

Erich Auerbach

Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie

2., ergänzte Auflage

Herausgegeben von
Matthias Bormuth und
Martin Vialon

Studienausgabe



narr\franck
e\alte
mpto

Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie – Studienausgabe



Erich Auerbach

Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie

2., ergänzte Auflage

Herausgegeben und ergänzt um Aufsätze, Primärbibliographie
und Nachwort von Matthias Bormuth und Martin Vialon

Studienausgabe

narr\ f
ranck
e\atte
mpto

In memoriam

Süheyla Artemel (1930–2018)

Umschlagabbildung: Erich Auerbach (1930): Bildarchiv Foto Marburg, Philipps-Universität Marburg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2021 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Internet: www.narr.de

eMail: info@narr.de

Satz: pagina GmbH, Tübingen
CPI books GmbH, Leck

ISBN 978-3-7720-8756-1 (Print)
ISBN 978-3-7720-5756-4 (ePDF)
ISBN 978-3-7720-0154-3 (ePub)



Inhalt

Einleitung	9
AUFSÄTZE	
<i>Sacrae scripturae sermo humilis</i> (1941)	23
Über das altfranzösische <i>Leodegarlied</i> (1957)	29
Über das Persönliche in der Wirkung des heiligen Franz von Assisi (1927)	35
Franz von Assisi in der <i>Komödie</i> (1944)	44
<i>Figura</i> (1938)	55
Figurative texts illustrating certain passages of Dante's <i>Commedia</i> (1946)	91
Typological symbolism in medieval literature (1952)	107
Dante und Vergil (1931)	113
Dante's prayer to the Virgin and earlier eulogies (1949/50)	121
Dante's addresses to the reader (1953/54)	143
Nathan und Johannes Chrysostomus (1951)	153
Passio als Leidenschaft (1941)	158
Entdeckung Dantes in der Romantik (1929)	172
Der Schriftsteller Montaigne (1932)	180
Racine und die Leidenschaften (1926)	191
Über Pascals politische Theorie (1941)	199
Vico und Herder (1932)	216

Giambattista Vico und die Idee der Philologie (1936)	226
Vico und der Volksgeist (1955)	235
Sprachliche Beiträge zur Erklärung der <i>Scienza nuova</i> von G. B. Vico (1937)	243
Vico's contribution to literary criticism (1958)	251
Vico and aesthetic historicism (1949)	257
Baudelaires <i>Fleurs du Mal</i> und das Erhabene (1951)	265
Über den historischen Ort Rousseaus (1932)	281
Marcel Proust: Der Roman von der verlorenen Zeit (1927)	286
Philologie der Weltliteratur (1952)	291
BESPRECHUNGEN	
Charles S. Singleton: An Essay on the <i>Vita Nuova</i> (1950)	303
Luigi Valli: Il linguaggio segreto di Dante e dei «Fedeli d'amore» (1928)	305
Francis Ferguson: Dante's Drama of the Mind (1954/5)	308
Hans Rabow: Die «Asolanischen Gespräche» des Pietro Bembo (1934)	311
Giambattista Vico: La Scienza Nuova (1931)	313
Gustave Cohen: Le théâtre en France au moyen âge (1932)	315
Hugo Friedrich: Montaigne (1951)	316
Fritz Schalk: Einleitung in die Enzyklopädie der französischen Aufklärung (1938)	318
Paul Binswanger: Die ästhetische Problematik Flauberts (1937)	321
Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter (1950)	324
Leonardo Olschki: Die romanischen Literaturen des Mittelalters (1933)	332
Leo Spitzer: Romanische Stil- und Literarstudien (1932)	336

Leo Spitzer: Essays in Historical Semantics (1948)	339
René Wellek: A History of Modern Criticism: 1750–1950 (1955)	349
ERGÄNZUNGEN DER NEUAUFLAGE	
Vicos Auseinandersetzung mit Descartes (1921)	361
Giambattista Vico (1922)	377
Vico (1929)	381
Romantik und Realismus (1933)	383
Erich Auerbach – Primärbibliographie: Werke (1913–1958) und Briefe (1923–1957)	393
Vorwort: Zur Geschichte von Erich Auerbachs Primärbibliographie	393
1. Monographien	399
2. Aufsatzbände	399
3. Einleitungen, Vorreden, Vor- und Nachworte	400
4. Aufsätze und bisher unbekannte Typoskripte	400
5. Rezensionen	404
6. Übersetzungen	406
7. Ältere und neuere Aufsatzbände und Einzelessays	406
8. Briefsammlungen und Einzelbriefe	408
Nachwort: Erich Auerbach – Kulturphilosoph im Exil	412
Editorische Anmerkung und Dank	441
Nachwort zur Studienausgabe	443
Personenregister	444
Sachregister	453

Einleitung

Überblickt man die Laufbahn von Erich Auerbach (1892–1957), die 1921 mit der Schrift *Zur Technik der Frührenaissance novelle in Italien und Frankreich* begann, um 1957 mit dem Buch *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter* zu endigen, so merkt man, wie früh ein stetiger Plan, ein fester Wille sich gebildet hatten, und wird in der stets erkennbaren Verkettung seiner Hauptmotive die ganze Richtung jener so faszinierenden philologischen und schriftstellerischen Kraft, die ihm mitgegeben war, vorausbestimmt sehen. «Das Fach, das ich vertrete, die romanische Philologie», sagt er in einem seiner Aufsätze, «ist einer der kleineren Äste vom Baum des romantischen Historismus, der gleichsam im Vorübergehen die Romania als Sinnganzes erlebte.» Und er selbst bildete eins der echten Lebenszentren der Romanistik, als deren Gegenstand ihm mehrere trotz der gemeinsamen Romanität verschiedene und durch das gemeinsame Substrat der antikisch-christlichen Gesinnung auch mit dem deutschen verbundene Völker galten. In sich selbst und an seinem persönlichen Beispiel stellte er das «perspektivische und historische Bewußtsein vom Europäertum» klar vor uns hin, mit gleicher Intensität die antike und mittelalterliche wie die letzten Formen moderner Literaturen umfassend. Daß in dem Maß, in dem die Erde zusammenwächst, die synthetische und perspektivistische Tätigkeit sich erweitern müsse, und daß der «rasch fortschreitende Ausgleichsprozeß», «der Zerfall der inneren Grundlagen nationalen Daseins» den Begriff der Weltliteratur zugleich verwirklichen und zerstören müsse, war ihm selbst in seinen letzten Jahren bewußt. In dem späten Aufsatz *Philologie der Weltliteratur* merkt man, wie eine Reihenfolge neuer Eindrücke ihn aus dem europäischen Kreis, in dem er sich bisher bewegt hatte, in neue und unbekannte Weiten zu locken schien. Auf dem Höhepunkt seiner Produktion, am Abend seines Lebens sah er eine neue Strömung ihren Ursprung nehmen, und zurückblickend auf sein in sich abgeschlossenes, in der Größe des Entwurfs, in der einheitlichen Grundrichtung, die er von Anfang an festgehalten hat, vollendetes Werk wandte er sich noch neuen Fragen und neuen Aufgaben zu, die eine veränderte Lage stellen. Die Erde, nicht mehr die Nation, schien ihm die «philologische Heimat» zu werden.

Aber die bekanntesten Werke *Dante als Dichter der irdischen Welt* (erste Aufl. Berlin, 1929) – *Mimesis, Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (erste Aufl. Bern, 1946) – *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts* (erste Aufl. München, 1933), das schon genannte posthume Buch und die Sammlung der Aufsätze, die wir dem Leser vorlegen, bestimmt jener «historische Perspektivismus», der dank einer seltenen Heiterkeit der Betrachtung und Kunst der Darstellung sich den verschiedensten Stoffen und Stimmungen der europäischen Literatur unterworfen hat. Niemals wollte er solchen Perspektivismus, von dem er oft und oft in seinen Schriften spricht, eklektisch verstanden wissen. Denn über die dargestellten Gestalten, über die behandelten Themen erhebt das Auge sich zu dem Darstellenden, der Raum, in dem er sich bewegt, «ist nicht nur das Außen, sondern die Welt der Menschen, zu der er selbst gehört». Dieses Vicosche Motiv – daß alle Formen des Menschlichen sich *dentro le modificazioni della medesima nostra mente umana* wieder-

finden lassen – hat sich so tief in Auerbach eingeprägt, daß er seit seiner Ausgabe der *Scienza nuova (Die Neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker)*, erste Aufl. München, 1924) immer wieder zu Vico geführt wurde, dem er durch den innersten Zug seiner Natur verwandter war als irgendeinem andern Philosophen. Vicosche Motive umgaben ihn überall, so daß die Bahn einer Forschung vorgezeichnet war, die aus den Erscheinungen selbst die immer nur provisorischen «elastischen» Ordnungskategorien schöpfte, deren sie bedurfte. Der Idee der Vicoschen Philologie, die alle geschichtlich-humanistischen Fächer in sich schließt und deren klassifikatorischer Geist den Zusammenhang des Gesamtverlaufs der Menschengeschichte ergründen möchte, blieb Auerbach stets verpflichtet, ohne doch Vicos Vorurteil – Vicos fruchtbares Vorurteil – von der poetischen Überlegenheit der «Urzeiten» zu teilen. Erst hier endet die Verwandtschaft zwischen ihm und Vico, endet jenes tiefe Verständnis, jene stete Wechselwirkung zweier verwandter NATUREN.

