

ERICH KÖHLER

„Vers“ und Kanzone

GRUNDRISS
DER ROMANISCHEN LITERATUREN
DES MITTELALTERS

VOLUME II

LES GENRES LYRIQUES

Directeurs: ERICH KÖHLER† · ULRICH MÖLK · DIETMAR RIEGER

TOME 1 · FASCICULE 3

SONDERDRUCK



HEIDELBERG 1987
CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

ERICH KÖHLER

*a – „Vers“ und Kanzone**

- I. Der *vers*
- II. Der *vers* der ältesten Trobadors
 1. Wilhelm IX. von Aquitanien
 2. Die zweite Generation
 - a) Jaufre Rudel
 - b) Marcabru und die „*troba n'Eblo*“
- III. Trobar leu – trobar clus – trobar prim (*ric*)
- IV. Die „klassische“ Kanzone
 1. Vorbemerkungen
 2. Die Personen
 3. Stil und Komposition
- V. Subgenera – Tendenzen und Realisierungen
 1. *Gap*
 2. Rätselgedicht (*devinalh*)
 3. *Escondich*
 4. Abschiedslied
 - a) *Comjat*
 - b) *Chanson de change*

* Dieses Kapitel des GRLMA ist von Erich Köhler in den späten siebziger Jahren verfaßt worden. Durch seinen Tod (3. Juni 1981) hat sich die Drucklegung verzögert. Da die seitdem erschienene Primär- und Sekundärliteratur Erich Köhler nicht zu einer grundsätzlichen Revision seiner Darstellung Anlaß gegeben hätte, die zugleich als Summe und Resümee seiner bisherigen Forschungen und als Ansatzpunkt künftiger Forschungen gelten kann, wurde Köhlers Manuskript nur redaktionell bearbeitet. Die einzige Ausnahme stellen einige wenige, dem Herausgeber dieses Faszikels wesentlich scheinende bibliographische Zusätze in den Fußnoten dar. Eine Vollständigkeit gerade auch der bibliographischen Verweise ist indessen – zumal im Kapitel über die Kanzone – nicht intendiert.

I. Der *vers*

Am Anfang war der *vers*, und am Ende kam er wieder, von der *canso* zu scheiden und doch unlöslich mit ihr verbunden. Mit Lowinsky (1898) stimmt die spätere Forschung darin überein, daß ungeachtet aller Unterschiede der *vers* „als eine fest umschriebene Gattung [...] der Kanzone doch nicht gegenübergestellt werden“ darf, eine Feststellung, die sowohl für den *vers* der ersten wie der letzten Phase der Trobadordichtung gilt¹. Die Behandlung des *vers* gehört somit in das Kapitel „Kanzone“, unabdingbar aber ist es, sein problematisches Verhältnis zur *canso* wenn nicht abschließend zu erklären, so doch ausführlich darzulegen.

„Am schwierigsten ist der Unterschied zwischen Vers, *vers* und Canzone, *canso* oder *chantos* zu bestimmen. Die Dichter reden häufig von beiden, als verschiedenen Dingen, und doch ist diese Verschiedenheit nicht wohl zu erkennen. In Bezug auf den Inhalt findet nur insofern ein Unterschied statt, als dem Vers ein weiteres Feld eingeräumt wird“². F. Diez' Beschreibung des Problems ist nach wie vor gültig, und der Umstand, daß seine Lösungsversuche nicht durchweg stichhaltig sind, besagt noch nicht, daß mit dieser Feststellung schon viel gewonnen wäre. Völlig gesichert erscheint inzwischen nur Eines: die Bezeichnung *vers* in der Bedeutung „Gedicht“ ist von dem *versus* der paraliturgischen Dichtung herzuleiten, deren Entfaltung vor und um 1100 insbesondere im Kloster St. Martial in Limoges die ältesten Trobadors entscheidende Anregungen verdanken³. Diese betreffen Metrik und Musik, kaum aber den Gegenstand. So erklärt es sich, daß *vers* in den ersten beiden Trobadorgenerationen, d. h. bis ca. 1150–1160, jedes Lied, gleich welchen Inhalts, hieß und noch länger, bis in den Anfang des 13. Jhs. hinein, heißen konnte. Das Vorkommen von *chansoneta* bei WILHELM IX \nearrow a 183 und MARCABRU \nearrow c 293 kann nicht einmal als Ausnahme von der Regel gelten, da die Attribution der betreffenden Lieder wahrscheinlich (im Falle Wilhelms) oder möglicherweise (im Falle Marcabrus) falsch ist⁴. Die (oder der) Verfasser der *Vidas* von Marcabru und Peire d'Alvernhe bestätigen den Textbefund, wenn sie erklären, daß zur Zeit dieser beiden Dichter alles, was gesungen wurde, *vers* hieß und nicht *canso*⁵. Gleichwohl unterliegt die letztere *Vida* einem doppelten Irrtum, da PEIRE D'ALVERNHE \nearrow a 323 immerhin eines seiner Lieder, das an Bernart de Ventadorns Lerchenlied orientierte *Chantaray pus vey*, *canso* nannte, und GIRAUT DE BORNEIL gewiß nicht, wie behauptet, die erste Kanzone überhaupt gedichtet hat. Die *canso* ist,

¹ V. LOWINSKY °329, 248; A. JEANROY °166, II, 64; J. H. MARSHALL °332, 63; U. MÖLK, Guiraut Riquier. *Las Cansos*, Heidelberg, 1962 (*Studia Romanica*, 2) 132. Zum Gattungsproblem der frühen Trobadorlyrik cf. P. BEC, *Le problème des genres chez les premiers troubadours*, *CCM* 25 (1982), S. 31–47.

² F. DIEZ °147, 89.

³ Cf. H. SPANKE, *St. Martialstudien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik*, *ZFSL* 54 (1930) 282–317, 385–422; 56 (1932) 450–478; *SM* 7 (1934) 72–84 (auch in °111, 161–174; id. °221); J. CHAILLEY, *Les premiers troubadours et le vers de l'école aquitaine*, *R* 76 (1955) 212–239.

⁴ Cf. MARSHALL, l. c., 56.

⁵ J. BOUTIÈRE et A. H. SCHUTZ °129, 13 u. 263.

wie noch zu zeigen ist, so wenig wie die anderen lyrischen Gattungen, nicht erst mit ihrem Namen da. Der Umstand, daß sie terminologisch, im Gegensatz zu anderen Genera, nur allmählich und erst spät in eindeutiger Weise sich vom *vers* absetzt, bedarf noch eingehender Betrachtung. Die klassifikationsfreudigen Poetiken der Spätzeit haben hinsichtlich des älteren *vers* nur begrenzten Zeugniswert, da sie sich vor allem an der ihnen unmittelbar vorausgehenden Dichtung orientieren. Sie sind jedoch nicht gänzlich unergiebig und sollen weiter unten berücksichtigt werden. Welche Aufschlüsse ergeben sich aus den Texten der Trobadors selbst, vor allem denjenigen der Blütezeit, die zugleich die Epoche der vollen Entfaltung des lyrischen Gattungssystems ist?

Um die Mitte des 12. Jhs. verfaßte GUIRAUT DE CABRERA sein Ensenhamen *Cabra jnglar*. Seine knappe Bestandsaufnahme der lyrischen Gattungen stellt, bei klarer Hervorhebung, *vers* zusammen mit *sirventesc*, *balaresc*, *estribot*, *retroencha* und *contenson*⁶. Ungefähr gleichzeitig oder wenig später finden wir bei BERNART MARTI \nearrow c 65 die Kombination *chanso*, *sirventes*, *stribot*, *arlotes*. Übergeordneter Begriff in diesem gegen PEIRE D'ALVERNHE polemisierenden Gedicht bleibt indessen *vers*, mit seinem Anspruch auf „Integrität“⁷. RAIMBAUT D'AURENGA \nearrow a 389 definiert sein berühmtes *No-sai-que-s'es* negativ dadurch, daß es weder *vers*, *estribotz ni sirventes* sein soll. Raimbaut hatte WILHELMS IX. *Vers de dreit nien* vor Augen, der in seinen einleitenden Zeilen

Farai un vers de dreit nien:
non er de mi ni d'aura gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au.

(vv. 1-4)

alle bis dahin möglichen inhaltlichen Varianten des *vers* ausgeschlossen hatte, und unternahm, vielleicht gereizt durch die verwirrende Zahl neu aufgetauchter Gattungsbezeichnungen⁸, den Versuch, ein Lied jenseits aller existierenden Gattungen zu dichten, dem zwangsläufig kein Name bzw. nur seine gattungsmäßige Unbestimmbarkeit (*mo no-sai-que-s'es*) als Name zufallen konnte⁹. Der gleiche Raimbaut dichtet 1165 eine „leichte Kanzone“ mit ähnlich „subtilen“ Reimen wie ein unmittelbar vorausgehender eigener *vers*: *Après mon vers vueilh sempr'ordre / Una chanso leu per bordre / En aital rima sotil*. Fünf Jahre später tauft er einen *vers* mit Sirventescharakter *chanso*:

A mon vers dirai chansso
Ab leus motz ez ab leu so
Ez en rima vil' e plana
(Puois aissi son encolpatz
Qan fatz avols motz als fatz)...

(vv. 1-5)

⁶ Str. IV und V. Ed. F. PIROT °196 a, 546 sq.

⁷ Vid. infra.

⁸ Ed. PATTISON, 154.

⁹ Cf. E. KÖHLER °170, 46 sqq.

Die bisher herangezogenen Äußerungen der Trobadors selbst, insbesondere Raimbauts, erlauben, ergänzt man sie durch weitere Zeugnisse direkter und indirekter Art, ein erstes Fazit, das sich auf sechs Punkte beziffern läßt.

1. Um 1170, d. h. in der Phase, da sich die Gattungsdifferenzierung zum definitiven System entfaltet und sich für nahezu alle Gattungen ein bestimmter Terminus durchsetzt, wird das Verhältnis von *vers* und *canso* zum virulenten Problem.
2. Daß zwischen beiden, wie unklar auch immer, unterschieden wird, ist nicht nur aus den oben angeführten Stellen aus dem Werk Raimbauts d'Aurenga zu ersehen. Zwar sucht man noch bei PEIRE ROGIER ↗ a 356 vergeblich nach dem Wort *canso* und verwendet PEIRE D'ALVERNHE ↗ a 323 es nur ein einziges Mal, so nennt umgekehrt bereits BERTRAN DE BORN ↗ c 80 seine Kanzonen *cansos*, seine übrigen Lieder *sirventes*, unter völligem Verzicht auf *vers*. BERNART DE VENTADORN ↗ a 70 nennt 9 Kanzonen *vers*, fast ebenso oft begegnet *canso*. Zweimal aber deutet er einen Unterschied an (*Era'm cosselhatz*, v. 24: *vers ni chanso*), vor allem wenn er in seiner Tenzone mit Peirol ↗ h 70 diesen fragt: *Peirol, com avetz tant estat / que no fezetz vers ni chanso?* Der befragte PEIROL ↗ a 366 verwendet ebenso *vers* wie *chanso*, betont aber einmal den Unterschied zwischen *vers* und *chansoneta*. Auch für GIRAUT DE BORNEIL ↗ a 242 wie für PEIRE VIDAL ↗ a 364 gilt, daß sie *vers* und *canso* verwenden, als seien es Synonyme, aber wenigstens einmal doch eine Verschiedenheit andeuten (*mas chansos e mos vers*, No. 17, v. 23 der Ed. Kolsen; *mos vers e mas chansos*, No. 21, v. 31 der Ed. Avale). *Chansos ni vers* koppelt auch RAIMON DE DURFORT ↗ c 397, und DAUDE DE PRADAS ↗ a 124 reiht, sichtlich differenzierend, *chansos e vers e sirventes*. Andererseits kann, wie bei FALQUET DE ROMANS ↗ a 156, ein und dasselbe Lied zugleich beide Bezeichnungen tragen.
3. Raimbauts *A mon vers dirai chansso* läßt, ebenso wie ein weiter unten zu erörterndes Lied Aimeric de Peguilhans, die Vermutung aufkommen, die Trobadors hätten einen wesentlichen Unterschied in der Melodie gesehen; Raimbauts Herausgeber Pattison erschien er gar als der einzige¹⁰. Die Aussagen der Trobadors selbst ergeben kein klares Bild, die Resultate der musikhistorischen Forschung erlauben noch keine definitiven Schlüsse. Da sich *vers* und *canso* indessen semantisch zueinander verhalten dürften wie „Gedicht“ und „Gesang“¹¹ und an der Präponderanz des musikalischen Elements in der Kanzone kaum zu zweifeln ist, darf angenommen werden, daß wenn überhaupt ein Unterschied notiert wird, dieser sich auf den spezifischen musikalischen Aufbau der Kanzone bezieht und nur deshalb nicht explizit wird, weil er selbstverständlich ist und weil *canso* als Bezeichnung der neuen Gattung, die sich aus dem *vers* herausgelöst und verselbständigt hat, sich terminologisch noch nicht klar durchgesetzt hat¹².
4. Vielen Trobadors gilt die Kanzone als „leichter“. Auffällig oft verbindet *canso* (und *chansoneta*) sich mit dem Adjektiv *leu*, wie in GIRAUT DE BORNEILS ↗ a 242 *A*

¹⁰ L. c., 39.

¹¹ Cf. schon LOWINSKY, l. c., 248.

¹² Die Einwände MARSHALLS (l. c., 59 sq.) leiden daran, daß dieser alles für *vers* nimmt, was so bezeichnet ist – obgleich bereits eindeutig Kanzonenstruktur vorliegt –, daß er also selber der terminologischen Unklarheit erliegt.

penas sai comensar / Un vers que volh far leuger, einem *vers*, den er, weil „leicht“, *una leu chanso* nennt. Entschiedener noch äußert sich RAIMBAUT D'AURENGA nicht nur in den beiden oben angeführten Liedern, sondern auch in einem dritten:

Aissi mou
 Un sonet nou,
 On ferm e latz
 Chansson leu,
 Pos vers plus greu
 Fan sorz dels fatz.

(vv. 1–6)

- Raimbauts *Aissi mou* ist nur zu verstehen im Zusammenhang mit dem Streit um die hermetische Stilart. Das Problem des *trobar clus* (vid. infra) ist daher von der Frage *vers – canso*, jedenfalls in der Phase ihrer besonderen Aktualität, nicht zu trennen. Niemals ist von einer „dunklen“ *canso*, immer nur von *vers clus* die Rede.
5. Mit der Auffassung, die Kanzone sei „leichter“, hängt sicherlich auch ihre nunmehr größere Beliebtheit beim Publikum zusammen, auf dessen geistige Anspruchlosigkeit RAIMBAUT D'AURENGA höhnisch reagiert. Der *vers Si tot noncas res es grazitz* von GAUCELM FAIDIT \nearrow a 167, in den gleichen Jahren entstanden wie Raimbauts Lied¹³, bezeugt den gleichen Sachverhalt, belegt aber auch, daß der *vers* zuweilen noch ausdrücklich gefragt war:

Si tot noncas res es grazitz
 tant cum sol chans ni solatz gais,
 non er qu'ieu, jauzens, no m'eslais
 d'un vers far, don sui enquisitz:
 car cel q'a bon'esciensa
 deu far so c'a Pretz agenssa;
 non deu celar son saber, ni cubrir
 lai on cove a mostrar ni a dir,
 q'en totz luocs val adrecha chaptenenssa.

(vv. 1–9)

Deutlich wird dem allgemein beliebteren heiteren Gesang der präventive Ernst eines allenthalben für notwendig erachteten didaktischen *vers* gegenübergestellt. Daß die *canso* beim Publikum höher im Kurs stand, bekunden auch PEIROL \nearrow a 366 und ELIAS CAIREL \nearrow a 133. Wie Gaucelm Faidit leitet Peirol den höheren Wert des *vers* aus seiner Funktion ab, *saber* zu vermitteln:

M'entencion ai tot' en un vers mesa
 cum valgues mais de chant qu'ieu anc fezes;
 e pot esser que fora mieills apres
 chansoneta, s'ieu faire la volgues,
 mas chantars torn'en leujaria;
 e vers, qui ben faire-l sabia,
 es ben semblan que degues mais valer,
 per qu'ieu hi vuoill demostrar mon saber.

(vv. 1–8)

¹³ Cf. Ed. MOUZAT, 179.

Willkommener wäre zwar eine *chansoneta*, mit der sein Gesang in dessen der Leichtfertigkeit (*leujaria*) anheimfallen würde. Die Mißachtung des *vers* wird zum Indiz für den Niedergang der höfischen Dichtung, die sich einer Mode verschreibt. Elias Cairel bestätigt diesen Eindruck in seinem *vers Freitz ni ven*, in dem er den Leuten, denen nur eine *cansoneta de leu rima* gefällt, schlechten Geschmack vorwirft. Inzwischen hatte GUIRAUT DE CALANSON \nearrow d 243 in seiner Sirventes-Kanzone *Sitot l'aura s'es amara* klar bekundet, daß ihm in einer Zeit, die den *vers* zugunsten der Kanzone aufgibt, das Dichten eines *vers* noch als Ausweis für den Rang des Dichters gilt, obwohl – Zeichen des Verfalls – das Publikum nur noch wertlose Ware verlangt – sei es bloßes Singen von der Liebe, törichte Worte oder (allzu) leicht verständliche Verse – und er selbst deshalb auf seinen *digz cars* (v. 22) sitzen bleibt¹⁴.

AIMERIC DE PEGUILHANS \nearrow a 10 und d 10 Lied *Maintas vetz* enthält das ausführlichste Zeugnis für die lang anhaltende Konkurrenz von *vers* und *canço* und dokumentiert zugleich deren Abschluß. Auf die ihm häufig am Hof gestellte Frage, weshalb er keinen *vers* dichte, erklärt er den Unterschied für gegenstandslos:

E respon als demandans
 Qu'om non troba ni sap devezio
 Mas sol lo nom entre vers e chanso. (vv. 6–8)

Die Gründe: er kennt viele *vers* mit weiblichen Reimen und *chansonetas* mit männlichen, *vers* mit lebhafter, eiliger und Kanzonen mit langsamer Melodie. Unterschiede der Verslänge bestreitet er ebenso, aber er muß einräumen (Str. III), daß man ihm mit guten Argumenten auch widersprechen könne. Seine Auffassung ist demnach nichts weniger als unbestritten, und was er zu widerlegen versucht, ist zweifellos eine von einigen Zeitgenossen durchaus noch vertretene Ansicht. F. Diez beging den Irrtum, aus der von Aimeric bestrittenen Meinung eine echte Gattungsdifferenz zu konstruie-

¹⁴ Sitot l'aura s'es amara
 Don s'esclarzisson li blanc,
 Ges per aisso no-m estanc
 D'un vers far en bella rima,
 Per que sapchon li pluzor
 Qu'ieu no vey bon trobador
 Qu'ab mi no pogues apendre.
 E pois quascus dezampara
 Vers per canço, ieu no-m planc
 Lo dan que'l corr sobr'el flanc
 E'l genh e l'art e l'escrima;
 Mas l'us vol qu'om chant d'amor,
 L'autre vol motz de folhor,
 L'autre leu vers per entendre.
 Per que belha razos cara
 Se pert...

(vv. 1–16)

ren, was A. Jeanroy ihm mit Recht zum Vorwurf machte¹⁵. Die von Diez – und offenbar von den Zeitgenossen Aimerics – geltend gemachten gattungsdifferenzierenden Merkmale sind nicht poetologisch, sondern historisch bzw. entwicklungsgeschichtlich zu verstehen. Die höhere Strophenzahl, von Jeanroy zutreffend als ein relativ konstantes Kriterium des älteren *vers* herangezogen, bleibt bei Aimeric de Peguilhan unberücksichtigt, was darauf schließen läßt, daß sie inzwischen aufgehört hat, als Charakteristikum des *vers* zu gelten. Es fällt auf, daß bei Aimeric inhaltliche Gesichtspunkte keine Rolle spielen, ein Umstand, der sich zwanglos daraus erklärt, daß er eine ursprüngliche Einheit der inzwischen verschiedenen Gattungen zugewiesenen Themen und Motive noch für selbstverständlich hält. Dieser Sicht der Dinge konnte die Existenz der neuen Gattung Vorschub leisten, für welche die Reintegration jener Themen zum konstitutiven Prinzip geworden war: Aimeric nennt sein Lied *mo vers-chanso*, seine Entstehung fällt in die Zeit (1210–1220), da FALQUET DE ROMANS *ŕ d 156* der neuen Gattung den Namen gab, der auch auf *Maintas vetz paßt – canso-sirventes*¹⁶.

Unsere bisherigen Beobachtungen erlauben, ergänzt man sie durch die Ergebnisse einer Sichtung des Streits um das *trobar clus* (vid. infra), an dieser Stelle eine erste Zwischenbilanz. Der *vers* gilt, vor allem bei den Trobadors, die zum *trobar clus* neigen, noch immer als diejenige Gattung, die das *saber* und die Kunst des Dichters im hellsten Licht erscheinen läßt, im Gegensatz zur *chanso*, die vom weiteren höfischen Publikum verlangt wird. Der ästhetischen und elitären Diskreditierung der Kanzone als eines „leichten“ und gewöhnlichen Genres für ein Publikum von Banausen (Raimbaut d’Aurenga) wird spätestens mit Giraut de Borneils nachdrücklicher Feststellung Einhalt geboten, das Dichten eines leichten Liedes sei ebenso schwierig und erfordere daher die gleiche Kunstfertigkeit wie ein Gedicht im *trobar clus*. Damit ist, trotz gelegentlicher Einsprüche, der Durchbruch der Kanzone auch gattungstheoretisch vollzogen. An die Rolle, die Giraut dabei spielte, erinnert sich der Verfasser seiner *Vida*, wenn er schreibt, Giraut sei der erste Trobador gewesen, der Kanzonen dichtete.

Der Verfasser der *Leys d’amors*, der seine *diffinitios de vers* an die Spitze der Gattungsdefinitionen stellt, bemüht sich um eine Bestimmung, die alle historischen Erscheinungsformen des *vers* einschließt. Er deutet den *vers* zunächst als *verays* im Sinne der für die Spätphase der Trobadordichtung charakteristischen, zuerst bei PEIRE CARDENAL *ŕ c 335* anzutreffenden falschen Etymologie, um dann unter Hinweis auf den richtigen Zusammenhang mit lat. *vertere* eine Definition zu bieten, die ziemlich genau auf die *Sirventes-Kanzone* zutrifft¹⁷. Da die *canso-sirventes* jene Funktion des *vers* weiterführt, die nach der Gattungsdifferenzierung in Kanzone und *Sirventes* so sehr aufgeteilt ist, daß ihre als essentiell betrachtete ideologische Einheit Gefahr läuft, verloren zu gehen, kann die neue Mischgattung durchaus noch, wie bei GUIRAUT DE CALANSON (vid. supra) als *vers* bezeichnet werden. An einer älteren, ja der ältesten Auffassung ist schließlich die Beschreibung orientiert: *pot tractar no solamen de sen, ans*

¹⁵ DIEZ, I. c., 80 sqq.; JEANROY, I. c., 65; cf. MARSHALL, I. c., 59.

¹⁶ Vid. infra, Kap. d (*Sirventes-Kanzone*).

¹⁷ Vid. infra, Kap. d; cf. E. KÖHLER *°325*, 164 sq.

*o fay ysshamen d'amors, de lauzors, o de reprehensio, per donar castier*¹⁸. Sie deckt, wie noch zu zeigen sein wird, tatsächlich die thematische Vielfalt des *vers* der ältesten Trobadors, während die *Doctrina de compondre dictats* ihn inhaltlich ungleich enger faßt: *Si vols far vers, deus parlar de veritat, de exemples e de proverbis o de lauzor, no pas en semblant d'amor; ... E aquesta es la diferencia que es entre canço e vers, que la una rayso no es semblant de l'altra*¹⁹. Hinsichtlich der Strophenzahl gilt in der *Doctrina* das gleiche wie für die Kanzone, wohingegen die *Leys d'amors* und RAIMON DE CORNETS *Doctrinal*²⁰ dem *vers* zwischen fünf und zehn Coblas einräumen. Die Poetiken lassen uns nur dann nicht ratlos zurück, wenn wir ihre Definitionsversuche, zumal in ihren Abweichungen und Widersprüchen, auf verschiedene historische Realisationen von Gattungen beziehen und diese letzteren als Produkt jener Realisationen verstehen. Nur ein epigonales a posteriori gibt den Definitionen der Poetiken den Anschein von permanenter normativer Wirkung. Selbst GUIRAUT RIQUIERS ↗ a 248 beflissene Trennung von *vers* und *canço* ist, wie U. MÖLK nachgewiesen hat, objektiv nicht zu rechtfertigen²¹. Sicher ist nur, daß der *vers* seine erneuerte Aktualität nach 1250 einem starken moraldidaktischen Bedürfnis verdankt, dessen Funktion in der ideologischen Rückzugsbewegung im politischen Niedergang des Südens noch der Untersuchung bedarf. Daß nostalgische, ja „antiquarische“ Neigungen dabei, wie Jeanroy und Marshall vermuten²², von Bedeutung waren, braucht nicht zu verwundern.

II. Der *vers* der ältesten Trobadors

1. Wilhelm IX. von Aquitanien

Die gelegentlich noch vertretene Meinung, WILHELM IX. VON AQUITANIEN ↗ a 183 sei nicht nur der älteste Dichter, von dem uns Lieder in der Volkssprache überliefert worden sind, sondern der erste Trobador überhaupt und damit der Schöpfer der provenzalischen Lyrik, ist unhaltbar. Gleichwohl sind wir mit ihm den Anfängen noch sehr nahe. Die Formensprache der Trobadorlyrik hat den status nascendi noch nicht hinter sich gebracht, die Phase ihrer Begründung, der Entstehung ihres Bestandes an Formen, Themen, Motiven war erst – seit einer Generation vermutlich – eingeleitet, ihr Gattungssystem noch unentfaltet zu dem Zeitpunkt, da sich das eigenwillige Temperament des in eine ausgeprägte Bildungstradition hineingewachsenen Feudalherrn in die soeben entstandene volkssprachliche Kunstdichtung einmischte und ihre Konturen mitbestimmte. Der „trovatore bifronte“ (P. Rajna) am Anfang der Überlieferung macht es der Forschung eher schwer als leicht, besiegelt sein schmales Œuvre doch

¹⁸ Text nach C. APPEL °105, 197.

¹⁹ Ed. J. H. MARSHALL, *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London, 1972, 97.

²⁰ Ed. C. CHABANEAU, J.-B. NOULET, *Deux manuscrits provençaux du XIV^e siècle*, Paris, 1888, 210 sq.

²¹ U. MÖLK, l. c., 121 sqq.

²² JEANROY, l. c., 67; MARSHALL, l. c., 62 sq.

sowohl die hochfeudale Zustimmung zu einer neuen Liebeskonzeption wie es einen – bloß anfänglichen? – Protest, ja Widerlegungsversuch und Parodierung widerspiegelt.

Rang und Charakter, soziale Stellung, die ihm mehr als jedem anderen erlaubte, ja fast gebot, als Mensch in seinem Widerspruch, den er in extremer Form verkörperte, auch zu erscheinen und nicht bloß zu sein, eine Art von „zerrissenem Bewußtsein“ als ein Glücksfall der geschichtliche Widersprüche voll austragenden Persönlichkeit bestimmen ihn zum Geburtshelfer des Minnesangs, dem das keineswegs von ihm selbst gezeugte Kind seinen Eintritt in die Schriftlichkeit der Kunstdichtung und seine künftige Orientierung entscheidend mitverdankt. Daß Wilhelm in einigen seiner Lieder die neue Konzeption der dienenden und veredelnden Minne übernimmt, durch eigene Formulierung wesentlich zur Feudalisierung ihres Begriffssystems beiträgt und damit den Konsensus des Hochadels zu einer Ideologie der Unterwerfung einleitet und konsekriert, dürfte keinem Zweifel mehr unterliegen.

Die Lieder, in denen dies geschieht, bilden die zweite jener drei Gruppen, in welche Jeanroy durchaus sinnvoll, aber in allzu rigoroser und daher zu korrigierender Gegensätzlichkeit den Chansonnier Wilhelms gliedert. Die neuere Forschung neigt – mit Recht, wie es scheint – dazu, die Unterschiede zwischen der Gruppe der *Companho*-Lieder und den „höfischen“ Liedern nicht mehr zum Abgrund zu vertiefen, den Wilhelm dann durch eine Art von Konversion „überwunden“ hätte, versteht sie vielmehr auch als Differenz im „modus dicendi“, die ihre Erklärung in der Verschiedenheit des Publikums und in der Kontinuität einer erotischen Dichtung auf unterer Stilebene findet. Die Lieder Nr. 1 bis 3²³ richtet Wilhelm an seine *companho* (auch *cavalier*; Nr. 1, v. 22), d. h. an die Waffengefährten seiner unmittelbaren Gefolgschaft, eine Männergesellschaft, deren Wohlbefinden auch die Zote frommt. Sie weiß die ungehemmte Benennung sexueller Wünsche zu schätzen, mit welcher Wilhelm die in die Antike zurückreichende Tradition einer unverblühten *Musa iocosa* fortführt, die auch die Vagantenpoesie inspirierte und die nach vielen anderen auch ein Goethe noch nicht verschmähte²⁴. Spiritualisierung der Liebe und hoher Stilanspruch werden sie alsbald an den Rand des trobadoresken Gattungssystems, in den Bereich unflätiger Parodien abdrängen (Beispiele ♀ e 461, 35; e 461, 75; e 461, 202; e 461, 241).

Indessen sind die skabrösen Motive bei Wilhelm nicht Selbstzweck. Nicht nur in der Metapher der zwei temperamentsverschiedenen Pferde (= Frau Agnes und Frau Arsen) von Lied Nr. 1 sieht die jüngere Forschung das Dilemma der Wahl zwischen alter, naturalistisch-sinnlicher und neuer höfischer Liebeskonzeption thematisiert. Auch für die übrigen fazetiösen Lieder scheint man die Behauptung des Dichters ernst nehmen zu müssen, er mache einen *vers* [...] *covinen*, der zwar mehr *foudatz* als *sen*

²³ Numerierung nach der Ed. JEANROY, der auch die Ed. PASERO folgt. Zu Wilhelm IX. cf. neuerdings die Darstellung von J.-Ch. PAYEN, *Le prince d'Aquitaine. Essai sur Guillaume IX, son œuvre et son érotique*, Paris, 1980; cf. auch M. MANCINI, *Guglielmo IX „esprit fort“*, in: id., *La gaia scienza dei trovatori*, Parma, 1984, 59–76.

²⁴ Cf. H. SCHLAFFER, *Musa iocosa. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland*, Stuttgart, 1971. Zum 2. *Companho*-Lied cf. D. RIEGER, *Der gardador zwischen Roß und Zelter. Überlegungen zum 2. Companho-Lied Wilhelms IX. von Aquitanien*, *ZRPh* 94 (1978) 27–41.

enthalte, der aber *totz mesclatz d'amor e de joy e de joven* sei. Die schon hier auftretenden Schlüsselwörter der Trobadoryrik dementieren die distanzierende Ironie ebenso wie es die Behauptung tut, ein *vilan* sei, wer den *vers* nicht versteht, und wie die Aufforderung an die *cavalier*, ihm bei der Wahl mit ihrem „consilium“ (*cossehb*) beizustehen. Lied Nr. 2 fingiert den quasi juristischen Fall einer Dame, die bei dem zuständigen Gerichtsherrn, dem fürstlichen Dichter, Klage erhebt gegen ihre *gardadors*. Ein Richtspruch erfolgt nicht, wohl aber ein Plädoyer für die der Freiheit bedürftige Natur der Frau, die unter Zwang sich auch mit Minderwertigem zufrieden gibt. Noch ist der wahre Schuldige, der eifersüchtige Ehemann, der *gilos*, nicht benannt, der den Besitz der *domna* privatisiert und sie um ihre Rolle in der Gesellschaft bringt. Das 3. *Companho*-Lied verbindet das Thema der Pervertierung des weiblichen Liebestriebs durch die *gardadors* mit dem der sexuellen Emanzipation der verheirateten Damen zur Theorie einer *lei de con* in so rücksichtsloser Wortwahl, daß man verstehen kann, weshalb die züchtige Feder A. Jeanroys sich sträubte, und auch, daß ein zeitgenössischer Chronist den Herzog von Aquitanien als „totius pudicitiae ac sanctitatis inimicus“ charakterisierte. Diese „naturgesetzliche“ These, verbunden mit der Behauptung, der Ehemann gewinne eher denn daß er etwas verliere durch die Promiskuität seiner Frau (cf. Str. VI), mußte nicht nur allgemein sittlichen Anstoß erregen. Ein Marcabru argwöhnte in ihr früh den Mißbrauch der höfischen Liebesauffassung durch die Feudalherren.

Es ist mehr als wahrscheinlich, daß die von Wilhelm so gehaßten *gardadors* sich aus Haus- bzw. Hofklerikern rekrutierten. Dafür, daß Kleriker ernst zu nehmende Konkurrenten in der Gunst der Frauen waren, legt die geharnischte Polemik Wilhelms in den Einleitungstrophen von Lied Nr. 5 Zeugnis ab. Dieses Lied, erotischer Schwank und sexueller *gap*, ist, als einzige Romanze Wilhelms, an anderer Stelle zu behandeln²⁵. Die beiden Damen, deren erotische Aktivität hier, die Thesen der *gardador*-Lieder bestätigend, der *amor de cavalier* Gelegenheit bieten, deren überragende Leistungsfähigkeit gegenüber *monge o clergal* unter Beweis zu stellen, und sei dies nur in der psychoanalytisch zu entschlüsselnden Form eines Wachtraums, haben nichts zu tun mit der Repräsentanz zweier konträrer Liebeskonzeptionen, wie sie in Lied Nr. 1 miteinander konfrontiert wurden. Diese kehrt jedoch wieder in dem kunstvollsten poetischen Gebilde, das Wilhelm IX. schuf: dem *Vers de dreit nien* – ein Rätselgedicht, als Devinalh nur dann zu klassifizieren, wenn man zu diesem Subgenus auch verrätselte Gedichte zu zählen bereit ist, bei denen kein bestimmtes „Wort“ die Auflösung verheißt. Abermals scheint in diesem Lied die Entscheidung für greifbare, reale sinnliche Liebe, die *amiga gensor e bellazor* zu fallen (Motiv der „chanson de change“), indessen ist es die nie gesehene *amiga*, das Geheimnis ihrer Faszination, die Ungewißheit über den Inhalt und den Realitätscharakter der von ihr erzeugten Gefühlswelt, die in Anaphern, Parallelismen, Alliterationen und Assonanzen beschworen und unablässig durch Negationen wieder in Frage gestellt werden. Das Lied über das Nichts ist zugleich ein Lied über ein Etwas, über ein rätselhaftes „nescio quid“. Die Bemühungen

²⁵ / 1 183 und vid. infra, Kap. I (Romanze). Wir können uns nicht dazu verstehen, mit P.-C. und FRANK auch die *Companho*-Lieder unter die Romanzen einzureihen.

der jüngeren Forschung um den enigmatischen *Vers de dreit nien* (Casella, Del Monte, Pollmann, Köhler, Pasero, Lawner) gipfeln in D. Riegers Entdeckung der Kongruenz des Inhalts und einer diesen verschlüsselnden Komposition auf der Grundlage der mittelalterlichen Initialentechnik, der Gematrie und der Laienastrologie²⁶.

Wie eine Art von Palinodie zum *Vers de dreit nien* wirkt Lied Nr. 6 (*Ben vuellh*)²⁷. Unter Verwendung des Bildes unüberbietbarer handwerklicher Meisterschaft bietet Wilhelm einen prahlerischen Katalog seiner dichterischen, intellektuellen und erotischen Fähigkeiten, wobei der burleske Ton, in dem dies geschieht, nicht verbergen kann, daß die Serie der *gaps* sich jeweils auf Konkurrenten bezieht, welche sich dieser Fähigkeiten rühmen. Im Hintergrund dürfte die säkulare Auseinandersetzung des profanen höfisch-ritterlichen Bildungsanspruchs mit dem klerikalen Wissensprivileg stehen, der auch in der Auseinandersetzung über die größere Liebesqualifikation von Rittern oder Klerikern (cf. Lied Nr. 5) zum Ausdruck kommt²⁸. Dies ist die eine der beiden Ebenen, auf der Wilhelm sich mit den Vertretern einer spirituellen Liebeskonzeption zu treffen vermag. Die andere ist diejenige einer höfischen Urbanität, die mit der Emanzipation der Laienbildung einhergeht. Lied Nr. 7 (*Pos vezem*) wirkt wie der Aufruf zur Bildung einer Elite, wie der Entwurf eines Systems idealer, harmonischer zwischenmenschlicher Beziehungen am Hof unter dem Ordnungsgesetz richtig verstandener Liebe, deren Befolgung (ihrer *aizimens*)²⁹ Glück (*jo*) verheißt. Der normative Charakter der diesem Kodex des Verhaltens innewohnt, umgreift den ethisch-affektiven und erzieherischen, den ästhetisch-poetischen wie den sozialen Aspekt des höfischen Lebens. Die im Zentrum des Gedichts stehende Forderung der *obediensa* läßt erkennen, unter welchen Bedingungen der kompromißuelle Konsensus des Hochadels für eine die feudale Selbstherrlichkeit in Frage stellende Liebeskonzeption zustandekommt. Die folgenreiche Umbiegung der Ansprüche des niederen Rittertums (*Joven*) schlägt sich nieder in einem Wert- und Verhaltenssystem, dessen primäre ideologische Tendenz diejenige der Stabilisierung der feudalen Gesellschaft unter Integrierung der dieser zuwiderlaufenden Kräfte ist³⁰. Das Element permanenter Spannung zwischen dem individuellen Glücksanspruch und der Norm, der höfischen Lyrik immanent seit ihren Anfängen und produktiv auch in seiner Aufspaltung im

²⁶ D. RIEGER, *Der vers de dreit nien* Wilhelms IX. von Aquitanien: rätselhaftes Gedicht oder Rätselgedicht? Untersuchung zu einem „Schlüsselgedicht“ der Troubadorlyrik (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Kl.), Heidelberg, 1975; zu diesem Gedicht vid. infra, Kap. V, 2 (Rätselgedicht). Cf. auch id., *Guillaume IX et l'idéologie troubadouresque. Remarques sur l'emploi des noms propres chez le „premier“ troubadour*, *R* 101 (1980) 433–449. Zum *Vers de dreit nien* cf. inzwischen auch L. MILONE, *Il „vers de dreit nien“ e il paradosso dell'amore a distanza*, *CN* 40 (1980) 123–144.

²⁷ Cf. L. LAWNER *CN* 28 (1968) 157 sq.; dazu N. PASERO, Ed., 161.

²⁸ Cf. E. KÖHLER ^o169, 29 sqq.; G. TAVANI, *R/b* 15 (1964) 51 sqq.

²⁹ Cf. R. DRAGONETTI, „Aizi“ et „aizimens“ chez les plus anciens troubadours, in: *Mél. de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Delbouille*, Gembloux, 1964, II, 127 sqq.

Cf. E. KÖHLER, *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, *CCM* 7 (1964) 27–51, und id., *Sens et fonction du terme „jeunesse“ dans la poésie des troubadours*, in: *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers, 1966, 569–583.

Verlauf der Gattungsdifferenzierung, ist auch in *Pos vezem* wirksam. Der persönliche erste (Liebes-)Teil (Str. I–IV) nimmt die propagierte Zuversicht, daß, wer sich leidend den Gesetzen der Liebe beuge, *gran joi* von ihr erwarten dürfe, vorübergehend zurück in die Möglichkeit der Erfahrung eines (an den *Vers de dreit nien* gemahnenden) *Tot es niens*, dem indessen sogleich die Forderung nach einer Vorleistung des bildenden Verzichts auf unangemessene Wünsche folgt: *Pertal n'ai meins de bon saber / quar vueil so que non puesc aver* (v. 19 sq.).

Pos vezem trägt den Keim zur Sirventes-Kanzone in sich. Lied Nr. 9 (*Molt jauzens*) führt das minnedidaktische Thema als scheinbar ganz persönliche Erfahrung durch das ganze Gedicht hindurch und konzentriert es auf die Perspektive dessen, was der folgsame Liebhaber von der Herrin – erstmals heißt sie jetzt *midons* – erwartet. Sie, die von nun an immer Vollkommenste, vor der sich alles neigen muß (*humeliar, obezir*), ist die Spenderin des *joi*, die Trägerin wunderwirkender, verwandelnder Kraft, deren *joi* Kranke heilen, deren *ira* Gesunde töten, weise Leute zu Narren, schöne häßlich, den Höfischen gemein und den Gemeinen höfisch machen kann. Inmitten der Exaltation der Herrin und des von ihr ausgehenden *joi* verrät sich die Selbstherrlichkeit des Feudalherrn: nicht, wie bei allen späteren Dichtern, wird die Herrin angefleht, den Verehrer als Vasallen anzunehmen (*retener*), sondern das Umgekehrte ist der Fall: *a mos obs la vueil retenir* (v. 33), und es wird auch gleich gesagt zu welchem Zweck:

per lo cor dedins refrescar
e per la carn renovellar,
que no puesca envellezir.

(vv. 34–36)

Der erotische Dualismus ist hier auf eine zündende Formel gebracht, die erkennen läßt, daß der Herzog von Aquitanien nicht bereit ist, auf die Komponente sinnlicher Erfüllung zu verzichten, schließt aber ideologisch die Verzichtsbereitschaft der Nachfahren mit ein. Es ist kein Zufall, daß das feudalarrechtliche Vokabular in diesem Lied erstmals deutlich hervortritt³¹ und auf einer Gegenleistung für *celar* und *blandir*, für das *sos plazers dir e far / e de son pretz tener en car / e de son laus enavantir* (Str. VII) insistiert wird. Mit Recht spricht N. Pasero von einem „fondamentale concetto del contraccambio“ und einer „piena fiducia nella realtà della ricompensa“³². Die Rechte der Herrin, ihre scheinbar bedingungslose Erhöhung impliziert auch unabdingbare Pflichten: *Mas ela-m deu mon meils triar, / pos sap c'ab lieis ai a guerir* (v. 47 sq.). Die Dichter der Folgezeit werden sich an diese gegenseitige vasallitische Verpflichtung halten, jedoch in der Perspektive der Vasallen, d. h. von Leistung und von Lohn (= *merce*), bei dessen Versagung der – ebenfalls schon bei Wilhelm unter anderen Voraussetzungen angedeutete (cf. Lied Nr. 4) – Übergang zu einer anderen, besseren Herrin fällig und damit dem Subgenus der „chanson de change“ der Weg bereitet ist (vid. infra).

³¹ Cf. S. PELLEGRINI, *CN* 4–5 (1944–45) 21 sqq.; R. LEJEUNE, *Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine*, *Comunicazione letta all'VIII Congresso di studi romanzi*, Firenze, 1956, 227 sqq., auch in: id., *Littérature et société occitanes au moyen âge*, Liège, 1979, 103 sqq.

³² Ed., 216.

Die Vorbehalte, ja der Widerstand, den Wilhelms „materialismo cortese“ (Pasero) der idealistischen Liebeskonzeption entgegengesetzt, ist auch in dem Gedicht Nr. 10 (*Ab la dolchor*) wahrzunehmen, das als sein „reinstes“ Liebeslied gilt. Es beschreibt die Situation des von anderen verursachten Konflikts und Getrenntseins, zwischen jenem Morgen (*mati*), da die Geliebte, mit dem Senhal *Bon Vezi* bezeichnet, ihm ihre *drudaria* und ihren *anel* als *don* darbrachte, und dem zuversichtlich erhofften Tag, da er wieder seine „Hände unter ihrem Mantel haben“ wird. Die Suspendierung der für Wilhelm nach wie vor ganz selbstverständlich sexuellen Erfüllung des erotischen Begehrens kristallisiert sich in der Mittelstrophe des Gedichts zu dem berühmten symbolischen Bild vom Weißdornzweig, der zwischen Heute und Morgen in nächtlicher Kälte zitternd des Lichtes der Sonne harrt. Es ist dieser Seelenzustand, doch ohne konkretes Vorher noch wahrscheinliches Nachher, der das Grundthema der Kanzone bilden wird, das für sie konstitutive Getrenntsein. Wie ist die letzte Strophe zu verstehen³³? Sind die Störenfriede, die dem Dichter mit ihrem *estraing lati* die Geliebte entfremdet haben, die berüchtigten *lawzengiers*, oder – und vielleicht gleichzeitig – die Vertreter einer spiritualistischen Auffassung der höfischen Liebe, die dem Hochadel die Fähigkeit zur wahren Liebe absprechen werden? Vieles, nicht zuletzt die beiden abschließenden Verse des Gedichts, spricht für die letztere Deutung³⁴.

Daß Lied Nr. 8 (*Farai chansoneta nueva*) in der einzigen Hs. (C), die es überliefert, dem „coms de peytius“ zugeschrieben wird, dürfte an seinen thematischen und motivischen Anklängen an Lieder Wilhelms, insbesondere an *Molt jauzens* liegen, die auf eine direkte Abhängigkeit schließen lassen, an der Unhaltbarkeit der Zuweisung an Wilhelm jedoch nichts zu ändern vermögen. Im Gegenteil, sie erfahren eine Umkehrung in die Ideologie der Unterwürfigkeit, verdeutlicht in der anderen Perspektive des vassalitären Abhängigkeitsverhältnisses. *A mos obs la vuelh retenir* hieß es bei Wilhelm, *Qu'ans mi rent a lieys e-m liure / qu'en sa carta-m pot escriure* und *Qual pro y auwetz s'ieu m'enclostre / e no-m retenetz per vostre?* heißt es in *Farai chansoneta nueva*. Wie käme der Herzog von Aquitanien nach allem, was wir von ihm wissen, dazu, sich auf Gedeih und Verderb der willkürlichen Liebesprobe einer *domna* und dem *tort*, den sie ihm antut, auszusetzen³⁵? Zu einer solchen Haltung versteht der stolze Feudalherr

³³ Qu'eu non ai soing d'estraing lati
que-m parta de mon Bon Vezi;
qu'eu sai de paraulas com van,
ab un breu sermon que s'espel:
que tal se van d'amor gaban,
nos n'avem la pessa e-l coutel.

(Str. V)

³⁴ Eine ähnliche Ansicht vertritt L. POLLMANN °197 a, 95 sqq., der freilich etwas voreilig die von Wilhelm bekämpfte Liebesdoktrin mit derjenigen der „Schule“ Ebles von Ventadorn identifiziert.

³⁵ Dieser Einwand ist auch gegen R. LEJEUNE (*Formules féodales*) geltend zu machen, die *Farai chansoneta* noch als ein Werk Wilhelms ansieht und dementsprechend einbezieht, zum Schluß aber doch zutreffend bemerkt: „Guillaume IX évite tout rappel d'attitude (agenouillement, mains jointes, etc.), toute formule d'imploration, toute déclaration emphatique d'humilité qui pourrait le mettre dans un réel état d'infériorité aux yeux de sa dame“ (l. c., 248); cf. U. MÖLK °188, 20 sq.

sich nur gegenüber Gott, und auch das erst, als er sein Ende nahen fühlt. Doch nicht Bußlied, wie es oft geschieht, sondern Abschiedslied sollte man Nr. 11 (*Pos de chantar*) nennen, in welchem Wilhelm sich Gott als dem höchsten Lehensherrn (*e prec Li quem reteng' am Si*, v. 36) anheimgibt, voll brennender Sorge des Feudalfürsten, der, sich am Ende seines Lebens wägend, nicht ohne Grund, auch nicht ohne eigenes Zutun (vgl. die Bitte um Verzeihung, die er an seinen *compaignon*³⁶ richtet) befürchten muß, daß seine Vasallen und Nachbarn dem minderjährigen Sohn das Erbe streitig machen, und auch voll Schmerz darüber, daß er nunmehr den Freuden eines glanzvollen höfischen und ritterlichen Lebens (*cavalaria et orgueill, joi e deport e vair e gris e sembeli*) entsagen muß. *Pos de chantar* ist ein Abschiedslied, ein „congé“ und zugleich ein „planctus“ Wilhelms auf seine eigene Person. Das Abschiedslied findet bei den Provenzalen keine Nachfolge, seine Motive aber gehen, wie es scheint, ein in die Gattung, aus dessen älterer Tradition sie, obgleich verwandelt, stammen, in das Klagelied³⁷.

Wilhelm hat seinen *Vers de dreit nien* und dessen Unbestimmbarkeit dadurch zu bestimmen versucht, daß er angab, wovon dieser „vers“ nicht handle:

non er de mi ni d'otra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au ...

(vv. 2–5)

Daß er im Wachtraum, im Schlaf zu Pferde gedichtet sein soll, in einem Zustand, der sich dem Irrationalen öffnet, ändert nichts daran, daß hier einzeln wie summarisch die inhaltlichen und strukturellen Varianten der bisherigen „Vers“-Dichtung ausgeschlossen und damit auch per negationem benannt werden. Unsere Übersicht über die erhaltenen Gedichte Wilhelms belehrt uns, daß das proteische Gebilde des *vers* schon in der ersten (bzw. zweiten) Generation, bei dem einen Dichter, der sie repräsentiert, im Keim oder potentiell, als Einzelmotive, Themen, ansatzweise oder auch schon mehr oder weniger profiliert die Gattung enthält oder ankündigt, die sich in der Folgezeit verselbständigend und zum System formieren werden. Darunter befinden sich eindeutig vorhöfische wie die Romanze (Nr. 5, *1 183*), die Spuren des älteren Planctus und möglicherweise des Abschiedslieds (Nr. 11), ein thematischer Liedaufbau, der die Sirventes-Kanzone ankündigt (Nr. 7), der Hinweis auf ein vom Dichter angeblich meisterhaft beherrschtes Gesellschafts spiel (Nr. 6: *juec d'amor*), aus dem das Partimen erwachsen wird, die Möglichkeit des Versagens der Dame, das fast zwangsläufig zur „chanson de change“ führt (Nr. 4), der *gap* (Nr. 3, 5, 6, 10), der, zumindest in seiner ungeschminkt erotischen Form, die Epoche des *vers* kaum überlebt hat (vid. infra). In Wilhelms Chansonnier begegnet uns die (schon ältere mlat.) Natureinleitung (Nr. 7, 10), das Senhal (in den gleichen Liedern), die Bezeichnung *midons* (Nr. 9), die Idee der Liebe als bildende, veredelnde Kraft, als Quelle aller höfischen Gesittung, die Unantastbarkeit der Liebe selbst (Nr. 7: *D'amor no dei dire mas be*). Zuweit würde es füh-

³⁶ *Mon compaignon* (v. 21) ist zweifellos pars pro toto bzw. Singular mit Kollektivbedeutung.

³⁷ Wir folgen hier den Beobachtungen N. PASEROS, Ed., 272 sq., der besonders auf den Planh Cercamons über den Tod Wilhelms X. von Aquitanien *1 g 112* hinweist. Einem besonderen Typus des „Pilgerlieds“, „celui de l'adieu au monde“, rechnet J.-Ch. PAYEN *Pos de chantar* zu, cf. CCM 17 (1974) 250.

ren, bereits erwähnte und weitere Motive (etwa das *celar*), alle stilistischen Register und Formeln anzuführen (*joi e joven, deport, foudatz, sen, proeza* usw.), die Einführung dritter Personen (wie der *gardadors*), des feudalrechtlichen Vokabulars und seiner transponierten Schlüsselbegriffe. Von all dem ist noch an anderer Stelle zu reden. Wichtig ist indessen hier die Feststellung, daß Wilhelms *vers*, sei es in Zustimmung, sei es in Abwehr, nahezu alle Elemente in sich enthält und verarbeitet, die das Gesicht der künftigen Dichtung prägen. Wir wissen nicht, doch können wir erschließen, wie der *vers* der von Wilhelm teils attackierten teils integrierten „idealistischen“ Dichtung seiner Vorläufer und Zeitgenossen, mit denen er sich im Bewußtsein der Überlegenheit mißt (Nr. 6), beschaffen war. Als gesichert darf gelten, daß auch der *vers* vor und neben und z. T. auch nach Wilhelm ebenso wesentlich moral- und liesbesdidaktischer, gattungsmäßig noch unentschiedener Natur war wie bei Wilhelm selbst, und wahrscheinlich ist, daß gerade bei ihm als dem einflußreichsten Vertreter des hochadligen Widerstands gegen die sozial nivellierende Liebeskonzeption von Joven alle Elemente dieser Konzeption einem Klärungsprozeß unterworfen werden, der ihre Differenzierung zu Einzelgattungen im Hinblick auf ihren „Sitz im Leben“ beschleunigt.

Ist auch die Fortuna der künftigen Dominanten des Gattungssystems, der Kanzone, in diesem Stadium schon zu erspüren? Wir glauben, die Keimzelle lokalisieren zu können in der Fassung, welche die spezifische seelische Situation des Liebenden der Kanzone in Lied Nr. 10 (*Ab la dolchor*) erhielt. Zur Kanzone gehört indessen auch eine bestimmte strophische Bauform. Sie findet sich, in ihrer einfachsten Gestalt, ebenfalls bei Wilhelm, jedoch nicht in Nr. 10, sondern in Nr. 9 (*Molt jauzens*), einem Lied, das man versucht ist, als Lehrkanzone mit ausgeprägtem Bekenntnischarakter zu definieren. Zwar hat das Gedicht 8 Strophen (gegenüber den 5 von Nr. 10) und ausschließlich männliche Reime, doch lautet sein metrisches Schema: 8 a b b a a b. Während, wie H. Spanke nachgewiesen hat, sich für alle anderen Strophenformen Wilhelms Vorbilder in der paraliturgischen Conductus-Dichtung von St. Martial finden lassen, muß die für die spätere Kanzone maßgebliche musikalische und Reimstruktur als Erfindung der Trobadors gelten³⁸. Ist sie eine Erfindung Wilhelms oder der Trobadors, mit deren Liebeskonzeption der Herzog von Aquitanien sich hier, abwehrend und zustimmend zugleich, auseinandersetzt? Mit Spanke neigen wir dazu, daß „die verschränkte Reimanordnung a b b a in den Stollen [...] nicht das Ursprüngliche dieses Typs darstellen [dürfte]; also dürfte Wilhelm auch diesen Typ nicht erfunden, sondern irgendwoher entlehnt haben“. Spanke nimmt als Quelle die „vorwilhelminischen Troubadours“ an, „an Zahl wohl wenige, höchstens eine Generation umfassend“³⁹. Es können, wie wir meinen, auch zeitgenössische Dichter sein, eben jene, auf welche Wilhelm zu reagieren sich veranlaßt sah. Eine Entscheidung in dieser Frage ist angesichts der fehlenden Überlieferung nicht möglich und vielleicht auch nicht erforderlich. Wichtiger ist es zu prüfen, ob sich die Symbiose von neuer Form und neuem Inhalt verfolgen und aus eruierbaren Voraussetzungen erklären läßt. Damit kommen wir zur zweiten (belegten, historisch aber vermutlich dritten) Generation der Trobadors.

³⁸ H. SPANKE, *SM* 7 (1934) 72 sqq. und ^o111, 161 sqq.

³⁹ SPANKE ^o111, 173.

2. Die zweite Generation

a) Jaufre Rudel

Das gleiche Reimschema wie Wilhelms Lied Nr. 9 zeigt JAUFRE RUDELS \nearrow a 262 *No sap chantar* (Nr. 6 der Ed. Jeanroy): a b b a a b. Der Bau der erhaltenen Melodie „bestätigt bzw. unterstreicht den Kanzonencharakter: A B A B C D“⁴⁰. Als deutliche, wenn auch noch zaghafte Weiterentwicklungen wären dann die Melodien der Lieder Nr. 2 und 5 (A B A B C D B) und Nr. 1 (A B A B C D E) anzusehen. Ist darin die „Neuheit“ zu sehen, die Guiraut de Cabrera um 1150 an dem *vers* der zeitgenössischen bzw. unmittelbar vorausgehenden Trobadors, ihnen voran Jaufre Rudel, rühmt⁴¹? Mit R. Lejeune glauben wir, daß das Reimschema von *Lanquan li jorn* (Nr. 5) – 8 a b a b c c d (genauer: a B a B c c d) – eine Erfindung Jaufre Rudels ist⁴². Nur als Hypothese kann zunächst die Auffassung vorgetragen werden, daß die Neuheit der Dichtung Jaufres für Guiraut de Cabreira in einer bis dahin nicht existierenden Einheit von Strophenaufbau (Reimschema + Melodie) und Inhalt (*fin' amor*) besteht, m. a. W. in dem, was in Ansehung der besonderen musikalischen Struktur und ihres Gewichts den Namen *canço* erhalten wird⁴³. Es ist nun freilich gerade diese Einheit, die impliziert, daß eine reduzierte, abgesonderte und sich zur Dominanten entwickelnde Thematik mit einer bestimmten formalen Struktur sich unlöslich verbindet, welche Probleme aufgibt. Diese letzteren dürften nur im Rückgriff auf die „Ideologie“ der höfischen Liebe zu lösen sein, und das bedeutet, daß auch die emotionsträchtige, hochpoetische *amor de lonh* Jaufre Rudels unter diesem Gesichtspunkt betrachtet werden muß⁴⁴.

Jaufres Motiventlehnungen von Wilhelm IX. sind häufig untersucht und zusammengestellt worden, sie unterliegen keinem Zweifel⁴⁵. D. Scheludko fand es „merk-

⁴⁰ SPANKE °111, 173.

⁴¹ Ja vers novel
bon d'En Rudell
non cug quet pas sutz lo guingnon,
de Markabrun,
ni de negun
ni de N'Anfos ni de N'Eblon.

(*Cabra juglar*, Str. V; Ed. F. PIROT °196 a, 547).

⁴² R. LEJEUNE, La chanson de l' „amour de loin“ de Jaufré Rudel, in: *Studi in onore di A. Monteverdi*, Modena, 1959, 413.

⁴³ F. PIROT, l. c., 196 wagt sich nach ausführlicher Diskussion der Bedeutung von *novel* nicht zu entscheiden, ob in *Cabra juglar* (1) soeben erfolgte Herstellung des *vers*, (2) poetische, technische oder musikalische Neuheit von Jaufres *vers* innerhalb der zeitgenössischen dichterischen Produktion, oder (3) der Unterschied von Jaufres „conceptions poétiques“ gegenüber denen der vorangehenden Epoche gemeint ist. Es scheint, daß er wie wir der dritten, die zweite einschließenden Möglichkeit zuneigt.

⁴⁴ D. SCHELUKDO, Über die Theorien der Liebe bei den Trobadors, in BAEHR °111, 332 zieht aus dem von ihm reich belegten Eklektizismus Jaufres den falschen Schluß, wenn er abschließend bemerkt: „Wir haben daher keinen Anlaß, seine Lieder umzuwerten und diesen reinsten Beispielen der tendenzlosen Kunst didaktisch-theoretischen Sinn unterzuschieben“.

