

ERICH KÖHLER

Tenzone

ERICH KÖHLER

h - TENZONE

Ist die Rede vom Streitgedicht («débat»), so denkt der Provenzalist an Tenzzone und Partimen (Joc partit). Eine klare Scheidung beider Gattungen findet sich erstmals bei P. Meyer: «La tenson est un simple débat dans lequel deux adversaires soutiennent librement leur propre avis. Dans le «partimen» le troubadour qui propose la question à débattre, laisse à son adversaire le choix entre deux solutions et prend pour lui celle des deux qui reste libre».¹ Diese Unterscheidung, bei R. Zenker unnötigerweise wieder aufgegeben,² entspricht dem Gattungsverständnis der Dichter selbst, allerdings, wie weiter unten zu zeigen ist, noch nicht in der Phase der Gattungsbildung. D. J. Jones, definiert sie als «une pièce dialoguée de nature satirique, dans laquelle chaque interlocuteur exprime son opinion dans des coblas alternées de même mesure, et sur les mêmes rimes que celles de son adversaire. Il ressort de cette définition que la tenson doit se composer d'un nombre pair de strophes (et de tornades), pour que chaque contendant ait des chances égales dans la lutte. La tenson est en effet généralement composée de six coblas et de deux tornades».³

Auffallen muß freilich, daß zu den Ausnahmen von dieser Regel die beiden nachweisbar ältesten Stücke gehören. Das Streitgedicht Uc Catola und Marcabru ✎ h 451 hat 14 Strophen, Cercamons (Maistre) Tenzzone mit Guilhalmi ✎ h 112 sündigt gegen das Gebot der Chancengleichheit, indem sie ab Str. IV die Rede innerhalb der Strophen wechselt und Guilhalmi in der Zahl der ihm einge-

¹ °184, 66.

² °353, 9. Zenker hält für beide Arten an der Gattungsbezeichnung Tenzzone fest und unterscheidet lediglich Tenzonen mit dilemmatischer Fragestellung (mit *joc partit*) und Tenzonen ohne eine solche.

³ D. J. JONES °318, 50. Vgl. dazu die u. W. jüngste Definition von P. HAGAN, *The Medieval Provençal Tenson: Contribution to the Study of the Dialogue Genre*. Yale University, 1975: «the *tenson* is a poetic dialogue, an interchange between two or more real poets who alternate stanzas in a single poem and the second of whom adopts the first's metrical schema. The subgroups *tenson* proper and *partimen* correspond to the two basic forms of dialogue development, one, a free, more conversational exchange (*tenson* proper), the other a strict debate-style development (*partimen*)», zit. nach Dissertation Abstracts International 36: 2877 A – 78 A.

räumten Verse besser abschneidet als sein Partner.⁴ Tornaden sind bei beiden Gedichten nicht überliefert. Eine ähnliche Einschränkung ist hinsichtlich der «satirischen Natur» der Tenzone zu machen, um so mehr als Jones, die Charakteristik Jeanroys⁵ verabsolutierend, die Tenzone aus dem Wechsel von Sirventesen von der Art Aldric del Vilar – Marcabru $\nearrow$ c 16 b herleitet, für die er den Gattungsnamen «sirventès-tenson» erfindet, und schließlich den Unterschied zum Sirventes bis zu seiner praktischen Tilgung formalisiert. Die Tenzone wäre demnach nichts als ein dialogisiertes Sirventes: «La forme mise à part, la tenson ne se distingue donc pas du sirventès», und schließlich: «Ce sont là les caractères essentiels de la tenson, moins l'alternance».⁶ Gründlicher als es hier geschieht kann die Bedeutung der an sich zutreffend beschriebenen Gattungsstruktur kaum verfehlt werden.

Auf den ersten Blick scheint sich auch die jüngste Charakteristik der Tenzone von dieser Sicht nicht wesentlich zu unterscheiden: «Die Tenzone lebt aus der Opposition subjektiver Standpunkte, die auf ganz bestimmte historische Situationen und Personen bezogen sind. Diese gehören zunächst einmal der realen Umwelt der Trobadors an, wie sie auch dem zeitgenössischen Publikum gegenwärtig ist».⁷ Die Bezugnahme auf die «reale Umwelt der Trobadors» und ihr Publikum gibt der «Opposition subjektiver Standpunkte» einen geschichtlichen und sozialen Stellenwert, den S. Neumeister, den wir zitierten, selber nicht recht wahrnehmen wollte. Wie es mit den «subjektiven Standpunkten» bestellt ist, die – im Gegensatz zu der im voraus fixierten dilemmatischen Fragestellung des ausgebildeten Partimens – sich in der «discussion libre» der Tenzone präsentieren, muß zunächst an den beiden Gedichten geprüft werden, von denen man vermuten darf, daß sie nicht nur die ältesten überlieferten Exemplare der Gattung, sondern diese auch in statu nascendi darstellen.

Die Prioritätsfrage darf seit der jüngsten Untersuchung A. Roncaglias als beantwortet gelten: Uc Catola – Marcabru ist höchstwahrscheinlich um 1133 entstanden, mit Sicherheit aber vor 1137, dem Jahr, auf das man die Tenzone Cercamon-Guilhalmi datieren kann.⁸ Die ersten drei Strophen verdienen besondere Aufmerksamkeit:

- I – Amics Marchabrun, car digam
un vers d'amor, que per cor am,
q'a l'horra que nos partiram
4 en sia loing lo chanz auziz.
- II – Ugo Catola, er fazam;
mas de faus' amistat me clam,
q'anc pos la serps baissa lo ram
8 no foron tant enganairiz.

⁴ Diese Ungleichheit erscheint allerdings dadurch als ausgeglichen, daß zwei von den ersten drei Strophen Cercamon allein gehören.

⁵ A. JEANROY, La tenson provençale, AM 2 (1890) 281–304, 441–462; cf. id. °166, 250 sqq.

⁶ °318, 49 u. 73.

⁷ S. NEUMEISTER °335, 18.

⁸ A. RONCAGLIA, La tenzone tra Ugo Catola e Marcabruno. In: *Linguistica e Filologia – Omaggio a Benvenuto Terracini*. Milano, 1968, 213.

