

JOACHIM SCHULZE

Sizilianische Kontrafakturen

Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der
sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts



MAX NIEMEYER VERLAG TÜBINGEN
1989

5227 Cont 050 (b)

14L

C10

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

003.230

SA TH

Ch. Bhs. BZRP

230

Dem Andenken

HANS SPANKES

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Schulze Joachim : Sizilianische Kontrafakturen : Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts / Joachim Schulze. – Tübingen : Niemeyer, 1989

(Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie ; Bd. 230)

NE: Zeitschrift für romanische Philologie / Beihefte

ISBN 3-484-52230-5 ISSN 0344-6727

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1989

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Printed in Germany.

Satz: Lichtsatz Walter, Tübingen-Lustnau

Druck: Gulde-Druck GmbH, Tübingen

Einband: Heinr. Koch, Tübingen

... e'l suo[n] buon da gradire.

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	IX
1. Die These vom «divorzio tra musica e poesia»	1
2. Musik als Ehr und Zier	31
3. Die Kontrafakturhypothese, Giacomo da Lentini und Raimbaut de Vaqueiras	36
4. Die «amor lontano»-Kanzone von Giacomo da Lentini und ihr Vorbild	50
5. Giacomo da Lentini, Blacasset und Peire Cardenal	60
6. Eine anonyme Klage über enttäuschte Liebe und Peire Vidal	69
7. Ein anonymes Frühlingslied und Raimon de Miraval	74
8. Odo delle Colonne und der Trouvère Audefroï le Bastard	78
9. Ein anonymes Lied aus der Ferne und Gace Brulé	83
10. Lerchenlied und Frauenklage	89
11. Ein Anonymus und Thieri de Soissons	101
12. Eine anonyme Pastourelle und Thibaut de Blaison	107
13. Ein toskanisches Sirventes gegen die Geistlichkeit und die Herkunft der Form des «sirventese semplice caudato»	112
14. Eine anonyme Totenklage und Gace Brulé	117
15. Zwei anonyme Lieder mit drei «piedi» und ihr Vorbild – nebst Weiterem über verlängerte Strophenformen und einer neuen Hypothese zur Entstehung des Sonetts	123
16. Die Übernahme einzelner Reime und Reimvokalimitation in musikalisch bezeugten Kontrafakturen	136
17. Chiaro Davanzati und drei provenzalische Muster	140
18. Peïrol-Kontrafakturen?	143
19. Musikalische Anregungen für neue Strophengliederungen?	151

20. Einige letzte interessante Metren	163
21. Anzeichen für die Kontrafaktur sizilianischer und sikulo- toskanischer Muster	171
Rückblick	209

ANHANG

1. Elias Cairel und die Binnenreime der Sizilianer	221
2. Die These vom Ursprung der Sizilianischen Schule im Jahre 1233 ..	227
3. Geistliche und weltliche Ballata	237

LITERATURVERZEICHNIS

1. Texte	247
2. Metrik	251
3. Musikwissenschaft	252
4. Literaturwissenschaft und Sonstiges	254

VERZEICHNIS DER PROVENZALISCHEN UND FRANZÖSISCHEN LIEDER

1. Provenzalische Lieder	258
2. Französische Lieder	259

Vorbemerkung

Auf den Gegenstand, der in dieser Studie behandelt wird, bin ich zwar zu meinem eigenen Erstaunen, aber doch mit einer gewissen Folgerichtigkeit gestoßen. Ursprünglich hatte ich nichts weiter vor, als die merkwürdige Entstehung und Ausbreitung der These von der Loslösung der Lyrik von der Musik, dem «divorzio tra musica e poesia», bei den Dichtern der Sizilianischen Schule darzustellen und einige Argumente geltend zu machen, die nach meiner Überzeugung gegen diesen «divorzio» sprechen. Die Mitteilung des Chronisten Salimbene, derzufolge Kaiser Friedrich II. nicht nur lesen und schreiben konnte, sondern auch «cantare sciebat et cantilenas et cantiones invenire», hatte ich schon früh kennengelernt und es hatte mir daher von Anfang an wenig eingeleuchtet, daß ausgerechnet im Kreise dieses bei seinen Zeitgenossen erklärtermaßen auch wegen seiner Sangeskunst und Komponistenfähigkeiten berühmten Fürsten der Minnesang ohne die sonst überall in Europa noch dazugehörige Musik betrieben worden sein sollte. Wie fest auf der anderen Seite namentlich in Italien die Überzeugung verwurzelt ist, daß die frühe italienische Lyrik als melodiös anzusehen sei, wurde mir noch einmal deutlich, als ich Gelegenheit hatt, Cesare Segre gegenüber einige Andeutungen über mein Vorhaben zu machen. Er antwortete darauf mit der Bemerkung: «Sarebbe una rivoluzione!». Damals lag es mir noch gänzlich fern, zu vermuten, daß man bei diesen Lyrikern auch auf Kontrafakturen stoßen könnte und sich in dem einen oder anderen Fall möglicherweise noch der Nachweis führen ließe, zu welchen Melodien sie gesungen haben. Auf diese Vermutung bin ich auch dann noch nicht gekommen, als ich damit begonnen hatte, aus den überlieferten Trobadormelodien die eine oder andere herauszusuchen, die mehr oder weniger zum Metrum einer sizilianischen Kanzone paßte, um mit ihrer Hilfe den Studenten eines Seminars über die Sizilianer auch ad aures zu demonstrieren, wie die sizilianischen Lieder damals ungefähr geklungen haben könnten. Erst als mir die metrische Verwandtschaft zwischen einer Kanzone von Giacomo da Lentini und Jaufre Rudels berühmter «amor de lonh»-Kanzone «Lanquan il jorn son lonc en may» aufgefallen war und ich in Giacomos erster Strophe auch noch das Stichwort «amor lontano» gefunden hatte, wurde mir plötzlich klar, was hier bisher noch gänzlich ununtersucht geblieben war. Die ersten Arbeiten zum Phänomen der Kontrafaktur im deutschen Minnesang sind in den zwanziger Jahren erschienen, die These vom «divorzio tra musica e poesia» ist gegen Ende der dreißiger und zu Beginn der vierziger Jahre aufgekommen. Hätten Friedrich Gennrich und Hans Spanke sich damals auch mit der italienischen Lyrik befaßt, wer weiß, vielleicht wäre die These vom «dovorzio» nicht aufgestellt worden.

