

Jörn Gruber

## Singen und Schreiben, Hören und Lesen als Parameter der (Re-)Produktion und Rezeption des Occitanischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts

In der gegenwärtigen Trobadorforschung geht man allgemein davon aus, daß die (romanischen) Minnesänger ihre Lieder schriftlich konzipierten, da eine rein mündliche Ausarbeitung angesichts der formalen Komplexität des Trobar undenkbar erscheint (vgl. Frank 1950, S. 69; Avalle 1961, S. 47ff.; Riquer 1975, S. 15ff., Guida 1979, S. 392f.; Rieger 1984, S. 87). Als Pendant zu der schriftlichen Komposition galt bis vor kurzem – von wenigen Ausnahmen abgesehen (s. u.) – der mündliche Vortrag durch den Trobador selber, einen Spielmann (*joglar*) oder einen anderen Trobador (vgl. Avalle 1961, S. 55; Riquer 1975, S. 19): die *Notwendigkeit* einer schriftgebundenen Rezeption (durch eine sorgfältige Lektüre und Interpretation/Analyse: *lettura e studio*) wurde – für den Bereich des hermetischen Minnesangs (*trobar clus*) – erst 1979 von Saverio Guida ins Spiel gebracht (Guida 1979, S. 393). Dabei fällt auf, daß sich Guida auf eben die Aussagen der Trobadors Gavaudan (... 1195–1215...) und Arnaut de Tintinhac (... 1200...) – und nur auf sie – stützt, die bereits von István Frank (1950, S. 69) und Martin de Riquer (1975, S. 15) zur Illustration der von ihnen vertretenen Theorie (schriftliche Produktion – auditive Rezeption) angeführt worden sind. Riquer interpretiert darüber hinaus zwei Passagen aus Liedern Bernarts de Ventadorn (... 1147–1170...) und Rambertis de Buvalle (... 1201–1221...) in dem Sinne, „que en algunas ocasiones las damas leian personalmente las canciones que les dedicaban los trovadores“ (daß die Damen manchmal persönlich die ihnen von den Trobadors gewidmeten Canzonen lasen), und zwar „en la intimidad“ d. h. sozusagen „im stillen Kämmerlein“ (Riquer 1975, S. 17 u. 366). Auf diese Belege (und – was die Gattung der Canzone betrifft – nur auf sie) beruft sich auch Dietmar Rieger, der – unabhängig von Riquer und Guida – zu dem Ergebnis gelangt, „daß bei der trobadoresken Lieddichtung im allgemeinen mit Sicherheit von einer schriftlichen Ausarbeitung auszugehen ist“ und daß „eine derartige mit sachlicher Notwendigkeit schriftliche Produktionsweise (...) die *Tendenz* (hat), auch in schriftlicher Form zur Rezeptionsgrundlage zu werden, wobei diese Tendenz sich in dem Maße verstärkt wie die Notwendigkeit der Schriftlichkeit bei der Produktion“ (Rieger 1984, 87; Hervorh. im Text). Gegen diese – ausdrücklich als solche deklarierte – *Behauptung*, die weitgehend mit der These Guidas übereinstimmt,<sup>1</sup> möchte ich mit der vorliegenden Studie

1 Vgl. Guida 1979, S. 393: „... i rappresentanti del *trobar clus* dovevano certamente avvertire in misura maggiore degli altri l'esigenza di una scrupolosa ed esatta comuni-

einen ebenso *entschiedenen* wie *höfischen* Widerspruch einlegen: die systematische philologisch-hermeneutische Auswertung aller Zeugnisse des 12. und 13. Jahrhunderts, in denen die Phänomene des Singens und Hörens, des Schreibens und Lesens im Bereich des Trobar angesprochen werden, führt zu einem wesentlich nuancierteren Ergebnis und – so hoffe ich – zu der Einsicht, daß sich der Trobadorforscher nicht genug vor der Gefahr hüten kann, seine eigenen Produktions- und Rezeptionsgewohnheiten vorschnell in die mittelalterlichen Texte und deren Autoren und Rezipienten zu projizieren: wer – wie der „normale“ Philologe – den occitanischen und französischen Minnesang lesend (und zumeist *stumm* lesend) „zur Kenntnis nimmt“ und seine „Erkenntnisse“ von vornherein schriftlich formuliert, wird leicht dazu neigen, den Trobadors und ihrem höfischen Publikum die Fähigkeit abzusprechen, komplizierte Lieder ohne Hilfe der Schrift zu „tropieren“<sup>2</sup> (*trobar*) bzw. zu verstehen (*entendre*); wer dagegen das Lesen der Worte *und* der Noten lediglich als Mittel benutzt, sich in die Lieder einzusingen und einzuhören, sich in sie einzuleben, um sich erst nach einem langen und intensiven *Zusammenleben* ein Urteil zu bilden, der wird sich eher vorstellen können, daß die Verschriftung eine untergeordnete Rolle gespielt hat: als Mittel zur Fixierung der Lieder, ihrer Tradierung und ihrer Aktualisierung durch den Gesang. Der von Guida (1979, S. 393) und Rieger (1984, S. 87) postulierten *Notwendigkeit* einer schriftgebundenen Rezeption (Lektüre und Analyse) setze ich die Behauptung entgegen, daß eine wirkliche Annäherung an den *modus tropatorum* (Produktionsmodus der Trobadors) und den *modus recipientium* (Rezeptionsmodus des zeitgenössischen Publikums) nur durch ein intensives *Er-Hören* der Minnelieder möglich ist: das *Er-Lesen* führt, wenn man es nicht im Sinne einer *An-Eignung* durch Memorierung als Mittel zum *Er-Singen* und *Er-Lernen* benutzt, zwangsläufig zu einer unangemessenen, da fragmentarischen *An-Verwandlung* des auf die bloße verbale Struktur reduzierten Trobar. Mehr als eine Annäherung (*approximatio*) kann auch die raffinierteste philologisch-hermeneutische Methode nicht erreichen, da – um es mit den Worten Tho-

cazione del loro speciale messaggio e sollecitare la lettura e lo studio più che l'ascolto, la copia più che la diffusione orale dei loro sorvegliatissimi componimenti. Gavaudan ce ne offre una testimonianza chiara e significativa“ (... die Vertreter des *trobar clus* mußten gewiß in höherem Grade als die anderen die Notwendigkeit einer sorgfältigen und genauen Übermittlung ihrer besonderen Botschaft spüren, und ihnen mußte mehr an der Lektüre und der Analyse ihrer mit äußerster Sorgfalt verfertigten Dichtungen gelegen sein als an dem [An-]Hören, mehr an deren Abschrift als an deren mündlicher Verbreitung. Gavaudan bietet uns dafür ein ebenso deutliches wie bedeutsames Zeugnis).

