



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs

Marcabrustudien

Spanke, Hans

Berlin, 1940

[urn:nbn:de:hbz:466:1-73595](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-73595)

ABHANDLUNGEN
DER GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN ZU GÖTTINGEN
PHILOLOGISCH-HISTORISCHE KLASSE

Dritte Folge
Nr. 24

UNTERSUCHUNGEN
ÜBER DIE URSPRÜNGE DES
ROMANISCHEN MINNESANGS

ZWEITER TEIL:
MARCABRUSTUDIEN

(ERSTER TEIL: BEZIEHUNGEN ZWISCHEN ROMANISCHER UND MITTEL-
LATEINISCHER LYRIK. ABH. DER GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN
ZU GÖTTINGEN, PHIL.-HIST. KLASSE, DRITTE FOLGE, NR. 18)

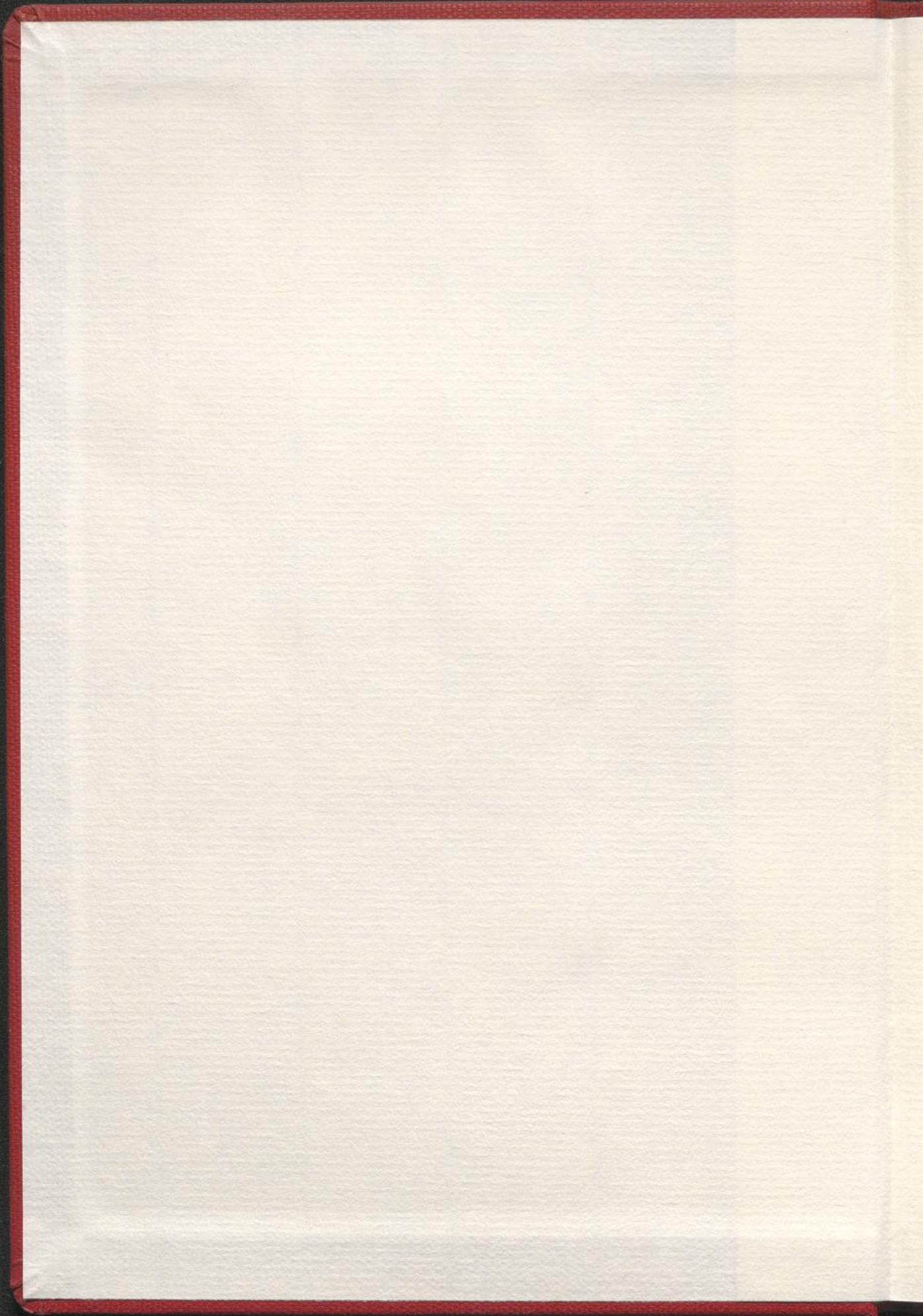
VON

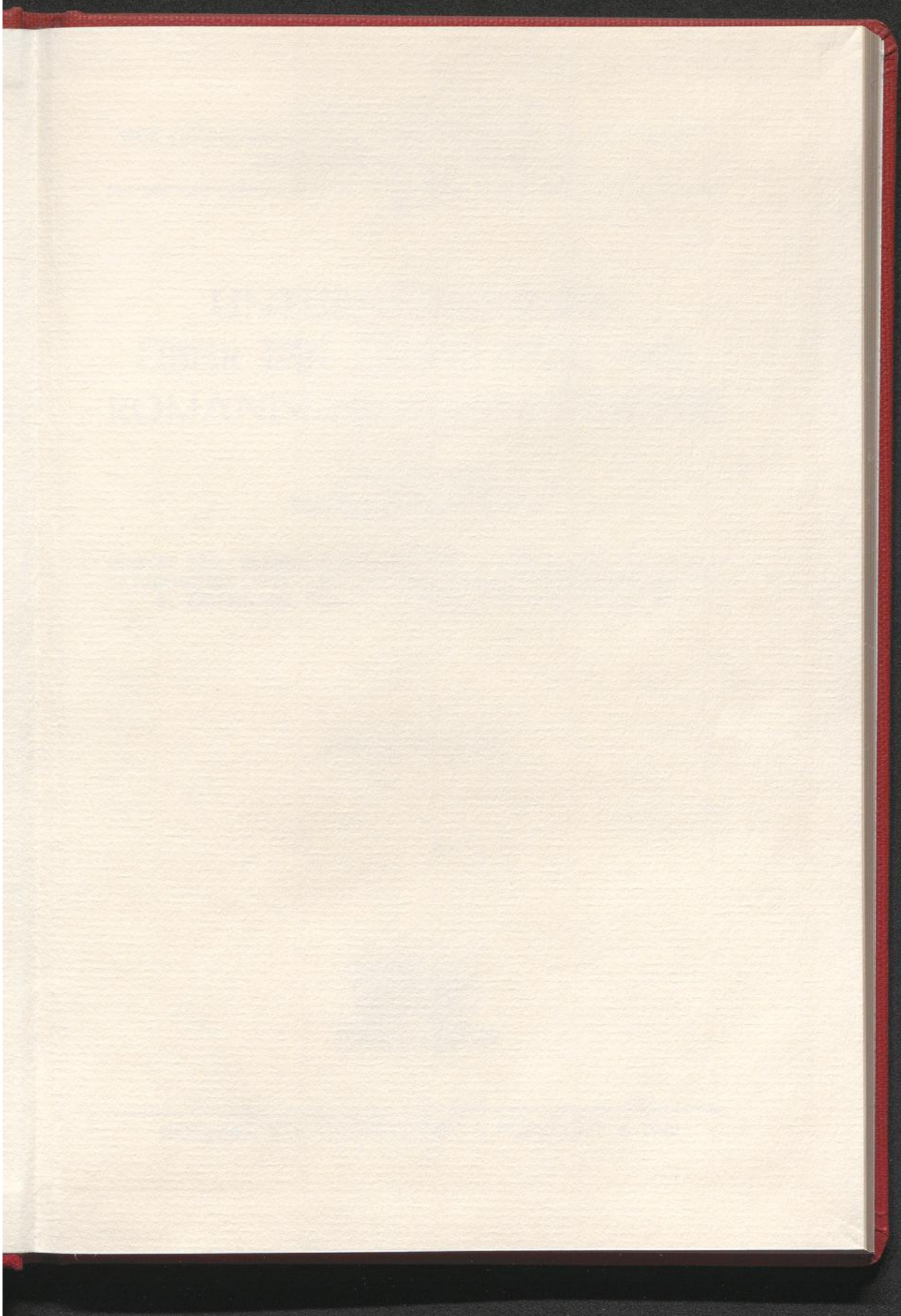
HANS SPANKE

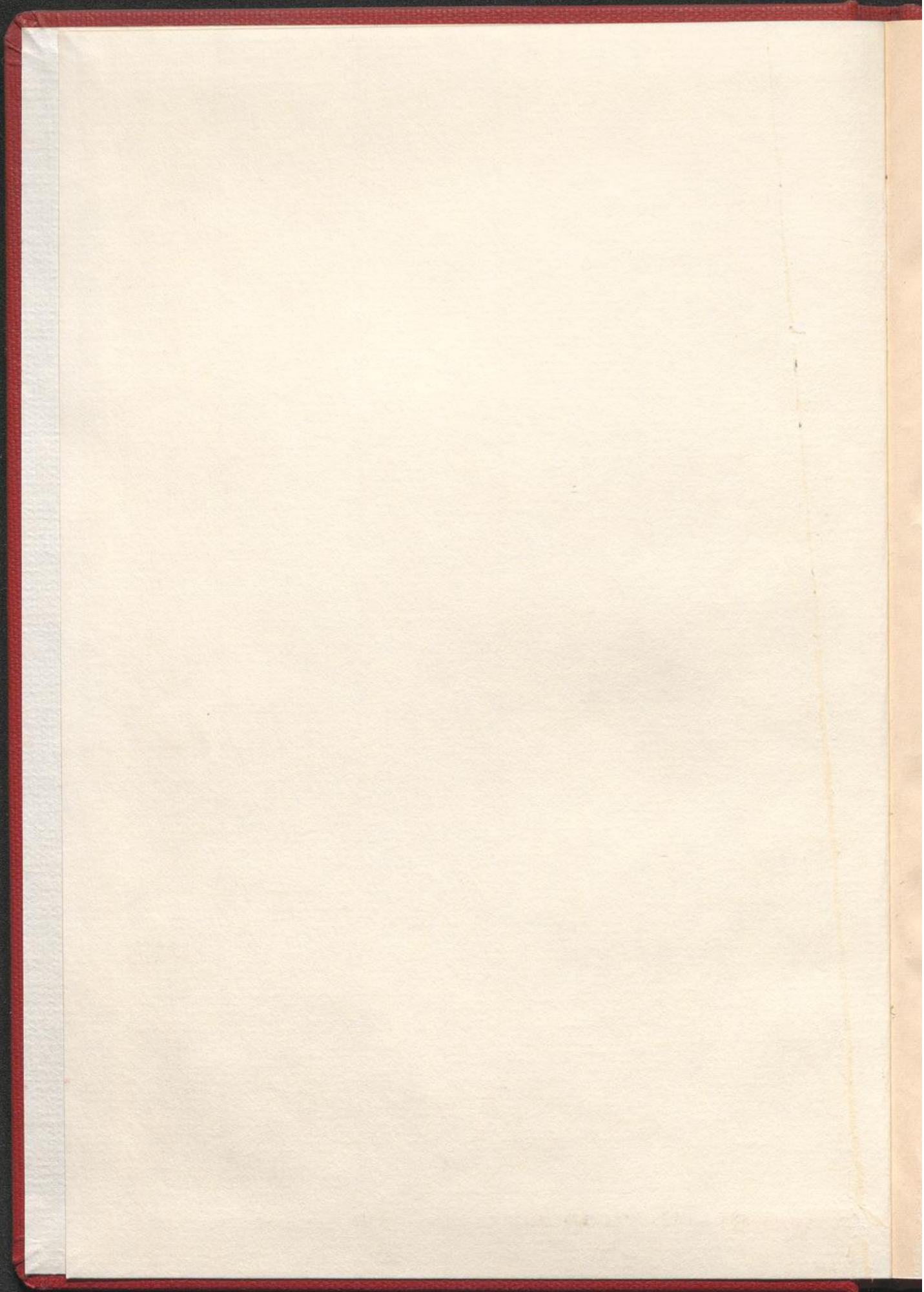


AFG
1260
-3,24

GÖTTINGEN * VANDENHOEK & RUPRECHT * 1940







ABHANDLUNGEN
DER GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN ZU GÖTTINGEN
PHILOLOGISCH-HISTORISCHE KLASSE

Dritte Folge
Nr. 24

UNTERSUCHUNGEN
ÜBER DIE URSPRÜNGE DES
ROMANISCHEN MINNESANGS

ZWEITER TEIL:
MARCABRUSTUDIEN

(ERSTER TEIL: BEZIEHUNGEN ZWISCHEN ROMANISCHER UND MITTEL-
LATEINISCHER LYRIK. ABH. DER GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN
ZU GÖTTINGEN, PHIL.-HIST. KLASSE, DRITTE FOLGE, NR. 18)

VON

HANS SPANKE



GÖTTINGEN * VANDENHOEK & RUPRECHT * 1940

ABHANDLUNGEN
DER GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN ZU GÖTTINGEN
PHILOSOPHISCH-KLASSISCHE KLASSE

UNTERSUCHUNGEN
ÜBER DIE URSPRÜNGE DES
ROMANISCHEN MITTELALTERS



Vorgelegt von E. Schröder in der Ordentlichen Sitzung am 19. Mai 1939.

M
AFly
1260 - 3,24



86/4474

Satz und Druck der Dieterichschen Universitäts-Buchdruckerei (W. Fr. Kaestner), Göttingen.

EDWARD SCHRÖDER
GEWIDMET.

Vorwort.

Wer über die Ursprünge einer bedeutenden und umfangreichen Literaturscheinung arbeitet, wird folgende Fragen stellen: 1) Welche allgemeinen Faktoren veranlaßten, daß hier etwas Neues entstand? — 2) Welches sind die wesentlichen Züge, in deren Kombination die „Neuheit“ des Komplexes liegt? — 3) Aus welchen Quellen fließen diese Züge?

Was den romanischen Minnesang angeht, so ist die erste Frage schon eingehend behandelt und hinreichend geklärt; besonderer Nachdruck ist auf die Tatsache zu legen, daß um 1100, als das provenzalische Idiom zur literaturfähigen Sprache erstarkt war, auch die anspruchsvolle Vokalmusik, die vorher an geistlichen und weltlichen Höfen lateinisch erklingen war, sich der neuen Sprache bemächtigte und dadurch einen gewaltigen Aufschwung und Umfang erhielt. — Hinsichtlich der zweiten Frage ist zu betonen, daß nur genaue Erfassung der frühen Lieder eine klare und endgültige Antwort ermöglicht; hier ist Beschränkung nicht Bequemlichkeit, sondern Gebot. — Die Beantwortung der dritten, augenblicklich wichtigsten Frage kann man nach zwei Gesichtspunkten gliedern: a) Quellen, die aus dem Leben fließen (hauptsächlich soziologischer Art), b) solche, die mit der literarischen Bildung der ersten Gestalter und der ihres Publikums zusammenhängen. Die erste Art wird in vorliegender Arbeit eine Hauptrolle spielen; die zweite betrifft die literarische Ausgestaltung: Stoffe, Motive, Stil. Sie ist bisher, wie in unserer „Einleitung“ angedeutet, oft bearbeitet worden, aber mit geringem Ertrag. Einen Lichtblick bringen die neuen Arbeiten von E. Curtius, mir besonders sympathisch, da sie das deutliche Siegel der Methode unseres gemeinsamen Lehrers Gustav Gröber tragen.

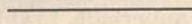
Der hier zur Verfügung stehende Raum gebot Beschränkung, die freilich durch das enge Material begünstigt wurde; ein „dritter Teil“, über die Cambridger Liedersammlung und anderes Lateinische, mußte zurückgestellt werden. Er wird in Kürze anderswo erscheinen.

Ein Wort über meine Inhaltswiedergaben der Marcabru'schen Gedichte. Richtpunkte waren Kürze und Deutlichkeit, daneben das Streben, den Originalen die Geschlossenheit der Stimmung und des Stiles nicht durch wörtliche Übersetzungen zu rauben. Letztere wirken auf den modernen Leser (ut exempla demonstrant) oft mehr als unschmackhaft; man stelle sich etwa Klopstock wörtlich in modernes Französisch übersetzt vor. Nur eine ganz freie, von Syntax und Wortlaut des Urtextes unabhängige Übertragung (Paraphrase) erschien mir angängig. Ob darunter die Echtheit gelitten hat, mag der Leser entscheiden; in einzelnen Fällen war genauere Anlehnung an den Wortlaut notwendig.

Zum Schluß statte ich der Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften den besten Dank dafür ab, daß sie dem Werkchen durch Aufnahme in ihre „Abhandlungen“ das Erscheinen ermöglichte; Prof. Edward Schröder hat sich der Sache freundlich und opfernd angenommen. Indem ich ihm die Studie widme, möchte ich neben dem geschuldeten Danke meine Hochachtung für seine Bedeutung als Erhalter und Fortpflanzer der guten alten Schule zum Ausdruck bringen. Auch für wertvolle Ratschläge bei der Formulierung von Einzelem bin ich ihm dankbar; bei den technischen Dingen (Korrekturen, Register) half meine Tochter Ursula mit erfreulichem Eifer.

Duisburg, November 1939.

Hans Spanke.



Nachgetragene Inhaltsübersicht des ersten Teils (Nr. 13 d. Folge).

Einleitung	1
Zur Grundlegung der Typen — Die mlat. Quellen — Form und Inhalt.	
Die Typen der Strophenformen:	
I. Strophen aus zwei gleichen Teilen	9
1. ohne Refrain (9) — 2. mit Refrain (13).	
II. Das Fortleben alter isometrischer Vierzeiler	22
1. ohne Refrain (22) — 2. mit Refrain (24).	
III. Die Reihenstrophe	26
1. aus 15Si ohne und mit Refrain (26) — 2. andere Reihen aus kombinierten 7Si (30) — Reihen aus 8Si (33) — 4. aus 6Si (36) — 5. aus Vagantenzeilen (40) — 6. aus gepaarten 10Si (roman. Neubildung) (46) — 7. aus sonstigen Elementen (48) — Vergleich der mus. Bauarten (51).	
IV. Die Romanzenstrophe	53
Lat. Vorgeschichte (53) — volkssprachliche Lyrik: Alben und Romanzen, volkstümlich (57) — Gontier de Soignies (65) — die Rotruenge (67) — Anhang: Strophe aus 2 einreimigen Abschnitten (69).	
V. Sequenzenformen	74
1. Allgemeines — Frühgeschichte — 2. freie Seq. u. Strophenlais in St. Martial (81) — Formeigenschaften der freien S. (83) — 3. strenge u. freie S. in Notre Dame — der Kanzler von Paris, Anonymi (84) — 4. der Strophenlai der jüngeren Periode, lat. u. franz. Stücke (89) — 5. Repetition kleinsten Umfangs (mus. AA BB) in Strophenliedern (96).	
VI. Das Rondeau und seine Nebenformen	104
1. R. im engeren Sinne (Wesen, Elemente, Geschichte) — 2. das freiere Rondeau, lateinisch (115) — bei Trouvères (117) — 3. Wanderungen der R-form: Scholarenpoesie (121) — iberische Halbinsel: Katalonien (126) — Alfons X. (130) — portug. Frauenlied (131) — Italien: Laudi (134) — Deutschland: CarminaBurana etc. (135) — Böhmen 140).	
VII. Die Kanzone	142
Formprinzip metrisch: abab + x oder abba + x, Musik sekundär (142) — Frühgeschichte (143) — Kontrafaktur bei Kanzonenformen (147) — Kanzonenform außerhalb Frankreichs (155).	
VIII. Strophen freier Bauart	156
St. Martial-Conductus; Form beliebt bei Provenzalen; Vorkommen in Nordfrankreich: Conductus, Motettentexte, Trouvères; mus. Form.	
Zusammenfassung	160
Geschichte der Typen — Formenfrage und Frage nach dem Ursprung des Minnesangs.	
Anhang	169
Bibliographie der angeführten altfr. Lieder.	
Nachträge	179

Inhaltsübersicht.

	Seite
Vorwort	IV
Inhaltsübersicht	VI
Einleitung	1
Zweck dieser Arbeit. — Warum Marcabru? — Einige Arbeiten über M.	
Zur Methode	4
Erklärung des Dichters aus der Umwelt heraus und aus seinem Zusammenhang mit ihr. — Einige Beispiele.	
I. Marcabru als Formkünstler	7
A. Allgemeines	7
Abhängigkeit der Provenzalen von der kirchlichen Vokalmusik — Tropus-Conductus — „Trobador“ — Jongleurs — M.s. Vorbildung.	
B. Die Formen der einzelnen Lieder Marcabrus	11
1. Die Strophe aus zwei gleichen Teilen	12
2. Vierzeiler	16
3. Die Reihenstrophe	17
Reihenstrophe mit Prosaabschnitten bei Raimbaut d'Orange (18) — Bakelfeste — Puys.	
4. Die Romanzenstrophe	19
Nachtrag: einreimige Gebilde.	
5. Das Rondeau	21
Zwei Vorbilder aus dem St. Martialconductus — Abdruck von <i>De ramis cadunt folia</i> — Der Kanzler von Paris imitiert Marcabru.	
6. Die Sequenz	24
Einfluß der Sequenz auf die Reimkunst der Troubadours — Marcabru XL eine Strophensequenz?	
7. Die Kanzone	28
Ursprung der Kanzone: Erweiterung eines Vierzeilers — die Kanzonen der Ältesten.	
8. Die freien Formen	34
9. Der musikalische Bau	35
10. Imitation bei den ältesten Troubadours	36
Tabelle der Verwendung der Strophenformen bei den frühen Troubadours.	
II. Der Inhalt der Lieder Marcabrus	41
A. Allgemeines	41
Die Begriffe <i>soudadier</i> und <i>sirventés</i> — Die Gattungen (42): Planctus — Kreuzlied — Rügelied — Plazer, Enueg — Früh-	

	Seite
lingsbegrüßung — Lieder über Frühling, Gesang und Vögel — Selbstanpreisung — das Liebesthema — das theoretische Liebeslied — das persönliche — die <i>gardadors</i> — die ritterlichen Liebeslieder (ernstliche Werbung) — die andern ersten Troubadours: Wilhelm (50), Cercamon (53).	
B. Die einzelnen Lieder Marcabrus	57
1. Das genre objectif	57
Romanze I — Pastorellen XXIX, XXX (58) — die Tenzonen XX/XX ^a u. VI (59) — die Estornel-Lieder XXV u. XXVI (62) — das Kreuzzugslied XXXV (63).	
2. Die Soudadiers-Lieder	64
III, zugleich Planctus — XLIV über die <i>putas</i> (64) — das Lied vom Irren XIX (66) — das Publikum — über das lat. Rügelied des 12. Jhs. — Text eines unbekanntes Rügeliedes aus St. Martial — einige ähnliche Lieder: XVIII (69) und XVI (70), Selbstanpreisung.	
3. Die positive Richtung; Lieder an Kaiser Alfons	72
XV, an Rudel (72) — Hymnus auf Amor: XL (73) — an Alfons: XXII, auch Kreuzlied (75) — Hymnus auf Amor: XL (75) — an Alfons: XXII, auch Kreuzlied (75), XXIII (75) und XXXVI (76) — einige Grundbegriffe: Joi (76), Joven (77) — Erotik der <i>maritz</i> u. die <i>lauzengiers</i> (78).	
4. Resignationslieder	79
XXXII (79) — XLI (80) — XLII (81) — XVII (82).	
5. Reife Rügelyrik	84
VIII (84) — V, an den <i>Chantaire</i> (85) — XXXIII (87) — XXXI (89) — XXXVII (90).	
6. Marcabru als Liebesdichter?	92
XXVIII parodistisch (92) — XIV artistisch (93).	
7. Largeza-Lieder	94
IX (94) — XXXIX (95) — IV (97) — XI (98).	
8. Einige primitive Rügelieder	100
VII (100) — XXIV (101) — XII ^a , wahrscheinlich unecht (102).	
9. Nachlese	103
XXXIV (103) — XXXVIII (104) — XXI (105) — II, gegen Hauskleriker (?); Parallelen aus dem Lateinischen — Abdruck zweier Texte: „Ex ungue primo teneram“ (108) und „De terre gremio“ (109).	
Übersicht über die Lieder Marcabrus	112
Alphabetisches Register	114

Einleitung.

Wenn ich in der folgenden Studie versuche, einen Beitrag zur Ursprungsgeschichte der Troubadourlyrik zu liefern, der hauptsächlich die Fragen des Inhaltes klären soll, so geschieht das aus zwei Anlässen. Erstens, weil mir die bisherigen Versuche nach Zielsetzung, Methode und Material als verfehlt und deshalb erfolglos erscheinen. Zweitens weil ich nach Klärung der „Formenfrage“ das etwas unbefriedigende Gefühl hatte, auf das erforschte Neuland gleichsam nur mit einem Fuße vorgedrungen zu sein¹⁾. Zu diesem Anreiz gesellte sich die Gewißheit, mit dem bisher Erreichten eine Kontrolle für weiteres Forschen gewonnen zu haben; wenn der schon betretene Boden fest und der Weg richtig war, mußte alles, was eine vorurteilslose, sachlich-eindringliche Erforschung der Inhaltsfrage an Resultaten ergeben würde, mit dem über die Formenfrage schon Festgestellten im Einklang stehen.

Es handelte sich also zunächst darum, für den neuen Versuch das richtige Material und die erfolgversprechende Methode zu finden. Anknüpfen möchte ich an eine frühere Äußerung über die Methode der Formenforschung. Dort ergaben sich zwei Wege: 1) eine Teilung des Materials nach stofflichen Gesichtspunkten („Strophentypen“) und eine historisch angelegte Untersuchung dieser Teile; 2) eine Teilung des Materials nach historischen Gesichtspunkten, d. h. eine gesonderte Behandlung der ältesten Troubadours. Beide Wege erwiesen sich als gangbar und führten zu brauchbaren, genau gleichen Resultaten²⁾.

Etwas anders liegt die Sache für die Bearbeitung der Probleme des Inhalts der frühen Troubadourlieder: denn hier fehlt es für die erste der beiden Methoden an geeigneten, festen und handlichen Kategorien stofflicher Art, wie sie sich dort in den Strophentypen boten. Man könnte sich Kategorien denken wie etwa „die poetischen Motive“, „die sozialen Faktoren“, „der ethische Hintergrund“, „die Einflüsse irgendwelcher Kultursphären“ etc.; und bei säuberlicher, streng historischer Behandlung könnte dabei etwas Nützliches her-

1) Vgl. H. Spanke, Beziehungen zwischen romanischer und mlat. Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik (= Abh. der Ges. der Wissenschaften zu Göttingen, Dritte Folge Nr. 18), Berlin 1936.

2) Vgl. H. Spanke, Zur Formenkunst des ältesten Troubadours, *Studi Medievali VII* (1934), S. 72 ff.

auskommen, — obwohl das erhaltene Bild immer einseitig (nie rund) sein müßte. Die bisherigen Erfolge ermutigen wenig; ich vergesse nicht, was mir einst Friedrich Ludwig, der große Kenner und Wahrheitsfanatiker, auf die Frage nach seinem Urteil über eine derartige Arbeit antwortete: „ein Sammelsurium!“

Aus den genannten und anderen Gründen möchte ich die zweite Methode vorziehen und einen einzelnen Dichter, den wichtigsten der entscheidenden Periode (vor 1150) unter eine Lupe nehmen, die durch keinerlei Theorien oder vorgefaßte Meinungen getrübt sein soll. Warum nun gerade und ausschließlich Marcabru? Bisher hat man ihn, trotzdem seine Produktion an Umfang die der andern Alten weit übertrifft, als Kronzeugen für die Aufhellung der Ursprünge wenig in Anspruch genommen; abschreckend wirkte vor allem die Schwierigkeit der Interpretation seiner Lieder.

Und doch ist Marcabrus Schaffen für unsere Zwecke geeigneter als das der wenigen gleich alten Dichter. Graf Wilhelm IX. von Poitou, der erste der Reihe und eine Generation älter als Marcabru, ist, wie öfters festgestellt wurde, weder der Schöpfer des Minnesangs noch überhaupt ein zünftiger Sänger, sondern ein genialer Dilettant. Er fühlt sich auch nicht als Troubadour, trotz seines artistischen Ehrgeizes, und hat seinen Spaß daran, in das frisch entstandene Repertoire der Minnemotive durch witzige Parodierung Unruhe zu bringen. Ein richtiger, schon routinierter Lohnsänger ist Cercamon, der Zeitgenosse und angeblich der Lehrer Marcabrus; aber seine wenigen Lieder gäben, trotz ihrer Mannigfaltigkeit, für den Vorstoß ins Gelände der Ursprünge ein allzu schmales und unsicheres Sprungbrett ab. Jaufré Rudel hat uns nur sechs Lieder hinterlassen; sie sind von hohem poetischen Wert, aber motivisch wegen ihrer Einseitigkeit wenig ergiebig.

Ganz anders Marcabru! Seine Produktion ist umfangreicher als die der andern Frühen zusammen (42 Stücke); seine dichterische Eigenart ist bei aller Subjektivität gerade für die Erfassung des Typischen in mehreren Punkten von einzigem Werte. Erstens vertritt er bewußt und konsequent die „gute alte Richtung“, in scharfem (direktem oder parodistischem) Kampfe gegen die „Modernen“. Zweitens betont er eindeutig seine soziale und prinzipielle Einstellung als Lohnsänger (*soudadier*). Und drittens treibt ihn seine urwüchsige Aufrichtigkeit, manches unverblümt zu äußern, was andere Troubadours aus Selbstachtung oder Rücksicht auf die Mitwelt schamhaft verschwiegen.

Der mit unserer Untersuchung notwendigerweise verbundene Versuch, diesen im Verhältnis zu seiner Primitivität ungewöhnlich rätselreichen Troubadour schärfer zu erfassen, hat nun an sich viel Verlockendes, aber auch Abschreckendes. Denn für das Erste, die Textkritik, bleibt trotz trefflicher Vorarbeiten¹⁾ noch viel zu tun, und mehr noch für die darauf aufgebaute Interpretation. Neuestens wurde die wichtige Frage, wie Marcabru in den Zusammenhang der Troubadourlyrik literarisch einzuordnen sei, von Jeanroy in seinem klassischen Werke²⁾ kräftig gefördert; eine gute Unterlage dafür hatte hinsichtlich des Sachlichen Karl Appel geschaffen, in seiner unersetzlichen Studie „Zu Marcabru“ (Zs. f. rom. Phil. 43). Eine Neuauflage des Dichters, die dringend zu wünschen ist (die von Dejeanne ist vergriffen)³⁾, könnte als „Einleitung“ diese Arbeit glatt übernehmen; und wer weiter arbeiten will, kann nur bei Appel anknüpfen. Die Vorzüge seiner Methode, insbesondere der unbestechliche Sinn für das Tatsächliche, zieren auch die leider kurze Arbeit, die neun Jahre vorher Arthur Franz „Ueber den Troubadour Marcabru“ geschrieben hatte⁴⁾. Umfangreicher, aber weniger fördernd als anspruchsvoll ist die Studie „Der Troubadour Marcabru und die Anfänge des gekünstelten Stiles“, die im gleichen Jahre Vossler in den Sitzungsberichten der bayr. Ak. der Wiss. zum Abdruck brachte. Man hat hier, wie auch bei andern Werken dieses Autors, den Eindruck eines kühn in die Stratosphäre ragenden Gebäudes, dem die Fundamente und die untersten Stockwerke fehlen; und sein gewagtes Jonglieren mit (dazumal) modernen Begriffen, die auf das Mittelalterliche wie die Faust aufs Auge passen, ließe sich füglich mit dem Marcabru'schen Ausdruck „*entrebeschar les motz*“ kennzeichnen.

Die folgende Studie soll, mit der ständigen Hinzielung auf die Erhellung der Ursprünge, zwei Teile umfassen. Erstens eine die Chronologie und den Inhalt berücksichtigende Betrachtung der Formenkunst des Dichters und zweitens die Behandlung des Inhalts der einzelnen Lieder.

1) Vgl. insbesondere die ausgezeichneten Ausführungen von K. Lewent, „Beiträge zum Verständnis der Lieder Marcabrus“, Zs. f. rom. Phil. 37 (1913).

2) A. Jeanroy, La Poésie lyrique des Troubadours, 2 Bde., Paris 1934.

3) M.-D. Dejeanne, Poésies complètes du Troubadour Marcabru (= Bibl. méridionale, Ire série, tome XIIe), Toulouse 1909.

4) Arthur Franz, Ueber den Troubadour Marcabru (Vorträge in der Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Marburg, 1913), Marburg 1914.

Zur Methode.

Die höfische Lyrik, einschließlich die Liebeslieder, ist keine „subjektive Lyrik“ im wahren Sinne des Wortes; erst mit Villon beginnt die richtige Selbständigkeit des Subjektes, die sich einerseits als schrankenlose Selbstenthüllung, andererseits als bewußte Gegensetzung des Ichs zur Umwelt offenbart. Wer einen mal. Lyriker, auch eine so kraftvoll-eigenwillige Erscheinung wie Marcabru, richtig erfassen will, wird am besten nicht den direkten Weg zur „Seele des Dichters“ suchen, sondern alle Züge, die typischen und isolierten, zunächst von außen, von der Umwelt her zu interpretieren streben. Es wird sich zeigen, daß Marcabru gerade dort, wo er am „persönlichsten“ aussieht, in seinen Trutz- und Schutzliedern, einer Fülle von Abhängigkeiten unterworfen ist. Natürlich wird immer noch ein „subjektiver“ Rest bleiben, der zum einmaligen Ich des Künstlers hinführt; aber dieses Ich steckt bei den Troubadours weniger in den vorgetragenen Ideen oder Gefühlen als in technisch-artistischen Dingen, in Sprache, Stil, Strophenkunst, Musik: ein Sachverhalt, der sich durch Selbstzeugnis der Troubadours illustrieren ließe.

Der soeben gebrauchte Begriff „Umwelt“ läßt sich bei den Lohnsängern des Mittelalters schön verdeutlichen und einengen durch den Begriff „Hörerpublikum“. Alle Lieder der Troubadours waren dazu bestimmt, vor einem bestimmten Publikum vorgetragen zu werden, um dessen Beifall, der sich als Applaus und zahlende Anerkennung äußerte, hervorzurufen. Diese Resonanz ermöglichte, als sie gegen 1100 infolge kultureller und sozialer Umstände kräftig wirksam wurde, einerseits das Entstehen der Troubadourkunst, andererseits gab sie derselben ihre allgemeinen und speziellen Erscheinungsformen.

Den im Folgenden unternommenen Versuch, aus diesem Verhältnis des Ich zum Du (bzw. Ihr), das zwischen dem Troubadour und seinem Publikum besteht, zu neuen Erkenntnissen zu gelangen, wird man als Methode vielleicht simpel und wenig originell finden; leitend war mir einzig und allein die Zweckmäßigkeit. Neu ist die Methode nicht; ganz allgemein gesehen, deckt sie sich mit derjenigen, die in ähnlicher Weise (Verhältnis zwischen Sprecher und Angesprochenem) die Syntax der Sprache in ein System zu bringen sucht; mit Genuß erinnere ich mich daran, wie Gustav Gröber uns Straßburger Studenten auf diesem Wege die schwierigsten Kapitel der Syntax überaus einfach und faßlich zu klären

wußte. Vielleicht läßt sich, sei bemerkt, diese Betrachtungsweise auch auf andere Perioden der Literaturgeschichte anwenden, insbesondere auf primitive Epochen; für spätere Perioden wird sie hauptsächlich dem Aufschlüsse bringen, der sich das Ziel setzt, aus der mehr oder minder erbaulichen (stillen) Zwiesprache, die der Alltagsliterat mit seinen Lesern hält, allgemeine Schlüsse zu ziehen.

Der Troubadour war Lohnsänger von Haus aus; für die Annahme, an der Spitze des Minnesangs habe eine Generation adliger Amateursänger gestanden, fehlt es an Beweisen, besonders an allen sachlich-technischen Voraussetzungen. Schon vor dem Grafen von Poitiers muß im Süden eine Generation von fachlich, insbesondere musikalisch wohlgerüsteten Sängern tätig gewesen sein; von ihnen stammen die bei Wilhelm schon teils formelhaft wirkenden, teils parodierten Motive des höfischen Minnesangs. Und diese Motive stellen sich bei näherem Zusehen ausnahmslos als „soziale Motive“ heraus.

Unter sozialen Motiven versteh ich alles, was sich aus der bewußten und unbewußten Abhängigkeit des Troubadours von seinem Hörerkreise ergibt. Zweck seines Auftretens war, die Versammlung erlauchter Hörer, vor der er seine Dichtung vortrug, durch feine Vokalmusik zu erbauen oder zu belustigen. Jenachdem die Hörschaft eingestellt war, wog die Erbauung vor oder die Belustigung. Waren es zechfreudige Ritter, gelangte gelegentlich (in der früheren Periode) die Zote zu ihrem Recht. Gaben jedoch die Damen den Ton an, wurde dieser Ton zart, hingebend, verehrend, wie es eben den Damen paßt. Gesellte sich zur Verehrung die Werbung (ein kleiner Schritt), so konnte diese von dem Lohnsänger nicht an eine Dame gerichtet werden, die sich im Auditorium befand; sie mußte in der Ferne wohnen, und ihre Unerschbarkeit wurde eine Quelle hübscher poetischer Floskeln. Der Dichter kennt sie, so unterstreicht er für die Schwerverstehenden, nicht einmal von Angesicht: ein Motiv, das Wilhelm (*Anc non la vi et am la fort*) hübsch parodierte und das Rudel mit schwungvoller Ausspinnung ins Zentrum seiner ganzen Dichtung stellte. Gern entrückte der Dichter seine Dame der Sphäre des Irrealen, indem er seine Erotik zu plastischen Wünschen verdichtete, ja er nannte am Liedschlusse ihren Namen; aber das war vorsichtshalber kein wirklicher, sondern ein Deckname (*senhal*), — der also in der frühesten Zeit etwas verhüllte, was garnicht existierte. Anders wurde das, als hohe Dilettanten sich der Dichtkunst bemächtigten,

und der *bon vezi* Wilhelms war sicherlich eine Frau aus Fleisch und Bein, deren Namen er aus taktvoller Rücksicht verschwieg. — Greifen wir ein anderes Motiv heraus: der frühe Troubadour hatte gesungen: „Wenn ich sie nicht sehe, bin ich unglücklich; keine ist edler und schöner als sie“. Daraus machte Wilhelm:

Quan non la vey, be m'en deport,
 No'm pretz un jau;
 Qu'ieu'n sai gensor et bellazor
 E que mais vau.

Marcabru kannte diese Verse und baute aus ihrem Inhalt ein ganzes Lied zusammen.

Man wird hier einwerfen: aber der Troubadour sagte doch oft, besonders in der Frühzeit, seinen Hörern auch unangenehme Dinge: Ermahnungen und Wahrheiten. Auf diese Frage wird unten bei vielen einzelnen Liedern einzugehen sein; aber schon hier sei bemerkt, daß das dominierende Schimpfmotiv, das über die fehlende *Largeza*, und mehrere davon abgeleitete, wieder aufs engste mit „sozialen“ Dingen zusammenhängen.

Fassen wir den höfischen Minnesang als literarische Erscheinung ins Auge, so lassen sich im Großen der Entwicklung, aber auch im Schaffen der Einzelnen, zwei treibende Kräfte beobachten, die sich im Grunde entgegengesetzt, in der Praxis aber nicht nur neben-, sondern oft miteinander tätig sind: 1) die Tradition, eine Macht, die nie größer war als im Mittelalter; 2) das Prinzip der Abwechslung, in Abstufungen wirksam auf dem Gebiet der Formenkunst. Auch diese beiden Triebkräfte werden zur Aufhellung mehrerer Punkte herangezogen werden.

So möchte ich im Folgenden den Versuch wagen, mit einfachen, aber bisher noch nicht konsequent benutzten Methoden und einem engen Material in die noch ungelösten Teile des Problems der Ursprünge des höfischen Liedes neue Klärung zu bringen, das Komplizierte aus dem Einfachen, das Eigenwillige aus dem Abhängigen deutend. Vorbilder sind mir die Arbeiten von Appel und Jeanroy, ferner die ausgezeichnete Ausgabe der Lieder Folquets von Marseille, von dem polnischen Forscher Stronski¹⁾.

1) St. Stronski, Le Troubadour Folquet de Marseille, Krakau 1910.

I. Marcabru als Formkünstler.

A. Allgemeines.

Man würde der Bedeutung und Eigenart eines Troubadours nicht gerecht werden, ließe man diejenigen Elemente beiseite, die seine Schöpfungen erst zu Liedern machen, Strophenkunst und Melodie.

Seit einiger Zeit hat die früher rätselhaft-spontan erscheinende Formenkunst der Troubadours nichts Rätselhaftes mehr. Sowohl in ihren Formprinzipien, besonders in dem der Neuerfindung, als in den Formelementen (Versarten, mus. Rhythmus, Strophentypen) geht die Technik der Troubadours eng mit der ihrer gleichzeitigen lateinisch dichtenden Fachgenossen, der Conductusdichter, zusammen. Dieser Tatbestand wird durch genaue Übereinstimmung von Strophenformen der beiden Gebiete, öfters bestätigt durch Gleichheit der Melodien, jeder Skepsis entrückt; er war auch den Alten bekannt, denn der Theoretiker Johannes de Grocheo setzt in seiner Gliederung der musikalischen Arten den *Cantus coronatus*¹⁾, das höfische Lied hohen Stiles, mit dem Conductus gleich, wobei er richtig präzisiert „*conductus simplex* (= einstimmig)“; denn es gab wohl mehrstimmige Conductus, aber nicht mehrstimmige höfische Lieder. Wenn eine der zahlreichen Melodien, die sowohl lateinisch als auch romanisch textiert waren, rein instrumental erklang — was bezeugtermaßen oft vorkam, — konnte man beide Bezeichnungen auf sie anwenden.

Als um 1100 soziale und kulturelle Momente (von Seiten des Publikums) das Entstehen der höfischen Lyrik veranlaßten, traf es sich glücklich, daß gerade jetzt mehrere ältere Gattungen des lat. Kunstliedes sich zu einer metrisch hochentwickelten Art, eben dem Conductus, vereinigt hatten. So fanden die Wandersänger, die an Ritterhöfen ihre „neuen Lieder“ in der Volkssprache vortrugen, was das Metrisch-Musikalische angeht, gleichsam den Weg gebahnt und die Pferde gesattelt. Sie machten, wie bekannt, von dieser Erleichterung reichlich Gebrauch. Es wäre durchaus unangebracht, wollte man für die provenzalische Formenkunst eine eigene ältere Entwicklung vom Einfachen zum Vollkommenen annehmen, und ebenso aussichtslos, nach Spuren dafür zu suchen. —

1) Vgl. E. Röhloff, Studien zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo, Leipzig 1930, S. 77.

Diese Auffassung, die von der Tatsache ausgeht, daß das Troubadourlied ein Kunstlied war, soll nicht die Möglichkeit verneinen, daß vor 1100 in Frankreich eine Gebrauchsmusik für breite Massen, die Arbeits- oder Tanzlieder begleitete, existiert hat; es gibt Melodien, allerdings aus weit späterer Zeit, deren Einfachheit in die primitivsten Perioden hineinpassen würde. Aber die etwaigen (volkssprachlichen) Texte zu diesen Liedern müssen so beschaffen gewesen sein, daß die Troubadours nichts von ihnen lernen konnten; und wenn Wilhelm IX. von den metrischen Schwierigkeiten spricht, auf deren Überwindung er stolz ist, so deutet das auf einen frühzeitigen Versuch, sinnvollen Text in strenge Form zu gießen.

Wenn wir der Versuchung folgen wollen, auf der formlichen Seite zu den „Müttern herabzusteigen“, so kann das also nur mittels der lateinischen Vorstufen geschehen. Vor 1100 betätigte sich die Kunst der frei schaffenden Komponisten hauptsächlich auf zwei Gebieten, in der Sequenz und im Tropus; Zweck beider Gattungen war die Bereicherung und Verschönerung der Kirchenmusik, ihre Pflegestätte dementsprechend die Hauptkirchen der Bistümer und die bedeutenden Klöster, unter denen St. Martial in Limoges besonders hervortritt; ihr Hauptkennzeichen, das sie von der andern, traditionellen (liturgischen) Kirchenmusik unterscheidet, ist das Prinzip der Neuerfindung. Neben dem Namen *Tropus* findet sich in Hss. „*Tropum*“, woraus im Romanischen *tropa* und *trova* wurde; die Wahl dieser Bezeichnung, nach dem griechischen *τρόπος* (= Melodie) zeigt, daß schon im 9. Jh. die Musiker gern ihre Kunst mit einem aparten Namen belegten; die Hss. trieben die Gelahrtheit noch weiter und schrieben in Rubriken „*Tropos alios*“, danach sogar „*Versos alios*“. Man hat sich heute daran gewöhnt, als Tropen im weitesten Sinne alles zu bezeichnen, was sachlich unter den Begriff „zusätzlich ausschmückende Kirchenmusik“ gehört, — im Gegensatz zu der exklusiveren Praxis der Hss.-Rubriken und ohne Rücksicht auf die formlichen Dinge; ihrem Ursprunge nach gehören so auch die Sequenzen zur Tropengattung. Der starke Einfluß der Tropen auf die mal. Formenkunst ist schon von W. Meyer¹⁾ kräftig betont worden, allerdings ohne Einzelnachweise und, was das Romanische angeht, etwas einseitig, nämlich ohne die Erwähnung, daß neben dem Tropus auch die alte Gattung des Versus dem höfischen Liede manches mitgab. Nicht alle Arten Tropen, insbesondere nicht die Tropen der Messe, haben die

1) W. Meyer, Gesammelte Abhandlungen zur mal. Rythmik, Bd. I u. II, Bd. III (besorgt von W. Bulst), 1936.

