

ERICH KÖHLER

Wilhelm IX., der Pilger und die rote Katze

WILHELM IX, DER PILGER UND DIE ROTE KATZE

par ERICH KÖHLER

Mehr und mehr herrscht Einigkeit darüber, daß Wilhelm IX. von Aquitanien zwar der älteste Trobador ist, von dem uns Lieder erhalten sind, daß er jedoch nicht der Schöpfer der provenzalischen Lyrik war. Ebenso deutlich zeigt sich andererseits, daß die begründende Phase der Trobadordichtung, die Phase der Entstehung ihres « klassischen » Bestands an Formen, Motiven, Themen und Gattungen noch keineswegs abgeschlossen war zu dem Zeitpunkt, da das eigenwillige Temperament des mächtigen, in einer ausgeprägten Bildungstradition großgewordenen Feudalherren in die entstehende volkssprachliche Dichtung sich einmischte und ihre Konturen mitbestimmte.

Die Forschung hätte es vermutlich leichter, stünde nicht am Anfang der Überlieferung die widerspruchsvolle Gestalt des « trovatore bifronte » (Rajna), dessen schmales Œuvre hochfeudale Zustimmung und Propagierung einer neuen Liebeskonzeption besiegelt, und deren Parodierung, ja Widerlegung zugleich zu sein scheint. Rang und Charakter, soziale Stellung und Originalität des « ersten » Trobadors erschweren die Aufgabe, seinen Liedern interpretatorisch jene Bedeutung abzurufen, die ihnen — jenseits ihrer Geltung als Aeußerung einer in ihrem Widerspruch unverwechselbaren Persönlichkeit — im Uebergang von der Periode der Entstehung, die wir erschließen müssen, zur Periode der Ausbildung zukommt. Daß Wilhelm in einigen seiner Lieder die neue Konzeption der dienenden und veredelnden Minne übernimmt, entscheidend zur Feudalisierung ihres Begriffsystems beiträgt ¹ und damit den Consensus des Hochadels zu einer Ideologie der Unterwerfung konsekriert ² — unterliegt keinem Zweifel mehr. Umso verständlicher ist es, daß die jüngere Forschung nunmehr auch jenen Gedichten des Grafen von Poitiers größere Aufmerksamkeit widmet, die sich mit der Doktrin

1. Cf. S. PELLEGRINI, *Intorno al vassallaggio d'amore nei primi trovatori*, in *Cultura Neolatina* IV-V (1944-45) pp. 21-36 ; R. LEJEUNE, *Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine*, *Comunicazione letta all' VIII Congresso di studi romanzi* (Firenze, 3-8 aprile) pp. 227-248.

2. E. KÖHLER, *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, in *Cahiers de Civilisation Médiévale* VII (1964), 38 et suiv.

der *fin'amor* nicht oder nur schwer in Einklang bringen lassen³. Dies gilt auch für ihren obszönen Aspekt.

Die moderne Enttabuisierung des Unzüchtigen ist jedoch nicht allen Gedichten Wilhelms im gleichen Maße zugute gekommen. Während jüngere Provenzalisten sich ohne Scheu um eine Deutung des obszönen Liedes *Companho, tant ai agutz d'avols conres* und damit des Stellenwerts der sogenannten *companho*-Lieder überhaupt bemühten⁴, scheint die skabröse Romanze *Farai un vers, pos mi sonelh* bisher nur geringe Aufmerksamkeit zu erregen. Die Beachtung, die ihr L. T. Topsisfield in der jüngsten Spezialstudie über die « burlesken » Lieder Wilhelms schenkt⁵, ist weder umfänglicher noch ergiebiger als diejenige, die ihr M. Casella 30 Jahre zuvor angedeihen ließ⁶. Wir wollen uns damit nicht zufrieden geben.

Die Schwierigkeit beginnt freilich bereits mit der 1. Strophe: der *vers* ist im Schlaf gedichtet, in der Sonne, vermutlich zu Pferd, wie Lied IV⁷, als Tagtraum, so dürfen wir annehmen. Das folgende erotische Abenteuer in seiner phantastischen Realistik vertrüge sich ausgezeichnet mit dieser Einleitung, wäre diese nicht von einer These gefolgt, deren Beziehung zu der dann erzählten Geschichte unklar bleibt. Schlecht beraten und einer Todsünde schuldig sind, so hören wir, die *domnas*, welche die *amor de cavalier* verschmähen, und Unrecht hat die Dame — und sie verdiente, dafür verbrannt zu werden — die *monge o clergal* liebt.

Diese Stellungnahme in der bekannten Auseinandersetzung um den Vorzug von Kleriker oder Ritter in der Liebe, die auch eine solche zwischen klerikalem und höfisch-ritterlichem Bildungsanspruch und Menschenbild ist⁸ brauchte uns

3. Besonderes Interesse hat Lied Nr. IV der Ausgabe A. JEANROY (*Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine*, Paris, 1927, CFMA) erweckt. Cf. E. KÖHLER, *No sai qui s'es, No sai que s'es*, in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille*, Gembloux, 1964, II, 349-366; N. PASERO, *Devinalh, « non-senso » e « interiorizzazione testuale »: osservazioni sui rapporti fra strutture formali e contenuti ideologici nella poesia provenzale*, in *Cultura Neolatina XXVIII* (1968), 113-146; L. LAWNER, *Notes Towards an Interpretation of the Vers de dreijt nien*, in *Cultura Neolatina*, XXVII (1968), 147-164.

4. L. POLLMANN, « *Companho, tant ai agutz d'avols conres* ». Versuch einer Analyse von Lied III des Wilhelm von Aquitanien, in *Neophilologus*, XVII (1963), 24-34; N. PASERO, « *Companho, tant ai agutz d'avols conres* » di Guglielmo IX d'Aquitania e il tema dell'amore invincibile, in *Cultura Neolatina*, XXVII (1967), 19-29; U. MÖLK, *Trobar leu-Trobar clus. Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, München, 1968, p. 46 et suiv.

5. L. T. TOPSFIELD, *The Burlesque Poetry of Guilhem IX of Aquitaine*, in *Neuphilologische Mitteilungen* 69 (1958), pp. 280-302, cf. p. 284.

6. M. CASELLA, *Poesia e storia. I. Il più antico trovatore*, in *Archivio Storico Italiano* 96 (1938), pp. 3-63, cf. p. 24.