Spanke hat zumindest Interesse an den Sizilianern bekundet¹, deshalb sei die Studie seinem Andenken gewidmet.

Kontrafakturen, die mit philologischen Mitteln identifiziert werden, sind Texte, bei denen über die Herstellung der ursprünglichen Lesart hinaus auch die ursprüngliche «Klangart» durch Konjektur erschlossen wird. Für eine Studie dieser Art zur Lyrik der Sizilianer gibt es daher wohl kein besser passendes Motto als die Stelle aus der Kanzone eines Anonymus, an der Adolf Gaspary durch Konjektur das Wort «suo[n]», «Melodie», wiederhergestellt hat.

¹ Und zwar an den «lange[n] Stollenglieder[n]» ihrer Lieder, in denen er deutschen Einfluß glaubte wahrnehmen zu können (*Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik* mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik, Berlin 1936, S. 185).

1. Die These vom «divorzio tra musica e poesia»

Die Lösung der Lyrik von der Musik ist ein bedeutsamer Vorgang in der Literaturgeschichte. Da Musik ohne Aufführung nicht denkbar ist, gibt eine Lyrik, die sich ihrer bedient oder sich an sie bindet, von vornherein zu erkennen, daß sie zu einer Funktion in öffentlichen Vollzügen und Begehungen des unterschiedlichsten Umfangs, vom kleinen geselligen Kreis bis hin zur großen offiziellen Festgemeinde, bestimmt ist. Eine Lyrik dagegen, die rein sprachliche Kunstübung ist, ist in ihrer Funktion variabler. Sie kann öffentlich rezitiert werden, erschließt sich aber auch den intimen Bereich der individuellen Lektüre. In der Moderne hat sich die Überzeugung herausgebildet, daß das reine Sprachkunstwerk nicht nur mit der Musik zu konkurrieren in der Lage ist, sondern eine Musik höheren Grades schafft, mit der verglichen die Verbindung von Dichtung und gewöhnlicher Musik eine unreine Vermischung darstellt. So denkt etwa Stéphane Mallarmé an die Möglichkeit einer Oper ohne Musik¹:

[...] un opéra sans accompagnement ni chant, mais parlé; maintenant le livre essaiera de suffir, pour entr'ouvrir la scène intérieure et en chuchoter les échos. [...] Cette moderne tendance soustraire à toutes contingences de la représentation [...] l'œuvre par excellence ou poésie, régit de très strictes intelligences [...]

Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit [...]

[...] de l'intellectuelle parole à son apogée [...] doit avec plénitude et évidence résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique.

Diese Überzeugung vom Vorrang des rein sprachlichen Kunstwerks vor der «unreinen» Verbindung der beiden Künste beherrscht, wie es scheint, auch in der italienischen Literaturwissenschaft das Feld, wenn es um die Frage geht, wann und vor allem wo die Lösung der Lyrik von der Musik zuerst eingetreten ist. Das kommt zwar nicht immer explizit zum Ausdruck, deutet sich aber doch hin und wieder mit ausreichender Deutlichkeit an, z.B. wenn ausgerechnet der Musikwissenschaftler Nino Pirrotta, gewissermaßen in selbstloser Verleugnung der ihm eigentlich am Herzen liegenden Kunst, in Anbetracht der «profondità e intensità di pensieri e sentimenti affidati da Dante alla canzone» als Alternative zu einer gesungenen Aufführung bei diesem Dichter «il più puro e spirituale di tutti i suoni, quello di una recitazione mentale da parte di un lettore ammirato e pensoso»² in

¹ Zitate aus «Planches et feuillets», «Le Livre, instrument spirituel» und «Crise de vers» (Mallarmé, *Œuvres complètes*, hrsg. von H. Mondor und G. Jean-Aubry, Paris 1961, S. 324–330, hier: S. 328f.; S. 378–382, hier: S. 380; S. 360–368, hier: S. 368).

