn nicht zustimmen, wenn er seine Deutung von „Dicte moy ou, n'en quel pays“ mit der Feststellung beginnt:

Tout le contexte du poème, dans le *Testament*, est sardonique et railleur²⁶.

Die wichtigsten Belege, die er dafür anführt –

le ‚Hélas!‘ narquois, le ‚Duquel je ne sçay pas le nom‘, le ‚Encor fais une question‘, le ‚Ont ilz bien bouté soubz le nez?‘

– gehören nämlich nicht zur Vorbereitung der *Ballade des Dames*, sondern finden sich bezeichnenderweise in den folgenden Ballades, welche von den Herren und Machthabern handeln. In den Huitains, die der Damen-Ballade vorausgehen, ist dagegen ein Pathos manifest, das meines Erachtens auch durch die das Gedicht unmittelbar präzedierende Anspielung auf die Himmelfahrt der Jungfrau Maria keineswegs gebrochen wird²⁷. Es handelt sich um das Pathos des kreatürlichen Sterbens, das

23 Zitiert nach: *Anthologie poétique française – Moyen âge*, hg. A. Mary, Paris 1967, Bd 2, S. 150f.

24 Vgl. H. R. Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt 21984, S. 427f.

25 Zu weiteren auffälligen Analogien der Damen- und der Herren-Ballade – dem „semblablement“ in V. 341 und V. 365 oder der Betonung der Farbwerte „Blanche comme liz“ (V. 345) und „Vermaille comme une ematiste“ (V. 367) – vgl. Dufournet, *Nouvelles Recherches* S. 34f. Der Texte von Villons *Testament* wird hier wie im folgenden zitiert nach der Ausgabe: *Le Testament Villon*, hgg. J. Rychner, A. Henry, Genf 1977, Bd 1 (Le Texte).

26 Vgl. Kuhn, *La Poétique* S. 78.

27 Hier stimme ich mit Siciliano überein, der zu dem vieldiskutierten V. 328 – gegen Spitzers Wahrnehmung eines „makabren Witzes“ – bemerkt: „Adynaton sans doute [...], mais non pas macabre plaisanterie“ (*Mésaventures* S. 173).

der Dichter hier im kruden physiologischen Detail vergegenwärtigt und das er außerdem als wahrhaft allumfassend darstellt: nicht als eine Kalamität, die – wie später hervorgehoben – „pappes, roys, filz de roys / Et conceuz en ventre de roynes“ entmachtet, sondern als Schicksal, das jedermann trifft:

[...] pouvres et riches,
Sagez et fols, prestres et laiz,
Nobles, villains, larges et chiches,
Petiz et grans, et beaulx et laitz,
Dames a rebrassés colletz,
De quelconque condicïon,
Portans atours et bourreletz.

Damit wird vor der ersten Ubi-Sunt-Ballade ein Ton angeschlagen, der vom pathetischen Ernst jenes kreatürlichen Realismus bestimmt ist, den E. Auerbach als ein Spezifikum für die mittelalterliche Dichtung reklamiert hat²⁸. Mit diesem Ernst stimmt auch die Haltung einer universalen Empathie überein, die insbesondere dem „Corps femenin“ gilt. Ihm, „qui tant est tendre, poly, souëf, si precieulx“, werden die Schrecken des Zerfalls zugleich angedeutet und dann im letzten Moment – mit der Alternative der Himmelfahrt – wie durch eine Aposiopese verborgen und entzogen. In der Ballade selbst setzt sich die Haltung universaler Empathie dann insofern fort, als das „Ubi sunt“ nach den verschiedenartigsten weiblichen Wesen und damit sozusagen nach allen Frauen fragt. Evoziert wird in dem Gedicht ja ein Zug von eben nicht nur „clarae mulieres“ – welchem Kommentator ist es je gelungen, „Bietrix“ und „Aliz“ zu identifizieren? –, der einen historischen, sozialen und moralischen Raum ausfüllt, welcher sich von „Flora“, die eine römische Göttin, aber auch – und vorrangig – eine römische Kurtisane sein kann, bis zu „Jehanne la bonne Lorraine“, der heroischen Jungfrau von Orléans, erstreckt.

Eine solche Mischung des Nahen und des Fernen, des Unscheinbaren und des Illustren, des Heldenhaften und des Anrühigen ist im Rahmen der hier vorgegebenen Thematik indes sehr viel ungewöhnlicher, als der heutige Leser auf den ersten Blick vermuten mag. Bei einem ähnlichen Sujet hatte Eustache Deschamps sich in der Ballade *Ou est Nembroth le grant jayant*, die wir bereits zitiert haben, jedenfalls an eine Serie von gleichmäßig erhabenen oder wenigstens prominenten Helden, Herrschern und Weisen gehalten, und auch Charles d’Orléans erinnert in einer Ballade, die den Krieg beklagt, welchen „La Mort“ gegen „Amours“ führt, an eine völlig harmonische Gruppe weiblicher Todes- bzw. Vergänglichkeitsopfer:

28 Zum „Eigentümliche(n) dieses radikal kreatürlichen Bildes vom Menschen, das zum antik-humanistischen in besonders scharfem Gegensatz steht“, vgl. E. Auerbach, *Mimesis – Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 21959, S. 237ff. und passim.

Ou vieil temps grant renom couroit
 De Creseide, Yseud, Elaine
 Et maintes autres qu'on nommoit
 Parfaittes en beauté haultaine.
 Mais, au derrain, en son demaine
 La Mort les prist piteusement²⁹ .

Dagegen setzt Villons Damen-Ballade in die Nischen ihrer Fragen Namen, Gestalten und Geschichten ein, deren Zusammenstellung man – wenigstens im Verhältnis zu Charles d'Orléans oder Deschamps – nicht anders als buntscheckig, ja disparat nennen kann. Welche Kriterien den Dichter bei der Auswahl dieser verschiedenartigen Namen und Geschichten geleitet haben, dürfte kaum wirklich stichhaltig zu ergründen sein. Man ist versucht, wie Spitzer auf die phonischen Qualitäten und Faszinationen der Namen hinzuweisen, und wahrscheinlich hat auch Kuhn einen wesentlichen Aspekt der Auswahl erschlossen, wenn er uns darauf aufmerksam macht, daß die meisten Gestalten gewissermaßen doppelgesichtig sind und mit Metamorphosen, Verwandlungs- und Befruchtungsprozessen zu tun haben. Auf diese Weise wären sie allesamt – und eher symbolisch als allegorisch – mit jenem Kreislauf der Natur und „cycle éternel de la fertilité“ verbunden, den im Refrain so resignativ wie tröstlich die Gegenfrage „Mais ou sont les neiges d'anten?“ ausdrückt³⁰ . Dabei erscheinen Kuhns Interpretationen nicht zuletzt deshalb recht suggestiv, weil das geradezu kosmische „Stirb und Werde“, das Spitzers „Étude a-historique d'un texte“ in dem Refrain der Damen-Ballade wahrnimmt, durch ihre historische Gelehrsamkeit – und deren Hinweise auf das Naturdenken im *Rosenroman* und bei Alanus ab Insulis – opportun bestätigt und bekräftigt wird³¹ .

Indessen sollen uns die Probleme einer spezifischen Deutung von Villons Kanon der ‚Damen von einst‘³² an dieser Stelle nicht weiter beschäftigen. Was wir im Blick auf die Herren-Ballade festhalten wollen, ist allein ein formaler Aspekt dieses Kanons. Wir meinen die offensichtliche Heterogenität seiner Komposition, die sich allenfalls auf ganz hintergründigen Symbolebenen zu einem konkreten Sinn zusammenschließen und ordnen läßt. Durch diese Heterogenität der in ihr aufgerufenen Gestalten, die daher auch nicht mehr schlechterdings exemplarisch wirken können, unterscheidet sich die Damen-

29 Charles d'Orléans, *Poésies*, hg. P. Champion, Bd 1, Paris 1966, S. 85.

30 Vgl. Kuhn, *La Poétique* S. 76–97, bes. S. 89.

31 Insofern haben die Hauptthesen von Kuhns Exegese – wie ich finde – auch gegen die einigermaßen massiv formulierten Einwände Italo Sicilianos Bestand; vgl. Siciliano, *Mésaventures* S. 77–83

32 Vgl. als einen anderen Aspekt des Kanons noch die Beobachtungen, welche Ingenschay zur „zunehmenden Prosaisierung der Frauengestalten“ macht. Sie führt von „mythologisch-legendäre(n) Figuren der Antike, denen Epitheta der Schönheit zugesprochen werden“, über „mittelalterliche Frauen, durch deren Liebe das Schicksal von Männern zerstört wurde“, zu „Frauen der politischen Welt“. Vgl. Ingenschay, „Pragmatische Form“ S. 181.

