

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Bemerkungen zu den Tibertepisoden im altfranzösischen Roman de Renart

Schiesser-Reifegg, Antonia Olga

[Innsbruck], [1925]

Textblock

I. Brauche.

Es ist Frühling, der Keifsdorn blüht, der sammelt König Koble seine Tiere. Alle kommen, nur Renart läßt sich nicht blicken. Jedermann klagt ihn an, besonders Isengrim, dessen Frau und Kinder Renart beschimpft hat. Hin und her gehen die Reden, die Köpfen Herseut bietet das Gottesurteil zum Beweise ihrer Unschuld an. Der König ist menschlos und phlegmatisch, erst als der Kopf erklärt, sein eigener Richter sein zu wollen, fährt Koble grimmig auf und bedroht ihn mit harter Strafe. Da erscheint ein düsterer Zug: auf einer Bahre liegt die tote Henne Copée, ein Opfer Renarts, gefolgt von ihren jammern- den Geispen. Erst jetzt schickt der König den Bären Brun nach Malpertuis, um den Verbrecher vor Gericht zu laden. u. bereitwillig macht sich der Baron auf den Weg. Leiden und Kummer ereignen sich am Grabe Copées: der fieberkranke Hase Coart ist dort plötzlich gesund geworden. Renart hat eine Heilige gemordet. Schwer verwundet kehrt Brun zum Hofe zurück, Renart hat ihn in eine Falle gelockt, wo er schlimm zugerichtet wurde. Kühlend sendet Herr Koble nun den Tibert aus, den Frevler zu holen. Auch ihm erges es nicht besser. Renart lockt ihn in das Haus des prestre Martin, wo sich Tibert in einer Schlinge fängt und nur der Tapfer-

keit, mit der er sich gegen den Priester verteidigt, verdankt er seine Rettung. Nun geht Grimbert der Dachs mit dem Breve des Königs nach Malpertuis. Renart erschrocken und gedemütigt, folgt ihm zu Hofe, um sich gegen seine Ankläger zu verteidigen. Aber ihm erwartet kein Gericht mehr, die Geduld des Königs ist zu Ende, der Verbrecher soll sterben. Schon ist der Galgen bereit, da erbietet sich der Fuchs, ein heiliges Land zu ziehen, wenn man ihm am Leben lasse. Der König begnadigt ihn, mit Pilgermantel und Pilgerstab versehen, besteigt Renart einen hohen Felsen, verspottet von dort aus König u. Hoftag und sucht das Heile. Alles jagt ihm nach, er wird geaußt und geberbelt, rettet sich aber trotzdem nach Malpertuis. —

Leo hat diese Bräuche in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen gestellt und sie genauestens analysiert, es bleibt daher nur wenig nachzutragen. Die Rolle Tiberts ist hier eine nebensächliche, er ist irgend ein Tier in der Verwendung eines Boken, des zweiten, „vorsichtigen“ Boken, wie Leo ihn S. 76 nennt; also die Verkörperung eines bereits vorhandenen, von der Heldenehre übernommenen Typus. Leo sagt S. 77: „Man sieht also, daß unser Dichter in Brunm. Tibert die beiden aus der Chanson de geste bekam.“

ten Botentypen vorgeführt und einander gegenübergestellt hat... " So ist die sachliche Rolle des Katers noch keine originelle. Aber dennoch sehe ich in der Verwendung Tiberts als vorsichtigen Boten ein Bestreben des Dichters, den Typus durch eine möglichst adäquate Persönlichkeit darzustellen. Tiberts Handlungen als Typus sollen übereinstimmen mit seinen tierischen Gewohnheiten - aber davon später.

Die kleine Rolle Tiberts war dem Dichter aber schon zu unwichtig. Er, der vielleicht als erster Tibert als Boten einführt und dadurch die epische Dreizahl der "mandements" begründete, brachte ihn nun auch mit dem fabel über einen sittenlosen Mönch in Verbindung und rückte dadurch die unbedeutende Neu-
 ung auf einmal in das helle Licht der Aktualität. Das Abenteuer in verlotterten Pfarrhause ist dann immer mit der Botensendung Tiberts verknüpft geblieben und kehrt auch in allen Berichten wieder. Für die ursprüngliche Verknüpfung der Priesterankolote spricht auch die Tatsache, daß wir Renard niemals in einer ähnlichen Situation im

* s. Leo, Seite 159 ff

1) scil. mit Tibert

Hause eines Priesters finden, so gerne auch Szenen und Motive in vielfacher Variation wiederkehren, (wie das sich Totstellen um Futter zu erlangen!) —

Branche I ist eine der besten, wenn nicht die beste aller frühen Branchen. In wenigen finden wir eine solche Ferne, eine solche „Lust am Tabulieren“, ein solches Mitreisen des Genießers, einen so starken Lebensstrom wie hier. Die ganze Frische der jungen Dichtung tritt uns hier entgegen, bunte Farben und Bilder, Szenen auf Szenen dringen auf uns ein, jede einzeln abgetönt und künstlerisch vertieft, in glücklicher Steigerung aufeinander folgend. Und alles ist in einen warmen Humor getaucht, in eine „gracieuſe Ironie“, die gleich weit von der trockenen Manier späterer Branchen wie von ihrer grotesken oder ihren ausgelassenen Übermüde (XII!) entfernt ist. Die Motive sind glücklich verteilt und werden nirgends überstark aufgetraſt, so wird das Fortwachen der Fersen nur innerhalb der Gerichtsszene und später überhaupt nicht mehr diskutiert. Wie auch Leo immer wieder hervorhebt,

* s. Leo Seite 149 ff.

bermüht sich der Verfasser um künstlerische Vertiefung des Stoffes, so führt er einige der handelnden Personen mit einer gewissen psychologischen Motivierung ein, indem er uns auf ihr Auftreten vorbereitet. So werden Grimbert, Tibert, le prestre Martin lange Zeit vor ihrem eigentlichen Auftreten schon genannt; sie sind dann schon "latent" in unserem Unterbewußtsein, wenn sie auftreten.

Ich komme hiermit zur genaueren Untersuchung der Tibertepisode in der 1. Branche. Ich muß weiter ausheben:

Nach E. Hinkler, das Kunstproblem der Tierdichtung, S. 284 "kommt es bei der Tierdichtung i. a. auf jene wechselnde, eigentümliche, gleichzeitig trennende und verbindende Spannung zwischen dem genießenden Menschen und dem Tier der Dichtung an, die für jenen noch nicht da ist, wenn das Tier bloß als Tier mit bloß tierischen Motiven und Trieben (nicht anthropomorphisiert) vorgestellt wird, und die für ihn nicht mehr da ist, wenn das Tier bloß äußerliche Maske, Kostüm für bloß menschliches geworden ist."

Diese Spannung also ist die Voraussetzung des künstlerischen Genießens in der Tierdichtung. Diese Spannung - sie

heißt ausdrücklich „kennend“-bedingte eine gewisse Entfernung des Genießers vom Tiere der Dichtung, sie ist ein Element der Distanzierung, keinesfalls das Gegenteil; denn „Spannung“ ist hier meines Erachtens nicht mit „Erwartung“, sondern mit „Kontrastierung“, „sich in Gegensatz stellen“ identisch, und Gegensatz setzt zwei, einander selbstständig gegenüberstehende Begriffe voraus. Die Tierdichtung ist die distanzierendste aller epischen Dichtungsgattungen, sie ist κατ' ἐξοχήν, was z. Hinkler als klassisch-episch-kontemplative Kunst bezeichnet.* Im Vergleich zum großen Epos tritt hier das Mitspiel noch weit mehr zurück, trotz aller möglichen illusionsfördernden Momente, wie Fragen, Ausrufe, direkte Reden, Prophezeiungen, Orts- und Zeitangaben u. s. w., die unser Mitspiel mächtig anregen können. Aber stärker ist die epische Distanzierung, und ihre wichtigste Verbündete ist der Humor.

Ohne diesen Humor ist eine echte Tierdichtung kaum denkbar und ich glaube,

* Vgl. z. Hinkler, das dichterische Kunstwerk S. 101 ff. Auch der deutliche Hang der Tierdichtung zum Typisieren ist ein verstandesmäßig kontemplatives Element s. Hinkler a. a. O. S. 102.

daß durch den Humor erst die innere Scheidung von Tiermärchen und Tierepos bewirkt worden ist. Er, der mehr oder minder deutlich durch den ganzen Roman weht, liebt dem Dichter, bei all unserem Interesse kein allzu ernstes Fühlen zu erwecken. Köhl bedauert uns die arme, gemordete Henne Capés, an deren Kalbe die anderen Hühner - „dames“ genannt - in Ohnmacht zu Boden sinken; aber der Ausdruck „dames“ mit seiner übertriebenen Pathetik unterbindet unser Mitgefühl. Anderseits sagt uns der Verstand, daß der Fuchs doch eigentlich ein ewig hungriges, ewig verfolgtes und gehetztes Tier ist, das nur in der äußersten Not (s. besonders den Anfang von XII *) seinen Bau verläßt und nie unversehrt nach Hause kehrt, jedesmal von seiner Familie mit Angst erwartet; aber auch darüber trägt uns der Dichter - wie oft! - hinweg.

Was ist der Humor eigentlich?

„Das Lächeln des Humors* ist eine motorische Abreaktion der Sympathieaffekte, die vor allem dort eintritt, wo Unge, Kleinheit oder eine andere Mangelhaftigkeit des Lebens paralytisch werden soll, die wir

* Müller-Freienfels, Psychol. d. Kunst I, S. 231.

in Sympathie miteinander" und ergänzen möchte ich: „und die uns innerlich nicht stark berührt.“ Ich glaube, daß zwischen Humor und Komik nicht nur ein Gradunterschied besteht, daß vielmehr im Gegensatz zur Komik, die mißspielweckend ist, der Humor eher kontemplativ genannt zu werden verdient - wenigstens ist die Empfindung stark gedämpft. Wir bezeichnen Jean Paul, Dickens, Raabe, Keller wohl als Meister des Humors, ihre ruhige, breite, bedachte Erzählungsart ist weit von Komik entfernt. Komik ist dramatisch, - Humor episch, freilich schwimmen auch hier die Grenzen. Immerhin zeigen extreme Fälle uns den Unterschied: Ikenso wenig, wie wir aus den „eingebildeten Kranken“ als Roman vorstellen können, können wir „Die drei gerechten Kammmacher“ auf der Bühne sehen.

In der humoristischen Darstellung tritt uns also eine zweite „Spannung“ entgegen: ein leichtes, fast unmerkliches Unlustgefühl, das durch das die Erwartung angenehm lösende weitere Ereignis lustvoll überkompensiert wird. Diese psychologische Einstellung ist dort besonders deutlich, wo der Held einen stärkeren Gegner besonders überraschend zu Tode bringt.

Zusammenfassend noch einmal:

Die Distanzierung im Tierepos ist noch stärker als im großen Epos, der Humor verstärkt sie noch mehr. Wie sehr der Humor distanzieret, können wir aus unserer psychischen Einstellung z. B. in der Karlsreise erkennen: Wir erleben die latente Angst der Pairskammer mit, auch bei den Drohungen des Königs Hugo sind wir nur neugierig, wie sich die Barsue aus der Verlegenheit helfen werden. Noch ferner sind wir in der Tierdichtung; wir empfinden noch weniger Furcht und Mitleid als bei den grimmen Pairs des großen Karl. Denn das fortwährende Hin und Her, das Abreißen der tiermäßigen Darstellung, der Übergang zum Anthropomorphismus, der Humor, der seinerseits die Einheit der Handlung immer wieder lockert, all dies kann nicht ohne Einfluß auf den Bewußtseinsstrom bleiben, als den Müller-Freienfels jedes Kunstgenießen definiert. Und all diese Gegensätze, die fortwährende Illusionsstörung, kurz, diese „wechselnde seelische Spannung“ muß uns die Kunst des Dichters zu überwinden helfen.

Welche Mittel stehen ihm zur Verfügung, um unseren Lebensstrom trotz der steten Illusionsstörung lebendig zu erhalten?

1. Der Dichter muß, wo es geht, unser Mitspiel erzwingen, denn ein wenn auch geringes Maß von Einfühlung ist für jedes Kunstgenießen unerlässlich. Dazu hat er die Mittel aller Epiker: direkte Rede, Rahmenersählung, Hervortreten des Erzählers durch Fragen, Ausrufen u. persönliche Reflexionen, Verwendung mitspielweckender Tempora, Realismus der Darstellung Ausdrucksbewegungen, Orts- u. Zeitangaben, Einführung von Menschen in die Tierhandlung; * hierher gehört auch der beliebte Fabelanfang: „Als die Tiere noch redeten“, wodurch er „gewissermaßen dem Einspruch des Verstandes ... vorbeugen will.“[†] Bei diesem letzten illusionsfördernden Mittel machen unsere Renarddichter jedoch keinen Gebrauch. Wir müssen uns möglichst vollkommene Wirklichkeitsillusion des Menschen und eine solche des Tieres in uns haben, so oft sie auch wieder unterbrochen wird.

2. Der Dichter muß uns den Übergang von einer Illusion in die andere möglichst erleichtern - und hier zeigt sich am besten seine jeweilige Eigenart.

* s. Winkler, das Kunstproblem der Tierdichtung S. 285.

† s. Winkler a. a. O. S. 295.

Zuweilen ist der Erlebnisstrom so stark, daß wir den Bruch zwischen Menschen- und Tierhaftem überhaupt nicht merken. Herrn Tibert mit Renard vor dem Hause redet, dann hineinschleicht und sich tierhaft in der Falle fängt und ebenso verteidigt, so ist unser Interesse an der Handlung so stark, daß wir mühelos über die gefährliche Stelle hinweggehoben werden. Wir wissen, die Falle ist da; wir hören Renard die Katze hineinlocken; unsere Spannung richtet sich auf die steigende Handlung und unter ihrem Einflusse vollzieht sich instinktiv der Übergang zur tiermäßigen Darstellung.

Ein anderer Fall ist der folgende:

Qui lors veist le lion brere,
 Par mantalent ses cris de brere !
 Et jure le cuer et la mort.
 Bruni fet li rois, Renart s'a mort....
 (I, 721 ff.)

Der Übergang vom tierischen „brere“ zum menschlichen „jurer“ und Sprechen hat hier eine andere Grundlage. Hinter den Worten steht ihr Gefühlswert, stehen die „gefühlsmäßigen Obertöne, die assoziativ an die Begriffe gebunden sind und die wir gemeinsam mit ihnen apperzipieren“ [s. Hinkler, d. dichterische Kunstwerk S. 28 ff.]

Zwischen den Begriffen „breere“ und „juner“ besteht keine Gemeinsamkeit, wohl aber zwischen den Affekten, die hinter ihnen stehen, und diese gemeinsamen „Oberfläche“ vermitteln und erleichtern uns den Übergang von einer Illusion in die andere. Durch den Ausruf: „Qui donc voit le lion breere!“ wird unser Mitleid angeregt, der anscheinende Verstand gleitet auf den Haken, die wir symbolisch ein einheitliches Erleben, das des grimmigsten Lannes, vermitteln, mühelos von einer Illusion in die andere. Dasselbe ist der Fall bei einer Stelle im Renard I, 505, in der Leo Illusionsstörung findet. Es ist ganz gleichgültig, ob wir hier Menschen oder Tiere vor uns haben - es genügt, daß wir durch die Schilderung der armen, hungernden, frierenden Geschöpfe die Zustände am Hofe erleben.

Noch ein anderer Fall, den Leo Seite 40 bespricht:

Der Hirsch ist gepanzt zu Renard gekommen, er flieht und

„... les chens si con nos lisans
li depecent son gambouison“

Kann dieses „gambouison“ wirklich ein unter dem Panzer getragenes Kollhemd

5. Leo Seite 37, auch erwähnt bei

9. Kinkler, Tierdichtung S. 284

bedenken soll, ist es für die Hundeschwerer möglich, es zu „deprecir“. Wir empfinden doch keine Illusionsstörung, wenn wir von „wollenen Röcklein“ des Hasen, oder vom „Federkleid“ des Vogels reden. Leo spricht S. 40 von einer „widerwärtigen, an die Auswüchse barocker Kunst gemahnende Vorstellung“, wenn der Königshof, der stolze Brichener, die Botschaft des Herrschers in ritterlichem Prunke bestellt - und dann, von den Hunden verfolgt, das flüchtende Tier wird, dem alle das „Wallwams“ sausen. Hierin kann ich mich der Ansicht Leo nicht anschließen.

Noch ein anderer Fall, der den Übergang von einer Illusion in die andere erleichtert: Der Dichter sucht einen bestimmten Typus durchzuführen, d. h. wenn ein bestimmtes Tier menschlich handelt und spricht, so handelt und spricht es möglichst analog seinem Tiertypus. Dem umgekehrten Fall habe ich bereits erwähnt: Der Typus des „vorsichtigen Baters“ ist im Roman de Bernard auch durch ein wirklich vorsichtiges, schlanes Tier, nämlich eben Tibert, dargestellt. Oder man vergleiche die Vermittlerrolle des harmlosen Waldtieres Grimbert, oder die herrliche Rede des Isels Bernard I, 185 ff!

Die zwei letzten Fälle hängen zusammen mit einem weiteren Mittel des Tierdichters, die Illusionsstörung für uns zu vermindern, das auch von Leo, freilich in anderem Zusammenhang, erwähnt wird. War das frühere Mittel, die Illusionsstörung zu mildern, das, denselben Affekt durch dem Tierreiche entnommene und dann der menschlichen Sphäre angehörige Begriffe symbolisch dem Genießer zu vermitteln, so ist das nun folgende entgegengesetzt: wo das Tier ethisch handelt, wo es sich über seine Begriffssphäre hinaushebt, tritt sofort Kernmenschlichkeit ein. Der vor dem König sitzende Fuchs ist höflich, der dem König trotzer Fuchs ist ein Ritter auf seinem Schloß. der hülflosen Fuchsinde Fuchsinde klettert mühsam über Fäune, durch Gestrüpp und schlüpft zwischen Krankköpfen durch, Renard Medecin kommt als vornehmer Gelehrter an Hofe. Hersen und Madame Tiere sind höfische Damen - in den Liebeszenen mit Renard sind sie Tiere. Auch das bereits erwähnte Beispiel des gepaukten Hirschen ist hier einzureihen. Hier haben wir uns wieder die „Obertöne der Begriffe“ vor Augen zu halten: die, welche Kinkler (d. dichter. Kunstwerk S. 29)

als einer bestimmten Sphäre angehörig bezeichnet, die als Resonanz, als „Beigeschmack“ auf uns wirken. Diese bringen uns zu intensiverem Erleben sowohl im Tierischen als auch im Menschlichen, sind also wohl mit Recht unter die mitspielweckenden Elemente zu rechnen.

Zusammenfassend wiederhole ich, also:

1. Durch Interesse an der spannenden Handlung ist der Erlebensstrom so stark, daß der Kontakt von einer Illusion in die andere mitgerissen wird. Typus: sprechende Katze - Katze in der Falle. Besonders stark in Branche XII.

2. Die gemeinsamen Gefühlswerte von verschiedenen Sphären angehörigen Kontexten helfen uns, von einer Illusion in die andere hinüberzuleiten: Löwe brüllend & Löwe fluchend. Das kann so stark werden, daß nur noch der Gefühlswert uns zum Bewußtsein kommt: „gauchissement“ des Fisches!

3. Der Typus geht durch die Menschen- und die Tierillusion. Tibert ist der vorsichtige Bote; Tseugrin prestre gerade so lölpelhaft als Tseugrin leben.

4. Unser Mitspiel innerhalb jeder Illusion wird verstärkt, indem bei tierhaften und zugleich bedeutungslosen oder ethisch minderwertigen Szenen die der Tiersphäre

angehörigen Ausdrücke, bei wertvolleren, bedeutungsvolleren Szenen dagegen die menschlicher Sphäre vorbehaltenen Ausdrücke vorgezogen werden. —

Man erkennt leicht, daß der letzte Fall eine den anderen entgegen gesetzte Tendenz darstellt — aber man wird oft genug beobachten können, welche starke Wirkung gerade sie erreichen können, wie gut sie mit den anderen harmonisieren können. Freilich, die schlechteren Branchen werden uns nicht viel bieten können, dennoch aber bergen sie mehr an guter Arbeit als Leo ihnen zugestehen will. Wenn man Leos Beispiele, schlechter Anthropomorphismen "Stück für Stück durchprüft und überdenkt, so wird man sagen, wie wenig wirkliche "Ungereimtheit" übrig bleibt, wie im Gegenteil die meisten einen eigentümlichen, gewissermaßen irrationalen Reiz auf uns ausüben — eben jene "Spannung", die der Dichter bald strafft, bald lockert. Toppers Beispiel* von Haren zeigt uns das besonders deutlich, denn hier erfolgt kein vorhersehbarer Übergang von einer Illusion in die andere, sie wechseln unermittelt u. in beiden spielen

* K. Cassler, franz. Philologie, I. 54

wirkkräftig mit. Eine etwa vorhandene
Unlust löst der vorhandene, unmittelbare
Humor. —

Was unendlich unsere 1. Brauche
betrifft, so ist ihr Kunstwert allgemein
anerkannt. Leo hebt besonders die
glückliche Komposition hervor und
lobt die Einschachtelung der Priilepi-
soden (S. 148 ff), den sicheren Takt in
der Verwendung der Anthropomor-
phismen und „die novellistische Ge-
schicklichkeit in der Anordnung der
Grabesheilungsgeschichte in die Zeit der
Abwesenheit Bruns“ (S. 153). —

Brun ist schwer verstümmelt zu-
rückgekehrt, die Erwartung der Zuhö-
rer ist etwas beruhigt. Aber sofort
spannt sie der Erzähler wieder an:

„Qui lors meist le lian breere

Par mantalent ses crins de breere ..“

Diese Form der Einleitung hat Leo
S. 87 Anm. als ritterepische Eigentümlich-
keit angesprochen; gleichzeitig stößt er
sich an der „Verletzung des prägnan-
ten Sinnes“: meist .. breere. Mit dagegen
scheint diese Stelle nur wieder zu bewei-
sen, wie sehr ein Tierdichter mit dem
Symbolwert der Karte arbeitet: „Breere“

bedeutet ja in diesem Fall nicht nur „brü-
len“, sondern ist die sinnlich wahrnehmbare Äußerung eines heftigen Affektes.
Hier sind im Erlebnisstrom und gleiten
mit ihm weiter. Die scharfe Rede des Kö-
nigs ist geschickt auf gebaut und sehr
dramatisch: Er führt Tiberius an, der
schon Vers 473 zusammen mit Grin-
bert als Verteidiger des Tuches genannt
wurde: Vers 729 ff

„Ou estes vos, Tybers li chas ?
Mes moi par Renart nias !
Dites moi le rois de putere
Qu'il me miege a ma cort, a ceil fere
En la presence de ma gent ...
Li n'i apart or ni argent
Ke parole nor mi deffendre,
Mes lo hart a sa gaule pendre.“

Der durch den dat. eth. verschärfte
Imperativ 230, 231 wirkt gut in der
affektischen Rede, die in ihrem geord-
neten, wichtigen Aufbau mit dem
Höhepunkt auf der letzten Zeile stark
mitspielweckend ist. Darauf: (737)

Tybers ne l'osa refuser.