⁴⁵ Cf. bes. SCHELUKDO, l. c., 326 sqq.; L. POLLMANN °197 a, 169; R. LEJEUNE, La chanson de

würdig, daß gerade diejenigen Lieder von Rudel, die die 'ferne' Liebe preisen, besonders viele Entlehnungen aus Wilhelm IX. und Marcabrun enthalten⁴⁶. Sehen wir zunächst davon ab, daß hierin ein Indiz für die Annahme liegen könnte, daß Jaufres Idee der Fernliebe im Spannungsfeld zweier konträrer Liebesauffassungen geboren wurde. Hinsichtlich Wilhelms sind Entlehnungen insbesondere schon für Jaufres Lied Nr. 6 (*No sap chantar*) geltend zu machen, das von Wilhelm, wie wir sahen, auch die Strophenform bezog und das als ältestes der erhaltenen sechs Lieder Jaufres angesehen werden kann⁴⁷. Scheludko stand nicht an zu sagen, das Lied bestehe „größtenteils in aus Wilhelm entlehnten Versen, wobei auch diejenigen Teile, die keine direkten Parallelen bei Wilhelm haben, ebenfalls oft nur Weiterentwicklungen der Gedanken von Wilhelm darstellen, also auch nicht ganz originell sind“⁴⁸. Indessen ist das Wilhelms *Vers de dreit nien* mit anderen entnommene Motiv der nie gesehenen *amiga* jetzt zum Hauptthema geworden, doch trägt die Liebe zu jener, *que ja no-m veira* und *qu'ieu anc no vi* (Str. II), noch nicht den Namen, der sie krönt und verrätselt: *amor de lonh*. Sie hat in dem vielleicht berühmtesten Lied der provenzalischen Dichtung (Nr. 5: *Lanquan li jom*) eine Gestaltung von so hohem poetischen Reiz und zugleich solcher Geheimnishaftigkeit angenommen, daß es nicht erstaunt, wenn sie immer aufs neue den Scharfsinn der Interpreten herausfordert. Es kann hier nicht im entferntesten der Versuch gemacht werden, über alle Bemühungen zum Verständnis dieser Dichtung zu referieren, verwiesen sei jedoch besonders auf eine Arbeit von Rita Lejeune, der auch die Herstellung der optimalen Textgestalt zu danken ist⁴⁹.

Nach C. Appel, der in der *amor de lonh* die Jungfrau Maria zu erkennen meinte, hat G. Frank 1942 die allegorische Deutung wieder aufgenommen. Ihre These, mit der „fernen Liebe“ sei das Heilige Land oder Jerusalem gemeint, wird trotz des scharfen Einspruchs vor allem L. Spitzers und überwiegender Skepsis bzw. Ablehnung in der jüngeren Forschung noch heute gelegentlich vertreten⁵⁰. Die folgenden Bemerkungen werden in dieser Frage zu keinem anderen Ergebnis führen als vor kurzem eine Studie von L. T. Topsfield: "In his life he [i. e. Jaufre Rudel] seeks *Jois* on the crusading and

l'„amour de loin“ de Jaufre Rudel, in: *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, 1959, 403–442, auch in: id., *Littérature et Société occitanes au moyen âge*, Liège, 1979, 185 sqq.

⁴⁶ L. c., 324.

⁴⁷ Cf. U. MÖLK °188, 50. Im übrigen stößt jeder Versuch, die sechs Lieder chronologisch zu ordnen, auf größte Schwierigkeiten und muß, auch wo er biographisch vorgeht, fragwürdig bleiben wie derjenige von I. CLUZEL, *R 78* (1957) 86–97. Mehr Vertrauen verdient eine „vor allem auf Grund metrischer Kriterien erfolgte Gruppierung“ der Lieder, wie MÖLK, l. c., 50 sie vorschlägt.

⁴⁸ L. c., 328.

⁴⁹ La chanson de l'„amour de loin“ de Jaufre Rudel, cf. oben Anm. 45.

⁵⁰ So etwa Y. LEFÈVRE, *L'Amors de Terra Lombdana* dans les chansons de Jaufre Rudel, in: *Mél. Rita Lejeune*, Gembloux 1969, I 185–196. Zu der heftigen Diskussion der These G. Franks cf. R. ROHR in BAEHR °111,87 sqq.; cf. neuerdings auch M. ALEGRETTO, *Il luogo dell'amore*. Studi su Jaufre Rudel, Firenze, 1979, und L. S. CRIST, *Dieu ou ma dame: the Polysemic Object of Love in Jaufre Rudel's „Lanquan . . .“*, *Marche Romane* 29 (1979) 61–75. Cf. auch M.-L. MENEGHETTI, *Una vida periculosa*. La „mediazione“ biografica e l'interpretazione della poesia di Jaufre Rudel, *CN 40* (1980) 145–163 (Studi Folena).

religious plane (I, 29–42) as well as on the plane of profane love, but the higher ‘distant’ love of which he writes in his poetry, however idealised and enriched by religious overtones, is a profane love and not a religious love”⁵¹. Es muß darum nicht gleich Eleonore von Poitiers (so A. Monaci, S. Santangelo) oder, wie in der poetischen Vida, eine historische Gräfin von Tripolis (Cluzel) das Objekt der unerfüllbaren Sehnsucht des Dichters gewesen sein. Vielmehr ging es auch für Jaufré Rudel um eine Entscheidung zwischen zwei Konzeptionen der Liebe, wie bei Wilhelm, jedoch zwingender als bei diesem und unausweichlicher. *No sap chantar* ist am *Vers de dreit nien* orientiert, doch die Alternative zur nie gesehenen *amiga*, der *gensor e bellazor*, ist nicht mitübernommen. Sie erscheint erst in *Lanquan li jom* wieder, und zwar ausdrücklich als nicht existierend: *Que gensor ni meillor non sai / Vas nuilla part, ni pres ni loing* (v. 10 sq.). Dieser Sachverhalt wird als schicksalhaft, als „fatal“ begriffen. Das ebenfalls von Wilhelms *Vers de dreit nien* (Str. II) entlehnte und abgewandelte Motiv von der Fee, die den Dichter eines Nachts mit einer bestimmten Veranlagung begabte (*fadat*) rückt zusammen mit dem abermals Wilhelm (*Pus vezem*) entnommenen Gedanken *Qu’anc d’aquo qu’amiey non jauzi* (v. 14) ein in den Sinnzusammenhang der Verse, welche das große Lied von der Fernliebe mit dem Nachdruck der *repetitio* beschließen:

Mas so q’eu vuoill m’es tant ahis
 Q’enaissi-m fadet mos pairis
 Q’ieu ames e non fos amatz!

Mas so q’ieu vuoill m’es tant ahis!
 Totz sia mauditz lo pairis
 Qe-m fadet q’ieu non fos amatz!

(vv. 47–52)

Einen „petit centon“ nannte R. Lejeune diese Verse, mit Recht, „et ce ‘petit centon’ doit bien avoir une signification“⁵². Die sublimierte „Fatalität“ der höfischen Liebe hat ihr Symbol gefunden in der *amor de lonh*, zu sehr persönliche Schöpfung Jaufré Rudels, als daß andere es sich hätten aneignen dürfen, aber auch ihre Formel, die in der Variante *amar desamatz* für die Folgezeit wichtig wird.

Amors de terra lonhdana heißt die *amor de lonh* in Lied Nr. 2 (*Quan lo rius*, v. 8). Heilung kann der Schmerz, den sie verursacht, nur finden durch den Aufruf zur *amor doussana* / *Dinz vergier o sutz cortina* / *Ab dezirada companha* (vv. 12–14). Selbst wenn man einräumt, daß mystische Gottesliebe manchmal sehr weit geht in der Verwendung erotischer Metaphorik, so fällt es doch schwer, diese Apostrophierung der „fer-

⁵¹ L. T. TOPSFIELD, *Jois, Amors and fin’amors in the Poetry of Jaufré Rudel, NM71* (1970) 305. – Von hier aus könnte man auch J.-CH. PAYEN zustimmen, der eine – freilich nicht deutlich erkennbare – „chanson de pèlerinage“ (zu unterscheiden von der „chanson de croisade“) als Ausgangspunkt der Dichtung Jaufré Rudels annimmt und folgert: „L’audace de Jaufré Rudel [...] est d’avoir récupéré au service de la *fin’amors* un genre qui avait une autre fin. Les chansons de l’*amor de lonh* s’inscrivent dans la tradition des chansons de pèlerinage“. („Peregris“: *De l’amor de lonh au congé courtois. Notes sur l’espace et le temps de la chanson de croisade, CCM 17* [1974] 250).

⁵² L. c., 34.

nen Liebe“ mit ihrem Hinweis auf die *luecs aizitz* (Nr. 3, v. 50; 5, v. 40) der Liebe auf das Heilige Land oder das Himmlische Jerusalem zu beziehen. Strophe IV des Lieds ist so wenig wie der übrige Text geeignet, diese Skepsis zu revidieren:

De dezir mos cors no fina
 Vas selha ren qu'ieu pus am;
 E cre que volers m'enguana
 Si cobezeza la-m tol... (vv. 22–25)

Die Nähe dieser Verse zu einem vielzitierten Passus des Thomas-„Tristan“, auf die L. T. Topsfield hinweist⁵³, führt gleichfalls zu der Einsicht, daß es keineswegs darum geht, die irdische Liebe zugunsten einer rein religiösen Inbrunst aufzugeben, sondern darum, deren mögliche und erstrebte Idealität vor ihrer Gefährdung durch die sinnliche Begierde (*cobezeza*) zu bewahren, eine Idealität freilich, die, so verzichtheischend wie unentbehrlich zur Findung der Identität, nur im Traum verwirklicht und „genossen“ (*jauzir, jauzen, jauzit, jauzimen*) werden kann. Im Traum (Nr. 1, Str. III) überbrückt die Liebe die Kluft zwischen Wirklichkeit und Ideal, die sich für Jaufre Rudel zum symbolischen Bild räumlicher Ferne kristallisiert – poetische Formulierung einer Sehnsucht, die sich weder mit Surrogaten, noch mit Resignation bescheiden will. Sie holt in den Schwebezustand unerfüllter Erwartung den Anspruch auf Glück herein in der Vorwegnahme dieses Glücks in der Erwartung, als „verwundende Schläge des *joï*“ (Nr. 6, Str. III). Schmerz (*dolor*) und Freude (*joï*) sind untrennbar, und diese Untrennbarkeit wird zum beherrschenden Thema. Jeder Versuch, sie aufzuheben, führt nur dazu, daß sich das Ziel verflüchtigt:

D'aquest' amor suy tan cochos
 Que quant ieu vau ves lieys corren
 Vejaire m'es qu'a reïsos
 M'en torn e qu'ela's n'an fugen... (Nr. 1, vv. 22–25)

Joy meravelhos (v. 17) nennt Jaufre dieses den sinnlichen Genuß im Wach- und Schlaftraum transzendierende Glück, *meravelhos* ist es, *per qu'ieu la [amor] jau jauzitz jauzen* (v. 18), es hat die Realität des Imaginären – *mas sa beutatz no-m val nien* (v. 19) – und wird in der *amor de lonh* zur Vision⁵⁴. Das *jauzimens d'amor de loing*, in welches die visionäre Meditation von *Lanquan li jorn* (v. 46) einmündet, ist antizipiertes, als solches seelisch erfahrbares und doch unerreichbares Glück. In ihm gipfelt unüberbietbar das Grundthema aller troubadoresken Liebesdichtung, das L. Spitzer das „paradoxe amoureux“ genannt hat⁵⁵.

Wenn sich gerade in solch äußerster Sublimierung der höfischen Liebeskonzeption ideologische Sachverhalte erkennen lassen, deren Zustandekommen sich einer sozial-

⁵³ L. c., 286.

⁵⁴ Zu diesen drei Ebenen der Liebe bei Jaufre Rudel cf. L. T. TOPSFIELD, l. c., 278 und id., Three levels of love in the poetry of the early troubadours, Guilhem IX, Marcabru and Jaufre Rudel, in: *Mél. de philologie romane dédiés à la mémoire de J. Boutière*, Liège, 1971, I, 571–587.

⁵⁵ L. SPITZER °222.

geschichtlichen Betrachtung erschließt, dann muß die literatursoziologische Sonde sich auch am schmalen Œuvre Jaufre Rudels bewähren, weil ihm zweifellos eine Schlüsselstellung zukommt. Lied Nr. 3 (*Pro ai*) zeigt Jaufre einmal mehr unter dem Einfluß Wilhelms IX. und vor allem seiner Konzeption der Liebe als einer gesellschaftliche Harmonie stiftenden Macht:

Totz los vezis apel senhors
 Del renh on sos joys fo noyritz,
 E crey que-m sia grans honors
 Quar ieu dels plus envilanitz
 Cug que sion cortes lejau . . .

(vv. 25–29)

Grans honors ist der Lohn für ein Verhalten, das gewissenhaft jene *aizimens* der Liebe befolgt, die größte Rücksichtnahme auf die soziale Umwelt und ihren Status quo nimmt. Jaufre übernimmt die Rolle, die Wilhelm dem aufbegehrenden Joven zuweist. Das *hohe* Ziel der Liebe ist bereits metaphorisch zum *fernen* Ziel geworden: *Luenh es lo castelhs e la tors / On elha jay e sos maritz* (v. 17 sq.). Die Dame, zu der allein sein Geist sich Tag und Nacht gesellt, erwidert ihm nach langem Warten, daß nicht nur Ferne, Burg und Turm, sondern die *gilos brau* und ihr Gerede jede Begegnung *en luecs aizitz* unmöglich machen. Der eine, einzige Kuß, der ihn von seinem Schmerz erlösen könnte, bleibt ihm versagt, und doch verzagt die Sehnsucht nicht: *Bona es l'amors e molt pro vau* (v. 54).

Das Vertrauen in eine Liebe, die alle, die bereit sind, sich ihren unbequemen Forderungen zu unterwerfen, schließlich doch belohnt, bleibt ungebrochen. In Lied Nr. 4 (*Belhs m'es*) scheint es, als hätte sie einmal gehalten, was sie dem unverdrossenen Liebenden allezeit versprach – versprochen im Frühjahr und Sommer und gehalten im Winter, wie Strophe I in später oft nachgeahmter Wendung verkündet. Der Jubel über gegenwärtiges Glück bezieht sein Pathos aus dem Vergleich mit einer unseligen Vergangenheit:

Er ai ieu joy e suy jauzitz
 E restauratz en ma valor,
 E non iray jamai alhor
 Ni non querrai autrui conquistz,
 Qu'eras say ben az escien
 Que selh es savis qui aten
 E selh es fols qui trop s'irays.

Lonc temps ai estat en dolor
 Et de tot mon afar marritz,
 Qu'anc no fuy tant fort endurmitz
 Que no-m rissides de paor.
 Mas aras vey e pes e sen
 Que passat ai aquelh turmen,
 E non hi vuelh tornar ja mays.

(Str. II u. III)

Es geht u. E. nicht an, diese beiden Strophen lediglich immanent, d. h. bloß als Beschreibung eines Liebeserfolgs und seiner Auswirkungen auf das Gemüt des Dichters zu deuten. Natürlich sind sie das auch. Daß Liebesglück bisher mangelndes Selbst-

wertgefühl erzeugt, daß es ohne soziale Implikationen nicht denkbar ist, überrascht nicht, wohl aber muß auffallen, daß es hier offenbar einen verlorenen einstigen Status wiederherstellt: *E [suy] restauratz en ma valor*. Und wie ist zu verstehen, daß Jaufre nunmehr nicht mehr „anderswo“ hingehen will, um für die „Eroberungen“ anderer tätig zu sein: *E non iray jamai alhor / Ni non querrai autrui conquistz*? Will man nicht unterstellen, daß seine bisherige Tätigkeit darin bestand, anderen Liebhabern deren Eroberungen abzujagen, dann können diese Verse sich nur auf militärisch-politische Dienste für andere beziehen, auf eine Zeit voller *turnen*, die niemals wiederkehren soll (*E non hi vuelh tornar ja mayz*). *Lonc temps ai estat en dolor* – gewiß könnte dieser Vers sich aus der Minnethematik allein erklären lassen, nicht ganz so zwanglos aber die folgenden: *Et de tot mon afar marritz* ... Es ist Zeit, daran zu erinnern, daß Wilhelm IX. von Aquitanien den Vater Jaufre Rudels mit Gewalt seiner strategisch wichtigen Burg Blaye beraubte und, ebenso wie noch Wilhelm X., Jaufre das ererbte Lehen vor-enthielt, bis Bougrin II., Graf von Angoulême, Blaye dem aquitanischen Herzog wieder abnahm und seinem angestammten Herrn übertrug⁵⁶. Während 15 Jahren, von 1115 bis 1130, war unser Dichter ein Depossidierter, war seine Jugend diejenige eines *marginal man*⁵⁷, gehörte er zur Schicht von *Joven*. Das Lied *Belhs m'es* wird nur dann ganz verständlich, auch in seinen Aussagen über die Liebe, wenn man es auf die Wiedereinsetzung in die Lehensrechte Jaufres bezieht⁵⁸. Der Herr von Blaye, *restauratz en sa valor* und *encharzitz* (v. 29), braucht keine Rücksicht mehr auf die *lauzenjador* (v. 30) zu nehmen. Das geduldige Warten, das die Liebe lehrte, erweist sich als richtig:

Qu'eras say ben az escien
 Que selh es savis qui aten
 E selh es fols qui trop s'irays. (vv. 12–14)

Das Befolgen ihrer sozialen Vorschriften hat sich gelohnt:

Mout mi tenon a gran honor
 Tug silh cui ieu n'ay obeditz
 Quar a mon joi suy revertitz ... (vv. 22–24)

Nie hat er sich von der rechten Liebe soweit entfernt – was auch einem weiseren Mann als ihm geschehen kann –, daß er nicht jetzt klar erkennen könnte, daß Hohe Liebe ihre Verfechter niemals verrät: *Qu'anc fin'amors home non trays* (v. 35).

Erstmals begegnet uns hier die *fin'amor*. Sollte das Zufall sein, Entlehnung von Marcabru? Wie dem auch sei, dieses erste (auch älteste?) Auftreten bezieht sein Gewicht aus dem Kontext. Ist es Wiedereinsetzung des in seiner Jugend depossidierten adligen Lehensträgers in seine Rechte, welche die Versuchung aufdrängt, nunmehr einer Liebesauffassung zu huldigen, deren sich die alte Aristokratie nur ungern entschlagen wollte?

⁵⁶ Cf. P. CRAVAYAT, Les origines du troubadour Jaufré Rudel, R 71 (1950) 166–179.

⁵⁷ Cf. F. PIROT °196 a, 135.

⁵⁸ Was dann auch hieße, das Lied auf 1130 bzw. kurz danach zu datieren.

Mais d'una re soi en error
 E-n estai mos cors esbaitz
 Que tot can lo fraire-m desditz
 Aug autrejar a la seror ...

(vv. 43–46)

Es ist viel an diesen Versen herumgerätselt worden. Allein sinnvoll erscheint uns die Deutung von U. Mōlk (ähnlich schon M. Casella): „Nach unserer Ansicht bedeuten *fraire* und *seror* als Personalmetaphern die beiden einander entgegengesetzten Arten der Liebe: die eine ist die höfische Liebe, die den sexuellen Liebesgenuß negiert, ohne auf ihn als nie erreichtes Fernziel verzichten zu können, die andere die 'gewöhnliche', 'alte' Liebe, die ihm gestattet, sich mit ihm sogar identifiziert“⁵⁹. Das Schwanken – *E nulhs hom non a tan de sen, / Que puec' aver cominalmen, / Que ves calque part non bias* – wird verständlich angesichts des veränderten sozialen Status, umso mehr, als dieser stets als ein von der Geburt her berechtigter bewußt geblieben sein und die hedonistisch-sinnliche Seite immer als Verlockung sich aufdrängen mußte, wie die anekdotische Strophe VI bezeugt, die als negatives Exemplum demonstriert, was sich ein höfischer Liebhaber eben *nicht* leisten kann, nämlich *despolhatz sotz cobertor* überrascht und dem Gelächter preisgegeben zu werden.

Jaufre Rudel widerstand der Versuchung, die in den Jahren sozialer Frustration erworbene Qualität des Bewußtseins von Joven dem neuen Sein zu opfern. Die sekundäre Sozialisation seiner Jugend- und frühen Mannesjahre blieb bestimmend. Marcabru wußte sich mit ihm einig, als er *A-n Jaufre Rudel outra mar* seinen programmatischen *vers Cortesamen vuoill comensar* sandte.

Der neue Graf von Blaye tat in der letzten Strophe von *Belhs m'es* ein übriges, sein Erlebnis unter die Leute zu bringen. Im Frühjahr, wenn süß die Vögel singen, soll der Gesang erklingen, der das im Winter zuteil gewordene Glück preist:

E aprendetz lo, chantador!
 E sapchatz tug cominalmen
 Qu'ie-m tenc per ric e per manen
 Car soi descargatz de fol fais.

(vv. 53–56)

Noch über dem *jauzimen d'amor de lonh* lastet, es mitbedingend, jene Fatalität des *amar desamatz*, in dem sich der Widerstand spiegelt, den die alte Aristokratie dem Aufstiegsdrang von Joven entgegensetzt. Wenn R. Lejeunes Vermutung zutreffen sollte, daß mit dem *pairis* von *Lanquan li jorn*, dessen Taufgabe über unseren Dichter das Schicksal des *qu'ieu ames e non fos amatz* verhängte, Wilhelm IX. gemeint ist⁶⁰, dann hätten wir den außerordentlich instruktiven Fall vor uns, daß eine ganz persönliche Erfahrung exemplarisch die Grunderfahrung einer sozialen Gruppe und ihre Vermittlung in die Überbauschicht der Minneideologie zur Darstellung bringt⁶¹.

⁵⁹ U. MÖLK °188, 53.

⁶⁰ R. LEJEUNE, l. c., 435 sq.

⁶¹ Cf. E. KÖHLER, *Amor de lonh*, oder: Der „Prinz“ ohne Burg, in: *Orbis mediaevalis. Mél. de langue et de littérature médiévales offerts à Reto R. Bezzola à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire*, Bern, 1978, 219–234.

Jaufre Rudel nennt seine Lieder *vers*. Obgleich sein moraldidaktischer Gehalt so erheblich ist, daß Y. Lefèvre dem Dichter den Titel eines „professeur de morale“ verleihen konnte⁶², ist dieser *vers* doch eindeutig auf dem Weg zur Kanzone nach Strophenform und Strophenzahl, Thema und Motiven. Mit einer Ausnahme (Nr. 3) haben alle Lieder Natureinleitung. Nr. 1 und Nr. 5 zeigen Kreuzzugsthematik, ohne daß sie daher als Kreuzzugslieder oder als Sirventes-Kanzonen einzustufen wären. Noch wird nicht die Dame, aber *amor* direkt apostrophiert. An dritten Personen begegnen *marit*, *gilos* und *lauzengiers*, bilden indessen noch nicht die für die spätere Kanzone charakteristische Personenkonstellation.

b) Marcabru und die „troba n'Eblo“

Die Dichtung Marcabrus ist vorwiegend Sirventesdichtung, und doch ist es unumgänglich, schon jetzt und nicht erst im Sirventes-Kapitel, wo ihre Hauptbehandlung erfolgen muß, von ihr zu reden. Marcabru kennt weder die Gattungsbezeichnung *sirventes* noch diejenige der *canço*. Er versteht seine Lieder als *vers*. Immerhin verwendet er nicht weniger als 12 bzw. 16 mal die Strophenform der Kanzone⁶³.

Ausgerechnet das einzige Lied, das der Dichter *chansoneta* nennt – Nr. 7: *Ans que'l terminis verde*⁶⁴ – zeigt Tiradenreim und kann auch inhaltlich nur mit Vorbehalt unter die wenigen Minnelieder des gaskognischen Dichters eingereiht werden (↗ a 293). Es wendet sich jedoch nicht gegen die höfische Liebe schlechthin, sondern gegen deren Verfall und stellt sich dar als Absage des desillusionierten Dichters an die Liebe, die ihn grausam enttäuscht hat⁶⁵. Ähnliches gilt für das diesmal die frühe Kanzonenstruktur höchst kunstvoll durchführende Lied Nr. 14 (*Contra l'ivern*), mit dem weiteren Unterschied, daß die Polemik gegen die korrumpierte Liebe zurücktritt und der Dichter die Hoffnung aufrechterhält. Zeigt dieser *vers* (v. 49) Ansätze zu einer „chanson de change“, so handelt es sich bei Nr. 28 (*Lanquan fuelbon li boscatge*) sicherlich um einen frühen Vertreter dieser Untergattung der Kanzone⁶⁶. Der Klage über die Kälte der einen Dame, die ihm *merce* versagt, folgt die Hinwendung zu einer anderen, besseren:

Ges no·l sera d'agradatge
 La merces qu'ieu l'ai clamada.
 S'ieu lieys pert per son folhatge,
 Ieu n'ay outra espiada, /
 Fina, esmerada e pura,
 Qu'aitals amors es segura
 Que de fin joy es empriza.

(vv. 29–35)

⁶² Y. LEFÈVRE, Jaufre Rudel, professeur de morale, *AM* 78 (1966) 415–422.

⁶³ 16 mal, wenn man mit H. SPANKE, Untersuchungen über die Ursprünge des Minnesangs, 2. Teil: Marcabru-Studien, Göttingen, 1940, 33, Lieder mit anderem Aufgesang als a b a b und a b a hinzurechnet.

⁶⁴ Numerierung nach der Ed. DÉJEANNE.

⁶⁵ Zur umstrittenen Einschätzung dieses wie der im folgenden zu nennenden Minnelieder Marcabrus cf. zuletzt U. MÖLK 188, 61 sqq.; A. RONCAGLIA, „Trobar clus“: discussione aperta, *CN* 29 (1969) 28 sqq.; E. KÖHLER, „Trobar clus“: discussione aperta – Marcabru und die beiden „Schulen“, *CN* 30 (1970) 307 sqq.

⁶⁶ So schon C. APPEL, Zu Marcabru, *ZRPb* 43 (1924) 434. Zum Subgenus der „chanson de change“ vid. infra.

Keine Zeile, kein Wort, das Anlaß gäbe, in diesem Lied nicht eine Kanzone, sondern die Parodie einer Kanzone (Spanke, Roncaglia) zu sehen. U. Mölk rechnet auch Nr. 24 (*En abriu*) zu den Minneliedern und weist nach, daß es in Strophenform ganz (unter Hinzufügung der Binnenreime) und Inhalt teilweise an den *Companho*-Liedern Wilhelms IX. orientiert ist⁶⁷. *En abriu* ist jedoch eine Sirventes-Kanzone⁶⁸, in deren Kanzonenteil der Dichter durchaus ernsthaft seine Bereitschaft zur Liebe ausspricht, unter Bedingungen, die ihm freilich nicht mehr gegeben scheinen:

Si l'amia non crezi' enganador
 Lauzengier ni mal parlier acusador,
 Silus seria, si'm volia, ses bauzi'e ses error. (vv. 13–15)

Str. I, v. 3 spricht von *fin'Amor*. Es führt kein Weg vorbei an der Feststellung, daß der „misogyne“ Marcabru, der unverzagte Kritiker der Liebe zuweilen gehuldigt hat. Geschah dies in seinen Anfängen oder als widerwillige Konzession des abhängigen Lohnsängers? Beide Erklärungen sind möglich, und das Stilisationsprinzip, das mit der sei es freiwillig sei es unter dem Druck der Verhältnisse gewählten Gattung verbunden war, könnte den vermeintlichen Widerspruch lösen, jedoch bleibt diese Deutung unbefriedigend, solange nicht geklärt ist, was Marcabru unter *fin'amor* versteht.

Cortesamen will Marcabru den berühmten *vers* Nr. 15 beginnen, den er Herrn *Jaufre Rudel outra mar* sendet. Man möchte von einem Programmgedicht, ähnlich wie und mehr noch als bei Wilhelm IX. und *Jaufre Rudel*, sprechen, ja von einer Lehrkanzone. Leicht wird gemein (*villanejar*), wer *Cortesia* angreift; *Cortesia* aber erwirbt, wer *Mesura* wahrt, ohne die niemand *cortes* wird. *Mesura* ist die Voraussetzung richtigen und bildenden Verhaltens, identisch mit dem *cortes*-Sein, das seinerseits die Fähigkeit zur rechten Liebe voraussetzt:

Mesura es de gen parlar,
 E Cortesia es d'amar ... (v. 19 sq.)

Wo diese Lehre befolgt wird, gewinnen Verehrer und Herrin:

C'aissi pot savis hom reïgnar
 E bona dompna meillurar ... (v. 25 sq.)

Die Wirklichkeit jedoch ist anders als das Ideal, auf dessen Realisierung in der Liebe er lange zu harren bereit wäre (*Be'ill lauzi fassa'm pro muzar, / Qu'ieu n'aurai so que'm n'a promes*). Was er vorfindet, ist die Umkehrung aller Werte. Und Marcabru kennt auch die Schuldigen: die Ehemänner (*molberatz*), die den Frauendienst (*domnei*) mißbrauchen, die Frauen, die sich dazu hergeben, und die Trobadors, die diese Art von schlechter Liebe (*amar* gegen *amor*, *fals'Amor encontra fina*) besingen und somit propagieren. Marcabru identifiziert diese letzteren mit der „Dichterguppe des Herrn

⁶⁷ Cf. MÖLK, l. c., 63 sq.

⁶⁸ Cf. E. KÖHLER °325, 178, / d 293 und vid. infra.

Eble“. Es ist unabdingbar, die mit dieser Auseinandersetzung verbundenen Probleme mit einiger Ausführlichkeit darzulegen⁶⁹.

Spätestens seit Jeanroys Standardwerk schien gesichert, was erneut zur Debatte steht: zwei deutlich unterscheidbare, sich konträr und polemisch zueinander verhaltende „Schulen“ prägen von der zweiten Generation an bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts die Dichtung der Trobadors. Die „idealistischen“ Dichter, neben ihrem „chef d'école“ Eble von Ventadorn besonders Jaufre Rudel und Bernart de Ventadorn, „recherchent la décence, la noblesse même de l'expression, et, ne célébrant que l'amour, ils restent étrangers à toute préoccupation polémique ou dogmatique“. Ihre Widersacher sollen „Realisten“ sein „pour deux raisons, d'abord parce qu'ils affectent dans leur style une rude et vigoureuse trivialité, et aussi parce que, loin de se désintéresser du présent, ils peignent les mœurs de leur temps et prétendent même les réformer“⁷⁰. Diese Auffassung ist, wie die jüngere Forschung zeigte, irreführend und unhaltbar, ja es drängt sich fast zwingend der Gedanke auf, die Bestimmung der beiden „Schulen“ als „idealistisch“ und „realistisch“ sei genau umzukehren⁷¹. An der Existenz zweier verschiedener und kollidierender Konzeptionen dessen, was höfische Liebe ist oder sein soll, ist nicht zu zweifeln⁷². Davon zeugen nicht nur die aggressiven Verse Marcabrus in dem Sirventes *L'iverns vai* (Nr. 31) –

Ja non ferai mai plevina
Ieu per la troba n'Eblo,
Que sentenssa follatina
Manten encontra razo ...

(vv. 73–76)

und ihr eindeutiger Kontext, sondern auch die resignierende Distanzierung Bernart de Ventadorns von der „Schule“, der er bis dahin angehangen hat:

Ja mais no serai chantaire
ni de l'escola n'Eblo,
que mos chantars no val gaire
ni mas voutas ni mei so.

(Nr. 30 der Ed. Appel, vv. 21–24)

Bernart de Ventadorn hat, als er der „Schule Ebles“ absagte, zwar einer Doktrin den Rücken gekehrt, die leichten Erfolg in der höfischen Liebe verhiess, nicht aber dieser Liebe überhaupt. Und auch Marcabru hat nicht, wie Appel, Scheludko und zuletzt Roncaglia meinten, der Liebesauffassung der Schule Ebles die „reine Liebe der ehe-

⁶⁹ Zum Folgenden insbesondere die Anm. 65 genannten Untersuchungen von MÖLK, RONCAGLIA und KÖHLER.

⁷⁰ A. JEANROY ^o166, II, 14.

⁷¹ Cf. A. RONCAGLIA, I. c., 41, der im „realismo‘ marcabruniano“ einen „moralismo“ konstatiert, „ch'è difficile non qualificare di 'idealistico“.

⁷² Die Meinung von M. LAZAR ^o176, 49, die Liebesauffassungen der beiden Schulen seien „parfaitement identiques“, ist indiskutabel.

lichen Gemeinschaft“⁷³, die „makellose, geistige, himmlische [Liebe]“⁷⁴, die „identificazione [...] tra *fin'amor* e amore coniugale“⁷⁵ entgegengesetzt.

Kein Zweifel, daß der rigorose Moralist eine sittliche Liebesauffassung gegen die unsittlich-ehebrecherische, gegen die *sentença follatina* der *troba n'Eblo* stellt, *fin'amor*, wie er sie versteht, gegen *fals'amistat*. Kein Zweifel auch, daß seine schonungslose Attacke den *fals molheratz* gilt und den *putas ardens qui son d'autrui maritz cossens*. Aber der Nachweis, daß Marcabrus Liebeskonzeption sich aus rigoristisch-augustinischen Gedanken und aus der Bibel speist (Roncaglia, G. Errante u. a.) impliziert keineswegs, daß sein Hymnus auf die *fin'amor* –

Ai! Fin'Amors, fons de bontat
C'a[s] tot lo mon illuminat...

(Nr. 40, v. 36 sq.)

wie immer im Zeichen christlich verstandener Gottesliebe stehend, die Liebe zwischen Eheleuten meint⁷⁶. Auch für Andreas Capellanus ist – biblisch – die Liebe *fons et origo omnium bonorum*⁷⁷, aber gerade *nicht* in der Ehe, sondern außerhalb und neben ihr. Wenn Marcabru einmal sagt: *domneys ar puteia* (Nr. 38, v. 42), so ist damit impliziert, daß hier zur Promiskuität verkommt, was bislang einen hohen Wert darstellte. Auch für Marcabru bedeutete *domnei* grundsätzlich dasselbe wie für die anderen Trobadors: Dienst für die Herrin, die *domna*. Was Marcabru verbittert, das ist die Pervertierung des Frauendienstes durch die verheirateten mächtigen Herren, die eine Liebestheorie usurpieren, die nur Joven angemessen ist, und ihr diese Theorie korrumpierendes Verhalten mit dieser rechtfertigen:

Drudari'es trassailida
E creis Putia s'onor,
E il moillerat l'ant sazida
E so-is fait dompnejador...

(Nr. 36, vv. 25–28)

Malvatz donador und *mesclador d'avol doctrina* (v. 33 sq.), verdrängen sie Joven von den Höfen: *Pesa-m de Joven car s'en fuig, / C'a penas troba qui-l convit* (Nr. 8, v. 4 sq.).

Marcabrus Herz gehört Joven, seine Trauer gilt dessen Erniedrigung und Verfall. In den Zorn und in die Trauer aber mischt sich unüberhörbar der Vorwurf, daß Joven selbst sich korrumpieren läßt durch die falschen Propheten der *troba n'Eblo*, jene Trobadors, die *fant los motz, per esmanssa, / Entrebeschatz de fraichura / E meton en un'enganssa / Fals's Amor encontra fina* (Nr. 37, vv. 11–14).

Hat das Schulhaupt, Eble, haben seine Schüler sich gegen die wütenden Attacken des ergrimmten Gaskogners zur Wehr gesetzt? Marcabrus älteste datierbare Lieder sind 1130 entstanden, Eble ist nicht vor 1147 gestorben. Es ist uns kein Gedicht über-

⁷³ C. APPEL, I. c., 450.

⁷⁴ D. SCHELUDKO, AR 15 (1931) 187.

⁷⁵ RONCAGLIA, I. c., 26.

⁷⁶ So RONCAGLIA, I. c., 22.

⁷⁷ Andreae Capellani regii Francorum De Amore libri tres, rec. E. Trojel. Ed. alt. München, 1964, 81.

liefert, das mit Sicherheit dem als *Ebolus cantator* bezeugten Eble II., Vizegrafen von Ventadorn *♯* a 130, zugeschrieben werden könnte. Mit J. Mouzat und U. Mölk dürfen wir jedoch seine Verfasserschaft bei den Kanzonen P.-C. 112, 2 (*Per fin'amor*) und P.-C. 112, 3 (*Ges per lo freg*) *♯* a 112 für wahrscheinlich halten⁷⁸. Jedenfalls ist der Autor von *Per fin'amor* ein hoher Feudalherr⁷⁹. In Strophe III von *Ges per lo freg* –

Pero pro n'i a de savais,
qu'anc hom segle non vi melhor,
si tot s'en fan maint blasmador;
e cel que bon pretz oblida,
senbla fol, que l'autrui abais,
et es razos deschauzida,
qu'om veial pel en l'autrui olh
et el sieu no conois lo traub
per la foudat, que:l sobransa.

(vv. 19–27)

sehen wir mit U. Mölk eine klare Zurückweisung von Thesen und Vorwürfen Marcabrus⁸⁰. In den Ohren des letzteren mußte die Fortsetzung dieser Verse freilich zynisch klingen: *Ges aquela foudatz no-m pais / anz n'am mais lo pro que l'honor / e-l celar que-l saber plusor*. Den hohen, elitären Anspruch seiner Auffassung der höfischen Liebe hatte Eble (oder ein Gleichgesinnter) schon in den unmittelbar vorausgehenden Versen erhoben: *E-ill fin remanon, e-ill vassau / cui fin'amistatz enansa* (v. 17 sq.).

Sehr wahrscheinlich schon um 1133, sicher aber vor 1137, verweigert Marcabru dem angesehenen adligen Herrn UC CATOLA *♯* h 451 (vid. infra Kap. h) jeglichen Kompromiß hinsichtlich einer Liebesauffassung, die sichtlich derjenigen der Schule Ebles entspricht⁸¹. Dem ihm freundschaftlich gesonnenen Uc Catola wirft er in dieser ältesten Tenzone vor, daß die Liebe, die er (Uc Catola) besingen wolle, *faus'amistatz* sei, daß *l'amors dont parlatz / camja cubertamen los daz* (v. 30). Wenn Uc Catola antwortet, der Verfall der Liebe sei auf das Versagen von Joven zurückzuführen – *Marcabrum, amistatz dechai / car a trobat joven savai* (v. 33 sq.) – so trifft er einen wunden Punkt. Marcabrus Replik (Str. X), Ovid bezeuge, daß Liebe solcher Art nur die Minderwertigen auswähle, kann von seinem Partner leicht auf Marcabru selbst und die *joglars esbaluiz* (Str. XI) bezogen werden, die, weil sie die Liebe schmähen, von dieser verschmäht werden. So zurückhaltend, wie Marcabru sich in dieser frühen Konfrontation bei aller Entschiedenheit noch gibt, so grob, scharf, verbittert, sarkastisch oder

⁷⁸ J. MOUZAT, *Actes et Mém. du II^e Congrès Intern. de Langue et Litt. du Midi de la France*, Aix, 1961, 89 sqq. und CN 18 (1958) 1 sqq.; U. MÖLK^o 188, 31 sq. – Unhaltbar ist u. E. der aufwendige Versuch von M. DUMITRESCU, die Lieder n^{os} 7–10 Wilhelms (Ed. Jeanroy) Eble zu attribuieren: Eble II de Ventadorn et Guillaume IX d'Aquitaine, CCM 11 (1968) 379–412.

⁷⁹ E pot ben ma domna saber
que ja nulz hom de mon poder
de meillor cor no-ill servira.

(vv. 50–52)

⁸⁰ MÖLK, l. c., 32 sq.

⁸¹ Cf. A. RONCAGLIA, La tenzone tra Ugo Catola e Marcabruno, in: *Linguistica e Filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano, 1968, 203–254.

höhnisch bekämpft er die Verderber der *fin'amor* in fast allen seinen Sirventesen, rebelliert er gegen die Liebesauffassung einer „Schule“, die für den alten, mächtigen Adel, die Herren der Höfe, die gleiche Qualifikation für die versittlichende hohe Liebe beansprucht, die Marcabru allein Joven zuspricht. Seine Konzeption der *fin'amor* schließt *domnei* und *drudaria*, *cortesia* und *mesura* ein, Vorstellungen und Werte also, die mit Sicherheit nicht oder nicht bloß als Bestandteile einer rein spirituellen oder auf die Liebe zwischen Ehegatten bezogenen Liebesauffassung erklärt werden können, die aber, weil ursprünglich allein aus der sozialen Lage von Joven und speziell dessen höfischer Abhängigkeit erwachsen, eben dieser Abhängigkeit auch ihren Tribut zollen müssen. Gerade dagegen empört sich Marcabru.

Von Marcabru an wird die von ihm kategorisch verneinte Frage, ob die Reichen und Mächtigen überhaupt zur echten höfischen Liebe fähig sind, nicht mehr verstummen⁸². Doch die Anerkennung und Geltung dieser Liebeskonzeption und der ihr letztlich zugrunde liegenden Interessen des niederen Rittertums (Joven) war ohne den Konsens des alten Hochadels nicht zu erreichen. Hatten Wilhelm IX. von Aquitanien und Eble II. von Ventadorn jene Liebestheorie usurpiert und den eigenen Bedürfnissen angepaßt, die Marcabru mit Recht als eine Schöpfung der im sozialen Kollektiv von Joven zusammengefaßten *sirvens*, *soudadiers* und *paubres cavaliers* ansah, so konnte nur ein Kompromiß den Interessen dieser Gruppe der „non casati“ eine Zukunft verheißen. Marcabru hat diesen Kompromiß nicht nur beargwöhnt, sondern aufs schärfste bekämpft. Bereits für seine Zeitgenossen und Schüler Cercamon und Bernart Marti wurde er zwingend. Es war unmöglich, den Herren der Höfe auf die Dauer die Teilhabe an einer Liebeskonzeption zu bestreiten, zu deren Schutz und Förderung sie doch unablässig aufgerufen wurden. Konkrete soziale und ökonomische Realität verlangte ideologische Konzessionen, erforderte den Kompromiß, dem allein Marcabru sich in einsamer, aber keineswegs grundloser Halsstarrigkeit verweigern wollte. Marcabrus Konzeption der *fin'amor* läßt sich nicht als eine „Ideologie“ erklären, die ihr Zentrum allein in einer christlich-spiritualistischen Theorie der Liebe zwischen Ehegatten hätte. Nur wenn man akzeptiert, daß der widerborstige gaskognische Trobador eine für „natürlich“ und sittlich gehaltene, erzieherische und bildende Liebe der Angehörigen von Joven für die Herrinnen der Höfe gegen die jene *fin'amor* korrumpierende Übernahme und Anwendung der Theorie durch die *molherat* verteidigt, läßt sich der Gesamtbestand seiner überlieferten Gedichte auf *einen* Nenner bringen. Die vermeintlichen „Idealisten“ der Schule Ebles sind, so dürfen wir nunmehr feststellen, in Wahrheit die „Realisten“. Der fraglose Idealismus des „Realisten“ Marcabru besteht in der ebenso hartnäckigen wie überzeugungstreuen Verteidigung einer unhaltbaren, aber gerade durch ihre Gefährdung ins Bewußtsein gerückten Position.

Marcabrus Aggressivität ist Zeugnis einer Empörung, die sich nicht allein gegen die aristokratischen Wortführer der *troba n'Eblo* richtet, sondern auch, schon desperat, gegen die kompromißbereiten Trobadorkollegen aus dem Kreis von Joven. Nicht weniger explizit ist, zweifellos unter dem Einfluß Marcabrus, CERCAMON in seiner

⁸² Cf. E. KÖHLER °169, 58 sqq.

Sirventes-Kanzone *Puois nostre temps* / d 112⁸³. *Fin' amor*, schwer zu erringen, belohnt doch ihre Getreuen stets. Unerreichbar ist sie für die *amadors savays*, die *rics escars* und für die *paubres orgulhos*, die sie in Mißkredit bringen. Daß ihnen dies gelingt, ist die Schuld jener Trobadors, die, Wahrheit und Lüge vermischend, Liebhaber, Ehefrauen und Gatten korrumpieren, die Ehemänner in Eifersüchtige (*gilos*) verwandeln und die *domnas* in Angst versetzen, indem sie behaupten, daß die Liebe „schräge Wege“ gehe⁸⁴. Wenn Cercamon jene Trobadors, die identisch sind mit den von Marcabru gerügten Sängern aus der Schule Ebles, in Str. V „falsche Dienstleute“ (*ist sirven fals*) nennt, so zeigt dies, daß sie in seinen Augen nicht nur den Frauendienst, sondern den Dienst schlechthin diskreditieren, die Herren veranlassen, die Dienstwilligen und Unterhalt Suchenden abzuweisen, so daß kein *soudadier* mehr jemand findet, der ihn ernährt (*Que soudadiers non truep ab cui s'apays*, v. 33), und nur noch die *lauzengiers*, schlimmer als Judas, Gehör finden. Cercamons Sirventes-Kanzone – er nennt sie *vers* –, sieht man sie im Lichte der Dichtung Marcabrus, scheint auf eine doppelte Gefahr zu reagieren: auf die Korrumpierung von Joven und der von ihm verfochtenen echten Liebe (*fin' amor*) durch eine unsittliche Liebeskonzeption, mit deren Hilfe der Hochadel einerseits nunmehr seine Unmoral rechtfertigt und durch die er gleichzeitig veranlaßt wird, seine Tore vor der „Jugend“ zu verschließen. Als *fals sirven* gefährden jene Trobadors mit ihrer erfolgreichen Propagierung schlechter Liebe somit den sozialen Aufstieg von Joven, insbesondere aber, wie es scheint, zweier Gruppen von Joven: der *soudadiers* und der ihnen zugehörigen *joglars*. Das Wort *trobador* trägt bei Cercamon wie bei Marcabru einen so pejorativen Akzent, daß es schon als Schimpfwort gelten kann. Als solches zielt es auf die Dichter der Schule Ebles, die sich möglicherweise selber so nannten, um sich von den *joglars*, vielleicht auch als Kunstdichter – *tropatores* – von den Lohnsängern zu distanzieren⁸⁵. Es drängt sich die Vermutung auf, daß die Kanzone, immer noch *vers* genannt, mit ihrer Bindung einer neuen strophischen Form an eine bestimmte, andere Themen mehr und mehr ausschließende Liebesthematik ihre Ausbildung im Bereich der Eble-Schule erfuhr unter einem Impuls, den wir mit A. Roncaglia, aber in anderer Interpretation, als „*compromesso cortese*“ bezeichnen können⁸⁶.

Die zuletzt angeschnittenen Probleme harren noch der Lösung. Sicher will uns scheinen, daß das Aufbegehren Marcabrus und der ihm nahestehenden Dichter Ausdruck einer Krise in der Aufstiegsbewegung des niederen Rittertums bzw. Jovens ist,

⁸³ Nr. 5 der Ed. JEANROY.

⁸⁴ Ist trobador, entre ver e mentir,
 Afollon drutz e molhers et espos,
 E van dizen qu'Amors vay en biays,
 Per que'l marit endevenon gilos,
 E dompnas son intradas en pantays,
 Cui mout vol hom escoutar et auzir.

(Str. IV)

⁸⁵ Unsere Überlegungen treffen sich hier teilweise mit denen von M. DUMITRESCU, *Les premiers troubadours connus et les origines de la poésie provençale*, CCM 9 (1966) 345–354; id., „L'escola N'Eblon“ et ses représentants, in: *Mél. Rita Lejeune*, Gembloux 1969, I, 107–118.

⁸⁶ RONCAGLIA, l. c., 40.

die für die Gattungsdifferenzierung und die Auflösung des *vers* in sich zu Gattungen verselbständigende Elemente ausschlaggebend ist. Das gilt auch für das kompromissuelle Genus, in dem sich die Dominante des entstehenden Systems ankündigt: die Kanzone. Gegen die ideologische Unsicherheit, die Folge der genannten Krise war, blieb nur der charakterstarke Marcabru immun. Der Fall CERCAMON ist komplizierter. Seine drei Minnelieder⁸⁷ dürften eher den Vorstellungen des Vizegrafen von Ventadorn als denjenigen Marcabrus gemäß gewesen sein (auch wenn wir des letzteren Begriff der *fin' amor* durchaus profan und höfisch verstehen). Im Gegensatz zu Cercamons Klagelied auf Wilhelm X. (1137, *ŕ* g 112), zu seiner Tenzone mit Guilhalmi (1137, *ŕ* h 112), seiner Sirventes-Kanzone (1146–47, *ŕ* d 112), und seinem Sirventes (1148, *ŕ* c 112) sind die Kanzonen *ŕ* a 112 nicht datierbar. Fallen sie in Cercamons Frühzeit? Dann wäre er ein (von Marcabru) Bekehrter. Fallen sie in seine späteren Jahre? Dann wäre er ein Abtrünniger. Die Frage muß gestellt werden, will man sich nicht mit der Auskunft bescheiden, er stehe eben „zwischen“ den beiden Schulen. Da mit dem Ableben Wilhelms X. die goldenen Zeiten am poitevinischen Hof zu Ende sind, zumal von dem neuen Grafen von Poitiers, König Ludwig VII., für Dichtung und Dichter nichts mehr zu erwarten ist (cf. die Tenzone mit Guilhalmi) und Cercamon seinen Plan für den verstorbenen Herzog an Eble von Ventadorn sendet, zweifellos in der Absicht, sich diesem zu empfehlen, liegt der Schluß nahe, Cercamon hätte nun, der Not gehorchend, seine Position gewechselt. Die „sinnliche Note“ der Liebeslieder würde dann nicht überraschen, läge sie doch „ganz im Stil der Dichtung von Ventadorn“, und Cercamon hätte dann ja „seine Meisterschaft in diesem Stil zu beweisen“⁸⁸. So einleuchtend diese Erklärung auf den ersten Blick auch sein mag, wir zögern doch, ihr zuzustimmen. Folgt man ihr, dann hätte Cercamon später die Position abermals gewechselt, da die Lieder 5 und 4 von 1146–1147 und 1148 ihn wieder ganz als Parteigänger Marcabrus zeigen. Ausgeschlossen ist dies gewiß nicht, indessen sprechen der oft konstatierte archaische Strophenbau der drei Liebeslieder (einfachste Struktur der Kanzonenstrophe, männliche Reime, Achtsilber, größere Strophenzahl, *coblas unis.*) und die starke motivische Anlehnung an Wilhelm IX. mehr für eine frühere Entstehungszeit⁸⁹.

Wie dem auch sei: Cercamon ist in seinen Kanzonen der Ideologie der *obediensa* gefolgt bis zur rückhaltlosen Unterwerfung, zur fast blinden ergebenheit in den Willen der *domna*. Daß er dabei ziemlich massiven erotischen Wünschen ebenso Ausdruck verlieh, konnte in den Augen der adligen Herren nicht schaden, war der arme *joglar* doch zwar ein willkommener Propagandist libertinischer Neigungen, aber kein ernstzunehmender Konkurrent. Jedenfalls war Cercamon mit seinen Minneliedern, sei es

⁸⁷ Nr. 1, 2 und 3 der Ed. JEANROY.

⁸⁸ L. POLLMANN °197 a, 115.

⁸⁹ Wir klammern die vieltraktierte Frage, ob Cercamon der Lehrer Marcabrus war, wie dessen Vida sagt, oder ob das Umgekehrte zutrifft – eine uns nicht notwendig erscheinende Alternative – aus. Die herrschende Meinung, das letztere sei der Fall, scheint uns zu sehr von der u. E. falschen Prämisse bestimmt, die stärkere Persönlichkeit und die größere poetische Substanz involviere auch deren Priorität.

wider Willen oder unbewußt, selber einer jener *fals sirven*, die er – später? enttäuscht? aufgeweckt durch Marcabru? – der Pervertierung von Liebe und Joven zeiht. Er mochte sich gleichwohl auf dem rechten Wege wähnen, selbst im Sinne des rigorosen Marcabru, denn im Zentrum seiner Liebesgedichte steht der Gedanke, daß allein schon das Streben nach dem hohen Ziel der Liebe seinen kostbaren Sinn in sich trägt. So kann er den *molheratz* und ihren *trobadors* Vorschub leisten, ohne es zu wollen bzw. gewollt zu haben.

Das Motivregister der Minnelieder Cercamons ist beachtlich, und wenn die meisten Gedanken bereits nicht mehr neu erscheinen, so sind sie doch bemerkenswert in ihrer Anpassung an die Situation des Niedriggestellten, der all sein Heil von der gehorsamen Erfüllung der Gesetze der höfischen Liebe erwartet. Allein von der *merce* von *midons*, bedroht von den *lauzengiers*, hängt seine Erhöhung oder seine Erniedrigung ab (Nr. 1, v. 35 sq.):

Per lieys sera o fals o fis,
 O drechuriers o ples d'enjan,
 O totz vilas o totz cortes,
 O trebalhos o de lezer. (vv. 51–54)

Das feudalrechtliche Vokabular instrumentiert die Hoffnung, „aufgenommen“ zu werden – *Mas, cui que plass' o cui que pes, / Elha-m pot, sis vol, retener* (v. 55 sq.) – aber auch schon den Anspruch aus dem schwer erlangten synallagmatischen Vertrag der *convenientia*, der freilich erst in der Sirventes-Kanzone *Puois nostre temps* klar formuliert wird:

Aquest amor...
 [...]
 ... anc non passet covinens ni-ls enfrays;
 Mas per semblan greus er a conquerir. (vv. 7–12)

Die Herrin, deren Schönheit und höfische Qualitäten relativ ausführlich beschrieben werden, wird auf das *donar* verpflichtet, das sie für einen bestimmten Zeitpunkt versprach, wie ärgerlich dies auch immer für den *gelos brau* (ihren Ehemann) sein mag⁹⁰. Die erotischen Sehnsüchte, mit deren Übermittlung an *mi donz* er in Lied 2 (*Ab lo temps*) einen *messatge* beauftragt –

⁹⁰ Saint Salvaire, fai m'albergan
 Lai el renh on mi donz estai,
 Ab la genzor, si q'en baizan
 Sien nostre coven veri
 E qe-m do zo que m'a promes;
 Pueis al jorn s'en ira conques,
 Si be l'es mal al gelos brau.
 Amics, diguas li-m, can la ves,
 Si passa-l terme q'avem pres,
 Q'ieu soi mortz, per sain Nicolau! (Nr. 4, vv. 43–52)

Qu'eu non puese lonjamen estar
 De sai vius ni de lai guerir,
 Si josta mi despoliada
 Non la puese baizar e tenir
 Dins cambra encortinada.

(vv. 45–49)

klingen nicht gerade bescheiden. Der Umstand, daß ähnlich weitgehende Wünsche bei BERNART DE VENTADORN *ŕ* a 70 wie auch bei BERNART MARTI *ŕ* a 63 ausgesprochen werden, spricht dafür, daß damit die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen bezeichnet sind, welche die in der Schule Ebles ausgebildete Kanzone charakterisieren. Sie werden stilistisch und motivisch nur vergleichsweise selten voll ausgeschöpft, ohne darum atypisch zu sein, und sie verletzen nicht das Stilgesetz der Gattung, das bereits Cercamon mit Rücksicht auf ihre Wirkung auf ein höfisches Publikum formuliert:

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

(Nr. 3, Str. VI)

Das Gedicht, dessen letzte Strophe diese Verse bilden (*Assatz es*), ist allerdings so zurückhaltend im Ton, daß man es (zu Unrecht) für ein religiöses Lied halten könnte⁹¹, was auch von einer Kanzone des zeitgenössischen, offenbar gleichfalls zwischen den beiden Schulen wandernden Joglars ALEGRET *ŕ* a 17 zu sagen wäre, würde diese ihren profanen Charakter nicht eindeutiger offenbaren.

Der *fin'amor* huldigte auch Marcabru, aber im Sinne einer christlich-dualistisch verstandenen Zählung und Sublimierung des Affekts, dem jede Konzession an reale sinnliche Erfüllung zum Ärgernis wurde. Unter dieser Einschränkung betont Marcabru in dem Jaufre Rudel gewidmeten Lied *Cortesianen vuoll comenssar*:

E cortesia es d'amar

(v. 20)

um anschließend die Grenzen zu ziehen:

Mas cella qu'en pren dos ni tres
 E per un non si vol fiar,
 Ben deu sos pretz asordeiar,
 E sa valors a chascun mes.

(vv. 27–30)

Daß eine *domna* jeweils nur *einem* Verehrer den Vorzug geben darf, ist ein Gedanke, der auch in einer weniger spirituellen Liebeskonzeption Platz greifen konnte und sogar mußte. Daher kann Cercamon in einer Strophe von Lied 4 (*Ab lo Pascor*), die wegen ihrer möglichen Anspielung auf den Tristan-Stoff bis heute umstritten ist, sagen:

Non a valor d'aissi enan
 Cela c'ab dos ni ab tres jai...

(v. 36 sq.)

⁹¹ Cf. die Überschrift JEANROYS, Ed., 8: *Chanson pieuse* (?).

Das Lied, in dem diese Verse stehen, könnte auch von Marcabru stammen. Die *dos ni tres* beziehen sich auf die höfischen Verehrer, unter entschiedenem Ausschluß der verheirateten Liebhaber, der geschmähten *moilleratz*. Auf jede Polemik gegen diese letzteren verzichtet BERNART MARTI \nearrow a 63, als er in seiner Kanzone *Bel m'es* das Thema wiederaufnimmt:

Dona es vas drut trefana
 De s'amor, pos tres n'apana;
 Estra lei
 N'i son trei.
 Mas ab son marit l'autrei
 Un amic cortes prezant.
 Et si plus n'i vai sercant,
 Es desleialada
 E puta provada.

(Ed. E. Hoepffner, Nr. 3, Str. II)

Das *ius talionis* steht indessen auch der Dame zu, so daß sie im Falle eines Betrugs ihres *drut* ihrerseits diesem mit Gleichem heimzahlen, d. h. einen zweiten Liebhaber nehmen darf⁹². Wenn Bernart Marti in demselben Lied nach imaginärer Vorwegnahme gewagter erotischer Genüsse von einer zweiten, leichter zugänglichen Liebe spricht, auf die er aber verzichte unter der Voraussetzung, daß die erste und bessere Dame ihm ihre Gunst bewahre⁹³, so zeigt dies, wie weit sich dieser Marcabruschüler von seinem sittenstrengen Meister bereits entfernt. Der Anspruch, der einzige Erwählte einer Dame zu sein, läßt sich nur als ideale Forderung aufrecht erhalten. Vor die Alternative gestellt, einen *autr'amic privat* seiner Herrin zu akzeptieren oder sie zu verlieren, entscheidet sich BERNART DE VENTADORN \nearrow a 70 für das kleinere Übel der Teilung:

Pois voutz sui en la folor,
 be serai fols, s'eu no pren
 d'aquestz dos mals lo menor;
 que mais val, mon essien,
 qu'eu ay' en leis la meitat
 que'l tot perda per foldat...

(*Era-m cosselhatz, senhor*, Ed. C. Appel,
 Nr. 6, vv. 25–30)

Daher empfiehlt er seiner Dame das gleiche Verfahren wie UC DE LA BACALARIA in einem Partimen mit GAUCELM FAIDIT \nearrow i 167 und sagt:

Domna, a prezen amat
 Autrui e me a celat.

(v. 57 sq.)⁹⁴

⁹² Mas si'l drutz premers l'enguana
 – Enguans, si floris, non grana –
 Lai felnei
 Ses mercei,

Mas ben gart, no s'ensorde.

(vv. 19–23)

⁹³ En austr'amistat propdana
 M'amor mis, que-m fo dolsana
 Ans l'amnei
 Que-m sordei,

Mas la meiller no-m vairei.

(vv. 46–50)

⁹⁴ Cf. hierzu E. KÖHLER, *Les troubadours et la jalousie*, in: *Mél. de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à J. Frappier*, Genève, 1970, I, 550 sq.

Bernart de Ventadorn trifft in seiner *chanso* selbst die Entscheidung in einer Frage, für deren Beantwortung er eingangs den Rat der *senhor* erbeten hatte. Er konnte voraussetzen, daß diese letzteren seine Wahl billigten, und wir dürfen schließen, daß sie im Sinne der Schule des Herrn Eble erfolgte.

Wie Cercamon, doch noch deutlicher als dieser, dichtet Bernart Marti seine Sirventese im Geiste Marcabrus und entfernt sich von ihm in seinen Minneliedern. Die Reduzierung des Alleinanspruchs in der Liebe, dem Bernart de Ventadorn eine ganze Kanzone widmet, findet sich auch bei ihm in einem Lied⁹⁵, das – im Interesse des gedemütigten Joven (*E-l jovens qu'en leis se fia / Vai marritz / Pels amadors apostitz*, vv. 5–7) – nach einer originellen, aber nicht ganz ernst zu nehmenden Schimpfkanonade gegen die Liebe in die Bescheidung mit dem einmündet, was der gegebenen Sachlage noch abzugewinnen ist:

Uzatges es – c'om en ria
 O qu'en plor –
 Anc nuils hom a dezonor
 Non fes plag en drudaria.
 Per qu'ieu penrai de la mia
 Totz aunitz
 Lo be que-m n'es escaritz.

