

DANTE, DIE KUNST DER TROUBADOURS  
UND ARNAUT DANIELS SESTINE »LO FERM VOLER« \*

Klaus Kropfinger

Ein deutliches Zeichen für den starken Eindruck, den Dante durch die Kunst der Troubadours empfing, findet sich schon früh. Bereits in der *Vita Nuova*, entstanden um 1293<sup>1</sup>, klingt sehr deutlich der starke Eindruck der Troubadourlyrik an. Er tritt ausdrücklich zutage im Nachsinnen über die Erscheinung Amors, »La donna della salute« im Arm haltend:

»Pensando io a ciò che m'era apparuto, propuosi di farlo sentire a molti li quali erano famosi trovatori in quello tempo: e con ciò fosse cosa che io avesse già veduto per me medesimo l'arte del dire parole per rima, propuosi di fare uno sonetto, ne lo quale io salutasse tutti li fedeli d'Amore; e pregandoli che giudicassero la mia visione, scrissi a loro ciò che io avea nel mio sonno veduto. E cominciai allora questo sonetto, lo quale comincia: *A ciascun' alma presa.*«<sup>2</sup>

Dantes Sonett *A ciascun' alma presa* ist im Geiste der Liebesinspiration geschrieben, und es ist zugleich deren Zeichen. Er greift die Geste der provenzalischen Liebeslyrik auf, deren künstlerische Intention auf gesteigerte Sublimierung des poetisch vorgetragenen Liebesbegehrens zielte. Doch er überhöht sie, eigenes Erleben mit den aus ihr gewonnenen Mitteln filternd. Dante intensiviert durch potenzierte Verfeinerung.

Doch Dante schrieb und dichtete nicht bloß im Geiste überhöhender Verfeinerung, er dichtete und focht auch im Stil der Sirventesen eines Bertran de Born. Geprägt war er, der aus seiner Heimatstadt Florenz Vertriebene, ohnehin durch das, was den klassischen Troubadour, zumal den der Albigenkriege, ausmachte: durch das Exil und durchs Umherwandern des Heimatlos-Heimsüchtigen. Karl Maurer hat erst jüngst darauf hingewiesen, daß nicht nur Dantes Feinde ihn als »unfriedlich« charakterisierten, sondern daß auch »der florentinische Chronist Giovanni Villani . . . ihn etwa fünf Jahre nach seinem Tod als stets gereizten, durch das Exil verbitterten Poeten [beschreibt], der in seiner Dichtung lauthals alle Welt attackiert.«<sup>3</sup>

Wie man Dantes permanente moralische Gesellschafts- und Menschenallergie aber auch sehen mag: Die von ihm in der *Divina Commedia* attackierten und an den Pranger gestellten Machtgierigen und sonstigen Finsternänner der Geschichte stammen in wichtigen Teilmengen aus dem Reservat der zu Verabscheuenden, gegen die ein Troubadour wie Guilhelm Figueira dichtend zu Felde zog. Und hat Dantes Aufruf im Purgatorio, 7. Gesang, Vers 109, gegen »il mal di Francia« — Philipp den Schönen, den Dante verabscheute — sein Vorbild nicht in den Anwürfen, die Bertran de Born in sei-

nen Sirventesen gegen vielfach wechselnde Gegner richtete, darunter auch gegen den französischen König Felipe-Augusto, in dem Sirventes »No puosc mudar un chantar non esparja«<sup>4</sup>

Indes ist der historisch-dichterische Hintergrund der Sirventesen eines Bertran de Born in bestimmten Teilen von Dantes *Divina Commedia* umfassender noch gegenwärtig. Mario Fubini hat darauf hingewiesen, daß »... la poesia sua [di Bertran de Born] del gioioso armeggiare non è rimasta senza eco nella stessa Commedia, là dove anche il nostro poeta [Dante] si abbandona al gusto della rievocazione guerriera...«<sup>5</sup> Und auch in den Details, die die Ursache dichterischen Unmuts ausmachen, mußte sich Dante durch den streitlustigen Herrn von Hautefort (Autafort) bestätigt finden. »Ein Krieger und Dichter, der den Fürsten ihre Untätigkeit, ihr ›Schlafen‹ (dormir), ihr Verweilen bei höfischem Zeitvertreib, Jagden, Turnieren, beim Ausbauen ihrer Schlösser und bei gutem Essen und ihren Geiz vorwirft, der gegen einen ›gekauften‹, faulen Frieden wettet, der offensichtlich ganz ›parte per se stessa‹ [ist], wie Dante dies für sich selbst in Anspruch nehmen wird (Paradiso 17, V. 69), ist gewiß ein Mann nach Dantes Herzen.«<sup>6</sup>

Dantes Orientierung an der aktualisierenden Kunst des Sirventes — und damit auch an der Kunst der Troubadours — erscheint gerade hier, im Falle der *Divina Commedia*, als übersteigende Verwandlung. Seine Sprache projiziert die Essenz des jeweiligen Tuns in exemplarische Bilder des defekten Menschen. Zwar hat Dante den bei Bertran de Born abstrakt geschilderten Berg des unendlichen Jammers aller Kriege, diesen Berg aus verstümmelten und zerhauenen Menschen, gleichsam durch Verlebendigung und Personifizierung aller Wunden des Kampfes und der zerstörenden Verunstaltung ins Ungeheuerliche einer über den Menschen zusammenschlagenden Welt gesteigert, aber er hat gerade dadurch das wahre Gesicht sogenannten heroisch-kriegerischen Tuns enthüllt. Und er hat den geschäftig-begeisterten Umgang mit dem Krieg durch den Umschlag ins Gegenteil an den Pranger gestellt. Indem Bertran de Born zu Ende des 28. Gesanges im Inferno als ein Mann zu Wort kommt, der sich — seinen abgeschlagenen, aber lautgebenden Kopf den Lauschenden entgegenhaltend — selbst des Verbrechens anklagt, den Sohn König Heinrichs II. von England (Richard Löwenherz) gegen den Vater aufgewiegelt zu haben, wendet sich der Meister des Sirventes kritisch gegen menschliches Tun überhaupt: Das Sirventes wird zum umfassenden Spiegel menschlicher Schuld. Dante potenziert eine zeitgebundene Kunstform in Verbindung mit seiner Vergil-Orientierung<sup>7</sup> und integriert sie in den Kontext einer weit ausholenden Menschheitsanklage.

Geht man von diesem Sachverhalt einer schöpferischen Um- und Einschmelzung überkommener Dichtungshorizonte und Dichtungsformen in der *Divina Commedia* aus, so wäre zu fragen, ob sich der Disput über die

würdigende Einbeziehung eines anderen Troubadours, von Sordello nämlich, nicht beilegen ließe. Die Frage, ob Sordellos didaktisches *Ensenhamen* mit seiner anspruchsvollen Moral oder das Klagegedicht auf den im Jahre 1236 erfolgten Tod des Troubadour-Mäzens Blacatz für Sordellos Lotsenrolle im 6.—8. Gesang des Purgatorio entscheidend war<sup>8</sup>, ließe sich mit der Entscheidung für eine kombinierte Funktion beider Gedichte Sordellos beantworten. Zu bedenken wäre hierbei, daß Sordellos *Planher Vuelh en Blacatz*, sein Klagegedicht auf Blacatz also, einen ganz besonderen Gedankengang entfaltet. Von den exzeptionellen menschlichen Eigenschaften dieses Mannes ausgehend, der an seinem Hof und in dichterischer Form mit vielen Troubadours seiner Zeit debattierte, leitete Sordello nämlich sogleich zu einer besonderen Vorstellung, zu einem besonderen dichterischen Motiv über. Indem er feststellt, daß die Blacatz auszeichnenden Qualitäten anderen Herrschern fehlen, sagt er, daß dieser Mangel nur ausgeglichen werden könne, wenn all diese Männer vom Herzen des Blacatz äßen. Und darauf folgt, beginnend mit der zweiten Strophe, eine Liste von Hoheitsträgern, denen ihrer Machtentgleisungen wegen dieser Rat ganz speziell erteilt wird: Kaiser Friedrich II., König Ludwig IX. von Frankreich, Heinrich III. von England, Ferdinand III. von Castilien, Jakob I. von Aragón, Theobald I. von Navarra und Raimond VII. von Toulouse. Wenn wir bedenken, daß diese Anklageliste mit dem eigentlichen Anliegen des Liedes, der Klage um einen Verstorbenen, in Verbindung gebracht wird, so kann man hier in gewisser Weise eine Verbindung von »planh« und »sirventes« erkennen. Das aber war eine Verschränkung zweier Gattungen aus dem Bereich der Troubadourkunst, die Dante ganz besonders interessiert haben dürfte. Tritt doch gerade in bestimmten Teilen der *Divina Commedia* diese Verbindung von Klage und Anklage bestimmend hervor, was allein in der Figur des Bertran de Born auf exemplarische Weise zum Ausdruck kommt: Klagend klagt er sich selbst an, und aus seiner Selbstanklage wachsen Menschenklage und Menschheitsanklage im umfassendsten Sinne hervor. Wenn Dante aber dieses Moment der Verbindung von »planh« und »sirventes« besonders beeindruckt hat, dann wird auch die katalysatorische Funktion von Sordellos *Ensenhamen*, das ja ein Moralgedicht per se darstellt, wahrscheinlicher — die dichterische Qualität hat unter diesem Aspekt wohl eher eine untergeordnete Rolle gespielt.

Die dichterische Qualität ist freilich dann von besonderem Gewicht, wenn es um die Frage des artifiziellen Ranges geht, der — wie Jörn Gruber gezeigt hat — für Dantes Verhältnis zu Sordello und die Einbeziehung des letzteren in die *Divina Commedia* zweifellos auch von Bedeutung gewesen ist.<sup>9</sup> Sordellos Canzone *Tant m'abellis lo terminis novels* beginnt mit einer Eingangsformel, derer sich vor ihm in der Reihenfolge Berenguer de Palou<sup>10</sup> und Folquet de Marselha<sup>11</sup> bereits bedienten. Die Anwendung jedoch ist die

einer schrittweisen — und jeweils das »Vorbild« überhöhend in sich hineinnehmenden — Amplificatio: Mit Hilfe einer detailliert nachgewiesenen »komplizierten Transformationstechnik überbietet der italienische Trobadour [Sordel] die beiden Klassiker, wobei er sich nicht auf formale Entlehnungen und Modifikationen beschränkt. Seine Canzone stellt im Unterschied zu derjenigen Folquets keine Sublimierung der gemeinsamen Vorlage dar, sondern eine lyrische Antithese . . .«<sup>12</sup>

Würdigte Dante mit der Einbeziehung Sordels in die *Divina Commedia* einen Troubadour, der in der Manier der provenzalischen Dichtersänger schrieb und dessen auslaufende Lebenszeit noch den Lebensbeginn Dantes überlappte, so erscheint in der *Commedia* außer Bertran de Born noch ein weiterer zurückliegender Troubadour, der sich in mehrfacher Hinsicht als der geistigen und dichterischen Gegenwart präsent erweist: Arnaut Daniel. Aus dem Munde des von Dante als Begründer des »Dolce stil nuovo« gefeierten Guido Guinizellis erfahren wir Dantes Auffassung über diesen Troubadour. Arnaut Daniel wird nicht nur gegenüber Guinizelli, sondern auch verglichen mit dem von der zeitgenössischen Kritik als »Maestre dels Trobadors« gefeierten Giraut de Bornelh als der eindeutig Größere herausgestellt. Guinizelli:

»— O frate, — disse — questi ch'io ti cerno  
Col dito, ed additò uno spirto innanzi  
— Fu miglior fabbro del parlar materno.

Versi d'amore e prose di romanzi  
Soverchiò tutti; e lascia dir li stolti  
Che quel di Lemosi credon ch'avanzi.

