



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

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

Marcabrustudien

**Spanke, Hans**

**Berlin, 1940**

1. Das genre objectif.

---

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

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)<sup>1)</sup>, und ganz auffällig in Rayn. 1916<sup>2)</sup>, einem Unikum der Hs. von Modena, Anklänge in Reimen, Reimwörtern und ganzen Versen, auch im Stil und Inhalt.

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

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

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

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

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

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

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

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

**XX/XX<sup>a</sup>:** 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 selbst<sup>1)</sup> 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 Lewent<sup>1)</sup> 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“<sup>2)</sup>. Marcabru antwortet abstrakt, aber bissig: „Ovid und die Lebenserfahrung zeigen, daß Amor alle, die Dunkeln und die Blondes, 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.