Ballade wohl am schärfsten von ihrem nachfolgenden Pendant. Wenn sie – wie in Strophe 39 angekündigt – tatsächlich „Dames [...] / De quelconque condicion“ vermischt, dann schränkt sie ihre Vielfalt im übrigen auch nicht auf die objektive Verschiedenartigkeit der angesprochenen Figuren ein, sondern läßt sie bis in die eigene Struktur hinein wirksam werden: Manche Figuren („Bietrix, Aliz“) präsentiert sie lediglich als Namen, andere („la royne“, „la tres saige Esloys“) umgibt sie mit grausamen, ja tragischen Geschichten, „Echo“ nimmt sie zum Anlaß für eine synästhetisch verdichtete Evokation, die man am ehesten idyllisch nennen könnte. Aus all dieser Heterogenität resultiert dann wirklich unabweisbar der Eindruck des Umfassenden, eben der Natur, welche den lyrischen Sprecher wie den Leser einbegreift³³. Und durch die Betrachtung solch allumfassender Natur ist schließlich ein Refrain der Trauer und des Trostes zu gewinnen, der gewiß zu keiner Elegie gehört, aber mit seiner versöhnenden Klage doch idealtypisch dem Register des Elegischen entspricht und wohl auch deshalb bis heute als speziell lyrischer Höhepunkt in Villons Werk gilt.

III

In der sogenannten *Ballade des Seigneurs du temps jadis* folgt auf die Heterogenität der Damen – bei allen sonstigen Analogien pointiert gegensätzlich – die Homogenität der Herren. Anders als die Damen treten sie gewissermaßen in einer geschlossenen Riege auf, vereinheitlicht zunächst durch den Umstand, daß die Serie der Namen ausnahmslos Herrschergestalten umfaßt. Daß es sich bei dieser zweiten Enumeratio von Dahingegangenen um größere oder kleinere Herrscher handelt, kann jeder Leser auch ohne historische Kenntnisse bzw. Einsicht in Kommentare ausmachen, da alle Figuren im Schmuck ihrer Titel und damit ihrer Herrschaftsfunktionen genannt werden: der eine bekleidete, wie es heißt, ‚vier Jahre‘³⁴ das Papat, ein anderer, „Alfonce“, war König von Aragon, wieder andere herrschten als Herzöge, „Le gracieux duc de Bourbon,/Et Artus le duc de Bretagne“. Was der heutige Leser ohne historische Kenntnisse dagegen nicht ausmachen kann, ist eine weitere Gemeinsamkeit der Herren

33 Einen solchen Ton der Anteilnahme und der Selbstbetroffenheit haben ja auch schon die Schlußverse von Strophe 38 angeschlagen, in denen sich der lyrische Sprecher die eigene Bestimmung zum Tode bewußt macht, wiesie aus seiner Kreativlichkeit, das heißt: dem Geborensein von einer Mutter, resultiert:

J'entens que ma mere mourra –
 El le scet bien, la povre femme! –
 Et le filz pas ne demourra
 (V. 302ff.).

34 Genau: „drei Jahre, vier Monate und vier Tage“ (Villon, *Das Kleine und das Große Testament* S. 273).

und Herrscher, welche die Ballade evoziert: der Umstand nämlich, daß Marots Überschrift „Ballade des Seigneurs du temps jadis“ eigentlich eine Ungenauigkeit enthält und daß das „jadis“ des Titels genaugenommen in ein „naguère“ korrigiert werden müßte.

Tatsächlich scheinen alle Herrscher, deren Namen in den drei Strophen, außerhalb des Refrains, genannt werden, von Villon her gesehen erst in der jüngsten Vergangenheit, in den Jahren zwischen 1457 und 1461, gestorben zu sein³⁵. Nur bei den drei Helden des Envoi liegt das Todesdatum etwas weiter zurück, während die Frage nach dem sehr weit entfernten Tod des „preux Charlemaigne“ im Sinnkontext des Ganzen ja die – erneut mit „mais“ eingeleitete – ‚Gegenfrage‘ bildet, welche hier den in legendärer Vergangenheit situierten Inbegriff aller Macht betrifft.

Nun macht es aber einen Unterschied, ob man die Sterblichkeit einer bereits historisch gewordenen bzw. überhaupt als mythisch geltenden Gestalt oder ob man die Sterblichkeit eines Herrschers betont, der gerade noch der Wirklichkeit angehörte und sie – in seinem jeweiligen Bereich machtvoll – prägte. Das erste war der Fall in Eustache Deschamps’ Ubi-Sunt-Ballade, durch die das Publikum mit der allgemein anerkannten und schon oft artikulierten Tatsache konfrontiert wurde, daß Hektor und Priamus, Alexander und Julius Cäsar nicht mehr unter ihm weilten. Im Rekurs auf diesen topisch verfügbaren Sachverhalt erscheinen Deschamps’ Fragen eher als rhetorisch, da sie Personen gelten, die ohnehin bereits ins archetypisch Unwirkliche entrückt sind. Dagegen wird im zweiten Fall, Villons Fragen nach Kalixt III. alias Alfonso Borgia oder Alfons V. von Aragon, die beide 1458 starben, eine Aussage impliziert, die nicht der Tradition entstammt, sondern – wenngleich vermittelt – mit der persönlichen Erfahrung dessen zu tun hat, der sie ausspricht. So äußert sich das Ich der Villonschen *Ballade des Seigneurs* gleichsam als Zeitzeuge. Wer hier spricht, möchte nicht ein weiteres Mal den unstrittigen Satz von der Sterblichkeit auch der Größten in Erinnerung rufen. Vielmehr geht er von einer bestimmten Erfahrung aus, und die lautet, daß alle Großen seiner Zeit letzten Endes vom Tod entmachteten worden sind.

Demnach zeigen bereits die Zeitverhältnisse in Villons *Ballade des Seigneurs* gegenüber Deschamps’ thematisch verwandter Ballade *Ou est Nembroth le grant jayant*, aber auch gegenüber der eigenen *Ballade des Dames*, einen gravierenden Akzentwechsel an. Sie machen deutlich, daß der Hauptakzent bei Villons zweiter Variation des Ubi-Sunt-Themas von der – gleichwohl noch betonten – *Allmacht des Todes* auf den Aspekt einer *Entmachtung der Mächtigen* überzugehen beginnt, einem Phänomen, das der Sprecher nicht – oder nicht allein – aus dem Fundus der rhetorischen Tradition abrufte, sondern von dem er durch die zeitliche Anordnung der Beispiele zu verstehen gibt, daß es wesentlich – auch – der eigenen Erfahrung entspringt. Da bei Villons männlichen Figuren, welche hier in der Tat

35 Über die historischen Umstände ihres Lebens und – vor allem – ihres Sterbens informiert am ausführlichsten Dufournet, *Nouvelles Recherches* S. 37–42. Nach Dufournet handelt es sich um „personnages morts récemment [...] dans des conditions douloureuses, souvent après une vie terne ou difficile“ (ebd. S. 37).

Exempelfiguren sind, die Entmachtung, ja die Degradierung durch den Tod akzentuiert wird, müssen die beispielhaften Gestalten, die jüngst verstorbenen Herrscher, indes auch im Ornat ihrer Titel und ihres Besitzes erscheinen, woraus sich zwangsläufig der Eindruck einer gewissen Monotonie und Trockenheit der „Aufzählung von Namen“ ergibt. Auf den ersten Blick beinahe pedantisch nennt die *Ballade des Seigneurs* bei fast jedem Herrscher das Land, über das er herrscht, und es kann kein Zweifel bestehen, daß der Machtbesitz, der darin zum Ausdruck kommt, für Villons poetische Absicht hier wichtiger ist als die Gestalt des jeweils Mächtigen selbst. Was die Herrscher als Personen angeht, so empfängt nur einer, der „roy scotiste“ (James II.), die Aufmerksamkeit näherer Betrachtung, welche dann aber lediglich die groteske farbliche Extravaganz einer Gesichtshälfte hervorhebt. Ansonsten fällt auf, daß ‚Spaniens wackerer König‘ („le bon roy d’Espagne“) als Person offenbar so unbedeutend gewesen sein muß, daß Villon – mit einem ironischen „Helas!“ – vorgeben kann, seinen Namen vergessen zu haben. Und bei der Versicherung, der König von Zypern sei ein „roy [...] de renom“, dürfte wohl eine Antiphrase vorliegen; denn die Kommentare wissen über diesen Jean III. im allgemeinen nicht mehr mitzuteilen als das ziemlich generische Faktum, daß er der „noble et ancienne Maison de Lusignan“ entstammte³⁶. Derart bleiben die Personen der „Seigneurs“ ganz und gar ohne Profil. Wo sich mit den „Dames“ mehrfach eine Geschichte, ein Mythos oder auch eine idyllische Evokation verbanden, werden die Herren einzig als Titelträger erwähnt, als Titelträger freilich, die auch Titel und Herrschaft nicht vor der Degradierung durch den alles gleichmachenden Tod zu schützen vermag.