(Str. VII)

Diese Verse sind als ein Zeugnis für den in die Wege geleiteten Kompromiß zwischen den beiden Schulen zu werten, der auch ein Kompromiß zwischen Joven und etabliertem Adel ist. Wie Cercamon seinen Planh an Eble II. von Ventadorn sandte, so Bernart Marti sein Lied Nr. 7 (*Quan l'erb'es reverdezida*) an *N'Eblon ves Margarida* (v. 57). Ob dieser Eble mit Eble III. von Ventadorn oder mit Eble d'Uissel identisch ist, muß zweifelhaft bleiben⁹⁶. Er wird dafür gerühmt, daß er die *amor de don'e de cavalier* fördert. Diese Indizien und der Umstand, daß in *Quan l'erba* der sonst so starke Einfluß Marcabrus völlig zurücktritt und das Lied sich bei aller für Bernart Marti charakteristischen Kühnheit der erotischen Wünsche inhaltlich als eine recht zahme, sich aller Ausfälle enthaltende Kanzone darstellt, sprechen dafür, daß der Dichter mit ihm wie mit den ähnlich „konventionellen“ Kanzonen Nr. 8 und 9 (*Quant la pluei' e-l vens* und *Lancan lo dous temps*) den Anschluß an die Schule Ebles vollzogen hat.

III. Trobar leu – trobar clus – trobar prim (ric)

Sobre-l vieill trobar e-l novel
 vueill mostrar mon sen als sabens,
 qu'entendon be aquels c'a venir so
 c'anc tro per me no fo faitz vers entiers;
 e qui non cre qu'ieu sia verdadiers
 auja dese con estau a razo.

⁹⁵ *Companho, per companhia*, Nr. 4 der Ed. HOEPPFNER.

⁹⁶ Cf. zuletzt zu dieser Frage F. PIROT, *Mél. de langue et de littérature médiévales offerts à P. Le Gentil*, Paris, 1973, 658 sq.

Was meint der Dichter dieser ersten Strophe eines der meistdiskutierten altprov. Lieder, PEIRE D'ALVERNHE / a und c 323, mit dem „alten“ und dem „neuen“ Dichten: *trobar leu* und *trobar clus*; den Ausgleich des Gegensatzes der beiden „Schulen“, besiegelt durch die sich abzeichnende Stabilisierung eines funktionalen Systems der Gattungen mit der Kanzone als Dominante; eine alte und eine neue Ästhetik; die Ablösung der alten durch eine neue, vielleicht sehr persönliche Liebeskonzeption? Fast möchte man annehmen, es sei dies alles zusammen gemeint in dem Zeitraum um 1170, in welchem unser Gedicht entstand, in den Jahren also, in denen der Beginn einer neuen Phase der Dichtung ins Bewußtsein rücken mußte.

Die folgenden Verse des Gedichts geben den Aufschluß nicht, den die erste Strophe verspricht, oder doch nur in so verschlüsselter Weise, daß die ältere Forschung (bis einschließlich Jeanroy) für eine Ablehnung des *trobar clus* halten konnte, was in Wahrheit dessen Rechtfertigung ist: „mit dem *vieill trobar* ist ohne Zweifel der leichte, mit dem *novel trobar* der dunkle Stil gemeint“⁹⁷. Ist damit der ganze Hintergrund des von *gap*-Motiven durchzogenen Lieds erschlossen? Wer ist der Gegner, gegen den Peire polemisiert, weil diesen ein *tropel* von *fatz guerriers* zum „Patron“ (*païro*) des literarischen Handwerks (*mestier*) erhoben hat: Marcabru, der doch sein verehrter und nachgeahmter Lehrer war, oder das Haupt der *Escola n'Eblo*, der sich ja noch Peires Zeitgenosse Bernart de Ventadorn verpflichtet weiß? Weshalb hat sich gerade BERNART MARTI / c 63, auch er ein Schüler Marcabrus, veranlaßt gesehen, die Überheblichkeit Peire d'Alvernhes in ihre Schranken zu verweisen? Eine befriedigende Antwort auf diese Frage ist, wenn überhaupt, nur zu finden, wenn eine möglichst exakte Beschreibung der Geschichte von Theorie und – noch immer vernachlässigter – Praxis des *trobar clus* ideologiegeschichtlich fundiert wird. Die folgende Skizzierung dieser Geschichte und der einschlägigen Forschung kann dieses Postulat, eines der aufregendsten Kapitel der Provenzalistik betreffend und darüber hinaus von allgemein literaturwissenschaftlicher und kulturgeschichtlicher Bedeutung, nur als dringende Anregung für weitere Studien empfehlen. Es wird dabei nicht verkannt, wenn auch notgedrungen nicht immer angemessen gewürdigt, was bisher, vor allem in der jüngeren Forschung, geleistet wurde⁹⁸.

Die gegen Übertreibung nicht immer gefeite Tugend der Literarhistoriker, für jedes Phänomen Quellen zu suchen, Vorbilder nachzuweisen, Anregungen aufzuspüren, ist auch der Erforschung des *trobar clus* zuteil geworden, wobei zuweilen vergessen wurde, daß Neues nicht nur aus Altem, sondern auch einmal ganz „neu“ aus den eigenen Existenzbedingungen einer Literatur entstehen kann, was nicht ausschließt, daß Anregungen verschiedener Art eine Rolle gespielt haben können. Auf

⁹⁷ U. MÖLK °188, 112 sq.

⁹⁸ K. VOSSLER, *Der Trobador Marcabru und die Anfänge des gekünstelten Stils*, München, 1913 (*SAM*, phil.-hist. Kl., 11. Abh.); A. JEANROY °166, II, 32 sqq.; E. KÖHLER, *Zum trobar clus der Trobadors*, *RF* 64 (1952) 71 sqq., auch in °169, 133 sqq.; A. DEL MONTE, *Studi sulla poesia ermetica medievale*, Napoli, 1953; L. POLLMANN °197; U. MÖLK °188; cf. M. MANCINI, *Recenti interpretazioni del „trobar clus“*, *Studi di Letteratura Francese* 105 (1969) 241 sqq.; CH. CAMPROUX, *RLR* 79 (1970) 452 sqq.; C. DI GIROLAMO, *Trobar clus e trobar leu, Medioevo romanzo* 8 (1983) 11–35.

diese letztere Erkenntnis lassen sich die Ergebnisse beziffern, welche die kritische Prüfung der Theorien von der Herkunft des dunklen Stils der Trobadors aus der klassischen und mlat. Rhetorik (Scheludko, Viscardi u. a., z.T. auch del Monte und Köhler), aus der glossematischen Literatur und aus der Bibexegese (Pollmann) durch U. Mölk zu Tage gebracht hat⁹⁹.

Gleichviel ob man sich das *trobar clus* unter dem Einfluß anderer, vorausgehender oder zeitgenössischer Literaturen entstanden vorstellt oder als Produkt der Entwicklung der Trobadordichtung selbst, vor allem natürlich im letzteren Fall, ist es unabdingbar, den Prozeß der Herausbildung der Zweistiltheorie und deren Anwendung bei den Trobadors selbst zu verfolgen. Galt lange Zeit Marcabru als der Begründer des dunklen Stils, so ist in der jüngeren Forschung schon Wilhelm IX. als Initiator angeführt worden. Wenn „hermetische“ Deutungen von *Companho, tant ai agutz d'avols corres* (Pollmann¹⁰⁰, Camproux¹⁰¹) nicht überzeugen¹⁰², so eröffnet doch D. Riegers Entdeckung der gematrischen und astrologischen Verschlüsselung des *Vers de dreit nien* eine neue, noch unausgeschöpfte Perspektive¹⁰³. Wenn exklusiv-elitäre, aristokratisch-bildungsstolze Elemente in der Dichtung Wilhelms zur „Vorgeschichte“ des dunklen Stils gerechnet werden können, an der die auf ihre eigene Weise geheimnisvollen Lieder Jaufre Rudels einen sehr spezifischen Anteil haben dürften, so können gleiche Beweggründe für die „Dunkelheit“ Marcabrus schwerlich geltend gemacht werden.

Da die in der Provenzalistik lange Zeit vorherrschende Meinung, Marcabru sei der Erfinder des *trobar clus* gewesen, neuerdings entschieden und mit ernst zu nehmenden Argumenten bestritten wurde (Mölk, Roncaglia), werden alle einschlägigen Texte neu zu überprüfen sein. Wenn Marcabru ein – vor allem für den modernen Betrachter – schwieriger Dichter ist, so deshalb, weil er ein eigenwillig-origineller, formal-strophen-technisch, sprachlich-metaphorisch schöpferischer, Derb-Populäres und Sublimes bizarr vermischender, kompromißloser Kämpfer für eine *fin'amor* der sittlichen Integrität war, der von allen, nicht bloß von einer Elite, verstanden werden wollte. Schließt diese grundsätzlich richtige Deutung die Konzeption einer publikumsorientierten Verschlüsselung aus? Marcabru zerrieb sich, wie wir wissen, in einem im Namen von Joven geführten Kampf für dessen Ideal der *fin'amor* gegen deren Mißbrauch und Verfälschung durch die „Reichen“ und die sei's echten, sei's korrumpierten Anhänger der „Schule“ Ebles. Nur in diesem ideologischen Kontext können die strittigen Texte ver-

⁹⁹ Die partielle Herleitung des *trobar clus* aus der hispano-arabischen Poesie (neben dem Einfluß der Bibexegese) durch L. POLLMANN hat, soweit wir sehen, keinen Anklang gefunden.

¹⁰⁰ N 47 (1963) 24 sqq. und °197, 11 sq.

¹⁰¹ Seigneur Dieu qui est du monde tête et roi! (Canso III de Guilhem de Peitieu), in: *Mél. de langue et de littérature médiévales offerts à P. Le Gentil*, Paris, 1973, 161 sqq.

¹⁰² Cf. N. PASERO, CN 27 (1967) 19 sqq.; U. MÖLK °188, 45 sqq.

¹⁰³ D. RIEGER, Der *vers de dreyt nien* Wilhelms IX. von Aquitanien: rätselhaftes Gedicht oder Rätselgedicht? Untersuchung zu einem „Schlüsselgedicht“ der Trobadordlyrik, Heidelberg, 1975 (Sitzungsber. d. Heidelberger Akad. d. Wissenschaften, Phil.-hist. Kl., Jg. 1975, 3. Abhdlg.). Cf. auch id., Guillaume IX et l'idéologie troubadouresque. Remarques sur l'emploi des noms propres chez le „premier“ troubadour, R 101 (1980) 433–449.

standen werden. Im Zentrum der Diskussion steht Marcabrus berühmter *gap D'aisso laus Dieu* und speziell dessen Strophe VIII:

De pluzors sens
 Sui ples e prens
 De cent colors per mieills chاوزir,
 Fog porti sai
 Et aigua lai,
 Ab que sai la flam' escantir
 Cascuns si gart
 C'ab aital art
 M'er a viure o a morir;
 Qu'ieu sui l'auzels
 C'als estornels
 Fatz los mieus auzellos noirir.

(vv. 49–60)

So der Text der Ed. Dejeanne. Er lautet v. 49 bei Roncaglia: *Dels plus torz fens*.

Abgesehen von der Frage, ob diese, sich an anderen Hss. als den von Dejeanne bevorzugten orientierende Textgestalt die richtige ist, bleibt zweifelhaft, ob sich aus ihr die Konsequenz ableiten läßt, daß Marcabru hier nicht über die Möglichkeiten einer Verdunkelung des Sinns reflektierte und zugleich zu praktizieren versuchte, welche die Herausforderung durch den Gegner aufnahm und ihr, nicht zufällig, auf der Ebene des literarischen wie des erotischen *gap*, in direktem Bezug auf Motive der Lieder Wilhelm IX., entgegentrat. Sind die *pluzors sens* textkritisch nicht gesichert, so doch die *cent colors*, über welche der Dichter verfügt, um hier Feuer zu zünden, dort Wasser zum Löschen zu bieten. Solche Kunst, heißt es unmißverständlich und warnend, ist eine Frage der Existenz: *C'ab aital art / M'er a viure o a morir*. Unabweisbar ist die Einsicht, daß Marcabru, indem er *gap* gegen *gap* setzt, auch die Überlegenheit seiner Kunst über diejenige seiner Gegner behauptet und daß er diese mit der Verfügungsgewalt über sämtliche Mittel der Dichtkunst, darunter die über *pluzors sens* (oder auch *fens*) und über *cent colors*, d. h. über gedankliche und rhetorische Mittel begründet, die es ihm gestattet, jene Verderber der *fin'amor* zu täuschen und irrezuführen, ohne deren Wohlwollen doch weder Joven noch dessen Sänger ihr Auskommen hätten. Nach U. Mölk ist es „absurd“, die Verse 5 und 6 der vielzitierten Strophe I von Lied Nr. 37 –

Per savil tenc ses doptanssa
 Cel qui de mon chant devina
 So que chascus motz declina,
 Si cum la razos desplaia,
 Qu'ieu mezeis sui en erranssa
 D'esclarzir paraul' escura.

(vv. 1–6)

so zu verstehen, als habe Marcabru sagen wollen, „daß es ihm selbst nicht leicht falle, seine eigenen 'dunklen' Gedichte aufzuhellen“. Diese Ansicht konnte „nur dadurch entstehen, daß man programmatische Dichtungen im dunklen Stil und theoretische Auseinandersetzungen über das Problem der Zweistillehre in eine Zeit hinaufsetzte, die weder das eine noch das andere kannte. Aus v. 6 geht lediglich hervor, daß Marcabru seine Gedichte (aus anderem Grunde auch die seiner Feinde) als dunkel bezeich-

net“. Marcabru deutet an, „daß die Leistung des *savi*, der seine Lieder versteht, ihre Entsprechung hat in des Autors Bemühung um die ‚Aufhellung‘ der ‚dunklen Gedichte‘ der im folgenden angegriffenen Trobadors. Beidesmal handelt es sich um eine verschiedene Art der ‚Dunkelheit‘, und beidesmal ist keineswegs der Stilbegriff *trobar clus* gemeint“¹⁰⁴. Die Dunkelheit bestünde demnach, soweit es die von Marcabru attackierten Dichter angeht (d. h. jene, die *meton en un’ eganssa / Fals’ Amor encontra fina*, v. 13 sq.), in der sittlichen „Dunkelheit“ der „Escola N’Eblo“ (Mölk verweist auf den *tenebris obscuratus intellectus* und die *caecitas cordis* von Paulus’ Brief an die Epheser) und, soweit es Marcabru betrifft, in der – sich in der eigenen Dichtung niederschlagenden – Schwierigkeit, sich angesichts der verderblichen Vermischung der wahren und der falschen Liebe zurechtzufinden und für die eigene Position zu kämpfen, m. a. W.: *a triar lo fruit de l’entier (Doas cuidas ai*, v. 11) im Gegensatz zu den *menut trobador bergau / Entrebesquill* (Nr. 33, v. 10), die *fant los motz per esmansa / Entrebeschatz de frachura* (Nr. 37, v. 12) und *Entrebescan hoc e no* (Nr. 31, v. 40)¹⁰⁵.

Alle diese Termini, die im *trobar clus* eine wichtige Rolle spielen werden, sind bei Marcabru auf den Inhalt, nicht auf den Stil bezogen. Analog gilt für Wörter wie *lassar*, *roïll* u. a., die später häufig den dunklen Stil charakterisieren, daß sie noch ausschließlich als Termini der dichterischen Technik dienen. Eine begriffliche Trennung von Inhalt und Stil ist bei Marcabru noch nicht vorhanden, wird jedenfalls nicht reflektiert. So ist U. Mölks These beizupflichten, „daß Marcabrun überhaupt keine persönliche Stiltheorie entwickelte, geschweige denn eine solche, die das *trobar clus* und das *trobar leu* einander entgegensetzte“¹⁰⁶. Es muß indessen die Einschränkung gemacht werden, daß Marcabru gleichwohl von der Täuschung seiner Gegner durch *pluzors sens* (bzw. *plus tortz fenhs*) und *cent colors* spricht (s.o.), daß durch seinen außerordentlichen Beitrag an verstechnischen Raffinessen, an Virtuosität des Strophenbaus, an äquivoken, grammatischen und konsonantenschweren Reimen, an ausgefallenen Wörtern, Bildern und Symbolen den „dunklen“ Dichtern der Weg bereitet wurde (was auch Mölk zugesteht¹⁰⁷), daß Marcabru, wenn auch nur einmal, aber in einem wichtigen Kontext, von der Schwierigkeit spricht, *paraul’ escura* zu entwirren, und daß es dazu der *savis* bedarf. Sollte es ein Zufall sein, daß dies in einem Lied geschieht, in dem er auf die Liebeskonzeption seiner Gegner und deren *gabar* mit einem den ganzen *vers* beherrschenden *Gegen-gap* reagiert?¹⁰⁸. Wird Marcabru nicht gerade durch den ihm auf-

¹⁰⁴ U. MÖLK, l. c., 73.

¹⁰⁵ Zu *entrebescar* cf. U. MÖLK, l. c., 74 sqq.; M. B. MEILACH, *Entrebescar los motz*, in: *Lingvističeskie Issledovanija* II (1972) 348 sqq.; cf. auch CH. CAMPROUX, *RLR* 81 (1975) 160 sqq.

¹⁰⁶ L. c., 81.

¹⁰⁷ L. c., 100: Es ist „nicht richtig, schon in Marcabrun den ersten ‚dunklen‘ Dichter zu sehen; gleichwohl hat er – wie wir meinen – den Anstoß zur Entstehung des *trobar clus* gegeben: im sprachlichen und verstechnischen Bereich machte er auf ganz neue künstlerische Mittel aufmerksam, und viele seiner Begriffe, z. B. *escur*, *savi*, *saber*, werden Kernbegriffe auch der neuen Dichtung“. Cf. auch D. RIEGER, *Dons Costans – der Betrüger. Zu Marcabrus Dirai vos en mon lati*, *RF* 94 (1982) 443–450.

¹⁰⁸ Dieser wie uns scheint wichtige Sachverhalt ist auch von L. POLLMANN in seiner Tragweite erkannt worden. Er hat ihn jedoch zu der unhaltbaren These verleitet, es hätte eine Gattung des *casteis* gegeben, die „Vorläufer“ des *trobar clus* gewesen sei (°197, 24).

erlegten Abwehrkampf in eine Richtung gedrängt, die ihn trotz seines Bedürfnisses, von allen verstanden zu werden, doch veranlassen mußte, sich sein eigenes, auf ihn eingeschworenes Publikum zu schaffen und sich seiner als eines „verständigen“, sich mit seiner Wahrheit identifizierenden Publikums zu versichern?

Marcabrus *D'aisso laus Dieu* ist der fast schon desperat anmutende Entwurf einer Strategie des Doppelsinns aus dem Zwang zu Angriff und Verteidigung zugleich. Mit einem Teil seines Werkes zumindest ist Marcabru ein Vertreter des *trobar clus* avant la lettre, und es kommt nicht von ungefähr, daß es aus seiner „Schule“ hervorgegangene Dichter sind, die um die Mitte des Jahrhunderts eine Theorie des dunklen Stils begründen. Ein Sirventes von ALEGRET *ŕ c 17* (*Ar pareisson*), das fast ausschließlich aus Motiven des Meisters bestückt ist und noch zu dessen Lebzeiten abgefaßt wurde, schließt ab mit den Versen:

Ara fenirai mon vers sec
 E parra fals al non-saben,
 Si no-i dobla entendemem;
 Q'ieu sui cell q'ells motz escuma,
 E sai triar los fals dels avinentz.
 E si-l fols ditz q'aisi esser non dec,
 Traga s'enan, q'Alegres n'es girentz.

 Si deguns es del vers contradizentz,
 No-t failhira, vers, de dir per qe-m lec
 De metr' en tu tres motz de divers sens.

(vv. 50–59)¹⁰⁹

Gewiß verweisen die *motz de divers sens* vordergründig auf die in diesem Lied systematisch angewandten homonymen Reime, doch geht es hintergründig weiterhin um inhaltliche Kategorien, wofür das ganze Gedicht zeugt, aber auch die dem nicht bereits „Wissenden“ gestellte Bedingung, sein *entendemem* (wohl eher „Verstehen, Verständnis“ als „Verstand“) zu „verdoppeln“. Gleichwohl liegt hier ein wichtiger Schritt zur Formalisierung des ethischen Antagonismus vor, den Marcabru indessen nicht rügte, als er in einem eigenen Lied (Nr. 11) ärgerlich auf das Sirventes Alegrets reagierte. Bei dem gaskognischen Marcabruschüler MARCOAT *ŕ c 294* wird zum ersten Mal, wie es scheint, *escur* mit *clus* gleichgesetzt in einem *sirventes escur bel*, das *faitz es de bos motz clus*. „Die Zusammenstellung von *escur* und *bel* bzw. *clus* und *bos* zeigt deutlich den inzwischen eingetretenen Bedeutungswandel: *escur* und *clus* kennzeichnen als literarische Termini den „Wert“ und die „Schönheit“ des Kunstwerks“¹¹⁰. Damit ist in diesem Wortfeld derselbe Bedeutungswandel vollzogen, der wenig später auch bei *frait/frach* und *entier* wie bei *entrebescar* zu beobachten ist.

Marcabrus rigoroser ethischer Dichtungsbegriff beruhte auf der für ihn selbstverständlichen Einheit des Wahren und Guten mit dem Schönen, die, platonisches Erbe, auch den Schönheitsbegriff der scholastischen Philosophie bestimmte. Seine Verwendung der Begriffe *frait* (*frachura*) und *entier* bezeugt seine Kenntnis eines ethisch-ästhe-

¹⁰⁹ Zit. nach der krit. Ed. von U. MÖLK, l. c., 93 sq.

¹¹⁰ MÖLK, l. c., 101.

tischen Prinzips, das Thomas von Aquin in die Formel fassen wird: „integritas sive perfectio, quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt“¹¹¹. Marcabru wollte nicht wahrhaben und ahnte es doch, daß die Verblendung, die er an der *fals' amor* und ihren Propagandisten geißelte, eine „schöne“ Verblendung war, unter deren Eindruck, weil nicht mehr von religiöser Ethik bestimmt, im Bedingungsverhältnis von Gut und Schön der Primat vom Guten auf das Schöne übergehen mußte, bis schließlich gut und wahr sein konnte, was schön ist. Marcabru konnte diesen Prozeß der Verweltlichung der ästhetischen Vorstellungen, der mit dem Weg zur Autonomisierung der Kunst zusammenfällt, nicht aufhalten, ja er hat ihn durch den hartnäckigen Widerstand, der ihn zu immer höheren formalen Konkurrenzleistungen zwang, selber beschleunigt. Seine Schüler gerieten in den Sog dieser Dialektik, und ihr Beitrag zur Ausbildung einer Zweistiltheorie empfängt aus ihr seine Impulse.

Von dem „zerrissenen Bewußtsein“ der Jünger Marcabrus, ihrem Schwanken zwischen den beiden „Schulen“ und dem unausweichlichen ideologischen Kompromiß, der sich schließlich auch dichtungstheoretisch niederschlagen mußte, war schon die Rede. Am schwersten hatte BERNART MARTI *à* 63 an dem Erbe zu tragen. In seiner Bekundung (*Bel m'es lai*) –

C'aisi vauc entrebescant
 Los motz e-l so afinant:
 Lengu' entrebescada
 Es en la baizada.

(vv. 60 sqq.)

scheint die Formalisierung der ethisch-religiösen Dichtungstheorie unter dem sozialen Anpassungsdruck in Richtung „Escola N'Eblo“ entschieden vollzogen zu sein. Das *entrebescar* als nunmehr positiv umgedeutetes Instrument künstlerischen Gestaltens in Analogie zu unmißverständlichen erotischen Wünschen wird nun freilich einer schweren Belastungsprobe ausgesetzt durch die Provokation, die von PEIRE D'ALVERNHE *Sobre-l vieill trobar e-l novel* ausging. Sie hat die von der Ausbildung des Gattungssystems erstellte Möglichkeit, in der Kanzone dem Kompromiß zu huldigen und im *Sirventes* die Position Marcabrus zu vertreten, noch einmal so grundlegend in Frage gestellt, daß Bernart Marti in seiner Replik die Bastionen des Meisters bezog, die Begriffe *entier* und *frach* zu ausschließlich moralischen erklärte – weshalb auch er selbst nicht den Anspruch erhebe, einen *vers entier* zu dichten, so wenig wie einen *vers frag*¹¹² – und Peire d'Alvernhe vorwarf, mit seinem Überwechseln aus dem Stand eines Geistlichen in den eines Joglars dasjenige von *entier* in ein *frag* vollzogen zu haben. Was niemals *entier* war, wird es auch niemals sein:

Que chans melhs entrebesques (?)
 Qu'om de vanetat fezes
 Entiers ni fragz non seria...

(vv. 16–18)

¹¹¹ Cf. E. KÖHLER, Scholastische Ästhetik und höfische Dichtung, in: id. °169, 21 sqq.

¹¹² D'entier vers far ieu non pes
 Ni ges de frag non faria;
 E si fatz vers tota via,
 En l'an un o dos o tres;
 Et on plus sion asses,
 Entier ni frag no so mia.

(Str. I)

Selbst die kunstvollste Dichtung kann nicht den Anspruch auf eine Vollkommenheit erheben, die für Bernart Marti noch immer im Sinne Marcabrus identisch ist mit dem Wahren und Guten, aber nicht mehr – und damit ist die Position des Meisters aufgegeben – mit dem Schönen. Dieses hat, als schöne Lüge, seine eigene Existenz:

De far sos novelhs e fres,
 So es bella maestria,
 E qui belhs motz lass'e lia
 De belh' art s'es entremes;
 Mas non cove q'us disses
 Que de totz n'a senhoria.

(vv. 73–78)

Indem Bernart Marti die *bella maestria* und die *belh'art* des neuen Dichtens preist und ihm zugleich die Qualität des *entier*, aber auch des *frag*, d. h. jegliche sittlich-religiöse Qualität abspricht, unterschreibt er den Scheidungsvertrag zwischen Dichtung und christlicher Ethik. Er tut damit nur, was die Praxis seines eigenen Dichtens mit ihrem Kompromiß mit der Schule Ebles vorweggenommen hat und was der jüngere Peire d'Alverne in so provozierender Weise getan hatte, daß Bernart Marti dies als Verrat am Erbe des gemeinsamen Meisters und als individuelle Superbia empfinden mußte. Zu dem von Peire eingenommenen Standpunkt, daß die perfekte Kunstform den Eigenwert der Dichtung als eines „vollkommenen“ (*entier*) begründe, die Dichtung ihre eigene Wahrheit habe, vermochte Bernart Marti sich nicht durchzuringen. Jedoch lag gerade darin das Neue: Dichtung nicht als Ausdruck einer Wahrheit, sondern als Findung und Gestaltung einer solchen mit Mitteln, die nur ihr selber eigen sind.

Peire d'Alverne beginnt, um 1160, in der Dichtweise Marcabrus. Schon in dem frühen Lied *Ab fina ioia* kündigt sich ein Selbstbewußtsein an, das dem Dichter freilich ein Höchstmaß an Kunstfertigkeit und Neuheit abverlangt. So kommt Peire in einem anderen Gedicht zur schärfsten Formulierung des Prinzips, daß kein Lied den Liedern (*chansos*) anderer Dichter ähnlich sein dürfe, und verbindet damit den eigenen Originalitätsanspruch:

Chantarai pus vey qu'a far m'er
 d'un chant nou que m'gronh dins lo cays;
 chantars m'a tengut en pantays,
 cum si chantes d'aytal guiza
 qu'autruy chantar non ressembles,
 qu'anc chans no fon valens ni bos
 que ressembles autruy chansos.

(Str. I)

Worin Peire die Lösung sieht, ist schon dem bereits erwähnten Lied *Ab fina ioia* zu entnehmen, einem *vers qui bels motz assona* (v. 2). Weil nichts fehlt an diesem „Einklang schöner Wörter“ – *de re no-i a failenza* –, darf das Lied nicht in die Hände schlechter Sänger (*avols chantaire*) fallen. Der so folgerichtige wie folgenreiche nächste Gedankenschritt wird getan in *Be m'es plazen*:

Be m'es plazen
 e cossezen
 que om s'ayzina de chantar

ab motz alqus
 serratz e clus
 qu'om no-ls tem ja de vergonhar. (Str. I)

Das „Verdunkeln“ und „Verschließen“ des Gesangs schützt diesen davor, verstümmelt zu werden, ihn dem Mißbrauch derer auszuliefern, denen er nicht zukommt, mit seinem Wert auch seine Wahrheit zu bergen für ein begrenztes Publikum von Eingeweiheten (*savi, saben*). Diese erste Theorie des *trobar clus* bedarf der Erklärung durch ihre ideologischen Voraussetzungen, für die wir wichtige Anhaltspunkte in *Be m'es plazen* selber finden.

Daß Peire hier die Strophenform von Marcabrus *gap D'aisso laus Dieu* und einige seiner Motive übernimmt, zeigt an, welcher „Schule“ er sich noch immer verpflichtet weiß. Die rüde Aggressivität des Meisters ist jedoch einer Resignation gewichen, welche die Dichtung nicht mehr als Mittel des Kampfes, sondern als Mittel der Absicherung einsetzt und gerade auf diesem Weg zu einer bestimmten Konzeption des *trobar clus* gelangt. Marcabrus Kritik an der Unterwerfung von Joven unter die Liebesauffassung des Adels erscheint als Tadel an gemein machender Anpassung wieder¹¹³. Dieser Gedanke bestimmt auch die Konsequenz, die Peire d'Alvernhe schließlich persönlich zieht mit der Abwendung vom höfischen Leben und der Hinwendung zu Gott in dem Lied *Gent es*, das – ein religiöses Lied n 323 – in einer revelatorischen Strophe die wichtigste Begründung vorträgt:

Mas s'ieu en saubes lo ver
 be sai, for' ancar compaire
 de ioven et enquistaire.
 Sil ric, cuy degra chazer
 en grat, fan vis esbauditz,
 mas si-l fals segl'es mestitz
 que-il fait son pauc contra-l braire. (Str. V)

Die fromme Absage an eine Welt, in welcher man sich nicht mehr bei Joven und im Frauendienst heimisch fühlen kann, weil durch die Schuld der Mächtigen (*rics*) Schein und Sein, Reden und Handeln nicht mehr identisch sind, ist erst die vorletzte Folgerung, die Peire zieht, um dann, als erster unter den Trobadors, religiöse Lieder zu dichten. Voraus geht ihr der Versuch, die Substanz der Liebesauffassung Marcabrus und Jovens in eine persönliche, nur wenigen vorbehaltene, absolut verzichtbereite spiritualisierte Konzeption der *fin'amor* hinüberzuretten. Daher heißt es in *Be m'es plazen* im Anschluß an die vorhin besprochene Strophe IV:

¹¹³ So dürfte Str. IV zu verstehen sein:

Qu'ieu sai e sen
 Mon escien,
 e vuelh vos en tot castiar,
 per trop captens
 val hom mot mens
 e ten hom plus vil son afar.

Mais am un ort
 serrat e fort
 qu'hom ren no m'en puesca emblar
 que cent parras
 sus en puegz plas:
 qu'autre las tenh'ez ieu las guar.

(Str. V)

Der Bezug auf die *motz alqus serratz e clus* der Eingangsstrophe ist unverkennbar, „dem dunklen Ausdruck entspricht als Gehalt die persönliche Liebesauffassung Peires, mit der er sich bewußt von der landläufigen Minnekonzeption der anderen Troubadors absetzt“¹¹⁴. Auch diese „persönliche Liebesauffassung“, Sublimat der letzten Rückzugsposition, die innerhalb der Welt noch möglich ist, wird in unserem Gedicht beschworen. Zwar wird der Gedanke: *e cug me totz d'amor lonhar* noch nicht realisiert, jedoch die fundamentale Paradoxie der höfischen Liebe erneuert in der *amors de lonh* der letzten Strophe¹¹⁵. Sie erscheint wieder als *amor loindan'e devezis* in Peires schönstem Gedicht im *trobar clus*, in *Dejosta-ls breus jorns* (v. 9) und signalisiert eine Verinnerlichung, deren Qualität nur noch einem auserwählten Publikum zugänglich ist, für dieses „verschlossen“ werden muß und als ein höchstes Gut geborgen. Damit aber erhält das dunkle Dichten, das unabdingbare Voraussetzung für den Schutz wie für die dichterische Realisierung dieses Lebenswertes ist, eine Exklusivität, die es – wie wir an Raimbaut d'Aurenga sehen werden – auch für elitäre Ansprüche anderer ideologischer Provenienz tauglich macht, ja empfiehlt.

Es war dies ganz gewiß nicht im Sinne des Erfinders. Peires Dichtung stellt den vorläufigen, in eine neue Qualität – deren er sich irgendwie bewußt war – umschlagenden Endpunkt einer Entwicklung dar, welche die in der rigoristischen Schule Marcabrus sozialkritisch indoktrinierten Sprecher der Interessen des niederen Rittertums (Joven) trotz aller gebotenen Kompromisse immer wieder veranlaßten, einen Konsens zu verweigern, der ihre Frustrationen nur zu besiegeln schien. Die Ernüchterung der sozialen Erwartungen von Joven in der Krise im zweiten Drittel des 12. Jahrhunderts, die wir aus verschiedenen Niederschlägen in der Dichtung erschließen können, jene Ernüchterung, die auch einen Bernart de Ventadorn vorübergehend den Entschluß fassen ließ, sich von der „Escola N'Eblo“ loszusagen, führt in der Marcabrunachfolge vom aggressiv-polemischen Stil des Meisters zum sich der gleichen Mittel bedienenden und sie erweiternden Stil hermetischer Abschirmung der bedrohten Lebenswerte. Diese werden bei Peire durchaus als diejenigen Jovens begriffen, denn er sieht sein neues Verständnis von *joï* als förderlich im Sinne von Joven gerade in dem Gedicht, welches den dunklen Stil rechtfertigt: *Quar er m'abelis e m'es bel / qu'el mieu ioï s'enant la iovens* (*Sobre-l vieill trobar*, v. 31 sq.).

¹¹⁴ U. MÖLK, l. c., 105 im Anschluß an A. DEL MONTE (Ed.). L. T. TOPSFIELD, *Troubadours and Love*, Cambridge, London, New York, Melbourne, 1975, 185, sieht bereits in *Sobre-l vieill trobar e-l novel* ein Zeugnis für Peires Entscheidung für ein Gott wohlgefälliges Leben und Dichten, bezieht *vieill* auf das Alte, *novel* auf das Neue Testament und versteht Peires Anspruch, *entier* und *complitz* zu dichten, als Synthese profanen und religiösen Denkens.

¹¹⁵ V. 70. Leider sind von dieser Strophe nur die drei letzten Verse erhalten.

Nicht alle Gruppen, welche die in gemeinsamen Interessen zusammengeschlossene Schicht von Joven bilden, können sich mit dem sublimen, aber resignativen Weg abfinden, den ein Peire d'Alvernhe beschreitet. Peire selber trägt dem Rechnung. Für die *cavalier*, jenen Berufsstand innerhalb von Joven, der die Zuversicht auf seine Nobilitierung aus seiner Unentbehrlichkeit schöpft, dichtet er einen *vers non-clus*, ... *per qu'ara chanten cavallier, / que chans aporta alegrier* (*L'airs clars*, Str. I). Die Benennung dieser Gruppe ist zu präzise, um nicht auffällig zu sein. Joven ist gespalten in eine mehrheitliche Gruppe, die höfische Festlichkeit und Freude als Lebenselement begreift, optimistisch in eine durch eben diese Festlichkeit gewährleistete Zukunft sieht und diese Erwartung ritualisiert in einem für alle verbindlichen und allen zugänglichen „leichten“ Stil, in einer gesungenen, heiteren Lebens- und Liebeslehre für alle (vgl. insbesondere die häufige Bezeichnung *gai'chansoneta*), und in eine Gruppe, welche die Frustration sozialer Hoffnungen, die in der Enttäuschung sich bestätigenden Minderwertigkeitsgefühle durch die Konzeption einer sublimen Liebeskonzeption und eines esoterischen Stilideals kompensiert. Ungeachtet seiner Entscheidung für das *novel trobar* = *trobar clus* will Peire d'Alvernhe auch im *vieill trobar* = *trobar non-clus* der Meister sein, was ihn zu der anmaßenden Behauptung verführt, als erster einen *vers entier* gedichtet zu haben – und auch dazu, in seiner berühmten satirischen „Galérie littéraire“ seine zeitgenössischen Kollegen und Konkurrenten Revue passieren zu lassen, um sich am Schluß, sich selber ironisierend und doch fast so ernst, wie Bernart Marti es nahm, als *maïstres de totz* zu präsentieren¹¹⁶.

Wir können nicht umhin, an dieser Stelle noch einmal das Problem der beiden „Schulen“ aufzugreifen. Wenn seit U. Mölks Untersuchung feststeht, daß „die frühe provenzalische Lyrik [...] keine „*école idéaliste*“ und „*école réaliste*“, so wie A. Jeanroy und C. Appel diese Bezeichnungen verstanden wissen wollten“, kennt, so ist doch zu bezweifeln, ob damit „auch die Möglichkeit, die Stilrichtungen des *trobar leu* und *trobar clus* den beiden ‘Schulen’ zuzuordnen, [entfällt]“¹¹⁷. Der Nachweis, daß die seitherige Einschätzung der beiden „Schulen“ falsch ist, bedeutet nicht zwangsläufig, daß eine Zuordnung der beiden Stilrichtungen bei einer anderen und richtigen Bestimmung der beiden „Schulen“ ausgeschlossen sein müsse¹¹⁸. Nach wie vor, wenn auch unter veränderten Prämissen, wäre demnach an der Auffassung festzuhalten, daß die beiden „Schulen“ „*condicionarán luego, en cierta manera, la nueva dualidad en la poesía trovadoresca, cuando ésta se bifurque en trobar leu y trobar clus*“¹¹⁹. Der soziale Antagonismus der beiden „Schulen“, transparent sowohl in ihrer expliziten Konfrontation und Abgrenzung wie an ihren Kompromissen, setzt sich fort auf der Ebene der Auseinandersetzung um den poetischen Stil. Die Einsicht in diesen Zusammenhang setzt freilich voraus, daß dem Umstand der gleichzeitigen Herausbildung eines differenzierten Gattungssystems Rechnung getragen wird, das alle Aspekte des feudalhöfi-

¹¹⁶ *Cantarai d'aquestz trobadors*, v. 82.

¹¹⁷ U. MÖLK, l. c., 38.

¹¹⁸ E. KÖHLER, CN 30 (1970) 301 sqq.; cf. auch die Bedenken von M. MANCINI, *Studi di Letteratura Francese* 105 (1969) 256 sqq.

¹¹⁹ M. DE RIQUER °201, XLI.

schen „Sitzen im Leben“ besetzt und mit seiner selegierenden Delegation von Verarbeitung der gesellschaftlichen Umwelt deren Strukturen stabilisiert. In demselben Maße, wie das System die sozialen Konflikte auffängt und in ihrer Dominanten, der Kanzone, interiorisiert, gelangen die weiterbestehenden Widersprüche in der Gestalt von Stiltendenzen zum Ausdruck. Die Informationen aus der konkreten sozialen Umwelt werden nunmehr auf der Ebene eines geschlossenen Wertsystems, das sich unter den spezifischen Bedingungen höfischen Lebens sogleich auch als ein ästhetisches System darbietet, als Formprobleme reproduziert. Gesellschaftliche Erfahrung erscheint, systemvermittelt, als ästhetische Erfahrung. In welchem Maße sich tatsächlich ein ästhetisches Bewußtsein bildet, wird durch das *trobar clus* und seine Weiterführung im *trobar ric* oder *prim* selber deutlich. Man versteht beide Erscheinungen falsch, wenn man sie lediglich aus modischer Originalitätssucht herleiten will und dabei die Hintergründe eines authentischen Bedürfnisses nach ästhetischer Innovation verkennt.

Der Prozeß der Umdeutung moralischer Begriffe in poetologische begleitet und bedingt den Prozeß des zunehmenden Ausgleichs zwischen den beiden „Schulen“. Die ethische Instrumentierung des sozialen Antagonismus wird in eine Antinomie der Stilauffassung überführt und damit für das Bewußtsein so weitgehend „entideologisiert“, daß auf diesem gleichsam abstrakten Niveau sogar die Positionen vertauscht erscheinen. Indessen wird mit RAIMBAUT D'AURENGAS Beanspruchung des *trobar clus* als einer exklusiv aristokratischen Stilform gerade die soziale Kluft wieder in Erinnerung gerufen. Es ist als ob Raimbaut ein Privileg aristokratischer Stilgesinnung heimholen wolle, das in die falschen Hände geraten war. Es geschieht dies – in dem vieldiskutierten Streitgedicht mit GIRAUT DE BORNEIL, *Ara'm platz, Giraut de Borneill* 1 i 389 – unzweideutig, doch nicht aggressiv, zu der Zeit (1170), da die Trobadordichtung gerade in ihre „klassische“ Phase, diejenige der optimalen soziokulturellen Allianz der beiden für sie maßgeblichen sozialen Schichten eingetreten war. Denkt der Graf von Orange an eine – allerdings nicht nachweisbare – Tradition adligen *trobar clus*, ausgehend von dunklen Gedichten Wilhelms IX.? Wie dem auch sei, die Ausbildung einer Theorie des hermetischen Stils erfolgte, wie wir sahen, in der „Schule“ Marcabrus, bei Dichtern sozial niedriger Herkunft, und mündet bei Peire d'Alverne, *canorgues, fils de borges*, in die bereits leicht manieristische Auffassung dunklen Dichtens als eines Verbergens und Bergens einer die Verzichtsideologie verklärenden Kostbarkeit der Liebe als einer Kraft, welche nicht einmal mehr der Hoffnung auf Erfüllung bedarf, sondern sich selbst genügt als Inbegriff einer edlen Gesinnung. Das Stilideal, das diese Gesinnung, an der gewiß auch das Bedürfnis nach Kompensation der sozialen Minderwertigkeit durch Leistung und gesteigertes Selbstbewußtsein beteiligt ist, in eine elitäre konvertiert, wird akzeptabel auch für die aristokratische Ideologie, ja muß sich dieser sogar empfehlen, soll der Hochadel die ihm angediente und zugleich unablässig bestrittene Rolle bei der Verwirklichung des höfischen Ideals wahrnehmen.

An Peire d'Alverne zeigt sich das Paradox, daß gerade die Wortführer von Joven in ihren die „dunklen“ Ansätze ihres Meisters Marcabru entfaltenden Dichtungen zu einer „gebildeten“ Exklusivität gedrängt werden, die sie der sozialen Gruppe, für die sie antraten, entfremdet. Die *savis, saben, conoissen, ensenhat*, die zu sein sie vorgeben

oder die sie ansprechen unter Ausschluß der Banausen, konstituieren sich zu einer Art von Bildungselite, die sich zwangsläufig zwischen die sozialen Fronten schiebt. A. Hauser beschreibt diesen Vorgang treffend: „Der ‘dunkle Stil’, der jetzt in Mode kommt, die gewollte Unklarheit und Rätselhaftigkeit, die Häufung sowohl der technischen wie der inhaltlichen Schwierigkeiten ist nichts als ein Mittel, um einerseits die unteren, ungebildeten Schichten von dem Kunstgenuß der oberen Kreise auszuschließen, andererseits sich von dem Pack der Lustigmacher und Histrionen abzusondern. Aus dem bald mehr, bald weniger manifesten Willen zur sozialen Distinktion erklärt sich zumeist erst die Freude am Schwierigen und Komplizierten in der Kunst: der ästhetische Reiz des verborgenen Sinnes, der weitgespannten Assoziationen, des Sprunghaften und Rhapsodischen, der nicht gleich einleuchtenden und nie völlig auszuschöpfenden Symbole, der schwer memorierbaren Musik, der ‘Melodien, bei welchen man nicht schon am Anfang weiß, wie sie enden werden’, mit einem Wort, der Reiz all der heimlichen Genüsse und Paradiese. Von der Bedeutung dieser geistesaristokratischen Tendenz bei den Troubadours und ihren Schülern macht man sich erst den richtigen Begriff, wenn man bedenkt, daß Dante von allen provenzalischen Dichtern Arnaut Daniel, den dunkelsten und kompliziertesten, am meisten schätzte“¹²⁰. Wir haben A. Hauser, den erfahrensten Kunstsoziologen unserer Tage, so ausführlich zitiert nicht nur, weil seine Feststellungen generell von Bedeutung sind für unser Problem, sondern vor allem auch, weil sein Hinweis auf die „geistesaristokratische Tendenz“ genau jenen Bereich ideologischer Interferenzen anvisiert, in dem die ästhetische Vermittlung, die nun nicht mehr so überraschende Umkehrung der Positionen möglich werden, die wir bei Raimbaut d’Aurenga beobachten. Der Austausch erfolgt auf der gemeinsamen Ebene eines elitären Bewußtseins, dessen unterschiedliche, doch interdependente Provenienz sich indessen sogleich aufs neue manifestiert in der Weise, in welcher der standesbewußte Graf von Orange die Herausforderung aufnimmt.

Wenn Peire d’Alvernhe für die *cavallier* ein Lied im *trobar leu* dichtet, dann zeigt dies, daß er nicht blind für die Gefahr der Isolierung ist, die dem Dichter droht, der nur für einen kleinen Kreis von Kennern, ja von Eingeweihten schreibt. Dieser Gefahr des Verlusts eines größeren Publikums, der für einen Berufssänger schwer zu tragen wäre, begegnet ziemlich genau zu gleicher Zeit und offenbar nach einschlägiger Erfahrung GIRAUT DE BORNEIL mit einer entschlossenen Rückkehr zum *trobar leu*. Er wird prompt noch im selben Jahr 1170 von seinem Gönner RAIMBAUT D’AURENGA dafür zur Rede gestellt. Giraut hatte in den ersten Jahren seiner dichterischen Tätigkeit (1165–1168), wohl nicht ganz freiwillig, aber gut honoriert, wie er zugibt, beide Stilarten gepflegt¹²¹, im Jahre 1169 ganz dem *trobar clus* gehuldigt, war aber schon ein Jahr

¹²⁰ A. HAUSER, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München, ²1967, 234 sq.

¹²¹ Mas pero l’altr’ an,
Can perdei mon gan,
M’anava chantan,
Plan e clus ades
E, si m’en tarzes
En for’ encolpatz;

später zum *trobar leu* zurückgekehrt und hatte diesen Schritt auch in dem Lied *A penas sai comensar* zu rechtfertigen versucht¹²²:

A penas sai comensar
 Un vers que volh far leuger,
 E si n'ai pensat des er
 Quel fezes de tal razo
 Que l'entenda tota gens
 E que-l fass'a leu chantar;
 Qu'eu'l fatz per pla deportar.

Be-l saupra plus cobert far;
 Mas non a chans pretz enter,
 Can tuch no-n son parsoner.
 Qui que-s n'azir, me sap bo,
 Can auch dire per contens
 Mo sonet rauquet e clar
 E l'auch a la fon portar.

Ja, pos volrai clus trobar,
 No cut aver man parer
 Ab so que ben ai mester
 A far una leu chanso;
 Qu'eu cut c'atretan grans sens
 Es, qui sap razo gardar,
 Com los motz entrebeschar.

(vv. 1–21)

Auf dieses Lied bezieht sich das Streitgedicht, für dessen Interpretation es denn auch durchaus wichtig ist¹²³. Ein leichtes Lied will Giraut dichten dergestalt, daß alle Leute es verstehen, daß es leicht sangbar sei und zu freudiger Stimmung beitrage, ja es gefällt ihm, wenn er sein Lied beim Gang zur Quelle von rauhen und klaren Stimmen gesungen hört¹²⁴. Er könnte auch dunkel dichten, doch gewinnt ein Lied erst dann höchsten Wert und Preis (*pretz enter*), wenn alle seiner teilhaftig werden. Wollte er dunkel dichten, so geschähe dies ohne Auftrag, und deshalb ist es ebenso sinnvoll und vernünftig, eine *leu chanso* zu machen, *com los motz entrebeschar*. Die hier vorgetragenen Gesichtspunkte, die Parallelen in anderen Liedern haben¹²⁵, bestimmen auch, obgleich nicht

Car lo dos ni'l gratz
 No m'era vedatz!

(*La flors del verjan*, vv. 46–53)

Cf. zu diesen Versen A. SERPER, Guiraut de Borneil, le „gant“, le „trobar clus“ et Lignaure, *RLR* 80 (1974) 93 sqq.

¹²² Cf. U. MÖLK, l. c., 118, und die Datierungen von W. T. PATTISON, Ed. Raimbaut d'Orange, 45.

¹²³ Zu diesen wie den folgenden Darlegungen E. KÖHLER ^o169, 142 sqq., und U. MÖLK ^o188, 116 sqq.

¹²⁴ In *Ara-m platz* (Str. VI) geht Giraut, allerdings nur dieses einzige Mal, sogar soweit, das Verstümmeln seiner Lieder zu billigen.

¹²⁵ Vgl. den Gedanken eines „kinderleichten Liedchens“ in:

Aital chansoneta plana
 Que mos filhols entendes
 E chascus s'i deportes,
 Fera, si far la saubes . . .

(Ed. KOLSEN, Nr. 20, vv. 1–4)

immer mit ebensolcher Deutlichkeit, die Position, die Giraut in dem Streitgedicht gegen Raimbaut verteidigt. Diesem letzteren ist das Urteil weniger durch ihren Kunstverstand Auserwählter wichtiger als der Beifall vieler. Schon aus der Eingangsstrophe mit ihrer klaren Zurückweisung egalitärer Tendenzen ergibt sich die standesideologische Funktion, die Raimbaut dem *trobar clus* zuweist:

Ara-m platz, Giraut de Borneill,
 Que sapcha per c'anatz blasman
 Trobar clus, ni per cal semblan.
 Aiso-m digaz,
 Si tan prezatz
 So que es a toz comunal;
 Car adonc tut seran egual.

(vv. 1-7)

Allgemeinverständliches Dichten unterwirft sich den Forderungen der gemeinen Masse, ist *viutat* (v. 32) und unverträglich mit dem Anspruch auf Würde (*denhtatz*, v. 33). Der soziologische Bezug ist unverkennbar. „Das *trobar clus* wird zum Privileg der höchsten Schicht innerhalb der höfischen Gesellschaft, des feudalen Hochadels, der sich als die in Wahrheit das neue höfische Menschenbild bestimmende und somit auch in geistiger Hinsicht führende Gruppe gegenüber dem mit gleichem Anspruch auftretenden Kleinadel hinzustellen trachtet“¹²⁶. Raimbauts vorübergehend erfolgreicher Versuch, Giraut de Borneil ganz zum dunklen Dichten zu bekehren, stellt sich in dieser Perspektive dar als Ideologisierung der Dichtung von oben.

In der Tat war Giraut dem ästhetischen Reiz, der bildungsaristokratischen Versuchung der *escolh Linhaure* und vermutlich auch dem Eindruck der Persönlichkeit des älteren Gönners und adligen Freundes erlegen¹²⁷. Der beflissene Theoretiker, der Giraut war, hat auch diese Position zu begründen unternommen. Er verspricht dies in *Ges de sobrevoler* (v. 62 sq.)¹²⁸ und tut es in *La flors del verjan*. Wäre es nicht besser, leicht zu singen? Nein,

Que sens echartatz
 Adui pretz e'l dona
 Si com l'ochaizona
 Nosens eslaissatz;
 Mas be cre
 Que ges chans ancse
 No val al comensamen
 Tan com pois, can om l'enten.

(vv. 23-30)

¹²⁶ KÖHLER, l. c., 149.

¹²⁷ Cf. das 1169 geschriebene Lied *Ges de sobrevoler*:

E pero veiatz en l'escolh
 Linhaure vers de trobador
 E no-m n'aiatz per gabador,
 Si tan rics motz me passa'l cais;
 C'aitan m'atrais
 M'essecha de so bel saber!
 Per qu'eu esper,
 Quez ab mo ver dire bobans
 C'a defendre-m n'ai arazos.

(vv. 55-63)

¹²⁸ Cf. die vorangehende Fußnote.

Der Ruhm, den der (kunstvoll) „entfernte“, d. h. verdunkelte Sinn einbringt, wächst in dem Maße, wie allzu großer Unverstand ihn tadelt. Diejenigen aber, die, was nicht so gleich möglich ist, den dunklen Sinn erkennen und damit den Wert des Gedichts, werden mir, so heißt es weiter, Lob spenden,

... s'eu jonh ni latz
Menutz mots serratz, (v. 36 sq.)

denn der höfisch Gebildete (*ben ensehatz*, v. 41)

No vol al meu escien
C'atutz chan communalmen (v. 44 sq.)

Deutlicher als durch diese Verse kann die Wendung kaum bezeichnet werden, die Giraut ein Jahr später vollzieht. Noch aber präzisiert der *maistre dels trobadors*, mit welchen Mitteln das dunkle Dichten seine kostbare Wahrheit dem Zugriff der Unberufenen entzieht:

Mas, per melhs assire Mo chan,
Vauc cerchan Bos motz en fre,
Que son tuch chargat e ple
D'us estranhs sens naturalis,
E no sabon tuch de cals ... (Si-m sentis fizels amics, vv. 50–54)

Daß der *estranhs sens* des dunklen Dichtens auch *naturalis* ist, läßt sich, ungeachtet der noch zu schreibenden Bedeutungsgeschichte von *natura* und *natural* bei den Trobadors, hier nur mit der Annahme erklären, daß die Vertreter des *trobar clus* diese Dichtweise als Erschließung einer verborgenen, authentischen Wahrheit verstehen. Daß diese nicht bloß dem *saber*, sondern dem *bel saber* sich preisgibt, verweist auf den neuen Rang einer ästhetischen Erfahrung, die, längst vom klerikalischen Wissensbegriff emanzipiert, zum auszeichnenden und legitimierenden Privileg einer höfischen Bildungselite geworden ist, über deren auch für die materiellen Existenzbedingungen entscheidende Zugehörigkeit jetzt mehr als je zuvor die Qualität der dichterischen Auslegung und Legitimation teils konkurrierender, teils kongruenter sozialer Geltungsansprüche entscheidet. Girauts *escurar* des Gesangs, dessen Befruchten (*prenhar*) mit *saber* (*Ans que venha*, v. 55 sq.) mit jenem „Verdunkeln“ einhergeht, wobei beide, *escurar* und *saber*, sich bedingen, muß indessen Anstoß erregen bei allen, die nicht von vorneherein im Besitz solchen Wissens sind, wohl aber den Anspruch erheben, seiner in angemessener und d. h. leichter, verständlicher Weise teilhaftig zu werden. Diese Erfahrung muß Giraut in sehr nachhaltiger, ihn persönlich treffender Weise gemacht haben, anders wäre seine plötzliche, das Wohlwollen Raimbauts aufs Spiel setzende Umkehr (cf. das *Qui que-s n'azir* von *A penas sai comensar*, v. 11) nicht zu erklären. Sie blieb auch nicht ohne Wirkung auf den Grafen von Orange, wie noch zu zeigen sein wird.

Wo Giraut, vor diesem Wendepunkt seines Dichtens, das *trobar clus* propagiert, geschieht dies zweifellos in Übereinstimmung mit und gleichsam unter Absegnung durch Raimbaut d'Aurenga. Indessen ist die Argumentation der beiden Dichter nicht

völlig identisch, weshalb noch ein kurzer Blick auf die diesbezüglichen Äußerungen Raimbauts vonnöten ist. Der Aristokrat beginnt mit Liedern, die inhaltlich und stilistisch an dem Plebeier Marcabru orientiert sind, wendet aber schließlich optimistisch, was der immer schwarzsehende Gaskogner durch die Schuld der *rics malvatz* dem Untergang geweiht sah, und zwar im Vertrauen auf die Kraft eines in angestrengter Arbeit erzeugten Stils, der die Verdunkelung der Herzen aufhebt, durch die *Verfremdung* der Wörter diese aus ihrer *Entfremdung* erlöst, durch „Feilen“ und „Entrosten“ ihre ursprüngliche Wahrheit aufleuchten läßt der Verwirrung von *ira* und *jo* zum Trotz, in der *Malvestatz*, das von *Joi* ausgehende Licht verfinstern, *Joven* gefangenhält. So jedenfalls ist die Strophe III des ältesten datierbaren Gedichts (1162), zugleich eines der vertracktesten und kunstvollsten Lieder Raimbauts, zu verstehen:

| | |
|-------------------------------|-----------------|
| Cars, bruns e tenhz | motz entrebesc! |
| Pensius-pensanz | enquier e serc |
| Com si liman | pogues roire |
| L'estraing röill | ni-l fer tiure, |
| Don mon escur | cor esclaire. |
| Tot can Jois genseis esclaira | |
| Malvestatz röill'e tiura | |
| E enclau Joven e serga | |
| Per qu'ira e jois entrebesca. | |

(*Cars, douz e fenhz*, vv. 19–27)

Dunkles Dichten hat seinen Sinn darin, daß es erhellt. Verfremden durch uneigentliches Sprechen ist Entfremden mit dem Ziel, die verschüttete Wahrheit, das Eigentliche, aufzudecken und gegen den Widerstand der Welt zur Geltung zu bringen. Raimbauts Konzeption des *trobar clus*, deren Substanz auch in das *trobar prim* eingebracht werden wird, ordnet sich ein in das fundamentale Selbstverständnis hermetischen Dichtens aller Zeiten. Der Vergleich des dunklen Stils der Trobadors mit demjenigen eines Mallarmé ist, in historischer und ideologischer Relativierung, so verfälschend nicht, wie sein flagranter Anachronismus es nahelegt¹²⁹. Entscheidend bleibt indessen die Historizität der Ursachen des eben dadurch relativierten Identischen.

Raimbaut selbst hat an der gewollt dunklen Manier nur wenige Jahre festgehalten. Die Beharrlichkeit, mit welcher er sie in *Ara-m platz* (1170) verfißt, kann die Konzessionen nicht vergessen machen, die er widerwillig erstmals in dem 1167 gedichteten Lied *Ar vei bru* eingesteht, wonach er nicht mehr wagt, sein „dunkles Buch der Liebe“ aufzuschlagen¹³⁰: „Alle auf uns gekommenen jüngeren Lieder Raimbauts, die überhaupt einen Hinweis auf das Stilproblem enthalten, wollen überraschenderweise 'leichte' Lieder sein; doch zeigen sie zum Teil eine höchst persönliche Auffassung von

¹²⁹ Cf. I. CLUZEL, L'hermétisme du troubadour Cerveri, in: *Présence des troubadours. Etudes réunies* p. P. Bec, *AIEO*, 4^e série, t. II, n° 5 (1970) 49 sqq.

¹³⁰ Mas aura ni plueja ni gel
No-m tengran plus que-l gen temps nou
S'auzes desplaçar mos libres
De fag d'amor ab digz escurs.