- 2 Entgegen der herkömmlichen Praxis übersetze ich *trobar* nicht mit „erfinden“, sondern mit „tropieren“ = (ursprünglich) „einer Melodie einen Text unterlegen“, (später) „ein Trobadorlied verfassen/komponieren“; „finden“ ist zunächst eine sekundäre Bedeutung, die jedoch in dem Terminus *technicus* von vornherein mitschwingen dürfte und im 13. Jahrhundert dominant wird. Vgl. Riquer 1975, S. 19–21.

mas' von Aquin zu sagen – „omne quod recipitur (in aliquo), recipitur per modum recipientis, et non per modum recepti“ (alles, was aufgenommen – rezipiert – wird, wird nach der Weise des Aufnehmenden – Rezipienten – aufgenommen – rezipiert –, und nicht nach der Weise des Aufgenommenen – Rezipierten –; *In IV sententiarum* 48.1.3). Allein ein absolutes, der Geschichtlichkeit des Verstehens enthobenes Bewußtsein – „Deus, qui est actus purus absque omni permutatione potentiae“ (Gott, der reine Wirklichkeit ist, ohne jede Beimischung von Möglichkeit, *Summa Theologiae* 1.12.1) – kann die ganze Bedeutung eines Minneliedes (einer Strophe oder des gesamten Trobar) „umgreifend begreifen“ (*comprehendere*, ebda.), während ein endliches Bewußtsein (*intellectus creatus*, „ein geschaffener Verstand“, ebda.) lediglich einen Teil des Bedeutungspotentials zu aktualisieren vermag, „propter excessum intelligibilis supra intellectum“ (weil das zu Verstehende über den Verstand hinausgeht, ebda.). Das gilt für den Trobador ebenso wie für den Rezipienten: der Trobador kann sein eigenes Lied nur *per modum tropatoris* aktualisieren und nicht *per modum cantionis*, der Rezipient nur *per modum recipientis*, also weder *per modum recepti* noch *per modum tropatoris*. Ist nun das einzelne Lied und das gesamte „Liedmaterial“ selber nur *per modum recipientium* überliefert, nämlich *per modum scriptorum* (nach Weise der Schreiber), wie es für das Trobar des 12. Jahrhunderts der Fall ist, dessen konkrete (materielle) Überlieferungsgeschichte in genau der Zeit beginnt, in der Thomas von Aquin die zitierten hermeneutischen Grundsätze formulierte (zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts),<sup>3</sup> so ist der Gegenstand der philologisch-hermeneutischen Bemühungen um ein rechtes Verständnis des Einzelnen und des Ganzen nicht *das* Lied *des* Trobadors N. N., sondern lediglich die mehr oder minder adäquate Aktualisierung des *nicht überlieferten Originals*, das in vielfach – oral und/oder schriftlich – vermittelter Form zu den Schreibern des 13. und 14. Jahrhunderts gelangt ist, wobei zwischen Produktion und schriftlich fixierter Rezeption ein großer Zeitabstand liegen kann (über 200 Jahre), in dem eine potentielle Textverfälschung (*corruptio*) anzunehmen ist, da die Schreiber und Sammler – wie viele moderne Herausgeber und Interpreten – nicht immer über eine angemessene sprachliche und literarische Kompetenz verfügten und ihre Vorlagen (*exempla*) häufig durch *lectiones faciliores* oder „Verschlimmbesserungen“ korrumpierten.<sup>4</sup>

Um nicht länger im Reiche der Abstraktion und Spekulation zu verweilen, will ich mich im folgenden zwei konkreten Fällen zuwenden: den immer wieder zitierten Aussagen Arnauts de Tintinhac und Gavaudans, deren philologisch-

3 Mit Ausnahme von CER (14. Jh.) sind die wichtigsten Handschriften mit occitanischen Trobadorliedern zwischen 1250 und 1300 entstanden (ABDIKV). Aus dieser Zeit stammen auch die bedeutendsten Handschriften mit französischen Minneliedern.

4 Vgl. die in Gruber 1983, S. 9–10 zitierten Aussagen der mittelalterlichen Trobadorkenner Bernart Amoros (2. Hälfte des 13. Jahrhunderts) und Francesco da Barberino (1268–1348).

hermeneutische Analyse zugleich Aufschluß gibt über das Phänomen des Mißverstehens und über die Rolle von Mündlichkeit und Schriftlichkeit im (Re-)Produktions- und Rezeptionsprozeß des klassischen Trobar.

*I Arnaut de Tintinhac* Lo joi comens en un bel mes (*P-C 34,2: Tornadas*)

Für seine These der schriftgebundenen Komposition der Trobadorlieder beruft sich István Frank – wie gesagt – auf die Zeugnisse der Trobadors Arnaut de Tintinhac und Gavaudan, die er nach den ihm vorliegenden „kritischen“ Ausgaben von Adolf Kolsen (1937, S. 126) und Alfred Jeanroy (1906, S. 526) zitiert, d. h. ohne Heranziehung der mittelalterlichen Handschriften, im Vertrauen darauf also, daß der jeweilige Herausgeber den Text gemäß der *intentio auctoris* verstanden und ediert hat (vgl. zur Frage der *mangelnden* Vertrauenswürdigkeit vieler moderner Editionen: Gruber 1983, S. 8–20 und *passim*):

Arnaut de Tintignac, qui appartient probablement au XIII<sup>e</sup> siècle, termine ainsi une de ses chansons: „Voilà mon poème bien réussi; il lui faudrait un chanteur averti. Par Dieu, beau clerc, écris-le!“ Gavaudan, à la même époque, ajoute la recommandation suivante à une des pièces maîtresses du *trobar clus*: „Cette composition est bonne, si on l’écrit bien“. Il me semble en effet que plus la formule métrique était compliquée, plus il était nécessaire que la chanson fût notée, dès sa naissance, par écrit (Frank 1950, S. 69, Hervorh. im Text) [Arnaut de Tintinhac, der wahrscheinlich dem 12. Jahrhundert angehört, beendet eine seiner Canzonen so: „Mein Gedicht ist wohl gelungen; es brauchte einen verständigen Sänger. Bei Gott, lieber Kleriker, schreib es (auf)!“ Gavaudan fügt zur selben Zeit einem der Meisterstücke des *trobar clus* die folgende Empfehlung hinzu: „Diese Komposition – Dichtung – ist gut, wenn man sie recht (auf-)schreibt.“ Es scheint mit in der Tat, daß, je komplizierter die metrische Formel war, es um so notwendiger wurde, die Canzone von vornherein schriftlich zu fixieren.]

Die Tornada Arnauts de Tintinhac, die Frank in seinem Sinne – hermeneutisch gesprochen: gemäß seinem Vor-Urteil – interpretiert, stammt indes nicht von dem Trobador, sondern – *mutatis mutandis* – von dessen Herausgeber, der eine schwerwiegende grammatikalische Unstimmigkeit in „seiner“ Leithandschrift (*c*, 15. Jh.!) durch eine ingeniose Konjektur „berichtigt“. Man vergleiche:

AT 34,2 T <sup>1</sup>	1	Bos es lo vers e chantador
c 42	2	e volgra bon entendedor,
	3	per Deu, bel clerc, tu me l’escriu.