Die andauernde Beschäftigung mit Vico, mit Dante mußte Auerbach auf einen universalhistorischen, auf einen systematischen Weg weisen; die umfassende Anschauung verschiedener Epochen, die er besaß, mußte ihn da bestärken. Sein Blick ruhte nicht nur auf Werken der Kunst, haftete nicht am Einzelwerk als solchem, sondern drang zu Kräften und Energien, die hinter den Erscheinungen lagen, und tendierte dazu, von einem Phänomen aus den Umkreis verwandter Anschauungen und Gefühle und ihre Entwicklung zu beschreiben. Allein sein Ausgangspunkt war nicht das Allgemeine, sondern das Einzelphänomen, ein «überschaubarer Kreis von Phänomenen», deren Interpretation solche Strahlkraft besitzt, daß sie allmählich einen größeren Bezirk erschließt. Doch zunächst richtet sich der Blick, befriedigt in der künstlerischen Anschauung, abstrahierend von der ursächlichen Verkettung der Erscheinungen, von ihrem Entstehen, auf den ungeteilten Eindruck des Ganzen, und die Methode – es kann auch die der Stilforschung oder der Wortforschung sein – erlaubt in der Ausarbeitung den Gesichtskreis zu erweitern, um «bedeutende Vorgänge der inneren Geschichte auf weitem Hintergrunde synthetisch und suggestiv vorzustellen».

Tatsächlich liegt das Schwergewicht seiner Forschung in dem Ausgangspunkt vom Einzelnen – aber es ist ein Ausgangspunkt, der stets zum Allgemeinen trägt. So geht die Schrift über das französische Publikum des 17. Jahrhunderts von den Ausdrücken *le public, la cour et la ville, le peuple et la cour* aus. *La cour et la ville* wird schließlich der charakteristische Terminus, in dem ein bestimmtes Publikum gesetzt ist, das aus dem ständisch nicht sicher gebundenen, funktionslos gewordenen Adel und dem Bürgertum gebildet ist. Das Bürgertum geht im Beruf so wenig auf, daß es mit der politisch machtlosen Aristokratie im Glauben an das neue Bildungsideal der *honnêteté* sich zur Gemeinschaft, eben zum gebildeten Publikum zusammenschließen konnte. Ob man nun angesichts der neuen Funktion im Ganzen, die den Ständen zufiel, von einem Funktionswechsel oder von einem Funktionsloswerden von Adel und Bürgertum spricht¹ – in dem neu gebildeten Publikum sammelt sich das Normbewußtsein der französischen Klassik, und darum wirkt es selbst als sichtbare

1 Cf. Werner Krauss, *Die Träger der klassischen Gesinnung im 17. Jahrhundert*, in: *Ges. Aufsätze zur Sprach- und Literaturwissenschaft*, Frankfurt 1946, und die ergänzenden Bemerkungen zum Wortgebrauch in meiner Besprechung in *Romanische Forschungen*, Bd. 67 (1955), 174ff., und bei Auerbach selbst in *Literatursprache und Publikum ... 1. c.* 255.

lebendige Norm. Denn in der Ablehnung bestimmter Formen der Preziosität, der religiösen Heuchelei, in der Bindung an die *bien-séance* und an die neue Philosophie gehorcht das Publikum einem Gesetz des Maßes, das im Zusammenstimmen von Normen und Formen besteht, die respektvoll zu beachten auch die bourgeois im Parterre sich stets verpflichtet fühlen. Darum ist das Parterre nicht das Volk, wohl aber eine Schicht, die hervorragend geeignet war, mit der höheren höfischen Gesellschaft innerlich zu verschmelzen. Weil in beiden kein ständisch bestimmbarer Geist herrschend war, ergab sich aus dem Zusammenklang der in der Vereinzelung nicht wirksamen Kräfte eine neue Organisation des Lebens. Hier wird die geistige Situation einer Epoche zur Entfaltung gebracht, man sieht sich, Aug in Auge, der großen dichterisch-kritischen Bewegung der Zeit gegenüber und sieht durch das Medium der Wörter alle ihre Züge gesammelt konzentriert.

Ein ähnliches Beispiel bietet der Aufsatz *Über Pascals politische Theorie*, der von dem Fragment der *Pensées* ausgeht, das von der Schwäche des Rechts handelt. Das Fragment fesselt den Leser durch das Gleichgewicht von Anschauung und Form, durch eine Diktion, die so sehr Pascal ist, daß sie Anzeichen einer ganz neuen Art inneren Aneignens zu sein scheint, einer «einzigartigen Verbindung von Logik, Rhetorik und Leidenschaft». In den Pascalschen Gedanken treffen verschiedene Entwicklungslinien zusammen, und zwar Montaignes die Gesetze auf die Gewohnheit reduzierende Ansicht mit der Lehre von Port-Royal über die ursprüngliche Verderbnis der menschlichen Natur. Die Verbindung beider ist das Medium, in dem Pascals Gedanke sich entwickelt. Sein Haß gegen die menschliche Natur, seine Entlarvung des menschlichen Rechts als gesetztem und bösem und seine Anerkennung dieses bösen Rechts als des einzigen zu Recht bestehenden, zeigen die für das behandelte Fragment charakteristische Motivverflechtung, ja die Durchdringung seines Denkens mit Montaigneschen und kirchlich-theologischen Vorstellungen. Die Pascalsche Theorie ist der Ausdruck dafür, daß die Passivität des Christen gegenüber der bösen Welt die notwendige Begleiterscheinung seines Sündenbewußtseins ist, und zugleich tritt in der schrittweisen Enthüllung der Begriffe von Macht und Recht der für das 17. Jahrhundert in Frankreich so charakteristische Augustinismus² in Erscheinung, der das Bild des Menschen, das die Philosophie entworfen hat, verwandelnd umdeutet, indem er es unter die allgemeine Wirklichkeit christlicher Heilsordnung stellt. In der Analyse der Motive nimmt Auerbach nicht nur auf den im Wesen von Pascals Person und in der politischen Welt des 17. Jahrhunderts angelegten Weg der Erkenntnis Bezug, er zeigt gleichzeitig die Nachwirkung philosophischer und theologischer Begriffe als eine innere Bestimmung des christlichen Lebens. Erscheint so die böse Welt, in deren blinde Zufälle das Dasein gebannt ist, als die Schranke, die den Menschen von jeder Aktivität trennen müßte, so steht – doch nur scheinbar – einer solchen Erkenntnis der positive Kampf der *Lettres provinciales* gegenüber. Der Pamphletist ist nämlich das Werkzeug Gottes, dessen Wille im Sieg oder in der Niederlage der Wahrheit zum Vorschein kommt. Der Aufsatz bietet ein vorzügliches Beispiel der Interpretationskunst: in allen Formulierungen verlieren wir das Fragment nicht aus den Augen, es wird nur seinem Gehalt nach immer wieder neu gefaßt und in anderer

2 Siehe J. Dagens, *Le XVIIe siècle, siècle de Saint-Augustin* (Cahiers de l'association internationale des études françaises, 1953, 31ff.).

Beleuchtung gesehen – es diente als Ausgangspunkt für eine umfassende Deutung, die wesentliche Bezirke Pascalschen Denkens berührte.

Der Pascalanalyse methodisch verwandt ist der Aufsatz über *Baudelaires Fleurs du Mal und das Erhabene*. Im Licht der Anschauung zeigen sich die Dinge am besten, und deswegen geht die Interpretation – wie die Kunsthistorie von einem Bild – von dem vierten der Spleengedichte Baudelaires aus, dessen charakteristisches Merkmal ist, daß es ein frühes Beispiel tragischer Darstellung des Niederen und Würdelosen bietet.³ In dieser Richtung lag ein scharfer Gegensatz gegen alle Romantik, aber auch gegen jede Beschreibung des Körperlich-Geschlechtlichen im leichten Stil. Indem die weitausgreifenden Beziehungen der *Fleurs du Mal* zum Realistisch-Gräßlichen und zum Sinnlichen mit einem aus erhabenen Quellen der Phantasie geschöpften Inhalt erfüllt werden, entsteht ein ganz neuer Stil, der mit dem Anfang einer Universalität verflochten war. Einer Universalität, die, antik-christlichem, klassischem wie romantischem Denken unbekannt, einen Resonanzboden ergeben mußte, dessen Bereich unendlich war. Als ein Künstler erscheint Baudelaire, dessen Visionen einer künstlichen Sinnlichkeit christlichem Geist entgegenwirkten und die Literatur des Jahrhunderts in andere Bahnen gelenkt haben. Es ist, als ob ein Vorhang sich gehoben hätte und wir nun in eine Welt sehen würden, in der sich ein ganz neues Verhältnis anbahnt zwischen dem Niederen, dem Elend und dem Erhabenen, den letzten Dingen – eine *complexio oppositorum*, doch nicht mehr gebunden an die Vorherrschaft der Transzendenz ... Formale Analyse der individuellen Form und Erscheinung und systematische Perspektive ergänzen einander in dem Aufsatz, der die Trennungslinien zwischen der Kunst Baudelaires und der früherer Zeiten zieht und erkennen läßt, warum man in den *Fleurs du Mal* den Anstoß zu neuer künstlerischer Orientierung suchen muß.

Hier, aber auch in den wortgeschichtlichen Studien über figura, humilis, passio oder gloria passionis,⁴ und in jedem Kapitel der *Mimesis* hat die Methode der Anschauung das Höchste erreicht, um, vom Einzelnen ausgehend, Gliederung, Verteilung und Struktur aufzufassen, geschichtlich bestimmte Individualitäten zu erkennen, die allen Richtungen etwas aufprägten, um oft in der Fülle verwandter oder entgegengesetzter Beziehungen die Deutung zu gewinnen. Die Beschreibung der Phänomene enthält noch nicht die Interpretation, bringt aber ihren anschaulichen Gehalt zur Geltung, in einer Art von Vorverständnis, die eine explizite Erklärung vorbereitet.