A voce più ch'al ver drizzan li volti,  
E così ferman sua opinione  
Prima ch'arte o ragion per lor s'ascolti.«<sup>13</sup>

Der aus dem »Lemosin«, von dem alle sagen, er sei der erste, der vorzüglichste Troubadour, ist eben jener Giraut de Bornelh. Derjenige aber, auf den Guinizelli weist, ist der aus dem Departement Dordogne stammende Troubadour Arnaut Daniel, nachweisbar zwischen 1180 und 1195 und damit partiell zeitgleich mit Giraut de Bornelh, aber auch mit Bertran de Born.

Guinizellis Urteil ist dasjenige Dantes, und es wird im Text der *Commedia* mehrfach unterstrichen. Indem Dante seine differenzierende Bewertung dem »Vater des Dolce stil nuovo« in den Mund legt, wird sie als Urteil einer Schule, als überpersönlich und damit objektiv deklariert.<sup>14</sup> Es gibt aber daneben eine ganze Reihe textueller Merkmale und Aspekte, die in diesem Zu-

sammenhang von Bedeutung sind. Und hier ist auch die Frage, warum Dantes Arnaut Daniel occitanisch spricht, von Gewicht. Sicherlich ist darin nicht nur ein Tribut an die provenzalische Lyrik zu sehen.<sup>15</sup> Mit dem Zitieren des fiktiven, provenzalisch sprechenden Arnaut wird vielmehr die provenzalische »langue« als Zeichen bedeutungsvoll in den *Commedia*-Text eingewoben. Arnaut Daniel wird damit als der Troubadour herausgestellt, dessen Erbe von Dante angenommen, zugleich aber auch anverwandelt überboten wird.<sup>16</sup>

Warum aber hat Dante Arnaut Daniel gegenüber Giraut de Bornelh als den »miglior fabbro« — und noch dazu so eindeutig und nachdrücklich — vorgezogen? Dantes Bewertung hat in der Troubadour- und in der Dante-Forschung Verwunderung hervorgerufen. Auch die Tatsache, daß Petrarca sich über Arnaut Daniel ganz im Sinne Dantes äußerte, konnte diese Verwunderung nicht durchweg abschwächen, sondern eher verstärken. Es schien einfach unverständlich, daß ein Troubadour, dessen Wortwahl und dessen Wortgebrauch man als hart und häßlich tadeln zu müssen glaubte, ausgerechnet vom Dichter der *Vita nuova* und der *Divina Commedia* auf diese Weise ausgezeichnet wurde.

Vertrat Dante zudem nicht eine ganz andere, viel tiefere und reinere Auffassung der Liebe als ausgerechnet dieser unnachgiebige Reimkünstler, der sich die Überbietung des »trobar clus«, des dunklen, des geradezu hermetisch verriegelten und nur für eine Elite verständlichen Stils, zur Aufgabe gemacht hatte? Sprach Arnaut Daniel überhaupt von — wirklicher — Liebe, und sprach er verständlich?

Hier wird ein Vorurteil sichtbar, das schon zur Zeit der Troubadours und für das Giraut de Bornelh eine wichtige Rolle gespielt hatte. Der Gegensatz zum »trobar clus« war bekanntlich das »trobar leu« — d.h. die leicht(er) verständliche Dichtung —, und die Frage, welche der beiden Stilarten die würdigere und angemessenere sprachliche Ausdrucksform sei, war unter den Troubadours strittig. Ein wichtiges Dokument dieser Kontroverse ist das in den Dezember 1170<sup>17</sup> fallende Streitgespräch zwischen Raimbaut d'Aurenga und Giraut de Bornelh *Era. m platz, Giraut de Bornelh*.<sup>18</sup> Gegenstand des Streitgesprächs war die Tatsache, daß Giraut de Bornelh — für kurze Zeit im Gefolge Raimbaut d'Aurengas und im Jahre 1169 ein würdiger Vertreter des »trobar clus«<sup>19</sup> — diesen Stil sehr bald wieder zugunsten des »trobar leu« aufgegeben hatte. Er wurde zu einem strengen Verfechter des »trobar leu«, der sich dabei auch gegen den Vorwurf zur Wehr setzte, wenn er im Stil des »trobar leu« dichte, sei er zur Schreibweise des »trobar clus« unfähig.<sup>20</sup> Giraut de Bornelhs Hauptargument — ein Hauptargument, das er nicht nur im Streitgespräch mit Raimbaut d'Aurenga einsetzte — war, daß es ihm, indem er leicht und verständlich dichte, darauf ankomme, für alle und nicht nur für eine schmale Elite zu schreiben.

Die Frage nach dem Grund für Dantes Bevorzugung Arnaut Daniels spitzt sich zu, wenn wir bedenken, daß dieser Troubadour — wie in seiner *Vida* ausdrücklich hervorgehoben — in einer »maniera de trobar en caras rimas« dichtete, die »maniera« des »trobar clus« also noch steigerte.<sup>21</sup>

Doch in diesem Punkt liegt gerade die Lösung des Problems. Dante hat die verschlüsselte, oft mehrschichtige Schreibweise des »trobar clus«, dessen »dunkler [entfernter]<sup>22</sup> Sinn«, nicht abgeschreckt. Er hat ihn vielmehr besonders geschätzt und als künstlerische Herausforderung empfunden. Das geht einmal aus der Entschlüsselung der Verse hervor, mit denen der fiktive Arnaut sich Dante eröffnet; zeigen doch die Eingangsverse die Kunst des Umschmiedens, mit der die »antics trobadors«, also auch Arnaut Daniel, ihre Vorgänger überhöhend, deren Exordialverse schöpferisch um- und verschmolzen.<sup>23</sup> Das zeigt sich aber auch darin, daß und wie Dante sich an dem Verfahren des Umschmiedens orientiert.

»Um seinen poetischen Ahnen zu überbieten, wählt Dante eine höhere Materie« — die religiöse Alba »Axi con cel c'anan erra la via«<sup>24</sup> —, eine Gattung also, die auf einer höheren Stufe steht als die Minnekanzonen, auf die sich Arnaut bezieht. Der damit festgelegte Unterschied hat seine Parallele darin, daß Arnaut — als der Sänger der »amor carnalis« — noch im Purgatorio büßt, anders als Folquet de Marselha also noch nicht im Paradies weilt.<sup>25</sup>

Hier wird eine Differenzierung erkennbar, die in Dantes Schrift *De vulgari eloquentia* noch direkter fast in Erscheinung tritt. Auch hier reiht Dante Arnaut Daniel unter die hervorragendsten Vertreter der provenzalischen Dichtkunst ein. Auf der Suche nach der »latium vulgare illustre« bestimmt er unumwunden, daß »solo i più eccellenti debbono usare il volgare d'arte«<sup>26</sup>, diesen hervorragendsten Geistern stehe aber wiederum auch nur für die besten Gegenstände oder Bereiche ihrer Dichtung dieses »volgare d'arte« zu.<sup>27</sup> Es sind dies »salus« (»Salvezza«), also Stoffe aus dem Bereich der Erhaltung des individuellen menschlichen Lebens, dann »venus«, also Themen der Minne (»l'amoros godimento«), und schließlich »virtus«, also in ihrer tatsächlichen Ehrenhaftigkeit völlig außer Zweifel stehende dichterische Gegenstände aus dem Bereich des Ehregemäßen.<sup>28</sup>

Zum Bereich der »salus« zählen auch die Waffen, und so nennt Dante schließlich fünf hervorragende Dichter als Beispiel für die drei ausgewählten Stoffbereiche: für Waffen (»salus«): Betran de Born, für »venus«: Arnaut Daniel — und Cino von Pistoia —, für »virtus«: Giraut de Bornelh — und den Freund (Dante selbst).

Was in der *Commedia* eher verdeckt erscheint, wird aufgrund der Differenzierung im Bereich der Troubadour-Elite, die Dante in *De vulgari eloquentia* vornimmt, nun unverhüllt deutlich. In der *Commedia* spielt die moralische Qualifizierung aus der Sicht der letzten Dinge eine entscheidende

Rolle. Auf Arnaut Daniel trifft Dante aus diesem Grunde im Purgatorio, während Folquet de Marselha bereits der Wonnen des Paradieses teilhaftig wird. Die Auszeichnung, selbst den gemeinhin als besten Troubadour geltenden Giraut de Bornelh gleichwohl noch zu übertreffen, verleiht damit der künstlerischen Qualifizierung Arnauts besonderes Gewicht. In *De vulgari eloquentia* wird diese Unterscheidung nun stringent vorgeführt. Dante verfährt systematisierend, es ist indes gerade dieses ordnende Verfahren, das die Unterscheidung der Dichter von »salus«, »venus« und »virtus« nur zum Ausgangspunkt, zur Voraussetzung einer weiterführenden Betrachtung macht.

Dante kommt deswegen auch im II. Teil sehr rasch speziell auf die kunsttechnischen Aspekte zu sprechen.<sup>29</sup> Die Kanzone ist für Dante die vollendete, sie ist die höchste und edelste Dichtungsform. Sie ist es deswegen, weil sie »durch sich selbst erreicht, wozu sie gemacht ist.«<sup>30</sup> Der eigentliche Grund hierfür ist, daß »die ganze Kunst des dichterischen Gesanges« in der Kanzone selbst enthalten ist.<sup>31</sup> Sie bedarf nicht etwa — wie die ballata — der Zutat singender Tänzer. So ist die Kanzone — gerade auch als bloße Dichtungsform — bereits Musik, sie ist gleichsam zu Wort- und Versstruktur geronnener Klang.

Es ist diese Perspektive der Kanzone als ausgezeichnete Kunstform, in die Dante alle weiteren Betrachtungen stellt. Schritt für Schritt vorgehend hebt er die Wichtigkeit des rechten Stoffes, hieran anschließend aber die Bedeutung der angemessenen Dichtart hervor (Kap. IV). Zur Kanzone gehört der tragische Stil, er ist es, der allein auf die Behandlung der Themen aus dem Bereich von »salus«, »venus« und »virtus« zugeschnitten ist. Dante wäre aber nicht der die beste poetische »Schmiedart« aufsuchende und anstrebende Dichter, ließe er die Struktur des Verses und der Strophe — der coblà — außer acht. So wägt er denn auch fünf-, sieben-, neun- und elfsilbige Verse gegeneinander ab mit dem Ergebnis, von diesen allen sei der Elfsilbler der stolzeste (Kap. V). Demonstriert wird das an je einer Verszeile erlauchter Kanzonen von Giraut de Bornelh, des Königs von Navarra, Guido Guinizellis, des Richters Guido delle Colonne aus Messina, ferner von Rinaldo d'Aquino, Cino da Pistoia und von Dante selbst.<sup>32</sup>

Im nachfolgenden Kapitel (VI), in dem es um die Fügung (»constructio«) der Verse und Sätze geht, verfolgt Dante die verschiedenen Grade, die Qualitätsstufen der Satzgestaltung.<sup>33</sup> Wurde bei der Betrachtung der Silbenzahl der Rang der einzelnen Dichter und Dichtungen deswegen nicht besonders hervorgehoben, weil es sich hierbei insgesamt um Stufen der Dichtung selbst handelt, so wurde bei der Auswahl der Beispiele doch schon deutlich, welche Bedeutung Dante der Troubadourpoesie gerade im Rahmen dieser Schrift zumißt. Jetzt aber, da es um die Qualität der verschiedenen Satzfügungen geht, kommt Dante, ausgehend von einer Differenzierung der Stil-

ebenen und Stilhöhen, schließlich zur höchsten Stufe der Strukturierung. Es ist die zugleich gelehrte und liebliche, dabei auch erhabene Schreibart, die die erlauchten Stilkünstler gebrauchen.<sup>34</sup> In diesem Stil allein sind die erlauchten Kanzonen (»illustres cantiones«) gewoben, und so repräsentiert nur die Poesie der Troubadours, und zwar der vorzüglichsten unter ihnen, diesen Stil, als da sind: Giraut de Bornelh — Folquet de Marselha — Arnaut Daniel — Aimeric de Belenoi — Aimeric de Peguilhan — Thibaut de Navarre<sup>35</sup> — der Richter Guido delle Colonne aus Messina — Guido Guinizelli — Guido Cavalcanti — Cino da Pistoia — Dante (»Amicus eius«).