(vv. 10–13).

stilistischer ‚Leichtfertigkeit‘¹³¹. Auch Raimbaut muß den Forderungen des Publikums nach leicht verständlichen und sangbaren Liedern nachgeben, will aber auch in dieser populären Dichtweise der Meister sein, als den ihn, wie er in *Pos trobars plans* im gleichen Atemzug betont, die Originalität seiner dunklen Dichtungen ausgewiesen hat¹³². Außerstande, dem Druck einer breiteren höfischen Öffentlichkeit gänzlich zu weichen, steuert er einen Kompromiß an: seine *chansoneta* soll leicht singbar sein und doch *sen* verbergen, unschwer zu verstehen, obwohl ausgestattet mit den kunstvollen Reimen seiner dunklen Dichtungen:

Una chansoneta fera
 Voluntiers laner' a dir;
 Don tem que m'er a murir
 E far l'ai tal que sen sela.
 Ben la poira leu entendre
 Si tot s'es en aital rima;
 Li mot seran descubert
 Al quec de razon deviza. (vv. 1–8)

Nur einmal scheint Raimbaut sich zu unterwerfen:

A mon vers dirai chansso
 Ab leus motz ez ab leu so
 Ez en rima vil' e plana
 (Puois aissi son encolpatz
 Qan fatz avols motz als fatz),
 E dirai so q'en cossir –
 Qui qe-m n'am mais o-m n'azir! (vv. 1–7)

Wenn schon – so ist zu verstehen – die unbedarften Narren (*fatz*) mich für (schwierige) Wörter tadeln, die ihnen schlecht erscheinen müssen, und mich daher nötigen, ein gewöhnliches, leichtes und kunstloses Lied zu dichten, dann werde ich (ihnen) auch ohne Rücksicht auf die Folgen sagen, was ich davon denke. Wer diese *fatz* sind, ist dem Hauptthema dieses wegen seiner Kunstlosigkeit aus einem *vers* in eine *chansso* umbenannten Liedes zu entnehmen: jene Majorität, die den Mächtigen und Reichen die Fähigkeit echten höfischen Liebens abspricht¹³³. Es sind die gleichen *fatz*, denen er in

¹³¹ MÖLK, l. c., 126. Zu Raimbaut d'Aurenga cf. neuerdings L. MILONE, *Retorica del potere e poetica dell'oscuro da Guglielmo IX a Raimbaut d'Aurenga*, in: *Retorica e poesia*, Padova, 1979, 147–177; id., Raimbaut d'Aurenga tra „fin'amor“ e „no-poder“, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 7 (1983) 1–27.

¹³² Pos trobars plans
 Es volguz tan
 Fort m'er greu s'i non son sobrans:
 Car ben pareis
 Qi tals motz fai
 C'anc mais non foron dig cantan,
 Qe cels c'om tot jorn ditz e brai
 Sapcha, si-s vol, outra vez dir. (vv. 1–8)

¹³³ Zu diesem für den Hochadel ärgerlichen Thema, mit welchem Giraut de Borneil und König Alfons II. von Aragon sich in einem bekannten Streitgedicht auseinandersetzen, s. i 242; cf. E. KÖHLER, *Zur Diskussion der Adelsfrage bei den Trobadors*, in: id. °169, 115 sqq.

Aissi mou, einer anderen *chansso leu*, bescheinigt, daß sie ob ihrer Ignoranz angesichts eines (d. h. seines) *vers plus greu* verstummen müssen¹³⁴. Raimbaut macht nicht nur deutlich, daß die künstlerische Anspruchslosigkeit eines breiteren Publikums ihn zu gemeinem, wenn auch in gewohnter Meisterschaft ausgeübtem, doch sich unter Wert verkaufendem Dichten und zu einer mit höchstem Widerwillen vollzogenen Preisgabe des seigneurialen Primats in der höfischen Liebes- und Lebenslehre (*saber*) zu zwingen droht¹³⁵; er macht auch klar, daß die *fatz*, die dem Hochadel die Fähigkeit echter Liebe bestreiten, nur in der ihnen entsprechenden gewöhnlichen Art angeredet zu werden verdienen (*Ab leus motz ez ab leu so / Ez en rima vil'e plana*). Auch die Konzession gegenüber der Forderung nach „leichtem Stil“ enthält, ja verschärft explizit die Abwehr jener Tendenzen, welche das niedere Rittertum als alleinigen Repräsentanten und Garanten höfischer Kultur anpreisen. Damit gelangen wir zu der unabweisbaren Erkenntnis der ideologischen Zuweisung von *trobar clus* und *trobar leu* – transparent bei Raimbaut d'Aurenga noch in der ästhetischen Vermittlung –, die den Streit um die beiden Stilarten als Ausdruck der Auseinandersetzung der verschiedenen im provenzalischen Minnesang wirksamen gesellschaftlichen Schichten kennzeichnet.

Obgleich eine Zeitlang sichtlich verunsichert durch die massive Polemik gegen sein dunkles Dichten, war Raimbaut dennoch nicht bereit, dem – in seiner Sicht – ästhetischen wie liebestheoretischen Banausentum die eigene hochgespannte Konzeption einer subtilen Sprachkunst und ebenso subtilen Liebeskunst vereinigenden Dichtung zu opfern. Die *chansso leu*, die er auf einen *vers*, der offensichtlich „dunkel“ war¹³⁶, folgen läßt, kleidet sich in *aital rima sotil*, die auf das Lied *En aital rimeta prima* verweist mit dessen *lieu mot e prim / Bastit ses regl' e ses linba* (v. 2 sq.). *Aital rima*, *aital rimeta prima*, *aital rima sotil* signalisieren eine Lösung aus dem Dilemma, die Würde einer exklusiven Kunst verschließen zu wollen und doch gleichzeitig propagieren zu müssen, für eine kleine Elite vorzubehalten und damit einem größeren Publikum zu entfremden, was doch, um dem Vorbild- und Führungsanspruch jener Elite Geltung zu verschaf-

¹³⁴ Aissi mou
Un sonet nou,
On ferm e latz
Chansson leu,
Pos vers plus greu
Fan sorz dels fatz. (vv. 1–6)

¹³⁵ Höhnisch erklärt er in *Assaz m'es belh*, sein Wissen den „Übergescheiten“, die ihn kritisieren, ganz offen (*tot plan*) darzulegen –
Assaz m'es belh
Que de novelh
Fassa parer
De mon saber

Tot plan als prims sobresabens. (vv. 1–5)
– in *Gen motz leugiens, cortes, valens* (v. 22), aber, so heißt es bereits in der die 1. Strophe raffiniert abwandelnden 3. Strophe, gibt er sein *saber ver* (in 3 Hss. *mon cubert ver!*) *ab sen novelh* und nur dort kund, *on tanh que sia parvens* (v. 27). Schließlich gibt sich das „plane“ Gedicht als *vers ab diz car* (v. 71) zu erkennen.

¹³⁶ Apres mon vers vueilh sempr' ordre
Una chanson leu per bordre
En aital rima sotil... (vv. 1–3)

fen, weiteren Kreisen zugänglich zu machen war. Diese Lösung, „die erst Arnaut Daniel in vollem Umfang nützen und weiterentwickeln sollte“, „bestand“, wie L. Pollmann richtig sah, „im ‘trobar ric’. In ihm löst Raimbaut d’Orange die technische Seite des ‘trobar clus’, kunstvolle Reimbeherrschung und kunstvoller Strophenbau, von ihrer Funktion im ‘trobar clus’, die darin bestand, den Sinn zu verstecken und zu überspielen“¹³⁷. Seit U. Mölks Untersuchungen ist nicht mehr zu bezweifeln, daß Raimbaut, wie widerwillig auch immer, in einem *trobar prim* (= *ric*) den Versuch einer Vermittlung zwischen *trobar clus* und *trobar leu* unternahm, der sich als fruchtbar erwies.

Prim e leu, leu chanso en rima sotil, „leichtes“ Lied (*chanso, chansoneta*) mit der kunstvollen Reim- und Strophentechnik des „dunklen“ *vers* – dieser Versöhnung der beiden Stilarten mochte sich ein Giraut de Borneil selbst nach seiner „demokratischen“ Bekehrung nicht entziehen. *Leu* ist mit *prim*, *leuger* mit *car*, das *trobar leu* mit dem *trobar prim* (*ric*)¹³⁸ vereinbar, aber nur unter angestrengtester Bemühung. Das „Planieren“ eines *chantaret*, i. e. das Austilgen aller *dichs escurs* ist in Wahrheit ein schwerer und nicht immer erfolgreicher Kampf mit der Dunkelheit, die sich bei der Beibehaltung der technischen Mittel des *trobar clus*, schwerer Reime, seltener Wörter, ausgesuchter Bilder usw., zwangsläufig einstellt¹³⁹. Gerade die Überwindung dieser Schwierigkeit, welche die Zeitgenossen nicht immer überzeugt zu haben scheint, kann nunmehr zur ästhetischen Rechtfertigung des *trobar leu* werden, indem sie dessen Kunstcharakter demjenigen des *trobar clus* als ebenbürtig, ja überlegen, an die Seite bzw. entgegenstellt,

Qu’eutdic qu’en l’escurzir
Non es l’afans,
Mas en l’obr’ esclarzir.

(*Leu chansonet’ e vil*, vv. 8–10)

Der *vers*, von dem hier die Rede ist, ist sehr wahrscheinlich das Lied *En aital rimeta prima* (cf. PATTISON, Ed., 81).

¹³⁷ °197, 44.

¹³⁸ Mit U. MÖLK, l. c., 128 ziehen wir die Bezeichnung *trobar prim* für die neue Stilrichtung dem bisher üblichen *trobar ric* vor, „weil *ric* als literarischer Terminus weder bei Raimbaut noch bei Giraut de Bornelh noch bei Arnaut Daniel, also den bedeutendsten Vertretern dieser Stilrichtung, nachzuweisen ist“. Aufmerksamkeit gebührt indessen auch den Folgerungen, die J. GRUBER, *Laura und das Trobar car*, Hamburg, 1976 (*Romanistik in Geschichte und Gegenwart* 3) aus den Ergebnissen seiner Untersuchung der „ungewöhnlichsten und expressivsten Form des Enjambements: der Trennung von attributivem Adjektiv und Bezugsnomen durch die Vergrenze“ (3) zieht. Die Bezeichnung *trobar car* für die Stilrichtung, welcher das genannte, vor allem bei Raimbaut d’Aurenga, Gaucelm Faidit und Peire Vidal zutreffende „Stilem“ zuzuordnen ist, sei sowohl dem *trobar ric* wie dem *trobar prim* vorzuziehen, wobei außerdem zwischen dem *trobar car* Gaucelm Faidits und dem *trobar car ric* Peire Vidals zu unterscheiden sei (40 sqq.).

¹³⁹ Cf. das Lied *Tot suavet*:

Tot suavet e de pas
Rien jogan
Vauc un chantaret planan
De dichs escurs
C’us non i remanha.

(vv. 1–5)

Cf. J. J. SALVERDA DE GRAVE, *Observations sur l’art lyrique de Giraut de Borneil*, Amsterdam, 1938, 82.

Das neue Ideal der *bels dichs et enters / Etendables e plas* (*De bels dichs*, v. 11 sq.) möchte er in einem *chantaret prim e menut* so erfüllen, daß kein *Doctor es tan prim ni plus pla* machen könnte (*Era, si-m fos*, vv. 3–7).

Ist die Geschichte des *trobar clus* mit dem Sieg des *trobar leu* zu Ende? Ist es vollständig, nur seine rhetorischen Mittel vererbend, im *trobar prim* aufgegangen, von dem es doch eindeutig zu unterscheiden ist¹⁴⁰? Kein Zweifel, daß die Virulenz der Auseinandersetzung um die beiden Stilarten durch den Ausgleich des *trobar prim* gebrochen ist. Indessen mangelt es nicht an indirekten wie direkten Zeugnissen, daß die hermetische Dichtweise auch in der Folgezeit Anhänger findet. Dies bezeugt sich in dem Nachdruck, mit dem manche Trobadors den „leichten“ Charakter ihrer Lieder hervorkehren, wie etwa (sehr ausführlich) BERNART DE LA FON *♯* a 62, GUILLEM DE BERGUEDAN *♯* a 210, ELIAS DE BARJOLS *♯* a 132, GUILLEM DE CABESTANH *♯* a 213, GUILLEM DE MONTANHAGOL *♯* a 225, GUILLEM PEIRE DE CAZALS *♯* a 227, aber auch in direkter Polemik wie RAIMON DE MIRAVAL *♯* a 406:

Anc trobars clus ni braus
 Non dec aver pretz ni laus,
 Pus fon faitz per vendre
 Contra-ls sonetz suaus
 Conhdetz, aissi cum ieu-ls paus,
 E leus ad aprendre,
 Ab bels ditz clars e gen claus,
 Que per far entendre
 Non cal trop contendre.

(*Anc trobars clus*, vv. 1–9)

Ist Vers 3 zu verstehen als Hinweis auf eine dunkle Auftragsdichtung, *trobar clus* gleichsam als Produkt einer Bestechung? Die Verdächtigung erhielt ihr Relief durch die Anspielung darauf, daß *pretz ni laus* nur von einer weiteren, gleichsam objektiven höfischen Öffentlichkeit, die verständliches Dichten verlangt, vergeben werden können. Raimon de Miraval ist, unter so vielen höfischen Sängern, vielleicht am meisten Hofdichter, sich verantwortlich fühlend für die Partizipation aller Mitglieder der höfischen Gesellschaft an deren kulturbildendem, von der Dichtung gewährleitetem Lebensstil, der sich für ihn in der schmerzlich-süßen, dem Verstehen aller Beteiligten offenen Dichtweise eines Bernart de Ventadorn erfüllte¹⁴¹.

Einer eingehenden Untersuchung harret auch eine Strophe, in welcher LANFRANC CIGALA *♯* a 282 das Argument, daß verheimlichtes Wissen totes Wissen sei und somit die wahre Aufgabe der Dichtung verfehle, gegen das hermetische Dichten mobilisiert:

Escur prim chantar e sotil
 Sabria far, si-m volia;
 Mas no-s taing c'om son chant afil
 Ab tan prima maestria,
 Que no sia clars com dia;

¹⁴⁰ Trotz gelegentlich geäußelter Zweifel, cf. A. DEL MONTE, *Studi sulla poesia ermetica medievale*, 47, n. 120; J. FRAPPIER, *Aspects de l'hermétisme dans la poésie médiévale*, CAIEF 15 (1963) 23.

¹⁴¹ Cf. L. T. TOPSFIELD, *Troubadours and Love*, Cambridge, London, New York, Melbourne, 1975, 219 sqq., bes. 235 sq.

Que sabers a pauc de valor,
 Si clardatz no-ill dona lugor;
 Qu'escur saber tota via
 Ten hom per mort, mas per clardat reviu.
 Per qu'ieu chant clar e d'ivern e d'estiu.

(*Escur prim*, vv. 1–10)

Wir können, anders als U. Mölk¹⁴², diese Verse nur dahingehend verstehen, daß in den Augen Lanfranc Cigalas sich inzwischen auch das *trobar prim*, propagiert als *prima maestria*, durch „Dunkelheit“ in Verruf gebracht hat. Hierher gehört auch SORDELS / a 437 dezidierte Ablehnung eines *chantar de maestria* zugunsten einer *chanson plazen et ab guay so, ab motz leugiars, leu a chantar, clar d'entendre*¹⁴³. Diese Einstellung Sordels zu *trobar clus* und *trobar prim* bestätigt sich in der Auswahl der Trobadors, an denen sich seine eigene Dichtung orientiert¹⁴⁴.

Der Forderung der Unwissenden nach leichten *cansonetas* gegenüber halten ELIAS CAIREL / a 133 und BERNART DE VENZAC / c 71 die Fahne des *trobar clus* aufrecht. Vor ihnen, zu Beginn des 13. Jahrhunderts, hat der von der Provenzalistik noch zu wenig gewürdigte GAVAUDAN / c 174 dem *trobar clus* noch einmal Glanz verliehen im Rückgriff auf Themen und sprachliche Eigentümlichkeiten Marcabrus und mit der Motivation und den Techniken Peire d'Alvernhes, Raimbaut d'Aurengas und Arnaut Daniels¹⁴⁵. Dieser Dichter, dem zuweilen Strophen gelingen, die zu den schönsten der Trobadorpoesie gehören¹⁴⁶, dem in der Geschichte der Pastourelle ein hervorragender Rang gebührt¹⁴⁷ und der davon auch selber überzeugt war – *Eu non suy pars als autres trobadors* –, hat sich deutlich über die Funktion ausgesprochen, die das *trobar clus* in seiner Dichtung innehat:

Un vers vuell far chantador
 Cubert e clus, per vezer
 Greu e leu entendedor,
 Lai on sens vol apparer:
 Per so ja us non gap ni crit
 Tro n'aya la flor triada,
 Quel nesci agra tost delit,
 El no sabens muza e bada
 Quan saviezal bistensa.

(vv. 1–9)

¹⁴² L. c., 137, n. 62.

¹⁴³ Bel m'es ab motz leugiars a far
 chanson plazen et ab guay so,
 quel melher que hom pot triar,
 a cuy m'autrey e-m ren e-m do,
 no vol ni-l plai chantar de maestria;
 e mas no-lh plai, farai huey mais mon chan
 leu a chantar e d'auzir agradan,
 clar d'entendre e prim, qui prim lo tria.

(*Bel m'es*, vv. 1–8)

¹⁴⁴ Cf. M. BONI, Ed., CXLIII.

¹⁴⁵ Cf. A. DEL MONTE, *Studi sulla poesia ermetica medievale*, Napoli, 1953, 97 sqq., bes. 99 sq.;
 A. JEANROY, Ed., 500 sq.

¹⁴⁶ Z. B. *A la plus longa nuech*, Str. I; cf. DEL MONTE, 100.

¹⁴⁷ Cf. E. KÖHLER °170, 67 sqq.

Dunkles Dichten, Ausweis von *sen* und *savieza* des Dichters, wird zum Prüfstein des Publikums, an dem die Eingeweihten, die Wissenden und die Toren sich scheiden – noch bündiger formuliert in *Eu non suy pars*:

| | | |
|-------------------|---------------------------|-------------|
| Mos sens es clars | als bos entededors, | |
| Trop es escurs | a selh que no sap gaire, | |
| Per que cujars | lai on no val valors | |
| Non es sabers | ni sens, a mo vejaire ... | (vv. 10–13) |

Noch einmal werden – die folgenden Verse unterstreichen es – *trobar clus*, dessen Verständnis, und das Wissen um die rechte Liebe ineins gesetzt und aufgeboten als Mittel des Kampfes einer Elite gegen den Verfall, eines Kampfes, der seinen Protagonisten Gavaudan, wie weiland Marcabru, dazu verurteilt, „hart“ zu sein, selbst gegenüber dem „Bruder“, und sein Dichten allein auf Tadel und auf Lob zu richten: *Ans suy trop durs a selh quem ten per fraire; / E mos trobars es blasmes e lauzors* (*Eu non suy pars*, v. 2 sq.). Es ist gewiß kein Zufall, daß bei Gavaudan nie von *chanso*, sondern immer nur von *vers* die Rede ist. Ihn darum wie überhaupt als „Epigonen“ der hermetischen Dichtung einzuschätzen¹⁴⁸, würde ihm nicht gerecht. Gavaudan ist vielmehr der letzte bedeutende Vertreter des *trobar clus*.

Als Gavaudan zu dichten aufhörte, hatte auch das *trobar prim* seinen Gipfel überschritten. Mit Arnaut Daniel war das Non plus ultra erreicht – doch standen ihm noch Höhepunkte bevor. Unter dem Einfluß von Raimbaut d’Aurenga hatte GAUCELM FAIDIT / a 167 im ersten Lustrum seiner literarischen Karriere häufig dem *trobar prim* gehuldigt¹⁴⁹. Er nannte es *trobar car*, eine Bezeichnung, die PEIRE VIDAL / a 364, auch er in seiner Frühzeit stark unter dem Einfluß der neuen Stilart, in seinem im Orient (t. ante 1187) gedichteten Lied *Ajostar e lassar* um das Adjektiv *ric* erweiterte und damit der Forschung das Stichwort für die übliche Kennzeichnung dieser Dichtweise als *trobar ric* lieferte¹⁵⁰. *Plan e prim* heißt sie bei dem Dichter, der sie zur Vollendung brachte, ARNAUT DANIEL / a 29. Der *miglior fabbro del parlar materno* – wie sein Bewunderer Dante ihn rühmte –, dessen Reichtum an Reimen und einmaligen Strophenformen trotz verhältnismäßig geringer Produktion von keinem anderen Trobador erreicht wird, hat sich in seiner Kanzone *En cest sonet* selber über seinen Umgang mit der Sprache geäußert:

| | |
|--------------------------------|-----------|
| En cest sonet coind' e leri | |
| fauc motz e capuig e doli, | |
| que serant verai e cert | |
| quan n'aurai passat la lima... | (vv. 1–4) |

¹⁴⁸ DEL MONTE, l. c., 99.

¹⁴⁹ Cf. J. MOUZAT, Ed., 185.

¹⁵⁰ Ajostar e lassar
Sai tan gen motz e so,
Que del car ric trobar
No'm ven hom al talo,
Quan n'ai bona razo.

(vv. 1–5)

Cf. MÖLK, l. c., 128, n. 38.

Es ist Goldschmiedearbeit, von der hier die Rede ist, und diese erst, nach Anwendung der Feile, garantiert die „Wahrheit“ der Wörter (oder Verse – *motz*). Allein schon diese Bestimmung sollte davor warnen, in der Künstlichkeit der Sprache Arnaut Daniels lediglich Künstelei und formale Akrobatik zu sehen. Wie eng Arnauts Stilbegriff mit der Erfahrung höfischer Liebe verbunden ist, zeigen die Verse, die auf die soeben zitierten folgen:

q'Amors marves plan' e daura
mon chantar, que de lei mou
qui pretz manten e governa.

(vv. 5-7)

Die geliebte Frau ist die Quelle seines Gesangs, den *Amor* sogleich reinigt und vergoldet, und mit „Liebeskunst“ produziert er *motz de valor*¹⁵¹, Amor befiehlt ihm ein „kurzes Lied mit langem (entferntem) Sinn“:

Ans qe-l cim reston de branchas
sec, ni despoillat de fuoilla,
farai, c'Amors m'o comanda,
breu chansson de razon loigna,
que gen m'a duoich de las artz de s'escola;
tant sai qe-l cors fatz restar de suberna
e mos bous es pro plus correns que lebres.

(vv. 1-7)

Die *breu chansson de razon loigna* – der Antithese und Chiasmus verwendete Vers erinnert an den *sen eschartat* Giraut de Borneils – dichtet er, von Amor eingeweiht in die Künste von dessen „Schule“, bis zu der Erkenntnis, daß er der „Strömung widersteht und sein Stier schneller ist als der Hase“.

Arnaut nimmt hier das Thema seiner berühmtesten, meistzitierten (schon in der *Vida*) Verse wieder auf, jener drei Zeilen, die den Abschluß der Kanzzone *En cest sonet coind' e leri* bilden, deren erste Strophe wir bereits zitierten:

Ieu sui Arnautz q'amas l'aura
e chatz la lebre ab lo bou
e nadi contra suberna.

(vv. 43-45)

Einzigartiger Dichter-*gap* und aufregendstes Adynaton der mittelalterlichen Literatur zugleich¹⁵², dürften diese drei Verse den Schlüssel für die individuelle Konzeption eines ästhetischen Prinzips enthalten, das der Trobadordichtung insgesamt als beherrschende, wenn auch in stilistischen Richtungskämpfen differenzierte Tendenz innewohnt, die „in letzter Instanz“ auf die poetologisch wie über das „paradoxe amoureux“ vermittelten sozialen Widersprüche der feudalhöfischen Gesellschaft zurückzuführen ist. Arnaut Daniels Dichtung lebt, wie diejenige seiner Zunftgenossen, von einer täglich erlebten und nie völlig akzeptierten Frustration, die er, vermittelt über die Problematik der Liebe, umsetzt in einen ständig neu zu erringenden Sieg der Sprache

¹⁵¹ obre e lim
motz de valor
ab art d'Amor.

(*Chansson do-ill mot son plan e prim*, vv. 12-14)

¹⁵² Cf. E. R. CURTIUS, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern, 1948, 104, n. 2.

der Kunst über die Sprache der empirischen Verhältnisse. Werden diese letzteren erfahren als der Widerstand der Welt, der sich in der Unnachgiebigkeit der *domna* und in den unablässig gebrandmarkten *lauzengiers* kristallisiert, wird Liebe somit eher Leiden als Lust und doch beides zugleich und ebenso, als Medium der Lebenserfahrung, zur Lebenslehre, ohne welche *cortesia* nicht wäre, so wird doch all dies zum Rätsel, das sich allein der Dichtkunst erschließt. Dieser letzteren wird von Arnaut quantitativ und qualitativ alles abverlangt, was sie bis dahin an stilistischen Mitteln, Formen und Suggestivkraft vorzuweisen hat, in immer wieder neu ansetzender Komprimierung, das immer gleiche Grund- und Hauptthema umkreisend, obsessionell, das Unmögliche wollend kraft einer Sprache, deren „Künstlichkeit“ eben dazu dienen soll, das von der gewöhnlichen Sprache verdeckte Geheimnis zu erschließen, indem durch die Verfremdung der Sprache deren Entfremdung rückgängig gemacht wird. Diese Dichtung ist am äußersten Gegenpol zur „Naturpoesie“ angesiedelt.

Arnaud Daniel wußte, daß der Preis solchen künstlerischen Verfahrens die Dunkelheit war, er begriff diese aber auch als adäquate Antwort auf die Herausforderung durch die Wirklichkeit, deren wir bei ihm, ausschließlicher noch als bei anderen Trobadors, lediglich im Medium der Liebeserfahrung habhaft werden. Manch leichtes Lied würde er dichten, so versichert Arnaut in *Anc ieu non l'aic*, wollte die geliebte Frau, die ihm *ioi* schenkt, um ihm diesen sogleich wieder zu entziehen, ihm „zu Hilfe kommen“¹⁵³. Er hat deren kaum je verfaßt. Am ehesten kann die Kanzzone *Er vei vermeills* als Beispiel für eine Liebeshoffnung herangezogen werden, die den Dichter veranlaßt, in harmonistischer Natureinleitung seinen Gesang mit dem Bild einer Blüte zu „kolorieren“, deren Frucht die Liebe, deren Samen der *ioi* und deren Duft die Befreiung von Kummer sein soll¹⁵⁴. Das Gedicht ist nicht dunkel, doch verwendet es, maßvoll, die Mittel des *trobar prim*. Vorherrschend aber und spezifisch arnaldianisch ist jene Dichtweise der *asperitas*, in welcher sich eine fast nur schmerzliche, aber als unausweichlich empfundene Erfahrung definitiven, jedoch nie hingenommenen Unerfülltbleibens den Ausdruck sucht, der sie bewältigt¹⁵⁵. Die aus der Not sich entwindende Hoffnung, der Erfahrung Sinn abzuringen, stützt sich, sie erst erzeugend, auf die Zuversicht, daß im dichtenden Denken über die Welt das Denken dieser Welt gewachsen sei.

Arnauts „mistica verbale“, die vor allem in Dantes *rime petrose* tiefe Spuren hinterlassen hat¹⁵⁶, beruht auf ausgeklügelten Kombinationen aller, der einfachsten wie der

¹⁵³ Maint bon chantar levet e pla
n'agr' ieu plus fait, si-m fes socors
cella qe-m da ioi e-l mi tol. (vv. 56–58)

¹⁵⁴ Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruoocs
vergiers, plans, plais, tertres e vaus,
e-il votz dels auzels son' e tint
ab doutz acort maitin e tart.
So-m met en cor q'ieu colore mon chan
d'un aital flor don lo fruitz si' amors,
e iois lo grans, e l'olors d'enoï gandres. (vv. 1–7)

¹⁵⁵ Zur Unterscheidung von *asperitas* und *suavitas*, insbesondere bei Dante, cf. H. FRIEDRICH, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M., 1964, 90 sq.

¹⁵⁶ Diese Formel nach G. CONTINI (Ed.), *Dante Alighieri, Rime*, Torino, 1965, 150.

schwierigsten rhetorischen Mittel, von Alliteration, Assonanz und Anapher bis zur kühnsten Hyperbel und gewaltsamen Metapher. Ausgesucht seltene, sinnveränderte Wörter werden gehäuft, zuweilen auch erst gebildet; mit Vorzug von schwerer Konsonanz, teilen sie als Reimwörter ihren Klang und ihre befremdliche Sinnschwere, ihr *dir strano e bello* (Petrarca), dem Kontext mit in einer Wiederholung, die zunehmend nicht mehr innerhalb der Strophe erfolgt, sondern das ganze Gedicht durchzieht, bis schließlich die kunstvolle, nicht mehr symmetrische noch teilbare, jedoch im Wechsel der Waisenreime immer strengere Reimanordnung, dem Gesetz der „oda continua“ folgend¹⁵⁷, fast zwangsläufig zur Erfindung der Sestine drängt, in der die Techniken der *rimas caras*, der *rimas dissolutas*, der *rimas equivocadas*, der *rimas capfinidas* und der *canso redonda* ihre Synthese und ihre Aufhebung erfahren. Die Charakteristik der Sestine Arnauts, die Canello in seiner kritischen Edition von 1883 versuchte, behält ihre Gültigkeit: „In der ersten Stanze fehlen die Reime, werden aber durch leichte vokalische und konsonantische Gleichklänge ersetzt: *arma – cambra, oncle – oncla, intra – verga*; in den folgenden Stanzen gehen sie immer wieder dem Trobador im Kopfe herum; er wird von gewissen fixen Ideen, die von den Endworten der Verse getragen sind, heimgesucht: in wechselnder Reihenfolge sucht er sie zu harmonisieren. Er gewöhnt auf diese Weise sich und seinen Leser allmählich an das Gefühl für die verborgene Harmonie, die auch innerhalb der einzelnen Strophen in den Assonanzen steckt. In den drei Versen der Tornada gelingt es ihm endlich, all die sechs quälenden Ideen endgültig zusammenzubringen und derart aufeinander zu stimmen, daß es jedem Ohr fühlbar wird. Jetzt ist die Qual der Seele in Gleichklang zu Frieden und Ruhe gelangt“¹⁵⁸.

Solche Wort-, Vers- und Kompositionskunst, in deren Zentrum kunstvoll zueinander in Beziehung gesetzte seltene Wörter in so uneigentlicher Weise verwendet werden, daß in ihrer semantischen Polyvalenz verschiedene Assoziationssysteme miteinander konfrontiert und vermittelt werden, will eine Wirklichkeit *sui generis*, die geistige Wirklichkeit der Kunst als Zeugnis für deren Möglichkeit, den Widersinn der konkreten Realität in der Sublimierung einer sich im Verzicht veredelnden Gesinnung zu überwinden. Arnaut Daniel, der Vida zufolge *gentils hom* und „gebildet“ (*amparet ben letras*), aus Armut sich als Jongleur verdingend (*e fetz se joglars*), nicht immer in den besten Kreisen verkehrend, ein „marginal man“ im objektiv unklaren, aber subjektiv intensiven Bewußtsein dieses Status, war durchdrungen von dem *ferm voler*, als Dichter das scheinbar Unmögliche zu vollbringen, das Unsagbare sagbar zu machen durch die besessene Enttrivialisierung der Sprache, die wahrhaft ein „Schwimmen gegen den Strom“ ist, durch die Erschließung des Irrealen im Bild des Realen, vergleichbar dem „Einsammeln des Windes“, durch die Unmöglichkeit, die scheinbare Sinnlosigkeit einer „Hasenjagd mit dem Stier“. Arnauts dreifaches Adynaton, nach Rudolf Borchardt „Erfindung der leidenschaftlichen Widersinne“¹⁵⁹, umschließt das Herzstück

¹⁵⁷ Zur „oda continua“ (Ausdruck von Dante) cf. TOJA, Ed., 55 sqq.

¹⁵⁸ U. A. CANELLO, Ed., 21 sq. Wir zitieren die (an einer Stelle korrigierte) Übersetzung von K. VOSSLER, *Die Dichtungsformen der Romanen*, hrsg. v. A. Bauer, Stuttgart, 1951, 119, die im letzten Satz Canellos Text zwar ungetreu, aber sinngemäß zutreffend verkürzt.

¹⁵⁹ *Die großen Trobadors*, München, 1924, 50.

seiner poetischen Theorie wie seiner poetischen Praxis. In struktureller Perspektive verweist es, über das vermittelnde „paradoxe amoureux“, zurück auf die fundamentale gesellschaftliche Spannung, auf die Insuffizienz der bisherigen Lösungen im funktionalen Gattungssystem, und feiert, triumphal, die harmonistische Aufhebung der Widersprüche in der virtuoson stilistischen Harmonisierung der Sestine.

Nicht erst Dante und Petrarca haben die mit der Erfindung durch Arnaut Daniel einsetzende Tradition der Sestine fortgeführt¹⁶⁰, auch drei Trobadors versuchten sich im frühen und späteren 13. Jahrhundert an der schwierigen Form. GUILLEM DE SAINT-GREGORI \nearrow c 233 verwendet die Reimwörter Arnauts, desgleichen BERTOLOME ZORZI \nearrow c 74, während PONS FABRE D'UZÈS \nearrow c 376 andere Reimwörter wählt. Alle drei Gedichte sind Sirventese. Bertolome Zorzi, der seine Sestine ausdrücklich als Sirventes bezeichnet, bekennt sich noch einmal zum *trobar clus*:

E mon dimei chant fatz saber
C'om deu ben son sen descobrir,
Mas grans sciensa es sen cobrir,
Lai on non-sens pot plus valer.

(*Mout fai sobrieira folia*, vv. 64–67)

Angesichts des Dilemmas, daß leichte Lieder nicht geschätzt werden, dunkle nur von wenigen verstanden, jedoch von „großem Wert“ sind¹⁶¹, entscheidet der genuinesische Trobador sich für einen hermetischen Stil, der für ihn offenbar zusammenfällt mit dem *trobar prim*. Dieses letztere bezeichnet er als *art de trobar primamen*¹⁶² und bringt es fertig, in seinem Lied *Puois ieu mi fenh mest los prims entendenz*, sichtlich gedacht als eine Art Modellstück des *trobar prim* mit coblas retrogradadas, acht durchgehend gleichen Reimwörtern, die nach Art der Sestine alle in der Tornada zusammengebunden sind, in jedem der insgesamt 60 Verse das Wort *prim* oder eine seiner Ableitungen zu verwenden. Nicht ganz so artistisch, aber kunstvoll genug, „feilt“ der unbekannte Autor der Kanzone *Aissi-m te amors franc* (genauer wohl: *Quar etz de pretz al sim*), die meisten seiner coblas retrogradadas bildenden *caras rimas* Raimbaut d'Aurengas *En aital rimeta prima* entlehnend, mit der „Feile im Herzen“ seine *cars motz, que tan vos dezir prim, / Primamen, que m'aprima; / No faria hom tan prim / Fil prim ab prima lima*¹⁶³.

Seinen letzten Höhepunkt erreicht das *trobar prim* im umfangreichen Werk des katalanischen Trobadors CERVERI DE GIRONA \nearrow a 434, das sich freilich ebenso durch Lieder im leichten, ja volkstümlichen Stil auszeichnet¹⁶⁴. Dieser Großmeister des Bin-

¹⁶⁰ Zur Geschichte der Sestine, J. RIESZ, *Die Sestine*, München, 1972.

¹⁶¹ Quar per chantar non conquer hom lauzor,
Quar s'us chanz es escurs de gran valor
A greu es hom qui n'aj' entendimen,
E s'il es clars que jal prezi granmen. (*Mal aja cel que m'apres de trobar*, vv. 21–25)

¹⁶² *Mal aja cel*, v. 48.

¹⁶³ \nearrow a 403 (P.-C. 403, 3; FRANK II: 403, 16 a). Zwischen den Str. I–II und den Str. III–VI besteht weder inhaltlich noch metrisch ein Zusammenhang. Die Attribution der einzigen Hs (C) an Raimon de Miraval ist, zumindest für den zweiten Teil des Gedichts, mit Sicherheit falsch.

¹⁶⁴ Cf. M. DE RIQUER °203, 131.

nenreims, der als erster Strophen aus Einsilberversen schrieb, schien den Vorwurf der Zeitgenossen widerlegen zu wollen, die katalanischen Trobadors verstünden nicht, kunstvoll zu dichten¹⁶⁵, obwohl selbst dem König (Peter dem Großen) die *plas ditz bos* besser gefallen als die *rima trencada* (*Dels lays dels auzelos*, vv. 53–56). Das Lied *Si nuyll temps* will Cerveri im Schlaf gedichtet haben, *per que non es ab motz prims ne serratz / ne y er per me sos ne motz esmendatz* (v. 34 sq.). Erscheint hier der schöne Liebestraum als Quelle spontaner Dichtung, die keiner Bearbeitung im Wachzustand bedarf, so betont Cerveri andererseits mehrfach, daß die Liebe ihn zum *trobar prim* veranlasse –

qu'eu obrera
e planera
chans c'ab motz prims aponzera
e gençera ... (Pus chan era, vv. 7–10)

und erst sie es sei, die ihn dazu befähige:

Ffolh!, tu no pots ses amor far ne dire
mots prims ni clars, qu'amor doble l'angeny ... (De pena'n mal, v. 12 sq.)

während dem freudlosen Zustand nur ein „halber“ und „leichter“ Vers angemessen sei¹⁶⁶.

Seine in den obigen Zitaten bereits anklingende Auffassung, daß künstlerische Perfektion und Verständlichkeit sich nicht nur nicht ausschließen, sondern zusammengehören, hat Cerveri in den ersten Versen seines *Acuyndamen* überschriebenen Lieds deutlich zum Ausdruck gebracht:

Eras veyretz motz [sobtilš, prims e cars
e leus e plas [e] per entendre clars ... (v. 1 sq.)

Daß sein *trobar prim* gleichwohl ob seiner artistischen Präention zur Dunkelheit gerät, gesteht er indirekt ein in seinem *Vers gros e soptil*:

Obra sobtil, prim' e trasforia
volgra polir si agues prim engeyn,
mas tot ades entayll e plan e lim
homils motz clars e un leuger sonet ... (vv. 1–4)

Unverkennbar ist, daß hier die Position Giraut de Bornelhs bezogen wird, derzufolge ein leichtes Lied ebensolcher Anstrengung und künstlerischer Bemühung bedarf wie ein Gedicht im *trobar clus*. Indessen steht nicht mehr das „dunkle“ Dichten zur Debatte, sondern das *trobar prim*, das *plan* sein will und höchst kunstvoll zugleich, das den Anspruch auf privilegiertes ästhetisches Genießen ebenso erhebt wie auf breite

¹⁶⁵ Don catala son repres
que no sabon prim filar
motz, ne rimes afillar ... (Si tot s'es braus, vv. 25–27)

¹⁶⁶ Meig vers faray leuger e pla, ses força,
com hom ses jay c'ab gran cutxa s'esforça
seynor cercan c'a maltraire l'estorça ... (vv. 1–3)

moralische Wirkung im weiteren Umkreis höfischen Lebens. Cerveri de Girona wußte sehr wohl, daß über die Wahl des Stils in funktionaler Abhängigkeit von der jeweiligen Zielgruppe zu entscheiden war:

Motz deu hom dir que sion ver e pla,
 e covinen entre gen enseynada;
 e mos chans er tan pla que s'entendra
 ses mot vila e ses rima doblada
 que-ls plas deu hom planamen xastiar
 ez als sobtuls supulmen enseynar,
 e sen mostrar e saber qui ges n'a.

(*Lo vers del serv: Totz homs*, vv. 8–14)

Man wird diese Verse so verstehen müssen, daß Cerveri innerhalb eines interessierten bzw. zu interessierenden Publikums, dem wahre, einfache Lieder ohne gemeine Wörter und besondere Reimkünste geziemen, zwei Gruppen unterscheidet: eine, die in allgemeinverständlicher Weise moralisch belehrt, und eine zweite, die künstlerisch anspruchsvoll – *suptilmen* – unterrichtet werden will. Wenn Cerveri andererseits, wie wir sehen, das *trobar prim* an erlebte Liebe bindet, hier aber an die Forderung eines Elitepublikums, dann ist dieser Widerspruch nur scheinbar, weil alle höfische Bildung und Gesinnung sich an der Intensität der rechten Liebe mißt. Auf dieser Ebene löst sich selbst der Widerspruch auf, in dem die Konzeption des *trobar prim* bei Arnaut Daniel, dem leichte Lieder nur im Zustand glücklicher Liebe gelingen, zu derjenigen Cerveris zu stehen scheint: ob leid- oder lustvoll erlebt, ist es die Liebe, deren Erfahrung den Lebenssinn konstituiert in banger Hoffnung und deren kostbarer Inhalt sich in dem Maße als realisierbar darstellt, als er durch die Kostbarkeit der Darstellung selbst erlebt werden kann. Die Gewißheit des ästhetischen Genusses kompensiert die Ungewißheit gesellschaftlicher Erwartung, ästhetische Erfahrung wird zur Auszeichnung in einer Gesellschaft, deren Angebot an materiellen Gratifikationen sich zusehends verringert.

Das Stilbewußtsein der Trobadors ist ein über das Mittelalter hinaus bedeutendes Phänomen, das die breite Darstellung, die ihm im Rahmen dieses Bandes eingeräumt wird, rechtfertigt. Die totale Verständnislosigkeit, mit der ihm A. Jeanroy noch 1934 gegenüberstand¹⁶⁷, erscheint einer Generation, die sowohl die Normen des „klassischen“ Geschmacks wie der romantischen Erlebnispoesie im Umgang mit moderner Dichtung historisch relativiert, fast unbegreiflich. Eine grundlegend andere Einschätzung war überfällig, als R. Guiette 1946 mit seiner Deutung mittelalterlicher Lyrik als einer „poésie formelle“ dem Verständnis dieser Dichtung ganz neue Wege eröffnete¹⁶⁸. Von ihr ging J. Frappier aus bei seinem Versuch einer Bestimmung des literarischen Hermetismus im Mittelalter: „On peut situer le *trobar clus* à l'extrême aboutissement de cette poésie formelle“¹⁶⁹. Nicht eine Geheimlehre verbirgt sich im *trobar clus*, dieses ist vielmehr „un fait de style, de technique littéraire, une obscurité voulue, cal-

¹⁶⁷ A. JEANROY 1936, II, 16: „cette perversion du goût“ (*trobar clus*), 42: „incompatible avec toute spontanéité du sentiment et tout naturel du style“ (*trobar clus* und *trobar ric*).

¹⁶⁸ D'une poésie formelle en France au moyen âge, *RSH*, avril-juin 1949, 61–68, wieder abgedruckt in: id., *Questions de littérature*, Gand, 1960 (*Romanica Gandensia* VIII), 9 sqq.

¹⁶⁹ Aspects de l'hermétisme dans la poésie médiévale, *CAIEF* 15 (1963) 12.

culée du langage“¹⁷⁰. Unsere Bestandsaufnahme der Zeugnisse für *trobar clus* und *trobar prim* veranlaßt uns, Frappiers Auffassung, der dunkle Stil, anfangs nicht ohne Beziehung zu einem „certain ésotérisme de la *fin’amor*, avec la loi du secret, la peur de profaner l’amour, l’exaltation tout intérieure du *joï*“, sei bald zu einer „manière voulue d’écrire obscurément, une pure question de l’art“ geworden¹⁷¹, mit I. Cluzel zu modifizieren im Sinne eines „effort vers l’ascèse verbale pour accéder à un plus haut degré de *senefiance*“¹⁷². Indessen muß gerade diese *senefiance* im Zwielficht bleiben, für die Trobadors, weil sie deren Rätselhaftigkeit nicht auf die sozialen Antagonismen zurückzuführen – und diese schon gar nicht zu lösen – vermochten, die ihren Ausgangspunkt bilden, für ihre modernen Interpreten, weil es schwerfallen muß, Stilformen zu verstehen, die ein Rätsel, ein Geheimnis, nicht entschlüsseln, sondern, eben weil es Rätsel und Geheimnis bleibt, umkreisen und bergen als Besitz einer gesellschaftlichen Gruppe, die ihre eigenen Existenzbedingungen als Erfahrung von deren Undurchschaubarkeit in ästhetische Erfahrung und kulturbildende Distinktion konvertiert. Für das Verständnis der hermetischen Stilart der Trobadors sehr hilfreich kann daher die Unterscheidung werden, die R. Guiette im Bereich der mittelalterlichen Symbolik traf: in eine Symbolik, deren Verschlüsselung nach Auflösung verlangte, die auch nahegelegt wurde, und in eine Symbolik, deren Reiz darin bestand, verschlüsselt bleiben zu wollen, Lösungen allenfalls zu suggerieren, sie offen zu halten, aber nicht aufzudrängen: „Il y a un tour d’esprit symbolique qui, dans certains cas, réclame une solution, dans d’autres se complait à la recherche: *symbolisme signifiant*, et d’autre part, *symbolisme sans signifiante*, c’est-à-dire symbolisme résidant dans le fait même de poser le texte comme une énigme. Sens caché, mais parfois sens littéral accompagné d’une possibilité de sens caché, sans plus. Symbole perçu, mais incompris, symbole qui garde son secret ou symbole ouvert aux interprétations multiples“¹⁷³. Die Schwierigkeit, das Paradox einer „signifikanten“ poetischen Sprache zu verstehen, die ihr „Signifikat“ nicht kennt, obwohl sie von dessen Existenz weiß, wird erst behoben sein, wenn seine gesellschaftlichen Ursachen, vermittelt durch das „paradoxe amoureux“ und dessen sprachlich-stilistische Instrumentierung, voll einsehbar sein werden. Noch hat der Interpret den Eindruck, er stehe wie Arnaut Daniel vor der Aufgabe, den „Wind einzusammeln“, er weiß jedoch, daß sie nicht mehr unlösbar ist.

¹⁷⁰ J. FRAPPIER, l. c., 13.

¹⁷¹ L. c., 22.

¹⁷² I. CLUZEL, L’hermétisme du troubadour Cerveri, in: *Présence des troubadours*, *AIEO*, 4^e sér., t. II, n° 5 (1970) 61.

¹⁷³ R. GUIETTE, l. c., 54 sq.; zur Tragweite von Guiettes Perspektiven cf. H.R. JAUSS, Ästhetische Erfahrung als Zugang zu mittelalterlicher Literatur. Zur Aktualität der *Questions de littérature* von Robert Guiette, *GRM NF* 25 (1975) 385–401.

IV. Die „klassische“ Kanzone

1. Vorbemerkungen

Marcabrus sittlicher Rigorismus, seine unerbittliche Denunzierung der Mächtigen und Reichen als Verderber der von Joven getragenen Ideale und sein unablässiger Kampf für den sozialen Geltungsanspruch dieser Gruppe waren eine ungeheure Herausforderung für die höfische Dichtung und das sich in ihr herausbildende Menschenbild. Die radikale, bis zur Aufkündigung vorangetriebene Infragestellung des sozialen Bündnisses von altem Adel und aufsteigendem niederem Rittertum mußte angesichts der gegenseitigen Abhängigkeit in eine neue Form der soziokulturellen Kooperation einmünden, welche die Spuren des Aufbegehrens nie ganz verlieren wird. Allein in der Kanzone erscheinen sie getilgt, weil verinnerlicht und aufgehoben im beglückenden, bildenden und auszeichnenden seelischen Spannungszustand einer Hoffnung, die trotz allem Aufschub sich immer wieder an dem Gedanken aufrichtet, daß dem getreuen Dienst letztlich der Lohn nicht versagt bleiben kann. Die Kanzone ist, so dürfen wir nunmehr formulieren, die poetische Gestaltung des ideologischen Kompromisses im Bereich der höfischen Liebestheorie. Sie wird daher zur Dominanten des Systems und bleibt es. Sie verdankt ihre Struktur, ihre innere Spannung, ihr Stilgesetz dem Zwang und dem Vertrauen, diesen stets prekären Kompromiß abzusichern in unablässig sich wiederholender und immer wieder neu ansetzender Selbstvergewisserung gegenüber den widerstrebenden Kräften.

Daß die kompromißuelle Natur der Kanzone nicht nur eine Frage des Inhalts, sondern für ihre Struktur insgesamt maßgebend ist, wird noch zu zeigen sein. Als erstes Indiz sei die oben festgestellte Tatsache verzeichnet, daß der Gattung von Anfang an, in Affirmation wie in Widerspruch, das Charakteristikum der „Leichtigkeit“, d. h. der Verständlichkeit wie der Beliebtheit eignet und sie als solche in der Auseinandersetzung um den dunklen Stil denn auch obsiegt – ein Sieg, den ein Bernart de Ventadorn unbekümmert um die stiltheoretische Polemik vorwegnahm. Für den Kompromißcharakter der Kanzone zeugt überdies allein schon ihre quantitative Dominanz: von 2.542 überlieferten Trobadorgedichten¹ sind mehr als 1.000, d. h. 40%, Kanzonen².

Dem Einwand, zahlenmäßiges Übergewicht einer Gattung besage noch nichts über ihren Rang im generischen System, ist im Fall der Kanzone leicht zu begegnen. Wenn Dante Alighieri in *De vulgari eloquentia* II,3 die Kanzone als die „edelste“ Form der Dichtung bezeichnet – *cantiones nobilissime sunt, et per consequens modus earum nobilissimus est* –, sie folgerichtig über alle anderen Gattungen stellt – *cantiones nobilissime sunt, et sic nobilissimus aliorum* – und in ihr die Höchstform aller Dichtkunst beschlossen sieht – *et in solis cantionibus ars tota comprehendatur*³ –, dann zieht er das Fazit aus der auch im Übergang zum Dolce stil novo ungebrochen erscheinenden Tradition eines hierarchischen Gattungssystems, in welchem gerade der kompromißuelle

¹ Nach der Zählung von FRANK I, XVI, n. 1.

² Nach der Zählung von R. ROHR in: ^o111, 111. Es versteht sich, daß mögliche Korrekturen der Gattungszuweisung diese Feststellungen nur unerheblich modifizieren können.

³ Ed. A. MARIGO, Firenze, ²1948, 184.

Charakter der Systemdominanten dieser den Anspruch maximaler Kunstfertigkeit auferlegen mußte. Fragen wir nach den ältesten Zeugnissen für diese Einschätzung, die sich zwangsläufig an den frühesten Belegen für die Gattungsbezeichnung *canço* orientieren, so stoßen wir auf einen jüngeren Vertreter der zweiten – Bernart Marti – und auf einen älteren Vertreter der dritten Trobadorgeneration – Peire d’Alvernehe. Wenn BERNART MARTI in seinem Sirventes *D’entier vers far eu no pes* ♪ c 63 in den Streit um den *vers entiers* und den *vers fragz* eingreift⁴, Peire d’Alvernehes anmaßender Behauptung, vor ihm sei noch kein *vers entiers* gedichtet worden, scharf entgegentritt, Peires *vers* als *vers de truandia* verunglimpft und zur Begründung hinzufügt:

Que chanso ni sirventes
Ni sribot ni arlotes
Non es, mas quan lichairia. (vv. 22–24)

so geht man kaum fehl, wenn man in der Reihenfolge der hier genannten Gattungen auch eine Rangfolge erblickt, wie verwerflich sie alle im Kontext von Bernarts Lied auch erscheinen mögen⁵.

Die Taufe der sich aus den ungeschiedenen Varianten des *vers* herauslösenden Gattung muß demnach in die Jahre vor 1170 fallen, und lange schon, bevor der Name sich durchsetzt, muß ihr Anspruch auf die führende Position in dem sich in diesen Jahren vollziehenden Prozeß der Gattungsdifferenzierung und Systembildung spürbar gewesen sein. Wenn CERCAMON ♪ a 112 von seinem Lied *Assatz es* sagt:

Plas es lo vers, vauc l’afinan
Ses mot vila, fals, apostitz,
E es totz enaissi bastitz
C’ab motz politz la vau uzan... (vv. 31–34)

dann beschreibt er damit, was die *Leys d’amors* als eine Grundregel der Kanzone angeben: *quar en chanso no deu hom pauzar deguna laia paraula ni degu vilanal mot ni mal pauzat...*⁶. Es ist zuerst die sprachliche Zucht, die der Kanzone ihre besondere Dignität verleiht und ihre spezifische Zuordnung zum höfischen Selbstverständnis begründet, damit erfüllend, was schon WILHELM IX. ♪ a 183 forderte:

Obediensa deu portar
A motas gens qui vol amar,
E coven li que sapcha far
Faigz avinens,
E que-s gart en cort de parlar
Vilanamens. (*Pus vezem*, vv. 31–36)

Gefälliges Handeln, d. h. Soziabilität, und kultivierte Sprache sind Voraussetzungen der höfischen Liebe. Diese drei Momente und ihre Interdependenz werden zu Konsti-

⁴ Hierzu E. KÖHLER, *Scholastische Ästhetik und höfische Dichtung*, in: id. °169, 21 sqq., und U. MÖLK °188, 113 sqq.

⁵ Cf. D. RIEGER °341 b, 138 sqq.

⁶ C. APPEL °105, 198.

tuenten der Kanzone, wie der Verfasser der *Leys d'amors* in seiner *Difinitios de chanso* denn auch richtig sieht: *quar chansos, segon qu'es estat dig, deu tractar d'amors principalmen, o de lauzors, et hom que's red enamoratz, no solamen en sos faytz se deu mostrar cortes, ans o deu far ysshemens en sos digz et en son parlar*⁷. Mit *lauzor* ist die panegyrische Seite des Frauendienstes gemeint, im Gegensatz zur *reprehensio*, die im *vers* möglich, im *Sirventes* Gebot ist⁸.

Die Rolle, welche der Kanzone im funktionalen Gattungssystem zugewiesen wird, und ihr spezifischer „Sitz“ im höfischen Leben werden durch die angeführten Zeugnisse bereits deutlich sichtbar. Den restriktiven gattungsdeterminierenden Komponenten der *canço* – *amor*, *lauzor*⁹, *parlar cortesamen* – entspricht zwangsläufig eine ästhetisch-formale, fixiert in der Regel, daß keine Kanzone in Melodie und Strophenform einer anderen gleich sein durfte. *E dona li so noveyl co pus bell poras* – so lehrt die *Doctrina de compondre dictats*¹⁰ und formuliert damit nur, was von Anfang an für die Kanzone galt und *conditio sine qua non* ihres Ranges wie des Ranges ihrer Dichter war. Bereits PEIRE D'ALVERNHE 7 a 323 bezieht in *Chantarai pus vey* die Ankündigung eines *neuen* Lieds sowie dessen Qualität ausdrücklich auf seine Ungleichheit in bezug auf die Lieder anderer Dichter. Er nennt diese letzteren *chansos*; der Vergleich erfolgt zu Recht, denn Peires Lied *ist* eine Kanzone, auch wenn sie nur indirekt als solche bezeichnet wird. Die offenbar als fruchtbarer Zwang empfundene Aufgabe, ein Lied zu dichten

qu'autruy chantar non ressembles,
qu'anc chans no fo valens ni bos
que ressembles autruy chansos.

(vv. 5–7)

zielt ab auf eine Differenzqualität, von der wir noch in Erfahrung bringen müssen, worauf sie sich bezieht.

Der bemerkenswerte Umstand, daß Peire in *Chantarai pus vey* die Natureinleitung, die hier mit Bernart de Ventadorns berühmtem Lerchenlied korrespondiert, in die zweite Strophe verbannt (an der Reihenfolge ist nicht zu zweifeln), gibt der ersten Strophe, aus der wir zitierten, besonderes Gewicht. Er verweist auf den Anpassungsdruck, unter dem die Dichter der zweiten und vor allem der dritten Trobadorgeneration stehen, der die rapide Entfaltung eines differenzierten funktionalen Gattungssystems, die Konfrontation der beiden „Schulen“ und die Auseinandersetzung um den dunklen Stil bewirkt. Unsere obige Betrachtung der beiden letzteren Phänomene hat zu dem Ergebnis geführt, daß die ihnen innewohnenden Konflikte ihren Ausgleich und ihre Lösung auf zwei Ebenen erfahren: auf der Ebene des komplexen Gattungs-

⁷ APPEL, l. c.

⁸ Cf. die *difinitios de vers*, l. c., 197, und die *difinitios de sirventes*, l. c., 198 (*E deu tractar de reprehensio, o de maldig general, per castiar los fols e los malvatx...*).

⁹ Cf. die *Doctrina de compondre dictats*: *E primerament deus saber que canço deu parlar d'amor plazenment, e potz metre en ton parlar eximpli d'altra rayso, e ses mal dir e ses lauzor de re sino d'amor* (Ed. J. J. MARSHALL, *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, Oxford, 1972, 95).

¹⁰ Ed. MARSHALL, 95.

systems mit der in ihm beschlossenen Aufgabenteilung und auf der Ebene der Transposition von gesellschaftlicher Erfahrung in ästhetische Erfahrung. Beide Erscheinungen bedingen sich gegenseitig. Wenn die Kanzone sich durchsetzt als *chanso leu*, so erbt sie doch von *trobar clus* und *prim (ric)* den hochgespannten künstlerischen Anspruch. Die Exklusivität der Liebesthematik, die sie vom alten *vers* unterscheidet, auch wo dieser bereits ihre formale Struktur aufwies, enthebt sie aller unmittelbaren sozialen, moralischen oder politischen Auseinandersetzung, die ihr nunmehr von anderen Gattungen abgenommen wird. Es wäre jedoch falsch, die Sonderstellung der Kanzone lediglich als ein von der sozioökonomischen Realität ausgespartes und unbeeinflusstes Reservat zu verstehen. Diese Sonderstellung hat vielmehr zur Voraussetzung, daß die *chanso* die Widersprüche jener Realität interiorisiert, daß sie Umwelt in Inwelt verwandelt.

Es fehlte nicht an Dichtern, die sich gegen den Kompromiß sträubten, auf moral-kritischer und/oder auch ästhetischer Ebene. Wir haben davon gesprochen. Die Inthronisierung der Kanzone als der kompromißuellen, weil alle Widersprüche vermittelnden Form *par excellence* und als der Dominanten des generischen Systems war indessen unausweichlich. Sie erfolgte in der dritten Trobadorgeneration (ca. 1160–1180), unwiderstehlich zumal in der Ausschließlichkeit des Sängers von Schloß Ventadorn.

„Vers la fin du XII^e siècle“ – so schrieb A. Jeanroy – „le mot ‘chanson’ [prit] une acception très précise: il désigne alors une pièce lyrique, accompagnée d’une mélodie composée pour elle et dont tous les couplets, au nombre de cinq ou six, sont de structure identique. Mais cette structure est infiniment variée, et il semble que cette variété soit la loi essentielle du genre: à la poursuivre, bien des poètes dépensent tout ce qu’ils pouvaient avoir d’originalité et ne semblent pas se douter qu’ils pourraient en faire un meilleur emploi“¹¹. Haben die Dichter wirklich nichts gehaut, und hätten sie ihre Originalität wirklich – im Sinne Jeanroys – auch anders als in der unendlichen – formalen – Variation des Immergleichen manifestieren können? Es gibt zu denken, wenn bereits im ersten Viertel des 13. Jhs., vielleicht schon zu dessen Beginn, der Trobador GUI D’USSEL ↗ a 194 eine Kanzone mit der folgenden Strophe einleitet:

Ben feira chanzos plus soven,
 Mas enoja-m tot jorn a dire
 Q’eu plang per amor e sospire,
 Qar o sabon tuit dir comunalmen;
 Per q’eu volgra motz nous ab son plazen,
 Mas re no trob q’altra vez dit no sia.
 De cal guisa-us pregarai doncs, amia?
 Aqo meteis dirai d’autre semblan,
 Q’aisi farai senblar novel mon chan.

(vv. 1-9)

Wie ernst ist diese Resignation angesichts des „déjà dit“ zu nehmen? Ist es wirklich Unvermögen, fehlgeleitete Originalität, bejahte Schein-Originalität – *faire senblar novel* –, dasselbe immer wieder zu sagen in anderer Form? „Eandem rem dicere, sed

¹¹ o166, II, 69.

commutate“ – gemäß der Empfehlung der mittellateinischen *Artes poeticae*¹², rhetorische Technik als Selbstzweck, allenfalls als persuasive Strategie des dichtenden Liebhabers, als beklagenswertes poetisches Defizit oder aber als spezifische Qualität dieser Dichtung? – Fragen, die sich die Forschung heute in aller Heftigkeit stellen muß, für welche sie indessen besser gerüstet ist als zuvor.