In jene die Linien der Forschung weit ausdehnende Verfahren – sie sind zusammengezogen in der *Introduction aux études de philologie romane* (erste Aufl. Frankfurt, 1949) – fügt sich früh ein soziologischer Zug. Seit seiner Erstlingsarbeit interessierte Auerbach die Herkunft der Schriftsteller und die Zusammensetzung ihres Publikums. So wurde er Meister auf einem Gebiet, das an der Peripherie der Philologie zu liegen schien Soziologie mit Phi-

³ Mit Recht erinnert zur Erklärung des ersten Verses dieses Gedichtes «Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle» J. Prévert, *Baudelaire, Essai sur l'inspiration et la création poétique*, Paris 1953, 156ff., an Goya, dessen Zeichnung *La mort qui tente de soulever son tombeau Baudelaire* beschrieben hatte.

⁴ Siehe dazu jetzt auch A. Kuhn, *Lat. passio im Galloromanischen* (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 3, 1955), Natalicium Jax, Bd. 1, 189ff., und A. J. Vermeulen, *The Semantic Development of Gloria in Early-Christian Latin*, Nijmegen 1956 (Latinitas Christianorum Primaera, Studia ad sermonem latinum Christianum pertinentia).

logie und Stilkritik verbindend, dachte er stets an die Wirkung eines Autors auf die Leser, die oft erst unter dem Eindruck eines bedeutenden Textes sich zu einem «Publikum» zusammenschlossen. Verschiedene Leserkreise treten in den Schriften Auerbachs mit scharfer Bestimmtheit heraus: das mittelalterliche Publikum, das gebildete des französischen 17. Jahrhunderts, das moderne, das so oft der einigenden Formung durch den Autor zu widerstreben scheint, das «abendländische und seine Sprache». Dadurch entsteht der geschichtliche Konnex eines Schriftstellers mit einer bestimmten Gedanken- und Gefühlswelt, und in isolierte Texte strömen die gesellschaftlichen Quellen, als ob die jeweilige «Öffentlichkeit» Sprache und Literatur nie aus ihrem Bann entlassen könnte.

So vergleicht er Petronius mit Gregor von Tours:⁵ jener ein «gebildeter und großer Herr, der seinesgleichen mit allem Raffinement eine Posse vorführt», dieser hat nichts anderes zur Verfügung als «sein ... schülerhaft gewordenes Latein; er hat keine Register, die er ziehen, kein Publikum, auf das er mit einer ungewohnten Würze, einer neuen Stilvariante wirken könnte». Oder es wird aus der Tatsache, daß keine grundsätzlichen Verschiedenheiten im Bildungsstand der Laienbevölkerung bestanden, auf den «volkstümlichen» Charakter der *Chansons de geste* geschlossen: «Diese Dichtung handelt zwar ausschließlich von den Taten der feudalen Oberschicht, aber sie wendet sich ohne Zweifel an das Volk.» Umgekehrt konnte das Ideal des höfischen Romans, in dem «das Funktionelle, geschichtlich Wirkliche des Standes verschwiegen wird», sich ganz verschiedenen Lagen, ganz verschiedenen Zeiten anpassen. Und im *Decamerone* gestaltet sich die wahre Geselligkeit dank einer Fülle von Beziehungen, die an das entsprechende antike Genus, an den antiken Liebesroman, die *fabula milesiaca* erinnert. In allen Anregungen liegt eine Wechselwirkung vor, das *bel parlare* zieht den Hörenden in Mitleidenschaft und wirkt zurück auf den Erzähler. «Das ist nicht verwunderlich», bemerkt Auerbach, «da die Einstellung des Schriftstellers zu seinem Gegenstand, und die Publikumsschicht, für die das Werk bestimmt ist, sich in beiden Epochen ziemlich genau entsprechen». Wiederum ist Rabelais zwar «volkstümlich», «da man jederzeit einem ungebildeten Publikum, sofern es seine Sprache versteht, mit seinen Geschichten große Freude machen kann, aber die eigentlichen Adressaten seines Werkes sind die Angehörigen einer geistigen Elite, nicht das Volk». Nicht jenes Volk, an das sich die reformatorische Publizistik gewandt hat, die sich stets – so in Theodore de Bèze – von den *façons esloignées du commun* der Humanisten distanziert hat. Montaigne ist schließlich der erste Schriftsteller, der für eine Schicht von Gebildeten schrieb, die die fachliche Spezialisierung perhorreszierten und sich auch beruflich nicht festlegen wollten – «an dem Erfolg der Essais erwies das gebildete Publikum zum ersten Mal seine Existenz. Montaigne schreibt nicht für einen bestimmten Stand, nicht für ein bestimmtes Fachgebiet, nicht für ‚das Volk‘, nicht für die Christen; er schreibt für keine Partei; er fühlt sich nicht als Dichter: er schreibt das erste Buch der laienhaften Selbstbesinnung, und siehe da, es gab Menschen, Männer und Frauen, die sich als Adressaten empfanden.» Wir erkennen schon an diesen Beispielen die Fruchtbarkeit des Prinzips, das die Wechselwirkung von Autor und Leser ins Auge faßt und zugleich den möglichen dialektischen Charakter des Publikumsbegriffes: wir können auf ein volkstümliches, ein ständisch bestimmtes Publikum treffen,

5 Siehe zur Gregor von Tours-Interpretation: G. Vinay, *Letteratura mediolatina, Metodi e problemi*, Studi medievali V (1964), 213ff.

aber auch auf ein Publikum, das erst entsteht dank der persönlichen und schriftstellerischen Wirkung eines Autors, der ein neues Lebensideal ausspricht. Doch auch im elisabethanischen Theater des 16. Jahrhunderts enthüllt sich, daß Stoffe aus allen Ländern den Stimmlungsreiz des Fremden für das englische Publikum um 1600 enthielten. Die Poesie zog dank dem schon dem 6. Jahrhundert eigentümlichen «hohen Maß von perspektivisch-historischem Bewußtsein» die verschiedensten Kräfte und Regionen an sich, die entgegengesetzten Welten von Ideen drängten sich in die Phantasie der Dichter. Unter solchen Bedingungen stand das antike Theater nicht. «Der Kreis seiner Gegenstände war zu beschränkt, weil das antike Publikum andere Kultur- und Lebenskreise als den eigenen nicht als gleichwertig und nicht als beachtenswerten künstlerischen Gegenstand ansah.» Die poetische Phantasie kann in ihren Strom aufnehmen, was dem Geschmack einer Zeit, einer Gesellschaft entspricht oder Töne eines elementaren Empfindungslabens, Formen des Ausdrucks finden, die, unzeitgemäß zunächst, erst in einer späteren Generation auf ein aufnahmefähiges Publikum treffen. Wenn sich Autor und Publikum nur in der Peripherie ihres Wesens anziehen, eine neue Kunst des Anschauens und Gestaltens erst im Zug einer späteren Entwicklung verwirklicht wird, dann mischt sich in den Flug der Phantasie vieler Schriftsteller des 19. Jahrhunderts der unbezwingliche Haß gegen die Verständnislosigkeit des Publikums – bei Stendhal, Baudelaire, den Goncourts.⁶ Ihre kritische Stimmung haben spätere Generationen in sich aufgenommen und in Einsichten, in unzeitgemäßen Betrachtungen, in kritischen Analysen ihrer Gegenwart verdeutlicht. Stendhal dachte nur an die *happy few*, Kierkegaard nur an jenen Einzelnen, den er «mit Freude und Dankbarkeit seinen Leser nannte». Diese Seite eines systematischen Widerspruchs gegen die Zeit wurde bis heute auf die mannigfachste Weise beleuchtet und fortgeführt, aber seine Grundlinien an keinem Punkte ausgelöscht.

Auerbachs Gesichtspunkt, das heißt die Frage nach dem Verhältnis von Autor und Publikum, den wir, ihn etwas ergänzend, beschrieben haben, leitete aber zu einer Reihe von neuen Fragen, denen das Dantebuch schon präludierte, und die in zahlreichen Aufsätzen zur *Divina Commedia* sowie in seinem letzten Buch über *Literatursprache und Publikum* zu einer organischen Fortsetzung führten. Hier fand er den Leitfaden für die Erweiterung seiner Einsicht. Ob er Dantes Anreden an den Leser analysiert und zeigt, wie sie als eine Form christlicher Beschwörung sich von der antiken Apostrophe unterscheiden, ob er in einem Vergleich der Camillaepisode aus Vergil mit dem entsprechenden Stück des hundertfünfzig Jahre späteren altfranzösischen *Enéas* zugleich Wandlungen des hohen Stils und die veränderte Gesellschaftsschicht im Auge hat, an die sich der mittelalterliche Dichter wendet, wenn er die Ovidsche Liebeskasuistik aufnimmt – überall ist der Ton angeschlagen, der vielfach weiterklingt in dem kühnen Entwurf über das abendländische Publikum und seine Sprache, in dem umfassende Gesichtspunkte hervortreten: Struktur des römischen Publikums, und – als die nationalen Sprachen ihre Selbständigkeit gegenüber dem Latein erlangt hatten – Entstehung einer neuen Gesellschaftsschicht, die auch durch eine bestimmte Summe literarischer Anschauungen und Gefühle bestimmt war. Die Analyse führt