III – Marcabrun, ço no m'es pas bon
 qe d'amor digaz si ben non;
 per zo'us en move la tenzon,
 12 qe d'amor fui naz e noiriz.⁹

Marcabrus Partner ist, wie Roncaglia nachgewiesen hat, ein noch junger, angesehener und gebildeter adliger Herr.¹⁰ Die Liebeskonzeption, die er vertritt, ist eindeutig diejenige der höfischen *fin'amor*, genauer: der Schule Ebles von Ventadorn.¹¹ Den Voraussetzungen dieser Schule gemäß will er, im Zustand des Liebens (*que per cor am*) mit Marcabru einen *vers d'amor* anstimmen. Doch der gaskognische Trobador denkt nicht daran, die Erwartung Uc Catolas zu erfüllen und die Liebe zu verherrlichen. Er, der überall den Verfall der Liebe sieht, kann nicht anders als ebenso wie in seinen Sirventesen grimmige Klage gegen die Herrschaft der *faus'amistat* zu erheben. Sei es, daß Marcabru in diesem Frühstadium seiner Dichtertätigkeit seine eigenen kritischen Thesen von der gemeinsamen Schuld der *malvatz rics* und der Trobadors der Schule Ebles noch nicht voll entwickelt hat, sei es, daß er sie einem wohlmeinenden Gönner wie Uc Catola nicht direkt ins Gesicht sagen wollte, seine Vorwürfe gehen nicht ins Detail. Uc Catola jedoch argumentiert im Sinne einer Auffassung, derzufolge von der Liebe nichts anderes als Gutes gesagt werden darf. Er «zitiert» Wilhelms IX. Formel *d'amor non dey dire mas be* wie ein Gesetz, gegen das Marcabru mit seiner Replik verstoßen hat, und sieht sich dadurch veranlaßt zum Streitgespräch: *per zo'us en move la tenzon*. So ist aus dem Lied nicht, wie Uc Catola erwartete, ein gemeinsamer *vers d'amor*, nicht ein Preislied auf die Liebe geworden, sondern – das erste Streitgedicht, und zwar nicht nur die erste Tenzone (die beiden Dichter vertreten ihre persönlichen Standpunkte), sondern zugleich auch – in nuce – das erste Partimen insofern, als zwei verschiedene, durchaus dilemmatisch zu verstehende Standpunkte zur Debatte stehen. Es stoßen hier eben nicht nur zwei verschiedene Temperamente, sondern zwei ideologisch und soziologisch bestimmbare Liebeskonzeptionen aufeinander: die Liebesauffassung der zum Aufstieg entschlossenen Schicht von *Joven*, deren entschiedenster Sprecher und wachsamster Interessenvertreter Marcabru sein wird, und diejenige der Schule Ebles, in der, wie Marcabru nicht zu Unrecht argwöhnt, der alte Adel sich des neuen Ideals bemächtigt und es in seinem Interesse pervertiert. An der Wiege des Streitgedichts, sowohl der Tenzone im engeren Sinne wie auch des Partimens, stünde demnach die Konfrontation der beiden «Schulen», die im Gefolge Jeanroys bis heute irreführend als «idealistische» und «realistische» bezeichnet werden,¹² provoziert und somit aktualisiert durch die Aufforderung Uc Catolas, die Marcabru wie eine Herausforderung empfinden mußte. Die Geburt des Streitgedichts erweist sich in dieser Sicht als spontane Aktivierung einer latenten Dichotomie zur Realität einer neuen literarischen Form, einer neuen Gattung.

⁹ Text nach der Edition RONCAGLIA, l. c. 213 sqq.

¹⁰ RONCAGLIA l. c. 208 sq.

¹¹ Cf. hierzu und zum Folgenden den Kommentar RONCAGLIAS; E. KÖHLER °169, 184 sqq.; U. MÖLK °188, 59 sq.

¹² Cf. supra cap. a.

Damit sind indessen noch nicht alle Probleme gelöst, die sich bei der Erörterung des Gattungsprinzips stellen. Catolas an Marcabru gerichtete Aufforderung zu einem gemeinsamen *vers d'amor* zwingt zu der Annahme, daß es ein Wettsingen zu zweit schon vorher gegeben hat, möglicherweise als gemeinsames Preislied, sicher aber als Wettstreit von Berufssängern im Sinne von Jeanroys «habitudes jongleresques».¹³ Niemand dürfte die ältesten Produkte dieser Jongleurbräuche der schriftlichen Aufzeichnung für würdig erachtet haben solange sie nicht durch die Entstehung der neuen Gattung des Streitgedichts, durch dessen ernste Thematik und durch das literarische und soziale Prestige seiner Repräsentanten gleichsam kanonisiert waren. Deutlicher als in dem Gedicht *Uc Catola-Marcabru* sind die Spuren dieser «habitudes jongleresques» in dem zweitältesten Streitgedicht *Cercamon-Guilhalmi* wahrzunehmen, sichtbar zunächst vor allem in der Unregelmäßigkeit des Redewechsels, die freilich schon System verrät, aber auch in der Tatsache, daß der Gegenstand der Auseinandersetzung die konkrete soziale Situation eines Troadors, die Sorge um seinen höfischen Unterhalt ist. Für den Marcabru-Schüler (oder Lehrer?) Cercamon ist diese Frage allerdings unlösbar verknüpft mit der Frage nach der Einstellung der mächtigen Hofherren zu *amor*, *joy* und *deport*. Daß er auf die zuversichtlichen Trostversuche Guilhalmis, der neue Graf von Poitiers (König Ludwig VII.) werde seine Dienste reich belohnen, höchst skeptisch reagiert, ist nicht verwunderlich.

Es scheint, daß das Streitgedicht *Cercamon-Guilhalmi* bereits von der bei *Uc Catola-Marcabru* erfolgten Literarisierung des Jongleursstreits profitiert, begünstigt wohl auch dadurch, daß Cercamon, von Guilhalmi «Maistre» genannt und auf die mangelnde Unterstützung durch den Klerus hin angesprochen, höchstwahrscheinlich klerikal gebildeter Vagant ist. Mit ihm wird, noch ohne entsprechende Benennung, die Tenzzone im engeren Sinne literaturwürdig. Der ihr in der zweiten Gedichtshälfte eigentümliche mehrmalige Redewechsel im Innern der Strophe wird sich in einer ganzen Reihe von Tenzonen, nicht aber in Partimens, wiederfinden.¹⁴

Das Wort *tenzon* begegnet erstmals im ältesten Streitgedicht. Es wäre indessen verfehlt, es hier bereits als Gattungsbezeichnung zu verstehen.¹⁵ *Tenzon* meint im Munde *Uc Catolas* Streit, Diskussion, Disputation über einen Gegenstand, der zwei Meinungen zuläßt, somit, gemäß der mutmaßlichen Herkunft aus *contentio* (in dem Ensenhamen des Guiraut Cabreira, *Cabra juglar*, von 1169/1170, erscheint *contentson* [v. 24] als Gattungsbezeichnung), auch Disputation über einen *plait d'amor*. Diese Bedeutung – Wortstreit, Diskussion über einen strittigen Gegenstand – wird *tenzon* auch noch beibehalten, nachdem es zur Bezeichnung für die Gattung der Tenzzone im engeren Sinne geworden ist.¹⁶ Anders wäre es wohl kaum denkbar, daß *tenzon* häufig, ja öfter als in der Tenzzone, im Partimen auftritt, daß sogar eine

¹³ A. JEANROY °166, II 250.

¹⁴ Cf. JONES °318, 51.

¹⁵ Cf. KÖHLER °169, 184; JONES °318, 23; RONCAGLIA l.c. 228; die Einwände NEUMEISTERS °335, 42, sind nicht stichhaltig.

¹⁶ Cf. die Belegsammlung bei L. SELBACH °347, 11.