Hier ruhig feststellend wirkt dieser Vers
mit seiner normalen Kartstellung und
dem einfachen Perfektum, wie trefflich
charakterisiert er die kühle, besonnene

Katze! Und nun wird der innere Zustand Tiberts in einem Bilde voll feiner Malie veranschaulicht: 740

„ Mes amis ou volontiers
 comme au sene alex le prestre ”

Es ist ein Bild, das die Gemütsverfassung des Katers verdeutlichen soll, selbst aber unausschaulich ist und nur einen allgemeiner bekannten Gefühlswert enthält: also ein deutlich analytisch-intellektuelles stilistisches Vorgehen, wie denn unser Dichter überhaupt keine Vorliebe für Gefühls schilderungen hat, sondern sie nur lieber indirekt vorführt: deren äußere Anzeichen: Brüllen, Friche, Drohungen, oder durch ein Medium wie die Klagen der putte au prestre über die Verstümmelung des Martin, der selbst kein Wort redet. Diese leichte Scheu vor Gefühls schilderungen in den älteren Bränden erinnern uns an ähnliche Erscheinungen im nationalen Epos.

Tiberts Charakter deckt sich vollständig mit dem eines vorsichtigen Baten, wie Leo ihn darstellt (s. o.) und dieser Charakter, den unser Dichter entdeckt und gestaltet hat, wird unverändert in Romane fortbestehen.

Im Gegensatz zur ersten Botensendung, wo die Teil von Bruns Handlung an Renard durch die Grabesheilungsgeschichte ausgefüllt wurde, begleiten wir Tibert auf seinem Wege. Dieses Vorgehen des Dichters zeigt wieder sein künstlerisches Feingefühl: ferner war der erste Bote uns ohnehin noch keinerlei Unheil; so darf unser Interesse ruhig abgelenkt werden, da unser Mitspiel dem dicken, behaglichen Sohlengänger in seiner Stummlosigkeit doch nur sehr schwach begleiten würde. Anders hier: wir haben das Unglück Bruns erlebt, sind in Angst um den nächsten Boten, außerdem mit Tibert in der unbehaglichsten Stimmung, also in einem starken Erlebensstrom, in einer Spannung, die abzuwenden dem Dichter nur auf Kosten des Genusses gelingen würde. Diese angstvolle Spannung begleitet uns auf dem ganzen Wege, sie wird durch die kleine Szene des Vogel^{*}fluges verstärkt und verdichtet sich während des Selbstgesprächs Renards zu der Gewißheit eines bevorstehenden Unglückes. Geschickt hat der Dichter diese angst-

vgl. hierzu G. Tilander, Remarques:
zu vers 756 S. 12, zu vers 805 S. 16.

volle Stimmung durch verschiedene technische Mittel hervorzurufen und zu steigern gewußt.

Es folgen Rede u. Gegenrede von Fuchs und Kaker, beide kurz und bestimmt; und innerhalb des Wortwechsels bricht unplotschlich die Menschlichkeitsillusion ab, der Königssohn, als der uns Tybert seit Beginn seiner Sendung entgegentrat, verschwindet und mit ihm seine ritterliche Rede: auf einmal fragt die Katze den Fuchs, ob er denn nicht zu essen für sie habe. Dieses auffällige Abbrechen der Illusion hat Leo S. 158 ff. überzeugend mit einer „Tuge“ erklärt.

Nun bleiben wir bis zum Schlusssatz ganz im Tiermäßigen. Es setzt das fabel ein, das Leo und Foulet gemeinsam als eingeschoben bezeichnet haben: v. 819.

„Tybert, savez que nous ferons?“

Renard schildert das reiche Auswessen, gleich darauf berichtet der Erzähler in der typischen Zeitform der Einführung, dem Imperfektum. Die Verse 834 - 847 sind sehr lebendig und scheinen mir deutlich eine persönliche Anteilnahme des Dichters zu verraten - vielleicht auch eine ganz leise kläglich-humoristische Nuance?

Der Kampf zwischen Tibert und dem Priester ist sehr anschaulich und aufburleske Wirkung berechnet: der schmergereizte Kater wehrt sich aufs kräftigste seiner Haut. Vers 874

Es Tybert jete avant les daws ff bilden den Höhepunkt und sogleich springt die Handlung um. Mit jenem Maß halten, das mir charakteristisch für den Dichter der 1. Branche erscheint, übergeht er die Folgen des Kampfes, vielmehr, er schildert sie nur indirekt durch den Kummer der putte. Kik und Martinet sind mit ihr beschäftigt und während dieser Szene voll feiner Malice entwischt Tibert und jetzt erst erfahren wir, daß Renaud längst über alle Berge ist.* Tibert hält ein längeres Selbstgespräch, das unsere Aufmerksamkeit noch einmal auf diesen Martinet und seine glorreiche Zukunft lenkt, und kehrt dann zu Hofe zurück. —

Das einheitliche Gedicht eines geschickten Dichters, der nur in einer Zeit schwerer Übergangswehen seinen Stoff schrieb und den großen Schwierigkeiten nicht

* s. Lea Seite 154.

immer voll gewachsen war" so nennt
 Leo S 147 die erste Branche, und die
 Verstöße und Ungeschicklichkeiten sind
 wohl entschuldigbar in der Arbeit eines
 Dichters, der „volkstümliches unliterari-
 sches Gut der Menschheit in höher-
 wertiges literarisches einer bestimm-
 ten Nation verwandelt" hat (Leo S. 107)

II. Brauche.

Sie ist eine der wertvollsten des ganzen Romanes und setzt sich aus sechs deutlich von einander geschiedenen Episoden zusammen: die erste ist die verunglückte Jagd des Fuchses auf Chantecler, die nächste sein mißglückter Ausbruch auf die Heise; dann überbölzelt er einen Rinniedler, der ihn fangen will, während er vor einer Hundemeute flieht. So hat Renard heute nur Unglück gehabt:

„Mais que chaut? Ore est asoir.“

Kun trifft er Tiber, der stillvergügt, satt und vollgefressen, mit glänzenden Telle und schnaufgeschliffenen Klauen, einen starken Gegensatz zu dem hungrigen, müden, verzaukten Fuchs abgibt. Schlecht gelaunt fährt er den Fuchs an, bestimmt sich aber eines Besseren und wirbt Tiber als Gefolgsmann an. Lange, erbitterte Fehde habe er gegen Isengrin unternommen und brauche daher Soldner. Tiber willigt ein, in den Dienst Renards zu treten. Dieser führt seinen neuen Freund zu einer versteckten Falle und fordert ihn auf, seine Schnelligkeit im Laufe zu zeigen:

„... mochetes et praus et baus.“

Et les chevaux est molt ismaus.

Moztez mai, comment il set core. "

(Vers 735 ff)

Tibert ist einverstanden, er läuft spornstreichs den Heg entlang, bemerkt die Falle und weicht ihr im letzten Moment noch aus. Renard ist unzufrieden

"... vos volez mal

Qui en braves corez cheval "

(Vers 753).

Tibert wiederholt seinen Lauf und setzt über die Falle, da rät ihm Renard, sein Ross zu verkaufen:

"Par ce q'est eschis et saillanz" (774)

Noch einmal will es Tibert versuchen, aber da kommen zwei Rüden querfeldein und die Gefährten fliehen. Bei der Falle, angelangt stößt Tibert seinen „Lebensherrn“ hinein, ruft ihm ein paar höhnende Worte nach und macht sich davon. -

Auf diese Episode folgt das Käseabenteuer mit dem Raben Tichelin und zum Schlusse das Fortnemenent Hersent. Dann bricht die Branche unvermittelt ab.

Martin bemerkt in seinen „Observations sur le roman de Renart" S. 32:

"Le texte de la branche II se compose de plusieurs récits qui diffèrent quant à

l'étendue et quant au style, et quant les formules d'introduction, identiques dans le deuxième et le troisième récit (469 = 665) font supposer qu'ils ont été composés à des époques différentes, sinon par différents poètes. Toutefois, ils ne laissent pas de se lier l'un à l'autre de manière à former un tout... "

Foulet dagegen erkennt (S. 124) eine „discontinuité des ouvertures“ an; hingegen lobt er (S. 144 ff.) die „très réelle unité“ und gibt dem Dichter alle guten Eigenschaften der Reichenach, erklärt uns aber nicht die sehr wesentlichen Unterschiede an Breite und Stil. Daß der Verfasser sich nicht klarisch an seine Quellen gehalten hat, zeigt Foulet sehr hübsch an der Flandernes Vergleiches der Tielin-episode mit der Robenfabel der Marie de France (s. S. 159). So sind die qualitativen Unterschiede auch nicht als von den Quellen übernommen zu erklären. Meiner Meinung nach haben wir einen ziemlich unbeholfenen Dichter vor uns, der sich redlich plagt, bisweilen einen Aufschub nimmt und dann wieder erlahmt. Foulet hält die beiden Episoden: Unterredung Remards mit dem confrère und Tiberts „Sheple-chase“ für eigene Erfindung

unseres Dichters. Sie sind zugleich die schwächeren Episoden in dieser Branche.

Die Tiberlepisode, „contée de façon fort plaisante, quoique assurément elle n'a pas l'agrément des deux récits qui avoient la branche“ zeigt uns einen wesentlichen Unterschied zu den der ersten Branche. Unser Dichter führt uns Tiberl als selbstständiges Wesen vor. Ein flüchtiger Vergleich mit der ersten Branche zeigt uns: dort ist Tiberl der Vertreter einer typischen Persönlichkeit, hier ist er individuell. Wenn, wie es uns Leo nachzuweisen versucht hat, wirklich die erste Branche die „älteste“ ist, so sehen wir auch in den Tiberlepisoden einen gewissen Fortschritt: Tiberl ist nicht mehr der Vertreter eines von der Fabelsage übernommenen Typus, sondern ein frei handelndes Tier ohne Anlehnung an ein Schema. Die Szene ist ja vom Dichter frei erfunden (s. Fortel, S. 156) er hat sich, wo er nur konnte, mühsam umbeholfen, aber hartnäckig von seinen Vorlagen frei gemacht. Hier haben wir der „ältesten“ Branche und einen recht mittelmäßigen Dichter vor uns; und diese ersten, tastenden Versuche einer Entwicklung, die in ihrer Ungeschicklichkeit etwas eigenümlich Führendes haben, sind bereits Vorboten eines späteren Aufschwunges, einer späteren, stärkeren Selbstständigkeit.

Foulet betont immer wieder, daß die Branche nicht abgeschlossen sei und ihre natürliche Fortsetzung in Ta, dem Gerichtstag finde, das erkläre auch das Aneinanderreihen der Episoden ohne eine rechte Steigerung und das plötzliche Abbrechen der Branche.

Einen Gesichtspunkt für die Reihenfolge der Episoden glaube ich dennoch gefunden zu haben. Foulet meint, man könne ohne Schaden ihre Reihenfolge ändern, ferner, die Tiberiepisode sei eine Erfindung unseres Dichters. Mit dieser Erfindung muß der Dichter aber doch einen [wenn auch unbewußten] Zweck verfolgt haben!

Lassen wir versuchsweise den Tiberi aus: Charakter hat sich befreit, schadenfroh zwischen und ist die Meise davon geflogen, Renard wird von den Hunden verjagt, kommt zu Tietelin, erschwindelt den Käse und begibt sich zu Herseut. Dieser abrupte Übergang von den Vögeln zur Kälber ist befremdend, wir sind innerlich nicht vorbereitet und stolzen. Es besteht kein inneres Gleichgewicht, die Branche zerfällt in die Vogelabsender Renards plus angehängter Herseutepisode. Für mein Gefühl ist Tiberi dieser Übergang, er stellt das epische Gleichgewicht her und zwar noch in einer anderen, tieferen Beziehung:

Bei den ersten zwei Episoden ist das treibende Motiv Renards ein rein tierisches, primitives: Hunger. Bei Tibert setzt das menschlichere Motiv reiner Bosheit ein, das in der Szene mit Hersent voll erklingt. Wenn auch Renard in der Korpshöhle ganz als Tier handelt, alles frisst, was er sieht u. s. w., so ist im Gegensatz der ersten zwei Episoden das Tierische hier nur Mittel zum Zweck und dahinter steckt nicht Hunger, sondern Haß und Rachsucht gegen den Haß. Darin schändet er die Kälbin, beschimpft er die jungen Wölfe, verschlingt er alles Eßbare, während er weder gegen Chantrelle noch gegen die Meise noch gegen Tiercelin Antipathie bekundet; er will sie bloß fressen. Dagegen behandelt er größere Tiere, denen er nichts anhaben kann, mit überlegter Bosheit.

Wenn also überhaupt eine künstlerische Tendenz in der Reihenfolge der Szenen angenommen werden darf, so könnte es folgende sein:

Nach den ersten zwei Episoden, die auf rein tierischen Motiven aufgebaut sind, folgt das kurze Intermezzo mit dem Coufrère - ich komme darauf noch zu sprechen - und ein Abenteuer mit der anthropomorphen Motivierung reiner Bosheit; dann finden

wir ein Zurückfallen in tierische Triebkraft bei Tierelin und dann endgültig menschliche Beweggründe in den beiden Herrentgeschichten. („Tier) - T. - Mensch) - T. - M. - M.“)

Ich meine, die Steigerung ist doch fühlbar: Renard, das hungrige, diebische Tier, entwickelt sich von unseren Augen zum Renard voller Arglist und Tücke, dem „maufoz“ und nach einem „Rückfall in der Tierelinszene zum „vis deable“ Kohlgenurks, ich spreche nie von den Mitteln, die der Fuchs anwendet, nur von den Gründen - oder seinem Zweck. Will man die Andricke unseres alten Freytag hier gebrauchen, so können wir in der Entwicklung der Handlungs-motivierung in der 2. Branche die Tiberlepisade als „erregendes Moment“ oder „erste Steigerung“, die Tierelinszene, als „retardierend“ bezeichnen. Meinem Gefühl nach wächst unsere Spannung bis zur Tiberlepisade, läßt nach ihr ein wenig nach und erreicht in der Herrentszone ihren Höhepunkt. Und unsere hochgespannte Erwartung kann sich erst im Plaid lösen, das auch in künstlerischer Hinsicht unsere Branche abschließen - besser fortsetzen muß.

Bevor ich die nähere Untersuchung
des „Sheple-chase“ des Tibers beginne, möch-
te ich ein paar Worte über die Kreiden-
szene sagen (II, Vers 626-645).

Faules ärgert sich über diese Szene
p. 157 wie folgt:

„Il y a dans ce récit, sans doute, quelques
détails heurtés, mais cette conversation
entre Renard et le couvreur surprend quel-
que peu: il y a là un anthropomorphisme
inattendu et assez déplaisant. Dans
l'aventure de Chaudeler, Renard lance
bien un sarcasme aux gens qui le
poursuivent: mais ce n'est pas ce qu'il
dit qui importe, c'est seulement le fait
qu'il a desserré les dents. Que les ani-
maux conversent entre eux à la façon
des hommes dont ils singent toutes
les actions, rien de mieux, c'est la con-
vention fondamentale du genre:
mais qu'on nous les montre discutant
avec des hommes et tout de suite nous
éprouvons une gêne: nous sentons là
plein l'invraisemblance qui jus. qu'
alors se dissimulait. -“

Kann diese Feststellung richtig wäre,
so würde sie einer der besten Branchen, der
von Renard und dem vilain Liéhard, das Ur-
teil sprechen, in dieser Form widerspricht

sie den Tatsachen. Faulel irrt sich im Grunde der Unlust, die ihm das Gespräch zwischen Renard und dem convers verursacht. Die ganze Szene ist an und für sich läppisch ohne irgend eine Daseinsberechtigung. Nicht durch die Anthropomorphisierung werden wir aus der Illusion gerissen; die ganze Szene ist unorganisch und nur eingezwängt, um einen Witz anzubringen, durch sie werden wir aus der Illusion gerissen. Und weil sie selbst ungeschickt ist, versagt unser Mitspiel und die humoristische Wirkung - die ja, auf einem Sympathieerleben beruht - bleibt aus, mit ihr die Abreaktion der Unlust. Außerdem ist der Anthropomorphismus auch stofflich nicht bedingt; andere, bessere Dichter haben dieselbe oder ganz ähnliche Situationen geschickter gelöst. Die ganze Szene ist eben ein künstlerischer Mißgriff und in ihm ist der Grund zum „inneren Widersprechen“ zu suchen, den Faulel fälschlich der Unterredung zwischen Mensch und Tier zuschreibt. —

Unsere Tiberkepisode setzt in Vers 665 mit einer jener anmüßigen Tierschilderungen ein, die im ganzen Roman verstreut sind und die Leo als ein Charakt-

bestimmen späteren Bräuchen auszusuchen geeignet ist. Doch fügt er (S. 42) selbst hinzu, man müsse „mit chronologischen Schlüssen vorsichtig sein,“ was in unserer Fabel, wie man sieht, zutrifft.

Tibert ist hier ganz besonders „the cat that walks by himself.“ Er grüßt höflich aber Renard, „*augues enpirees de jeüner et de mal brere*“ antwortet mißvergüht und grob. Jetzt wird das Benehmen beider Tiere in wunderhübscher Weise logisch entwickelt: Tibert bemüht sich, Renard weiter zu reizen, er wendet sich mild und sauft an ihm, bewaffnet bis an die Zähne. Eine hübsche Gegenüberstellung der beiden Tiere enthalten die Verse 686-693. Renard ist müde und hung-
rig, daher nicht kampflustig, besonders beim Anblick der „guten“ Krallen. Aber er muß Tibert etwas antun, er ist zu aufreizend gut gelannt und so bewegt er den Kater durch die falsche Angabe, er brauche ihn als Lödner, sich ihm anzuschließen.

Die Verse 703-76 sind plötzlich ganz in ritterepischem Tone gehalten, nachdem wir früher streng im Tierhaften waren; so sehr, daß der Dichter die Reden knapper verwendete als die Schilderung. (Die Rede Renards v. 676 ff. ist als Ausfluß seiner

schlechten Sinne ein Grunde auch nur eine Art indirekter Schilderung und als solche nicht illusionsstörend.) Von Vers 700 an beginnt die Vermenschlichung; die Worte „guerre“ und „campère“ bereiten uns auf den Illusionswechsel vor, Worte, die der menschlichen Sphäre angehören. Die Verbindung „Yengrin (un) mien campère“ ist uns bereits bekannt und so ist dem Übergang zum Ritterepischen der Weg gebahnt.

Der Grund der nun folgenden Anthropomorphisierungen, die uns doch ein wenig überraschen, weil sie sogar nicht mit dem eigentlichen „Tatbestand“ übereinstimmen, ist meines Erachtens der folgende, psychologisch nicht uninteressante:

Der Dichter sucht einen Übergang zum Sleepy-chase, er möchte es irgendwie logisch motivieren. Wenn nun Tibert der Lebensmann Remards ist, so hat dieser ein gewisses Recht zu sehen, ob „Tibert Paf gut laufen“ kann. Ihm fällt kein anderes Mittel ein, das uns eine leichte Abhängigkeit Tiberts von Remard begründet, als indem er sie miteinander ein Lebensverhältnis eingehen läßt; und dieses Lebensverhältnis gestaltet ihm dann die dreimalige Aufforderung Remards zum Rennen und dem widerspruchslosen Gehor-

sam Tiberts, ja seine direkte Entschuldigung in Vers 775 logisch zu motivieren. Hier sehen, wie unser Renarddichter danach ringt, die Handlung logisch zu entwickeln, wie er sich Mühe, uns alles so klar wie möglich vorzuführen - er strebt nach Einheit der Handlung. Hier finden wir einen neuen Gesichtspunkt für die Anwendung ritterepischer Ausdrücke: sie sollen eine Situation schaffen, durch die ein bestimmter Verlauf der Handlung bedingt wird. Aus der bloßen Tiererzählung heraus können wir nicht begreifen, warum Tiberts so willig losläuft, warum nicht er, nachdem er die Falle bemerkt hat, seinerseits den Fuchs zum Wettlaufen auffordert, was doch naheliegender ist. Dagegen leuchtet uns dies sofort ein, wenn der „Gefühlswert“ des Lebensverhältnisses über der Szene schwebt. Hier ist also die Verwendung ritterepischer Ausdrücke ein feines künstlerisches Stilmittel und macht unserem Dichter alle Ehre, besonders, da er uns bald genug merken läßt, daß es ihm nicht ganz ernst mit diesen Ausdrücken ist.

Von Vers 700 an bleiben wir also in diesem schalkhaften Lebensverhältnis.

Auch bei der Aufforderung zum Rennen verharret der Dichter bei seinen komischen Anthropomorphismen, die sich in der Rede Renards eingeschlichen hatten. Immer mehr und mehr zeigt sich ein unheimlicher Humor, der in der Schilderung des Rennens seinen Höhepunkt findet. Mit wirklicher Kunst trennt der Dichter das Ritterspielerische vom Tierhaften in der Art, daß die Rede Renards, durchwegs in ritterlichem Tone, der Bericht dagegen immer als Erzählung einer tierischen Handlung erfolgt. Tiber selbst ist äußerst warhaftig: schon sein Treugelächnis (vers 712-17) sticht in seiner Knappheit scharf ab von der wahrreichen Art Renards. Während des ganzen Rennens stellt Tiber ein einziges Mal eine unbedeutende Frage, sonst reagiert er stumm. Auch in diesem Maß halten von ritterlicher Wechselrede erweist sich unser Dichter als Mann von Geschmack: Tiber bleibt so sehr Tier als möglich und stemmt sich infolgedessen erfolgreich gegen die großartigen Phrasen Renards, der, selbst wenn er voller „mantalens“ ist, Tiber nie tadelt, sondern nur sein Pferd kritisiert.

Die der Tierdichtung eigentümliche,

„wechselnde Spannung“ ist hier in hohem Maße fühlbar; die Verse 734-778 stürzen uns fortwährend von einer Illusion in die andere, aber der distanzierende, warme Humor überbrückt und verwischt die Gegensätze, so daß wir die sem Remen Tiberts mit ungeteiltem Vergnügen von Anfang bis Schluss folgen.

Durch das Erscheinen zweier Hundevind die Szene jäh unterbrochen, Seite an Seite fliehen die beiden den engen Pfad entlang, alle ritterepischen Wendungen sind verschwunden. Die Unterbrechung mußte kommen, denn Tibert hat die beiden einzigen möglichen Fälle, das Risen zu vermeiden, bereits erledigt. Nun erleidet Renard das Schicksal, das er jenen zgedacht hatte. In den Versen 788-90 begegnet uns wieder jene eigentümliche Unanschaulichkeit, die uns so oft selbst in den besten Branchen befreundet:

„Mais Tiberts, qui bron l'anguissa,
L'a si fern del bras seneshe
Que Renars liet enz del pie destre...“

Wenn Tibert dem Renard, der eng neben ihm herläuft, mit dem linken Arm einen Stoß geben kann, so

müß Renard links von ihm sein, müßte nach links hanteln und mit dem linken Fuß in die Falle geraten. Hier ist unser Dichter wohl mechanischem Reingzwang unterlegen.

Jetzt bricht Tibert seine Schweigen; von weitem ruft er seinem gefangenen Gefährten und zugleich uns die „Moral von der Geschichte“ zu: „Renard ne zie recuit!“ (vers 808). Hier ist kein eigentlicher Hohn zu verspüren, die Verse 803-7 sind ernst, fast ein wenig pedantisch und fassen in 808 (s. o.) das unmutige kleine Abenteuer fast lehrhaft zusammen.

Lehrhaft: ein leiser Flausch davon weht durch die ganze Branche: Renard und Chaubecqer betrachten (vers 445 ff.) nachdenklich die Folgen ihrer unüberlegten Handlungen; Tichelin und sein Käse sind ja von ihrer Moral kaum zu trennen und auch unsere Tibertepisode sagt sie heraus. Unser Dichter, der diese Gzere selbst verfaßt haben soll (siehe Foulet S. 156 ff), hat also mehrere Schritte nach vorwärts getan:

er hat zunächst Tibert als selbstständig handelndes Tier, als individuelles Wesen auftreten lassen;

er hat eine leise lehrhafte Tendenz - die in
 I nicht im geringsten zu verspüren ist -
 vorsichtig mit einfließen lassen, was auf
 den Einfluß seiner literarischen Vorlage
 zurückzuführen ist.¹⁾ Und er hat an
 mehreren Stellen bewußt die ritterepischen
 Anthropomorphismen zur Vertiefung und
 Begründung der tierischen Handlung,
 nicht nur als bloßen Schmuck herange-
 zogen.