Entstehung und Entwicklung einer neuen, freien Strophenkunst befruchtet; desto mehr aber die Tropen des Offiziums, besonders die Benedicamus- und Lektionstropen, — deren Geschichte noch zu schreiben ist (denn die *Analecta hymnica* gaben bisher, in den Bänden 47 und 49, nur die Messtropen heraus). Hier sei nur gesagt, daß sich um 1100 die genannten Arten zu einer formlich hochstehenden Gattung, dem *Conductus*, emporentwickelt hatten, den wir in den Sammlungen des Klosters St. Martial in voller Blüte finden¹⁾.

Der Name *Conductus* findet sich in seiner primitiven Bedeutung (= Marschgesang, der eine Pause im Gottesdienst ausfüllt) erst gegen 1140 im liturgischen Drama, — obwohl die Gattung viel älter war; als Gattungsname erst ca 50 Jahre später, in Verbindung mit Stücken der Notre Dame-Schule, noch später (ganz isoliert) der Ausdruck *conductor* (= Conductussänger); vgl. *Anal. hymn.* XX, Nr. 23.

Von *Prosa* bildete man *Prosator*; ebenso konnte man von *Tropus* „*Tropator*“ ableiten, welcher Ausdruck jedoch im Lateinischen m. W. nicht belegt ist. Aber die romanischen Fachmusiker nannten sich so: *Trobaire*, *Trobador*, ein neuartig-aparter, aber präziser Ausdruck, der die Tätigkeit dieser Sänger, das Komponieren neuer Melodien und das Dichten neuer Texte, gut wiedergibt; und wenn sie im ersten Stadium der höfischen Lyrik gelegentlich bei lateinischer Liedkunst Anleihen machten, statt selbst neue Formen zu schaffen, paßte auch in diesem Falle der Ausdruck *Tropator* trefflich. Durch die neue Standesbezeichnung unterschieden sich die *Trobadors* bewußt von den Musikern minderen Ranges, den *Jongleurs*, die nur sangen, nicht komponierten und dichteten, daneben (hier Nachfolger der alten *mimi*) als Tänzer, Tanzmusiker, Tanzmeister und Akrobaten umherziehend ihr Brot verdienten. Im Übrigen brauchte der neue Titel Zeit, um sich einzubürgern; *Cercamon* und *Marcabru* reden über die *Trobadors* in einer abfälligen Weise, die andeutet, daß sie sich nicht zu dieser Klasse rechnen. Bei *Marcabru* sind sie aufgeblasene, glattzüngige Lohndichter, die sich durch geschniegeltes Wesen in den Schlössern lieb Kind zu machen wissen. *Cercamon* wird in der Biographie²⁾ schlechthin als *Joglar* bezeichnet, allerdings mit dem Zusatze „*e trobet vers e pastoretas*“; *Marcabru* nennt die eine Biographie (Hs. K) einen

1) Vgl. Spanke, *St. Martial-Studien*, in *Zs. f. franz. Sprache u. Lit.* LIV und LVI.

2) Vgl. Jeanroy, *Les Poésies de Cercamon*, Paris 1922, S. 29.

„*trobaire, dels premiers c'om se recort*“, während die andere (Hs. A) berichtet, er habe sein *trobar* bei dem „*trobador que avia nom Cercamon*“ gelernt. Ähnlich gehen auch in andern späten Quellen die Ausdrücke *Joglar* und *Trobador* bei nachlässiger Rede durcheinander, während man dort, wo die beiden Ausdrücke definiert werden, einen ähnlichen Unterschied macht, wie Guido von Arezzo¹⁾ zwischen *musici* und *cantores*:

Musicorum et cantorum magna est distancia:
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica;
Nam qui facit quod non sapit, diffinitur bestia.

Ähnlich sagt der Scholaster Aribon²⁾ im 11. Jh. über die Jongleurs aus: *Histriones totius artis musice expertes quaslibet laicas irreprehensibiliter iubilant odas*, während später (11./12. Jh.) der Engländer Johann Cotton²⁾ von der kompositorischen Tüchtigkeit dieser Klasse ein besseres Urteil abgibt: *Ioculatores et histriones, qui prorsus sunt illiterati, dulcisonas aliquando videmus contexere cantilenas*. Die beiden Zeugnisse, mit einander verglichen, illustrieren hübsch das Hineinwachsen der reinen Praktiker in die Sphäre künstlerischen Schaffens, ähnlich wie sich der Marcabru-Biograph das Verhältnis zwischen Cercamon und Marcabru vorstellt. Die „*cantilenae*“ Cottons könnten schon (falls der Verf. eher dem 12. Jh. angehört) Lieder in der Volkssprache sein, während die „*odae laicae*“ Aribos wahrscheinlich lateinisch abgefaßte Lieder sind; sollte der Ausdruck „*iubilant*“ auf Sequenzenartiges deuten? —

Die Frage, warum Marcabru kein *Trobador* sein will, läßt sich nur durch Vermutungen beantworten. Vielleicht behandelten die Leute, die sich zuerst so nannten, Stoffe, die dem Vertreter der guten alten Schule verhaßt waren; vielleicht war ihr allzu enger Konnex mit der „höfischen“ Gesellschaft, der mit diesen Stoffen zusammenhängen mochte, dem unabhängigen Künstler ein Dorn im Auge. Jedenfalls dürfen wir die Folgerung ziehen, daß die allerersten provenzalischen Sänger sich diese Bezeichnung noch nicht zulegten; die unten folgende Interpretation des Inhalts der einzelnen Lieder Marcabrus wird Einiges zur Lösung der Frage beitragen.

Über die Schule, in der Marcabru seine musikalischen und metrischen Kenntnisse erlernte, wissen wir wenig; die schon erwähnte Stelle der Biographie lautet: *Après estet tant ab un trobador que avia nom Cercamon, qu'el comensset a trobar*. Das soll wohl

1) Vgl. E. du Méril, *Poésies populaires latines* (1843), S. 73, Anm. 2.

2) Zitiert von H. Anglès in seiner *Musica a Catalunya*, S. 327, Anm. 1.

heißen, daß er die Sängerefahrten Cercamons in dessen Dienste, als sein musikalischer Gehülfe („Jongleur“ im engeren Sinne) mitgemacht und das Dichterhandwerk von ihm erlernt hat. Über Cercamon berichtet die Biographie nichts Brauchbares; aus seinen Liedern ist ersichtlich, daß er ungefähr 1135—45 wirkte, also gleichzeitig mit Marcabru. Interessant ist eine Stelle aus seiner Tenzzone mit Guilhalmi (1137), wo er sich über die mangelnde Unterstützung durch den Klerus beklagt (*e no'm socor la clerzia*), mit dem er also zu tun hatte. Diese Klage tritt sonst m. W. bei Troubadours nicht auf, und der Klerus mochte als Publikum für provenzalische Lyrik 1137 kaum eine Rolle spielen; denkbar wäre, daß Cercamon auch lateinisch dichtete oder gelegentlich als Musiker in Kirchen auftrat. Sein Planctus ist genau nach dem Muster der lateinischen Gattung gedichtet, und sein „Schüler“ Marcabru kannte, wie sich unten zeigen wird, lateinische Lieder seiner Zeit. Aus inneren Gründen möchten die besten Kenner (Franz, Appel, Jeanroy) Cercamon eher für den Imitator als den Lehrer Marcabrus halten; ob jedoch mit Recht, scheint mir fraglich; sollte tatsächlich einmal (mit dem Lavador-Motiv) Marcabru der ursprüngliche sein, so braucht man daraus keine allgemeinen Schlüsse zu ziehen. Denn in der Trouvère-Literatur zeigt ein Beispiel, daß gelegentlich der Lehrer (Hue d'Oisy) den Schüler (Conon de Béthune) imitierte¹⁾. An sich ist die Notiz der Biographie nicht verdächtig, da sie zu denen gehört, die sich aus dem Inhalt der Lieder beider Trobadours nicht herauslesen ließen²⁾.

B. Die Formen der einzelnen Lieder Marcabrus.

Die folgende Untersuchung der Strophenkunst Marcabrus ist schon deshalb gerechtfertigt, weil Dejeane in seiner Ausgabe die Metrik nicht geschlossen behandelt hat. Sie lohnt sich, da sie den Dichter einerseits als kühnen Wegweiser, andererseits als geschmackvollen Verwerter alten Gutes zeigt, das er offenbar genau kannte. Aufgebaut ist sie auf den in meinen „Beziehungen zw. rom. u. mlat. Lyrik“ gefundenen Strophentypen; sie bemüht sich, in dieses dem Nichtspezialisten etwas trockene Gebiet durch Heranziehung der Chronologie und des Inhalts (soweit er mit der Form zu tun hat) einige Farbe zu bringen. Mehrfach bietet sich Gelegenheit zu wichtigen Ergänzungen jener Arbeit.

1) In Rayn. 1030 (gleiche Strophenform wie Conons Lied 1125); beide in Bédiers *Chansons de Croisade*; Hue bekämpft seinen Schüler.

2) Richtlinien über die Auswertung der Biographien hat Jeanroy in seiner *Poésies des Troubadours* gegeben.

1. Die Strophe aus zwei gleichen Teilen.

Diese Strophe gehört zu den alten Gebilden, welche um 1100 Conductusdichter und Troubadours fertig vorfanden und durch Reimkünste und Variation verfeinerten; ähnlich wie die gleichzeitigen Sequenzendichter den Gleichklang ihrer Halbversikel durch rhythmische und reimliche Erfindung vervollkommneten. Bei Marcabru tritt sie auf

a) in reiner Form:

XVI: a₄ a₄ b₈ c₄ c₄ b₈; a und c wechseln, b bleibt;

XX und XX^a: wie XVI;

XXII: 8 aab aab; a wechselt, b bleibt;

XV: wie XXII; a und b bleiben;

XLI: 8 aab ccb, durchgereimt;

b) in Ableitungen:

XXX: 7 a' a' a' B' a' a' b' (Refrainwort „vilana“); b bleibt, a wechselt alle zwei Strophen; mel. Bau: ABAB CCD;

I: 8 aaab aac; a wechselt, b und c bleiben;

XXV u. XXVI: a₇' a' a' b₇' c₃ ccccb₃'; a und b bleiben, c wechselt;

XXIV: a₁₁ a₁₁ a₁₄; Vorbild zweiteilig + Refrain;

XIX: a₈ a₈ b₈ c₄ c₄ d₈ d₈ b₈; zweiteilig mit Einschiesel.

Das älteste datierbare Lied der Reihe ist **XXII**, das Marcabru am Hofe des Kaisers Alfons (nach Appel¹⁾ 1137) dichtete. Aus der ersten Strophe

Empeiraire, per mi mezeis
Sai quant vostra proeza creis;
No'm sui jes tardatz del venir ...

scheint hervorzugehen, daß der Sänger, der gerade am Hofe eingetroffen ist, von Alfons schon Gutes erfahren hat. Das Lied dürfte älter sein als die andern spanischen (35, 23, 36). Auf die Jahreszeit deutet Str. 9:

Si non fosson tant gran li riu,
Als Amoravis for' esquiü;
E pogram lor o ben plevir,
E s'atendon lo recaliü
E de Castella'l seignoriü,
Cordia'il farem magrezir.

„Die Frühjahrsüberschwemmung hindert den Beginn der Offensive gegen die Mauren; wehe den Almoraviden, wenn erst die warme Jahreszeit kommt und der Herr von Kastilien angreift!“ Das im Stile einfache und klare Lied ist auf einen hohen Ton gestimmt;

1) Wenn Appel ohne weitere Angabe zitiert wird, handelt es sich immer um seine oben S. 3 genannte Marcabru-Studie.

es mahnt, hier der Gattung des Kreuzliedes verwandt, Staaten und Fürsten zur Hilfeleistung.

Elf Jahre jünger ist das zweite Lied, in dem Marcabru diese edel-einfache Strophenform benutzte, Nr. **XV**; er sendet diesen *son e vers* an seinen Kollegen Jaufré Rudel *ultra mar*, um ihm und den andern französischen Kreuzfahrern eine Freude zu machen:

E vuoill que l'aujon li Francés
Per lor coratges alegrar.

Der ernste und feine Inhalt, Lob der *Cortesia*, paßt gut zu dieser Art der zweiteiligen Strophe, die durch die herrlichen Schöpfungen Adams von St. Victor geadelt war.

Rhythmisch identisch mit diesen beiden Liedern ist **XLI** (8 aab ccb), ein Rügelied der Spätzeit; denn das Wetter gegen *cogos* und *segleiadors* trägt den Stempel der Resignation: „Zum Teufel mit den Hahnreien und ihrem Gezänk! Ich bin des Scheltens müde“.

Ein richtiges Jongleurlied ist **XVI** (*D'aisso laus Dieu*); der Dichter prahlt seine diversen Tüchtigkeiten, marktschreierisch im Ton, aber bitter ernst und kämpferisch im Sinn.

In **XX** (*Tot a estru*) nimmt Aldric Gelegenheit, einige Blößen, die sich M. in XVI gegeben, in gleichem Versmaß zu verspotten, ebenso seine Bekehrung zur Mesura (in XV), mit deutlicher Beziehung auf einige Stellen dieser Lieder; XX und die matte Entgegnung M.s (**XX^a**) gehören also in die allerletzte Periode.

Das Prinzip der Neuschaffung betätigte sich in der prov. Strophenkunst teils durch Variierung (wie im bisher Behandelten), teils durch freie Änderung des Typs, die sich bis zur Umkehrung steigern kann; so wurde im zweiteiligen Typ mehrfach die Gleichheit der beiden Strophenhälften zerstört. Die der Reifezeit angehörende Pastorelle **XXX** hat den Bau 7 a'a'a'b' a'a'b'. Eine ähnliche Verkürzung findet sich gelegentlich auch in Sequenzen Adams, z. B. ein Ganzversikel von der Form 7 aaab ccb; hier bewahrt jedoch die Melodie deutlich den Sequenzencharakter: ABCD ABD, während M.s Pastorelle kanzonenförmig gebaut ist: ABAB CCD¹⁾. Noch ausgeprägter ist die Differenzierung der Halbteile in der ebenfalls anscheinend späten Romanze **I**: 8 aaab aac; eine solche Form ist als Sequenzenversikel unmöglich.

Andern Charakters als die gesetzt und edel dahinschreitende Strophe der beiden letzten Lieder ist die der beiden vielumstrittenen

1) In der Sequenz *Mundi renovatio*, Nr. 16 der Ausgabe Misset-Aubry, *Les Proses d'Adam de St. Victor*, Paris 1900.

Starenlieder, **XXV** und **XXVI**, deren Inhalt ja auch alles andere als feierlich ist: $a7'a'a'b7' c3ccccb5'$. Wäre c weiblich statt männlich, so läge eine Zerlegung der a' -Verse der ersten Hälfte vor, ähnlich wie (umgekehrt) in dem Adamschen Versikel $as'a'bs'b'c7 d7'd'c$; aber hinzu kommt die Verschiebung von $b7'$ zu $b5'$, eine Technik, deren Witz zum Inhalt paßt. Man hat mehrfach auf die Ähnlichkeit der beiden Starenlieder mit dem Nachtigallenlied des Peire d'Alvernha¹⁾ hingewiesen; Appel hält Marcabru für den Imitator. In diesem Falle hätte Marcabru dann auch seine Strophenform von Peire entlehnt; tatsächlich zeigen die Formen ähnliche Züge, denn die Peire's lautet $a7'b7a'b c3cd5'ced'$. Aber ein Vergleich der beiden Strophen spricht deutlich für Marcabrus Priorität; seine zweiteilige Strophe ist altertümlich und offenbar eigene Erfindung. Peire hat die von M. benutzten Versarten dazu verwandt, eine Kanzone zu schmieden, die weder originell noch geschmackvoll ist.

Ein echter Marcabru ist **XIX** (*Doas cuidas ai, compaignier*), gerichtet an die Dichtergenossen, bei denen eine Art philosophisches Interesse vorausgesetzt wird; denn M. behandelt hier, einen Montaigne oder Herrn Bergeret vorwegnehmend, das Thema „alle irren“. Zu dem Wagnis, den Bau $asabs c3d4d c3cbs$ als Ableitung einer 2teiligen Strophe aufzufassen, dessen Teile (aab, ccb) durch ein Einschiebsel (cdd) getrennt sind, schöpfe ich den Mut 1) aus dem b -Reime, der die beiden Hälften in Beziehung bringt, 2) aus der Tatsache, daß einmal ein Conductusdichter, der älter als M. ist, durch eine ähnliche Technik eine kunstvolle Strophe geschaffen hat. Es ist der Conductus *Ex Ade vitio* (Anal. hymn. XX, Nr. 33), mit dem Bau $asabs c3cb d3d7e4 e7e4f3' g7g4f3'$, den man im Großen ausdrücken kann: AA B CC, — also zwei Ganzversikel (AA, CC), getrennt durch das Einschiebsel B. Vielleicht kannte M. den Conductus, denn er brachte, wie der Conductusdichter, das Einschiebsel zum Schlußteil durch einen Reim in Beziehung.

Noch näher an den Conductus führt uns **XXIV**, ein klotziges Schimpflied auf *Amor* und eine fiktive *amia*, die der Dichter wohl möchte, die aber auf ihn als *castiador* nicht hört und nur ihrer Lust lebt. Die Strophe ist nur deshalb als zweiteilige anzusprechen, weil ihr Vorbild, ein St. Martial-Conductus (Anal. hymn. 45^b, Nr. 14), aus zwei Teilen und einem Refrain bestand, der beim Troubadour zum Textvers wurde; benutzt wurde sie schon durch Wilhelm IX., in den Liedern I—III der Ausgabe von Jeanroy. Zur Veranschau-

1) Nr. 9 der Ausgabe von Zenker, Peire von Auvergne (Roman. Forschungen XII), 1900.

lichung folgen hier 1) die erste Strophe des Conductus, 2) Nr. 1, Str. 9 von Guillem, 3) die erste Str. von XXIV.

1. Promat chorus hodie, o contio,
Canticum letitie, o contio!
Psallite, o contio, psallat cum tripudio!
2. De Gimel ai lo chastel el mandamen,
E per Niol faue ergueil a tota gen,
C'ambedui me son jurat a plevit per sagramen.
3. En abriu s'esclairo'il riu contra'l Pascor,
E per lo bruoill naisso'il fuoill sobre la flor;
Bellamen, ab solatz gen, e'm conort de fin'Amor.

Das rythmische Gerippe ist überall 7 4 7 4 7 7, daneben in 2) und 3) 7'3 7'3 7'7; rythmisch am festesten ist der zweite Teil des Schlußverses; er wird auch nie durch Binnenreim geteilt. Der Conductus hat die Reime a₇B₄a₇B₄B₇B₇, darüber hinaus keine Binnenreime. Bei Wilhelm ist das Bild: nb nb nb; in der letzten Zeile wird nie n zu b, dagegen reimen öfters die n der beiden ersten Zeilen miteinander, wodurch das Bild ab ab nb entsteht. Ein einziges mal, in der oben gedruckten Strophe, teilte er seinen 7Si durch Binnenreim; darauf griff Marcabru zurück und versah alle n-Teile mit Binnenreimen, merkwürdigerweise ohne konstante Zäsur (neben 3a 4a auch 4a 3a); das erinnert an die Zäsurbehandlung der leoninischen Hexameter. — Eine weitere Geschichte hatte diese Strophe nicht, da sie sich kaum noch variieren ließ; Verfasser apokrypher Teile von XXIV (Dejanne S. 117) versuchten weitere Reimkniffe, aber mit wenig Glück.

Zur weiteren Geschichte der zweiteiligen Strophe sei nachgetragen: Peire d'Alvernha benutzte sie in dem Sirventés, Zenker Nr. 11 (v. J. 1159): 7 aab'ccb'; ferner in seinem berühmten Spottliede auf andere Troubadours (vor 1173), das später der Mönch von Montaudon mit gleichem Bau (8 aab aab) imitierte, und in dem undatierbaren Sirventés, Zenker 14: a₄abs c₄cb; Raimbaut von Orange die reine Form in dem Sirventés Nr. 9 (7 aab aab), Ableitungen in Nr. 1 (8 aaab aab), Nr. 10 (7 a'a'b a'bb) und Nr. 24 (7 a₈a₇b₇' a₈a₈b₇'); Bertran de Born im Sirventés Nr. 14 (a₈a₇b₇' aab') und im Liebeslied Nr. 31 (10 aab aab). Der Mönch von Montaudon noch in Nr. 5 (Lavaud), dem Dialog zwischen dem Armen und dem Reichen (a₁₀ a a b₅' a a a b')¹⁾.

1) Die Nummern der Lieder sind, wenn nichts anderes angegeben, die des Grundrisses von Bartsch; hinsichtlich der Ausgaben verweise ich auf die Bibliographie von Pillet-Carstens.

2. Vierzeiler.

Es wäre wirklich sonderbar, wenn die vor 1100 meistverbreitete Strophe, die vierzeilige aus 8Silblern (ambrosianische Str.), in der freien Formenkunst nach 1100 nicht anregend gewirkt hätte. Im Lateinischen setzte sich die Umbildung dieser Strophe, die schon früh begann (Eusebius Bruno, gest. 1081: 7 a'a'b'b'), über Marbod von Rennes (7 a'a'a'a') und Abaelard (10 aabb) bis Walther von Châtillon, ja Thomas von Aquin fort; im Provenzalischen versiegte die Entwicklung früh wegen der sparsamen Möglichkeiten. Letztere lagen 1) in der reimlichen Variierung, 2) der Ersetzung des ursprünglichen 8Si durch andere Versarten. Beide Wege beschritt Marcabru.

Die im 10. und 11. Jh. bei Vierzeilern fast obligatorische Reimfolge aabb hatte den Nachteil, daß sie die Vierzeiligkeit verdunkelte; sie wurde von den Troubadours in 8Si nicht benutzt. Die praktischere Reimfolge aaab wandte Wilhelm (um 1117) in seinem ersten Abschiedsliede (Jeanroy XI) an; auf sie griff Marcabru in **XXIII** zurück, das er an Kaiser Alfons richtete, als er seine hochgespannten Erwartungen nicht erfüllt sah (*Empereire, par vostre prez*; vor 1138 geschrieben). Ungewiß, aber eher spät als früh, ist die Abfassungszeit der Tenzone **VI**, für deren Form (ebenfalls 8 aaab) allerdings der Partner M.s, Catola, verantwortlich ist, der die Diskussion eröffnete (*Amics Marchabrun, car digam*). Die Wahl der einfachen Form entsprach den praktischen Erfordernissen der Tenzone.

Eins der frühesten datierbaren ist das im Ton wuchtige, aber inhaltlich schwache Lied **IX** (*Aujatz de chan com enans e meillura*); mit dem Abschied von alten Gönnern verbindet sich der Gruß an Alfons von Leon, der damals noch nicht Kaiser war. Formenvorbild ist ein Tropus aus St. Martial (*Letamini, plebs hodie fidelis*); neuerdings fand ich noch ein anderes Beispiel aus der lat. Literatur: Hildebert de Lavardin, Erzbischof von Tours (gest. 1133) gab seinem Planctus animae „*Heu, quam turpe nefas, quam reprehendum*“ (Anal. hymn. L, Nr. 322) ebenfalls die Form 10 a'a'b'b'; aber der 10Si ist hier ein auch sonst in Südfrankreich bekannter gekürzter Asklepiadeus. Wer es für ersprießlich hält, im Liede M.s nach einem dem Dichter im Ohr liegenden rythmischen Schema zu suchen, wird sich für eine rein daktylische Akzentuierung entschließen, die besonders durch die vielen Eigennamen gestützt wird. Der Conductus *Letamini* hinwieder ist rein jambisch.

3. Die Reihenstrophe.

Dieser alte, äußerst lebenskräftige Typ, dessen Wesen in der Nacheinandersetzung von mindestens drei rythmisch gleichen, zäsurgeteilten Großzeilen besteht, wurde durch Marcabru in die prov. Lyrik eingeführt, nicht mit alten Großzeilen, etwa 15Si oder Alexandrinern, sondern mit ganz ungewohnten.

Die in der lateinischen Lyrik seit etwa 1150 so beliebte Strophe aus drei Vagantenzeilen ($n_7 b_5' n b' n b'$) scheint Marcabru schon gekannt zu haben, als er um 1147 das Lied Nr. **XXI** schrieb, ein schwächliches und schwieriges Rügepoem mit Erwähnung des Kreuzzugs und Khorassans; er variierte die Normalform durch Binnenreim und weibliche Zäsur ($a_7' b_5' a' b' a' b'$).

Ob man in der Form von **XXXII**, $a_4' b_6 a' b a' b' b_4 a_6' c_4$, eine (erweiterte) Reihenstrophe sehen darf, ist zweifelhaft; es kommt darauf an, ob man die Zeile 4 a' 6 b als Doppelvers oder als 10Si mit weiblicher Zäsur auffassen will. Im letzteren Falle läge eine Romanzenstrophe vor: $a_{10} a a b_{10}' c_4$; ein Gebilde, das freilich unter den bekannten Romanzenstrophen isoliert dastände. Die nicht erhaltene Melodie ließe sich vielleicht aus der eines anonymen Trouvèreliedes, Rayn. 2123, wiedergewinnen, das formlich offenbar auf **XXXII** zurückgeht, mit geringer Änderung des Reims und mit männlicher Zäsur: $a_4 b_6 a b a b a_4 a_6 b_4^1$). — Zu beachten ist der Anfang „*Lo vers comenssa — A son veil, sen antic*“. Der Ausdruck „alte Melodie“ deutet kaum auf die Verwendung eines älteren Strophenschemas, sondern ist entweder allgemein zu verstehen („altertümlich“ ähnlich wie „*sen antic*“) oder bezieht sich auf die motivische Verwendung einer alten Melodie; interessant ist die Bezeugung, daß die frühen Troubadours mit alter Musik operieren. Wenn einmal die Troubadourmelodien der Forschung zugänglich gemacht sind, wird sich zeigen, daß das motivische Gut recht spärlich ist; die wenigen Themen stammen entweder aus der religiösen Musik oder der Volksmusik oder dem Neuschaffen der wenigen „Erfinder“ — ein Verhältnis, das mit der Spärlichkeit der Inhaltsmotive parallel geht²⁾.

Über die nächste Entwicklung des Typs sei nachgetragen: Eine Kombination aus Reihenstrophe und Vierzeiler schuf Peire d'Alvernha in dem schönen Liede „*L'airs clars e'l chans dels*

1) Text und Melodie s. bei Beck, *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères* Bd. II, S. 68.

2) Ich entnehme diese Angabe einer mündlichen Mitteilung meines lieben Freundes Higini Anglès.

auzelhs“ (Zenker Nr. 1): *a7b5'ab'ab'ab' escdsd*. Die hübsch gegensätzliche Rythmik der beiden Teile veranlaßte wohl Bernart de Ventadorn zu der Strophe *a7'b5'a'b'a'b'a'b' c6c6c7b5'*, die lateinisch und französisch imitiert wurde; dem früher (Beziehungen S. 42 u. 185) Mitgeteilten sei hinzugefügt, daß Rayn. 738, von Gautier de Dargies, seine Form und Melodie mit dem Conductus *Quid frustra consumeris* teilt (vgl. Abschn. 10 dieses Kapitels).

Zwischen Marcabru und Peire d'Alvernha steht zeitlich der Jongleur Bernart Marti; er führte den 8Si in die Reihenstrophe ein, in einem Liede, das sich als „*Vers*“ mit neuer Melodie kennzeichnet: *Farai un vers ab so novelh* (8 ababab). Walther von Châtillon übernahm die Form in *Verna redit temperies* (Strecker I, Nr. 20), worin er melancholisch die Geburt einer Tochter glossiert. Die gleiche Form hat das einzige Reihened des Raimbaut von Orange, Appel¹⁾ Nr. 28, vom Dichter mit dem merkwürdigen Titel *No sai que's es* versehen. Das Lied ist tatsächlich merkwürdig, denn es hat nach jeder Strophe ein kurzes Anhängsel in prosaischer Form. Appel faßt dies als artistischen Scherz auf; aber es gibt etwas Ähnliches im Lateinischen: Lieder, die mit Prosa vermischt sind, und solche, die nach jeder Strophe einen Hexameter als Anhängsel haben. Diese *auctoritas*, jedenfalls gesprochen, nicht gesungen, hatte den Zweck, den Inhalt der vorhergehenden Strophe zu erklären und zu bekräftigen.

Die Technik entwickelte sich in der Lyrik der Bakelfeste, gewisser oft mit Sänger- und Dichtewettstreiten verbundener Spezialfeste der Kleriker, zu denen Teilnehmer von weit und breit zusammenströmten. Ähnliche Veranstaltungen gab es auch für die romanische Sangeskunst. Raimbaut selbst singt ein Lied, „*Ben s'eschai qu'en bona cort*“, in einem Zelt bei einem Wettstreit mit 20 Teilnehmern, deren bester mit einer Tuchkrone belohnt, also „König“ wird. Appel erinnert daran, daß Richaut de Berbezilh von der *Cort del puey* spricht und daß Bernart von Ventadorn ein Lied (*Ges de chantar*) im *Poi* hören lassen will. Auch der König von Navarra hofft auf Erfolg auf einem *Pui*, der übrigens durchaus nicht der berühmte *Pui* von Arras zu sein braucht. Der Mönch von Montaudon war längere Zeit Leiter einer ähnlichen, anscheinend ständigen Veranstaltung: *E fo faitz senher de la cort del Puoi Santa Maria, e de dar l'espervier. Lonc tens ac la seignoria del Puoi, troque la cort se perdet, e pois s'en anet en Espaigna*. Also in dem Orte

1) Appels grundlegende Studie über Raimbaut von Orange in Abh. der Gött. GdW. 1923.

Le Puy Notre Dame bestand die Entlohnung des Siegers in einem Falken, — was auf ritterliches Milieu schließen läßt. In Le Puy gab es seit 1183 (nach Chabaneau-Anglade, *Revue des Langues romanes* 60, S. 234) auch eine religiöse 'Confrérie du Puy', die wohl lateinische Poesie pflegte; bezeichnenderweise stammt eine Quellenhs. des St. Martialconductus, der vorzügliche Codex Aniciensis¹⁾, aus Le Puy. — All diese Daten sind wohl mehr als zufällige Parallelen; zu beachten ist jedenfalls, daß Raimbaut, der Teilnehmer an einem Wettsingen, seiner Reihenstrophe eine Form gab, die eng mit der typischen Form der Bakelfest-Rügelieder der Vaganten, drei Vagantenzeilen (75'75'75') + Auctoritas, verwandt ist.

4. Die Romanzenstrophe.

Das einzige Lied Marcabrus, das man inhaltlich als Romanze bezeichnen könnte, hat eine zweiteilige Strophe. Die „Romanzenstrophe“, bestehend aus mehreren gleichlangen und gleichgereimten Versen, denen ein Refrain mit anderm Reim folgt, kommt weder bei Marcabru noch den andern ältesten Troubadours vor. Eine Alba, mit welcher Gattung diese Strophenform sonst eng liiert erscheint, ist aus der Frühzeit romanisch nicht erhalten.

Mehrfach haben die Troubadours in andern Fällen Strophenformen, die von Hause aus einen Schlußrefrain hatten, dieses volkstümlichen Elements dadurch entkleidet, daß sie aus dem Refrain Textverse machten. So könnte in der Strophe des Peire d'Alvernia 7 aaaabb (Zenker Nr. 7) eine alte Romanzenstrophe (aaaaBB) durchschimmern; in diesem Zusammenhang sei auch die Form von Raimbaut von Orange Nr. 3, a₁₁aaa₉bs, erwähnt. Ob Cercamon, als er die Strophe 8 aaaaab (Jeanroy 3) schuf, eine Romanzenstrophe oder ein Sequenzenhalbversikel vorschwebte, ist ungewiß. In einem ähnlich gebauten Liede des Peire Rogier, Appel Nr. 9 (7 aaaaab), haben 2 von den 6 Strophen ein weibliches statt des männlichen *a*, eine Technik, die sowohl an die Romanze als an die Sequenz heranführt. Als lateinische Romanzenstrophe sei schließlich noch die Form eines Liedes des Guido von Bazoches (Anal. 50, Nr. 346) nachgetragen: a₁₀aaB₄B₁₂.

In einem Anhang zum Abschnitt „Romanzenstrophe“ habe ich früher eine Form behandelt, die mit jener nur eine entfernte Ähnlichkeit hat, aber anderswo schlecht unterzubringen war: ein zweiteiliges Gebilde mit der Grundform aaa a...bbbb... Die dort

1) Ediert von Chevalier als Bd. V seiner *Bibliothèque liturgique*.

angeführten Beispiele, die hauptsächlich dem Conductus und der Trouvèrepoesie entnommen waren, lassen sich durch Einiges aus der Troubadourichtung vermehren. Der Mönch von Montaudon schrieb einen Enueg *Fort m'enoia, si l'auzes dire* in der Form 8 a'a'a'a' bbbbb, die er (wie auch die Melodie) einem Liede des Bertran de Born (Bartsch 37) nachformte. Hierher gehört ferner Sordel Nr. 18 (Di Lollis), 8 aaa bbb, sowie vielleicht ein anderes Lied Bertrams, „*Ges no mi desconort*“: a₆ b₄ ababab ccccccc.

Woher die ersten Benutzer dieses Typs, die Conductusdichter, ihre Anregung schöpften, läßt sich schwer sagen. Vielleicht schwebten ihnen zwei einreimige Vierzeiler vor (vgl. die ältesten Beispiele), vielleicht aber auch einreimige isometrische Strophen, die in der prov. Lyrik ebenfalls auftreten.

Letztere Form hab ich in den „Beziehungen“ nicht behandelt, da sie sich nur durch die Melodie als strophisch kennzeichnet, und sie stillschweigend zu den „freien Formen“ gerechnet. Der Vollständigkeit halber sei hier über ihre Geschichte Einiges nachgetragen.

Der im Lateinischen uralte Tiradenreim ist für das Strophenlied aus technischen Gründen, für das Kunstlied zudem aus Geschmacksgründen denkbar ungeeignet; auch durch den Reimwechsel von Strophe zu Strophe wurden diese Nachteile kaum ausgeglichen, und man weiß nicht recht, warum ihn die Troubadours trotzdem pflegten. Wenn man jedoch die ältesten Beispiele, Marcabru VII, 7 aaaaaaaaa, und B. de Ventadorn XXVIII, 6 aaaaaaaaa, beides Achtzeiler, ins Auge faßt, ergibt sich die Möglichkeit, daß die Erfinder (nicht ganz so primitiv) an die Doppelsetzung einer gleichreimigen Vierzeilerstrophe dachten; dann würde dies Gebilde aufs Engste mit dem soeben besprochenen (etwa 7 aaaabbbb) zusammenhängen. Der Mönch von Montaudon tat einen Schritt weiter, indem er gleichreimige Strophen aus 6 (statt 8) Zeilen schuf (Lavaud Nr. 7, 8 und 10). Weitere Beispiele siehe in der Liste von Maus¹⁾ Nr. 1—12, — worunter natürlich die Strophen aus ungleich langen Versen auszuschließen sind. Wenn die Conductusdichter auf den Tiradenreim zurückgriffen, verbanden sie gern mit dem allzu Alten durch grammatische Künsteleien oder Abwandlung der verschiedenen Vokale als Endreime den Reiz des Neuen.

Das Lied Nr. VII, in dem Marcabru diese Form benutzt

1) F. W. Maus, Peire Cardenals Strophenbau, Marburg 1884.

(7 aaaaaaaaa), ist kaum datierbar; da es zu den schwächsten des Dichters gehört, könnte es aus seiner frühesten Periode stammen.

5. Das Rondeau.

Das Rondeau im engsten Sinne, mit Binnen- und Schlußrefrain, ist dem provenzalischen Kunstgesange fremd; aber auf das rythmische Gerippe der Form griff man in der ersten Periode gern zurück: Wilhelm (genau oder in Ableitungen) in 6 seiner 11 Lieder, Marcabru viermal; Cercamon, Rudel und Bernart von Ventadorn dagegen verschmähten es.

Von den betreffenden Liedern Wilhelms mag Nr. V¹⁾ (das Katzenabenteuer) das älteste sein; denn es kopiert in der Reimfolge (a₈aab₄nsb₄) noch genau den Conductus, der als Vorbild diente (a₈aaB₄N₈B₄)²⁾. Von den beiden Liedern, die durch reimliche Festigung das n beseitigten (aaabab), könnte VII älter als IV sein, wegen des Selbstlobs in Str. 7: „*Que'l mot son fag tug per egau*“, was, gleichgültig wie man es interpretiert, am besten auf einen früheren Versuch paßt. In IV und VII wird der b-Reim, bei wechselndem a, in allen Strophen durchgeführt, — was wieder näher an den Conductus führt, — während in V auch b überall wechselt.

Gab es zu Wilhelms Zeiten schon isometrische Rondeaux? Wir werden die Frage bejahen, wenn wir die Form seines Liebesliedes Nr. X, 8 aabcbc, für eine Rondeau-Ableitung halten; auch ein anderes Liebeslied, Nr. VIII, deutet mit seiner Form a7'a'a'b7 a'bs darauf hin. Die dritte Ableitung, der Gap Nr. VI, führt mit ihrer Rythmik (a₈aaab₄ab) wieder näher an den ersten Typ heran. In VI und VIII bleibt der b-Reim, bei wechselndem a; X nimmt durch seine Reimvertauschung eine besondere Stelle ein.

Die isometrische Rondeauform hat die Pastorelle Marcabrus, Nr. XXIX: 8 aaabab, genau gebaut wie ein weltlicher St. Martialconductus; folgendes sind die ersten Strophen der beiden Stücke.

L'autrier, a l'issida d'abriu,	Ecce letantur omnia,
En uns pastoraus lone un riu,	Queque dant sua gaudia
Et ab lo comens d'un chantiu	Excepto me qui gracia
Que fant l'auzeill per alegrar	Amice mee careo;
Auzi la votz d'un pastoriu	Quod corumdum invidia
Ab una mancipa chantar.	Evenit, unde doleo.

Ob die (undatierbare) Pastorelle oder der Conductus älter ist, läßt sich nicht entscheiden; letzterer stammt aus der ersten Hälfte des

1) Nummern nach der Ausg. Jeanroy, Paris 1927.

2) Vgl. Studi med. VII, S. 76.

12. Jahrhunderts¹⁾ und hat in einer Strophe den alten Schluß *nb* statt *ab*.

In mehreren Fällen hat Marcabru den Rondeautyp umgeformt. In Nr. VIII, einem vielstrophigen Rügeliede, das dem Poitevinschen Zyklus²⁾ angehört, also vor 1135 entstanden ist, hat er den ersten Teil verkürzt (8 aabab), umgekehrt wie Wilhelm IX., der ihn, in VI, verlängerte. Ausgeschlossen ist jedoch nicht, daß in der Tanzmusik, auf welche die Gattung zurückgeht, neben der Normalform, „zwei gleiche Glieder (aa) + zwei längere Glieder (abab)“, eine Kurzform bestanden hat, die das erste Glied nur einmal setzte. Diese Kurzform tritt noch auf beim Mönch von Montaudon, in der altfr. Pastorelle Rayn. 1257, in einer Pastorelle der Carmina Burana (Schmeller Nr. 119), in lateinischen, aber nach franz. Tanzmelodien gesungenen Scholarenliedern um 1300 (Anal. XXI, Nr. 89, 109, 124), ferner in den italienischen Laudi, in den Cantigas des Königs Alfons X. und im spanischen Volkslied des 15/16. Jahrhunderts; in Spanien kannte man übrigens auch die verlängerte Form.

Das Lied hat eine Tornada, die in ihrem Wortlaut auf den der vorhergehenden Strophe zurückgreift, eine Technik, die besonders in der ältesten Periode der Provenzalen zu beobachten ist und offenbar mit dem musikalischen Ursprung der Tornada eng zusammenhängt. Strophenlieder wurden bekanntlich oft auch rein instrumental vorgetragen, und zwar, wie wir annehmen müssen, durch wiederholtes Spielen der Strophenmelodie. Wenn der Vortrag zu Ende war, wurde dies den Hörern dadurch kenntlich gemacht, daß man die letzten Takte der Strophenmelodie zweimal oder dreimal spielte, — wie umgekehrt der Schluß eines Lais durch Wiederholung des ersten Versikels angezeigt wurde. Dieses eigentlich rein musikalische Finale drückt sich im Textlichen durch eine ursprünglich wörtliche Wiederholung der letzten Verse der letzten Strophe aus, meist mit leichter Variation, die (wegen der Kürzung) der Sinn erforderte. So verfuhr Wilhelm IX. in Nr. II, V und VII, Rudel in Nr. V (Ausg. Jeanroy). Man empfand früh die Ärmlichkeit dieser Technik und unterlegte den Schlußzeilen einen eigenen Text (Wilhelm VI, VIII und XI, Cercamon I und IV, Rudel VI); wenn in diesem Anhängsel die Widmung an eine (meist entfernte) Person ausgedrückt wurde, war die Tornada ein

1) Quelle: Paris BN lat. 3719, fol. 40 (aus St. Martial), Ausg. Du Méril, Poésies lat. 1847, S. 234.

2) Nach der Gruppierung Appels in seiner Marcabru-Studie.

Envoi. (Solche Widmungen füllten sonst gelegentlich eine ganze Schlußstrophe aus.) Marcabru benutzte beide Arten der Tornada; die erste in Nr. 1, 8, 17, 18 (so nur Hs. a), 20 (nur Hs. a), 30 (nur Hs. T), 20^a (nur Hs. a), die zweite in 3, 5, 11 (zwei Tornaden, die zweite Verkürzung der ersten), 12 (2 Tornaden), 14 (wie in 11), 23—26, 28, 36, 37, 38 (Hs. R) und 40. Als klare Tornadenfälle aus der Conductusliteratur seien angeführt Anal. XX, Nr. 42, 86 (aus St. Martial; der ersten Art sich nähernd), 159 (St. Martial) und XXI, Nr. 159 (lies letzte Zeile *leniter* statt *leviter*).

Durch Umkehrung hat Marcabru die Rondeauform variiert in dem Rügelied **XVII**: 7 a a b'a b'a. Eine ähnliche Umkehrung findet sich (bei normaler Textform) zuweilen in Melodien von Notre Dame-Rondeaus und von Cantigas des Königs Alfons X.

Eine recht raffinierte Umformung der R-Form liegt in dem „Vers“ **XXXIII** vor: die Rythmik 888484, deutlich diesem Typ zugehörig, steht zur Reimordnung, ababab, in krassem Widerspruch. Vielleicht ist jedoch Marcabru nicht der Erfinder des Schemas; denn es findet sich auch in einem weltlichen St. Martial-conductus. Man vergleiche die beiden Anfänge:

Lo vers comens quan vei del fau	De ramis cadunt folia,
Ses foilla lo cim e'l branquill,	Nam viror totus periit,
C'om d'auzel ni raina non au	Iam calor liquit omnia
Chan ni grondill,	Et abiit;
Ni fara jusqu'al temps soau	Nam signa celi ultima
Qu'el nais brondill.	Sol petiit.

Neben der Strophenform ist die Ähnlichkeit der Reime und des Inhalts zu beachten. Die Fortsetzungen dagegen sind verschiedenen Inhalts: der Conductus besingt nach zwei weiteren Winterstrophen den Gemütszustand des Dichters, während Marcabru grimmig mit feindlichen Menschen und Dingen abrechnet. Welches der beiden Lieder ist älter? Das provenzalische entstand, da dem Poitevinischen Kreise angehörig, vor 1135, und seine Reimtechnik ist echter Marcabru; aber auch das lateinische zeigt, trotz einiger Unebenheiten, eine sichere Hand, und die Quelle, Paris BN lat. 3719, ist weit älter als alle Troubadourhss. (vor 1150). Die weiteren Strophen mögen hier folgen.

- II. Iam nocet frigus teneris,
Et avis bruma leditur,
Et Filomena ceteris
 Conqueritur,
Quod illis ignis eteris
 Adimitur.
- III. Nec limpha caret alveus
Nec prata virent herbida,
Sol nostra fugit aureus
 Confinia;

- Est inde dies niveus,
 Nox frigida.
 IV. Modo frigescit quiquid est,
 Sed solus ego caleo;
 Immo sic michi cordi est,
 Quod ardeo;
 Hic ignis tamen virgo est,
 Qua lugeo.
 V. Nutritur ignis osculo
 Et leni tactu virginis;
 In suo lucet oculo
 Lux luminis,
 Nec est in toto seculo
 Plus numinis.
 VI. Ignis Grecus extinguitur
 Cum vino iam acerrimo,
 Sed iste non extinguitur
 Miserrimo;
 Immo fomento alitur
 Uberrimo.

Nach Marcabru verschwand die Rondeauform bald aus dem Repertoire der Troubadours. Bernart Marti und der Mönch von Montaudon benutzten sie gelegentlich; jener in einem Sirventés (Hoepfner 2): 7 aaabab¹⁾, — dieser mit gekürzter Fassung in drei Liedern (Lavaud 4, 4a und 4b), in denen der liebe Gott als Schiedsrichter über aktuelle Fragen (Largeza, Schminken der Damen) bemüht wird: asab₄ab.

Für weite Kreise ist das Amor-Schimpflied **XVIII** bestimmt, dessen Strophe, a7'a'a'B3a'b7, am ersten als Rondeauableitung zu erklären ist. Der wuchtige Binnenreim „Escoutatz“ erinnert an alte lateinische Liedanfänge und erhöht die Volkstümlichkeit; das Lied war beliebt und wurde durch Zudichtung bis auf 25 Strophen vergrößert. Die Form wurde, leicht geändert, von dem Kanzler von Paris in einem Rügelied (Anal. XXI, Nr. 206) übernommen.

Dirai vos senes duptansa	Mundus a munditia
D'aquest vers la comensansa;	Dictus per contraria
Li mot fan de ver semblansa.	Sordet immunditia
Escoutatz!	Criminum,
Qui ves Proeza balansa	Crescit in malitia:
Semblansa fai da malvatz.	Culpa nescit terminum.

Die Melodien sind verschieden und beide nicht rondeauförmig gebaut, ebenso wie die Weisen von *De ramis* und *Ecce letantur*.