Bildung wie *tenzonar lo partimen* möglich ist.¹⁷ Als Gattungsbezeichnung tritt das Wort erstmals in dem Streitgedicht zwischen Bernart (de Ventadorn?) und Peirol $\nearrow$ h 70 in Erscheinung, obwohl auch hier noch Zweifel möglich sind:

Mas car voletz nostra tenso
N'ai era mon talan forsat. (vv. 10 sq.)

Als sicher darf gelten, daß *tenzon* erst zum Gattungsnamen für die Tenzone im engeren Sinne wurde, nachdem sich das Streitgedicht mit dilemmatischer Fragestellung eindeutig als *partimen* bzw. *joc partit* abgesondert hatte. *Tenzon* dient jedoch weiterhin als Oberbegriff für beide Arten des Streitgedichts. Die hieraus folgende Unklarheit lassen auch die *Leys d'amors* erkennen, die *tenzo* definieren als *contrastz o debatz en lo qual cascus mante e razona alcun dig o alcun fag*, und ihr, ebenso wie dem Partimen, ein *jutjamen* zuschreiben. Als Unterschied ist lediglich angegeben, daß in der *tenzo* jeder seine eigene, persönliche Ansicht vertrete, im Partimen jedoch eine fremde Sache verteidige.¹⁸ Zweifellos wurden die Tenzonen im allgemeinen improvisiert,¹⁹ was dadurch wesentlich erleichtert wurde, daß sie in der Regel Strophenform und Melodie bereits existierenden Kanzonen entlehnten. Zwar scheint eine nicht ganz klare Stelle der *Leys d'amors* die Möglichkeit einer eigenen Melodie einzuräumen – wofür die Überlieferung der Tenzone auch zwei allerdings untypische Beispiele bietet,²⁰ – die *Doctrina* dagegen verlangt unzweideutig Entlehnung der Melodie, die in vielen Fällen, mit begreiflicher Ausnahme der ältesten Stücke, auch nachgewiesen werden kann.²¹

Vielleicht kommt der wohl drittältesten Tenzone in der Entwicklung der Gattung eine Schlüsselstellung zu. Das Streitgespräch zwischen der *domna*, hinter der Beatritz de Dia vermutet wird, und dem *amic*, den die Hss. als Raimbaut d'Aurenga, ausweisen, $\nearrow$ h 46, dürfte den letzteren allein zum Verfasser haben und somit fiktiv sein. Die Strophenform dürfte einer Kanzone Bernarts de Ventadorn entlehnt sein (*Chantars no pot gaire valer*, $\nearrow$ a 70), in welcher der hohe Wert der Liebe gepriesen wird auch wenn sie nicht, ja gerade obwohl sie nicht auf Gegenliebe bzw. deren tätigen Beweis stößt. Dieses Thema hat Raimbaut mehrfach behandelt in einer Reihe von Liedern, die nach seinem Herausgeber Pattison in die Jahre 1168–1170 fallen und in deren Zentrum Raimbauts *salut d'amor* $\nearrow$ o 389 steht mit den Versen:

¹⁷ Cf. KÖHLER °169, 186 sqq.

¹⁸ *En aquest dictatz ... am doas tornadas, en las quals devo jutge eligir, le quals difiniscas lor plag e lor tenso ... en tenso cascus razona son propri fag, coma en plag, mas en partimen razona hom l'autru fag e l'autru questio ...* (Text nach APPEL °105, 199).

¹⁹ Zu dieser Frage vid. infra.

²⁰ Melodien sind überliefert für die fiktive Tenzone zwischen PEIROL und Amor $\nearrow$ h 366 und für die Tenzone GUIRAUT DE BORNELH-ALAMANDA $\nearrow$ h 242, bei der die Realität der Partnerin immerhin bezweifelt werden kann so wie für GRANET-BERTRAN D'ALAMANON $\nearrow$ h 189.

²¹ *Leys d'Amors: Encaras dizem que non es de necessitat ques haia so; enpero en aquel cas que's faria al compas de vers o de chonso o d'autre dictat qu'avez deia so, se pot cantar en aquel vielh so* (APPEL °105, 199). *Doctrina de compondre dictatz: ... si vols far tenso, deus la prendre en algun so que haia bella nota, e potz seguir les rimes del cantar o no.* (P. MEYER, R 6 [1877] 335).

C'amar vos mi fai [Amors] de tal guisa
 On nostr'amor es mal devisa:
 qu'us am e vos no amaz mi;
 Fort mal joc partit a aici. (vv. 37–40)

Zu dem auffälligen Gebrauch von *joc partit* gesellt sich derjenige von *conten*, umgeben von einer Serie von Begriffen aus der Rechtssprache mit einer Anspielung auf das Schiedsrichterverfahren, das für die Ausbildung des Partimens wichtig werden sollte:

Donna, del pauc tort q'eu vos ai
 Ja sol no m'en razonarai,
 E si n'auria asaz razos.
 Vos trobarez mas ochaisos.
 Per jase mi podez durar;
 Toz temps m'o podez contrastar,
 Donna, car entre mi e vos
 No voill plaides mais sol nos dos.
 Qe ja nos partam d'est conten
 Qe res mais non sap mon talen.
 Ja non plaidejaz re per leich;
 Per vos metessa'm prenzetz dreich; (vv. 153–164)

Aus diesen Versen ist zu ersehen, wie eng Tenzzone und Partimen genetisch zusammenhängen, wie wenig fortgeschritten ihre gattungsbildende Disjunktion noch ist. Sichtbar wird jedoch auch die Tendenz einer gewissen Privatisierung des Themas des *amar desamatz*, die für den Aristokraten Raimbaut d'Aurenga charakteristische Absicht, den Casus zwar vorzutragen, ihn aber nicht dem Urteil Außenstehender zu unterwerfen. Frucht dieses Dilemmas ist, in Anlehnung an das Streitgespräch der Tenzzone, seine Dialogisierung als fiktive Kontroverse zwischen der *domna*, die sich verlassen glaubt, und ihrem *amic*, der, seinen Rückzug mit der gebotenen Rücksichtnahme auf die *lauzengier* begründend, die Geliebte der Fortdauer seiner Liebe versichert.

Die Vortäuschung einer direkten Auseinandersetzung mit der *domna* bei Raimbaut d'Aurenga gibt Anlaß, auch an der Realität des Partners in der Tenzzone zu zweifeln, die wir im Œuvre des mit Raimbaut zeitweilig eng verbundenen Guiraut de Bornelh antreffen. Guirauts Streitgespräch mit der Zofe Alamanda $\nearrow$ h 242 demonstriert die Zweifel des Liebenden an der Gegenliebe einer *domna*, die, wie deren um Fürsprache gebetene *donzela* betont, jene vorbehaltlose Unterwerfung unter die Willkür der Dame fordert, in welche der Dichter schließlich einwilligt. Es liegt nahe, diese Tenzzone mit einer Pastorela des gleichen Guiraut, $\nearrow$ j 242, zu vergleichen, die dem Dichter ebenfalls dazu dienen muß, das Verhalten der Dame zu tadeln und zugleich die Bereitschaft zu aufopferndem Dienst zu bezeugen. Man wird hieraus schließen dürfen, daß auch die Tenzzone mit Alamanda fingiert ist, eine Vermutung, die fast zur Gewißheit erhoben wird durch ein anonymes Streitgedicht $\nearrow$ h 461,56, in dem eine *donzela* just den durch Guiraut von Alamanda erbetenen Auftrag übernimmt, den Liebhaber gegenüber der *domna* zu rechtfertigen sucht und die letztere als Vorbedingung ihrer Gunst totale Unterwerfung des Liebhabers fordert. In der Annahme, daß die Tenzzone mit Alamanda fiktiv ist, sehen wir uns da-

durch bestärkt, daß zu diesem Lied eine Melodie überliefert ist – eine von insgesamt drei Melodien im Bereich unserer Gattung.