7. Farai un vers, pos mi sonelh
E. m vauc e m'estauc al solelh. (v. 1 s.).

Cf. Lied IV:

Qu'enans fo trobatz en durmen
sobre chevau. (v. 5 s.).

Cf. die oben Anm. 3) genannten Arbeiten, ferner A. DEL MONTE « *En durmen sobre chevau* », in *Filologia Romanza* 2 (1955), p. 140.

8. Zum Streit zwischen Kleriker und Ritter cf. Ch. OULMONT, *Les débats du clerc et du chevalier*, Paris 1911; E. FARAL, *Recherches sur les sources latines des contes et des romans*

nicht zu beunruhigen, wenn sie nicht 1) die erste und letzte dieser Art in der Trobadordichtung wäre, und wenn sie 2) den Sinn des Gedichts nicht eher verschleiern als erhellen würde. Zwar drängt sich zur ersten Frage die Antwort auf : das Thema der Rivalität zwischen Kleriker und Ritter in der Liebe ist mit Wilhelms drastischer Äußerung für den Süden offenbar abgeschlossen, im Gegensatz zur Dichtung Nordfrankreichs und zur Literatur in lateinischer Sprache. Jedoch : hat diese Stellungnahme etwas mit der frivolen « Geschichte » des Liedes zu tun ? Ist die letztere als Exempel zur ersteren zu verstehen ? Wird diese Frage bejaht — und damit auch die « Einheit » des Gedichts, so entsteht sogleich ein neues Dilemma : Soll das erotische Abenteuer mit den Damen Agnes und Ermessen den Vorzug der *amor de cavalier* illustrieren ? Weshalb muß sich sein Protagonist dann verkleiden ? Oder haben wir uns den als *pelerin* Verkleideten als einen falschen Kleriker vorzustellen, dessen Abenteuer dann die Frauen bloßstellen sollte die sich mit Klerikern einlassen ? Die Frage ist schwer zu beantworten⁹, und auch wir wollen die Entscheidung vorläufig zurückstellen.

Erinnern wir uns des erzählten Vorgangs. Allein und unerkannt, weil verkleidet, wandert der wie ein Pastourellenheld in Ich-Form erzählende Protagonist der Geschichte durch die Auvergne, trifft auf die Ehefrauen der Herren Guari und Bernart, auf deren zuvorkommende Begrüßung der offenbar sogleich seine Chance Witternde mit dem Gestammel eines Stummen antwortet¹⁰. Die Damen, überzeugt, den Richtigen gefunden zu haben, der sowohl *de bel aizi* wie verschwiegen ist, führen ihn in ihre Gemächer, wo sie ihn wärmen, mit Kapaunen und gutem Wein bewirten, eigenhändig zubereitet. Letzte Zweifel, ob die Stumm-

courtois du moyen âge, Paris 1913, p. 191 et suiv. ; E. KÖHLER, *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, Berlin 1962, p. 29 et suiv. ; G. TAVANI, *Il dibattito sul chierico e il cavaliere nella tradizione mediolatina e volgare*, in *Romanistisches Jahrbuch*, XV (1964), 51-84.

9. F. PANZER, *Der älteste Troubadour und der erste Minnesinger*, in : *Dichtung und Volkstum* 40 (1939), p. 13, hält das Gedicht für eine Gestaltung des miles-clericus-Streits unter umgekehrten Vorzeichen. TOPSFIELD, *art. cit.*, p. 284, zieht beide Möglichkeiten in Betracht, ohne sich festzulegen : Wilhelm « introduces as a quasi-serious theme the traditional literary rivalry in love between cleric and knight, and Guilhem's silence under duress may perhaps exemplify the *celars* of the loyal knight. It is more probable that we have in rudimentary form in this poem the topic of the knight who assumes a pious disguise, usually the garb of a clerk, in order to seduce his *domna*. This is a prominent theme in *Joufrois* and *Flamenca* ». CASELLA, *art. cit.*, p. 24, zitiert die beiden ersten Strophen des Gedichts und fährt fort : « Tale conclusione è documentata *exemplariter*, per via di immagini, dall'avventura che toccò al poeta, mentre s'aggirava in Alvernia ». Und Anm. 18 : « In verità sono il tema o idea creatrice della poesia, risolto poi in rappresentazione ». Die Behauptung bleibt jedoch gänzlich unbewiesen. R.R. BEZZOLA sieht in den beiden Strophen die ärgerliche Reaktion des Grafen auf den Erfolg, den Robert d'Arbrissels Gründung Fontevrault bei den Damen seiner engsten Umgebung, einschließlich seiner Familie, hatte. (*Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*. Deuxième partie, t. II, Paris 1960, p. 294 et suiv.). Einen Zusammenhang mit der « Geschichte » vermag er nicht zu erkennen ; cf. p. 295 : « Qu'est-ce que le « chevalier » du genre du comte de Poitou avait à offrir à cette société, pour lui faire abandonner ses aspirations ascétiques et mystiques ? Des histoires gaillardes, comme celles des dames « d'en Guari e d'en Bernart » qui font suite à la protestation même, sans qu'on saisisse ce qu'elles peuvent avoir de commun avec elle ? »

10. Hierzu abschließend I. FRANK, « *Babariol-Babarian* » dans *Guillaume IX*, in *Romania* 73 (1955), pp. 227-234.

heit des also für die intime Dreisamkeit präparierten Gastes echt sei, beseitigt die heroische Erduldung der Folter, welcher die Damen ihn unterziehen, indem sie die Haut des inzwischen auf ihr Geheiß Entkleideten den Krallen einer eigens herbeigebrachten großen roten Katze ausliefern. Das Bad wird bereitet, und einhundert und achtundachtzig Mal beweist der stumme Fremde in rund acht Tagen seine Stärke, nicht achtend der Gefahr, sein *corretz* und sein *arnes* könnten vollends zerbrechen, noch der Krankheit, die ihn daraufhin befiel. Dem Jongleur Monet erteilt der Dichter in der Tornada den Auftrag, seinen *vers* den beiden Damen zu überbringen und auszurichten, sie möchten ihm zu Liebe die Katze töten ¹¹.