2. Die Personen

In der Kanzone, dem „grand chant courtois“ (Dragonetti, Zumthor), ist es immer ein Ich, das spricht. Genauer besehen, sind es *zwei* Ichs, deren Identität behauptet wird: der Dichter und der Liebende oder auch: das empirische Ich und das poetische Ich¹³. – Das Ich ist ein individuelles und ein kollektives zugleich, eben deshalb ist mit der Adressatin, der *domna*, zugleich das Publikum gemeint, wird das Lied, das eine persönliche Liebe besingt, zu einem öffentlichen Ereignis – „le *je-amant* est aussi un *je-poète* et un *je-récitant*: c'est-à-dire que l'effusion lyrique est par là-même une confession devant un public de cour qui *socialise* et *relativise* la singularité du message“¹⁴. „Auch schon in mittelalterlicher Poesie [...] hat das lyrische Subjekt [...] an der grammatischen Ambivalenz des Pronomens *Ich* teilgenommen, zugleich universale und singulare Referenz zu sein“¹⁵. Im „grand chant courtois“ ist das lyrische Ich „l'axe référentiel du discours“¹⁶. Ist es notwendig, diese gewiß zutreffende Bestimmung soweit zu verengen, daß dem lyrischen Ich der Kanzone nur noch eine „grammatische Existenz“ zugebilligt wird¹⁷? Die ärgerliche Frage nach der „Aufrichtigkeit“ der Minnedichter hätte sich damit freilich radikal erledigt, erwiese sich endgültig als ein „falsches Problem“¹⁸, doch nur, wie uns scheint, wenn man die Frage weiterhin in den Blickwinkel eines romantischen Poesieverständnisses rückt. Die „Rolle“, welche der Dichter übernimmt, indem er sich zugleich als einen Liebenden vorstellt, hört auf, inauthentisch zu sein, wenn man versteht, daß er für eine soziale Gruppe spricht und daß er seine „Rolle“ nicht nur als Darsteller einer Kommunikationsgemeinschaft, die schon existiert, begreift, sondern als vermittelnden Bildner einer der Realität unablässig abzurückenden Idealität dieser Gemeinschaft¹⁹. „Ces poètes qui chantent [...] non

¹² Cf. E. FARAL °149, 63 sqq.

¹³ Cf. L. SPITZER, Notes on the Poetic and the Empirical 'I' in Medieval Authors, in: L. S., Romanische Literaturstudien, 1936–1956, Tübingen, 1959, 100–112; cf. zu dieser Unterscheidung auch M. S. REGAN, *Amador and chantador*: The Lover and the Poet in the *cansos* of Bernart de Ventadorn, *PQ* 53 (1974) 1–28.

¹⁴ P. BEC °117 a, 17, mit Verweis auf P. IMBS, De la 'fin'amor', *CCM* 12 (1969) 277.

¹⁵ H. R. JAUSS, Ästhetische Erfahrung als Zugang zu mittelalterlicher Literatur. Zur Aktualität der *Questions de littérature* von Robert Guiette, *GRMNF* 25 (1975) 392, auch in: id., *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, München, 1977, 418.

¹⁶ P. ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme*, Paris, 1975, 181.

¹⁷ ZUMTHOR, l. c., 171: „... un *je* qui, tout en fixant le plan et les modalités du discours, n'a d'autre existence que grammaticale“.

¹⁸ Cf. J.-CH. PAYEN, *CCM* 12 (1969) 249.

¹⁹ Wir verwenden den Terminus „Kommunikationsgemeinschaft“ (bzw. „Verständigungsgemeinschaft“ als „Ergebnis von kollektiven Sozialisationsprozessen“) im Sinne von G.

l'amour qu'ils vivent 'dans les faits' ou qu'ils ont vécu, mais l'amour idéal qu'ils pourraient vivre selon les suggestions de la convention courtoise [...] sans nous faire la moindre confiance sur ce qui s'est passé, ils nous font l'aveu le plus profond sur la vie et sur eux-mêmes²⁰. Das, was alle fühlen, fühlen wollen – oder fühlen sollen –, wird mittels der fiktiven Identität von Dichter und Liebendem als persönliches Erlebnis und lebendige Erfahrung dargestellt.

Die Wertbegriffe der *fin'amor* erscheinen in der Perspektive eines Ich, dessen Erlebnisse und Gefühle durch die subjektive Aussage den Charakter der Authentizität erhalten, während sie gleichzeitig eben diese Erlebnisse und Gefühle in verbindliche Vorschriften für das Liebesverhalten und für gesellschaftliche Verkehrsformen umprägen. Daher der vielbeklagte, „monotone“, normative Kodex der Verhaltensweisen des höfischen Liebhabers, den ein Alfred Jeanroy gewissenhaft, aber mit sichtlichem Widerwillen, verzeichnet²¹. Die prätendierte Identität subjektiver Liebeserfahrungen hat zur Folge, daß die Struktur der Kanzone eine essentiell monologische ist, die keinen narrativen Diskurs zuläßt, sondern einen Zustand beschreibt. „Die Zeitstruktur der Kanzone ist diejenige des lyrischen Augenblicks, in dem sich ein Zustand verdichtet, der Zustand stets unerfüllter Liebe, welcher Vergangenheit und Zukunft nur aus der Sicht der Gegenwart kennt. Das Tempus der Kanzone ist das Präsens“²². Das empirische Ich tritt zurück zugunsten des allezeit und daher im präsentischen Dauerzustand liebenden fiktiven Ich, in dessen permanenter seelischer Befindlichkeit die Empfindungen aller Einzel-Ichs zusammenfließen und sich in jene Erlebnismuster umsetzen, welche die Eigenart der „psychologie amoureuse“ ausmachen, den thematischen und motivischen Bestand der Kanzone bestimmen und die Kombinatorik ihrer Elemente regulieren.

Die Erfahrungen, die in das „paradoxe amoureux“ der *fin'amor* eingegangen sind, enthalten stets erneuerte Hoffnung nicht minder als omnipräsente Enttäuschung. Indessen scheint letztere für das Bewußtsein des lyrischen Ichs wichtiger, das sich abmüht, den auferlegten Verzicht in einen bejahten umzumünzen und noch im Zustand des *amar desamatz* die Aussicht auf *joi* offenzuhalten, ja sie darin schon zu empfinden – Glück in stets frustrierter und doch obstinater Erwartung des Glücks.

KAISER, Textauslegung und gesellschaftliche Selbstdeutung. Aspekte einer sozialgeschichtlichen Interpretation von Hartmanns Artusepen, Frankfurt a. M., 1973, 18 sq.

²⁰ R. GUIETTE, D'une poésie formelle en France au moyen âge, *RSH*, avril-juin 1949, 61-68, wieder abgedruckt in: id., *Questions de littérature*, Gand, 1960 (*Romanica Gandensia* VIII), 9 sqq.; wir zitieren nach dem Neudruck, dort p. 14.

²¹ °166, II, 103 sqq.

²² E. KÖHLER °324, 32. Cf. J.-CH. PAYEN, L'espace et le temps de la chanson courtoise occitane, *AIEO*, 4^e sér., t. II, n° 5 (1970) 145. Von einem „éternel présent sans distance“, einem *ego-nunc-hic* spricht P. ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme*, Paris, 1975, 171; cf. auch E. M. GHIL, "Here" and "Now" in the Old Provençal *canzo*, *RPh* 35 (1981) 203-212, und id., *The „canzo“: Structural Study of a Poetic Genre*, Diss. Columbia University, 1978. – Mit dieser Feststellung verträgt sich durchaus eine Dialogisierung des monologischen Diskurses der Kanzone. Da die monologische Struktur eine überaus spannungsgeladene, virtuell dramatische ist, kann sie auch die Gestalt eines fiktiven Dialogs, zuerst wohl – jedenfalls besonders ausgeprägt – bei PEIRE ROGIER *ŕ* a 356, annehmen.

Niemand wird ernstlich leugnen wollen, daß dem lyrischen Ich der trobadoresken Dichtung ein masochistischer Grundzug eignet, nicht frei von Narzißmus. Die Forschung wird auf die Dauer nicht umhin können, auch die Sonde der Psychoanalyse anzulegen, dabei aber nicht individual-, sondern sozialpsychologisch verfahren müssen. Geht man von unserer These aus, daß die Trägerschicht der Trobadorichtung das niedere Rittertum ist, „Joven“, sozialpsychologisch gesehen eine Gruppe von „marginal men“²³, dann zeigt sich sogleich, daß der Sozialisationsprozeß sich kompliziert, weil er eine qualitativ andere Bezugsgruppe hat als diejenige, von der er herkommt. Damit verschärfen und modifizieren sich die basalen Konflikte. Die ödipale Struktur des Unbewußten wird unter dem Anpassungsdruck der sozialen Konstellation auf das Verhältnis zur *domna* projiziert und sogleich internalisiert. In der Verlagerung auf das gesellschaftliche Kraftfeld höfischer Feudalität wird der Haß auf den Vater, ersetzt durch den Feudalherrn, verdrängt – die „Tötung“ des Vaters findet in Gestalt der Polemik gegen die *rics malvatz* – in der Kanzone übertragen auf die *lauzen-giers* – und ihres Ausschlusses aus dem Kreis der wahren Liebenden statt, wodurch ihnen auch der Besitz der Mutter bestritten wird, und die *domna* tritt an die Stelle der begehrten Mutter²⁴. Noch weniger als diese kann die *domna* eine gewährende, wunscherfüllende sein, hat sie doch auch die gefürchtete Autorität der verdrängten väterlichen Instanz übernehmen müssen. Die *bona domna* ist daher oft genug und auch gleichzeitig eine *mala domna*, ihre grausame, ja sadistische Seite, welcher der Masochismus des „amant martyre“ entspricht, bewahrt die gefürchtete, Triebbefriedigung versagende Autorität des Vaters (Feudalherrn) in der Verweigerung von *merce*, einer „Gnade“, deren Gratuität die Vorstellung des verdienten Lohns semantisch noch nicht vertilgt hat.

Wenn diese sozialgeschichtlich eingebundene psychoanalytische Hypothese sich als zutreffend erwiese, dann wäre auch die Lösung eines vieldiskutierten Rätsels nähergerückt. Die „Herrin“, begehrte Mutter und gefürchtete Vaterinstanz zugleich, ist für den Trobador – einmalig in der abendländischen Literatur – nicht nur die *domna*, sondern auch: *midons* (<*meus dominus*), männliches Appellativum, das, darin von *domna* verschieden, keine qualitative Differenzierung durch Adjektive zuläßt. Übergeordnete Bedingung bleibt, auch wenn die Maskulinisierung der Herrin durch die arabische Liebesdichtung angeregt sein sollte, die vasallitische Struktur der Feudalgesellschaft: „lo cierto es que desde los trovadores clásicos *midons* tiene un valor exclusivamente feudal (y por tanto europeo) al ser opuesto a *om*“²⁵. Wenn es einen semantischen

²³ E. KÖHLER, Sens et fonction du terme „jeunesse“ dans la poésie des troubadours, in: *Mél. offerts à R. Crozet*, Poitiers, 1966, 569–583.

²⁴ In dieser Perspektive käme auch der These von I. FEUERLICHT eine neue Bedeutung zu, derzufolge der „in seiner Unmännlichkeit unerklärliche Frauendienst“ nichts anderes ist als „die innere Fortführung des Pagendienstes“, der schwärmerische, idealistische Zug der Kanzone ein „weiter erlebter Rest der Pubertätszeit“ (Vom Ursprung der Minne, AR 23 [1939] 140 sqq., auch in R. BAEHR °111, dort p. 271); cf. auch die Studie von M. W. ASKEW, *Courtly Love: Neurosis as Institution*, *Psychoanalytical Review* 52 (1965) 19–29.

²⁵ M. DE RIQUER °202, I, 84. Zu *midons* ferner W. M. HACKETT, *Le problème de midons*, *Mél. de philologie romane dédiés à la mémoire de J. Boutière*, Liège, 1971, I, 285–294, und zuletzt G. M. CROPP °142 a, 29 sqq.

Unterschied zwischen *midons* und *ma domna* gibt, dann den, daß erstere Form mehr Distanz, mehr Autorität, mehr Unerbittlichkeit beinhaltet als letztere²⁶. Gewiß ist die negative, frustrierende Seite der Minneherrin in der „reinen“ Kanzone eher latent wirksam in der stets unerlösten Spannung von Begehren und Erfüllung, sie tritt aber offen zu Tage im Typus der *mala domna*, den die Untergattungen der Kanzone, insbesondere Abschiedslied (*comjat*) und *chanson de change* thematisieren²⁷.

Solche generische Funktionsaufteilung reserviert für die Dominante des Subsystems Kanzone die uneingeschränkte *lawzor* der *domna*. Beglückend noch im Verweigern, bildend und veredelnd durch den von ihr ausgehenden Zwang, ihrer würdig zu werden, unerreichbar und immer begehrenswert, Frau des Feudalherrn und doch Verbündete von Joven und den Dichtern, denen sie ihre Verehrung und ihren Ruhm zu danken hat, oft apostrophiert, kaum je selbst erscheinend, stets in einer stereotypen Weise geschildert, die keine bestimmte Individualität erkennen läßt, weil sie immer die Schönste, Edelste und Höfischste ist, letztlich, weil sie die Geliebte, Herrin und Ziel *aller* ist – so stellt sich die *domna* dar²⁸.

Wenn sie als Gegenstand der Liebe benannt wird, dann mit einem Senhal. Das Wort begegnet erst in den *Leys d'amors*, in einem Kontext, der zu einer Erklärung der Sache – einer weiteren Crux der Provenzalistik – nicht viel beiträgt²⁹. Die übliche Auffassung, das Senhal sei „Versteckname“, Folge des Gebots der Diskretion in der Liebe, des *celar*, ist gewiß nicht falsch. Ihre Gültigkeit wird indessen eingeschränkt nicht nur durch den Umstand, daß die Trobadors mit Senhals nicht selten auch Gönner, aber auch Dichterkollegen, sogar Joglars bedacht haben³⁰, sondern auch dadurch, daß der Lobpreis der *domna* sich schwerlich immer nur auf eine reine Abstraktion beziehen konnte, auch wenn sich mehrere Fälle nachweisen lassen dürften, bei denen, wie bei Guiraut Riquiers *Bel Deport*, das Senhal eine „fiktive Geliebte“ bezeichnet, die, „um als Ziel einer erlebten Liebe gelten zu können, als wirklich lebende Dame beschrieben wird“³¹. Absolutes Geheimhalten der Adressatin hätte nichts zu deren Ruhm beigetragen. Vielleicht hat es dort statt, wo der Liedinhalt kompromittierend gewesen wäre,

²⁶ Cf. G. M. CROPP °142 a, 36 sq.

²⁷ Cf. das Kapitel „Die Ausbildung eines negativen Frauentypus in Untergattungen der Kanzone“ bei CH. LEUBE-FEY °177, 74 sqq., vid. infra (Kap. „Das Abschiedslied“).

²⁸ Cf. CH. LEUBE-FEY °177. Daß die *domna* generell verheiratet und von höherem Rang ist, wird bestritten von W. D. PADEN Jr., *The Troubadour's Lady: Her Marital Status and Social Rank*, *SPb* 72 (1975) 28–50. Cf. u. a. auch A. PRESS, *The Adulterous Nature of the „fin'amors“: A Re-examination of the Theory*, *Forum for Modern Language Studies* 6 (1970) 327–341.

²⁹ Die Rede ist von den Tornadas: *quar la una tornada pot pauzar et aplicar a so senhal, lo qual senhal cascus deu elegir per si, ses far tort ad autre, so es que no uvelha en sos dictatz metre et apropiari aquel senhal que saubra que us autres fa* (C. APPEL °105, 197). – Zum Senhal cf. A. JEANROY °166, I, 317 sqq.; F. M. CHAMBERS, *Proper names in the lyrics of the troubadours*, Chapel Hill, 1971; M. DE RIQUER °202, I, 95 sq.; D. RIEGER °341 b, 246 sqq.

³⁰ Cf. M. DELBOUILLE, *Les „senhals“ littéraires désignant Raimbaut d'Orange et la chronologie de ces témoignages*, *CN* 17 (1957) 49–73; A. RONCAGLIA, *Carestia*, *CN* 18 (1958) 121–137.

³¹ U. MÖLK, *Belh Deport. Über das Ende der provenzalischen Minnedichtung*, *ZRPb* 78 (1962) 360.

doch schwer ist für uns auszumachen, wo die Grenze verlief. Wenn es im Einzelfall nicht leicht oder gar unmöglich ist, ein Senhal zu identifizieren – auch Vidas und Razos ist zu mißtrauen –, so erlaubt seine mehrfache Verwendung durch einen Trobador doch zuweilen, seine Lieder nach Zyklen zu ordnen (z. B. die *Aziman*-, *Conort*- und die *Bel Vezzer*-Lieder BERNARTS VON VENTADORN \nearrow a 70). Die Verwendung des gleichen Senhals durch verschiedene Dichter bedeutet nicht notwendig, daß die gleiche Person gemeint ist. Ungeklärt bzw. kaum erörtert ist die Frage, wie weit das Senhal überhaupt an die eine, erste Adressatin gebunden blieb und nicht vielmehr – bei „Aufführungen“ an anderen Höfen – übertragbar war. Einmalig, aber aufschlußreich, ist der Fall des Senhals *Bel Sirventes* bei DAUDE DE PRADAS \nearrow a 124³². Das Senhal ist, wenn wir uns nicht sehr täuschen, ein hervorragendes Indiz für den Primat der Konnotation im Stilwillen der Trobadors.

Man wird beim Senhal, soweit es mit dem Gebot des *celar* verknüpft ist, den Zusammenhang mit den Treueverpflichtungen beachten müssen, die Gegenstand des Vasallitätsvertrags sind, unter ihnen, gemäß dem berühmten Brief des Fulbert von Chartres an Wilhelm V. von Aquitanien: *Tutum, ne sit ei in damnum de secreto suo*³³. In der Projektion des vasallitischen Verhältnisses auf die Liebe geraten *celar* und *lauzar* freilich zum Dilemma, das einen Teil des „paradoxe amoureux“ ausmacht. Aber die „ständige Bereitschaft zum feinfühligem Aufeinanderabstimmen von Schweigen und Reden, die richtige Einsicht in das jeweilige Erfordernis des einen oder des anderen, bestimmt den Wert des Liebhabers und wird zum Ausweis des vollendeten höfischen Menschen“³⁴. Die Liebeslehre, welche diese Dichtung propagiert, wird möglich nur, weil sie zugleich Lebenslehre ist, weil sie in den Prozeß der Liebe einen Prozeß der Bildung einschließt, den nur die potentielle Überwindung der Distanz zwischen Liebendem und Geliebter gewährleistet. Die Paradoxie, daß der Dichter sich und seinesgleichen für Aufnahme und Verbleib im höfischen Dienst (*retener*) durch die Verherrlichung eines Liebesideals des „Ehebruchs“ empfehlen kann, ist möglich nur unter der Voraussetzung, daß diese Dichtung Erfüllung nur als fernes Ziel, nicht aber als Erreichtes, oder allenfalls als Versprochenes preist. Das Ziel aber, das erotische wie das soziale, beide unverzichtbar, ist umstellt von Hindernissen.

Hoher Rang, Stolz und daraus folgende Unzugänglichkeit der *domna* sind nicht die einzigen Barrieren, auf welche der Liebende stößt. Daß die Herrin unerreichbar bleibt, ist nicht zuletzt die Schuld der *lauzengiers*, der schlimmsten Feinde des *fin amador*, der unablässig angeklagten und verfluchten Neider, Aufpasser, Spione, Schmeichler, falschen Freunde, Betrüger und Verleumder, die sich ins Vertrauen der Herrin einschleichen und deren List nur mit Gegenlist bekämpft werden kann³⁵. Ihre Stellung

³² Cf. D. RIEGER ^o341 b, 246 sqq.

³³ Zit. nach F. L. GANSHOF, Was ist das Lehenswesen, Darmstadt, 1961, 86. Cf. LEUBE-FEY ^o177, 140.

³⁴ E. KÖHLER ^o169, 95.

³⁵ Über den *lauzengier* zuletzt G. M. CROPP ^o142 a, 237 sqq. und M. COCCO, „Lauzengier“. *Semantica e storia di un termine basilare nella lirica dei trovatori*, Cagliari, 1980 (Università degli Studi di Cagliari. Annali della Facoltà di Magistero); zum *losengier* der Trouvère-Dichtung cf. R. DRAGONETTI ^o148, 272 sqq., und E. BAUMGARTNER, Trouvères et „losengiers“, *CCM* 25 (1982) 171–178.

scheint unangreifbar zu sein. Woher kommt ihnen ihr Einfluß, ihre Macht? Will man die Funktion der *lauzengiers* innerhalb der Personentrias der Kanzone verstehen, dann ist es unerläßlich herauszufinden, wer konkret hinter den vielgeschmähten Widersachern der *fin'amor* steckt.

Stets bleibt der *lauzengier* anonym, immer erscheint er als Typus, es gibt ihn nur in der Mehrzahl. A. Jeanroys bündige Definition: „le losengier est tout bonnement un rival“³⁶ bedarf der Ergänzung und der soziologischen Konkretisierung. In der höfischen Liebe ist ein jeder des anderen Rivale um die Gunst der Herrin des Hofes³⁷. Eben deshalb, und nicht nur, weil ohnehin alle wußten, worum es ging, haben die Dichter sich gescheut, sich über die Identität der *lauzengiers* zu äußern. Lediglich RAIMON DE MIRAVAL *♯* a 406 wird einmal deutlicher, wenn er bekennt, daß er selber zuweilen die Rolle des *lauzengier* übernehme:

Qu'ieu sui maintas vetz lausengiers,
 Quar a dona ni a senhor
 Non deu cossentir dezonor
 Neguns sos fizels cosselliers³⁸.

Die Begründung ist aufschlußreich, beruft sie sich doch auf die Vasallenpflicht des *consilium* und der Verteidigung der Ehre nicht nur der *domna*, sondern auch des *senhor*. PONS DE LA GUARDIA *♯* a 377 nimmt den Umstand, daß einer seiner Rivalen zum *lauzengier* geworden ist, um ihm zu schaden, zum Anlaß zu versichern, daß er diesem Beispiel niemals folgen werde³⁹. Letzte Zweifel daran, daß die *lauzengiers* in derselben sozialen Gruppe wie der Liebende oder doch nicht fern von ihr zu suchen sind, beseitigt eine Strophe des Trouvère Gace Brulé, in welcher die *compaignon* des Dichters als die schlimmsten Feinde von dessen Liebe benannt werden⁴⁰.

³⁶ °166, II, 113.

³⁷ E. KÖHLER °170, 33 sq.

³⁸ P.-C. 406, 24. Zit. nach der Ed. L. T. TOPSFIELD, *Les poésies de R. de M.*, Paris, 1971, 212, aber mit Ersetzung der durch den Mss.-Befund nicht gerechtfertigten *parliers* durch *lauzengiers*. Cf. auch D. RIEGER °341 b, 42, n. 116.

³⁹ Lauzengiers m'aun fait maint esglai,
 mas un sai, don plus m'en sove,
 qui per mè lauzensers se fai,
 [...]
 Ja negus no s'en gart de me
 – neus sel' a qui ieu pens e vueill –
 qu'ieu fas' aital descausimen
 que ja-m torn lauzenser un jorn.

(Ed. I. FRANK, II, vv. 43–45, 50–53)

⁴⁰ Por moi lo di, qui sui en tel balance
 Por la bele qui trop bel se maintient;
 Mi compaignon, ou j'avoie fiance,
 Mi ont grevé, ne sai dont ce lor vient.
 Mult me mervoil de coi lor resovient,
 N'en i at nul qui sor moi n'ait envie;
 Al moins font il pechié et vilonie,

Que senz raison
 Vont querant tel mesprison
 Par koi je perde m'amie.

(*Desconfortez, plains d'ire et de pesance*,
 Str. VI, Ed. H. P. DYGGVE, 321)

Die Grenze zwischen dem *fin amador* und dem *lauzengier* ist fließender, als die Stilisierung des letzteren zum verächtlichen Feind der Liebe erkennen läßt. Was den *lauzengier* so gefährlich und so einflußreich macht, ist offensichtlich seine permanente höfische Präsenz, die dem Liebenden verwehrte Nähe zur Dame, die seine Einflüsterungen, seine Intrigen ermöglicht. Er ist, so ist zu folgern, der arrivierte Rivale, arriviert nicht in der Liebe, sondern im Streben nach sozialem Aufstieg und ökonomischer Sicherung, ist Inhaber eines Amtes, einer Stellung, der über seinen Besitzstand eifersüchtig wacht und gegen Nachdrängende verteidigt. Aus der Gruppe dieser letzteren, Joven, die, wie wir wissen, ihrer Herkunft nach keineswegs homogen ist (*soudadiers, paubres chevaliers, joglars, trobadors*) ist er wohl meistens selbst hervorgegangen. Mit dieser Sicht der Dinge verträge sich durchaus, nimmt man sie nicht ausschließlich, die These D. Riegers, der in den *lauzengiers* Ministerialen vermutet⁴¹. Unter denjenigen, die ihre Funktionen am Hof ausübten, mochte sich früh eine Haltung herausbilden, die dem nahekommt, was später als Gesinnung des Höflings in der Tradition der Hofkritik unzählige Male gebrandmarkt wird. Wir zögern nicht, die *cortes ufaniers* eines Raimbaut d'Aurenga als Feinde des *fin amador* auf die *lauzengiers* dieser Art zu beziehen, und es ist kein Zufall, wenn Raimon de Miraval, den wir in diesem Zusammenhang bereits zitierten, auf seine Rolle als *castiador*, auf das Aussprechen der *vertat vilana*, verzichtet zugunsten der *cortez' ufana*, der „(schönen) höfischen Lüge“⁴². Der *paubre chevalier* Raimon geriet, als er *seingner* des Grafen von Toulouse *e de son alberc* wurde, dann auch *seingner del rei Peire d'Arragon* (Vida), selbst in die Position des *lauzengier*⁴³.

Das Zeugnis Raimon de Miravals ist für uns kostbar, ist es doch ein wichtiges Indiz für die Annahme, daß sich aus den Fraktionen von Joven die Gruppe der Arrivierten herausbildet, die ihren neuen Status absichern in der Affirmation der Bedingungen, die ihn erst ermöglichen, d. h. der Interessen der Herren, der *rics malvatz*. Der provenzalischen Dichtung ist die Polemik gegen die Bevorzugung von „vilains“ in fürstlichen Diensten fremd, was dafür spricht, daß Joven die Ambitionen dieser Gruppe mit einschließt und sie nicht, oder noch nicht, als existentielle Bedrohung empfindet⁴⁴. Niemals wird der *lauzengier* sozial definiert, stets nur funktional. Bereits in der zweiten Trobadorgeneration tritt er die Nachfolge des *gardador* an, der die ihm vom Herrn eingeräumte Machtbefugnis gegen den Liebhaber ausspielt und für seine eigenen, auch erotischen Interessen mißbraucht (vgl. Wilhelm IX. und Marcabru)⁴⁵. Es scheint, daß

⁴¹ Cf. RIEGER °341 b, 40 sqq.

⁴² Cf. L. T. TOPSFIELD, „Cortez' ufana“ chez Raimon de Miraval, in: Actes et Mémoires du III^e Congrès Intern. de Langue et Littérature d'Oc (Bordeaux, 3–8 sept. 1961), Bordeaux, 1965, II, 102–110.

⁴³ Cf. D. RIEGER, l. c., 42 sq.

⁴⁴ *Vilan* meint in der okzitanischen Dichtung kaum je den Bürger, sondern den Bauern, vor allem aber den Mangel an höfischen Qualitäten. *Vilania* ist daher von Anfang an nicht Gegensatz zum Adel, sondern Gegensatz zu *cortesia*, cf. E. KÖHLER °169, 125, und G. M. CROPP °142 a, 98 sq. und 438 sqq.

⁴⁵ Zur Figur des *gardador* cf. H. KOLB °171, 367 sqq.; CROPP, l. c., 250 sqq.; D. RIEGER, Der *gardador* zwischen Roß und Zelter. Überlegungen zum 2. *Companho*-Lied Wilhelms IX. von Aquitanien, *ZRP*h 94 (1978) 27–41, vertritt die Auffassung, daß die *gardadors* „nicht

die Rolle der wohl vom Herrn zum Bewacher von Burg und besonders Ehefrau eingesetzten *gardadors* als der erklärten Feinde des Liebhabers in derjenigen der *lauzengiers* aufgeht⁴⁶, mit dem Unterschied freilich, daß den letzteren nie, wie den ersteren, direkt unterstellt wird, sie maßten sich die Rechte des Ehemanns an. Dieser letztere, wenn er überhaupt genannt wird, ist immer der *gilos*, seine Eifersucht ist lächerlich und verwerflich. Die Trobadors hüten sich, einen Namen zu nennen und die Generalisierung zu weit zu treiben (dies ist den marginalen Subgenera der Alba und der *gelosesca* vorbehalten), was ja heißen würde, den ehelichen Rechtsanspruch schlechthin zu bestreiten, vor allem aber, mit der maßlosen Herausforderung des Herrn die eigenen Chancen und die Möglichkeit höfischen Lebens selbst zu verwirken⁴⁷. Freilich werden die Trobadors gerade dort, wo diese Gefahr droht, besonders deutlich. Die Gleichsetzung von *vilania* und *gelosia* trifft den Ehemann mit voller Wucht, umso mehr, als es für die Trobadors – wie für Andreas Capellanus – echte, und d. h. höfische Liebe zwischen Eheleuten nicht geben kann. Als Indiz für den Realitätsgrad des Hindernisses Ehemann kann die dritte (sonst häufig dem *lauzengier*-Motiv vorbehaltene) Strophe einer Kanzone von ALBERTET DE SISTERON / a 16 gelten:

Al sieu marit volgr' ieu un pauc atanher:
 doncx l'anera ieu plus soven vezer,
 e no-m calgra per ver guaire temer
 quan lo gelos vilans ditz malamen:
 „Aquest vassals, que sa ven tan soven,
 ben volria saber que vai queren“;
 e s'ieu agues razon que-n pogues dire,
 plus soven pogr' ab lieys joguar e rire.

(*Mout es greus mals*, vv. 17–24)

Das Syntagma *gelos vilans* evoziert auf der paradigmatischen Ebene den ganzen gegenbildlichen Komplex des Wertsystems der *cortezia* und der *fin'amor*, ohne welche jene nicht sein kann.

Hofklerus, sondern [...] ihren Dienst ausübende *servientes* aus dem nichtklerikalen Bereich, Diener, die quasi in einer Verwalterfunktion stehen, Verwalter eines ihnen anvertrauten Guts sind, entsprechend den verschiedenen Kategorien der Hofministerialität, die mit der bildhaften Kritik am *gardador* bei Marcabru, aber auch mit der gleichfalls metaphorischen, d. h. über sich selbst hinausweisenden Kritik am *lauzengier* in der Kanzone der Trobadors anvisiert ist“ (41).

⁴⁶ PEIRE BREMON RICAS NOVAS / a 330 spielt einmal deutlich auf eine Wächterfunktion der *lauzengiers* an:

Ja nuls lauzengiers trafans,
 ni gelos, ni genz trefana,
 ni hom qui ab ditz vilanz
 fai sa lengua trop vilana,
 non tolran qe ieu ancora
 non mir vostra faizon clara
 per lur garda soteirana
 ni per gardars soteirans.

(*Rics pretz fermes e sobeiras*, vv. 41–48)

⁴⁷ Cf. E. KÖHLER, Les troubadours et la jalousie, in: *Mél. de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à J. Frappier*, Paris, 1970, II, 544.

Indessen spielt der Ehemann unter den dritten Personen der Kanzone nur selten eine Rolle. Der Widerstand, der in seiner, des Herrn Person institutionalisiert ist, bleibt unangetastet, ist er doch zugleich derjenige, ohne dessen Konsens höfisches Leben und höfische Dichtung mit allen ihren sozialen und ökonomischen Implikationen nicht möglich wären. Die volle Last wird daher nicht dem Ehemann der *domna* aufgeladen, sondern dem *lauzengier*. Sein *gilos*-Sein ist ernster als dasjenige des Herrn, ist es doch weniger auf Eifersucht in der Liebe als auf soziale Rivalität gegründet: der *lauzengier* ist *enveios* und daher *mal parlier* und *enemic*. Es ist im Systemzwang der Konzeption der *fin'amor* begründet, daß dem *lauzengier*, ebenso wie dem Ehemann, die Fähigkeit zu echter Liebe abgesprochen wird, *weil* er bereits *arriviert* ist. Er hat das Ohr des Herrn und oft genug auch das Ohr der Herrin. Er ist omnipräsent. Er vertritt, indem er seine eigenen Interessen wahrt, jene Interessen von Herr und Herrin, die dem ungestümen Andrang der mittellosen Aufsteiger Schranken setzen. So personifiziert und denunziert der Troubadour den ganzen Widerstand, auf welchen der Liebende stößt, in dem *lauzengier*. Hinter dem nie individualisierten Typus verbirgt sich der intrigenreiche Kampf um den sozialen Aufstieg im engen Lebensraum des Hofes als ein Dauerzustand. Die Bedeutung des *celar*-Motivs hat hier, und nicht erst auf der Ebene der Liebesthematik, ihre Wurzel.

Die reale Bezugsperson des *lauzengier* hat der lyrischen Verwandlung von Umwelt in In-Welt widerstanden, hat sich nicht völlig entkonkretisiert zur unerkennbaren Ursache der Unzugänglichkeit der *domna* und vermag doch dieser zu einer Art von Legitimation ihrer Verweigerung von *merce* zu verhelfen und dem Liebenden die wohlthuende und Hoffnung aufrechterhaltende Vorstellung zu erlauben, daß, wären nicht die *lauzengiers*, er bald vor dem Ziel seiner Wünsche stünde. Die allgegenwärtige Figur des *lauzengier* ist somit in sehr komplexer Weise unabdingbare Voraussetzung für die unerlöste Spannung zwischen Begehren und Erfüllung, die für die Kanzone ebenso konstitutiv ist wie für das Wertsystem der *cortezia*.

Alfred Jeanroy hatte nicht unrecht: die Dame ist ein Typus, der das Bild aller *domnas* zusammenfaßt, der *lauzengier* ist ein Typus und schließlich der Liebende nicht minder, obwohl er „Ich“ sagt, trotz seines Anspruchs auf individuelles Glück oder – genau besehen – *wegen* dieses Anspruchs, den er doch nur behaupten kann, wenn er ihn auch seinesgleichen einräumt. Wir sind indessen weit davon entfernt, aus diesem typisierten, generisch konventionalisierten Personalbestand mit Jeanroy auf eine vollkommene Absenz von Wahrheit und Leben zu schließen⁴⁸. Wenn der Liebende, die *domna* und der *lauzengier* der einen Kanzone sich im wesentlichen genauso verhalten wie der Liebende, die *domna* und der *lauzengier* aller anderen Kanzonen, dann gerade deshalb, weil diese unveränderliche Personaltrias und ihr spannungsreiches Verhältnis exakt die Struktur der höfischen Gesellschaft widerspiegeln, und zwar – das ist entscheidend – in der Perspektive des niederen, armen Ritters bzw. Jovens, personalisiert im Ich des Liebenden. Für das Verständnis der Kanzone ist damit sehr viel, aber noch nicht alles gewonnen.

⁴⁸ Cf. ^o166, II, 113.

3. Stil und Komposition

Erinnert sei an den vielzitierten Satz aus Friedrich Diez' 1826 veröffentlichtem Buch „Die Poesie der Troubadours“: „Man könnte sich diese ganze Litteratur als das Werk eines Dichters denken, nur in verschiedenen Stimmungen hervorgebracht“⁴⁹. Selten ist eine Charakteristik so eng verstanden und daher mißverstanden worden, nämlich als kategorisch negatives Werturteil⁵⁰. Was einem Zeitgenossen der Romantik – der Diez war – zuzubilligen ist, die Abwertung der Kunstpoesie zugunsten der Volks-(Natur-)poesie, wäre bei Zeitgenossen der modernen Lyrik schwerlich zu verstehen ohne Berücksichtigung der ideologischen Funktion nachromantisch-individualistischer Konzeptionen in der spätpositivistischen Phase der bürgerlichen Gesellschaft⁵¹. 1934 zitiert A. Jeanroy den berühmten Satz Diez' und fügt hinzu: „Autant la poésie lyrique des provençaux est variée dans ses formes, autant elle est monotone en son contenu [...] ce sont toujours les mêmes situations, les mêmes sentiments, les mêmes images qui reparaissent devant nos yeux“⁵². Die Chanson, so heißt es dann folgerichtig, „nous laisse rarement percevoir l'écho d'un sentiment sincère“, noch bei den besten Dichtern „le sentiment personnel, l'expression franche et vive sont étouffés sous le fatras pédantesque de l'école“⁵³. D. Scheludko schließlich, auch er ein hervorragender Kenner der Trobadors, fand deren Lieder „im großen Ganzen gegenstandslos“, sah in ihnen nur „Beredsamkeitsübungen, aus rhetorischen Gemeinplätzen zusammengeklittert“⁵⁴. Was mochte diese Gelehrten überhaupt noch an einer Poesie interessieren, deren Wesen sie in der öden, monotonen Wiederholung der immergleichen oder nur wenig variierten, jedes echte Gefühl erstickenden Formeln und Clichés erblickten?

Die Uniformität der höfischen Dichtung war ein Ärgernis, das nur aus der Welt zu schaffen war, wenn man sich der von der Romantik geprägten und längst ideologisierten Vorstellungen von der alleinigen Wahrheit des unmittelbaren Gefühlsausdrucks, von individueller „sincérité“ und eines Originalitätsbegriffs entledigte, die den Zugang zur mittelalterlichen Kunst versperrten. Wenn die antiromantische Wende der Lyrik seit der Mitte des 19. Jhs., von den Literarhistorikern (vgl. Lanson) freilich noch kaum wahrgenommen, eine neue Auffassung poetischer Originalität jenseits von Bekenntnis-Literatur hätte nahelegen müssen, so hat sie zunächst, wie es scheint, mit ihrer Ver-

⁴⁹ 147, 107.

⁵⁰ Wie einseitig und damit auch falsch das isolierte Zitat interpretiert wird, ergibt sich aus dem Kontext, in welchem es bei seinem Autor steht, z. B., im selben Abschnitt: es ist „derselbe Geist, der ihre Dichtungen, so wie diese ganze Litteratur, durchdringt: es sind überall dieselben poetischen Gesichtspunkte, unter denen der Dichter seinen Gegenstand betrachtet; und nur, wer von dem allgemeinen Standpunkte aus die Sache in das geistreichste Licht zu setzen versteht, dem gebührt der Name eines besseren poetischen Talentes“.

⁵¹ Cf. V. HELD, Die „romantische“ Deutung des Minnesangs. Ein Beitrag zur Forschungsgeschichte, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 7 (1977) 58–82. Cf. auch G. ZAGANELLI, Aimer Sofrir Joir. I paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII, Firenze, 1982.

⁵² 166, II, 94.

⁵³ Ibid., 175.

⁵⁴ AR 11 (1927) 310 und 15 (1931) 156.

tiefung der Disjunktion von Individuum und Gesellschaft eher dazu beigetragen, die Vorstellung zu konservieren, daß Echtheit des Gefühls sich nur im individuellen Aufbegehren *gegen* die normativen Werte der Gesellschaft bezeugen könne. Erst nach dem 1. Weltkrieg begann ein neues Verständnis sich durchzusetzen, dessen Voraussetzung eine andere Bestimmung des Verhältnisses war, in dem das Künstler-Individuum im Mittelalter zu seiner Umwelt stand, prägnant formuliert zuerst – 1947 – von Reto R. Bezzola: „... le poète du moyen âge [...] comme le sculpteur, le peintre, l'architecte, le musicien, et même le penseur et le philosophe, crée d'après un modèle qui naît de l'âme même de l'œuvre qu'il rêve, et non pas en premier lieu pour exprimer ses sentiments individuels, comme les esthéticiens modernes veulent le faire croire des poètes de tous les temps. – L'auteur du moyen âge [...] se sent individu, mais aussi et surtout, membre d'un organisme, de la société humaine. Le style qu'il adopte, auquel il se soumet sans en sentir la contrainte, est l'expression de cet organisme“⁵⁵. Die überfällige Neuorientierung in der Wertung der mittelalterlichen Lyrik, die sich hier ankündigt, setzt ein mit dem berühmt gewordenen Artikel Robert Guiettes von 1949: „D'une poésie formelle en France au moyen âge“⁵⁶. Man versteht die Erleichterung, ja den Enthusiasmus, mit dem die Ästhetik der „poésie formelle“, die grundlegende Umwertung einer „Poesie der Gemeinplätze“ begrüßt wurde⁵⁷.

„Jamais – so schreibt Guiette – poésie ni fut plus rigoureuse, plus totalement et consciemment calcul, mathématique et harmonie“⁵⁸. Der Text der Kanzone – wie auch ihre Melodie – „est construit, par un jeu de la poésie du lieu commun, du langage convenu, des clichés [...] Il faut lire ces chansons comme on lit des contrepoints, en en suivant les mouvements, les relations et les combinaisons, mais sans négliger la valeur sensible du thème et la qualité expressive des yeux et des combinaisons“⁵⁹. R. Dragoinetti, der Guiettes eher essayistisch entworfenes Programm forschungspraktisch auf die Chanson-Dichtung der Trouvères angewandt hat, definiert das Cliché als vorgegebenes Medium einer durch es garantierten Kommunikation: „Le cliché est [...] tout ensemble moyen poétique de révélation d'un sens connu qu'il donne à éprouver, point de départ et canalisation d'inspiration, enfin le lieu d'une entente préétablie entre le poète et son public“⁶⁰. Das Cliché wäre demnach vor allem anderen Träger eines Code, an dem Sender und Empfänger voll teilhaben, den der Rezipient daher restlos

⁵⁵ Le sens de l'aventure et de l'amour, Paris, 1947, 82 sq. – Es versteht sich, daß damit nicht gemeint ist, das Verhältnis Individuum – Gesellschaft sei konfliktlos.

⁵⁶ *RSH*, avril-juin 1949, 61–68, wieder abgedruckt in: id., *Questions de littérature*, Gand, 1960 (*Romanica Gandensia* VIII), 9 sqq.

⁵⁷ Cf. R. LEJEUNE, *Thèmes communs de troubadours et vie de société*, in: *Actes et Mémoires du II^e Congrès International de Langue et Littérature du Midi de la France*, Aix, 2–8 sept. 1958, 75: „Voici que notre monde découvre seulement, non sans tâtonnements, non sans surprise, très longtemps après ce qui a été fait pour la sculpture et la peinture du moyen âge, le sens et l'art des formules médiévales en matière de littérature, aussi bien dans l'épopée que dans la lyrique; par la même occasion, nous commençons à goûter le plaisir des nuances infinies, celui des 'variations sur un thème donné'“.

⁵⁸ L. c., 15.

⁵⁹ L. c., 18.

⁶⁰ °148, 542.

zu decodieren vermag, wobei, was an der Botschaft „neu“ ist (was sie immerhin sein muß, um Interesse zu finden), sich gänzlich auf das ästhetisch genießbare Spiel mit den Variationen des Immergleichen reduziert. Man sieht leicht, wie wichtig diese Einsicht ist, es muß indes sogleich auch auf ihre Grenzen hingewiesen werden⁶¹. Guiette hatte vorwiegend die französische Chanson im Auge, für Dragonetti war ausschließlich sie Untersuchungsgegenstand. Da die höfische Lyrik Nordfrankreichs bereits voll ausgebildete Formen, insbesondere die der *canço*, von der Trobadordichtung übernimmt, konnte sich in der Theorie der „poésie formelle“ der Gedanke fest- und absolut setzen, die Gemeinsamkeit des Code hätte von Anfang an existiert. Was für die höfische Dichtung der Trouvères und im großen ganzen auch für diejenige der Trobadors des 13. Jhs. zutreffen mag, kann für die okzitanische Lyrik des 12. Jhs. nur beschränkt gelten. Diese letztere zeigt vielmehr, daß jener Code in einem längeren und widerspruchsvollen Prozeß, der die Ausbildung eines funktionalen Gattungssystems einschließt, erst geschaffen werden mußte. Das *trobar clus* kann auch verstanden werden als Gegen-Code, als Anti-Spiel, dazu bestimmt, Kommunikation nicht nur zu erschweren, sondern zu unterbrechen. Es ist bezeichnend, daß die Trouvère-Dichtung den „dunklen Stil“ nicht kennt.

Die synchronische Perspektive, der die Theorie der „poésie formelle“ ihre Stärke, aber auch ihre Schwäche verdankt, hat ihre Spuren auch in den bedeutenden Arbeiten hinterlassen, in denen Paul Zumthor seit Jahren die Neuorientierung der Forschung im Sinne der „poésie formelle“, aber in sehr eigenständiger Weise, fruchtbar macht⁶². Historische Entwicklung, im scheinbaren Stillstand der konventionellen Formen und Formeln erstarrt, führt zur Konzeption eines Begriffs von Tradition, der, „tradition“ als „véritable a priori de la réalité poétique“⁶³ zur autonomen produktiven Kraft hypostasierend, Dichtung nur noch abstrakt über eine allgemeine geistige Haltung des mittelalterlichen Menschen mit konkreter Geschichte vermittelt⁶⁴.

Ist man dieser Vorbehalte eingedenk, dann erlangen die Erkenntnisse der „formellen Theorie“ erst ihr volles Gewicht. Die „formellen“ Elemente – Topoi, Clichés, Formeln, Bilder, Motive, Schlüsselwörter (Zumthors „types“) – organisieren sich in kohärenzstiftenden „Registern“ („ensembles de conventions communicatives“)⁶⁵. Die gattungsspezifische Topik des „grand chant courtois“ formiert sich zum „registre de la

⁶¹ Kritische Einwände, die uns berechtigt erscheinen, machen A. VÄRVARO, A proposito della canzone cortese come lirica formale: Gace Brulé stravagante, in: *Scritti offerti a F. Piccolo*, Napoli, 1962, 515–526, und L. M. PATERSON, Troubadours and Eloquence, Oxford, 1975, 1 sqq.

⁶² Cf. °230 und °231, zuletzt in: id., *Langue, texte, énigme*, Paris, 1975, ferner zahlreiche Aufsätze.

⁶³ °231, 75; „La référence du texte, c’est la tradition. C’est par rapport à elle que se définit la signifiante“ (117).

⁶⁴ Cf. P.-Y. BADEL, Pourquoi une poétique médiévale?, *Poétique* 17 (1974) 249, 259; M. MANCINI, „Introduzione“ zu E. KÖHLER, *Sociologia della fin’amor*, Padova, 1976, XXX.

⁶⁵ Cf. ZUMTHORS letzte Definition °231, 231–232: „Je définirais ainsi le registre: un réseau de relations pré-établies entre éléments relevant des divers niveaux de formalisation, ainsi qu’entre ces niveaux; ce réseau constitue une préfigure globale de la chanson, et élimine de celle-ci la pure impressivité“.

requête courtoise“, dessen Bestand in letzter Zeit zunehmend Gegenstand der Forschung auch unter strukturalistischen, semiotischen, kommunikationstheoretischen und soziologischen Gesichtspunkten wurde. Da der Armut des Wortschatzes, Folge eines gattungsspezifisch selegierten Codes, der Reichtum einer schwer auszumessenden Polysemie, der syntagmatischen Relation stets eine komplexe paradigmatische gegenübersteht⁶⁶, richtet sich das Interesse mehr denn je auf die Schlüsselbegriffe, ihre syntagmatische Organisation, ihr semantisches Feld, ihr Verhältnis zueinander und mithin auf das System, das sie bilden und das den poetischen Diskurs bestimmt. Es ist ein System der nie gelösten Spannung, das, wie immer variiert, die Invariante einer spannungsreichen sozialen Konstellation reproduziert.

Zumthors eher beiläufige Feststellung: „la *fine amour* se dessine, dans la trame du discours, comme un système d'oppositions“⁶⁷, trifft – jenseits hilfreicher strukturalistischer Prämissen – einen fundamentalen Sachverhalt: die antithetische Struktur dieses Diskurses. Sie manifestiert sich unübersehbar in der Gegensätzlichkeit von Schlüsselbegriffen wie *fin'amor* – *fals'amor*, *cortezia* – *vilania*, *sen* – *folia*, *umilitat* – *orgolh*, *be-mal*, *pro* – *dan*, *merce* – *no-chaler*, *ardimen* – *paor*, *largueza* – *avareza*, *rich* – *paubre*, *aut* – *bas*, *sai* – *lai* und verdichtet sich auf der die Kanzone beherrschenden Ebene der Liebespsychologie in der dialektischen Polarität von *joy* und *dolor* und ihrem reich ausgestatteten semantischen Feld⁶⁸. Eine Serie positiv besetzter Formeln mit quasi-synonymischer Iteration wird, in beschwörender Redundanz, aufgeboten gegen den permanent frustrierenden Widerstand, dem sich der Liebende ausgesetzt sieht: *joy e joven*, *joy e solatz*, *joy e deport*, *pretz e valor*, *sen e saber*, *sen e mezura*, *pro e valen* – Eigenschaften, welche, auch dann wenn sie die *domna* charakterisieren, doch zugleich den Liebhaber qualifizieren und gleichsam beider Bündnis erzwingen wollen. Von Synonymität kann nur insofern gesprochen werden, als die Formel auf eine essentielle, wir möchten sagen: existentielle Zusammengehörigkeit ihrer Komponenten bis hin zu ihrer Identität als Substantialisierung eines grundlegenden Bedingungsverhältnisses abzielt: *joy* wäre nicht ohne *joven*, *solatz* und *deport* nicht ohne *joy* und *joven*, *pretz*

⁶⁶ Cf. ZUMTHOR °230, 182; P. BEC °117 a, 64 sq.

⁶⁷ °231, 207.

⁶⁸ Wir verzichten hier wie im folgenden auf eine exhaustive Aufzählung der Studien zur Wortbedeutung und verweisen dafür auf I. MARGONI, *Fin'Amors, Mezura e cortesia. Saggio sulla lirica provenzale del XII secolo*, Milano, 1965 und auf die Arbeit von G. M. CROPP °142 a, in welcher die einschlägige Literatur bis 1975 sorgfältig aufgearbeitet ist. Wichtige Beiträge zur Erhellung der antithetischen Struktur bilden folgende jüngere Studien: P. BEC, *La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour – Essai d'analyse systématique*, CCM 11 (1968) 545–571, und 12 (1969) 25–33; id., *L'antithèse poétique chez Bernard de Ventadour*, in: *Mélanges J. Boutière*, Liège, 1971, 107–137; M.-Th. BRISSE, *L'antithèse poétique chez les troubadours*, in: *Présence des troubadours. Etudes réunies* p. P. BEC, *AIEO*, 4^e sér., t. II, n° 5 (1970) 5–21; G. LAVIS °175 a (chap. II: *La joie et la souffrance chez les troubadours*), 155–214; M. MANCINI, *Antitesi e mediazione in Bernart de Ventadorn*, in: *Attualità della retorica. Quaderni del circolo filologico-linguistico padovano* 6, Padova, 1975, 131–152; M. SPAMPINATO, *Per un esame strutturale della lingua poetica dei trovatori*, *Filologia e Letteratura* 16 (1970) 39–73.

nicht ohne *valor*; *valor* bliebe wirkungslos ohne *pretz*, *saber* ohne *sen*, *sen* ohne *mezura*, *proeza* ohne *valor*⁶⁹.

Liegt es an der semantischen Interdependenz dieser Begriffe, daß sie so schwer zu definieren sind? Ein besonderer künstlerischer Stilwillen, dessen Impulse es aufzuhellen gilt, betreibt die Aufhebung des denotativen Inhalts zugunsten einer Erweiterung des Konnotationspotentials in einem solchen Maße, daß die Trobadordichtung auch dort, wo sie „leicht“ zu sein vorgibt, für uns zu einer dunklen wird⁷⁰. Allen anderen voran sind *fin'amor* und *joy* selber betroffen. Semantische Zweideutigkeit wird, wie im Falle von *joven* (soziale Gruppe und höfisch-ritterliche Gesinnung), *merce* (verdienter Lohn und Gnade) und *onor* (Lehen und Ehre) nicht nur bewahrt, sondern vertieft. Die feudalsrechtliche Terminologie im poetischen Wortschatz der Trobadors ist nicht bloß als naheliegende Metaphorik für den Frauendienst zu verstehen, sie bezeichnet vielmehr dessen Substanz in insistenter Referenz auf die reale gesellschaftliche Welt⁷¹. Ein Terminus wie *retener* kann nahezu vollständig in das Register der Liebeswerbung integriert werden und doch zugleich dem Sinnbereich der Aufnahme in und des Unterhalts im feudalhöfischen Dienstverhältnis verhaftet bleiben, „Gemeinplatz“ des Code, der jederzeit verfügbar ist, abgerufen werden und an hervorragender Stelle – oft im Reim – eingesetzt werden kann⁷².

Es ist die „richesse sémantique particulière“, die „puissance allusive“⁷³, welche die kommunikative Funktion der topischen Formeln dieser Dichtung gewährleistet, sie ungeachtet aller Stereotypie immer aufs neue emotionalisiert, assoziative Tätigkeit des Rezipienten zugleich stimuliert und lenkt und uns dazu ermächtigt, mit R. Dragonetti von einer „Kunst des dynamischen Clichés“ zu sprechen⁷⁴. Wenn R. Guiette den ästhetischen Reiz, den die Kanzone auf das Publikum ausübt, definiert als „surprise d'un ordre perçu par celui qui n'ignore rien des règles du jeu“⁷⁵, so muß hinzugefügt werden, daß dieser Reiz darauf beruht, daß die Varianten und die Nuancen der „poésie formelle“, die Kombinatorik des Clichés, die dessen ästhetische Dynamik bewirkt, die

⁶⁹ Zu *valor* zuletzt B. SCHUCHARDT, *Valor*. Zu seiner Wortgeschichte im Lateinischen und Romanischen des Mittelalters, Bonn, 1970 (Romanistische Versuche und Vorarbeiten, 31).

⁷⁰ A. RONCAGLIA, *CN* 29 (1969) 2, spricht von einer „sostanziale ambiguità“ und fährt fort: „Quasi vien voglia di dire che tutto il trobar è, in certo senso e per certi rispetti, *clus*: chiuso in una condizione simile a quella enigmatica e emblematica del *senhal* [...] chiuso entro una spiritualità ed una società che riusciamo a penetrare, quando ci riusciamo, solo nelle zone di minor resistenza, dunque meno significative...“.

⁷¹ Zu Anteil und Bedeutung der feudalsrechtlichen Terminologie cf. E. WECHSSLER, Frauendienst und Vasallität, *ZFSL* 24 (1902) 159–190; S. PELLEGRINI, Intorno al vassallaggio d'amore nei primi trovatori, *CN* 4–5 (1944–45) 21–36; R. LEJEUNE, Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine, in: VIII^o Congresso di studi romanzi, Firenze, 1956, 227–248; P. OURLIAC, Troubadours et juristes, *CCM* 8 (1965) 159–177; CROPP^o 142 a, 472 sqq.

⁷² Cf. G. M. CROPP, L'apr. *retener*: son sens et son emploi dans la poésie des troubadours, in: *Mél. Ch. Rostaing*, Liège, 1974, I, 179–200.

⁷³ P. BEC^o 117 a, 65.

⁷⁴ ^o 148, 542.

⁷⁵ L. c., 23.

in stets verändertem Kontext den Schlüsseltopoi die Strahlungskraft ihres Assoziationspotentials erneuern, dazu bestimmt sind, alle Aspekte eines gemeinsamen Lebensgefühls auszumessen. Die stilbildende „dialectique de la fixité et de la variété“⁷⁶ ist folgerichtiger Ausdruck der Dialektik der Ideologie der höfischen Liebe, deren Kern das „paradoxe amoureux“ („posséder – ne pas posséder; voir – ne pas voir; voir – lointain“, L. Spitzer⁷⁷) ist, jener Grundsituation des Dichter-Liebhabers, die in der pathetischen Formel des *amar desamatz* homolog-strukturell auf die sozio-ökonomische Situation des niedern Rittertums (Joven) verweist und, von diesem Ausgangspunkt bedingt, die dominante Invariante der Kanzzone bestimmt⁷⁸.

Die konsensheischende, kompromißuelle Intention der *canço* bezieht mit Notwendigkeit eine Stilebene, auf welcher die Interessengegensätze tendenziell ausgeglichen erscheinen, auf einen gemeinsamen soziokulturellen Nenner – den des idealen höfischen Menschenbildes – gebracht erscheinen. Aus diesem Grund ist im Code der Kanzzone – gattungskonstituierend – innertextuelle Referenz vorherrschend. Der Bezug zur konkreten Lebenswelt ist dann in den Gattungen aufzusuchen, die ihn nicht transzendieren. Wenn BERNART DE VENTADORN \nearrow a 70 singt:

Mas en amor non a om senhoratge,
 e qui l'i quer, vilanamen domneya,
 que re no vol amors qu'esser no deya;
 paubres e rics fai amdos d'un paratge;
 can l'us amics vol l'autre vil tener,
 pauc pot amors ab ergolh remaner,
 qu'ergolhs dechai e fin'amors capdolha.

(*Can vei la flor*, Str. III)

dann neutralisiert und dämpft der liebespsychologische Kontext, der – kompromißuell – alle Menschen, soweit sie ihrer würdig sind, unter die egalisierende Herrschaft Amors stellt, die soziale Brisanz dieser Konzeption, die sich in anderen Gattungen, Sirventes und Streitgedicht, mit dem Thema Tugend- bzw. Seelenadel vs. Geburtsadel, eindeutiger manifestiert⁷⁹. Indessen: auch und gerade in der Kanzzone erweist sich, wie die zitierte Strophe mittels der revelatorischen Topoi: *en amor non a senhoratge, vilanamens domneyar, paubres e rics, un paratge, ergolh, fin'amors* zeigt, die spezifischen Codes trobadoresker Dichtung: eine innertextliche, die „Dynamik des Clichés“ immer wieder aktualisierende, und eine außertextliche, diese Dynamik erst verursachende und erhaltende. Beide zusammen bilden die Voraussetzung für eine ästhetische Kohärenz, die lange Zeit nicht erkannt oder doch mißverstanden wurde, m. a. W.: die Einheit der Kanzzone ist in diesem doppelten Sinne referentieller Natur. Daß sie zwei Dimensionen aufweist, die sich dialektisch zueinander verhalten, hat auch P. Zumthor gesehen – „Il n'est que trop évident que le substrat idéologique fait formellement corps avec le code, qu'il constitue la connotation finale de la totalité des

⁷⁶ P. BEC °117 a, 67.

⁷⁷ °222, 1 sq.

⁷⁸ Cf. E. KÖHLER °170, 9 sqq., und id., Sens et fonction du terme „jeunesse“ dans la poésie des troubadours, *Mél. offerts à R. Crozet*, Poitiers, 1966, 569 sqq.

⁷⁹ Cf. E. KÖHLER, Zur Diskussion der Adelsfrage bei den Trobadors, in: id. °169, 115 sqq.

connotations contextuelles⁸⁰ –, seine Analysen jedoch auf die innertextlichen Strukturen („le fonctionnement du code“) beschränkt.

Welcher Art der Konnotationsbezug auf außersprachliche Systeme, speziell das Gesellschaftssystem, vermittelt durch die Ideologie der *fin'amor*, ist, haben wir in groben Umrissen dargestellt.

