



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs

Marcabrustudien

Spanke, Hans

Berlin, 1940

Cercamon.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

B. Die einzelnen Lieder Marcabrus.

1. Das genre objectif.

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