[Der ‚Vers‘ ist gut und sangbaren (\* Bonus est illu versus et cantatorem), und er brauchte einen guten ‚Verstehenden‘; bei Gott, lieber Kleriker, schreib ihn mir (auf).]

AT 34,2 T <sup>1</sup>	1	Bos es lo vers, e chantador
ed. Kolsen	2	<i>En</i> volgra bon, entendedor,
1937, 126	3	Per Deu. Bel clerc, tu me l’escriu!

[„Fürwahr, der ‚Vers‘ ist gut, und ich möchte dafür einen guten Sänger haben, der leicht zu verstehen ist. Du, lieber Schreiber, schreibe mir den ‚Vers‘ auf!“, Kolsen 1937, S. 127–128].

Im Unterschied zu Jean Mouzat, der in seiner „kritischen“ Edition der Lieder Arnauts den fehlerhaften Text von *c* unverändert übernimmt (Mouzat 1957, S. 17) – ihm folgen Riquer (1975, S. 15) und Guida (1979, S. 393) –, hat Kolsen sehr wohl bemerkt, daß der durch Reimstellung gesicherte „Akkusativ“ *chantador* (Obliquus singularis: *cantatorem: chantador*) entgegen dem Zweikasusystem die Funktion eines „Nominativs“ (Rectus singularis: *cantator: chanteire*) erfüllt, eine Verwechslung, für die es in den „guten Handschriften“ des 13. und 14. Jahrhunderts kein Beispiel gibt! Um die Leseart „seiner“ späten Handschrift zu retten, konjiziert Kolsen *e volgra* (lat. et volere...) zu *en volgra* (lat. inde volere...), womit er zwar den Kasusfehler korrigiert (*chantador* ist in Kolsens Text ein „Akkusativ“), dabei aber gegen die stilistische Norm Arnauts im besonderen und der Trobadors im allgemeinen verstößt, deren Lieder „harte Fügungen“ dieser Art (starke Zäsuren, hyperbatonisiertes Enjambement, abrupte Ap- position) sonst nicht kennen.

Ein Blick auf die vier verschiedenen Lesarten, welche die Handschriften (CEQRc) für den ersten Vers der Tornada bieten, deren übrige Verse im wesentlichen eine übereinstimmende Überlieferung aufweisen, macht offenkundig, daß weder Kolsen (und damit Frank) noch Mouzat (und damit Riquer und Guida) die Bedeutung des Textes erkannt haben:

C 353 = E 70 Ben es lo vers el chantador

[Recht/auf rechte Weise/ist der ‚Vers‘ im Sänger]

R 6 Ben es lo vers del chantador

[Recht wohl gehört der ‚Vers‘ dem Sänger]

Q 80 Bon es lo vers e·l chantador

[Guten ist der ‚Vers‘ und den Sänger; korrekt wäre: Bos es lo vers e·l chanteire]

c 42 Bos es lo vers e chantador

[Gut ist der ‚Vers‘ und sangbaren; korrekt wäre: chanteire]

Wie man sieht, bieten lediglich C und E einen zugleich sinnvollen und korrekten Text: R weist eine *lectio facillior* auf, die Lesarten von Q und c beruhen offensichtlich auf fortschreitenden „Korrekturen“ (*Ben – Bon – Bos; el – e·l – e*). Es besteht somit kein Grund, entgegen der üblichen Editionspraxis ausgerechnet der jüngsten Handschrift (c) den Vorzug zu geben, zumal sie bereits das Incipit mit einem elementaren Fehler überliefert (*La joi* statt *Lo* (/Mon IK) *joi* (/vers, C), CDEIK). Es empfiehlt sich vielmehr, der Handschrift C zu folgen, der neben A bedeutendsten und am häufigsten als Basis herangezogenen Trobadorhandschrift, nach der auch der analoge Text Gavaudans zu edieren ist (s. u.):

AT 34,2 T<sup>1</sup> 1 Ben es lo vers el chantador  
 C 352 2 e volgra bon entendedor:  
 3 per Dieu, belhs clercx, tu lo·m escriu.

[Recht ist der ‚Vers‘ im Sänger, und er brauchte einen guten ‚Verstehenden‘: bei Gott, lieber Kleriker, schreib’ ihn mir auf.]

Arnaut hebt gemäß diesem Wortlaut nicht primär auf die Qualität des ‚Vers‘ ab, noch auf diejenige des Sängers: er betont vielmehr die Abhängigkeit des rechten Verständnisses (durch einen *bon entendedor*) von der schriftlichen Fixierung durch einen kompetenten Schreiber, der die Voraussetzung dafür schafft, daß der ‚Vers‘ so übermittelt und rezeptiert werden kann wie er „im Sänger“, d. h. im Gedächtnis des Trobadors existiert, der einzigen Instanz, die ihn ohne Hilfe der Schrift in angemessener Weise zu aktualisieren vermag. Daß Arnaut einen „Schriftgelehrten“ darum bittet, sein Lied, d. h. Text *und* Melodie des ‚Vers‘ aufzuzeichnen, bedeutet indes nicht *eo ipso*, daß er auf eine schriftgebundene Rezeption (durch eine sorgfältige Lektüre und Analyse) abzielt, wie Guida annimmt (Guida 1979, S. 393). Aus der zweiten Tornada, die nicht von ungefähr mit der Konjunktion „und“ an die erste anknüpft, geht nämlich hervor, daß er beabsichtigt, den ‚Vers‘ seiner Dame zu senden:

AT 34,2 T<sup>2</sup> 1 E trametrai·l a la gensor  
 C 352 2 qu’anc jagues desotz cobertor,  
 3 per qu’ieu chant enan et en piu.

[Und ich werde ihn der Schönsten senden, die je unter einer Decke lag, für die ich singe...?...].<sup>5</sup>

Die Dame aber ist *par excellence* die Person, von der sich der Trobador ein rechtes Verständnis seines ‚Vers‘ erhofft: wenn sie seine Botschaft versteht (*entendre*), d. h. die in dem Lied gestaltete Minnetheorie in seinem Sinne aktualisiert, wird sie seine Liebe erwidern, „sich auf ihn verstehen“ (*s’entendre en lui*), ihn im doppelten Wortsinn *erhören* und/oder(?) *erlesen*. Dazu aber muß der ‚Vers‘ so zu ihren Ohren und/oder(?) vor ihre Augen gelangen wie er vom Trobador und im Trobador (*el cantador*) angelegt ist.