Die Hartherzigkeit der geliebten Herrin, ihre Folgen und die Folgerungen, die der Liebende daraus ziehen soll, bilden, vereint mit dem Motiv, daß wer an der Liebe verzweifelt nicht mehr singen kann, die thematische Einheit von drei Tenzonen, an denen Bernart de Ventadorn beteiligt ist. Von Peire (d'Alvernhe?) $\nearrow$ h 323 befragt, warum er nicht mehr singe, entwirft der an seiner Liebe verzweifelte Bernart das Wunschbild einer Welt, in welcher die Frauen gezwungen sind, die Männer um Liebe anzuflehen. Ebenso wie Peire vertritt der Jongleur Lemozi $\nearrow$ h 286 gegen Bernart die Konzeption einer Liebe, deren Gesetz geduldiges Ausharren und durch keinen Zweifel zu trübender Dienst ist. Die Rollen sind vertauscht in Bernarts Tenzone mit Peirol $\nearrow$ h 70. Diesmal antwortet Peirol auf Bernarts Frage, warum er nicht mehr singe, mit dem für seinen Partner charakteristischen Argument: *pauc val chans que dal cor no ve*.

Trotz des Rollentauschs stehen die Argumente Bernarts mit seiner Stellungnahme in den beiden anderen Tenzonen nicht eigentlich im Widerspruch. Blieben nicht einige Attributionsprobleme offen,²² so läge die Vermutung nahe, daß sämtliche drei Gedichte als Variationen zu einem Thema bei der gleichen Gelegenheit am selben Ort und vor dem gleichen Publikum entstanden sind. Sollte der Bernart einer Tenzone mit Gaucelm $\nearrow$ h 52 identisch sein mit Bernart de Ventadorn, so würde seine hier bezogene Position eines Vorkämpfers der *fin'amor* besser zum Gesamtcharakter der Dichtung des Sängers aus Ventadorn passen. Das Lied nimmt das Thema des Streitgedichts Uc Catola-Marcabru wieder auf. Die Hypothese von Gaucelm Faidits Editor J. Mouzat von einer Begegnung des jungen Gaucelm, der noch unter dem Einfluß des misogynen Marcabru steht und dichtet, mit Bernart de Ventadorn als dem Champion der *escola N'Eblo*, ist bestechend. Zwingende Argumente dagegen sind kaum geltend zu machen.

Fiktive Tenzone zwischen *domna* und *amic* wie das schon erwähnte Gedicht des Raimbaut d'Aurenga ist ein Lied Aimerics de Peguilhan $\nearrow$ h 10, in welchem der Dichter in monostichischer Wechselrede innerhalb der Strophen trotz seiner orthodoxen Liebesbeteuerungen auf beharrliche Ablehnung seiner Partnerin trifft, sich in Strophe 4 ratsuchend an Amors wendet, um dessen Rat, dem Kummer durch die Wahl einer anderen Dame zu entgehen, schließlich doch zugunsten opferbereiten Dienstes für die erste Dame zu verschmähen. Abermals verknüpft hier das Motiv der *chanson de change* ideale Bereitschaft zur Unterwerfung mit der Warnung an die Dame, sie möge gleichwohl die Forderungen nicht überspannen. Man ist versucht, eine weitere, höchstwahrscheinlich von Aimerics Lied abhängige, gleichfalls innerhalb der Strophe alternierende fiktive Tenzone zwischen *domna* und *amic* $\nearrow$ h 296 mit der älteren Forschung dem Marques de Malaspina (oder Bonifaz von Montferrat) zuzusprechen und damit zeitlich in die Nähe der bisher behandelten Gedichte zu rücken, doch gehört das Lied eher dem Marquis de Canillac, einem Zeitgenossen Guiraut Riquiers. Die Personifikation der Liebe als Gesprächspartner brauchte Aime-

²² Vid. Dokumentation zu h 323 und h 70.

ric nicht erst zu erfinden. Sie ist voll durchgeführt bereits in einem 1190 entstandenen fiktiven Streitgedicht *Peirols* ♂ h 366, in dem Amors dem Dichter die Frage stellt, welchen Sinn es habe, die Liebe aufzugeben zugunsten eines Kreuzzugs, zu dem selbst die zerstrittenen Könige sich nur zögernd aufraffen. In das gleiche Jahr fällt die berühmte zweisprachige Tenzzone zwischen Raimbaut de Vaqueiras und einer Genueserin ♂ h 392. Die (verheiratete) Genueserin, die auf die hochgestochen stilisierte Liebeswerbung des Mannes und seine Schmeicheleien unbeirrbar abweisend, ja verächtlich in ihrem vor Vulgarismen nicht zurückscheuenden Dialekt antwortet, trägt Züge jener Pastourellenhirtinnen, die sich durch höfisches Geschwafel nichts vormachen lassen. Auch Situation und Strophenbau erinnern an die Pastorela. Einzigartig ist die schon parodistische, auch der *gap*-Elemente nicht entbehrende Konfrontation der hochliterarischen Koiné mit dem niedrigen «realistischen» Volgare. Man mag Raimbaut für dieses Lied um so mehr Achtung zollen als er, soeben erst nobilitiert, sich von seiner Partnerin als Jongleur und provenzalischen Schwätzer beschimpfen läßt – nicht nur freiwillig, sondern selbstverantwortlich, denn das Streitgespräch ist fingiert. Die Vermutung von De Bartholomaeis, es sei in der Art eines Mimus dem höfischen Publikum vorgetragen worden, hat vieles für sich.²³

So unverblümt Raimbauts Genueserin sich ausdrückt, sie wäre errötet, hätte sie vernommen, was eine nachgeborene, wenn auch ebenso erfundene Geschlechtsgegensin im obszönen Wettstreit mit *Montan* ♂ h 306 von sich gibt. Im Ton kaum dezenter, aber künstlerisch von höherem Niveau ist die Tenzzone, in welcher *Peire Duran* ♂ h 234 *amic* und *domna* durch ein Ehepaar ersetzt. Die Ehefrau beschwert sich – offenbar vor einem fiktiven Gericht – über die, gemessen an ihrem Liebesbedarf, unzulängliche physische Ausstattung ihres Gatten. Wie eine Variation des Topos «ubi sunt» erscheint das ebenso witzige wie derbe Streitgespräch, das in einem anderen Lied des gleichen *Peire Duran* ♂ h 339 eine verblühte *domna* und ihr ehemaliger *amic* sich liefern. Mannhaft und geistreich erwehrt sich die einstige Geliebte des ungalanten Spotts über ihre verblichene Schönheit. Launige Beispiele der Tenzzone mit einer fingierten *domna* sind zwei Gedichte des *Guillem Rainold d'At* ♂ h 231, reizvoll dadurch, daß sie die hohe Minne mit Momenten der Alltagsrealität durchsetzen, ohne trivial zu werden. Historische Person ist dagegen die Italienerin *Isabella*, die *Elias Cairel* ♂ h 252 vorwirft, er hätte ihren Liebesbund zugunsten einer anderen Dame gebrochen. Das Lied, im Thema an Raimbaut d'Aurenga ♂ h 389 erinnernd, ist auch interessant durch das (am Schluß des Gedichts widerrufene) Eingeständnis des männlichen Partners, er hätte die Herrin gar nicht aus Liebe, sondern der eigenen Ehre und des Nutzens wegen besungen (*per honor e pro qu'ieu n'atendia*).