Einer solchen thematischen Akzentverschiebung entspricht indes ebenfalls – und womöglich noch deutlicher – ein Wechsel in der lyrischen Tonlage des zweiten Villonschen Ubi-Sunt-Gedichts. Jener spöttische und sarkastische Klang, den D. Kuhn – zu Unrecht, wie ich meine – für den gesamten Kontext der *Ballade des Dames* reklamiert, bricht hier in der Tat durch, allerdings in spürbarer Differenz vom Register der elegischen Damen-Ballade und ihrer pathosbewegten Einführung. War für die vorausgegangene „Elegie“ eine Haltung der Anteilnahme, des Mitleids und schließlich des Trostes bestimmend gewesen, die der Hinfälligkeit des „Corps féminin“ als Inbegriff aller Natur gegolten hatte, so ist jetzt – gegenüber Kuhn: erst jetzt – ein Unterton von Spott und Hohn zu vernehmen, der zunehmend die vom Thema an sich vorgeschriebene Klage durchdringt und gewissermaßen verfremdet. Bezeichnenderweise wird Natur in dieser maskulinen Welt der Titel und Würden nur an einer einzigen Stelle vergegenwärtigt, und zwar mit dem völlig disproportional ausgeweiteten Hinweis auf die kuriose Gesichtsdeformation des schottischen Königs. Ansonsten wirkt schon die Trockenheit der Namenserie als ein Element untergründiger Komik, welche sich durch die merkwürdig redundanten Einleitungs-

36 So A. Mary in François Villon, *Œuvres*, hg. A. Mary, Paris 1962, S. 195. Eine weitere Antiphrase bildet nach Dufournet (*Nouvelles Recherches* S. 37) das Epitheton „gracieux“ (V. 361), mit dem der Duc de Bourbon ausgezeichnet wird, „qui mourut déformé par la goutte“.

und Überleitungsfloskeln noch verstärkt³⁷ : durch das „Qui plus“ (V. 357), das „Helas!“ (V. 370), das „D'en plus parler je me desiste“ (V. 372) und insbesondere die Wendung „Encor faiz une question“ (V. 377), die einen umständlichen und bedeutungsschwangeren Anlauf nimmt, um dann zu einer Frage zu führen, deren Duktus mit den vorausgegangenen Fragen enttäuschend banal übereinstimmt und sich außerdem auf eine Figur („Lancelot, le roy de Behaygne“) bezieht, bei der man rätseln mag, womit sie die Auszeichnung solcher Emphase verdient hat. In dieser Umgebung geraten sogar die moralisierenden Sentenzen der Verse 374–376 ins Zwielicht. Zum einen erregen sie den Verdacht, auf einen diskursiven Sachverhalt hinauszulaufen, den die „étude de style“ von P. Demarolle als „conformisme ironique“ bezeichnet³⁸ . Zum anderen weist die Sentenz „Le monde n'est qu'abusion“ auf die spätere Sentenz „Ce monde n'est perpetuel“ (V. 421) voraus, welche mit dem nunmehr offen höhnischen Nachsatz „Quoy que pense riche pillart“ versehen ist und die Konstatation weltlicher Vergänglichkeit somit explizit satirisch gegen die Reichen und die Mächtigen wendet.

Hatte Villon das Skandalon des Todes in der elegischen Damen-Ballade in einer Haltung der Betroffenheit und gleichsam der Solidarität betrachtet, sieht er es in der satirisierten Herren-Ballade, die ausschließlich von Herrschern spricht, also unter einer wesentlich veränderten Perspektive: mit kaum verhohlener distanzierter Schadenfreude³⁹ . Hatte das erste Ubi-Sunt-Gedicht den Tod klagend, aber auch beruhigend in den Kreislauf der Natur zurückgenommen, stilisiert ihn die untergründige Schadenfreude der zweiten Themenvariation quasi zur Majestätsbeleidigung. Diese essentiell satirische Stilisierung bleibt im übrigen auch in der dritten Themenvariation, der archaisierenden *Ballade en vieil langage françois*, erhalten, zumal sie dort noch von der hierarchischen Ordnung des Totentanz-Schemas unterstützt wird. Dabei zeigen sich Züge, die den „plaisant raillart“ verraten, an verschiedenen Einzelheiten: der scharfen Kontrastierung von „sains appostolles“ und „servans“, der erhabenen hieratischen Kleidung des höchsten kirchlichen Würdenträgers, welche im Kampf mit dem Bösen dann recht wenig erhaben eingesetzt wird, dem höhnischen Hinweis auf die Vergeblichkeit guter materieller Vorsorge bei denen, die ‚im Wohlstand leben‘: „Ont ilz bien boutez soubz le nez“ (V. 407)

37 Zur Redundanz dieser Floskeln gesellt sich außerdem, wie Dufournet (vgl. *Nouvelles Recherches* S. 30, 37) betont, ihr (vorwiegend juristisch) terminologischer Charakter, mit dem der „ton prosaïque“ des Ganzen unterstrichen wird.

38 Vgl. P. Demarolle, *L'Esprit de Villon*, Paris 1968, S. 28f.

39 Dies Fazit widerspricht pointiert Dufournets Befund (vgl. *Nouvelles Recherches* S. 43), nach dem die *Ballade des Seigneurs* im ‚Triptychon der UbiSunt-Balladen‘ „une sorte de sommet dans l'horreur de la mort“ darstellen soll. Dufournets Studie zur Herren-Ballade ist zweifellos von großem Wert, was die Dokumentation im Einzelnen betrifft. Doch vermag ihre Hauptthese kaum zu überzeugen, da sie allein auf einer Auswahl historischer Hintergrundinformationen basiert, deren Tendenz vom Text selbst gerade nicht fortgeführt und bestätigt wird. Entschieden plausibler wirkt hier die Sicht Jean Frappiers, der in der Abfolge der Ubi-Sunt-Balladen nicht ein ausgewogenes Triptychon mit der Herren-Ballade als „volet central“ (so Dufournet ebd. S. 29), sondern einen „rythme d'insolence et de désagrégation“ erblickt; vgl. Frappier, „Les trois ballades“ S. 341.

⁴⁰ . Am nachdrücklichsten tritt der Aspekt von Majestätsbeleidigung, den der Tod hier annimmt, im Envoi der *Ballade en vieil langage françois* hervor, vor allem durch die – geradezu ‚subversive‘ – Umfunktionierung der traditionellen Balladen-Apostrophe an den oder einen „Prince“. Die „Princes“ werden in diesem Envoi aus dem Jenseits ihrer Entrücktheit, das ihnen die herkömmliche Apostrophe garantierte, in den fatalen Gang alles Irdischen sozusagen reintegriert: als Objekte der überlegenen Macht des Todes, gegen die kein Zorn beleidigter Majestäten etwas auszurichten vermag:

Princes a mort sont destinez
Et tous autres qui sont vivans;
S'ilz en sont courcez n'atinez,
Autant en emporte ly vens!

Daß Villons Haltung in der *Ballade des Seigneurs du temps jadis* und der *Ballade en vieil langage françois* von einer kreatürlichen, naturergebenen Solidarität zu schadenfrohem Spott übergeht, wird schließlich manifest, sobald die Ballades wieder den Huitains des *Testament* Platz machen. Die an die Ballades anschließenden Strophen fügen das lyrische Ich nicht mehr, wie das die den Ballades vorausgehenden Strophen taten, in eine unbegrenzte Gemeinschaft derer, die den Tod erleiden, ein. Vielmehr wird das „Moy“, mit der rätselhaften Apposition „povre marcerot de regnes“ oder „de Renes“ versehen, nun pointiert gegen die sterbenden Würdenträger ausgespielt, deren Todverfallenheit dem Ich in seiner sozialen Inferiorität jetzt ebenso zum – eher zynisch akzentuierten – Trost gereicht wie vorher die Vergegenwärtigung des natürlichen Zyklus der Jahreszeiten. So spricht Villon beides – den Spott, zu dem er neigt, und den Trost, den er aus solchem Spott ziehen kann – dann in Strophe 43 auch explizit an:

Ce confort prens, povre viellart,
Lequel d'estre plaisant raillart
Ot le bruyt, lors que jeune estoit,
C'on tendroit a fol et paillart
Si, viel, a railler se mestoit.

Gewiß wird hier – was den Wortlaut betrifft – versichert, der eingefleischte Spötter sähe nach der Devise „Tousjours viel singe est desplaisant“ (V. 431) am Ende ein, daß man ihm das Spotten im Alter als töricht und unschicklich auslegen würde. Doch ist damit nicht gesagt, daß er das Spotten auch tatsächlich aufgeben möchte oder gar schon aufgegeben hätte. Eher ist die Versicherung der kargen Popularität des

40 Durch diesen Hinweis auf die Völlerei der „hohen Herrschaften“ erhält der Refrain in Vers 408 – wie auch P. Brockmeier konstatiert – eine „hämische Bedeutung: Das gute Leben, das sie sich haben leisten können, nimmt ihnen der Tod weg“. Vgl. P. Brockmeier, *François Villon*, Stuttgart 1977, S. 100.

gealterten Spötters wohl wiederum als eine verdeckte Antiphrase zu werten. Sie bezeugt indirekt, wie sehr der „raillard“ – selbst wenn er sich bewußt ist, nicht länger als „plaisant“ zu gelten – auch und gerade in der Vereinzelung des Alters immer noch auf seiner Lust am „railler“ beharrt. Freilich kann sich diese Lust nicht überall in frontalen Invektiven artikulieren⁴¹. Meistens erscheint sie, wie der eben zitierte Selbstkommentar andeutet, in diversen Formen von Antiphrase und Ironie gleichsam verkleidet. Oder mit anderen Worten gesagt: Spott und Satire äußern sich vorzugsweise durch die Brechungen obliquer Rede und an Orten, die nach ihrem jeweiligen Kontext unvorhersehbar sind.