² So in «Ars nova e Stil novo», *Rivista italiana di musicologia* Bd. 1, 1966, S. 3–19, hier: S. 11; wiederholt in: ders., «I poeti della Scuola siciliana e la musica», *Yearbook of*

Erwägung zieht. Ohne die tief eingewurzelte Überzeugung von diesem Vorrang lassen sich die Entschiedenheit und der Nachdruck kaum erklären, mit denen in der italienischen Literaturwissenschaft die These vertreten wird, daß die italienische Lyrik praktisch von Anfang an eine Lyrik ohne Musik gewesen sei. So schreibt etwa Aristide Marigo 1938 in der Einleitung seiner Ausgabe von Dantes *De vulgari eloquentia*, Dantes Äußerung interpretierend, derzufolge jede Kanzenstrophe dazu bestimmt sei, mit einer Melodie versehen zu werden («omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est», II, 10, 2), damit seien lediglich die provenzalischen und französischen Kanzen gemeint, die Dante vor Augen und im Ohr gehabt habe, denn³:

[la] lirica d'arte nostra [...] si presenta fin dalle origini come squisitamente letteraria [...] per essa la melodia è solo interiore e ideale misura armonica, che si realizza, sviluppandosi nel verso, nelle rime e nella proporzionata struttura della strofa.

In Italien hat die Lyrik ein anderes Niveau erreicht:

Certo è che la lirica d'arte nostra [...] si distingue da quella provenzale e francese [...] per un carattere più culto che melodico, in accordo colla gravità dell'ispirazione che giunge ad altezza filosofica. Nessun musico-poeta nostro avrebbe potuto adeguare una melodia a tale ispirazione e a sì ampia e complessa struttura strofica e stilistica, poichè troppo immaturo era ancora lo sviluppo dell'arte musicale nel nostro Duecento; e se è da credere che il musico Casella abbia veramente «intonato» la canzone filosofica *Amor che ne la mente mi ragiona*, Dante si sarà appagato di alcune variazioni di frase melodica intonata a dolcezza e gravità, senza vera aderenza all'ispirazione.

Ob bereits die Inspiration der frühesten Vertreter einer «lirica d'arte» in Italien, nämlich diejenige der Lyriker der sogenannten Sizilianischen Schule, sich der Musik entzog, sagt Marigo nicht ausdrücklich. Die Hervorhebung des philosophischen Niveaus läßt eher an Dante und die Stilnovisten denken. Aber die allgemeine Weise, in der er von «la lirica d'arte nostra» spricht, und die Wendung «fin dalle origini» scheinen die Sizilianer doch als Dichter einer melodiösen Lyrik mit einzuschließen. Italien also als das Land, in dem die Lyrik zu sich selbst gekommen ist, indem sie sich von der Musik löste! Darauf insistiert 1951 Gianfranco Contini, wenn er ausdrücklich den sizilianischen Lyrikern die Initiative zuschreibt⁴

di avere in tutto disgiunto la poesia dalla musica [...]; e con questo instaurano il divorzio così italiano (onde poi europeo) di alta poesia e di musica [...].

Italian Studies. A Publication of the Italian Cultural Institute, Montreal, Bd. 4, 1980, S. 5–12; hier: S. 7.

³ *Opere di Dante*. Nuova edizione, hrsg. von Michele Barbi, Bd. 6: *De vulgari eloquentia*, ridotto a miglior lezione, commentato e tradotto da A. Marigo, Firenze 1957 (1938), S. CXLIIIff. Zu Dantes Verhältnis zur Musik siehe inzwischen die gründliche und wohl abwägende Studie von Mario Pazzaglia, *Il Verso e l'arte della canzone nel De vulgari eloquentia*, Firenze 1967; zur hier in Frage stehenden Stelle: S. 181–193.

⁴ «Preliminari sulla lingua del Petrarca», in: G. C., *Varianti e altra linguistica*. Una raccolta di saggi (1938–1968), Torino 1978, S. 169–192; hier: S. 176 (zuerst in *Paragone*, 1951).

Die Überzeugung, daß dieser «divorzio» bereits bei den Sizilianern und nicht erst als Folge der «altezza filosofica» der stilnovistischen und danteschen Inspiration eingetreten sei, hat sich bald festgesetzt, und zwar zunächst lediglich als Überzeugung, als These oder gar Tatsachenfeststellung, die keiner Begründung zu bedürfen schien. Das ist erstaunlich angesichts der Tatsache, daß die Lyrik der Sizilianer ja an sich, ebenso wie der deutsche Minnesang, eindeutig als Nachbildung und Aneignung der provenzalischen und französischen Lyrik zu erkennen ist, und da die zu den provenzalischen, französischen und auch deutschen Liedern insbesondere des 13. Jahrhunderts überlieferten Melodien zeigen, daß die Lyrik in den umliegenden Ländern zu dieser Zeit noch gesungen worden ist, hätte die These, derzufolge die Sizilianer bei ihrer Aneignung auf die Musik verzichtet haben sollen, durchaus einer Begründung und der Aufzählung der Indizien bedurft, die für diese Abweichung vom sonstigen europäischen Brauch sprechen könnten. Der erste, der Marigos Behauptung, daß sich die italienische Lyrik «fin dalle origini come squisitamente letteraria» darstelle, expressis verbis auf die Sizilianer ausgelegt hat, scheint Vincenzo de Bartholomaeis gewesen zu sein, der 1943 kommentarlos feststellt, die Lyrik der Sizilianer sei⁵

poesia destinata alla lettura, non al canto o alla recitazione, come quella che andavan portando attorno i giullari; poesia offerta al giudizio di gente di cultura raffinata, esigente: opera, in una parola, di uomini da penna, non da liuto.