6. Die Sequenz.

Die romanischen Ausläufer der Sequenz: Lai, Descort und Laistrophe, fehlen bei den frühen Provenzalen; aber ihre direkten lat. Ausgangsformen („freie Sequenz“) blühten schon vor 1150 reich

1) Den gleichen Bau hat ein Versikel eines Abaelard-Planctus (mit der mel. Umkehrung AABABA); vgl. Spanke, Beziehungen S. 116.

im Schaffen der Conductuskünstler (auch mit weltlichen Texten) und Abaelards. Die Lücke im Romanischen ist eigentlich auffallend, angesichts der sonstigen Fortschrittlichkeit der Troubadourkunst. Vielleicht trug man solche Weisen an Ritterhöfen zunächst nur instrumental vor; und die Äußerung Bernarts von Ventadorn, im Lai sei der Anfang gleich dem Schlusse, könnte sich auf solche Lieder ohne Worte beziehen.

Und doch fehlen nicht Anzeichen dafür, daß schon die frühen Troubadours mit der lat. Sequenz wohl vertraut waren und von ihr lernten. — Zur Zeit Marcabrus hatte die strenge Sequenz (nur um diese handelt es sich jetzt) sich längst von der prosaischen Form der alten Periode gelöst; ihre Versikel bestanden aus festen Versen und waren durch Reime kunstvoll gegliedert. Von der hier entwickelten Technik leitete man früher, als der Conductus noch unbekannt war, übertrieben die gesamte Strophenkunst der Troubadours her.

Ein plastisches Bild von der Formkunst der Sequenz um 1140 bieten die Werke des berühmten Adam von St. Victor. Während seine melodischen Themen die Musikforscher wegen ihrer „volkstümlichen Färbung“ interessieren, ist die Metrik seiner Versikel von kunstvoller Mannigfaltigkeit, — die sich allerdings bei näherem Zusehen auf wenige Grundtypen zurückführen läßt. Zur Illustrierung folgen einige Versikelbilder, die sich aus dem paarweise gesetzten 15Si entwickelt haben:

- 1) 7 a' b a' b;
- 2) a s' a' b 7 c s' c' b;
- 3) 7 a' a' b c' c' b;
- 4) a s' a' b s' b' c 7 d s' d' e s' e' c;
- 5) a s' b s' a' b' c 7 d s' e s' d' e' c;
- 6) 7 a' a' a' b c' c' c' b;
- 7) a s' a' b s' b' c s' c' d 7 e s' e' f s' f' g s' g' d;
- 8) a 7 a' b 7 c s' c' d s' d' b.

Die fast langweilige Mathematik dieser Art Formentwicklung, der allerdings Gedichte von herrlicher Schönheit erwachsen, haben nun die Troubadours nicht mitgemacht; daß sie jedoch von ihr beeinflusst wurden, zeigte sich oben in den zweiteiligen Strophen und deren versus caudati.

Auch einteilige Gebilde gibt es, deren Reime den Einfluß der Sequenzentechnik verraten. Zu erinnern ist an die oben unter den Vierzeilern behandelte Strophe 8 aaab, die Wilhelm und Marcabru benutzten; ferner an Cercamon VI, 8 aaaaaab, und

Peire Rogier IX, 7 aaaaab. Raimbaut von Orange, eigenwillig wie oft, durchbrach die Harmonie des Typs in Nr. XXX: a₆ a₁₀ a₆ a₆ a₆ b₆. Älter als die Letztgenannten ist der Joglar Marcoat, ein Zeitgenosse Marcabrus; er verwandte die Formen 7 aab' und 7 a'a'b, die nur von der Sequenz her zu erklären sind und in Doppelversikeln bei Adam vorkommen. Schließlich sei hier die „Vadurie“ des Trouvères Moniot von Paris, Rayn. 475, nachgetragen, mit Strophen aus Tripelversikeln, deren letzter den Refrain bildet: a₇aab₅' c₇ccb' D₇DDB₅'; die Ähnlichkeit mit der Sequenz wird dadurch verstärkt, daß (ausnahmsweise) die Melodien der drei Abschnitte gleich sind.

Der Schematiker wird in all diesen Formen keinen eigenen Typ erblicken, sondern sie zu den „freien Strophen“ zählen. Innerhalb dieser Gattung, sowie im Abgesang von Kanzonen, könnte man in einer weiteren Einzelheit, die wieder die Reime betrifft, eine Anregung durch die Sequenz erblicken, nämlich in der progressiven Repetition: aa bb cc dd etc. — Da diese Reimung der eigentlichen Sequenz fremd ist (ausgenommen die Ss. der Cambridge Sammlung, wo sie sich oft in Halbversikeln findet) und nur gelegentlich in Kurzsequenzen und Verbeten auftritt, möchte ich hier keine direkte Imitation, sondern eine allgemeine Beeinflussung sehen, die das Prinzip der fortschreitenden Wiederholung, das in der Sequenz im Großen den musikalischen Bau bestimmt, auf die Reimordnung in andern Gruppen überträgt. Einige Beispiele seien (mit absichtlicher Weglassung der Silbenzahl) hier angeführt:

Cercamon 4: abc abc d d e;

Marcabru 5: a'a'b'b'c'a';

14: ab ab c c;

28 u. 42: ab ab c c d;

Bernart Marti 3: a'a'b b b c c d' d';

Bernart de Ventadorn (mehrfach): ab ab c c d d;

45: a b b c'c'd'd';

Peire Rogier 2: ab ab cd cd e;

3: a bb ccd eed ff;

Mönch von Montaudon 14: a b b c c d d e e;

Folquet de Marseille 5: a a b b c c c c d d (imitiert von Fr. von Hausen);

Bertran de Born 12: a b b c c d d e e;

32: a b b c'd d e e ff'.

Diese Beispiele lassen sich in der Troubadourlyrik beliebig ver-

mehren; in Nordfrankreich ist solche Reimtechnik seltener und meist (logischerweise) mit musikalischer Repetition (Laistrophe) verbunden; vgl. meine „Beziehungen“, S. 91 ff.

Eins der schönsten Gedichte M.s ist Nr. XL, ein feierlich gehaltener Lobpreis der Fina Amor, der im Stil und im Wortschatz lebhaft an lat. Hymnik erinnert und insofern im Schaffen des Dichters isoliert dasteht. Noch auffallender ist, bei einem Formkünstler wie M., die reimliche Diskrepanz zwischen der ersten Strophe und den übrigen, — besonders da das Stück aus der reifsten Periode stammt. Man ist versucht, an ein Vorbild aus der lat. Liedkunst zu denken; und das könnte am ersten eine Sequenz sein, von der damals modernsten Art, die ins Strophenlied hinüberglitt. Vielleicht ist es die mehrfach imitierte, auch im Ausland (Deutschland) bekannte Ostersequenz *Mundi renovatio* (Anal. hymn. 54, Nr. 148), vf. von Adam von St. Victor; sie war geeignet, durch ihre lange Natureinleitung (14 Verse) und ihre merkwürdige melodische Form die Lyriker der Zeit zu interessieren. Die folgende Übersicht enthält 1) den Reimbau der Sequenz (5 Str. aus 7Si), 2) ihre mus. Gliederung, 3) den Bau von Marcabru XL (7 Str. aus 8Si + Tornada).

1: abab ccb 2: ddde ffe 3: gggh eeh 4: iiih kkh 5: iiil bbl
 ABAB CDE CDFE CDE GHJK GHK GHJK CLK' CLMB CLK'
 1: abab cca 3: ddee ffg 5: hhii kkh 6: hhii kkh 7: llcc aac
 Str. 2 = 1 4 = 3 Tornada: aac

Die metrische Struktur der Sequenz wird, wie man sieht, durch den musikalischen Bau sonderbar durchkreuzt; mehrfach versuchte man durch Änderungen und Zusätze die Form zu regularisieren (vgl. Blume). So dürfte auch Marcabru diese Form durch Erweiterung vereinfacht haben, — falls unsere Annahme einer Imitation richtig ist. Es sei zugegeben, daß diese Annahme sehr gewagt ist und durch keine Parallele in der romanischen Lyrik gestützt wird; zu denken gibt: 1) die allgemeine, durch obiges Schema dargestellte Beziehung, 2) der geistliche Stil des Marcabru-Liedes (singulär!), 3) die Reimgestalt der beiden Anfangsstrophen und das (beiden Stücken gemeinsame) Zurückgreifen auf Reime der ersten Strophe in der Schlußstrophe. Wenn Marcabru tatsächlich die Sequenz imitierte, tat er es, um die Melodie zu benutzen; er ersetzte dann den Bau des Vorbildes, der, grob ausgedrückt, A B CC' D lautet, durch AA BB CC' D + Tornada. Sein Lied ist leider ohne Noten erhalten.

Vielleicht hat Marcabru einmal schon in seiner Frühzeit den Versuch gemacht, Formprinzipien der Sequenz in die prov. Formenkunst einzuführen. Der Versuch ist mißlungen und ohne Nachfolge geblieben; wegen seiner Mängel deutet er auf unsicheres Tasten des Anfängers. — Das Lied Nr. II ist auch inhaltlich (vgl. unten den zweiten Hauptteil) das rätselhafteste Marcabrus; aus dem Umstande, daß es nur in einer Handschrift schlecht überliefert ist, schöpften Lewent und Vossler den Mut, die ganz unübersichtliche Reimfolge durch eingreifende Textkorrekturen zu bessern. Es ergab sich so das Bild:

Str. I, IV, VII: -a -on -on -or -oc

Str. II und V: -on -or -or -a -oc

Str. III und VI: -or -a -a -on -oc.

Die Tornada müßte, nach den Formgesetzen, sich wieder nach Str. I richten, hat aber die Reime -on -on -a -oc; die Textkritiker schweigen darüber, und es ist auch kaum eine Besserung möglich. — Eine Strophe aus nur 5 Zeilen ist in der Formenkunst der Troubadours, auch der frühen, eine solche Ausnahme, daß man annehmen möchte, dem Dichter habe als Richtpunkt etwas wie ein Sequenzenhalbversikel vorgeschwebt. Da die Reime im Inneren dieser Gebilde ohne bestimmte Gesetze waren und nur der Schlußreim eine Art Festigkeit hatte, sind vielleicht die Bemühungen der Korrektoren zwecklos, zumal da dieselben auch in den Sinn des Textes ändernd eingreifen. Warum Marcabru diesen sonderbaren Weg einschlug, läßt sich wieder am besten von der musikalischen Seite her erklären: Übernahme der Melodie eines Sequenzenfragmentes. Anzeichen, die auf eine bestimmte Spur führen, fehlen hier; auch dieses Lied ist ohne Noten überliefert.

7. Die Kanzone.

Diese Strophengattung ist die einzige, welche die Troubadours gleichsam aus dem Nichts geschaffen haben; denn sie läßt sich in der älteren mlat. Lyrik als Typ nicht nachweisen. In das Dunkel, das bisher über ihren Ursprung, ja über die Anregungen, denen ihre Schöpfer gefolgt sein konnten, gebreitet lag, möchte ich jetzt einiges Licht zu bringen suchen.

Beim Gebrauch des Ausdrucks „Kanzone“ denkt der Metriker, wie auch die ältere Theorie, an ein Gebilde aus zwei gleichen Stollen (pedes) und einem von ihnen verschiedenen Abgesang. Vielleicht wird es nützlich sein, diese Definition auf ihre historische Berechtigung hin zu revidieren, d. h. zu prüfen, ob sie auf die

Schöpfungen der frühesten Troubadours zutrifft, in denen die Anfangsstufe der Kanzone zu erblicken ist. Es ist bekannt, daß für die älteste Periode das Postulat, das man früher mit dem Begriff „Stollen“ verband, daß sie auch musikalisch gleich sein mußten, nicht zutrifft; die Frühkanzone ist musikalisch indifferent. — Was nun die Metrik angeht, so herrscht in der Formung des Abgesanges zu allen Zeiten volle Freiheit; wir werden uns also, um weiter zu kommen, lediglich an den ersten Teil der Kanzone halten müssen. Die Frage wird lauten: ist der „Aufgesang“ wirklich zweiteilig? Oder ist statt dieses Begriffes ein anderer, ihm übergeordneter einzusetzen? In letzterem Falle würde 1) das Ausgangsmaterial erweitert werden, 2) für die erste Periode eine neue Definition (Urkanzone) zu suchen sein, aber 3) vielleicht eine Basis für die historische Anknüpfung des Typs gewonnen werden.

Der Aufgesang besteht aus vier Versen, die in der Frühzeit meist 8Silbner sind, bildet hier also, rythmisch betrachtet, eine ambrosianische Strophe. Man könnte demnach, unter Vernachlässigung der Reime, die Kanzone aus 8Si als Erweiterung einer ambr. Strophe auffassen, oder allgemeiner: die Kanzone als Erweiterung eines isometrischen Vierzeilers. Daß die Reimfolge in diesem Vierzeiler abab oder abba ist, wäre dann keine primäre (typbildende), sondern eine sekundäre Erscheinung. Man könnte sie aus praktischen Dingen erklären: es war bei einer Strophen-technik, die mit wenigen Reimen arbeitete und diese als konstruktive Elemente (nicht als gelegentlichen Schmuck) verwertete, in einer „Vierzeilererweiterung“ die Aufgabe des Reimes, die Geschlossenheit des Vierzeilers gegenüber dem Zusatz klarzustellen. Das geschah am besten durch abwechselnde oder gekreuzte Reime (abab oder abba); im reinen Vierzeiler lag die Sache anders: hier war die langerprobte Form aabb die schönste, daneben aber auch aaaa oder aaab nicht übel; die Teilung abab wurde, vielleicht unter dem Einfluß der Kanzone, im Vierzeiler erst durch Abaelard, den großen Experimentator, eingeführt, drang aber nicht durch.

Wer sich diesem Gedankengang nicht anschließen will, wird in der Kanzone eher die Erweiterung eines Zweizeilers (aus Großgliedern) erblicken, muß aber dann die zahlreichen 8Si-Kanzonen ausschließen, denn Großverse aus 16 Silben gab es nicht. Er wird dagegen mit vollem Recht auf die Cercamon-Strophe 7 a'b' a'b ba'ba'b hinweisen können, deren Aufgesang aus dem tatsächlich nachweisbaren Zweizeiler aus 15Si besteht; auch Marcabru kennt

solche Kanzonen (s. u.). Aber die Verbreitung dieser Zweizeiler in der lat. Liedkunst vor 1100, verglichen mit der der ambrosianischen Strophe läßt sich etwa durch die Ziffern 1:300 kennzeichnen, dementsprechend auch die Wahrscheinlichkeit einer Anregung.

Zudem finden sich, und darauf ist Gewicht zu legen, in der mal. Lyrik Strophen, die als Erweiterungen von Vierzeilern mit anderer Reimordnung als abab oder abba aufzufassen sind. Einige Beispiele:

Marcabru V: 7 a'a'b'b' c'a';

XLIV: asaaa b₆'c₄ b'c;

Cercamon V: 10 abcb ca;

Peire d'Alvernha XVIII: a7ab7a bbcs;

VIII: a7ab7b c3d7'c7d7';

Bernart von Ventadorn III: 7 abcd e'e'fgh'gg;

XXII: asbscsb ds'd'eioe;

XXIII: 7 a'b'a'c d'd'cb'; Mel. ABAB CDEF;

XXVI: a7'b7'a'c7' dsde7';

Bertran de Born (Stimming) XXV: 10 aabb cac;

XXXVII: asabsb c7'bsc7';

Anhang III: asaaa bsc7'c'b;

Jaufré Rudel V: 7 a'b c'd a'c'e (Mel. ABAB CDB);

Mönch von Montaudon VI: 8 aabb aab;

Raimbaut von Orange V: asabsb c7'bc' (= B. de Born 37).

Aus der Conductuslyrik ist anzuführen:

Anal. XX, Nr. 72 (Str. 1): 8 aabb cbc;

XXI, Nr. 203 (Str. 1): 8 aabc bceddc, mel. ABAB CDEFGH;

Nr. 246^a (*Beata nobis gaudia*, vom Pariser Kanzler):

8 aabb aabaabab, mel. ABAB CD etc.

Aus der Trouvèrelyrik:

Rayn. 791 (Vielart de Corbie): 8 abaa bbaabAB, mel. ABAB BCDEF/GH;

Rayn. 1282 (Jeu-parti): a7ab7b a4a7c7cas, mel. ABAB CD etc.

Rayn. 1516 (Roi de Navarre): 8 aaaa bba, mel. ABAC DEF;

Rayn. 1321, 1478, 1702 und 2056 (Mel. = 2062) beginnen aaaa (mit verschiedener Erweiterung), mel. immer ABAB etc.

All diese Formen, deren Wesentliches in der (mehr oder minder deutlichen) Abgrenzung des einleitenden Vierzeilers von dem Rest der Strophe liegt, sind nur dann als Kanzonen aufzufassen, wenn

das Wesen dieser Form eben in der Vierzeiligkeit des Aufgesangs liegt, und nicht in dessen Reimstruktur.

Im Laufe der Zeit nahm der Kanzonentyp einen engeren Charakter an, indem das ursprüngliche Accidens, die Zweiteilung des Vierzeilers durch starre Reime (abab oder abba) zur Hauptsache wurde, ein Verhältnis, das zuweilen die Troubadours (immer Rudel), besonders gerne die Trouvères, durch musikalische Gleichheit der beiden Stollen unterstrichen. Die genannten Beispiele stammen teils aus einer Zeit, als sich diese Festigung längst vollzogen hatte; aber gerade sie beweisen, daß die Dichter das Wesen dieser Bauart, zum mindesten was das Metrische angeht, nicht in der Zweiteiligkeit des Aufgesanges erblickten. Wollte man, wie diese Trouvères vielleicht taten, ihr Wesen in der musikalischen Zweiteiligkeit suchen, so würden hinwieder die zahlreichen alten Troubadourkanzonen, die mit dem metrischen Bau abab cde etc. den musikalischen ABCD EFG etc. verbinden, nicht als Kanzonen zu betrachten sein.

Die typische musikalische Bauform der ambr. Strophe, deren Erweiterung zur Kanzone führte, war ABCD, nie AABB (was der herrschenden Reimform [aabb] entsprochen hätte), auch nicht ABAB, selten AABC. Die alte Bauart hat in den Troubadourkanzonen das Übergewicht; notwendig war sie in der Kanzone nicht mehr, da durch die Melodie des Abgesanges die notwendige Abgrenzung der Strophen voneinander gewährleistet wurde. So wurde dem Bau ABAB die Tür geöffnet, der in einem unerweiterten Vierzeiler unmöglich war (da sich dann das Gesamtbild ABAB ABAB etc. ergeben hätte). Auch Lieder mit dem Aufgesang abba wurden musikalisch (neben ABCD) nur ABAB, nie ABBA gebaut; die einzige Ausnahme ist ein Lied des späten Trouvères Adan de la Hale, Rayn. 1060: a₁₀b₇'b'₁a a₇c₃d₇d₃, mel. ABB'A CDEFG, eine kaum geschmackvolle Kuriosität.

Wäre die Kanzone die Erweiterung einer zweiteiligen Strophe, so hätten die Erfinder die in dieser Strophe so beliebte Reimform aab aab in den Stollengliedern gut benutzen können; doch nur in der Spätzeit (vgl. Maus Nr. 89 ff.) findet sich Derartiges. Freilich schmiedete schon Cercamon eine Kanzone mit dreiteiligen Stollengliedern (Nr. IV): a₄b₄c₈ abc dsdes; aber das ist eine deutliche Ableitung der von Rudel (Nr. IV) benutzten Form 8 abab ccd (mel. ABAB CDB). Die verlängerten Stollenglieder, die später in Deutschland und Italien so beliebt wurden, fanden bei den Troubadours wenig Anklang; eine Form wie asb₄c₈ abc

d_4e_6de (Grundform $asb_{10}ab\ c_{10}c$, nicht belegt) bei Peire d'Alvernha ist eine große Ausnahme. Nebenbei bemerkt: eine Zeitlang zerbrach ich mir den Kopf über den Grund des ausgesprochenen Vorwiegens langer Stollenglieder bei den frühen Sizilianern; die Lösung dürfte sein (ich kann nicht feststellen, ob sie schon jemand fand): da bei ihren Übersetzungen von Troubadourkanzonen die frühesten Dichter textlich mit dem metrischen Raum der Vorbilder nicht auskamen, mußten sie die Stollen verlängern, — was nur durch Vermehrung der Verszahl möglich war.

Die Kanzone war im Liede hohen Stiles heimisch, das auch in seiner Vertonung gern auf ernste Kirchenmusik zurückgreift; der Zusammenhang zwischen Hymnenmelodien und Troubadourweisen ist unter diesem Gesichtspunkt noch zu untersuchen. Die oben behandelten Formen (Abschnitte I—VI) paaren sich öfter mit weniger ernsten Stoffen; sie sind teils einfacher teils älter als die Kanzone, teils wurzelt ihre Rythmik in der Tanzmusik. Dieser Sachverhalt ist auch bei Marcabru erkennbar; seine Kanzonen sind im Stil durchweg ernst gehalten, während er Anderes, insbesondere die Stücke des *genre objectif*, lieber in älteren, d. h. „populärerem“ Formen dichtete.

Folgendes sind die Kanzonen Marcabrus:

- III**: 8 abba abba; Rügelied v. J. 1137; durchgereimt mit schwierigen Reimen;
- XI**: 7 a'b'b'a' c'd'ed'; Rügelied nach 1137 (an „*senhers*“), Reimwechsel alle zwei Strophen;
- XIII**: $asbsab\ c_8d_7'cd'$; durchgereimt; über adelnde Liebe (Spättrichtung);
- XXVIII**: 7 a'b'a'b' c'e'd'; durchgereimt; Parodie auf höfisches Minnelied;
- XXXI**: 7 a'b a'b c c a'; durchgereimt mit Binnenrefrains „ai“ und „hoc“ nach Vers 4 u. 6; über Amor und Amar, Absage an die „*troba n'Eblo*“;
- XXXIV**: 8 abab cdc; durchgereimtes Rügelied um 1137;
- XXXVI**: 7 a'b a'b c'd'; durchgereimt; Rügelied an Kaiser Alfons;
- XXXVIII**: 7 a'b a'b c d e'; Rügelied mit Reimvertauschung;
- XXXIX**: 8 abab cdc; Form = XXXIV; durchgereimtes Rügelied;
- XL**: 8 abab ccd (so nur Str. 1); später Hymnus auf Fina Amor;

XLII: 7 a'b a'b ccd'; durchgereimt; nur a' wechselt; spätes Rügelied.

XIV: 7 a'bab' cc'; Wechsel zwischen männl. u. weibl. Reimen; vgl. u. die Behandlung des Inhalts.

Erweitern wir die Liste um die Stücke, die an der Spitze vier gleichlange Verse mit anderer Reimordnung als abab und abba haben, so kommen hinzu:

V: 7 a'a'b'b' c'a'; durchgereimt; schönes, an „chantaire“ gerichtetes Rügelied;

XLIV: asaaa b₆'c₄b'c'; an Soudadiers;

XIX: asabscs d₄d₄cs cb; durchgereimt; über „falsches Denken“, an die compaigniers gerichtet;

XXXVII: 7 a'b'b'c' a'd'; durchgereimt; über Amor und Amar, anscheinend spät.

Es hat den Anschein, daß Marcabru in diesen vier Liedern den Typ der reimfreien Kanzone bewußt gepflegt hat; denn in allen hebt sich der Abgesang von dem einleitenden Vierzeiler deutlich ab, greift aber teilweise, wie sonst oft in Kanzonen, auf einen Reim des ersten Teiles zurück. Im Übrigen ist die Kanzonentechnik des Dichters (vgl. die Liste) ziemlich eintönig, sogar im Vergleich zu den andern frühesten Troubadours, deren Kanzonformen hier folgen mögen.

Wilhelm IX: IX: 8 abba ab; schönes Liebeslied, durchgereimt;

Cercamon: I: 8 abab cd; durchgereimtes Liebeslied;

II: as bs a b c₇'b'c'; durchgereimtes Liebeslied;

III: 8 abba ac; durchgereimtes Liebeslied;

IV: a₄b₄cs abc dsdes; durchgereimtes Rügelied mit Geleit an Dame;

VII: 7 a'ba'b ba'ba'b; wechselnde Reime;

Tenzone:

VIII: a₇'b₈bc₇' dsda'; durchgereimtes Liebeslied;

V: 10 abcb ca; durchgereimtes Rügelied.

Jaufré Rudel: I: as bs a b b c₇'d; durchgereimtes Liebeslied;

III: 8 abab ccde; durchgereimt; „ferne Liebe“;

IV: 8 abba ccd; durchgereimtes Liebeslied;

V: 8 abab ccd; mel. ABAB CDB; durchgereimtes Liebeslied mit b als Refrainwort;

VI: 8 abba ab + „a, a“; durchgereimt; „ferne Liebe“; mel. ABAB CD;

II: 7 a'b c'd a'c'e; mel. ABAB CDB; Reimvertauschung; „ferne Liebe“.

8. Die freien Formen.

Dieser Typ des Untypischen gelangte erst dann zur vollen Ausbildung, als die Troubadours und Conductusdichter ihre Technik innerhalb der festen Formen soweit vervollkommnet hatten, daß sie ihre Erfindungslust, die sich vorher in der Variation betätigt hatte, in ungebundenem Neuschaffen erproben durften. Die in den obigen Kapiteln ersichtliche Variation der Typen führte, wo sie am kühnsten war, teilweise zu Formen, in denen der Typ kaum noch erkannt werden konnte. Wer meiner Gruppierung nicht immer folgen mochte, wird Verschiedenes aus jenen Kapiteln in dieses transponieren; ein instruktiver Übergangsfall ist etwa Cercamon VIII.

Von der entfesselten Kunst des Strophenschmiedens, die bei Guiraut Bornelh und Raimbaut von Orange zur Akrobatik ausartete, ist bei Wilhelm IX., Cercamon und Rudel noch nichts zu bemerken. Erst bei Marcabru findet sich eine wirklich „freie“ Strophentechnik, freilich nur in bescheidenen Ansätzen: besonders in Strophen, die durch Verse abweichender Länge die Isometrie zerstören.

Marcabru IV: $as\ bs\ a_4\ as\ cs\ bs$; durchgereimt mit wechselndem a ; Rügelied um 1136;

XXXV: $as\ bs\ a_4\ cs\ ds\ cs\ ds\ es\ fs$; die Reime $b\ c\ d$ bleiben, ebenso (mit Vertauschung) e und f ; a ist in Str. 1, 2, 5, 6 gleich und wird in 3, 4, 7, 8 durch einen zweiten Reim ersetzt; Aufruf zum Kreuzzug wider die Mauren;

XII^a: $a_7' b_7\ bs\ a_7' c_7$; durchgereimtes Rügelied; anscheinend vor 1135;

II: 8 $abbed$; vgl. oben S. 28.

Eine ähnlich primitive Technik der freien Bauart zeigt sich bei zwei andern frühen Sängern:

Bernart Marti (Ausz. Hoepffner):

IV: $a_7' b_3\ b_7\ a_7' a_7' c_3\ c_7$; Liebeslied;

III: $a_7' a_7' b_3\ b_3\ b_7\ c_7\ c_7\ d_5' d_5'$; Liebeslied;

Peire d'Alvernha (Zenker):

III: $as\ bs\ c_{10}\ d_{10}\ d_{10}\ c_{10}$; durchgereimtes Liebeslied, c und d mit Binnenreim;

V: $as\ bs\ bs\ c_7' d_3\ es\ es$; Liebeslied;

X: $as\ b_7' c_7' b_7' d_7\ c_7' e_7$; Sirventés, abhängig von Marcabru.

Die Form von Marti III gefiel einem Conductusdichter; man vergleiche

Bel m'es lai latz la fontana	Fregit Adam interdictum
Erba vertz e chant de rana,	Et reliquit hoc relictum
Com s'obrei	Miseris
Pel sablei	Posteris
Tota nueit fors a l'aurei,	Penam culpe veteris.
E'l rossinhol mou son chant	Libera conditio
Sotz la fueilla el vergant;	Mergitur in vitio,
Sotz la flor m'agrada	Viget in natura
Dous' amor privada.	Gravis coniectura.

Der Conductus, von Dreves (Anal. XX, Nr. 51) nach den Hss. Stuttgart I Asc. 95 und Engelberg 102 ediert, steht noch in dem Graduale von Beromünster (vgl. Handschin in der Nef-Festschrift, S. 29) und einer aus Marbach stammenden Colmarer Hs., nach der Mone (Hymnen I, 55) ihn druckte. Nach der Stuttgarter Hs. ist der melodische Bau ABCD etc.; der von Dreves (ob nach allen Quellen?) gedruckte Refrain ist offenbar unecht. Sein Verfasser könnte, trotz der deutschen Quellen (die übrigens alle viel Französisches enthalten) Walther von Châtillon sein, der Bernart Marti (neben andern romanischen Sängern) auch sonst imitiert hat (s. oben S. 18). Walther hat mehrere Lieder freier Bauart geschrieben (s. Volkstum u. Kultur der Romanen IV, S. 204); das eine davon, die Pastorelle „*Sole regente lora*“, dürfte mit seiner originellen Form $a6' a6' a6' b_4 b_6 c_4 c_4 b_6$ (Reimwechsel mit bleibendem b), ein provenzalisches Lied imitiert haben, das Maus unter Nr. 57 verzeichnet (Bartsch 461, 3): $a6' a6' a6' b_4 b_4 a6'$.

Ihre Hochblüte erlebte die freie Form bei den Troubadours der mittleren Epoche. Im Norden war sie bei den Trouvères nie beliebt; mehr wurde sie dort im Conductus kultiviert, aber immer mit geschmackvoller Mäßigung, etwa in der allgemeinen Linie, die Bernart von Ventadorn eingeschlagen hatte.

9. Der musikalische Bau.

Wenn wir über die Frage der musikalischen Formen, der Fr. Gennrich ein schönes und inhaltreiches Buch gewidmet hat¹⁾, uns lediglich bei den frühen Troubadours orientieren wollten, würde die Antwort überaus spärlich ausfallen, — ganz im Gegensatz zur Frage der Metrik. Einerseits ist das musikalische Material gering, da die meisten frühen Lieder ohne Noten überliefert sind; und diejenigen Formen, bei denen nachweislich die Melodie und ihr Bau gegenüber dem Text und seinem Bau das Primäre war, nämlich die Sequenz und ihre Nebenarten, wurden von den frühen

1) Fr. Gennrich, Grundriß einer Formenlehre des mal. Liedes, 1932, rezensiert von Appel, Zts. f. rom. Phil. LIII, und von Spanke, Litbl. für germ. u. rom. Phil. 1934.

Troubadours (im Gegensatz zu den gleichzeitigen Conductusdichtern) nicht gepflegt. Andererseits würde ein Versuch, bei diesen wenigen Melodien irgend einen Zusammenhang zwischen metrischem und melodischem Bau festzustellen, durchaus scheitern; dasselbe gilt von den Melodien des frühen Conductus. Eine Ausnahme bildet Rudel, der den metrischen (im Wesen musikalisch indifferenten) Kanzonenbau immer musikalisch unterstrich. In seiner klassischen Ausgabe Bernarts von Ventadorn (1915) hat K. Appel, der dies Problem mit gewohnter Klarheit erfaßte, das gesamte Material übersichtlich mitgeteilt und exakte Schlüsse daraus gezogen.

Die Melodie der einzigen mit Noten erhaltenen Kanzone Marcabrus, Nr. XIII, hat den Bau ABCD EFGH, ist also keine musikalische Kanzone; das Lied stammt, da positiv zu Amor eingestellt, vielleicht aus der Spätzeit. In einem andern Falle, bei der Pastorelle XXX, verfuhr der Komponist umgekehrt, indem er eine metrisch zweiteilige Form (7 a'a'a'b a'a'b) zu einer musikalischen Kanzone (ABAB CCD) machte. Auch in Nr. XVIII, dem frischen Schimpflied auf Amor, entspricht der metrischen Form a7'a'a'B3 a'b7 (Rondeauableitung) keineswegs die musikalische, ABA'CDE. Ähnlich hat er in seiner letzten Melodie, der von XXXV, dem berühmten Lavadorliede, dem metrisch „freien“ Bau durch Repetition einiger melodischen Zeilen gleichsam widersprochen: as bs a4 cs ds cs ds es fs: ABCDDAEFG. Da Marcabru mit dieser Praxis keineswegs allein steht, so hängt dieselbe nicht mit eigensinniger Willkür, sondern einfach mit der Tatsache zusammen, daß der Ursprung und das Wesen der meisten Strophenformen nicht im Musikalischen, sondern im Metrischen liegt; zum mus. Bau des Rondeaus vgl. oben Abschnitt 5.

10. Imitation bei den älteren Troubadours.

Unter Kontrafaktur versteht man in der Formengeschichte die genaue Übernahme einer älteren Strophenform oder Melodie. Mit dem Ausdruck Imitation bezeichne ich, jenen Begriff erweiternd, außerdem die Fälle, in denen ein Dichter durch ein älteres Schema deutlich angeregt ist.

Soweit sich von Wilhelm IX. aus Schlüsse ziehen lassen, strebte die erste Generation der Troubadours zwar nach Neuheit und Mannigfaltigkeit der Formen, war aber nicht immer imstande, etwas wirklich Neues zu bieten, da sie noch hart mit den ersten Schwierigkeiten einer neuen Dichtkunst zu kämpfen hatte (was die Dichter selbst öfters betonten). Man half sich durch Entlehnung

von Formen aus Nachbargebieten, dem Conductus und der Tanzmusik. Ein Typ, die Kanzone, tritt in der jungen Kunst zum ersten mal auf. Weil er neu war, wurde er beliebt: Cercamon und Rudel schrieben fast nur Kanzonen; unbelastet durch Tradition, bot die Form die beste Gelegenheit, immer wieder neue Strophenbilder zu erfinden.

Sicherlich war der Umkreis, der örtliche und der persönliche, in dem die provenzalische Sangkunst aus der Taufe gehoben wurde, kleinen Umfangs. Früh wies man schon auf das Limousin hin, die Heimat der Mundart, deren sich Wilhelm bediente, obwohl sie nicht seine Muttersprache war¹⁾. Es ist gewiß kein Zufall, daß im Kloster St. Martial in Limoges, der Heimat des Conductus und uralten Pflegstätte bester Kirchenmusik, zur Zeit Wilhelms die Lieder gesungen wurden, denen er die Formen, vielleicht auch die Melodien der meisten seiner Lieder entlehnt hat²⁾.

Die Enge des Kreises und der Mangel an Kunsterfahrung hatte zur Folge, daß die ersten Vertreter der neuen Kunst sich gegenseitig anregen mußten. Die Übernahme fremder Strophenformen und Melodien wurde ein Brauch, der sich bis in späte Zeiten fortsetzte und in gewissen Gattungen fast obligatorisch wurde; der Grund mag darin liegen, daß die Verfasser oft Joglars waren, die zwar singen und dichten, aber nicht komponieren konnten (*artis musicae expertes*), ferner in der Absicht einer leichten und weiten Verbreitung³⁾.

Die folgende Liste soll ein Bild von dem Umfange geben, in dem in den zwei ersten Dritteln des 12. Jh.s die Imitation geübt wurde.

- | | |
|---|---|
| 1) Conductus <i>Promat chorus</i> ⁴⁾ | |
| a11 a11 a14 | Wilhelm IX., Nr. I—III,
Marcabru XXIV (m. Binnenreimen); |
| 2) Conductus <i>In laudes Innocentium</i> ⁵⁾ | |
| a8 a a B4 N8 B4 | Wilhelm, Nr. IV, V, VII; |
| 3) <i>Ecce letantur omnia</i> ⁶⁾ | |
| 8 a a a b a b | Marcabru XXIX; |

1) Jeanroy hat in seiner klassischen Poesie des Troubadours (I S. 44 ff.) dieser Frage ein aufschlußreiches Kapitel gewidmet.

2) Vgl. die oben S. 1, Anm. 2 genannte Studie.

3) Vgl. meine Studie „Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfr. Lyrik“, Zts. für frz. Spr. u. Lit. LI (1928) S. 95 ff.

4) Vgl. oben S. 15.

5) Anal. hymn. 45b, Nr. 81.

6) S. oben S. 21.

- 4) *De ramis cadunt folia*¹⁾
 as bs as b₄ as b₄ Marcabru XXXIII;
- 5) Wilhelm Nr. XI
 8 aaab Marcabru VI und XXIII;
- 6) Wilhelm Nr. X
 8 abba ab Rudel VI; vgl. B. Marti VI: 7 ab'b'a ab';
- 7) *Letamini plebs hodie*²⁾
 10 a'a'b'b' Marcabru IX;
- 8) Cercamon I
 8 abab cd Peire d'Alvernha, Ba. 323, 5 (unecht?);
 vgl. Marcabru XXXVI: 7 a'b a'b c'd';
- 9) Cercamon IV
 8 abab ccd Rudel V; vgl. Marcabru XXVIII: 7 a'b'a'b'
 c'e'd', und XLII: 7 a'b' a'b' ccd'; B. von
 Ventadorn XXX: 7 a'b a'b c'e'd' (= B.
 Marti VIII);
- 10) Marcabru XV und XXII
 8 aab aab Peire d'Alvernha XII, Mönch von Montau-
 don I; vgl. Marcabru XLI: 8 aab ccb;
- 11) Marcabru XVI, XX, XX^a
 a₄abs c₄cb Peire d'Alvernha XIV;
- 12) Marcabru XXX
 7 a'a'a'b'a'a'b' vgl. Raimbaut von Orange I: 8 aaab aab;
- 13) Marcabru VIII
 8 aabab vgl. Mönch von Montaudon IV: asab₄ab;
- 14) Marcabru XXXVIII
 7 a'b a'b cde' vgl. Bernart Marti VII^a (8 Si);
- 15) Marcabru XXXVII
 7 a'b'b'c' a'd' vgl. P. d'Alvernha 323, 6 (unecht?):
 7 a'bbc a'de
- 16) Marcabru XXXIV u. XXXIX
 8 ababedc vgl. P. d'Alvernha VI: as bs ab c₁₀ d₁₀ c;
- 17) Marcabru XVIII
 a₇'a'a'B₃ a'b₇ vgl. *Mundus a munditia*; a₇a a b₃ a b₇;
- 18) Rudel IV
 8 abba ccd Raimbaut von Orange XXIV, B. von Ven-
 tadorn V, Peire Rogier VIII, Walther
 von Châtillon II (Ausg. Strecker I);

1) S. oben S. 23.

2) Text s. in meinen „Beziehungen“ S. 23.

19) Rudel II

7 a' b c' d a' c' e vgl. Peire Rogier I: 7 abc'd ac'b' (b' weibliche Bildung von b);

20) Peire d'Alvernha XV

7 ab'b'a ccb' vgl. *Anni novi reditus* (Anal. L, Nr. 345), von Guido von Bazoches: 7 ababccb;

21) Bernart Marti II

7 aaabab Abaelard, Versikel eines Planctus (s. „Beziehungen“ S. 116).

Diese Liste läßt sich leicht erweitern; man vgl. das Formenverzeichnis der Appelschen Abhandlung über Raimbaut von Orange, Abh. der Göttinger Ges. d. Wiss. 1928, S. 68 ff.

Bei dieser Gelegenheit seien einige Fälle von Konkordanz zwischen geistlicher und weltlicher Liedkunst nachgetragen.

„Vhe!“ proclamet clericorum	Faus est qui a esciënt
Pauperum elegia,	Velt sor gravele semer,
Cum omnino virtus morum	Et cil plus qui entreprent
Vilescat eximia.	Volaige feme a amer;
Pauperis prudentia	On n'i puet raison trover:
In conspectu prelatorum	Tost aime et tost s'en repent
Obmutescit, et eorum	Et tost fait celui dolent
Gaudent illi gratia,	Ki plus s'i quide fiër. [durer.
Qui preclara tribuunt exennia.	Li mals d'amors m'ocist, je ne puis

Der Conductus steht dreistimmig, mit einfacher Grundmelodie auf fol. 241 des Laurentianus Plut. XIX 1; die französische Strophe ist die erste von Rayn. 665, einem Rügelied des Arraser Kanonikus Simon d'Authie, der in den 20er Jahren des 13. Jh.s dokumentarisch belegt ist¹⁾. Die auffallende Länge des letzten Verses (11 Si) hat bei dem Trouvère-Lied ihren Grund darin, daß es sich um einen Kehrreim handelt, der, da hier parodistisch gebraucht, aus einer andern Quelle, wahrscheinlich einem Tanzliede stammt; es ist anzunehmen, daß die Form des Conductus dem Trouvèreliede entlehnt ist. Die Conductusmelodie ist kanzonenförmig gebaut; sie dürfte mit der mir vorläufig unbekanntem des Originals übereinstimmen, die in 2 Hss. erhalten ist.

Verschieden sind die Melodien folgender zwei Strophen:

Presul nostri temporis	Bois ne lis ne rose en mai
Patrie presidium,	Ne me fet mie chanter,
Emulandi decoris	Mes amors qui en esmai
Et virtutis premium,	Me tient sanz guerredoner;
Sanguinem patricium,	Veillier me fet et penser,
Actus augens Hectoris	N'autre guerredon n'en ai

1) Den Text s. bei Jeanroy-Långfors, *Chansons satiriques et bacchiques*, Nr. XXIV.

Vires frangit hostium,	Fors desir et esgarder;
Annis dignus Nestoris,	De tant mon cuer bon gré sai
Probis prestans premium.	Quant li plect a endurer.

Der im Laurentianus (fol. 211) erhaltene Conductus, feiner Lobpreis eines hohen Kirchenfürsten, lieferte offenbar dem unbedeutenden, anonymen Liebeslied (Rayn. 96)¹⁾, die metrische Form, — wofern nicht beide Lieder auf ein unbekanntes, bedeutenderes Trouvèrelied zurückgehen.

Gleiche Melodie dagegen haben folgende beiden Strophen:

Quid frustra consumeris,	Bien font Amors leur talent
Ypocrita,	Qui si m'ont mis
Quid laudari niteris	En destroit a esciënt,
Mente sollicita?	Dont je sui si surpris
Quid te rebus ingeris	Que riens ne m'enbelist tant,
Et vetita	Ce m'est avis,
Ardenter complecteris	Conme estre loig de la gent
Non curans licita?	A une part soutis.
Vide quia merita	Adonc remir son cler vis
Iam amiseris,	Mil foiz en pensant
Dum laudem consequeris	Maugré felon mesdisant
Et sic operis	Qui du douz päis
Perit merces debita!	M'ont fet lonc tens estre eschis.

Der Conductus steht im Laurentianus in derselben Abteilung dreistimmiger Stücke (fol. 227') wie die beiden vorher gedruckten; der Abschnitt enthält noch weitere, früher von mir festgestellte Fälle von Übereinstimmung mit weltlichen Melodien. Der Verfasser des altfr. Liedes (Rayn. 738)²⁾ ist Thibaut de Blason (gest. 1229, Seneschal von Poitou), der, obwohl er Ritter war, auch sonst bei der Conductusmusik Anleihen machte; vgl. darüber meine „Beziehungen“ S. 32. Sein Lied fand Anklang und wurde in zwei andern Stücken imitiert, in dem religiösen Rayn. 1247^a (neue Melodie)³⁾ und dem primitiven Liebesliede Rayn. 1979 (Mel. mir noch unbekannt)⁴⁾; in den drei romanischen Stücken weichen die Reime am Strophenschluß leicht von denen des Conductus ab (bb statt ab).

Folgende Tabelle gibt eine Übersicht über die Verwendung der einzelnen Strophentypen bei den älteren Troubadours; in den Kolumnen werden auch die Ableitungen berücksichtigt.

-
- 1) Den Text s. bei Spanke, Altfr. Liedersammlung (1925), S. 231.
 - 2) Text u. Mel. s. bei Beck, Chansonier Cangé II, S. 40.
 - 3) Text s. bei Järnström-Långfors, Chansons religieuses II, S. 95.
 - 4) Text s. Spanke, Liedersammlung, S. 84; das Lied leitet in der Hs. eine Gruppe (XLIII—XLVI) von auffallend primitiven Liedern ein.

	Vierzeiler	2 teil. Str.	Rondeau	Reihenstrophe	Kanzone	freier Bau	Romanze	Summe
Wilhelm IX.	1	3	6		1			11
Cercamon					7	1		8
Marcabru	3	12	5	2	14	5		41
Rudel					6			6
B. Marti			1	1	7	2		11
P. d'Alvernha		4		1	7	6	1	19
B. de Ventadorn				5	29	10		44
R. d'Orange		4		1	8	26	1	40
Summe	4	23	12	10	79	50	2	180

II. Der Inhalt der Lieder Marcabrus.

A. Allgemeines.

Oben (S. 9) wurde schon angedeutet, daß von den Ausdrücken, mit denen man im Mittelalter die an Ritterhöfen auftretenden Vokalmusik-Solisten bezeichnete, „Troubadours“ der feinste und anspruchsvollste ist. Umfassender und eine tüchtige Stufe niedriger ist die Bezeichnung „Joglar“, mit der wir den Begriff „Vortragskünstler“ (Gegensatz: „Dichter-Komponist“) zu verbinden gewohnt sind.

Marcabru nennt sich nie „joglar“; und wenn ihm in einer Tenzzone der Partner diesen Titel zuwirft, geschieht es nur, um ihn zu ärgern. Zwei andere Ausdrücke gab es, die ohne Wertnuance die soziale Stellung des Lohnsängers bezeichnen: „sirven“ und „soudadier“. Den ersteren braucht einmal Cercamon (V, 25) mit Bezug auf die in der vorigen Strophe genannten Trobadors; aus der Stelle geht nicht klar hervor, daß „sirven“ ein präziser Gattungsname ist, aber es gibt zu denken, daß man von ihm das Wort *sirventés* (= Lohnsängerlied) abgeleitet hat. Gebräuchlicher war jedenfalls die Bezeichnung *soudadier* (= Soldempfänger), die sowohl Cercamon als Marcabru von ihrem eigenen Stande gebrauchen; mit „Soldat“ hat das nichts zu tun, ebensowenig wie die *soldatariae*, von denen behördliche Verfügungen reden²⁾.