Gilt für die Dichtung all dieser »erlauchten Stilkünstler«, für die Kunst der Kanzone, die integrale Einheit von Wort und Musik, so bedarf es, um diese näher zu bedenken, freilich auch vorbereitender Überlegungen zur Qualität der Wörter (Kap. VII); sind doch nur »großartige Wörter« (»grandiosa modo vocabula«)<sup>36</sup> des gehobenen Stils, den gerade die Kanzone repräsentiert, würdig. Wie wichtig auch dieser Aspekt der Wortwahl — neben den anderen — für die eigentlichen Betrachtungen zur Gestaltung der Kanzone ist, wird daraus deutlich, daß sich an ihn endlich die auf die Gestaltung der Kanzone näher eingehenden Darlegungen anschließen. Dante verwendet hier eingangs (Kap. VIII) die Metapher des »Rutebindens«: die Zusammenfügung der einzelnen, zuvor abgehandelten Teile und Elemente zu einem Ganzen, zur Kanzone — das eben ist die Kunst des »Rutebindens«.<sup>37</sup> Und hier geht Dante von einer wichtigen Unterscheidung aus. Er differenziert zwischen dem Handeln und dem Erleiden des Singens (letzteres ausgehend von der Aufführung) und stellt die Frage, ob die Kanzone selbst Handeln oder Erleiden des Singens sei. Wenn er dann die Kanzone eindeutig mit dem Akt des Anfertigens (»fabricatio«) verbindet, so bewegt er sich damit bereits auf die Feststellung zu, daß nicht etwa die Vertonung, die Melodie allein also, die Kanzone sei — so wie auch kein Flötenspieler, Organist oder Leierspieler sein Stück Kanzone nenne —, vielmehr repräsentierten nur die in Einklang gebrachten Worte die Kanzone. Doch wenn der Text auch bereits die Kanzone verkörpert, so doch nur »als die vollendete Handlung eines, der Worte schreibt, die für Musik in Einklang gebracht worden sind«.<sup>38</sup>

Diese enge Verbindung von Text und Musik ist in den nun folgenden Ausführungen von *De vulgari eloquentia* gleichsam permanent, wenn auch in unterschiedlichem Grade explizit, gegenwärtig, so etwa, wenn Dante die Elemente der Kanzone festlegt als: »Einteilung der Melodie« (»primo circa cantus divisionem«) — »Disposition der Teile« (»secundo circa partium habitudinem«) — »Zahl der Verse und Silben« (»tertio circa numerum carminum et sillabarum«) (Kap. IX)<sup>39</sup>, oder anlässlich der Ausführungen über die wohlproportionierte Disposition der Stanzen, wo Dante wiederum die Gliederung der Melodie (»cantus divisionem«), daran anschließend aber die

Verflechtung der Verszeilen (»contextum carminum«) und die Relation der Reime der (»rithmorum relationem«) anführt (Kap. XI).<sup>40</sup>

Es ist gerade diese Auffassung, daß Worte als auf musikalische Realisierung zielender Text in Einklang zu bringen seien, durch die Dante in engem Zusammenhang mit der Troubadourkunst steht und durch die wir wertvolle Aufschlüsse über die Troubadourmusik selbst, damit aber auch über die Troubadourkunst als lebendige, in Dantes Denken und Schaffen weiterwirkende Kunst erhalten. Denn gerade in Verbindung mit diesem zentralen Aspekt richtet Dante seinen Blick immer wieder, jetzt aber in zunehmender Konzentrierung, auf die Kunst der Troubadours.

Das wird deutlich an den Betrachtungen zur melodischen Gliederung der Stanze, die Dante für die Darstellung der Kanzonenglieder vornimmt (Kap. X). Ein wichtiges, für die verschiedenen Gliederungsmöglichkeiten der Stanze entscheidendes Bauelement ist das Zwischenspiel (»diesis«<sup>41</sup>). Während Dante indes die hierbei im Aufbau der Stanze unterschiedlichen Verwendungsformen und Realisationsmöglichkeiten recht allgemein abhandelt<sup>42</sup>, führt er eine Form der Stanzenstruktur, bei der Melodie und Versgefüge auf besondere Weise aufeinander abgestimmt sind, gesondert auf: die »oda continua« in dem oft zitierten Passus: ». . . quedam sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuisquam et sine diesi . . .«<sup>43</sup> Der mit dieser Formulierung verbundene Blick auf die Troubadours wird durch Dantes Bemerkung, der »oda continua« habe sich in fast allen seinen Kanzonen Arnaut Daniel bedient, überdeutlich. Und hierbei handelt es sich nicht nur um eine Bemerkung des »Theoretikers«, sondern vor allem auch um ein künstlerisches Bekenntnis. Dante, der Dichter, weiß sich dem Erbe speziell dieses Troubadours verpflichtet, bekundet er doch ausdrücklich, er sei Arnaut Daniel in der von ihm bevorzugten »oda continua«-Form mit seiner Kanzone *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra* gefolgt. Damit findet sich in Dantes Schrift *De vulgari eloquentia* die bevorzugte Stellung, die er Arnaut Daniel in der *Commedia* durch den Mund Guinizellis zuerkennt, auf besondere Weise bestätigt.

Kennzeichnend für die »oda continua«-Form ist also — wie allgemein bekannt — Dantes Bestimmung zufolge, daß die Melodie ohne Wiederholung irgendeines Abschnitts und ohne Zwischenspiel bis zum Ende durchläuft. Und der musikalische Verlauf hat, wie Dante später in Kapitel XIII des II. Teils von *De vulgari eloquentia* ausführt, eine ganz bestimmte Grundlage in der Vers- und Reimstruktur der Stanzen. Es sind Stanzen, die in sich keinen Reim aufweisen (»coblas dissolutas«), deren Versendungen sich aber in den nachfolgenden Stanzen und in gleicher Reihenfolge wieder einfinden (»coblas unissonans«).<sup>44</sup>

Dantes Feststellung, daß die meisten Kanzonen Arnaut Daniels als »coblas dissolutas« (zugleich aber auch als »coblas unissonans«) gebaut seien,

trifft ebenso zu, wie für das von ihm speziell angeführte Beispiel, Arnaut Daniels Kanzone *Se.m fos amors de joi donar [tant larga]* exakt diese Struktur der »cobla unissonans« bestimmend ist.<sup>45</sup> Wenn Dante indes dieser Dichtung Arnaut Daniels seine Kanzone *Al poco giorno* zur Seite stellt, so betont er damit zwar — wie gesagt — zutreffend das für viele Kanzonen Arnauts bestimmende Strukturelement der »cobla dissoluta unissonans«, unerwähnt bleibt aber das für die Kanzone *Al poco giorno* bestimmende eigentliche Strukturmoment: die Permutation der Verschlüsse von Stanze zu Stanze, nach einem bestimmten Schema und auf der Basis derselben Menge von Endungsqualitäten, wodurch eine ebenso strenge wie kunst- und einfallsreiche Verkettung der Stanzen erreicht wird. Es ist die Struktur der »coblas con retrogradatio cruciata«, es ist die berühmte Form der Sestine. Und gerade hier bleibt Dantes Hinweis auf Arnaut Daniel erstaunlich allgemein; hatte dieser doch mit der Kanzone *Lo ferm voler q'el cor m'intra*<sup>46</sup> das wohl erste Beispiel einer Sestine geschaffen.

Es ist kaum anzunehmen, daß Dante gerade diese einzige Sestine Arnauts — und das wohl erste und ein zugleich perfektes Beispiel dieser Gattung — entgangen sein könnte.<sup>47</sup> Klammerte er sie aus, weil sie für diesen letztlich doch überblickshaft gehaltenen Text zu speziell, zu kompliziert war? Dies zumal, da doch in Arnaut Daniels wie auch in Dantes Sestine nicht von »coblas unissonans«, sondern vielmehr von »coblas singulars« gesprochen werden muß? Gehörte Arnaut Daniels Dichtung also zu den Beispielen, die sich Dante — wie er zu Anfang des XIII. Kapitels betont — für eine spezielle Abhandlung vorbehalten hatte? Diese Annahme gewinnt bei näherer Betrachtung an Gewicht.

Angesichts der zwar kurzen, aber gleichwohl alles andere als dürftigen Ausführungen Dantes zur unterschiedlichen Gestaltung der Kanzone, der Verse sowie zur Korrespondenz der Reime, scheint es in der Tat ausgeschlossen, daß ihm ausgerechnet Arnaut Daniels Sestine nicht präsent gewesen sein könnte.<sup>48</sup> Nicht unwichtig scheint in diesem Zusammenhang auch die unterschiedliche Formulierung Dantes in den beiden für diese Frage entscheidenden Kapiteln. Während er sich in Kapitel X ausdrücklich dazu bekennt, Arnaut Daniel mit seiner Kanzone *Al poco giorno* gemäß der »oda continua«-Form gefolgt zu sein<sup>49</sup>, äußert er sich in Kapitel XIII, ausgehend von den »rime dissolute« in Arnauts *Se.m fos Amor de ioi donar* zurückhaltend: »... et nos dicimus ›Al poco giorno‹«<sup>50</sup>: Wir können hier zwischen den Zeilen das Bewußtsein eines Abstandes erkennen, eines Abstandes, der eben durch Arnauts Sestine, das eigentliche Vorbild Dantes, ausgefüllt wird.

Die ausbleibende Referenz Dantes gegenüber Arnaut Daniels Sestine wird in der Literatur kontrovers diskutiert.<sup>51</sup> Ohne in diese Diskussion hier eingreifen zu wollen, scheint es doch nicht überflüssig, ein weiteres Moment

zur Sprache zu bringen, das — soweit ich sehe — bisher noch nicht bedacht wurde. Es ist die Tatsache, daß für *Lo ferm voler* das von Dante zu Beginn von Kapitel XIII angegebene spezifische Merkmal — Stanze ohne Reim, in der keine Anwendung von Reim intendiert ist — im erweiterten, damit aber im eigentlich dichterischen Sinne nicht zutrifft. In Arnaut Daniels *Lo ferm voler* sind die Stanzen nicht als »coblas dissolutas« bzw. »coblas unissonans« gefügt, sondern vielmehr als »coblas singulars«<sup>52</sup>, d. h. jede Strophe hebt sich von den anderen durch eine ihr eigene, abweichend angelegte Korrespondenz der Reim- bzw. Lautfolgen ab<sup>53</sup>: Zwar gibt es hier innerhalb der Strophe keine Reime im strengen Sinne, wohl aber finden sich Assonanzen auf den O-Laut (ongla/oncle) und den A-Laut (l'arma/cambra) wie auch vokalisches auslautende Reimwörter (auf -a) und konsonantisch korrespondierende Klänge (ntr-/mbr-, insbesondere das guttural/nasale ngl-/ncl-), die innerhalb der Stanzen ein wesentliches, strukturell bestimmendes Element darstellen — nur eben nach dem Prinzip der von Stanze zu Stanze geregelt permutierenden Reimwörter. Dante sind diese Feinheiten zweifellos bewußt gewesen, finden sich doch zu dieser klanglichen und strukturellen Gestaltung Arnauts in seiner Sestine zahlreiche Parallelen. Abgesehen von der auf Permutation der Reimwörter beruhenden Sestinenstruktur<sup>54</sup> findet sich in *Al poco giorno* auch die innerstrophische Beziehung der Klänge — assonierende Laute: »o« und »e«, ferner der a-Auslaut und konsonantische Lautgebung: br-/tr-, auch in Verbindung mit assonierenden Vokalen: erb/erd. Die in dem für *De vulgari eloquentia* gegebenen Rahmen nicht mögliche adäquate theoretische Differenzierung der Sestinen-Struktur hat Dante denn auch wohl von einer expliziten Erwähnung der Arnautschen Sestine abgehalten.