In dieser Branche glaube ich, kann
 man wohl gegen Leos Ansicht* behaupten,
 daß Anätze zur künstlerischen
 Anwendung der Anthropomorphismen
 wohl vorhanden sind.

* Leo S. 35: „... fragen wir, ... - ob (bei den Renarddichtern) das Anthropomorphiekünstlerisch angewandt und konsequent durchgeführt wurde: Die Frage wird verneint werden ...“

¹⁾ s. Foulet Seite 140 ff.

VI. Branche.

Diese Branche ist eine direkte Nachahmung der ersten: sie handelt von der Verurteilung Bernards am Hoflage, seinem Zweikampf mit Tsugrin und seinem „Moniage“. Die Vorgeschichte der Verurteilung erzählt der König seinen Hofleuten: mit unverkennbarem Behagen verweilt er beim Kampfe Tiberk mit dem Priester, der Bericht über Brun, den ersten Baten, kommt erst danach und fällt ziemlich dagegen ab. Bernard, der gleich anfangs mit Grinbert angekommen war und der Erzählung des Königs stumm zugehört, beschwört seine Unschuld, kämpft mit dem Hofe, unterliegt und wird das Einzelschreiben des prestre Bernard bewahrt ihn vor dem Tode. Er wird in ein Kloster gesteckt, frißt aber alle Hühner auf, wird davon gejagt und kehrt fröhlich heim zu seiner Frau. -

Martin (Observations p. 44)

urteilt absprechend: „La branche se compose pour la plupart de répétitions et d'imitations... elle est d'un style traînant, plein de lieux communs et de proverbes rebattus.“

Fauvel (S. 360) urteilt milder: „... point très original, point trop barbare pourtant.“ Leo dagegen lobt diese Branche sehr (S. 101, S. 107 m.a.), besonders im zweiten, selbstständigen Teil. „Unser Dichter besitzt auffallende Feinfühligkeit in der Abwägung des tierischen und menschlichen Elementes.“ (S. 103). Wir haben also drei einander widersprechende Meinungen über die VI. Branche.

Tibert hat hier wieder seine Bollenrolle inne, die ja aller Kahrtschenlichkeit nach sein erstes Auftreten darstellt, und auch hier ist das fabel des Martin d'Orléans eingefügt. In nicht ungeschickter Weise verwendet der Dichter die Rahmenersählung, um die Vorgeschichte des Floid, das für ihn Hauptzweck ist, einigermaßen zusammenzufassen. Das weist unlenkbar auf eine gewisse Technik hin. Die Erzählung des Königs legt das Schwerpunkt deutlich auf die Priesterepisode, sie ist neben der Schilderung des Mönchslebens am Schlusse so ziemlich die beste Leistung in dieser ziemlich mittelmäßigen Branche.

Der König beginnt nach ein paar kurzen, beschwichtigenden Versen Grimberts nach einer knappen Einleitung sofort mit der Erzählung der Bollen-

sending Tiberts ohne Rücksicht auf eine zeitliche Aufeinanderfolge, denn von Brun, dem ersten, Boken erzählt er nur erst später. Der König „platzt“ regelrecht heraus. Die Vorgeschichte macht er schnell ab, dann:

„... li avint belle aventure

(*N'avint si belle aventure*)" (VII, 195)

Er berichtet voll Behagen den Kampf Tiberts mit dem Priester, verweilt heilvollesvoll, aber nicht ohne Schadenfreude bei der Klage der „prestresse“ und schließt dann, fast bedauernd, mit den Worten:

„De ceste chose a fait sa plainte

Tyber: des autres i a mainte" (II, 229)

Darauf folgen in ungeordneter Durcheinander die Berichte über Brun, die Heise, Pirke, Tielcin, Isengrin und Roemel, ohne daß man irgend einen Grund zu dieser Reihenfolge ausfindig machen könnte. Nur eines könnte man annehmen: Daß die Tyber-Episode zuerst steht, läßt erschließen, daß sie bereits sehr aktuell und beliebt war - wie sind schon in einer jüngeren Sprache (s. Leo S. 95!) - während das Herrentabernakel schon ein wenig überlebt war. Es ist leicht begreiflich, daß der Tarntragende die lange Reihe der „plaintes“ mit einer aktuellen eröffnede, um die Aufmerksamkeit des Auditoriums

gleich anzuspannen. Sie hat ihm den Vorteil einer kräftigen Einführung, die als mitspielweckend von Bedeutung war.

Über das Martinelefabel spricht Leo S. 156 ff sehr ausführlich; seine Ansicht, daß hier, in VI, eine Verschärfung der priestersatirischen Spitze gegenüber der 1. Brauche vorliegt, möchte ich durch den Hinweis auf die Anonymität des Priesters in VI stützen. Leo nimmt auf S. 160 ff für die Vorlage von I eine farblose Episode „Tiber in Priesterhause“ an, in die dann ein fabel von einem bekannten sittenlosen Mönch verflochten worden sei; was also dann in I eine rein persönliche Auspielung war, ist in VI zu einer Satire gegen den Stand geworden, durch die Weglassung von Ort und Name hat sie gewissermaßen allgemeingültigkeit erlangt. In dieser Episode können wir daher im Kleinen ein Stück des Weges verfolgen, den später die gesamte Tierdichtung machen wird. Der Weg führt also von einem einzelnen, unbestimmten Individuum zu einem speziellen, dann zu einem kollektiven und zum ganzen Stande und endet bei dem festen, allgemeingültigen Typus. (ein Priester [Vorlage] - Martin

d'Orléans [ein spezieller Fall, I] - irgend einer unserer Priester [VI] - unsere Priester im Allgemeinen - der Priester). -

Was die künstlerische Untersuchung von VI betrifft, so kann man sie in dem Urteile zusammenfassen: Der Dichter hat einen recht guten Stil, stellenweise auch guten Geschmack - darauf bezieht sich das Lob Leos! - sonst leistet er nichts Besonderes. Die Rahmen Erzählung beeinflusst jedoch seinen Stil unverkennbar; der Dichter ist sich immer dessen bewußt, daß er durch ein Medium zu uns redet und das hat einen merkwürdig vereinheitlichenden Einfluß besonders auf die Verwendung der Tempora.

Kinkler konstatiert*, daß „der tiefere Sinn der Einführung eines Erzählers in der Erzählung selbst“ deutlich mit Spiel verstärkend ist, ohne daß wir „deshalb die Zuschauerstellung aufgehen*“. Diese Art des epischen Berichtes ist also ein „Mittel der Erregung und Belebung der Aufmerksamkeit des Lesers“. Dagegen ist nun die Verwendung des einfachen Perfectums eine entgegengesetzte

* s. v. Kinkler, d. dichter. Kunstwerk, S. 84.

Tendenz: sie rückt ab, konstatiert, distanziert; das Perfectum ist das Tempus der klaren, feststellenden Beobachtung des Vergangenen von der Gegenwart aus, im Gegensatz zum einführungsmackenden Imperfectum.

Diese beiden Tendenzen können wir an der Erzählung des Königs sehr hübsch beobachten: er hat ein sachliches Referat abzulegen und so finden wir durchgehend eine auffällige Bevorzugung des einfachen Perfectums. Aber es ist dem Dichter nicht recht behaglich drin, er vergißt sich momentan, wie in den Versen 174-78, wo er sogar in die direkte Rede verfällt:

Renaus fist a Tiberl eulendare
Par iluec i soloit venir
Et aus gelines avenir,
Et tant i ra sorris el ras,
Bien en puet on feste cent chaz".

Aber er bestimmt sich wieder bis Vers 18

"Li bas li descent sor le col"

Jetzt bricht er den Zwang, er fällt für die Dauer der lebhaften Schilder

* s. z. Winkler, die seelische Grundlage der Imperfektverwendung im Romanischen (Germanisch-romanische Monatsschrift XII) S. 236.

nung Vers 188-194 in das Präsens historicum. Von nun an wechselt er in einer Fahrt: Vers 195/196 fällt er zurück in den Bericht, 197 (der Priester kommt) haben wir das zusammengesetzte, anschauliche Perfectum, der Dichter ereifert sich; noch ein Rückfall ins Perfectum 199/200, aber wie er zur Pointe kommt, hält er es nicht mehr aus und bleibt im Präsens, ja, mit einem nachdrücklichen „hier sage“ prägt er uns das unerhörte Ereignis noch mehr ein.

Die Aufregung der prestresse geht dem guten Koble so nahe, als daß er sie anders als im zusammengesetzten Perfectum, resp. im Präsens präbilen könnte*. Nach der Rede der prestresse schließt die Episode im ruhigen Perfectum. Wir sehen eingeschmacklose Verbreiterung und Vergrößerung der in I gegebenen und verhältnismäßig knapp präbilen Szene von Vers 202 an bis zum Schluss, die uns den mittelmäßigen Dichter deutlich verrät. -

Auch die folgenden Erzählungen, solange der König redet, zeigen die Bevorzugung des einfachen Perfectums; ja

* zu Vers 215/16 vgl. Tilaander a. a. O. S. 95

selbst in Branche XII, eine der lebhaftesten Branchen im ganzen Roman; begegnet uns ein Bericht Tiberts im einfachen Perfektum. (XII, 615 ff.) Dieser für die damalige Zeit immerhin auffällige stilistische Unterschied zwischen Rahmen- u. normaler Erzählung scheint mir doch einer wenn auch flüchtigen Beobachtung wert.

Wie ist der Gedankengang unseres Dichters? Er will die Vorgeschichte unterbringen, um das Plaid zu motivieren, sie ist ihm also Mittel zu einem Zweck und soll, wenn möglich, nicht in dem Maße interessieren wie das Plaid selbst, wenn die Einheit der Branche erhalten bleiben soll. Die früheren Branchen, besonders die vorhistorische II-7^a, die Foulet annimmt, werden wohl alles so hin erzählt haben; man sieht das Ergebnis, sie fielen auseinander und die Forschung bemüht sich, ihre Zusammengehörigkeit zu entdecken. Unser Dichter, dem die Hilfen. differenzierter Teilformen noch nicht beschieden waren, mittels derer er verschiedene „Lebensflächen“ schaffen konnte (z. B. das Pluquaumpferkbum) verfiel nun auf den für ihn einzigen Ausweg, er

drückt die Vorzeitigkeit eines Geschehens im Vergleich zu einem anderen aus, indem er es indirekt, als Bericht einer handelnden oder zuschauenden Person vorführt. Es ist also die Rede Hobels, wie mir scheint, ebenso wohl eine Ich-, als eine Rahmen-erzählung. Beide Erzählungsformen sind durchaus mitspielweckend; der Dichter will uns aber im Gegenteil so sehr distanzieren wie nur möglich, er arbeitet mit seinen primitiven Mitteln beharrlich darauf hin, uns nicht vergessen zu lassen, daß dies nur Nebensache ist, daß die Hauptsache erst kommt und was er jetzt erzählt, nur eine notwendige Erklärung und Motivierung des Folgenden sein soll. Daher wendet er instinktiv das, am meisten distanzierende, am meisten referierende, das am meisten literarische Tempus an, das Perfektum, das schon damals* zum Ausdruck weniger lebhafter Vorstellungen herangezogen wurde. Wir sehen es an unserer Tibet-episode, können es an vielen anderen Stellen beobachten, daß im Falle einer

* s. z. B. Kinkler, German.-romanische Monatsschrift XII, S. 235.

indirekten Darstellung die Dichter hartnäckig beim Perfectum zu bleiben suchen, sich gewissermaßen daran klammern, um die epische Distanz, deren Kunstwert sie fühlen, ohne sie definieren zu können, auf diesem einzigen Weg, den sie kannten, einzukolben. Freilich haben unsere Dichter oft selber so sehr mitgespielt, stecken so sehr mitten in ihrem Stoff, daß es kein Wunder ist, wenn ihnen die epische Distanz auf einmal abhanden kommt, sodaß sie stat. außerhalb, plötzlich mitten drin im Lebensstrom stehen und sich erst mühsam wieder vom Präsens ins Perfectum zurückarbeiten müssen. So dürfte es sich erklären, daß so häufig gerade an stark bewegten Stellen plötzlich das Präsens einspringt, bisweilen nur für eine, zwei Zeilen, um dann wieder dem Perfectum Platz zu machen.

So glaube ich, darf man in dem abrupten Tempuswechsel unserer Renarddichter nicht immer bloß Willkür sehen - oft steckt hinter diesem sprunghaften Hin und Her ein wirkliches Ringen des Dichters mit einer noch ungelenkten Sprache, einer Sprache, die noch nicht geschmeidig "für uns dichtet und denkt".

X. Branche.

Glänzende Versammlung am Hofe Kobels, nur Renard ist fern. Der König ist darüber ungehalten, aber Tibert vertheidigt den Abwesenden: wohl hat der Fuchs ihn, Tibert, schwer gekränkt, als er ihn in die Falle lockte, aber dafür werde er sich schon schadlos halten. Man solle nicht nach dem Willen des Hofes Renard verurtheilen, sondern ihn vorher durch Boten zu Gericht entbieten lassen. Der König willigt ein; Roemel und Brichemer gehen nach einander, als Boten zu Renard, um, auf das jämmerlichste ausgerichtet, erfolglos zurück zu kehren. Der König läßt, obzwar wütend, die Sache auf sich beruhen. Er erkrankt, alle ärztliche Kunst erweist sich als machtlos. Da geht Grimbert heimlich nach Malpertuis, berichtet Renard die Krankheit des Königs und die Ausculpierungen seiner Feinde und fordert ihn auf, den König zu heilen und so seine Dankbarkeit zu erwerben. Renard ist einverstanden und Grimbert kehrt eiligst zu Hofe zurück. Bald folgt Renard; in einem Garten findet er heilkräftige Kräuter, was er noch

braucht, stiehlt er einem schlafenden Pilger. Rasch weiß er sich beim König in Gunst zu setzen: in Salerno sei er gewesen, um Arzney für den Herrscher zu holen. Raouel zeugt ihm der Lüge: wie könne Renard in Salerno gewesen sein, da er ihm vor kurzer Zeit so übel mitgespielt habe? Da tritt Tiber auf den Plan: er selbst habe an dem Tage, da Raouel in die Falle geriet, mit Frau Hermeline gesprochen, die ihm sagte, ihr Mann sei in Salerno. Der König glaubt dem falschen Zeugnis des Katers und überläßt sich der Kunst Renards. Dieser nennt die Heilmittel: das warme Fell eines Wolfes, einen Längstreifen vom Rücken und "le maistre nerf" vom Geweih eines Fisches, und das Fell einer Katze, die Füße des Herrschers einzuhüllen. Tseugrin und Bricheuer müssen ihre Leche bezahlen; aber so bald die Reihe an Tiber kommt, erhebt er ein wildes Humren und verschwindet durch das offene Fenster. Renard hat das Nachsehen, heißt aber trotzdem den König und zieht reich belohnt mit einem Knechtgeleit von hundert Ritters nach Hause. Lange weilt er dann auf seinem Schlosse,

"Que assés issir n'en ose."

Über diese Branche äußert sich Martin
S. 61 folgendermaßen:

„Le récit de la maladie du lion . . . est
une des plus anciennes parties du Ro-
man de Renard. “ Er hat eine recht ge-
ringe Meinung von den Fähigkeiten des
Verfassers, wirft ihm Nachahmung
anderer Branchen vor, tadelt seine Unge-
schicklichkeit, Heitschweifigkeit und
„une manie d'adresser la parole à ses
auditeurs au beau milieu de sa narra-
tion“, ferner seine vielen Enjambements.

Foulet S. 361 ff. urteilt nicht viel milder:

„La branche X est médiocre d'un bout
à l'autre des deux parties qui la consti-
tuent. La première est une imitation
de I*, la seconde ajoute au Roman
un épisode nouveau, celui de Renard
médecin.“

Leo endlich nennt I nicht nur „ziemlich
unwiderwertig“ (S. 18), sondern findet außer-
dem „störende Auswüchse“, „widerwärti-
ge Konstellungen“ (S. 40) darin, wüßte, in

* vgl. Leo S. 18: nach ihm ist die Branche X
eine Nachahmung der Vorlage der I. Bran-
che, zugleich aber auch der Branche I
selber. —

S. 83 zum „Oberflächlichkeit an allen Ecken und Enden“ vor und bricht S. 114-17 den Stab über sie, so daß es den Anschein hat, als wäre I überhaupt die schlechteste aller Bräucher.

Leo hält gegen Martin, der sich darin unklar ausdrückt, I für sehr jung; Foulet bezeichnet sie nur als die jüngste der älteren Bräuchergruppe. Den Vorwurf Martins, Tiberius handle hier pseudo-
gisch, sucht Foulet zu entkräften; aber er erklärt meiner Meinung nach das Benehmen der Katze mit einem derartigen Aufwand an psychologischen Raffinement, daß man ein solches Vorgehen einem Dichter, den er selbst als „médiocre“ bezeichnet hat, wirklich nicht gut zutrauen kann. Die Erklärung für das außerordentliche Benehmen Tiberts liefert zum Teil Leo, der S. 114 in anderem Zusammenhang von der „geschwätzigen Ausbreitung der in I in nuce vorgefundenen Motive in II“ spricht. In I hat ja Tiberius (I, 473) mit Quintus zusammen Remond verteidigt. Ferner bestand doch wohl eine gewisse Neigung, die Katze in den Vordergrund zu schieben, ohne ihr deshalb ihre Bewegungsfreiheit zu nehmen.

Tibert ist von Anfang an nie typisch festgelegt, er bleibt „fakultativ“ verwendbar. Auch, alle Kritiker erklären die Branche I für reichlich mittelmäßig. Aber sie entstand in einer Zeit, zu der alle Dichter nach einer Erweiterung des stofflichen Materials, nach selbstständiger Modifizierung der vorgefundenen Motive streben, vielleicht nicht immer so sehr um ihrer selbst willen, als weil das Publikum Neues hören wollte.

So hat auch unser Dichter, unbekümmert genug, den Stoff zu modernisieren gesucht: in Äußerlichkeiten zuerst, indem er die Fuchshöhle in ein wehrhaftes Ritterschloß umwandelte und dem Plaid eine andere, aktuellere Lösung verleiht. Aber auch innerhalb des Übernommenen will er selbstständig sein und da verwickelt er sich in alle möglichen Widersprüche:

In I, 473 darf Tibert den Fuchs verteidigen, denn da ist er durch diesen noch nicht geschädigt: erst nach seiner mißglückten Botensendung beginnt die Feindschaft. In II ist Tibert nicht nur kein Bote, sondern er spielt auch noch auf seinen in I als Bote erlebten Unglücksfall an (112 ff, 1468),

sodas er sein Eintreten für Remond nur sehr unbefriedigend damit rechtfertigen muß, „er werde es ihm seinerzeit schon entgelten lassen“ (v. 114), anstatt konsequent die Auspielung auf diese Episode überhaupt zu vermeiden. Aber das konnte der Unglückliche auch nicht, denn er benötigte den Hintergrund der Feindschaft wegen der späteren Rache Remonds an Tiber; * nicht entbehren konnte oder wollte er außerdem einen Vermittler, so setzt er Grimbert beide Male durch den moderneren Tiber. Daher das zweimalige Auftreten des Kokers, seine falsche Aussage; sie verrät uns diese eigentümliche Mischung von Hinterspruch und Gehorsam der alten Tradition gegenüber, die mir besonders typisch für I erscheint. Außerdem ist es nicht unmöglich, daß der Dichter, der neue Boten eingeführt hat, in dieser Verwendung Tiberis eine Art Kompensation für die ihm entgangene Botenrolle suchte. Aber das Gewand des Vermittlers paßt unserem Helden nicht ..

Hier sehen also hier wieder einen Dichter der, so unbedeutend er ist, sich plagt und

vgl. dazu Faulstich, S. 369 ff.

müht, selbstständig zu arbeiten, Neues zu schaffen - aber es ist der Aufgabe nicht gewachsen, er verliert die Übersicht, der Stoff überwältigt und erdrückt ihn. -

Das alles gilt für den Komponisten und von ihm ist der Stilistiker sehr genau auscheiden, denn häufig recht gute Bilder und Situationen gelingen. Allerdings, den anmutigen, leichten Humor der 1. Branche hat er nicht erreicht, dazu ist er viel zu viel im Stoff befangen. Nur an einer Stelle hat er eine glückliche Hand, dort, wo er die Flucht der Katze und Renards vergeblichen Torer erzählt. Aber so arg, wie Leo mit unserem Bauhauinne verfährt, hat er es doch nicht verdient.

Über die Anthropomorphismen in der Brichener Episode habe ich bereits gesprochen; bei nochmaligem Durchlesen der Stelle finde ich die menschliche und die tierische Illusion beide Male gut und ohne Störung durchgeführt.

Leo tadelt (S. 72) die Ringangewese zur Rede Tiberts, Vers 122 ff; er nennt sie gekünstelt und geschwätzig im Vergleich zu den Versen der Originalvorlage (I).

Leo übersieht, daß knappe und ausführliche Schilderung prinzipiell gleiche Berechtigung im Epos haben, und da der Roman de Bernard kein einheitliches Ganzes ist, sondern alles in ihm gleitet, sich bewegt, sich verändert, so muß sich auch der Stil wandeln, er kann nicht als einziger auf einer Stufe verharren. In den Versen 122 ff führt uns der Autor eine Reihe hübsch beobachteter Ausdrucksbewegungen vor, die sofort unser Mitspiel anregen*: Tibert...

„ Si s'est moel toster n'ies dreciez
 Et son son dos q'ele sa come
 Et sa langue a guise et des moue
 Par bien parler, et si herice
 Trestoz les poiz de sa pelice. "
 T'ni se toisent parmi la sale.. "

Diese etwas unständliche, fast leiser kammische Vorbereitung der Katze zu ihrer Rede führt uns sehr hübsch über das Abbrechen der Tierillusion hinweg in die Tiermenschlichung; denn wir sind gespannt und die gute Anordnung und Steigerung der Ausdrucksbewegungen innerhalb der fünf Verse verstärkt unsere Einfühlung und wirkt lustvoll.

Dagegen hat Leo ganz recht,

* vgl. R. Kinkler, d. dichter. Kunstwerk S. 41

wenn er auf derselben Seite (72) die Verse
XXIII 213 tadelt, diese sind tatsächlich schlecht:

"Chantecler est sailliz en place
 Tong corromiez, molt se rebrace,
 Au bec ses permes aplandoie
 Et de bien parler s'amauroie .."

Dem Chantecler corromiez
 putzt nicht erst lang sein Gefieder, bevor
 er eine geharnischte Rede hält.

Die Rede Tibert kann ich über-
 gehen, dafür ist seine zweite Rede (v. 1467ff.)
 in der er das falsche Terquis ablegt, merk-
 würdig kräftig, kurz und gedungen,
 ohne eine einzige unnötige Mitteilung:
 beginnend mit einer scharfen Zurück-
 weisung Ramels (4 Verse) setzt sie fort:
 „Au dem Tage, da du in die Falle gingst
 (2 Verse), traf ich Hermeline (4 Verse); ich
 fragte sie nach Renard (1 Vers), sie sagte
 mir, er sei nach Salerno gegangen (2 Ver-
 se), mit tausend livres Gold, um für Rob-
 le Arznei zu besorgen (4 Verse". Höhepunkt
 im Schlussvers: „Par vos a bien son cors pené!“
 Zungangen sind es 19, recht wirkungsvolle
 Verse. - Von nun an, wo er selbstständi-
 ger arbeiten kann, leistet unser Dichter
 anscheinend Besseres. Während der ganzen

Heilungsgeschichte ist unsere Spannung fortwährend lebendig, lebendiger, als sie überhaupt bisher in der Branche war.