In dieser Tendenz zum Spott an unvorhersehbarem Ort, welche die Bereitschaft zu frequenten Brüchen im Stilregister voraussetzt, liegt indes Villons vielleicht hervorragendste poetologische Eigenart. Deshalb halte ich es für nicht ganz gerecht und auch nicht für übermäßig scharfsichtig, wenn die Kritik seit altersher an der *Ballade des Dames* die Qualitäten lyrischer Intensität feiert, um sich von der ‚unpoetischen‘ Dürre der – nach Siciliano weniger ‚inspirierten‘ – *Ballade des Seigneurs* darauf mehr oder weniger enttäuscht abzuwenden. Hier hat wohl immer schon – und längst vor Croces Systematisierung solcher Ästhetik – das Prinzip eines klassisch-romantischen Anthologismus gewirkt, wie er etwa aus der in dieser Hinsicht exemplarischen Reaktion von G. Paris spricht. Zunächst wird die erste Ballade gerühmt als „une des perles les plus rares de la poésie de tous les temps“⁴², während die zweite Ballade – offenbar keine „Perle“ – dann nur noch als „insignifiante“ erwähnt und mitsamt der dritten dem begründeten Vergessen der Nachwelt überlassen wird:

Comme il arrive souvent, Villon, en voulant pousser à bout une idée qui lui avait réussi, l’a épuisée sans rien en tirer de nouveau; il a même fait quelque tort à la pièce primitive, dont cette double imitation met en relief le ‚procédé‘ banal. Heureusement la postérité l’a détachée de ses suites et répète encore la ballade des *Dames* en oubliant parfaitement les deux autres⁴³

Dagegen scheint es mir für das Verständnis von Villons Poetik äußerst wichtig zu sein, sowohl die Nähe als auch den Abstand der beiden Ballades zu erfassen, um in der Evidenz des einen wie des anderen ein zentrales Villonsches Spezifikum zu begreifen. Dieses Spezifikum besteht unter anderem darin, daß der Text des *Testament* auf das eine lyrische „chef-d’œuvre“ (G. Paris) eben nicht ein Gedicht folgen läßt, welches nach dem gleichen Geschmack (der gleichen Poetik) als ein weiteres und analoges „chef-d’œuvre“ gelten kann, also nicht eine Perle neben die andere reiht.

41 Im gleichen Sinn bemerkt auch Nolting-Hauff („Selbstbekenntnis“ S. 189f.) bei Villon „eine besondere Vorliebe dafür [...], dem spontanen Ausbruch die hintergründig ironische Verbeugung vor der Autorität folgen zu lassen“, so daß „Villon [...] sich nie auf die reine Invektive (beschränkt)“.

42 Vgl. G. Paris, *François Villon*, Paris 21910, S. 107f.

43 Ebd. S. 113f.

Ich meine gezeigt zu haben, wie der essentiell elegische Ton, der die Damen-Ballade auszeichnet und bei der Kritik bis heute beliebt macht, in der Herren-Ballade von satirischen Tönen – oder zumindest Untertönen – zersetzt und aufgelöst wird, deren zunächst dissonanter Effekt dem klassisch-romantischen Lyrik-Begriff selbstverständlich weit weniger entspricht als das einstimmiger Elegische der *Ballade des Dames*. Dabei liegt der Punkt, der mir wesentlich ist, indessen nicht schon in dem einfachen Nebeneinander des Elegischen und des Satirischen in ein und demselben Corpus. Worauf es mir ankommt, ist vielmehr die extreme Kontiguität der beiden Register. Sie ist das ganz und gar Ungewöhnliche an der Folge von Damen- und Herren-Ballade, und nur um die Ungewöhnlichkeit dieses Register- und Stimmungswechsels auf engstem Raum sichtbar zu machen, haben wir ja auch die Konzepte zweier idealtypischer Schreibarten eingeführt, die – als konkrete Gattungsbegriffe verstanden – der dichtungsgeschichtlichen Situation im Spätmittelalter kaum angemessen wären. Es handelt sich um einen Register- und Stimmungswechsel, der deshalb so erstaunlich wirkt, weil seine Kontiguität letztlich nicht allein die syntagmatische Dimension betrifft. Frappanter als die räumliche Nähe der Gegensätze ist noch der Umstand, daß der von uns angesprochene Bruch sich sogar innerhalb von paradigmatisch weithin identischen Gedichtstrukturen ereignet. Denn tatsächlich verbindet die Ubi-Sunt-Balladen außer der Identität ihrer metrischen Form auch eine paradoxe Identität ihres rhetorischen Schemas, das – wie gesagt – in beiden Fällen bis hin zur Distribution der Fragen und der mit „mais“ eingeleiteten Gegenfrage gleich bleibt. Was sich hier abzeichnet, ist eine beinahe unfaßliche Beweglichkeit des lyrischen Ich, dessen Positionen und Attitüden sich jeder Festlegung entziehen, und zwar selbst dann, wenn die Schemata der Tradition eine solche Festlegung zwingend vorzuschreiben scheinen.

IV

Eine ähnliche Bewegung wie die, welche wir an den Ubi-Sunt-Gedichten beobachtet haben, läßt sich – nun allerdings in der umgekehrten Richtung – an einem weiteren berühmten Villonscheu Text konstatieren: der ‚*Double Ballade*‘ *Pour ce, ayez tant que voudrez*. Hier bildet den Ausgangspunkt der Dichtung ein rhetorisches Schema, das nicht dem elegischen, sondern dem satirischen Register zuzurechnen ist. Wir meinen eines jener Motive, die der ungeheuer breiten Überlieferung mittelalterlicher Frauen- und Liebessatire angehören: die Aufzählung exemplarischer Gestalten, welche der als Wahn verstandenen Liebe zum Opfer gefallen sind. Dabei können wir an dieser Stelle darauf verzichten, die Breite solcher Satirentradition im einzelnen zu dokumentieren⁴⁴

44 Ein umfangreiches Repertoire von Beispielen der mittelalterlichen Frauen- und Liebessatire bietet I. Siciliano, *François Villon et les thèmes* S. 349–370.

. Wie kompakt sie gewirkt hat, zeigt vielleicht schon der Umstand, daß die in der *Double Ballade* themenbildende Sentenz „Folles amours font les gens bestes“ (V. 629) quasi wörtlich mit Cecco Angiolieris, sprachlich wie historisch ja nicht unbedingt naheliegender, Liebesresümee „Ché troppo amare fa gli òmini stolti“ übereinstimmt⁴⁵. Historisch und sprachlich kaum weniger weit von der *Double Ballade* entfernt liegt die gemeinhin als *Reprensión a Don Amor* betitelte Episode des *Libro de Buen Amor*, welche das gleiche Prinzip der Exempelreihung entfaltet, dem auch Villon – wenigstens im Ansatz – noch verpflichtet ist. Beim Arcipreste de Hita entwickelt sich die Episode aus dem Kampf mit Amor (der „pelea que con él [Amor] ovo el dicho arcipreste“), einem Kampf, den im übrigen auch Cecco Angiolieri ausgefochten hat⁴⁶. In diesem Kampf stärkt sich das Ich, das der Liebe widerstehen möchte, argumentativ mit dem Hinweis auf Amors Schandtaten, von denen – wie es heißt – ‚viele Bücher‘ (zu verstehen ist in erster Linie wohl: viele verbürgte und glaubwürdige Geschichten) handeln:

De cómō enflaqueces las gentes e las dañas,
 muchos libros ay desto, de cómo las engañas.
 Con tus muchos doñeos e con tus malas mañas
 siempre tiras la fuerça, dizenlo en fazañas⁴⁷.

Wenn wir die Episode des *Libro de Buen Amor* – ein wenig großzügig – als Folie für die Betrachtung der *Double Ballade* nehmen, treten einige Eigenheiten des Villonschen Umgangs mit der Liebessatire bereits recht deutlich hervor. Was bei Villon – wie übrigens auch bei Cecco Angiolieri – völlig fehlt, ist die moraltheologische Perspektive, unter der Amors „malas mañas“ vom Arcipreste wahrgenommen und gegliedert werden. (Dabei tut es im Blick auf die mit der *Double Ballade* vergleichbare Episode zunächst nichts zur Sache, daß die moraltheologische Perspektive im *Libro de Buen Amor* später, sobald Don Amor und Doña Venus das Wort ergreifen, durch die Perspektive einer Ovidschen *Ars amatoria* konterkariert wird⁴⁸). Der Arcipreste ordnet seine Exempla gemäß den verschiedenen Sündenbegriffen, die zur moralischen Wertung der Liebe im theologischen Diskurs des Mittelalters bereitstehen. Nacheinander werden die „pecados“ der „cobdicia“, der „sobervia“ der „avaricia“ der

45 Vgl. Cecco Angiolieri, *Le Rime*, hg. A. Lanza, Rom 1990, S. 137(LXVIII: „I' sono innamorato, ma non tanto“, V. 12).

46 Vgl. das Sonett: „Io combattei con Amor ed hol morto“ ebd. S. 133 (LXVI).

47 Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, hg. J. Corominas, Madrid 1967, S. 135(Cap. 188).