⁶ Hinzuzufügen wäre, daß dem polemischen, das Publikum beschimpfenden Vorwort Goncourts in *Germinie Lacerteux* ein ähnliches von Chamfort präludiert. Siehe Chamfort, *Maximes et Pensées, Caractères et Anecdotes*, éd. P. Grosclaude, Paris 1953, Bd. 1, 75ff.

zu dem Punkt, an dem der mächtige Schatten der auseinandergleitenden antiken Welt schwindet und die lateinische Literatur aufhört «antikisch zu sein», dafür aber mit vielen Fasern in die werdenden Vulgärsprachen hineinragt, von denen sie erst seit der karolingischen Reform sich wieder zu lösen beginnt. Es ist eine Übergangszeit, in der die stilumbildende Kraft des spätantiken und frühmittelalterlichen Lateins und der Vulgärsprachen einen neuartigen Ausdruck geschaffen hat und in der das In-, Neben- und Durcheinander vieler Formen zu immer neuen Formulierungen führt. Doch erst als sich wieder eine Minorität von Gebildeten mit eigenem Pulsschlag und oft auch mit realer Organisation findet, ist nach einer Jahrhunderte währenden Pause, in der das Latein Sondersprache der Liturgie und der Kanzleien war, wieder eine Gesittung erreicht, die sich mit der antiken vergleichen läßt. Auerbachs soziologische Frage nach Zusammensetzung und Funktion des Publikums verschiedener Epochen trifft stets mit einer stilkritischen zusammen. Wieviel Verständnis er im Umkreis der Dichtung zeigt, ist bekannt: schon in dem Dantebuch hat er in einer sich stets auf gleicher Höhe haltenden Diktion entdeckt, wie das poetische und individuelle Moment der *vita nuova* das Konventionelle des *dolce stil nuovo* überwiegt; sein feines Ohr, seine künstlerische Empfänglichkeit vernahmen den zauberhaften, verborgenen Ton von Dantes Jugendgedicht.

Von der Meisterschaft, einen Text zu analysieren, legen schon die Aufsätze beredtes Zeugnis ab. Aber man versteht sie besser, wenn man sie im Zusammenhang mit der *Mimesis*, mit der Geschichtskonstruktion und Selbstinterpretation des Autors liest und sich zu seinen theoretischen Voraussetzungen zurückführen läßt. Dann erkennt man, daß jede Einzelinterpretation als Teil des umfassenden Planes gedacht ist, die die «Anschabung von einem Geschichtsverlauf», eine paradigmatische Anschauung vom Menschengeschick, enthalten soll. In der *Mimesis* stehen die Textproben am Eingang jedes Kapitels, aber nicht, um zur Erfassung ihrer individuellen Form eine begründete Theorie für die immanente Stilforschung aufzustellen, sondern um durch eine Hermeneutik, in der literarische, stilistische, geschichtliche Probleme sich unlösbar verschlingen, ihre Farben zu erhalten. Leicht fügt eine Linie des Gedankens sich an die andere, bis wie spontan die Lösung sich heraushebt. In seltenem Grad wurde hier die Philologie dank einer verführerischen Gabe der Interpretation zur nachschaffenden Kunst des Verstehens, die ihre Wurzeln in die deutsche Tradition senkt. «Mimesis», so sagt Auerbach, «versucht Europa zu verstehen, aber es ist nicht nur wegen der Sprache ein deutsches Buch. Wer die Struktur der Geisteswissenschaften in den verschiedenen Ländern ein wenig kennt, sieht das sofort. Es ist aus den Motiven und Methoden der deutschen Geistesgeschichte und Philologie erwachsen, und wäre in keiner anderen Tradition denkbar als in der der deutschen Romantik und Hegels, und es wäre nie geschrieben worden ohne die Einwirkungen, die ich in meiner Jugend in Deutschland erfahren habe.»⁷

Wir versuchen, die Linien von Auerbachs Geschichtskonstruktion zu umschreiben, das gestaltende Prinzip zu kennzeichnen, das sich in jedem seiner Aufsätze, in jedem Kapitel der *Mimesis* auswirkt. Denn die Idee des Ganzen wird gerade durch die Verkettung der einander bedingenden Phänomene sichtbar. Die Schlüsselbegriffe, deren Auerbach sich immer wieder bedient, sind die der Stiltrennung und Stilmischung. Vergleicht man nämlich

7 *Epilegomena zu Mimesis*, Romanische Forschungen, Bd. 65 (1954), 1ff.

die verschiedenen Interpretationen, die die Wirklichkeit in der Geschichte gefunden hat, so treten immer schärfere Grundformen heraus, an welche die Literatur in allem Wechsel und in aller Vielgestaltigkeit unlöslich gebunden zu sein scheint. Die antike Theorie von den Höhenlagen des Stils, denen bestimmte Gattungen entsprechen müssen, eine Theorie, für die jeder Klassizismus, im besonderen der französische des 17. Jahrhunderts, eine neue Resonanz schafft, steht in scharfem Gegensatz zu dem mittelalterlichen «Realismus», und diese Antithetik dient dazu, die Eigentümlichkeit beider Wirklichkeitsdarstellungen durch den Kontrast um so deutlicher zu bezeichnen. Im mittelalterlichen Realismus, in den typologischen Anspielungen der *Divina Commedia*, von denen mehrere Artikel dieses Bandes handeln, werden zeitlich und kausal weit voneinander entfernte Ereignisse miteinander verknüpft. Die typologische Interpretation löst jedes von ihnen aus dem Zusammenhang, in dem es geschah, heraus, und verknüpft sie durch einen gemeinsamen Sinn.

Alle irdischen Formen der menschlichen Gestalten sind Spiegelungen des Heilsplanes: Cato von Utica zum Beispiel, der Selbstmörder, der sein Leben für die politische Freiheit gegeben hat und zum Wächter am Fuße des Purgatoriums bestellt ist, präfiguriert die christliche Freiheit. Der irdische Cato, der nicht zur Allegorie wird, sondern wie jede andere Gestalt der *Divina Commedia* – auch Vergil – in seiner geschichtlichen Konkretion erhalten bleibt, war eine *figura*, eine *umbra futurorum*, und der im Purgatorio erscheinende ist die Erfüllung jenes figürlichen Vorgangs.

Sofern aber die figurale Darstellung in der Leidengeschichte Christi ihre Grundlage hat, wird der höchste Gegenstand in der Sprache der humilitas, im *sermo piscatorius* behandelt und damit die Voraussetzung geschaffen für jene mittelalterliche Stilmischung, in der das Erhabene und das Niedrige ineinanderfließen. Die *Divina Commedia* ist dafür das große Beispiel. In ihr werden dem Sinnlichen keine Fesseln mehr auferlegt, und überall, wo man im Mittelalter im Kreis derselben Denk- und Anschauungsweise steht, wird das Alltägliche nicht verschmäht, und vom niederen Stil kann nur cum grano salis gesprochen werden – ist es doch ein Stil, der sich ständig ins Tiefste und Höchste fortsetzen und hinüberwirken kann in den erhabenen und religiösen Gedankenkreis. Allerdings ist das Band einer die alltägliche, ökonomische und gesellschaftlich-politische Wirklichkeit unter dem Gesichtspunkt ernster Nachahmung umspannenden Zielsetzung erst den modernen Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts eigen. Schien früher die antike stil trennende Literatur nur wie eine Station auf dem Weg zu einer figuralen, stil verschmelzenden, so führt jetzt die Darstellung aus dem Mittelalter zur Moderne wie zu einem Gipfel, so daß frühere Kunstformen fast wie Schatten wirken, die von der Modernität überglänzt werden.

Der Inhalt der *Mimesis* wie aller Schriften Auerbachs besteht zu einem Teil in einer bestimmten Blickrichtung, durch die alle Literatur in eine neue Behandlung gerückt wird und damit auch eine neue Gestalt gewinnt. Denn wenn es ihm auch fern lag, eine vollständige Geschichte des abendländischen Realismus zu schreiben, so kann seine Darstellung doch eine historische mit systematischer Absicht genannt werden. Seine Beispiele mögen beliebige sein – «weit eher nach zufälliger Begegnung als nach genauer Absicht ausgewählt» –, universal ist gleichwohl der Anspruch, daß die Grundmotive seiner Geschichte der Wirklichkeitsdarstellung «sich an jedem beliebigen realistischen Text aufweisen lassen müßten», und es ist – auch wenn der Begriff Wirklichkeit viele Empfindungen in Bewegung versetzt und mangels endgültiger Präzisierung aus dem Kontext verstanden werden muß

– doch ein wesentlicher Fortschritt, daß die Mannigfaltigkeit verschiedener Wirklichkeitsdarstellungen durch neue geistige Medien erblickt wird.