Bevor wir der Frage des *Erhörens* und *Erlesens* des Trobadors durch seine Dame weiter nachgehen, ist eine methodologische Unterscheidung am Platze, die in der herkömmlichen „Provenzalistik“ nicht gemacht wird: über die reale Praxis des Trobar gibt es keinerlei zeitgenössische Aussagen; sie muß deshalb aus fiktionalen Texten erschlossen werden, in denen sich ein Trobador in Szene setzt (Lieder), oder in denen er in Szene gesetzt wird (Vidas und Razos). Zu der inszenierten Fiktion gehört es beispielsweise, daß ein Trobadorlied als *opus in fieri* dargeboten wird (*Farai un vers...*), das in Wahrheit das Ergebnis einer

5 Die zweite Vershälfte ist in CER unverständlich; nach Qc ist zu lesen: *per cui eu chant e vau e viu* (für die ich singe und gehe und lebe).

schwierigen und langwierigen Komposition ist.<sup>6</sup> Aus diesem Grunde ist Aufschluß über den Stellenwert der einzelnen poetologischen Aussagen nur von der wechselseitigen Erhellung der Lieder zu erwarten, die in vielen Fällen zu der Einsicht führt, daß der Trobador das genaue Gegenteil dessen tut, was er in seinem Lied proklamiert.<sup>7</sup> So ist es keineswegs sicher, daß der Trobador den in der Schlußcobla oder Tornada proklamierten Vorsatz, seiner Dame das Lied zu schicken, wirklich ausführt: es ist durchaus denkbar, wenn auch durch keinen Text zu belegen, daß er selber das Lied in Anwesenheit seiner Dame einem höfischen Publikum vorträgt, so daß der fiktionsimmanenten Abwesenheit der Adressatin eine reale – dem Großteil der Hörer möglicherweise verborgene – Anwesenheit entspricht. In jedem Falle ist die Aussage über die geplante Form der lyrischen Kommunikation in dem Moment nicht mehr aktuell, in dem das Lied der Dame vorgetragen und/oder durch sie selber aktualisiert wird. Über diese Aktualisierung allerdings geben die Texte sehr wohl Auskunft, und es ist bezeichnend, daß in keinem romanischen Text des 12. Jahrhunderts vom Lesen der Minnelieder die Rede ist, im Unterschied zum Singen und Hören.<sup>8</sup> Hinzu kommt das (Er-)Lernen, eine Form der Aneignung, die nicht auf die professionellen „Übermittler“ (Joglars und Trobadors) beschränkt bleibt. So bittet Peire Rogier (... 1162–1180...) seine Dame, den ‚Vers‘, den er ihr *denant nadal* (vor Weihnachten) sendet, *denant nadal* zu lernen:

PR 356,8 T<sup>2</sup> 1 Clama li per gran merce  
 C 195 2 qu'aprenda ·l vers denant nadal  
 (vgl. Appel 1882, S. 44),

6 Der Prototyp des als *opus in fieri* dargebotenen Minneliedes, das in Wirklichkeit auf einer höchst komplizierten Elaborierung beruht, ist der ‚Vers‘ P-C 183,7 Guilhems de Peitieu. Er beginnt mit der Ankündigung der poetischen Vorhabens (*Farai un vers de dreyt nien* „Ich werden einen ‚Vers‘ über das reine Nichts machen“) und endet mit der Konstatierung der Vollendung (*Fag ai lo vers, no say de cuy* „Ich habe den ‚Vers‘ gemacht, ich weiß nicht über wen“). Die Durchsicht aller Exordialcoblas (Anfangsstrophen) der Trobadors erweist, daß etwa jedes zehnte Lied als *opus in fieri* angekündigt wird, was sich an Eingangsformeln wie *Farai un vers* (P-C 63,7 – 183,7 – 183,12), *Un vers volh far* (P-C 174,11), *Lo vers dech far* (P-C 174,8), *Un vers volh comensar* (P-C 330,20) etc. ablesen läßt.

7 Vgl. z. B. das Lied *Chantaray pus vey qu'a far m'er* (P-C 323,12) Peires d'Alverna (... 1149–1168...) in dessen Exordialcobla der Trobador ausdrücklich betont, daß ein Lied nichts wert sein kann, wenn es einem anderen ähnelt, was ihn indes nicht daran hindert, in der zweiten Cobla den Beginn des Lerchenliedes Bernarts de Ventadorn im dreifachen Wortsinn „aufzuheben“, indem er Worte (*motz*), Ton (*so*) und Materie (*razo*) der Vorlage zitiert; vgl. Gruber 1983, S. 195–198.

8 Das einzige occitanische Trobadorlied des 12. Jahrhunderts, in dem *expressis verbis* vom Schreiben und Lesen gesprochen wird, ist die Canzone *En cossirier et en esmai* (P-C 70,17) Bernarts de Ventadorn (... 1147–1170), auf die ich in einem Exkurs am Ende des Beitrags eingehen werde.

und Gaucelm Faidit (...1185–1220...) fordert seine Canzone auf, zu seiner Dame zu gehen, „weil es gut ist, wenn sie dich annimmt und singt und lernt“:

GF 167,7 T 3 qu'er bon si·t pren  
 A 73 4 e·t chanta e t'apren!  
 (vgl. Mouzat 1965, S. 25).

Offensichtlich gelangt die Canzone in diesem Falle in Form eines Liederblattes mit Text und Melodie zu der Dame, die sie zunächst *absingt*, um sie sodann *einzusingen*, nicht anders als es die Joglars und Trobadors in der Regel zu tun pflegten, mit dem Unterschied, daß die Dame kaum als Interpretin vor einem höfischen Publikum aufgetreten sein dürfte.

Indes beruht das Einsingen in anderen Fällen nicht von vornherein auf einem vorhergehenden Absingen, d. h. auf einer gesungenen Lektüre von Worten und Noten. Hier zum Beweis eine Schlußcobla Raimons de Miraval (...1191–1229):

RM 406,18 S 1 Dreg a mon belh Mai-d'amic  
 C 75 2 t'en vai, chansos, qu'il t'entenda,  
 3 e si tan fai que t'aprenda,  
 4 ben tenh mon chantar per ric;

[Gehe geradewegs zu meinem schönen Mehr-als-Freund, damit er/sie dich hört, und wenn er/sie so weit geht, dich zu lernen, dann halte ich meinen Gesang für kostbar; vgl. Topsfield 1971, S. 147].

Die Dame läßt sich das Lied offenbar zunächst vortragen, um es erst dann zu erlernen, wenn es ihr gefällt. Die Übermittlung ist also vorgängig oral-auditiver Natur, und erst zum Erlernen bedient sich die Adressatin möglicherweise des Liederblattes, das ihr der Joglar (möglicherweise) nach dem Vortrag überreicht. In dieser Form hat man sich auch die Rezeption der Lieder vorzustellen, die Peire Rogier seiner unter dem Senhal (Decknamen) *Tort-n'avetz* verborgenen Dame übersendet, wie aus den jeweiligen Tornadas hervorgeht, die einander wechselseitig erhellen:

PR 356,5 T 1 Lo vers tramet e vuelh que si prezen  
 C 193 2 mon Tort-n'avetz, si·l play que·l denh auzir

(Den ‚Vers‘ sende ich meinem Unrecht-tut-ihr-mir, und ich will, daß er sich ihm/ihr vorstellt, wenn es ihm/ihr gefällt, daß er/sie ihn zu hören geruht; vgl. Appel 1882, S. 50).