Boccaccio hat der 1. Novelle des III. Tags seines *Decameron* das gleiche Thema zugrunde gelegt, jedoch in einer Weise, die eine direkte Abhängigkeit von Wilhelm unwahrscheinlich macht ¹². Auch dieser hat das Thema nicht erfunden ¹³. Ist es ein « Volksmärchen » (Diez), oder ein « conte » (Jeanroy), dem er es entlehnte? Mit Jeanroy sind wir der Ansicht « [qu'] il serait très intéressant de savoir ce qui... appartient en propre à Guillaume, ce qui remonte à une tradition antérieure » ¹⁴. Der Versuch zu ergründen, aus welchen Quellen der erotische Wunschtraum Wilhelms gespeist wird, erscheint uns nicht völlig aussichtslos. Er setzt voraus, daß wir möglichst genau ausmachen, was auf der Basis unserer Kenntnis von Leben und Werk Wilhelms mit Sicherheit oder wenigstens mit größter Wahrscheinlichkeit als eigene Zutat des « ersten » Trobadors gelten darf. Hierzu gehören :

1. Sofern eine Beziehung zwischen der polemischen Einleitung und der erzählten Geschichte besteht — die Unterordnung des alten Themas unter das Problem, wem in der Liebe der Vorzug gebühre, *miles* oder *clericus*. Die neue Funktion des Stoffs bestünde darin, Exempel oder Illustration zu sein.

2. Die Verdoppelung des weiblichen Partners. Sie hat ihre Parallelen in N'Agnes und N'Arsen von Lied I (*Companho, faray un vers tot covinen*) und in den beiden *amigas* von Lied IV (*Farai un vers de dreyt nien*).

3. Das Motiv des *gap*, hier in der Form des Sexualprotzentums auftretend, das an den berühmten *gab* Oliviers im *Pèlerinage de Charlemagne* erinnert.

Was bleibt übrig, wenn wir diese Zutaten Wilhelms abziehen? Die Liebesbegegnung eines Fremden, der seine Chance durch einen Trick zu nutzen versteht, mit einer Frau, die ihn, den Fremden, den Verschwiegenen, gesucht oder erwartet

11. Die Tornada ist nur in einer Handschrift (C) überliefert. Jeanroy (Ed. p. 33) hält sie für apokryph.

12. Immerhin fallen — neben der Themengleichheit des sich Stummstellens zum Zweck erotischer Verführung — einige Motivparallelen auf: die « didaktische » Einleitung, bei Boccaccio Nonnen und Bauernburschen betreffend; zwei Nonnen stellen den ersten erfolgreichen Versuch mit dem stummen Gärtner an; acht und mehr Tage bleibt Wilhelms *pelerin* bei den beiden Damen, Boccaccios Masetto hat es mit acht plus einer (Äbtissin) Nonnen zu tun; beiden Liebeshelden droht totale Erschöpfung.

13. Cf. F. DIEZ, *Leben und Werke der Troubadours*, 2. vermehrte Auflage von K. Bartsch, Leipzig 1882, p. 11; JEANROY, Ed., p. xvii. Diez verweist noch auf eine verwandte altdeutsche Erzählung und auf den Eunuchen des Terenz.

14. *Loc. cit.*

hat, der ihr Liebessehnen erfüllen soll. Zwar dürfen wir die Konkretisierung und Individualisierung dieses Themas, einschließlich des Motivs der fingierten Stummheit, schon für Wilhelms direkte Quelle annehmen, sei diese nun novellistische Erzählung oder Märchen gewesen. Da wir eine solche literarische Quelle nicht nachweisen können und ihre Postulierung das Problem nicht löst, gilt es, der Bedeutung und der Herkunft jener Elemente nachzuspüren, die für ein erotisches Abenteuer konstitutiv sind, das sich wohl nicht zufällig als ein geträumtes präsentiert.

Frau Agnes und Frau Ermessen erscheinen wie erotische Wegelagerer, die unter vielen, die sie gesichtet haben und für ungeeignet hielten¹⁵, endlich den Richtigen finden. Vielleicht, ja sogar wahrscheinlich, sind sie *malmaridadas*, die sich schadlos halten wollen. Doch ist diese Motivation — wie in der Geschichte der Romanze — erst sekundär. Decken wir diese, die höfische Schicht, einmal ab, so bleibt die Frau, oder das Mädchen, das endlich den Mann gefunden hat, den es gesucht oder erwartet hat — *Trobat avem que anam queren* (v. 32). Sehnsüchtige Erwartung des noch unbekanntenen oder auch — in anderer Perspektive — des in die Ferne gezogenen Geliebten ist eine archetypische Grundsituation der Romanze, der *chanson à toile*, in noch nicht epischer Gestalt greifbar in jener vorliterarischen volkstümlichen Lyrik, die durch die *cantigas d'amigo*, die deutschen Frauenstrophen, die mozarabischen *hargas* und durch in neue Gattungen integrierte Frauenmonologe bezeugt ist.

Der Liebhaber, den die beiden Frauen bei Wilhelm erwarten, ist ein Fremder, Unbekannter. Einen *soudoier d'autre terre* liebt die « *bele Aye* » einer *chanson d'histoire*¹⁶, aus einem anderen Land stammt der *cortois soudoier* Henri, der « *bele Aigentine* » liebt, schwängert und, nicht ohne energisches Zutun von seiten des Mädchens, in seine Heimat zur Hochzeit führt¹⁷. « *Schöner Sohn einer Fremden, du hast mit mir getrunken und hast an meiner Brust gelegen* », heißt es in einer *harga*¹⁸. *Vassal d'estrán pais* nennt die liebende Frau den fernen Geliebten in Raimbauts de Vaqueiras schönem Frauenmonolog *Altas undas que venez suz la mar*¹⁹. Die Liebende in Peire d'Alvernhes Nachtigallenlied hat den Freund schon geliebt noch bevor sie ihn sah²⁰. Die inzwischen vollzogene Umkehrung des

15. Cf. v. 23 et suiv. :

Mas trop vezem anar pel mon
De folla gent ».

16. K. BARTSCH, *Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, 1870, n° 12, p. 16, v. 8.

17. *Loc. cit.*, n° 2, p. 4 et suiv., v. 20 u. 47.

18. K. HEGER, *Die bisher veröffentlichten Hargas und ihre Deutungen*. Tübingen, 1960 (*Beihefte zur Zeitschr. f. roman. Philologie*, 101. H.), p. 77 et suiv. ; cf. L. SPITZER, *Die mozarabische Lyrik und die Theorien von Theodor Frings*, in *Der provenzalische Minnesang. Ein Querschnitt durch die neuere Forschungsdiskussion*, herausgeg. von R. BÆHR, Darmstadt, 1967, p. 209 u. 228.

19. PILLET-CARSTENS 392,5a ; Ed. J. LINSKILL, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, 1964, p. 258 et suiv. ; v. 13.