Ausgezeichnet ist die unständliche Untersuchung des „original“ durch Renard; dann lößt er ganz nebenbei, die Türen schließen (vers 1521) und erst nach dreimaligen, von Harungen („or y estuet moult grant esgart“ 1518) begleiteten Versuchungen, den König zu heilen, erst bis Kabel ihm verspricht, ihm alles, was er braucht, zu verschaffen, nickt er mit der Sprache heraus: „La pel del lion a la la hure“ und fügt eiligst wieder ein Versprechen der Heilung hinzu. Er nennt seine Feinde nicht, verlangt „la pel del lion“ wie er später „la corne au cerf“ verlangen wird; so darf Isengrin folgerichtig jammern, „que il n'i a plus hure que lui.“

Bei der Kennung des zweiten Heilmittels ist Renard bereits viel sicherer geworden: er fügt zwar auf alle Fälle noch ein verstärkendes Wort hinzu:

... en grant repos

tu seras mis, n'en aies doute. (1576) ist aber bedeutend energischer. Das dritte Mal gibt sich Renard gar keine Mühe mehr, er wendet sich sofort an Tiber mit den unfremdlichen Worten:

„'Tybert' se dit Renart, 'ca vien':
 Tu me lairas enques au bien'
 De la pel seras despoillies
 Ou mes sires metra ses pries". (v. 1597ff)

Die kurzen, matten, dann nach und nach kräftigeren Antworten und Befehle des Königs tragen seiner Krankheit Rechnung, sind also ein Versuchs zu seiner Charakterisierung; recht gut sind die Verse 1535-41, die den jammernden Hof dem nachdenklichen, vielleicht noch unschlüssigen Löwen gegenüberstellen:

„Doutst Iengrin grant paor.
 Il a adu mie amur:
 Que il n'i a plus laus que lui.
 Renart s'en venchera aucun.
 Kobles souleve les gemoins,
 Li regarde loz ses barons.
 Le leu regarde loz pensis,
 Li li a dit...."

Die Präsenzverwendung in der Beschreibung des Königs ist gut am Platze; nach dem Durcheinander in den früheren Versen wirken die drei aufeinanderfolgenden Präsencia beruhigend, erwecken aber außerdem die Illusion zeitlicher Dauer, die Unschlüssigkeit des Lö-

wenn, die Todesangst des Hölles kommen uns
sehr viel deutlicher zum Bewußtsein, wenn
sie uns in einführung weckenden Präsen-
historicum vorgeführt werden.*

Eine andere gute stilistische Leistung
bietet uns die Beschreibung des Verhaltens
der 3 Tiere. Isengrin, der Stärkste, schreit
und fleht um Erbarmen, ihm ergeht es
aber auch am Schlimmsten. Dem Schin-
den geht eine erregte Szene zwischen Hobbe,
Isengrin und Renard voraus: eine saupfe-
kunge Bitte des Königs (Vers 1542-43), der Flohn
Renards, die Antwort des Hölles und dann
erst der offene Befehl des Königs. Einfacher
ist der Verlauf bei Brichemer; der König
hält ihn ohne weiteres zeremoniell mit
der Klauen fest, er wird überwältigt, ohne
daß er Zeit hätte, den Mund aufzutun.

Jetzt ist Tiberan an der Reihe, aber
der weiß sich zu helfen. Da können wir
wieder beobachten. Solange Tiber noch Rit-
ter ist - denn Vers 1602-6 sind rein anthropo-
morph - steht das Perfectum:

" Et Tybert comença a grande,
Mais n'ent mie leus de respondre
Ne de leucier viaut la gent,
Car il n'i avoit nul parent. "

Weil also seine Lippen nicht
da sind, kann er nicht kämpfen. Daher:

" Il sailli sus, si s'afaita,
Saus sangie de la cort barua."

Jetzt bricht die Verneuschlichung
ab: der fliehende Kater ersetzt den Ritter:

" L'uis est ferru, mais il s'en saut
Par un perleus qui est en haut
S'en voit Tybert toz esclaisiez "

und als Abschluß, als Erfolg
der Flucht das referierende

" Li se ferien un plessiez " (vers 1610)

Tibert ist in Sicherheit und Renards
Bemerkung: " cest ui s'en va " entbehrt
nicht eines gewissen trockenen Humors.
Die Heilung gelingt auch ohne die Hand
unseres Freundes, wenn auch der Dichter
dafür Sorge trägt, das Hauptverdienst
den wunderbaren Heilkräutern aus der
Tasche des Pilgers beizumessen. Der Heilpro-
zeß ist recht flott erzählt und mit burles-
ken Elementen durchsetzt.

Kenn ich mich in dieser Bran-
che nicht allein auf eine Untersuchung
der ziemlich kurzen Tiberlepisoden be-
schränkt habe, so geschah das, weil ich
dem Verfasser der 10. Branche ein wenig
Gerechtigkeit widerfahren lassen wollte.
Ulrich Leo urteilt hier so sehr von einem
voreingenommenen Standpunkte
aus, er sieht so sehr nur die Fehler und

Mängel, die ja unzweifelhaft vorhanden sind, daß er dadurch einem, anderen das Recht einräumt, auch seinerseits, von seinem Standpunkte aus, nur das Gute und Gelingene, das eben so unzweifelhaft vorhanden ist, zu betonen. Denn es scheint mir würdiger, an ein, wenn auch mittelmäßiges Kunstwerk mit der Achtung entgegenzutreten, die einer jeden ernsten Arbeit gebührt, zuerst das Gute und Schöne, anzuerkennen und dann erst, „à propos“ die Mängel aufzudecken. —

XII. Branche.

Renard ist in seiner Höhle und hält seinen Lohn auf den Knien, der vor Hunger weint; so macht sich denn Renard auf, um Nahrung zu bringen, stößt auch auf fünf fette Hühner, aber Jäger vertreiben ihn. Lange irrt er fruchtlos umher, bis er Tibert begegnet, der sein Fell in der Sonne wärmt. Er spricht ihm an: "Tibert, ich will mit euch spielen und bei euch ausruhen." Tibert ist unhöflich:

"Friez, si me laissez dormir!"

Gen'ai or de maie mester. " (v. 74 ff)

Renard läßt sich nicht abschrecken; er erzählt von seinem Familienzwachs. Tibert bleibt ungerührt. Nun klagt Renard in beweglichen Tönen über die schlechten Zeiten und die Not, die er mit seiner Familie leiden muß; Tibert regt sich auch darüber nicht auf. Jetzt verlegt sich der Fuchs auf Lügen: seit gestern sei er Mönch und gehe jetzt die Messe lesen: ob Tibert ihn nicht begleiten wolle? Tibert ist voller Mißtrauen, geht aber dann doch mit. Richtig führt ihn Renard in das Bereich einer Hundemeute und überläßt ihn dort seinem Schicksal. Tibert klettert

auf einen Baum und weicht geschickt den
 Herrn aus, welche die Bauern auf ihn schlen-
 dern. Kommt ein Priester des Keges geritten,
 die Messbücher am Sattel aufgeschmalt. Trotz
 Tiberts Mahnungen, es gesienne einem Priester
 nicht, ein Tier zu quälen, steigt er ab und
 beteiligt sich am Heimeschleudern. Vorsichtig
 gleitet Tibert vom Baum, springt mit einem
 gewaltigen Satz auf das Pferd des Priesters
 und galoppiert davon. Menlos stürzt ihm
 der Priester nach; Tibert erwartet ihn, verhöhnt
 ihn und sprengt weiter. Traurig sieht der
 Priester zu Fuße heim; die Leute, bei denen er
 sich nach seinem Pferde erkundigt, halten
 ihn für angeheitert und häuseln ihn über-
 drein.

Tibert reitet statlich dahin und trifft
 Renard, der seinen Augen nicht traut und
 glaubt, Tibert sei ab von Clervaux geworden.
 Dieser nimmt Renard, der in demütigster
 Weise um Vergebung fleht, wieder in Gnade
 auf; er müsse für zehn Tage den Abt von
 Placque vertreten und brauche einen Mini-
 stranten; so solle Renard in der Gegend her-
 umfragen, ob Kinder zu taufen oder Tote
 einzusegnen seien. Aber Renard klagt, er
 habe wundete Füße und könne nicht mehr
 laufen; so läßt ihn Tibert hinter sich, auf-
 sitzen. Kommt Renard im Sattel, so zieht

andere Seiten auf: er will seinen Anteil an allem haben: die Hälfte der Gelder, die Hälfte der Meßbücher, die Hälfte des Erlöses vom Pferde. Tibert ist außer sich, muß aber zuletzt nachgeben. In später Stunde kommen sie nach Blaegui und halten sogleich die Vesper ab; Renard singt so schön, daß jeder Mensch der Welt mit sich selber mehr Mitleid gehabt hätte, als mit Renard, wenn er hätte zuhören müssen. Dann suchen sie nach Nahrung. Zwei Käse liegen am Fenster; Tibert nimmt den besseren und bringt dadurch Renard auf das heftigste auf. „Koch ist das Bre nicht geläutet“ mahnt Renard. Sie steigen in den Glockenturm. Renard knetet das Glockenseil in eine gleitende Schlinge und läutet, indem er sie fest mit den Zähnen packt. Tibert macht es ihm genau nach, aber um eine heimtückisch gestellte Frage Renards zu beantworten, öffnet er das Maul und die Schlinge legt sich um Vorderfüße und Hals. So hängt er hilflos in der Luft und läutet und läutet, von Renard auf das grausamste verhöhnt. Erstaunt über das lange Läuten, kommen Bauern herauf, bei deren Anblick Renard das Heile sucht. Die Bauern beschwören den scheinbaren Teufel und prügeln ihn jämmerlich. Endlich gelingt es ihm, sich zu befreien und zu

fliehen. Er kufft Renard, der ihm mittheilt, er habe sich beim Bischof über ihn beschwert: hier habe er ein brief, das Thier nach Rouen lade. Thier, müde und in übelster Laune, geht ohne ein Wort zu sagen, geradewegs heim. Renard findet auf dem Wege noch eine fette Gans und bringt sie fröhlich heim nach Malpertuis, wo er sein Abenteuer erzählt. -

Richard de Lison nennt sich der Verfasser dieser Branche und „für seinen Connestable habe er diese aventure geschrieben“. Dieser Richard ist der originellste und einer der besten von unseren Renarddichtern. Selbstständig erfunden hat er die Episoden nicht, die „matere“ geht auf ältere Branchen zurück; aber die Züge der alten Sagen sind kaum zu erkennen in ihrer neuen, durchaus freien und originellen Bearbeitung.

Martin (Observations S. 73 ff) beurtheilt die Branche XII folgendermaßen: „La branche se distingue de toutes les autres par son appareil sonant, par les mots et les phrases latines mêlées au dialogue, qui occupe presque plus de place que la narration et qui est pourtant d'une vivacité surprenante....“

Faulet sagt S. 456: „...on comprend avec quel plaisir le cométeable a dû lire cette amusante et spirituelle satire du clergé contemporain. Moitié parodie, moitié revue de fin d'année, telle nous apparaît l'œuvre de Richard de Lison.“

Leo schließt XII von seiner Untersuchung fast vollständig aus, was bei der Tendenz seiner Arbeit verständlich ist. Uns aber interessiert diese Branche nicht nur als die umfangreichste aller Branchen, die von Renard und Tiberius berichtet, sondern auch ihrer überraschenden Eigenart willen. Eine übermütige Stimmung herrscht in dieser Branche, ein heller, freudiger Ton, ein frischer Schwung geht durch sie, wie er auch in den *carmina burana* anklingt und durch die deutsche Spielmannsdichtung weht. Richards Stil, sein übersprudelndes Temperament lassen es uns vergessen, daß er ältere Branchen (VIII und XV. s. Martin 73) nachahmt. Er hat jede Fessel der Tradition abgestreift - er übernimmt, was ihm paßt und schmeißt sich mit seiner Beute wie von einem Sprungbrett aus in sein eigenes Element. Es ist eine Freude, diesem liebenswürdigen Dichter bei seiner Arbeit zuzusehen: wie er noch ziemlich traditio-

nell eingesetzt, wie er bei seiner Arbeit immer wärmer wird, nach und nach die Tiere vergiftet und nur noch Menschen, entlaufene Klosterschüler, vorzierende Kleriker vor sich sieht. Ein besonderes Kunstprinzip ist nirgends durchgeführt, der Aufbau könnte straffer sein, der Schluss ist weitschweifig und ein wenig schleppend. Aber ihm ist es gar nicht um ein Kunstwerk zu tun, wie etwa der Verfasser von I und XV, sondern nur darum, seine vielen, tollen Ein- und Ausfälle möglichst vollständig an den Mann zu bringen. Daher die Rede Tiberts an den steinernen Priester, daher das übermütige Kommen, das derselbe Priester und später Renard von Tibert ablegen müssen, daher die genaue Beschreibung der Tispe, die die beiden Schlingel abhalten, daher endlich die lange, lange Rede Renards an den stummen, am Leibe hammelnden Kater.

Von allen Bräuchern, die wir bisher untersucht haben, ist diese die lebendigste und arbeitet am stärksten mit Mitspielenden Elementen. Sie ist außerordentlich dramatisch; hat rasche, lebhafte Dialoge, oft Rede und Gegenseite in einer Zeile, verwechselt durchgehendes mit Präsen und enthält zahlreiche örtliche

Angaben und persönliche Auspielungen.
Auch der Humor ist anders - derher, kräftiger und offen zu Tage tretend nähert er sich beträchtlich der Komik.

Hier haben wir zum ersten Male keine reine Tierdichtung mehr vor uns, sondern eine Parodie auf herrschende Zustände in der Maske des Tiergedichtes. Wir sind also in der Lage, die Winkler, als die eine aesthetische Grenze der künstlerischen Tierdichtung bezeichnet: * dort, wo das Tier nur noch „Maske für bloß menschliches“ geworden ist und daher jene Spannung zwischen Genießer und Tier der Dichtung nicht mehr vorhanden ist.

Wie hilft sich da unser Dichter? Denn daß wir hier nicht einen Fuchs und einen Kater, sondern zwei Schlingel von Klostersöglingen vor uns haben, leuchtet wohl jedem sofort ein. Aber erstens holt uns der Dichter doch oft wieder mit leichter Hand in die Tierillusion zurück, besonders gegen den Schluß, der uns wie der Anfang ganz in der Illusion des Tiergenießens hält. Und weil unser Erlebensstrom ein so starker ist, trägt er uns mühelos über

* S. Winkler, Kunstproblem d. Tierdichtung
S. 284.

manche allzuschroffe Illusionsstörung hinweg. Außerdem spielt hier der Fennar eine wichtige Rolle, der, indem er an vielen Stellen, wo unser Verstand stehen möchte, glücklich einsetzt und die Einheit der Handlung leicht lockert,* durch die Reaktion des Lachens ein etwa vorhandenes, durch plötzliche Illusionsänderung hervorgerufenen Unlustgefühl überkompensiert. Darin ist unser Dichter wahrhaft ein „jongleur“ ungeachtet seiner geistlichen Bildung und seiner „soffimes“.

Mit den übrigen späteren Bräuchen teilt unsere eine Eigenschaft, die Leo Seite 42, Seite 69 als dem jüngeren Stil eigentümlich bezeichnet: eine peinliche Rücksicht auf Anschaulichkeit, ein Streben nach wahrheitsgetreuer Genauigkeit. Man lese z. B. die Verse 1012-30, wo mit äußerster Prägnanz das Schlüngen und Festhalten des Gleichniss durch Renard beschrieben wird, oder Vers 1052-61, die uns genau erklären, daß die Katze nur durch die Vorderpfoten, die mit in der Schlinge stecken, vor dem Kratzen bewahrt wird.

Die Art und Weise, wie der Dichter seine Vorlage umgestaltet, ist auch nicht immer eine sehr gelungene zu nennen. In Branche XV 2. B springt Tiber auf den

* s. Hinkler, d. dichterische Kunstwerk, S. 79.

Rücken des Pferdes, das scheu wird und zügellos mit ihm davongaloppiert. Die Reitszene in Branche II ist - gegen die sonstige Art des Dichters - recht unanschaulich: Tibert lenkt nicht nur das Pferd, sondern läßt auch noch Renard aufsitzen, trotzdem ein großes Bündel Heubücher am Sattel aufgeschwabbt ist. Der Dichter wollte jedenfalls auf die komische Situation der beiden streitenden Reiter nicht gerne verzichten.

Untersuchen wir die Branche im Einzelnen. Bezeichnenderweise ist keine formelhafte Einleitung vorhanden, sondern der Dichter „springt“ in seine „matere“. Kurz und oberflächlich stellt er sich als „mestre“ vor; seinen Namen nennt er erst zum Schluss - und beginnt dann gleich („Oz comment ge la romane“) mit einem hübschen Bild: Renart, der seinen von Hunger weinenden Lohr auf den Knien hält und brätet. - Er geht aus, aber kaum hat er die Hühner erblickt, kommt „Mon l'abbé“ daher und in ihm hat Richard schon einen Bekannten eingeführt. Wenn man die Branche ganz vom Standpunkt der damaligen Zuhörer

aus zu apperzipieren sucht, wird man deutlich spüren, wie stark die Kennung dieses einen Namens unsere Spannung, unser Mitspiel anregt, was noch erhöht wird durch das Mifflingen von Renards Angriff auf die Fühner.

Jetzt tritt Tibert auf: wie überall, gegenüber der Fuchs und wir den Kater, er tritt in immer erst als zweiter auf. Der hung-
rige, braune, sarrige, abgehetzte Renard

"... gorda, si a coisi

Tybert le chat qui se giseit

For une roche et rostisseit

La paume au chant del soleil. " (II, 60 ff)

Diese Gegenüberstellung des hung-
rigen Indes und der zufriedenen Katze ist
recht beliebt, wir finden sie in mehreren
Bräuchen (vgl I, auch IV). Tibert ist von einer
erfrischenden Grobheit, die sich aber nicht
so sehr in Schimpfworten als in bissigen
Bemerkungen äußert. Renard klagt in
beweglichen Tönen. In seinen Reden zeigt sich
eine glückliche Steigerung: "Ich will euch
Bernehmen Hermeline erzählen - die Brune
liegt im Kochenbett - sie hat außerdem
keinen Bissen zu essen...". Die psychologi-
sche Schulung eines Lesers oder aber eine gute
Beobachtung der Bellerart verrät sich hier,
wo ein Versuch nach dem anderen gemacht

wird, die Herzen der Zuhörer zu erweichen. -

Aber auf die Kage wirkt nichts ein und jetzt erklärt Renard plötzlich, er sei "franc" - hier klingt also bereits das spätere Hauptmotiv an. Auch diese Lüge hilft ihm nichts. Wir sind ganz in der Menschlichkeit illusion, sind seit der Begegnung mit Tibert unmerklich aus dem Tierhaften herausgeglitten und bleiben bis Vers 185 ganz in menschlicher Atmosphäre. - Was den Gründen Renards nicht gelingt, das bewirkt ein einfaches

"Si peres molt grant cortoisie,

Le vos reues o moi esbare." (XII, 138/39)

Tibert Lanne schlägt nun, er geht mit.

Richard sucht nun Renards Falschheit möglichst plastisch herauszuarbeiten, siehe die Verse 143-156, wo der Dichter dem Treugelöbten des Fuchses sogleich sein Selbstgespräch gegenwärtigen Inhaltes und noch ein lautes:

"Gevos aim molt, se der m'oil" (156) folgen

läßt: wieder ein Bestreben zu charakterisieren und zugleich ein spannungsweckendes Element: wir erwarten uns nichts Gutes nach dieser Gemütsverfassung Renards. Gleich darauf enthüllt uns der Dichter den rücksichtslosen Egoismus Tiberts, fast als wollte er uns andeuten, daß die beiden Gesellen einander nicht vordemwerfen haben. -

Vers 182 ("Mant voient avant venir

Guillaume Baudouin des chens" - übrigens der selbe, der in Vers 131 von Renard genannt worden ist) beendet das Zwiesgespräch unserer beiden Helden, die im Verkehr mit wirklichen Menschen sogleich wieder zu echten Tieren werden. Die Verse 205-75 führen uns in eine ungemein lebendige Szene vor Augen: der geängstigte, vollgepresene, daher klingschickte Kater auf dem Baum und bellende Hunde brüllende, steinschleudernde Bauern darunter. Die Katze ist voller Furcht, aber diese wird uns nicht weiter geschildert, sondern nur symbolisch durch ein Stoßgebet veranschaulicht, das die Katze Vers 214 zum Himmel schickt und das dabei so abgefaßt ist, daß wir es doch nicht zu ernst nehmen. Der darin enthaltene, nur angedeutete Vergleich wirkt auf die damalige Zeit sicher humoristisch und erregte keinen Ausstoß.

Jetzt kommt wieder ein Priester und Tibert ahnt sofort Schlimmes. Diese zweite Priesterszene ist ganz anders als die erste. Dort jagte Kuon l'abe "den fliehenden Fuchs; hier spricht das Tier den Menschen bereit an, aber er hört es nicht, versteht es nicht, hat wenigstens nichts dergleichen. Mir möchte es fast scheinen, als hätte der Dichter seine eigene Meinung über das wenig wundervolle Benehmen des Priesters dem Kater in den Mund

gelegt (vers 277 ff). Früher hat Renard Huon nur Tibert gegenüber glossiert, hier wird der Priester gleich bei seinem Auftreten charakterisiert und mit Namen genannt. In der dritten Priesterszene werden wir die Kernentscheidung ganz durchgeführt sehen, da sprechen Mensch und Tier gleich berechtigt miteinander in menschlicher Weise da sind wie nicht mehr in der eigentlichen Tierdichtung.

Einige recht hübsche Bilder vermitteln uns die Verse 237-42 (die Katze auf dem Baum) besonders gut beobachtet sind Vers 301-2:

Le prestres "... fert Tybert desor l'eschine
Que sor une brance l'encline "

Wer hat noch nicht gesehen, wie sich eine Katze unter Steinwürfen oder Fiebern geschmeidig duckt?

Tibert springt auf das Pferd und galoppiert davon - eine Entlehnung aus Br. XV.

Von jetzt an setzt das selbstständige Schaffen Richards in weiteren Umfange ein:

Et Tybert veit esparonant

Et galope et retient so frein:

Mes par viel hier sor le palein. (368ff)

Bemerkenswert ist vers 362: li braconner

"Ent le prevoire bien bahu.."

Soll dieser kaum wörtlich zunehmende Vers vielleicht eine Anspielung auf ein bestimm-

des Ereignisses sein? Denn ein eigentlicher Grund
zum Prügelein ist ja nicht vorhanden. -

Nun zur dritten Priesterszene, ein-
geleitet durch die hübschen Verse 364 ff:

" Et le prestres s'en va il plorant
Après Tybert tot le chemin
Toz sont fars que de Mauvoisin
Son cheu qui apres vait trotant. "

Kieder hält Tibert eine Rede, die des
Dichters Meinung enthält, nur ist sie noch
energischer und der Priester reagiert dar-
auf. Die „ferme“ der früheren Rede wird hier
zur „pude de maison“ und die kraftvollen
Verse 376-85 sind in vollem Ernst gemeint
und werden wohl, wenn auch nur aus dem
Munde Tiberts kommend, ihre Wirkung nicht
verfehlt haben. Tatsächlich sind wir in das Pa-
thos der Rede so eingeführt, daß wir unmen-
schlich vergessen, wer sie uns hält. Einen Augen-
blick besinnt sich der Dichter: Vers 395/96

" J'irai mes van au mester
Por vos fere or le mester. "

sagt Tibert; aber noch ist er zu stark
im Pathos, noch bricht er weiter in seinem
Stress. Endlich, nach einer bitteren Ironie

" Vos n'estes pas de mon savoir,
Car je cuil auhetant savoir
En brestol le peior qui soit,
Comme en vous que j'ai prendroit.. "(411)

schlägt er plötzlich ganz ins Gegenteil um. Die übermütiger Spott klingt aus der burlesken Kammerzene zwischen dem Kaiser und dem unwissenden Priester und die Episode schließt wieder mit einem jener kleinen und so un-
gemein anschaulichen Bilder, die Richard liebt. Die Verse 455-472 führen uns die Situationskomik des Sprichwortes: „Du schaden noch den Spott haben“ ja wunderbar vor Augen.