Wenn wir bei Arnaut Daniels *Lo ferm voler* von »coblas singulars« sprechen, so geschieht dies freilich nur mit dem Bewußtsein eines klaren, höchst bedeutsamen und charakteristischen Unterschieds zum herkömmlichen Typ der »coblas singulars«, wie er bei Guilhem de Peitieu<sup>55</sup>, später aber auch eher vereinzelt bei anderen Troubadours wie Bernart de Ventadorn<sup>56</sup>, Raimbaut d'Aurenga<sup>57</sup> und Joan Esteve<sup>58</sup>, sehr zahlreich indes bei Guiraut Riquier<sup>59</sup> vorkommt. Ist Arnaut Daniels Sestine einerseits mit zahlreichen Beispielen dieses Typs dadurch verbunden, daß die einzelnen Stanzen durch den alle coblas durchziehenden »mot-refranh« (oder die »rimas singulars« bzw. »Waisenverse«<sup>60</sup>) verkettet sind, so unterscheidet sie sich eben andererseits von ihnen dadurch, daß nicht nur ein Wort<sup>61</sup> von Stanze zu Stanze wiederkehrt; vielmehr fungiert jede der sechs, auf einem Reimwort basierenden Versendungen — »intra«, »ongla«, »arma«, »verga«, »oncle«, »cambra« — zugleich auch als »mot-refranh«: dies indes wiederum von der Norm abweichend; kehrt doch der Wortrefrain durchweg, wegen der Permutationssequenzen, an anderer Stelle wieder als in der vorangehenden Stanze.<sup>62</sup>

Die Form der Sestine kann zweifellos als eine ebenso kunst- wie wirkungsvolle Verwirklichung des dichterischen Bestrebens angesehen werden, den Gedankengang und damit den Zusammenhang der Strophen so eng, ja so zwingend wie möglich zu gestalten.<sup>63</sup> Das aber bedeutet zugleich einen Zuwachs an Prozessualität. Und es ist dieses Moment des — durch die Permutation zwingend in dichterische Struktur umgesetzten — fortlaufenden poetischen Gedankens, das die Sestine als ideales dichterisches Bett für Dantes »oda continua«-Form erscheinen läßt. Das erweist sich auch bei näherer Betrachtung der glücklicherweise erhaltenen Melodie zu Arnaut Daniels Sestine *Lo ferm voler*.<sup>64</sup>

Das enge relationale Gefüge von Dichtung und Musik rückt indes nur dann deutlich ins Blickfeld, wenn wir uns grundsätzlich von dem Vorurteil lösen, die Musik als eigenständige Form, also unabhängig von der Dichtung zu betrachten. Dieses Vorurteil begegnet uns in der Fachliteratur geradezu als Kuriosum dort, wo Dantes Bestimmung der »oda continua«-Form zwar ausdrücklich zitiert, dann aber nicht nur lediglich auf die Musik angewandt, sondern vielmehr geradezu als Beweis dafür angeführt wird, »daß die Musik für den Bau der Strophe maßgebend sei«.<sup>65</sup>

Wie aber könnte die Musik überhaupt eine solch bestimmende Funktion in einer Kanzone erfüllen, in der die Permutation der Reimwortfolge die erste Strophe zum inhaltlichen wie zum strukturellen Keim aller nachfolgenden Strophen macht, der »Bau der Strophe« also nicht allein im Gefüge des einen (freilich musikalisch »gepolten«) ersten Strophentextes sich darstellt, sondern vielmehr erst aufgrund aller Strophen als dichterische Tat realisiert wird, aber auch in der rezeptiven Aufnahme nur als Ganzes, durch den Verlauf, die Abfolge und den Zusammenhang aller Strophen seine eigentliche Gestalt erhält? Stellt sich angesichts einer solchen strukturellen Verkettung der Strophenfolge nicht überhaupt die Frage, was eine Melodie soll, die nur die Erstreckung einer Strophe umfaßt, die also nach der ersten Stanze als »oda continua« von Stanze zu Stanze nur wiederholt wird? Sie könnte sich sinnvoll der Sestinen-Gesamtstruktur nur einfügen, wenn auch sie ganz bestimmte Strukturelemente birgt, die — in Korrespondenz mit dem Text! — ebenfalls eine über die Grenzen der ersten Strophe hinausführende Entfaltung bewirken.

Ehe wir dieser Frage genauer nachgehen, bedarf es freilich zuerst einer — notgedrungen knappen — Darlegung der Strophenstruktur von *Lo ferm voler*. Der Text lautet im Original und in der Übersetzung<sup>66</sup> wie folgt:

I Lo ferm voler q'el cor m' i n t r a  
no.m pot ies becs escoissendre ni *o n g l a*  
de lausengier, qui pert per maldir s' a r m a ;  
e car non l'aus batr'ab ram ni ab *v e r g a* ,

sivals a frau, lai on non aurai *o n c l e* ,  
iauzirai ioi, en vergier o dinz *c a m b r a* .

II Qan mi soven de la *c a m b r a*  
on a mon dan sai que nuills hom non i n t r a  
anz me son tuich plus que fraire ni *o n c l e* ,  
non ai membre no.m fremisca, neis l' *o n*  
*g l a* ,  
aissi cum fai l'efas denant la *v e r g a* :  
tal paor ai no.l sia trop de l' a r m a .

III Del cors li fos, non de l' a r m a ,  
e cossentis m'a celat dinz sa *c a m b r a* !  
Que plus mi nafra.l cor que colps de *v e r g a*  
car lo sieus sers lai on ill es non i n t r a ;  
totz temps serai ab lieis cum carns et *o n g l a* ,  
e non creirai chastic d'amic ni d' *o n c l e* .

IV Anc la seror de mon *o n c l e*  
non amei plus ni tant, per aqest' a r m a !  
C'aitant vezis cum es lo detz de l' *o n g l a* ,  
s'a lei plagues, volgr'esser de sa *c a m b r a* ;

de mi pot far l'amors q'inz el cor m' i n t r a  
mieills a son vol c'om forz de frevol *v e r g a* .

V Pois flori la seca *v e r g a*  
ni d'en Adam mogron nebot ni *o n c l e* ,  
tant fin'amors cum cella q'el cor m' i n t r a  
non cuig fos anc en cors, ni eis en a r m a ;  
on q'ill estei, fors en plaz', o dins *c a m b r a* ,  
mos cors no.is part de lieis tant cum ten l' *o n*  
*g l a* .

VI C'aissi s'enpren e s' *e n o n g l a*  
mos cors en lei cum l'escors' en la *v e r g a* ;  
q'ill m'es de ioi tors e palaitz e *c a m b r a* ,  
e non am tant fraire, paren ni *o n c l e* ,  
q'en paradis n'aura doble ioi m' a r m a ,  
si ia nuills hom per ben amar lai i n t r a .

VII Arnautz tramet sa chansson d' *o n*  
*g l e d' o n c l e* ,

Il fermo voler, che nel cuore m'entra  
non può spezzare né becco, né unghia  
di adulator, che per maldicenza perde l'anima;  
e poiché non oso batterlo, né con ramo, né con  
verga,

almen di nascosto là dove non avrò zio  
godrò la gioia d'amore, in verziere o in camera.

Quando mi sovvien della camera  
ove per mio male so che nessun uomo entra,  
anzi mi son tutti peggiori che fratello o zio,  
non ho membro che non tremi, e perfino l'un-  
ghia,  
come fanciullo dinanzi alla verga:  
tal paura ho di non esser abbastanza suo con  
tutta l'anima.

Fossi suo col corpo, non coll'anima,  
e mi accogliesse in segreto nella sua camera!  
Più mi ferisce il cuore di un colpo di verga  
che il suo servo, là dove ella è, non entri.  
Sempre sarò con lei come carne e unghia,  
e non ascolterò ammonimento d'amico, nè di zio.

Neppur la sorella di mio zio  
tanto o altrettanto amai, per l'anima mia!  
Così vicino com'è il dito all'unghia,  
se a lei piacesse, vorrei alla sua camera esser vi-  
cino.

Di me può fare l'Amore, che in cuor m'entra  
a suo talento più che uom forte di fragile verga.

Dacché fiori la secca verga,  
e da Adamo discesero nipote e zii,  
amor sì puro, come quello che nel cuor m'entra,  
non credo sia stato mai in un corpo e neppur in  
un'anima.  
Dovunque ella sia, fuori in piazza, o dentro ca-  
mera,  
il mio cuore non se ne stacca lo spazio di un'un-  
ghia.

Così in lei il mio cuore si radica e s'innunghia  
come la scorza nella verga,  
perchè ella è per me della vera gioia torre, palaz-  
zo e camera,  
e io non amo tanto fratello, parente, o zio;  
doppia gioia, in cielo, avrò l'anima mia,  
se mai uomo, per aver ben amato, vi entra.

Arnaldo invia la sua canzone su *ongla e oncle*

a grat de lieis que de sa verg'a l'arma  
son Desirat, cui pretz en cambra intra

per il piacere di lei che della sua verga ha l'anima  
al suo »Desirato«, la cui virtù in camera entra.

I<sup>67</sup> Das ständige Begehren, das ins Herz mir *ingeht*,  
Vermag mir auszureißen weder Zahn noch *Fingernagel*  
Des falschen Schmeichlers, der durch Lug verliert die *Seele*.  
Darf ich ihn geißeln nicht mit Zweig noch *Rute*,  
Werd' ich doch heimlich, dort, wo weilt kein *Onkel*<sup>68</sup>,  
Der Liebe mich erfreuen, sei es im Garten oder in der *Kammer*.

II Erinnerung ich mich jener *Kammer*,  
In die — zu meinem Schaden weiß ich's — kein Mann *ingeht*,  
Wo alle mehr mir sind als Bruder oder *Onkel*<sup>69</sup>,  
Hab ich kein Glied, das mir nicht zittert, selbst der *Nagel*,  
So wie das Kind, im Angesicht der *Rute*,  
So viel der Angst — zu viel für meine *Seele*.

III Wär' ich doch leiblich ihr, nicht mit der *Seele*,  
Und duldet sie mich heimlich in der *Kammer*!  
Denn mehr verletzt das Herz, als jeder Schlag der *Rute*,  
Dort wo sie ist, ihr Sklave nicht *hineingeht*,  
Allzeit bin ich bei ihr, wie's Fleisch beim *Nagel*,  
Verschließe mich den Mahnungen von Freund und *Onkel*.

IV Nie liebte je die Schwester meines *Onkels*<sup>70</sup>  
Mehr oder je so sehr, bei meiner *Seele*!  
So nahe, wie der Finger ist dem *Nagel*,  
Wünschte ich, gefiel es ihr, mich ihrer *Kammer*;  
Mit mir kann Liebe, die ins Herz mir *ingeht*,  
Weit besser, ihr gefallen, walten, als je ein starker Mann mit schwacher *Rute*.

V Seit dem Erblühen der trocknen *Rute*<sup>71</sup>,  
Seitdem von Adam ausging Neffe wie auch *Onkel*,  
Fand diese Liebe, die ins Herz mir *ingeht*,  
Nicht so vollkommen je im Körper sich noch in der *Seele*;  
Wo es auch sei, im Freien oder in der *Kammer*,  
Mein Herz weicht nicht von ihr, es haftet wie der *Nagel*.

VI Denn also heftet sich an sie und *nagelt*  
Sich in sie mein Herz wie Rinde an die *Rute*;  
Ist sie mir doch Turm und Palast und *Kammer*,  
Und so sehr liebe ich nicht Bruder, Eltern und nicht *Onkel*:  
Daher wird doppelt sich erfreuen im Paradies einst meine *Seele*,  
Wenn jemals dort ein Mensch, ob edler Liebe, *ingeht*.

VII Arnaut sendet sein Lied vom *Fingernagel* und vom *Onkel*  
Der zum Gefallen, die hat ihrer/[seiner] *Rute Seele*,  
An seine[n] Auserwählte[n], dessen [deren] Wert in die *Kammer ingeht*.