20. PILLET-CARSTENS 323,23 ; Ed. A. DEL MONTE, *Peire d'Alvernhe. Liriche*. Torino, 1955, p. 21 :

Tostemps mi fo d'agradatge,
pos lo vi et ans que'l vis, (v. 91 et suiv.).

Verhältnisses in die ferne, noch nie gesehene, unzugängliche und doch schicksalhaft bestimmte *amiga* oder *domna* wird hier noch ignoriert.

Ein Fremder und zugleich ein lange Erwarteter ist, wie wir sahen, auch der Held von Wilhelms Traumabenteuer. *Dieus vos salf, don pelerin*, so reden die Frauen ihn an. Doch der « Pilger », als der er ihnen erscheint, ist so zweideutig wie viele jener Schlüsselwörter, deren semantische Ambivalenz trotz der engen Begrenzung des Vokabulars die Deutung der Trobadordichtung so ungemein erschwert²¹. Mag der *pelerin* gemäß der vordergründigen Erzschicht der « Pilger » sein, in dessen Kleid der Held des Abenteurers sich verbirgt, zugleich und mehr noch ist er der *peregrinus*, der « Ausländer », der « Wanderer aus der Fremde », der « étranger en voyage »²². Den Damen Agnes und Ermessen erscheint er *de bel aizin* :

« E Dieus vos salf, don pelerin ;
Mout mi semblatz de bel aizin,
Mon escient ; »

(v. 19 ss.)

R. Dragonettis scharfsinnige semantische Analyse von *aizi* bei den ältesten Trobadors bestätigt unsere Vermutung und führt uns weiter. Seine Übersetzung — « votre extérieur donne à croire que le lieu qui vous convient dans le domaine d'Amour, est bien situé »²³ — enthält, was wir allerdings zu verdeutlichen haben, die doppelte Dimension der Bestimmung des Fremden : er erscheint — in der Perspektive der Frau — als der Erwartete, unter vielen endlich Eingetroffene und Gefundene (*Trobat avem que anam queren*), und zugleich als derjenige, der längst, als Suchender, zu dieser Begegnung unterwegs ist. In dem *pelerin* unseres Gedichts ist bereits angelegt, was ihm in Italien und Spanien eine bedeutende literarische Zukunft bereitet, einschließlich der schon bei Wilhelm erkennbaren Begleittopik des Wanderns durch die Unbilden des Witterung²⁴. Petrarca's Vers *m'andava sconosciuto e pellegrino*²⁵ könnte in Wilhelms Romanze stehen ; dem *peregrino de amor* haftet der Reiz des geheimnisvollen Fremden an, der auf dem Weg ist nach der Verwirklichung seiner Bestimmung. Diese — paradoxal — unbes-

21. « ... les mots significatifs (*termes-clefs*), qui reviennent constamment, jouissent d'une richesse sémantique particulière, d'une pluralité de valeurs, d'une puissance allusive, qui font le désespoir du philologue, mais étendent très loin le message poétique et compensent par là la pauvreté numérique des unités lexicales » (P. BEC, *Quelques réflexions sur la poésie lyrique médiévale. Problèmes et essai de caractérisation*, in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*. Gembloux, 1969, II, 1323).

22. R. DRAGONETTI, « *Aizi* » et « *aizimen* » chez les plus anciens troubadours, in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille*, Gembloux, 1964, II, 136.

23. *Loc. cit.*, p. 137.

24. Wilhelms *pelerin* genießt sichtlich und ausgiebig das wärmende Feuer und das opulente Mahl (Str. VII u. VIII). Zum Bild des *pellegrino-peregrino* gehört das ruhelose Wandern durch Gebirge, Wind und Schnee ; cf. die feinsinnigen Studien von ANTONIO VILANOVA, *El peregrino andante en el « Persiles » de Cervantes*, in *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXII (1969), 97-159 pp., und *El peregrino de amor en las « Soleadas » de Góngora*, in *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid 1952, III, 421-460.

25. *Ganzoniere*, LXIX, v. 11.

timmte Bestimmung wird vom weiblichen Partner als « bestimmt » erlebt, auch und erst recht dann, wenn dem Glück der Vereinigung die Trennung folgt — Situation vieler Frauen- und Mädchenlieder. Als Grundschema dieser Erlebnisstruktur, vielfach verdeckt und doch immer wieder aufleuchtend, erscheint die nach der jeweiligen Geschlechterperspektive verschieden akzentuierte Begegnung mit dem Numinosen. Der Partner, der Fremde, Geheimnisvolle, tritt auf als der Erlöser der gefesselten Sehnsucht, ist himmlischer, ja göttlicher Herkunft²⁶. Die Gestalt des *peregrino de amor* weist auf einen Archetypus zurück, den wir trotz Verzerrung und Ueberschichtung auch in Wilhelms Romanze ausmachen können: den *hieros gamos*, die heilige Hochzeit des Himmelsgottes mit der Erdgöttin²⁷. Der *pelerin* ist Nachfahre des männlichen Partners der Hierogamie, wie der Märchenprinz, der die Königstochter, wie Amor, der Psyche erlöst, wie Perseus, der Andromeda befreit, wie Odysseus, der göttliche Fremde, den Nausikaa unbewusst erwartet hat und dem sich ihre Seele öffnet wie Seele und Leib ihrer späten Nachfahrin Gerty Mac Dowell dem « dreamhusband » in Joyce's *Ulysses*²⁸, beide verwandt auch der Märchenheldin, der Liebenden des Hohelieds, und der Maria in Erwartung des himmlischen Bräutigams.

Gewiß, der *pelerin* allein tut es nicht. Die Charakteristik seiner Herkunft *de bel aizin* wie der Umstand, daß die beiden Frauen ihn erwarten bzw. suchen, bestärken uns jedoch in der Annahme einer mythisch-archetypischen Grundstruktur. Wir hätten Zweifel, gäbe es nicht noch einige weitere Indizien, die zwar vereinzelt wenig Beweiskraft hätten, zusammen jedoch sich als Teilaspekte eines mythischen Gebildes erweisen. Diese Teilaspekte offenbaren sich in tiefenpsychologischer und religionsgeschichtlicher Beleuchtung in den einzelnen Elementen der erzählten « Geschichte ».

Der Gesuchte ist gefunden, die Frauen bemächtigen sich seiner :

La una'm pres sutz son mantel,
Menet m'en sa cambra, al fornel.
Sapchatz qu'a mi fo bon e bel,
E'l focs fo bos.
Et eu calfei me volentiers
Als gros carbos.