PR 356,4 T 1 Mon Tort-n'avetz mant, s'a lieys platz,  
 C 194 2 qu'aprenda·l vers, s'il es bos;

(Meinem Unrecht-tut-ihr-mir lasse ich ausrichten, wenn es ihr gefällt, daß sie den ‚Vers‘ lernen möge, wenn er gut ist; vgl. Appel 1882, S. 57).

Die Übersendung eines Minneliedes an eine Dame impliziert somit auch dann nicht *eo ipso* eine Lektüre durch die Dame, wenn Text und Melodie in Form eines

Liederblattes übermittelt werden: Voraussetzung für das Erhören, das sich im Erlernen äußert, ist in der Regel das Anhören des Liedes, das von einem kompetenten Interpreten vorgetragen werden muß (s. u.). Erst wenn diese Voraussetzung erfüllt ist, kann in der Dame das Verlangen geweckt werden, sich das Lied dadurch anzueignen, daß sie es selber auswendig lernt, sei es mit Hilfe des Joglars (oral-auditiv), sei es durch Absingen vom Liederblatt. Das (Ab-)Lesen ist in jedem Falle nur ein Mittel der Aneignung, wie das (Auf-)Schreiben in erster Linie der Übermittlung dient.

Aus den in Frage stehenden Tornadas Arnauts de Tintinhac kann daher, sofern man die Aussagen überhaupt für „bare Münze“ nehmen will, lediglich geschlossen werden, daß

- (1) der Trobador seinen ‚Vers‘ ohne Hilfe von Schriftlichkeit komponiert;
- (2) er Text und Melodie von einem Spezialisten aufschreiben läßt;
- (3) er das so entstandene Liederblatt an seine Dame sendet.

Wie die Dame den ‚Vers‘ rezipiert, ob durch die Vermittlung eines Joglars oder durch Absingen, geht aus dem Text nicht hervor. Dem Trobador ist – wie gesagt – einzig daran gelegen, daß sein Lied so zu seiner Dame gelangt, wie es in ihm (*el chantador*) angelegt ist, denn nur so kann die Voraussetzung für ein rechtes Verständnis geschaffen werden. Von dem *bon entendedor*, den sich Arnaut für seinen ‚Vers‘ wünscht (d. h. in erster Linie: von der Dame), erwartet er – so zeigen die herangezogenen Paralleltex-te – in jedem Falle mehr als eine bloße Lektüre der Worte, nämlich zumindest ein Anhören, möglicherweise ein Absingen und im Idealfalle ein Erlernen im Sinne einer vollkommenen Verinnerlichung der lyrischen Botschaft.

## II *Gavaudan* Lo vers dech far en tal rima (*P-C 174,8: Tornadas*)

Im Unterschied zu Arnaut de Tintinhac, der seine Forderung, den ‚Vers‘ aufzuschreiben, ausdrücklich an einen „Schriftgelehrten“ richtet, beschränkt sich Gavaudan in dem lakonischen Schlußvers seiner ersten Tornada darauf, die Abhängigkeit des ethischen und ästhetischen Wertes des ‚Vers‘ von seiner rechten Verschriftung zu postulieren:

Gd 174,8 T<sup>1</sup> 3 vers es bos qui ben l’escriu (C 317).

[der ‚Vers‘ ist gut, wenn man ihn recht (auf-)schreibt.]

Zumindest innerhalb der fiktionalen Kommunikationssituation setzt diese Aussage – wie diejenige Arnauts – voraus, daß der ‚Vers‘ im Augenblick des seinem Ende zugehenden Vortrags durch den Trobador noch nicht schriftlich fixiert ist, zumal er von Anfang an als *opus in fieri* dargeboten wird (s. o. Anm. 6). Es ist daher nicht gerechtfertigt, wenn Riquer den Text dahingehend deutet, daß Gavaudan sein Lied einem Schreiber diktiert, nachdem er es zuvor auf einer Wachs-

tafel entworfen und ausgearbeitet hat (Riquer 1975, S. 15–16): wer die Verschriftung vornimmt und in welcher Weise sie ausgeführt wird, geht aus dem Wortlaut nicht hervor. Aus diesem Grunde ist auch Guidas Interpretation zu verwerfen, der *esriure* (schreiben, aufschreiben, it. *scrivere*) kurzerhand mit *trascrivere* (abschreiben, übertragen, occ. *trasciure*) übersetzt (s. u.), wobei er stillschweigend davon ausgeht, daß der Trobador seinen ‚Vers‘ von einer Wachstafel auf eine Pergamentrolle übertragen läßt. Die Rückübersetzung der Guidaschen Version in die Sprache der Trobadors macht denn auch die unzulässige „Modernisierung“ offenkundig, da sich ein anderer Wortlaut ergibt:

\*vers es bos qui be·l trascriu

[der ‚Vers‘ ist gut, wenn man ihn recht abschreibt = „Il *vers* è buono se viene trascritto bene“, Guida 1979, S. 374]. Die adäquate italienische Übersetzung muß dagegen lauten: ‚Il *vers* è buono chi (= se qualcuno) lo scrive bene‘.

Nun müßte man es bei dieser simplen Berichtigung belassen, hätte Gavaudan den zeitgenössischen Kennern (entendens) nicht durch ein stilistisches Signal zu verstehen gegeben, daß sich seine poetologische Aussage auf eine ganze Serie analoger Reflexionen bezieht, die auf eine Schlußcobla Guilhems de Peitieu (1071–1126) zurückgeht, des „ersten“ Trobadors und mutmaßlichen Erfinders des Trobar:

GP 183,11 S 1 Del vers vos dic que mais en vau  
C 231 2 qui ben l’enten e n’a plus lau

[Von dem ‚Vers‘ sage ich euch, daß er dann mehr wert ist, wenn man ihn recht versteht und (daß) er dann mehr Lob erhält].