48 Bekanntlich läßt das *Libro de Buen Amor* – ähnlich Jean de Meuns *Roman de la Rose* – eine weitgespannte Polyphonie ideologisch divergenter Stimmen erkennen. Im Gegensatz zu Villon ist diese Vielstimmigkeit indes ausgesprochen großflächig gegliedert; das heißt: sie äußert sich in Blöcken, die – für sich genommen – jeweils eine ideologische Konsistenz und Geschlossenheit bewahren. Hier liegt – unter Bachtinschen Kategorien betrachtet – ein wichtiger Unterschied, der den „karnevaleske(n) Synkretismus“ (I. Nolting-Hauff) früherer mittelalterlicher Texte von der komprimierteren Heterogenität des Villonschen Textkorpus deutlich trennt.

„luxuria“ der „invidia“, der „gula“, der „vana gloria“ und der „acidia“ abgehandelt. Als Beispiel für die „cobdicia“ („Por cobdicia feziste a Troya destróir“) erscheinen etwa Paris und Helena, für die „vana gloria“ Nebukadnezar, Samson und Saul, für die „gula“ Adam, der den Apfel aß, oder Lot, bei dessen Fall Don Amor folgendermaßen angeklagt wird:

Feziste por la gula a Lot, noble burgés
bever tanto que yogo con sus fijas, por vez,
a fazer tu fornicio; ca do mucho vino es,
luegö es la loxuria e todo mal después⁴⁹ .

Dagegen bedauert Villon nicht so sehr die Sünden, welche „folles amours“ zur Folge haben oder aus welchen sie allererst erwachsen, als vielmehr das persönliche Unglück, das exzessive Leidenschaft mit sich zu bringen pflegt. Der Refrain rühmt denjenigen, der ‚frei davon‘, nicht als sittliches Vorbild und Virtuosen der Askese, sondern schlichter als ‚glücklich‘: „Bien eureux est qui rien n’y a!“ . Damit ist der lebenspraktisch-hedonistische Gesichtspunkt, der im *Libro de Buen Amor* erst durch Amors ovidianische Verteidigung zum Ausdruck kommt, in der *Double Ballade* bereits in die Liebessatire selbst integriert. Das heißt: Die implizite Norm dieser Satire bildet bei Villon nicht die Tugend, sondern das Wohlergehen – ein Sachverhalt, der den Autor des *Testament* erneut in eine typologische Nachbarschaft zu Cecco Angiolieri versetzt, der seine gegen Amor gewonnene Schlacht ja gleichfalls als Eroberung von Ruhe und Frohsinn, nicht aber von Tugend feiert:

ch’assa’ val me’ libertà che segnore
e riposar che viver tribulato:
ché tutto `1 tempo ch’i’ fu’ ‘nnamorato
non seppi che foss’altro che dolore.

Or viv’e cant’en allegrezza e riso
e non so che si sia malinconia,
tanto m’allegra da lu’ star diviso⁵⁰

49 *Libro de Buen Amor* S. 165(Cap. 296).

50 Einen solchen Ton der Anteilnahme und der Selbstbetroffenheit haben ja auch schon die Schlußverse von Strophe 38 angeschlagen, in denen sich der lyrische Sprecher die eigene Bestimmung zum Tode bewußt macht, wiesie aus seiner Kreativität, das heißt: dem Geborensein von einer Mutter, resultiert:

J’entens que ma mere mourra –
El le scet bien, la povre femme! –
Et le filz pas ne demourra

Cecco Angiolieri, *Le Rime* S. 140 (LXX: „Iosent’o sentirò ma’quel, d’Amore“, V. 5–11). Charakteristisch wirkt in diesem Sonett auch das Schlußterzett mit seinen evidenten Dante-Anklängen (V. 12–14):

E qual om vol tener la dritta via
d’aver en questo mondo ‘1 paradiso

Dem Fehlen der moraltheologischen Perspektive entspricht in der *Double Ballade* nun noch ein zweiter und ebenso evidenter Unterschied gegenüber der „Repreñsion a Don Amor“: eine bewußte Senkung der Stillage, welche Villons Satire ihren deutlich markierten burlesk-komischen Ton verleiht. Im *Libro de Buen Amor* werden die vielen Sündenfälle in der Regel ziemlich ausführlich und – da es sich ja um Dinge handelt, welche das Seelenheil kosten können – mit gleichmäßigem Ernst erzählt. Ein gutes Beispiel dafür ist der Abschnitt über die „Luxuria“. Er berichtet lang und breit von der legendären Schmach, die dem Zauberer Vergil widerfuhr, als die abgefeymte Geliebte ihn im Korb hängen ließ⁵¹, und von der Rache, die Vergil sich daraufhin mittels seiner Zauberkräfte verschaffte. Daneben wird in knapperer Form, doch immer noch relativ ausführlich, die Geschichte von David und Bathseba, dem Weib des Uriah, erzählt. Sie sei hier zitiert, weil der Nukleus der berühmten Geschichte auch in Villons Exempelreihe auftaucht:

Feziste por loxuria al profeta Davit
que mató ä Urias quando l' mandó en la lit
poner en los primeros, quando le dixó: „It,
levat esta mi carta a Joab e venit“.

Por amor de Bersabe, la mujer de Urias,
fue David omecida e fizo a Dios fallías:
por end non fizo el templo en todos los sus días;
fizo grand penitencia por las tus maestrías⁵².

Im Hinblick auf Villon gelesen, hat die Präsentation der Geschichte beim Arcipreste ihr Besonderes daran, daß sie den erotischen Aspekt der Angelegenheit lediglich mit allgemeinen Begriffen („por loxuria“, „Por amor de Bersabe“) berührt und den Hauptakzent ihres Berichts stattdessen auf die Sündenlast legt, die David der „Luxuria“ wegen zu tragen hat: Es wird gezeigt, wie der Prophet zum Mörder wird, wie er – deshalb – beim Tempelbau versagt und wie er schließlich strenge Buße tun muß.

mortal nemico d'amor sempre sia.

Demnach erschließt die Befolgung jenes ‚rechten Wegs‘, den Dante „nel mezzo del cammin di nostra vita“ verloren hatte („che la diritta via era smarrita“), für Cecco also weniger ein himmlisches als vielmehr ein prononciert irdisches Paradies „en questo mondo“.

51 *Libro de Buen Amor* S. 155ff. (Cap. 261–268). Bei Eustache Deschamps erscheint die sprichwörtlich gewordene Anekdote einmal in folgender Form: „Par femme fut en la corbaille a Romme/Virgile mis, dont ot moult de hontaigne“ (zitiert nach Siciliano, *François Villon et les thèmes* S. 370). Für den Burleskdichter Francesco Berni wird der Turm, an dem Vergils Korb hing („e la torre ove stette in doi cestoni/Vergilio, spenzolato da colei“), später sogar neben Kolosseum, Triumphbögen und Aquädukten zu den kanonisierten römischen Sehenswürdigkeiten zählen (vgl. F. Berni, *Rime*, hg. D. Romei, Mailand 1985, S. 169).

52 *Libro de Buen Amor* S. 155 (Cap. 258f.). Die – grammatisch sperrige – Verbform „mató“ (statt „matis“ oder „matasse“) hält Corominas für ein Erratum des Kopisten (vgl. ebd. S. 132.).

Betrachtet man danach Villons Präsentation der Geschichte, welche sich – wie gleichfalls alle anderen Exempla – auf die behende Kürze einer Anspielung beschränkt, dann sieht man, daß er die Akzente nicht nur anders, sondern genau umgekehrt setzt:

David ly roys, saiges prophetes,
Crainte de Dieu en oublia,
Voyant laver cuisses bien fêtes.

Hier kommt die Sünde – weit flüchtiger und schwächer artikuliert – zuerst, während der Hauptakzent danach auf deren konkreten Anlaß fällt. Und dieser Anlaß wird noch weiter konkretisiert, indem Villon den weisen Propheten, von dem die Vulgata – bezüglich seines Innamoramento – mitteilt: „vidit [...] mulierem se lavantem“ (2 *Samuelis* 11,2), das Objekt seiner Begierde in Form einer drastisch erotisierten Pars pro toto erblicken läßt. Damit gewinnen die „folles amours“ zum einen Anschaulichkeit und stimulierende Attraktivität. Zum anderen verlieren sie jedoch gleichzeitig an Ernst – das Sexuelle bildet für die mittelalterliche Poetik und Mentalität ja prinzipiell ein *Ridiculum*⁵³ – und geraten in eine Atmosphäre quasi burlesker Travestie, welche in nicht mehr als drei Versen salbungsvolle Dignität („ly roys, saiges prophetes“) und verführerische Laszivität („cuisses bien fetes“) zusammen- und durcheinanderbringt.