(Str. VII).

Wären wir nicht schon aufmerksam geworden, so erschiene uns nichts daran auffällig, daß eine der Frauen den Gast in ihre Kammer, ans warme Feuer führt, und dieser die Hitze der großen Kohlen im Ofen sichtlich ebenso genießt wie (in der anschließenden Str. VIII) das reiche Mahl. Die Insistenz auf dem Wohlbe-

26. Dieser Zug ist dem *peregrinus* noch lange Zeit eigen; cf. G. WEISE, « *Maniera* » und « *pellegrino* », in *Romanistisches Jahrbuch* 3 (1950), p. 376 et suiv., bes. p. 378.

27. Wir befinden uns hier in der Nähe der Thesen von A. SCHOSSIG, *Der Ursprung der altfranzösischen Lyrik*. Halle (Saale), 1957. Es ist schade, daß Schossig die Bedeutung der Hierogamie übermäßig ausdehnt, ja verabsolutiert, und seiner Interpretation hierdurch, wie auch durch einseitigen Regreß auf die keltische Mythologie, selber schadet.

28. Cf. E. KÖHLER, *Nausikaa, Danae und Gerty MacDowell. Zur Literaturgeschichte des Feuerwerks*, in *Lebende Antike. Symposion für Rudolf Sühnel*. Berlin, 1967, pp. 451-472.

finden in der Kammer muß jedoch aus zwei Gründen Beachtung erregen. Die eine der beiden Frauen nimmt den Fremden *sotz son mantel*, also eng an ihren Leib ²⁹. Der Ofen (*fornel*), hier konkret verwendet, erscheint v. 78 metaphorisch als *forn* :

Ueit jorns ez encar mais estei
En aquel forn. (v. 77 s.)

Forn, fornol, der (Back)ofen, ist in der Symbolik des kollektiven Unbewußten Symbol der Mutter, ist der Mutterleib ³⁰. Die Einkehr ist Rückkehr in die Wärme des Embryonalzustands, und ist zugleich Anfang der Wiedergeburt nach dem gefährvollen Eintauchen in das Unbewußte. Der — beruhigend warme und gefährlich feurige — Ofen gehört daher zugleich in die Nähe des Brunnens, des Wassers, das Tod und Leben zugleich bedeutet, konkreter symbolisiert im Bad. Wie neugeboren und göttlich erscheint Odysseus der Nausikaa nach dem Bade, mit Bädern bereitet Psyche sich auf die Begegnung mit Amor vor, in einer Quelle baden die Gaiete und die Oriour der chanson d'histoire, bevor Gerat die erste zur Hochzeit fortführt. « Durch das Eintauchen ins Wasser stirbt der 'alte Mensch', und aus ihm wird ein neues, regeneriertes Wesen geboren » ³¹. Das Bad symbolisiert Tod und Wiedergeburt. Den Charakter einer rituellen Handlung hat es auch in Wilhelms Lied bewahrt in den Worten, die Agnes an Ermessen richtet, nachdem ihr Gast die Probe bestanden hat :

« Sor, del banh nos apareillem
E del sojorn » (v. 75 s.)

Bad und Dauer des lustvollen Aufenthalts im *forn* gehören zusammen ³². Beides, und damit auch das, was sie symbolisieren, wofür sie stehen, verdankt

29. An diesem Verständnis des Wortsinns ändert sich auch nichts, wenn man in diesem Ausdruck mit M. de RIQUER, *La lírica de los trovadores*, I, Barcelona, 1948, 17, eine « fórmula de protecció » sieht.

30. An dieser Deutung würde sich auch nichts ändern, wenn man v. 78 mit einer Handschrift *torn* statt *forn* läse. Zum Turm als Muttersymbol C. G. JUNG, *Symbole der Wandlung*. Zürich, 1952, pp. 348, 358, 370 et suiv. Zum (Back) Ofen als Symbol der Mutter und des Mutterleibs s. H. VON BEIT, *Symbolik des Märchens, Versuch einer Deutung*. I, Bern, 1952, 406, cf. III (Registerband) s. v. *Backofen* und *Ofen*; ferner W. LAIBLIN, *Das Urbild der Mutter*, in *Märchenforschung und Tiefenpsychologie*, Darmstadt 1969 (*Wege der Forschung* Bd. CII), p. 112.

31. M. ELIADE, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Hamburg, 1957 (*rowohlts deutsche encyclopädie* 31), p. 77 et suiv.

32. Zu diesem Ergebnis kommt, ohne es zu wollen L. E. KASTNER, *On some verses of William of Poitiers*, in *Modern Language Review* 26 (1931), pp. 346-347. Kastner zeigt, daß *se sojornar* und *se banhar* in mehreren provenzalischen Texten synonym sind und folgert : « *Se banhar* and *se sojornar* beeing synonymous, in the sense of "to take delight in", I suggest that *banh* and *sojorn*, in the passage of William quoted above, stand in the same relationship and are therefore equivalent ». Der Rückschluß von der späteren übertragenen Bedeutung der Verbalformen auf die Substantive erscheint uns ungerechtfertigt. Im Übrigen : zu welchem Wort hätte ein Trobador dann gegriffen, wenn er von einem wirklichen Bad sprechen wollte ? — Zum Symbolismus von Wasser und Bad s. ELIADE, *l. c.*, p. 76 et suiv.

der fremde Wanderer der Stummheit und dem Bestehen der Probe, welcher diese Stummheit ausgesetzt wird. Sehen wir fürs Erste davon ab, dass diese Stummheit fingiert ist. Sie ist — auch ganz konkret im Sinne der « Geschichte » — Verlust der Fähigkeit, Zeugnis abzulegen, das Geheimnis zu offenbaren, damit äquivalent dem Verlust der Augen, der Blendung. Von der Blendung aber wissen wir, daß sie zu den zentralen Symbolen der Kastration gehört, ebenso wie der Verlust der Haare³³. Blendung und Scheren des Haars sind in der Simsonlegende nur zwei Aspekte des gleichen Sachverhalts. In der mittelhochdeutschen Variante des Themas von Wilhelms Gedicht, in der Erzählung *Diu halbe bir* (von Konrad von Würzburg) verbinden sich (fingierte) Stummheit und freiwillige Entfernung des Kopfhaars³⁴