Von Vers 472 an ist aller Ernst verschwunden; es folgen die reizenden Verse 476-500, die einen Tiermaler begeistern könnten. Nicht man ihn nicht vor sich, den Schlingel Tibert:

„... chevace molt bel sa voie
 muni s'en voit molt coïntement
 Les piez regarde molt sovent
 Et puis son cors de chef en chef.
 Un capel ot mis en son chef
 Qu'ert d'egleuter et de cherfreil.
 Et Renart regarde a un peil...“ (V. 493 ff)

Darauf folgt wieder eine Gegenüberstellung, wie der Dichter sie liebt: Renart, der beständige Reflexionen über den neuen Rang seines früheren Gefährten anstellt und sich nicht vor ihm wagt; dagegen Tibert, der

„..... comence a chanter
 Une chanson tote de Rome,
 Orques si bele n'ot homme.“ (Vers 524 ff)

eine unvergleichliche Schalkhaftigkeit, eine mit glücklichen künstlerischen Gefühl herausgearbeitete Situationskomik mit eingestreuten lebendigen Ausdrucksbewegungen (vgl. besonders Vers 544ff) läßt uns bereits ganz vergessen, wen wir vor uns haben, Tiere oder Menschen. Und noch mehr vergessen wir das in der folgenden Szene, dem Fortwechsel zwischen den beiden Helden. Unser Interesse an der Handlung ist ein so starkes, daß das Schwergewicht unserer Aufmerksamkeit von den Personen zur Handlung übergeglitten ist, wir fragen nicht mehr: „Wer sind Sie beiden?“ sondern: „Was passiert den beiden jetzt?“ Hier ist ein typischer Fall dessen, was ich in Branche I erwähnte^{*}:

Scheinbar unlogisch, jedenfalls schwer erklärlich ist die plötzliche Sehnsucht Tiberts nach seinem Kumpel, wenn wir uns nicht vor Augen halten, daß Richard die Tierillusion wohl schon vollkommen vergessen hat und nur noch zwei Klosteraäglin-

*9 (1.) : Durch spannende Handlung und leb-
hafte Darstellung ist der Erlebnisstrom ein so
starkes, daß der beschauende Verstand von
einer Illusion in die andere einfach mitge-
rissen wird...

ge vor sich sieht, die, sooft sie einander, auch in die Haare geraten, einander doch brauchen und allein nicht auf Abenteuer ausziehen wollen. So begreifen wir das Gespräch, in dem einer den andern nicht erkennen will und trotzdem jeder den andern braucht. Nach der wichtigthuenden, drallig würdevollen Rede Tiberts in Vers 555 ff sehen wir fast 50 Verse, in denen einer mit dem andern herumspricht - wichtiges, zweckloses Geschwätz, bezeichnend für unseres Dichters spielerische Art. Die Erzählung Tiberts (vers 612-642) habe ich bereits in anderem Zusammenhang erwähnt,* wo ich zu zeigen versuchte, daß bei Berichten mit ziemlicher Konsequenz das einfache Perfekter hervor-
ragt wurde.

Nach dem wahrheitsgetreuen Bericht Tiberts über die Enttöbung von Pferd und Brüdern ändert sich Bernards Benehmen in auffallender Weise. Er hat Tiberius richtig durchschaut und spricht von allen zu erwartenden Vorteilen:

"... bien nos avolt des asnes.

Escoles parren benir

Et niles homes devenir" (Vers 646 ff)

d. h., er nimmt als selbstverständlich an,

* s. Seite 54 ff

daß er überall dabei sein wird. Auf den Befehl Tibert, ihn in Blagrie anzumelden, bricht Renard in Klagen aus, sodaß der geduldige Tibert - wie weit sind wir bereits von der alten Sage entfernt! - ihn mit auf seine Pof aufsitzen läßt. Das ergebnislos verlaufende Reden mit seinem Kreuzfeuer von Fragen ist eine stoffliche Wiederholung des Priesterexamins, ebenfalls zwecklos für den Verlauf der Handlung, nur eine Augenblickserleichterung an der sich der Dichter selbst höchlich ergötze, ein übermüthiger Spott auf die edle Wissenschaft, der die beiden Schlingel entzinnen sind.* Sie streiten und streiten immer weiter, bis sie nach Blagrie kommen. Der Abendgottesdienst wird durch ein penunütiges kleines Bild eingeleitet:

" Et Renart a quel a ses hommes

Pens meun es fous a berner

Que vo ne poissiez conter (Vers 814-17)

Der kühne Renard, der die Blätter des Psalters umschlägt - unwillkürlich sehen wir ihn so an einem "Beaudoir" in einer gotischen Kirche der Normandie!

Tibert beginnt die Vesperandacht mit dem Hosten der Martinian und muß sich eine scharfe Rüge des Fuchses gefallen lassen;

* Über den Kalauer Vers 720-23 vgl. Martin S.

welche Gelegenheit Richard benützt um neuerdings auf einige seiner Bekannten anzuspiesen - offenbar lachlustige Herren, die einen so großen Tiersopf eines ihrer Kollegen weniger gerügt als mit schadenfreulichem Spott aufgenommen hätten.

Die Szene des Vespergottesdienstes bietet dem aufmerksamen Beobachter allerlei Beachtenswertes.

1. Die beiden sind allein in der Kirche. Daß keine Andächtigen sich eingefunden haben, ist durch das Zuspat kommen der beiden „Priester“ sehr glücklich motiviert. Dadurch hat der Dichter geschickt einer Illusionsstörung vorübergehen verstanden, denn im Augenblick da Menschen und Tiere zusammen auftreten, zerreißt die Menschlichkeit illusion; gerade jetzt aber ist sie in weitgehendem Maße durchgeföhrt, der Dichter braucht alle Mittel, um überzeugend zu wirken - und so hat er in geschickter Weise das Auftreten zweier Menschen umgangen.

2. Bei allem fesselnden Übermut finden wir gar nirgends auch nur eine Spur von Spott auf religiöse Dinge. Der Dichter vermeidet es ganz und gar, unser Lachen auf irgend etwas anderes als auf die beiden Gefährten zu lenken, und auch diese selbst benehmen sich

sich einwandfrei und bemühen sich redlich, ihre Aufgabe gut durchzuführen. Der Ton ist schier bar gang Ernst, nur bisweilen verrät ein Wort aus dem versteckten Unterton von Schelmerei, wie in Vers 868 das Wort „gloriosum“ in seiner latinisierten Form. Am Schluss der Vesper bricht der Übermut durch in der Beschreibung des „benedicamus“, das Renard singt und mit Orgel, Trompete und Kontrapunkt „pariert“. Hier will der Dichter gar nichts mehr, daß wir ihm glauben - genau so wenig, wie in der Schilderung der Wirkung dieses Konzertes Glaube gefordert wird (s. Vers 883-896).

Erst hier ist uns durch die handgreifliche Unmöglichkeit der dargestellten Szene zum Bewußtsein gekommen, wie weit uns der Dichter geführt hat. Richard kehrt denn auch selbst zu einem gemäßigeren Thema zurück, indem er uns schon während der drei allmählich abflauenden Schilderungen der Wirkung dieses Konzertes langsam in ein „glaubhafteres Milieu“ versetzt: es beginnt der Streit um den Zehnten, der eine Fortsetzung des Wortwechsels beider auf dem Pferde ist. Ob diese immerwährende Lärkerei nicht auch eine priestersatirische Spitze hat, wage ich nicht zu entscheiden, es wäre aber leicht möglich in dieser spottlustigen Brause. Die beiden kommen (in Vers 938) zu einer scheinbaren Einigung, aber

kommen die Käse zum Vorschein, so bricht der Streit von neuem los. Renard brütel Rache, nachdem er den Rest seines Käses in seine „Gürteltasche“ (v. 989 „giron“) gesteckt hat. Er wendet dieselbe List an, die schon Chantecler gegen ihn angewandt hat.

Die ängstliche Gemüthsart des Dichters und sein Bestreben nach möglichst anschaulich-keit an dieser Stelle habe ich bereits ringangs erwähnt. Die List gelingt, Tibert hängt am Seil.*

Hier beginnt die lange Spottrede Tiberts, die fast 150 Verse umfaßt und die ein kleines Meisterstück ihrer Art ist. Immer wieder kommt Renard auf eines zurück, den stumm in der Luft hängenden, doppelnden Tibert. Immer wieder führt er andere Gründe für diese Stellung an, resp. schiebt sie ihm unter: Zuerst trägt er ihm, warum er nicht aufhören zu läuteln. „Orgueil, orgueil“, aus Hochmuth schweigt er, oder er ist halb eingeschlafen (vers 1084). Schreit er Renard nicht mehr, daß er nicht antworten will? O nein, ein anderer Grund: er will gen Himmel entschweben (1089). Schmerzt ihn denn nicht der Kopf vom andächtigen nach oben Schauen?

Ein Rückblick in die Vergangenheit folgt:

s. Vers 1064-68: wieder ein hübsches Wortspiel!

Der ungleich verteilte Käse wird erwähnt und dann fährt Renard fort: „Ja, heute nachmittag sahst du anders aus, als du prächtig auf dem gestohlenen Pferde sahest.“

„Or en pendes comme laron (vers 1120)“
 Auch in die Zukunft wirft er einen Blick: jetzt heißt es, die Ablieferung des Lehnten vertagen - „Ihr seid so hochmütig für die Pfarrkinder, daß Ihr nicht mit ihnen sprechen wollt noch ihnen einen Blick vergönnt.“

„Or dirunt ore li prodome (v. 1147)“
 d. h. die früher zitierten Persönlichkeiten ganz besonders fein sind. Die Verse 1148-49

„Or ne chautra vo pas de Rome
 Li con vo feistes essir...“ u. ff.

Sie beziehen sich auf v. 525, wo Renard geduckt und hungrig auf den stolz einher sprengenden Tiberspähle, eine gute psychologische Beobachtung ist es, daß Renard, der triumphierende Sieger, dem unterlegenen Kaiser den Augenblick ins Gedächtnis ruft, wo dieser am Höhepunkt seines Glanzes, jener an tiefster gedemütigt war. Ein glücklicher Zug des Dichters!

Dann bespricht Renard alles, was hätte sein können: „Jetzt solltest Du unter sitzen mit dem Psalter auf dem Schaf; Du solltest jetzt Deine 7 Künste beisammen haben, um Dich zu befreien; Du hättest das Glockenlärken nicht über-

nehmen sollen, lieber hättest Du Fische fangen, gehen sollen, als Dich in Dinge einmischen, die Du nicht verstehst, wie man sieht, lauter liebevolle, nur leider unnütze Mahnungen! -

„Aber bei St. Giles, seid Ihr hochmütig!“

„Que qui doie par saint Guion

A'ia la purification

Tenist ma femme a vos deuein.

Mes ne porroit a vostre mein

Meindre s'offrande a baillier

A vostre bele mein baissier

Que trop vos estez haut levé. .“ (v. 1165 ff.)

In dieser Tonart geht es noch eine halbes Hundert Verse weiter, zum Schlusse alles Kunterbunt durcheinander. Eine solche Spottrede ist wirklich eine Leistung, denn wenn sie nicht außerordentlich lebendig ist, bildet sie einen Stillstand ein Strom unseres Erlebens und unser Mitspiel setzt aus. Dieser Gefahr verfallen wir hier nicht, denn durch die fortwährenden Variationen Fragen, Erörterungen, Ratschläge kommen wir kaum zum Bewußtsein, daß die eigentliche Handlung ja stillsteht, sondern folgen den kranken Gedankensprüngen Renards bis zum Ende, gespannt, was dann eigentlich passieren wird.

Die Ankunft eines Bauern macht der Rede Renards ein Ende. Es ist bedauernd

für die ungeheulige Art des Dichters, daß er vor
greifend die Leute schon vers 1044 - d. h. bevor
Tibert noch überlistet ist - ankündigt. Auch
vers 1140 „hört“ sie Renard herein und teilt
dies getreulich dem unglücklicheren Kater mit.
Diesmal ist es noch nicht wahr, aber immer
hin, warten wir selber schon gespannt auf
die Zukunft der Leute. Diese Kartezeit hat
nun der Dichter mit der Spottrede ausge-
füllt, die uns also außerdem noch die
Illusion längeren Weiterlebens suggeriert.

Es erscheinen also die Bauern und der
Fuchs verschwindet, während ein wirkliches
Kolerik die Bauern entsetzt. Die dreimali-
ge Beschwörung des armen Tibert bildet
einen heiteren Gegensatz zu dem hilflosen
Objekte dieser Beschwörung mit ihrem
großartigen Kartomp. Die Angriffe der
„Barons“ sehen schrecklich aus, sind jedoch
nicht sehr gefährlich: dem ersten lockert
sich beim Zuhauen der Schwertgriff, der
zweite trifft daneben und seine Lanze zer-
splittert an einem Stein, dann schlägt
wieder der erste zu, sein Schwert bricht ab
und der Stumpf zerschneidet das Fell.
Noch einmal muß Tibert den blutigen
Helm Renards ertragen, der ihn (vers 1410)
um einen Teil seiner Gaben bittet und ihn
durch ein angebliches Brief des „Hun le doien“

nach Rouen zu Gerichte läßt.

Mir scheint auch das „bref“ sehr nach irgend einer Auspielung auszugehen, denn es kommt so unvermittelt daher und ist so lang und breit ausgesprochen (vers 1436-61!), erwähnt außerdem vier sicher historische Persönlichkeiten, daß eine solche Annahme mir nicht unwahrscheinlich vorkommt.

Nach vers 1465 ist die Geschichte der beiden Schelme eigentlich bei Ende, vielmehr, sie bricht jäh ab: Renard geht - ohne den Käse ohne sein Blatt, das er aus dem Mefsbuch gerissen hatte, ohne das bref, das er während ihrer Unterredung dem Kaiser ja gezeigt hatte -, er findet eine fette Gans und kommt herein zu Hermeline: genau zehn Verse sind es. Ganz wie wir es bei einem solchen Charakter erwarten dürfen, ist die Schwungkraft unseres Dichters vorbei. Der Schluß ist flüchtig, dürftig und fast gezwungen: Jetzt erst halt er nach, was ihm anfangs, als er ungeduldig mit seiner aventure „loslegen“ wollte, anlangweilig war: Er nennt seinen Namen und entschuldigt die Fehler seines Werkes in den bescheidenen, aber unlangbar spöttischen Versen 1479 ff., aus denen mir hervorzugehen scheint, daß unser Freund Richard doch so etwas wie

eine Ahnung hatte, daß sein Werk mit der traditionellen Tierdichtung nicht mehr viel gemein hatte.

Aber Richard braucht sich nicht zu entschuldigen. Wahr ist es, daß die originelle,zügellose Art unseres Dichters den Rahmen der eigentlichen Tierdichtung mehr als einmal gesprengt hat, wahr ist auch, daß die Verfasser der Branches I und XV ohne Zweifel größere Künstler waren, die sich innerhalb der Beschränkung der Tradition als Meister erwiesen, während unser Dichter ohne jedes bewußte Kunstprinzip arbeitete; aber Richards sprudelndes Temperament, sein harmloser Spott, sein lachender Übermut, dann sein stiller Ernst, der sich nur ganz plötzlich und kurz zeigt, um dann, wie beschämt, wieder zu verschwinden (s. Vers 376-85!), all das rückt ihn uns menschlich nahe und wir lieben in dieser lebensfrohen Branche nicht nur wenigstens den Verfasser selbst, der, ein Klosterschüler, die „clercs“ vielleicht, für seinen Herrn die Schurken niederschreibt, die fahrende Schüler auf den umliegenden Pfarrhöfen verübt hatten, und sie dem typischen Schelmen und Übelhäter „dan Renart“ in die Schuhe schob. „Quelle gaie! sans prétention! Quelle naïveté sans fadeur! Quelle malice sans fiel!“ So hat Bédier die Branches charakterisiert, und auf keine trifft dieses Urteil mehr zu als auf die XII „par Richard de Lion“ —

XIII. Branche.

Eine lange Jagdschilderung bildet den ersten Teil der Branche. Renard hat sich in raffinierter Weise den Verfolgungen der Jäger entzogen, färbt sich schwarz und nennt sich fortan Coquet. Er begeht alle möglichen Schandtaten, gegen Isengrin, Roedel, das Rindhorn Rosel. Die Tiere klagen bei Glose über den unbekannten Töchter, Tibert soll ihn vor Gericht laden. Coquet lockt den Kater in die Schlinge eines Försters wo er arg zerblaut wird; ein ähnliches Schicksal trifft den nächsten Boten, Bélier. Dann holen drei Barone den Sünder mit Gewalt, es folgt ein Zweikampf mit Roedel, Renard wird besiegt, in einen Sack gesteckt und ins Kasser geworfen, aber von Grimbart gerettet. So entkommt er glücklich nach Malpertuis.

Martin (Obs. Seite 75) findet XIII

„ebenso lange wie langweilig“ - „d'une monotonie extrême“, eine schlechte Darstellung der Branchen VI und VII. Selbst Foulet gibt (S. 475) zu, die Branche sei „écrite d'un style traînant et prolixe, l'auteur ne sait pas observer“. Alle sehen sie

sehr spät, aus (nach 1250), ebenso wie sich allein
ihrem absprechenden Urteil über sie einig
sind. Foulet faßt seine Kritik in dem Satze
zusammen: "Nous sommes tout le temps
en pays connu mais on a effacé les con-
tours du paysage et le pittoresque a disparu."
(Seite 476).

Unsere Branche ist das Erzeugnis eines ganz
unfähigen Menschen. Abgesehen von der Ter-
flachung und Vergröberung aller vorhande-
nen Tendenzen versteht er nicht einmal,
die neuen Entdeckungen - worunter ich
die Jagdgeschichte meine - halbwegs in
den Rahmen der Tierdichtung hinein-
zuhausen. Die über 800 Verse lange Jagdge-
schichte, die eine Art Münchhausiade dar-
stellt, ist ohne ohne jede innere Verbindung
mit der Tierdichtung und steht einsam,
ziel- und zwecklos in der Welt des Fuchsro-
mans. Renard ist im ersten Teil nicht
nur ein rein tierisch handelndes (wenn
auch absurd raffiniertes) Tier, sondern
außerdem noch ein rein zufälliges Exem-
plar seiner Gattung, nicht einmal individu-
ell, "der Fuchs". Wir wissen selbst nicht, ob der
"goupil", der dreimal aufgetrieben wird,
und das erstemal "dan Renart" (v. 50),
dann "le goupil" (v. 238), dann "gar un gou-
pil" (v. 697) genannt wird, ein und derselbe

Fuchs ist oder nicht. Es ist heiter zu beobachten wie der Verfasser, fest entschlossen, eine „aventure Renart“ zu schreiben, in Vers 50 sich seines Vorsatzes beruft ist und „dau Renart“ vor uns hinstellt, dann aber seine Jagdgeschichte immer getreuer nachhappelt, bis weiter von „Renart“ statt von „goupil“ redet (Vers 242, 248, 252) und erst zum Schluß sich seines Vorhabens erinnernd, ruckartig und eiligst wieder das „Renart“ einsetzt.

Ist bisher der Urheber unserer Branche in den einen Fehler verfallen, Renard als Tier mit bloß tierischen Motiven darzustellen, so verfällt er in der weiteren Fortsetzung der Branche in das zweite Extrem; da ist Renard die Maske für einen herumvagabundierenden Abenteuerer, der alle jene Stücke wiederholt, die wir bereits kennen. Daher findet sich weder im ersten noch im zweiten Teil eine wirkliche „Spannung“ - in beiden Fällen sind wir durchaus ohne jedes innere Erleben, ein noch so geringes Mißspiel tritt nicht ein, denn auch alle Hilfen versagen. Die Tiber-episode, die ja immer ein so dankbarer Stoff war, ist in läppischer Weise umgestaltet. Die Ver menschlichung geht so weit, daß Renard den Tiber ein-

läßt, mit in sein Haus zu kommen und bei ihm zu essen. Der edle Ritter Tibert tritt ein - und hängt als Hake in der Schlinge. Wir haben bei Besprechung der Branchen I und II gesehen, wie leicht und mühelos der Übergang von einer Illusion in die andere erfolgt. Hier werden wir ganz ohne jede Vorbereitung in die Illusion des Tiermäßigen gestürzt und der Verstand tut nicht mit. Der Höhepunkt der Geschmacklosigkeit ist die Rede, welche Tibert, der am Halse in der Schlinge hängt, an den Förster richtet (während er zugleich die Schlinge zernagt, s. vers 1740-52!)*:

„ Vos ne faites pas bien, ce croi,
Que je sui mesager le roi :
En son message m'envoia.
Mes celui qui ca m'avoia,
Me dit que c'estoit sa maison.
Vos ne faites mie raison
Li me laissez ester alant (v. 1743ff).

In diesem Falle hat Tourlet ganz recht, wenn er (S. 157) Gespräche zwischen Menschen und Tieren illusionsstörend nennt, welche Bemerkung ich anläßlich der I. Branche näher besprochen habe.

* vgl. dazu Leos Bemerkung über die außerordentliche Unanschaulichkeit von XIII (S. 72

Für den allgemeinen Fall trifft dieses Urteil
 Foulet nicht zu, hier wie so oft ist die Technik
 des Dichters maßgebend. Wo das Tier dem
 Menschen als sprechend gegenübergestellt
 wird, muß es in all seinem Gehaben die
 tierische Eigenart bewahren. So hören
 wir in IX mit Spannung das Gespräch
 des Bauern Lédard mit Brun dem
 Bären oder mit Renard an und auch
 in XII hat uns die Rede, die Tibert vom
 Baume herunter an den sturzwurfen-
 den Priester richtet, nicht direkt gestört.
 Hoher kommt der Unterschied gegen XIII?

Hier überall sprechen Menschen
 und Tiere und in einem solchen Fall darf
 das Tier nur mit äußerster Vorsicht ver-
 menschlicht werden, jedenfalls muß es,
 auch wo es redend dargestellt wird, sei-
 nen Tiercharakter niemals verlieren.
 Nur so wirkt eine Unterredung zwischen
 Mensch und Tier nicht illusionsstörend.
 Tibert auf dem Baume redet so, wie ei-
 ne Katze in dieser Situation eben reden
 würde. Brun l'ars will den Stier haben, weil
 der Bauer diesen „zum Bären“ gewünscht
 hat und handelt resp. redet nur in die-
 sem einen Sinne. Man sieht, wie haushäl-
 derisch IX mit der Vermenschlichung um-
 geht, denn der Stier, um den sich der Streit

dreht, bleibt ganz stumm. Er muß ein Tier bleiben, sonst wäre er nicht mehr Streibog-
sitz zweier Leute, sondern eine mithan-
delnde, resp. = leidende Person, aus der
wir dann einen inneren Anteil nehmen,
der in diesem Falle nicht erwünscht ist.

Dieses feine künstlerische Prinzip ist
in unserer Branche nicht beobachtet:
Tibert, der, im Netze hängend, in unmit-
telbarster Weise verprügelt wird, redet
im stolzen Ton des Königsboten - eine ganz
verfahrene Situation.