Ebenso kategorisch stellt Gianfranco Contini 1960 an prominenter Stelle, nämlich in seiner Anthologie der italienischen Lyrik des 13. Jahrhunderts, zu Giacomo da Lentini fest⁶:

Naturalmente il Notaio si riconnette a una fase poetica ormai del tutto letteraria, svincolata dalla melodia.

1965 hält die These dann Einzug in die von Emilio Cecchi und Natalino Sapegno herausgegebene *Storia della letteratura italiana*, in deren erstem Band Gianfranco Folena in seinem Kapitel über «Cultura e poesia dei Siciliani», Continis Formel aufnehmend, vom «fondamentale divorzio della poesia dalla musica» spricht und auch De Bartholomaeis' Formulierung wiederholt⁷:

Si tratta di poesia destinata alla lettura individuale, non alla recitazione con accompagnamento musicale [...]

1975 arbeitet Aurelio Roncaglia die bei De Bartholomaeis anklingende bildungsgeschichtliche Begründung etwas deutlicher heraus und schreibt, Continis Formel vom «divorzio» weiterhin festhaltend⁸:

Il divorzio tra poesia e musica, già avviato attraverso la recitazione dei testi nei canzonieri trobadorici, è ormai in atto: i siciliani, con la loro educazione laica a basi retorico-giuridiche, sono soltanto scrittori, non più cantori.

⁵ *Primordi della lirica d'arte in Italia*, Torino 1943, S. 121.

⁶ *Poeti del Duecento*, 2 Bde., Milano-Napoli 1960; hier: Bd. 1, S. 45.

⁷ *Le Origini e il Duecento*, Milano 1965, S. 280 und S. 286.

⁸ «De quibusdam provincialibus translatis in lingua nostra», in: W. Binni e.a. (Hgg.), *Letteratura e critica*. Studi in onore di Natalino Sapegno, Bd. 2, Roma 1975, S. 1–36; hier: S. 27.

Der konkrete Anlaß für die Wiederholung der These ist bei Roncaglia der Umstand, daß Giacomo da Lentini in seiner Kanzone «Madonna, dir vo voglio» die Wendung «retrair' en cantan» seiner wahrscheinlich von Folquet de Marselha stammenden Vorlage mit einem «asciutto *dir*» übersetzt, «che ha già il valore speciale del <dire per rima> dantesco»⁹. Die Begründung für diese recht weitreichende Folgerung aus einem recht geringen Indiz wird allerdings im wesentlichen ex auctoritate erbracht, nämlich durch den Hinweis auf Continis Äußerung über Giacomo da Lentini und auf István Franks 1955 getroffene Feststellung, die Frage, ob die Lyrik der Sizilianer gesungen oder ohne Melodie rezitiert worden sei, sei ein «problème insoluble», da keine Melodien überliefert seien¹⁰. Als Fazit hält Roncaglia fest, daß die Kritik sich «nunmehr» darin einig sei, die Frage der «unità nativa di musica e canto» (gemeint ist hier «e poesia») für die Sizilianer negativ zu beantworten¹¹, was die ursprüngliche generellere These zumindest einschränkt, insofern die nachträgliche Hinzufügung einer Melodie und gesungener Vortrag nicht mehr unbedingt ausgeschlossen werden. Die von Roncaglia behauptete Einigkeit der Kritik gilt nun allerdings nur für die bisher zitierten Kritiker seit De Bartholomaeis (oder Marigo). Vor und auch noch neben ihnen findet man eine ganze Reihe anderer und gegenteiliger Äußerungen. Giovanni Alberto Cesareo z.B. war, lange vor De Bartholomaeis, der Meinung, daß zumindest für Kaiser Friedrich II., das Zentrum, wenn auch nicht das Haupt der Sizilianischen Schule, die Einheit von Lyrik und Musik bestanden habe, und dafür berief er sich auf einen zeitgenössischen Zeugen. Der Chronist Fra Salimbene hatte nämlich in seiner *Cronica* über den Kaiser mitgeteilt¹²:

legere, scribere et cantare sciebat et cantilenas et cantiones invenire.

Diese Stelle zitiert Cesareo¹³ und wiederholt das Zitat 1924 noch einmal, wobei er es nunmehr aus einer Fußnote in den Text nimmt¹⁴. Im Jahre 1951, also nach De Bartholomaeis, zitiert Angelo Monteverdi diese Stelle ebenfalls¹⁵ und führt darüberhinaus eine weitere zeitgenössische Quelle an, die von den musikalischen Interessen König Manfreds zeugt. Diese war, der Chronik des Jacopo d'Acqui

⁹ S. 26f.

¹⁰ S. 27, Fußnote 58. Der Hinweis auf I. Frank bezieht sich auf dessen Aufsatz «Poésie romane et Minnesang autour de Frédéric II. Essai sur les débuts de l'école sicilienne», *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani* Bd. 3, 1955, S. 51–83; hier: S. 54 mit Fußnoten 15 und 16.