Hart im Nehmen wie im politischen Alltag war der Adel, wie es scheint, auch in der Literatur, nicht nur als Adressat von *Sirventesen*, sondern auch als Partner in Tenzonen. Hieb auf Hieb geht es zwischen *Albert Malaspina* und *Raimbaut de Vaqueiras*, ♂ h 392. Man hat einige Mühe zu verstehen, daß die beiden Personen, von denen keine die andere mit den ehrenrührigsten Vorwürfen verschont,

²³ Dasselbe gilt, mit noch größerer Wahrscheinlichkeit, für das oben erwähnte und möglicherweise doch der gleichen Zeit und dem gleichen (italienischen) Kreis zugehörige Gedicht h 296.

vermutlich in freundschaftlicher Absprache und mit Genuß am Wortgefecht einen Wettstreit in gegenseitiger Beschimpfung austragen, der des Ernstes insofern nicht entbehrt, als die Verhöhnungen keineswegs erfundene, sondern tatsächliche Schwächen oder peinliche Erlebnisse und Taten der beteiligten Personen in das grelle Licht der Öffentlichkeit heben. Wenn Albert seinen Partner in der ihm zufallenden Tornada bezeichnet als *vis de castron magagnat, larga panssa!*, und dieser zurückschlägt mit *marques putanier, / deseretat, desleial, ses fianssa!*, so markieren diese abschließenden Titulaturen nur den rhetorischen, nicht aber den sachlichen Höhepunkt des aggressiven Rededuells, das, der Zahl der es überliefernden Handschriften wie der metrischen Nachahmungen nach zu urteilen, zu den Mustern der Gattung gerechnet wurde. Albert Malaspina hat in seine grausame Charakterisierung Raimbauts wie beiläufig den offenbar anwesenden Peire Vidal einbezogen, der seinerseits in einem Coblenwechsel mit Lanza Marques (Manfred I. Lanza) $\nearrow$ e 285 kein Blatt vor den Mund nimmt. Ungleich zurückhaltender ist Peire Vidal in der Tenzone, zu der ihn Blacatz $\nearrow$ h 97 herausfordert und deren persönlicher Ansatz sich unversehens in eine Kontroverse über idealistische und realistische Liebe bzw. über die Frage nach der Liebesfähigkeit der adligen Herren verwandelt. Blacatz wiederum läßt sich auf zwei Tenzonen mit dem Jongleur Bonafe $\nearrow$ h 98 ein, in denen keiner dem anderen an Hohn über die jeweilige persönliche Lage nachsteht.

Für manch adligen Herrn, ob bescheidener *vavassor* oder mächtiger Baron, scheint es, sofern er selber sich der Dichtung befleißigte, Ehrensache gewesen zu sein, sich auch mit den windigsten Spielleuten zu messen. Eble d'Ussel muß sich von Joan Lag $\nearrow$ h 267 sagen lassen, daß an seiner traurigen Situation nicht, wie er vorgibt, Verleumdung, sondern seine eigene üble Rede schuld ist. In eher freundschaftlicher Weise neckt der gastfreundliche katalanische Baron Uc de Mataplana (Uguet) den Jongleur Reculaire $\nearrow$ h 458, der den Vorwurf, er vergeude alles, was er einnehme sogleich wieder im Spiel und mit schlechten Weibern, gelassen hinnimmt und seine Lebensweise geistreich verteidigt. Weniger gutmütig reagieren Falco in seiner Tenzone mit Gui de Cavaillon $\nearrow$ h 192 und Guillem Magret in der seinen mit Guillem Rainol d'At $\nearrow$ h 231 auf die Vorhaltungen über ihr wüstes Leben. Falco beantwortet sie mit höhnischen Bemerkungen über die Armut seines Partners und sein illoyales Verhalten gegenüber seinem Lehensherrn. Auch Guillem Magret denkt nicht daran, sich gegen den Vorwurf, er sei Wein, Weib und Würfelspiel verfallen, zu rechtfertigen, sondern er hält sich schadlos durch die Verspottung seines glatzköpfigen Gegners. Beide Dichter scheinen ihren Ehrgeiz vor allem zur gegenseitigen Überbietung im Gebrauch von Schimpfwörtern eingesetzt zu haben. Bertran de Gordo begründet seine Weigerung, Peire Raimon de Tolosa $\nearrow$ h 84 zu beschenken, mit dessen gemeinem Charakter und erntet dafür ähnlich grobe Repliken wie in seinem Coblenwechsel mit Mathieu $\nearrow$ e 298. Für den Jongleur Bernadon ist es offenbar eine Provokation, daß Thomas (Thomas II. Graf von Savoyen) $\nearrow$ h 441 in den ersten Strophen seine Dame preist und Gott um Unterstützung seiner Liebe und Sündenvergebung bittet, jedenfalls beschimpft er seinen gräflichen Partner als Lügner, Verräter und Dirnenliebhaber, worauf dieser ihm androht, ihm anstatt Unterhalt in Zukunft nur noch Knochen, Gräten und Prügel anzubieten. Über schlechte Entlohnung trotz guter Dienste beklagt sich Granet bei seinem

Herm, Bertran d'Alamanon ✎ h 189. Die erpresserische Drohung mit übler Nachrede läßt Bertran allerdings ungerührt. Einer zweiten Tenzone dieser beiden Dichter, zu der sogar eine Melodie überliefert ist, hat F. Diez im Rahmen einer Erörterung des Verhältnisses von Liebe und Religiosität mit Recht besondere Aufmerksamkeit gewidmet,²⁴ erklärt sich doch Bertran d'Alamanon in seiner Antwort auf Granets Ansinnen, er möge in Anbetracht seines Scheiterns in der Liebe und des Nahens des Antichrist an sein Seelenheil denken, bereit, um seiner Liebe willen auch dem Antichrist zu huldigen. Daß Gott in diesem Fall zur Nachsicht verpflichtet sei, wird ausdrücklich gesagt.