Das Verfahren solcher Travestie, bei der man als moderner Leser unwillkürlich an Jacques Offenbach denkt, kennzeichnet die Exempla der *Double Ballade* indes durchgängig. An kaum einer anderen Stelle des *Testament* erweist sich dessen Verfasser, wenn er denn mit dem „povre viellart“ François Villon identisch sein sollte, ähnlich eklatant als jener „plaisant raillart“, der auf die alte Gewohnheit auch im Alter nicht verzichten mag. Dabei kommt der besondere Eklat des Spotts in diesem Gedicht dadurch zustande, daß er hier gerade die berühmtesten Exempelgestalten aufs Korn nimmt. Da die *Double Ballade* im Gegensatz zum *Libro de Buen Amor* – wie gesagt – an keinem theologischen Diskurs partizipiert, können die mythischen Liebesopfer konsequent durch einen travestierenden Blick von unten perspektiviert werden: einen Blick, der bloße Dummköpfe entdeckt, wo der richtende Blick von oben vor allem Sünder wahrnehmen muß. So erscheint Samson als jemand, der durch Delilas Verrat nicht das Augenlicht, sondern die ‚Brille‘ verliert: eine metonymische Verschiebung, die Salomos im vorhergehenden Vers mit ähnlicher Brevitas formuliertes Geschick – man beachte

53 Zur „Unterordnung der Erotik unter die Komik“, wie sie in der mittelalterlichen Poetik, welche die „Veneris copula“ mit Walter von Chätillon zu den „ridicula“ zählte, üblich war, vgl. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, München 41963, S. 434 Anm. 3.

die paronomastische Nähe der ProtagonistenNamen!⁵⁴ – dann ebenfalls mit einem Hauch von Komik umgibt. Weitere eindeutig komische Züge sind in der Vierköpfigkeit des Höllenhunds Zerberus auszumachen, in der Pluralität der „amourectes“, die dem Narziß zugeschrieben werden, obwohl man seit Ovids *Metamorphosen* doch weiß, daß Narziß nur eine Gestalt, nämlich sich selbst, liebt, im Kontrast der Identitäten des „preux chevaffier“ Sardana, der einerseits Reiche erobert und andererseits „voulut [...] filler entre pucellectes“ – in der Serie der Travestien nun auch noch ein wirklicher Transvestit –, in dem kuriosen Arrangement, das Amnon zur Verführung und schließlich zur Vergewaltigung seiner Schwester Thamar in Szene setzt, bei dem Villon den Subtext von 2 *Samuelis* 13, der den Diminutiv der „tartelettes“ selbst schon mit seinen „sorbitiunculas“ vorwegnimmt, freilich nur noch akzentuieren, nicht aber deformierend verändern mußte. Im dichten Kontext solcher Komik bleibt auch die Stilisierung des Orpheus zum „menestrier“, der statt der antiken Leier zeitgenössische Instrumente betätigt, nicht ein bloßer Anachronismus im Rahmen des mittelalterlich Üblichen, sondern nimmt die Konnotation gewollter Inkongruenz an, welche ihrerseits wiederum nahelegt, die Apposition „ly beaulx honnestes“, die dem Narziß im anderen Exempel der gleichen Strophe verpaßt wird, als Antiphrase – etwa im Sinn von „niais“⁵⁵ – und nicht wortwörtlich zu lesen. Einen ähnlichen antiphrastischen Unterton gewinnen in diesem Kontext sogar die beiden Erzählerkommentare der vierten Strophe, die mit merkwürdig wichtigtuersichen Parenthesen noch einmal unterstreichen, was für den mittelalterlichen Leser an sich selbstverständlich zu sein hat und eigentlich keines Kommentars bedarf. Hier insinuiert insbesondere die Bemerkung „pas ne sont sornectes“, welche ausgerechnet auf das wahrscheinlich prominenteste unter allen angeführten Exempeln bezogen ist, ein Gefühl der Distanz gegenüber der gesamten exemplarischen Erzählmaterie. Wenn sie mit derart explizitem Nachdruck als ernsthaft und als wahr bestätigt wird, muß ja der Verdacht entstehen, daß sie solcher auktorialen Wahrheits- und Ernsthaftigkeitsbeteuerungen auch tatsächlich bedürftig ist. Zumindest bekommen die oft erzählten und oft gereihten Geschichten durch die Parenthesen den Beigeschmack des Altbekanntes, der – wie kaum jemals zuvor – am Archetypischen das Abgedroschene bewußt macht.

Deshalb kann man es als eine Aufhebung überlieferter Dignitätshierarchien betrachten, wenn Villon in der fünften Strophe von den großen Gestalten der Geschichte und des Mythos zu sich selbst übergeht und nach David und Salomo, Herodes und Johannes dem Täufer eine literarisch ganz anders geartete Figur vorstellt: „De moy, povre, je vueil parler“. Die großen Gestalten der kulturellen Überlieferung, welche bereits durch die Travestie und Verkürzung ihrer – allgemein vertrauten – Geschichten degradiert

54 In der Tat werden Samson und Salomo in solchen Katalogen unglücklicher Liebesopfer – wie aus Sicilianos Repertoire hervorgeht – von jeher gerne (meist noch zusammen mit David) Seite an Seite genannt (vgl. Siciliano, *François Villon et les thèmes* S. 367ff.).

55 So der Interpretationsvorschlag von Siciliano, ebd. S. 373.

sind, werden noch ein weiteres Mal profaniert, indem sie nun das Ich des ‚armen‘ François Villon an ihrer Seite dulden müssen. Indem das Ich der *Double Ballade* sich mit seinen so unrühmlichen wie bitteren Erfahrungen neben und über die traditionell konsekrierten Exempla drängt, unterminiert Villon gewissermaßen eines der zentralen Prinzipien aller mittelalterlichen Poetik: die Exempelhaftigkeit universal verbindlicher Protagonisten und Konstellationen. Demnach könnte man sagen, daß ein Gedicht wie die *Double Ballade* – in weiträumigen dichtungsgeschichtlichen Zusammenhängen betrachtet – so etwas wie das Ende des durch Exempelhaftigkeit bestimmten mittelalterlichen Dichtens vollzieht, indem es dieses Dichten zugleich resümiert und parodistisch auflöst.

Indessen wird die irritierend ambivalente Wendung, welche die *Double Ballade* mit ihrer fünften Strophe nimmt, gleichsam nur in einer Richtung erfaßt, wenn man in ihr allein den Höhepunkt einer zu burleskem Spott neigenden, travestierenden Satire sieht. Die andere Richtung deutet sich an, sobald man berücksichtigt, daß die schmachvollen eigenen Erfahrungen jenes „moy, povre“ hier doppelt soviel Raum und damit auch Gewicht erhalten als die einzelnen Exempelgeschichten jeweils für sich genommen. Dazu kommt, daß sie, wo nicht ernster, so doch entschieden schmerzlicher artikuliert werden als alles Vorausgegangene. Ironische Reserven à la „pas ne sont sornectes“ scheinen nach dem jähen Wechsel von der Exempelreihe zum autobiographischen Abriß nunmehr unangebracht zu sein. Denn das Ich hat eben nicht etwas erlebt, dessen es sich rühmen oder das es als extraordinär beanspruchen könnte, sondern etwas vulgar Schändliches, das man normalerweise lieber verheimlichen würde (V. 659: „ja ne le quiers celler“). Was vorher den Anlaß für distanzierteren Spott bildete, zeigt sich in der fünften Strophe plötzlich als ein – überdies in bloßen, dem heutigen Leser unklaren, Andeutungen vergegenwärtigtes – elendes Ereignis, von dem der Sprecher ein klagendes Geständnis ablegt.

Damit bricht in ein Gedicht, das von seinem Schema und seiner Sprechweise her auf die Haltung der Satire festgelegt schien, hier ebenso unvorhergesehen ein Element von Elegie – persönlich bezogener Evokation unglücklicher Liebeserfahrung – ein, wie die Satire in den Ubi-Sunt-Balladen unvorhersehbar die Elegie verdrängt und zersetzt hatte. Und auch in diesem Fall ist es erneut die Plötzlichkeit des Perspektiven- und Registerwechsels, welche den Leser erstaunen läßt⁵⁶. Dabei wirkt der jähe Wechsel von Ton und – mehr noch – Sehweise in der *Double Ballade* deshalb besonders auffällig, weil er – anders als bei den Ubi-Sunt-Balladen – diesmal zu explizit ausgesprochenen Folgerungen führt. Betrachtet man nach der fünften Strophe, in der sich die Exempelhaftigkeit des Dichtens auflöst, die Schlußstrophe,

56 Damit meinen wir den gleichen Sachverhalt, den G. Roellenbleck als „das unverbundene Nebeneinander der Attitüden des Sprechers“ bezeichnet (vgl. ders., „Villons *Testament* – Form, Themen, Epochenbezug“ in Hg. H. U. Gumbrecht, *Die Literatur in der Gesellschaft* S. 191–202, hier: S. 198). Wesentlich scheint mir für die Erfassung von Villons Singularität hier der Umstand zu sein, daß sich dies „unverbundene Nebeneinander der Attitüden“ beziehungsweise – positiver formuliert – die Plötzlichkeit und Unvorhersehbarkeit der Einstellungsänderungen meist nicht zwischen verschiedenen Formen, sondern innerhalb einer „Einzelform“ oder – wie im Fall der Ubi-Sunt-Balladen – innerhalb einer Kette an sich formal homogener Variationen abspielen.

so wird offenkundig, daß auch die Lehrhaftigkeit, die von altersher mit den Exempeln verbunden war, keinen Bestand mehr hat. „Mais que ce jeune bachelier/Laissast ces jeunes bachelectes?“ fragt der Sprecher, gleichsam als wolle er den didaktischen Erfolg seiner satirischen Beispielserie erproben, um ihn durch das unmittelbar folgende „Non“ dann entschieden zu falsifizieren. So nachdrücklich die *Double Ballade* im Ansatz auch noch die Attitüde des Lehrens hervorhebt, so deutlich erweist sich dies Lehren am Ende als eine Didaxis, die nicht umhin kommt, ihre eigene Vergeblichkeit einzusehen. Und bei solcher Einsicht schert das Gedicht aufs neue aus der moralischen „Wahrheit“ überlieferter Frauen- und Liebessatire aus, an deren Stelle wenigstens momentan die gewissermaßen anthropologische „Wahrheit“ elegischer Dichtung tritt: „Plus douces lui sont que cyvetes“ (V. 669), bevor auch diese „Wahrheit“ wiederum mit einer adversativen Wendung quasi hilflos relativiert wird: „Mais touteffoiz fol s'i fya“ (V. 670).