Umso mehr sind wir dann erstaunt,
wenn Tibert während seiner Flucht zum
König zurück ganz als Tier erscheint, ebenso
wie Rocuel und Rosel. Es scheint, als ob der
Verfasser, nachdem die Tiere „malatournés“
waren, jedesmal vollständig auf die
Vermenschlichung verzichtet hätte. Diese
Tendenz, mithandelte Tiere in rein tie-
rischer Weise darzustellen, habe ich, an-
läßlich der Brichener episode in Bran-
che II bereits feststellen können. Sie ist
hier mit ziemlicher Konsequenz durch-
geführt, so sehr, daß selbst Renard, der
von den drei Königsboten gefangen ge-
nommen wird, als Tier unter dem Ban-
che des Pferdes in Fesseln mitlaufen muß.
Kann wir schon sonst dieser Branche

nicht viel Vorteilhaftes nachsagen können, so wollen wir ihr wenigstens dieses Bestreben zu Gute halten, eine gewisse Einheitlichkeit in der Behandlung und Darstellung mißhandelter Tiere mit Verzicht auf jede Verunschönerung durchzuführen.

Eine oberflächliche Stilunter-
suchung wird uns die Unzulänglichkeit
unseres Dichters genügend zeigen:
Die Einleitung zur Tiberlepisade sieht
aus wie aus einem höfischen Roman ab-
geschrieben, die Quelle, an der Coflet sitzt,
könnte leicht die Kellenquelle Ivains
sein und Coflet ein Ritter der Tafelrunde
in schwarzer Rüstung. Die Reden sind
ganz in höfischem Stil, auch die Anekdote
in der 2. Pers. Pers. wird in dieser Bran-
che im Gegensatz zu allen anderen Kon-
sequenz durchgeführt. In dem Ton geht
es weiter bis Vers 1703 / 7, wo wir mit einem
Ruck aus der kitterepischen Atmosphäre
herausgerissen werden:

„Un perdus dedens l'uis avoit
Qui par Renard fait i estoit,
Par su aloit au geliner:
Mes meismes le forestier
I ot tendu un laz de corde.
Or garl Tiberl que il n'i garde...”

Zum Vergleiche möchte ich an die Tibert-episode in der I. Branche erinnern, wo uns eine um vieles schwächere Illusionsstörung derartig auffiel, daß Leo sich berechtigt fühlte, hier eine Fuge anzunehmen. (Leo S. 158). Kann eine Stelle im ganzen Roman so lustweckend wie diese hier. Nach den zitierten 5 Versen geht die Rittergeschichte ruhig weiter.

In den Versen 1710-22 möchte ich auf Leos Bemerkungen (Seite 42 u. 93) verweisen; besonders in XIII macht sich diese Neigung zu einer Art Realismus in Gestalt heilich genauer Naturschilderungen bemerkbar und die Ausdrücke, die in älteren Branchen nur metaphorisch angewandt wurden, erfahren hier eine breite, behagliche Ausgestaltung."

Dieser Ausgestaltung können wir uns leider nicht immer freuen, denn oft geht uns bei ihr verloren, was der Reiz jener ursprünglichen und so sparsam verwendeten ritterepischen Ausdrücke war: ihre "Obertöne", ihr Gefühlswert. Schon anläßlich der Branchen I und II konnte ich zeigen, welche Wirkungen gerade in der Tierdichtung der Symbolwert des Wortes erzielen kann und wie anmutig beim Sheepsteal Tibert

die ritterepischen Ausdrücke die tierische Handlung begleiten. Das reizende Beispiel von Korotzsch (zitiert von Hinkler, Kunstproben der Tierdichtung Seite 284) ist die beste Illustration dafür. Und wenn die Kluft allzuweit ist, setzt leise der Humor ein und hilft uns über die gefährliche Stelle. Hier aber haben wir weder die Krücke des Humors noch den Symbolismus der ritterepischen Ausdrücke. Dadurch, daß die Anfangs nur skizzierten Vorstellungen in dieser breitspurigen, schwerfälligen Manier ausgesprochen werden, werden sie zu viueil und regen unser Denken an, sie durchzuarbeiten - es tritt ein, was Hinkler sagt: „Der auf Inhaltlichkeit und Begrifflichkeit der Karte geschulte Durchschnittsmensch kann da nicht mehr mit.“

Es ist nicht ganz klar ersichtlich, ob Leo diese wachsende Anschaulichkeit billigt oder nicht. Da er von vorne herein die Frage verneint, ob das Anthropomorphe bei unseren Renarddichtern künstlerisch angewandt und konsequent durchgeführt "würde, ist es eigentlich anzunehmen, denn diese

wachsende Ausdrucksfähigkeit ist ja eine etwas konsequenterere Durchführung der ritterepischen Vergleiche. Ein so summarisches Urteil kann in den seltensten Fällen restlos zutreffen - und so glaube ich, konnte ich doch bisweilen etwas wie ein Zielbewußtsein bei der Verwendung der Antropomorphismen feststellen. -

Freilich, unsere XIII. Branche ist für die Verteidigung eines Bernard dichters eine harte Nuss und man kann ihr beim besten Willen nicht viel literarischen Wert zuerkennen.

XIV. Branche.

Sie zerfällt deutlich in zwei Abschnitte: der erste erzählt ein neues Abenteuer von Renard und Tibert, der zweite handelt von den Streichen, die Renard dem Trimaud, dem Bruder Ysegrins spielt. Zwischen den beiden Teilen klafft ein solcher Riß, daß man wohl annehmen kann, daß die Episoden ursprünglich gar nicht in einer Branche vereinigt waren.

Wieder einmal schließen die beiden würdigen Gesellen einen Treubund: Renard, der hungrig auf Beute ausgeht, schließt sich Tibert an, der im Begriffe ist, in einem Bauernhofe Milch zu stehlen. Sie leisten einander den Treuschwur, und schleichen ins Haus. Tibert wünscht, Renard möge ihm zuerst bei der Milch helfen, denn

„... se tu s'en vas as drapons,
Tant a caens de lens gaingnons,
Le il vient, il s'asandront,
Tost pris et rebenu s'auront:
Et q' i porrai le mien afere ..“ (v. 53 ff.)

So gehen sie zuerst ins Haus. Tibert öffnet die Truhe in der der Milchtopf steht,

Tibert springt hinein und trinkt in vollen Lügen, Renard muß zusehen und den Deckel der Truhe festhalten. Zweimal ermahnt er Tibert, sich zu beilen, er könne den Deckel nicht mehr halten; Tibert hört nicht darauf, er trinkt, soviel er will, wirft zuletzt noch unwillig den ganzen Topf um und will eben herausspringen, als der erboste Renard den Deckel fallen läßt und Tibert einen Teil seines Schwanzes abzwackt. Tibert muß den Hahn Renards ruhig hinnehmen. Scheinbar einträchtig gehen sie zum Hühnerstall. Tibert empfiehlt Renard, den fetten Hahn zu ergreifen, und richtig packt dieser den Schlafenden. Heimlich fragt Tibert, ob er seine Beute wohl sicher halte. Renard läßt sich verleiten zu antworten, er öffnet das Maul. Laut kräehend fliegt der Hahn davon, der Bauer erwacht. Tibert flieht lautlos und schnell, Renard ihm nach, aber die Hunde packen ihn, zerreiß ihn jämmerlich, bis er sich endlich mit Mühe und Not retten kann.

Martin (Observ. S. 80) findet diese Branche trocken und kurz, ohne erheiternde Details, wenn auch einige Stellen besser geraten sind. Foulis sagt auf Seite 313:

XIV ... „se tient dans une honnête moyenne
... pas sans charmes.“ Sie ist nach ihm
eine freie Nachahmung der Branche I,
nicht ungeschickt - an einigen Stellen,
besonders in der Beschreibung des betrun-
kenen Primaut, sogar ziemlich leben-
dig und warm.

Leo wendet sich auf Seite 92 A. gegen
Foulet, der XIV vor I ansetzen will (§. 394)
und ist mit XIV lange nicht so zufrieden
wie Foulet. Für eine spätere Datierung
spricht wohl auch, daß die Auspielun-
gen auf XIV nicht sehr zahlreich und
dabei recht verworren sind. Niemals,
auch nicht in den späteren Plaids,
tritt Primaut als Kläger auf, wo eine
Auspielung vorkommt, überträgt sie
das Abenteuer auf Isengrin. Tibers
seinerseits erwähnt kein einziges Mal
vor dem König, daß ihm der Schwanz
abgeschnitten worden sei. Foulet will
ja prinzipiell keine remaniements an-
erkennen, so kann er sich nicht über-
winden, in XIV eine jüngere Fassung
allen Sagenzuges zu sehen. Unerkklärlich!
bleibt dann aber auf jeden Fall, warum
ein so charakteristisches Abenteuer wie
das des abgeschnittenen Schwanzes Tibers
nicht Aufnahme unter die Plaidklagen

gefunden hat.

Ist vielleicht Tiberk hier eines jener Ersatztiere für einen älteren Kolf oder Bären, wie Leo (S. 65) ihn als Ersatztier für ursprüngliche Vögel annimmt? Ähnliche Abenteuer des Kolfes kennen wir einerseits den Schwanzverlust, andererseits das mächtige Eindringen in ein Haus. Vielleicht hat XIV, wie es Primant für den älteren Tsergrin einsetzte, für ein anderes Kolf-Fuchsabenteuer den Tiberk eingeführt, was den doppelten Vorteil hatte, daß die Verknüpfung der Episoden sich zwangloser vollziehen konnte, wenn das betreffende Tier nicht immer wieder überlistet und dann wieder versöhnt werden mußte und daß Tiberk, das Haustier, sich innerhalb des Hauses besser auskennen und so die Szene im Bauernhofe etwas variiert werden konnte. Aber da sind wir ganz nur auf Vermutungen angewiesen. —

Schon die Einleitung ist durchaus konventionell: wir finden die gleiche in den Bräuchen I, II, IXI. Formelhafte Verse zeigen sich viel: „si se feri en un plessie“ „si grant faim & que il baaille“ etc. Auch das Auftreten Tiberk, das doch so

gerne variiert wird, bietet nichts Besondere-
res, nur ist hier Tibert der Beschäftigte,
im Gegensatz zu XII und II, wo Renard
den Tibert zum Mitgehen aufforderte.
Unser Dichter ist linksch: die Rede Tiberts
16-32 ist weitschweifig und erklärt uns
nicht viel: er hat gesehen, wie die Frau die
Milch versteckt und sucht nun nach
einem Gefährten, der ihm beim Dieb-
stahl behilflich ist: das drückt er aber
so undeutlich aus, daß wir es mehr er-
raten als direkt hören.

In Vers 32 antwortet Renard sein
bekanntes: „Ya, ya“. Ich konnte nicht
ergründen, welche Wirkung damit er-
zielt werden sollte. Hat es komisch ge-
klungen? Für die deutsche Bejahung
ein Madensort? Ich habe nichts dies be-
züglich finden können.

Die nächsten Verse fließen trocken
und monoton dahin... nicht von der an-
mutigen Plauderei anderer Branchen
zeigt sich hier. Etwas lebhafter wird die
Erzählung ab Vers 70; die alte, dreimalige
epische Aufforderung Renards, doch
die Truhe zu verlassen, bleibt ohne Ein-
druck auf Tibert, Renard laßt also
den Deckel fallen. Hier sind wir ganz

im Unklaren: hat das Renard absichtlich getan oder war er so ermüdet, daß er den Turmendeckel einfach nicht mehr halten konnte? Bis jetzt ist nicht eine Andeutung gemacht worden, wonach Renard Böses in Schilde geführt hätte, wir sind daher nicht in Spannung, weil wir nicht eingeweiht worden sind; ebenso wie wir den Grund nicht verstehen, aus dem Tibert plötzlich den Mischtopf umwirft. Dieses unmotivirte Vorgehen bewirkt eine nicht unbedeutende Hemmung unserer Einfühlung; wir folgen der Handlung nur zögernd und unsicher, es ist keine Erwartung, kein Erlebensraum vorhanden. Koch trockener sind die Verse nach dem Abschneiden des Schwanzes (111 ff. Tibert klagt nicht, schimpft kaum, sagt nur (vers. 114-17):

"Renard, molt m'as mal alanié
Que tu m'as la cone treuchie
Si en ai soffert, grant hachie."

Das folgende Zwiegespräch möchte wohl gerne komisch sein, ist aber nur nichts sagend; zum Schlusse sagt Tibert:

"Mes or laissons alant ester.
Si en alons sans demorer.
Car foi que ge doi seint Richer,
Je voil que aies a menger." (V. 137 ff.).

Sie begeben sich zum Hühnerstall. Wieder erfahren wir nicht, weshalb Tibers Renard rät, lieber den fetten Hahn zu nehmen; erst nach seiner Rede steht:

„Renart quide qu'il die voir:
Mes non fet, ainçois le gaboil.“ (158)

Wenn wir einen Blick auf die folgende Branche, XV, werfen: wie sehr erhöht sich dort unser Genuß dadurch, daß wir immer genau wissen, wie die Situation ist; wie ängstlich bemüht sich der Dichter, uns die Gründe eines jeden Geschehens bloßzulegen, damit wir ungehindert vom kritischen Verstand mit ihm gehen können!

Der mißlungene Raub des Halmes ist eine ebenso mißlungene Nachahmung der Chanteclerepisode in Branche II. Dort ruft Renard auf Rabes Halmes den Bauern ein Spottwort zu; hier:

„....Dous nel tiens tu bien, di le moi.“

„Oil, dist Renart, par ma foi.“

Li cou Renart ovrî la boce

Et li cos meintenau en lanche

Li coumença chanter si haut

Que li vileins....“ (vers 167 ff.).

Vergleiche dazu in Branche II die Verse 435 ff:

" Quant cil senti lache la bœce,
 Rati les eies, si s'en doche.
 Li vint volant sor un pommier.
 Remons fu bas sor un fourrier,
 Greins et maris et brespennes
 Del coc qui li est escaper. "

So sieht man erst, wie trocken in XIV die Schilderung ist und ebenso unanschaulich wird die Flucht berichtet: Warum Tiberz war Renard, der ja durch nichts gehindert wird, die Flucht ergreift und wohin er nach Vers 187 geraten ist, erfahren wir nicht mehr, er hat seine Rolle gespielt und der Dichter hat ihn vergessen.

Eines ist in dieser Branche noch erwähnenswert: die sehr spannende Verwendung von Antropomorphismen. Ausgenommen, daß die Tiere sprechen, ist ihr ganzes Gebaren rein tiermäßig. Aber gerade bei so mittelmäßigen Branchen wie bei dieser ist es sehr schwierig, irgend eine durchgehende Tendenz festzustellen, denn man weiß nie, was man dem Dichter selbst, was seiner Quelle, was endlich dem Zufall verdankt. Der Stil in dieser Branche ist so trocken und gleichgültig, daß wir in der Tiberzepisode kaum ein inneres Leben verspüren. Kennen auch diese Branche mit

der folgenden das Zurückbleiben der Ver-
 menschlichung und eine gewisse Ein-
 fachheit des Stils gemeinsam hat, so
 fehlt ihr doch die Hauptsache: das
 belebende Lächeln des Humors, der
 fröhliche Schwung, die Wärme:
 kurz, der Atem der Kunst. -

XV. Branche.

Hier ist Renard hungrig auf Beute ausgezogen und trifft Tibert, der bei seinem Anblick die Flucht ergreift. Renard beschwört ihn bei seinem Treueid, zu verweilen und Tibert hält an: „ses angles va fort aguisant.“ Renard klagt über die Falschheit der Welt: jeder betrüge den andern trotzdem er dabei ein schlechtes Ende findet. Er verleihe jenem die Heimtücke, mit der er ihn in die Falle stieße, und wolle ihm auch ferner gute Kameradschaft halten. „Tibers s'excuse malheureusement“ und beide machen sich auf den Weg, wo sie eine schöne Hirst finden. Renard will sie nicht an Ort und Stelle essen, denn

„Ja en pais n'i esterions

Le nos yci demourions“ (v. 117)

So trägt Renard die Hirst davon. Aber das kann Tibert nicht mit ansehen, beide Ruden schleifen im Staub, die Mitte hält er im Maul. Er will die Hirst selbst tragen und gerne überläßt sie ihm Renard, denn je mehr Tibert beladen ist, desto weniger kann er sich verteidigen. So nimmt Tibert das Rude Bierlich zwischen die Fäule und wirft sich die Hirst über den Rücken, denn

„Moult vaut un po d'affairement“ (160)

Darauf reut er zu einem hohen Kreuz, klettert hinauf und ist in aller Ruhe die Kunst, während Renard unten steht, fleht und schimpft, bis ihm die Augen übergehen. Er schwört, nicht eher von der Stelle zu weichen, als bis Tiberius herabkommt. Aber Hunde vertreiben ihn, die Katze bleibt ungestört auf dem Kreuz. Zwei Priester reiten vorbei und erblicken das prächtige Tier. Sie streiten mit einander um das Fell, endlich tritt es der eine dem anderen gegen Bezahlung seiner Leche ab. Dieser steigt, auf den Sattel seines Pferdes, um die Katze zu erreichen, die aber springt ihm ins Gesicht, zerkratzt ihn jämmerlich, so daß er zu Boden stürzt, und springt auf das Ross, das, schon geworden, in wilden Sätzen nach Hause rast und der Frau des Priesters einen Todes schrecken einjagt.

Der Priester hat sich mühsam erhoben und mumelt mit seinem Gefährten Teufelsbeschwörungen. Da er nicht zur Synode reiten kann, hinkt er heim und berichtet seiner Frau sein schreckliches Abenteuer. —

Die XV. Branche wird von allen gelobt. Martin (Obs. Seite 82) sagt von ihr:

"elle a un mérite littéraire incontestable, écrite dans un style simple et pur, elle fait très-bien ressortir la fausseté d'une amitié feinte..."

ibidem Toulet (S. 251): "Par la clarté et la netteté du récit, par la fraîcheur des descriptions, par le comique des situations elle rappelle tout à fait la manière de Pierre de St. Cloud..." Und S. 256:

"Évidemment l'auteur s'amuse autant que Tybert - en tous cas l'intention de parodie est plus nettement marquée ici qu'en aucun autre passage de II..."

Leo unternimmt XV außerdem noch auf Aler und Entstehung hin; auch er lobt diese Branche sehr (S. 55 ff, 65 ff). Ich glaube, man wird wohl Leo zustimmen dürfen, der XV für jünger hält, obgleich, was das Titieren betrifft, wir darin keinen sicheren Anhaltspunkt finden können, wie wir ja auch an der XIV. Branche, die nur selten und in höchst verworrenen Weise zitiert wird, konstatieren konnten.

Durch unsere Branche zieht sich, fast unmerklich, eine leise moralische Tendenz. Ausgesprochen wird sie nie, aber sie verbindet als Grundgedanke, die beiden aufeinanderfolgenden Aventüren und besteht ungefähr in der Reflexion, daß beim

ersten Vorteil so manche Freundschaft in die Brüche geht. In besondern ist die erste Episode noch eine Erläuterung des Sprichwortes: „Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein“ und die zweite erinnert uns an die Erzählung von der Haut des Bären, die man nicht verkaufen soll, ehe man ihn selber hat.

Daf aber diese leiser tendenziöse Nüance noch ganz im Hintergrunde steht, ja, noch überhaupt nicht bemerkt werden konnte, ersehen wir aus der Nachahmung von XV, der Branche XXVI, in welcher genau derselbe Stoff, aber ohne eine Spur dieser lehrhaften Nüance behandelt wird. Denn noch immer ist die Tiererzählung um ihrer selbst willen da - ist eine Moral vorhanden, so wird sie mitgenommen, ist keine da, wird sie nicht vermischt. So stark tritt jede „ästhetische Wirkungsmöglichkeit“ noch zurück, daß wir selbst dort, wo die Quelle eine lehrhafte ist, wie in der Fabel vom Raben und dem Käse in der I. Branche, in der Erzählung selbst ein völliges Zurücktreten der moralisierenden Tendenz vorfinden. Die junge Freude an der aventure selbst herrscht noch vor.

Wie XII, so ist auch XV ganz aus dem Rahmen der Kolf-Fuchs Erzählung getreten. In unsere Branche ist Tibet auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung und erweist sich nicht nur als der ebenbürtige, sondern als der überlegene Gegenspieler des Fuchses. Es ist sicher mehr als ein nur auffälliges Zusammenreffen, daß gerade in zwei so durchaus originellen Branchen Tibet eine Hauptrolle inne hat. Hier können darausschließen, daß der alte Rahmen für einen selbstständigen Künstler zu eng zu werden beginnt, daß er als abgebraucht und konventionell empfunden wird, daß er aus einem zusammenhaltenden Bande zur Fessel geworden ist. So wird die alte Tradition gesprengt: in verschiedenster Weise, wie z. B. in XXIII, wo in die Plaidgeschichte neue, unerhörte, phantastische Ereignisse förmlich mit Gewalt hineingepreßt werden; oder Nachträge lauchen auf: die Schöpfung von Fuchs und Kolf und die „Erfarne Renart“; oder aber der kühnste Regent stehen ganz neue abseits jeder Tradition stehende Abenteuer, die nur lose mit einem der beiden Haupthelden verknüpft, sich am Rumpferler Kolf-Fuchs Roman nur noch durch

flüchtige Auspielungen festhielten. Von diesen letzteren sind XII und XV die Bedeutendsten - beide durchaus originell, sehr dramatisch, voller Leben und klar und stilistisch sehr gut.

Und doch, welcher Unterschied zwischen ihnen!

Der Dichter von XII, ein *maître*, also wenigstens halbgelehrt, steht mitten in seinem Stoffe drin, er freut sich jeder Augenblickseingebung und nimmt sie ohne Rücksicht auf die Haupthandlung in sein Werk auf: z. B. ist es ganz überflüssig, daß der auf dem Pferde durchgegangene Tibert noch einmal mit dem Priester redet, oder daß Renard durch Tibert in der „astronomie“ geprüft wird. Diese unbekümmerten Gedankensprünge Richards bringen es mit sich, daß wir aus der Branche II erst richtig freuen können, wenn wir sie zum zweiten Male mit Aufmerksamkeit lesen. Es ist eben kein einheitliches Kunstprinzip vorhanden und nur das sprühende Temperament des Dichters und der starke dramatische Schwung verhelfen diesem eigenartigen Gedicht zu seiner anmutigen Wirkung.

Ganz anders ist es in Branche XV.

Auch unser Dichter ist begabt, aber in einer anderen Art. Er ist ernster, vielleicht auch fahrender, als es Richard de Lion war, als er die *vêpres Tyber* schrieb. Auch er hat einen ausgesprochenen Sinn für Humor, versteht Kontraste gut herauszuarbeiten. Aber er steht über seinem Stoff; so modelliert er ihn auf andere Weise als jener, vor allem, er ordnet alles der Haupthandlung unter. So hat diese Branche vor allen anderen den Vorzug sorgfältigen Aufbaues und unser Dichter arbeitet am deutlichsten und zielbewußt nach einem einheitlichen Kunstprinzip. Das zeigt sich besonders in der Anthropomorphisierung. Wir haben sehen können, wie sorglos Richard mit seinen Tieren umspringt - das Interesse ganz auf die Handlung selbst gerichtet, vergißt er, wer seine handelnden Personen sind und macht es auch uns bisweilen vergessen. Hier, in II, wissen wir immer, wen wir vor uns haben und die ganze Art der Darstellung erinnert uns noch am ehesten an die der Branche II.

Wie in II setzt die Handlung rasch ein: Renard geht auf Beute aus. Im Vers 11

knüpft der Dichter an die I. Branche an:

" Et si se voudroit renengier
De ce qu'il braion le banta."

Die ganze Einleitung hat ein leicht verstandesmäßiges Gepräge, eine leise Trockenheit, die uns wie eine Disposition annimmt. Schon hier sehen wir, daß der Dichter ganz klare Situationen darstellbar will - so sind wir in 10 Versen genau über die Gesinnung Renards orientiert.

Tibert wird hier nicht besonders eingeführt, wie überhaupt die Einleitung und das Auftreten Tiberts in XI zugleich lebendiger und annuitiger sind.