Die Topik der lyrischen „Rhetorik“ birgt kollektive Erfahrung, bewirkt intersubjektive Konstituierung von Sinn und stattet den poetischen Diskurs mit einer Kohärenz aus, in welcher jeder einzelne Topos, jedes Cliché, durch seine Funktion Bedeutung erhält. Auch diese Rhetorik bildet ein System von „Textstrategien“ in spezifischer persuasiver Absicht, darauf ausgerichtet, die Decodierung der Botschaft so zu steuern, daß die das einfache, direkte Denotat aufhebende ambivalente Konnotation ihrerseits zu einem denotativen Prinzip gerät, das dem Rezipienten auferlegt wird. Dieser Vorgang, unablässig von Lied zu Lied erneuert in wechselnden Konfigurationen, setzt jene „Kunst des dynamischen Clichés“ voraus, von der schon die Rede war, jene funktionale Kombinatorik, die keineswegs nur das topische Wortmaterial und seine Motive in Antithese und Wiederholung sowie in sichtlich kalkulierter textueller Distribution einschließt, sondern auch Stilmittel wie Anapher, Assonanz und Alliteration zum Einsatz bringt, von Reim und Strophenbau und von der Melodie zu schweigen – „C'est en tant que registre d'expression organisé et cohérent, avec les multiples résonnances dues à ses correspondances internes, que ce monde verbal est poésie“⁸¹.

Was dabei entstehen kann, sei an einer der schönsten provenzalischen Kanzenen in Erinnerung gebracht und in der obigen Perspektive erläutert, an dem berühmten Lerchenlied des BERNART DE VENTADORN *à 70*, das wir in einer früheren Studie einer historisch-soziologischen Analyse unterzogen, es gleichsam als „Ideologem“ betrachtet haben, ohne doch seine formalen Qualitäten außer acht zu lassen⁸². *Can vei la lauzeta mover* erschien dabei als Gattungsvariante, welche die *gescheiterte* Integration zum Hauptthema macht und seinen poetischen Sinn über die konventionelle Thematik hinaus kraft einer konvergierenden, durchaus logisch verfahrenen Kombination und Distribution der jenes Thema entwickelnden Motive konstituiert. Es war uns dabei klar, daß mit dieser Einsicht das poetische Verfahren, das die Transposition von gesellschaftlicher Erfahrung in ästhetische Erfahrung, liebespsychologisch die Verwandlung von Umwelt in intersubjektiv erlebbare In-welt leistet, noch nicht angemessen erklärt ist. Daran soll im folgenden angeknüpft werden⁸³.

Unabdingbare Voraussetzung der konstitutiven Beziehung zur historisch-sozialen Wirklichkeit ist die doppelte Referenzqualität des literarischen Textes: außertext-

⁸⁰ °231, 207.

⁸¹ P. ZUMTHOR °230, 143.

⁸² E. KÖHLER, Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours, *CCM* 7 (1964) 40–51. Cf. auch M. MANCINI, Il principe e il „joi“. Sul canzoniere di Bernart de Ventadorn, zuletzt in: id., *La gaia scienza dei trovatori*, Parma, 1984, 33–58.

⁸³ Auf den folgenden Seiten erlauben wir uns, in großen Teilen eine jüngere Studie wiederzugeben, die wir unter dem Titel „*Can vei la lauzeta mover*. – Überlegungen zum Verhältnis von phonischer Struktur und semantischer Struktur“ in den *Miscel·lania R. Aramon i Serra*, I, Barcelona, 1979, 337–349, veröffentlicht haben.

liche und innertextliche Referenz. Die Schwierigkeit besteht darin, die Konvertierung der ersteren in die letztere als einen den Text strukturierenden Prozeß der Poetisierung und Ästhetisierung sichtbar zu machen. Diese Schwierigkeit existiert dort nicht, wo außertextliche Referenz ersten Grades, d. h. direkter, eindeutiger Verweis vorliegt, den die exklusive und interiorisierende Kanzone (anders als etwa das Sirventes) vermeidet und der uns hier nicht unmittelbar interessiert. Sie beginnt bei jenen Referenzen zweiten Grades, deren sprachlichen Trägern semantische Ambivalenz oder Polyvalenz eignet. Gerade sie sind, wie man weiß, aber noch ungenügend ausgewertet hat, für die Trobadordichtung allgemein und für die Kanzone speziell charakteristisch⁸⁴. Der Signifikant wird mit mehreren Signifikaten besetzt, wobei es von einem komplex organisierten Kontext abhängt, *was* aus dem latenten Bedeutungspotential primär abgerufen und dadurch manifest (und somit interpretierbar) wird. Denotation wird, wie uns scheint, fast systematisch erschwert zugunsten von Konnotationen, welche die Referenz zu außersprachlichen Systemen, speziell dem Gesellschaftssystem (einschließlich seiner juristischen und ökonomischen Subsysteme) herstellen und zugleich verdunkeln.

Wir müssen dem Umstand Rechnung tragen, daß es gerade die Schlüsselbegriffe der Trobadordichtung sind, die – als Referenzträger zweiten Grades – mit jener doppelten Referenzqualität ausgestattet sind und ihrer Ambivalenz auch durch den Kontext nicht verlustig gehen, vielmehr dessen Elemente mittels besonderer Verfahren der Semantisierung beeinflussen und sie, gleich welcher Herkunft sie sein mögen, mit Referenzqualitäten ausstatten, die wir solche dritten Grades nennen wollen, deren unmittelbare Wirkung zwar innertextlicher Natur ist, die aber über die Referenzträger zweiten Grades mit den außertextlichen soziokulturellen Systemen vermittelt sind. Wir wollen diesen Prozeß der Strukturierung an dem Lied Bernarts de Ventadorn aufzeigen und beginnen damit, im Gesamttext diejenigen Wörter besonders zu markieren, denen infolge ihrer Rekurrenz und/oder ihres semantischen Eigengewichts bzw. als Thema- und Schlüsselwörter Relevanz zukommt⁸⁵:

I

- 1 Can VEI la lauzeta mover
- 2 de JOI sas alas contra'l rai,
- 3 que s'oblid' e's LAISSA CHAZER
- 4 per la doussor c'al COR li vai,
- 5 AI! tan grans enveya m'en ve
- 6 de cui qu'eu VEYA jauzion,
- 7 meravilhas ai, car desse
- 8 lo COR de DEZIRER no-m fon.

⁸⁴ Cf. P. BEC °117 a, 65: „... 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“.

⁸⁵ Text nach der Ausgabe von C. APPEL, Bernart von Ventadorn. Seine Lieder, Halle a. S., 1915, 250 sqq.

II

9 AI, las! tan cuidava SABER
 10 d'AMOR, e tan petit en SAI!
 11 car eu d'AMAR no-m posc tener
 12 CELEIS don ja PRO non aurai.
 13 TOUT m'a mo COR, e TOUT m'a me,
 14 e se mezeis' e tot lo mon;
 15 e can se-m TOLC, no-m LAISSET re
 16 mas DEZIRER e COR volon.

III

17 Anc non agui de me poder
 18 ni no fui meus de l'or' en sai
 19 que-m LAISSET en sos olhs VEZER
 20 en un MIRALH que mout me plai.
 21 MIRALHS, pus me MIREI en te,
 22 m'an MORT li sospir de preon
 23 c'aissi-m PERDEI com PERDET se
 24 lo bels Narcisus en la fon.

IV

25 De las DOMNAS me desesper;
 26 ja mais en lor no-m fiarai;
 27 c'aissi com las solh chaptener,
 28 enaissi las deschaptenrai.
 29 Pois VEI c'una PRO no m'en te
 30 vas LEIS que-m destrui e cofon,
 31 totas las dopt' e las mescre,
 32 car BE SAI c'atretals se son.

V

33 D'aisso-s fa be femna parer
 34 ma DOMNA, per qu'e-lh o retrai,
 35 car no vol so c'om deu voler,
 36 e so c'om li deveda, fai.
 37 CHAZUTZ sui en mala MERCE,
 38 et ai be faih co-l fols en pon;
 39 e NO SAI per que m'esdeve,
 40 mas car trop puyei contra mon.

VI

41 MERCES es PERDUDA, per ver
 42 (et eu NON O SAUBI anc mai),
 43 car CILH qui plus en degr' aver,
 44 no-n a ges; et ON la querrai?
 45 A! can mal sembla, qui la VE,
 46 qued aquest CHAITIU DEZIRON
 47 que ja ses LEIS non aura be,
 48 LAISSE MORIR, que no l'aon!

VII

- 49 Pus ab MIDONS no-m pot valer
 50 prec's ni MERCES ni:l dreihz qu'eu ai,
 51 ni a LEIS no ven a plazer
 52 qu'eu l'AM, ja mais no-lh o dirai.
 53 Aissi-m part de LEIS e-m recre;
 54 MORT m'a, e per MORT li respon,
 55 e VAU M'EN, pus ILH no-m [rete],
 56 CHAITIUS, en [issilh], NO SAI ON.

VIII

- 57 Tristans, ges no-n auret' de me,
 58 qu'eu M'EN VAU, CHAITIUS, NO SAI ON.
 59 De chantar me gic e-m recre,
 60 e de JOI e d'AMOR m'escon.

Sogleich fällt auf, daß einige der rekurrenten Elemente sich über das ganze Lied verteilen (*laissar*, vv. 3, 15, 19, 48; (*no*) *saber* 9, 10, 32, 39, 42, 56, 58), andere sich in größerem Abstand wiederholen (*vezer* 1, 6, 19, 29, 45; *joi* 2, 60; *amor* 10, 60; *perder* 23, 41; *domna* (*midons*) 25, 34, 49), eine dritte Gruppe nur in einer einzigen Strophe vorkommt – und sie beherrscht – (*tolre*, Str. II, 13, 15; *miralh* (*mirar*) III, 20, 21), eine vierte Gruppe hingegen *zwei* Strophen zu einer Einheit zusammenschließt (*cor* I, 4, 8; II, 13, 16; *dezirer* I, 8; II, 16); schließlich auch *drei* Strophen übergreift (*merce* V, 37; VI, 41; VII, 50; *chaitiu*, VI, 46; VII, 56; VIII, 58; *mort* (*morir*), anschließend an III, 22: VI, 48; VII, 54).

Die Hervorhebungen der rekurrenten Textteile, die wir an dem Lerchenlied vorgenommen haben, lassen den Gedanken, ihre Anordnung sei willkürlich, von vorneherein als unwahrscheinlich erscheinen. Ihre Distribution ist sicherlich keine „mathematische“, gewiß aber eine wohldurchdachte. Wir verweisen lediglich auf die herausragenden Fälle. Die Verbindung von *cor* und *dezirer* im letzten Vers der 1. Strophe (8) erscheint in umgekehrter Folge im letzten Vers der 2. Strophe (16) wieder. *Joi* (2) und *amor* (10), durch 7 Verse getrennt, aber an genau derselben Stelle in Str. I und Str. II stehend, sind in v. 60 (Tornada), den sie ausfüllen, zu einem Syntagma gefügt, das den Sinn des ganzen Gedichts besiegelt.

Die sinnverdichtende, den Rhythmus der Gefühle zur vollendeten Resignation hin steigende Kombination von zunächst getrennten Elementen ist für das ganze Lied konstitutiv. *Dezirer*, in den ersten beiden Strophen mit *cor* verknüpft, verbindet sich als adjektivisches Präsenspartizip mit *chaitiu* (*chaitiu deziron*, 46). Dieses aber, hier eingeführt und das ganze ambivalente semantische Gewicht mitbringend, das ihm eigen ist, bestimmt, an zweimaliges *mort* (54) anknüpfend, den Abschluß von Str. VII und die Tornada, indem es seinerseits jetzt zuerst eine syntagmatische Verknüpfung mit *vau m'en* bzw. *m'en vau* (55, 58) eingeht, aber auch mit *no sai on* (56) und sich somit der vollständigen Sequenz des sich in der Opposition „wissen – nicht wissen“ auslegenden Leitmotivworts (*no*) *saber* (9, 10, 32, 39, 42, 56, 58) bemächtigt, um sich schließlich, in der Tornada, in das dreigliedrige, emotional inzwischen hochgeladene Syntagma *m'en vau, chaitius, no sai on* (58) zu integrieren. An *m'en vau* schließt inhaltlich – und laut-

lich an zweimaliges *no sai on* (Reimstellung) – an das letzte Wort des Lieds: *m'escon. Merce*, fundamentales Schlüsselwort der Trobadordichtung, tritt, gemäß der Gattungsvariante der gescheiterten Liebe, verspätet, aber sogleich als *mala merce* (Str. V, 37) auf, in Str. VI, 41 als *merce perduda*, wodurch es semantisch wie phonisch die Assoziation mit dem doppelten *perder* von Str. III, 23 bewirkt. Als *mala* und *perduda*, und als eine, der auch apophonisches *prec*s und *dreih*s (50) nicht zu helfen vermögen, steht *merce* ohnehin bereits unter dem doppelten Assoziationszwang des mythologischen Motivs von Narzissus (Str. III) und in einer intensiven, von *mort* (*morir*) (22, 48, 54 bis) ausstrahlenden phonematischen Beziehung. Die Serie der *laisser*-Vorkommen (s. o.) mündet in Str. VI, 48 ein in die Verbindung mit *morir* (*mort*), geht in ihr auf, läßt das *laisser* der Herrin zur Ursache des „Todes“ werden (*laisse morir*). Die Koppelung der Serien *vezer* und *laisser* in *que-m laisset en sos olhs vezer* (19) geht in der phonologischen Instrumentation des Narzissus-Themas in der Metaphorisierung der *olhs*: *miralh* (20, 21) über *mirar* (21), das für *vezer* eintritt, eine durch Alliteration gestützte Verbindung mit *mort* (*m'an mort*, 22) ein.

Zu den Schlüsselwörtern mit doppelter, außer- wie innertextlicher Referenzqualität, denen wir in unserem Lied mehrfach begegnen, gehört *merce*, sowohl „Lohn“ wie „Gnade“ bedeutend⁸⁶. Wir haben indessen bei der Reproduktion des Textes graphisch auch zwei Wörter hervorgehoben, die jeweils nur einmal erscheinen, in denen wir aber ebenfalls Schlüsselwörter mit der gleichen referentiellen Eigenschaft sehen dürfen: *enveya* (5) – „Neid“ und „Begehren“, „Sehnsucht“ – und *issilh* (56) – „Exil“ und „(seelisches) Elend“, „Vereinsamung“. Wenn beide semantisch doppelte Begriffe nur einmal vorkommen, so sind sie doch nur scheinbar isoliert. *Enveya* ist eingekreist von homophonen Elementen, die ein dichtes phonologisches Netz bilden: *enVeia* – *Vei* (1), *moVer* (1), *Vai* (4), *Ve* (5), *Veya* (6), *meraVilhas* (7); *envEYa* – *vEI* (1), *vEYa* (6); *enVEYA* – *VEYA* (6) (mit dem Charakter eines Binnenreims). Etwas anders verhält es sich mit *issilh*, dessen mitgebrachte Bedeutung eine besondere Relevanz gewinnt dadurch, daß es 1. im letzten Vers der letzten Vollstrophe (VII) des Gedichts, 2. in der Mitte dieses Verses und 3. im Zentrum eines semantisch durch rekurrente Teile maximal aufgeladenen, den Vers füllenden, dreigliedrigen Syntagmas steht: *chaitius, en issilh, no sai on*. Wir gehen wohl nicht zu weit, wenn wir die Relevanz von *issilh* auch dadurch mitkonstituiert sehen, daß es, ähnlich wie *enveya* mit *veya*, mit dem an gleicher Stelle stehenden *ilh* des vorausgehenden Verses (55) einen Binnenreim bildet. In diesem *ilh* aber gipfelt, wie wir meinen, paragrammatisch die phonologische Serie der Pronomina, welche für die *domna*(s) eintreten: *celeis* (12), *lor* (26), *las* (27, 28, 31), *leis* (30, 47, 51), *ilh* (34, 52, 55), *li* (36, 54), *la* (45, 52), *cilh* (43).

Zwischen *enveya*, der Ursache, und *issilh*, der Wirkung, ist der Komplex der Gefühle eingespannt, dessen Fortschreiten das Gedicht mit den Mitteln, die wir zu beschreiben und zu erhellen suchen, artikuliert und damit herstellt. Die Pronominalisierung der *domna*, der, wie wir feststellten, eine funktionale Semantisierung zugewiesen wird, hat ihre Parallele in der obliquen Pronominalisierung des Ich des Dichters bzw. Liebenden. Dabei ist allerdings ein wichtiger Umstand festzuhalten: die *domna*

⁸⁶ Cf. unseren Anm. 82) genannten Aufsatz sowie G. M. CROPP °142 a, 174–177.

bleibt stets autonomes, allein schon durch ihre Unzugänglichkeit handelndes Subjekt, das Dichter-Ich aber letztlich immer nur, und immer mehr, hilfloses Objekt seines Schicksals. Selbst wenn, selten genug, *ieu* im Text steht, überwiegt doch bei weitem das *me*. Die Verse 13 sqq. enthalten den dichtesten Ausdruck dieses für das ganze Gedicht geltenden Sachverhalts: *Tout m'a mo cor, e tout m'a me, / e se mezeis' e tot lo mon; / e can se-m tolç, no-m laisset re...* Das einzige Handeln, das dem Ich bleibt, ist zu tun, was die Herrin ihn „läßt“, nämlich sterben (*laisse morir*, 48), und dieses ist die einzige Tat: [...] *vau m'en [...] chaitius, en issilh, no sai on*. Hieße es, ins Blaue hinein zu spekulieren mit der Vermutung, die phonische oder auch polyphonische Verstrickung der Serie *leis* usw. mit der Serie *laissar* und dieser wiederum mit der Serie *ai* in *aissi, aisso, ai, sai, chaitiu* usw. oder diejenige von *me, mi* mit *miralh, mirar, merce*, gar auch *mort* usw., produzierten neue semantische Strukturen und damit auch neuen Sinn?

Es ist an dieser Stelle angebracht, mit P. Zumthor die Frage zu stellen: „Des paramgrammes chez les troubadours?“⁸⁷. Sie war fällig nach dem Bekanntwerden von F. de Saussures inzwischen bereits folgenreicher, obgleich bei ihm selbst verunglückter, weil zu eng gefaßter Anagrammtheorie⁸⁸. A. Roncaglia hat das Problem neuerdings aufgegriffen anlässlich der Studie Zumthors⁸⁹. Unsere Analyse von *Can vei la lauzeta mover*, basierend auf Lektüren, deren erste viele Jahre zurückliegt, macht eine Stellungnahme unumgänglich. Zumthors vorsichtiger Optimismus⁹⁰ ermutigt ihn zum Entwurf eines Forschungsprogramms, dem wir nur zustimmen können. Roncaglia gibt die anfänglich betonte Skepsis im Verlauf seiner Überlegungen zu den „interferenze nuove di suono e di senso“ und der Betonung der potenzierenden Wirkung der Beziehung zwischen „livello fonico“ und „livello semantico“ gerade für Schlüssel- und Themawörter letztlich wieder auf⁹¹. Sowohl Zumthor wie Roncaglia brechen das zu enge und daher unhaltbare Konzept von Saussures Anagrammtheorie auf, um in seiner Erweiterung nutzbar zu machen, was in ihm literaturwissenschaftlich zukunftsweisend war. Wir meinen, es sollte in dieser Richtung noch weiter gegangen werden, und zwar in Anlehnung an den berühmten Satz von R. Jakobson: „The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination.“⁹².

Die von der poetischen Funktion bewirkte, diese realisierende Übertragung des Äquivalenzprinzips – das jene Funktion erst wahrnehmbar macht – auf die Achse der Kombination erfaßt auch und nicht zuletzt das an sich bedeutungsindifferente

⁸⁷ P. ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme*, Paris, 1975, 55–67.

⁸⁸ Cf. die ausgezeichnete kritische Würdigung von P. WUNDERLI, *Ferdinand de Saussure und die Anagramme*. Linguistik und Literatur, Tübingen, 1972.

⁸⁹ CN 35 (1975) 269–272. Cf. auch M. MEYLAKH, *Troubadours et anagrammes. Structures anagrammatiques dans la chanson X d'Arnaut Daniel*, in: *Mél. Ch. Camproux*, Montpellier, 1978, I, 149–158, und F. AKEHURST, *The Paragram „amor“ in the Troubadours*, *RR* 69 (1978) 15–21.

⁹⁰ L. c., 65.

⁹¹ L. c., 271 und 272.

⁹² R. JAKOBSON, *Closing statement: Linguistic and Poetics*, ed. Th. A. Sebeok, *Style in Language*, New York – London, 1960, 358.

„système euphonique“⁹³, die organisierte phonische Textstruktur, deren serielle Elemente Dominanten aufweisen, die sie den phonologisch adäquat ausgestatteten Leit- und Themawörtern des Textes zuordnen. Wir haben oben schon mehrere Fälle dieser Art kennengelernt im Zusammenhang mit der Feststellung rekurrenter Lexeme. Unschwer ist eine Reihe weiterer euphonischer Serien auszumachen:

Im Bereich der Assonanz:

O – *mOver* (1), *jOi* (2), *Oblid'* (3), *doussOr* (4), *cOr* (4), *cOr* (8), *nO* (8), *amOr* (10), *nO* (11), *pOsc* (11), *prO* (12), *tOut* (13), *cOr* (13), *tOut* (13), *tOt* (14), *tOlc* (15), *nO* (14), *cOr* (16), *cOlon* (16), *pOder* (17), *nO* (18), *Or'* (18), *sOs Olbs* (19), *mOut* (20), *mOrt* (22), *sOspir* (22) usw. Unberücksichtigt blieb das *o* des Artikels (*lo*). Es dürfte kaum zweifelhaft sein, daß die Sequenz der *o*-Laute, eingeleitet durch das bedeutungsschwere Signalwort *joi*, von den z. T. rekurrenten Kernworten *doussor*, *cor*, *amor*, *tout* (*tolc*), *mort*, *pro* lautsymbolisch funktionalisiert wird. Die erste konzentrische Semantisierung in Str. II – *amor*, *no*, *posc*, *pro*, *cor*, *tout*, *tout*, *tot*, *tolc*, *cor*, *volon* – wird für den Rest des Gedichts bestimmend und hat einen weiteren, von Str. IV (*lor*, *no*, *solh*, *pro*, *no*, *cofon*, *totas*, *dopt'*) vorbereiteten Schwerpunkt in Str. V: *aisso*, *o*, *no*, *vol*, *so*, *voler*, *so*, *co*, *fols*, *no*, *trop* (wozu man auch *domna*, *om*, *om* rechnen könnte). Die innerstrophischen Verdichtungen der Klangwiederholungen – und das gilt für alle phonologisch relevanten Sequenzen – geben zwar der Einzelstrophe ihren Eigenwert, aber, infolge der interstrophischen Kontinuität, doch nur als Schwerpunkt setzendes funktionalstrukturelles Moment des ganzen Lieds.

Durch *n* nasalisiertes *o* – *on* – bildet eine durchgehende phonematische Serie, die ihr besonderes Gewicht vermöge des metrischen Prinzips der *coblas unissonans* durch betonte Stellung im Reim des Abgesangs erhält (v. 6 und v. 8 jeder Strophe). Ihr über Homonymien (*fon*, 8, 24; *mon*, 14, 40) und semantisch oder lautlich mit Leit- und Schlüsselwörtern korrelierte Partizipien (*jauzion*, 6), *volon* (16), *deziron* (46) angesammeltes assoziatives Potential kulminiert, sich gleichsam retrospektiv emotional explizierend, in dem bedeutsamen, zweifachen *no sai on* (56, 58) des Gedichtabschlusses. Wir vernachlässigen, um uns keiner Übertreibung schuldig zu machen, den Bezug von *on* zu *om*, dem als Paronomasie vielleicht doch Aufmerksamkeit gebührte, können jedoch nicht umhin, unter dem Aspekt der „Achse der Kombination“ die Serie der *ai*-Laute zu betrachten, die sich in der zentralen resignativen Formel der Ratlosigkeit *no sai on* syntagmatisch mit der *on*-Serie wie mit der *o*-Serie verbindet.

ai – reimbildend wie *on* – bezieht nicht wie dieses seine Bedeutungssubstanz primär von der Seite eigener phonematischer Qualität, sondern von einer phonetischen Korrespondenz mit der interstrophischen, an Leitwörtern wie *laisser* (3, 15, 19, 48), *chaitiu* (46, 56, 58), *sai* (*saber*) (10, 32, 39, 56, 58) semantisch festgemachten, dichten Sequenz (neben den Reimen in teilweise privilegierter Stellung im Vers: *ai* [5], *ai* [7], *aissi* [23], *mais* [26], *aissi* [27], *enaissi* [28], *aisso* [33], *ai* [38], *faib* [38], *aissi* [53]). Die Korrespondenzen verdichten sich zum engmaschigen Netz, nimmt man alle *ai*-Reime (2. und 4. Vers jeder Strophe) hinzu. Diese sind in ihrer Mehrzahl durch finite Verbformen gebildet, indessen hat die literaturwissenschaftliche Semiotik längst

⁹³ M. GAUTHIER, *Système euphonique et rythmique du vers français*, Paris, 1974.

erkannt, daß Morpheme ebenso wie Phoneme, wenn sie in Reihen geordneter Wiederholungen treten, eine Semantisierung erfahren, durch die sie selber zu Zeichen werden, welche auf andere Zeichen verweisen⁹⁴. Die Funktion der *ai*-Sequenz erfüllt sich, wie diejenige von *o* und *on*, in der Ratlosigkeit des *no sai on* des ins *issilh* getriebenen *chaitiu*. Die *a*-Serie erfährt, soweit wir sehen, keine selbständige Semantisierung, tritt vielmehr unterstützend zu *ai* hinzu und bindet dieses allusiv über *amor – amar* an die Ebene intertextueller Isotopie.

e – als einem „Archiphonem“, dem die literarische Sprache so wenig entrinnt wie die Alltagssprache, die lyrische Sprache so wenig wie die narrative, gebührte ihm hier keine besondere Beachtung, käme es nicht viermal im Reim jeder Strophe (a a c c) vor und affizierte somit die *e* im Versinnern, besonders markant schon in Str. I: *vEi*, *lauZEta*, *movEr* (1), *quE*, *E-s*, *chazEr* (3), *envEya*, *m'En*, *vE* (5), *vEya* (6), *mEravilha*, *dEssE* (7), *dE dEzirEr* (8). Unter den *a*-Reimen, mehrheitlich in Infinitiven, kommt den Reimwörtern *chazer* (3), *saber* (9), *vezer* (19) ihrer Rekurrenz wegen die Bedeutung von Dominanten zu. Ähnliches gilt im Falle der *c*-Reime für *me* (13), *merce* (37), *ve* (45), *be* (47), *recre* (53), *rete* (55), *me* (57), *recre* (59). Bedenkt man die innerstrophische Rekurrenz und Emotionalität von *me*, dann erkennt man auch, daß die zwei phonematischen Hauptlinien auf die Dominanten *merce* und *rete* zulaufen, Schlüsselwörter mit doppelter Referenzqualität.

Die Erörterung der Serie *e* lenkt den Blick auf das Präfix *des-*, Zeichen für eine Negativität, die jeweils das Positivum evoziert – *desesper* (25), *deschaptenrai* (28), *destrui* (30) –, lautlich schließen an: *mescre* (31), *esdeve* (39), *respon* (54), *escon* (60). Assoziationspsychologisch läßt sich diese Phonemgruppe auf die Ebene einer Isotopie beziehen, die von allen wesentlichen innertextliche wie außertextliche Referenz tragenden, primär bedeutenden oder erst semantisierten sprachlichen Elementen konstituiert wird und in deren Zentrum die emotionsschwere Formel des *desamatz amar* auszumachen wäre – fataler Zwang zur Liebe ohne Gegenliebe, ohne *pro* zu finden, zum Zu-„hoch“-Lieben-Müssen (*trop puyei contra mon* [40]), Dienst ohne Lohn, gar ohne Gnade; Fall in das Nichts, in die Heimatlosigkeit, aus der man nur noch als „Toter“ (*mort m'a*, *e per mort li respon*) sprechen kann. Gescheiterte Integration als existentielle Erfahrung von *Joven*. Am Anfang der Gedankenreihe – und der Semantisierung der phonischen – stand die *enveya*, der Neid auf den erfolgreichen Rivalen, dessen jubelndes Glück ins Bild der aufsteigenden, von *joi* beflügelten Lerche gefaßt wird. Sollte die *LAUZEta* den *LAUZEngier* evozieren⁹⁵?

⁹⁴ J. M. LOTMANN, Die Struktur des künstlerischen Texts, Frankfurt a. M., 1973, 42 sq.

⁹⁵ Natürlich behaupten wir nicht, daß dem so sein müsse. Wir befinden uns eingestandenmaßen im Bereich einer Fragestellung, wo der Schritt von der Evidenz, auf die freilich größter Wert zu legen ist, ins rein Hypothetische zur großen Versuchung werden kann. Wir geben jedoch zu bedenken, daß eine paragrammatische Beziehung zwischen *lauzeta* und *lauzengier* sich nicht allein auf die Lautgruppe *lauze-* stützt, daß vielmehr phonisch-semantisch wie etymologisch verbundenes *joi* und *jauzion* gewichtig im Text stehen, daß in *vei* und *veya* eingebundenes, dominantes *enveya* auf ein *enveios* verweist, das ein Synonym von *lauzengier* ist. Schließlich sei nicht vergessen, daß Bernart de Ventadorn sein Lied an *Tristan* adressiert, Senhal für einen Dichterkollegen und Mäzen, Raimbaut d'Aurenga, der in seiner

Wir halten inne, unter Verzicht auf die Erläuterung weiterer phonologischer Serien, besonders auch der Alliterationen⁹⁶ und Konsonantengruppen⁹⁷, deren Anteil an der Bildung von Kontiguitätsassoziationen erheblich ist, unter Verzicht auch auf die Erörterung syntaktischer Parallelismen neben den phonischen, aber auch der Frage, bis zu welchem Grade es legitim ist, Paronomasie und Apophonie (z. B. *enveya-m'en ve*) einer bewußten Paragrammatisierung, wie sie etwa auch in *amor - mort m'a - (tout) m'a mo cor - am... mort - m'an mort* vorliegt, zuzuschreiben. Unsere Analyse hat ihre Möglichkeiten keineswegs erschöpft, es war dies auch nicht unsere Absicht, so wenig wie wir meinen, in allen Fällen das Richtige getroffen zu haben. Worauf es uns ankam, war zu zeigen, in welcher Weise die außertextliche, auf konkrete gesellschaftliche Realität bezogene Referenz sich über die – meist mit Schlüsselwörtern identischen, jedenfalls auf dem Schnittpunkt von innertextlichem und außertextlichem System liegenden – Referenzträger zweiten Grades in innertextliche Referenz transferiert wird mittels einer Semantisierung sprachlicher Elemente, welche diese zu inner-textliche Kohärenz stiftenden Referenzträgern dritten Grades macht. Von dieser Semantisierung wird nicht bloß jener Teil des selektionierten sprachlichen Materials erfaßt und – vermöge topischer Kombinatorik – neu kombiniert, das man dem höfisch-ritterlichen Soziolekt zuschreiben kann, sondern auch jene kleinen und kleinsten phonetischen Segmente, deren grundsätzliche Bedeutungsindifferenz sie gerade für eine Semantisierung der oben beschriebenen Art disponibel macht. Die homogenisierende Semantisierung von heterogenen Elementen erstellt, konvergierend in den Referenzträgern zweiten Grades, für das einzelne Gedicht (hier *Can vei la lauzeta*) eine an Intertextualität angeschlossene Isotopie, die ihr volle Wahrnehmbarkeit sichert.

Die konvergenz- und kohärenzbildende Affizierung der phonischen Elemente durch Leit-, Thema- und Schlüsselwörter, ihre serielle Euphonien funktionalisierende Semantisierung, hebt für den Augenblick des Gedichts die Arbitrarität des Zeichens auf, macht das Zeichen zu einem bestimmten, das auf andere Zeichen weist, vor allem auf solche, welche der Dichter als bedeutsame aus dem Zeichenrepertoire auswählt, über welche die Kommunikationsgemeinschaft bereits verfügt oder die ihr zugemutet werden können. Ihre primär (konnotativ) wie ihre erst sekundär (assoziativ) hergestellte Referentialität enthält Anweisungen an die Kommunikationspartner, wie sie den Text zu „realisieren“, d. h. zu verstehen hätten⁹⁸.

eigenen Dichtung nachweislich die Kunst des Anagramms geübt hat, so z. B. in *Ar resplan la flors enversa* (P.-C. 389, 16); cf. dazu *Roncaglia*, l. c., 271.

⁹⁶ Allen anderen, z. B. *c(k), l-, p-, t-, v-* voran: *m-* mit den vielfach gestützten Schwerpunkten *me, aMor - aMar, miralh mort*, mit dem semantischen Fluchtpunkt *mala merce* zu Beginn des 2. Teils nach dem kompositionellen Einschnitt zwischen den Versen 36 und 37; *feMna, doMna* und *Midons* sind gleichfalls tangiert.

⁹⁷ Z. B. *rd, rt, rc* (*perder, mort, Narcisus, merce*), *pr* (*sospir, preon, perder*).

⁹⁸ Cf. S. J. SCHMIDT, *Texttheorie*, München, 1973, 82 sqq.: „Die instruktionssemantische Frage nach der Referenz eines Ausdrucks kann also nicht lauten: Was bezeichnet Ausdruck X?, sondern: welche Anweisung an Kommunikationspartner gibt X in typischen Kommunikationssituationen? Wie wird X von Kommunikationspartnern realisiert?“

Die Rolle, welche der Kanzone im Ritual des höfischen Festes zukommt, ist eine quasi-kultische. Wir zögern nicht, für diese Behauptung auch die Musik ins Feld zu führen, ohne uns eine Kompetenz anzumaßen, die wir nicht haben. Mit Recht hat P. Zumthor nachdrücklich in Erinnerung gebracht, daß die Kommunikation dieser Dichtung sich nicht im Verhältnis „écriture – lecture“, sondern in demjenigen von „chant – audition“ vollzieht⁹⁹. Nimmt man diesen Sachverhalt so ernst, wie er es verdient, dann wird die Frage nach dem Verhältnis von Textstruktur und Melodiestructur zu einer Frage ersten Ranges, und zwar nicht bloß im Sinne einer allgemeinen Übereinstimmung von inhaltlichen, syntaktischen, metrischen und musikalischen Strukturen, sondern auch in Bezug auf das Verhältnis von phonologisch konstituierten semantischen Interferenzen zur Melodie. Der u. W. bislang einzigen detaillierten Studie, die von musikwissenschaftlicher Seite der Beziehung von Text- und Melodiestructur bei Bernart de Ventadorn gewidmet wurde, ist zu entnehmen, welche Bedeutung dem Melisma für die Hervorhebung bestimmter Textsegmente zukommt¹⁰⁰. Die ästhetische Funktion des melismatischen Schmucks ist zugleich eine strukturelle, die Interpretationsmelismen intensivieren die Semantisierung der phonischen Sequenzen des Texts und ihr affektives Wirkungspotential.

Wer vermöchte angesichts der Ergebnisse der Forschung der vergangenen drei Jahrzehnte noch mit A. Jeanroy den Trobadors jeden Sinn für einen logisch-thematischen Aufbau und für einheitsstiftende kompositorische Gliederung absprechen¹⁰¹? Es liegt einige wissenschaftsgeschichtliche Ironie in der Tatsache, daß gerade das, was Jeanroy diesen Dichtern vorwarf, sich heute als das Wesen ihrer Kunst erweist („Chacune de leurs chansons est un chapelet de lieux communs dont ils peuvent à volonté resserrer ou étirer le fil“¹⁰²). Was hier als Unvermögen getadelt wird, ist Intention, was als allzu williges Befolgen von Konventionen abgeurteilt wird, in Wahrheit der Bedingungsraum der Freiheit und relativen Originalität, den es der strengen Form abzurufen gilt. Die Forderung eines logisch-rationalen thematischen Aufbaus mit argumentativ-syllogistischen Übergängen verfehlt das Bauprinzip der Gattung. Die thematische Struktur, auf die Jeanroy – und nicht er allein – das Problem der Komposition reduziert, wird erst aus dem Zusammenwirken aller jener Strukturelemente erkenn- und bestimmbar, deren Konvergenz das Wesen der Kanzone ausmacht. Es ist die fundamentale Invariante des Getrenntseins von Liebendem und *domna*, die unerlöste Spannung zwischen Begehren und Erfüllung, die für die Kanzone wie für die *fin'amor* konstitutiv ist. Zu ihr gehört die stets festgehaltene Hoffnung einer Überwin-

⁹⁹ Langue, texte, énigme, 55 sqq.; zur Differenzierung dieser grundsätzlich richtigen Position cf. neuerdings D. RIEGER, Audition et lecture dans le domaine de la poésie troubadouresque. Quelques réflexions sur la philologie provençale de demain, *RLR* 87 (1983) 69–85 (deutsch in: *ZRPb* 100 [1984] 78–91).

¹⁰⁰ G. SCHERNER-VAN ORTMERSSEN, Die Text-Melodiestructur in den Liedern des Bernart de Ventadorn, Münster, 1973 („Forschungen zur romanischen Philologie“, 21).

¹⁰¹ ^o166, II, 113 sq.: „Les troubadours ignorent absolument ce qu'est un tout logiquement agencé; ils n'ont à aucun degré l'art de grouper autour d'une idée centrale les idées accessoires propres à l'éclairer; ou plutôt ils semblent ne s'en préoccuper nullement“.

¹⁰² L. c., im Anschluß an das vorige Zitat.

dung dieses Getrenntseins mittels der sittlichen und ästhetischen Qualifikation, deren Quellen und Impulse aus eben diesem Getrenntsein entspringen und deren daher andere als die von diesem Getrenntsein betroffene Personen nicht teilhaftig werden. Die Struktur der Kanzone ist, in Form übersetzt, diejenige der Psychologie der höfischen Liebe, die ihrerseits nur wirklich verstehbar ist als Projektion der Struktur der Dynamik einer sozialen Integration, akzeptiert und zugleich gebremst vom Hochadel. Die Dynamik dieses Vorgangs ist genutzt *und* entschärft auf der Ebene eines neuen, idealen und für alle Schichten des Adels verbindlichen höfisch-ritterlichen Menschenbildes, das seine vital-affektiven Kräfte aus dem unversieglichen, im engen höfischen Zusammenleben angestauten erotischen Trieb zog. Solcherart vermittelt und unter dem Anpassungsdruck, der von der realen Situation feudalhöfischen Lebens ausgeht, idealisiert, müssen die auf der Ebene der Sublimation zutage tretenden Widersprüche einerseits als abgeleitete ins Auge gefaßt werden, andererseits aber als erkenntnis-erweiternde, sinnstiftende und somit zurückwirkende.

Wir dürfen wiederholen: die drei Personen der Kanzone und ihr spezifisches Verhältnis untereinander reproduzieren die Struktur der sich integrierenden höfischen Gesellschaft mit deren immanenten Widersprüchen. Die extratextuelle Referenz der meisten Grundbegriffe, welche diese Beziehung anzeigt, wird in eine innertextuelle Referenzstruktur konvertiert. Jede Kanzone wiederholt in wechselnden Kombinationen und Distributionen denselben spannungsgeladenen Sachverhalt. Das bedeutet keineswegs, daß jede Kanzone das gesamte, von der situativen Konstanten festgelegte Repertoire vorführt. Es ist dies auch nicht notwendig: Wenn je eine literarische Gattung eine „Appellstruktur“ aufweist, vom Rezipienten eine Ausfüllung der „Leerstellen“ verlangt und seine Entscheidungen über die semantischen Unbestimmtheiten des Textes steuert, dann die Kanzone¹⁰³. Der Bedingungsrahmen, den ideologische, thematische und formale (metrisch-musikalische und „aufführungs“-technische) Normen bilden, lassen der „originellen“ Variation nur einen sehr beschränkten Spielraum. Der Zwang, diesen voll zu nutzen, führt zur formalen Artistik, aber auch zur Entdeckung des ästhetischen Reizes der überwundenen Schwierigkeit. Die begrenzte formale Freiheit ist analog der relativen Freiheit, die dem Dichter innerhalb der vorgegebenen thematischen Struktur verbleibt. Die Variationsmöglichkeit im metrischen Bau des Strophenabgesangs hat ihre Entsprechung nicht nur in einer gewissen Freiheit der Selektion hinsichtlich der das Thema instrumentierenden Motive, sondern vor allem im kombinatorischen Spiel mit diesen Motiven, in der „organisation thématique“ (Guiette). Vergessen wir nicht, daß die spezifische Kohärenz im Text wie die Steuerung der Kohärenzbildung beim Rezipienten den Bedingungen unterliegen, die sich aus der auditiven Rezeption dieser Dichtung ergeben. Sie ist gesungene und gehörte Dichtung, und der Modus ihrer Darbietung wie ihrer Aufnahme ist daher zweifellos von essentieller stilbildender Bedeutung auf der Seite der Produktion des Textes ebenso wie der Melodie.

¹⁰³ Wir beziehen uns auf W. ISER, Die Appellstruktur der Texte, in: R. WARNING (Ed.), Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München, 1975, 228 sqq.; W. ISER, Der Akt des Lesens, München, 1976, bes. 280 sqq.

Unausweichlich stellt sich nun auch die Frage nach dem Verhältnis von Struktur und Komposition. Es ist oft und mit durchaus ernstzunehmenden Argumenten – unter denen eine vom Handschriftenbefund bezeugte Veränderlichkeit der Reihenfolge der Strophen nicht das geringste ist – gesagt worden, daß die „Einheit“ der Kanzone weniger durch das ganze Gedicht als durch die einzelne Strophe konstituiert wird, das Lied demnach sich als eine Reihe selbständiger strophischer Einheiten definiert: „Le lieu de la convergence dans le grand chant courtois, est la strophe plutôt que la chanson comme telle“. Für P. Zumthor, den wir hier zitieren, gipfelt in der Kanzone die Tendenz gesungener mittelalterlicher Dichtung, „à se constituer en série d'unités relativement autonomes“¹⁰⁴, darauf beruhend, daß die Kanzone keine „Geschichte“ erzählt („l'absence de narration“), sondern einen – wie immer spannungsreichen – Zustand beschreibt. Ohne die relativ autonome Einheit der Strophe in Frage zu stellen, glauben wir indessen, auf der die Strophe übergreifenden Einheit insistieren zu müssen, die sich in der von der Theorie der „poésie formelle“ behaupteten dynamischen Kombinatorik des Clichés manifestiert. Zumthors Begriff der „Zirkularität“ des „grand chant courtois“ trifft im Grunde genau diesen Sachverhalt¹⁰⁵.

Übrigens ist es keineswegs so, daß alle Trobadors den Sinn für Komposition vermissen lassen. Wenn A. Jeanroy klagt, die zum Ausdruck gebrachten Gefühle seien oft „contradictoires“, „des images disparates“ folgten „sans transition“ aufeinander, der Bekundung bedingungsloser Unterwerfung unter den Willen der Dame folge unvermutet und sinnlos die Aufkündigung des Dienstes, dann verkennt er die eigentümliche antithetische Struktur dieser Liebespsychologie und die dadurch bedingte Einheit der widersprechenden Gefühle¹⁰⁶. Die Forderung eines logisch-rationalen Aufbaus trifft nicht den Kern der Gattung; die Konvergenz der Strukturelemente ist nicht mit den Prämissen der klassischen Poetik zu erfassen¹⁰⁷. Gleichwohl läßt sich eine gewisse, gattungsspezifische Tendenz zur Einheitlichkeit der thematischen Abfolge feststellen¹⁰⁸. Einen festen Platz – und zwar in der ersten Strophe – haben der sehr häufige, aber nicht obligatorische Natureingang und die Ankündigung seines Vorhabens durch den Dichter (Anlaß des Liedes, Stil, Hinweis auf die Art des Liebesgefühls bzw. die Stimmungslage). Die Tornaden, meist an den Gönner oder an die Dame adressiert, „geleiten“ die Botschaft zu ihrem Empfänger. Der eigentliche Kanzonenkörper kann, ja muß frei gestaltet werden in dem Maße, als die vorgegebene personale und thematische Grundkonstellation dies erlauben. Bei der prägenden Kraft dieser Grundkonstellation ist es unvermeidlich, daß sich die Tendenz herausbildet, die Haupt-

¹⁰⁴ °231, 193.

¹⁰⁵ L. c.

¹⁰⁶ °166, II, 114.

¹⁰⁷ Cf. hierzu grundsätzlich und für die mittelalterliche Dichtung ganz allgemein E. VINAVER, A la recherche d'une poétique médiévale, CCM 2 (1959) 1-16.

¹⁰⁸ Cf. E. KÖHLER °324, 35 sq.; J.-CH. PAYEN, L'espace et le temps dans la chanson courtoise occitane, in: AIEO, 4^e sér., t. II, n° 5 (Présence des troubadours), 1970, 144: „le XII^e siècle des poètes méprise la logique et l'enchaînement du discours. Une certaine rigueur s'imposait pourtant: il n'est pas de poésie sans ordre relatif, et toute forme s'invente des lois. C'est pourquoi la *canço d'amor* exigea très vite une ordonnance sinon stricte, du moins fréquente et implicitement recommandée“.

themen an denselben Ort im Aufbau der Kanzone zu stellen. Die topische Kombinatorik kann an jeder Stelle und durch das ganze Gedicht hindurch wirksam werden, aber es ist nur natürlich, daß sich der Ausdruck von Freude oder Schmerz des Liebenden an den Natureingang anschließt, der seinerseits den Zweck hat, in Zustimmung oder auch Widerspruch das besungene Gefühl als ein natürliches und authentisches hinzustellen¹⁰⁹. Der Lobpreis der Dame fällt vorzugsweise in die Mitte des Lieds, d. h. bei Kanzonen mit normaler Strophenzahl in die 3. Strophe. Mit Vorliebe lassen die Trobadors unmittelbar darauf, in der 4. Strophe, das *lauzengier*-Motiv folgen. Es handelt sich dabei keineswegs um Regeln, aber die Tendenz zu einem solchen Kompositionstyp ist deutlich. Wir haben es demnach mit *zwei* für den Aufbau der Kanzone konstitutiven Prinzipien zu tun: mit der durchgängigen, kohärenzbildenden, variablen Kombinatorik, welche die „Clichés“, die Formeln, Motive, die Schlüsselwörter einsetzt und distribuiert und ihre latente semantische Polyvalenz kraft phonischer Korrespondenzen und phonologischer Äquivalenzen aktiviert, und mit der „Makrostruktur“ der thematischen Komposition. Die besten, gelungensten, ja vielleicht sogar auch im modernen Sinne „schönsten“ Lieder der Trobadors verdanken diese ihre Kunstqualität einem optimalen Zusammenwirken dieser beiden Prinzipien.

Die variable Bewegungskurve auf beiden strukturellen Ebenen bezeichnet die relative Freiheit, deren Bedingung jedoch gerade jener strenge Zwang ist, den die apriorische ideologische und thematische Grundkonstellation auferlegt. Diese letztere ist mit den von ihr abhängigen Motiven und Stilformen das, was allen Kanzonen gemeinsam ist. Von dieser basalen Gemeinsamkeit auf Unvermögen und Mangel an Originalität oder gar Aufrichtigkeit zu schließen, ist falsch. Wohl aber dürfen wir aus ihr folgern, daß den Trobadors eine Art von Idealkanzone vorschwebte, welche das Strukturgesetz der Gattung *ganz* erfüllt, ein Genotext, zu dem sich alle Realisierungen wie Phänotexte verhalten¹¹⁰. Wir dürfen weiter sagen, daß diese Idealkanzone auch die Erwartung des Publikums bestimmte, ferner, daß der Erfolg jeder Einzelkanzone nach dem Grade bemessen wurde, bis zu dem sie jene Erwartung erfüllte, als Phänotext im Verhältnis seiner Approximation zum imaginierten Genotext. In der Natur dieser Idealkanzone selbst lag es, daß sie zugleich nie *und* oft verwirklicht zu sein schien, weil ihr Wesensgesetz die in ihrer Spannungsstruktur angelegte Verschiedenheit, besser: Variabilität war. Die soziologische Analyse der „psychologie amoureuse“ als mediatierter Bewußtseinsstruktur von Joven zeigt, daß hier die Struktur einer Integration

¹⁰⁹ Zum Natureingang cf. D. SCHELUKDO, Zur Geschichte des Natureingangs bei den Trobadors, *ZFSL* 60 (1937) 257–334; W. ROSS, Über den sogenannten Natureingang bei den Trobadors, *RF* 65 (1954) 49–68; A. R. PRESS, La strophe printanière chez les troubadours et chez les poètes latins du Moyen Age, in: *Actes et Mémoires du III^e Congrès International de Langue et Littérature d'Oc* (Bordeaux, 3–8 sept. 1961) II, 70–78; J.J. WILHELM, The Cruellest Month. Spring, Nature, and Love in Classical and Medieval Lyrics, New Haven – London, 1965; M. PICAREL, Le début printanier dans les chansons des troubadours: Marcabru et Bernard de Ventadour, in: *Présence des Troubadours. Etudes réunies par P. Bec, AIEO*, 4^e sér., II, n° 5 (1970) 169–197. Cf. auch D. RIEGER, Kalter Wind und Pferdewieher. Zwei Sonderfälle des trobadoresken Natureingangs, *ZFSL* 93 (1983) 2–13.

¹¹⁰ Cf. P. ZUMTHOR °231, 185.

vorliegt, die ihr letztes Ziel, das doch nicht aufgegeben werden kann, nie oder doch nur in hoffnungserhaltenden Ausnahmefällen erreicht und die gerade deshalb den Charakter des Ideals bewahren und immer wieder faszinieren kann. Die fundamentale Spannung des „paradoxe amoureux“ findet sich auf der Ebene der Form wieder in dem ebenso paradoxalen Sachverhalt, daß einerseits ständig die Realisierung der idealen Form erstrebt wird – daher die Tendenz zur Uniformität – und andererseits diese Realisierung sich nur im Anders-Sein gegenüber allem Bisherigen, in der Abweichung und Variation innerhalb des normativ erstellten Rahmens vollziehen kann, m. a. W.: im freien Spiel mit den begrenzten Möglichkeiten.

Wir glauben, das Stilisationsprinzip der höfischen Lyrik zu verstehen, das Prinzip der „poésie formelle“ der Kanzone. Der Anspruch des Einzelnen auf Integration, d. h. sozialen Aufstieg in der feudalhöfischen Gesellschaft, kann sich nur am Anspruch aller Gleichgestellten legitimieren. Die individuelle Bevorzugung, die er beansprucht – die Bevorzugung vor den Rivalen –, vermag sich nur auf die ganz besondere Erfüllung einer Leistung zu berufen, die im Prinzip von *allen* erwartet und auch gruppenspezifisch präntendiert wird. Der Trobador spricht, wenn er seine eigenen Gefühle ausdrückt, immer zugleich im Namen *aller*, er identifiziert sein persönliches Interesse, welches das Interesse seiner Gruppe ist, mit dem der ganzen höfischen Gesellschaft, einschließlich der Herren, identifiziert sie auf der Ebene des erotischen, ethischen und ästhetischen Sublimats. Nicht die individuelle Absonderung gilt als Ausweis der künstlerischen Begabung, sondern der optimale Ausdruck der *allen* gemeinsamen Erwartungen. Die Kanzone artikuliert immer aufs neue ein gemeinsames bzw. als gemeinsames gefordertes höfisches Lebensgefühl, eine aus gegenseitiger Angewiesenheit erwachsene Harmonieerwartung, die von ihren immanenten sozialen Widersprüchen lebt. Die Antagonismen dieser von divergierenden, aber auch von gemeinsamen Interessen bestimmten Lebensgemeinschaft gehen auf in einer nicht zuletzt von der Dichtung geschaffenen Kommunikationsgemeinschaft, die damit zu einer soziokulturellen Identität findet. Die Zuhörer der Trobadors bildeten ein eingeweihtes Publikum, das seine Aspirationen und deren Problematik in jeder Kanzone bestätigt fand. Daher konnte dieses Publikum in den „abstrakten“ Typen von Liebendem, *domna* und *lauzengier*, in deren zugleich statischer wie gespannt-dramatischer, in der variantenreichen Kombinatorik eines begrenzten Inventars von Formeln und Motiven immer neu instrumentierten Beziehung und in einer raffinierten Kunst des Strophenbaus das eigene Lebensgesetz in sublimierter Gestalt widergespiegelt und formuliert finden. Die Kunstsprache der Trobadors verwandelt die konstante soziale Spannung auf der kompromißuellen Ebene der Kanzone in eine eminent ästhetische, an der die Melodie, neu für jedes Lied wie Kombination und Distribution der Motive der *fin amor*, einen hervorragenden Anteil hat, den zu präzisieren jedoch noch immer höchst schwierig ist.

Das Interesse des höfischen Publikums entsprach einem Bedürfnis, das solange andauerte, wie die soziale Spannung des Integrationsprozesses nicht gegenstandslos geworden war. Das Erlebnis der erfüllten künstlerischen Form, in Annäherung zur Idealkanzone, des Phänotextes zum Genotext, wird für das Publikum zur partiellen Aufhebung des realen gesellschaftlichen Widerspruchs im momentanen Erreichen des Ideals, das dieser Widerspruch selbst gezeugt hat, ist vorweggenommene Integration

des Individuums in die soziale Welt, für die es sich qualifiziert wähnt. Jede Kanzone wiederholt den Prozeß dieser Integration in der ästhetischen Harmonisierung der konfligierenden Elemente selbst. Noch in der Gestaltung des Scheiterns – des *amar desamatz* – wird festgehalten an der Verheißung. Jedes neue Lied, und jeder Vortrag dieses Lieds, wird zur – mehr oder weniger vollkommenen – Realisation der idealen ständischen Einheit, die sich in einem modellhaften, universal konzipierten Menschenbild erfüllt. Als kompromißuelle Form und Dominante des Systems, als Produkt einer soziokulturellen Allianz von Hochadel und niederem Rittertum (Joven) kann die Kanzone zum „Kernstück eines gesellschaftlichen Rituals“, zur Darstellung der „höfischen Ideologie der Freude als gesellschaftlicher Realität“¹¹¹ werden. Ihre „Theatralität“¹¹² hat ihre Ursache in ihrer Funktion im Ritual des Festes, in dem die höfische Gesellschaft sich selber feiert und staunend zum Bewußtsein einer kulturellen Aufgabe gelangt. Der Hof ist Zentrum einer Kommunikationsgemeinschaft, bei deren Partnern, drängend und zugleich widerstrebend, sich das Bewußtsein einer Solidarität ausbildet, die im Ritual des höfischen Festes immer aufs neue beschworen wird. Die Rolle, welche der *canço* dabei zukommt, ist eine quasi-kultische, ihre Leistung ist die der sozialisierenden, bildenden und integrierenden „kollektiven Emotion“¹¹³.

Hat die *canço* eine „Geschichte“, eine Evolution? Kann diese, über die Entwicklung von metrischen Raffinessen hinaus auch als eine inhaltliche beschrieben werden? Wir meinen: ja, aber mit der Einschränkung, daß die Voraussetzungen dafür noch nicht geschaffen sind¹¹⁴. Was an „individuellen Eigentümlichkeiten“¹¹⁵ zutage gefördert wurde, ist wichtig (und im Dokumentationsteil festgehalten), reicht aber vorderhand so wenig für eine „Geschichte“ der *canço* zumal des 13. Jhs. aus wie die Kenntnis von tatsächlichen – oder vermeintlichen – Wendepunkten von der Art des berühmten Diktums *e d'amor mou castitatz* des GUILLEM DE MONTANHAGOL \nearrow a 225¹¹⁶. Es schien uns daher ehrlicher, uns in diesem Kapitel auf den Versuch einer synchronischen Analyse, allerdings unter soziologischen Gesichtspunkten, zu beschränken. Als

¹¹¹ P. BÜRGER, Zur ästhetischen Wertung mittelalterlicher Dichtung. *Les oiseillons de mon país* von Gace Brulé, DV 45 (1971) 26.

¹¹² Cf. P. ZUMTHOR ^o231, 37 sqq.; P.-Y. BADEL, *Poétique* 17 (1974) 259; D. R. SUTHERLAND, L'élément théâtral dans la *canço* chez les troubadours de l'époque classique, RLLP 12-13 (1962-63) 95-101.

¹¹³ Zu Begriff und Sache der „collective emotion“ im Zusammenhang mit Ursprung und Funktion der frühen Poesie cf. CH. CAUDWELL, *Illusion and Reality. A Study of the Sources of Poetry*, London, 1937.

¹¹⁴ Cf. die Arbeit von C. SCHWEICKARD, „Sobre-l'vieill trobar e-l novel“. Zwei Jahrhunderte Troubadourlyrik – Thematische Schwerpunkte und Schlüsselbegriffe. Ein interpretatorischer und inhaltsanalytischer Versuch, Frankfurt a. M., 1984 (Untersuchungen zur romanischen Philologie, NF 5). Ansätze finden sich schon bei J. ANGLADE, *Le troubadour Guiraut Riquier. Etude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale*, Bordeaux, 1905. Cf. teilweise auch J. GRUBER, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, 1983 (ZRPbB 194).

¹¹⁵ Cf. A. PÄTZOLD ^o195.

¹¹⁶ Die Tragweite dieses vielzitierten Verses wird bestritten von L. T. TOPSFIELD, *The theme of courtly love in the poems of Guilhem Montanhagol*, RLR 77 (1966) 147-150.

Anfang einer „Geschichte“ der Kanzzone mag deren „Vorgeschichte“ gelten, die wir im Prozeß der Herauslösung aus dem „vers“ und anhand der Erörterung der beiden „Schulen“ sowie der Stildiskussion zu verfolgen suchten. Die semantischen Umbe- setzungen in der Topik der Gattung sind infolge der Konsistenz des einmal stabilisier- ten Gattungssystems so gering, daß sie in dessen Zentrum, der Kanzzone, kaum bzw. erst nach künftigen, entsprechend ausgerichteten Studien wahrnehmbar sind. Wichtig dürfte dabei die Einsicht sein, „daß nicht die Konstanz des Topos aufschlußreich [ist], sondern seine Veränderung, aber dies unter der methodischen Prämisse, daß der Grad der Signifikanz von Veränderungen umso höher ist, je ausgeprägter und strukturierter das konstante Bezugssystem ist“¹¹⁷.

Gibt es mehrere Typen der Kanzzone? Die bisherigen Versuche, eine Typologie zu erarbeiten, sind über wenig befriedigende Ansätze nicht hinausgelangt, sollten aber fortgesetzt werden¹¹⁸. Wir meinen damit nicht jene Subgenera, deren eindeutig defi- nierbare Merkmale sie voneinander und von der Kanzzone, mit der zusammen sie ein Subsystem bilden, abgrenzen. Von diesen letzteren aber, auch in Zweifelsfällen, muß im folgenden die Rede sein.

V. Subgenera – Tendenzen und Realisierungen

1. *Gap*

Wenn BERNART DE VENTADORN *l.* a 70 sein Lied *Amors, e que us es vejaire?* unter dem Senhal *Tristan* an Raimbaut d'Aurenga sendet, *que sap be gabar e rire* (v. 64), dann ist diese Charakteristik gewiß als hohes Lob zu verstehen. Man könnte es auf spezifische Aspekte der Dichtung Raimbauts beziehen, ergäbe sich nicht aus einer Kanzzone BER- TRANS DE BORN *l.* a 80 ein deutlicher Hinweis, wie es zu verstehen ist:

Ja mais non er cortz complia
On hom no gap ni no ria¹.

Bernart de Ventadorn preist den idealen Hofherrn, woran auch der Umstand nichts ändert, daß er in der ersten Tornada desselben Lieds mit leisem Tadel, ihr aber doch das Recht dazu einräumend, von seiner *domna* sagt, daß sie mit nichts anderem als mit *gabar e rire* auf seine Werbung antworte².

¹¹⁷ H. BLUMENBERG, Beobachtungen an Metaphern, *Archiv für Begriffsgeschichte* 15 (1971) 173.

¹¹⁸ Cf. S. G. NICHOLS, JR., Toward an Aesthetic of the Provençal *Canço*, in: DEMETZ, GREENE, NELSON (Ed.), *The Disciplines of Criticism*, New Haven, 1968, 349–374; id., Rhetorical metamorphosis in the troubadour lyric, in: *Mél. P. Le Gentil*, Paris, 1973, 569–586.