¹¹ «De quibusdam provincialibus», S. 27, Fußnote 58. Hinter der Wendung von der aufgelösten «unità nativa di musica e poesia» ist deutlich Marigos Interpretation von Dantes Äußerung über den Zusammenhang von Kanzonenstrophe und Melodie zu erkennen: Dante «non dice che la melodia è legata intimamente colla poesia nel momento creativo, ciò che in generale sarebbe vero per le canzoni provenzali e francesi», weil eben die italienische Lyrik von Anfang an «squisitamente letteraria» gewesen sei (*De vulgari eloquentia*, S. CXLIII; Hervorhebung von mir).

¹² *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores* (= MGH.SS.) Bd. 32, S. 348f.

¹³ In seinem Buch *La Poesia siciliana sotto gli Svevi*, Catania 1894, S. 22 nebst Fußnote.

¹⁴ In der zweiten, erweiterten Fassung seines Buches *Le Origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi*, Milano-Palermo etc., 1924, S. 121.

¹⁵ In einem Aufsatz über «L'Opera poetica di Federico II Imperatore», *Studi medievali* Bd.17, 1951, S. 1–20; hier: S. 1.

zufolge, «pulcherrimus et cantor et inventor cantionum»¹⁶. Im selben Jahr wie Monteverdi und im selben Band der *Studi medievali* führt auch Salvatore Santangelo diese Stelle an, wobei er Jacopo d'Acqui etwas ausführlicher und ohne Angabe der Fundstelle zitiert¹⁷: Manfreds Hof

erat schola omnium instrumentorum et cantionum mundi; et etiam ipsemet rex Manfredus fuit pulcherrimus [etc.].

Bemerkenswert ist an Manfreds Hof auch die Gestalt des Grafen Manfred Maletta, über den Santangelo Fra Salimbene zitiert¹⁸:

est optimus et perfectus in cantionibus inveniendis et cantilenis excogitandis, et in sonandis instrumentis non creditur habere parem in mundo.

Auch im Falle des Grafen wird die «unità nativa di musica e [poesia]» also von einem Zeitgenossen unmißverständlich behauptet.

Wie von einigen Literaturhistorikern, so wird Fra Salimbene auch von Historikern gerne in diesem Zusammenhang zitiert, und zwar durchweg mit der naheliegenden Folgerung, daß die Lyrik am Hofe Friedrichs und seines Sohnes wie die der Provenzalen immer noch gesungen worden sei. Antonino de Stefano vertritt 1928 zumindest für einen großen Teil der sizilianischen Lyrik diese Meinung¹⁹:

Ed è che molte delle poesie tramandateci sono state composte per essere musicate e cantate e per essere canzoni a ballo. Lais, lamenti, strambotti, stornelli ed albate erano certamente per gran parte cantati e i poeti per lo più trovavano le melodie che dovevano accompagnare i loro ritmi poetici. L'imperatore stesso ne dava l'esempio; la testimonianza di Fra Salimbene è a questo proposito chiara ed esplicita: *Cantare sciebat et cantilenas et cantiones invenire*. E come lui certamente anche i suoi figliuoli e parecchi poeti della sua corte.

In einer Fußnote wird auch die Stelle über Manfred Maletta zitiert. Ernst Kantorowicz geht 1927 zumindest pauschal davon aus, daß die Lyrik an Friedrichs Hof gesungen wurde²⁰, während Thomas Curtis van Cleve 1972 auf die enge Verbindung von Lyrik und Musik gerade in der Person des Kaisers besonders eingeht²¹:

Frederick's preoccupation with lyric poetry was closely associated with his appreciation for music, which Salimbene noted in his remark that the Emperor «could sing and knows how to compose *cantilenas* and music».

Mit der Verbindung von Lyrik und Musik bei den Sizilianern befaßt sich natürlich auch die Musikwissenschaft. Fernando Liuzzi etwa schreibt 1930²²:

¹⁶ Ebd., S. 4, Fußnote 1. Die Stelle stammt aus *Chronicon imaginis mundi*, in: *Monumenta Historiae Patriae. Scriptores III*, Torino 1848, col. 1592.

¹⁷ In dem Aufsatz «La Scuola poetica siciliana del sec. XIII», *Studi medievali* Bd. 17, 1951, S. 21–45; hier: S. 33.

¹⁸ Ebd., Die Stelle stammt aus MGH.SS., Bd. 32, S. 472.

¹⁹ *La Cultura alla corte di Federico II Imperatore*, Palermo 1928, S. 260.

²⁰ *Kaiser Friedrich der Zweite*, 2 Bde., Berlin 1927–1931, Bd.1, S. 301.

²¹ *The Emperor Frederick II of Hohenstaufen Emperor Mundi*, Oxford 1972, S. 336.

²² «Melodie inedite del duecento», *Archivum Romanicum* Bd.14, 1930, S. 527–560; hier: S. 527.

La musica italiana del duecento [...] [f]iori sorella carnale, a' suoi giorni, della poesia: qual' è il rimator siciliano o toscano, tra Federigo II e Dante, che non ne abbia avuto esperienza e non l'abbia tenuta in onore? A Federigo era ugualmente agevole, ricorda Fra Salimbene, lo scrivere e il cantare, il trovar canzoni e melodie; Dante raccomandava all'ornamento della «soave armonia» i versi giovanili d'amore.