In den Reden zeigt sich eine leise moralisierende Tendenz wie in dem salbungsvollen "samon" Renards Vers 39-77, trotzdem aber sind sie klar und ohne Heilschweifigkeit. Der Aufbau Renards z. B. ist logisch aufgebaut:
"Fliehe nicht, gedenke Deines Treueschwurs, (denn) ich bin kein Wortbrüchiger, (denn) ich kam her, um Dich zu finden und mein Wort zu halten." (Vers 18 ff)

Nun hat der Dichter die etwas konventionelle Einleitung überwunden und wird freier. Reizend sind die Verse 29 ff:

"Tybers se tienne, si s'arreste.

Vers Renart a tienne la beste,

Les angles va fort aguisant.
 Bien s'appareille par saublant
 Que forment se voudra deffendre
 Le Renars li veult le dar leuare."

Im Vers 45 klingt das Motiv
 der Pranke an:

"Et si est il chose pravee
 Que cilz emporte la colee
 Qui s'entreuet d'autre engignier"
 und wird verstärkt durch

seine Anwendung auf einen bekannten
 Fall, Iengrin. Renard selbst weist jeden
 Gedanken an Verrätereit weit von sich: er
 hat gesehen, daß ein Verrat nur böse
 Folgen hat; er will sogar Tiber seinen
 letzten Verrat verzeihen.

Die Verse 87 ff enthalten eine
 klare Schilderung der Situation. Der
 Dichter bezieht sich, mit Renards wahre Ge-
 sinnung ein Gegensatz zu seiner Rede
 aufzudecken, dann erfolgt als äußere
 Handlung die Wiederholung des Treue-
 schwurs, dann erfahren wir die Gesin-
 nung Tiber's.

Auf dieser klaren Feststellung ab-
 ber zum Verstehen des Folgenden notwendi-
 gen Voraussetzungen baut sich die eigent-
 liche Handlung auf, der wir mit all
 der mitbrantischen Spannung folgen,

die nur in den Versen 85-100 suggeriert worden ist. Wer von den beiden wird den anderen betrügen?

Renard findet und ergreift die Kunst und hastig fragen wir mit Tiberius nach seinem Anteil. Die ausweichende Antwort Renards beruhigt unsere Zweifel keineswegs, ebensowenig wie Tiberius, der den Leckerbissen am Ort und Stelle leihen und verzehren will. Durch ein halbes Eingeständnis: „Kann wir hier bleiben, gerade wir sicher in Streit“ beruhigt Renard den Kaiser wenigstens soweit, daß er die Kunst wegtragen, d. h., die Teilung hinausschieben kann. (Vers 122 ff)

„Renart fu de l'andoille mestre :

Par le milieu aus deus la prent

Que de chascune part li prent ”

Ein hübsches, anschauliches Bild, streng tiermäßig, wie wir überhaupt seit 101 ganz in der Tierillusion gefangen sind.* Der folgende Wortwechsel und Tiberius' Art, die Kunst zu tragen, sind reizend geschildert, diese Szene ist eine der am wenigsten des ganzen Roman's Renard. Die affektierte, ja präzise Art, in der Tiberius spricht und handelt, und die

* vgl. Leo Seite 55 ff

doch nur ein Deckmantel für seine tierische
 Gier ist, ist wohl der kunstvollste Anthro-
 morphismus des ganzen Romans: (V. 128 ff.)

" 'Or est' dist il, 'graus malvaistier.
 Comment portes vous celle andaille ?
 Ke nees vous comme elle souille ?
 Par la pondre la traynes
 Et a vos deux la debaves.
 Tout le cuer m'en va andoians' "

Der feine Humor, die Malice, die
 die Verse 125-170 durchzieht, wird noch wirk-
 samer durch das völlige Zurücktreten des
 Erzählers. Es ist ja alles klar, so braucht er
 uns nichts mehr zu erklären, und wo
 noch etwas nachzutragen ist, tut er es
 kurz und unaufrichtig, wie in den
 Versen 143-47, wo er uns Bernards Gründe
 weshalb er gerne die Kunst hergibt, aus-
 führt. Über Tiberts Absichten erfahren wir
 bis zur „Katastrophe“ (Vers 186 ff.) überhaupt
 gar nichts, nur eine kurze Bemerkung in
 149 verrät uns, daß der Kater bereits irgend
 einen festen Plan gefaßt hat.

"Tybers ne fut pas petit lies.
 L'andouille prent comme affairies.
 L'un des chies en met en sa bouche,
 Puis la balance, si la caiche
 Dessus son dos comme affairier.. (149 ff.)

Der Höhepunkt der Heuchelei

leistet sich Tibert in seiner kleinen Mahnung an Renard, während alle beide nur daran denken, wie sie einander nun die Kunst bringen können: (vers 155 ff)

" 'Compains' distil, 'ainsi ferois

Et tout ainsi la parlerais,

Que elle a la terre ne touche.

Ne j'en la soule a ma bouche :

Ne la port pas vilainement .

Maint vaut un po d'affaitement?

In vers 163 erwähnt Tibert ganz oberflächlich "la crois", aber wir erfahren noch immer nicht, was kommen wird. Unsere Spannung wächst, bis zum Vers 175. Jetzt drängt sich alles zusammen: Renard, der die List bereits ahnt, das kurze schnelle Gespräch der beiden, bis in vers 185 die Situation entschieden ist. Tibert:

" As ongles a la croisse prend,

Le combat sus moult virement,

Desus un des bras s'est assis (vers 185 ff)

Tibert fordert Renard auf, zu ihm heraufzukommen, aber er kann nicht klettern, so verlangt er in höflichster Weise seinen Anteil an der Kunst, obgleich er die Nutzlosigkeit einer Bitte längst eingesehen hat. Aber Tibert erklärt die Kunst für "chose saintifiée", sie darf nur auf einem "Kreuze" oder in einem Kloster gegessen werden.

Als ein wahrer Freund darf er Renard nun seines Seelenheiles willen, nichts davon geben, aber die nächste Kunst die er findet, soll er allein erhalten.

Jetzt ist Renards Geduld zu Ende (240). Er beginnt Tibert zu duzen, was er bisher nicht, gelau hat. Die höfische Luft ist weggeblasen, ein betrogener Spitzbube faucht den andern an. Tibert selbst bleibt immer gelassen, immer voll hoffarter Höflichkeit. Vers 242 bittet Renard:

"... car m'en gietes en poi !"

So bescheiden ist er schon geworden.

Unsonst:

"Tybers a laissé le plaidier

Li agent l'andonille, a mengier.

Dans Renart voit qu'il la mengue,

Li li trouble auques la veue (249)

Renart läßt sich durch die heimliche Lauffeute des Katers soweit hinreißen, daß er einen feierlichen Eid ablegt, nicht eher von ihnen zu weichen, als bis er Tibert in seiner Gewalt hätte; * und kaum hat er den Schwur geleistet, so kommen die Hunde daher und natürlich gibt Renard Tensegeld.

* siehe die hübsche Besprechung dieser Szene bei L. Foulet, S. 257 ff.

Es lockt uns, diese lebendige und so geschickt aufgebaute Szene ein wenig genauer zu untersuchen. Worauf beruht ihr feiner Humor?

Zunächst auf dem scheinbaren Ernst, mit dem Tibert Lachen behauptet, die wir als ungerecht und unwahr erkannt haben. Die Gründe, um derentwillen er Renard die Kunst nicht geben kann, sind ungerecht; und wenn Tibert dem Benehmen Renards andere Motive unterlegt als die richtigen (die er ebenso gut kennt wie wir) so wirkt das komisch: Der Gegensatz zwischen Wahr und Falsch, noch besser, eine offensichtlich falsche Behauptung, weckt leichte Unlust; daß wir aber wissen, daß alle zwischen Wahr und Falsch unterscheiden können, löst diese Unlust wieder: wir sind in der Lage, die wahren Motive feststellen zu können und so wirkt der Gegensatz nur erheitend. Dieser Lachverhalt scheint mir besonders klar in Vers 253 ff. Renard weint aus hilfloser Kunst und Tibert sagt:

„ mouet son liès

Que vous planrez pour vos pechiez.”

Die folgende Szene erscheint mit ihrer komischen Wirkung deutlich

analog zur Löwenzug des Don Quixote*.

Unsere Erwartung wird hier wie dort immer höher gespannt, indem wir nach dem feierlichen Schwur Renards auf sein dementsprechendes Benehmen gefaßt sind, wie in der Löwenzug auf einen furchtbaren Kampf.

Auch hier ist die Steigerung hübsch durchgeführt. vers 257 sagt Renard:

„ . . . „ or n'i a plus.
Mes br neuras enor cha fus.
A tout le mains qant aurassoy
Te convendra venir par moy. ”

„O mein, Gott ist mir gnädig; hier oben ist Wasser genug in den Ritzen des Kreuzes.“
„Und doch, früher oder später mußt Du herunterkommen!“

„Ce n'ient, ce dist Tybert, 'des mois'.
„Li sera' dist Renart, 'auchois
Que sel aus soient brespasse.
'Et quar l'eüries vous jure!
Ce dist Renart 'je jur le siege
Tant que je l'aurai en mon piege.
'Or serois' dist Tybert 'dyables,
Le cils seremens n'est estables.
Mais a la crois quar l'affier:
Li sera dant miet offermes.'
Ce dist Renart 'et je l'affi
Que je ne me mourrai de cy

* s. bei F. Hinkler, d. dichterische Kunstwerk S. 76.

Tant que li sermes soit venus
 Si en serai dont miet creüz?

Vers 271 ff

Diese nachdrückliche Bekräftigung erhöht unsere Spannung sehr und sie heilt sich durch die nachdenklichen Reflexionen Tiberts vers 290 ff, ob es denn Renard sieben Jahre ohne Nahrung beim Kreuz aushalten könne. Er lässt beruhigt ihn Renard diesbezüglich: „ne vos tames“, worauf Tibert: „...; Taire m'en doi et si est drois, Mais gardes que ne vos morrais“ (297)

Die Verse 299 - 303 erwecken deutlich die Illusion zeitlicher Dauer; gewissermaßen ein Akkentschnitt, der uns zeitlichen Verlauf suggeriert:

„Tibert se laist et si mangue.

Et Renard freust et bresme

De lecherie et de fine ire.

Que que il est en tel martire,

Li ot tel chose qui l'esmaie:”

Die Hunde kommen, Renard sucht das Weile, verhält sich und verspielt von Tibert. Dieses unerwartete Verhalten Renards löst unsere Spannung in der gleichen Weise, wie das Verhalten der Löwin in der Szene des Don Quichote.

Hier sehen wir ein Verhalten des Dichters, das uns in verschiedenen Dichtern bereits begegnet ist: das verfolgte Tier wird jetzt Anthropomorphismus antkleidet. Wie die Hunde kommen, hat Renan ganz vergessen, daß er einen Rittreid geschworen hat - plötzlich streift er sein Menschenhemd ab und verschwindet, ein gejagtes Tier, aus unseren Augen, ohne sich um Tiberk weiter zu kümmern.

In der nächsten Szene findet eine Begegnung zwischen Tier und Menschen statt und hier ist die Tierillusion ausnahmslos durch geführt. Kein einziger Anthropomorphismus unterbricht die strenge Reinheitlichkeit unseres Erlebens. Die Spannung der Tierdichtung knüpft sich für uns hier nur noch an den Namen Tiberk, an die Erinnerung, daß dieser stumme, wehrhafte Kater gerade noch menschliche Züge an sich getragen hat. Selbstständig, würde diese Szene nicht stark wirken, nur dadurch daß sie auf eine andere folgt, in der Tiberk uns ein reiches Erleben vermittelt hat, hat sie die Kraft, unser Interesse zu halten. Auch sie wirkt infolge dieses „plötzlichen Nachlassens angespannter Geisteskräfte, des Wandels einer Disposition,

die auf... peinliche Eindrücke, gefaßt war,
zu einer heiteren Gleichmütigkeit" *

Unser Dichter arbeitet hervor auf die
Pointe los. Daher die ausführliche Rede
des Rufraugier (vers 378 - 95), in der er
sich bereits die „Facon“ seiner Kappe
andenkst, die er aus dem Katzenfell
machen will; daher der unständliche
Keimungsanstoß der beiden Kör-
denträger und ihre endliche Überein-
kunft, endlich die genaue Schilderung
wie der Priester schwankend auf den Fattel
seiner Mähre steigt, um den Kater zu
erreichen. Und jetzt, nach dieser absicht-
lichen Keitschweifigkeit:

„Daus Tybers vis. qu'il est drecies,
Par mal talent s'est herichies:
Escopi l'a euni le vis.
Puis done un saut, sel fier des gris,
La face li a gratinee
Jus l'abali bele levee
Li que li hateriaus derriere
Li est ferrus en la quarriere:
Par poi qu'il n'est escherveles...

(vers 449 ff)

Man sieht, gegen die frühere
Keitschweifigkeit, wie hier in fast jedem
Vers eine neue Handlung enthalten ist
Schlag auf Schlag erfolgt die Rache des

*

s. z. Winkler, d. dichterische Kunstwerk, S. 76

schmergereizten Kalers. Von seinem Fortgaloppieren auf dem scheuen Pferde und seiner streng kienmäßigen Durchführung habe ich bereits unlöslich der ähnlichen Szene in Branche II gesprochen. Das zügellose Roß reut in seinem Stall, nachdem es vorher die Frau des Priesters (Vers 467)

" La femme au prauvoire seoit

Enmi sa cour, si buchetoit

(Wie schön wirkt das Imperfectum zum Ausdruck des Behaglichen, Ahnungslosen!) an Tode erschrecks hat. Tibert entflieht und die beiden, geprellten Priester stehen ratlos am Kreuze, murmeln Teufelsbeschwörungen und bilden einen heiteren Schluss effekt in der Art, wie sie Kinkler S. 78 für den Tautippe feststellt: wir empfinden Schadenfreude, gemildert durch eine leichte Regung des Mitleids, also durch ein Miterleben in Sympathie. Das ist nicht nur der Schluss, sondern auch der allgemeine Eindruck, den die IV. Branche auf uns zurückläßt.

" Un mérite littéraire incontestable " - ja, das können wir unserer Branche wohl und ganz zuerkennen. Die Tiermenschlichung der Tiere beschränkt sich auf das geringste Maß, die ritter-

epischen Ausdrücke sind noch sparsamer
verwendet - die kitterepischen Ausdrücke,
die im Grunde genommen einen ver-
stärkten Anthropomorphismus dar-
stellen, indem sie aus dem allgemein
Menschlichen eine bestimmte Klasse
herausgreifen, also gewissermaßen
Anthropomorphismen einer höheren
Gesellschaftsschicht darstellen. So he-
greifen wir, daß unser Dichter, der sich
wie mir scheint, bemüht auf das Tier-
hafte beschränken will, die kitterepischen
Worte vermeidet, alles geschieht möglichst
anschaulich, möglichst naturgetreu,
möglichst tierhaft, jedes Tier spricht und
handelt nach seiner tierischen Indi-
vidualität, kein Glanzziehen, kein
Hesselesen, keine Erwähnung von Hän-
den, Degen, Sporen etc. Wir sehen, ein
wildes Rill Tibert ist nirgends die Rede
von einem Lenken des Pferdes. Das einzi-
ge „*minez moi a esperon*“ (Vers 182)
das Foulet als Beweis auführen will,
daß „*ces fiens barous sont montés*“ (S. 256)
ist wohl eine reine Metapher, die unse-
rem „sparsbreichs“ ganz gut entspre-
chen dürfte und gerade hier sehr hübsch
am Platze ist. Und wie gut kommt
unser Dichter ohne die kitterepischen

Handlungen aus, wie anmuthig sind die Szenen mit der Hure, wie kraftvoll und lebendig der Zweikampf von Kater und Priester erzählt!

Das Zurücktreten des Anthropomorphismus ist in der Schilderung stärker als in der direkten Rede. Denn da die Reden der Tiere so ipso schon Anthropomorphisiren sind, darf in ihnen auch eine größere Freiheit des Ausdrucke herrschen. Außerdem beruht, wie ich schon wiederholt ausführen konnte, ein großer Teil der heiteren Wirkung auf dem Gegensatz zwischen Rede und Handlung, ein Gegensatz, der uns oft gerade am deutlichsten die Spannung veranschaulichen kann, die im Tiergeheimnis verborgen liegt und so lustvoll auf uns wirken kann, und so sind die nillerepischen Ausdrücke in der direkten Rede zahlreicher, weil sie ja den rein tierhaften Handlungen in schrofferem Abstände gegenüberstehen als die allgemeinen Anthropomorphismen.

Noch ein anderes Verdienst hat unser kleines Kunstwerk: das weise Kopfhalten des Dichters zeigt sich außerdem noch im Aufbau. Alle Szenen hat er einem künstlerischen Zwecke

untergeordnet, denn der Erhöhung der Spannung; alle störenden Nebenumstände hat er so viel als möglich entfernt. Daher die große Klarheit in der Exposition: unser Verstand soll alles erkannt haben, damit nicht Zweifel oder Reflexionen unser Genießen unterbrechen. Er tut des Guten fast zu viel: Künstlerisch wäre der Schluss nach Vers 485 anzusetzen; aber der Verstand will die Lage aller beteiligten Personen restlos kennen, und so erzählt er uns noch nicht nur das Schicksal der beiden Priester, sondern auch von der Vertagung der Synode, auf die wir vollständig vergessen hatten, trotzdem, wie gesagt, in Vers 485 unsere Spannung sich gelöst hat und Tiberk Abenteuerer der Rude ist.

Logische Folgerichtigkeit, das Herausarbeiten wesentlicher Zusammenhänge, kurz, eine gewisse Verstandesmäßigkeit kann man aus der Sprache IV deutlich herausfühlen.

Fast könnte man auf einen gelehrten Dichter raten, der den strengen Aufbau antiker Fabeln vor Augen hatte - wäre nicht der gänzliche Mangel alles gelehrten Rüstzeugs und die leise

Malice, die die ganze Branche durchsieht und, so leicht sie ist, doch noch stärker hervortritt als die moralische Tendenz. Unter allen Bernarddichtern steht aufrecht und klar der Verfasser der XV. Branche vor uns, namenlos wie alle seine Gefährten und doch vor allen anderen eine künstlerische Persönlichkeit von eigenem Hellen und Können.

XXXIII. Branche.

Wieder ist Renard vor den König geladen und soll sich verantworten. Tibert verzeiht Renard seine Bosheiten, aber Grauseder, aufgestachelt von der Herme Roussel, bleibt unversöhnlich und besteht auf der Bestrafung des Fuchses. Da tritt Renard vor und verkündet, der König Yvaris trage durch ihn, Renard, dem König Koble seine einzige, reiche, rauherkundige Tochter als Gemahlin an. Niemand kennt Namen und Reich des Yvaris, so muß Renard die Antwort an ihn übernehmen. Er wird daher begnadigt, geht nach Toledo, wo er die schwarze Magie erlernt, und kehrt zu Koble zurück. Schreckliche, fabelhafte Tiere erscheinen, in ihrer Mitte die Braut, die auch nur ein Zaubersput des Fuchses ist. Isegrim, ^{bei} der Tische bedient, muß den Rest seines Felles lassen, denn die Königin will nicht in Handschuhen und Kappe bedient werden. Brun, Bri-chemer und Tibert sollen Jongleurstückchen vorführen und versagen schmachvoll. Der Schluß geht ins Tollenhafte über - aber Renard ist gerettet. —

Diese Branche ist eine der jüngsten im ganzen Roman. Martin (Observ. S. 95) sieht in ihr eine direkte Nachbildung der „Enfances Guillaume“, wo ähnliche Lauberszenen vorkommen, vermischt mit Auspielungen aus dem Sagenkreise der „table ronde“.

Toulet kann hier nur sagen: „La Branche XXIII ... renferme vers la fin des parties assez amusantes...“ (S. 477)

Leo würdigt XXIII überhaupt keiner näheren Besprechung, wenn er auch bisweilen aus ihr zitiert (S. 72)

Hier sind die Fähigkeiten Renauds ins Maßlose verzerrt, diese Branche entfernt sich am weitesten von allen von der ursprünglichen Tiersage. Hier sind am Endpunkte eines toten Geleises. Deshalb habe ich sie, trotzdem die Rolle Tiberts eine ganz unwesentliche ist, mit in den Bereich meiner Untersuchungen gezogen, weil sie gar so deutlich die Merkzeichen des Verfalles an der Stirne trägt und nur durch Zusammentragen aus allen Stoffgebieten, Nachahmungen und Entlehnungen, wenn auch nicht ungeschickt, zu einem Ganzen gekittet wurde. Der Verfasser hat eine gewisse Technik, hat die widersprechenden Elemente subändigen

verstanden, wie ein Korbflechter seine Gerten. Trotzdem haben sich die alten Mähne durchgesetzt: wieder ist das Plaid der Rahmen für alle weiteren Ereignisse, wieder erzählt Tsingrin von der Schmach, die Weib und Kind durch Reman erleiden, wieder berichtet Tiber seinen Kampf mit dem Priester.* All dies wäre bei unserer Branche nicht mehr der Erzählung wert gewesen, es ist kein rechter Grund vorhanden, die alten Geschichten, die doch ohne Einfluß auf den Gang der Handlung sind, wieder aufzuwärmen, wenn nicht der, daß die Traditionen aus diesen Geschichten hing, daß ein so farbloser Verschnitt wie der unsere, selbst unbewußt, diese überkommenen Geschichten als etwas Substantielles, Wesentliches ansieht, woran er sein Werk anknüpfen muß, damit es Lebensfähigkeit erlange.

Dagegen sind die neueren Traditionen nicht so unverzerrt. Tiber hat seine Bolentralle wohl noch inne, aber sonst seine Bedeutung verloren. Er ist wieder, was er Anfangs war, ein Tier unter Tieren und

* s. den reichen Reim in Vers 139/34

„Tuit li prestres qui fames out
 L'en lar ester lar dames sont“

höchstens in der Verdrängungsszene können wir vielleicht noch ein letztes Auswirken jener Sonderstellung sehen, in der uns Tibet früher entgegenbrachte: nie offener Feind, nie offener Freund des Fuchses, und die uns besonders in der I. Branche ein so schwankendes Bild des Kakers gezeigt hat.

Auf ein totes Geleise, saglich, hat uns XXIII geführt. Warum widerstreben uns Machwerke wie diese so sehr und nicht nur uns, sondern auch den Zeitgenossen? Denn sie ist nur in einer einzigen Handschrift überliefert, wird also wohl nicht sehr verbreitet gewesen sein. Wir müssen, um diese Abneigung zu begreifen, wieder auf das Problem der Tierdichtung selbst zurückgehen.

Unser Trieb, zu anthropomorphisieren, ist die eine Wurzel der Tierdichtung, das Ausstreben möglichster Wirklichkeitsillusion die andere. Aufällig der Besprechung der I. Branche habe ich zu zeigen versucht, daß die Grundtendenz der Tierdichtung im Prinzip eine distanzierende, episch-kontemplative ist, daß aber immer wieder auf Wirklichkeitsillusion hingearbeitet wird, so daß zwischen der festen Grundtendenz und den verschieden starken

Tendenz nach Wahrscheinlichkeit jene anmutige, wechselnde Spannung entsteht, die der Tierdichtung ihr eigentümliches Gepräge verleiht.

Nun, was Kinkler * für das Drama fordert, gilt voll und ganz auch für das Epos und besonders für die Tierdichtung: eine gewisse Notwendigkeit und Folgerichtigkeit im Handeln der Personen muß vorhanden sein. Was für Personen stehen uns hier gegenüber?