Die Art, wie dies geschieht, ist jedoch keineswegs die deduktive. Es wird keinerlei Theorie oder Prinzip an die Spitze der Untersuchung gestellt. Kein Leser kommt wohl auf den Gedanken, daß die Untersuchung «*Mimesis*» überschrieben sein könnte,⁸ und man wird auch erst zum Schluß auf den Titel verwiesen. Für die Darstellung im ganzen ist charakteristisch, daß alle ihre Gedanken an eine Anschaugung anknüpfen, die aus dem Eindruck einer Quelle, eines literarischen Textes hervorgeht. Denn jedes Kapitel nimmt seinen Ausgangspunkt von einem Text, der dem Leser im Original – und sofern es sich um antike oder mittelalterliche Texte handelt, im Interesse des erhofften gebildeten Publikums auch in Übersetzung – mitgeteilt wird. Diese Texte erfüllen dieselbe Funktion wie Illustrationen in einem kunsthistorischen Werk und wirken wie von der Darstellung abstreibbare, auch in sich ruhende Bilder oder Zeichnungen. Kennt man das ganze Buch, so wird man verschiedene Kapitel miteinander vergleichen, aufeinander beziehen, miteinander einen wollen, aber man kann auch jedes für sich lesen wie ein Gebilde sui generis, das lediglich aus seinem eigenen Gestaltungsprinzip heraus verstanden werden kann. Und in den Interpretationen treten die Kraft der ästhetischen Phantasie, die freie Beweglichkeit des Autors, der keinen Terminus zur Schablone erstarrten läßt, sich jeder neuen Aufgabe differenzierend anpaßt und jeden Text bis in seine feinsten inhaltlichen wie stilistischen Nuancen und Abschattungen zugliedert, auf das glücklichste hervor: vergessene oder selten gelesene Texte wie Ammianus Marcellinus, Gregor von Tours werden dank der stets unpolemischen, lautlosen und diskreten Meisterschaft des Autors lebendig, andere, wie Petronius, werden nicht nur vorzüglich interpretiert, sondern mit einer Eleganz und Delikatesse in die Berliner Mundart übertragen, deren Heinse, hierin schwerfällig, nicht fähig gewesen wäre.

Die Gegenüberstellung des homerischen und des alttestamentlichen Stils dient als Einleitung und Ausgangspunkt. Verkörpern sie doch Grundtypen, deren sachliches Widerspiel oder Korrelat man in der späteren Literatur antreffen wird. So entfernt Homer auch vom Prinzip der Stiltrennung ist – sein «idyllisch-friedlicher» Realismus bleibt doch scharf geschieden von dem tragischen des Alten Testaments, in dem die «beiden Bezirke des Erhabenen und des Alltäglichen nicht nur tatsächlich ungetrennt, sondern grundsätzlich untrennbar sind». Die stiltrennende antike Literatur wird aber nicht in die Untersuchung einbezogen.⁹ Auerbach beginnt unmittelbar mit Petronius, Tacitus, Apuleius und Ammianus Marcellinus. Denn so verschieden auch diese Autoren sind, sie scheinen ihm doch geeint zu sein durch die Art, wie sie die niedere Welt von der höheren scheiden. Erst am Ende der antiken Kultur, in der konkreten und rohen Wiedergabe des Sinnlichen bei Gregor von Tours, wird die Umbildung vorbereitet, kraft der das *genus humile* später, in der stilischenden christlichen Literatur, nicht mehr als nachträglich und abgeleitet, sondern als

8 Dazu S. K. Koller, *Die Mimesis in der Antike, Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954.

9 Insofern sind Einwände berechtigt, die an den von Platon gedichteten philosophischen Mimus erinnern: Sokrates war eine erhabene Gestalt und gehörte seiner äußeren Erscheinung nach der niederen Welt der Komödie an. Ebenso vereinte die Bukolik das Hohe mit dem Niedrigen. Siehe A. Kuhn, *Literaturgeschichte als Geschichtsphilosophie*, in: Philos. Rundschau 1964, XI, 232, 237. Zur Interpretation der antiken Literatur siehe L. Edelstein, Modern Language Notes, Bd. 65, 1950, 426ff., und O. Regenbogen, *Kleine Schriften*, München 1961, 600ff.

objektive selbständige Kraft angesehen wird. Selbst im späten Mittelalter, besonders in Frankreich, kann die christliche Stilmischung in der Form eines Realismus wirksam sein, den Auerbach «kreatürlich» nennt. Er meint damit, exemplifizierend an Antoine de la Sale, Villon, ja sogar noch an Montaigne, einen Realismus, der, ohne seine Herkunft aus dem christlichen verleugnen zu können, sich doch vom christlichen Ordnungsgedanken emanzipiert hat: «Das irdische Leben wird weit wirksamer gegen den irdischen Verfall und gegen den irdischen Tod abgesetzt als gegen das ewige Heil.»

Demgegenüber steht die ritterliche, die höfische Dichtung unter einem andern Gesetz. Die feudale Standesethik der *Chansons de geste*, die Sublimierung der Liebe in den Romanen *Chrétiens de Troyes* bilden keine gemeinsame Beziehungsebene für Gegensätze, die im Denkkraum des christlichen Realismus leicht beisammen wohnen konnten. Sie wirken wie ein Präludium jener Stiltrennung des französischen 17. Jahrhunderts, die viele Züge trägt, die der antiken und auch der höfischen Literatur eignen. Komödie und Tragödie sind hier keineswegs eine unmittelbare Ausstrahlung der Wirklichkeit. Die Personen stehen ihr vielmehr wie isoliert, kontrastierend gegenüber, losgelöst von den Gegebenheiten des täglichen und menschlich-kreatürlichen Lebens. Es ist als ob sie innerhalb der Voraussetzungen der antiken, der höfischen Literatur das Recht eines neuen Faktors erweisen wollten. Insofern eine systematische Reaktion auf Rabelais, Montaigne, Shakespeare, die für die zuströmende Fülle des Stoffes auch eine selbständige bewegliche Form gefunden haben, die Proportionen, Bezirke, Stile in einem perspektivischen Bewußtsein durcheinanderwirbelt, dessen freier Weiterbildung erst der Historismus im 19. Jahrhundert zugänglich ist. Denn nur wenige wachsen wie der in seiner Zeit isolierte Saint-Simon über die Grenzen des 17. Jahrhunderts hinaus, und nur die Fragestellung eines einzigen Schriftstellers, nämlich Rousseaus, barg in sich den Konflikt, der im Fortgang der Entwicklung immer deutlicher die konkrete Gesellschaft zum Problem macht. Diese nicht auf Grund eines idealen Musters, sondern aus ihren eigenen historisch-ökonomischen Voraussetzungen zu begreifen, wird Aufgabe des Historismus und des modernen «realistischen» Romans von Stendhal und Balzac bis zu Flaubert und Zola.

Auf einem so langen Weg hat der Autor uns in die eigene Zeit geführt, deren Wirklichkeitsdarstellung er an Stellen aus Virginia Woolfs Roman *To the Lighthouse* und aus Marcel Proust untersucht. Daß alles, was hier gesagt wird, durch das Medium eines spiegelnden Bewußtseins wieder erscheint, eines vielfältigen Bewußtseins, das sich frei in die Tiefe der Zeit bewegt, dies erscheint ihm als das Charakteristikum der Moderne, in der ein neues Ganzes sich bilden könnte und hinter deren Theorie und Kraft der Gestaltung ein differenziertes Gefühl für die Wirklichkeit steht, etwas Neues und Elementares, das sie über die Grenzen der frühen Literatur hinausführt: «... die Wirklichkeitsfülle und Lebenstiefe jedes Augenblicks, dem man sich absichtslos hingibt.»

Wie die einzelnen Kapitel der *Mimesis* und der *Literatursprache*, so haben auch die miteinander verbundenen Aufsätze ihren Einheitspunkt in der Entwicklung jenes perspektivischen Historismus, dessen Einwirkung Auerbach erfahren und den er – Meineckes Historismusbuch ergänzend – in der Interpretation der abendländischen Literatur neu zu begründen versucht hat. Verschiedene neue Prinzipien sind in dieser Interpretation erfaßt: die Verbindung der antiken und der modernen Literatur durch einen einmütigen Zusammenhang, Kombination der stilkritischen Analyse mit der soziologischen, Erschließung der

Einheit der Wirklichkeitsauffassung in der Breite einer Periode und im Sinn des Verlaufs der geschichtlichen Entwicklung, so daß jede einzelne Erscheinung zugleich in ihrer Zeit und in ihrer Bedeutung als einem Moment im Ganzen des universalhistorischen Zusammenhangs verstanden werden konnte. Und nicht zuletzt die stets fühlbare Wechselwirkung des Interpreten zum geistigen und politischen Leben der eigenen Zeit, in der alle Grundsätze, ja die Zukunft Europas selber ins Wanken geraten sind. Daß der Einheit eines geschlossenen Systems manche Opfer gebracht werden mußten, daß manche Epochen und Literaturen – wie die deutsche des 17. Jahrhunderts, die englische, die spanische, die russische – übergangen oder nur streifend berührt werden konnten, kann bei einem Werk, das so weite Räume und Zeiten umspannt und so viele bewunderungswürdige Blicke enthält, nicht überraschen. Denn stand die Methode mit vielen verwandten Prinzipien der Soziologie¹⁰ in Verbindung, so hat der Wirklichkeitsbegriff nicht die Geschlossenheit, die ihm mit allen Tatsachen die Geschichte in überzeugenden Einklang setzen könnte. – Und nach Auerbachs Begriff der Geschichte fällt schließlich der Schwerpunkt derselben in jene Darstellung, die das Leben unmittelbar auf die gesellschaftlich-ökonomische politische Wirklichkeit bezieht, die im 19. Jahrhundert zur Geltung kam. Die Macht ihrer Energie, ihre Beherrschung des zeitgenössischen Daseins bewegt ihn so sehr, daß das Verhältnis des Lesers zur Moderne in solchem Grade angeregt wird, daß andere Epochen in eine historische Ferne treten, als ob auch ihre Zeit und Umgebung dem Maßstab der Gegenwart unterworfen seien. Aber die gestaltende Macht des Don Quijote, der jede Bedingtheit der Person durch Zeit oder Milieu ironisiert,¹¹ die ekstatische Form spanischer Mystik, der glänzende Ausbau des goldenen Zeitalters in Spanien ist durch andere, entgegengesetzte Auffassungen von Wirklichkeit bedingt. Jedoch ihre Bedeutung, ihr mächtiges Wachstum gehörten nicht neben die Konfiguration der Entwicklung von *Mimesis*, die in der Beschreibung der Verzweigung und Wechselwirkung vieler geistiger Bewegungen anmuten kann wie die reiche Bewegung des handelnden Lebens selbst.