Ofen, Kammer, Feuer, Bad, Wiedergeburt nach dem Zurücktauchen ins Unbewußte haben uns nahe herangeführt an den Archetypus der Großen Mutter. Stummheit, als « Verlegung » der Blendung, ist Symbol der Kastration, die von der großen Mutter gefordert, wenn nicht gar selbst vollzogen wird. Als vorge-täuschte und mutig durchgehaltene Stummheit bedeutet sie Ueberwindung der Kastrationsangst, vorgetäushtes Phallusopfer, tapfer-listiges Triumphieren über die schreckliche Seite der Großen Mutter, über die Gefahr, ins Unbewußte unwiderrufflich zurückzufallen. Das Risiko des Todes selbst ist angedeutet in der schweren Krankheit, die den Protagonisten als Folge seines tatenreichen Aufenthaltes im *for*n befällt³⁵. Kastrationsangst spiegelt sich in dem Entsetzen, das der Anblick der roten Katze in ihm hervorruft und ihn fast seines ganzen Mutes beraubt³⁶, und noch in der durchsichtigen Aussage, daß sein *corretz* und sein *arnes* beinahe zerbrochen wären³⁷.

Die Sorge um den Genitalverlust im Quasi-Vollzug des Phallusopfers verbindet sich mit orgiastisch erlebter Sexualität und Phallismus³⁸. Beide gelangen

33. Cf. S. FREUD, *Abriß der Psychoanalyse*, Frankfurt/M., Hamburg, 1953, p. 65 (Fischer-Bücherei 47); E. NEUMANN, *Ursprungsgeschichte des Bewußtseins*, München, s. d. (Kindler Taschenbücher « Geist und Psyche »), pp. 54, 132, 135. Zur Verbreitung des Motivs im Märchen cf. J. BOLTE und L. MACKENSEN, *Handwörterbuch des deutschen Märchens*, Berlin-Leipzig, 1930, s. v. « Blendung » und « Blindheit ».

34. *Gesamtabenteuer. Hundert altdeutsche Erzählungen : Ritter- und Pfaffen-Mären* : Herausgegeben von F. H. VON DER HAGEN. Stuttgart-Tübingen, 1850, I p., 211 ss. bes. vv. 44 ss. und 65 ss.

35. Vv. 835.

36. E eu, can lo vi entre nos,
Aig n'espavent,
Q'a pauc non perdei la valor
E l'ardiment (vv. 57-60).

37. Tant las fotei com auziretz :
Cen e quatre vint et ueit vetz,
Q'a pauc no ' i rompei mos corretz
E mos arnes ;
E no ' us puese dir lo malaveg,
Tan gran m'en pres (vv. 79-84).

38. Cf. E. NEUMANN, *loc. cit.*, p. 59, M. ELIADE, *loc. cit.*, p. 86.

in unserem Gedicht aufdringlich zur Erscheinung ³⁹. Sie gehören, wie die Kastrationsangst, unmittelbar zu dem, was die Tiefenpsychologie den « uroborischen Inzest » nennt, begleitet von rauschhafter Lust und Unlust, Tod und Wiedergeburt in der Begegnung von Großer Mutter und Sohn-Geliebtem :

« Tod, Kastration und Zerstückelung als Gefahr, die dem Jünglingsgeliebten droht, kennzeichnen aber nicht ausreichend seine Beziehung zur Großen Mutter. Wäre sie nur schrecklich und Todes-Göttin, würde ihrem großartigen Bilde das fehlen, was sie vielleicht noch schrecklicher, aber doch gleichzeitig auch zum unendlich Begehrten macht. Denn sie ist ja auch das Betörende und Faszinierende, das Verführende und Beglückende, das Überwältigende und Verzaubernde. Die Faszination des Sexus und die Orgie des Rausches, des Unbewußtwerdens und des Todes sind hier miteinander verbunden.

Während der Uroboros-Inzest Auflösung war, d.h. totalen und nicht genitalen Charakter hatte, ist der Inzest auf der Jünglingsstufe genital, aber er ist genital eingeschränkt, nur auf das Genital bezogen. Die Große Mutter ist zum Schoß, der Jünglingsgeliebte zum Phallus geworden, und das Geschehen bleibt auf die Sexualebene beschränkt... Der von der großen Mutter geliebte Jüngling erfährt den orgiastischen Charakter der Sexualität und im Orgiastischen die Aufhebung, die Übersteigerung und den Tod des Ich. Deswegen gehören Orgasmus und Tod ebenso wie Orgasmus und Kastration für diese Stufe zusammen. » ⁴⁰

Die hier von Erich Neumann beschriebene Struktur des « uroborischen Inzests » deckt sich mit der Struktur von Wilhelms Gedicht, das den Archetypus in eine Handlung übersetzt, und dessen Motive und Erzählelemente samt und sonders auf jene Struktur zurückverweisen. Was an Umbesetzungen erfolgt ist, erklärt sich als Variation, die sich mit Notwendigkeit aus der Erzählfiktion ergibt, oder als « Verlegung », wie die Substitution des Kastrationssymbols der Blendung durch dasjenige der Stummheit. Die Episierung des Archetypus zum individuellen Liebesabenteuer, insbesondere die Ueberwindung der Gefahr durch die in der Stummheit vorgetäuschte Kastration, erfordert auch hier die Einführung eines « realistischen » Erzählmotivs. Die Bereitschaft zum Phallusopfer wird einer Probe unterworfen, die ihr Vorbild religionsgeschichtlich im Initiationsritual mit Prüfung, und mythologisch im Kampf mit dem Ungeheuer, dem Drachen, hat ⁴¹. Das führt uns zum letzten der wesentlichen Motive : zu der roten Katze.

Der Drache ist nur das wichtigste, jedoch nicht das einzige Symboltier, in dem sich die verderbliche, destruktive Seite der Großen Mutter verselbständigt hat. Die « Geschichte » unseres Gedichts ließ weder Drachen noch Sphinx, weder Schlange noch Eber zu als Inkarnation des furchtbar-männlichen Aspekts der Magna Mater, den es in der archetypisch tierischen Figur des « Widersachers » zu besiegen gilt ⁴². Das mythologische Ungeheuer ist ersetzt durch die Katze, roma-

39. Cf. Str. XIV, zit. in Anm. 37. In der Zahl 188, Ausdruck dieses Orgasmus, wird man keinen zahlensymbolischen Wert vermuten dürfen, wohl aber suggeriert sie lautlich (*Cen e quatre vint et ueit vetz*) das männliche Genitale (*veit, vet*), das anschließend mit *corretz* und *arnes* umschrieben wird.