Der Vers Gavaudans, in dem das Morphem *qui* wie in Guilhems Text als Äquivalent von lateinisch *si quis* (wenn jemand, wenn man) fungiert, ist – wie man sieht – nichts anderes als eine Applikation der generellen hermeneutischen Reflexion des ‚ersten‘ Trobadors (der Wert des ‚Vers‘ hängt von seinem rechten Verständnis ab; vgl. Gruber 1983, S. 62–74) auf das Problem der Verschriftung (der Wert des ‚Vers‘ hängt von seiner rechten Verschriftung ab). Nun ist die Verschriftung eines ‚Vers‘ – im Unterschied zu seiner Reproduktion (durch den Gesangsvortrag) und seiner Rezeption (durch Anhören) – nicht von vornherein unverzichtbar: es gibt direkte und indirekte Zeugnisse dafür, daß Minnelieder *senes breu de pargamina* (ohne Pergament-Schreiben) übermittelt werden konnten.<sup>9</sup> Wenn Gavaudan erstmalig in der Geschichte des Trobar auf die Interdependenz von Qualität und Verschriftung abhebt, so lassen sich dafür zwei Gründe anführen:

(1) Die Applikation der hermeneutischen Reflexion Guilhems de Peitieus auf den reproduktionsästhetischen und den rezeptionsästhetischen Aspekt der lyri-

9 Vgl. Jaufre Rudel P-C 262,5 (S 1 Senes breu de pargamina/tramet lo vers „ohne ein Schreiben auf Pergament übersende ich den ‚Vers‘“; vgl. Avalle 1961, S. 47, Rieger 1984, S. 84).

schen Kommunikation ist bereits von Cercamon (... 1137–1149...), Jaufre Rudel (... 1130–1148...) und Bernart de Ventadorn (... 1147–1170...) vorgenommen worden:

Cm 112,1c S 5 e tot ades va·s meilluran  
a<sup>1</sup> 365 6 s'es qi be·l chant ni be·l desplei.

[und er – der ‚Vers‘ – wird sogleich besser, wenn es jemanden gibt, der ihn recht singt und recht entfaltet.]

JR 262,3 E 5 pero mos chans comens'aissi:  
C 215 6 quon plus l'auziretz mais valra.

[dennoch beginne ich mein Lied so: je mehr ihr es hören werdet, um so mehr wird es wert sein.]

BV 70,21 T 1 Lo vers aissi com hom plus l'au  
G 16 2 vai meilloran tota via

[Der ‚Vers‘, je mehr man ihn hört, wird immer besser].

(2) Die metrische und sprachliche Struktur des ‚Vers‘ ist so kompliziert (*trobar clus*), daß dieser nur durch eine schriftliche Fixierung vor Veränderungen geschützt werden kann, die notwendig eine Wertminderung bedeuten würden. (Daß das gegen Ende des 12. Jahrhunderts entstandene Lied beinahe fehlerlos von C und R, Handschriften des 14. Jahrhunderts überliefert ist, deutet in der Tat auf eine lückenlose schriftliche Tradierung hin.)

Der Vergleich des Proto-Textes (GP) und seiner verschiedenen Aktualisierungen macht deutlich, daß der ethische und ästhetische Wert (*valor*) eines ‚Vers‘ für die älteren Trobadors von dem rechten Vortrag (Cm), dem rechten Anhören (JR, BV) und dem rechten Verständnis (GP) abhängt und somit keine unveränderliche Größe darstellt, während er für Gavaudan, eine angemessene Verschriftung vorausgesetzt, ein für allemal festzustehen scheint. Indes muß man davon ausgehen, daß sich Gavaudan auf die Texte seiner Vorgänger bezieht, die bereits aufeinander bezogen sind (vgl. Gruber 1983, S. 62–97), so daß sie in seiner Aussage und durch seine Aussage aufgehoben werden. Die genaue schriftliche Fixierung von Text und Melodie, auf die die älteren Trobadors unter Umständen verzichten konnten, ist für ihn *conditio sine qua non* einer angemessenen Übermittlung an den Adressaten, der, wenn ich die obskure zweite Tornada recht verstehe, zugleich Mäzen und Interpret ist, mit einem Wort: der ideale Rezipient.

Doch hier zunächst Text und Übersetzung der Tornadas:

Gd 174,8 T<sup>1</sup> 1 Yeu sai mais que buos d'arar;  
C 317 2 mos sens lo crim romp et ara:  
3 cuy non pot mordre pessuga;  
4 vers es bos qui ben l'escriu.  
T<sup>2</sup> 1 Coma naus lo vuelh varar,  
2 qui ben l'empenh ni·l vara,

3 lo reys N'Anfos lo conduga  
4 en yvern et en estiu!

[Ich verstehe mehr als ein Ochse vom Pflügen; mein Verstand zerbricht und zerpflügt das Verbrechen: wen er nicht beißen kann, den kneift er; der ‚Vers‘ ist gut, wenn man ihn recht (auf-)schreibt. Wie ein Schiff will ich ihn ins Wasser schieben – vom Stapel lassen –, und wenn man ihn recht stößt und schiebt, dann möge König Alfons ihn steuern im Winter und im Sommer!, vgl. Guida 1979, S. 372].

Gavaudan versteht sich als Moralist und hermetischer Trobador in der Nachfolge Marcabrus (... 1130–1149...) und Raimbauts d'Aurenga (... 1147–1173), auf dessen Canzone *En aital rimeta prima* (P-C 389,26) er mit Hilfe eines metrischen Zitats anspielt (nur P-C 389,26 und P-C 174,8 beginnen mit einem Siebensilber auf *-ima* und weisen grammatikalische Reime auf: *prima/prim* : *rima/rim* etc.): wie Marcabru bekämpft er mit seinem Trobar die frivole Liebe, wie Raimbaut will er nur für die *bos entendedors* verständlich sein, von jenem übernimmt er die in jeder Hinsicht gewagte Sprache, von diesem die äußerst komplizierten metrischen Strukturen. Die sprachlichen Bilder, deren er sich – wie in den beiden Tornadas – bedient, sind in der Regel einmalig im Kontext der Trobadorlyrik, dürften jedoch häufig auf lateinische Vorbilder zurückgehen. So wird man der Bedeutung der ersten Tornada näher kommen, wenn man davon ausgeht, daß Gavaudan das Verbum *arar* hier *more latino* im wörtlichen und übertragenen Sinne verwendet: „pflügen“ und „(eine Wachstafel) mit dem Schreibgriffel beschreiben“.<sup>10</sup> Eine weitere übertragene Bedeutung ist „das Meer durchfurchen“:<sup>11</sup> Sie hat mit großer Wahrscheinlichkeit die Schiffsmetapher der zweiten Tornada angeregt, so daß der Bildwechsel weniger abrupt ist als er auf den ersten Blick erscheinen mag.

Gavaudan rühmt sich somit seiner Schriftgelehrsamkeit und seines Verstandes: er selber ist es offenbar, der den ‚Vers‘ aufschreibt, um seine endgültige Gestalt zu fixieren.