1) Vgl. Anglès, *Musica a Catalunya*, S. 326, Anm. 2; andere Zeugnisse s. bei R. Lapa, *Origens de Poesia lirica em Portugal* (1929), S. 256.

Mit der Eingrenzung des Begriffes und der Herleitung des Wortes *Sirventés* hat man sich schon viel Mühe gemacht, ohne genaue Resultate; die besten Kenner waren am vorsichtigsten, und sie hatten Recht. Der Ausdruck muß aus der ältesten prov. Periode stammen, denn *Marcoat*, der Zeitgenosse *Marcabrus*, gebraucht ihn in zwei Gedichten schon ganz formelhaft¹⁾. Die Grenzen der Gattung *Sirventés* sind so weit, daß man kaum noch von einer Gattung reden kann. *Jeanroy* hält den *Sirventés* für älter als die *chanson courtoise* und darin muß ich ihm heute durchaus beistimmen. Ich möchte noch weiter gehen und behaupten: in der ältesten Zeit, als man für das neue volkssprachliche Lied, das von einem Lohnsänger verfaßt und vorgetragen wurde, nach einem Ausdruck suchte, griff man zu dem Worte *Sirventés* aus Gründen fast zufälliger Art. Von *joglar* einen breiten Gattungsbegriff abzuleiten, war wegen der Geringwertigkeit der Kaste untunlich; der mit *trobador* zusammenhängende Ausdruck *troba* ist belegt, aber er fand keinen Anklang, weil er dem Laien allzu fremd klang; von *soudadier* ließ sich kaum eine Ableitung bilden: es blieb also nur *sirven* übrig. Wenn später der Ausdruck *Sirventés* sich auf gewisse Liedinhalte begrenzte, lag dies darin, daß diese Inhalte in der ältesten Periode die einzigen waren. Anders ausgedrückt: alle Lieder der frühesten Lohndichter waren *Sirventese*; und es ist kein Zufall, daß *Marcabru*, der bewußte Vertreter der „alten Schule“, fast nur *Sirventese* geschrieben hat. Ein ähnliches Resultat ergibt ein Blick auf die Produktion von *Cercamon*, *Alegret* und *Marcoat*. Wer die früheste Epoche bearbeitet, läßt am besten die spätere (künstliche und unkonsequente) Definition des *Sirventés* und überhaupt diesen ganzen Begriff bei Seite. Ebenso werden wir, nach obiger Klärung, aus dem Gegensatz zwischen *Trobador* und *Joglar* für die Aufhellung der Ursprünge nichts Besonderes zu erwarten haben.

Die Gattungen.

Totenklagen, die für gesanglichen Vortrag bestimmt waren, schrieb man schon im Altertum. Der *Planctus* lebte vom frühesten bis ins späteste Mittelalter in lateinischer Sprache fort, mit erstaunlich zäher Beibehaltung der antiken (freilich im Menschlichen wurzelnden) Motive²⁾. *Cercamons* Planh auf *Wilhelm X.* von *Poi-*

1) Vgl. *Jeanroy*, *Jongleurs et Troubadours gascons* (1923), S. 12 ff.

2) Über dieses wichtige Gebiet brachte vor kurzem volle Klärung die aufschlußreiche Arbeit der Lehmann-Schülerin *Mater Hereswitha Hengstl*, *Totenklage und Nachruf in der mlat. Literatur*, Würzburg 1936 (Münchener Diss. 1935).

tiers könnte gerade so gut lateinisch geschrieben sein: eine glatte Übernahme nicht nur der mlat. Gattung, sondern der gesamten motivischen Gestaltung. Auch Marcabru nahm zu diesem Ereignis das Wort, aber gar nicht konventionell, sondern mit so eigenartiger Verhüllung, daß sein Planh als solcher bisher überhaupt nicht erkannt wurde; Näheres s. unten zu Marcabru Nr. III.

Auch das Kreuzlied ist im Lateinischen älter als im Romanischen. Aber seine Topik wurde erst von den Troubadours, und nicht einmal denen der frühesten Schicht, ausgebildet. Das ist verständlich, nicht nur aus chronologischen Gründen¹⁾, sondern auch weil sich die Gattung an weite Kreise von Laien richtet.

Totenklagen und Kreuzlieder sind Gelegenheitsdichtung, deren Erfolg auf ihrer Aktualität beruht. Eine junge Liedkunst, die nach Stoffen suchte, hatte eine breitere Basis nötig, wenn sie ein breites Publikum, bei beliebigen Gelegenheiten, nicht nur musikalisch, sondern auch inhaltlich fesseln wollte. Man hätte religiöse Stoffe, aus der Bibel oder der Legende, auch in schönen Strophenliedern behandeln können, wie es später vielfach geschah.

Man verzichtete darauf; vielleicht aus dem Prinzip, der Hörschaft in der neuen weltlichen Sprache auch Stoffe ausschließlich weltlichen Charakters vorzusetzen. Nun gab es für einen Sängerstand, der sich aus Leuten geistlicher Bildung zusammensetzte, ein sehr weites und dankbares Gebiet, das zwar geistlichen Ursprungs, aber doch sehr geeignet war, weltliche, oft allzu weltliche Dinge interessant und packend zu behandeln, die Admonitio, das Rügelied. Es nimmt im Schaffen der Frühzeit zahlenmäßig eine überwiegende Stellung ein und wurde besonders von Marcabru, dem Vertreter der alten Richtung, gepflegt. Im Lateinischen ist die Admonitio uralt; sie tritt auch im 11. Jh. im Repertoire der Spielmannskunst auf. Nach 1100 spaltete sich die Gattung: das lateinische Rügelied, recht zu Hause bei den Veranstaltungen der Bakelfeste, richtete sich gegen geistliche Personen und Dinge, während der provenzalische Sirventés Zustände und Vorkommnisse geißelte, die ritterliche Dinge betrafen. Natürlich mußte diese Schimpfdichtung im Ton und der Stoffwahl so beschaffen sein, daß sie dem besseren Ich des Publikums, an das sie gerichtet war, im Kerne entsprach und entgegenkam. So werden wir dem klotzigen Schimpfen Marcabrus nicht durch Erfassung seiner „Persönlichkeit“, sondern durch Erwägung der soziologischen und artistischen Hintergründe

1) Zur Zeit des ersten Kreuzzugs befand sich die prov. Lyrik in ihrem allerfrühesten Stadium.

am besten näher zu kommen suchen. Wenn er in Rügeliedern mit derben, ja unflätigen Ausdrücken um sich warf, kam er dem Geschmack der gleichen Ritter entgegen, die an Wilhelms Cochonnerien ihre Freude hatten. Wenn er über die *gardadors* seine Glossen machte, wie vor ihm Wilhelm (und wahrscheinlich noch ältere), so war er zum mindesten des Beifalls der Edelfrauen sicher, die aus persönlicher und gesellschaftlicher Fesselung herausstrebten; genau so ist sein Schelten über die *maritz qui se fan drutz* aufzufassen. Wenn er dagegen über die gefährliche Entzündbarkeit des weiblichen Geschlechts seinen Spott ausgoß, durfte er den schmunzelnden Beifall des männlichen Auditoriums erwarten. Und schließlich waren all diese Vorwürfe allgemeiner Art; keiner konnte sich persönlich getroffen fühlen, und jeder dachte „ich bin doch nicht gemeint“. Für die Annahme, daß um 1130 in Südfrankreich die Sittlichkeit der hohen Kreise besonders gelockert war, liegen kaum Beweise vor; und wenn jemand solche Beweise gerade in der Rügedichtung suchen wollte, könnte man ihm entgegen, daß sich aus andern Teilen der höfischen Lyrik, z. B. aus den Klagen über die Grausamkeit der Geliebten, genau das Gegenteil mit ebenso viel Recht herauslesen ließe.

So wäre es verfehlt, wenn man den moralischen Sirventés als persönliche Dichtung auffassen wollte, etwa als Kampf des Reformators gegen verrottete Zustände oder als Besserungsversuche eines Wohlmeinenden: nein, das Rügelied ist konventionelle Dichtung. Wenn es freilich im Munde Marcabrus überzeugende Wucht und eigenste Färbung annahm, so liegt das daran, daß dieser Dichter mit seiner genialen Ausdruckskraft allem, was er anpackte, den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückte. Erst recht führen die „sozialen“ Motive im engeren Sinne, der Kampf um Sold (Largezmotiv) und gegen die Konkurrenz, mögen sie noch so ernst gemeint und teilweise an einzelne Personen gerichtet sein, weg vom Persönlichen zum Typischen, ja Literarischen; denn auch im lateinischen Bakelrügeliere spielt das Lob der Largitia und die Beschimpfung der „leccatores“ (Konkurrenten) eine Hauptrolle.

Eine primitivere, weniger kämpferische und auf ein weiteres Publikum berechnete Stellungnahme des Jongleurs zu Dingen der Außenwelt zeigt sich in einem Liedertyp, den die Theorie später mit den Ausdrücken *Plazer* und *Enueg* bezeichnete. Ich möchte annehmen, daß solche Lieder schon in der ersten Periode bestanden haben, und zwar in einfachen, kurzen (vielleicht sogar einstrophigen) Fassungen. Da sang der Jongleur von seinen eigenen Freuden

und Leiden; die Freuden-Lieder begannen *Bel m'es*, die andern *Menuet*. Einen Punkt, in dem die Eindruckserlebnisse des Jongleurs mit denen des Publikums naturgemäß harmonierten, bildete das Erleben der Jahreszeiten. Wenn der Sänger beim Eintritt der Frühlingszeit (*saison bele*) seine Tournée antrat, mochte er wohl seine Vorträge mit einem kurzen Lobpreis der frisch erwachenden Natur und des munteren Treibens der Tierwelt eröffnen, um den gewünschten Kontakt mit seinem Publikum zu finden. Solche Frühlingsbegrüßungen konnten Plazer-Lieder einleiten, ebenso gut aber ganze Stücke, ein- oder mehrstrophige, ausfüllen. Der Ausdruck *Bel m'es* in Verbindung mit dem Naturmotiv findet sich bei Cercamon in Nr. IV, ohne dasselbe in I, 37, eine Naturbegrüßung auch in II, III und V; sie fehlt nur in dem Planh VI und der Tenzone VII. Wilhelm IX. leitet mit dem Naturmotiv VII, VIII und X ein, immer ohne das jongleurmäßige *Bel m'es*; Rudel fängt mit der Jahreszeit die Lieder I—V an, zweimal mit *Mes' bel*. Marcabru verbindet die beiden Motive in manchen Fällen; zuweilen variiert er: „die schöne Jahreszeit gibt mir *joi* und Sangeslust.“ Bei den älteren Troubadours wirken die Natureinleitungen, die später zur langweiligen Formel wurden, eindringlich und echt; besonders originell sind sie bei Marcabru, der mit ihnen oft mehrere Strophen ausfüllte.

Wer diesem Versuch, die Natureinleitung aus praktisch-artistischen Dingen der Jongleursphäre herzuleiten, beistimmt, wird den „literarischen“ Ableitungen weniger Gewicht beimessen. Im Übrigen ist darauf hinzuweisen, daß die Stoffe Liebe und Frühling an sich eng zusammengehören; ferner, daß die Naturgedichte des Horaz im Mittelalter bekannt waren, und daß diese Gattung auch in der lat. Liedkunst des 11. Jahrhunderts gepflegt wurde.

Von dem Sänger Peire de Valeria berichtet der Biograph: *P. de V. si fo de Gascoingna, de la terra d'en Arnaut Guillem de Marsan. Joglars fo del temps et en la liaison que fo Marcabrus, e fez vers tals com hom fazia adoncs, de paubra valor, de fuillas e de flors e de cans e de auzels. Sei cantar non aguen gran valor ni el.* — Ob nun diese Charakteristik auf Peire zutreffen mag, ist hier nebensächlich; aber wir ersehen aus ihr Wichtiges: nach Ansicht des Biographen war in der Frühzeit der höfische Sang an Stoffen arm und man füllte ganze Lieder mit den Themen „Frühlingsblühen“, „Lieder“ und „Vögel“. Das zweite dieser Motive ist auffallend (ein Schreiber verbesserte *cans de auzels*); wahrscheinlich betrifft es das Thema „Hört, ihr Leute, wie fein ich singe!“, das in den

erhaltenen Stücken gelegentlich als Einleitung auftritt, aber in der Zeit der Stoffarmut ganze Lieder (kurzen Umfangs) gefüllt haben mag. Dies Thema gehört zu dem umfangreicheren Thema der Selbstanpreisung des Jongleurs, das sicher liedfüllend war, wie aus Liedern Wilhelms und Marcabrus hervorgeht. Man fühlt sich erinnert an Stücke aus dem Mlat. (u. aus andern Literaturen), die ein ähnliches Selbstlob, freilich in verhüllter Form, enthalten: Lieder zum Preis der edlen Musica. — Vom „singenden Vöglein“ ist öfters in mlat. Gedichten die Rede, in verschiedenem Zusammenhang; auch ganze Lieder handeln von der Nachtigall oder dem Pirol. Marcabrus Starenlieder gehören hierher; aber die „vers de paubra valor“, die der Biograph erwähnt, mögen eher ausgesehen haben wie das altfr. Jongleurliedchen Rayn. 577¹⁾: eine kurze Schilderung des lustigen Treibens eines Vögleins, verbunden mit einer Imitation seines Pfeifens.

Die bisher behandelten Themen halte ich für die ältesten des Troubadourgesanges; die angedeuteten Beziehungen zur lat. Lyrik vor 1100 verdienen Beachtung. — Wie kamen die Sänger dazu, das jüngste Thema, die Liebe zwischen Mann und Weib, in ihr Stoffrepertoire aufzunehmen? Allgemeine Erwägungen, die man zu dieser Frage anstellen könnte, würden schon für sich allein eine Antwort ergeben. Zunächst schuf, wie schon erwähnt, die neubenuzte „weltliche“ Sprache für weltliche Stoffe einen guten Boden. Und welcher Stoff wäre geeigneter, ein aus normalen, gesunden Menschen bestehendes, nicht etwa durch das Keuschheitsgelübde gebundenes Publikum zu fesseln und zu entzücken, als die Erotik? Ein Blick auf die Lyrik (und die sonstige Unterhaltungskunst) aller Völker und Zeiten bestätigt diese Binsenwahrheit. Nicht daß die Troubadours Liebeslieder schrieben, sondern wie sie diese schrieben, wird uns interessieren. Daß man sich zur Zeit Wilhelms IX. für Liebesdinge nicht nur allgemein, sondern systematisch interessierte, beweist eine oft zitierte Stelle aus seinem Liede Nr. VI; er rühmt sich, die Joglars parodierend, verschiedener Tüchtigkeiten, darunter:

E si'm partetz un juec d'amor,

No suy tan fatz

No'n sapcha triar lo melhor

D'entre 'ls malvatz.

Man übte also an Ritterhöfen den Brauch, über Liebesdinge eine

1) Text s. Spanke, Liedersammlung S. 158; zu den Künsten des Jongleurs gehörte auch die Fähigkeit, Vogelstimmen nachzuahmen.

organisierte Debatte anzustellen, mit verteilten Rollen, die sich die Partner vorher aussuchen konnten; das geschah natürlich in prosaischer Diskussion, nach Art der dialektischen Schulübungen der damaligen Zeit. Wichtig ist, daß es sich um ein *juec d'amor* handelt, daß also schon früh in der hohen Gesellschaft das Liebesthema diskutiert wurde, und zwar ohne Mitwirkung der Lohnsänger. Wenn sich die Troubadours an dieser theoretischen Behandlung des Minnethemas beteiligten, folgten sie einer Anregung, die auf Seiten des Publikums lag, nicht in ihren eigenen technischen oder sozialen Vorbedingungen.

In der Tat waren allem Anscheine nach die ältesten „Liebeslieder“ der Provenzalen theoretischer Art. Sie konnten so entweder, als einfache Erörterungen, rein didaktisch sein, oder, verbunden mit einer (lobenden oder ablehnenden) Stellungnahme des Dichters, paränetische bzw. rügende Haltung einnehmen. Die Sänger mußten die Sache gröber anfassen als die vornehmen Diskutanten: nicht das Entweder-Oder der Einzelfragen, sondern zunächst die Gesamtfrage der Liebe behandelten sie, in Ausdrücken und mit Begriffen, die sie, in Ermangelung einer Tradition, größtenteils erst erfinden mußten (daher die Unbeholfenheit mancher derartiger Lieder); einzelne Anleihen machten sie bei Ovid, dem allbekanntesten Schulautor, anderswo lehnten sie sich an Theologisches an. Stufen der Behandlung lassen sich bei Marcabru beobachten: Schelten auf Amor schlechthin, Unterscheidung zwischen edler Liebe (*Amor Fina*) und niedriger (*Amar*), Preis der *Amor Fina*.

Der erste Schritt zum persönlichen Liebesliede konnte schon im theoretischen Stadium geschehen; etwa indem ein Dichter beim Lobe der beseligenden Wirkung der Liebe die Äußerung tat „auch mich beglückt und adelt Amor“. Oder wenn es am Schluß einer Schmährede gegen Amor heißt: „Das versichert euch Marcabru, den nie Liebe beglückte.“ Instrukтив ist ein Lied Wilhelms, in dem er Aussagen, die eigentlich nur auf Fina Amor passen, auf seine Dame überträgt; vgl. unten S. 53. Schon vor dem Eingreifen ritterlicher Sänger taten die Troubadours den folgenreichen Schritt, daß sie nicht mehr über die Liebe, sondern über ihre Liebe zu einer Dame redeten und über die Wirkungen, die diese Liebe in ihrem Herzen auslöste: beglückende und erhebende (wie abstrakt die *Amor Fina*), aber auch verwirrende, zerrüttende und niederdrückende. Die Dame war unerreichbar, zu hoch oder zu fern für eine wirkliche Werbung des Lohnsängers, wie er ausdrücklich betonte; aber gerade darum durften seine Liebeswünsche, ohne

Anstoß zu erregen, gelegentlich plastische und weitgehende Formen annehmen. Cercamon der Jongleur singt

Qu'eu non puese lonjamen estar
De sai vius ni de lai guerir,
Si josta mi despoliada
Non la puese baizar e tenir
Dins cambra encortinada.

Doch die Dame wohnt in der Ferne, und ein Bote (*Messatges, si Deus ti gar*) muß ihr das Lied überbringen. Um die Realität, zugleich aber die Unerreichbarkeit ihrer Dame plausibel zu machen, gebrauchten die frühen Lohnsänger noch ein anderes, recht geschicktes Mittel: die Dame war zwar nicht fern, hätte auch die Werbung vielleicht gern erhört, aber den Zugang zu ihr erschwerte strenge Bewachung (*gardadors*) oder böswillige, begünstigte Konkurrenten des Dichters, die sich durch niedrige Mittel oder durch besondere Tüchtigkeit *sobre coyssi* fest bei ihr eingenistet hatten. Den Angriff auf diese *lauzengiers* (*becs affilatz, lenguas-planas*) hat Marcabru zu einer Spezialität seiner Schimpfdichtung gemacht; aber er ist nicht der Schöpfer des Motivs, denn es muß, wie auch aus seiner späteren ausgedehnten Verwendung hervorgeht, aus dem Bezirk des Huldigungsliedes stammen. Die *gardadors* hat schon Wilhelm, für den das Lauzengiers-Motiv unbrauchbar war, mit Vorliebe und Witz angebracht, nicht in seinen Liebesliedern (!), aber kräftig-realistisch im Schwankliede. — Wenn durch diese Auslegung die Begriffe *lauzengier* und *gardador* aus dem Bereich der Kulturhistorie, zu dem sie natürlich nicht ohne Beziehung sind, mehr in den der artistischen Bedingtheit der Künstlersphäre verschoben werden, so entspricht dem die farblose Verwendung dieser Motive bei allen späteren Minnesängern. Die zähe Lebenskraft dieser Begriffe, die dann bald zur blassen, ganz abgeschliffenen Formel wurden, beruht darauf, daß sie schon im ersten Stadium mit dem handwerklichen Brauch des Lohnsängertums eng zusammenhingen¹⁾.

Wilhelm IX. war allem Anschein nach der erste namhafte Sänger ritterlichen Standes; auch wenn seine Lieder anonym überliefert wären, ließe sich seine soziale Stellung aus ihrem Inhalt und ihrer Färbung vermuten. Er war kein Fachsänger, sondern Dilettant (in der besten Bedeutung) und genialer Dichter. Im Ganzen der literarischen Entwicklung nimmt er eine isolierte Stellung ein; das ist schade, denn wenn die Späteren auf seinen Pfaden weiter

1) Dasselbe gilt von der auffallend allgemeinen Verwendung des Frühlingmotivs in Liedanfängen.

gewandelt wären, würde das Gros der Troubadourdichtung nicht so langweilig sein. Kurz nach ihm trat eine Generation ritterlicher Sänger auf den Plan, die uns durch das Schaffen Rudels bekannt ist. Daß uns von den Liedern des zweiten großen Vertreters dieser Generation, Eble's von Ventadorn, nichts bekannt ist, müssen wir sehr bedauern. Denn während Rudel, bei all seiner ansprechenden Originalität, in der Entwicklung weder umstürzend noch bahnbrechend erscheint, muß der etwas ältere Eble, wie vor allem aus einer Marcabru-Stelle hervorgeht, etwas Neues gebracht oder zum Durchbruch gebracht haben. Das Neue der Schule, der er als *Chantaire* (*Cantator*) vorstand und in der die von Marcabru bekämpfte *troba* gepflegt wurde, bestand vermutlich darin, daß der Sänger ein Ritter war und als solcher sich im Minnelied gebärdete. Wie kamen die Ritter zum Singen? Den ersten Anstoß mochte das schon erwähnte Interesse hoher Kreise für minnetheoretische Fragen geben; die Frauen ermunterten zweifellos den neuen Sport, und das Motiv *dame me semont de chanter* ist sicher ritterlich. Die mühsamste Aufgabe der neuen Kunst, die Herstellung einer poetischen Sprache und die Bewältigung der metrischen und musikalischen Technik, war schon durch die fachlichen Dichter-Musiker der ersten Generation gelöst worden. Wenn jedoch ein Ritter vor erlauchtem Kreise stand und von Liebe sang, konnte und mußte er anders singen als ein Lohnsänger: er durfte hoffen, daß seine Äußerungen ernster genommen wurden und seine Gefühle nicht nur Interesse, sondern auch ein Echo finden mochten; er durfte es wagen, ernstlich um eine reale Dame zu werben. Dabei mußte er anderseits genauer als der Troubadour den Anstands- und Sittenkodex der höfischen Gesellschaft wahren; was an Minnemotiven auf dies Gebiet gehört, ist wohl ritterlichen Ursprungs. Merkwürdigerweise verzichteten jedoch die Ritter nicht auf die andern Motive, die von den Lohnsängern ausgebildet waren und nur in deren Munde einen richtigen Sinn hatten. So wurde der Minnesang schon früh ein zugleich konventionelles und zwitterhaftes Gebilde. Eine gewisse Unwahrhaftigkeit wohnte, wie wir sahen, ja auch schon dem vorritterlichen Lohnsängerlied inne; aber sie wurde nicht zur Unechtheit, denn jeder wußte „es ist doch nicht ernst gemeint“. Und Wilhelm IX. schon machte sich einen Spaß daraus, das Fiktive dieser Poesie durch lustige Parodierung bloßzulegen. — Aber im ritterlichen Minneliede trat zu seiner literarischen Unechtheit noch eine moralische: es forderte energisch Geltung für eine Minnemoral, die es in den höchsten Tönen pries;

doch diese Moral war unmoralisch, denn ihr Ziel war der Ehebruch. Diese Verlogenheit war es, die Marcabru zeit seines Lebens so unerbittlich gegeißelt hat. Sein Kampf war erfolglos: die Schule Eblos siegte im Minneliede. Auf einen wesentlichen Punkt, in dem sich dies zeigt, möchte ich besonders hinweisen: in der späteren Periode tritt jeder Sänger, gleichgültig ob Ritter oder nicht, so vor sein Publikum hin, als ob er Ritter wäre, eine Fiktion, die sich beim Liebesliede in dessen allgemeiner Haltung, plastisch-direkt jedoch bei der Pastorelle manifestiert: das Hirtenmädchen redet den Sänger als Ritter an und dieser spricht als Ritter. Diese Entwicklung wurde dadurch begünstigt, daß von einem gewissen Zeitpunkt an Personen adliger Abkunft in die Reihen der Lohnsänger eintraten; ihre soziale Stellung, auch ihre Vorbildung, war dieselbe wie die der Troubadours bürgerlicher Abkunft.

Verwandt mit dem höfischen *Joc-partit*, das vorläufig nur in Prosa als Gesellschaftsspiel gepflegt wurde, war die *Tenzone*, die Jeanroy hübsch aus *habitudes jongleresques* herleitet: eine Art kleines Drama, dessen beide Akteure, Jongleurs, einen Streit ausfochten, entweder über eine theoretische Frage oder über persönliche Dinge, oft in derben Ausdrücken und scharf ironisch. Die Gattung bot den Jongleurs zugleich Gelegenheit, ihre kleinen Standes- und Brotsorgen ungeschminkt vor offenem Kreise zu erörtern.

Die ersten Troubadours neben Marcabru.

Bevor wir daran gehen, die im Obigen skizzierten Grundanschauungen bei einer Interpretation der einzelnen Lieder Marcabrus zu erproben und zu vertiefen, dürfte es nützlich sein, unter ihrem Lichte die Schöpfungen der beiden andern ältesten Troubadours, Wilhelms IX. und Cercamons, kurz zu betrachten.

Wilhelms drei erste Lieder sind an seine Zechgenossen (*companhos*) gerichtet und eignen sich auch wenig für die Ohren der Damen.

Nr. I: ein Vergleich zweier Damen, zu denen W. Beziehungen hat, mit zwei Pferden, die sich nicht vertragen; sie heißen Agnes und Arsen. Vielleicht sind die Namen fingiert; ebensowenig sind die Schlösser Gimel und Niol, auf deren Besitz W. in der letzten Strophe stolz ist, der Wohnort dieser Damen (was Jeanroy annimmt). Die Angabe entspricht vielmehr der Gewohnheit tüchtiger Troubadours, am Liedschluß ihren eigenen Namen zu nennen. Ein Handwerksbrauch steckt auch in der Anpreisung in Str. 1: *E ten-guatz lo per vilan qui no l'enten*, ebenso in der ulkigen Versicherung

(in derselben Str.), daß einer, dem dies Lied gefällt, eng mit Amor verbunden ist.

II: drastische Gründe wider den Gebrauch, die Frauen einzuschließen. Eine Dame beklagt sich darüber beim Dichter; sie wird von drei engherzigen Angehörigen von guter Gesellschaft (*Proeza*) abgeschlossen, und es ist zu befürchten, daß sie sich in schlechter Gesellschaft (*Malvestat*) trösten wird; davon, daß dies gerade die Wächter (*gardas*) sein werden, steht nichts im Text. Zweifellos hat der Dichter einen bestimmten Fall im Auge (vgl. Str. 3), und vielleicht ist er selbst es, den Vorsichtige fern halten. Die Ausführung jedoch ist jongleurhaft, insbesondere die Gleichnisse; motivartig wirken die *gardadors* und die sich beschwerende Dame (Frauenklage).

III: ganz obszön, wohl eigenstes Produkt des Autors.

IV: der Beginn *Farai un vers de dreit nien* gibt das Programm: eine Verhöhnung des Liebesliedes der Lohnsänger, das ja gleichsam aus dem Nichts heraus erfunden wurde. Interessant sind die parodierten Motive, die also schon vor Wilhelm bestanden hatten: in Str. 1 werden als Stoffe Amor und Joven genannt (W. will nicht davon singen); ebendort wird die übliche Anpreisung „ich machte kunstvoll mein Lied“ parodiert: *fo trobatz en durmen*; in Str. 3: „das Herz zerspringt mir vor Schmerz“; in Str. 4: Motiv von der Krankheit und dem Arzte; zu Str. 5/6 vgl. oben S. 6; in Str. 7 der Auftrag an einen Boten, das Lied der Dame zu bringen; damit wird die Bitte verbunden *Que'm tramezes del sieu estuy la contraclau*. Das erinnert an die *clau segonda* Marcabrus und die *clavis* in einem der Cambridger Lieder. Man möchte am liebsten an einen Keuschheitsgürtel denken, der ja trefflich in den *gardador*-Komplex hineinpassen würde; aber da diese Apparate m. W. sonst so früh nicht bezeugt sind, genügt wohl die symbolische Deutung „die Erlaubnis, in ihr *estuy* einzudringen“.

V: das Katzenabenteuer, entweder von Wilhelm erfunden oder altes Schwankthema der Jongleurs. Die Moral der Geschichte wird am Anfang genannt: Frauen, liebet keine Kleriker statt der Ritter (weil ihr bei jenen auf Verschwiegenheit rechnet). Die Frage „Kleriker oder Ritter?“, vielleicht in dem Kreise der höfischen Liebesdiskussionen zu Hause, wurde literarisch auch sonst behandelt, im Lateinischen natürlich mit entgegengesetzter Antwort. Ohne Zusammenhang mit dem Leben ist sie keineswegs; man denke nur an Abälard und Heloise.

VI: jongleurhafte Anpreisung der eigenen Tüchtigkeit als

Dichter, ernst und sinnvoll beginnend, aber von Str. 4 an ins Obszöne umschlagend. Der Anfang erinnert an Mehreres bei Marcabru; die Erwähnung von Montpeslier ist als Verfassernennung aufzufassen.

VII: theoretisches Liebeslied in ernster, entsagender Haltung, gerichtet an *mon Esteve* in Narbonne. Motivisch interessant: Natureinleitung, Preis der Liebe, die *joy* spendet; Vorschriften des Minnekodex („der Liebhaber soll höflich gegen Nachbarn und Fremde sein, er soll in feiner Gesellschaft keine gemeinen Ausdrücke gebrauchen“), Lob der eigenen Leistung. All diese Motive machen den Eindruck, als ob sie hier nicht zum ersten mal verwandt seien; ein weiteres, *Anc d'aquo c'amei non jauzi*, ist schon vertieft und ausgesponnen. Die Versicherung „wer mein Lied recht versteht, wird besser davon“, die hier im Ernste gebraucht wird, war von W. anderswo parodiert worden, ähnlich andere Motive. Die Äußerung

E'l sonetz, qu'ieu mezeis m'en lau,
Bos e valens

soll wohl andeuten, er habe das Lied selbst komponiert; ob man sie ernst nehmen darf? Im Ganzen ist es zwar höfischen Charakters, aber kein „ritterliches Werbelied“; es ist nicht einmal sicher, daß „*mon Esteve*“ ein *senhal* für eine Dame ist (was Jeanroy annimmt).

VIII: ein schönes, durchaus „ritterliches“ Liebeslied, gerichtet an eine Dame, die bisher spröde war, vielleicht das erste seiner Gattung; auch auf den Inhalt trifft, gleichgültig ob so gemeint, die Bezeichnung *chansoneta nova* zu. Der Ausdruck ist leicht, einfach und kernig; eine Wendung, „warum willst du Nonne werden? — was hast du davon, wenn ich Mönch werde?“ mutet konventionell an. Stammt sie aus lateinischen Liedern einfachen Charakters, wie sie aus verstümmelten Stücken der Cambridger Sammlung erschließbar sind? Oder gab es in der frühesten prov. Lyrik halbdramatische Stücke, in denen ähnliche Fragen gestellt wurden? Die Frage wäre vielleicht zu kühn, wenn es nicht ein sehr primitives altfr. Lied gäbe (Rayn. 1499), das wirklich so aussieht¹⁾.

IX: der Dichter preist schwungvoll den Zustand des *joy*, in den ihn eine Liebe versetzt; dann Flehen um Erhörung, in echten Tönen:

1) Text bei Spanke, Liedersammlung, S. 87; das Lied gehört zu der in Anm. 4 S. 40 als primitiv gekennzeichneten Gruppe der Sammlung.

A mos ops la vuellh retenir,
Per lo cor dedins refrescar
E per la carn renovellar,
Que no puesa envellezir.

Die Stelle sowie die Reife des Ausdrucks und die Form (einzige Kanzone W.s) deuten auf vorgerückteres Alter des Dichters. Originell ist die Versicherung, daß er die Erhörung mit höfischem Benehmen lohnen will. Konventionell wirkt der Schluß: „ich wage ihr das Lied weder selbst vorzusingen noch durch einen Boten zu senden (parodiert in Nr. IV); ebenso Str. 5:

Per son joy pot malautz sanar,
E per sa ira sas morir ...

Subjekt des Saizes ist mi dons (V. 21), aber das Motiv muß sich ursprünglich auf die Wirkungen Amors bezogen haben.

X, eins der allerschönsten Liebeslieder der Provenzalen, ganz ohne Konvention und Artistik (abgesehen von der hübschen Frühlingseinleitung). Der Dichter lehnt in Str. 5 ausdrücklich das *estraing lati* einer anders gearteten Liebespoesie ab, das ihn von seinem *Bon vezi* nur trennen würde. Einzelheiten, wie die Morgenstunde der Liebesszene und das Gleichnis von dem Baum, haben Marcabru angeregt.

XI: persönlich gehaltenes Abschiedslied an die Freunde und die Welt, gefüllt von Bußstimmung und politischen Sorgen. Die Form (8 aaab) ist kirchlich, der Inhalt erinnert von ferne an lateinische Bußlieder. — Wenn man das Lied als Sirventés bezeichnet hat, kann das nur im Sinn der späten Theorie zutreffen; Wilhelm selbst hätte es sicher nicht so genannt.

Über Cercamon berichtet der Biograph: *Cercamons si fo uns joglars de Gascoinha e trobet vers e pastoretas a la usanza antiga e cerquet tot lo mon lai on el poc anar e per so fez se dire Cercamons*. Man hat des öfteren über die *pastoretas a la usanza antiga* Vermutungen angestellt und auf eine uns verschollene Urform der Gattung geschlossen; von Cercamon sind keine Pastorellen erhalten. Aber *usanza antiga* gehört auch zu *vers*: also „vers und Pastorellen, wie man sie früher machte“, — eine ganz allgemeine Aussage darüber, daß Cercamon sich in seinen Schöpfungen irgendwie von der späteren Produktion der Troubadours abhebt. In der Tat spiegelt sich in dem was wir von ihm haben, eine urtümliche Stufe wider¹⁾.

I, Liebeslied höfischen Stils: Herbststimmung, die Geliebte ist unerreichbar, Preis ihrer Vorzüge, Versicherung unterwürfiger

1) Die Nummern des Folgenden beziehen sich auf die Ausgabe von Jeanroy, Paris 1922 (in den Classiques frs. du Moyen-âge).

Treue; die Tornada nennt den Dichter und gibt das Motto: *greu er cortés — hom qui d'amor se desesper*. In Str. 9 werden Aussagen, die ursprünglich Amor gelten, auf die Dame übertragen¹⁾.

II, Liebeslied einfachen Stiles: Frühlingsstimmung, die *lauzenjadors* haben den Sänger von der Geliebten getrennt, Lob ihrer Schönheit und Treue (an der er gezweifelt hat), Bitte um Erhörung, Entsendung des Liebesboten mit der weitgehenden oben (S. 48) abgedruckten Bitte. Speziell höfische Elemente fehlen, und die Fiktion einer wirklich vorhandenen Frau, die dem Jongleur hold sein kann, wird getreu durchgeführt. Dazwischen (Str. 6) Theoretisches über Amor.

III, Liebeslied (nicht *chanson pieuse*), in allem dem vorigen Liede entgegengesetzt: Winterstimmung, neue Liebe zu einer hohen Dame, der er nichts zu gestehen wagt, am Schluß Lob der Sauberkeit der eigenen Leistung:

Plas es lo vers, vauc l'affinan
 Ses mot vila, fals, apostitz,
 E es tot enaissi bastitz
 C'ap motz politz lo vau uzan,
 E tot ades va's meilluran,
 S'es qi be'l chant ni be'l desplei.

Die letzten beiden Verse deuten an, daß an die Verbreitung des Liedes durch andere Sänger gedacht ist; vielleicht liegt darin auch eine Distanzierung des Dichters von seinem Publikum und eine Betonung des Artistischen. — Wie kommt es, daß die drei Liebeslieder Cercamons so verschieden sind? Auf eine Entwicklung im Schaffen des Dichters zu schließen, wäre unangebracht. Formgebend wird jedesmal die Absicht des Dichters gewesen sein, auf ein bestimmtes Publikum einen bestimmten Eindruck zu machen; mitgespielt hat vielleicht auch das durch das Fehlen einer starren Tradition begünstigte Streben nach Abwechslung. — Zu beachten ist, daß diese drei Liebeslieder weniger konventionell wirken als die folgenden Sirventese.

IV, Rügelied wie manche Marcabrus: „Mich schiert nicht die 'höfische' Frühlingszeit, denn *joi* verließ mich (Str. 1). — Die Schlechten haben ebensoviel von der Liebe wie die Guten; Joven flieht, Malvestat nimmt dessen Platz in der Liebe ein, denn kein Freund wird mehr geliebt und genießt die Liebe der Freundin (2). — Die Ehemänner befassen sich jetzt mit Galanterie; ihnen wird mit Gleichem vergolten werden (3). — Alle an diesem bösen Spiel Beteiligten werden sich in der Hölle wiederfinden (4/5). — Gott

1) Vgl. das oben zu Wilhelm Nr. IX Bemerkte.

führe mich zu meiner Liebsten, daß sie mir küssend ein süßes Versprechen einlöse, den Eifersüchtigen zum Trotz; das melde ihr, Freund! (7 u. Tornada).“ — Das Ganze ist eine Absage an die höfische Liebe, die auf Galanterie der Verheirateten und Untreue der Frauen aufgebaut ist; beklagt wird, daß Joven (die Erotik der jungen Leute) seinen Platz verliert; der Sänger ist kein Feind der Liebe, im Gegenteil (vgl. Str. 7)! — Trotz der Anklänge an Marcabru halte ich das Lied für eigenwüchsig; es ist wohl aufgebaut und ohne innere Widersprüche. Wo mag es vorgetragen sein? Ich denke, vor einem Kreise, der die höfische Liebe im Prinzip oder momentan ablehnte.

V, ein Rügelied aus 10 Strophen: Str. 6—8 und die beiden Tornaden sind nur in je einer Hs. überliefert, also vielleicht teils unecht. — „Winterstimmung; aber *joy d'amor* soll uns trösten (1). — Wer Amor dient, hat Pretz und Joy zum Lohn (2). — Fina Amor erhört nur solche, die geduldig sind und wacker, niemals geizige Reiche und aufgeblasene Arme (3). — An bösen Dingen sind die Trobadors schuld: mit ihrem Gemisch von Wahrheit und Lüge und der Angabe, daß Amor auf dem Irrwege sei, verwirren sie Liebespaare und Ehegatten (4). — Sie tragen die Schuld, wenn Pretz, Joven und Proeza verbannt werden und Escarsedatz und Malvestatz herrschen (5). — Schlecht gehts den *soudadiers*; keiner beschenkt sie mehr, infolge des falschen Treibens der *lauzengiers* (6). — Fort mit diesem unverbesserlichen Gelichter; wir (die *soudadiers*) wollen mit ihnen nichts zu tun haben! Mich tröstet Joy d'Amor; froh bin ich der Liebe zur Allerschönsten, mag ich sie auch selten sehen (7). — Jeder kann sich jetzt von Sündenschuld reinwaschen, indem er am Kreuzzug teilnimmt (8). — Gepriesen sei Bona Amor; ihre Feinde schaden sich selbst (Tornaden).“ — Der Kampf geht um die Interessen der *soudadiers*, in deren Namen Cercamon redet, gegen die Konkurrenten aus der hohen Schule, die durch ihre Verneinung des (alten) Amorideals Verwirrung stiften. Auch das adlige Publikum bekommt Wahrheiten zu hören: Reiche, die zahlen könnten, sind geizig, und andere, die zu arm zum Spenden sind, sollten sich dementsprechend auch bescheiden (gegen die Lohnsänger) verhalten. Aus Str. 8 hat man auf eine Abhängigkeit von Marcabrus Lavador-Lied geschlossen (wegen des Ausdrucks *lavar*); mich überzeugt das nicht recht. Vielleicht ist die Strophe unecht, da ihr Inhalt in den Zusammenhang gar nicht paßt.

VI, Planctus auf den Tod Wilhelms X. von Poitou, gewidmet Eblo von Ventadorn, dem Oberhaupt der Schule hohen Stils, der

um diese Zeit (1137) schon recht alt sein mußte. Der Ton und alle Motive richten sich aufs Genaueste nach den älteren Stücken der lateinischen Gattung.

VII, Tenzone mit einem Guilhalmi, der den Dichter mit *maistre* anredet; Rede und Gegenrede umfassen je eine Strophe oder Versgruppe. Der Stoff ist aus dem Jongleurleben; Cercamon klagt über schlechte Zeiten, anscheinend um eine Unterstützung zu erhalten; sein Partner sucht ihn zu trösten, mit Hinweisen auf kommende Gelegenheiten zum Gelderwerb, erhält aber unwirsche Antworten vom Sänger, der, zu einer direkten Bitte zu stolz, erst am Schluß deutlicher wird:

Guilhalmi, fols qu'eous escota:
Vos pagatz d'autrui borcel.

Der Jongleur spielt die schlechte Rolle, ähnlich wie Marcabru in den Audric-Liedern. Solche Stücke stellten dem Publikum die schlechte Lage des Spielmanns dar, der statt der erwarteten Unterstützung nur Spott erntet. Der Text stammt wohl ganz von Cercamon; die Guilhalmi-Rolle mochte ein beliebiger zweiter Jongleur singen.

VIII ist ein hübsches Beispiel eines (vielleicht fingierten) ritterlichen Werbeliedes. Es handelt sich um eine Dame, die den Sänger bisher wenig ermutigt hat; doch dieser äußert neben den üblichen Ergebenheitsphrasen kühne Wünsche:

E si'm fezes tant de plazer
Que'm laisses pres de si jaser,
Ja d'aquest mal non morira.

Die Dame ist allerdings nicht anwesend; das Lied spricht von ihr in der dritten Person, sie kann also fingiert sein. Der Sänger redet von sich so, als ob er Ritter wäre (vgl. Str. 7). Es ist eine Frage, ob das damalige Publikum sich eine solche Fiktion im Munde eines Jongleurs hätte gefallen lassen; bejahen wir sie, so steht der Verfasserschaft Cercamons nichts im Wege; andernfalls müssen wir das Lied (mit Jeanroy) als unecht bezeichnen.

Eine Interpretation der Lieder des dritten frühen Minnesängers, Jaufré Rudels, erübrigt sich aus zwei Gründen. Erstens hat Jeanroy dessen Lieder in der Einleitung seiner Ausgabe¹⁾ meisterhaft behandelt; zweitens hat Rudel als genialer Dichter den Ideen- und Motivschatz seiner Vorgänger durchaus frei und persönlich verwertet und ist deshalb für die Ursprünge kein Kronzeuge erster

1) In den *Classiques frs.*, Paris 1924.

Ordnung, — wenngleich seine Dichtung, im Ganzen und im Einzelnen, mit den oben dargelegten Auffassungen durchaus im Einklang steht; ich bitte den Leser, die paar Gedichte daraufhin durchzusehen (nebenbei lohnend als Kunstgenuß!).

B. Die einzelnen Lieder Marcabrus.

1. Das genre objectif.

Die romanischen Lieder, die das Liebesthema nicht als Gefühls- oder Meinungsäußerung des Dichters, sondern in epischer oder halbdramatischer Form behandeln, nennt man entweder Romanzen oder, wenn das Milieu schäferlich, Pastorellen. Unter den Romanzen (vgl. den ersten Teil der Ausg. von K. Bartsch) sind zu unterscheiden die sentimental, von Frauen gesungenen und weiblich gefühlten Romanzen im engeren Sinne (Diktion episch, Form die Romanzenstrophe) und die Liebesdialoge, die, schon in der mlat. Lyrik vor 1100 nachweisbar, genetisch mit der Pastorelle zusammengehören. Die erstere Art fehlt im Provenzalischen (u. im Mlat.) und interessiert uns hier nicht. Was den romanischen Liebesdialog angeht, ist zunächst die Frage zu beantworten: wurde derselbe durch die Troubadours als ausgebildete Gattung von ihren lateinisch singenden Vorgängern übernommen, etwa wie der Planctus? Oder deutet der literarische Befund darauf hin, daß die Troubadours, wenn auch durch Früheres angeregt, mit ihrem Liebesdialog etwas durchaus Neues schufen? Die Stücke Marcabrus, die hierher gehören, geben eine deutliche Antwort: die Gattung ist durchaus höfisch; sie verdankt ihr Entstehen dem Bestreben des Minnesängers, das (theoretische oder werbende) Minnelied zu objektivieren, ihm durch Dramatisierung eine Plastik, Überzeugungskraft und Spannung zu verleihen, die dem subjektiven Liede fehlte. Diese Herkunft begründet eine bemerkenswerte Eigenart der Gattung, durch die sie sich von der Tenzone und dem alten lat. Liebesdialog scharf unterscheidet: der Dichter führt das kleine Drama berichtend ein; er nimmt am Dialoge teil (so immer bei Marcabru) oder erzählt, was er angehört hat. Und wenn wir an die Spitze des subjektiven Minnesangs eine theoretisierende Form setzen, so paßt dazu gut die Tatsache, daß auch in der frühesten dramatisierten Erotik die Theorie das Fühlen und Geschehen zurückdrängt. Es ist wahrscheinlich, daß den Troubadours, die diese Gattung schufen, die lat. Liebesdialoge und Frauenklagen bekannt waren; aber sie schöpften daraus nur An-

regungen für die Ausgestaltung, ähnlich etwa wie die späteren Pastorellendichter Ovid und Vergil verwerteten.