Man hat Arnaut Daniels Poesie als von sehr banalen Gedanken bestimmt charakterisiert<sup>72</sup> und jüngst auch in Frage gestellt, daß eine Kanzone wie *Lo ferm voler* wirklich genuiner »trobar clus« sei.<sup>73</sup> Doch der Vorwurf der Banalität trifft nicht den Kern des Arnautschen Verseschmiedens, und als nicht dem »trobar clus« zugehörig kann man *Lo ferm voler* wohl nur bezeichnen, wenn man das Spiel zwischen — wohlgemerkt hintergründig angedeuteter — »hoher Liebe« und »irdischer Liebe«, das in einem bedeutungsmäßig changierenden Zwischenbereich bewußt verwischt, in der Schwebelage gehalten wird, nicht für das gesamte Gedicht als gegeben akzeptiert.<sup>74</sup> Diese Gesichtspunkte sind indes im Rahmen unserer Betrachtung von sekundärer Bedeutung, geht es doch hier in erster Linie um die für die Verflechtung von sprachlicher und musikalischer Ebene entscheidenden Strukturmomente.

Ehe wir die textlichen Strukturelemente im sprachlichen — und danach in ihrer Wechselbeziehung zum musikalischen — Bereich betrachten, ist jedoch besonders hervorzuheben, daß es sich hierbei um alles andere als Formalismus handelt. Die außerordentliche Kunstfertigkeit Arnauts besteht vielmehr gerade darin, daß der »banale« Inhalt durch Struktur und Form ausgedrückt, gesteigert, damit aber auch über die durchschnittliche Ebene poetischer Vermittlung gehoben wird.

Das durch mehrere Untersuchungen bereits bekannte Permutationsschema der Sestine *Lo ferm voler* zeigt folgendes Gerüst<sup>75</sup>:

Beispiel 1

I	II	III	IV	V	VI	VII
1	6	3	5	4	2	
2	1	6	3	5	4	
3	5	4	2	1	6	
4	2	1	6	3	5	2 + 5
5	4	2	1	6	3	4 + 3
6	3	5	4	2	1	6 + 1

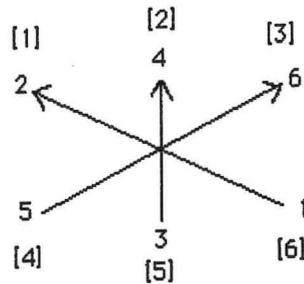
Man kann diesen über Kreuz rückläufigen — durchgängigen und permanenten — Wechsel der Reimwörter im Verhältnis der ersten zur zweiten Stanze, direkt ausgehend vom vorangehenden Schema und in »Phasen« auseinandergelegt, zeigen:

## Beispiel 2

I	II	I	II	I	II
1	6	1	6	1	6
2	1	2	1	2	1
3	5	3	5	3	5
4	2	4	2	4	2
5	4	5	4	5	4
6	3	6	3	6	3

Die kreuzweise Anordnung des Reimwortwechsels läßt sich aber — abstrakter — auch durch ein bei Giovanni Mari<sup>76</sup> vorgebildetes Schema verdeutlichen<sup>77</sup>:

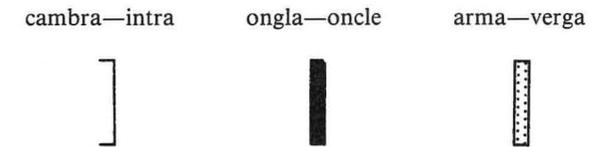
## Beispiel 3



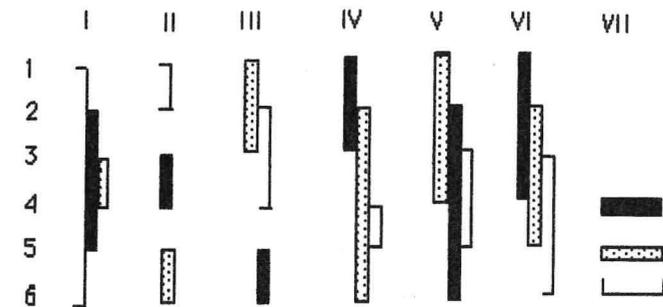
Mit diesen Skizzen schematischer Verdeutlichung ist freilich erst das Gerüst dessen erfaßt, was Arnaut Daniels poetische Gestaltung ausmacht. Innerhalb dieses Gerüsts finden sich — wie bereits erwähnt — assonierende und andere, auch konsonantische Klangqualitäten, denen gerade im Zusammenhang mit der Musik besondere Bedeutung zukommt. Und nicht nur diese Qualitäten schlechthin sind beachtenswert, sondern auch ihre Gruppierungen.

Unter diesem Aspekt haben die von Vers zu Vers sich schließlich ergebenden Reimwort-Kombinationen der Tornada<sup>78</sup> besonderes Gewicht, sind sie doch Ziel und »Resultat« dieser Gruppierungen, damit aber auch Bestätigung der diese Gruppierungen organisierenden Klang-Oppositionen. Wie weit diese Organisation der Wort/Klang-Oppositionen reicht, soll das nachstehende Schema verdeutlichen. Es zeigt an, welche Verse aufgrund der Wort/Klang-Relationen jeweils innerhalb der einzelnen Stanze, dann aber auch von Stanze zu Stanze korrespondieren.

Beispiel 4: Reimwort-Oppositionen, die in der Tornada dann jeweils in einer Verszeile zusammengeführt werden:



Beispiel 5: Veränderungen der Reimwort-Oppositionen in Verbindung mit der Reimwort-Permutation:



So eng die Reimwörter auch mit dem gesamten Kanzonentext verbunden sind, so bilden sie doch eine eigene Schicht der Reimwortkonstellationen.<sup>79</sup> Diese stellen — im Zusammenhang mit der Musik, wie noch zu zeigen sein wird — eine besondere Verdichtung der poetischen Struktur dar, gewinnen doch hier die semantischen Grundqualitäten des Textes aufgrund bestimmter Konfigurationen und Spannungsrelationen der Wörter auf einer abgehobenen, »abstrakteren« semantischen Ebene Ausdrucksqualität.

Ein wichtiges Moment ist mit dem Abstand zwischen den jeweils in Opposition stehenden beiden Reimwörtern innerhalb der Stenzen gegeben, und von nicht geringerem Gewicht sind die Relationen und das relationale Gefüge der drei Wort-Oppositionen — auch über die einzelne Stanze hinaus. Je größer der Abstand, um so größer der Spannungsbogen, d.h. die Erwartungsdistanz mit Blick auf das korrespondierende Reimwort. Dieses Spannungsmoment hängt eng damit zusammen, daß das zentrale Motiv des »intra en la cabra« der Dame, in dieser Wortverbindung direkt als Wunsch formuliert, in der Sestine nicht erscheint. Es sind die Umschreibungen, die die Aufmerksamkeit des Lesers/Hörers in Spannung halten. Diese Spannung, durch die der bewußt und aktiv Rezipierende an den Ablauf des Textes gefesselt ist, wird aber durch die Reimwortkonstellationen gerade auch dann wach gehalten, wenn der »sonstige« Text bei der musikalischen

Vorführung eher verwischt oder im Hintergrund bleibt. Das Schema führt die übergeordnete Bedeutung vor Augen, die der Wort-*Opposition* »intra—*cambra*« zukommt. Sie überspannt als einzige die ganze Erstreckung einer Stanze — der ersten. Hier wird gleichsam das zentrale Moment, das Begehren des Eintritts in die hermetisch verriegelte »*cambra*« — in den »hortus conclusus« der adorierten Frau — umrissen. Ihr sind die beiden anderen Wort-*Oppositionen* symmetrisch und in stufenweise schmalerer Spannungsbreite zugeordnet. Nach der zweiten Stanze, die alle drei Wort-*Oppositionen* auf je zwei aufeinanderfolgende Verszeilen verteilt und im Anschluß an die Einleitungsfunktion der ersten Stanze die Wort-*Oppositionen* exponiert, wächst die Spannungsqualität der beiden anderen Wortpaare, deren eines (*ongla—oncle*) die Gegenüberstellung von Liebesverhaftung und damit einer inneren, seelischen Dimension (*ongla*) und der Bedrohung durch die Außenwelt (*oncle*) metaphorisch ins poetische Bild setzt, während in dem dritten (*arma—verga*) der durch den Kontext evozierte<sup>80</sup> und wachgehaltene Gegensatz zwischen »hoher« und »niederer« (irdischer) Liebe<sup>81</sup> zum Ausdruck kommt. Dieser zunehmende Spannungsbogen innerhalb der jeweiligen Stanze verläuft über Stanze IV, wo die *Opposition* »*arma*«—»*verga*« die Verse 2 und 6 verbindet, und Stanze V, mit der *Opposition* »*oncle*«—»*ongla*« in der gleichen Verskonstellation, bis zu Stanze VI. Hier, in Stanze VI, überlappen sich alle drei Reimwort-*Oppositionen* bei gleicher »Spannungsweite«<sup>82</sup>, und nun bestätigt sich, daß die beiden Reimwort-*Oppositionen* »*oncle*«—»*ongla*« und »*arma*«—»*verga*« nur im Zusammenhang mit der zentralen Reimwort-*Opposition* »*cambra*«—»*intra*« fungieren, die sich von Stanze IV (Vers 4—5) über Stanze V (Vers 3—5) bis Stanze VI neu entfaltet und zugleich den über die Stanzas sich spannenden großen Bogen weiterführt. Denn hier, in Stanze VI, stellt »*intra*« als letztes Reimwort die Verbindung zu Stanze I, wo es erstes Reimwort ist, her. Dieser sich von der ersten zur sechsten Stanze spannende, von den Reimwort-*Oppositionen* und ihrer permutationsbestimmten Anordnung und Entwicklung getragene Bogen müßte sich nun bei fortlaufender Permutation in der siebenten Stanze mit der Rückkehr zur Reihenfolge 1-2-3-4-5-6 zum Kreis schließen. Doch gerade dieser Schritt wird als formal und inhaltlich sinnwdriger zugunsten einer *Tornada* ausgespart, die durch das zeilen- bzw. versweise Aufreihen der Wortpaare deren Zusammengehörigkeit bekräftigt. Indem sie aber die zentrale *Opposition* an den Schluß stellt, unterstreicht sie den auf dem Wortpaar »*cambra*«—»*intra*« basierenden inhaltlichen und formalen Bogen der ganzen Dichtung und deren perfekte artifizielle Abrundung.

Potenziert die Erstreckung des gesamten Textes den Bogenschlag der ersten Stanze, so schmiegte sich die musikalische Realisierung der Textstruktur diesem Sachverhalt an.

Ein erster Blick auf das Notenbild<sup>83</sup> zeigt sogleich, daß die Annahme, es gebe in der »*oda continua*«-Form grundsätzlich keinerlei melodische Entsprechungen, völlig verfehlt ist. Was Dante im Worttext und von Text zu Text an versteckten Beziehungen und Ähnlichkeiten sicherlich nicht verborgen blieb, hatte für ihn im musikalischen Teil des Textes offensichtlich keinerlei sinngebende Funktion, obgleich solche melodischen Näherungsqualitäten von den provenzalischen Dichter-Sängern zweifellos bewußt eingebaut wurden.