Fritz Schalk

10 Man denke an die Arbeiten von L. Schücking, Groethuysen, H. Baron, oder A. Hirsch, *Bürgertum und Barock im deutschen Roman, Zur Entstehungsgeschichte des bürgerlichen Weltbildes*, Köln 1957 u.ä.

11 Siehe dazu besonders A. Castro, *Hacia Cervantes*, Madrid 1957, sowie die (gegenüber der letzten spanischen Ausgabe erweiterte) französische Ausgabe seines Buches: *Réalité de l'Espagne*, Paris 1963. Die neuere Forschung hat in letzter Zeit immer mehr darauf hingewiesen, wie in den «realistischen» Darstellungen von Balzac, Zola und ihren Nachfolgern Personen und Geschehnisse charakterisiert werden durch das Mitspielen einer ungeheuren, alles ins Gigantische verschiebenden Phantasie, die die Masse der «dargestellten Wirklichkeit» verrückt und sich in einer Fülle von Ausdrücken beruhigt, in denen sie die Übertreibung in vollen Zügen auskostet. Die Theorie des realistischen und naturalistischen Romans, seine dokumentarische Absicht werden in der Praxis oft bis zum letzten Rest verflüchtigt. S. dazu A. Béguin, *Balzac lu et relu*, Paris 1965, und zur Problematik des Wirklichkeitsbegriffs E. Heller, *Die realistische Täuschung*, in: *Die Reise der Kunst ins Innere und andere Essays*, Frankfurt 1966.

AUFSÄTZE

Sacrae scripturae sermo humilis (1941)

En commentant le vers Inf. 2, 56 *e comminciommi a dir soave e piana* qui se rapporte au langage de Béatrice, Benvenuto Rambaldi da Imola , qui écrit dans la seconde moitié du XIV^e siècle, s'explique ainsi : *et bene dicit, quia sermo divinus est suavis et planus, non altus et superbus sicut Virgilii et poetarum.* Cette distinction faite entre le style de la sagesse divine et celui des grands poètes de l'antiquité nous rappelle toute une tradition chrétienne. Tandis que le mot *suavis* est d'un emploi assez vague et général, au moins sous l'angle de la distinction des *genera dicendi*,¹ le mot *planus* a toujours exprimé le langage simple, populaire, compréhensible à tous, donc le plus bas des trois styles dans l'échelle de la théorie classique. C'est, dans la tradition de l'éloquence, le contraire à la fois du style docte, du style figuré et du style sublime et pathétique. Saint Ambroise, dans un passage de *Isaac vel Anima* 7, 57, cité par Forcellini, s.v. *planus*, dit que le sage qui veut expliquer quelque chose d'obscur, tout en possédant pleinement les forces de l'éloquence et de la science, *condescendit tamen ad eorum inscitiam qui non intelligunt, et simplici atque planiore atque usitato sermone utitur, ut possit intelligi* ; et un peu plus tard il combine, dans le même sens, *planior* avec *humilior*.² Ce serait donc, selon Benvenuto, un style simple, populaire, humble, indocte dont se sert Béatrice en énonçant les vérités éternelles de la foi et de la sagesse divine. Mais cela est-il possible ? La théologie, qui contient les mystères les plus sublimes et les plus cachés à l'entendement commun, comme celui de la Trinité ou celui de la rédemption, peut-elle se servir d'un genre de langage qui, dans l'usage ancien, n'était admis que pour des sujets bassement réalistes tels que la comédie, ou pour le discours judiciaire, mais seulement quand il s'agissait d'affaires privées et d'intérêts d'argent ?

Dante lui-même, quand il parle de sa Comédie dont le sujet est des plus sublimes – le sort des âmes après la mort, la justice de Dieu révélée – s'exprime parfois d'une manière qui rappelle l'idée de son commentateur Benvenuto ; pour désigner son poème, il se sert du mot *commedia*, tandis qu'en parlant de l'*Énéide* il dit à Virgile : *l'alta tua tragedia*. Dans un passage souvent cité de la lettre à Cangrande, il explique ce choix du titre par deux considérations : c'est une comédie d'abord parce que la fin en est heureuse, et ensuite parce que son style est bas et humble: *remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et mulierculae comunicant*. De prime abord il peut sembler que la seconde considération ne se rapporte qu'à l'emploi de la langue italienne ; mais ce n'est pas ainsi qu'il faut comprendre, car Dante lui-même a créé le style sublime en langue italienne, autant dans la théorie du *De Vulgari Eloquentia* que dans la pratique des grandes Canzoni ; c'est lui précisément qui a créé l'idée du *Vulgare illustre* et qui est le fondateur de ce qu'on appelle l'humanisme en langue vulgaire. Donc il est loin de regarder chaque œuvre comme étant de style bas du

1 Toutefois, il s'emploie souvent pour désigner la condescendance de l'Écriture sainte qui veut persuader par la douceur et par la beauté sensible. Voir Bernard de Clairvaux, In *Canticorum* 1, § 5: *eloquii suavitatis*.

2 Voir déjà Quintilien, livre 8, fin du 5^e chapitre, où il dit en parlant des adversaires d'un style trop brillant : *nihil probantes nisi planum et humile et sine conatu.*

seul fait qu'elle est écrite en langue maternelle et non en latin. Les paroles sur le style bas et humble de la *Divine Comédie* ne se rapportent pas à l'emploi de la langue italienne, mais bien au choix des mots bas et au réalisme fort poussé dans beaucoup de parties du poème³ – deux choses qui lui semblaient incompatibles avec le genre sublime et tragique tel qu'il l'avait conçu en étudiant la théorie des anciens. Toutefois il se rend compte que son poème dépasse les bornes du style bas. Dans ce même passage de la lettre à Cangrande dont nous parlons, il cite les vers de l'*Art poétique* d'Horace qui permettent au poète comique d'employer parfois le style tragique et vice versa – sans doute pour nous dire qu'il a fait usage de cette faculté. Mais il y a bien plus : Dante sait que son style comme son sujet sont des plus sublimes. Inutile d'énumérer ici tous les passages qui en témoignent. Notons seulement qu'il appelle deux fois sa Comédie «poème sacré», qu'il aspire au laurier des plus grands poètes, que Virgile est son modèle, qu'il traite de la matière la plus haute qui existe, à laquelle les forces humaines suffisent à peine et que personne avant lui n'a essayée, qu'il implore l'inspiration des Muses, d'Apollon et enfin de Dieu lui-même. Le poème sacré, *al qual ha posto mono e cielo e terra*, n'est pas une œuvre du style bas, et son auteur le sait, malgré le titre et les explications qu'il en donne. Ce n'est pas non plus un poème du style sublime dans l'acception antique ; il y a trop de réalisme, trop de vie concrète, trop de *biotikon*, comme disaient les théoriciens grecs : autant dans les paroles que dans les faits, et non seulement chez les habitants de l'Enfer, mais aussi au Purgatoire, souvent même dans le Paradis. Donc si c'est du sublime, c'est un sublime d'un autre genre que celui de l'antiquité, un sublime qui contient et comprend le bas et le *biotikon* ; Dante l'a bien vu, quoiqu'il ait éprouvé des difficultés à s'exprimer nettement sur ce problème. Benvenuto da Imola l'a compris quand il dit, à la fin de son introduction : *unde si quis velit subtiliter investigare, hic est tragedia, satyra et comoedia.* Et les Romantiques du XIX^e siècle s'en sont inspirés, toutefois d'une manière un peu superficielle ; car c'est bien plus que de mêler le «grotesque» au sublime.

C'est une tâche assez délicate que de chercher les origines de la conception nouvelle de la haute poésie. La théorie du moyen âge avant Dante n'en dit rien, à ce qu'il semble ; mais la pratique se trouve très nettement établie dans l'art populaire chrétien depuis la fin du XI^e siècle, autant dans le théâtre liturgique que dans la statuaire des cathédrales. L'histoire du Christ en offre tous les éléments ; plus elle devient populaire et familière à tous, plus son réalisme originaire, intimement lié à son sublime, se développe et refleurit. Il est indéniable qu'il s'agit d'un sublime de création essentiellement chrétienne, provoqué et inspiré par l'histoire du Christ et le «style» de l'Écriture sainte en général. On en trouve la théorie chez les Pères de l'Église ; il est vrai qu'après eux, du VI^e au XI^e siècle, on n'en trouve que des traces assez faibles et vagues – surtout dans les actes des martyrs.

Chez les Pères de l'Église, la conception du style simultanément humble et sublime réalisé dans l'Écriture sainte ne se forme pas d'une manière purement théorique, mais elle leur est pour ainsi dire imposée par les circonstances, par la situation dans laquelle ils se trouvaient. Elle s'est formée spontanément à la suite de la polémique provenant de la part des païens cultivés, qui se moquaient du mauvais grec et du réalisme bas des livres chrétiens ; en partie aussi à cause d'un certain malaise que des chrétiens qui avaient reçu une éducation soignée

³ Voir Zingarelli, *Dante* (Stor. lett. d'Italia, 3^e éd.), p. 719–720.

dans les écoles de rhétorique avaient éprouvé tout d'abord, eux aussi, à leur lecture. Par sa formation classique et par la force de son cœur qui lui fait vivre toutes ses idées et leur donne une vigueur d'expression incomparable, saint Augustin occupe, pour notre problème, la place la plus importante.