Die Romanze *Marcabru I* ist durch die Erwähnung des Kreuzzugs auf etwa 1147 datierbar. Die auftretenden Personen sind ein Edelfräulein, das zunächst einsam klagt (Motiv: Frauenklage), und der Dichter selbst, der sich als Ritter geriert: die Dame spricht zu ihm als Gleichgestelltem und nennt ihn 'senher'. Er möchte mit ihr von Liebe reden; das geht aus Vers 7 hervor: *Selha que no vol mon solatz*, besonders aber aus 14 (den Appel und Dejeanne unnötig ins Gegenteil verkehrten): *Tost mi fon mos afars camjatz*. Das sind Züge, die sich typisch in ähnlichen Stücken finden, besonders in Pastorellen. Alles Übrige, insbesondere der Inhalt der Liebesklage und der Verlauf des Dialogs, ist freie Erfindung des Dichters. Parallelen zu Einzelheiten lassen sich aus der nördlichen Lyrik anführen; der Ausruf *Jhesus!* im Munde von Frauen, die Klage über den Kreuzzug, der den Geliebten entfernt (vgl. Rayn. 21)¹⁾, und ganz auffällig in Rayn. 1916²⁾, einem Unikum der Hs. von Modena, Anklänge in Reimen, Reimwörtern und ganzen Versen, auch im Stil und Inhalt.

Wie kamen die frühen Troubadours dazu, Hirtinnen als die weiblichen Partner in die Gattung des Liebesdialogs einzuführen? Wenn wir von den beiden Pastorellen *Marcabrus* ausgehen (statt sie als Parodien einer verlorenen „Urstufe“ aufzufassen), ergibt sich folgende Antwort: Die im Liebesdialog objektivierten Anschauungen über den Amor-Komplex waren nicht immer die gleichen. Gerade in der Frühzeit tobte ein heftiger Kampf der Meinungen: auf der einen Seite die höfische Theorie, auf der andern eine dieser scharf entgegengesetzte, die sich auf einer Natürlichkeit und Sittlichkeit aufbaute, wie sie in unverbildeten Regionen herrschen mochte. So lag es nahe, daß die Anhänger der zweiten Theorie als Vertreterin der natürlichen, gesunden Liebe eine Frau einführten, die von gesellschaftlichen Konventionen unbelastet war, eine *vilana* oder *pastora*; daß es gerade eine Hirtin war, paßte wieder in die Szenerie dieses kleinen Dramas, das immer im Freien stattfand (eine Objektivierung der Natureinleitung!). So ist es kein Wunder, daß die Hirtinnen der ältesten Pastorellen, statt sich nach kurzem Hin und Her der Werbung des Mannes (d. h. des Dichters) zu fügen oder ihn abblitzen zu lassen, sich mit

1) Text s. Spanke, Liedersammlung, S. 188.

2) Text s. Bartsch, Romanzen u. Pastorellen, S. 47.

demselben in eine grundsätzliche Aussprache über Liebesdinge einließen. Später, als die Diskussion der Literaten aufgehört hatte, fand der Liebesdialog neue Wege: man verlegte den Schwerpunkt von der Theorie auf das Geschehen und bevorzugte volkstümliche Motive. Mögen diese an sich noch so primitiv und alt sein: in der Geschichte der Pastorellengattung sind sie sekundär.

XXIX: In der Frühlingszenerie singen Hirte (Statist) und Hirtin; letztere antwortet auf die Werbung des Dichters mit einer Betrachtung über den Verfall von Joven und Joi und das ehebrecherische Treiben der Gardadors. Das Stück ist schwächlich und anscheinend durch Wegfall einer Strophe (nach Str. 3) verstümmelt; es macht den Eindruck eines unsicheren Versuches.

XXX: eins der schönsten Lieder des Dichters, in Stil und Strophenbau verwandt mit der Romanze (I): Rede und Gegenrede zwischen dem Dichter, der mit *seigner* und *don* angeredet wird, und dem Bauernmädchen (*vilana*; das Wort kehrt in allen Strophen als Binnenrefrain wieder), das Schafe hütet. Über das Lied ist schon viel und Schönes gesagt worden, auch über seine Bedeutung innerhalb der Polemik Marcabrus. Auf eins ist jedoch hinzuweisen: die Pointe besteht nicht im Siege der einen Liebesauffassung über die andre. Denn der Ritter braucht nur im ersten Teil seiner Werbung (Str. 2—7) höfische Wendungen; nachher versucht er sein Glück mit Ausdrücken, die sonst zur Fina Amor gehören (*Ab amistat de coratge — Si l'us l'autre non engana*), ja mit einem Hinweis auf das Naturgesetz. Das erste mal ist die Antwort höhnisch: *Seigner, tant n'avetz lauzada — Que tota'n sui enojada* (statt etwa *Sire, vostre bel parlars — Ma du tout conquise*, in Rayn. 1373); das zweite mal antwortet sie ernst: „Wir passen nicht zusammen“, und schließlich, als der Enttäuschte grob wird, muß er das Ärgerlichste hören: „Ein anderer bekommt, wonach Du gaffst“. In Vers 40 ff.

Mas tals se fai cavalgaire
C'atrestal deuvria faire
Los seis jorns de la setmana ...

sehe ich nicht (wie Appel, S. 436) eine Anspielung auf den wahren Stand des Jongleurs; der Sinn der Str. ist: Herr, meine Sippe gehört zu Hacke und Pflug; Hochstapelei liegt mir nicht.

XX/XX^a: als Ganzes eine Tenzone, von der seltenen Form, in der Rede und Gegenrede auf zwei Lieder verteilt werden. Der erste Sprecher ist ein sonst unbekannter Aldric, der nicht weit von Blois ansässig, mit vielen Kindern behaftet und körperlichen Genüssen recht ergeben war. Aldric war Troubadour und besoldete

gelegentlich Jongleurs; Marcabru, der sich selbst¹⁾ als Joglar bezeichnet, hat, im Augenblick ohne Einkommen (*Pan-perdut*), bei ihm gewelt, in der Hoffnung auf ein Engagement oder mindestens ein Geschenk. Was das erstere angeht, vertröstet ihn Aldric auf später; ein Geschenk kann er ihm nicht geben, da er selbst „kein Brotkorn im Hause hat“. Interessant sind die literarischen Anspielungen: Aldric kennt M.s Loblied auf Cortesia und Mesura (vgl. oben S. 13) und sein Prahllied XVI: hier hatte Marcabru gesungen:

De gignos sens
Sui si manens
Que mout sui greus ad escarnir;
Lo pan del fol
Caudet e mol
Manduc e lais lo mieu frezir.

Darauf der Hieb Aldrics (XX, Str. 3):

Grans er tos sens
Si ren sai prens,
Per nuilla paor de chantar
En rauca votz
Que ruich e glotz
E non glafilla n'aut ni clar.

Den dritten Vers verstehe ich anders als Dejeanne (*craignant sans doute de chanter*): „Bei deiner Unverfrorenheit (*nuilla paor*) im Singen“. Die Tenzzone muß im September gedichtet sein; denn anknüpfend an Aldrics Verse *Prendetz balai — Que non podetz ren al portar* antwortet Marcabru:

Puois so dizetz
Que no'n avetz
Qu'en setembre vos faill lo grans.

Balai ist natürlich nicht Besen (Dejeanne), sondern Spreu; die Erwähnung des Septembers (kurz nach der Ernte) soll die Faulheit der Ausrede kennzeichnen. Man könnte fragen, ob und wann ein solcher Liederwechsel vorgetragen werden mochte; vielleicht geschah es bei einer organisierten Fachveranstaltung der Dichter, — kaum vor anderm Publikum.

In VI, dem stropfenweise wechselnden Zwiegespräch mit Catola, haben wir eine Tenzzone, die schon recht nahe an das Jeu-parti grenzt, von dem sie sich eigentlich nur durch das Fehlen eines Schiedsrichters unterscheidet. Die erste Strophe lautet:

Amics Marcabrun, car digam
Un vers d'Amor que per cor am,
Q'a l' hora qe nos partiram
En sia loing lo chanz auziz.

1) Allerdings nur in der Replik auf eine Äußerung Aldrics; sonst vermeidet M. den Ausdruck geflissentlich, wenn er von seinem Stande redet.

Die Übersetzung Dejeannes à *l'heure de notre séparation* beanstandet Lewent¹⁾ mit Recht, denn diese Zeitbestimmung hätte wenig Sinn. Im Anschluß an seine Auffassung *partiram = partiram un joc* möchte ich die Lesung *q'un joc partiram* (statt *qe nos p.*) vorschlagen; das Lied ist nur in einer Hs. erhalten. Die Verteilung der Rollen, die in Str. 2/3 zwanglos erfolgt, bringt keine Überraschung: Marcabru greift Amor an, hier, dem Charakter einer neuen Gattung entsprechend, ohne Einschränkungen und Verfeinerungen; Catola verteidigt die angegriffene. Beide arbeiten mit einfachen, plastischen Argumenten; Marcabru kommt mit schwerem Geschütz, der Autorität biblischer und antiker Weisheit, — ohne jedoch weder seinen Gegner noch uns zu überzeugen. Der Ton ist anständig, und die Dichter scheinen wirklich Freunde gewesen zu sein. Einmal wird die Diskussion persönlich, aber auch da verhüllt Allegorie die Schärfe.

Catola (Str. 9): Marcabrun, amistaz dechai,
Car a trobat Joven savai;
Eu n'ai al cor ir' et esmai,
Qar l'en a levaz tan laiz criz.

Marcabru (Str. 10): Catola, Ovides mostra chai
E l'ambladura o retrai
Qe non soana brun ni bai,
Anz se trai plus aus achaiz.

In Str. 9 ist der Ton auf Joven zu legen, dessen Vorkämpfer Marcabru ist: „Am Verfall der Liebe (den du behauptest) ist die Verschlechterung von Joven schuld; ich bin entrüstet über das häßliche Geschrei, das gegen sie (aus dem Mund der Joven-Vertreter) ertönt“²⁾. Marcabru antwortet abstrakt, aber bissig: „Ovid und die Lebenserfahrung zeigen, daß Amor alle, die Dunkeln und die Blonden, erfaßt; aber besonders stürzt sie sich auf die Minderwertigen“. Catola hat den Hieb verstanden und erwidert ihn geschickt: „Allerdings, dich, ihren Feind, konnte Amor nie gern haben; überhaupt schätzt sie keinen weniger als die verrückten Jongleure“. Darauf antwortet Marcabru wieder milde und redet von der Unbeständigkeit der Liebe ihm gegenüber, worauf Catola mit einem Hinweis auf sein eigenes Liebesglück repliziert. Das Lied klingt ohne Entscheidung aus; dunkel-symbolisch deutet Marcabru an, daß Liebe auf Irrwege führt (vgl. Lewents vorzügliche Erklärung, S. 321). Diese Dunkelheit wirkt nicht affektiert oder literarisch, sondern eher als verzweifelter Ausweg des Besiegten;

1) In seiner oben (S. 3, Anm. 1) genannten Arbeit.

2) Oder: „Es macht mir Kummer (heuchelt Catola), daß man gegen Joven jetzt so heftige Vorwürfe erhebt.“

sonst ist alles klar und verständlich. Für die Abfassungszeit fehlen Anhaltspunkte.

Noch reich an Rätseln sind dagegen, trotz der guten Erläuterungen Lewents, die beiden Estornel-Lieder, **XXV** u. **XXVI**; die Hauptschuld trägt die dünne und schlechte Überlieferung. Der Inhalt im allgemeinen ist verständlich; er gewinnt an Sinn, wenn wir das Ganze als Verhöhnung des höfischen Minnesangs auffassen. Parodistisch ist schon die Idee, daß das Lied nicht durch eine Tornadenphrase der „fernen“ Dame gewidmet, sondern ihr tatsächlich (durch ein Vöglein) überbracht wird, und erst recht, daß die Dame auch darauf antwortet. Die Haltung des Dichters ihr gegenüber ist genau umgekehrt wie im Schema: er nennt sie falsch und unsittlich, macht sich aber nichts daraus; im Gegenteil, er kommt immer wieder auf seine Liebeswünsche zurück, deren realistische Natur unverhüllt geäußert wird. Zuweilen beginnt ein Passus mit einer herkömmlichen Lobesphrase, schlägt dann aber böse ins Gegenteil um. In ähnlichem Stil, fast noch plumper, verhöhnt die Antwort der Dame durch Umkehrung alles was sich der höfische Sang unter dem Fühlen und Gehaben einer edlen Frau vorstellen mochte. Wenn dabei einzelne ihrer Äußerungen anscheinend einer „gesunden“, unhöfischen Liebesauffassung sich annähern, so darf das nicht zu falschen Folgerungen verleiten; von diesem Typ war das Frauenideal Marcabrus ganz gewiß weit entfernt. Eher dürfte man annehmen, daß ihn bei seiner Erfindung zynische Klerikerdichtung lateinischer Sprache, wie etwa die *meretrix*-Gedichte des Primas von Orléans, mit angeregt hat. An Mittellateinisches erinnern ferner die Euphemismen für die Pudenda, *abbat* und *flor* (Letzteres im Mlat. *flos*); Vögel spielen öfters auch in Klerikerliedern eine Rolle (Schwan, Nachtigall, Pirol), aber sie dienen dort m. W. nie als Liebesboten. Einmal wird in Verbindung mit der Dame die Stadt Lerida (Reimwort!) erwähnt; schließen darf man daraus höchstens, daß Marcabru bei den Hörern die Existenz dieser Stadt als bekannt voraussetzt.

Peire d'Alvernha hat in seinem Nachtigall-Lied die hübsche Erfindung Marcabrus aufgenommen und ins Ernstliche umgebogen; Appel möchte ihn für den Erfinder und Marcabru für den Imitator halten. Aber außer den Dingen der Form (vgl. oben S. 14) spricht auch der Inhalt und Stil dagegen; denn im Vergleich zu den Starenliedern wirkt die Dichtung Peires durchaus konventionell. Auf ein anderes Lied Peires (Nr. X) sich stützend, meint Appel, Marcabru habe noch 1158 gelebt; denn da heißt es: *e tengon lo*

(Marcabru) *tug per fol*“. Aber das beweist nicht, daß der Genannte damals noch lebte; nach antiker Ausdrucksweise wird der tote Schriftsteller als in seinen Werken lebend behandelt.

Wenn man den Begriff Kreuzzugslied so weit faßt wie Bédier in seinen *Chansons de Croisade*, gehören darunter alle Lieder, in denen von Kreuzfahrt irgend die Rede ist, bei sonst gleichgültigem Inhalt: von Marcabru also XXXV, XXII und XV; bei engerer Fassung jedoch nur die beiden ersten dieser Lieder, von denen das zweite, da an Kaiser Alfons gerichtet, in dem dritten Abschnitt dieses Kapitels besprochen wird. — Das Kreuzlied XXXV ist das bekannteste und wohl auch bedeutendste Werk unseres Dichters; seine Monumentalität und Schönheit ist schon oft gepriesen worden. Seine Abfassung hat Appel im Gegensatz zu andern Forschern auf 1137 festgelegt. Der Anfang

Pax, in nomine Domini!
Fetz Marcabrus los motz e'l so ...

besagt, daß die (erhaltene) Melodie ebenfalls von Marcabru herrührt. Die Adhortatio des echten Kreuzliedes pflegte mit einer Rüge der Lässigen verbunden zu sein; es überrascht nicht, daß Marcabru von dieser Gelegenheit reichlich Gebrauch macht und seine Rüge pro domo gestaltete. Folgendes ist der Aufbau: „Hört mich, im Namen des Herrn! Ein Waschbecken stellt euch Gott hin, das sollt ihr brauchen (1). — Wer heil und gesund ist, soll sich darin waschen; denkt ans Jenseits! (2). — Knauserei und Zweifelsucht (*No-fes*) entfremden Joven seiner Gefährtin (*Proeza*). Auf, zum Waschbecken; denkt ans letzte Stündlein! (3). — Lohn winkt euch im Himmel, wenn ihr für Gott streitet (4). — Kains Gezücht widerstrebt der Werbung; fort mit den Nichtsnutzigen und Schwarzsehern („die an Wahrsagen und Lose glauben“) (5). — Zu Hause bleiben nur die Säufer, Fresser und Herdhocker; die Kühnen holt Gott heran (6). — Hier in Spanien sind die Mauren noch mächtig; Schande über die Säumigen! (7). — Wo bleiben die Nordfranzosen (*Francés*)? Gott schenke der Seele des gestorbenen Grafen (Wilhelm X. von Poitou, 1137) die ewige Ruhe! (8). — In Str. 7 sind wir überrascht, unter den Fehlern der Getadelten zu hören *que non amon joi ni deport*; denn ein Kreuzzug ist schließlich auch keine Belustigung. Für den Jongleur war eben bei einem hohen Herrn der schlimmste Fehler, wenn er sich dem festlichen Treiben gegenüber, das den Lohnsängern Gelegenheit und Anlaß ihrer Berufstätigkeit war, ablehnend verhielt.

2. Die Soudadiers-Lieder.

Unter diesem Titel fasse ich einige Stücke zusammen, in denen der Dichter sich an seine Standesgenossen wendet oder seinen Beruf ausdrücklich nennt; sie kennzeichnen sich teils durch künstlerisches Streben nach Gediegenheit und Originalität und durch eine besondere Nuance aufrichtiger Meinungsäußerung, teils durch flotte Popularität.

Im Sinne seiner Standesgenossen (*ieu e tug l'autre soudadier*) schrieb Marcabru das merkwürdige Lied Nr. **III**, dessen von Appel meisterhaft skizzierter Inhalt ein richtiges Lohnsängerthema betrifft: Klage über die heutigen Adligen, die im Gegensatz zu den Vätern keine edlen Früchte tragen (im biblischen Sinne), sondern hohl und wertlos sind wie Weide und Holunder. Im Versprechen sind sie groß, aber im Halten nichtsnutzig, zum Kummer der Soudadiers; einige Herren werden ungeniert mit Namen genannt. Der in jeder Strophe viermal vorkommende entlegene Reim auf *-ucx*, verbunden mit dem Refrainwort *säucx*, bot große Schwierigkeiten und veranlaßte eine Dunkelheit, die durch das durchgeführte Gleichnis von dem Baumgarten noch verstärkt wird. Am sonderbarsten ist die auch von Appel nicht verstandene Strophe 6: ihr Inhalt gibt jedoch den Schlüssel zum Ganzen. Der Herr des Gartens, „der Gärtner mit dem Schlüsselbund“, ist plötzlich geflohen, in vertauschter Kleidung (ich lese *a laissat*), mit geschlossenen Augen (Appel meint „blindlings“): er ist gestorben. Der Schluß der Strophe, den Appel nicht übersetzt, befürchtet schlimme Folgen für die verlassenen „Bäume“:

Si no'ls ten reys o coms o ducx,
Totz temps seran mais caminier.

Der Gestorbene war offenbar Wilhelm X. von Poitou, den Marcabru auch in XXXV erwähnte und den Cercamon in einem Planh verherrlichte. Man möchte vermuten, Marcabru, der Todfeind der Schablone, habe seinen Kollegen hier einmal zeigen wollen, wie man einen Planh (er nennt das Lied „*vers*“) schreiben konnte, der die ausgetretenen Pfade verließ: aus dem einzigen (uralten) Motiv „mit dem Gestorbenen ging die gute alte Zeit dahin“ schmiedete er ein ganzes Gedicht, von schwermütiger, eigenartiger Schönheit. Die Frühlingsanleitung paßt zum Todesdatum: 9. April 1137.

Zweitens gehört hierher Nr. **XLIV**, der urwüchsige Sang wider die *falsas putas ardens*, worunter man nicht *cantatrices (soldatariae)* zu verstehen hat, mit denen die fahrenden Sänger Freuden und Leiden des Berufes teilten, sondern die selbhaften Jüngerinnen der

Venus, bei denen das heimatlose Künstlervolk in kürzerem oder längerem Aufenthalt den ersungenen Sold zu vertun versucht war. Von ähnlichen Mahngedichten in der mlat. Literatur ist am bekanntesten das carmen Buranum *Dum caupona verterem* (Schmeller S. 138); darin schildert der Scholar die Erlebnisse, die er im *templum Veneris* hatte, aus dem man ihn nach drei Monaten *allevato loculo* verstieß. Am Schluß ruft er seinen Kommilitonen zu:

Terreat vos, iuvenes,	istud quod auditis;
Dum sagittam Veneris	penes vos sentitis,
Mei este memores,	quocumque vos itis!
Liberi poteritis,	esse, si velitis.

Das vielleicht aus der ersten Hälfte des 12. Jhs. stammende Gedicht war wohl nicht für gesanglichen Vortrag bestimmt; die Vagantenzeile, in der es geschrieben ist, war Marcabru bekannt. In den Einzelheiten trägt das Lied des Soudadiers ganz andere, viel markantere Züge, als das flache Scholarenpoem; die Gesamt-tendenz ist jedoch dieselbe, und ein kleiner Anklang findet sich auch im Texte; mit dem Obigen vergleiche man:

Ben es de gran folia
 Sals e gueritz
 Qui's destol de sa via
 Ans qu'ela'l fitz.

Wenn das Lied dort wo die (sehr divergierende) Überlieferung nicht versagt, gemeinverständlich ist, so liegt das weniger an der „Rücksicht auf eine einfache Hörschaft“ (Appel), als an einer Stilabsicht des Dichters. Man könnte im Gegenteil finden, daß Marcabru seinen Kollegen durch Gelehrtheit zu imponieren sucht: durch Zitierung Salomos und einen breit ausgeführten Vergleich mit der Chimäre, die man ja nicht „verwechseln soll mit dem falben Roß (vgl. *Fauvel*) und dem Elefanten“. — Die angeredeten Soudadiers erhalten das Prädikat

Soudadier, per cui es Jovens
 Mantengutz e Jois ensamens.

Das ist, wie alles bei Marcabru, nicht ohne tiefere Bedeutung; gerade weil die Soudadiers kräftig-frohe Jugend verkörpern, sollen sie sich vor den lockenden *putas* hüten. Man möchte den Schluß ziehen, daß die Soudadiers, ähnlich wie die Scholaren, meist jüngere Leute waren; ob freilich dasselbe von ihren Tüchtigsten und Wortführern gilt, ist wieder ebenso zweifelhaft wie bei den Scholaren¹⁾. Datieren läßt sich das Lied nicht; in seinem Aufbau und seiner Ausführung steht es hinter den andern Stücken dieser Gruppe zurück.

1) Soweit wir die Verfasser von Vagantenliedern kennen, handelt es sich um recht alte Semester.

Von anderm Wuchs ist Nr. **XIX**, das durch den ersten Vers, *Doas cuidas ai, compaignier* (vgl. die *companhos* Wilhelms) den Standesgenossen gewidmet wird, die in Str. 3 als *soudadier* bezeichnet werden. Ähnlich wie in Bakelliedern gelegentlich die geistlichen Rangordnungen nacheinander kräftig-kurz beschimpft werden, nimmt hier der Dichter strophenweise die einzelnen auch sonst von ihm kritisierten Menschengattungen der Reihe nach tüchtig vor, mit dem streng durchgeführten, auffallend modernen Leitmotiv „alle irren“. Das ist eine Formulierung, die im Vergleich zu sonstigen Schroffheiten sympathisch maßvoll erscheint, besonders da Marcabru sich selbst nicht aus der Liste der Irrenden ausnimmt. Auch dies erinnert an Bakellieder; man vgl.

Sed id potest obici,
 Quod sermone didici
 Loqui nimis duro,
 Quod exclusus propriis
 Meis parco vitiis,
 Aliena curo¹).

Um einen solchen Vorwurf zu entkräften, redet Marcabru in den beiden ersten Strophen von einem Zwiespalt, der in seinem Innern herrscht: zwischen der *bona* und der *avol cuida*. Wäre es zu kühn, anzunehmen, daß der Dichter deshalb sein eigenes *cuidar* nicht schlechthin verdammt, sondern von besagtem Kampfe spricht, weil man ihm sonst, wie dem „lügenden Kreter“, auch für seine Satire den Glauben versagen könnte? — Es sei daran erinnert, daß gelegentlich auch in der mlat. Dichtung die Anfangsstrophe eines Liedes von dem Zwiespalt in der Seele des Dichters berichtet:

Vacillantis trutine
 Libramine
 Mens suspensa fluctuat
 Et estuat
 In tumultus anxios,
 Dum se vertit
 Et bipertit
 Motus in contrarios²).

Fast könnte man meinen, Marcabru habe dies Arundellied gekannt, denn in einer späteren Strophe braucht er auch das Gleichnis von der Wage in ähnlichem Sinne. Das ist nun aus chronologischen Gründen unmöglich, und eher das Umgekehrte richtig; denn andere Arundellieder zeigen, bei ähnlich vollkommener Ausdrucksform, deutliche Abhängigkeit von der Troubadourlyrik³).

1) Aus dem Liede „Tinniunt auricule“; Text s. bei Bischoff, Vagantlieder aus der Vaticana, Zts. f. rom. Phil. L, S. 78.

2) W. Meyer, Die Arundelsammlung mlat. Lieder (Abh. der GGdW XI, 2) Nr. 14.

3) Vgl. Spanke, Beziehungen S. 42 u. 186.

Der Text von XIX ist schlecht überliefert und durch Lewents Scharfsinn nur teilweise erhellt worden; vieles bleibt noch dunkel, und nur mit Bedenken riskiere ich folgende Umschreibung: „Zweifaches Denken ist in mir, Kameraden, das eine richtig und erfreulich, das andere falsch und deshalb bitter. Ähnlich gehts aller Welt; aber so dumm bin ich doch nicht, daß ich nicht schließlich dahinter käme, was gutes und was böses Denken ist (1). — Die beiden Arten des Denkens möcht ich gern säuberlich trennen, und wer das fertig bringt, ist ein wahrer Prophet. Vorläufig bin ich noch schwer im dummen Denken befangen (2). — Euer Denken, ihr Soudadiers, gerichtet auf Versprechungen, die doch nicht erfüllt werden, läßt die Wage zu euren Ungunsten sinken; der kreißende Berg gebiert eine Maus: die Reichen sind geizig (3). — Gewaltig sind im Irrtum, die mir zu schaden gedenken; ihr Treiben erinnert an eine Maus, die Baron sein möchte; die öffentliche Meinung wird schon ihr Urteil über sie sprechen (4). — Sklaven falschen Denkens sind die flatterhaften Liebesleute, denn nur selten ist herzliches Gefühl mit ihrer Tüftelei verbunden. Doch das Denken (über Liebe, d. h. die theoretische Behandlung der Liebe) im allgemeinen sei keineswegs verdammt, denn es ist eng im Bunde mit Joven und Joi (5). — Ehemänner (oder „Eheleute“?) geraten oft, unter Einfluß des Weines, auf dumme Gedanken; seid vorsichtig mit den Frauen, sie sind wie kleine Kinder! (6). — Das subjektive Denken führt oft Damen und Herren auf Irrwege, ebenso die armen Schlucker, wenn sie Stolz wähen. Das reine Denken führt zu nichts, nicht einmal das gute Denken, — wofern es nicht von noch besseren Taten begleitet ist (7). — Diese Leute (die über dem Denken das gute Tun versäumen) sind auf krummen Wegen; böse Ratgeber flüstern den geizigen Reichen Gedanken ein, die zum Verfall von Joven und Joi führen (8).“ — Die letzte Strophe berührt den Lebensnerv des Lohnsängertums, die Largeza, aber nur indirekt; denn getadelt werden die *garaignitz*, die in vornehmen Kreisen gegen die Soudadiers arbeiten (wer sie sind, bleibt hier im Dunkeln). Im Ganzen macht das Lied den Eindruck von Echtheit, Reife und Mesura, oft Gesagtes mit Überlegung zusammenfassend und veredelnd. An das Denkvermögen seiner Standesgenossen stellt Marcabru hier recht hohe Anforderungen¹⁾.

1) Eine Idee zur Diskussion: könnte man in dem Liede (vgl. besonders Str. 6) eine Opposition gegen rationalistische Behandlung der Amor-Frage durch die literarischen Gegner M.s erblicken?

Wann mögen solche Lieder, die besonders für ein Auditorium von Fachleuten geschrieben waren, vorgetragen sein? Wahrscheinlich bei Veranstaltungen, die wir oben (S. 18) erwähnten. Ebendort wurde auf parallele Veranstaltungen auf der lateinischen Seite hingewiesen, und die Frage ist nicht ohne Reiz, ob zwischen der diese Feste belebenden Bakel-Rügepoesie und der romanischen Rügepoesie inhaltliche Zusammenhänge erkennbar sind. Eine Vergleichung des Materials ergibt, daß das prov. Rügelied in der uns vorliegenden Form eine Schöpfung der Troubadours ist. Sporadisch findet sich das Rügethema schon vor 1100 in der mlat. Literatur; aber erst im 12. Jh. gelangte das lat. Rügelied zu seiner Entwicklung und Ausgestaltung als Gattung. In dieser Entwicklung lassen sich zwei Richtungen unterscheiden: 1) umfangreiche zur Vorlesung auf Bakelfesten bestimmte Stücke, meist in Vagantenzeilen (mit oder ohne *auctoritas*) geschrieben, 2) Lieder aus kunstvollen Strophen, veredelt auch im Inhalt und Ton, mit feinen, oft mehrstimmigen Melodien (*Conductus*). Beide Arten sind jünger als Marcabru, aber von der zweiten steht ein Stück schon in der St. Martial-*Conductushs.* Paris BN lat. 3549: *O mores perditos* (Anal. hymn. XXI, Nr. 179), zwischen geistlichen Liedern des Weihnachtsfestkreises¹⁾. Sein Inhalt („Verfall der Fides“) ist so allgemein, daß man es auch als geistliches Lied auffassen kann; weltliche Stücke fehlen sonst dieser Sammlung. Um einen Begriff seines Stiles (beachte die Abstrakta) zu geben, setze ich die letzte Strophe hierher:

Olim res Fidei,	nunc umbra colitur,
Olim sola Fides,	nunc et Fraus colitur,
Nam doli machina	dolo repellitur,
In dolo dolus est	et dolo tollitur.

Im späteren, dem Notre Dame-*Conductus*, war das Rügethema sehr beliebt; es wurde von dem größten mlat. Dichter, dem Kanzler von Paris, auf eine Höhe gebracht, die auf der Stufe der besten Lieder Marcabrus liegt.

Eine in der frühen romanischen Zeit noch nicht vertretene Art des Rügelieds ist die persönliche Invektive, der anonyme oder offene Angriff gegen eine bestimmte Persönlichkeit. Bekannt ist das karolingische Zechlied auf den trinklustigen Abt „*Andecavis abbas esse dicitur*“ (*Poetae Aevi Car.* IV, 2, S. 591); in der *Conductushs.* Paris BN lat. 3719, fol. 87' u. 91 steht ein unediertes Lied ähnlicher Art, das wegen seines originellen Inhalts hier abgedruckt werde:

1) Vgl. Spanke, St. Martialstudien (Zs. für frz. Spr. u. Lit. 54), S. 308.

- I Plures vidi margaritas
Preciosas, exquisitas
Et diversi generis.
- II Margarita tamen una,
Quantum stellis preest luna,
Tantum preest ceteris.
- III Preciosa margarita
Per se valet, non polita
Manibus artificis.
- IV Nam, qui tangit eam, calet,
Et, ut dicunt, multum valet
Contra pudiciciam.
- V Noster presul eam servet,
Quia, quando sanguis fervet,
Tunc affert remedium.
- VI Margarita non est lapis,
Immo res est animalis
Et est subpalpabilis. (Hs. super lapid ...)
- VII Non est lapis Margarita,
Quia lapis caret vita
Et est inlesibilis.
- VIII Non est sumpta de tesoro,
Nec inclusit eam auro
Aurifex Lemovicis.
- IX Ut in loco sit securo,
Custoditur clauso muro
Consulis pontificis. (Hs. consulo pontifici) ¹⁾

Die letzte Strophe (und vor ihr Unleserliches) steht auf dem falsch gehefteten fol. 91; in der Hs. steht Str. 8 zwischen 5 und 6. — Offenbar handelt es sich in dieser ungeschliffenen, aber nicht witzlosen Reimerei um ein Gretchen, das der Bischof von Limoges, der zugleich Stadtoberhaupt ist, als Liebste beherbergt. Der Verfasser dürfte ein Mönch des Klosters St. Martial sein, das, hierarchisch von den Bischöfen der Stadt unabhängig, mit diesen nicht immer auf dem besten Fuße stand.

Wenn wir das Charakteristische der Soudadiers-Lieder in ihren inneren Merkmalen erblicken, so gehören zu ihnen einige weitere Lieder, von denen zwei besonders prägnante am besten in diesem Abschnitt zu besprechen sind; Marcabru redet in ihnen, wenn auch nicht zu den Soudadiers, so doch betonter Weise als Soudadier.

XVIII hat man schon nicht unübel als „flottes Kneiplied“ bezeichnet. Es ist eines der berühmtesten und meistgedruckten Lieder des Dichters; Nach- und Zudichtungen haben den Strophenbestand auf 25 erhöht. Seine Beliebtheit hat ihren Grund wohl

1) Zur Textherstellung war mir eine Abschrift des Liedes sehr nützlich, die mir vor langem Otto Schumann schenkte; auch hier meinen besten Dank!

in seiner beschwingten, unproblematischen Sicherheit, die sich schon im ersten Verse kundgibt: *Dirai vos senes duptansa*. Seinen Inhalt bildet ein wüstes Schimpfen auf Amor (die undifferenzierte), kaum für ein feineres Publikum bestimmt, aber wohlgefällig denen, die den höfischen Amor-Rummel aus irgend einem Grunde innerlich ablehnten. Seine Nuance, im Vergleich zur sonstigen Kampfdichtung M.s, besteht darin, daß er sich hier mit den sonst gepflegten Details, Zerlegung des Amor-Begriffes und Diffamierung der literarischen Gegner, nicht abgibt, sondern mit dem Ziel einer kräftigen Wirkung auf breite Massen aufs Ganze geht und Amor schlechthin durch eine Anhäufung übler Attribute verdammt, deren Wucht und Grobheit einen Beweis ersetzt. Die beiden ersten Strophen enthalten eine Art Programm: „Hört auf mein Lied, es ist echt! Proeza ist mein Panier! Leider hat die Jungmannschaft (Joven) den rechten Weg verlassen; Amor hat alle in seinem Bann.“ Die letzte Strophe bringt außer der üblichen Verfassernennung eine Begründung seines persönlichen Standpunkts: „Nie liebte ich eine Frau und nie wurde ich von einer Frau geliebt!“ — Kurz und bündig, kein richtiger Grund, aber auch dem Dümmeren verständlich.

Wenn Marcabru in späteren Stücken davon redet, daß er seinen Sang verfeinern will, mag er wohl an Lieder wie dieses gedacht haben. Seine unsinnige Maßlosigkeit legt nahe, nach einer Quelle zu fragen, die außerhalb des Dichters selbst liegt. Am einfachsten sieht man in ihm eine Reaktion gegen übertriebene, den einfachen Menschenverstand beleidigende Lobeshymnen auf Amor. Das Thema *Amor vincit omnia* war in der lateinischen und der frühprovenzalischen Lyrik recht zu Hause; auch Marcabru hat die höfische Amor ohne Einschränkung gelobt, allerdings in einer späten Periode, als er (oder sein Publikum) des Schimpfens überdrüssig war. Im 13. Jh. war die *chanson contre l'amour* besonders bei den Trouvères beliebt; in der Ausgabe satirischer Lieder von Jeanroy-Långfors¹⁾ stehn unter diesem Titel 13 Stücke, von denen mehrere im Stil auffallend an Marcabru erinnern; eins, Rayn. 2085, hat einen Binnenrefrain (wie M. XVIII).

Um dem Persönlichsten des Dichters näherzukommen, werden wir dort aufhorchen müssen, wo er von sich selber redet. Nebenbei und floskelhaft tat er es im Liede der Irrtümer (XIX); aber in einem ebenso originellen Stücke, Nr. XVI, spricht er ausschließlich von sich und seiner Rolle als Kämpfer. Den Rahmen lieferte die alte Gattung des Jongleur-Gap, in dem der Sänger seine Tüch-

1) Classiques frs. du M-A., Paris 1921.

tigkeit marktschreierisch dem Publikum versicherte, vielleicht einleitend vor andern Darbietungen, gleichsam um sich vorzustellen; schon Wilhelm hatte (vgl. oben S. 51) den Gap zu einer halb ernstern halb lächerlichen Selbstanpreisung benutzt und so parodiert. — Konzentriert wiedergegeben ist der Inhalt: „Gottseidank, mir kommt an Verstand keiner gleich; ich will mich nicht loben, aber es euch begründen (1). — Ich bin nicht wie jene Ungeschickten, die ihr Thema nicht klar und überzeugend durchführen können (2). — Mein feiner Sinn besteht jeden Kampf; dem Dummen esse ich sein frisches Brot weg und lasse ihm mein trockenes (3). — Solange er etwas hat, schwöre ich ihm Treue; nachher hat er das Nachsehen (4). — Der Weise macht einen Strich zwischen sich und dem Narren mit seinen Narreteien; dümmer als dumm ist, wer sich durch ihren Unsinn anstecken läßt (5). — Mit Knüppel und Degen weiß ich zu fechten; ich ducke mich fein, aber der Gegner ist Opfer meines Stiches (6). — In fremdem Revier lieb ich zu wildern; zwei Kläffer stöbern das Wild auf, der dritte packt es (7). — In meinem Bezirk herrsche ich allein; er ist so bewehrt, daß niemand eindringen kann (8). — Hundertfach sind meine Künste (im Kampfe); hier zünd ich und dort lösche ich (9). — Hütet euch, Feinde, ich kämpfe um Leben und Tod; ich bin der Vogel, der seine Jungen durch Fremde füttern läßt (10).“

Das Lied ist trotz des lärmenden Tones im Inhalt bitter ernst: Marcabru objektiviert den Kampf, der seine meisten Dichtungen ausfüllt und dem er sich als Soudadier alter Schule verschworen hat. Er enthüllt teilweise das Geheimnis seiner Kampfesart: mit seinen Antipoden weiß er zu paktieren, aber nur um sie auszunutzen, ohne je auf ihre Theorien hineinzufallen. Unüberwindlich fühlt er sich als Streiter mit Waffen die nur er beherrscht, frei wie ein Vogel, unbeschwert durch die Sorge um seine Brut (Appel interpretiert Str. 10 anders: „aus dem Leichtsinne seiner Hörer muß M. das Brot für die Seinen erzielen“). Das Gleichnis der Str. 5 hat M. aus dem Gap Wilhelms (s. Appel S. 465) übernommen, aber kaum ebenfalls im obszönen Sinne, denn dadurch würde die ernste Geschlossenheit des Ganzen schlimm durchbrochen werden. — Als Aldric dieses Selbstlob Marcabrus so boshaft persiflierte¹⁾, kannte er auch das 1147 entstandene Lied an Rudel: XVI mag ebenfalls um 1147 entstanden sein, kaum viel früher, denn sonst hätte der Spott Aldrics der Aktualität ermangelt.

1) Vgl. oben S. 60.

3. Die positive Richtung; Lieder an Kaiser Alfons.

Das Lied XV sticht im Ton und Inhalt so sehr von den meisten Schöpfungen Marcabrus ab, daß man wohl verstehen kann, wenn einige Hss. es einem andern Dichter zuwiesen. Aber es steht mit seiner edlen, maßvollen Sprache, wie wir sehen werden, nicht allein im Schaffen des Dichters, der seinen „neuen Stil“ selbst in der ersten Strophe ankündigt:

Cortesianen voill comenssar ...
 Qu'eras voill mon chan esmerar
 E dirai vos de maintas res.

Das Lied gehört in die Spätzeit des Dichters, nicht weil es an Rudel gerichtet ist, — denn dieser wird gerade und nur durch dieses Lied datiert, — sondern weil sich Rudel *outra mar* befindet, und mit ihm die Franzosen, die das Lied erfreuen soll.

Lo vers e'l son voill enviar
 A'n Jaufre Rudel outra mar,
 E voill que l'aujon li Frances
 Per lor coratges alegrar;
 Que Dieus lor o pot perdonar,
 O sia pechatz o merces.

Der Schluß der Strophe läßt, wie Lewent fein bemerkt, die Möglichkeit offen, daß man es als Sünde ansehen konnte, sich an weltlicher Lyrik zu erfreuen, — eine fast asketische Anschauung. Der Inhalt ist nicht „sprunghaft“, sondern wohl aufgebaut: „Höfisch soll mein Lied erklingen! (1). — Ein Tölpel ist, wer auf Cortezia schilt; man kann noch so tüchtig sein im Reden und Handeln, Cortezia bereichert jeden (lies mit drei Hss. *no'n* statt *no*; die Übersetzung Vosslers ist unsinnig) (2). — Das Wesen der Cortezia besteht im Maßhalten (*Mesura*); schränke deine Sucht nach Wissen und Besitz ein, dann erst wirst du *cortés* (hier „vollkommen“) (3). — *Mesura* offenbart sich im edlen Reden und Cortezia im edlen Lieben; hüte dich vor gemeinem Reden und Handeln, dann wirst du ein Weiser (4). — Auf diesem Wege wird der Weise zum Herrscher und die edle Frau noch edler; aber die Ungetreue, die sich vielen schenkt, verliert bald ihren Wert (5). — Wer liebt, soll Liebe hoch halten; schmähete ich sie, ist Verschmähung meine gerechte Strafe (6).“ — Das Geleit s. oben (7). — Mit solcher Lehre hat sich Marcabru nicht nur auf den Boden der vornehmsten Minnemoral gestellt, sondern sie einzigartig vertieft; mir ist unbegreiflich, wie Vossler hier von einem Versagen des Dichters reden kann. Der Gedankengang ist einfach und frei von der gewohnten Polemik; höchstens könnte man sagen, daß M. hier seine eigene frühere Richtung, die allerdings mit *Mesura* oft wenig zu tun hatte,

verdammt. Strophe 6 ist eine glatte Umkehrung von der öfters getanen Äußerung: Liebe behandelt mich schlecht, also bin ich ihr Feind; ihr letzter Vers (*Qu'ieu n'aurai so que'm n'a promes*) zeigt das eigenartige, schon oben beobachtete syntaktische Schwanken zwischen Amor und Dame.

Nach Inhalt und Stil eng mit XV verwandt ist Nr. **XL**. Mit der Wendung *Ben dey tot mon chan esmerar* betont der Dichter auch hier die Abkehr vom Bisherigen; aber er gibt auch den Grund dafür an:

Pus mos coratges s'es clarzitz
Per selh Joy don ieu suy jauzenz ...

Ein erhöhtes Lebensgefühl hat seinem Streben Klarheit verliehen und veranlaßt ihn, Fina Amor, die Bringerin des Joy, zu verherrlichen, wie er in XV Cortesia und Mesura gepriesen hatte. Der Ton ist feierlich, fast hymnisch; in Str. 6 erinnert nicht nur die Diktion, sondern auch die Wortwahl lebhaft an die geistliche lateinische Dichtung:

Ai! Fin'Amors, fons de bontat,
C'as tot lo mon illuminat,
Merse ti clam, d'aquel grahus
E'm defendas qu'ieu lai no mus;
Qu'en totz luecx me tenh per ton pres,
Per confortat en totas res,
Per tu esper estre guidatz.

Die Ausdrücke *fons bonitatis, totum mundum illuxisti* sind glatt übersetzt, andere Wendungen, bei Marcabru durchaus einmalig, sind durch freie Umbildung entstanden. Den Inhalt des Liedes hat Appel durch seine vorzügliche Übersetzung (S. 453) zugänglich gemacht. Kurz gefaßt ist folgendes der Aufbau: „Geläutert sei mein Sang, um Amor zu gefallen (1). — Liebe adelt ihre Freunde, bestraft ihre Tadler (2). — Alle Amor-Feinde (nach Kategorien aufgezählt) werden sich in der Hölle wiederfinden (3—5). — Davor schütze mich, Fina Amor! (6, s. oben). — Ich selbst fühle mich (dir gegenüber) nicht ohne Schuld; wer andre tadelt, erziehe erst sich selbst (7).“ Appel meint, es handle sich hier um die „Liebe, die um Gott ist und mit ihm selber eins wird“ und erinnert an die Italiener, die weltliche Liebe zur himmlischen sublimierten. Dieser Auffassung, für die strikte Beweise fehlen, kann ich nicht beitreten, da sie im Rahmen des Minnesangs undenkbar ist. Marcabru ist von Hause aus Superlativist: wenn er rügen will, gerät er oft in zügelloses Schimpfen; jetzt, wo er Amor preisen will, verfällt er in einen Überschwang, den seine des Lobens ungewohnte Zunge nur mit erborgten Floskeln ausdrücken kann. In XV, wo er greifbare Dinge, Maßhaltung und feines Wesen, pries, war ihm

die Aufgabe leichter; hier muß er noch drei von sieben Strophen mit dem gewohnten Schelten ausfüllen.

Wohl älter als die beiden besprochenen ist ein drittes Lied der positiven Richtung, Nr. **XIII**, von Umkehr redend und neuen Idealen. Zweck und Anlaß des Liedes wird, ähnlich formuliert wie in XL, in der ersten Strophe genannt:

E mos coratges s'enansa,
 Qu'ieu chant per Joi de Fin'Amor
 E vei ma bon' esperansa.

Die Naturbegrüßung wird durch *Bel m'es* eingeleitet, der Aufbau ist nicht ganz durchsichtig, der Ausdruck teils dunkel. Was das Alte ist, von dem sich Marcabru abwenden will, sagt er nicht deutlich; wahrscheinlich meint er den Kampf gegen Amor. Der neue Weg, auf dem er sich noch nicht sicher fühlt, ist jedenfalls (vgl. das obige Zitat) das positive Eintreten für Fina Amor. Ich wage eine Paraphrase: „Angenehm umfängt mich herbstliche Stimmung; hohes Lebensgefühl läßt mich singen von Fina Amor und frommer Hoffnung (1). — Falsche Liebhaber schänden die Liebe; und doch bleibt Amor ewig gleich fein und kostbar, und keiner kann sie genug loben (2). — Glaube wer will den verrückten Theorien, Gott behüte mich vor einem Rückfall! Ich bin auf dem Wege zu einer echten Liebe, die mir dauernd hohe Freude gibt; aber noch nicht ganz sicher fühl ich mich (auf dem neuen Wege) (3). — Ohne jeden Zweifel macht Amor die Menschen besser; große Hoffnung hab ich auf Läuterung durch allerbeste Liebe, aber noch zage ich und will mich nicht rühmen (4). — Narren und Närrinnen können nicht aus ihrer Natur heraus; schlechte Anschauungen bringen schlechte Früchte, — überall wo nicht Joi (das hohe Liebesgefühl) herrscht (5). — Schlechte Liebe (*Amistat d'estraing atur*) macht ihre Anhänger unglücklich und hält sie rettungslos verstrickt (6).“

Wenn wir die Meinungsäußerungen Marcabrus überhaupt ernst nehmen wollen, müssen diese drei Lieder am Ende seines Schaffens stehen; XV ist ja auch spät datierbar. Bemerkenswert ist ihre (verhältnismäßig) einfache Linie, ihr frischer Schwung und das Fehlen resignierender Züge. Was Marcabru vorher zur Amor-Frage geäußert hatte, läßt sich gliedern in Lieder, die Amor schlechthin verdammen und solche, die einen Unterschied zwischen richtiger und falscher Liebe (bezw. Liebestheorie) machen. In beiden Arten, die zeitlich kaum zu trennen sind, überwiegt das heftige Schelten; zu positiver Behandlung finden sich kaum An-

sätze, und nur selten läßt sich feststellen, wofür Marcabru eigentlich kämpft.