Ungeachtet des zuletzt genannten, trotz gewisser Anzüglichkeiten von seiten Granets im Ton sehr maßvollen Gedichts scheint die Feststellung angebracht, daß Tenzonen mit Jongleurs ihr eigenes, am Stand der Spielleute orientiertes Stilgesetz haben. Jongleurattacken können nicht beleidigen. Sporadische literarische Herablassung auf ihr Stilniveau ist für die dichtenden Herren nicht Selbsterniedrigung, sondern souveräne Bekundung großzügigen Mäzenatentums, und gewiß auch Ausdruck der Freude am zünftigen Mößerspaß. Streitgedichte von Jongleurs untereinander scheinen indessen den Auftraggebern von Liederhandschriften nicht sehr aufzeichnenswert gewesen zu sein, es sei denn sie beschäftigten sich zugleich auch mit den Herren der Höfe, wie die Tenzone zwischen Taurel und Falconet ✎ h 438, in der heftige gegenseitige Beschimpfungen und Hiebe gegen den Markgrafen von Montferrat und andere Barone einander abwechseln. Vermutlich war es der gleiche Falconet, der sich mit Faure ✎ h 149 zusammentat zu einem poetischen Würfelspiel, um – ohne Rücksicht auf die *ricx malvatz* – die provenzalischen Barone nach dem Grad ihrer schlechten Eigenschaften zum sich steigernden Einsatz zu bringen. Offenbar halten die beiden Spielleute sich verbal für manche Enttäuschung schadlos. In der Tenzone zwischen Guillem Figueira und Aimeric de Peguilhan ✎ h 217 tritt ein Ereignis aus dem Jongleurleben selbst als Anlaß auf, indem die beiden Interlokutoren zu einem Streit Stellung nehmen, der zwischen zwei anderen Spielleuten stattgefunden hatte und in böse Handgreiflichkeiten ausgeartet war. Feinlich berührt zeigt sich Sordel, als er von dem – vermutlich in seinen Diensten stehenden – Spielmann Joan d'Albussan ✎ h 265 hartnäckig daran erinnert wird, daß er, in Notzeit sich als Jongleur verdingend, vom Markgrafen von Este Kleider als Geschenk annahm. Er reagiert verärgert, aber mit auffallender Zurückhaltung, so daß sein Herausforderer ihm so anerkennend wie anzüglich bescheinigen muß, er antworte nobel in der Weise eines gelehrigen Jongleurs (*a lei de joglar aprenen*).

Tenzonen zwischen adligen Herren sind nicht weniger heftig, liegen jedoch in der Wortwahl eine Stilebene höher gemäß der andersgearteten Thematik. Der Vicomte de Turenne (Raimon IV.) droht Uc de Saint Circ ✎ h 460 die baldige Zerstörung seiner Burg an. Uc hält die Drohung für einen in abendlicher Stimmung entstandenen Gap, den der Schlaf wieder vergessen läßt. Mit dem Argument, der gemeine Charakter seines Kontrahenten könne seine Ehre nur steigern, reagiert Ber-

²⁴ °147, 145.

tran d'Alamanon auf die Vorwürfe des Guigo de Cabanas ↗ h 197, er hätte seine Waffen und seine Haut fein aus dem Krieg (zwischen Raimon Berenguiar von Provence und Raimon VII. von Toulouse) herausgehalten. Literarisch interessanter weil gekannter ist das in die zwanziger Jahre des 13. Jhs. fallende Streitgedicht, in dem Richard de Tarascon mit der Anschuldigung, Cabrit (Gui de Cavaillon) ↗ h 422 habe ihm gegenüber treulos gehandelt, eine regelrechte Herausforderung (*Ar vos desfi*), schließlich sogar zum Zweikampf zu Pferd, verbindet. Gui de Cavaillon hält nichts vom Gottesurteil und schlägt als Beweismittel für seine Unschuld Wahrheitsproben vor, die sein Gegner nur als Hohn verstehen kann, weshalb er Gui auch bedeutet, daß dieser den Streit von der höfisch-ritterlichen Ebene auf das Niveau von Jongleurs verlagere:

Cabrit, en joglaria
 Vei que tornatz
 L'enjan e la bauzia,
 Que vas mi fatz,
 E non es cortezia,
 Que que-us digatz. (vv. 25–30).

Der Vorwurf mangelnder Fairneß bezieht sich auf den Wesensunterschied zwischen *joglaria* und *cortezia*, den man bei der Beurteilung der Tenzone nicht übersehen dürfen.²⁵ Schwer einzuordnen ist das Gedicht, in dem ein Prior die Vorwürfe Guillalmets ↗ h 198, die Heiligenstatue seiner Kirche befinde sich in einem erbärmlichen Zustand, weshalb der Heilige auch keine Wunder wirke, dadurch kontert, daß er die Schuld Guillalmet und seinesgleichen gibt, weil sie nicht bereit sind, dem Heiligen und seinem Priester mit frommen Gaben beizustehen.

Der Eifer, mit dem sich die Dichter aus dem italienischen Stadtbürgertum der höfischen Dichtung und der ritterlichen Liebesdoktrin bemächtigen, läßt in der Mitte des 13. Jhs. noch einmal die Problematik der *fin'amor* ins Zentrum auch der Tenzonedichtung treten. Voran geht Sordel in einer Tenzone mit Peire Guillem de Tolosa ↗ h 437. Befragt, ob es wahr sei, daß er um der Liebe zu der Gräfin (Guida de Rodez) willen gekommen sei, in deren Dienst schon Blacatz ergraut ist, antwortet der italienische Trobador mit der eindrucksvollen Demonstration einer platonischen Liebe, von der er gewiß ist, daß sie den Ehegatten der geliebten Dame nicht an der Nachtruhe hindert, und die auch seinen Partner zu der Feststellung veranlaßt: *plus amesuratz vois faitz d'amador q'anc fos natz*. Lanfranc Cigala, von Simon Doria ↗ h 436 um Rat gebeten angesichts der Ausweglosigkeit einer Liebe, deren *maltraigz* zugleich *douza sabors* ist, korrigiert sehr schnell den Eindruck einer feindseligen Haltung gegenüber der Liebe, den seine erste Replik erweckt hat, und stärkt das angeschlagene Durchhaltevermögen seines Sangesbruders in Sachen *fin'amors*.

²⁵ Das Gedicht verdient auch noch durch eine weitere Besonderheit Beachtung: in Str. 2 (seiner ersten Replik) wendet sich Gui de Cavaillon direkt an eine Na Peironella und spricht von Richard in der dritten Person. Die Vermutung von A. KOLSEN °172, 208, Peironella habe Gui die 1. Strophe als Herausforderung überbracht, hat etwas für sich. Wie steht es aber dann mit den Strophen 3 und 4 und den beiden Tornaden, in denen die Interlokutoren sich wieder wie üblich direkt anreden?

Der *fizels amaire* Simon Doria hat zweifellos Ursache genug, sich in einer Tenzzone mit Jacme Grill $\nearrow$ h 436 in Klagen über den Verfall von *domnei* und *solatz* wie über die Herrschaft von *cobeitatz* zu ergehen.