Il raconte dans ses *Confessions* (III, 5) comment tout d'abord il a commencé à lire les Saintes Écritures sans être capable de les comprendre : il n'était pas encore fait pour entrer dans leur sens ni pour suivre leur pas, car elles lui semblaient trop au-dessous de la dignité cicéronienne. Il n'avait pas encore compris, dit-il, que leur apparence extérieure était humble, mais leur contenu sublime et voilé de mystère (*rem ... incessu humilem, successu excelsam et velatam mysteriis*) ; qu'il fallait les lire comme un petit enfant, et qu'elles «grandissaient avec les enfants». Plus tard il comprend : *eoque mihi illa venerabilior et sacrosancta fide dignior apparebat auctoritas, quo et omnibus ad legendum esset in promptu, et secreti sui dignitatem in intellectu profundiore servaret : verbis apertissimis et humillimo genere loquendi se cunctis praebens, et exercens intentionem eorum qui non sunt leves corde ; ut exciperet omnes populari sinu, et per angusta foramina paucos ad se traiceret ; multo tamen plures quam si non tanto apice auctoritatis emineret, nec turbas gremio sanctae humilitatis hauriret* (*ibid.*, VI, 5). Dans ces passages, il s'agit surtout du contraste entre le style humble qui se prête aux plus simples et les mystères sublimes qui y sont cachés ; des mystères qui ne se révèlent qu'à peu de gens ; non pas aux érudits et aux orgueilleux, mais à ceux *qui nont sunt leves corde*, tout simples qu'ils sont. On trouve cette idée un peu partout dans l'œuvre de saint Augustin, par exemple dans le premier chapitre De Trinitate : *Sacra scriptura parvulis congruens nullius generis rerum verba vitavit, ex quibus quasi gradatim ad divina atque sublimia noster intellectus velut nutritus assurgeret* ; au second livre De Doctrina christiana, où il parle de la *Scripturarum mirabili altitudine et mirabili humilitate* ; plusieurs fois quand il parle du langage de la Genèse ; et assez longuement dans une lettre à Volusien (CXXXVII, 18). Dans ce dernier passage, il dit notamment que même les mystères les plus profonds ne sont pas exprimés, dans l'Écriture sainte, par un langage «superbe» : *ea vero quae in mysteriis occultat, nec ipsa eloquio superbo erigit, quo non audeat accedere mens tardiuscula et ineruditata quasi pauper ad divitem ; sed invitat omnes humili sermone, quos non solum manifesta pascat, sed etiam secreta exerceat veritate, hoc in promptis quod in reconditis habens*. Donc, dans tous ces passages, il s'agit d'une synthèse entre l'humble et le sublime, réalisée par l'Écriture sainte ; toutefois, le *humile* y signifie plutôt la simplicité de l'élocution que le réalisme, et le *sublime* ou *altum* plutôt la profondeur des mystères que le sublime poétique. Mais un mot tel que *humilis* (parfois il emploie *abiectus*) qui exprime en même temps l'humilité du cœur chrétien, la bassesse de la position sociale et la simplicité populaire du style⁴ amenait facilement la notion du réalisme, d'autant plus qu'il s'employait couramment pour désigner le bas peuple par opposition aux classes élevées, les pauvres par opposition aux riches. La vie du Christ, du Verbe incarné, modèle de vie et de mort saintes et sublimes, s'était passée elle aussi, comme une vie ordinaire où les scènes d'une comédie, parmi les *humiles personae* qui avaient été ses premiers disciples. Saint Augustin parle souvent de ces *imperitissimi et abiectissimi*, de ces *piscatores et publicani* que le Seigneur a élus avant tous les autres, et il

4 Dans ce dernier sens, *humilis* est employé aussi par Cicéron et Quintilien.

explique pourquoi il a agi ainsi.⁵ Il y insiste d'autant plus qu'il sait que les païens érudits se moquent du *sermo piscatorius* des Évangiles. Mais ce n'est pas seulement l'entourage du Christ, c'est lui-même, son sort sur la terre qui exprime l'antithèse entre l'humble et le sublime dans sa forme la plus aiguë et la plus passionnante – et alors, il ne s'agit plus de l'élocution, mais des faits. Parmi les nombreux passages où saint Augustin fait ressortir le paradoxe du sacrifice de Jésus-Christ, je n'en citerai qu'un seul qui se trouve dans les *Enarrationes in Psalmos*, XCVI, 4 : *Ille qui stetit ante iudicem, ille qui alapas accepit, ille qui flagellatus est, ille qui consputus est, ille qui spinis coronatus est, ille qui colaphis caesus est, ille qui in ligna suspensus est, ille cui pendenti in ligna insultatum est, ille qui in cruce mortuus est, ille qui lancea percussus est, ille qui sepultus est, ipse resurrexit : Dominus regnavit. Sae- viant quantum possunt regna ; quid sunt factura Regi regnorum, Domino omnium regnorum, Creatori omnium saeculorum ?* On dira peut-être qu'un tel passage ne fait que résumer le récit de la Passion, et qu'il ne contient que des choses connues par les Évangiles et par les lettres de saint Paul qui a exprimé la même idée plusieurs fois, par exemple *Phil.* II, 7–11. Mais ni les Évangiles ni saint Paul n'ont aussi puissamment relevé l'antithèse entre le bas réalisme de l'humiliation et la grandeur surhumaine qui s'unissent ici ; pour la sentir dans toute sa force il fallait un homme formé aux idées classiques de la séparation des styles qui n'admettaient pas de réalisme dans le sublime ni d'humiliation corporelle chez le héros de la tragédie. Il est vrai que l'idée du sublime tragique avait subi chez quelques groupes de poètes et de théoriciens des restrictions et des modifications ; mais elles ne sont nullement comparables à la violence de l'humiliation réaliste qu'offrent la vie et la passion du Christ. Saint Augustin a senti que l'*humilitas* de l'Évangile est en même temps une forme toute nouvelle du sublime : une forme qui lui semblait, s'il la comparait aux conceptions de ses contemporains païens, plus profonde, plus vraie, plus substantielle ; elle aussi, tout comme l'Évangile dans lequel elle est contenue, *excipit omnes populari sinu*, et non seulement tous les hommes sans égard à leur position sociale, mais toute leur vie basse et quotidienne. La conception de l'homme, de ce qui en lui peut être admirable et digne d'imitation, se modifiait profondément ; Jésus-Christ devient le modèle à suivre, et c'est en imitant son humilité qu'on peut approcher de sa majesté ; c'est par l'humilité qu'il a atteint lui-même le comble de la majesté, en s'incarnant non pas dans un roi de la terre, mais dans un personnage vil et méprisé.

Dans les recherches qu'on a faites sur le *sermo piscatorius* des Évangiles – par exemple dans le célèbre livre de M. Ed. Norden intitulé *Die antike Kunstprosa* – on a peut-être insisté trop exclusivement sur le point de vue technique et oratoire de la question, le point de vue «art de la prose». Un style incorrect, réaliste, mêlé de provincialismes et de formes dialectales n'aurait choqué personne dans une comédie ou dans une satire du genre de la *Cena Trimalchionis*. Ce qui choquait, rebutait, effrayait tous les gens instruits, c'était que des écrits qui se présentaient ainsi prétendaient traiter dans leur vil jargon des problèmes les plus profonds de la vie et de la mort, qu'ils voulaient imposer au monde la seule religion vraie ; qu'ils contenaient, malgré leur syntaxe incorrecte, leurs mots grossiers, leur atmosphère vilement réaliste, des passages qui frappaient par la profondeur de leurs idées, la vérité de leur accent, la flamme de leur extase. Certainement, la grande majorité des païens

5 Serm, XLIII, 6 ; ib., LXXXVII, 12 ; Epist. CXL, 67, etc.

cultivés n'en sentaient rien, ils ne lisaient pas de tels écrits et ils étaient complètement sincères et tranquilles quand ils en parlaient, comme Pline le jeune dans son rapport à l'empereur Trajan, comme d'une *superstitio prava immodica*. Mais peu à peu il s'en trouvait qui écoutaient, qui lisaient, qui sentaient quelque chose et qui s'effrayaient. Ce n'est pas tout simplement le style, mais l'emploi de ce style pour traiter d'une matière pareille qui leur parut révoltant. Cela est tellement clair qu'il semble qu'on n'a pas même besoin de le dire ; mais à force d'entrer dans les détails des recherches stylistiques, on parvient parfois à l'oublier ; il faut y penser toujours pour bien comprendre le dégoût et l'effroi des gens raisonnables et instruits qui vivaient dans la abonne et saine tradition greco-latine – et aussi pour comprendre l'attitude de beaucoup de Pères qui cherchaient un compromis en adaptant plus ou moins leur manière d'écrire aux usages classiques.

