



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs**

Marcabrustudien

**Spanke, Hans**

**Berlin, 1940**

Die Gattungen: Planctus - Kreuzlied - Rügelied - Plazer, Enueg -  
Frühlingsbegrüßung - Lieder über Frühling, Gesang und Vögel -  
Selbstanpreisung - das Liebesthema - das theoretische Liebeslied - das ...

---

[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 reden<sup>2)</sup>.

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 formelhaft<sup>1)</sup>. 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) Motive<sup>2)</sup>. *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 Gründen<sup>1)</sup>, sondern auch weil sich die Gattung an weite Kreise von Laien richtet.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

erhaltenen Stücken gelegentlich als Einleitung auftritt, aber in der Zeit der Stoffarmut ganze Lieder (kurzen Umfangs) gefüllt haben mag. Dies Thema gehört zu dem umfangreicheren Thema der Selbstanpreisung des Jongleurs, das sicher liedfüllend war, wie aus Liedern Wilhelms und Marcabrus hervorgeht. Man fühlt sich erinnert an Stücke aus dem Mlat. (u. aus andern Literaturen), die ein ähnliches Selbstlob, freilich in verhüllter Form, enthalten: Lieder zum Preis der edlen Musica. — Vom „singenden Vöglein“ ist öfters in mlat. Gedichten die Rede, in verschiedenem Zusammenhang; auch ganze Lieder handeln von der Nachtigall oder dem Pirol. Marcabrus Starenlieder gehören hierher; aber die „vers de paubra valor“, die der Biograph erwähnt, mögen eher ausgesehen haben wie das altfr. Jongleurliedchen Rayn. 577<sup>1)</sup>: 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 zusammenhingen<sup>1)</sup>.

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