Einige Lieder hat Marcabru dem Kaiser Alfons¹⁾ gewidmet; da sie auch innerlich eine Einheit bilden, seien sie zusammen besprochen. — Nr. **XXII** hätte als Kreuzzuglied schon oben zusammen mit **XXXV** behandelt werden können; aber die Mahnung zum Kreuzzuge füllt nicht (wie in **XXXV**) den ganzen Inhalt. Der Dichter ist gerade am kaiserlichen Hofe eingetroffen, und die Hoffnungen, die er vorher (in **IX**) ausgesprochen hatte, sind noch nicht enttäuscht worden; der Herrscher erhält das Lob, daß „Joi ihn nährt, Pretz ihn wachsen läßt und Joven ihn stolz und frisch erhält“. Das Lied ist auf einen hohen Ton gestimmt, kräftig im Stil und einfach in der Sprache; zum Inhalt vgl. oben S. 12. Man könnte aus dem „wir“ der dort abgedruckten Strophe den Schluß ziehen, Marcabru habe selbst als Soldat an dem Kriege teilgenommen; aber besser begnügen wir uns wohl mit der Annahme, daß er sich damals im Gefolge des Kaisers aufhielt und diesem nach Kräften durch poetische Propaganda beistand.

Seinen Bemühungen und Erwartungen entsprach nicht der Erfolg. In **XXIII** beklagt er sich darüber, einem kurzen „persönlichen Sirventés“, wie Appel ihn nennt. Der Ton, in dem der Kaiser angeredet wird, macht dem Dichter alle Ehre; die Form (8 aaab) ist denkbar einfach, die Sprache schlicht und klar. „Kaiser, Prez und Proeza sind in deinem Besitz, und deshalb kam ich zu dir; das darf mich nicht reuen (1). — Eigentlich müßte mir das Fell glatter sitzen infolge meiner Reise zu dir, denn ich werde weit und nah verkünden, wie du dich im Zustande des Joi befindest (2). — Stolz war ich auf meine Beziehung zu dir, aber das Blatt hat sich gewendet; oft sieht einer das Richtige, kommt aber nicht zur Ausführung (3). — Wenn einer meine Angriffe gegen Schlechte und Lässige billigt, warum öffnet er nicht den Mund zum Beifall? (4). — Richtig ist das Sprichwort: wenn Herren schenken und Diener weinen (ob der Kleinheit des Geschenkes), so sind das verlorene Tränen (5). — Wenn sogar du versagst, Kaiser, dann wird Marcabru in keinem Teiche mehr den Mut haben zu fischen (6). — Bei meiner Treue zu dir: nie wird ein König oder Kaiser solches von mir haben wie du; wolle Gott mir das lohnen! (7). — Kaiserin, bitte für mich; auch dich werde ich besingen (Tornada).“ — Interessant ist die Anspielung in Str. 4, daß Alfons einer von denen war, die M.s Rügepoesie wohlgefällig

1) Alfons VII., König von Kastilien, seit 1135 Kaiser von Spanien.

aufnahmen; sie bezieht sich sowohl auf das Kreuzlied (XXII) als auf das Rügelied XXXVI. Die Kaiserin, Tochter eines Grafen von Barcelona, mochte den Dichter aus ähnlichen Gründen protegiert haben. Einen feinen Unterschied ergibt der Vergleich zwischen Str. 1 und 2: Prez und Proeza sind objektive Eigenschaften, die jeder feststellen kann; der Joi dagegen ist eine Sache, die, von den Troubadours erfunden, nur von ihnen ermittelt und verkündet werden kann.

Ob das Rügelied **XXXVI**, das Marcabru dem Kaiser Alfons durch die Tornada

N'Amfos, ab patz segurana
Que tengua, Valors l'aclina

widmet, an seinem Hofe oder vor der Spanienreise geschrieben wurde, ist ungewiß. Die Widmung legt die Erwartung nahe, daß der Dichter sich hier bemühen mochte, seiner Scheltpoesie eine Form zu geben, die höchsten Ansprüchen genüge. Die Sprache ist klar, der Ausdruck gemäßigt; dem Inhalt werden wir eine besondere Aufmerksamkeit schenken dürfen. „Kalte Winterstürme wehen, der frohe Sommersang der Vögel ist verstummt (1). — Durch die Stille dringt ein seltsamer Ruf: Joi klagt, mißhandelt von Malvestat (2). — Proeza ist verbannt; schon längst sind bei den Ehemännern die Guten durch die glattzüngigen Hocker, die Verwirrer der Amistat Fina, verdrängt (3). — Vergoigna ist den Frauen abhanden gekommen; die meisten kehren durch Unzucht das Natürliche um (*ant mis lo segl' en error*); aber der schlechte Samen bringt, wenn er keimt, schlechte Frucht (4). — Übertriebene Verliebtheit wird zur Unzucht; auf sie stürzen sich die Ehemänner und werden Frauenjäger; sie prahlen sogar damit (in Liedern?), aber wie lächerlich ist das! (5). — Zeitlebens war ich Gegner dieser mißdenkenden Leute, die schlecht schenken (d. h. ihre Geschenke Schlechten zuwenden) und ihre minderwertige Theorie in *Franza* und *Guiana* verbreiten (6). — Valor huldigt Alfons, dem Wahrer des Friedens (Tornada).“ —

Das ganze Lied, auch die scheinbar konkreten Strophen 3—5, richtet sich gegen Mißstände auf dem Amor-Gebiete, die eng mit der „modernen“ Entwicklung der Minnetheorie zusammenhängen; es enthält eine Art Programm der Marcabruschen Rügepoesie und bietet den Anlaß, einige Grundlagen derselben kurz zu betrachten. Der Begriff Joi wird schon von Wilhelm in zwiefachem Sinne benutzt: 1) der Liebesgenuß (IX, 24), und 2) der durch die Liebe hervorgerufene erhöhte Zustand des Lebensgefühls (mehrfach).

Wenn das Wort, wie im obigen Liede, eine Personifikation ausdrückt, kommt nur der zweite Sinn in Betracht, — der wohl der ältere ist. Das Wort und auch sein Stimmungsgehalt hängt eng zusammen mit dem bei den Conductusdichtern so oft genannten „gaudium“ (Festesjubil). So haftete dem von den Troubadours neu geprägten Ausdruck von vorne herein etwas Gelehrt-Mystisches an; seinen Weg in das feste Repertoire des Minnesangs fand er durch seine enge Verbindung mit Joven, die schon bei Wilhelm (I, 3) floskelhaft auftritt. Die Verbindung Joi-Joven war ein wesentlicher Teil der Atmosphäre, die, von den Troubadours geschaffen, diese mit ihrem Publikum verband: wo die Sache in Ordnung war, herrschten Joi und Joven. Die Erklärung des Zusammenseins von „Jugend“ und „Liebesstimmung“ aus dem Sachlichen heraus führt nicht weiter, denn sie ist allzu selbstverständlich; vielleicht kommen wir auf anderem Wege besser voran. Jede unverbildete Liebespoesie schöpft nicht nur ihren Stimmungsgehalt (Sehnsucht, Anbetung, „ewige Treue“, glühende Liebe) aus der Fiktion einer unerfüllten, bräutlichen Liebe, sondern es wird auch ihr dankbarstes Publikum in den unverheirateten jungen Leuten bestehen; noch heute hat besonders die Jugend ihre Freude an dem Liebes-Singsang der Jazzmusiker. Jene Dankbarkeit mag sich oft als Largeza manifestiert haben; wenn ein Troubadour über den Verfall von Joi und Joven klagt, vergißt er fast nie das Sinken der Largeza. Hinsichtlich des Umfanges und der Art der Joven-Poesie besonders enge Grenzen zu ziehen, haben wir keinen Grund; bestimmend für sie war der Lohnsänger selbst und sein Repertoire (einschließlich die Instrumentalmusik), und hier mochte es nie passieren, daß man ihn zwang, „*oc* statt *no* zu sagen“, d. h. gegen seine Überzeugung zu singen. In den Bezirk jener Kunst gehörte jedenfalls zunächst alles, was es an alter, mehr oder minder primitiver Gemeinschaftspoesie (besonders Tanzpoesie) gab, bevor die Troubadours mit neuen Stoffen und Melodien auf den Plan traten. Ferner Frauenklagen, Liebesdialoge und die vom Sänger sehnsüchtig an die Frau in der Ferne gerichteten Poesien, die schon Wilhelm verspottete. Man braucht nicht anzunehmen, daß solche Lieder nur von platonischer Liebe redeten; auch die bräutliche Sehnsucht kennt allerlei Wünsche. Die Person des Sängers trat dabei in den Hintergrund; sein Lied verkörperte (man denkt hier wieder an unsere „Schlager“), wenn auch im Ich-Tone gehalten, die Gefühle und Wünsche des jungen Publikums. Auch

Lieder über die Liebe und ihre Formen konnten dasselbe interessieren.

Als nach 1100 die Lyrik aus einer künstlerisch-menschlichen zu einer gesellschaftlich-höfischen Angelegenheit wurde, trat im Kreise der Hörer ein anderes Element mehr in den Vordergrund: die Verheirateten. Diese stellen sich nun zu einer auf Erotik aufgebauten Liedkunst ganz anders ein. Der glückliche Besitzer kennt keine sehnsüchtige Anbetung; die Theorie der Liebe spielt in der Ehe keine Rolle. Wenn die *maritz* aktive Erotik treiben, muß sie einer andern Frau als der eigenen gelten, meist der Frau eines anderen; das sind die *maritz qui's fan drutz*, die *dompneiadors*. Eine Liebespoesie, die von ihnen getragen bzw. inspiriert wird, muß andere Züge tragen als die Joven-Lieder; die alten Motive bleiben, aber sie erhalten teilweise, da auf die Verführung einer verheirateten Frau hinzielend, einen neuen Sinn oder eine innere Verlogenheit (erst dort, wo sie — in später Periode — ins volkstümliche Lied eintreten, wirken sie wieder frisch und natürlich)¹⁾. Marcabru sucht das Unnatürliche der feurigen Werbung im Munde eines Verheirateten durch Lächerlichkeit zu töten: ihm kommt das vor, als wenn ein Esel, dem Liebingshunde des Herrn nachäffend, diesen anspringt und unwirft. Er geht den bekämpften Dingen energisch zu Leibe; „ihr dummen *dompneiadors*, ruft er immer wieder, glaubt ihr denn, daß eure Frauen euer Treiben geduldig hinnehmen werden? Ihr setzt euch selber die Hörner auf, und die Folge: Bastarde.“ Eine Umkehrung des Minneliedes, wie sie so kommen mußte, konnte nicht ohne Beteiligung der Dichter vor sich gehen; es fanden sich Bereitwillige, die ihre Kunst der unwahren und unmoralischen „neuen Richtung“ zur Verfügung stellten. Sie werden in den Schlössern freundlich aufgenommen, zunächst besonders von den Herren (vgl. Str. 3 unseres Liedes); man nötigt sie zu längerem Aufenthalt („Herdhocker“), wobei sie sich, wie Marcabru bemängelt, mannigfach nützlich zu machen suchen, aber nicht nur in der Küche, sondern (ihrer Dichterrolle getreu) auch im Schlafzimmer der Herrin. Ohne Grundlage sind solche Beschuldigungen sicher nicht, denn in die Zunft der Lohnsänger traten ziemlich früh niedere Ritter ein.

Das sind die soziologischen Grundlagen, die sich für die kämpferische Tätigkeit Marcabrus deutlich ergeben. Seine grob und energisch durchgeführte Polemik richtet sich also 1) gegen

1) Besonders in nordfr. Tanzliedern des 13. Jhs.; vgl. Spanke, Volkstümliches in der altfr. Lyrik, Zts. f. rom. Phil. LIII, S. 271.

den Liebesbetrieb der Verheirateten, 2) gegen die der neuen Richtung dienstbaren Dichter-Kollegen, die Angehörigen der *escola n'Eblo*. Sein Schimpfen kommt so von Herzen, daß man es fast mit einer natürlichen Veranlagung erklären möchte, zumal da es sich, wie die Chronologie ergibt, nicht erst im Laufe der Zeit aus Erlebnissen oder Erfahrungen herausbildete, sondern sein Dichten von Anfang an beherrschte. In der späteren Zeit gesellt sich zur Empörung die Verbitterung; er sieht, daß sein Kampf ohne Erfolg und Echo ist, und auch der klingende Lohn mochte ausbleiben: die Gegner haben ihn „von Ferne austrocknen lassen“.

Von den Resignationsliedern (vgl. den folgenden Abschnitt) zur positiven Richtung ist, äußerlich gesehen, nur ein kleiner Schritt; aber der innere Abstand zwischen der letzteren und der Rügedichtung M.s als Ganzem ist so gewaltig, daß Liedeinleitungen wie *Veil esmerar mon chant*, die den alten Hörer aufklären sollten, uns noch heute als durchaus angebracht, fast als notwendig erscheinen. War die Umkehr echt? Man könnte darüber eine lange Diskussion anstellen; ich bezweifle es nicht. — Hatte sie außer den schon erwähnten Gründen (Überdruß infolge des Mangels an Resonanz) noch tieferliegende Gründe? Aus M.s eigener Dichtung ergibt sich keine Antwort; aber man könnte, angesichts der Widmung an Rudel, zur Annahme neigen, daß die Lieder dieses Sängers, in denen „höfisches“ Wesen mit hoher Gesinnung und edelster Stimmung sich paart, auf Marcabru einen großen Eindruck gemacht haben.

4. Resignationslieder.

Es ist wahrscheinlich, wenn auch nicht sicher, daß die paar Lieder, die unter dieser Bezeichnung jetzt zu besprechen sind, in eine späte Periode des Dichters fallen und zeitlich nicht allzuweit auseinanderliegen. Jedenfalls bilden sie inhaltlich eine Gruppe.

Das früheste ist wohl **XXXII**, ein schwerfälliger Sang, über dessen Melodie und Inhalt die erste Strophe interessante Angaben macht:

Lo vers comenssa	a son veil, sen antic
Segon l'entenssa	de so qu'ieu vei e vie;
N'ai sapienssa	don ieu anc no'm jauzie:
Greu puose abric	trobar ses malvolenssa
Mais en baro.	

Wie sah die „alte“ Melodie aus, in die Marcabru seinen „altbackenen Sinn“ einkleiden will? Anscheinend benutzte er alte Motive, vielleicht eine Epenmelodie; vgl. oben S. 17. Stilistisch wirkt die Einleitung als Umkehr der sonst so häufigen Einleitung

von der *chanso nueva*. Parodistisches findet sich auch sonst in diesem Liede, das der Bekämpfung der falschen Liebespropheten gewidmet ist; ihnen gegenüber fühlt sich Marcabru als Vorkämpfer der guten „alten Richtung“. Wegen der Unklarheit, die neben der schlechten Überlieferung dem gedrungenen Stil zuzuschreiben ist, den sich der Dichter selbst durch den unbequemen Strophenbau und die schwierigen Reime auferlegte, muß ich auf eine Inhaltsangabe aller Strophen verzichten, um nur das Sichere herauszustellen.

„Heute hört man Tausende von Dingen brüllen, die nie existierten: der Rüpel soll (durch Amor) adlig werden und der Gerechte (der Amor tadelt) zum Sünder“ (3). — Noch deutlicher wird die Ablehnung der höfischen Theorie in Str. 5: *Contra'l savai es leu Amor savaia, e bon' al bo*, d. h. Amor verändert die Natur des Menschen nicht. — „Dem frohen, aufrichtigen Liebhaber zeigt sich Amor froh und echt; auf das Geschrei der Lauzengiers hört sie nicht“ (6). — Noch positiver sind die beiden folgenden Strophen: beim guten Liebhaber wohnen Cortesia, Pretz und Donar; Felonie und leeres Geschwätz sind ihm fern; Amor wird ihm gutes Verhalten reich lohnen. — In den Klagen, die die Strophen 9 u. 10 ausfüllen, verdient Beachtung: „*Joven someilla*“ und „*Joi's torn' en paissel*“ (Joi wird zum Pflanzenpfahl, d. h. zu einer wertlosen, alltäglichen Sache); auch Existenzsorgen drücken den Dichter: „Kein Wunder, wenn mich niemand mehr engagiert!“ Schwermütig klingt das Lied aus:

D'aquest flagel Marcabrus si coreilla
Ses compaigno!

Mit seiner kämpfenden Kunst fühlt sich Marcabru allein auf weiter Flur; aber eine positive Behandlung der Amor-Frage (beachte das Lob der Cortesia) zeigt sich schon in der Ferne.

Als Hauptthema tritt das Resignationsmotiv auf in dem schönen Liede **XLI** (*Pus s'enfulleysson li verjan*). Der einfachen Form (8 aab ccb) entspricht klare Sprache und geschlossener Aufbau; in der Benutzung von Wortspielen nähert es sich dem vielleicht aus derselben Periode stammenden Liede XXXVII. Bezüglich des Inhalts sei auf die gute Übersetzung Appels (S. 429, nach verbessertem Text) hingewiesen. Marcabru gibt, da er die Erfolglosigkeit einsieht, spät (*a tart mi vuelh penedir*), aber entschlossen den Kampf auf. Noch einmal schüttet er jedoch die Schale seines Zornes über die Unsittlichkeit aus, die insbesondere die Frauen ergriffen hat. Als Grund der Resignation wird mehrfach die

Haltung des Publikums angegeben; zu erklären bleibt die leider verstümmelte letzte Strophe:

Si non foss an
 Riex fora, prenden e donan;
 Mas de luenh m'an fayt magrezir.
 Ja mai non lur serai guerriers,
iers
 Que no'm puese la guerra sofrir.

Für das verlorene Subjekt von *an fayt* haben wir die Wahl zwischen den feindlichen Trobadors und den widerstrebenden Hörern; man möchte Letzteres vorziehen, denn ein Eingeständnis der Niederlage gegenüber den Vielgehaßten wäre etwas auffallend. Der Inhalt ist klar: „Wenn nicht ... wären, dann wäre ich reich als Schenkender und Nehmender; aber von fern her haben sie mich ausgehungert (d. h. mir ohne direkten Angriff den Boden abgegraben); ich werde sie nicht weiter bekriegen, bin des Kampfes müde.“ Die ernste Bitterkeit des Verzichts bestätigt den Ernst der vorausgegangenen Kampf-tätigkeit. Hübsch ist die Wendung in Str. 6:

S'anc fui de la mus' en afan,
 Lo musatg' ai rendut musan,
 Tro per aillor non puose' issir.

„Früher war ich über Gleichgültigkeit unglücklich; jetzt läßt sie mich gleichgültig, — anders bleibt mir ja auch nichts übrig.“ Ähnliche Wortspiele stammen aus dem Lateinischen; vgl. die aus *O mores perditos* oben (S. 68) abgedruckte Strophe. Mit der fehlenden Resonanz ist hier die moralische gemeint; denn die Fortsetzung lautet: „Nie sah ich soviele Leute mit Nachschlüsseln, und kein *con* wird heil bleiben.“

Aus der Zeit des Überdrusses stammt auch **XLII**, denn es schließt:

Pois no m'en aus esclarzir
 Ni mon talan ademplir,
 An pois co'is pot, Dieus m'en vailla!

Der Text ist sprachlich klar, die Verse sehr singbar; folgendes ist der Inhalt: „Jetzt, in der herrlichen Frühlingszeit, müßte man sich zur *Veraia Amor* wenden, die nicht lügt und ihrem Anhänger keine inneren Konflikte bereitet (1). — Joven ist leblos, denn ihn trafen zwei Pfeile, *Malvestat* und *Cobeida* (Gier); er will sich auch gar nicht heilen lassen, aus lauter Niedrigkeit und Trägheit (2). — Eifersucht, Betrügen und Betrogenwerden: die gewohnte Kette! (3). — Die Herdschnüffler leben nicht von Manna, wie die Stämme Israels, und gehen nicht an das Turnier des Herrrn *Bufarel* heran; die meisten wollen nicht die Wahrheit sagen, sondern lügen, einer gemeinen Hörerschaft entgegenkommend (4). — Die Hahnreie

wenden das Courmachen zum Geschwätz; sie dienen der Minne nach ihrer Art, setzen ihr mal den Hut auf, mal ab; ich wage nicht, ganz offen zu reden, meine Ziele erreiche ich doch nicht; mögen die Dinge laufen wie sie wollen, — mir helfe Gott! (5).“ — Die obige Übersetzung der vierten Strophe bringt zwar nicht in den Sinn, aber wenigstens in die Syntax Klarheit (mit der Korrektur *al* — statt *el* — und der Lesung *tornei* — mit 2 Hss. — statt *tornes*); was es freilich mit dem Turnier Bufarels für eine Bewandnis hat (die Zeitgenossen wußten es sicher) bleibt uns unklar. Im Übrigen verstehe ich die Strophe wie Lewent: die Gegner des Dichters, die sich durch gemeine Taktik in den Schlössern einnisten, lassen nicht Gott für sich sorgen (sind nicht Idealisten, wie sie sich geben), sondern nützen ihre Gönner wacker aus. Hübsch ist die Art, in der in Str. 5 die Hohlheit und Unkonsequenz der gegnerischen Poesie gekennzeichnet wird. Aber was meint Marcabru mit der Äußerung *no m'en aus esclarzir*? Vielleicht, daß er die Personen (Dichter oder ihre Gönner), die er meint, nicht mit Namen nennen will. Im Technischen fällt auf: die geringe Strophenzahl, das Fehlen der Tornada und der Namensnennung, und der Reimwechsel nur im 1. und 3. Vers der hübschen Kanzonenstrophe: Erscheinungen, die bei Marcabru selten, bei Späteren desto häufiger sind. Einen Ansatz zum Positiven stellt die Erwähnung der *Amor veraia* in Str. 1 dar. — Eine gewisse Tragik liegt darin, daß Marcabru gerade zu der Zeit, als er von der geliebten Streitpoesie Abschied nahm, in seiner Kampfmethode und der Erfassung seiner Kampfziele zu einer Reife gelangt war, die seine früheren Lieder oft vermissen lassen; XLI und XLII gehören zu seinen besten Sachen.

Origineller als die beiden zuletzt behandelten ist das Lied XVII, in dem das Resignationsmotiv nur nebenbei, aber doch deutlich erkennbar ist. „In meinem Latein (d. h. nach meiner Art) will ich euch reden von dem was ich sehe und sah (vgl. XXXII); ich glaube, die Welt geht bald unter, wenn das Wort der Schrift gilt: denn Vater und Sohn liegen im Streit (d. h. die Dinge verkehren sich) (1). — Joven hat den rechten Weg verlassen und ist auf dem Abstieg; Donar, früher Bruder von Joven, flieht von ihm heimlich; nie hatten Joi und Joven Freude an Herrn Constans, dem Schwindler (2). — Wenn ein Vornehmer den schlechten Nachbarn abends mit Brot und Wein bewirtet und ihm nicht alles recht macht, wird er einen schlechten Morgen erleben, so wahr das

Sprichwort (*Qui a mal voisin, si a mal matin*) recht hat (3). — Der Müller sagt hinter seinen Säcken: „Wer gut bindet, knotet gut auf“, und der Bauer hinterm Pfluge: „Guter Garten bringt gute Frucht, schlechte Mutter schlechten Sohn und die Mähre ein Schindroß“ (4). — Füllen kommen auf die Welt, zunächst schön, tänzelnd, mit heller Mähne; aber dann färbt sich das Hell scheckig und sie sehen aus wie Esel; Joi und Joven entarten und Malvestat entfaltet sich (5, mit Lesart *li poilli*, statt *dui p.*). — Ihr Ehemänner mit eurer Bocksgesinnung bettet der Frau das Kissen so tüchtig, daß ihre Brunst nachher auf Raub ausgeht. Mancher meint: „Da lacht mir mein Söhnchen entgegen“, und hat mit ihm nichts zu schaffen; ihr seid wirklich dumm (6). — Es hat keinen Zweck, daß ich sie mahne, sie kommen immer auf ihre Dummheit zurück; Toren predige ich und tue fruchtlose Arbeit auf sandigem Felde, aus dem nie ein gutes Korn sproß (7, nach Hs. T). — Und da ich, Marcabru, keinen zur Vernunft kommen sehe, will ich euch schinden statt zu rasieren, ihr Ehemänner mit eurem tierischen Joi (Tornada, nach T).“ — In der Hs. T stehen nach Str. 4 noch zwei weitere: „Proeza legt das Falkenkleid ab und zieht den Fuchspelz an; die falschen, schlappen *Flaira-jöi* gebärden sich wie Hunde (die auch nach Dreck herumschnüffeln); deshalb stehe ich hier als Kläger (4a). — Der Reiche sammelt fremdes Gut und verkratzt das seine, damit keiner daran kann, — genau wie ein Hund; in aller Welt hat Malvestat so treue Anhänger (4b).“

Die selbständige durch den Schreiber arg mißhandelte Hs. T. bietet mehrfach die einzige Möglichkeit, dem sich hinter Gleichnissen sonderbar versteckenden Sinn etwas näher zu kommen; in Str. 5 setzt T *Pretz* und *Dars* statt *Joi* und *Joven*, gegen alle andern Hss., doch vielleicht richtig: denn es muß auffallen, daß Joi, sonst ein durchaus positiver Begriff, als *trichaire* bezeichnet wird. — Die rätselhaften Strophen 4/5 sind vielleicht so zu interpretieren: Marcabru äußert seinen Ärger über fehlenden Anklang bei dem jugendlichen Publikum durch versteckte Schmähungen: wäret ihr Jungen guter Abstammung, so verhieltet ihr euch anders (4); wer eure Entwicklung (vom „Füllen“ an) verfolgt, sieht seine Erwartungen bald schwer enttäuscht (5). Dann wären die beiden Strophen inhaltlich an die ebenfalls über Joven klagende Str. 2 herangerückt; aber dazwischen steht Str. 3, deren anscheinender Inhalt „wer mit Schlechten umgeht, macht schlechte Erfahrungen“ zwar echter Marcabru ist, aber in den Zusammenhang garnicht paßt. Die Überlieferung zeigt, daß sich schon die alten

Schreiber mit der Enträtselung dieses bei seinem einfachen Stil so schwierigen Stückes redlich plagten.

5. Reife Rügelyrik.

Unter dieser Bezeichnung seien einige Lieder zusammengefaßt, die sich durch klare, teils sogar präzise Formulierung auszeichnen; sie sind älter als die zuletzt besprochenen, stammen teils sogar aus der Frühzeit.

Das älteste datierbare Lied des Dichters ist, wie Appel nachwies, Nr. VIII. Die letzten Strophen (11—13), nur in einer Hs. erhalten, sind zu kurz und auch als Tornaden wegen der Reimstellung unmöglich; Lewent versucht, sie durch Annahme von Lücken und Umstellungen zu retten, ohne in ihren (mir unklaren) Sinn Licht zu bringen. Jedenfalls geht aber aus ihnen hervor, daß Marcabru sich gerade in Poitou aufhält, das vor einem Kriege gegen Anjou steht (vor 1135). Folgendes ist kurz der Aufbau: „Ich freue mich (*Assatz m'es bel*) über den Frühling, aber schwer fällt mir aufs Herz, daß Joven kaum noch irgendwo gepflegt wird (1). — Betrug häuft Sünde auf Sünde; die Folge sind Bastarde (2). — Der Kluge hält sich fern von diesem hitzigen Treiben, das schließlich nur Schande bringt (3). — Euch, ihr Verheirateten, meine ich; ihr lehnt mich ab, und das Belehren bringt keinen Dank (4). — Wie scheußlich ist es, wenn sich ein Fremder in andermanns Nest setzt; aber jetzt hat alles seine Freude an diesem vielbetretenen Wege (5). — Von diesem Laster befallen sind Frauen, Liebhaber und Ehemänner (6). — Zwei Dinge haben mir geholfen, wacker (als Kämpfer) zu sein: Feigheit und Kühnheit (7). — Feigheit hindert mich, wild wie ein Araberpfund loszustürmen (8). — Nützliche Feigheit warnt mich vor zweierlei: vor großen Narren und kindlicher Einfalt; dreimal muß ich überlegen, was ich lehrend äußere (9). — Und doch darf ich nicht von meiner Kühnheit lassen, — ohne ihr jedoch in allem zu glauben; keiner hat mir meine Lebensweisheit widerlegt, die mir mein karges, freudloses Dasein einbrachte (10).“

Das Instruktive dieses ziemlich schwierigen Gedichtes liegt in den Strophen 7—10: Marcabru erkennt und glaubt, es seinen Hörern sagen zu müssen, daß er bei seiner tapferen Polemik zwei Dinge vorsichtig zu berücksichtigen hat: die ausgewachsene Verrücktheit der verbohrtten Anhänger der falschen Minneauffassung und die kindliche Dummheit ihrer Mitläufer, die seinen Gedankengängen nicht folgen können. Aus Str. 10 geht hervor, daß M. nicht am

Anfang seiner Laufbahn steht; anderseits aber kämpft er, auf dem Wege zwischen genialer Konzeption und sprachlicher Festlegung, noch mit einigen Hemmungen. In der Versicherung, seine Weisheit stamme aus Lebenserfahrung (vgl. XVII u. XXXII) dürfen wir wohl Ernsteres sehen als eine Jongleur-Reklame.

Von ganz anderer Art ist Nr. V (*E'l son desviat, Chantaire, — Veirai si puosc un vers faire*): einfach in der Sprache, im Inhaltlichen zwar nicht neuartig, aber reizvoll durch Kernigkeit und originelle Einzelheiten. „Mit entlegener Melodie, Cantator, will ich versuchen, einen Vers zu schmieden, über verlogene Liebe niederen Grades, die behende ist im Nehmen und im Weigern und hier verkauft und dort feilscht; sterben will ich, wenn ich nicht darüber Klarheit bringe (1). — Diese Liebe versteht das Schwindeln; arglistig schindet sie ihr Opfer, dann sucht sie sich flugs einen andern, grüßt ihn, ist nett und vertraut, bis auch er betrogen glotzt (2). — Kaum finde ich noch Frauen, bei denen nicht die (an sich) makellose Liebe ins Fleckige schillert, denen nicht, offenkundig oder nach sicherem Vernehmen, die Scham verloren ging; auch die Züchtigste hat davon schon ein Stück eingebüßt (3). — Die Ehemänner, bei St. Hilarius, bilden eine verrückte Zunft; sie schlagen sich darum, selbst betrogen, auch ihre Frauen zu betrügen, ihre Hörner andern aufzusetzen; das Ende ist Wehgeschrei (4). — Mancher glaubt, seine Frau wohl zu hüten und andere zu stehlen, aber schon ist ihm Gleiches widerfahren; schließlich glotzt der eine, und der andere gafft. Ich aber bin der Sündenbock, da ich offen davon rede (5). — Ins Leere (Lewent anders) mahne ich und Toren predige ich; wenn das Feuer zwischen *drut* und *druda* einmal entfacht ist und der Narr für die Entflammte brennt, so liegt doch nicht an mir die Schuld, wenn ich darüber schelte (nach Korr. Lewents) (6). — Solange noch Joven und Amor Fina auf der Welt zu sagen hatten, stand Proeza hoch, im Stillen und im Offenen; jetzt ist sie selbst bei Herzögen, Königen und Kaisern in Verfall geraten (7). — Zeuge bin ich, Verteidiger und Untersucher und stelle fest, daß Joven dahinstirbt, weil Amor verdorben wird, verlassen von Joi und in Tiftelei ausartend (8). — Liebe, die ich meine, entstand in edler Umgebung und wuchs heran in einem Wall von Dickicht, Feuer und Eis, sodaß kein Fremder sie entführen kann (9). — Wer sie herausholt, ist ein Heiland den Heilsdurstigen (Tornada).“

Begriffliche Klarheit und edler Ausdruck zeichnen dieses Ge-

dicht aus, das wohl geeignet war, ein erlesenes Auditorium zu entzücken. Beachtenswert ist Str. 8, mit Betonung der Berechtigung, den Kampf für Joven und Fina Amor zu führen, und der deutlichen Angabe des Grundes für den Verfall von Fina Amor: sie büßt ihre edle Haltung (Joi) ein und verliert sich, ihrem Wesen widersprechend, ins Theoretische. Die Erscheinungen des Verfalls und seine Folgen, Käuflichkeit, Untreue und Verwirrung, schildern die ersten Strophen, diesmal ohne Naturbegrüßung. Auffallend ist das Fehlen des Largeza-Motivs und des Kampfes gegen die Konkurrenten. Die benutzten Abstrakta, Proeza (edle Manneszucht), Joven im Bunde mit Joi (liebesselige Jugend), wirken hier fast plastisch klar. Die Art der wie ein Dornröschen der Welt entrückten Amor wird zwar nicht näher angegeben, läßt sich aber durch Umkehrung des Bekämpften leicht erschließen: Wahrheit, Einfalt und Treue sind ihre Grundzüge. Die Ehemänner sollen ihre Finger von der Liebe lassen, sie verbrennen sich nur. — Originell ist das Geleit; an wen mag Marcabru gedacht haben, als er von dem Retter sprach, der Amor die Feine aus ihrem Versteck in die Welt hinaus führen könnte? Vielleicht an sich selber, und dann wäre auch dieses Lied ein Auftakt zu der (leider so engen) positiven Periode; vielleicht aber auch an Rudel, in dessen Dichtung nichts den Idealen Marcabrus widersprach. Übrigens zeigt die erste Strophe dieses Liedes Anklänge an die von XV, das Rudel gewidmet war; auch gehen beide Lieder ohne längere Einleitung in medias res, — was bei Marcabru, ohne gerade eine Ausnahme zu sein, immer mit reifer und sorgfältiger Ausführung gepaart ist.

Interessant ist die Anrede an den Chantaire im ersten Vers. Parallelen dazu finden sich im Lateinischen, z. B. wenn im ersten Halbversikel einer Sequenz der Sänger sich an den *Paraphonista* wendet, der die zweiten Halbversikel singt, oder wenn in Nr. 43 der Cambridger Sammlung der *Cantor* angeredet wird, der singen soll, und der *Magister*, der dazu die Harfe spielt. Aber hier dürfte es sich um Anderes handeln. Man hat schon oft, im Anschluß an eine noch zu besprechende Marcabru-Stelle, die Verse Bernarts von Ventadorn zitiert:

Ja mais no serai chantaire
Ni de l'escola n'Eblo.

Chantaire kann hier keine allgemeine Bedeutung haben, etwa „sanglustig“, sondern muß irgendwie mit Eblo und seiner Schule zusammenhängen. Nun hat Eble II. von Ventadorn, der schon mit Wilhelm IX. als Mäzen wetteiferte, von Cercamon mit einem Liede

beschenkt wurde und bis 1147 bezeugt ist, als Dichter und Haupt einer Schule den Beinamen Cantator geführt. Diese Bezeichnung, vielleicht eine Übersetzung von Chantaire, dürfte dasselbe bedeuten wie *senher de la cort* (oben S. 18), wie man den Mönch von Montaudon als Vorsitzenden einer Dichtervereinigung nannte. Der Ausdruck und die Funktion erinnert hinwiederum an den geistlichen *Cantor*, der als hohe Kirchenperson die Musik seiner Wirkungsstätte betreute. Von seinen Schützlingen wurde er gelegentlich in einem Conductus angesungen und sorgte für deren festliche Bewirtung an Bakelfesten (*Per quem letitia — Fit in ecclesia*)¹).

Sollte diese Vermutung richtig sein, so hätte Marcabru das Lied V vor einem Auditorium von Fachleuten, vielleicht anlässlich eines von dem Chantaire geleiteten Wettstreites, gesungen; der Inhalt und Ton paßt dazu, auch die für Marcabru bescheidene Wendung am Anfang: „Ich will versuchen, *Chantaire* . . .“; die Melodie muß einen besonderen Charakter gehabt haben, worauf der Ausdruck *desviat* deutet; die Strophenform ist eine ganz aparte Kanzone (s. oben S. 33). — Sollte Eble II. selbst der Chantaire gewesen sein, vor dem Marcabru dies Lied sang? Die Vermutung mag kühn erscheinen, aber es spricht nichts dagegen; zwar hatte der Dichter vorher die *troba* Ebles bekämpft (in dem ganz anders gearteten Liede XXXI), aber vielleicht hatten sich seine Ansichten über Ebles Schule gewandelt, und andererseits mochten im Rahmen einer größeren Veranstaltung mehrere „Richtungen“ Platz finden, besonders wenn die literarische Polemik, wie in V, ausgeschaltet wurde.

Hinsichtlich der Abfassungszeit hat Appel daran erinnert, daß St. Hilarius (Str. 4) Schutzpatron von Poitiers war, und das Lied (mit Vorsicht) dem Poitevinischen Zyklus genähert. Aber das Wort steht im Reime; ebensowenig dürfte man in *empereire* in Str. 7 (ebenfalls Reimwort) eine Anspielung auf Kaiser Alfons sehen, auf den übrigens der Vorwurf mangelnder Proeza wenig zutreffen würde.

Daß Marcabru schon um 1135 Vollkommenes schaffen konnte, zeigt sich in **XXXIII**, das sicher in die Poitevinische Zeit gehört, wie Appel nachgewiesen hat. Die Form teilt es mit einem weltlichen Conductus (s. oben S. 23). — „In die Winterstille hinein singe ich mein Lied (1). — Für edle Dichtkunst (*trobar*) hab ich bestes Handwerkszeug; aber minderwertige „Trobadors“ ziehen

1) Vgl. Anal. hymn. 45b, S. 7 (Refrain des St. Martialconductus *Annus novus in gaudio*).

meinen Sang gehässig ins Lächerliche (2). — Pretz ist in den Kehricht gesunken, seitdem (sogar) Rom für Geld sich kaufen läßt; aber die Schuldigen werden keine Freude haben (3). — Niedrige Gesinnung vertreibt Proeza; die Söhne werden nicht den Vätern gleichen, — außer etwa in Poitou (4). — Die meisten haben für Joven nichts übrig; nirgends findet man Cortesia mit gerader, anständiger Gesinnung gepaart (5). — Mit hochfahrender Haltung hat man sich über die Grenzen vornehmen Anstands („Scham“) hinweggesetzt; Spenden werden nur mit Feilschen und Murren gegeben, Lob und Tadel (von Seiten der Dichter) gilt nichts (6). — Die böse Prophezeiung behält Recht: Herren werden Knechte und Knechte Herren: die Bussarde von Anjou gebärden sich wie Falken (7). — Wenn sinnliche Liebe (*Amars*) und ein ehrlich Liebender (auch zwei ungleiche Begriffe!) zusammenkommen, kann das Ende nur erniedrigend sein, bei so ungleichem Spiel (8). — Untadlig ist mein Lied, kein rostiges Wort findest du darin, trotz scharfem Suchen; ein feiner Erfolg lohnte meine harte Arbeit (9).“

Das Selbstlob (Str. 2 und 9) deutet hier weniger auf schon gefestigten Ruhm als auf die Absicht, sich zu verteidigen und dem stumpfen Hörer die eigene Tüchtigkeit einzuhämmern; interessant ist, daß schon in der Frühzeit (wie später Aldric) die Gegner als billige Waffe den Spott benutzten. Recht auffallend ist in Str. 3 die Redensart von dem käuflichen Rom (mlat. *Roma venalis*), da Marcabru sonst nie seine Angriffe gegen klerikale Dinge richtet; vielleicht versetzte das Schisma von 1130 (Anaklet II. und Innocenz II.), in dessen Verlaufe um Geistliches und Weltliches hin und her geschachert wurde, damals auch die Laienwelt in Erregung. Joven hat in Str. 5 den gewohnten Sinn, an Cortesia wird ausgesetzt, daß sie nicht mit anständiger Gesinnung (gegenüber den Sängern) gepaart ist. Bei der Prophezeiung in Str. 7 denkt man an das Bibelwort: die ersten werden die letzten sein. In Str. 8 wird *Amar* ohne weitere Erklärung so präzise in dem Sinne „niedrige Liebe“ gebraucht, daß man annehmen möchte, Marcabru habe darüber schon in einem früheren Liede gesprochen, vielleicht einem verlorenen, denn XXXI und XXXVIII, die in Betracht kämen, sind wohl jünger als XXXIII. Der Stil des Liedes erleichtert nicht gerade das Verständnis; es war nicht ganz einfach je 27 Reimwörter auf -au und -ill zu finden, die zum Inhalt paßten. Originalität und Schönheit jedoch teilt es mit den besten des Dichters.

Ein Grüppchen für sich bilden XXXI und XXXVII, in denen sich Marcabru bemüht, in seine Streitpoesie eine gewisse Klarheit der Theorie zu bringen.

Mit seiner Singbarkeit, seiner kernigen Sprache und seinen Binnenrefrains (Ai und Hoc) gehört XXXI zu den volkstümlichsten Liedern M.s. — „Der Frühling kommt, die Vöglein singen, frohe Liebe verbindet die Paare; das lockt mich zum *trobar*: über Liebe will ich dichten (1—2). — *Amar*, das Produkt einer *dolssor conina*, greift um sich und wütet wie Feuer; wer sich damit abgibt, dem wird das Fell versengt (3). — Während Amor, die Gute, Liebeswunden heilt, bringt Amar, feil für Geld, dem Narren Enttäuschung, wenn sein Geld alle ist (4). — Amar verwirrt die Begriffe (*entrebescan oc e no*), richtet alle zu Grunde und läßt die Narren zwischen Hangen und Bangen (*ab „si farai, non farai“*) abmagern (5). — Nichts weiß eine Frau von Amor Fina, die sich mit Hausbediensteten abgibt, wie eine läufige Hündin mit Kötern; daher stammen die geizigen Bastarde, die nichts für fröhliche Feste hergeben (6). — Ein solcher Kerl (d. h. ein *girbaut de maso*) weiß sich in der Küche der Frau Bonafo nützlich zu machen; ich weiß, wie er wohnt und liegt und „das Korn von der Kleie trennt“: er schafft seinem Herrn Bastarde! (7). — Dem Gesellen der guten Amor dienen Honor, Valor und Pretz; ihre gesunde Lehre läßt ihn das *trut dullurut* der Frau Aiglina verschmähen (8). — Für mich gibts keinen Pakt mit der Troba des Herrn Eblo, die Narrheit verficht im Gegensatz zur Razo; es bleibt dabei, Amor und Amar stehen in schreiendem Gegensatz, und wer Amor schilt, ist verrückt (9).“

Die genannten Damen Bonafo und Aiglina (beides Reimwörter) sind wohl fiktiv. Die Rolle der Bonafo ist klar; das „*trut dullurut*“ der Aiglina ist als „Singsang“ zu verstehen: ein bissiger Angriff auf die Konkurrenten, die sich durch flache, wohl lautende Lieder bei den Frauen beliebt zu machen wissen. Noch direkter aufs Gebiet des Literarischen führt der Hieb gegen die Troba des Herrn Eblo, die M. wegen ihrer falschen Theorie bekämpft; diese besteht in der Vermengung von Amor und Amar, die sich im ritterlichen Werbeliede entwickelt hatte; vgl. darüber das folgende Lied (XXXVII), Str. 2—3. — Da das Lied sonst ganz aufs Theoretische und Literarische eingestellt ist, dürfen wir in den *girbaut de maso* der Strophen 6 und 7 eine Beschimpfung der verhätschelten Troubadours der „anderen Richtung“ erblicken; einer von ihnen hatte anscheinend in einem Liede den Ausdruck „Korn von Kleie sondern“ gebraucht. Die Wendung *granum—palea*, nach dem biblischen *triticum—palea* ist in der mlat. Lyrik oft vertreten; so empfiehlt in dem Carmen Buranum XIX, Str. 5 ein Dichter dem Mäzen Umsicht in der Auswahl der zu Beschenkenden mit den Worten

Si prudenter triticum
 Paleis emundas,
 Famam emis munere;
 Sed caveto, cum das ...

Vielleicht hatte ein Widersacher Marcabrus die Wendung in ähnlichem Zusammenhang gebraucht, vielleicht sogar im Hinblick auf Marcabru selbst oder auf die Soudadiers (die fahrenden Sänger?)¹⁾ im allgemeinen. Die Zusammenstellung *balai—gran* findet sich auch im Liederstreit mit Aldric (s. oben S. 60); da das Wort *balai* sonst bei den älteren Sängern nicht vorkommt, könnte man annehmen, daß der witzige Aldric auch hier Marcabru durch Parodierung (von XXXI) ärgern wollte.

Gegen den Vorwurf, sein Dichten und seine Lehre sei unklar, antwortet Marcabru in dem Liede XXXVII, das sprachlich und inhaltlich sich von jeder Dunkelheit bewußt fern hält und deshalb als programmatisches Rügelied besonderen Wert hat. Die erste Strophe geht gleich in medias res:

Per savi'l tenc ses doptansa
 Cel qui de mon chant devina
 So que chascus motz declina
 Si cum la razos despleis.

Das soll weder ein Selbstlob noch ein Vorwurf sein; denn entschuldigend und beruhigend fügt er hinzu:

Qu'ieu mezeis sui en erransa
 D'esclarzir paraul' escura.