Mais ils ne voulaient ni ne pouvaient changer le fond même de leur croyance ; et c'était ce fond, l'histoire du Christ sur la terre, qui amenait la révolution profonde dans la conception du sublime et l'irruption de l'humilité réaliste. Les tendances à cacher ou à affaiblir l'humilité et le réalisme de cette vie et surtout de la Passion n'ont pas eu de succès durable dans l'Église d'Occident. Mais il en est résulté une transformation totale dans la manière de voir et de juger les hommes, les faits et les objets ; transformation qui leur donne une signification et une dignité toutes nouvelles. Pour mieux expliquer ce que je veux dire, je citerai encore un passage de saint Augustin qui me semble particulièrement instructif. Au quatrième livre du traité *De Doctrina christiana*, il consacre plusieurs chapitres à l'étude des trois genres de l'éloquence traditionnelle, qu'il appelle *grande, temperatum et submissum*. Il veut montrer qu'on en trouve des exemples dans les lettres de saint Paul et chez les Pères antérieurs à lui-même ; il donne des conseils tendant à utiliser la doctrine de l'échelle pour l'éloquence chrétienne. Ces chapitres trahissent la profonde influence que l'éducation classique et oratoire a toujours gardée dans son esprit ; c'est sur ce modèle qu'il veut former et développer l'art du sei mon. Donc, dans le domaine de l'éloquence, il est loin d'être consciemment révolutionnaire. Mais néanmoins la profonde divergence entre l'esprit chrétien et l'esprit de la séparation des genres éclate dès les premières paroles. Après avoir dit que pour Cicéron et les orateurs profanes les petits sujets qu'on doit traiter dans le style bas sont ceux qui concernent les intérêts d'argent, et les grands ceux qui agitent la vie et la mort des hommes, il explique que dans l'éloquence chrétienne tous les sujets sont grands ; car (*l.c.*, chap. 18) «lorsque nous nous adressons au peuple du haut de la chaire, il s'agit toujours du salut des hommes, non seulement de leur salut temporel, mais de l'éternel – il s'agit toujours de les sauver de la perdition éternelle. Tout est grand de ce que nous disons alors, même les intérêts d'argent, quelle que soit l'importance de la somme : *neque enim parva est iustitia quam profecto et in parva pecunia custodire debemus...*» Et il cite le passage 1 Cor. 6, 1, où saint Paul parle des différends d'ordre matériel qui avaient surgi parmi les Corinthiens : «Pourquoi cette indignation de l'apôtre, ces reproches, ces menaces ? Pourquoi fait-il éclater les sentiments de son âme dans un élan brusque et passionné ? Pourquoi, en un mot, parle-t-il si majestueusement de très petites choses ? Est-ce que les affaires du monde méritent tant d'intérêt ? Non, certes. Mais il le fait pour la justice, la charité, la piété qui sont toujours grandes, même dans les affaires les plus petites ; aucune personne raisonnable n'en peut douter ... Partout où l'on parle de ce qui peut nous préserver des peines éternelles et nous conduire à l'éternelle béatitude, soit en public soit en particulier, à un

seul ou à plusieurs, à des amis ou à des ennemis, dans un discours suivi ou dans une discussion, dans les traités, les livres, les lettres longues ou brèves, c'est toujours un grand sujet. Un verre d'eau froide est une chose petite et vile ; mais est-ce que Dieu dit quelque chose de petit et de vil, *minimum aliquid atque vilissimum*, quand il promet que celui qui le donnera au dernier de ses serviteurs ne perdra pas sa récompense ? Et quand un orateur instruit en parle dans son sermon, doit-il croire qu'il traite de quelque chose de petit, et qu'ainsi il doive se servir non du style tempéré ni du style sublime, mais du style bas ? Ne nous est-il pas arrivé qu'en parlant sur cette matière au peuple, quand Dieu était avec nos paroles, quelque chose comme une flamme jaillissait de cette eau froide, entraînant les coeurs froids des hommes aux œuvres de la miséricorde par l'espoir de la récompense céleste ?»

Cette flamme qui jaillit d'un verre d'eau froide me semble un beau symbole du sublime chrétien, de ce *sermo humilis* qui enseigne les profondeurs de la foi aux simples, qui nous dépeint Dieu vivant et mourant, vil et méprisé lui-même, parmi des hommes de basse condition, et qui ne dédaigne pas, pour soulever les grands mouvements de l'âme, de choisir ses images parmi les objets d'usage quotidien. *Le sermo humilis* (qui reste humble même s'il est figuré) est intimement lié aux origines et à la doctrine du christianisme, mais ce n'est que le grand cœur de saint Augustin, où se rencontraient et se heurtaient parfois le monde antique et la foi chrétienne, qui en devint conscient. Peut-être n'est-ce pas trop de dire qu'il a donné le *sermo humilis* à l'Europe, et que, dans ce domaine comme dans tant d'autres, il a fondé la culture médiévale en jetant les assises de ce réalisme tragique, de ce mélange des styles qui, il est vrai, ne s'est développé pleinement que bien longtemps après lui. Le réalisme populaire de l'art et de la littérature fleurit depuis le XII^e siècle ; et ce n'est qu'à cette même époque qu'on retrouve, profondément sentie et parfois merveilleusement exprimée, la grande antithèse chrétienne du sublime et de l'humble.⁶ Mais parmi les plus beaux fruits du cœur humain il en est qui mûrissent lentement.

⁶ Par exemple chez Bernard de Clairvaux, Epist. CDLXIX, 2 (*Patrologia Latina* 182, 674) ; In Cant. Cant. XXXVI, 5 (*PL* 183, 969) ; Super Missus est Homilia 1, 8 (*PL* 183, 60) ; In Epiph. Dom. Sermo 1, 7 (*PL* 183, 146). On trouve des passages semblables chez beaucoup d'auteurs de la même époque.

Über das altfranzösische *Leodegarlied* (1957)

Die lateinischen Hymnen, die etwa in die gleiche Zeit fallen wie die frühesten religiösen Dichtungen in den romanischen Volkssprachen, also in die Zeit vom 9. bis ins 11. Jahrhundert, wird man nicht primitiv oder auch nur einfach nennen können. Sedulius Scottus, Notker Balbulus, Wipo oder Herimannus Contractus zeigen in ihrem Stil, ihrer Bildersprache, in der Verwendung des Geschichtlichen innerhalb des typologischen und dogmatischen Rahmens ein sehr hohes Maß von Verfeinerung und gelehrtem Kunstverständ. Es ist gewiß richtig, was die Forschung der letzten Jahrzehnte zutage gefördert hat, daß die früheste romanische Dichtung in ihrem Versbau und musikalisch eng mit der zeitgenössischen liturgischen Dichtung zusammenhängt. Aber, wenn man den Inhalt betrachtet, so zeigt er zwei verschiedene Kulturstufen, die man kaum vergleichen kann. Die romanischen Fragmente enthalten ausschließlich geschichtliche Exempla in ihrer einfachsten Form, und die aus ihnen sich ergebende Lehre ist auf die primitivste Art reduziert.

Das *Leodegarlied* aus Clermont-Ferrand, um ein Beispiel vorzustellen,¹ beschäftigt sich mit einem merovingischen Heiligen des 7. Jahrhunderts. Dem Verfasser, der irgendwann im 10. Jahrhundert geschrieben haben muß, lag eine kurz nach dem Tode Leodegars, also noch im 7. Jahrhundert entstandene Vita als Muster vor. Sie stammt von einem Prior Ursinus von Ligugé.²

Leodegar, aus reicher burgundischer Familie, war als Bischof von Autun ein Führer des burgundischen Widerstandes gegen Ebroin, den *major domus* von Neustrien und Burgund unter König Chlotar III. Nach Chlotars Tode (673) gelang es Leodegar und seinen Freunden, Ebroin zu stürzen, indem sie Childerich II. von Austrasien zum Throne verhalfen. Ebroin rettete sich in das Kloster Luxeuil. Doch blieb Leodegar nur kurze Zeit in Childerichs Gunst; beim Osterfest in Autun 675 scheint ihn der König mit dem Tode bedroht zu haben; sein Leben wurde geschenkt, aber auch er wurde nach Luxeuil verbannt, wo er sich mit Ebroin versöhnt haben soll. Als sehr bald darauf Childerich ermordet wurde, verließen Leodegar und Ebroin zusammen das Kloster; Leodegar wurde wiederum Bischof von Autun, Ebroin gelang es durch Gewalttat und Intrigen, sich eine neue Machtstellung zu schaffen; seine Feindschaft gegen Leodegar lebte wieder auf. Er ließ Leodegar in Autun belagern; als dieser die Stadt verließ und sich ergab, wurde er geblendet, verbannt, nach einiger Zeit (zugleich mit seinem Bruder) wegen Teilnahme am Morde Childerichs angeklagt, der Zunge beraubt, an den Füßen verstümmelt und etwas später getötet (679). Ebroin selbst wurde 681 er-

1 Das Gedicht ist wahrscheinlich nordostfranzösischen Ursprungs. Der Schreiber ist nicht der Verfasser; das ergibt sich aus den Irrtümern, die er begeht, und aus dem Jubelruf, den er an das Ende gesetzt hat: *Finit, finit, ludendo dicit*. Offenbar war ihm, oder dem ihm Diktierenden, die Arbeit recht mühsam und langweilig geworden. Daß er nicht der Verfasser ist, zeigen auch die vielen Provenzalismen, die er (oder ein früherer Abschreiber) in den Text hineingebracht hat; vgl. Gaston Paris in *Romania* 1, 273ff; neue Ausgabe von Jos. Linskell, Paris 1937, wo auch weitere Literatur verzeichnet und diskutiert wird.

2 Mehrfach gedruckt, besonders in den *Acta Sanctorum* vom 2. Okt., p. 485ff.; s. auch Foerster-Koschwitz, *Altfranzös. Übungsbuch*, 6. Aufl., S. 77ff.