Schon in der Einleitung habe ich darauf hingewiesen, daß die erste Anthropomorphisierung dort stattgefunden hat, wo es sich um eine, Menschen und Tieren gemeinsam charakteristische Tätigkeit oder einen beiden gemeinsamen Affekt handelt: der Mensch läuft - das Tier läuft. Diese Aussage kann man nun verstärken und zwar durch Worte, die durch eine ständige Verbindung mit einem Verbum selbst dessen Gefühlswert erhalten; in unserem Fall vermittelt die Verbindung mit dem Verbum „rennen“ der Gefühlswert der Schnelligkeit ein Wort wie „spornbreich“, „Hals über Kopf“, „ventre à terre“ etc. Dadurch tritt ihre

* v. Kinkler, d. dichterische Kunstwerk, Seite 64.

ursprüngliche Bedeutung in den Hintergrund
 kann aber auch ganz verloren gehen, -
 ihre ursprüngliche Bedeutung, die oft ge-
 nug auf die Tätigkeit bestimmter Wesen
 beschränkt war. Wenn ich sage: „der Mann
 läuft spornstreichs“, so ist das bereits eine
 symbolische Übertragung; das Pferd läuft
 „entre à terre“. Die nächste Stufe ist die Ver-
 allgemeinerung dieser speziellen Ausdrücke:
 der Hase läuft „Hals über Kopf“ davon und
 ein kleiner Junge sagte mir: „j'ai tellement
 couru, vaîment entre à terre!“ Das ist
 der erste Schritt zur Anthropomorphisie-
 rung: die Bezeichnung eines tierischen Af-
 fektes oder einer Tierhandlung durch Aus-
 drücke, die menschlichen Affekten oder
 Handlungen zukamen. Auf dieser
 Stufe stand die ganz primitive Tier-
 dichtung und auf dieser Stufe steht das
 Kind: „Der Hund weint“, gib dem Hund
 zu „essen“! -

Dann erweitert sich der Kreis in-
 dem zu den gemeinsamen Handlun-
 gen und Affekten ausgesprochen mensch-
 liche, resp. tierische Dinge treten und dann
 mit den anderen analog übertragen
 wurden. Das ist die Stufe der Tierdichtung.
 Aber nicht unbeschränkt geschah dies:
 ein gewisses labiles Gleichgewicht mußte

in der reinen Tierdichtung immer bewahrt bleiben, ebenso eine gewisse „Folgerichtigkeit.“ Eine prinzipielle Unmöglichkeit findet sich in der echten Tierdichtung kaum: das anthropomorphe Tier tut nie etwas, das nicht ein Mensch wirklich fertig bringt. Der Fuchs kann klettern, aber er fliegt niemals.

Die folgende Stufe ist die Störung dieses labilen Gleichgewichtes, d. h. die Entartung. Für das Tierhafte war die Ver-menschlichung selbst schon eine Steigerung in jeder Beziehung. Diese Steigerung wird jetzt über das Menschliche hinaus in das Gebiet des Unmöglichen fortgesetzt und es tritt ein, was Kinkler sagt: „Die Spannung hört auf, wenn das Tier bloß Maske, Kostüm Kame geworden ist.“ Die andere Möglichkeit der Entartung, die rein tierhafte Tierdichtung, habe ich anläßlich der Jagdgeschichte in Branche XIII kurz besprochen.

Eine entartete Tierdichtung ist unsere Branche XXIII, die nur ein Kostüm der alten einfachen Tiere eine verwirrte

* vgl. z. Kinkler, d. Kunstproblem der Tierdichtung Seite 284 und die Anmerkung Seite 295 bezüglich des Unterschiedes zwischen „Wunderbar“ und „unmöglich“.

Tauber Geschichte vorsetzt. Unser Dichter fühlt selbst, wie wenig glaubhaft diese Geschichte ist und er bemüht sich, wenigstens oberflächlich das Unmögliche möglich erscheinen zu lassen: so läßt er Renard seine Tauberkunst in Toledo erlernt haben. Man halte sich diesbezüglich vor Augen, wie das Volksmärchen in ähnlichen Fällen arbeitet: „der gestiefelte Kater“ z. B. wird niemals zum Hexenmeister gestempelt, und wo ein Tier etwas Wunderbares an sich hat, wird es nicht vermenschlicht: „sele in streck Dich!“

Diese „Überspierung“ ist der Grund, weshalb uns diese Branche so kalt läßt: es ist keine Spannung mehr vorhanden. Der Vorgang ist ähnlich dem, wenn ich dem Fuchs „einen Browning in die Hand drücke“, * nur noch unlustweckender, weil zur Vorstellung des allzu ausschließlichen, allzu prononciert Menschlichen noch das Bewußtsein der prinzipiellen Unmöglichkeit hinzutritt.

Noch eine Verfallserscheinung möchte ich kurz erwähnen: das Aufheben der Tote. Die jüngeren Branchen sind ziemlich reich daran, während die älteren

* vgl. z. Hinkler, Kunstproblem der Tierdichtung
Seite 284

obzore Stoff nicht gerade meiden, sie aber auch nicht hervorheben.

Das sind also die Entartungsmöglichkeiten in der Tierdichtung, von denen die letztere keine prinzipielle, sondern nur eine stoffliche Entartung darstellt. Die eine ist die Steigerung des Tieres über das Menschliche hinaus zum Unmöglichen, die andere die Beschränkung auf das rein Tierhafte mit Verzicht auf jede Vermenschlichung. Für beide Entartungen bieten die jüngeren Branchen Beispiele genügend, Toten sind in den Branchen xxi, xxii enthalten. Für die erste Art, die maßlose Vergrößerung des Anthropomorphismus - eine Tendenz, welche Leo schon in ihren ersten Anfängen so heftig tadelt - ist begreiflicherweise das Gebiet stofflich viel beschränkter und daher haben wir auch nur in einer einzigen Branche, xxiii, diese Verfallserscheinung beobachten können und nach ihr wird die Entwicklung wohl kaum weiter fortgeschritten sein.

So glaube ich, konnte ich mit Recht diese Branche als am Endpunkt eines toten Geleises stehend bezeichnen.

Stilistisch ist diese Branche ganz farblos, die Tibetepisoden bieten in keiner Weise etwas Bemerkenswertes. Die Tiere sind nur noch Masken, es ist kaum ein spannendes Element vorhanden und der Stil mit seinen schleppenden Versen hat weder besondere Vorzüge noch besondere Fehler. Gegen Schluss versucht der Verfasser ein wenig Kürze in Gestalt einer absätzlichen Schlusswendung in sein Werk zu bringen, aber wir sind so sehr außerhalb eines jeden Lebensstromes, daß diese Bemerkungen des Königs nur kaum ein Augenblickslächeln abnützen können.

Wie gesagt: eine Entartungserscheinung, eine interessante Hifbildung ist unsere Branche xxiii - aber kein Kunstwerk.

XXVI. Branche.

Renard kommt von Persent und knüpft auf vier Tiere, Hasen, Füchse, Eichhörnchen und „frenuz“, die nun eine gefundene Wurst spielen. Beim Herannahen des Gefürchteten fliehen alle und die Katze rettet sich mit der Wurst auf ein Kreuz. Vergeblich sucht Renard nach einem Ausweg, um die Wurst zu erlangen. Endlich hat er einen guten Einfall: er steigt auf das Querbrett unter dem Kreuz und springt blitzschnell herunter:

„Thiebert“ dit il, „avez veüe?“

„Et qui est ce, Renard, qu'avez pris?“

„Par den, ci a une soris“ (vers 108)

Tibert fährt herein, die Wurst fällt zu Boden, Renard packt sie und verschwindet mit ein paar höhnischen Worten.

Martin (Obs. S. 98) sagt: „Cette branche a été composée par un jongleur mécontent de la branche IV qui raconte que Renard avait été dupé par Tybert“.

Faulel sagt (S. 484) diese Branche sehr spät an - nur noch ganz oberflächlich ist sie mit dem eigentlichen Roman verbunden.

Leo (Seite 56, 67) bemerkt, daß XVI nicht
 nur ein Gegenstück zu XV darstellt, son-
 dern außerdem noch auf die Fabel vom
 Rabe und Käse zurückgeht, also auf
 Branche II. Er, der gerne der Katze ihr
 Recht als ursprüngliches und dem alten
 Sagenkreise angehöriges Tier streitig ma-
 chen will, stützt sich hauptsächlich auf
 diese Branche neben XV, um nachzuwei-
 sen, daß alle Kletterabenteuer Tiberts
 verknappte Vogelgeschichten seien, spricht
 aber selbst nur von einer „Wahrscheinlich-
 keit.“ Mir scheint diese Annahme nicht
 sehr überzeugend; es können ebenso gut
 die Vögel, soweit sie nicht, wie der Rabe,
 aus der Antike übernommen sind,
 neu eingeführt sein; ich wenigstens fin-
 de in der mesange, in Droïe, in escaffe
 Hubert keine auf hohes Alter deutenden
 Lüge, wie ich auch glaube, daß es dem
 primitiven Menschen erst viel später
 einfiel, Vögel zu anthropomorphisie-
 ren, als vierfüßige Tiere, in deren Wesen
 eine Ähnlichkeit mit dem Menschen
 leichter zu erkennen war. Tibert ist mit
 in den ältesten Branches, er erscheint
 zur selben Zeit in der Renarddichtung
 wie die Vögel und immer als kräftiger
 Gegenspieler des Fuchses, da wird es kaum

möglich sein, ihn nicht mit dem alten
Lagegut zu rechnen.

XXVI zeigt die Form vierspäter
Branchen (XV, XVIII, XIX, XX, XXI); die Darstel-
lung ist kurz und gedrungen, mit
knapper Einleitung und ebensolchem
Schluß, folgt also darin so ziemlich
ihrer Vorlage. Besonders leistet unser
Dichter nirgends, ihm ist sowohl die
feine Malice wie auch die fast un-
merkliche Lehrhaftigkeit von XV ent-
gangen.

Hier ist Tibert der Unterliegende.
Der schlauere Fuchs, der alle Tiere überlistet,
hat dem schlaueren Kalb gegenüber,
der sich nicht nur selber nicht krellen
läßt, sondern auch seinerseits den Fuchs
überlistet; jetzt ist es aber dahin ge-
kommen, daß Renard selbst das
schlaueste aller Tiere, Tibert überhölpelt.

Der Anfang ist bereits typisch:
Das einfache Kreuz, das wir in XI nur
durch Tiberts Erwähnung kennen
lernen, hat hier eine ganze Räuber-
geschichte hervangerufen. Die folgen-
den Verse 20 ff sind unverständlich:
warum ist das Brettspiel in den Stein
eingeritzt, wenn ein Holzbrett da ist?
Und „les deux crois?“ Vielleicht hätte

die Lücke nur aus der Verlegenheit helfen können.

Für die Unfähigkeit unseres Dichters sprechen auch die vielen Versfülle (z. B. Vers 8, 26, 41 etc.) und das nichtsagende Hin- und Hergerede zwischen Renard und Tibet, in dem wohl das schalkhafte Wechselgespräch von II nachgeahmt werden soll, ohne daß es wie jenes einem bestimmten künstlerischen Zwecke dient. Wo eine Verwechslung stattfindet, ist sie ebenfalls ohne irgend ein Kunstprinzip durchgeführt. Die vier Brettspielenden Tiere sind ganz schemenhaft, von einem weiß man nicht einmal, was es sein soll; beim Herauswachen des Fuchses stehen sie auf Knurren wiedersehen aneinander, wobei eines der Tiere plötzlich einen anderen Namen trägt, und trotzdem mindestens drei von ihnen klauern können, ist dennoch die Kata die einzige, welche sich auf diese Weise rettet.¹⁾ Also von irgend einer Anschaulichkeit ist keine Rede.

Den Trick Renards führt Faulel Seite 485 auf eine damals gangbare

* s. Tilander, Remarques, S. 183

¹⁾ vgl. hierzu Leo, Seite 63.

Redensart zurück: „Toujours le chat revient
à ses saisis“.

Diese Branche hat ebenso wenig die
Vorzüge des alten, einfachen, wie die
des neueren Stils, der Anschaulichkeit
und klare, naturgetreue Beobachtung
liebt. Vielleicht kann man noch das
gänzliche Fehlen aller literarischen
Ausdrücke erwähnen, was möglicher-
weise dem Einfluß von IV zuzuschreiben
ist, worin ein Zurücktreten dieser Aus-
drücke feststellen konnten.

Besser als der Anfang ist der Schluß,
der eines gewissen Schwanges nicht
ganz entbehrt. Die Verse 93-100 zeigen
uns den Fuchs in seiner zitternden
Gier: je länger er die Kunst sieht, desto
besser gefällt sie ihm - endlich greift
er zur List, führt sie rasch entschlossen
aus und die Katze fällt hinein.

Tibert bleibt bravig auf seinem Kreuz
sitzen, während Renard ihm ins
in Erinnerung ruft, wie sehr er ihm
seinerzeit im Erbarren und ein
Stückchen Kunst auflehnte, ohne Erhö-
rung zu finden. Er leugnet (Vers 131)
jede Verwandtschaft mit ihm, den er
(Vers 74) „bien d'auz esin“ nannte und:
„Ici prant ceste branche fine“ -

Unser Mitspiel wird in dieser Branche kaum erweckt. Gleich anfangs reißt der Zusammenhang mehrmals: Renard kommt von Jessoent und sieht das Kreuz; der Faden reißt, wir springen über zur Geschichte des Kreuzes, die uns gar nicht interessiert; dann kehren wir nicht etwa zu Renard zurück, sondern bleiben bei den vier Tieren. Kein geschickterer Dichter hätte diese Tiere so eingeführt, als ob Renard sie keine Kreuz erblickt und beobachtet hätte. Nachdem wir Renard infolgedessen fast vergessen haben, taucht er Vers 57 unvermuthet auf, wir erfahren nicht einmal, ob zufällig oder weil er die Tiere doch erspäht hatte. Unser Verstand ist nicht beruhigt, die notwendigsten logischen Voraussetzungen fehlen, so setzt unser Mitspiel nicht ein. Die List Renards ist so ungeschickt vorbereitet, daß wir nicht in Spannung geraten - wie gut ist dagegen in XV der Beleg der Katze, nämlich das Hin- aufklettern, aus langer Hand vorbe- reitet; so daß wir in der Lösung unserer Erwartung ein deutliches Lustgefühl empfinden können!

In der Hand eines geschickte-

ren Mannes hätte dieses Fabel zu einem
hübschen kleinen Kunstwerk werden
können. Aber unserem Verfasser können
wir kein literarisches Verdienst zu-
erkennen, er war alles, nur kein Dichter.
Was er war, hat Martin treffend
zusammengefaßt: "un jongleur,
mécontent de la branche XV"

Aber "mécontentement" über eine Dichtung
genügt nicht, um sie zu über-
treffen.

Schluß.

In den sehr Brauchen, die ich, ausschließlich der darin enthaltenen Tierepisoden untersucht habe, konnten wir mehrere Typen oder Variationen der Tierdichtung feststellen.

1. Eine einzige, XIII führt uns in ihrem ersten Teil den Fuchs als keines Tier, als ein Exemplar seiner Species vor.
2. Einige Brauchen, wie I, XIV, XV, XXVI lassen das ritterepische Element ganz auswickeln und beschränken auch die allgemeinen Anthropomorphismen auf ein gewisses Maß, indem sie sie z. B. nur innerhalb der direkten Rede anwenden.
3. Die Brauchen I, II und III sind Pseud-erzählungen, haben also durch den Rahmen eine gewisse Hölizung zu ritterepischen Anthropomorphismen, die nach und nach mit größerer Freiheit auftreten.
4. Eine ins Maßlose gehende Tiermenschlichung der Tiere, die hier nur noch Masken für Menschen sind, tritt uns im zweiten Teil von XIII und in Branche XXIII entgegen. Eine andere Branche, XII,

zeigt uns eine sehr weitgehende Verwischung, aber ohne ritterepische Elemente, die, wo sie vorhanden sind, zurücktreten, da die Tendenz dieser Branche von allen übrigen sehr verschieden ist.

Keine unserer Branchen ist ausgesprochen lehrhaft oder satirisch, trotzdem mehrere die Stoffe antiker Fabeln übernommen haben. Koch ist die badenständige Tierdichtung literarisch zu jung, zu sehr noch um ihrer selbst willen beliebt, als daß sie schon Zweckdichtung werden könnte. Koch ist das Interesse an Renard und Isegrim zu lebendig, als daß nicht eine abgeschlossene Moral unbenutzt unter dem Tisch liege, noch verhindern zuviel feine Adern und Äderchen das fließende volkstümliche Gut mit seinen gefarbenen literarischen Brüdern.

Aber ein freunder Gast beginnt sich vorsichtig einzuschleichen: gewisse Anzeichen verkündigen uns die Satire. Koch sind nur ihre Vorläufer da: harmloser Spott, eine leise Malice, ein lachendes, anzügliche Hinmurmeln, wie es dem leichteren Charakter der Tierdichtung angemessen ist. Die Satire selbst und ihre

stehende Schärfe werden erst zu einer späteren Zeit schwarz, dergleichen den alten Stamm überwuchern.

Anläßlich meiner Besprechungen zu den einzelnen Branchen habe ich das Meiste meiner Beobachtungen bereits erledigt. Wenn man sich dann noch die Frage stellen will, ob die verschiedenen Arten der Behandlung dieser Tierstoffe Zufälligkeiten oder aber durch verschiedene Zeiten, Orte u. dgl. bedingt sind, so kann man darauf kaum mit Sicherheit antworten. Denn das Hauptinteresse jener Zeit gehörte der höfischen Dichtung, die gewissermaßen in einem mächtigen Strame dahinfloß, die höfische Dichtung, von der ja auch so viel in unsere bescheidene Tierdichtung gesickert ist. Sie war immer unter einem Drucke - der gelehrten Dichtung einerseits, der höfischen Epik anderseits, immer abhängig von einer von beiden und von dem Publikum, an das sie sich wandte. Der Jongleur, der von Renard erzählt, mußte jedem bringen, was ihm behagte: dem vilain ein groteskes fabel, dem Provinzadelmann, der sich über seine verfeinerten Landesgenossen in Traie oder Arras ärgerte, ein übermütiges

Spallstücklein über Herrengunst und Minne-
spiel am Hofe, dem Able eine gewürzte
Anekdote über ein geliebte Kollegen. Kaum
einer wagte, Renard in seinem Reiche zu
lassen, nur ein besonders Selbstständiger,
der Autor von II, hat Renard und Tiber
allein nur ihrer selbst willen geliebt und
aus der verachteten „matere“ ein feines
kleines Kunstwerk geschmiedet.

Somit hat Renard immer ein Röcklein
anziehen müssen, um Einlaß zu erlan-
gen - bis einmal einer den Spieß umdreh-
te, einen Mann aus seinem Kreise be-
schrieb und ihm das Tell unseres alten,
immer hungrigen heister Reineke um-
hängte und das war das Ende der
reinen, echten, zwecklosen Tierdichtung,
deren größtes Denkmal der allfranzo-
sische Roman de Renart ist.

Kenes in Bezug auf Zeit und
Ort der Entstehung, oder hinsichtlich
der Verfasser kann uns also die Unter-
suchung der Tibersepisode nicht lehren.
Die Tendenz, Tiber immer mehr in den
Vordergrund zu ziehen, deckt sich in ihrer
Entwicklung mit dem von Leo und Foulet
angesetzten Alter der Bräutchen.

Zum Schluß möchte ich noch
eines hervorheben: Wenn wir an die Tier-

dichtung denken, so steht fast immer nur die didaktische oder satirische Dichtung vor unserem geistigen Auge: „Die Tierdichtung ist meist Zweckdichtung, satirische oder lehrhafte Dichtung: Den verschiedenen Zweckmässen sind aber natürlich verschiedene Mittel angemessen.“¹⁾

In diesem Falle steht sie also unter dem Drucke eines festumrissenen Zweckes, Das „Künderbare des vernenschlichten Tieres“ ist für uns nur noch „Symbol für unser eigenes unerfülltes Wollen, unsere eigene ungestillte Sehnsucht, unser eigenes Verhalten der Natur gegenüber.“²⁾

- Was daher Winkler über die Tierdichtung sagt, beschränkt er selbst sofort auf die didaktische Tierdichtung.³⁾ Wie erklärt es sich dann, daß sie so früh aufgehört hat, um ihrer selbst willen gepflegt zu werden, daß sie nur noch lehrhaften oder satirischen Zwecken diene?

Ich nehme an, es ist deshalb der Fall, weil die Tierdichtung selbst bereits eine Fortbildung, eine Modifizierung darstellt und zwar der ältesten, primitivsten

¹⁾ v. Winkler, das Kunstproblem d. Tierdichtung, S. 286

²⁾ v. Winkler, a. a. O. Seite 294

³⁾ vgl. v. Winkler, das dichterische Kunstwerk S. 93

Prosaerzählung, des Märchens, mit dem sie ja das „Kinderbare“, in ihren Anfängen auch die Eigenschaft zeitlicher und räumlicher Unbestimmtheit gemein hatte, welches alles sie von dem großen Epos, das an Namen und Orten fest verankert war, schied. Erst nach und nach sind diese beiden Gegenwärtigen epischer Dichtung einander näher gekommen, durch eine gemeinsame äußere Form mit einander verbunden.

Aber ursprünglich ist die Tierdichtung ein nach einer bestimmten Richtung hin ausgestaltetes Märchen; wie dieses verlegt sie das Geschehen in eine andere, von der unseren verschiedene Atmosphäre, in das Gebiet des Kinderbaren, nur entfernt sie sich von ihm, indem sie das Kinderbare auf die Vermenschlichung der Tiere reduziert. Als reine Tierdichtung kann sie sich nicht lange halten; zwitтерhaft, wie sie ist, entartet sie bald, entweder, indem sie wieder zum Märchen zurückkehrt (Branche XXIII!) oder, indem sie im Epos untertaucht (Branche XI, XXIII!) So wird sie immer mehr Maske und Kostüm, um andere Ereignisse in etwas veränderter, distanzierender Manier

darzustellen. Einerseits ist sie ein Mittel, um eine allgemeine Erfahrung zu veranschaulichen, wobei das „Kunderbare“, das „Wegfallen der gemeinen Wirklichkeit“ die Hauptrolle spielt; anderseits Mittel, um Zustände, die einem Dichter affektiv sehr nahe gehen, ihm beibringen, empören, seinen schwächlichen Lärm, sein Hahngelächter erregen, in allgemein gültigen symbolischen Form darzustellen, wo die Tierdichtung ihrer starken Distanzierung wegen so geeignet erscheint. „Im Tierbilde würde aber jeder gleich in seiner Art in seiner Auffassung, die Verhältnisse in seinem Lande innerlich erleben können, ohne irgendwie an die Verhältnisse erinnert zu werden, die zur Latenz des zufälligen Ausstoß und die Anregung gegeben“¹⁾

Am Schlusse meiner Ausführungen möchte ich noch einmal auf die Definition zurückkommen, in die Kinkler das Wesen der Tierdichtung zusammengefaßt hat: „Im allgemeinen aber kann man wohl sagen, daß es bei der Tierdichtung

* v. Kinkler, das Kunstproblem der Tierdichtung

¹⁾ v. Kinkler, a a O. S. 303

eben auf jene wechselnde, eigenbümliche, gleichzeitig trennende und verbindende Spannung zwischen dem genießenden Menschen und dem Tier der Dichtung ankommt, die für jenen noch nicht, da ist, wenn das Tier ihm bloß als Tier mit bloß tierischen Trieben und Motiven (nicht anthropomorphisiert) vorgestellt wird, und die für ihn nicht mehr, da ist, wenn das Tier bloß äußerliche Maske, Kostüm für bloß Menschliches geworden ist." Und wenn wir dieser "Spannung" bis in ihre letzten Wurzeln nachforschen, so kommt uns die Erkenntnis, daß sie letzten Endes im Prinzip dieselbe Spannung ist, die wir dem Märchen von dem sieben Geißlein, dem Froschkönig, dem sieben Schwänen oder der in eine Rose verwandelten Prinzessin entgegenbringen.