„Ich habe meine Mühe damit, in dunkles Wort Klarheit zu bringen“, d. h. „meine an sich oft dunkle Ausdrucksweise mit einem klaren Sinn zu verbinden“, oder umgekehrt „die Klarheit des Sinns durch dunkeln Ausdruck nicht zu verhüllen“. *Chant* im zweiten Verse kann sich nicht auf dieses, sondern muß sich auf frühere, tatsächlich dunkle Lieder M.s beziehen. Lewent möchte (S. 441) die *paraula escura* auf die im Folgenden bekämpfte Lehre der Trobadors beziehen; das kommt mir gezwungen vor, und außerdem würde es dem Stolze M.s wenig entsprechen, wenn er sein Schaffen mit dem der Feinde gleichsam auf eine Stufe stellen würde.

„Kindisch handeln die Trobadors, wenn sie den Braven verwirren und klare Wahrheit zur Theorie verdrehen (oder „bekämpfen“), mit einer absichtlichen Vertauschung der Begriffe (2). — Sie setzen Amor und Amar gleich; ich aber sage, daß der Anhänger Amars mit sich selber Krieg führt; wenn seine Börse

1) Manches deutet darauf hin, daß die Soudadiers (im Gegensatz zu den Trobadors?) ein ausgesprochen fahrendes Leben führten, darin (wie auch in anderem) ähnlich den lateindichtenden Vaganten.

leer ist, hat er das Nachsehen (3). — Es kann mich ärgern, wenn ich schlechte Leute behaupten höre, daß Amor mit denen, die dem Amar abhold sind, ein lügnerisches Spiel treibe; denn eine Beglückung liegt in *Joi*, *Sofrir* (Warten) und *Mesura* (4). — Ein Paar, das, behütet von Bona Amor, nicht auseinanderstrebt, zeigt zwei Herzen und eine Seele, und sicheres, lauterer, liebendes, echtes und reines Vertrauen (5). — Amor hat die feinen Eigenschaften des Smaragdes und des Sardonyx, Wipfel und Wurzel ist sie des *Joi*, sie regiert ehrlich und hat Gewalt im Reich der Natur (6). — Nach der Lehre, den Tatsachen und der Wahrscheinlichkeit ist Amor identisch mit Ehrlichkeit; denn sie verschenkt sich nur unter der Bedingung, daß das Geschenk sauber gehalten wird; wer sich zu ihr nicht aufzuschwingen vermag, ist geistig minderwertig (7). — Einem solchen Narren gegenüber hilft kein Predigen; wie das Leder, so der Riemen; von Dummheit kann nur Schlechtigkeit kommen; ich weiß, daß Liebe, die sich als Amar äußert, manchen in Lug und Trug verstrickt (8, nach der Korrektur Lewents). — Der Dumme plappert nach, was ihm vorgeredet wird, er folgt nicht der *Razo*, sondern leerem Getön („Trompete“); wenn Amor unehrlich ist (*rapina* ist Reimwort), so gebe ich zu, daß edle Liebe identisch ist mit Brunst, *Costans* mit *Costansa* (Charakterfestigkeit) und falsches Tun mit richtigem (9). — Mein Vers ist zu Ende; er dreht sich um eine hündische Sippschaft, die ein schlechtes Gestirn zur geistigen Finsternis verdammt; sie bläht sich mit törichtem Wahn, der von keiner guten Handlung begleitet ist (10). — Der Wahn, mit dem sie sich bläht, soll ihr (das wünsche ich) zu schlechtem Erfolge verhelfen! (Tornada).“

Den Hauptinhalt bilden (trotz Str. 10) die Kernstrophen 4—7, dem Preis und der Beschreibung der guten Liebe gewidmet; die ersten Strophen, 1—4 (halb), befassen sich mit den Trobadors, den falschen Propheten, der Schluß (8—10) mit ihren gedankenlosen Mitläufern. Die Argumentierung ist auf der Annahme aufgebaut, daß man den Wert einer Sache an ihren Wirkungen erkennt: Amor macht ihre Anhänger glücklich, Amar unglücklich; doch die Trobadors behaupten das Umgekehrte, und darin beruht die Verlogenheit ihrer gefährlichen, von den Dummen willig aufgenommenen Irrlehre. Interessant ist (vgl. Str. 9), daß man der Amor Fina anscheinend auch den Vorwurf machte, sie sei innerlich unwahr; demgegenüber wird in den Kernstrophen ihre Ehrlichkeit hervorgehoben. Das Gedicht ist so abstrakt gehalten, daß man, trotzdem Amor Fina hier so ausführlich wie sonst nirgends geschildert ist,

sich von ihrem konkreten Wesen nur durch Heranziehung der sonstigen Lieder M.s eine Vorstellung machen kann: es ist die bräutliche Liebe, deren Merkmale Str. 4 nennt; demgegenüber Amar die landläufige höfische Liebe zu einer verheirateten Frau. Innerhalb der Abstraktion fällt die Bemerkung von der geleerten Börse (die allerdings auch anderswo auftritt) in Str. 4 etwas auf; sollte in der Lesart der Hs. D, *que pos la lor sanoianza*, das Richtige stecken? Bei den Hörern setzt dieses im Aufbau und in der Ausführung gleich vollkommene Lied eine genaue Kenntnis der Materie voraus; man darf annehmen, daß es bei einer ähnlichen Gelegenheit wie Nr. V vorgetragen wurde.

6. Marcabru als Liebesdichter?

Das Fragezeichen hinter der Überschrift deutet schon an, daß ich mit der Ansicht anderer Forscher, die einige Lieder M.s als Liebeslieder (im engen Sinne) bezeichnen, nicht einverstanden bin. Wenn der Dichter gelegentlich kurz andeutet, schlechte Erfahrungen oder die Untreue einer Frau habe ihn zum Amor- und Weiberfeinde gemacht, so ist das nichts mehr als eine primitive, aber verständliche Motivierung seines Standpunktes einfachen Gemütern gegenüber. Und auch mit den beiden Liedern, in denen das Verhältnis des Dichters zu einer bestimmten Frau einen größeren Raum einnimmt, hat es eine besondere Bewandnis.

Im Gegenteil, Marcabru bekämpfte das Liebeslied, wo und wie er nur konnte: nicht nur das fiktive Liebeslied im Munde des Lohnsängers, sondern besonders erbittert das ritterliche Werbelied. Gegen ersteres benutzt er in **XXVIII** die Angriffswaffe, die Wilhelm so witzig geführt hatte, die Parodie. Das Lied würde man, wäre es in Nordfrankreich entstanden, als *sotte chanson* bezeichnen: es enthält die herkömmlichen Minnemotive, aber in einem Sinn oder Zusammenhang, der das Ernste ins unsinnig Lächerliche verkehrt. Das zeigt sich zunächst im Gesamtinhalt. Nach einer Natureinleitung aus zwei Strophen, von denen die zweite der ersten ins Gesicht schlägt, hören wir von einer *amor deslonhada* und (nüchtern aufgezählten) Gründen, weshalb ihm die Dame „keine Nachricht schickt“. „Aber, heißt es weiter, wenn sie mir infolge ihrer Torheit (Umkehrung von *mon folhatge*) verloren geht, hab ich schon eine andere ausfindig gemacht, die alle Minnetugenden besitzt.“ Es ist eine alte Bekannte, sie war immer nett zum Dichter, der ihr zu Liebe sogar ihre Verehrer (*selhs que l'an lauzada*) liebt; sie wird sicher nicht nein sagen. „Ihr werdet mich

sicher für verrückt halten, wenn ich trotzdem bedaure, sie kennen gelernt zu haben.“ Bei diesem Schlusse mußten selbst dem stumpfsten Hörer, der sich vorher durch die wohlbekanntem Seichtheiten irreführen ließ, die Ohren aufgehen. Zweitens enthalten die Kernstrophen (3—6) eine Fülle von minniglichen Wendungen, die in diesem Zusammenhange überaus komisch wirken; sie sind uns wohlbekannt, aber literarisch teilweise erst nach Marcabru belegt. — Die Technik hatte M. von Wilhelm gelernt; die Strophenform ist die typische des Liebesliedes, die Kanzone; die Sprache ist von einer geradezu trivialen Glätte, die man sonst bei M. nirgends trifft.

Es ist eine der vielen Singularitäten der Troubadourliteratur, daß in ihrer Überlieferung die Parodie zum Teil fast älter ist als das Parodierte. Das Wesen der Parodie liegt mit in dem Kampfe gegen eine herrschende Richtung des Geschmackes; von dem was Wilhelm und Marcabru lächerlich zu machen suchen, haben wir wenig direkte Belege: ein bischen von Cercamon und die Nachrichten über die Eblo-Schule, — ein Anlaß für uns, nicht zur Entmutigung, sondern zu eifrigem Spüren nach dem Verlorenen, auf allen gangbaren Wegen. — Übrigens ist das fesselnde Thema „Marcabru als Parodist“ mit diesem Liede keineswegs erschöpft. In fast allen seinen Rügeliedern finden sich Wendungen, die man als parodistisch deuten darf; die Starenlieder gehören in ihrem ganzen Umfang hierher, — nicht jedoch die Pastorellen, wie man schon behauptet hat: vgl. oben S. 58.

Ein zweites Lied, das Appel als Liebeslied bezeichnet, verdient in bezug auf seinen Inhalt schon eher diese Benennung; besser aber dürfte es unter dem Titel „Marcabru als Artist“ behandelt werden. Nr. XIV ist, wie XXVIII, Unikum der Hs. C; der Schreiber hat ihm besondere Beachtung geschenkt, indem er es an die Spitze des M-Corpus setzte. Die überaus kunstvolle Strophenform läßt sich nur durch Hinsetzung der Reime der beiden ersten Strophen angeben: 1) *-ansa, -ailh, -ans, -alha, -esc, -esca*; 2) *-ailh, -ansa, -alha, -ans, -esca, -esc*. Genau so sind alle Strophenpaare gebaut, mit Beibehaltung dieser schwierigen Reime. Eine so komplizierte Kunst, die alle frühere Technik, auch die der Lateindichter, weit hinter sich ließ, mußte zu einer gezwungenen, gekünstelten Ausdrucksweise führen. Aber nicht Künstelei, sondern hohe Kunst liegt darin, daß der Dichter dem Balanzieren (*balanssa*) der Form ein Widerspiel im Hin und Her der Gedanken zugesellt; der Inhalt der einzelnen Strophen ist nach dem im Mittelalter so beliebten

Stilmittel des Kontrastes aufgebaut. — „Winter kommt mit trüben Stimmungen, gegen die ich durch Singen ankämpfe; von zwiefachem Gefühl wird meine Seele zerrissen (1). — Schwankend zwischen Qual und Hoffnung hält mich eine Frau; wie ein Köder sind ihre Worte, süß, aber hinterlistig (2). — Mein Sehnen und ihre Haltung stehen im Einklang, aber bald wird dieser Einklang durch ihre Worte zerstört (3).“ — So gehts noch durch 6 Strophen weiter, mit Bildern und Spitzfindigkeiten, die unserm Geschmack ebenso wenig entgegenkommen wie unserm Verständnis. Daß es sich um eine wirkliche oder auch nur ernstlich behauptete Liebe handelt, ist ganz unwahrscheinlich: es ist ein jonglierendes Spiel mit Reimen, Worten und Gedanken, dessen Pfffigkeit und Künstlichkeit den Inhalt vollständig zurücktreten läßt; Marcabru nahm einen Stoff, der allen geläufig und ihm selbst denkbar gleichgültig war.

Aus der Tornada

Marcabrus a fag lo tresc
E no sap don mou la tresca

möchte Appel den naheliegenden Schluß ziehen, es handele sich um ein Tanzlied. Ich halte das für unwahrscheinlich, denn einerseits ist die rythmische Form der Strophen durch den Wechsel zwischen männlichen und weiblichen Reimen unkonstant, andererseits läßt sie sich mit der des Tanzliedes (Rondeau) durch keine Interpretation zusammenbringen. Der Sinn kann nur symbolisch sein: „Zum Tanze spielte ich auf, aber wer mag den Reigen eröffnen?“; Reimnot mag mit im Spiele sein, denn Reimwörter auf *-esc* und *-esca* sind äußerst rar.

7. Largeza-Lieder.

Der Ruf an die Freigebigkeit der Hörer ist das echtteste und häufigste unter den soziologischen Motiven des Minnesangs; in der Frühzeit, als die Vertreter der jungen Kunst hart zu kämpfen hatten, mußte dieser Ruf besonders dringend und deutlich ertönen. So stehen unter den Liedern Marcabrus mehrere ausschließlich oder teilweise im Dienst lohnheischender Bestrebungen.

Ein richtiges Lohnlied ist Nr. IX, das von Appel auf 1135 datiert worden ist. Drei ganze Strophen (7—9) nennen die Herren, auf die der Dichter seine Hoffnung setzt: den Coms de Peitieux, Alfons von Toulouse und Alfons von Kastilien. Das ist etwas viel für ein Lied, und vielleicht sind die beiden letzten Strophen, die König Alfons erwähnen, unecht oder nachträglich zugeichtet; denn in der besten Hss.-Gruppe (AIK) fehlen sie. Der Inhalt der ersten 6 Strophen baut sich (nach AIK) folgendermaßen auf: „Hört meinen

feinen und hohen Sang! (1). — Darüber seufze ich, daß ich manche Leute (mit Recht) beklagen höre, daß Malvestat jetzt wächst und schlimmer wird; das ruft auch mich als Krieger auf den Plan, denn ich weiß, daß jene mein Geschrei und Gebrüll gern hören (2). — Keinen Verlaß gibt es mehr auf Joven, da er zu habgierig ist (*trop fura*, nach E; *sura* in AIK ist vielleicht das Richtige, aber mir unverständlich), und keine Hilfe und Deckung gegen den Tod (durch Verhungern); die Barone haben begonnen, zu nehmen (statt zu geben) und die Freigebigkeit verdünnt (durch ein Bohrloch gezogen) (3). — Die Schlechten haben den Vorzug des Beschenktwerdens, und die Besten haben das Zusehen; seufzend und traurig mache ich die Feststellung, daß die Reichen nur widerwillig ihre Pflicht tun (4). — Proeza zerbricht, Avoleza zieht Mauern und läßt Joi nicht ein; Recht und Vernunft verschwinden, wo Reichtum dem Schlechten zu höchsten Ehren verhilft (5). — Wer aus Habgier Vergonha und Mesura verliert und Valor und Honor vernachlässigt, handelt wie ein Tier und ein Dieb (6).“

Die jongleurmäßige Anpreisung der ersten Strophe ist reichlich übertrieben; denn das Lied ist bei einfacher (einem Conductus entlehnter) Strophenform und leichten Reimen im Ausdruck schwerfällig, teils unklar. Vielleicht machte die Verwendung des neuen, hier zum ersten mal im Minnesang auftretenden Zehnsilbners dem Dichter Schwierigkeiten. Interessant ist in Str. 2 der Aufruf an die Hörer, die seinem Kampf innerlich zustimmen¹⁾; eine ähnliche Äußerung tat Marcabru einmal dem König Alfons gegenüber (vgl. oben S. 75), in einem Liede (XXIII), das auch in diesem Abschnitt hätte besprochen werden können.

Marcabrus Erwartungen waren in Spanien schwer enttäuscht worden; nach seiner Rückkehr über die Pyrenäen schrieb er ein weiteres Rügelied über den Geiz der Hohen, mit einem deutlichen Seitenhieb (Str. 3) auf spanische Knauserigkeit: **XXXIX** ist jünger als IX und in jeder Hinsicht bedeutend reifer; auch die Strophenform, eine vollklingende Kanzone, ist moderner. — „Der Frühling macht mich froh und veranlaßt mich zum Singen (1). — Ein gewaltiger Baum überspannt die ganze Welt (2). — Er wuchert überall; über die Pässe ist er nach Franssa und Peitau gedrungen und grünt üppig, wohl behütet (3). — Die Wurzel des Baumes ist Malvestat, die Verderberin von Joven. Die eigentlich Joven dienen müßten, stellen sich gegen seine Verteidiger feindlich ein (4). — Hohe Herren hängen in Mengen an dem Baume, aufgeknüpft mit

1) Ich interpretiere wie Lewent, nicht wie Appel.

dem Stricke der *Escasedat* (Knauserei) (5). — Früher war Joven hochgemut; jetzt ist er herabgekommen und verdient nicht mehr, daß Joi mit ihm vereinigt wird. Seitdem sich *Dreit* und *Fetz* von ihm trennten, hat sich *Avoleza* (Minderwertigkeit) seiner bemächtigt (6). — *Donar* wird seit langem nicht mehr von den Baronen hochgehalten; warum ist es so weit entflohen? (7). — Auch den Ehemännern muß ich die Wahrheit sagen: wie kommen sie nur dazu, sich *drutz* nennen zu lassen? Ihr Gebahren erinnert an den Esel, der am Herrn hochspringt, wie er die Hunde tun sah (8). — Von solchem Sinn (der modernen Galanterie) sind besessen die Narren; und die Vernünftigen lassen sich täuschen durch geschmiegelte Schranzen, die täglich frech ihre „*salutz*“ fordern; kein anständiger Mann sollte solches Gelichter bei sich dulden (9).“

Das breit angelegte Gleichnis von dem Baum (2—5) wurde von Appel hübsch mit dem Prädikat einer „unbeholfenen Größe“ belegt. Es zeigt (wie sonst Manches bei Marcabru), daß der mittelalterliche Dichter Vergleiche, anders als der antike Dichter, mit dem Verstande und nicht mit dem inneren Auge konzipierte; so entbehren noch bei Dante Gleichnisse, die an sich monumental sind, dessen wozu sie eigentlich dienen sollten, der Veranschaulichung des Begrifflichen, — und wirken so auf uns geschmacklos. — Die Polemik dieses wohl gebauten, fein gefeiltten Liedes richtet sich 1) gegen die Knauserei der Zahlungsfähigen (die Jugend eingeschlossen) im allgemeinen, 2) gegen die (den Verdienst der Soldadiers alter Schule schmälernde) Minnebetätigung der Verheirateten (Str. 8) und die ihnen dienstbaren Dichter-Konkurrenten (Str. 9), die anscheinend gut bezahlt werden (*salutz* ist eine Münze). Aus Str. 4 scheint hervorzugehen, daß in hohen Kreisen eine direkte Opposition gegen die Lohndichtung bestand, hervorgerufen vielleicht durch die übermäßigen Ausgaben, die durch die rauschenden, den Jongleurs zum Gelderwerb dienenden Festlichkeiten entstanden; später mußte man in Spanien durch Verfügungen dagegen einschreiten¹⁾. Wir wissen, daß auch bei Veranstaltungen im Rahmen von Bakelfesten die Träger der Kosten sich finanziell ruinieren konnten²⁾; vgl. dazu ferner die Str. 6 des gleich zu besprechenden Liedes XI. — In Str. 9 ist der Unterschied zu beachten, der zwi-

1) Vgl. Anglès, *Musica a Catalunya*, S. 325 ff.; das betr. Kapitel enthält aus der früheren Zeit interessante Zeugnisse über Schenkungen an Jocalatores.

2) Vgl. Spanke, *Zu den Gedichten Walthers von Châtillon*, in *Volkstum und Kultur der Romanen IV*, S. 206.

schen den überzeugten Anhängern der neuen Richtung, den „Narren“ (so auch anderswo) und den an sich Vernünftigen gemacht wird, die auf das Geschwätz der Narren hereinfliegen; der Vorbehalt verriet den Lohnsänger, der es mit seinem Publikum nicht durchaus verderben will.

Das Thema der „getäuschten Hoffnungen“ spielte im Gefühlsleben der Jongleurs eine erhebliche Rolle; in dem Liede von den Irrungen (XIX) wirft Marcabru den Standesgenossen vor, daß sie zu leichtgläubig in ihrem Hoffen auf Entlohnung seien. Anscheinend erhielten die Sänger erst nachträglich ihre Bezahlung, des Morgens, wenn sie sich von dem Schloßherrn verabschiedeten. Da mochten manchmal die kühnen Erwartungen, die wohlwollende Zusicherungen oder eigener Optimismus in ihnen erweckt hatten, arg enttäuscht werden; gelegentlich wurden sie durch leere Versprechungen oder Hinweise auf andere Verdienstmöglichkeiten abg gespeist; man vgl. Cercamons Tenzzone mit Guilhalmi.

Im Lichte dieser Dinge betrachtet, verliert Nr. IV viel von der Rätselhaftigkeit, die es bisher umhüllte. — „In der jetzt beginnenden Winterszeit sollen wir uns ebenso der unwandelbaren Proeza befleißigen, als wenn voller Sommer wäre (1). — Wertlose Menschen wehren sich im kalten Winter gegen den Vorwurf, daß sie schlechter (geiziger) werden, mit läppischen Ausreden, wie: man könne ja im Sommer, wenn man nichts anzuziehen hätte, auch nackt herumlaufen (2). — Solche Leute machen selbst abends, nach reichem Essen und Trinken, sorgenvolle Gesichter (gegenüber dem erwartungsvollen Jongleur); morgens aber hat sie ihr Gedächtnis (an das was sie etwa versprochen) verlassen, und sie reden von den schlechten Zeiten (3). — Junge Leute, die eigentlich einen guten Eindruck machen, sind der Malvestat zum Opfer gefallen, wie ich sehe; sie prahlen mit tausend Dingen, die sie „im Sommer“ machen wollen, aber es bleibt bei leerem Geschwätz (4). — Sie handeln wie der Faule, der im Sommer ein Haus bauen will; aber wenn man ihn daran erinnert, rührt er keinen Hobel (5). — Ihr Ehemänner wäret vortreffliche Leute, wenn ihr nur nicht die Verliebten spielen wolltet; die Folge ist: die frohe Geselligkeit der Jugend wird zerstört, und ihr erhaltet eure wohlverdienten Hörner (6). — Euch gebührt der Preis in allem, was lügt und trügt; ich sagte es ja immer: bei euch ist Joi und Donar wohl aufgehoben (7). — Ihr habt Joven zu Grunde gerichtet, keiner nimmt sich seiner an; die Krone trägt, was schechten Ruf angeht, der Mann, der den Ochsen gewonnen hat (8).“ Über Str. 9—11, die

in zwei Fassungen (A und IKNa) stark divergieren, vgl. Appel S. 409 ff. — Die Anspielung mit dem Ochsen in Str. 8 ist unverständlich; es muß sich um eine den Zeitgenossen bekannte Episode handeln¹). In Str. 9 der Fassung A ist die Anrede an die Damen (*Donas, si Marcabrus vos ditz*) merkwürdig; vielleicht hofft der Dichter, daß die Damen, gegen die übrigens in dem Liede kein Tadel erhoben wird, seine Bemühung um Largeza unterstützen werden; man vgl. die Tornada an die spanische Kaiserin in XXIII. Die Str. 10 derselben Hs. lese ich:

En Castell' e vas Portegau
On anc no fui, tramet salut (Hs. fo trames)
E Dieus los sau.
Puois lo Peitavis m'es faillitz,
Serai mais cum Artur perduz.

Das Lied ist also nicht nach, sondern vor der Spanienreise geschrieben, als Marcabru, in Poitou enttäuscht, noch nicht wußte, wohin er seine Schritte lenken sollte. Dazu stimmt das nur in der andern Hss.-Gruppe erhaltene Geleit:

En Gascoingna, sai, vers Orsaut,
Me dizo qu'en creis uns petitz,
O'm trobarez s'ieu sui perduz.

Als zweites Reiseziel hat Marcabru Orsaut im Auge, wo man ihn wiedersuchen soll, wenn er verloren gegangen ist. — IV liegt also zwischen dem Poitevinischen und dem spanischen Zyklus; seine Form ist mit dem Kreuzliede „Pax in nomine Domini“ verwandt, aber einfacher; der Stil ist reif, der Ton merkwürdig ironisch-überlegen; die „Dunkelheit“ liegt hier nur an schlechter Überlieferung.

Einem selbstbewußten Dichter mußte es peinlich sein, das Largeza-Thema direkt und unverhüllt zu behandeln. Schon in IV hatte Marcabru wenigstens in der Einleitung lieber *Proeza* als *Largeza* gesagt und auch in der Fortsetzung Sinn und Zweck des Sanges unter kuriosen Gleichnissen verhüllt. In Nr. XI geht er noch weiter und redet 5 Strophen lang wuchtig und kunstvoll vom schlimmen Los der *Proeza*, um dann erst mitzuteilen, was er unter *Proeza* versteht. Die kriegerische Phraseologie einiger Strophen soll die Herren fesseln, die ja auch in Vers 25 ausdrücklich angeredet werden, — wie sich IV an die Damen richtete.

„Lieb ist mir die Frühlingszeit, wenn die Säfte steigen und die Nachtigall, froh über den Abschied des Winters, ihre Liebeslieder singt (1). — Ich aber singe nur mit Bedenken (*non aus dir*)

1) Man fühlt sich erinnert an den „bueu Bertolais“, der im Lai Markiol eine Rolle spielt; Bartsch weist in seiner Edition (*Zts. f. rom. Phil.* I, S. 66) auf Paralleles bei Guiraut de Bornelh hin.

von einer scheinheiligen, von Malvestat zerfressenen Gesellschaft; unter tausend finde ich keine vierzig, die noch Proeza lieben. Man hat sie in einer Burg eingeschlossen und belagert sie mit hundert Maschinen (2). — Burg und Waffensaal sind schon genommen, schwer bedrängt werden Joi und Joven im Turm; ihnen und Proeza schreit man böse Worte zu (3). — Ihr Herren, es ist ein Jammer, wenn Proeza ohne Kinder stirbt; behalten wir von ihr wenigstens den Schnabel, die Kralle oder den Flügel zurück! Aus dem kleinen Stumpf kann bei guter Pflege noch Stattliches entstehen; nach der Saat hoff ich guten Ertrag (4). — Proezas Feste wird genommen, alles fällt über sie her; sie kann sich nur retten, wenn sie Nonne wird (aus der Welt verschwindet); sie wird schwer mißhandelt, und keiner steht ihr bei von Friesland bis Portugal (5). — Herzöge und Könige haben ihr zuerst den Mund geschlossen; aus kleinem Anlaß eröffnen sie großen Kampf gegen sie, denn Donar (die mit Proeza verbundene Pflicht der Freigebigkeit) bringt sie in Verlegenheit; solche Angst haben sie vor Vermögensverlust, daß man an ihren Höfen kein Silbergeschirr und keine Pelzmäntel (Jongleurgeschenke!) mehr sieht (6). — Ehemänner, die auf fremdem Felde jagen, erhalten entsprechende Vergeltung (7). — Die Folgen solcher Ehebrüche sind Lug und Trug und Geizige (Bastarde), die Fest und Tanz verbannen; den kann man nicht loben, der seine Leute hungern läßt; da zieht einer das weiße Hemd an, hintergeht seinen Herrn und beherrscht die Herrin (8). — Alegret, du Narr, wie willst du du aus einem Schlechten einen Guten machen und aus einem wertlosen Kleidungsstück ein Ritterhemd? (Tornada).“ — Die ersten 6 Stophen bilden eine Einheit, die durch Str. 6 verständlich wird. Aber auch Str. 7 und 8 (Vers 1—3) gehören zum Kampf für Largeza, ähnlich wie in den beiden zuletzt behandelten Liedern die Angriffe auf die buhlenden Ehemänner, aber mit einer andern Nuance: aus den Ehebrüchen entstehen Leute, die ihre Minderwertigkeit durch Knauserigkeit erhärten; umgekehrt: „wenn du deine echte Abkunft beweisen willst, denk an den Spruch *Noblesse oblige!*¹⁾. — Was Marcabru mit dem Kampfe meint, den große Herren gegen Proeza (hier = Largeza) eröffnet haben, zeigt ein Vergleich mit XXXIX, Str. 4; vgl. oben S. 95. — Der abrupte Angriff der Tornada auf den Jongleur Alegret bezieht sich auf eine prahlende Äußerung, die dieser in einem Liede (Bartsch 17, 2)²⁾ getan hatte:

1) Vgl. zum Thema „Vererbung“ den *Conductus* des Kanzlers von Paris *Vide qui fastu rumperis* (Anal. hymn. XXI, Nr. 227).

2) Text bei Jeanroy, *Jongleurs et Troubadours gascons* (1923), S. 6.

Qu'ieu sui cell qe'ls motz escuma
E sai triar los auls dels avinentz.

Da die Stelle mit dem Lobe des Kaisers Alfons, das eine andere Strophe des gleichen Liedes enthält, nichts zu tun hat, halte ich es für recht gewagt, in Marcabrus Lied einen Angriff auf Alfons zu erblicken. Wer sich dennoch dazu entschließt, wird anführen können, daß die dem Geleit vorhergehenden Verse der Str. 8 trotz ihres mystischen Sinns auf eine bestimmte Situation zu deuten scheinen; er wird aber dann gezwungen sein, in erster Linie gerade diese Verse (nicht etwa Teile der vorhergehenden Strophen, — was bequemer wäre) mit Kaiser Alfons in Verbindung zu bringen. Es ergäbe sich daraus, daß die Kaiserin des Ehebruchs mit einem Mann im „weißen Hemde“ (einem Geistlichen?) bezichtigt würde; das halte ich für bedenklich. Es ist wohl richtiger, wir isolieren das Geleit und verbinden den zweiten Teil der Str. 8 mit dem ersten; der Mann „im weißen Hemde“ (*camiza* ist Reimwort!) ist dann jemand, der sich den Anschein voller Harmlosigkeit gibt. Daß Marcabru das genannte Lied Alegrets kannte, unterliegt keinem Zweifel; dasselbe hat mit den Versen

Escassedatz, una vertutz tenens,
Qe creis aitan entre'ls plus rics e crec
Q'uns per oc dir non aus obrir las denz

offenbar Marcabru XXIII, 15 inspiriert:

Per que n'a serradas las denz
E no'n ausa lo criz issir?

Außerdem steht im Liede Alegrets und in XI das Wort *suffren* in gleicher Bedeutung („betrogener Ehemann“) als Reimwort. — Die nochmalige Erwähnung der *camiza* in der Tornada hat für den Inhalt keine Bedeutung; es handelt sich um die übliche Aufnahme des vorher benutzten Reimworts.

8. Einige primitive Rügelieder.

Unter diesen Begriff gehört, wenn wir ihn aufs Inhaltliche einengen, schon das eine oder andere der oben behandelten Stücke, z. B. das Soudadierlied XVIII mit seinem Kampfe gegen Amor schlechthin.

Ihm sehr ähnlich im Ton und Inhalt, aber künstlerisch bedeutend schwächer ist Nr. VII. Appel meint, es sei ein Liebeslied, wegen der Bemerkung *C'una m'enganet e'm trais*; aber das ist, hier wie anderswo, nichts als eine begründende Floskel. Der Inhalt ist merkwürdig unkompliziert: „Schon vor Frühlingsbeginn singe ich; Liebe (das Thema der Frühlingssänger) läßt mich kalt; eine böse Krankheit ist Amor: ihre Anhänger verhungern und er-

frieren (1). — Amor ist auf Lügen aufgebaut, nie gab sie mir Freude; schon die Erinnerung an sie schafft mir Kummer, verrückt war ich, als ich ihr diente, aber das ist nun vorbei (2). — Liebe, an sich ein Anlaß der Freude, macht mich nicht froh, denn Verrat einer Frau verleidete mir sie; wehe den Armen, die solcher Torheit anhängen! (3). — Amor ist lügnerisch, durch Reichtum läßt sie sich beeinflussen, den Tüchtigen macht sie verächtlich, da ihm der Schlechte vorgezogen wird; nur das Geld ist entscheidend, — zum Teufel mit dieser Käuflichkeit! (4). — Wärest du ein Marquis an eigenem Werte, würde dich Amor doch nicht „höfisch“ machen, wofern du kein Geld hättest; nur wer reich ist und so lange er reich ist, wird erhört (5). — Wer Liebesdrang verspürt, soll sich ihm nicht hingeben; er hat nur den Schaden (6).“ — Die letzte Strophe, mir im Einzelnen unverständlich, faßt anscheinend den „Sinn“ des Ganzen nochmal zusammen. Das Gedicht ist in nur einer Hs., wohl mit etlichen Fehlern, erhalten und so schwach und unoriginell, daß man an der Autorschaft Marcabrus stark zweifeln muß. In seiner Tendenz steht es jedoch nicht allein, wie schon erwähnt; auch die Behauptung, daß Liebe für Geld feil sei, steht anderswo, nämlich in XXXI und XXXVIII, sowie in zugefügten Strophen von XVIII. Daß Amor fähig ist, den Charakter des Menschen zu bessern, bestreitet Marcabru ebenfalls öfters; in dem Amorhymnus XL allerdings hat er sich zur *opinio vulgaris* bekehrt. Auch die hier aufgestellte Behauptung, Amor sei lügnerisch, wird von ihm anderswo (in XXXVII) energisch zurückgewiesen.

Es wäre erwünscht, wenn man feststellen könnte, wie die Lieder, die gegen Amor ohne Differenzierung wettern, chronologisch im Schaffen Marcabrus einzuordnen sind, ob sie vielleicht in die früheste Zeit fallen, als er den Kampf noch mit primitiven Waffen und Objekten führte, wie es vielleicht schon vor ihm andere getan hatten. Die Antwort ist schwierig; aber eins ist sicher: älter als alle Angriffe auf Amor sind im Minnesang diejenigen Lieder, die das Wesen Amors im aufbauenden Sinne entwickelten und priesen. Denn man kann eine Sache nicht bekämpfen, bevor sie in deutlichen Umrissen existiert. Auch bei Cercamon finden wir Angriff auf Amor, neben Verteidigung der Amor Fina; vgl. o. S. 55 ff. —

Außergewöhnlich rauh und borstig, in der Sprache wie im Inhalt, ist Nr. XXIV, das seine Form (vgl. oben S. 14) mit einem Liede Wilhelms teilt. Einen gewissen Schwung im Rythmus und in der Diktion kann man ihm nicht absprechen; es gehört wohl

zu den Liedern, die der Sänger *ab rauca voz* zu vorgerückter Stunde einem Publikum vortrug, das auf Sinn und Aufbau weniger Wert legte als auf Kraftausdrücke und Einfachheit, vielleicht auch auf eine angenehme, allbekannte Melodie. In den ersten Strophen unterscheidet Marcabru zwischen der Amor Fina („die ihn erfreut“) und der Amor *vaira* (buntscheckig). Der vielleicht alte Brauch (vgl. Cercamon), daß der Sänger allgemeine Behauptungen durch Persönliches bekräftigte und würzte, veranlaßte die Strophen 5—7, in denen er seine Beschimpfungen über eine (natürlich fiktive) *amia* ausschüttet, die sich wie eine Dirne beträgt; Str. 8 redet wieder allgemein von den *con raubador*. Die originelle Tornada, *A dur auzel tol la pel cel qui escorja voutor*, ist resignierend, also ernst, wie der Anfang. Plumpe, aber nicht unwitzige Parodie steckt in Einzelheiten, wie der Behauptung, daß die *lauzengiers* ihm das Mädchen abspenstig gemacht haben und daß sie auf ihn als *castiador* nicht hören will. Im Ganzen ist das Lied nicht unklar, aber die Überlieferung sehr divergent; Dejeanne druckt drei Fassungen geschlossen.

Eine Crux für den Textkritiker und den Interpreten bildet das nur in einer Hs. erhaltene Lied **XII^a**, das dem Herrn von Gironda (nach Appel Wilhelm X. von Poitou) gewidmet ist, der zum Kreuzzug aufgefordert wird; es müßte, falls echt, in die früheste Periode gehören. Auffallend ist die kurze, wenig geschmackvolle Strophe freier Bauart und der flüssige, aber ungepflegte Stil, mit dem sich schwere Verständlichkeit und eine sinnlos-plappernde Verwendung der bei Marcabru gewohnten Motive paart. Ganz aus dem Rahmen der Frühzeit fällt der Ausdruck „*scienza jauzionda*“ (Str. 2); ich möchte glauben, ein später Literat habe sich im Stile Marcabrus versucht und seiner Fälschung durch die Namensnennung und die beiden Tornaden das täuschende Siegel aufgedrückt. Von einem gedanklichen Aufbau ist keine Spur vorhanden; es ist kein Genuß, den Inhalt wiederzugeben.

„Ich freue mich des Frühlings und des Vogelgezwitschers; aber mein Sang ist noch besser (1). — ‘Fröhliche Wissenschaft’ lehrte mich, daß man den Tag erst am Abend und den Gastgeber erst am Morgen loben soll und Narren nicht Rede stehen darf (2). — Avoleza überflutet alles wie ein Meer; ich beherrsche meinen Nachbar und weiß mich vor dem Vorwurf des Cocuage zu schützen (3). — Enveia und Cobezeza sind unersättlich, Malvestat ist führend bei reichen Leuten (4—5). — Schamlos treiben es die unsittlichen Weiber (6—7). — Vergebens erhebe ich dagegen meine

Stimme (8). — Eure Galanterie erinnert an den Esel und den lachenden Hund; Gott strafe sie! (9). — Wenn der Herr von Gironde (Reimwort!) wächst, so wird er weiter wachsen, — falls er gegen die Heiden zieht (Tornaden)“. — Die Ausführung im Einzelnen ist von einer Albernheit, von der Obiges nur eine schwache Vorstellung gibt; vielleicht wollte der Imitator eine Karrikatur liefern. Die Bemühungen, Sinn in diesen Unsinn zu bringen, sind zwecklos; Lewent hat sich redlich damit abgerackert.

9. Nachlese.

Wenn wir annehmen, daß Marcabru nur einmal in Spanien war, muß Nr. **XXXIV** um 1137 gedichtet sein, denn es ist an einen Herrn Cabrieira in Urgel gerichtet. Vielleicht befand sich der Dichter damals am Hofe des Kaisers Alfons; dahin deuten die beiden Verse, in denen er von Cabrieira sagt

Qu'en tal loc ai tornat ma sort,
On elh poiria pro musar.

Der Stil ist nicht unklar, ja ziemlich glatt; der Inhalt befaßt sich mit bekannten Themen; der Ton aber ist ungewöhnlich kapuzinerhaft, und einige neue Züge verdienen Beachtung.

„Der holde Frühling beseligt mich, aber Joven macht mir Kummer, denn ich sehe ihn täglich schlechter werden (1). — Wundern muß ich mich über das Blühen und Wuchern von Escassedat und Enjan; nirgends regiert mehr Cortezia, Bel Estar, Pretz, Valor und Deport (festliche Fröhlichkeit) (2). — Die Lauzengiers mit ihren scharfen Zungen bringen Proeza in Bedrängnis und erhöhen Malvestat; die Wackeren, die an Proeza festhalten wollen, seien vor ihnen gewarnt (3). — Falsch sind auch die Frauen, erfahren in Lug und Trug: sie lassen ihre Männer Bastarde aufziehen; daher stammen die Geizhälse, die Feinde von Joi und Deport, bei denen man kein freies Wort (für Joi u. Deport) zu reden wagt (4). — Gott verdamme den, der diesen hitzigen Huren dient! (5). — Wer je seine Ehre in Frauenliebe suchte, soll schnell davon ablassen, denn ihm wird vorgezogen, wer sein Handwerk (im Bett) am besten versteht; als Beweis seht euch Frau Cropa-Fort an, — ich will sie nicht näher bezeichnen (6). — Mein feiner, gut redender Bote, bring diesen Vers zu Herrn Cabrieira nach Urgel; ohne mich rühmen zu wollen, ich habe mein Geschick dort aufgebaut, wo er lange gaffen könnte (7).“

Marcabru kämpft 1) gegen den Verfall der genannten Tugenden, die sämtlich Umschreibungen der Largeza sind, und gegen die

„Lauzengiers“, die Feinde jener Tugenden; auch Str. 4, die den zweiten Teil einleitet, hat noch mit Largeza zu tun, mit der bekannten Pointe, daß aus Ehebruch Geizhalse entstehen; 2) gegen das unsittliche Treiben der Frauen (ohne Einschränkung); eine die den ersten Hörern wohl bekannt war, wird angedeutet. So heftig wie hier hat Marcabru sonst kaum über das weibliche Geschlecht gescholten; sollten wirkliche Erlebnisse hinter diesem Ärger stecken? Es ist nicht undenkbar, daß die Damen dem rauhen Sänger, der ihnen dauernd böse Dinge sagte, wenig Freundschaft erwiesen. Eher mochten ihnen die schmeichelnden Töne der Trobadors anderer Richtung, der „Lobhudler“ (lauzengiers) gefallen. Die direkte Linie zwischen den *truans* der Str. 6 und den *lauzengier* der Str. 3 wird von Marcabru nicht gezogen, wird aber durch den Zusammenhang plausibel. — Der Adressat, Cabrieira, war anscheinend auch Sänger; das rückt ihn nahe an einen Dichter gleichen Namens heran, der viel später tätig war (vgl. Appel, S. 417). Doch die Namensgleichheit muß zufällig sein, denn sonst wäre XXXIV nicht von Marcabru geschrieben; das Lied ist aber, obgleich die Autornennung fehlt, aus inneren Gründen zweifellos echt.

Ein ganz richtiger Marcabru ist wieder **XXXVIII**, in 7 Hss. erhalten, aber in einem traurigen Zustande, der den Textkritiker bei der zersplitterten Überlieferung vor immer neue Rätsel stellt. Die Schwierigkeit des Originaltextes, die den Schreibern ein Anlaß zu Kürzungen und Änderungen war, hat ihren Grund in der verzackten Reimtechnik, die durch Vertauschung der Reime aus einer an sich einfachen Kanzone ein sehr kunstvolles Gebilde machte. Die von Dejeanne bevorzugte Fassung AEIKa hat nur 5 Strophen und eine Tornada, die zwar hübsch inhaltlich abschließt, aber formlich nicht in Ordnung ist; denn sie bringt die Reime der ersten statt der letzten Strophenverse. Von den weiteren Strophen der beiden andern Fassungen (C und R) sind wohl nur die beiden ersten, 6 (die erweiterte Tornada der Kurzfassung) und 7 (mit Autornennung) echt. Str. 8, mit der Erwähnung eines gestorbenen Guiscart bzw. Richart und seines Sohnes, von dem man viel erwartet, ist sicher unecht, ebenso Str. 9, ein schwächlicher Aufguß von schon Gesagtem.

„Den Winter, dessen Stürme jetzt die Blätter von den Bäumen wirbeln, ziehe ich der schönen Jahreszeit vor, die gierendes Laster züchtet (1). — Von allem Ungeziefer, das da kreucht und fliegt, hat uns der Winter befreit (2). — Mit dem Gesang der Vöglein ist auch das Treiben der Wichte verschwunden, die im Sommer

frech ihre Zähne zeigen (3). — Nur der spitzgeschnäbelte Bösewicht weiß seinen Platz am Herde sich zu wahren, indem er gewisse Wünsche der Herrin erfüllt; die Folge; Bastardierung der jungen Generation (4—5). — Wie der Brunnenhebel mechanisch auf und ab schwingt, nimmt das Treiben der Welt zwangsmäßig seinen Lauf; sie ist blind und merkt nicht, daß Galanterie eigentlich Hurerei ist (6). — Marcabru hat das richtige Wissen, das aus der guten Schule stammt; denn Joi ist sein Panier! (7).“

Dem Wesen dieses sonderbaren Liedes kommt man am besten näher, wenn man es mit XIV vergleicht: in beiden Fällen geht mit einem graziösen „Balanzieren“ der Form eine ausgesprochen spielerische Behandlung des Stoffes Hand in Hand. Aber in XXXVIII füllt die Kunstform ein ernst gemeinter Inhalt, der, abgesehen von der prachtvoll originellen Einleitung, nur ein Thema betrifft: das Treiben der *garssos*, die sich durch „Frauendienst“ eigener Sorte im Winter (wenns den Soudadiers schlecht geht) das Plätzchen am warmem Herde sichern; die Ausführung ist hier ebenso eigenartig wie in der Einleitung. Die Schlußstrophe (deren letzte Verse ich nicht verstehe) betont, wieder mit vollem Ernste, daß der Dichter im Dienste von Joi seine Lieder singt. Ob man die *bon' escola que Joy quer assomover* zur Eblo-Schule in irgend ein Verhältnis bringen darf, ist schwer zu entscheiden. Jedenfalls ist dieses Lied, ohne inhaltlich besonders aufschlußreich zu sein, eins der schönsten und eigenartigsten des Dichters.

In die späte Periode gehört XXI. wegen der Anspielung auf einen Krieg im Heiligen Lande; auch die Form, eine Variation der Vagantenstrophe, deutet in die Spätzeit. — „Froh bin ich über die Frühlingsmusik im Tierreich (1—2). — Die dumme Kreatur ist mit ihrer Liebe auf dem richtigen Wege, wir dagegen lügen und straucheln (3). — Der scharfzüngige Fuchs treibt mit Lug und Trug durch heimliche Einflüsterungen sein Handwerk; deshalb finde ich nirgends mehr eine Liebe ohne Fehl und Schwanken (4). — Joven wird böseartig und zynisch, und Donar geht ein; jeder mann weiß, daß Valor wankt und Malvestat bei den Frauen, alt und jung, vorherrscht (5). — Schlimmer als Betrug ist Liebe, die nörgelt; sie mißhandelt ihre Opfer (6). — Die sündige Christenheit sollte ihre Sünden im Jordan abwaschen! (7).“ — Einzelne Unklarheiten stecken noch in den beiden letzten Strophen; in Str. 6 möchte man *guespilha* (Reimwort!) mit „debattiert“ übersetzen. Das wäre ein Angriff auf die theoretisch-spitzfindige Behandlung der Liebe durch die Trobadors (vgl. Str. 4), die das natürliche

Wesen der Liebe (vgl. Str. 3) verfälschen. Bemerkenswert ist, daß in diesem hübschen Liede die Polemik M.s großzügiger, aber auch flacher geworden ist; gerügte Dinge und Personen sind mehr skizziert als gemalt und nur dem Kenner der sonstigen Rügelyrik des Dichters klar erfaßbar. Anscheinend es handelt sich um eine Stilübung, welche die neue, später so beliebte Vagantenstrophe in die prov. Lyrik einführen sollte; dieser Zweck, aber auch der Aufbau und die liebevoll-artistisch ausgeführte Natureinleitung erinnert an das soeben über XXXVIII Gesagte.