V

Auf ähnliche Weise zwischen elegischer Klage und satirischer Invektive zweideutig changierend, erhält nun freilich der gesamte Kontext der *Double Ballade* einen eigentümlich schwebenden, da generisch nicht festzulegenden Ton. Symptomatisch sind hier die Reden der „Belle qui fut hëaulmiere“, insbesondere die von Marot *Les Regrets de la belle Heaulmière* genannten Huitains. Sie gehören einerseits in die burlesk-satirische Tradition des Gegengesangs von den häßlichen alten Frauen⁵⁷, doch wird diese Tradition durch sie andererseits konterkariert und aufgehoben, indem der Vergleich mit dem jugendlichen Idealbild den Hauptakzent der Rede vom – an sich zu erwartenden – Hohn auf die in burlesksatirischer Umgebung überraschende Empathie einer Vergänglichkeitsklage gleiten läßt. Das Gleiche gilt für die Ballade, in der die ‚schöne Helmschmiedin‘ ihren Schülerinnen Ratschläge erteilt, welche eben nicht wie die mancher kupplerischen Vorläuferin allein zynisch wirken, sondern durch ihren traurigen Refrain vom Alter, in dem die verblichene Schönheit ihren Tauschwert einbüßt, unter eine sympathetische Perspektive gerückt werden. Danach verwundert nicht mehr, daß selbst der traditionell misogynie Hinweis auf die „nature femeninne“ („c'est nature femeninne / Qui tout unyement veult amer“) in Strophe 63 bei Villon einen völlig anderen Klang bekommt als beispielsweise Cecco Angiolieris Raisonement über die „falsa natura femminile“, von der in den *Rime* verlautet:

57 Vgl. zu dieser Tradition, die hier freilich vorwiegend anhand italienischer Beispiele dokumentiert wird, F.-R. Hausmann, „Das Thema der häßlichen Alten in der neulateinischen Lyrik Italiens im Quattrocento und seine volkssprachlichen und klassischen Quellen“, in Hg. E. Köhler, *Sprachen der Lyrik – Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag*, Frankfurt 1975, S. 264–286.

Ma la falsa natura femminile
sempre fu e serà senza ragione,
per ciò cad Eva diè lor quello stile⁵⁸.

Noch auffälliger manifestiert sich das kontinuierliche Changieren des Tons und der Perspektive in den Huitains, welche der *Double Ballade* nachfolgen. Die Wendung zum persönlichen Geschick des lyrischen Ich, die in der fünften Strophe des Gedichts die Ankündigung „De moy, povre, je vueil parler“ reklamierte, wird von den Strophen 66 und 67 mit einem weiteren und umfassenderen Blick in die Vergangenheit unglücklicher Liebeserfahrung fortgesetzt. Dabei geriert sich das Ich des Sprechers am Anfang – dem Schluß der Ballade entsprechend – als ein ausgesprochen elegisches: Es hat die Liebe, wie es sich gehört, als einen Dienst aufgefaßt, der „de si bon cuer et loyaulment“ absolviert wurde, und sich demzufolge in den Netzen einer Geliebten verstrickt, die es weniger ernst meinte. Mit dem Stichwort „abuser“, das für die Untreue der Geliebten steht, löst sich der Blick darauf vom leidenden Ich, um die Urheberin des Leids ins Auge zu fassen. Die erscheint nun aber nicht mehr als eine individuell wahrnehmbare Gestalt, sondern als satirisierte Exempelfigur des Betrugs. Als solche wird sie zum Anlaß einer burlesken Reihung weiblicher Täuschungsmanöver, wie man sie aus der herkömmlichen Frauensatire kennt. Auch bei Villon nimmt diese anaphorisch strukturierte Reihung jetzt – überraschenderweise – zwei ganze Strophen ein und läßt die vorher von einem gewissen Pathos erfüllte Klage bis hin zur komischen Verwechslung des „poursuivant“ mit dem „graz abé“ in ein unernstes, jedenfalls wesentlich leichteres Register absinken⁵⁹. Indes hält die burleske Tonlage kaum länger als jene zwei Strophen vor. Wie der Blick von den Schandtaten der Frauen und Amors zum Unglück des Liebenden zurückkehrt, erfolgt aufs neue ein jäher Stilwechsel, dessen Resultat das Ich geradezu in die noble Allegorienwelt eines Charles d’Orléans versetzt. Wer liebt, gerät ins Elend, behauptet Villon am Ende von Huitain 69, um hinzuzufügen: „Comme moy, qui partout m’appelle/L’Amant remis et renyé“, eine Wendung, die zumindest Assoziationen an Charles’ berühmte Ballade *En la forest d’Ennuyouse Tristesse* gestattet, speziell an das Ende von deren erster Strophe:

Je respondy que, par Fortune, estoye
Mis en exil en ce bois, long temps a,

58 Cecco Angiolieri, *Le Rime* S. 96 (XLVII: „Da Giuda in fuor neuno sciagurato“, V. 9–11). Zum Erfolg solcher misogynen Motive, die das Unheil aller Liebenden auf die naturgegebene Bosheit von Evas „schiatta“ (vgl. ebd. S. 24; XI, V. 10) zurückführen, in der – Villon ungefähr kontemporären – Burleskdichtung des Quattrocento vgl. A. Lanza, „Aspetti e figure della poesia comico-realistica toscana del secolo XV“, in *La Rassegna della letteratura italiana* 89 (1985) S. 403–443.

59 Detaillierte Interpretationsvorschläge zu den einzelnen Punkten dieser Reihung nach Art der „Fratrasie“ macht J. Dufournet, *Recherches sur le „Testament“ de François Villon*, Bd 1, Paris 21971, S. 213ff.

Et qu'a bon droit appeller me povoye

L'omme esgaré qui ne scet ou il va⁶⁰.

Wir verzichten darauf, das Spiel der Registerwechsel und der perspektivischen Ambivalenzen an dieser Stelle weiter zu verfolgen, etwa zu zeigen, wie Villon in den nächsten Strophen das eher komische Thema des „Dépit d'Amour“ intoniert⁶¹, um von ihm aus unversehens die existentielle Situation der Todesnähe anzusprechen, was dazu führt, daß Phänomene niedriger Kreatürlichkeit erneut mit dissonant beunruhigendem Pathos aufgeladen werden. Statt unseren Befund mit weiteren Beispielen zu bebildern, wollen wir uns wenigstens andeutungsweise auf eine literarhistorische Betrachtung einlassen, welche er unabweisbar provoziert. Sie betrifft zunächst das vieldiskutierte Problem des historischen Schwellencharakters von Villons ‚Subjektivität‘. Nach unseren Interpretationen dürfte klar geworden sein, daß der Eindruck des ungewöhnlich Authentischen, den die Kundgabe dieser Subjektivität vermittelt, nicht schon aus der puren Frequenz oder der, ohnehin schwer zu messenden, Intensität ihrer Äußerungen resultiert. Was uns das Ich des Villonschen *Testament* sonderbar berührend nahebringt, ist weniger der Nachdruck, mit dem es sich immer wieder artikuliert, als vielmehr seine unfäßliche Beweglichkeit⁶². Um sie wenigstens approximativ zu beschreiben, habe ich mich hier der – geschichtlich nicht ganz zu rechtfertigenden – heuristischen Hilfskonstruktionen einer elegischen und einer satirischen Schreibart bedient, durch deren Markierungen das Labile, Ambivalente, Nicht-Kodifizierte und Nicht-Kodifizierbare der Villonschen Subjektivität begrifflich halbwegs formulierbar werden soll. Dabei hat sich herausgestellt, daß die Beweglichkeit, mit der das Ich bei Villon seine Haltungen und Attitüden wechselt, sowohl zu jähem Brüchen als auch zu verwirrenden Überschneidungen und Überlagerungen führt, die wie im Fall der ‚Damen und Herren von einst‘ sogar identische rhetorische Schemata mit durchaus divergierenden Intonationen und Ausdrucksabsichten erfüllen können.