Die zweite Tornada läßt sich zunächst so resümieren: „Wenn mir der poetische Stapellauf gelingt, möge König Alfons das Ruder übernehmen“, im (hypothetischen) Klartext: „Ich will meinen ‚Vers‘ in Form einer Pergamentrolle an König Alfons senden, der ihn lernen und singen möge“. Bei dieser Entschlüsselung der hermetischen Botschaft gehe ich mit Carlos Alvar (1977, S. 92) davon aus, daß König Alfons II. von Aragon (Regierungszeit: 1162–1196) der Adressat ist, der

10 Vgl. Mittellateinisches Wörterbuch 1967 (Bd. 1), 970f. s. v. *aro*, insbesondere 971: (übertragen =) „4 *exarare* – niederschreiben: Megin(hardus) (...; 8. Jh.) quae hic nostris manibus inordinate (ara)-ta videntur“. Vgl. außerdem Roncaglia 1965, S. 165–177, insbesondere S. 175.

11 Vgl. Vergil, *Aeneis* 2.780: *vastum maris aequor arandum* und die mittellateinische Imitation: *nobis magnum restat maris aquor arandum* (s. Mittellateinisches Wörterbuch 1967, Bd. 1, S. 971).

im Unterschied zu seinen Namensvettern, Alfons VIII. von Kastilien (1158–1214) und Alfons IX. von Leon (1187–1230), selber ein Trobador war. Daß ihm tatsächlich Liederblätter mit der Bitte übersandt wurden, die Lieder zu (er-)lernen, geht u.a. aus den beiden folgenden Exordien Peire Vidals (...1183–1204...) hervor:

PV 364,16 E 4 e puois vei q'al bon rei platz,  
 A 97 5 farai tost una chansso,  
 6 que porton en Arago  
 7 Guillems e·N Bascols Romieus,  
 8 s'il so lor par bos e lieus.

[und da ich sehe, daß es dem guten König gefällt, werde ich sogleich eine Canzone machen, die mir Guilhem und Herr Blascol Romieus nach Aragon bringen werden, wenn der Ton ihnen gut und leicht scheint; vgl. Avalle 1960, S. 62. Guilhem und Blascol sind aragonesische Edelleute].

PV 364,48 E 1 Tant mi platz  
 A 97 2 jois e solatz  
 3 d'omes honratz,  
 4 per q'ieu fatz  
 5 tal cansoneta viatz,  
 6 bons reis qe·us prec q'aprendatz,

[So sehr gefällt mir Freude und Kurzweil ehrenwerter Männer, daß ich schnell eine kleine Canzone mache, die ich euch, guter König, zu lernen bitte; vgl. Avalle 1960, S. 47].

Im Unterschied zu den anderen großen Mäzenen seiner Zeit bedurfte Alfons II. keines Joglars, der ihm die übersandten Lieder vorsang: er selber war zugleich Adressat, Interpret und Rezipient. Ihm dürfte die wahre Bedeutung der nur scheinbar anspruchslosen *cansoneta* Peire Vidals (vgl. Gruber 1983, S. 192–194) ebensowenig entgangen sein wie die hintersinnige Subtilität des moralischen ‚Vers‘ Gavaudans. Ein Leser der Trobadors aber war der König von Aragon nicht, jedenfalls nicht im eigentlichen Wortsinn. Auch für ihn war das Ablesen bzw. Absingen der Liederblätter, der fremden und der eigenen, nur ein Mittel zum Erlernen und Einstudieren. *Lettura e studio* im Sinne Guidas (1979, S. 393) hat er sicher nicht betrieben, wie keiner der hermetischen Trobadors, als deren letzter Gavaudan anzusehen ist, für ein „äußerst geduldig suchendes *lesendes* Publikum“ (Rieger 1984, S. 90) geschrieben haben dürfte.

Die entscheidenden Parameter der (Re-)Produktion und Rezeption des Trobar sind im 12. Jahrhundert das Singen und Hören: erst im 13. Jahrhundert gewinnen das (Auf-)Schreiben und das Lesen an primärer Bedeutung, und es ist gewiß kein Zufall, daß die materielle Überlieferung des occitanischen Minnesangs erst zu dem Zeitpunkt beginnt, in dem seine Blütezeit vorüber ist.

*Exkurs*

Bernart de Ventadorn *En cossirier et en esmai* (P-C 70,17: Schlußcobla)

BV 70,17 *S* = 7 1 Pois messatger no·il trametraï  
 A 89 v 2 ni a me dire no·is cove,  
 3 negun cosseill de mi no sai,  
 4 mais d'una ren mi conort be:  
 5 ella sap letras et enten,  
 6 et agrada·m q'ieu escria  
 7 los motz e s'a lieus plazia,  
 8 legis los al mieu salvamen.

[Da ich ihr keinen Boten schicken werde und mir zu sprechen nicht ansteht, weiß ich mir keinen Rat; aber mit einer (Tat-)Sache tröste ich mich: sie kennt und versteht Schrift, und so gefällt es mir, daß ich die Worte (auf-)schreibe, und wenn es ihr genehm ist, möge sie sie zu meiner Erlösung lesen.]

„Son curiosos los conceptos expresados en la estrofa séptima“, so kommentiert Martin de Riquer die Aussage Bernarts, „pues suponen que algunas veces la canciones eran leidas en la intimidad por las damas a quienes iban dedicadas“ (Merkwürdig sind die in der siebenten Strophe ausgedrückten Gedanken, da sie voraussetzen, daß die Canzonen manchmal im Stillen von den Damen gelesen wurden, denen sie gewidmet waren, Riquer 1975, S. 366). Vorsichtiger deutet Dietmar Rieger die Strophe, für den „kaum ein Zweifel daran“ besteht, „daß Bernart mit den *motz* diejenigen seiner gerade gefertigten Kanzone meint, die ja die Dame tatsächlich um Gnade, als *sauvamen* des Trobadors, anflehen“ (Rieger 1984, S. 86). Der Interpretation Riquers ist entgegenzuhalten, daß aus der Cobla allenfalls hervorgeht, daß Bernart seiner Dame den Text der Canzone übermittelt, eine Annahme, die voraussetzt – und das spricht zugleich gegen die Deutung Riegers –, daß er entgegen dem poetologischen Selbstverständnis aller anderen Trobadors seiner Zeit *motz e so* (Worte und Ton) *nicht* als unverbrüchliche Einheit ansieht, deren Harmonie zusammen mit der Subtilität der *razo* (Materie) den ästhetischen und ethischen Rang eines Minneliedes ausmacht (vgl. Gruber 1983, S. 98–101). Entschieden überzeugender ist die – von den jüngeren Gelehrten nicht berücksichtigte – Erklärung Carl Appels:

[In dem Lied *En cossirier et en esmai*] ist der Dichter ganz Demut und Sorge. Er wagt es nicht, der Dame seine Liebe zu gestehen, denn ehe sie ihn lieben würde, erwartet er vom Winde hinweggeführt zu werden. Aber doch ist er nicht ganz ohne Hoffnung, denn auch hier wieder sehen wir, daß er sich ihres *bel doutz semblan* erfreuen kann und ihren *solatz* genießt. So wird er denn, da er nicht wagt, ihr etwas zu sagen, und noch weniger einen Boten zu ihr schicken kann, einen Brief an sie schreiben, den sie lesen möge (Appel 1915, XXXVI; Hervorh. im Text).