40. E. NEUMANN, p. 59.

41. Cf. ELIADE, p. 79 et suiv., NEUMANN, p. 129, 133 et suiv.

42. Zum Archetypus des « Widersachers » cf. NEUMANN, p. 253.

nisch männlichen Geschlechts⁴³. Seine archetypische Monstruosität und seine dämonische Natur sind in der Größe der Katze und deren roter Farbe bewahrt. Als tierischer Begleiter der Großen Mutter ist sie Instrument der Kastration, die hier in der List der vorgetäuschten Stummheit konzediert und im heroischen Überstehen der Folter zugleich abgewendet wird⁴⁴. Wie der Drache, wie jeder « Widersacher », wie auf späterer Stufe der Vater, müßte sie getötet werden. In der Tornada unseres Gedichts, sei sie apokryph oder nicht, ist auch diese Konsequenz wenigstens als Wunsch vollzogen⁴⁵.

Damit ist die archetypische Figuration des uroborischen Inzests komplettiert. Der Kreis hat sich geschlossen, Vielleicht hätten wir nicht gewagt, ihn im Gefolge teils sicherer, teils umstrittener Erkenntnisse der tiefenpsychologischen Archetypenforschung zu durchschreiten, hätte der Dichter sein Abenteuer nicht selbst als einen Tag-oder Wachtraum hingestellt, als ein Produkt, in dem Bewußtes und Unbewußtes spezifisch vermittelt sind, in dem Ausmaß und Auswahl der Erschließung des kollektiven Unbewußten in besonderer Weise durch das persönliche Unbewußte wie durch die aktuellen Inhalte des Bewußtseins bedingt sind. Das bedeutet auch : Neustrukturierung des archetypischen Komplexes der literarischen Quelle im Sinne eines am historischen Bewußtseinsstand und Interesse orientierten Wunschtraums. Für die Traumarbeit im Zustand des schläfrigen Wachseins scheint in erhöhtem Maße die Feststellung zu gelten, daß die im Traum aus ihrer Latenz erweckten Inhalte des kollektiven Unbewußten durch das Ich-Bewußtsein kontrolliert, differenziert, verdeutlicht, überhaupt « konstellierte » werden. Gerade wenn man annimmt, daß « das Wachsen des Bewußtseins und seine steigende Ladung zur Differenzierung [führt], zum Deutlichersehen des Archetyps, des archetypischen Netzes und der Symbole »⁴⁶, dann wird es « unver-

43. Auch das Märchen kennt die Katze als eines jener greulichen Tiere, die dem Helden den Weg zum Glück bzw. zur Prinzessin verstellen; vgl. *Von einem der auszog, das Gruseln zu lernen*, und *Der Königssohn, der sich vor nichts fürchtet*, Nr. 4 und Nr. 121 von Grimms *Kinder- und Hausmärchen*.

44. Auch die oben Anm. 34) erwähnte mittelhochdeutsche Fassung des Stoffes kennt wie das Motiv der Stummheit auch das der Folter, letzteres allerdings in einer anderen Funktion: das Stäupen, das die Kammerfrau Irmengard auf Geheiß der Königstochter an dem als Narren verkleideten Ritter Arnold vollzieht, dient der drastischen Belebung von dessen brachliegender Männlichkeit.

45. Monet, tu m'iras al mati,
Mo vers portaras el borssi,
Dreg a la molher d'en Guari
E d'en Bernat,
E diguas lor que per m'amor
Aucizo 'l cat.

(Ed. Jeanroy, p. 36).

46. Es scheint uns angebracht, das Zitat aus E. NEUMANN'S *Ursprungsgeschichte des Bewußtseins* (p. 259) zu erweitern: « Dem Ichbewußtsein erscheinen die Archetypen und Symbole als Produkte des Unbewußten, auch wenn in Wirklichkeit das Bewußtsein und seine Gesamtsituation ihr Auftreten konstellierte. Solange das Bewußtsein nicht das Unbewußte konstellierte, treten auch keine differenzierten Symbole und Archetypen auf. Je schärfer die Systematisierung des Bewußtseins ist, desto schärfer konstellierte es die Inhalte des Unbewußten. Das heißt, mit der Stärkung des Bewußtseins und der Erweiterung seines Umfangs verändert sich auch die Manifestation des Unbewußten. Das Wachsen

meidlich, an das « Reizmoment » zu denken, welches gerade *diesen* psychischen Prozeß im kollektiven Unbewußten, und nicht jenen, als Bilderfolge an der Bewußtseinsschwelle auftauchen läßt »⁴⁷. Wir sehen in dieser Einsicht der Schüler Jungs den bedeutsamen Ansatz zu einer Historisierung, die für uns eine methodologische *conditio sine qua non* ist.

Bewußte Inhalte, notwendigerweise individueller und zugleich auch geschichtlich bedingter Natur, wählen demnach aus und konstellieren die im Traum manifest werdenden Inhalte des kollektiven Unbewußten. Letzteres ist nicht allein spontan, sondern je nach Bildungszustand auch literarisch vermittelt. Gleichwohl bringt es seine eigene Autonomie mit ein⁴⁸. Bei Wilhelms Gedicht haben wir eine sei es schriftliche, sei es mündliche Quelle anzunehmen, ein Märchen vielleicht, wie Diez vermutete. Die « Konstellierung » bezieht sich also auf bereits Vorgeformtes, das die in der Traumarbeit erschlossene spontane archetypische Schicht des Unbewußten zumindest partiell konturiert. Welcher Art ist jedoch jenes situationsbedingte « Reizmoment », das die Inhalte sowohl der spontanen wie der schon literarisch vorstrukturierten archetypischen Elemente neu « konstellierte »? Der Versuch, für unser Gedicht eine Antwort zu finden, heißt auch, die eingangs gestellte Frage wiederaufzunehmen, ob und in welcher Weise eine Beziehung zwischen dem Thema *miles-clericus* und dem erzählten Abenteuer besteht.

Die Vermutung liegt nahe, daß gerade im Ärgernis der Bevorzugung von Klerikern vor den Rittern in der Liebe das « Reizmoment » besteht, daß die archetypischen Inhalte des literarisch mitkonditionierten Wachtraums « konstellierte ». Es läge dann in der Natur des manifest gewordenen Unbewußten und ihm spontan gehorchenden Traums selbst, daß dessen Beziehung zum « Reizmoment » verborgen bleibt. Will man sie sichtbar machen, so bleibt nur der — zugegebenermaßen spekulative — Umweg über die Mehrdeutigkeit der archetypischen Symbole.

