



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs

Marcabrustudien

Spanke, Hans

Berlin, 1940

6. Marcabru als Liebedichter?

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

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 echtteste 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