



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs

Marcabrustudien

Spanke, Hans

Berlin, 1940

7. Die Kanzone. Ursprung der Kanzone: Erweiterung eines Vierzeilers - die
Kanzonen der Ältesten.

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

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

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

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

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

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

7. Die Kanzone.

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

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

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

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

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

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

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

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

XLIV: asaaa b₆'c₄ b'c;

Cercamon V: 10 abcb ca;

Peire d'Alvernha XVIII: a7ab7a bbcs;

VIII: a7ab7b c3d7'c7d7';

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

XXII: asbscsb ds'd'eioe;

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

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

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

XXXVII: asabsb c7'bsc7';

Anhang III: asaaa bsc7'c'b;

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

Mönch von Montaudon VI: 8 aabb aab;

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

Aus der Conductuslyrik ist anzuführen:

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

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

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

8 aabb aabaabab, mel. ABAB CD etc.

Aus der Trouvèrelyrik:

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

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

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

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

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

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

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

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

Wäre die Kanzone die Erweiterung einer zweiteiligen Strophe, so hätten die Erfinder die in dieser Strophe so beliebte Reimform aab aab in den Stollengliedern gut benutzen können; doch nur in der Spätzeit (vgl. Maus Nr. 89 ff.) findet sich Derartiges. Freilich schmiedete schon Cercamon eine Kanzone mit dreiteiligen Stollengliedern (Nr. IV): a₄b₄c₈ abc dsdes; aber das ist eine deutliche Ableitung der von Rudel (Nr. IV) benutzten Form 8 abab ccd (mel. ABAB CDB). Die verlängerten Stollenglieder, die später in Deutschland und Italien so beliebt wurden, fanden bei den Troubadours wenig Anklang; eine Form wie a₈b₄c₈ abc

d₄e₆d_e (Grundform a_sb₁₀a_b c₁₀c, nicht belegt) bei Peire d'Alvernha ist eine große Ausnahme. Nebenbei bemerkt: eine Zeitlang zerbrach ich mir den Kopf über den Grund des ausgesprochenen Vorwiegens langer Stollenglieder bei den frühen Sizilianern; die Lösung dürfte sein (ich kann nicht feststellen, ob sie schon jemand fand): da bei ihren Übersetzungen von Troubadourkanzonen die frühesten Dichter textlich mit dem metrischen Raum der Vorbilder nicht auskamen, mußten sie die Stollen verlängern, — was nur durch Vermehrung der Verszahl möglich war.

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

Folgendes sind die Kanzonen Marcabrus:

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

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

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

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

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

XLIV: asaaa b₆'c₄b'c'; an Soudadiers;

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

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

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

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

Cercamon: I: 8 abab cd; durchgereimtes Liebeslied;

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

III: 8 abba ac; durchgereimtes Liebeslied;

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

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

Tenzone:

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

V: 10 abcb ca; durchgereimtes Rügelied.

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

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

IV: 8 abba cd; durchgereimtes Liebeslied;

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

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

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