Daß Bernart seiner Dame in der Tat Briefe schreibt (oder – will man skeptisch bleiben – zu schreiben vorgibt), geht aus der Canzone *Era·m cosselhatz senhor*

(P-C 70,6) hervor, und zwar – kaum zufällig – ebenfalls aus der siebenten und letzten Strophe:

BV 70,6 S = 7    1 De l'aiga c'ab los huoills plor  
 A 92v            2 escriu salutz mais de cen,  
                     3 e tramet a la meillor  
                     4 et a la plus avinen...

[Mit dem Wasser, das ich aus den Augen weine, schreibe ich mehr als hundert Grüße, und ich sende sie an die Beste und an die Anmutigste...].

Die Canzone selber schickt er dagegen einem Freund, den er um Rat bittet, und zwar durch einen Joglar, den er auffordert, das Lied zu singen, d. h. es „einzusingen“:

BV 70,6 T<sup>2</sup>    1 Garsio, era chantat  
 E 105           2 ma chanso, e la·m portat  
                     3 a mo Messenger, que (i) fo,  
                     4 que cal que conseil mi do.

[Garsio, nun singt meine Canzone und tragt sie mir zu meinem Boten, der (dort: bei meiner Dame) war, damit er mir irgendeinen Rat gebe.]

Zumindest fiktionsimmanent wird das Lied somit mündlich übermittelt und zu diesem Zweck in Anwesenheit des Trobadors von einem Joglar einstudiert.

Davon, daß Bernart seiner Dame Lieder in Briefform schickt, ist nirgends die Rede, und es ist kaum anzunehmen, daß er mit *salut* die Gattung des gereimten Liebesbriefes meint, wie aus seiner sonstigen Verwendung des Wortes hervorgeht: *mandar salutz* (Grüße senden): P-C 70,22.64 (A 93), 70,35-43-44 (A 86); *trametre salutz* (Grüße übermitteln): 70,12.1 (A 88), 70,19.15 (A 92); *salutz no m'en ve* (kein Gruß kommt mir von ihr): 70,16.3-4 (A 86). Den Gattungsbegriff verwendet dagegen Ramberti de Buvalé im Incipit der Canzone *D'Un salutz me voill entremetre* (P-C 281,3), die Riquer und Rieger als zweiten Beleg für ihre These anführen, daß die Minnelieder (gelegentlich) den Damen zur Lektüre übersandt wurden (Riquer 1975, S. 17, Rieger 1984, S. 85–86). Riquer erklärt indes an anderer Stelle, daß es sich bei dieser Canzone keineswegs um einen eigentlichen *salut* handle, sondern lediglich um „una poesia en la que el trovador manifesta su intencion de excribir un salut y lo que en él diría“ (ein Gedicht, in dem der Trobador seine Absicht bekundet, einen *salut* zu schreiben und mitteilt, was er in ihm zu sagen beabsichtigt, Riquer 1975, S. 1139–40, Anm. 7).

### Abkürzungen

E (Exordialcobla), P-C (Pillet-Carstens, Bibliographie der Troubadours, Halle 1933), S (Schlußcobla), T (Tornada).

Trobadors: AT (Arnaut de Tintinhac), BV (Bernart de Ventadorn), Cm (Cercamon), GD (Gavaudan), GF (Gaucelm Faidit), GP (Guilhem de Peitieux), JR (Jaufre Rudel), PR (Peire Rogier), PV (Peire Vidal), RM (Raimon de Miraval).

## Literatur

### Quellen

Trobadors: alle Trobadorzitate sind unmittelbar aus den Handschriften transkribiert (zur Begründung vgl. Gruber 1983, S. XI u. S. 8–19).

*Mittellateinisches Wörterbuch. Bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert.* ... herausgegeben von der Bayrischen Akademie der Wissenschaften und der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Band 1, A–B. Redigiert von Otto Prinz unter Mitarbeit von Johannes Schneider. München 1967.

Thomas von Aquin: *Summa Theologiae. Cura et studio Sac. Petri Caramello*, Torino 1952–56.

Thomas von Aquin: *Scriptum super libros Sententiarum magistri Petri Lombardi, episcopi Parisiensis*, in: *Opera omnia secundum impressionem Petri Fioccardori*, hrsg. v. Giovanni Maria Allodi, Parma 1852–1873 (Nachdruck: New York 1948–1950), Bd. VII/2/2 (distinctiones 23–50).

### Sekundärliteratur

Alvar, Carlos: *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Barcelona 1977.

Appel, Carl: *Das Leben und die Lieder des Trobadors Peire Rogier*, Berlin 1882 (die jüngere Ausgabe von Derek E. T. Nicholson, *The Poems of the troubadour Peire Rogier*, Manchester/New York 1976, stellt keinen editorischen Fortschritt dar, im Gegenteil!).

–: *Bernart von Ventadorn, seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle 1915 (nach wie vor die beste Ausgabe; alle späteren sind editorische Plagiate!).

Avalle, D'Arco Silvio: *Peire Vidal. Poesie*, Milano-Napoli 1960.

–: *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino 1961.

Frank, István: „Du rôle des troubadours dans la poésie lyrique moderne“, in: *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*, Paris 1950, Bd. 1, S. 63–81 (Nachdruck: Genève 1974).

Gruber, Jörn: *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen 1983 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, Band 194).

Guida, Saverio: *Il trovatore Gavaudan*, Modena 1979.

Kolsen, Adolf: „Das Lied des Trobadors Arnaut de Tintignac *Lo jois comens' en un bel mes*“, in: *Neuphilologische Mitteilungen* 38, 1937, 120–131.

Jeanroy, Alfred: „Poésies du troubadour Gavaudan“, in: *Romania* 34, 1905, 497–539).

Mouzat, Jean: *Le troubadour Arnaut de Tintinhac*, Tulle 1956.

–: *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, Paris 1965.

Rieger, Dietmar: „Hören und Lesen im Bereich der trobadoresken Lieddichtung. Einige Gedanken zu einer künftigen Provenzalistik“, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 100, 1984, 78–91.

Riquer, Martín de: *La lírica de los trovadores*, Barcelona 1975.

Topsfield, L. T.: *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris 1971.

*Singing and writing, hearing and reading as parameters in the (re-)production and reception of troubadour lyrics of the 12th century*

*Summary*

The author claims an essentially oral composition, transmission and performance of troubadour lyrics. He feels that production and reception processes cannot be understood without regarding the rôle which music plays in these processes. His argument is based on the interpretation of some troubadour poetic texts (Arnaut de Tintinhac, Gavaudan, Bernart de Ventadorn).