In einer Fußnote wird Salimbene im Original zitiert. 1937 schreibt Ugo Sesini²³:

Se possediamo con le notazioni loro parecchi laude religiose duecentesche, la lirica profana del tempo ci è musicalmente ignota. Forse, anzi di certo, non nacque e non germogliò spontaneamente presso di noi, ma fu importazione ed imitazione straniera, e venne anzitutto di Provenza.

Und Ottavio Tiby erklärt 1951:

nella poesia di Federico II e dei Siciliani, le parole non furono mai disgiunte dalla musica, come gli studi che noi vi conduciamo oggi giorno ci hanno abituato a considerare; anzi a quel tempo la creazione poetica e musicale era unitaria e le due parti erano poste su un piano medesimo di dignità.

Auch er zitiert Salimbene²⁴. 1970 schließt sich Raffaello Monterosso im musikwissenschaftlichen Teil des Artikels «Canzone» der *Enciclopedia Dantesca* der Meinung Sesinis an, was die mangelnde Originalität der frühen italienischen Musik betrifft²⁵:

Le canzoni in volgare italico erano certamente cantate, almeno la gran parte di esse; ma la musica doveva essere presa a prestito da altre fonti, di varia e disparata provenienza, e adatta alla struttura metrica da musicisti certo abili, ma più come «trascrittori» o «rielaboratori» di musiche altrui che non come creatori originali.

Soweit eine Reihe von Stimmen zu der Frage, ob bei den sizilianischen Lyrikern Dichtung und Musik noch eine Einheit bildeten oder ob ein «divorzio tra musica e poesia» stattgefunden hat. Von Einigkeit der Kritik kann aufs Ganze gesehen wohl nicht die Rede sein. Es stehen sich vielmehr drei Positionen gegenüber, diejenige der Befürworter der Einheit von Lyrik und Musik, diejenige der Vertreter der These vom «divorzio» und diejenige der Vertreter einer gemäßigten These, die die Frage entweder für unentscheidbar oder aber gesungene und nicht mehr gesungene Lyrik nebeneinander für möglich halten. Auffällig ist allerdings, daß eine Diskussion zwischen diesen Positionen eigentlich nicht stattfindet, und es fällt weiter vor allem auch auf, daß die Vertreter der These vom «divorzio» durchweg darauf verzichten, den Chronisten Salimbene zu zitieren, obwohl dessen zeitgenössisches Zeugnis seit Cesareo beständig gegenwärtig geblieben ist, nicht zuletzt durch Giulio Bertonis Literaturgeschichte

²³ «Come cantarono i maestri di Dante», *Convivium* Bd. 9, 1937, S. 424–430; hier: S. 428; auch in: U.S., *Musicologia e filologia*. Raccolta di studi sul ritmo e sulla melica del medio evo, Bologna 1971 (1970), S. 164–170; hier: S. 168.

²⁴ «La musica alla corte dell'Imperatore Federico II», *Congresso internazionale di poesia e di filologia per il settimo centenario della poesia e della lingua italiana*, Palermo 6.–10.6.1951, Palermo 1953, S. 107–114; hier: S. 107. Das Salimbene-Zitat: S. 111.

²⁵ *Enciclopedia Dantesca*, hrsg. von Umberto Bosco, 6 Bde., Roma 1970–1978, Bd. 1, S. 808.

des Duecento²⁶. De Bartholomaeis übergeht Salimbene zwar nicht gänzlich, führt ihn aber so undeutlich an, daß sich kein Anlaß zur Auseinandersetzung mit der Frage ergibt, wie denn Friedrichs II. Begabung zum Dichten, zum Komponieren von Melodien und zum Singen überhaupt habe offenkundig werden können, wenn in seinem sizilianischen Dichterkreis Lyrik nur noch für die Lektüre geschrieben wurde²⁷:

Salimbene describe Federico II come uomo di carattere sollazzevole e gaio, amante della musica e del canto. Ciò nondimeno sarebbe inesatto annoverarlo tra i mecenati dell'arte trobadorica.

Auf die Dauer konnte es aber natürlich nicht dabei bleiben, die These von der Befreiung der Lyrik aus ihrer Kontamination mit der Musik als literaturgeschichtliche Leistung der Sizilianer unter Absehung von den gegenteiligen Zeugnissen der zeitgenössischen Chronisten lediglich zu behaupten. Es mußte einmal zu dem Versuch kommen, die These auch zu begründen, und zu diesem Schritt hat sich Aurelio Roncaglia entschlossen, der seine 1978 erschienene, aber bereits 1975 auf einem musikwissenschaftlichen Kongreß vorgelegte Studie «Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano»²⁸ ausschließlich diesem Problem gewidmet hat. Roncaglia arbeitet dort einleitend aus den bisher vertretenen Positionen vor allem zwei unterschiedliche Interessenrichtungen heraus: Musikwissenschaftler interessieren besonders die Frage, ob die Musik bei der «attuazione sociale» noch eine Rolle gespielt habe, wohingegen sich das Interesse der Literaturwissenschaftler – und hier tritt die moderne Überzeugung vom Vorrang der «unkontaminierten», rein sprachlichen Kunstübung erneut zutage – «naturgemäß» vor allem auf die literarische Autonomie des Sprachkunstwerks richtet²⁹:

Altrettanto naturale è che agli storici della letteratura interessi invece soprattutto la nativa autonomia della creazione letteraria: il subentrare al tipo trovatoresco del poeta-musico d'un tipo nuovo, diciamo umanistico, di poeta-letterato, il quale opera solo sulla materia verbale [...] svolgendo la propria attività compositiva su un piano d'autonomia tecnica ormai piena, praticamente del tutto svincolato dall'eventuale supporto melodico che un musico professionista sopravvenga in un secondo tempo a fornirgli.