Diesen Primat der Subjektivität, die zwischen und mit den Registern der Rhetorik das Spiel (das ‚Drama‘) ihrer unvorhersehbaren Volten treibt, betrachtet die Literaturgeschichte häufig als eine Art Vorschein neuzeitlicher, renaissancehafter, ja moderner Mentalitäten und Poetiken⁶³, welche gleichsam

60 Charles d'Orléans, *Poésies* S. 88.

61 Zur (vielleicht parodistischen) Nähe von Villons Wendung „Ma vielle ay mis soubz le banc“ (V. 717) zur Dichtung Alain Chartiers vgl. Brockmeier, *François Villon* S. 174. Wie das Thema später in der generisch fester etablierten und kodierten „poesia burlesca“ behandelt wird, zeigt etwa Francesco Bernis *Capitolo in lamentation d'Amore* (Rime S. 194ff.).

62 Zu den Widersprüchlichkeiten von Villons Selbstporträt als Quelle seines Authentizitätseffekts vgl. Nolting-Hauff, „Selbstbekenntnis“ S. 194f.

63 Vgl. dazu – als eine der modernsten Formulierungsvarianten dieser Sicht – Gumbrechts Darstellung „literarischer Gegenwelten“ zwischen Spätmittelalter und Renaissance. In einem aus Diskurselementen Bachtins, Elias' und Luhmanns gebildeten Argumentationsrahmen hebt Gumbrecht als entscheidendes Motiv des epochalen „Evolutionsschritt(s)“ den

wie Elemente von Antizipation den Spätherbst des Mittelalters durchziehen und ihn auf Zukünftiges hin öffnen. An einer solchen Einschätzung ist sicherlich viel Wahres, zumal wenn sie im Horizont sehr weiträumiger geistesgeschichtlicher Periodisierungen vorgenommen wird. Zugleich hat sie aber auch etwas Irreführendes im Hinblick auf die Maße einer spezieller und kleinräumiger definierten Dichtungsgeschichte. In der Dimension poetologischer Entwicklungen zeigt sich nämlich, daß gerade die Beweglichkeit des Ich, wie sie von Villons *Testament* präsentiert wird, an eine spezifisch mittelalterliche Prämisse gebunden bleibt. Diese Prämisse besteht in der für die Lyrik des (späten) Mittelalters weithin gültigen Dominanz metrischer über generische oder stilistische Festlegungen. Solange die Formen des Dichtens in erster Linie bloß metrisch und nicht auch generisch determiniert sind, gewähren sie dem lyrischen Ich einen Spielraum, der zu jenen Positionswechseln genutzt werden kann, welche bei Villon extreme Dichte und Eigenwilligkeit erreichen.

Der Spielraum, den die – relative – generische Indeterminiertheit dem Dichten im Spätmittelalter erlaubt, wird nun aber durch die literarische Neuordnung der Renaissance mitnichten erweitert, sondern eher eingeschränkt. Daß die Renaissance zumindest auf poetologischer Ebene eine deutliche Tendenz zu stärkerer Kodifizierung verfolgt, ist von dem außerordentlichen ideologischen Erfolg der Bachtinschen Karnevalisierungsthese letztlich ein wenig verwischt worden. Indessen sind Befunde, die bei Rabelais ihre Gültigkeit haben mögen, auf keinen Fall in dem Sinne zu verallgemeinern, daß sie neben der komisch-enzyklopädischen Prosa etwa auch die strikter stilisierte Kunstwelt lyrischer Formen und Gattungen betreffen. Im Bereich der Versdichtung und speziell der Lyrik wird die Kodifizierung während der Renaissance schon deshalb strikter und enger, weil sich zu den metrischen Normierungen jetzt zusätzlich solche der Genus-Modelle und der mit ihnen verbundenen Stilkonventionen gesellen. Wenn Pietro Bembo, Joachim du Bellay oder Garcilaso de la Vega im 16. Jahrhundert Sonette schreiben, haben sie eben nicht mehr nur eine metrische Norm vor Augen, sondern gleichfalls ein generisches Muster petrarkistischer Dichtung, das außer dem Versbau auch Lexikon, Stilhöhe, Perspektive und seelische Erfahrung vorzeichnet und das in seiner modellbildenden Funktion natürlich auch dann präsent bleibt, wenn es bewußt modifiziert oder umgekehrt werden soll.

Umstand hervor, daß Autoren von „Karnevalstexten“ nunmehr „die bisher ungeahnte Weite der Erlebnismöglichkeiten, welche sich in der Sinnpluralität ihrer Texte manifestiert, als Voraussetzung für die Entwicklung neuer Erfahrungen nutzten“. Eben „diese Denkbewegung finden wir“ – so Gumbrecht – „in Villons Werk“, woraus dann eine Periodisierungskonsequenz gezogen wird, die Villon im weiten Feld der Epochenschwelle folgendermaßen verortet: „Trotz des Vorschlags, Villon literargeschichtlich dem Spätmittelalter zuzuordnen, sehen wir sein Werk deshalb als Symptom einer *zweiten Phase* des sozialhistorischen Übergangsprozesses an: denn die Problematisierung überkommener Sinnvorgaben ist hier ganz offensichtlich zum Motiv der Textproduktion geworden“. Vgl. Gumbrecht, „Literarische Gegenwelten“ S. 142f.

Besonders prononciert äußert sich die stärkere Kodifizierung lyrischen Dichtens seit der Renaissance in der Neigung zu einer Dichotomie erhabenen pathetischer und komisch burlesker Einstellungen. Was von dieser Dichotomie getilgt, ja unmöglich gemacht wird, ist dann nicht zuletzt die Beweglichkeit eines zugleich elegisch klagenden und satirisch spottenden Ichs, wie sie in Villons *Testament* oder – mit geringerer Spannweite – auch schon in den Sonetten Cecco Angiolieris oder im *Libro de Buen Amor* zum Ausdruck kommt. So läßt sich beispielsweise in der Versdichtung des frühen Cinquecento beobachten, daß die lyrische Selbstdarstellung eines Dichters quasi permanent auf zwei gleichermaßen institutionalisierte und scharf voneinander getrennte Idealtypen zurückgreift⁶⁴. Der eine Typus bietet das heroische Ich des Bemboschen Petrarkismus, dessen Erfahrungen ganz und gar in einem unalltäglichen Raum der Liebe verlaufen, aber dafür – wenigstens in Ansätzen – historisiert und zu einer quasi autobiographischen Figur zusammengefügt werden. Den anderen Typus am Gegenpol dieser Dichotomie bildet das pointiert unheroische Ich der bernesken Burleskdichtung, das sich mit seinen sexuellen, hygienischen oder gruppenspezifischen Problemen in einer Sphäre der Alltäglichkeit bewegt, in der es jedoch niemals zu einem Bewußtsein seiner Geschichte oder auch nur seiner Identität gelangt, da es stets auf den geschichtslosen Augenblick fixiert bleibt. Zwischen diesen, jeweils extrem stilisierten, Ausdrucksebenen sind zwar sporadisch – wie etwa in Ariosts an Horaz orientierten Verssatiren – mittlere Lagen auszumachen. Doch finden unter den kodifizierten Genera mit ihren festgelegten Stilpositionen kaum noch Bewegungen oder gar unvorhersehbare Sprünge vom einen zum anderen Register statt.

Ähnliches ist über die französische Renaissancelyrik zu sagen, auch wenn sich deren Kodifizierung im seriös elegischen Register weniger geschlossen darbietet als jene der italienischen Dichtung, da in Frankreich das petrarkistische Modell frühzeitig zu einer Art Koexistenz mit den lateinischen und neulateinischen Vorbildern gebracht wurde. Immerhin zeigt sich der Abstand zur generischen Indeterminiertheit des Spätmittelalters deutlich genug, wenn man Villons *Testament* z. B. mit den *Regrets* von Joachim Du Bellay vergleicht. Auch Du Bellays Zyklus ist ja – wie man weiß – durch ein Nebeneinander elegischer und satirischer Schreibarten geprägt⁶⁵. Doch erweisen sich die Schreibarten nun gleichfalls als spezifische Gattungsanschlüsse: zum einen an die Elegie der Ovidschen *Tristien*, zum anderen an eine burleske Satire à la Francesco Berni. Solcherart modellhaft fixiert, werden die unterschiedlichen Register jetzt tatsächlich zu einem Nebeneinander im Sinne strikter Abgrenzung geführt, einer Abgrenzung, welche das Villonsche Über- und Ineinander widerstreitender Schreibarten

64 Vgl. hierzu U. Schulz-Buschhaus, „Bilder des Ich in der Dichtung des Cinquecento (Berni – Bembo – Ariost)“, in *Italienische Studien* 9 (1986) S. 37–49.

65 Zur generischen Doppelgesichtigkeit der *Regrets* vgl. z. B. G. Saba, *La poesia di Joachim Du Bellay*, Messina, Florenz 1962, S. 222 und passim.

ausschließt. Wohl ist in einem solchen Nebeneinander das Projekt kunstvoller Gattungskombinationen wahrzunehmen. Mit den unauflösbaren elegisch-satirischen Ambivalenzen, die bei Villon den Eindruck anarchischer Spontaneität hervorriefen, hat dieses Projekt in seinem bewußten humanistischen Willen zu diskursiv geordneter Literatur jedoch nichts mehr zu tun.