In seinem Gap (XVI) hatte Marcabru auf seine hundertfachen Künste im Fechten hingewiesen. Das schwierigste seiner Lieder, Nr. II, dessen Form uns oben (S. 28) einige Rätsel aufgab, enthüllt uns eine neue Kampfart: den scharf geführten Stich auf einen Gegner, den wir nicht genau erkennen, da ihn der Dichter in einem Halbdunkel von saftigen, aber geheimnisvollen Anspielungen versteckt, die zwar den Zeitgenossen klar sein mochten, uns aber vor Schwierigkeiten stellen. Verschlimmert wird die Unklarheit durch die schlechte Überlieferung in nur einer Hs.; nicht nur der Sinn, sondern sogar die Form (s. oben) hat dadurch stark gelitten, und die von mehreren Seiten unternommenen Versuche, die Form zu bessern, brachten in den Sinn neue Unklarheit.

So muß ich für die folgende Paraphrase, die ich nur mit Bedenken formuliere, um ganz besondere Nachsicht des Lesers bitten; sie ist unerlässlich, soll nicht die nachfolgende Erläuterung zu sehr im Blauen schwimmen; einzelne Stellen, die mir ganz unverständlich sind, wurden (obgleich vielleicht wichtig) fortgelassen. — „Freude bringt mir die süße Frühlingsluft und das bunte Sprießen der Natur (1). — Lieb ist mir im Schatten des Waldes das lustige Treiben der Vöglein und ihr Liebesgezwitscher (2). — Ein übler Duft („wie von geschälten Baumrinden“) trübt die Süße: die *guasta-pa* sind lieb Kind in den Schlössern; sie wehren jedem den Zutritt zu den Frauen, außer dem Schloßherrn (3). — Wenn die Eifersüchtigen sich in Sicherheit wähnen und die Gardadors ihren Genuß haben, so paßt der Refrain nicht zur Melodie (so ist die Sache ungereimt); denn sie (die Gilos) gehen in der Helle und sind doch blind, und wer Lust hat (von den Gardadors) holt sich Liebesgenuß kannenweise (4). — Marcabru kennt seine Leute, ihre Ausflüchte helfen ihnen nichts: die Gilos bringen mit ihrem fröhlichen Getue unsere Frauen in Gefahr (5). — Aber ich glaube, daß ihre Geschenke an die Besoldeten (die *guasta-pa*, *gardadors*) unangebracht sind (?); letztere können, wie Hunde immer hündisch sind, von

ihrer Natur nicht herunter; sie blasen das Feuer (der geschlechtlichen Lust) an (6). — Denn bei ihnen hilft kein Schlüssel und Verschuß: sie gelangen an das Verborgenste, an die erste Frucht und die zweite. Der Gipfel ihrer Schlechtigkeit aber besteht darin, daß sie uns nein statt ja sagen lassen (a). — Der Gilos ist, falls nicht impotent, ein Hurenbock (8).“

Die beiden ersten Strophen sind klar; die zweite leitet mit dem Lobe der anhänglichen Liebe der Vogelpaare zum Thema über. Dieses betrifft zwei Gattungen von Leuten, deren enge Verbindung im Leben sich in dem Gedichte durch ihre enge (teils zur Unklarheit führende) syntaktische Verbindung widerspiegelt: 1) die dem galanten Minnebetrieb (*foudat*) ergebene Herren, die fremden Frauen nach jagen, die eigenen aber eifersüchtig (*Gilos*) bewachen lassen, allerdings mit geringen Erfolg; 2) die von den Gilos besoldeten *guasta-pa*, die den Soudadiers ihren Erwerb schmälern („das Brot verderben“); sie sollen auf die Frauen aufpassen, vergelten aber das Vertrauen der Herren durch Unzucht mit ihren Frauen und Töchtern. Als Auditorium ist eine Versammlung von Rittern zu denken, mit denen sich Marcabru frei dichterisch durch „*nostras molhers*“ identifiziert. Das Eigene dieses Liedes besteht in der Ersetzung der Abstraktionen und theoretischen Erörterungen durch handgreifliche, einem nicht literarisch gebildeten Publikum ohne weiteres verständliche Bezeichnungen der Dinge und Richtungen. Diese Realistik bringt einige neue Züge über die Gegner, die *guasta-pa*, deren Tätigkeit als „Herdbläser“ (vgl. XXXV, 47) hier ins Symbolische umgebogen wird. Sie fungieren hier, und das ist auffallend, auch als Frauenwächter. Eine solche Rolle kann nicht Leuten anvertraut sein, die sich im Schlosse nur vorübergehend aufhalten, wie die Trobadors, die sich durch Schmeichelei (der Ausdruck *lauzengier* fehlt in II) und andere Künste ab und zu einen Winteraufenthalt sicherten. Es müssen Leute sein, die das Vertrauen der Herren genießen und auch keine ganz untergeordnete Rolle spielen, — denn dann hätte sich der Kampf nicht recht gelohnt. — Dürfte man an die Hauskleriker denken, die an den Höfen außer ihren geistlichen Obliegenheiten noch andere Aufgaben, wie die eines Schreibers, Vorlesers, Hauslehrers, vielleicht auch Hausdichters, erfüllten? Sie mochten den Wandersängern bei dem (bekannten) starken Gegensatze, der zwischen Klerus und Jongleurs bestand, und vielleicht im besonderen durch gelegentliche Verdienstschädigungen recht verhaßt sein. Marcabru als geübter Fechter dreht den Spieß um und wirft ihnen das vor, wovor sie die Frauen „behüten“ wollen: Unsittlichkeit

mit Frauen und Verführung der Mädchen. Denn auf Letzteres bezieht sich die Stelle:

Qu'entr'els non a clau ni meia
 Qu'els non aion del plus preon
 E del frug lo prim e'l segon.

Das erinnert an Lateinisches; denn „das erste der Frucht“ ist wohl identisch mit den *primitiae Veneris*, die in der mlat. Literatur eine Rolle spielen. Einige lat. Dichter machten sich einen besonderen Genuß daraus, mit der *virginitas* und deren Beseitigung in Erlebnisgedichten zu spielen, die künstlerisch zum Teil eine hohe Vollkommenheit zeigen. Das älteste dieser Gedichte, das ich vor Jahren zuerst edierte (*Speculum* V, S. 431), wurde zu Lebzeiten Marcabrus niedergeschrieben und war ihm vielleicht bekannt (wie andere Stücke der gleichen Quelle); zur Illustration sei es hier abgedruckt.

- | | | | |
|--------|--|----|--|
| I. a) | Ex unguo primo teneram
Nutrieram,
Ut te, Lice,
Prima vice
Etatem circa puberem
Exigerem
Et caperem
Primicias pudoris. | b) | Fovisti viros gremio
Propicio,
Iamiam vivis
Cum lascivis:
Septennis aduc fueras:
Te reseras
Ad miseram
Illecebras Amoris. |
| II. a) | Me meo memini
Scripsisse legem inguini:
Pro foribus astaret
Nec molestum virgini
Profundius intraret. | b) | Audax virguncula
Maiora multo iacula
Suscipere decrevit:
Votum licet parvula
Famineum explevit. |
| III. | Pubertatem
Dum stultior
Lice,
Lice, sexu ducta femineo
Doleo, doleo, doleo, doleo, doleo! | | per etatem
operior,
Lice,
Virum viro nosti, — et doleo! |

Eine so zynische, fast dekadente Poesie ist in dem einfachen Mittelalter eigentlich recht auffallend, und ich versuchte in meiner Erstausgabe, sie durch einen Hinweis auf Ovid und lüsterne Wunschträume erklärlich zu machen. Wenn man jedoch an Abaelard und Heloise¹⁾ denkt, — der Lehrer verführte die Schülerin, und das Verhältnis ging vom Geistigen aus, — so könnte man den Hintergrund zu obigem Gedicht und auch zu unserer Marcabru-Stelle in realen Dingen suchen.

Leute, die so zynisch von Liebesdingen redeten, mußten bei gerad und anständig denkenden Naturen wie Marcabru Abscheu und stärkste Opposition erwecken; es wäre durchaus plausibel und

1) Vgl. jetzt Schmeidler in *Zts. f. Kirchengesch.* 54 (1935) über den Briefwechsel Abaelard-Heloise als literarische Fiktion Abaelards (Hinweis von Prof. Schröder); ich bleibe von seiner Echtheit überzeugt.

würde einige Unklarheiten aus dem Wege räumen, wenn man auch andere Teile der Marcabruschen Kampfpoesie zu solcher Lateindichtung in Beziehung bringen könnte. Der Gedanke mag kühn erscheinen und sei vorläufig nur zur Diskussion gestellt; wer ihn ablehnt, wird mit Recht auf die noch dünne literarische und soziologische Fundierung auf der lateinischen Seite hinweisen.

Das oben abgedruckte Lied steht in der von musikalischen Interessen inspirierten Sammlung von St. Martial-Conductus Paris BN lat. 3719 an zwei Stellen: fragmentarisch fol. 23, in einer Schrift des frühen 12. Jhs., und fol. 37 mit Typen und Neumen viel jüngerer Zeit. In derselben (jungen) Lage stehen auch (fol. 40 und 42) die beiden oben erwähnten weltlichen Lieder „Ecce letantur omnia“ und „De ramis cadunt folia“¹⁾; ein weiteres Liebeslied dieses Faszikels, „De terre gremio“ (fol. 36), steht fragmentarisch ebenfalls in der alten Lage (fol. 23'): wahrscheinlich stammen alle diese Stücke aus dem ersten Drittel des 12. Jahrhunderts. — Da das zuletzt angeführte Lied belangreich für einen Vergleich zwischen Lateinischem und Romanischem ist, sei es hier ebenfalls abgedruckt.

I. a)	De terre gremio Rerum prognatio Progreditur Et in partum solvitur Mirifico calore.	b)	Nata recentius Lenis Favonius Sic recreat, Ne flos novus pereat Traicio rigore.
II.	Erbis aduc teneris Eblanditur eteris Temperies; Ridet terre facies Multipli calore.		
III. a)	Erba florem, Flos odorem, Odor floris Ros umoris Generat generat Generat materiam.	b)	Sementivam Redivivam Reddunt culta Frugum multa Et promittunt copiam.
IV. a)	Fronde sub arborea Filomena, Terea Dum meminit, Non desinit (Sic imperat natura Natura), Recenter conqueri De veteri Iactura.	b)	Mens effertur letior, Oblectatur gravior, Dum iaceo Gramineo Sub arbore frondosa Froncosa Riparum margine Cum virgine Formosa.
V. a)	Vere suo Adolescens mutuo Respondeat amori.	b)	Creber erit Nec defessus cesserit Venerio labori.
VI. a)	Veneris In asperis Castris nolo militem,	b)	Rideo, Dum video Virum longi temporis,

1) S. oben S. 21 und 23.

Qui iuvente limitem
Transierit,
Perdiderit
Calorem.

Qui ad annos Nestoris
Ingreditur
Et sequitur
Amorem.

Das Lied steht in 3719 unmittelbar vor „Ex ungue“; die Melodien, auf eingeritzten Systemen von vier Linien, sind reich melisniert, im Gegensatz zu den einfachen Weisen der kirchlichen Sequenzen. Über den melodischen Bau gibt meine Druckanordnung Auskunft; II ist melodisch selbständig, also nicht als I° aufzufassen. — Interessant ist in VI die Fortweisung der Alten vom Liebesspiele: auch eine Art Joven-Motiv, wenn auch andern Inhalts als bei den Troubadours. Auffallend ist die Ausdehnung des Naturmotivs; von einer „Einleitung“ kann man hier kaum noch sprechen.

Noch näher an den Virgines-Komplex führt uns ein anderes Liebeslied des alten Faszikels von 3719, *Jove cum Mercurio* (fol. 28'); es ist in den Carmina Burana mit einem andern, wohl älteren Liede verschmolzen, das dort *Ludo cum Cecilia* beginnt, in der besseren Florentiner Fassung, die W. Meyer in der Festschrift für Pio Rajna (1911) druckte, jedoch *Amor habet superos*. Der Anfang besingt die Macht der Liebe; eine andere Strophe preist die jungfräuliche, harmlose Liebe und tadelt anders geartete Erotik in einer Weise, die an Marcabru erinnert:

	Ludo cum virginibus,	horreo corruptas,
	Et cum meretricibus	simul odi nuptas,
	Nam in istis talibus	turpis est voluptas.
(Refrain)	Amoris solamine	virgino cum virgine,
	Aro non in semine,	pecco sine crimine.

Der Dichter betret eine junge Cecilia und nimmt eine Art Gardador-Stellung in Anspruch:

Ludo cum Cecilia:	nihil timeatis!
Sum quasi custodia	fragilis etatis,
Ne marcescant lilia	sue castitatis.

Die Freiheiten, die er sich in dieser Stellung hernimmt (*presens volo tangere, tandem osculari*) und erst recht seine Zukunftsabsichten (*uvam sino crescere, donec sit matura*) passen allerdings wenig zu dieser Rolle; und hieran knüpfte der Zudichter des Buranus, der seinen Freunden in einem Tafelliede (*gaudeat hec cena!*) den zu erwartenden Ausgang des „Schutzes“ vorsang, mit genauer Angabe des Datums.

Die Brücken, die von den hier sichtbaren Komplexen zur Troubadourlyrik hinüberführen, betreffen zwei Dinge: 1) die Rolle, die gelegentlich Kleriker in vornehmen Familien als Schützer oder Verführer der Frauen, vielleicht auch als Gegner der fahrenden Sänger (vgl. Marcabru) spielen mochten; 2) die deutliche Hervor-

hebung der Liebe zwischen Jugendlichen. — Dem ersten Punkte möchte ich keine besondere Bedeutung beilegen; allerdings illustriert er den Kampf zwischen *clericus* und *miles*, der anderweitig in der lat. Lyrik (aber auch bei Wilhelm) auf dem Gebiete der Liebestheorie und -praxis erkennbar ist. Größeres Interesse verdient das Motiv *virgino cum virgine*, das (ohne oder mit grobsexueller Betonung) einerseits zum Joi-Joven, vielleicht sogar zur Amor Fina Marcabrus, anderseits zur jugendbetonten Erotik der Scholarenpoesie hinführt. Man könnte sogar, auf diesem Wege weiter schreitend, eine Parallele zwischen der Soudadiers-Poesie und der Vagantendichtung überhaupt zu ermitteln suchen, ein Gedanke, der vorläufig nur zur Diskussion gestellt sei.

Kehren wir zu Marcabru zurück! Unter den Vorwürfen, die er in II gegen seine Widersacher (mögen es nun Hauskleriker oder Trobadors sein) erhebt, verdient noch Beachtung:

Cist fan la malvestat rebon,
Quan nos fan donar non per oc.

Faßt man *nos* als Dativ auf, so heißt es: die Gegner verursachen, daß man den Sängern Nein statt Ja antwortet, d. h. ihnen nichts schenkt: eine einfache und plausible Erklärung. Ist jedoch *nos* Akkusativ, so wäre der Sinn: „sie veranlassen uns, Nein statt Ja zu sagen“, d. h. zu lügen aus Zwang: ein Verbrechen am Geiste, das allerdings noch eher die starke Bezeichnung eines „Gipfelpunktes der Schlechtigkeit“ verdienen würde. Die Folgerung wäre: unter äußerem Druck mußte der Sänger gelegentlich Stücke vortragen, sogar verfassen, die seiner inneren Überzeugung nicht entsprachen; das mochte Manchen gleichgültig sein (vgl. die Diskrepanzen bei Cercamon), mußte aber einen Wahrheitsfanatiker wie Marcabru aufs Äußerste erbittern. In seinem Schaffen ist, falls wir die positive Richtung in die Spätzeit versetzen, jedenfalls nichts von charakterlosem Schwanken zu bemerken.

Übersicht über die Lieder Marcabrus.

Die folgende Übersicht enthält 1) die Nummer des Liedes nach Dejeanne (und Bartsch), 2) die erste Zeile, 3) Angabe der Seite dieser Abhandlung, wo die Fragen der Form besprochen werden, 4) desgleichen die betr. Seite der Behandlung des Inhalts.

- I. A la fontana del vergier. — 13 — 58.
- II. A l'alena del vent doussa. — 28 (34) — 106.
- III. Al departir del brau tempier. — 32 — 64.
- IV. Al prim comens de l'ivernaill. — 34 — 97.
- V. Al son deviat, chantaire. — 33 — 85.
- VI. Amics Marchabrun, car digam. — 16 — 60.
- VII. Ans que'l terminis verdei. — 20 — 100.
- VIII. Assatz m'es bel del temps essuig. — 22 — 84.
- IX. Aujatz de chan com enans' e meillura. — 16 — 94.
- *X. Ist nicht von Marcabru; vgl. Dejeanne, S. 42.
- XI. Bel m'es quan la rana chanta. — 32 — 98.
- *XII. Ist nicht von Marcabru; vgl. Dejeanne, S. 48.
- XII^a. Bel m'es can s'esclarzis l'onda. — 34 — 102 (wohl unecht).
- XIII. Bel m'es quan son li fruich madur, — 32 — 74.
- XIV. Contra l'ivern que s'enansa. — 33 (93) — 93.
- XV. Cortesamen vuoill comenssar. — 13 — 72.
- XVI. D'aisso laus Dieu. — 13 — 70.
- XVII. Dirai vos en mon lati. — 23 — 82.
- XVIII. Dirai vos senes duptansa. — 18 — 69.
- XIX. Doas cuidas ai, compaignier. — 14 — 66.
- XX/XX^a. Tot a estru (Seigner n'Audric). — 13 — 59.
- XXI. Bel m'es quan la fuelh' ufana. — 17 — 105.
- XXII. Empereaire, per mi mezeis. — 12 — 75.
- XXIII. Empereaire, per vostre prez. — 16 — 75.
- XXIV. En abriu s'esclair'o'il riu contra'l Pascor. — 14 — 101.
- XXV. Estornel, cueill ta volada. }
- XXVI. Ges l'estornels non s'oblida. } — 14 — 62.

- *XXVII. Ist nicht von Marcabru; vgl. Dejeanne, S. 130.
XXVIII. Lanquan fuelhon li boscatge. — 32 — 92.
XXIX. L'autrier a l'issida d'abriu. — 21 — 59.
XXX. L'autrier jost' una sebissa. — 13 — 59.
XXXI. L'iverns vai e'il temps s'aizina. — 32 — 89.
XXXII. Lo vers comenssa. — 17 — 79.
XXXIII. Lo vers comens quan vei del fau. — 23 — 87.
XXXIV. Hueymais dey esser alegrans. — 32 — 103.
XXXV. Pax, in nomine Domini. — 34 — 63.
XXXVI. Per l'aura freida que guida. — 32 — 76.
XXXVII. Per savi'l tenc ses doptanssa. — 33 — 90.
XXXVIII. Pois la fuoilla revirola. — 32 — 104.
XXXIX. Pois l'inverns d'ogan es anatz. — 32 — 95.
XL. Pus mos coratges s'es clarzitz. — 32 — 73.
XLI. Pus s'enfulleysson li verjan. — 13 — 80.
XLII. Quan l'aura doussana bufa. — 33 — 81.
*XLIII = XX^a.
XLIV. Soudadiers per cui es joven — 33 — 64.
-

Alphabetisches Register

(für beide Teile der Abhandlung).

- Abaelard I 11 13 25 26 37 49 50 60
77 83 106 109 111 116 146 179; II
16 39 51 108.
Adam von St. Victor I 103; II 13 25
27.
Adam de la Hale II 31.
Adan de la Bassée I 189.
Additamenta I 105.
Adler G., I 36.
Aélis I 60.
Aiglina II 89.
Aigentine I 62.
Airas Nunes I 131.
Ajuda I 185.
Akrosticha I 43 147 148 153.
Alanus von Lille I 28.
Alba I 56 126; II 19.
Alba bilinguis I 56.
Albertus Parisiensis I 16.
Aldric II 13 59 71 90.
Alegret II 42 99.
Alexander Neckam I 37.
Alexandriner (Vers) I 37.
Alfons, Kaiser II 12 16 72 75 100.
Alfons II. König von Aragonien I 148.
Alfons X., König von Kastilien I 126
130 131 133 135; II 22 23.
Almoraviden II 12.
Amar (niedere Liebe) II 47 88 89 92.
Amauri de Craon I 120.
Analecta hymnica I 10 (u. oft).
Andrieu I 148 170.
Andrieu Contredit I 151 152.
Andrieu de Paris I 152.
Anglés H., I 45 91 130 181—184.
Ankündigungsvers I 110.
Appel K., I 29 100 145 176; II 3 6 11 36
39 62 63 71 84 87 94.
Arabische Theorie I 2.
Archaische Sequenz I 75 182.
Aribo II 10.
Arnaut Daniel I 157 185.
Artistik (bei Marcabru) II 93.
Arundelsammlung I 30 37 42 70 72
87 116 146 147 186; II 66.
Asinus I 122 183.
Aubin de Sézanne I 100.
Aubry P., I 63 171 172 175 176.
Aude I 62.
Audefrois le Bastart I 40 63 64 150.
Aye I 62.
Bakelfeste II 43 96.
Bakellieder I 28 43 56 70 91 121 122
181; II 19 66 68.
balada I 126.
balai II 60 90.
Ballade I 114 119.
ballete I 119.
Barbieri F. A., I 133.
Baseler Kleriker (Liedersammler) I 159.
Baxter J. H., I 7.
Beatris I 64.
Beatritz de Dia I 116 143 145.
Beauvais I 179 180.
Beck J.-B., I 169—177.
Becker Ph. A., I 79.
Bédier J., I 169 171 173 174 177; II
63.
Benedicamustropus I 69 89 121.
Berenguier de Palazol I 145.
Bernart Errisa I 156.
Bernart Marti I 144; II 18 24 26 35 38.
Bernart von Ventadorn I 12 29 38 39
41 50 100 144 148 161 180; II 18 21
25 26 30 38 86.
Bertran de Born I 49 69 99 160 181;
II 26 30.
Besseler H., I 56.
Bischoff B., I 186.
Blondel I 27 32 33 36 39 47 99 100
102 153 154.
Bobbio I 135.
Böhmen I 140.
Bonafo II 89.
Brakelmann J., I 170—3 175—7.
Britannici (modi) I 79.
Bücken E., I 56.
Bußlied I 117.
Byzantinische Dichtung I 75 181.
Cabrieira II 103.
Cambridger Sammlung I 84 182; II 51
86.

- Cantator, s. Chantaire.
 Cantigas I 130.
 cantus coronatus I 142; II 7.
 Carmina Burana I 25 41 43 48 55 72
 87 102 136; II 22 65 89 110.
 Carole I 126.
 Catharina (Sa.) I 123 124.
 Catola II 16 60.
 Cecilia II 110.
 Cercamon I 144 157 184; II 2 9 10
 21 25 26 31 33 34 41 45 48 53 97
 101.
 Chabaneau C., I 126.
 chanson de table I 98.
 Chantaire II 49 85.
 Chapelain de Laon I 95.
 Chastelain de Couci I 47 48 63 98.
 Cluny I 75.
 Colart de Boutillier I 98 151—3 170.
 Colin Muset I 49 69 71 92 118.
 Compostela (Offizium von) I 16.
 Comte d'Anjou I 47 120 151.
 Comte de la Marche I 151.
 conductus I 6 22 (u. oft); II 14 (u. oft).
 conductus simplex II 7.
 conduit I 67.
 Conon de Béthune I 95 98 160; II 11.
 cortezia II 13 72.
 Cropa-Fort II 103.
 Cullmann A. I 169.

 Damendialog I 29 151.
 Damentournier I 95.
 dança-balada I 126.
 dansa I 183.
 Dante II 96.
 Débat I 48; s. Tenzzone.
 Dedicatio (ecclesiae) I 125.
 Dejeanne J.-M.-L., II 3 11 102.
 descort I 126.
 Dinaux A., I 170.
 Dionysius (St.) I 123.
 Dobiache-Roidestvinsky O., I 183.
 Dolça I 188.
 Doon I 62.
 Dramen (liturgische) I 109 179.
 Duc de Brabant (Henri) I 136.
 Dulcia Relieira I 188.
 Dyggve Holger Petersen I 169 173 175
 176 180 189.

 Eblo von Ventadorn II 49 55 79.
 Emelot I 65.
 Emmanuel M., I 174.
 Engellant (König von) I 138.
 Enueg I 181; II 45.
 Ernoul le Vieux I 45.
 Eselsoffizium von Sens I 31 43 45 89
 121.
 Esmarit de Craon I 120.
 Estampida I 95 126.

 Eugenius von Toledo I 54.
 Eulalialied I 76.
 Eusebius Bruno II 16.

 Fath F., I 169 174 175.
 Fauvel II 65.
 Fauvelroman I 33 153.
 Fina Amor II 47 73 (u. oft).
 Flacius Illyricus I 37 48.
 Folquet de Marseilla II 26.
 Formentypen I 3.
 Franz A., II 3 11.
 Frauenklage II 58.
 Frauenlied I 36 66 118 137; II 77.
 Frauenlied portugiesisches I 15 36 118
 131 133.
 Friedrich von Hûsen I 39 185.
 Frühlingskönigin I 115.

 Gace Brulé I 27 29 32 33 36 40 45 48
 57 71 72 92 99 100 149 150 152—4.
 Gaidifer d'Avion I 152.
 gap II 70.
 gardadors II 44 48 51 59.
 Garin I 64.
 Gascogne II 98.
 Gattungen des prov. Liedes II 42 ff.
 Gautier de Brégy I 85.
 Gautier de Coinci I 11 24 29 32 35 39
 40 43 159 185.
 Gautier de Dargies I 49 101 151 159
 176 185 189; II 18.
 Gautier d'Espinaus I 27 50 98 99 101
 146 152 180.
 Gennrich Fr., I 9 22 30 39 63 71 91
 92 97 100 101 107 108 114 119—121
 123 134 143 160 163 169—175 177;
 II 35.
 Geoffroi de Barale I 32.
 Gille de Maisons I 47 172.
 Gille de Beaumont I 47.
 Gille le Vinier I 159.
 Gimel II 50.
 Gironda II 102.
 Gleichnisse II 96.
 Goliath I 183.
 Gontier de Soignies I 27—9 32—5 46
 50 65 71 100.
 Geoffroi, duc de Bretagne I 38.
 Gottfried von Breteuil I 88.
 Gottschalk von Orbais I 4.
 Gougaud L., I 127.
 Gröber G., I 99.
 Gui (cuens) I 63 65.
 Guibert de Kaukesel I 119.
 Guido von Arezzo II 10.
 Guido von Bazoches I 39 48 122 146;
 II 19.
 Guilhalmi II 11 56 97.
 Guillaume de Doie (Roman) I 27 58
 61 104 105 108.

- Guillaume de Machaut I 103 123 168.
 Guillaume le Vinier I 118—9.
 Guillem de Berguedan I 11.
 Guiot de Dijon I 31.
 Guiot de Provins I 185.
 Guiraut Bornelh I 57 157; II 34.
 Guiraut Riquier I 143 150.
 Guy de Sailly I 180.

 Handschin J., I 14 16 75 86 140; II 35.
 Hauskleriker II 107.
 Heinrich VI. (Kaiser) I 185.
 Heinrich d. Freigebige v. d. Champagne
 I 87.
 Helier I 60.
 Heloise I 60; II 108.
 Henri Amion I 48.
 Hilaire (St.) II 87.
 Hilarius (Abaelardschüler) I 41 55 146
 179.
 Hildebert de Lavardin II 16.
 Hilka I 43 102.
 Historische Lieder I 11 149.
 Hoffmann Angelika, I 172.
 Hoheliedparaphrase (altfr.) I 15.
 Horaz II 45.
 Hue chastelain d'Arras I 63.
 Hue d'Oisy I 95; II 11.
 Hue de St. Quentin I 149 176.
 Huet G., I 171—7 189.
 Hugues de Brégy I 12 48.
 Hymnus I 13; II 32.

 Imitation II 36.
 Innocenz III. (Papst) I 100 154.
 Instrumentalmusik I 181.
 Irland I 33.
 Irren (Lied vom) II 70.

 Jacques d'Amiens I 45.
 Jacques de Cysoing I 32 101.
 Jakobsoffizium, s. Compostela.
 Järnström I 174.
 Järnström-Långfors I 172 175 177.
 Jaufre Rudel I 144 145 148; II 2 13
 22 31 33 34 36 39 45 56 72.
 Jeanroy A., I 1 56 159 173—4; II 3 6
 11 50 53 56.
 Jeanroy-Brandin-Aubry I 169.
 Jeanroy-Långfors I 170 172 174 176.
 Jeanroy (Mélanges) I 170.
 Jehan d'Auxerre I 50.
 Jehan Bodel I 189.
 Jehan comte de Braine I 117.
 Jehan Erart I 96 151 174.
 Jehan d'Esquiri I 47 92.
 Jehan de Nuevile I 47 171.
 Jerusalem I 88.
 Joam Zorro I 131.
 joc d'amor II 46.
 joc partit II 50.

 Jocelin de Bruges I 185.
 Johann von Brabant (Herzog) I 135.
 Johann Cotton II 10.
 Johannes de Grocheo I 105 142.
 Johannes Hus I 141.
 joi II 76 (u. oft).
 Jongleur II 9 41.
 Jongleurlieder I 11 43 50 92 119; II
 13 46.
 joven II 65 77 111.

 Kaiserin (Gemahlin Alfons') II 75.
 Kanzler von Paris I 31 33—5 37 38 85
 86 100 153; II 24.
 Kanzone, s. Strophen.
 Karolingische Dichtung I 5 10 24 26
 33 53 55 80.
 katalanische Lyrik I 126.
 Khorassan II 17.
 Klagelied I 119; s. Planctus.
 Kleie: Korn, s. balai.
 Kleriker oder Ritter? II 51.
 Klerus II 11 107.
 König von Aragonien I 148.
 Kontrafaktur in Kanzonen I 147; II 39.
 Kreuzzuglied I 6 22 27 30 35 36 70
 98 91 153; II 13 43 63 75 105.

 Lai I 61 83 84 86 90.
 Lai d'Aristote I 63 172.
 Laisse I 59.
 Långfors A., I 24 169—76 189.
 Lapa R., I 164.
 largeza II 44 67 u. oft.
 Largeza-Lieder Marcabrus II 94 ff.
 laudi I 134; II 22.
 lauzengiers II 48 54 55 (u. oft).
 leccatores II 44.
 Leitrim in Strophenlais I 90 91.
 leixa-pren I 15 131.
 Le Puy II 19; Prosar von Le P. I 89.
 Lerida II 62.
 Leroux de Lincy I 11 46.
 Lewent K., II 3 28 61 84 85 90 103.
 Libre vermell I 127.
 Liebesdialog II 57.
 Liebeslied (Ursprung) II 46; theoreti-
 sches L.: II 47.
 Liebe zur fernen Dame II 5 47.
 Limoges I 5; II 37.
 Lindelöf-Wallensköld I 171 172.
 di Lollis C., I 174.
 Lotharius, s. Innocenz.
 Ludwig Fr., I 34 36 37 63 85 86 90 95
 110 134 172; II 2.
 Lüttich (Bischof von) I 62.
 Lyce II 108.

 Mahieu li Juif I 32.
 Marbod von Rennes II 16.

- Marcabru I 11 23 41 50 71 100 107 115
 125 144 157; II passim.
 Marcoat II 26 42.
 Margarita II 69.
 Margot I 43.
 maritz II 77 u. oft.
 Markiol (Lai) I 86.
 Marseille I 117.
 St. Martial, Kloster in Limoges, I 5;
 II 37 69.
 St. Martial-Conductus I 3 5 22 26 27
 30 33 53 54 56 72 81 100 106 u. ö.;
 II 8 9 21 23 109.
 Martim Codax I 133.
 Masso Torrents J., I 11 126.
 Maurice de Craon I 49.
 Maus F. W., I 11 33.
 misura II 13 u. oft.
 Metcke A., I 177.
 Meyer P., I 189.
 Meyer aus Speyer W., I 10 20 33 37
 38 42 48 72 86 111; II 8 110.
 Minnemoral II 50.
 modi (Melodientitel) I 77.
 Modus Carelmanninc I 75.
 Moissac (Hymnar von) I 5 56 77 143.
 Mönch von Montaudon I 181 182; II
 15 18 20 24 26 30 38.
 Mone E. J., II 35.
 Monnet I 27.
 Moniot d'Arras I 28 31 46 97 102 151
 159.
 Moniot de Paris I 33 50 92 101 139;
 II 26.
 Monpeslier II 52.
 Montserrat I 127 139.
 Moosburg I 139.
 Moosburger Graduale I 88.
 mozarabische Dichtung I 36 53.
 Musen (die neun) I 79.
 musikalischer Bau I 3 51; II 35.
 Musikinstrumente I 80.

 Nachtigall-Lieder II 14 62.
 Namensnennung des Autors am Lied-
 ende II 50.
 Naturbegrüßung am Liedanfange II 45.
 Nevers I 75.
 Neujahrslied I 25 30.
 Nicolaus St., I 124—5.
 Niol II 50.
 Nissen El., I 169 173.
 Noack Fr., I 169 174.
 Notre Dame-Conductus I 7 27 30 31
 34 37 58 86 90 95 96 100 147; II 39
 40.
 Nunes J., I 131.

 Odo I 5.
 Officium asinorum, s. Eselsoffizium.
 Offiziumstropen II 9.

 Oriolant I 60.
 Orsaut II 98.
 Osterspiel von Tours I 55.
 Ot de Moncada I 11.
 Otto IV. (Kaiser) I 153.
 Otto von Botenlouben I 85.
 Ovid II 47.

 Paraphonista II 86.
 Parodie I 120; II 2 49 51 62 71 80 92
 102.
 Passionslied (altfr.) I 23.
 Pastorelle II 13 58 59.
 Pedro Eanez Solaz I 133.
 Peire d'Alvernha I 180; II 14 17 19
 30 34 38 62.
 Peire Raimon de Tolosa I 43.
 Peire Rogier II 19 26 38.
 Peire de Valeria II 45.
 Peire Vidal I 143 182.
 Peirol I 41 96 149 160 184.
 Pero da Ponte I 131.
 Perotinus I 38.
 Perrin d'Angecourt I 101.
 Petrus I 5.
 Petrus Damiani I 4 182.
 Philippe de Grève, s. Kanzler von Paris.
 Phelipe de Nanteuil I 101.
 Pierre le Borgne I 152.
 Pierre de Corbie I 29 32 50 100.
 Pierekin de la Coupele I 36.
 Pierre de Molaines I 29 48.
 Pitra (Kardinal) I 74.
 Planctus I 75 87 88 181 183 187; II 11
 42 55 64.
 planh, s. Planctus.
 plazer II 44.
 Poitevinischer Zyklus II 22 23 87 98.
 Poitou II 87 95 98.
 Pons de Capdeuil I 148.
 Pope I., I 133.
 preces (mozarabische) I 20 53 111 132.
 Primas von Orléans II 62.
 primitive Rügelieder M.s II 100 ff.
 proeza II 98 u. oft.
 prohemium I 182.
 Prophetenspiel I 179.
 Prozessionslied I 113.
 pui II 18.
 putas II 64.

 Quellen der lat. Strophengeschichte I 5.

 Raimbaut von Orange II 18 19 26 34
 38.
 Raimbaut de Vaqueiras I 95.
 Raimon Berenguer IV (von Aragonien)
 I 184 188.
 Raimon Berenguer IV. (v. d. Provence)
 I 188.
 Raoul de Beauvais I 34 92 101 117.

- Raimon de Miraval I 97.
 Raoul de Ferrières I 63 153.
 Raoul de Soissons I 49 99 101.
 Raynaud G. I 176.
 Raynaut I 63.
 Reginald von Canterbury I 26.
 regret I 42 45.
 reife Rügelyrik M.s II 84.
 Renaut de Beauvais I 173.
 Renaut de Sablé I 98.
 Resignationslied M.s II 79 ff.
 responsorium (= Refrain) I 105.
 retronxa I 126.
 Richart II 104.
 Richard Löwenherz I 43.
 Richard de Fournival I 34 49 143 152 158.
 Richart de Semilli I 101 118.
 Richaut de Berbezilh II 18.
 Ripoll I 130 135.
 Robert du Chastel I 151.
 Robert li Chièvre I 32 47 101 158.
 Rogeret de Cambrai I 97.
 Romanze: Form s. Strophen; Inhalt I 58; II 67.
 Rotruenge I 34 66 67.
 Rouen I 75.
 Rügelied I 70 153; II 43 54 55 68 76.

 sapphische Strophe I 54.
 Samson-Planctus I 89 116.
 Schisma (um 1130) II 88.
 Schläger G., I 61 63 171 173—6.
 Schmidt R., I 174 176.
 Scholarenpoesie I 121; II 22.
 Schumann O., I 138.
 Selbstanpreisung der Dichter II 46 71.
 senhal II 5 52.
 Sens (Offizium von), S. Eselsoffizium.
 Sequenz I 4 74 102 181; II 8 24.
 Servois S. I 61 170—6.
 Siebert J., I 182.
 Simon Ph., I 176.
 Simon d'Authie II 39.
 sirven II 41.
 sirventés II 42.
 sirventés-dança I 126.
 Solignac I 189.
 son d'amour I 64.
 Sordel I 28 174; II 20.
 sotté chanson II 92.
 soudadier II 2 41 55.
 Soudadiers-Lieder (M.s) II 64 ff.
 Spanke H., I 2—5 10 15 17 22 26 28 31 34 39 45 60 66—7 74—5 86 88 —91 94 97 105 107 116 122 127 130 135 138 139 147 148 170—7 180 182 185 187 189; II 1 35 37 40 68 78 96.
 Sponsus-Drama I 55.
 Stainer J., I 175.
 Starenlieder (M.s) II 62 ff.

 Steffens G., I 171 175 177.
 Stengel E., I 164.
 Streitlied I 29.
 Stronski St., II 6.
 Strophen, — aus zwei gleichen Teilen I 9 179, II 12; Vierzeiler I 22 179, II 16; Reihenstrophe I 26 180 184, II 17; Romanzenstr. I 53 180, II 19; Rondeau I 104, II 21; Kanzone I 142 184, II 28; freie Str. I 156, II 34.
 Strophenlai I 88 89 182.
 Studentenlieder I 55.
 Studentenoffizium, s. Eselsoffizium.
 subjektive Lyrik II 4.
 Sunyol, dom Gregor I 127.

 Tanhäuser I 182.
 Tanz in der Kirche I 109 113 127 139.
 Tenzone II 16 50 56 59.
 Thibaut d'Amiens I 50.
 Thibaut de Blason I 31 32 35 47 98 151; II 40.
 Thibaut König von Navarra I 32 48 73 91 98 99 101 118 120 185; II 30.
 Thomas Becket I 148.
 Tityrus I 91 122.
 Tornada II 22.
 Tournay I 151.
 Totenklage, s. Planctus.
 Toynbee Paget I 176.
 troba II 42 89.
 Trobador II 9 10 41 55.
 tropator I 165; II 9.
 Tropus I 6 10 14 15 18 20 22 27 81 96; II 8.
 Troters I 100.

 Uc de St. Circ I 49.
 Ulrich E., I 169 174 176.
 Umwelt des Dichters II 4.
 Urgel II 103.

 Vagantendichtung I 40; II 111.
 Vagantenzeile I 40; II 105.
 Venantius Fortunatus I 13 26 163.
 Venus I 158.
 vers II 53.
 versus I 19; II 8.
 Vic I 11.
 Vidame de Chartres I 29 36 47 48 97 100.
 Vielart de Corbie I 35; II 30.
 vilana II 58.
 Villon II 4.
 virginitas II 108.
 Vögel (in Liedern) II 45 62.
 Volkstümlichkeit I 15 19 24 33 42 45 46 57 58 60 84 98 117; II 78.
 Vossler K., II 3 28 72.
 Wallensköld A., I 170—6 189.
 Walther von Châtillon I 2 25 28 30 32

- | | |
|---|-------------------------------|
| 34 38 42 69 97 115 122 148 154 185;
II 16 18 35 38. | Wolff H., I 170. |
| Weihnachtslieder I 10 12 14 15 19 25
56 124 152. | Woodward I 129. |
| Werner J., I 49 159. | Worchester I 112. |
| Wiese B., I 171—2 174—5 177. | Ydoine I 65. |
| Wilhelm von Longchamp I 87. | Yolent I 62 63. |
| Wilhelm IX. Graf von Poitou I 3 19
107 138 143; II 2 5 6 14 21 22 25 33
37 38 48 49 93 101. | Ysabillon Coustance I 176. |
| Wilhelm X. von Poitou II 42 55 64 102. | Ysabel I 64 65. |
| Winterfeld Paul von, I 75. | Zagreb (Hs. von) I 170 174—6. |
| Wolf J., I 105. | Zarifopol P., I 171—2. |
| | Zenker R., I 180. |

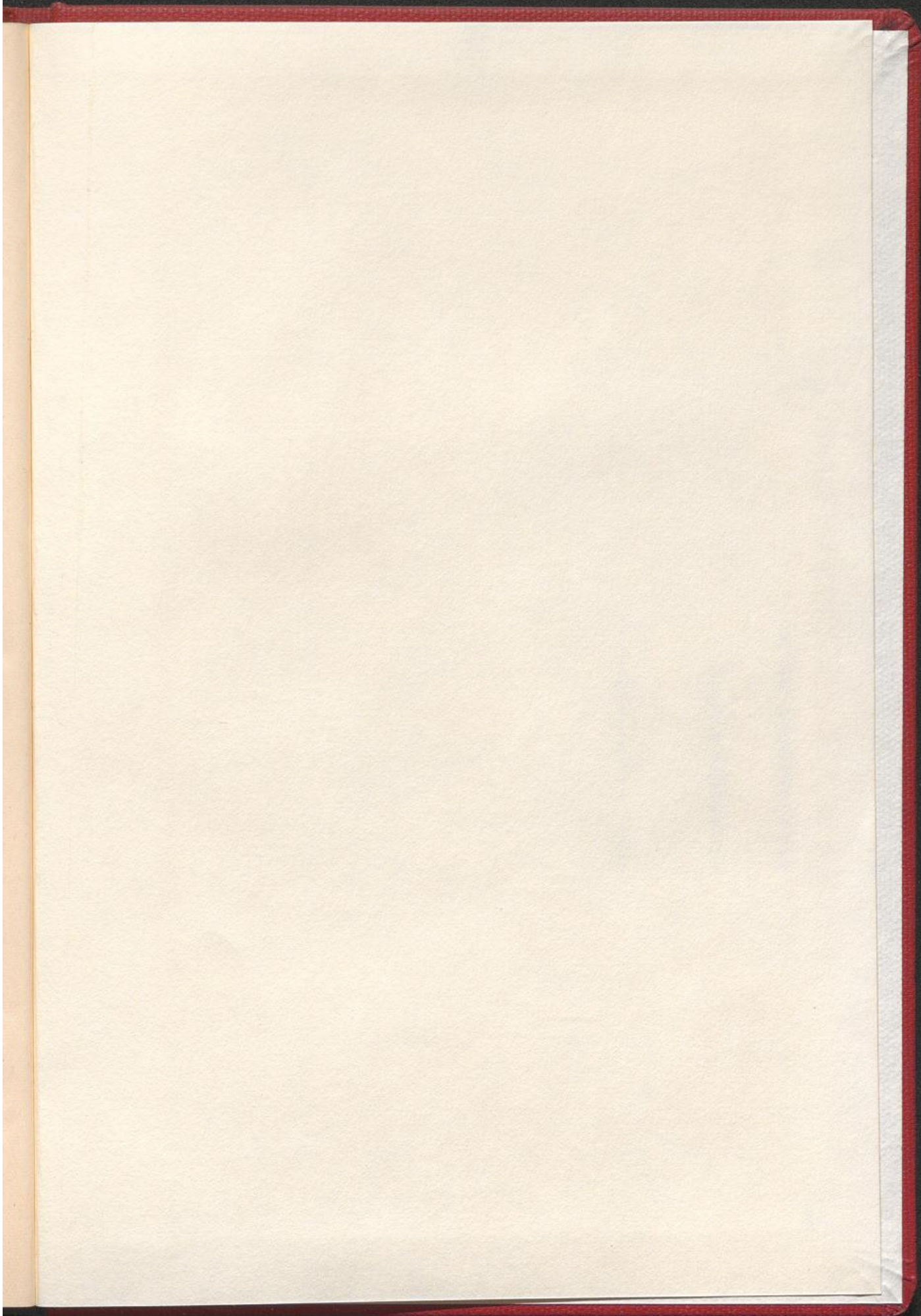
Berichtigungen.

- Band I: S. 28 Z. 13 v. u. lies am Zeilenende EFE (statt EFG); S. 32, Z. 4 v. u.: Rayn. 1295 hat in M. eine Melodie mit dem Bau ABABCDCEFE'G; S. 39 Z. 3/4 lies Friedrich; S. 39 Z. 24 lies Verflechtungen; S. 47 Z. 11 v. u.: mel. Bau von Rayn. 245 ABABCDEF; S. 49 Z. 15 lies mel. ABCD ABCD EF etc.; S. 70: der Strophentyp von *Licet eger* findet sich auch bei Nithart und H. von Veldeke; S. 112 Z. 8 v. u. lies der fünfte Vers; S. 159 Z. 14 v. u. lies Coincy; S. 177 Z. 22 lies Imitiert; S. 185 Z. 10 lies Conductus. — Zu S. 188: Hinsichtlich der Gleichung Dulcia = Gräfin Dolça v. d. Provence bin ich wieder im Zweifel; es dürfte sich doch eher um ein Klerikerliebchen handeln.
- Band II: S. 52 Z. 13 v. u. lies *nueva*. S. 108 Z. 16 v. o. lies *ungue*.
-

Hand II. 2. 10. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

Bibliographie

Hand II. 2. 10. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.



19

PAD: 11AFG1260-3,24

<11+>14518669S1

<14+>249640S4NN494

h

Buchbinderei Steinkuhl
GmbH
Stresemannstraße
2000 Hamburg 50



GHP: 11 AFG1260-3,24

P
11

Akad. der Wiss. (Göttingen) / Philolog. - Histor. Kl. / Abh.

3.F.

24