¹ *Chazutz sui de mal en pena*, P.-C. 80, 9, v. 49 sq.

² No-n fatz mas gabar e rire,
domna, can eu re-us deman;
e si vos amassetz tan,
alres vos n'avengr'a dire.

Bertran de Born hätte vielleicht die zitierten Verse nicht geschrieben, wenn nicht die wirklichen Verhältnisse bereits dementiert hätten, was für ihn selbstverständlich zu sein hatte. Der anonyme Dichter der *cobla esparsa Trop val en cort bells escoutars* 7 e 461, 240 bestätigt diesen Sachverhalt in einer Weise, die wertvolle Schlüsse erlaubt:

Trop val en cort bells escoutars
 e gens parlars e bos sofrirs,
 E vei que no-i val ja gabars,
 Blasmes de fols ni escarnirs;
 Qe so qu'il blasmon, es lauzars
 Et so qu'ill lauzon, es auzirs³.

Wenn wir den Text richtig verstehen, dann sieht der anonyme Dichter den Grund für die von ihm bedauerte Geringschätzung von *gabars*, *blasmes de fols ni escarnirs* an den Höfen im Vorherrschen der Gesetze der Soziabilität, einer Disziplinierung im Interesse des höfischen Zusammenlebens, das störende Mißtöne fernzuhalten sucht und mit ihnen eine Kritik, die sich dem Sog zur Affirmation widersetzt. Es scheint, daß die Sitte des *gabar*, von beiden Dichtern doch für unabdingbar gehalten, Anstoß erregt. Weshalb und bei wem? Die Zusammenstellung von *gabar* mit *blasmes* und *escarnir* zeigt, daß der *gap*, sei er als Scherz, Beschimpfung oder als Prahlens zu verstehen, in die Nähe des *Sirventes* gehört. Ist sein Ort im System der trobadoresken Gattungen damit auch schon mit Sicherheit bestimmbar? Die Verse, welche Bertran de Born auf die eingangs von uns zitierten folgen läßt:

Cortz ses dos
 Non es mas parcs de baros! (v. 51 sq.)

lassen kaum Zweifel daran, daß nach Meinung des Dichters von Autafort *gabar e rirre* als wesentlicher Teil von Lust und Wert höfischen Lebens vom Maß der am Hof entfalteteten Freigebigkeit abhängt und somit vor allem als Forderung jener „Jungen“ zu verstehen ist, deren turbulente Existenz uns G. DUBY so anschaulich beschrieben hat und in denen wir, in der spezifischen Zusammensetzung der Gruppe von *Joven*, die Trägerschicht der Trobadorlyrik erkannt haben. Die Geschichte des *gap*, so ist zu vermuten, ist von einer Etappe in der Geschichte von *Joven* und seiner sozialen Integration nicht zu trennen.

Es sind die vorstehenden Feststellungen, Mußmaßungen und Fragen, die das Interesse der folgenden Überlegungen leiten. Daher steht nicht das Problem der Herkunft des *gap* im Vordergrund, es kann uns dieses jedoch auch nicht völlig gleichgültig sein. Was in der Forschung hierzu bisher vorgetragen wurde, referiert U. FECHNER, Verfasser der ersten Studie, die sich eingehend mit dem *gap* der Trobadors beschäftigt und auf die wir uns natürlich stützen, ohne sie im einzelnen zu wiederholen⁴. Ist das Phänomen des *gap* aus einem frühen mittellateinischen *iniuriosus sermo*, *strophapha* genannt, herzuleiten, der über ein jongleureskes Genus *gap* Eingang in die provenza-

³ Text nach A. KOLSEN mit den Verbesserungen von K. LEWENT, *ZRPh* 40 (1921) 378.

⁴ U. FECHNER, Zum *gap* in der altprovenzalischen Lyrik, *GRM* NF 14 (1964) 15–34.

lische Kunstpoesie gefunden hat⁵? Stammt es aus vortrobadoresken Schimpf- und Spottliedern, aus literarischen „Schmähwettkämpfen“, welche die älteste Gestalt des *Sirventes*, vor dessen „Nobilitierung“ im Gattungssystem, prägten⁶? Ist der *gap* aus germanischen oder aus keltischen Gebräuchen zu erklären? Wie verhält sich der lyrische zum epischen *gap*⁷? Mit U. Fechner dürfen wir sagen, daß es sich bei der Sitte des *gabar* „um ein in aller Welt auftretendes kulturhistorisches Phänomen handelt, das sich bei den verschiedensten Völkern auf einer bestimmten sozialen und kulturellen Entwicklungsstufe nachweisen läßt“⁸. Mit dieser Einsicht ist gewiß viel gewonnen, aber noch nichts über die spezifischen nationalen und regionalen, soziokulturell bedingten Modifikationen des Phänomens ausgesagt. Sein Eingehen in die Literatur ist möglich, aber nicht von vornherein selbstverständlich.

Das semantische Spektrum von *gap* und *gabar* ist reich⁹. Unsere Aufmerksamkeit gilt der wichtigsten Bedeutung: Prahlen, Selbstberühmung. Die Belege gestatten eine inhaltliche Klassifizierung, die wir zunächst ohne Rücksicht auf eine „Entwicklung“ und jenseits der Frage: Scherz oder Ernst? vornehmen wollen.

1. Prahlen mit kriegerischer Tapferkeit und Heldentaten.

In fröhlicher Großmäuligkeit vergleicht PEIRE VIDAL *ŕ* a 364 seine ritterliche Kühnheit mit derjenigen Rolands und Oliviers (*Drogoman senher*), rühmt sich, mehr Abenteuer als Gauvain bestanden, hundert Ritter besiegt, hundert Damen zum Weinen und hundert andere zum Lachen gebracht zu haben (*Neus ni gels*). In hemmungsloser Übertreibung verbindet er seinen Ruhm als Krieger und Sieger im Turnier mit seiner angeblichen Qualifikation als Liebhaber. Daß der kriegerische *gap* bei dem kampflustigen BERTRANDE BORN *ŕ* c 80 nicht fehlt, verwundert nicht (*Un sirventes on motz no fallh*). Auf den Zusammenhang mit der Sitte des epischen *gap* beim Gelage von der Art der berühmten Prahlerie des *Pelerinage de Charlemagne* spielt UC DE SAINT-CIRC *ŕ* h 457 in einer Tenzone mit dem Vizegrafen von Turenne (Raimond IV.) an, wenn er dessen Drohung, seine Burg zu zerstören, als Produkt abendlicher Stimmung abtut, als einen *gap*, den der Schlaf wieder vergessen macht und der einem *ric hom* keine Ehre einbringt¹⁰.

⁵ A. VISCARDI, Stropha e gab, *SM* 8 (1935) 103 sqq.

⁶ D. RIEGER ^o341 b, 90 sq.

⁷ Zum epischen *gap* zuletzt C. A. KNUDSON, Serments téméraires et gabs: Notes sur un thème littéraire, in: Société Rencesvals, IV^e congrès international, Heidelberg, 28 août – 2 septembre 1967. Actes et Mémoires, Heidelberg, 1969 (*Studia Romanica*, 14), 254 sqq.; cf. PH. MÉNARD, Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au moyen âge, Genève, 1969, 21 sqq.; M. PICONE, „Vita nuova“ e tradizione romanza, Padova, 1979, 99 sqq.

⁸ L. c., 19.

⁹ Cf. E. LEVY, Provenzalisches Supplementwörterbuch IV, 1 sqq.; E. VON KRAEMER, Sémantique de l'ancien français *gab* et *gaber* comparée à celle des termes correspondants dans d'autres langues romanes, in: *Mél. de philologie et de linguistique offerts à Tauno Nurmela*, Turku, 1967, 73 sqq.

¹⁰ Seigner, li gap que faitz lo ser
Vos oblidon el dormidor,
E ja no conquera valor
Rics hom, si'l gab non torna en ver...

(P.-C. 460, 1, vv. 10–13)

2. Prahlen mit erotischen Gipfelleistungen.

Das unverblünte Sexualprotzentum von WILHELMS IX. Romanze *Farai un vers pos mi sonelh* / 1 183, das an den berühmten *gap* Oliviers in der *Karlsreise* erinnert, kehrt in gemilderter, aber noch immer dreister Form wieder im Motiv der hundert Damen, die PEIRE VIDAL angeblich begehren, berückt von dessen Ruf als Liebhaber, der ihn zum Schrecken aller Ehemänner werden läßt (*Baros de mon dan covit; Deus en sia grazitz*). Fünfhundert Damen, nebst den besten Liebhabern, würden RAIMBAUT D'AURENGA aufsuchen, wenn sie wüßten, welcher perfekter Liebhaber und trefflicher Lehrer der Liebe sich in dem gräflichen Dichter verbirgt (*Assatz m'es bellh*). Die Empfehlungen, die dieser Experte den Liebhabern dann in *Assatz sai d'amor ben parlar* vorsetzt, sind freilich eine humorige Verkehrung aller höfischen Liebeskunst. Von gleichem Geist ist das Lied *Lonc temps ai estat cubertz* geprägt, das eine Art von Anti-*gap* darstellt insofern, als der Dichter scherzhaft vorgibt, entmannt worden zu sein, was die Angst der Ehemänner ebenso gegenstandslos mache wie das Verbergen ihrer Frauen vor dem impotenten Verehrer. Das Thema der Kastration verbindet Raimbauts Lied mit der bereits angeführten Romanze Wilhelms IX.¹¹

3. Bekundung von Erfolgen in der Liebeswerbung.

Das Prahlen mit erotischen Erfolgen, und seien diese noch so geringfügig gewesen, vertrug sich nicht mit dem Gebot des *celar*. Verstöße müssen als die Ausnahmen gelten, welche die Regel bestätigen, oft werden sie, kaum begangen, sogleich wieder entschärft. Wie eng die Grenzen gezogen sind, zeigt sich daran, daß einem BERNART DE VENTADORN schon das Aussprechen des Umstands, daß seine Dame seine Bitten anzuhören geruhte, als törichtes *gabar* erscheint, das es verdient, Lügen gestraft zu werden:

Lo bes e'l mals sia'lh grazitz,
 pos de me denha sol preyar. -
 ara folei de trop gabar
 et es dreih's qu'en fos desmentitz!
 domna, no-us pes si'lh lenga ditz
 so c'anc mos cors no poc pessar,
 tatz, bocha! nems potz lengueyar,
 et es t'en grans mals aramitz¹².

„Des Prahlers Reue“ hat A. Kolsen GIRAUT DE BORNELHS / a 242 kunstvolles, von Dante hochgeschätztes Lied *Er auziretz enchabalitz chantars* überschrieben, mit gutem Grund, hat der „poeta rectitudinis“ doch das Dilemma einer Sehnsucht, die sich wenigstens singend konkretisieren möchte, und die Gefahr, dadurch alle Chancen zu riskieren, eindrucksvoll formuliert:

¹¹ Dort erscheint der Kastrationskomplex in Gestalt der „Verschiebung“ zur (fingierten) Stummheit; dazu E. KÖHLER, Wilhelm IX., der Pilger und die rote Katze, in: *Mél. de langue et littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, 1973, 421 sqq.

¹² *Can lo boschatges es floritz*, P.-C. 70, 40, Str. VI.

Ai, tantas vetz m'a trach nescis parlars
 joi d'entre-ls mans, per qu'esdevenh liars,
 e-l cor, pos en re s'aficha
 don s'alegr' a tan ni can,
 volri' eu chantes gaban;
 qu'era tro que s'esperec,
 tenia-l drech per envers,
 tan er' en amar esmers!¹³

Nescis parlars (v. 9), Folge eines den Rang der Dame nicht genug berücksichtigenden *sobramars* (*valra-ja sobramars?* / *No ja, tan es alt'e richa / cela*, vv. 18–20) führt zu dem *sobregabars*, das ihn aller Freude beraubt:

Anc nuls esfretz no'm fo valenz ni chars,
 tro que m'ac lonh de joi sobregabars. (v. 25 sq.)

Niemand lebt – so Giraut in dem Sirventes *S'es chantars ben entendutz* – gefährlicher als der *sobregabaire*:

Qu'eu ai d'amadors vistz mutz,
 Pois s'i feron gabador;
 Can guerra sors entre lor,
 Lo gabars es remazutz
 Escharnitz; sobregabaire,
 Dins o defors so repaire,
 A peior perilh que naus. (Str. IV)

Die höfische Liebe war nicht Spiel genug, um erotischen Wunschträumen, schon gar nicht möglichen Verwirklichungen, volle Freiheit des Ausdrucks zu gewähren. Sie wird eine solche im Gattungssystem nur Randgattungen wie der Alba gewähren¹⁴. Wem an *pretz* gelegen ist, der muß sich, wie PONS FABRE D'UZÈS / c 376 statuiert, hüten, als *fols ni gabaires* aufzutreten. Die Narrenfreiheit, die ein Peire Vidal sich vorbehält und ein Raimbaut d'Aurenga sich leistet, wird nur wenigen, und auch diesen nicht ohne Widerspruch, eingeräumt.

4. Prahlen mit hoher, ja höchster Meisterschaft im Dichten, Selbstberühmung als bester aller Dichter in Formkunst und Gehalt, in höfischer Lebens- und Liebeskunst, in *sen e saber*, im *triar*.

Schon WILHELM IX. verbindet in seinem ganz aus *gap*-Motiven zusammengesetzten *vers Ben vuell que sapchon li pluzor* das Thema des superlativischen Dichterstolzes – offenbar provoziert durch die Konkurrenz anderer Dichter wie auch klerikaler Konkurrenten – aufdringlich mit dem Anspruch auf höchste, durch Leistung ausgewiesene

¹³ P.-C. 242, 17. Zit. nach dem verbesserten Text bei M. DE RIQUER °202, I, 495. Vgl. die aufschlußreiche Analyse dieser Kanzone bei M. PICONE, „Vita nuova“ e tradizione romanza, Padova, 1979, 108 sqq.

¹⁴ Cf. D. RIEGER °341 a, vid. infra Kap. k (Tagelied).

Kompetenz in eroticis wie in höfischem Verhalten und Urteil. Die Anmaßung des fürstlichen *maistre certa*, der behauptet, *qu'ieu port d'aicel mestier la flor*, mehr vielleicht noch die sich ihm anschließende „Schule“ Ebles von Ventadorn, ruft MARCABRU ↗ c 293 auf den Plan mit seinem parodistischen, die skabrösen Motive keineswegs scheuenden Gegen-*gap D'aisso laus Dieu*. Als Bekundung des Dichterstolzes wird der *gap* zum Mittel der Selbstprofilierung in der Auseinandersetzung mit Konkurrenten. Kühn versteigt sich PEIRE D'ALVERNHE ↗ c 323 in seinem Lied *Sobre-l vieill trobar e-l novel* zu der Behauptung, *c'anc tro per me no fo faitz vers entiers*, und wird noch übertrumpft von RAIMBAUT D'AURENGA ↗ a 389, der in *Er quant s'embla-l foill del fraisse* die Unvergleichlichkeit des eigenen Dichtens über alles stellt, was seit dem Apfelbiß Adams geboten wurde. Vergleichsweise bescheiden, wenn auch nichts weniger als unpräzise, nimmt sich dagegen das Sirventes aus, in dem der sonst unbekannte UC DE LESCURA ↗ c 452 um 1200 sich mit acht zeitgenössischen Dichtern mißt (*De mots ricos no tem Peire Vidal*).

5. Der „professionelle“ *gap*.

Da er sich naturgemäß mit dem soeben (unter 4.) aufgeführten deckt, wäre von ihm nicht eigens zu reden, hätte nicht ein schwer identifizierbarer RAIMOND D'AVIGNON ↗ c 394 sich in dem Gedicht *Sirvens sui avutz et arlotz* der Erfahrung in allen erdenklichen Berufen und Tätigkeiten, ihrer meisterhaften Beherrschung und der dazugehörigen Qualitäten geröhmt. Seine Fähigkeit als *trobaire*, der *sirventes e tensos* dichte, und als *joglar*, ist dabei nur eine unter vielen anderen. Der ironische, parodistische Ton ist unverkennbar. Dürfen wir in diesem Lied ein Zeugnis für die schwer zu definierende Gattung des Arlotes, für eine „spielmännische Subliteratur“ sehen¹⁵?

Die Frage wird unausweichlich: was ist Ernst und was ist Scherz am *gap* der Trobadors? Die deftigen Späße, die Wilhelm IX. seinen *companhos* und noch Raimbaut d'Aurenga seinen *cavallier* vorlegt¹⁶, der Jongleur-*gap*, den wir hinter einigen Dichtungen Marcabrus – H. Spanke spricht mit Bezug auf Marcabrus *D'aisso laus Dieu* von einer „alten Gattung des Jongleur-Gap“¹⁷ –, aber auch hinter dem gerade erwähnten Lied des Raimon d'Avignon als Vorbild ahnen, sprechen eine deutliche Sprache. Daß diese Formen des *gap* in der sozialen Gruppe von *Joven*, die sich aus *cavalliers*, *soudadiers* und *joglars* zusammensetzt, lebendig waren, darf mit Sicherheit angenommen werden. Daß sie im Prozeß der Höfisierung dieser Gruppe und im Zug ihrer Aufstiegsaspirationen einer Funktionsveränderung unterliegen und somit eine Wandlung erfahren, läßt sich nicht nur folgern, sondern an den Dichtungen der ersten Trobadorgenerationen ablesen. Mit der Entstehung der höfischen Existenzform und der von ihr

¹⁵ So die Meinung von D. RIEGER ^o341 b, 143 sq.

¹⁶ *Ez escoutaz, cavallier*, in *Lonc temps ai estat cubertz*, v. 5; cf. den Kommentar von W. T. PAT-TISON, *The Life and the Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, 1952, 165.

¹⁷ H. SPANKE, *Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs*, 2. Teil: *Marcabru-Studien*, Göttingen, 1940, 70 (Abhdlgn. der Gesellsch. der Wissenschaften zu Göttingen, Philolog.-Histor. Kl., 3. Folge, Nr. 24).

zugleich bedingten und sie mitbedingenden Kunstdichtung konnte das alte *gabar* nur durch Anpassung und Neumotivation überleben. Dazu gehört, daß es nunmehr die Auseinandersetzung zwischen den sozialen Gruppen und der in diese Auseinandersetzung einbezogenen sekundären Determinanten ethischer und ästhetischer Art instrumentiert. Das bedeutet nun freilich auch seine Konfrontation mit dem wie auch immer im Spiel ritualisierten höfischen Lebensernst, in dem es seinen Platz nur mit Mühe behauptet und nur um den Preis seiner Verbannung aus der Dominanten des funktionalen Gattungssystems, das der „Sitz im Leben“ der höfischen Dichtung hervorbringt: aus der Kanzone. Von der Einschränkung, die hier gemacht werden muß, ist weiter unten zu reden.

Der gleiche Herzog von Aquitanien, der mit zotigen Späßen das Gelächter seines Gefolges provoziert, erhebt auch (in *Pus vezem*) die Forderung, *que's gart en cort de parlar vilanamens*. Schon wird das *gabar* als Motiv in einer Weise verwendet, die anzeigt, daß es im Bereich des Prahlens mit sexuellen Leistungen nur noch in ironischer Distanzierung, sei es vom *gabar* der anderen (*Ab la dolchor*, Str. V), sei es von eigener Erfahrung (*Ben vuelh*, Str. VII) auftreten kann. Ausgerechnet Wilhelms aufdringlichster *gap*, *Ben vuelh*, zeigt, daß sich erotisches Prahlen nur noch halten läßt in der Verbindung mit dem Anspruch auf das rechte Verständnis der Liebe als Inbegriff höfischer Gesittung und folgerichtig auch mit dem Anspruch, als Verkünder dieses Lebensideals, d. h. als Dichter, den ersten Rang einzunehmen. Wilhelms *gaps* wurzeln im elitären Selbstbewußtsein der alten Aristokratie, die nicht ohne Widerstreben dem Druck der aufsteigenden Gruppe weicht und als deren erstrangiger Repräsentant sich der Graf von Poitiers ebenso fühlt wie um 1170 der Graf von Orange. Marcabrus parodistischer *gap* (*D'aisso laus Dieu*) ist der grimmige, mit Überbietung der strittigen Fähigkeiten auftrumpfende Einspruch des moralistischen Rigoristen im Namen von Joven.

Den Übergang zur höfischen Gesittung mit ihrem Wert- und Verhaltenssystem konnte das alte *gabar* schwerlich unverändert überstehen. Unangefochten übersteht der *gap* das erste Jahrhundert der Trobadordichtung allein im Motiv des Dichterstolzes, ja dieses erweist sich als unverzichtbar in der Verlagerung der ideologischen Auseinandersetzung um die rechte Konzeption der Liebe auf die ästhetische Ebene. Nicht amüsiert, sondern bissig reagiert BERNART MARTI \nearrow c 63 (*D'entier vers far*) auf die Vermessenheit, mit welcher PEIRE D'ALVERNHE \nearrow c 323 sich als den *maistre de totz* (*Cantarai d'agestz trobadors*, v. 82) anpreist. Für einen PEIRE VIDAL \nearrow a 364 ist es ausgemacht, daß er im „Sagen“, d. h. Dichten, denselben Rang einnimmt wie Richard Löwenherz im Handeln: *Coms de Peiteus, bels senher, vos et eu / Avem lo pretz de tota l'autra gen, / Vos de ben far et eu de dir lo gen* (*Anc no mori*, vv. 60–62). Die kühne Gleichstellung bezeugt nicht bloß einmal mehr die reichlich unverfrorene Selbsteinschätzung dieses Dichters, sondern auch das Selbstbewußtsein, das die Trobadors inzwischen aus ihrer Rolle als Träger der öffentlichen Meinung schöpfen.

Dem erotisch-sexuellen *gap* war die Zukunft verbaut. Die Normen höfischer Gesittung ließen ihn nicht mehr zu, weder bei der nach Nobilitierung trachtenden Gruppe von Joven, die sich durch eine ritterlich-höfische Ethik zu legitimieren suchte, noch beim alten feudalen Adel, der Mühe hatte, nicht als engstirniger Gegner der

neuen Gesittung abgestempelt zu werden¹⁸. Die Ausnahmen, die wir konstatieren, lassen sich aus dem Weiterwirken der verlassenen sozialen Ausgangspositionen erklären. Die Trobadors des späteren 13. Jahrhunderts gewinnen dem *gabar* offenbar nur noch wenig Interesse ab oder verurteilen es, wie CERVERI DE GIRONA *ŕ* c 434, als eitles Prahlen¹⁹. Unsere Überlegungen können indessen mit diesen Feststellungen noch nicht abgeschlossen werden. Alle wirklich relevanten Belege des literarischen *gap* und, soweit damit verbunden, auch des erotischen *gap*, lassen sich, so unklar die polemische Stoßrichtung im einzelnen auch noch sein mag, aufeinander beziehen und verweisen auf Auseinandersetzungen zwischen konkurrierenden Dichtern und Gruppen, deren Konturen sich in wichtigen Zügen mit denjenigen der Auseinandersetzung zwischen den beiden „Schulen“ decken. Die Annahme drängt sich auf, daß die inhaltlich-ideologischen Divergenzen in der Konzeption der höfischen Liebe sich in solche formal-stilistischer Art umsetzen, die historisch-politischen und sozialökonomischen Konflikte somit auf die ästhetische Ebene des literarischen Überbaus umschlagen bzw. diese neugestalten oder gar erst erzeugen.

Wir können hier nicht noch einmal darlegen, daß und unter welchen Umständen sich die Auseinandersetzung um die beiden „Schulen“ im Streit um die beiden Stilarten des *trobar clus* und des *trobar leu* fortsetzt²⁰. Jene Stilart aber, welche diesen Gegensatz überwinden sollte – das *trobar ric* (*trobar prim*)²¹ –, übernahm, indem sie an dem artifiziellen Anspruch des *trobar clus* festhielt, unter Rücksichtnahme auf Verständlichkeit, den Widerspruch auf einer formalästhetisch noch höheren Ebene, auf der besagter Widerspruch seine Aufhebung in der künstlerischen Verwirklichung des Unmöglichen finden sollte. Der literarische *gap* (mit seinen „erotischen“ Implikationen) geht eine Symbiose ein mit dem Adynaton. Der Glaube, daß die Kunst leiste, was die Wirklichkeit verweigert – ein Glaube, der erst aus der Beharrlichkeit dieser Verweigerung und der Unmöglichkeit, sich mit ihr abzufinden, geboren wurde –, gipfelt in den berühmten, mit Recht vielzitierten Versen des „miglior fabbro del parlar materno“, ARNAUT DANIELS *ŕ* a 29:

Ieu sui Arnautz q'amas l'aura
e chatz la lebre ab lo bou
e nadi contra suberna²².

P. Cherchi hat in seiner aufschlußreichen Untersuchung der Adynata bei den Trobadors deren engen Zusammenhang sowohl mit dem „paradoxe amoureux“ wie mit dem Motiv des *gap* erkannt und hervorgehoben²³. Nicht immer ist dieser Zusammen-

¹⁸ Man vergleiche die unablässige Polemik gegen die *rics malvatz*.

¹⁹ Cf. U. FECHNER, l. c., 32.

²⁰ Zum Stand der kontroversen Diskussion zuletzt E. KÖHLER, Marcabru und die beiden Schulen, *CN*30 (1970) 300–314, auch in: id., *Sociologia della Fin'Amor. Saggi trobadorici*, a cura di M. Mancini, Padova, 1967, 257–273; vid. supra.

²¹ Cf. das Kapitel: Raimbaut d'Aurenga und Giraut de Bornelh. Überwindung des *trobar clus* und Entwurf eines neuen Stilideals, bei U. MÖLK ^o188, 116 sqq.

²² *En cest sonet coind'e leri*, vv. 43–45.

²³ P. CHERCHI, Gli „adynata“ dei trovatori, *MPb* 68 (1971) 223–241.

hang so leicht greifbar wie in einer Strophe PEIRE VIDALS, in welcher der als *gabaires messongiers e fals* verschrieene Dichter sich der Kunst rühmt, aus kaltem Schnee helles Feuer zu schlagen, dem Meer Süßwasser zu entnehmen und dieses Ergebnis übermenschlicher Arbeit den „anderen Liebhabern“ als Trost und Stärkung darzureichen²⁴. Es gilt, stellvertretend das Unmögliche zu verwirklichen, in der dichterischen Gestaltung die unerfüllbare Erwartung als eine realisierbare zu bergen, *joy* aus dem Status einer beseligenden Hoffnung in einen Status durch Kunst geschaffener Realität des Unmöglichen zu überführen. Die sozial unaufhebbare *folia* des trobadoresken Liebesbegehrens springt über in die poetisch realisierbare *folia* einer Kunst des Unmöglichen. Auch Arnaut Daniels Dichtung lebt, wie diejenige seiner Zunftgenossen, von einer täglich erfahrenen, nie völlig akzeptierten und daher sublimierten Frustration, die er, vermittelt über die Problematik der Liebe, umsetzt in einen ständig neu zu erringenden Sieg der Sprache der Kunst über die Sprache der empirischen Verhältnisse. Dichtung erblüht als die *flors enversa*, die RAIMBAUD D'AURENGA in seinem wahrscheinlich letzten Lied (1173) (*Ar resplan la flors enversa*) vor Augen schwebt – Aufhebung aller Widerstände in der poetischen Aneignung des Unmöglichen, Realisierung des *gap*²⁵.

Zum Abschluß noch einige Bemerkungen zum Problem *gap* und Gattung. Zu den Bedingungen der faszinierenden Entwicklung des provenzalischen Minnesangs im 12. Jahrhundert gehört auch die Herausbildung eines differenzierten Gattungssystems, die um 1170–1180 im wesentlichen abgeschlossen ist. Wenn der *gap* eine vor- und außerliterarische Gattung gewesen ist, woran kaum gezweifelt werden kann, und ihm auch eine sublitterarische Existenz zugestanden werden muß, so ist ihm doch nach dem Eintritt in die Kunstdichtung keine nennenswerte generische Bedeutung beschieden, ja es kann, wie U. Fechner dies tat²⁶, mit guten Gründen bestritten werden, daß er überhaupt als eine Gattung anzusehen sei, selbst wenn man, wie W. T. Pattison²⁷, ihm den Status eines inferioren Genus zuweisen wollte.

Kein Trobador hat jemals das Wort *gap* als Gattungsbezeichnung verwendet. Nur der Umstand, daß der *gap* gelegentlich, doch selten genug, sich vom Motiv zum beherrschenden Thema eines Gedichts ausweitet wie z. B. in Wilhelms *Ben vuelh* und

²⁴ E quar anc no fis falhensa,
Sui en bona sospeisso
Que! maltraitz me torn en pro,
Pos lo bes tan gen comensa.
E poiran s'en conortar
En mi tuit l'autr'amador,
Qu'ab sobreforsiu labor
Trac de neu freida foc clar
Et aigua doussa de mar.

(*Pos tomatz sui en Proenza*, Str. III, Ed. J. ANGLADE. Les poésies de Peire Vidal, Paris, 1923 [CFMA], 90).

²⁵ Cf. CHERCHI, l. c., 233, zu Raimbauts Lied: „Un adynaton realizzato è dunque tutta la canzone, ed è la più superba conquista per un 'vantador'“.

²⁶ L. c., 33.

²⁷ Ed. Raimbaut d'Orange, 137.

in Marcabrus *D'aisso laus Dieu*, konnte zu der Auffassung führen, es handle sich um eine selbständige Gattung. „Una modalidad del sirventés“ nennt Martín de Riquer den *gap*²⁸, nicht von ungefähr, weil das Motiv im Sirventes am ehesten überlebt, was auch für den Sirventesteil der neuentstehenden Mischgattung der *canso-sirventes* gilt²⁹. Wahrscheinlich aber ist es richtiger, im *gap* eine der motivischen und thematischen Möglichkeiten des *vers* zu sehen, in den er sich auf Grund von dessen inhaltlicher Beliebigkeit einnisten konnte. Hier liegen zweifellos Ansätze zur Gattungsbildung, die indessen folgenlos bleiben. Das funktional-hierarchische Gattungssystem, das sich seit der Jahrhundertmitte herauskristallisiert und sich streng am höfischen „Sitz im Leben“ orientiert, kann einem Motiv, dessen nicht gerade zimperliche Direktheiten gegen alle höfische *mezura* verstießen, keine generische Eigenständigkeit einräumen. Wo das System, seinem immanenten Stabilisierungszwang folgend, das *gabar e rire* noch zulässt, hat dies Ventilfunktion, kanalisiert *folia* und *fouadat* in sekundären Gattungen wie Sirventes und Tenzone. Und selbst jener erotische *gap*, der ein Element der Pastourelle bildet, unterliegt bei den Trobadors ungleich mehr als bei den Trouvères der Zähmung durch die höfische Gesittung³⁰. Die Dominante des Systems, die Kanzone, läßt schließlich nur noch *eine* Form des *gap* zu: den Anspruch auf höchste Meisterschaft in der Dichtkunst, gipfelnd in der poetischen Realisierung des Unmöglichen.

2. Rätselgedicht (*devinalh*)

„Rätsel ist eine Frage, die eine Antwort heischt“; einer, der im Besitz des Wissens ist, verrätstelt dieses und versetzt den Zuhörenden in die Situation des Exams³¹. Das Rätsel verlangt eine bündige Antwort, ein Lösungswort, auch wenn es in versifizierter Gestalt auftritt. Legt man diesen Maßstab an jene Gedichte an, welche in der Provenzalistik gemeinhin als *devinalhs* bezeichnet werden, dann steht es schlecht um die Zuordnung zu einem klar definierbaren Genus, das sich ohne Bedenken als – wie immer spezifische – Variante einer weltliterarischen Tradition zuweisen ließe, in deren Verlauf schon Salomon und die Königin von Saba einen Wettstreit des Geistes ausgetragen haben sollen.

Was wir bei namhaften, ja maßgebenden Forschern finden, ist nicht geeignet, das Dilemma zu beseitigen. „Ein Gedicht aus Wortspielen bestehend, die einen steten Widerspruch darbieten [heißt] Rätsel, *devinalhs*“, so lesen wir schon bei Friedrich Diez³². Nichts anderes besagt im Grunde, obgleich differenzierter, der Kommentar M. de Riquers zu Giraut de Bornelh's *Un sonet fatz malvatz e bos*: „Pertenece esta com-

²⁸ °202, I, 58.

²⁹ Cf. E. KÖHLER °325, 159–183.

³⁰ E. KÖHLER, La pastourelle dans la poésie des troubadours, in: *Etudes de langue et de littérature du moyen âge offertes à Félix Lecoy*, Paris, 1973, 279–292; vid. infra cap. j (Pastorella).

³¹ A. JOLLES, Einfache Formen, Halle (Saale), ²1956, 104 sqq.

³² °147, 104.

posición al género llamado *devinalh* (acertijo), y más concretamente a un tipo de poesía en la que se acumulan contradicciones y antítesis chocantes, a fin de expresar como el amor hace perder el juicio al poeta³³. N. Pasero, der die Zahl der schon von C. Appel rubrizierten „Rätsellieder“³⁴ von vier auf sieben erweitert, muß einräumen, daß es sich bei ihnen eher um „Interferenzen im Gattungssystem“ handelt und daß „anche i *devinalh*, propriamente parlando, non sono rappresentanti ‘puri’ di un genere letterario specifico: il ‘tipo *devinalh*’ è in buona misura un *Idealtyp*, con funzione di surrettizio critico“³⁵.

Diese Beispiele mögen zeigen, daß immer dann, wenn die ins Blickfeld geratenen Gedichte genauer analysiert werden, der Gattungsbegriff *devinalh* in einer Weise erweitert werden muß, die ihn aufzulösen droht. Sind diejenigen Forscher, die an ihm festhalten, Opfer einer zähen Konvention, die sich an einem einzigen *devinalh* benannten Gedicht orientiert, von dem sogleich die Rede sein wird, oder können sie sich darauf berufen, daß ein Rätselgedicht auch dann vorliegt bzw. vorliegen kann, wenn verrätselt, aber nicht nach einem bestimmten Lösungswort gefragt wird?

Nur ein einziger Text macht die postulierte Gattung namhaft: *Suy e no suy, fuy e no fuy*, v. a 461, 226. Die Rubrik des Ms. (*So es devinalh*) und der Text selbst (*devinalh*, v. 12) benennen sie. Der Text, anonym und undatierbar, besteht aus zwei in Achtsilberreimpaaren (a: 18 vv., b: 28 vv.) abgefaßten Teilen. Teil a schildert in einer Serie von Antithesen die Widersprüchlichkeit des Menschen und seines Lebens und verheißt die Lösung dieses „Rätsels“ mittels dreier Schlüssel, die zugleich ein einziger sind:

So que clau, obril devinalh;
claven s'obri et obren er claus
ad una clau que fa tres claus. (vv. 12-14)

Teil b bietet die Lösung als im Geheimnis der Trinität beschlossen –

Lo noms Dieu, que aquestz ditz clau,
los obri, dont er sieus lo lau,
qu'elh es una claus que'n fa tres,
quar Trinitatz et us Deus es. (vv. 21-24)

stellt aber dem Hörer anheim, ob er diese Lösung akzeptiert oder eine andere vorzieht³⁶. In *Suy e no suy* greift der philosophisch-theologische Nominalismusstreit mit seiner Zuspitzung in der Trinitätsfrage auf die volkssprachliche Dichtung über, nimmt aber nicht die Gestalt der übrigen als Rätselgedichte eingestuftem Texte an. I. Frank hat dieses nichtstrophische Gedicht aus dem Verzeichnis der lyrischen Texte gestrichen³⁷. Höfisches Leben und Liebesproblem berührt es nicht.

³³ o202, I, 499.

³⁴ o105, 80-83.

³⁵ *Devinalh*, „non-senso“ e „interiorizzazione testuale“: osservazioni sui rapporti fra strutture formali e contenuti ideologici nella poesia provenzale, CN 28 (1968) 138.

³⁶ Cf. die Analyse Paseros, l. c., 131 sqq.

³⁷ Frank I, p. XX.

Ist, wenn *Suy e no suy* somit wie ein zufällig eingedrungener Fremdkörper wirkt, die Frage „Rätselgedicht“ bzw. *devinalb* für die Dichtung der Trobadors auch schon erledigt? Haben die in diesem Zusammenhang diskutierten Lieder – nennen wir sie einmal „rätselhaftes Lied“ – somit mit dem „Rätselgedicht“ überhaupt nichts zu tun? „Rätselhaftes Lied“ par excellence ist WILHELMS IX. *Farai un vers de dreit nien* / a 183. Ist es ein *devinalb*? Die Forschung hat dieses in der Tat extrem verschlüsselte Lied, für dessen Thema der Dichter selbst keine vollständige Erklärung zu finden vorgibt, sofern ihm nicht der Adressat (wohl: die Adressatin) den „Gegenschlüssel“ dazu liefere (*quem tramezes del sieu estui / la contraclau* [v. 47 sq.]) immer wieder zu deuten versucht³⁸. Es ist ihr dabei gelungen, nicht nur wichtige Stilelemente nachzuweisen wie (freilich oft in u. E. unzulässiger Vereinseitigung) Parodie, Burleske, obszöne Anspielungen, sondern auch mehrere durchgehende Bedeutungsgeschichten bloßzulegen, sowie die Mittel zu entdecken, die zu deren Verschlüsselung angewandt wurden. Wilhelms Lied ist orientiert an der frühen scholastischen Disputationsmethode, an der Quaestionen- und Rätselliteratur in der Art von Alcuins berühmter *Disputatio Pippini cum Albino*, weist, als Wachtraum, auf das Hohelied und steht in der augustiniischen Tradition des *nescio quid*, der Begriffsgeschichte des Irrationalen, Unbegreiflichen, die sich, besonders im Anschluß an Augustins *Soliloquia*, an das Rätsel des eigenen, denkenden und fühlenden Ich heftet. Wilhelms Thema ist die tiefe persönliche Betroffenheit von einer Infragestellung des Ichs, der gewohnten Selbstgewißheit durch die neue spirituelle Konzeption der höfischen Liebe, ist die Auseinandersetzung mit einer Auffassung von (Liebes-)Glück, das der Vorstellung zugänglich ist und doch nicht realisierbar erscheint. Dem nur in den Negationen des „Nicht-Wissens“ umschreibbaren Ideal der nie gesehenen *amiga* folgt die Zuwendung zur realen *gensor et bellazor*, ohne daß damit das Unbegreifliche an der neuen Erfahrung auch schon erklärt wäre. Die Ungewißheit über Inhalt und Realitätsgrad der subjektiven Gefühlswelt wird der eigenen Natur, die Unauflösbarkeit der Spannung zwischen der Einsicht in die „vanitas vanitatum“ und der Ausflucht in das „carpe diem“ einer unbestimmbaren Geburtsstunde mit entsprechender Sternkonstellation angelastet, und diese wiederum im Text im Sinne der mittelalterlichen Laienastrologie und mit Hilfe der Technik der Gematrie verschlüsselt. Wilhelms Lied über das „Nichts“, das doch ein „Etwas“ ist, ist „kein Rätselgedicht im eigentlichen Sinn: weder ist seine Literalaussage eine *a n d e r/e* als die hinter ihr verborgene und zu entschlüsselnde, noch fragt das Gedicht nach einem bestimmten Lösungswort [...] Und doch ist der *vers de dreit nien* ein Rätsel-

³⁸ Zu erwähnen sind v. a. A. JEANROY, C. APPEL, M. CASELLA, D. SCHELDUKO, L. SPITZER, R. R. BEZZOLA, H. SPANKE, A. DEL MONTE, P. DRONKE, L. POLLMANN, L. T. TOPSFIELD. Zuletzt beschäftigten sich ausführlich mit Wilhelms Gedicht E. KÖHLER, *No sai qui s'es – No sai que s'es* (Wilhelm IX. von Poitiers und Raimbaut von Orange), in: *Mél. de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à Maurice Delbouille*, Gembloux, 1964, II, 349–366; zuletzt in: id. °170, 46–66; N. PASERO, *CN 28* (1968) 113 sqq., Paseros Ed. der Lieder Wilhelms, 87 sqq.; L. LAWNER, *CN 28* (1968) 147–164; D. RIEGER, *Der Vers de dreit nien* Wilhelms IX. von Aquitanien: rätselhaftes Gedicht oder Rätselgedicht?, Heidelberg, 1975. *Résumés der Deutungsgeschichte* bei M. DE RIQUER °202, I, 113 sqq. und besonders bei D. RIEGER, l. c.

gedicht, indem er seinen Adressaten zu seiner Auflösung und Entschlüsselung auffordert und unter der äußeren Hülle seines *estuy* wenn keine bestimmte Lösung, so verschiedene mit seiner Aussage kongruierende Lösungen verbirgt. Nicht zuletzt aus dem Verfahren aber, nach dem der Trobador dieses komplizierte *estuy* geschaffen und zum Sprechen gebracht hat, resultiert die Rätselhaftigkeit dieses Lieds, macht den *vers de dreit nien* zu einem rätselhaften Lied³⁹.

Der Herzog von Aquitanien hat seinen *vers* über das Nichts gleich eingangs in irritierender Weise dadurch charakterisiert, daß er die Gegenstände benennt, von denen er nicht handle. Darauf bezieht sich AIMERIC DE PEGUILHAN in einer Tenzzone mit ALBERTET DE SISTERON: *Amics Albertz, tensos soven* / h 10. Ihm geht es um *aizo qi res non es* (v. 5). Sein Partner ist sogleich im Bilde, nimmt schon in seiner ersten Replik das *dreit nien* Wilhelms auf (*N'Aimerics, pueis del dreg nien / Mi voletez far respondedor*, v. 10 sq.) und „zitiert“ in seiner zweiten Antwortstrophe – *Eu respon a 'non sai que s'es'* (v. 32) – einen vornehmen Dichterkollegen, der seinerseits Wilhelms IX. Gedanken in origineller Weise umgewandelt hat: RAIMBAUT D'AURENGA / a 389⁴⁰. Die Negierung der Gegenstände wird bei ihm zur Negierung der Gattungen, die durch diese Gegenstände definiert werden:

Escotatz, mas no say que s'es,
 Senhor, so que vuelh comensar.
 Vers, estribot ni sirventes
 Non es, ni nom no'l sai trobar... (vv. 1–4)

Der Wechsel von Vers und Prosa – jede Strophe wird durch einen Prosaabschnitt beschlossen – unterstreicht auch formal die Sonderstellung des Gedichts und die Unmöglichkeit, es irgendeiner Gattung einzuordnen. Genau dies scheint die Absicht des Dichters gewesen zu sein, er hätte sonst nicht abschließend sein Lied „mein Ich-weiß-nicht-was“ getauft:

Er fenisc mo no-say-que-s'es,
 C'aisi l'ay volgut batejar;
 Pus mays d'aital non auzi jes
 Be-l dey enaysi apelar... (vv. 36–39)

Vielleicht wollte Raimbaut, wie sein Herausgeber Pattison vermutet, eine Satire gegen die übertriebene zeitgenössische Tendenz zur Gattungsdifferenzierung schreiben, vielleicht zugleich auch Wilhelms *Vers de dreit nien* parodieren⁴¹. Indessen ist der thematische Bezug auch auf der Ebene des Ernstes greifbar, nur hat der Graf von Orange, vor dem gleichen Dilemma stehend wie vor ihm der Graf von Poitiers, von vorneherein für die konkrete gegenwärtige Realität optiert gegen die ungewisse Zukunftshoffnung:

Tot cant er no pretz un poges
 Vas so c'ades vei et esguar. (v. 12 sq.)

³⁹ D. RIEGER, l. c., 53.

⁴⁰ Cf. E. KÖHLER, l. c., 350 und 364 sqq.

⁴¹ W. T. PATTISON, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, The University of Minnesota Press, Minneapolis, 1952, 154.

Die Gattung, die sich gegen alle anderen Gattungen als Nicht-Gattung und zugleich als Gattung des „nescio quid“ bestimmt, ist ein unwiederholbarer Einfall. Ein Rätselgedicht ist dabei nicht entstanden, nicht einmal ein rätselhaftes Gedicht. Ob es in die Nähe der Unsinnsdichtung gehört, ist überaus zweifelhaft. Zwar nennt Raimbaut sein Lied abschließend (allerdings nur in Ms. M) eine *balla de foudat*, jedoch bleibt diese *foudat* integrierter Bestandteil der höfischen Liebe (*E soy fols cantayre cortes*, v. 33).

Schwer zu verstehen ist, weshalb GIRAUT DE BORNELHS 1 a 242 Kanzone *Un sonet fatz malvatz e bo als devinalh* gelesen werden konnte (Diez, Appel, Kolsen, Contini). Girauts *sonet* „si legge, nei primi trenta versi, come un repertorio di *opposita*, appiattiti in una prospettiva ‘aritmética’ e non ‘geometrica’“⁴². Die gewiß eindrucksvolle, fast litaneartige Beschreibung des Zustands der Zerrissenheit, in dem alles Verhalten widersinnig und alles Handeln irrational wird, bleibt bei aller stilistischen Eleganz vordergründig, zielt sie doch geradlinig auf die Ursache: die geliebte Dame hat den Dichter um den Verstand gebracht und sie könnte ihm diesen zurückgeben durch ihre Liebe:

Cela m'a fach oltracudar
Que no-m vol amic apelar! (v. 47 sq.)

Ela-m pot en mo sen tornar,
Si-m denhava tener en char. (v. 51 sq.)

Giraut de Bornelh nimmt die Kühnheit seines Freundes und Gönners Raimbaut wieder zurück. Zwar dichtet auch er ein Lied, von dem er sagt: *re no sai de cal razo / ni de cui ni com ni per que* (v. 2 sq.), und schließt damit auch an Wilhelm IX. an. Aber er versteht sein Lied als *chanso* (v. 43). Und wenn er von dieser sagt, daß er sie selber nur verstehe, wenn jemand anders sie ihm erkläre –

No sai de que m'ai fach chanso
Ni com, s'altre no m'o despo (v. 43 sq.)

dann wird man zwar abermals an Wilhelm IX. erinnert, es ist damit aber nicht die Lösung eines Rätsels gemeint, sondern die Hoffnung auf die Erlösung aus dem Zustand seines Liebesleidens.

Die Struktur forcierter Oppositionen und Antithesen zeigt auch RAIMBAUT DE VAQUEIRAS Lied *Savis e fols, humils et orgoillos* 1 a 392. Doch nur, wenn man die Häufung von Antithesen auch schon als Indiz von „Rätselhaftigkeit“ ansieht, kann dieses Lied im Zusammenhang unserer Fragestellung überhaupt diskutiert werden. Im übrigen gilt das nur für die erste Strophe, in der eher Elemente des *gap* zu entdecken sind als solche eines *devinalh*. Viel ernster ist der Fall des von dem gleichen Dichter stammenden Lieds *Las frevolz venson lo plus fort* zu nehmen. Noch für Raimbauts letzten Herausgeber Linskill ist es ausgemacht, daß es ein „exercise in dialectical reasoning“ ist und daß es „belongs to the *genre* of the *devinalh* or riddle“⁴³. Das Gedicht besteht aus

⁴² N. PASERO, CN 28 (1968) 124.

⁴³ J. LINSKILL, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, 1964, 267.

fünf Strophen, deren jede ein sprachlich redundant dargelegtes, mittels einer „reciproca generazione dei contrari“ (Pasero im Anschluß an Lawner) produziertes Rätselmotiv enthält, und eine abschließende sechste Strophe, die gewandt alle Motive summiert. Den Lösungsvorschlägen A. Toblers (1. „die schwachen Frauen werden oft mit starken Männern fertig“, 2. „Nachrede und Ehre, *paraula* und *onor*“, 3. „Saft zerquetschter unreifer Weintrauben, *razim*, *agras*, *vi*“, 4. (?) „Samenkorn, *gran*“, 5. „Mund mit seinem warmen und kalten Hauch, aus Phädrus bekannt“)⁴⁴ ist die Deutung von L. Lawner vorzuziehen, welche die Antworten im Sexual- bzw. Genitalbereich findet⁴⁵.

Gehen wir von einer Norm „Rätsel“ oder „Rätselgedicht“ aus, bei der die Frage nach einem Lösungswort unabdingbar ist, dann gehört lediglich das anonyme *Suy e no suy* zu einer Gattung *devinalh*, worauf der Text ja auch Anspruch erhebt. Daß dieser Text untypisch ist in Inhalt und Form, ist unverkennbar. Am nächsten kommt der Gattungsnorm Raimbaut de Vaqueiras' *Las frevols venson lo plus fort*, indessen fehlt hier jeder explizite Appell zur Lösung wie diese selbst. Raimbauts Lied, dem wir die gleichwohl größte Nähe zum „Rätselgedicht“ bescheinigen müssen, ist unter den ernstlich zur Debatte stehenden Gedichten zugleich das einzige, das ungeachtet seiner mutmaßlichen sexuellen Thematik, nicht von Wilhelms *Vers de dreit nien* beeinflusst ist. Dieses letztere Lied aber, so meinen wir noch immer, gehört viel eher in die Nähe der Frage- und Antwortdialektik der scholastischen Disputationsmethode als in die Tradition des Rätsels. Berührungen mit dieser letzteren sind einzuräumen, begünstigt und doch zugleich abgewiesen durch die antithetische Denk- und Sprachstruktur, die der höfischen Dichtung von sich aus eigen ist. Wenn Raimbaut de Vaqueiras hier weitergeht als alle anderen, dann verwundert dies nicht bei einem Dichter, dessen Œuvre sich durch einen bewundernswerten Reichtum an generischen Unica auszeichnet. Die lyrische Dichtung der Trobadors enthält rätselhafte oder auch verrätselte Gedichte (ist nicht auch Arnaut Daniels Sestine ein solches?), eine Gattung „Rätselgedicht“ – *devinalh* – kennt sie strenggenommen nicht.

3. *Escondich*

Die Definition der *Lays d'amors* ist knapp und präzise: *Escondigz es us dictatz del compas de chanso, cant a las coblas et al so. E deu tractar de desencuzatio; e-s contredizen se en son dictat de so de qu'es estatz acuzatz o lauzeniatz am sa dona oz am son capdel*⁴⁶. Das Wort *escondich* (auch *escondig* oder *escondit*) leitet sich her von *excondicere*, feudalrechtlicher Terminus in der Bedeutung von „sich gegen eine Anschuldigung, eine Anklage verteidigen“, „sich rechtfertigen“⁴⁷. Die *Lays d'amors* tragen dieser Herkunft Rechnung, indem sie die Ebene der reinen Liebesbeziehung verlassen und hinzufügen: *oz am son capdel*.

⁴⁴ ASNS 68 (1882) 85.

⁴⁵ L. LAWNER, The Riddle of the Dead Man (Raimbaut de Vaqueiras, *Las frevols venson lo plus fort*), CN 27 (1967) 30–39. Cf. auch PASERO, l. c., 127.

⁴⁶ C. APPEL °105, 200.

⁴⁷ Cf. M. DE RIQUER °202, II, 743.

Angesichts der Seltenheit von *Escondichs* im überlieferten Bestand der Trobadordichtung einerseits und der bekannten Vorliebe der *Leys d'amors* für Gattungsdefinitionen andererseits scheint Skepsis in bezug auf die Existenz unseres Subgenus überhaupt angebracht. A. Jeanroy bestreitet eine solche kurzerhand: „le mot *escondig* (excuse) n'a jamais, en réalité, désigné un genre, mais a été appliqué à une pièce célèbre de Bertran de Born“⁴⁸. Nun läßt sich in der Tat bezweifeln, ob das Vorkommen von *escondich*, und zwar sowohl als Verbform wie als Substantiv, in dem Lied *Ieu m'escondisc* BERTRANS DE BORN *♩* a 80 als Gattungsbezeichnung zu werten ist:

I Ieu *m'escondisc*, domna, que mal no mier
de so que-us an de me dich lauzengier;
per merce-us prec qu'om no puoscha mesclar
lo vostre cors fi, leial, vertadier,
umil e franc, cortes e plazentier
ab me, domna, per manzonjas comtar.
[...]

III Autr' *escondich* vos farai plus sobrier,
e no mi puosc orar plus d'encombrier:
[...]

(vv. 1–6, 13 sq.)

Die *Leys d'amors* hätten, folgt man Jeanroy, allein aus Bertrands Lied auf die Existenz einer Gattung geschlossen bzw. diese erfunden. Zu einem ganz anderen Ergebnis gelangte M. de Riquer in einer scharfsinnigen Studie⁴⁹: zwar ist Bertrands Lied der einzige provenzalische *Escondich*, den die Handschriften überliefert haben, doch müssen neben ihm noch weitere, verlorene *Escondichs* existiert haben, ohne welche sich die – entgegen bisheriger *communis opinio* von Bertran unabhängige – berühmte Kanzone Petrarcas *S'i'l dissì mai* sowie die *Escondichs* des katalanischen Dichters Llorenç Mallol, eines anonymen Dichters aus Mallorca und drei galizisch-portugiesische *Escondichs* (zwei von Fernan Garcia Esgaravunha, einer von Joan Soares Coelho) nicht erklären ließen. Es muß, so ist mit M. de Riquer zu folgern, bei den Trobadors einen *Escondich*-Typus gegeben haben, für den neben der bei Bertran de Born auftretenden Aufzählung der Übel, die der Dichter im Falle einer Schuld auf sich herab beschwören will⁵⁰, die Formel: „Wenn ich jemals gesagt habe, daß..., dann soll...“, charakteristisch war, entsprechend dem *S'i'l dissì mai* Petrarcas, dem *Si'u digui may* Mallols, dem *S'en ho dixo* des mallorquinischen Anonymus und dem *se o dixè* von Joan Soares Coelho.

Mit M. de Riquer, dessen Beweisführung zwingend ist und kaum zu widerlegen sein dürfte, ist somit eine Gattung *Escondich* als Subgenus der Kanzone zu postulieren. Zu prüfen bleibt, ob es richtig wäre, mit Ch. Leube-Fey „in diese Gattung [...]

⁴⁸ HLF XXXVIII, Paris, 1941, 184.

⁴⁹ M. DE RIQUER, El „escondit“ provenzal y su pervivencia en la lírica románica, *BABLB* 24 (1951–1952) 201–224.

⁵⁰ Sie sind typisch für den herrisch-kriegerischen Charakter Bertrands und seine politisch-soziale Lage; auch eine Anspielung auf den Streit mit seinem Bruder um den Besitz von Burg Altafort fehlt nicht (Str. V).

gleichfalls Kanzonen einzuordnen, in denen der höfische Sänger seine ehemalige Herrin bittet, ihn wieder in das von ihm aufgekündigte Liebesverhältnis aufzunehmen⁵¹, wobei zu unterscheiden wäre zwischen der bloßen Verteidigung gegen und Zurückweisung von Verleumdungen und Bitten um Verzeihung und Wiederaufnahme in die durch vorübergehendes Fehlverhalten (Untreue) verlorene Gunst.

Zum ersten Typus gehört eindeutig das Lied *Ab vergoinha part marrimenz* des RAIMBAUT D'AURENGA ♪ a 389. Wenn ich nicht – so der Dichter – trotz des abweisenden Verhaltens meiner Herrin ein rechtgläubiger Liebender bin, dann möge Gott veranlassen, daß ich sogleich einen Bolzenschuß oder Lanzenstoß erhalte oder man mich kalt (= tot) auf einem Schild wegtrage. Und wenn jemand meiner Herrin sagt, daß ich sie belüge – weshalb sie mich für „falsch“ hält –, was hat er davon, wenn durch seine Verleumdungen die echten Liebhaber mit ihren Damen uneins werden (*Don bon amic son en descort*, v. 23). Strophe V benennt den Schuldigen: *Istz lausengiers ab ditz venals* (v. 26; *envejos*, v. 18). Obwohl der Dichter nicht glauben mag, daß die Herrin den Verleumdern vertraut, muß er doch damit rechnen und ist daher entschlossen zu warten, bis sie ihm ein Unrecht verzeiht, das er gar nicht begangen hat:

Tro-m tornetz en alegranza
E-m perdonetz ses mal resort
Lo tort qu'eu non ai, qu'es parventz. (vv. 40–42)

Wo die Wahrheit sich nicht durchsetzt, ruht alle Hoffnung auf *merce*:

E donc un breu, ses duptanza,
Per merce-m tornatz en acort,
Si no-us platz ma mort o-l valentz! (vv. 43–45)

Von allen vergleichbaren Kanzonen, die Ch. Leube-Fey anführt, ist das Lied des Raimbaut d'Aurenga sicherlich dasjenige, welches dem Escondich Bertrands de Born am nächsten steht: der Dichter ist unschuldig, er ist ein Opfer der *lausengiers* (auch *envejos* begegnet bei Bertran, v. 49), ruft *merce* an (Bertran, v. 3) und will schlimme Strafen auf sich nehmen, wenn er die Unwahrheit gesagt haben sollte (bei Raimbaut freilich nur 1 Str., bei Bertran dagegen nicht weniger als 7 Str. beanspruchend).

Ausschließlich auf *merce* vertraut ARNAUT DANIEL ♪ a 29 in seiner Kanzone *D'autra guiz' e d'autra razon*. Auch er weiß sich im Recht gegenüber seiner Dame, die ihn zu Unrecht beschuldigt – *leis que m'encolp' a tort* (v. 6). Einen Schuldigen nennt er nicht, die *lausengier* nicht, die er in anderen Liedern keineswegs verschont, und auch die Dame nicht. Es sind – die Verhältnisse! Nur Toren glauben, daß man sich in der Liebe auf das Recht berufen könne:

Donc ha hom dreg en amor? Non;
mas cujarion so li fol... (v. 15 sq.)

So war es eigentlich schon falsch zu sagen: *s'il dreich qu'ai no-m val, vailha-m merces* (v. 14). Um sagen zu können, daß *dreich* überhaupt keine Rolle spiele, mußte Arnaut es

⁵¹ LEUBE-FEY °177, 102 sq.

freilich in Opposition zu *merce* – *merceiar* ebenso thematisieren wie dieses. Wenn der Dichter zum Schluß an die *senhor e companhon* (v. 29) appelliert, sie mögen zwischen der Dame und ihm vermitteln, dann ist konsequenterweise nicht davon die Rede, für sein Recht bzw. seine Unschuld zu plädieren, sondern für ihn um Gnade zu bitten:

preiatz lieis don m'amors no-s tol
qu'en aia merce cum del son. (v. 31 sq.)

Weil der höfische Liebhaber, wie unschuldig auch immer, nie „im Recht“ ist, sondern immer „im Unrecht“, daher kann Arnaut Daniel die Bitte um *merce* mit derjenigen um *perdon* (v. 2) verbinden. Es braucht hier nicht noch einmal erörtert zu werden, daß und weshalb dies nicht der allgemeinen Auffassung der Trobadors entspricht. Andere Dichter gestehen denn auch, wenn sie neben *merce* auch *perdon* erleben, das Fehlverhalten ein, für das sie Verzeihung und Wiederaufnahme in Gnaden erheischen. GAUCELM FAIDIT *ŕ* a 167 beginnt seine an Maria de Ventadorn gerichtete Kanzone *Chant e deport, joi, dompnei e solatz* mit einem Lamento über den Verfall der höfischen Tugenden und der Liebe, das sich über drei Strophen erstreckt, und gesteht dann ein, daß er selber vom Niedergang von Joven erfaßt worden war:

... puois c'Amors tornet en tricharia,
es deschazutz Jovens, et abaissatz –
Et ieu meteis, pos dir vuouill las vertatz,
ai tant apres dels fals drutz trichadors,
qe non es dreitz que ja mais en reveigna. (vv. 31–37)

Möge sie, die ihn in einem loyalen Dienstverhältnis bei sich behielt (*qe-m retenc gen en leial seignoria*, v. 42), ihm verzeihen, daß er sie verlassen hat. Erst nach der Rechtfertigung bei ihr kann er guten Gewissens am Kreuzzug teilnehmen. Gaucelm spricht von seinem *tort*, für das er um Verzeihung bittet (v. 51), aber auch von „Rechtfertigung“, oder genauer und besser: von Wiedererlangung verwirkter Rechte (*adrechuratz*, v. 54). Nur wenn man unter *escondich* nicht bloß „Verteidigung gegen eine (falsche) Anklage“, sondern auch „Entschuldigung (für begangenes Unrecht)“ versteht, ist es legitim, Gaucelms Lied mit dem Gattungsbegriff *Escondich* zu belegen. Das gleiche gilt für Gaucelm Faidits zweite „chanson de retour et d'excuse“ (J. Mouzat, éd., p. 398): *No m'alegra chans ni critz*. Diesmal wird genauer gesagt, worin das Vergehen bestand: er hat sich von der Schönheit einer *enganairitz* (v. 23) betören lassen. Jetzt kehrt er reumütig zu seiner ersten Herrin zurück: *qe-m perdon' o m'aucia!* (v. 60).