Beispiel 6

Am eindeutigsten ist sicherlich die auf der Tonfolge *c'—e'—g'—(g')—a'* beruhende melodische Entsprechung von erster und letzter Verszeile, die — freilich nur in der ersten Stanze — durch die »innere« Reim-Korrespondenz »*voler*« (1. Vers) — »*vergier*« (6. Vers) unterstrichen wird. Es ist eine Entsprechung, die wegen der im letzten Vers erfolgenden Verschiebung vielleicht nicht so ins Auge fallen mag. Doch gerade die Verschiebung vom Versbeginn weg ins Innere des Verses ergibt einen besonderen Sinn und zeigt, daß es sich hier keinesfalls um eine zufällige Parallele handeln kann. Sie umfaßt nach dem ersten dreisilbigen Wort »*iauzirai*« acht Silben, entspricht also damit genau der Silbenzahl des ersten Verses. Ein textbedingtes und ein melodisch relevantes Moment bilden also gemeinsam eine genau

kalkulierte, durch die Verschiebung unterstrichene, formal abrundende Schlußwendung aus; und der besondere Reiz von Arnauts Verfahren liegt nicht zuletzt darin, daß er aus der bezeichneten Tonfolge  $c'—e'—g'—a'$  durch unterschiedliche Fortsetzung sowohl den Anfangs- als auch den Schlußvers gestaltet. Zu dieser die Stanze übergreifenden Beziehung kommen andere im »Inneren« der Strophe hinzu. So beantwortet der Schluß der zweiten Verszeile mit der Tonfolge  $c'—e'—f'—g'—g'$  den Anfang der ersten, damit zugleich den Kadenzton  $g'$  unterstreichend; der Kadenzton der dritten und vierten Verszeile wiederum  $—f'—$  wird durch die jeweils vom sechsten Ton  $f'$  bis zum Ton  $b'$  ( $b$  molle) aufsteigende und dann wiederum bis zum  $f'$  abfallende Linie, also durch sich weitgehend entsprechende melodische Bewegung erreicht; der Schlußton  $f'$  aber wird insofern zur Schlußwendung der fünften Verszeile hin vermittelt, als dieser (hier als zehnter erscheinende) Ton  $f'$  im vierten wie fünften Vers von den Tönen des Zeilenbeginns  $e'—d'—e'$  aus erreicht wird, zuerst als Schlußton und nach aufsteigender Tonlinie, dann als Ansatz zur Kadenzwendung.

Besteht auf diese Weise zwischen dem ersten und letzten Vers jeder Strophe eine Relation im Sinne des Eröffnens und Schließens und bestehen auch Querverbindungen zwischen den Versen, so stellen die Schlußwendungen je zweier Verszeilen durch gleiche Kadenztöne untereinander deutlich eine paarige Beziehung her. Diese Töne  $—g'—g'/f'—f'/c'—c'$  entsprechen in ihrer Zweiergruppierung derjenigen der Wort-Oppositionen. Das wird in der zweiten Stanze besonders augenfällig:

»cambra« —  $g'$   
»intra« —  $g'$

»oncle« —  $f'$   
»ongla« —  $f'$

»verga« —  $c'$   
»arma« —  $c'$

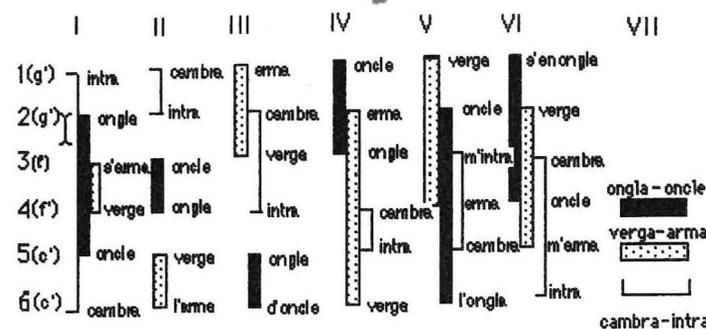
Wie sich die Reimwörter und Kadenztöne zueinander verhalten, soll nachfolgende Übersicht der Versschlüsse vor Augen führen:

## Beispiel 7

	1.U.	2.U.	3.U.	4.U.	5.U.	6.U.
1.St.	m'in-tra	on - gla	s'ar - ma	ver - ga	on - cle	cam - bra
2.St.	cam-bra	in - tra	on - cle	on - gla	ver - ga	l'ar - ma
3.St.	ar - ma	cam - bra	ver - ga	in - tra	on - gla	d'on - cle
4.St.	on - cle	ar - ma	l'on - gla	cam - bra	m'in - tra	ver - ga
5.St.	ver - ga	on - cle	m'in - tra	ar - ma	cam - bra	l'on - gla
6.St.	s'en-ongla	ver - ga	cam - bra	on - cle	m'ar - ma	in - tra
Tornada						
				d'on-gl'e d'on - cle	ver-ga l'ar - ma	cam-bra in - tra

Und angewandt auf die bereits dargestellte Graphik:

## Beispiel 8



Verfolgt man den Weg des Reimworts »intra« (I.St./1.V. → VI.St./6.V.), so zeigt sich, daß er von  $g'$  ausgehend über  $f'$  (III.St./4.V.) und  $c'$  (IV.St./5.V.) nochmals nach  $f'$  (V.St./3.V.) und schließlich nach  $c'$  führt. Dieses Gefälle von  $g$  über  $f$  (oder »ersatzweise« von  $f$ ) nach  $c$  und in Richtung auf den Sestinienschluß durchlaufen auch die anderen Reimwörter: »ongla« (I.St./2.V. → V.St./6.V.), »cambra« (II.St./1.V. → V.St./5.V.), »arma« (III.St./1.V. → VI.St./5.V.), »oncle« (II.St./3.V. → III.St./6.V.), »verga« (III.St./3.V. → IV.St./6.V.). Allerdings ist die dabei überbrückte Stanzendistanz unterschiedlich groß.

Die Kadenztonfolge der sechs Versendungen ist nun aber nichts weiter als eine auf die Reimwörter der Versschlüsse angewandte, gleichsam gestreckte Kadenzwendung, die mit nur knappen Umspielungen von  $g'$  nach  $f'$  und

von dort über e' und d' nach c' verläuft.<sup>84</sup> Durchlaufen die Reimwörter die Folge der Stanzen, so erhalten ihre sich permanent wandelnden Positionen über die Einzelstanz hinaus durch die den Versendungen implizite Kadenztonfolge eine mit der dichterischen korrespondierende musikalische Stringenz. Das wird weit mehr noch als an den Einzelwörtern durch die dargestellten Wortverbindungen (Beispiele 5 und 8) und ihren permutationsbedingten Konstellationswandel deutlich. Und gerade die Permutationsstationen der zentralen Wort-Opposition »cambra«—»intra«<sup>85</sup> zeigen, daß die zuvor angesprochenen Spannungsrelationen (vgl. Beispiel 5) innerhalb der Wortpaare Beziehungen im Rahmen der Kadenztonfolge sind: Wird die Beziehung »cambra«—»intra« nach der einleitenden ersten Stanze zusammen mit den beiden anderen Wortpaaren exponiert und fällt sie dabei lediglich mit dem Kadenzton<sup>86</sup> g' zusammen, so durchläuft sie von da aus — im Sinne der den Kadenztönen in Richtung auf die Finalis c eigenen Strebetendenz — eine Entwicklung, die über g'—f' (St. III) und f'—c' (St. IV und V) bei wachsendem Abstand zwischen beiden Wörtern den Kadenzrahmen f'—c' mit der größten Spannungsweite (V. 3 → V. 6) schließlich in Stanze VI erreicht.<sup>87</sup> Hier zeigt sich einmal mehr und besonders deutlich, wie eng die Wortkonstellationen und die Spannungsrelationen der Kadenztonfolge in der Abfolge der Stanzen und im Verhältnis der Stanzen untereinander korrespondieren.<sup>88</sup>

Dem fügt sich die Tornada bestätigend ein. Geht man davon aus, daß ihre abschließenden drei Verszeilen, aufgrund der vollen Silbenzahl aller drei Verse und im Sinne des bekräftigenden Abschlusses, die Melodie der Verszeilen 4—6 übernehmen, so wird im Zusammenspiel mit der bekräftigenden Sequenz der Wort-Oppositionen die Tonfolge f'—e'—d'—c' nicht nur in ihrer stanzübergreifenden kadenzierenden Funktion unterstrichen, es wird vielmehr zugleich auch der c-Modus als bestimmende Tonart des Ganzen, weil herausgehoben aus dem Zusammenhang der Stanzen, herausgestellt. Hier wird zudem auch der Zusammenhang zwischen den stanzübergreifenden Kadenztönen und der abschließenden Tonfolge der letzten Verszeile besonders deutlich. Text und Musik sind auch hier ineinander verschränkt zielgerichtet: Den Kadenztönen der drei Verse sind die drei Wortpaare zugeordnet, das letzte, gewichtigste aber koinzidiert mit den Tönen g'—f'—e'—d'—d'—c'.<sup>89</sup>

Wenn Dante die Kanzone als ideale Form ineinandergefügter sprachlicher und musikalischer Gestaltung ansah, dann entsprach gerade Arnaut Daniels Sestine *Lo ferm voler* diesem Ideal in besonderer Weise. Eine der Permutationsfolge besonders organisierter Reimwörter »angemessene«, flexible und sich dem Text anschmiegende, mehrschichtige Melodie- und Kadenzgestaltung geht mit der sich wandelnden Wertigkeit der Wortkonstellationen eine Verbindung ein. Die von Stanze zu Stanze gleiche Tonfolge der

»oda continua« gewinnt über ihre Grenzen hinaus eine die Entwicklung der Wort-Permutation nicht nur mitvollziehende, sondern sie auch stützende Funktion.

## ANMERKUNGEN

- \* Für wichtige Hinweise danke ich Wulf Arlt und Helga von Kügelgen.
- 1 Es ist an dieser Stelle hervorzuheben, daß Santangelos Auffassung, Dante habe in seiner Florentinischen Zeit, also vor dem Exil, lediglich »una conoscenza molto superficiale della lingua e letteratura provenzale« gehabt, sicherlich nicht zutrifft (vgl. S. Santangelo, *Dante e i trovatori provenzali*, Catania 1921, <sup>2</sup>1959, S. 98f.). Gegen diese Auffassung hat sich Maurizio Perugi völlig zu Recht gewandt (vgl. M. Perugi, »Arnaut Daniel in Dante«, in: *Studi Danteschi* 51, 1978, S. 104f.).
  - 2 Dante Alighieri, *Vita nuova*, in: *Opere Minori*, Tomo I, Parte I, A Cura di Domenico de Robertis e di Gianfranco Contini, Milano—Napoli 1984, S. 40.
  - 3 Karl Maurer, »Dantes Verweigerung des Epos«, in: *Das Epos in der Romania. Festschrift für Dieter Kremers zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Susanne Knaller und Edith Mara, Tübingen 1986, S. 262.
  - 4 Vgl. Martin de Riquer, *Los Trovadores. Historia Literaria y textos* II, Barcelona 1975, S. 728ff.
  - 5 Mario Fubini, »Di alcune interpretazioni del canto XXVIII dell'Inferno«, in: *Studia philologica et literaria in honorem L. Spitzer*, hrsg. von A. G. Hatcher und K. L. Selig, Bern 1958, S. 178.
  - 6 K. Maurer, »Dantes Verweigerung des Epos« (s. Anm. 3), S. 256.
  - 7 Vgl. ebd., S. 260ff.
  - 8 Vgl. hierzu C. M. Bowra, »Dante and Sordello«, in: *Comparative Literature* V, 1953, S. 1—5. Maurer (s. Anm. 3, S. 252) geht davon aus, daß Sordello »sein berühmter Planh (Planher vuell en Blacatz en auquest leugier so . . .) [. . .] in der *Divina Comedia* die Rolle eines jenseitigen Führers durch das Tal der »säumigen Fürsten« eingetragen hat [. . .]«. Vgl. auch Riquer (s. Anm. 4) III, S. 1459.
  - 9 Vgl. J. Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen 1983, S. 45—49.
  - 10 In der Canzone *Tant m'abelis joys et amors e chans* (vgl. Gruber [s. Anm. 9], S. 42ff.).
  - 11 In der Canzone *Tant m'abellis l'amoros pessamens* (vgl. Gruber [s. Anm. 9], S. 42ff.).
  - 12 Vgl. Gruber, *Die Dialektik des Trobar* (s. Anm. 9), S. 46.
  - 13 Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, A cura di Natalino Sapegno, Milano—Napoli (1957), S. 694f.
  - 14 Es ist indes völlig zu Recht darauf hingewiesen worden, daß der Name des Troubadours Arnaut Daniel in dieser Aussage nicht vorkommt. Gruber (*Die Dialektik des Trobar* [s. Anm. 9], S. 33ff.) hat aufgrund verschiedener textlicher Indizien, zu denen auch die identische Namenssilbe »Dan« als Bezugspunkt zählt, eindeutig nachgewiesen, daß sich Guinizellis Aussage nur auf Arnaut Daniel beziehen kann. Wenn Gruber sich allerdings gegenüber der Einmütigkeit, mit der die bisherigen Autoren den Troubadour, über den Guinizelli aussagt, als Arnaut Daniel identifizieren, verwundert und distanziert zeigt, so ist zu sagen, daß sich eine solche Einmütigkeit aufgrund des Kontextes als durchaus verständlich erweist. Denn nachdem Guinizelli gesprochen und anschließend ins Feuer eingetaucht ist, wendet sich Dante dem zu, auf den Guinizelli gewiesen hatte:

»Io mi feci al mostrato innanzi un poco,  
E dissi ch'al suo nome il mio desire  
Apparecchiava grazioso loco.«

Und darauf gibt sich der also Angesprochene als Arnaut Daniel zu erkennen:

»Tan m'abellis vostre cortes deman,  
Qu'ieu no me puesc, ni voill a vos cobrire.

Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;  
Consiros vei la passada folor,  
E vei jausen lo jorn, qu'esper, denan.«  
(Dante, *La Divina Commedia* [s. Anm. 13], S. 696.)

- 15 Vgl. de Riquer, *Los Trovadores* (s. Anm. 4) II, S. 613.  
16 Vgl. hierzu die Ausführungen von Gruber, *Die Dialektik des Trobar* (s. Anm. 9), S. 39f.  
17 Vgl. u. a. Walter T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis 1952, S. 41; ferner: Ulrich Mölk, *Trobar clus — Trobar leu. Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, München 1968, S. 116ff.  
18 Vgl. Adolf Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh I*, Halle 1910, S. 374ff. sowie II, Halle 1935, S. 104ff.  
19 Vgl. Mölk, *Trobar clus — Trobar leu* (s. Anm. 17), S. 118. — Es wäre allerdings nicht zutreffend, würde man Raimbaut d'Aurenga als einen starren Verfechter des »trobar clus« bezeichnen (vgl. hierzu Walter T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange* [s. Anm. 17], S. 39, 41, 45, 48).  
20 Vgl. Mölk, *Trobar clus — Trobar leu* (s. Anm. 17), S. 119.  
21 Vgl. Jean Boutière und A.-H. Schutz, *Biographies des Troubadours*, Toulouse—Paris 1950, S. 14.  
22 Vgl. A. Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh* (s. Anm. 18) I, S. 141, II, S. 57.  
23 Vgl. Gruber (s. Anm. 9), S. 43.  
24 Vgl. de Riquer (s. Anm. 4) III, 1587ff.  
25 Für diesen ganzen Komplex ist auf die ebenso ausführlichen wie eindringenden Analysen und Darlegungen bei Gruber (s. Anm. 9), S. 31—59 zu verweisen.  
26 »Postquam non omnes versificantes, sed tantum excellentissimos illustre uti vulgare debere astruximus [ . . . ]« (Dante Alighieri, *De Vulgari Eloquentia*, in: *Opere minori*, Tomo II, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo [et alii], Milano—Napoli 1979, S. 148).  
27 »Unde cum hoc quod dicimus i l l u s t r e sit optimum aliorum vulgarium, consequens est ut sola optima digna sint ipso tractari, que quidem tractandorum dignissima nuncupamus« (Dante, *De Vulgari Eloquentia* [s. Anm. 26], S. 150).  
28 Dante, *De Vulgari Eloquentia* (s. Anm. 26), S. 150f.  
29 Ab Kapitel III des II. Teils (s. Anm. 26, S. 154ff.).  
30 »Adhuc: quicquid per se ipsum efficit illud ad quod factum est . . .« (s. Anm. 26, S. 156).  
31 »Ad hoc: in artificiatu illud est nobilissimum quod totam comprehendit artem: cum igitur ea que cantantur artificiatu existant, et in solis cantionibus ars tota comprehendatur, cantiones nobilissime sunt, et sic modus earum nobilissimus aliorum« (s. Anm. 26, S. 158).  
32 Vgl. Dante, *De vulgari eloquentia* (s. Anm. 26), S. 170—176.  
33 Vgl. ebd., S. 176—189.  
34 » . . . est et sapidus et venustus etiam et excelsus, qui est dictatorum illustrium . . . Hunc gradum constructionis excellentissimum nominamus, et hic est quem querimus, cum suprema venemur, ut dictum est. / Hoc solum illustres cantiones inveniuntur contexte . . .« (vgl. Dante, *De vulgari eloquentia* [s. Anm. 26], S. 180ff.).

- 35 Die von Dante in diesem Zusammenhang angeführte Kanzone *Ire d'amor qui en mon cor repaire* stammt in Wirklichkeit von Gace Brulé (vgl. auch: Hans Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes neu bearbeitet und ergänzt*, Leiden 1955, Nr. 171 [S.58]).  
36 Vgl. Dante, *De vulgari eloquentia* (s. Anm. 26), S. 188.  
37 »Preparatis fustibus torquibusque ad fascem, nuns fasciandi tempus incumbit« (Dante, *De vulgari eloquentia* [s. Anm. 26], S. 198).  
38 »Ed ideo cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dicentis verba modulationi armonizata . . .« (s. Anm. 26, S. 236).  
39 Dante, *De vulgari eloquentia* (s. Anm. 26), S. 206ff.  
40 Ebd., S. 214.  
41 Mit »diesis« ist hier nicht die chromatische Erhöhung des Tones gemeint, vielmehr folgt Dante einem bestimmten Aspekt der Definition des Isidor von Sevilla in dessen *Etymologiarum* III, 20. »De prima divisione Musicae, quae harmonica dicitur«: »6. Diesis es spatia quaedam et deductiones modulando atque vergentes de uno in altero sono« (San Isidoro de Sevilla, *Etimologias* I, Edición bilingüe preparado por José Oroz Reta . . . y Manuel-A. Marcos Casquero. Introducción general por Manuel C. Diaz y Diaz, Madrid 1982, S. 446.).  
42 Vgl. hierzu insbes. Roger Dragonetti, *La technique poetique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge 1960, S. 381 passim. Dragonetti realisiert Dantes Ausführungen freilich am Beispiel der Dichtersänger der Langue d'oïl, nicht der Lengua d'oc.  
43 Dante, *De vulgari eloquentia* (s. Anm. 26), S. 210.  
44 Vgl. de Riquer (s. Anm. 4) I, S. 41; ferner Dante, *De vulgari eloquentia* (s. Anm. 26), S. 227 Anm. 2.  
45 Vgl. u. a. de Riquer (s. Anm. 4) II, S. 640.  
46 Vgl. René Lavaud, *Les poésies d'Arnaut Daniel. Réédition critique d'après Canello*, Toulouse—Périgueux 1910, Repr. Genève 1973, S.110—116; Gianluigi Toja, *Arnaut Daniel. Canzoni*, Firenze 1960, S. 373—385; Maurizio Perugi, *Le Canzoni di Arnaut Daniel*, Tomo II, Milano—Napoli 1978, S. 629—650; de Riquer (s. Anm. 4) II, S. 643—646.  
47 Ernesto Monaci (*Poesie provenzali allegate da Dante nel »De vulgari eloquentia«*, Rom 1903) nimmt an, Dante habe versehentlich eine andere Kanzone als die eigentlich in Frage kommende zitiert. Diese Annahme ist wenig überzeugend angesichts der Präsenz und Kompetenz, die hinter jeder Zeile der Abhandlung steht.  
48 Daß gerade auch *Lo ferm voler* bekannt und im Umlauf war, geht aus der Präsenz des Textes in zahlreichen Handschriften hervor (vgl. de Riquer, *Los Trovadores* [s. Anm. 4] II, S. 643). Und auch die Tatsache, daß *Lo ferm voler* neben *Chanson dol moz* zu den beiden einzigen mit musikalischer Notierung erhaltenen Kanzenen Arnaut Daniels gehört — in der Handschrift G der Mailänder Ambrosiana — spricht für sich. (Zur Handschrift G — Mailand, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup. — vgl. Giulio Bertoni, »Il canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana R 71 supra«, in: *Gesellschaft für romanische Literatur*, Dresden 1912; ferner Ugo Sesini, »Le melodie trobadoriche nel Canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana«, in: *Studi Medievali*, Nuova Serie, vol. XII—XV, 1939—1942, separat Turin 1942.)  
49 » . . . et nos eum secuti sumus cum diximus ›Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra‹ . . .« (vgl. *De vulgari eloquentia* [s. Anm. 26], S. 210f.). Ein bestimmtes Beispiel aus dem Schaffen Arnaut Daniels führt Dante hierbei bezeichnenderweise nicht an.  
50 Dante, *De vulgari eloquentia* (s. Anm. 26), S. 226.  
51 Vgl. hierzu nur den Kommentar in Mengaldos Ausgabe von *De vulgari eloquentia* (s. Anm. 26), S. 227 Anm. 4.

- 52 Vgl. de Riquer (s. Anm. 4) II, S. 643.
- 53 Vgl. u.a. A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours* II, 1934, S. 75 u. Anm. 1, 77; ferner: Roger Dragonetti, *La technique poétique* (s. Anm. 42), S. 447.
- 54 Dante folgt dem Permutationsschema Arnaut Daniels zwar in den Stanzen, in der Tornada aber ist seine Reimwortzusammenstellung eine andere: Statt 2—5/4—3/6—1 lautet die Wortfolge der Tornada bei ihm 2—1/4—6/5—3.
- 55 Vgl. mehrere Beispiele bei de Riquer (s. Anm. 4) I, S. 115ff. und passim.
- 56 So in der Kanzone *Tant ai mo cor ple de joya* (vgl. de Riquer [s. Anm. 4] I, S. 372ff.).
- 57 Laut Pattison (s. Anm. 17), S. 48, findet sich bei Raimbaut d'Aurenga nur ein Beispiel von »coblas singulars« in der Kanzone *Ar non sui jes mals et astrucs* (ebd., S. 187ff.).
- 58 Vgl. de Riquer (s. Anm. 4) III, S. 1605ff.
- 59 Vgl. ebd., S. 1615ff. passim.
- 60 Vgl. z. B. K. Vossler, *Die Dichtungsformen der Romanen*, hrsg. von Andreas Bauer, Stuttgart 1951, S. 114.
- 61 Ein Wort ist es z.B. in Bernart de Ventadorns *Tant ai mo cor ple de joya*: Es ist das Wort »amor«, das im neunten Vers jeder Stanze wiederkehrt.
- 62 Allein diese kurzen Erörterungen verdeutlichen, daß die »Abhängigkeit« Arnaut Daniels von anderen Struktur- und Formqualitäten der Troubadourlyrik immer auch in besonderem Maße von einer durch Eigenständigkeit bedingten Abweichung bestimmt ist. Außerdem sind die Bezugspunkte zu anderen Dichtungsformen und Dichtungen zweifellos zahlreicher, als in der Literatur angegeben. So deuten diese notwendig knappen Ausführungen bereits an, daß es mit dem bloßen Hinweis auf die Stanzenverketzung durch ein Reimwort, wie sie sich bereits bei Raimbaut d'Aurenga in der Kanzone *Er resplan la flors enversa* (vgl. de Riquer [s. Anm. 4] I, S. 445) findet, nicht getan ist. Arnauts Sestine ist vielmehr die verdichtende Anverwandlung mehrerer Techniken, zu denen — wie durch die genannte Kanzone Raimbauts ebenfalls vor Augen geführt — auch das Prinzip des Alternierens — hier der Stanzen — ebenso gehört wie das Prinzip der »cobla capfinada«, das Wiederaufgreifen des letzten Reimworts der vorangehenden Stanze durch das erste in der folgenden Stanze (vgl. Karl Vossler, *Die Dichtungsformen der Romanen* [s. Anm. 60], S. 118; Alfred Jeanroy, *La Poésie lyrique des Troubadours* II, Toulouse—Paris 1934, S. 79f., 87).
- 63 Eine Vertauschung, ein »Durcheinanderwerfen« der Strophen (vgl. K. Vossler, *Die Dichtungsformen der Romanen* [s. Anm. 60], S. 110), war damit aufgrund der Gesamtstruktur der Sestine ausgeschlossen oder doch auf jeden Fall durch den Kenner korrigierbar — ein Sachverhalt, der freilich z.B. auch bereits für die »cobla capfinada« zutrifft. Nur geriet die Verstreßung im Falle der Sestine eben besonders dicht.
- 64 Die Melodie liegt in mehreren Übertragungen vor (vgl. Ismael Fernandez de la Cuesta [Hrsg.], *Las Cançons dels Trobadors*, Tolosa 1979, S. 230, 232), wobei Gennrich (vgl. *Der musikalische Nachlaß der Troubadours. Kritische Ausgabe der Melodien*, hrsg. von Friedrich Gennrich [Summa Musicae Medii Aevi, Bd. III], Darmstadt 1958, S. 93f. [Nr.91]) strikt modal — und deswegen auch am wenigsten textbezogen und dem Verfahren der Troubadours angemessen — vorgeht. Eine Ablichtung der entsprechenden Folioseite mit *Lo ferm voler* aus der Handschrift G (fol.73 r.) findet sich bei Toja (*Arnaut Daniel. Canzoni* [s. Anm. 46], Abb. 5 [nach S. 372]). U. Sesini (*Le melodie trobadoriche* [s. Anm. 48], Bd. XIII [1940] S. 82) gibt eine von der Modaltheorie kritisch abweichende, aber ihrerseits wieder in einer anderen — zu engen — theoretischen Fixierung befangene Übertragung. Zu Sesinis Veröffentlichung vgl. die bei aller kritischen Präsenz beispielhaft ausgewogene Rezension von Jacques Handschin, in der auch die überzogene Modaltheorie von Gennrich völlig zu Recht, aber sachlich, kritisiert wird (in: *Acta Musicologica* XX, 1948, S. 62—71). Die äußerst schwierige Frage, ob und inwieweit die Trou-