Eine literarische Perle im Werk Lanfranc Cigalas ist dessen fingierte Tenzzone zwischen seinem *cor* und seinem *saber* (*sen*), $\nearrow$ h 282. Im Traum klagt das Herz des Dichters die Liebe, sein Verstand die *domnas* an, an den Enttäuschungen der Liebenden schuld zu sein. Des Dichters Urteil, der Kummer sei nicht den Damen, sondern der *leuiaria* der Liebhaber anzulasten, wird ihm durch die huldvolle Erscheinung seiner *domna* vergolten. Das Gedicht kann freilich ebenso als dialogisierte Kanzone wie als Tenzzone eingestuft werden. Verwandt ist die fiktive Tenzzone des Garin lo Brun $\nearrow$ h 163, in welcher *mezura* und *leujaria* sich ihren Einfluß streitig machen. Allegorisches Streitgedicht ist auch das Lied, in dem der Mönch von Montaudon $\nearrow$ h 305 Reich und Arm, personifiziert im Reichen und im Bettelmönch, miteinander tenzonieren läßt. In die Tradition der Minneallegorie reiht sich Guillem de Saint Didier $\nearrow$ h 234 mit einer fiktiven Tenzzone ein, in welcher er die Exegese eines Liebesgartens gibt, den sein Partner angeblich geträumt hat.²⁶

Dem bereits erwähnten Mönch von Montaudon $\nearrow$ h 305 hat die Forschung schon immer Originalität und Selbständigkeit des Denkens bescheinigt. Seine beiden Tenzonen mit Gott verdienen dieses Lob. Läßt er in der einen Gott in geschickter Weise als Befürworter der Dichtung als eines gottwohlgefälligen Tuns auch bei einem Geistlichen auftreten und kontert er die vorwurfsvolle Frage des Herrn aller Geschicke, weshalb er sich nicht zu Richard Löwenherz begeben, mit der Gegenfrage, warum sein hoher Gesprächspartner die Gefangennahme Richards und die jüngsten Siege der Ungläubigen zulasse, so verteidigt er in einer anderen Tenzzone, im Rahmen einer himmlisch-parlamentarischen Anhörung, das Schminken der Frauen als ein Naturrecht, so daß Gott in einem dritten Lied denn auch, in Auseinandersetzung mit den Damen und den kosmetikfeindlichen, weil akuten Farbmangel befürchtenden Heiligenbildern, nach vermittelnder Intervention der Heiligen Petrus und Laurentius, sich auf einen Kompromiß einläßt. Der zuvor von dem Dichter-Mönch erhobene Vorwurf, er hätte entweder der Schönheit der Damen Dauer bis zum Lebensende verleihen oder aber die Existenz von Schminkmitteln verhindern müssen, scheint seinen Eindruck auf den Herrn der Schöpfung nicht verfehlt zu haben. Der Kompromiß, den Gott hier mit den Menschen schließt, erscheint wie die ins Humoristische gewendete Kehrseite eines Kompromisses, den die Menschen mit Gott schließen, zu dem jedoch, wie die Häresie des Südens bezeugt, nicht mehr alle bereit waren.

Des Mönchs von Montaudon Einfall fand Nachahmung. Auch Guillem d'Autpol $\nearrow$ h 206 läßt sich im Traum in den Himmel versetzen, hält der Klage Gottes über den mangelnden Kreuzzugsenthusiasmus der weltlichen und geistlichen Würdenträger entgegen, er konzidiere den Heiden zuviele Erfolge, und faßt dann, beim Erwachen, Gottes Drohung gegen die pflichtvergessenen Fürsten, Kleriker und Ordensritter als Mahnung zur Sinneswendung gemäß dem Willen Gottes zusammen.

²⁶ Vid. VI, 1, 230.

Unzufrieden mit der Einrichtung der Welt ist auch ein Dichter namens Rostan h 461,43, der vor Gott sein Recht behauptet, sich unbegreiflichen Schicksalsschlägen gegenüber durch Raub und Plünderung schadlos zu halten. Leider läßt sich diese sarkastisch-humorige Abart einer «metaphysischen Revolte» weder zeitlich, noch räumlich, noch geistesgeschichtlich genauer situieren. Ein emotionales Verhältnis zu dem getreuen Reittier, wie es einem Ritter durchaus zusteht, ist dem Gedicht zu entnehmen, das den Dialog eines Comte de Provence (Raimon Berenguer V.?) h 184 mit seinem Pferd *Carn-et-ongla* vorführt, während die beiden Tenzonen des Bertran Carbonel de Marseilla h 82 mit seinem alten und abgemagerten Pferd nur dazu zu dienen scheinen, die Bitte um bessere materielle Unterstützung effektiv zu unterstreichen. An die Adresse seiner ob der ärmlichen Kleidung ihres Verehrers indignierten Dame gerichtet scheint das Streitgespräch, das Gui de Cavailhon h 192 mit seinem Mantel inszeniert. Wenn für dieses Lied ein lateinisches Vorbild gesichert ist und auch für die Tenzonen mit Gott Anregungen aus der mittellateinischen Dichtung, so wird man doch die These einer starken Beeinflussung der Tenzonenliteratur von dieser Seite vorsichtig beurteilen müssen.²⁷

Während der Belagerung von Toulouse durch Simon de Montfort verfiel Raimon Escrivan h 398 auf die Idee, zwei Kriegsmaschinen, *cata* und *trabuquet*, miteinander tenzonieren zu lassen. Vielleicht darf man diese fiktive Tenzone der kleinen Gruppe von historisch-politischen Streitgedichten zuzählen, zu deren interessantesten Vertretern das Lied gehört, in dem Joan d'Albusson sich von Nicollet de Turin h 265 die Traumerscheinung eines Adlers (= Kaiser Friedrich II.) detailliert allegorisch auslegen läßt [vid. VI E 5920]. Ein gewisser Engles h 138 streitet – wohl im Jahre 1253 – mit einem Unbekannten über Nachteile und Vorzüge des Lebens am Hof des Königs von Navarra. Um 1276 diskutieren, veranlaßt von politischem Zwiespalt in der Stadt Montpellier, eine Peire und ein Guillem h 322a über die Zweckmäßigkeit einer Gesandtschaft an den König (von Frankreich?) und überlassen die Beurteilung des Problems zwei angesehenen Bürgern der Stadt.

Mit dem zuletzt genannten Gedicht befinden wir uns schon in jener späten Periode der okzitanischen Lyrik, in welcher Guiraut Riquier, unterstützt von gleichgesinnten Freunden und einigen hochmögenden Gönnern, ebenso wie den anderen Gattungen so auch der Tenzone zu einem neuen Glanz zu verhelfen sich abmüht. Die Antwort, die ihm Bofill h 248 auf die Frage gibt, weshalb er dichte, nämlich aus Liebe, reizt ihn unerwartet zur Forderung nach einem Glaubensbekenntnis, auf welche Bofill – offenbar Jude – ärgerlich reagiert. 1265, in Montpellier, wetteifern Guiraut Riquier und Guillem de Mur in den Erwartungen, die sie an den erhofften Erfolg des Kriegszugs des Königs von Aragon gegen das heidnische

²⁷ Zu weit geht H. BRINKMANN °130, 81: «Wie die fingierte Tenzone sich ohne weiteres aus mittellateinischem Vorbild begreifen läßt, werden wir auch für die eigentliche Tenzone mittellateinische Anregung voraussetzen dürfen». Vorsichtiger ist das Urteil SELBACHS °347, 34sq.; sehr skeptisch H. WALTHER, Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters, München 1920, 2; ablehnend A. JEANROY °166, II, 249. Vid. infra zum Partimen.