Roncaglia befaßt sich dann zunächst ausführlich mit der Vorgeschichte des «divorzio tra musica e poesia» bei den Provenzalen. Im Normalfall («normalmente») ist der Trobador Dichter und Komponist in einem und er singt seine Lieder auch selbst. Er vertraut seine Lieder aber auch anderen Sängern an,

²⁶ *Il Duecento* (1910, 21929, 31939; Neudrucke der 3. Auflage 1943, 1947, 1951, 1954, 1960, 1964). Salimbene wird in der Ausgabe 1964 auf S. 99 zitiert. Roncaglia führt eine Reihe von Arbeiten, in denen Salimbene zitiert wird, in einer Fußnote seines Aufsatzes an («De quibusdam provincialibus», S. 5, Fußnote 15).

²⁷ *Primordi della lirica d'arte in Italia*, S. 119.

²⁸ Erschienen in: Agostino Ziino (Hg.), *L'ars nova italiana del Trecento* Bd. 4. Atti del 3° congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio», Certaldo 1978, S. 356–397.

²⁹ S. 367.

«Boten», die sie zu ihren Adressaten bringen sollen. Außerdem gab es Trobadors, die nur Texte verfaßten und deren Vertonung wie auch den Vortrag musikalischen Spezialisten überließen. Darin erkennt Roncaglia eine «disgiunzione tra autori ed esecutori» und einen «processo di specializzazione, che investe anche il rapporto tra parole e musica, compromettendone l'unità genetica»³⁰. Nicht ohne Belang für diesen Prozeß des Auseinandertretens von Lyrik und Musik ist natürlich auch die Rolle der Schrift bei der Entstehung und Verbreitung der Texte. Hier schließt Roncaglia aus seinen Quellen, «che il supporto della scrittura era normale, che la trasmissione implicava normalmente l'uso di rotuli pergamenacei»³¹. In welchem Maße – und auch zu welchem Zeitpunkt der Geschichte der höfischen Lyrik – die Schriftlichkeit oder die Mündlichkeit der Entstehung und Verbreitung als «normal» oder als Ausnahme anzusehen sind, wird heute durchaus noch kontrovers diskutiert³². Roncaglias entschiedene Parteinahme für die Normalität der Schriftlichkeit hat aber insofern für seine Argumentation keine weiteren Folgen, als an deren Ende eine eher zurückhaltende, eine sich zweifach zurückziehende Einschätzung der Vorboten des «divorzio tra musica e poesia» schon bei den Provenzalen steht, zu denen für Roncaglia auch die Kontrafaktur zählt, die verbreitete Praxis, schon vorhandenen Melodien einen neuen Text zu unterlegen³³:

Anche in ambito trobadorico, dunque, invenzione musicale ed invenzione verbale sono atti distinti, o almeno distinguibili: insomma non indissolubili.

Nichtsdestoweniger will ich doch noch auf die Interpretation zweier seiner auch sonst gerne als Beleg für die Rolle der Schriftlichkeit angeführten Quellentexte eingehen, nämlich auf die letzte Strophe von Jaufre Rudels Kanzone «Quan lo rius de la fontana» (P.C. 262, 5)³⁴:

V I Senes breu de parguamina
Tramet lo vers, que chantam
En plana lengua romana
A-n Hugo Bru per Filhol

³⁰ S. 378.

³¹ S. 370.

³² Zu dieser Diskussion zuletzt: Dietmar Rieger, «Hören und Lesen im Bereich der trobadoresken Lieddichtung», *Zeitschrift für romanische Philologie* Bd. 100, 1984, S. 78–91; Jörn Gruber, «Singen und Schreiben, Hören und Lesen als Parameter der (Re-)Produktion und Rezeption des occitanischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts», *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* Jg. 15, 1985, S. 35–51; D. Rieger, «Senes breu de parguamina»? Zum Problem des «gelesenen Lieds» im Mittelalter, *Romanische Forschungen* Bd. 99, 1987, S. 1–18. Siehe auch die exakt dokumentierte Darstellung bei Joachim Bumke, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, 2 Bde., (dtv. 4442), München 1986, Bd. 2, S. 569–637 («Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der höfischen Gesellschaft»); S. 751–758 («Vortrags-, Tanz- und Leselyrik»); S. 758–769 («Die Handschriften und ihre Vorstufen»); S. 769–783 («Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Lyriküberlieferung»).

³³ «Sul «divorzio»», S. 378.

³⁴ S. 370. Jaufres Text hier nach Alfred Jeanroy (Hg.), *Les Chansons de Jaufré Rudel*, Paris 1915, S. 3ff.; hier: S. 5.

und die letzte Strophe der Kanzone «En cossirer et en esmai» (P.C. 70,17) von Bernart de Ventadorn³⁵:

VII I Pois messatger no·lh trametrai
ni a me dire no·s cove,
negu cosselh de me no sai;
mais d'una re me conort be:
ela sap letras et enten,
et agrada-m qu'eu escria
los motz, et s'a leis plazia
legis los al meu sauvamen.