- badourmelodien im Sinne der Modalrhythmik zu lesen sind, kann hier allerdings nicht weiter diskutiert werden, geht es doch in diesem abschließenden Punkt der Untersuchung um die Verflechtung von Text- und Melodiestructur in Arnaut Daniels Sestine. In dem Maße aber, in dem diese Frage näher untersucht wird, tritt das Problem der — mehr oder weniger rigoros zu handhabenden Modalrhythmik, als in diesem Zusammenhang peripher — in den Hintergrund.
- 65 So wörtlich bei Friedrich Gennrich, *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Darmstadt 1970, S. 27. Es kann denn auch nicht verwundern, daß die Melodie von *Lo ferm voler* — abgesehen von der modalen Fixierung — nur mit e i n e r Strophe der Arnaut Danielschen Sestine versehen wird: Der Text degeneriert zur bloßen Marginalie: Wenn das Gesetz gilt, daß aus dem Zusammenhang gerissene »Zitate« den Sinn entstellen, dann trifft es für Gennrichs Art »kritischer« »Denkmäler«-Dokumentation in ganz besonderem Maße zu (vgl. *Der Musikalische Nachlaß der Troubadours* [s. Anm. 64]; zu Gennrich siehe auch J. Gruber [s. Anm. 9], S. 87; kritische Töne findet aber auch schon Bruno Stäblein, »Zur Stilistik der Troubadour-Melodien«, in: *Acta Musicologica* XXXVIII, 1966, insbes. S. 27f. und Anm.1. Stäbleins Kritik an Gennrichs Edition gipfelt in dem Satz: »Das Problem der Gesamtausgabe der Troubadourmelodien bleibt nach wie vor ungelöst« [ebd. S. 28, Anm.2]). Leider führt Hendrik van der Werf (*The chansons of the troubadours and trouvères. A study of the melodies and their relation to the poems*, Utrecht 1972, S. 60—62) Arnaut Daniels Kanzone *Lo ferm voler* als Beispiel für die spezifische Struktur der Sestine an, ohne die Musik einzubeziehen.
- 66 Die italienische Übersetzung folgt G. Toja, *Arnaut Daniel. Canzoni* (s. Anm. 46), S. 384f.
- 67 Dieser deutsche Text versucht eine Vermittlung der Übersetzungen von Friedrich Dietz (vgl. Erhard Lommatzsch, *Leben und Lieder der provenzalischen Troubadours* II, »Lieder verschiedener Gattungen«, München—Salzburg 1972, S. 188f. und der von Dietmar Rieger, *Mittelalterliche Lyrik Frankreichs* I, »Lieder der Troubadours«, Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Dietmar Rieger (Reclam Universalbibliothek Nr. 7620), Stuttgart 1980, S. 152—155. Er will freilich weit mehr den Inhalt der Sestine Arnaut Daniels vermitteln, als daß er den Anspruch erhöhe, diese vielschichtige — und im Grunde unübersetzbare — Poesie angemessen einzufangen. Hingewiesen sei immerhin darauf, daß in der Übersetzung von Dietz die Tornada überhaupt fehlt!
- 68 D. h.: Zeuge, Aufpasser.
- 69 D. h.: viel unnachsichtiger sind als Bruder oder Onkel.
- 70 D. h.: meine Mutter.
- 71 Allegorische Anspielung auf die Jungfrau Maria.
- 72 Vgl. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours* (s. Anm. 53) II, S. 51.
- 73 Vgl. *Mittelalterliche Lyrik Frankreichs* I (s. Anm. 67), S. 284.
- 74 Rieger (s. Anm. 67, S. 285) weist freilich selbst auf die Möglichkeit hin, das Wort »verga« als Sexualmetapher zu verstehen, ohne freilich daraus — umfassender deutend — die Konsequenzen zu ziehen.
- 75 Bei der Bezifferung wird, wie leicht erkennbar, die jedem Reimwort der ersten Stanze gegebene Ziffer für die folgenden Stanzen beibehalten. Die »retrogradatio cruciata« kommt dadurch zustande, daß das jeweils letzte Reimwort der auslaufenden Stanze zum ersten Reimwort der folgenden wird (»cobla capfinada«); darauf folgt (bezogen auf die vorangehende Stanze) das erste, danach — von unten und oben, und jeweils in dieser Reihenfolge entnommen — das zweite und schließlich das dritte Reimwort.
- 76 G. Mari, »La Sestina d'Arnoldo, la Terzina di Dante«, in: *Reale Istituto Lombardo dei Science e Lettere. Rendiconti* XXXII, 1899, S. 970, Anm. 42.
- 77 Dieses Schema skizziert die Permutation von der ersten zur zweiten Strophe. (Die einge-

- klammerten Ziffern bezeichnen die Reihen- und Ziffernfolge der ersten, die nichteingeklammerten die der zweiten Stanze.)
- 78 Eine Kurzstrophe, die das Lied im Sinne eines »Geleits« beschließt.
- 79 Damit wird die Bedeutung anderer Wortverbindungen, wie sie János Riesz etwa anführt — »cor m'intra«, »fraire ni oncle«, »carns et on gla« etc. — (vgl. J. Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München 1971, S. 57f.) nicht etwa als irrelevant abgetan. Sie verweisen vielmehr auf die Vielschichtigkeit und den Facettenreichtum des Textes.
- 80 So etwa durch die erste Stanze: ». . . iauzirai ioi, en vergier o dinz cambra« (»godró la gioia d'amore, in verziere o in camera«) oder die dritte Stanze »Del cors li fos, non de l'arma« (»Fossi suo col corpo, non coll'anima«) — um nur zwei (eindeutige) Beispiele zu nennen.
- 81 Und zwar wechselseitig bzw. umkehrbar — je nach dem Verstehenskontext. Dazu steht also die Tatsache, daß der Ausdruck »seca verga« in Stanze V in einer, zweifellos wichtigen Bedeutungsschicht auf die Jungfrau Maria verweist (vgl. u.a. G. Toja, *Arnaut Daniel. Canzoni* [s. Anm. 46], S. 380, v. 25—26), nicht etwa im Widerspruch. Vielmehr ergibt sich aus solcher Doppelbödigkeit erst die wahre »trobar clus«-Dimension der Kanzone *Lo ferm voler*.
- 82 »s'enongla«—»oncle«: Vers 1—4, »verga«—»arma«: Vers 2—5, »cambra«—»intra«: Vers 3—6.
- 83 In der Wiedergabe des Notenbildes folge ich der Mailänder Handschrift R 71 (vgl. auch U. Sesini, *Le melodie trobadoriche* [s. Anm. 48], S. 82). »Einer taktischen Rhythmisierung enthalte ich mich.« (vgl. J. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern—Stuttgart 1964, S. 163, im Zusammenhang mit dem dort wiedergegebenen Anfang von Bernart de Ventadorns *Lerchenlied*).
- 84 Hier stellt sich natürlich auch die Frage nach dem Modus. Sesini konstatiert: ». . . le clausole stesse, denunziano una evidente tonalità di Fa (plag.) con finale su Do« (vgl. Sesini, »Le melodie trobadoriche« [s. Anm. 48], S. 83). Doch diese Feststellung ist angesichts der strukturellen Plurivalenz, die für Arnauts Sestine bestimmend ist, offenbar nur partiell zutreffend. Scheint für die dritte Stanze durch die Verbindung »cambra« (g') — »intra« (f') (III.St./2.V. → III.St./4.V.) der Ton f' als zentraler Bezugston im Sinne Sesinis zu fungieren, so wird diese Funktion durch den weiteren Verlauf von ineinandergreifender sprachlicher und musikalischer Komponente wieder zugunsten eines c-bestimmten Modus relativiert. Das Modalitätsgefüge ist nicht statisch, sondern ambivalent. Wollte man den Modus näher bestimmen, und trägt man dem offensichtlich nicht festgeschriebenen Vorzeichen (b molle) Rechnung, so könnte man demnach eher von zwei miteinander verschränkten Hexachorden sprechen. Nicht die Fixierung auf den 6. Modus, sondern vielmehr eine Verbindung von 5. Modus (Hexachordum molle) und dessen Transposition auf c (ohne Vorzeichen) scheint hier vorzuliegen.
- 85 Es ist zu beachten, daß diese Wortverbindung zuerst (St. I) »intra«—»cambra« lautet, dann in der zweiten »Expositions«-Stanze sich in »cambra«—»intra« umkehrt, eine Konstellation, die — abgesehen von Stanze V — in allen weiteren Stanzen, insbesondere auch in der Tornada, beibehalten wird.
- 86 Der Ton g' ist freilich — lediglich im Rahmen der Einzelstanze gesehen — zugleich auch Tenor (»Dominante«) des c-Modus.
- 87 Diesem Rahmen sind die beiden Reimwörter »oncle« und »(m')arma« einbeschrieben, eine subtilere inhaltliche Nuance des changierenden Kontextes vermittelnd.
- 88 Es kann hier nur angedeutet werden, daß in Verbindung hiermit natürlich der Kontext des ganzen Gedichts Gewicht erhält. So gewinnt in Stanze V und VI das Reimwort »arma« besonderes Gewicht, wodurch die erotische Komponente des Textes verinnerlicht, oder doch zumindest differenziert und verfeinert wird. Damit stimmt ja die Aussage der Tornada überein.

- 89 Die Silbe »-bra« von »cambra« fällt auf den Ton g', das Schlußwort »intra« wird getragen von der Schlußwendung f'—e'—d'—d'—c'.