Murcia heften. Die Hoffnungen, die Guiraut Riquier an seinen Aufenthalt im heimatlichen Katalonien als dem Zufluchtsland des *domney* knüpft, prägen auch das Streitgedicht, zu dem ihn Jaufre (de Pon) $\nearrow$ h 261 herausfordert. In Analogie zum *torneiamen* initiiert Guiraut Riquier eine dreigliedrige Tenzzone, in welcher er seinen Sangesbruder Guillem de Mur gegen die beiden Feudalherren Austorc del Boy und Enric von Rodez verteidigt $\nearrow$ h 248.

Die vorausgehende Betrachtung erhebt, anders als im Falle der Kanzone und des Sirventes, den Anspruch, nahezu die Totalität der Vertreter der Gattung berücksichtigt zu haben. Diese Behauptung erfordert noch eine ergänzende Bemerkung. Die Tenzzone bedarf, trotz der gemeinsamen Geburtsstunde, nicht nur der Unterscheidung vom Partimen, sondern auch der Abgrenzung zum dialogischen Coblenwechsel. Im Austausch von improvisierten satirischen Coblen hatte Zenker den Ursprung der Tenzzone vermutet, wogegen Jeanroy betonte, daß die Einzelcobla erst wesentlich später auftritt als die Tenzzone.²⁸ Jeanroys Einwand ist unwiderlegbar. Streitgedichte, bei denen der eigentliche Dialog nur zwei Strophen einnimmt, erscheinen historisch in der Tat erst, nachdem einzelne Coblen als selbständige poetische Einheit auftreten. Wir sprechen von «Tenzonen» daher dann, wenn ein nicht-dilemmatisches Streitgespräch entweder mehr als zwei Coblen (mit oder ohne Tornaden) oder aber zwei Coblen *und* Tornaden zeigt. Das Vorhandensein dieser letzteren weist das Gedicht als eine später einsetzende Variante der Tenzzone und als einen trotz seiner Kürze vollständigen Vertreter der Gattung aus, im Unterschied zum bloßen Wechsel von Einzelcoblen.

Fließender erscheint die Grenze zwischen dialogisierter Kanzone und fiktiver Tenzzone. Daher hat schon Diez gemeint, die Tenzonen zwischen *domna* und *amic* seien nichts anderes als Minnelieder in Gesprächsform.²⁹ Die Gattungsbestimmung ist, wie wir meinen, gleichwohl eindeutig danach zu treffen, ob der Redewechsel nur Teile eines Lieds umfaßt oder – in deutlichem Gegensatz der Meinungen, d. h. im Sinne einer Auseinandersetzung – das ganze Gedicht (wobei die erste Strophe durchaus einer erzählenden Einleitung vorbehalten sein kann).

Die Herausforderung erfolgt in einer ganzen Reihe von Gedichten in der Form eines Ersuchens um Rat. Zur Spielregel aber gehört es (hier liegt eine deutliche Parallele zum Partimen vor), daß der Ratsuchende den ihm zuteilwerdenden Rat verwirft und in der dritten Strophe die Polemik dagegen aufnimmt. Die Aufnahme des Fehdehandschuhs, der mit der provozierenden Eingangsstrophe von dem ersten Dichter geworfen wurde, dürfte Ehrensache gewesen sein, sowohl für die Berufsdichter wie für die adligen Amateure. Die Ehre war für den alten Adel – im Gegensatz zu ihrer notwendig sich spiritualisierenden und moralisierenden Konzeption bei den ambitionierten Habenichtsen – noch viel zu sehr geburtsständisch und materiell-besitzrechtlich gesichert, als daß sie unter den Schmähungen und Beschimpfungen, selbst den rücksichtslosesten, sich hätte ernstlich verletzt fühlen können. Ein Jongleur jedenfalls konnte einen Feudalherrn nicht im geringsten beleidigen.

²⁸ R. ZENKER °353, 88 sqq., A. JEANROY, AM 5 (1893) 281 sqq., 441 sqq.

²⁹ F. DIEZ °147, 165, cf. SELBACH °347, 55.

Der Anteil, den die Jongleurs an der Gattung Tenzone haben, ist bemerkenswert stark. Diese Feststellung veranlaßte Jones, die Frage zu stellen, ob die Tenzone für einen anderen Zuhörerkreis bestimmt war als das Partimen. Seine bejahende Antwort bedarf der Differenzierung. Seine These, die Tenzone sei vorwiegend satirischen Charakters und unterscheide sich vom Sirventes nur durch die Form, ist unhaltbar. Auch in der Tenzone spielt die Liebe eine hervorragende Rolle, und neben ihr das Problem des Lebens im höfischen Kreis. Die anderen Themen ordnen sich diesen beiden zu als Momente oder diskussionsbedürftige Bedingungen dieses Lebens. Was an reiner Jongleurthematik bleibt ist gering, weil sich diese Thematik kaum einmal isoliert von ihrer Abhängigkeit vom höfischen Leben darstellt. Wir glauben indessen konstatieren zu können, daß die Tenzonen, an denen Jongleurs beteiligt sind, ihr eigenes, am niederen Stand der Partner und an ihrer Lebensweise orientiertes Stilgesetz haben, auf dessen thematische und sprachliche Ebene sich auch der höhergestellte Teilnehmer willentlich begibt. Die Stildifferenz ist diejenige des Gegensatzes von *cortesia* und *joglaria*. Für diesen Fall, aber keineswegs für die ganze Gattung, hat Jones recht, wenn er ein anderes Publikum, bzw. dasselbe ohne Damen und in anderer Stimmung und Zusammensetzung, postuliert.³⁰ Der Verschiedenheit des Stils entspricht demnach nicht schlechthin die Andersartigkeit der jeweiligen Adressaten, sondern deren verschiedene Zusammensetzung gemäß der jeweiligen Situation im Ablauf des höfischen Lebens, m. a. W. zwei verschiedenen Aspekten der gleichen Lebensverhältnisse, des gleichen, doch aus divergierender Perspektive gesehenen «Sitzes im Leben». Ungeachtet einer möglichen Klassifizierung nach satirischen, moralischen, politischen, historischen und Liebesliedern läßt sich sagen, daß die Tenzone mit den zwei Stilebenen, auf denen sie sich ansiedelt, im wesentlichen dem Gesetz ihrer Entstehungsbedingungen treu bleibt, die sich an der thematischen Differenzierung der beiden ältesten Stücke und an der Interessenrichtung der beteiligten Dichter erkennen ließen.

³⁰ JONES °318, 65: «Quand les dames se sont retirées et tout le monde est bien échauffé par le vin, c'est le moment de la tenson . . .»