Dem gleichen ungewissen Urteilsspruch – *viure o morir* – will sich auch PEIRE RAIMON DE TOLOSA *ŕ* a 355 in der Kanzone *Si com l'enfas, qu'es alevatz petitz* aussetzen, wenn er reumütig *mains jonchas* (v. 31) zu seiner ersten Herrin, die ihn einst als Heranwachsenden betreut und erzogen (*noiriz*, v. 36) hatte, zurückkehrt. Ein Narr war er, als er sie verließ, um einer anderen willen, doch Narren verurteilt man nicht, erst wenn sie von ihrer Krankheit genesen sind und dann noch falsch handeln, soll die Strafe über sie kommen. Wenn er sich jemals auf diese Weise verging, dann möge sie ihn ewig schmachten lassen (*faza-m toz tems languir*, v. 16). Dann ist er bereit, alles

Ungemach auf sich zu nehmen, bedeutet seiner Herrin allerdings vorsichtshalber, sie solle nichts übertreiben, *perdos* und *merces* seien ihrem Rang und seiner Dienstbereitschaft angemessener. Zuversichtlich erwartet er *merce*, denn beim Abschied hatte sie weinend gesagt: *Deus te lais revenir!* (v. 40). In keinem der hier zu behandelnden Gedichte ist so deutlich zum Ausdruck gebracht, daß das Handlungsschema vom Verlassen der Herrin und der Rückkehr zu ihr genau die existenzielle Not von Joven, speziell diejenige der jugendlichen Angehörigen des kleinen Adels reproduziert. Der Vergleich, den der Dichter zu Beginn unseres Textes anstellt, hat seine Referenz im extratextuellen sozialen Bereich:

Si com l'enas, qu'es alevatz petitz
 En cort valen et honratz del seingnor,
 Pois, qant es granz, se-n part e qer meillor,
 No'l pot trobar, ten se per escarnitz,
 Vol se-n tornar, non a tant d'ardimen,
 Aital[s] son eu, qe-m parti follamen
 De leis, cui ren merces, se-[s] vol sofrir
 Que veniamen en prend'; al no desir.

(Str. I)

Die Torheit dessen, der seinen *bon seingnor* verläßt, unterstreicht auch UC DE SAINT-CIRC / a 457 in seinem Lied *Anc mais non vi temps ni sazo*. Der Anspruch des reuigen Liebesheimkehrers auf Verzeihung und Gnade ist hier noch ausgeprägter als bei Peire Raimon de Tolosa:

E s'ieu anc jorn amei aillor,
 No m'es greu, ni a leis non sia,
 Qer l'am mil tans qu'ieu non solia,
 Que lai apresi qual follor
 Fai qui's part de son bon seignor.

(vv. 14–18)

Mas hom forfaitz, qan s'omelia,
 Deu trobar merce, si's chastia,
 Que li peneden pechador
 An sus el cel lo joi maior.

(vv. 24–27)

Uc de Saint-Circ hat leicht reden, die ganze Kalamität gehört bereits der Vergangenheit an, seine Dame hat ihn bereits wieder in Gnaden aufgenommen (*E pois mi donz m'a faich perdo / Ni mi a pladeiat Merces*, v. 10 sq.). Das Gedicht bildet das Schlußstück eines Liederzyklus, in den Uc de Saint-Circ die „Geschichte“ einer höfischen Liebe, einen „Liebesroman“ einschließt⁵². Sein Stellenwert in diesem quasi-narrativen Rahmen verweist auf eine ideologische Funktion im trobadoresken Gattungssystem, in deren Erfüllung, wie wir noch sehen werden, der Escondich wie auch die Lieder, die Elemente eines solchen enthalten, von Comjat und „chanson de change“ überboten werden.

Einen Sonderfall, der mancherlei Probleme aufwirft, die hier nur gestreift werden können, stellt das Gedicht *Quan que-m fezes vers ni chanso* von AIMERIC DE PEGUIL-

⁵² Cf. D. RIEGER, *Bona domina und mala domina*. Zum „roman d'amour“ des Trobadors Uc de Saint-Circ, VR 31 (1972) 76–91.

HAN \nearrow a 10 dar. Seine Dame hat ihm vorgeworfen, er sei zu alt für die Liebe, und ihn aufgefordert, von Frauentanz und Gesang abzulassen (*Que-m lais de donei e de çan, / Que trop sui vellz ad obs d'aman*, v. 6 sq.). Zweiundfünfzig Verse hindurch zählt nun Aimeric zur Widerlegung dieses schlimmen Vorwurfs seine Fähigkeiten als Dichter, als Wächter der höfischen Tugenden wie als Ritter in Turnier und Krieg auf, um sich abschließend an Sordel zu wenden mit der Bitte, er möge ein loyales Urteil abgeben und bewirken, daß er von dieser Anschuldigung frei gesprochen werde (*Si q'en sia desencolpatz*, v. 65). Zu beachten ist nun freilich, daß ausgerechnet SORDEL in der Cobla *Anc al temps d'Artus ni d'ara* \nearrow e 437, wie auch UC DE SAINT-CIRC in seiner Doppelcobla *Antan fez coblas d'una bordeliera* \nearrow e 457 Aimeric wegen seines Alters übel verspottet haben. Nicht vergessen sei, daß Aimeric selbst in seiner Kanzone *Qui soffrir s'en pogues* (Str. V) eine besorgte Anspielung auf seine grauen Haare macht.

Man muß sich fragen, ob das Motiv des Alterns in *Quan que-m fezes*, wo es zum Thema des ganzen Gedichts wird, ebenso ernst gemeint ist wie in der zuletzt erwähnten Kanzone Aimerics, scheint es doch vielmehr wahrscheinlicher, daß Aimeric von Sordel gar keine andere Antwort erwartete als diejenige, die er erhielt und welche er somit absichtlich provoziert hätte. Manches, auch die Replik Ucs de Saint-Circ, deutet darauf hin, daß es sich um einen der nicht unüblichen jongleuresken Späße zwischen befreundeten und zugleich konkurrierenden Dichtern handelt, bei denen es, wie in etlichen Tenzonen oder Sirventeswechsellern, nicht gerade zimperlich zugeht. Beachtung verdient auch, daß Aimeric zu Beginn erklärt, er wolle weder *vers* noch *çanço* dichten wie sonst, sondern *moz senes so* (v. 2). Die strophische Gliederung des Gedichts ist umstritten, die Hss. sind wenig hilfreich, die modernen Herausgeber Shepard und Chambers haben denn auch auf eine solche Gliederung verzichtet⁵³. Der Umstand, daß Aimeric *Quan que-m fezes* in Vers 61 ein *flabel* (Hs. U: *fablel*) nennt, unterstreicht die Absicht, *moz senes so* zu dichten, ist aber wohl auch als wie immer unklare Bezugnahme auf das (nordfranz. und dem Dichter offenbar nur vage bekannte) Fabliau zu verstehen. Die Gattungszugehörigkeit bleibt demnach, auch unter formalen Aspekten, reichlich unklar. Einen „Vanto“ nannte Bertoni das Gedicht, Frank I, entsprechend, einen „Gap“; Pillet-Carstens und Leube-Fey halten es für ein *Escondich*, was wiederum von M. de Riquer bestritten wird⁵⁴.

Ohne aus diesen Sachverhalten voreilige Schlüsse ziehen zu wollen, glauben wir doch, folgende Hypothese vortragen zu können. Quantitativ überwiegen zweifellos die *gap*-Elemente, indessen lassen sich diese als Serie von Selbstberühmungen auch als positive Umkehrung der *Enumeratio* der Übel im *Escondich* (s. Bertran de Born) verstehen. Für diese Vermutung gibt es die folgenden Indizien: 1. Der Dichter wird von seiner Dame beschuldigt. 2. Da keine Verleumder im Spiel sind, verteidigt er sich nicht mit der Formel: „Wenn jemand sagt, ich hätte . . ., dann mögen die folgenden Übel über mich kommen“, zählt dafür aber seine guten Eigenschaften (*mos aibs*, v. 9) auf. 3. Gleichwohl wird diese Formel evoziert, wenn Aimeric sagt: hätte meine Herrin genau

⁵³ W. P. SHEPARD – F. M. CHAMBERS, *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston, Illinois, 1950, 210 sq. Nach FRANK I: 83, 1, besteht das Gedicht aus 8 cobl. sing. 8-s. 1–1.

⁵⁴ LEUBE-FEY ^o117, 102, n. 70; M. DE RIQUER, l. c., 201, n. 2 und ^o202, II, 743.

auf meine Fähigkeiten geachtet, dann hätte sie das nicht gesagt (*Mas, s'ages subtilment cerçaz / Mos aibs, no crei que m'o dixes*, v. 8 sq.). 4. Der Dichter fordert eine andere Person (Sordel) auf, ihn zu rechtfertigen (*desencolpar*), führt also das Motiv des Vermittlers ein (vgl. Arnaut Daniel und Aimeric de Peguilhan)⁵⁵. Wir dürfen folgern: Aimerics Gedicht ist kein Escondich, enthält aber Elemente eines solchen. Ohne die Existenz dieser Gattung und ihrer Varianten hätte es nicht geschrieben werden können, ja es ist angesichts seines Unernstes, der den Ernst des Alterns persifliert, nicht völlig ausgeschlossen, daß es die Gattung parodiert.

Als Fazit der vorstehenden Überlegungen können wir festhalten: den Escondich hat es gegeben, und zwar nicht nur einmal (Bertran de Born). Die Existenz der Gattung ist nicht nur aus ihren nichtprovenzalischen Abkömmlingen (s. die Nachweise M. de Riquers), sondern auch aus jenen in einzelnen Liedern auffindbaren Motiven zu erschließen, die sich offenkundig auf den Escondich beziehen oder gleichsam zur dominanten Thematisierung und damit zur Gattungskonstituierung drängen. Die Frage allerdings, weshalb der Escondich im Gattungssystem eine so geringe Rolle spielte, wird, wenn überhaupt, erst in den folgenden Abschnitten über Comjat und „chanson de change“ eine Antwort finden.

4. Abschiedslied

a) *Comjat*

Im Escondich besingt der Trobador die Rückkehr zur einstigen Herrin, sei es unter Beteuerung der Unschuld, sei es unter reuevoller Selbstbeichtigung. Insofern steht der Escondich in Opposition zum Abschiedslied in dessen beiden Erscheinungsformen: Comjat und Chanson de change. Er widerruft die Vorstellung einer defini-

⁵⁵ Die Anrufung eines Vermittlers, der die Versöhnung mit der früheren Herrin bewerkstelligen soll, indem er die Rechtfertigung stellvertretend übernimmt, begegnet auch in Gedichten anderer Gattungszugehörigkeit. So wendet sich GIRAUT DE BORNELH in seiner (wahrscheinlich fingierten) Tenzone mit der *donzela* ALAMANDA \nearrow h 242 an diese mit der Bitte um Fürsprache bei seiner Herrin. Dazu gehört ein an. Streitgedicht \nearrow h 461, 56, in dem eine *donzela* sich dieses Auftrags im Dialog mit ihrer *domna* entledigt. In einem Coblenwechsel wendet sich ISEUT DE CAPIO an ALMUC DE CASTELNOU \nearrow e 253 und e 20 mit dem Ersuchen, diese möge ihrem einstigen Verehrer den begangenen Betrug verzeihen und ihn wieder in Gnaden aufnehmen, was Almuc in ihrer Antwort auch in Aussicht stellt unter der Bedingung, daß er Beweise seiner Reue gibt. In der Versepistel *Tans salutz e tantas amors* (P.-C. 42, a) bittet AZALAI D'ALTIER eine CLARA (d'Anduze?), ihrem verzweifelten Liebhaber Verzeihung zu gewähren. Der Verfasser der Razo zu UC DE SAINT-CIRCS Kanzone *Anc mais non vi tems ni sazo* hat daraus eine romaneske Geschichte zurechtgemacht (BOUTIÈRE-SCHUTZ \circ 129, 244). In Razos wird das Motiv der Intervention dritter Personen überhaupt gerne ausgeschlachtet: cf. die umfängliche Razo zu der escondich-nahen Kanzone des GUILLEM DE BALAUN \nearrow a 208 (BOUTIÈRE-SCHUTZ, 321), die sehr ähnliche Razo zu PONS DE CAPDUOILL \nearrow a 375, in der gleich drei Damen als Vermittlerinnen bemüht werden (BOUTIÈRE-SCHUTZ, 314), und in der Razo zu RIGAUTS DE BERBEZILH berühmtem Lied *Aresi com l'oli-fanz* \nearrow a 421 verlangt die ob der Untreue des Dichters tief verletzte Herrin gar, daß 100 Damen und 100 Ritter ihre Verzeihung für Rigaut erleben (BOUTIÈRE-SCHUTZ, 153).

tiven Trennung von der *domna* und stellt damit auch die vermeintliche Unabhängigkeit und die Wahlfreiheit in Frage, auf welche das Abschiedslied pocht oder welche es vorspiegelt.

Comjat und Chanson de change gehören gewiß zusammen, sind auch nicht immer scharf voneinander zu trennen, gleichwohl aber unterscheidbar: der Comjat hat allein den Abschied von der bisherigen Herrin zum Gegenstand, die Chanson de change den Abschied *und* die Hinwendung zu einer anderen⁵⁶. Ist der letztere Typus auch zahlreicher vertreten, so lassen sich immerhin 17 Lieder ausmachen, die eindeutig dem Comjat zuzurechnen sind. Für beide Varianten des Subgenus Abschiedslied gilt, daß ihr Thema in zahlreichen Kanzonen als Motiv anklingt, das eine Androhung beinhaltet oder wie eine Art von hilflosem Erpressungsversuch anmutet. So hat – um nur ein Beispiel zu nennen – BERNART DE VENTADORN *♯* a 70 in seiner vielzitierten Kanzone *Lo tems vai e ven e vire*, in welcher er der *Escola N'Eblo* die Gefolgschaft aufkündigt, seiner Herrin mit einer Trennung gedroht –

On plus la prec, plus m'es dura;
mas si'n breu tems no's melhura,
vengut er al partimen.

(vv. 33–35)

um sich sogleich wieder zu unterwerfen und zu versichern: *Ja no'm partrai a ma vida* (v. 44) und: *Autr' amor no volh nien!* (v. 58).

Bleibt die schnell widerrufenen Androhung des Abschieds bei Bernart ein Motiv, das letztlich doch nur die Werbung um die Liebe und die Bekundung der Treue instrumentiert, so ist sie in der Kanzone *Ir' e pezars e dompna ses merce* PERDIGONS *♯* a 370 trotz der eingestandenen Ohnmacht, die *domna* zu verlassen, so ausschließlich zum Hauptthema geworden, daß wir dieses Lied dem Comjat zurechnen müssen. Eine *dompna ses merce* (v. 1) ist sie, ja eine *mala domna* (v. 15), die zu lieben *folhor* (v. 16) ist. Sein Herz ist „verbrannt“, keine Hilfe will er mehr von ihr haben, auch eine solche nicht, die sie nichts kostet. Trotzdem will er bleiben, auch ohne Liebe und ungeachtet des Unrechts (*tortz*, v. 36), das aus ihrer Burg kommt. Verräterisch freilich ist die Bemerkung, daß er deshalb *ses merce ab Amor* (v. 8) bleibe, weil er anderswo weder Unterstützung noch einen Herrn (*senhor*) findet. Der überfällige Abschied kann nicht genommen werden, weil nirgends eine bessere Chance winkt, und so kann der Trobador seinen Entschluß, auch als Ungeliebter zu bleiben, positiv damit verbrämen, daß die Burg der *dompna ses merce* zu sehr Sitz höfischer Werte sei, als daß er den *joï*, der ihm verweigert wird, an einem anderen Ort geschenkt haben möchte. Die Hoffnung auf einen Wechsel der Herrin (des Herrn) ist verstellt, der Übergang zur Chanson de change damit verbaut, und der Comjat als Schritt in das soziale Nichts damit unvollziehbar.

⁵⁶ Zum Abschiedslied CH. LEUBE-FEY ^o177, 74 sqq.; D. RIEGER ^o341 b, 303 sqq. Wenig hilfreich ist die Diss. von W. RUSSMANN, *Die Abschiedslieder in der provenzalischen Literatur*, Heidelberg, 1915, in welcher die behandelten Gedichte nach Kriterien wie „tiefes, echtes, wahres Gefühl“, „warm schlagendes Herz“ oder aber „gekünstelt und geziert“, „ohne tiefes Gefühl“ oder gemäß der Meinung des Autors, ein Dichter hätte die „wahre Liebe nie gekannt“, klassifiziert werden.

Während für die Chanson de change keine prov. Gattungsbezeichnung überliefert ist, ist *comjat* in mehreren einschlägigen Texten belegt. Als ältestes Zeugnis müßte ein unter dem Namen UC CATOLAS \nearrow e 451 überlieferter dialogischer Coblenwechsel gelten, wäre die Attribution nicht höchst zweifelhaft. Auf die Frage der Dame, worauf sein verändertes Verhalten zurückzuführen sei, antwortet der Dichter, es sei besser, mit dem Liebesverhältnis Schluß zu machen, bevor es ein schlechtes Ende nimmt: *per c'ab lo ben prenc eu de vos comjat* (v. 18). Die anonyme Doppelcobla *Bella dompn', a Deu vos coman* \nearrow e 461, 54 faßt Notwendigkeit des Abschieds und künftigen Schmerz über die Trennung ohne nähere Begründung, aber doch prägnant zusammen:

Bella dompn', a Deu vos coman
 Et anc no dis maior follor;
 Quar aquest comjat z m'a sabor
 De dol, de sospir e d'afan
 Caurai, cant ieu serai ses vos.
 Ai Dieus, quar fos aventuros
 Que camge pogues avenir
 D'aquest anar per un venir!

Weniger nostalgisch, dafür umso selbstbewußter, ist der Abschied geraten, den PEIRE DE BARJAC \nearrow a 326 in einem bemerkenswerten Lied von seiner Herrin nimmt. Obwohl er bereits eine Trösterin in Aussicht genommen hat, die weniger hoch gestellt, aber *plus bela e plus proz* ist und Joven an sich zieht, ist der Chanson de change-Teil nur angedeutet. *Comjat* begegnet zu Beginn:

Tot francamen, domna, venh denan vos
 penre comjat per tos temps a lezer. (v. 1 sq.)

und zum Schluß:

Fe que-m devetz, si be-us sui aziros,
 prendetz comjat de mi qu'eu'l pren de vos. (v. 51 sq.)

Der Abschied, ausführlich begründet, soll indessen kein vollständiger sein: nur als *druz*, dem ein Nebenbuhler vorgezogen wurde, wodurch der Dichter in den würde-losen Zustand der Eifersucht versetzt wurde⁵⁷, will er der *mala domna* (v. 41) nicht mehr dienen. Peire de Barjacs Lied hat großen Anklang gefunden (11 Hss.), Hs. L rubriziert es als *Comjat*. Ist hier des Dichters Abschied nur ein Abschied von einer bestimmten *domna*, so rechnet PEIRE CARDENAL \nearrow a 335 in einem seiner frühesten Lieder – *Ben teinh per fol e per muzart* – mit der Liebe überhaupt ab. Sein Entschluß:

De leis pren comjat per jasse
 Que jamais sieus non sia (v. 41 sq.)

mit der Begründung:

Qu'anc jorn no-i trobei lei ni fe
 Mas engan e bauzia. (v. 43 sq.)

⁵⁷ Zu diesem Aspekt cf. E. KÖHLER, *Les troubadours et la jalousie, Mél. le langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à J. Frappier*, Genève, 1970, I, 549 sq.

gründet auf der Einsicht, wer auf die Liebe vertraue, sei verloren. Anders als Bernart de Ventadorn in seinem berühmten Lerchenlied ist Liebesverlust für Peire nicht gleich Selbstverlust, sondern Wiedergewinnung des Ich (Str. III). Über ein weiteres Vorkommen von *comjat* bei Gaucelm Faidit ist im nächsten Kapitel zu sprechen.

Die Entscheidung, nicht nur die Frau, von der man enttäuscht wurde, zu verlassen, sondern der Liebe den Dienst aufzukündigen, charakterisiert bereits den ältesten Comjat, MARCABRUS *Ans que-l terminis verdei* ♪ a 293: *Fols fui per Amor servir, / Mas vengut em al partir* (v. 15 sq.). In den anschließenden Ausfällen gegen die Käuflichkeit der Liebe, die dem Armen keine Chance bietet, kündigt sich der unversöhnliche Satiriker und Kritiker an. Auch in dem Comjat FOLQUETS DE MARSEILLE ♪ a 155 *Si tot me sui a tort apercebutz* ist vom Gegenstand der Liebe nicht die Rede, sondern nur allgemein vom *gran engan qu'Amors vas mi fazia* (v. 5). Mit der Liebe verhält es sich wie mit einem Bild, das man aus der Ferne für schön erachtet, bei näherem Zusehen aber in seiner ganzen Häßlichkeit erkennt. Nach zehn Jahren Täuschung durch falschen Anschein trifft er, der Dichter, seinen Entschluß: *mas eu m'en part e segrai outra via* (v. 13).

Einen „anderen Weg“ als den der Liebe will auch RAIMBAUT DE VAQUEIRAS ♪ a 392 in einem Comjat *Ges, si tot ma don' et amors* einschlagen: den der ritterlich-kriegerischen Tat. Trotz des Liebesbetrugs hört er nicht auf zu singen, jedoch verwandeln seine *chansos* sich in *sirventes ab descortz* (v. 15), so wie seine Bleibe von nun an Wald und Feld sein werden. Freilich, wenn er eine Würdigere fände, aber *pos d'amor no-m ve autre cofortz, / partirai m'en, et er sieus totz los tortz* (v. 39 sq.). Schärfere Töne schlägt er in einem zweiten Comjat an: *D'una dona-m tueill e-m lais*. Ironisch bescheinigt er der einst Geliebten, sie sei *molt de gran merce* (v. 18), und meint damit ihren ständigen Liebhaberwechsel, eine Lebensweise, die ihre einstige Schönheit so zerstört, daß keine Kosmetik mehr hilft. Der schlechte Ruf einer *domna* ist, neben der Vorenthaltung der Belohnung für treue Dienste, auch in zwei Gedichten UCS DE SAINT-CIRC ♪ a und e 457 ein Grund, sie zu schmähen und sie zu verlassen: in der Kanzone *Estat ai fort longamen* und in der Doppelcobla *Ma dompna cuit fasa sen*. JORDAN DE L'ISLE-SUR-SORGUE ♪ a 276 will auch nach der Trennung von seiner trügerischen Herrin nichts über sie sagen, was ihr zum Schaden gereichen könnte, tut es aber dann doch. BERNART DE VENTADORN ♪ a 70 fällt es in *La doussa votz ai auzida* sichtlich schwer, sich von seiner *domna* zu lösen (er gibt die Schuld an seinem Unglück schließlich auch den *lauzengier* [vv. 51 sqq.]), hört noch immer freudig zu, wenn von ihr die Rede ist, nennt sie aber trotzdem *una fausa deschauzida / traivritz de mal linhatge* (v. 25 sq.). Begütigend schickt er voraus, man möge ihn nicht für leichtfertig halten, wenn er sich *alcu vilanatge* (v. 24) erlaube. Als *venjanssa* (v. 24) für die von der hartherzigen Herrin auferlegten Qualen erscheint die Schmähung in dem Comjat *De solatz e de chan* des GAUCELM FAIDIT ♪ a 167. Der Eindruck drängt sich auf, daß die Beschimpfung der verlassenen *domna* mehr und mehr zu einem Element des Gattungsstils wird. Ihren Gipfel erreicht diese Entwicklung in dem offensichtlich weitverbreiteten (20 Hss.) Comjat *Si be-m partetz, mala dompna, de vos* von GUI D'USSEL ♪ a 194. Der Zorn des Dichters ist verständlich: die *dompna* hat ihm den Abschied gegeben, weil sie einen anderen liebt, was er sich nur aus der Perversion ihrer einst so guten Eigenschaf-

ten erklären kann. Sie hat ihn *enojos* (v. 25) und *mal dizen* (v. 26) gemacht. Der einst wegen ihrer außerordentlichen höfischen Eigenschaften Gepriesenen wird unmißverständlich bedeutet, was aus ihr geworden ist:

mas era-us tol foldatz l'aculimen,
e'l gen parlar es tornat en barat;
e en breu temps vos perdretz la beltat. (vv. 21-23)

Guis Comjat gehört zu den wenigen Abschiedsliedern, in denen die ehemalige Herrin direkt apostrophiert wird. Umso schärfer trifft sie die Denunzierung als *mala dompna*, eine Bezeichnung, der wir bisher nur bei Peire de Barjac begegneten. Gui d'Ussel schlägt sie der einstigen Herrin sozusagen gleich dreimal um die Ohren – in Vers 1 und zu Beginn der Strophen III und IV –, in bewußtem Gegensatz zur *bona dompna* der großen Mehrheit der Huldigungslieder⁵⁸. Es wird noch davon zu sprechen sein, welche Folgen dies für eine generische Polarisierung von *bona chanso* und *mala chanso* haben wird.

Gleichwohl ist zu beobachten, daß die Dichter von Abschiedsliedern sich im allgemeinen bei der Schmähung der *domna* eine mehr oder weniger explizite Zurückhaltung auferlegen. Dafür gibt es mehrere Gründe: 1. das Gebot des *celar*⁵⁹, 2. die normative Geltung der *mezura*⁶⁰, 3., mit 1 und 2 eng zusammenhängend, die Sorge, eine eventuelle Werbung um die Gunst einer anderen Herrin könnte daran scheitern, daß diese fürchtet, eines Tages ebenso geschmäht zu werden wie ihre Vorgängerin, und schließlich 4. die mit der Beschimpfung verbundene Disqualifizierung der eigenen früheren Liebe⁶¹. Diese letztere Gefahr, die auch das bisherige Dichten tangieren würde, wird oft dadurch pariert, daß der Trobador erklärt, er sei einer Täuschung erlegen oder die Herrin habe sich in Verhalten und Charakter völlig gewandelt. Einigen Comjats ist überdies anzumerken, daß der Abschied von der Herrin als ein höchst schmerzlicher empfunden, nur unter Qualen vollzogen wird, und die Erinnerung an das frühere Verhältnis durch alle Resignation hindurch noch eine kaum eingestandene Hoffnung auf das einst zuversichtlich erwartete Glück bewahrt. PEIRE D'ALVERNHE ↗ a 323 empfindet die ungerechte Verstoßung durch die *domna* als Vertreibung aus dem Land, in dem er eine ihm wohlgesonnene Gesellschaft gefunden hatte (*Al dessebrar del país*). Höchst widerwillig nimmt PEIRE VIDAL ↗ a 364 in *Amors, pres sui de la bera* von der

⁵⁸ Cf. LEUBE-FEY, l. c., und RIEGER, l. c.

⁵⁹ Cf. LEUBE-FEY, 84 sqq.

⁶⁰ Cf. K. LEWENT, Abseits vom hohen Minnesang, *SM* 9 (1936) 139.

⁶¹ Daß das gleiche für die *domna* gilt, erhellt aus dem das Thema der „chanson de change“ ventilierenden Streitgedicht zwischen ISABELLA und ELIAS CAIREL ↗ h 252, in dem die Trobairitz sich über ihren einstigen Liebespartner wie folgt äußert:

... s'ieu en disses desonor,
ieu n'ai dich tan de be qu'om no'l creiria (v. 20 sq.).

noch immer schönsten und besten Verräterin Abschied, die ihn auch jetzt noch so sehr gefangen hält, daß er von keiner anderen Frau Freude zu erhoffen vermag. Er tröstet sich gar mit dem Gedanken, daß er ihr mit seiner Abreise einen Gefallen tut. Ausdrücklichen Verzicht auf Übelrede bekundet BERNART DE VENTADORN ♪ a 70 in seinem Abschied von Ventadorn – *Be m'an perdut lai enves Ventadorn* (Str. III). Nur zaghaft klingt das Thema der Chanson de change an (*A las autras sui eu sai eschazutz; / la cal se vol, me pot vas se atraire*, v. 29 sq.). Seine berühmte Kanzone *Can vei la lauzeta mover* kann als Comjat gelesen werden, als Comjat freilich, der ins existentielle Nichts führt.

Dieses aber – wir erinnern an früher Gesagtes – ist das Nichts, dem sich die Gruppe der sozialen Aufsteiger wie die Gruppe der ökonomisch schwachen Adligen in der Feudalgesellschaft ausgesetzt sieht. Die feudalrechtliche Metaphorik, die es aus ihrer Verharmlosung zur bloßen Analogie zu erlösen und als Homologie zu verstehen gilt, ist auch für den Comjat von grundlegender Bedeutung. Mehr noch, und deutlicher, für die Chanson de change. Sie soll daher im nächsten Abschnitt ausführlicher dargestellt werden.

b) Chanson de change

Läßt der Trobador im Comjat, soweit er den Abschied von der Herrin nicht zugleich als Abschied von der Liebe schlechthin darstellt, offen, ob er Hoffnung auf ein neues Liebesverhältnis hegt, so bricht er in der Chanson de change mit der in der Kanzone stereotypisierten Versicherung, lieber zu sterben, als sich über die Hartherzigkeit seiner *domna* durch die Liebesgunst einer anderen hinwegtrösten zu lassen. Wenn der ansonsten unbekannte BERNART ARNAUT SABATA ♪ a 56 die Konvention parodiert, indem er behauptet, die Liebe verursache ihm keinerlei Beschwerden, und wenn er seiner Herrin bedeutet, er sei entschlossen, ihr keinesfalls länger als zwei bis drei Jahre ohne Lohn zu dienen, dann liegt das Thema der Chanson de change in der Luft. Um seiner Werbung Nachdruck zu verleihen, hat GIRAUT DE BORNEIL ♪ j 242 es sogar in seine Pastorela *L'altrier, lo primer jom d'aost* eingebracht dergestalt, daß er sich gegen das Angebot der Hirtin, ihm eine *amistat entieira* zu schenken, doch für die höfischen *chamjairitz* entscheidet. In vergleichbarer Weise verwendet AIMERIC DE PEGUILHAN das Thema in seiner fiktiven Tenzone *Domna, per vos estauc en greu tormen* ♪ h 10, in welcher der in der Verzweigung über die abweisende Haltung der *domna* eingeholte Rat Amors, sich eine menschlichere Herrin auszusuchen, verworfen wird. Die Drohung des Abschieds aber bleibt bestehen, verbunden mit der Warnung, die Herrin möge ihre Anforderungen nicht überspannen.

Die zuletzt herangezogenen Lieder gehören nicht zu den Chansons de change, deren wir 30 gezählt haben, aber sie enthalten deren Thema, ja sie setzen deren generische Existenz voraus. Als Motiv ist der Wechsel des Liebesobjekts schon in WILHELMUS IX. *Farai un vers de dreit nien* ♪ a 183 zu fassen, wo der nie gesehenen bzw. unerreichbaren *amiga* eine *gensor e belazor, / e que mais vau* (v. 35 sq.) gegenübergestellt wird. Wie im Falle des Comjat, so stammt auch das älteste alle wesentlichen Gattungsmerkmale der Chanson de change aufweisende Lied von MARCABRU ♪ a

293. *Lanquan fuelhon li boscade*, aus fast genau gleich umfangreichen drei Teilen – Natureinleitung, Klage über die Verweigerung von *merce* durch seine Herrin, Hinwendung zu einer anderen (*Ieu n'ai outra espiada, / Fina, esmerada e pura*, v. 32 sq.) – aufgebaut, enthält keine Beschimpfung, außer daß von ihrer Torheit (*S'ieu lieys pert per son folbatge*, v. 31) gesprochen wird, sondern nur Vermutungen über den Grund ihres Verhaltens (Adelsstolz, Zorn, Gleichgültigkeit). Der neuen Herrin versichert der Dichter, daß er um ihretwillen ihren ganzen *linbatge* und alle, die sie preisen, liebe. Damit ist der Anschluß an die bei Wilhelm IX. herausgestellte Forderung nach sozialer und politischer Bindung durch den Frauendienst hergestellt. Ist das Lied „vielleicht auf Bestellung gemacht“?⁶² Marcabru wird, wie wir wissen, so folgsam nicht lange bleiben.

So gleichgewichtig sind die beiden konstitutiven Liedteile nicht in allen Chansons de change behandelt. ARNAUT DE TINTINHAC ♪ a 34 ist in *Bel m'es quan l'erba reverdis* bereits zu sehr über das offenbar schwierige Verhältnis zu seiner neu erkorenen Herrin besorgt, um der Trennung von seiner bisherigen *domna* viel Raum zu reservieren. Er tut dies allerdings in einer Strophe, die das für das Subgenus typische Vokabular bereits mit einiger Vollständigkeit vorführt:

tan soi en ves ma dona fis
 – que fina la trobei, senhors! –
 mas ara faill si-m brunezis,
 per qu'ieu m'en vau mudan aillors;
 e soi me partitz dels enjans
 per autr' amor, cui soi comans;
 per cui totz mos cors chant e ri.

(vv. 8–14)

BERTRANDE BORN ♪ a 80 schlägt in *Cel qui chamja be per melhor* in der ersten Strophe das Thema des Comjat an, alle folgenden Strophen sind ganz der neuen Herrin gewidmet. Man könnte die Zugehörigkeit zur Chanson de change bestreiten, wäre nicht das im Incipit enthaltene *chamja* trotz des sprichworthaften Kontexts als Gattungssignal zu bewerten. Ähnlich kurz fällt der Comjat-Teil in *Non chan per auzel* von RAIMBAUT D'AURENGA ♪ a 389 aus. Hier ist es ein *partitz* (*Ar sui partitz de la peyor / C'anc fos vista ni trobada*, v. 9 sq.), das auf das Subgenus verweist. In *Pos tals sabers* des gleichen Dichters, *vers* (v. 63) genannt, geht dem ziemlich ausgewogen gestalteten Hauptthema eine längere Auslassung über Dichtung und Natur voraus. Nur eine, freilich wichtige Strophe, auf die wir zurückkommen werden, hat auch MONGE DE MONTAUDON ♪ a 305 in *Aissi com cel qu'es en mal seignoratge* auf das Problem des Verlassens seiner bisherigen Herrin verwandt, um sich dann ausschließlich der neuen *domna* zuzuwenden. Ebenso knapp beschreibt GUIRAUT DE SALIGNAC ♪ a 249 in *Aissi com cel qu'a la lebre cassada jene falsa*, die ihm einen schlechteren Rivalen vorzog. Umgekehrt bilden der Comjat und seine Gründe den bei weitem überwiegenden Teil (5 Str.) von GAUCELM FAIDITS ♪ a 167 Chanson de change *Tant ai sofert longamen gran afan*. Bei PEIRE VIDAL ♪ a 364, der nicht weniger als vier Chansons de change gedichtet hat, findet sich

⁶² K. VOSSLER, *Der Troubadour Marcabru und die Anfänge des gekünstelten Stiles*, München 1913 (SAM).

einmal – in *Estat ai gran sazo* – die sonst nirgends anzutreffende Besonderheit, daß zuerst die neue Herrin gepriesen und dann erst auf die jetzt verlassene, betrügerische erste eingegangen wird.

Schwer zu beurteilen ist das Lied *El temps que-l rossignols s'escrau* von DAUDE DE PRADAS ♪ a 124. Der Dichter schildert in bitteren Worten die Situation einer qualvollen Liebesgefangenschaft, in der ihn *Joi Novel* (v. 19), eine *falsa ren* (v. 39), hält und die ihn sich selbst und allen anderen entfremdet:

Anz mais hom tan marritz no-n fo,
c'autras no m'ant ni mieus non so,
e puois autre ni ieu no m'ai,
ben pot saber, no m'aura mai
cill que no volc mon homenatge.

(vv. 41–45)

Amor zwingt ihn, sie zu besingen, obwohl sie, die Hochgestellte, in ihrem Hochmut und ihrer Unerbittlichkeit ihn maßlos leiden läßt. Wohl weiß er einen Ausweg, nämlich bei *Bel Desir* (v. 31) Schutz vor diesem *leo* (v. 32) zu suchen. Ob die Befreiung ihm gelingt, bleibt offen⁶³. Ein kleines Rätsel gibt auch GAUCELM FAIDITS ♪ a 167 Lied *Gen fora, contra l'afan* auf. Es schließt mit der *Tornada*:

Pros Vescomtess' ab cors gen,
a Ventadorn vos presen
mon comjat
acordat –
chantar plazen
q'es oimais
tornatz gais
onradamen.

(vv. 79–86)

Das Gedicht ist zweifelsfrei eine *Chanson de change*. Wie ist dann *comjat* zu verstehen? Die Antwort kann eigentlich nur die sein, daß der Abschied des Dichters von der ersten Herrin in gegenseitigem Einvernehmen erfolgte, wobei ihre Erlaubnis (*acordat*) auch die Hinwendung zu einer anderen *domna* einschließt. *Comjat acordat* wäre also ein in aller Form vollzogener gütlicher Wechsel der Herrin, eine *Chanson de change*, die den Dichter auch für die stets ungewisse Zukunft empfiehlt. Daher kann Gaucelm Faidit der Vizegräfin von Ventadorn sein Lied auch als *chantar plazen [...] gais onradamen* präsentieren.

Vermutlich hat Gaucelm Faidits eigentümliche Liedbezeichnung mit dem Umstand zu tun, daß die Trobadors (und auch die späten Poetiken) für die *Chanson de change* keinen eigenen Gattungsnamen gefunden haben. Möglicherweise auch deshalb nicht, weil sich das Thema ebenso wie in der Kanzone auch in formal anders definierten Gattungen einnisten konnte. So hat GIRAUT DE BORNEIL ♪ d 242 im Kanzoneil seiner *Sirventes*-Kanzone *En un chantar que dei de ces* einer *chamjairitz* (v. 29) und *mal' abetairitz* (v. 51) den Dienst aufgekündigt und sich einer neuen Liebe zugewandt. Von ELIAS CAIREL ♪ b 133 stammt die einzige *Chanson de change* in Des-

⁶³ Zu diesem Lied D. RIEGER °341 b, 264 sqq.

corfform. Er verläßt eine *fals' amor vana* (v. 5) zugunsten einer *plus certana* (v. 6), von der er bald den *joi don mi fetz coven* (v. 52) erhofft. Im Zusammenhang mit diesem Descort dürfte des gleichen Dichters Tenzone mit ISABELLA \nearrow h 252 stehen, welche die Frage an ihn richtet:

N'Elias Cairel, de l'amor
qu'ieu e vos soliam aver
vuolh, si-us platz, que-m digatz lo ver,
per que l'avetz camjad' alhor. (vv. 1-4)

Die Antwort des so zur Rede gestellten Trobadors ist verblüffend aufrichtig und ernüchternd: Er hat sie nicht aus Liebe besungen,

mas per onor e pro qu'ieu n'atendia,
[...]
si com joglars fai de domna prezan. (vv. 13-15)

Weil seine Hoffnungen enttäuscht wurden, hat er sich eine andere *amia* gesucht. Eine nicht unoriginelle Gattungskontamination von Chanson de change und Escondich hat sich PONS DE CAPDUOILL \nearrow a 375 ausgedacht. Der Dichter treibt – in *Si com sellui c'a pro de valledors* – auf der Ebene der Fiktion ein Spiel, dessen reales Äquivalent schwerlich zu einem guten Ende führen würde. Nur um sie zu prüfen, hat er seiner Herrin vorgetäuscht, er liebe eine andere:

Qu'ai faitz semblan que totz m'era camjatz
Per asajar, s'il plagra ma follors... (v. 19 sq.)

Jetzt fleht er sie an, ihn wieder in Gnade aufzunehmen, da er nach wie vor ihr *om* sei.

Novellistisch ausgeschlachtet wird das Thema der Chanson de change in den Razos zu Liedern von GAUCELM FAIDIT, UC DE SAINT-CIRC und RAIMON DE MIRAVAl. Maria von Ventadorn, nicht gewillt, die kühnen Wünsche ihres Sängers Gauclm Faidit zu erfüllen, veranlaßt eine andere Dame, Audiart de Malamort, Gauclm an sich zu locken, um ihn von seiner Leidenschaft zu heilen. Der Dichter fällt darauf herein, als er aber feststellen muß, daß Audiart außer Sympathie nichts für ihn empfindet, beschließt er, sich wieder der Gnade Marias zu empfehlen⁶⁴. Uc de Saint-Circ, den ein langes vertrautes Verhältnis mit Clara d'Andutz verbindet, läßt sich von einer Dame namens Ponsa betören, die Clara um ihren Sänger beneidet. Als Uc bemerkt, daß er betrogen wurde, bittet er eine dritte Dame, die Wiederversöhnung mit Clara d'Andutz zu bewerkstelligen⁶⁵. Beide Razos verknüpfen die Themen von Comjat, Chanson de change und Escondich zu einer erzählerischen Einheit. Anders geartet ist die narrative Verwertung unseres Themas in einer Razo, die Raimon de Miraval betrifft. Raimon verläßt seine Frau, die Trobairitz Gaudairenca, weil eine andere Dame, Aimengarda, dies zur Bedingung ihrer Liebesgunst gemacht hat. Der Ausgang

⁶⁴ Razo zu P.-C. 167, 43 und 59; BOUTIÈRE-SCHUTZ °129, 170.

⁶⁵ Razo zu P.-C. 457, 4; BOUTIÈRE-SCHUTZ °129, 244.

ist blamabel für den Leichtgläubigen: Aimengarda heiratet einen anderen, und die verlassene Gaudairenca ehelicht ihren Verehrer Guillem Bremon⁶⁶.

Wie schon bemerkt, liegt eine spezifische Gattungsbezeichnung für die *Chanson de change* nicht vor. Sie hat indessen ihr eigenes Register, erkenntlich an einem Wortfeld, das wir fast in allen Gedichten, in vereinzelt Ausdrücken oder massiert, antreffen: *camjar, partir, virar, (se) lonhar, (s'en) anar, segre autra via*. In der *Chanson de change* PEIROLS ♪ a 366 wird *camjar* – *camge* gleich zu Beginn als Gattungssignal eingesetzt:

Camjat ai mon consirier,
– camge c'ai fag d'amia.

(v. 1 sq.)

Ein Gattungssappellativ (*camge*) liegt hier greifbar nahe. Doch wurde die Möglichkeit nicht realisiert.

Wenn BERNART DE VENTADORN ♪ a 70 in einer seiner beiden *Chansons de change* – *Al tantas bonas chansos* – jubelt, daß Amor nach der langen Zeit, während der er ungeliebt liebte (*c'ames et amatz no fos*, v. 12), den Schaden *alhors* (v. 16) wieder gut gemacht habe, dann verwendet er das Wort, das alle Hoffnung des enttäuschten Liebenden birgt und dem wir in fast allen *Chansons de change* begegnen. *Alhors* – Hoffnung für den abgewiesenen Liebenden, Hoffnung für den ungnädig entlassenen Trobador, und Hoffnung, die immer wieder über die Frustrationen hinweghilft, die Joven bei der Suche nach einem angemessenen Lebensunterhalt erleidet. Die Reaktionen auf die Verabschiedung, die oft in eine freiwillig vollzogene Trennung umgemünzt wird, sind durchaus verschieden. Das gilt natürlich für den *Comjat*-Teil der *Chanson de change* ebenso wie für den *Comjat*, bei dessen Behandlung wir schon darauf hingewiesen haben. Die Kontrastierung von bisheriger und neuer Herrin verstärkt die Tendenz, in bezug auf die erstere von der Klage zur Anklage überzugehen. *Galiar, enganar, traïr* sind immer aufs neue wiederholte Vorwürfe. Gewiß bilden so brutale Schmähungen der Dame wie diejenigen GAUCELM FAIDITS ♪ a 167 die Ausnahme: *c'anc non gardet honor sotz sa centura* (*Si anc nuills hom per aver fin corage*, v. 52)⁶⁷, doch kann mehrfach angedrohte *vengansa* als ehrabschneidende Verunglimpfung mannigfache Formen annehmen. Wenn RAIMON DE MIRAVAL ♪ a 406 in *Chansoneta farai*, *Vencut* sich vornimmt: *S'ie-us pugei aut, bas vos farai dissendre* (v. 40) und seinen Abschied damit erklärt, daß er nicht den Namen eines Gehörnten tragen wolle, sagt er nichts anderes über die *falsa bentat* (v. 32) der *domma* als Gaucelm Faidit. Einer *leona* (v. 6), einem *leos* (v. 17) gleich ist das käuflich gewordene Weib bei Miraval geworden; als Löwe (*leo*, v. 32), Inbegriff willkürlichen Hochmuts, erscheint bei DAUDE DE PRADAS ♪ a 124 – *El temps que-l rossignols s'esgau* – jene *falsa ren* (v. 39), die er bisher als *Joi Novel* (v. 19) besungen hat. Einer Wölfin gleich hat die Herrin des GUIRAUT DE SALIGNAC ♪ a 249 gehandelt: *Aissi o fetz cum las lobas o fan* (*Aissi com cel*,

⁶⁶ Razo zu P.-C. 406, 12; BOUTIÈRE-SCHUTZ °129, 397.

⁶⁷ Cf. die an ein Fabliau gemahnende Razo, in welcher dieses Lied eine *mala chanso* genannt wird; BOUTIÈRE-SCHUTZ °129, 181.

v. 8). PEIRE VIDAL \nearrow a 364 läßt sich die Möglichkeit solcher Namenssymbolik natürlich nicht entgehen, als es gilt, in *Estat ai gran sazo* von der bis dahin hochgepriesenen *Na Loba* unfreiwilligen Abschied zu nehmen: *Be-m par que loba es* (v. 45). Selten allerdings äußern die Trobadors so extreme Verwünschungen wie UC DE SAINT-CIRC \nearrow a 457 bereits in der ersten Zeile einer nur fragmentarisch überlieferten Chanson de change: *De vos me sui partitz; mals focs vos arga*.

Ch. Leube-Fey hat in einem besonderen Kapitel ihres Buches über „Bild und Funktion der *dompna* in der Lyrik der Trobadors“⁶⁸ die „Ausbildung eines negativen Frauentyps in Untergattungen der Kanzone“, insbesondere den „Typus der *mala dompna* im Abschiedslied“ eindrucksvoll dargestellt, dabei aber auch mit Recht auf die Zurückhaltung hingewiesen, deren die Trobadors sich im allgemeinen befleißigten. Nur drei Dichter, Gui d’Ussel, Gaucelm Faidit und Peire de Barjac, bezeichnen die verlassene Herrin als *mala domna*, in bewußtem Gegensatz zur *bona domna* der Huldigungskanzone. GUILLEM ADEMAR \nearrow a 202 nennt die seine *Na Mala Merce* (*Non pot esser sofer ni atendut*, v. 23). Unter all den Vorwürfen, die von den Dichtern von Abschiedsliedern gegen ihre einstigen *domnas* und *amias* erhoben werden, ist derjenige des Aufhörens oder des Mangels von *merce* der häufigste. Darüber brauchte man sich wahrlich nicht zu wundern, wäre *merce* nicht neben seiner Häufigkeit einer der Schlüsselbegriffe der Trobadordichtung, bei dem eine partielle intertextuelle Gewichtverschiebung auf der Ebene der literarischen Funktion Veränderungen in der realen Lebenswelt signalisieren könnte. Erinnern wir uns der fundamentalen semantischen Ambivalenz des Worts: Lohn und Gnade. Die Dichtung feiert auf der sublimierten Ebene der Liebesbeziehungen eine *merce*, die als Anspruch auf „Lohn“ für erwiesene Dienste auf der Ebene der sozio-ökonomischen Verhältnisse zwischen altem Hochadel und neuem Rittertum längst keiner gesicherten Realität mehr entsprach. An den Abschiedsliedern ist nun ein außerordentlich starker argumentativer Rückgriff auf den Vasallitätsvertrag festzustellen, und es sieht so aus, als würde *merce* – „Gnade“ –, widersinnig zwar, und doch in der Logik der Entwicklung liegend, den unabdingbaren Leistungen der Vertragspartnerin *domna* eingereicht, als könnte ein längst gratuitiver Akt durch Promulgierung eines moralischen Anspruchs noch einmal zum verpflichtenden Bestandteil eines Vertragsverhältnisses gemacht werden. GAUCELM FAIDIT \nearrow a 167 kann – in *Tant ai sofer longamen grand afan* – nicht verstehen, wie eine Dame, die alle höfischen Qualitäten aufweist, der *merce* ermangeln kann –

Be-m meravill, pois e midonz es tan
pretz e valors, plazers e digz cortes,
cum pot esser que no-i sia merces!

daß keine Liebe in ihr wohnt –

e-m meravill de lieis, on es honors,
beutatz e sens, que no i si’ amors!

daß sie, so schön und edel und von solch vornehmer Familie, eine „schlechte Herrschaft“ ausübt –

⁶⁸ °177, 74 sqq.

e-m meravill de dompna d'aut paratge,
bell' e gentil, q'es de mal seignoratge... (vv. 28–34)

Nahezu bruchlos geht das Verhalten der *mala dompna* (v. 20) in die Charakteristik schlechter Herrschaft über. Der gleiche Gaucelm Faidit konfrontiert in *De faire chansso* den *mal seignor* und den *bon seignor* (Str. III), womit sein Wechsel der Herrin ausreichend begründet erscheint. PEIRE VIDAL *ŕ* a 364 erhebt in *Atressi co-l perilhans* den Entschluß zum Abschied, *domna* und *seignor* gleichsetzend, zur auszeichnenden Tat:

Tornarai l'ir' en conort
E virarai m'en alhors,
Quar sens es e grans valors,
Qui de brau senhor felo
Se lonha ses mal resso. (vv. 26–30)⁶⁹

Bitter beklagt GUILLEM ADEMAR *ŕ* a 202 sich in *Non pot esser sofer ni atendut* über die Wortbrüchigkeit seiner Herrin (*Na Mala Merce*), die ihn bei sich aufnahm (*m'a de bon cor retengut*, v. 9) und ihm von sich aus einen Vertrag angeboten hatte:

Adoncs m'a si conquistat un' amors,
Sol pel respieich d'un covinen qe-m fe,
– Gardatz que feira sij agues del faich re! –
C'a penas deing ab autr' aver solatz. (vv. 5–8)

In *Ben agr' ops qu'ieu saubes faire* fordert er die Dame auf, ihn aus der Liste ihrer Vasallen zu streichen: *Fassa-m de sa carta raire*.

Der Trobador kritisiert das Verhalten der (*mala*) *domna* so umstandslos als Verhalten eines (*mal*) *seignor*, daß unmerklich die Sprache der Liebe aufgegeben wird und die Sprache der feudalrechtlichen Verhältnisse in den Vordergrund tritt. So beginnt UC DE SAINT-CIRC *ŕ* a 457 eine *Chanson de change*:

Be fai granda follor
Qui met en fals senhor
Tot son cor ni s'amor,
Ni tot son pessamen
Per servir leyalmen,
Que fals senhor gualia
Tot quan ves luy s'atray... (vv. 1–7)

Natürlich weiß der Trobador, daß er der schwächere Vertragspartner ist, daß seine Leistungen Vorleistungen ohne Gewähr für Entlohnung sind. GUIRAUT DE CALANSON *ŕ* a 243 (*Ara s'es ma razos vouta*) hat seine Dame *sobreservida* (v. 10) und bringt in den *conven* (v. 34) mit der neuen Herrin gleich die Mahnung mit ein, die Erfüllung seiner nicht unbescheidenen Wünsche nicht lange hinauszuzögern. Die Parallele

⁶⁹ Cf. JORDAN DE L'ISLE-SUR-SORGUE *ŕ* a 276:
Pero lais m'en per mon drech chausimen,
car assatz fai qui de mal seignoratge
si sap partir ni loignar bonamen.

(vv. 22–23)

zwischen Frauendienst und Herrendienst verschärft sich dort, wo der Gedanke zum Ausdruck gebracht wird, daß es gerade besonders eifriger Dienst ist, der den Herrn (bzw. die Herrin) veranlaßt, auf weitere Gunsterweisung zu verzichten. In bitterer Ironie stellt PEIRE VIDAL \nearrow a 364 in *De chantar m'era laissatz* diesen Umstand als Pervertierung eines „Gesetzes“ dar:

Traïtz sui et enganatz
A lei de bon servidor,
Quar hom mi ten a folor
So don degr' esser honratz.

(vv. 17–20)

Wer seinem Herrn in Treue und Liebe dient und voller Vertrauen, kann – so GUILLEM DE LA TOR \nearrow a 236 in seiner Chanson de change *Quant hom reingna vas cellui falsament* – besonders leicht betrogen werden. Seine Dame hat ihn behandelt wie ein *malvatz seingnor avar* (v. 17). Hier ist noch einmal auf den Comjat *La doussa votz ai auzida* von BERNART DE VENTADORN \nearrow a 70 zurückzukommen. Die Klage über die verräterische *fausa deschanzida / trairitz de mal linhatge* (v. 25 sq.), der er so gut gedient hat, folgt die Erklärung:

mout sui fols, si mais la ser.
Servirs c'om no gazardona,
et esperansa bretona
fai de senhor escuder
per costum e per uzatge.

(vv. 36–40)

Was uns der von Burg Ventadorn vertriebene Sänger hier sagt, ist, daß wer lange auf Entgelt für Dienstleistungen warten muß, Knappe bleibt und den Anspruch auf den Rang eines Senhor verliert. Der Zusatz *per costum e per uzatge* verweist auf den Umstand, daß bei Ausbleiben des „adoubement“ sogar der adlige Status verloren gehen konnte⁷⁰.

Breit holt der MONGE DE MONTAUDON \nearrow a 305 aus, um den Wechsel der *domna* aus dem Vergleich mit dem Verhältnis Herr – Dienstmann zu begründen:

Aissi com cel qu'es en mal seignoratge
E no troba merce ni chausimen
Ab son seingnor, ans car lo raub' el pren
Si volria mudar de son estatge
Sobre seingnor quil fos de bon usatge:
Atressim voill mudar de sa baillia
De lieis que m'a mort en sa seignoria.
E sai'n outra qui anc re no mepres,
Et es sos cors gais e bels e cortes
Et amam fort mas no per drudaria.

(vv. 1–10)

⁷⁰ Cf. P. GUILHERMOZ, *Essai sur l'origine de la noblesse en France au moyen âge*, Paris, 1902, 447. – Daß wir kaum einer Fehldeutung unterliegen, zeigen die folgenden Verse von ALBERT DE SISTERON \nearrow a 16:

Atrestal vol faire de mi m'amia
cum lo rics hom fai del bon escudier
que, per aisso qu'el lo serv voluntier,
li aloigna mais sa cavallaria.

(vv. 1–4)

Natürlich ist die neue Herrin die Edelste und Beste, darin folgt der Dichter der Gattungskonvention. Selten aber, nirgends sonst vielleicht in solcher Offenheit wie hier ist ausgesprochen, daß die neue Liebe nur neue „Gefangenschaft“, neue Qualen und neuen „Tod“ bringen wird:

D'aitan sui fols e fatz aital follatge
 Com cel que pres a estat longamen
 Et es estortz e pois vai enqueren
 Tal re per c'om lo torn' en presonatge:
 Atressi vauc enqueren mo dampnatge
 Qu'ieu er' estortz d'afan e de folia
 E voill tornar lai on amors m'auçia.

(vv. 21–27)

Das Gedicht des Monge de Montaudon bestätigt einen wichtigen Befund D. Riegers: Der Comjat thematisiert auf der Ebene der Liebe die Möglichkeit, den synallagmatischen vasallitischen Vertrag bei Versagen des Partners aufzukündigen⁷¹. Er verläßt damit im Einzelfall die Grenzen, die der kompromißuellen Form der Kanzone von den realen Verhältnissen her gezogen sind. Die Versuchung, ein Subgenus der Gattungsdominanten zu schaffen, das eine Art von Anti-Kanzone darstellt, stößt auf einen Bedingungsrahmen sozio-ökonomischer Notwendigkeit. Sie spiegelt eine nur relative Freiheit im Abbrechen eines Dienstverhältnisses wider, auf der sie leichter in der Chanson de change insistieren kann, weil hier nicht die Abhängigkeit schlechthin aufgekündigt, sondern mit einem anderen Partner unter angeblich besseren Bedingungen aufs neue eingegangen wird.

Das Ende eines Liebesverhältnisses ist der Beginn eines neuen. Die „Anti-Kanzone“ Comjat läßt es ahnen, die Chanson de change sagt explizit, daß ein neuer Zyklus beginnt. Daß dieser Harmonisierung im Diskurs der Liebe gleichwohl eine größere Spannung im Verhältnis Hochadel – Joven zugrunde liegt, zeigt zum einen die von uns bereits hervorgehobene Relevanz des feudalarrechtlichen Diskurses im Abschiedslied, zum andern aber auch das sichtlich kritischer gewordene Verhältnis zu den höfischen Herrinnen. Neben die *bona domna* der Huldigungskanzone tritt im Abschiedslied die *mala domna*. *Bona chanso*, das anfänglich eher formalästhetische Qualitäten anzeigte, ist mehr und mehr inhaltlich – auf die *bona domna* – zu beziehen. Der *mala domna* gebührt folglich eine *mala chanso*. Die im Abschiedslied forcierte Relation zum feudalarrechtlichen Dienstverhältnis erlaubt die folgende Zuordnung:

| | |
|--------------------|--------------------|
| <i>bona chanso</i> | <i>mala chanso</i> |
| ↑ | ↑ |
| <i>bona domna</i> | <i>mala domna</i> |
| ↑ | ↑ |
| <i>bon seignor</i> | <i>mal seignor</i> |

Die Systematisierung, die wir vornehmen, ist gattungsterminologisch nicht ausgereift und nicht zum Tragen gekommen. Sie ist nur als eine Tendenz wahrnehmbar, die,

⁷¹ D. RIEGER, VR 31 (1972) 87 sqq.; id. °341 b, 305 sqq.

hätte sie sich durchgesetzt, das trobadoreske Gattungssystem gesprengt und das höfische Weltbild zerstört hätte. Die Antwort des Systems in der kritischen Phase, auf welche es mit einer proliferierenden Differenzierung des Systems reagiert, besteht darin, die gefährlichen Impulse der realen gesellschaftlichen Bewegung am Rande des Systems zu integrieren und zugleich abzublocken. Es wird weiterhin und erst recht mehr *bonas domnas* geben als *malas domnas*, wie sehr auch die Zahl der *mals seignors* anzusteigen scheint. Das soziokulturelle Bündnis zwischen Joven und höfischer Herrin ist wichtiger als je zuvor. Umso affektbeladener, emotionalisierbarer wird es, ohne darum im Einzelfall auch schon als individuelle Leidenschaft glaubhaft sein zu müssen. So desillusionierend nüchtern für romantische Gemüter wie der EVÊQUE DE BASAZ / a 94 haben jedoch nur wenige Trobadors die ideologischen Karten auf den Tisch gelegt:

Bona dompna et avinen
 am, e no ges per amor,
 mas en luoc de bon seignor
 servirai son bel cors gen.

(vv. 17–20)