



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs

Marcabrustudien

Spanke, Hans

Berlin, 1940

II. Der Inhalt der Lieder Marcabrus.

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

	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 entgegenen, 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 Vögles, 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.“ Instruktiv 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 vuelh 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 Tenzzone 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 — M'a 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, Vagantenslieder 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 möchte 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-*Conductus*hs. 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 *Conductus*hs. 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 duplansa*. 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 Dümmeften 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 puosc 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
 Rieç 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 „sangelustig“, 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 echtste 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 *Joculatores*.

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 hereinfallen; der Vorbehalt ver-rät den Lohnsänger, der es mit seinem Publikum nicht durchaus verderben will.

Das Thema der „getäuschten Hoffnungen“ spielte im Gefühls-leben 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 Zusiche-rungen oder eigener Optimismus in ihnen erweckt hatten, arg enttäuscht werden; gelegentlich wurden sie durch leere Verspre-chungen oder Hinweise auf andere Verdienstmöglichkeiten abge-speist; 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 be-ginnenden Winterszeit sollen wir uns ebenso der unwandelbaren Proeza befleißigen, als wenn voller Sommer wäre (1). — Wert-lose 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 Ver-liebten 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 aufge-hoben (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,
Que 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 diene, 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 rau 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 wähen 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 betreibt 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.