Der Drache hat, so belehrt uns E. Neumann überzeugend, erst in der zweiten Phase der Mythenbildung mit dem Vater zu tun. « Der Drachenkampf galt zuerst dem Urarchetyp des Uroboros; nach seiner Aufspaltung mußte der Kampf gegen Mutter und Vater geführt werden und am Ende des Kampfes ist eine Konstellation erreicht, in der die Spaltung in Gegensätze endgültig vollzogen ist ».⁴⁹ Es ist die ödipische Phase der Überwindung der Sphinx, des Inzests mit der Mutter und der Tötung des Vaters wie der Kastration (Blindung) des Sohngeliebten. Wo der Drache zu Vater geworden ist, könnte, im Sinne unserer obigen

des Bewußtseins und seine steigende Ladung führt zur Differenzierung, zum Deutlichersehen des Archetyps, des archetypischen Netzes und der Symbole. Die Aktivität des Bewußtseins ist also entscheidend wichtig, aber das was auftritt und sichtbar wird, bleibt, wie das Symbol überhaupt, abhängig von der Spontanität des Unbewußten. »

47. M. L. VON FRANZ, *Bei der schwarzen Frau. Deutungsversuch eines Märchens. In Märchenforschung und Tiefenpsychologie*, p. 302.

48. Zur « Autonomie des Unbewußten » s. C. G. JUNG, *Vom Wesen der Träume, in Welt der Psyche*, München (Kindler Taschenbücher) s. d., p. 15.

49. E. NEUMANN, *loc. cit.*, p. 258.

Ausführungen, auch die dem Drachen substituierte Katze für den Vater stehen, aber auch, und dies ist ungleich wahrscheinlicher⁵⁰, für den, der im Bereich der höfischen Minne die Position des eifersüchtig wachenden Vaters einnimmt, für den Ehemann, den *gilos*. Das Epitheton *enujos*, mit dem die Trobadors zuweilen den Ehemann belegen, erscheint bei Wilhelm substantiviert als Bezeichnung der roten Katze (*N' Agnes anet per l'enujos*, v. 55).

Enujos ist jedoch auch noch eine andere Gruppe aus dem Kreis der dritten Personen der Minnedichtung: diejenige der eifersüchtigen und verläumderischen Konkurrenten, der *lauzengiers*. Zu dieser Gruppe ist der *gardador* zu rechnen, ein Hauptärgernis nicht nur für den dichterischen Herzog von Aquitanien, wie sein Lied Nr. II (*Compaigno, non puosc mudar qu'eo no m'effrei*) zeigt, sondern auch für Marcabru und seine Schüler, die im *gardador* den Schuldigen für die Bastardisierung des Adels sehen. Der *gardador* ist somit in doppelter Weise der Stellvertreter des Ehemanns, ein Umstand, der uns das letzte Glied der Kette finden läßt. In der Tat kommt das auslösende » Reizmoment » für unser Gedicht erst wirklich in Sicht, wenn wir die « Verlagerung » vom Vater auf den Ehemann ausdehnen auf den bestallten Stellvertreter des Ehemannes, den *gardador*, der den Auftrag hat, die Tugend der Ehefrau zu bewachen. Er gehört zur engsten Umgebung der *domna*, so wie die rote Katze zur Häuslichkeit von Frau Agnes und Frau Ermessen. Niemand dürfte sich für dieses Amt so gut geeignet haben wie ein Angehöriger des Klerus. Der Gedanke, daß die *gardadors* häufig mit den Hausklerikern identisch waren, ist schon früher geäußert worden⁵¹. Folgt man ihm — wozu alles einlädt, was wir über Wilhelms Verhältnis zum Klerus wissen — so wird einsichtig, was die polemische Äußerung der Eingangstropfen unseres Gedichts mit dessen « Geschichte » verbindet.

Es war das Ärgernis der Tatsache, daß es *domnas de mal conselh* gab, welche die Liebe zu *monge o clergal* der *amor de cavalier* vorzogen, das zum Reizmoment eines Wachtraumes wurde, in dem sich die « Verbindung archetypischer Strukturen kollektiv unbewußter Präformierung mit personal-einmaligen Inhalten »⁵² vollzog. Vermittelt durch die literarische Quelle konnte der so provozierte Traum zwei Urarchetypen entbinden: den der Heiligen Hochzeit und den der Großen Mutter. Stellte der erstere das Material für den erotischen Wunschtraum, so veränderte der zweite ihn partiell zum Angsttraum, wobei im sexuellen *gap* der erstere orgiastisch übererfüllt, der zweite im *gap* des Ueberstehens der Folter überwunden wurde⁵³. Der Aufwand, dessen die *amor de cavalier* bedurfte, um über die Konkurrenz des Klerikers zu obsiegen, mag übertrieben groß erscheinen.

50. Wahrscheinlicher schon deshalb, weil die höfische Lyrik den Vater nicht kennt sondern, da sie sich an die verheiratete Frau wendet, das Hindernis notwendigerweise im Ehemann sehen muß.

51. H. SPANKE, *Marcabru-Studien*, Göttingen, 1940 (Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, phil.-hist. Klasse 3. Folge, 24) p. 107 s. Cf. E. KÖHLER, *Trobadoryrik und höfischer Roman*, Berlin, 1962, p. 52.

52. E. NEUMANN, *loc. cit.*, p. 279.

53. Über den *gap* vgl. J.-U. FECHNER, *Zum GAP in der altprovenzalischen Lyrik*, in *Germanisch-Romanische Monatsschrift. N.F.* 14 (1964) 15-34, bes. p. 22.

Er verrät die Obsession durch die Konkurrenz des neuen profanen mit dem klerikalen Menschenbild. Durch literarisches (Märchen-) Vorbild und persönliches Unbewußtes hindurch konnte das im Wachtraum aus seiner Latenz entbundene und konstellierte kollektive Unbewußte einen Sieg instrumentieren, nicht ohne den Sieger zugleich auch zu stigmatisieren.

Parodie eines Traumes ? Sollte es so sein, dann unterliegt auch sie dem Gesetz des Traums.

War, statt eines Märchens, bzw. als Zwischenstufe, ein klerikalvagantischer Schwank die Grundlage von Wilhelms Gedicht ? Dafür spräche einiges, nicht zuletzt das Reizthema der Kleriker-Liebe. Auch dann behielte unser Deutungsversuch seine Gültigkeit.

Fribourg.

E. KÖHLER.