Beide Autoren wollten gewiß keine kulturgeschichtliche Mitteilung über die Art der Verbreitung ihrer Lieder machen, man muß deshalb wohl vor allem nach der literarischen Absicht fragen, die diese Bemerkungen zu Mündlichkeit und Schriftlichkeit veranlaßt haben könnte. Bei Jaufre kommt man ihr auf die Spur, wenn man die in den Versen aufgebaute Opposition vollständig würdigt. Die Zeile «En plana lengua romana» ist dabei mit der ersten Zeile «Senes breu de parguamina» zusammenzulesen. Wäre dem nicht so, wäre die Feststellung, daß das Lied in der Volkssprache gesungen werde, überflüssig und sogar ohne Sinn, denn in welcher Sprache das Lied abgefaßt war, war ja zu hören und bedurfte keiner Unterstreichung. Liest man indessen «Senes breu de parguamina» mit «En plana lengua romana» zusammen, dann ergibt sich zu der Opposition zwischen Benutzung von und Verzicht auf Pergament noch die untrennbar dazugehörige Opposition zwischen der Volkssprache und dem Lateinischen. Beides zusammengenommen ergibt dann die Opposition zwischen zwei Arten von Botschaften, nämlich derjenigen, die in der Schriftsprache Latein abgefaßt wird und sich «normalerweise» des Pergaments bedient, und der lyrischen Botschaft in der Volkssprache, die ebenso «normalerweise» auf das Pergament verzichtet und sich mündlicher Übermittlungsformen bedient. Diese Reflexion auf zwei Arten von Botschaften gibt, zusammen als Gattungsansage, einen literarischen Sinn. Jaufre spricht hier als Vertreter einer adeligen Kunst, die er vom Handwerk der clerici und Pergamentbekritzler absetzt. Die Zeilen sind also mindestens ebenso gut als Zeugnis für eine dem Selbstverständnis nach orale, analphabetische Adeligenkultur zu deuten, was ihren Wert als kulturgeschichtliche Quelle für die Rolle der Schriftlichkeit in der Lyrik erheblich reduzieren dürfte. Im Falle der Kanzone von Bernart de Ventadorn ergibt sich die literarische Begründung für die Erwähnung der schriftlichen Übermittlung aus dem Thema des Liedes. Es spricht hier ein furchtsamer Liebhaber, der sich nicht mitzuteilen wagt. Der Gedanke, seiner Dame zu schreiben, ist seine ultima ratio. Das Motiv hat hier also den Charakter einer ingeniös-extremen Lösung, was seinen Wert als kulturgeschichtliche Quelle ebenfalls beeinträchtigen dürfte.

Die beiden Lieder stammen aus der frühen bis mittleren Zeit der Trobadorlyrik, für die die Dominanz der musikalischen Aufführung natürlich noch nicht

³⁵ Bernarts Text bei Moshé Lazar (Hg.), Bernart de Ventadour, *Chansons d'amour*, Paris 1966, S. 216ff.; hier: S. 218.

ernsthaft in Frage gestellt werden kann. Für ein vorrangig auf die Texte konzentriertes (Leser-)Interesse könnten in späterer Zeit schon eher die Handschriften sprechen, in denen die Trobadorlieder überliefert sind und die allenfalls in einem Zehntel der Fälle auch die Melodien mitüberliefern. Hierzu stellt Roncaglia auch fest³⁶:

Che, nella maggior parte dei casi, l'interesse dei committenti andasse ai testi poetici prima che alla melodia, appare comunque evidente, se quelli si raccoglievano e si leggevano anche prescindendo da queste [...]

Sonst verhält er sich in diesem Punkte allerdings eher zurückhaltend und argumentiert u.a. mit den technischen Schwierigkeiten bei der Notierung der Melodien, die spezielle Kenntnisse verlangte³⁷. Auf die Frage der Entstehungszeit der Handschriften geht er nicht ein. Sie stammen durchweg aus einer verhältnismäßig späten Zeit und das gewandelte Interesse, das ihrer Zusammenstellung zugrundeliegt³⁸, muß nicht unbedingt auch schon für die Sizilianer gelten, deren Schaffensperiode ja spätestens in den dreißiger Jahren des 13. Jahrhunderts einsetzt.

Nach all diesen Beobachtungen und Erwägungen zur Vorgeschichte des «divorzio tra musica e poesia» ist das Fazit, wie schon bemerkt, eher zurückhaltend: Text und Melodie sind bei den Trobadors «insomma non indissolubili». Ihre Trennung voneinander ist noch Ausnahme und nicht die Regel. Der These, daß sie bei den Sizilianern dann zur Regel geworden sei, nähert sich Roncaglia danach mit einiger Vorsicht, wobei er die These vom «divorzio» auch in einer gemäßigten Form vertritt. Es geht nicht mehr um De Bartholomaeis' Behauptung, daß die sizilianische Lyrik nur noch Leselyrik war, sondern darum, daß der «processo di specializzazione» an sein Ziel gekommen ist und die Autoren sich nur noch für den Text für zuständig halten. Das Fortbestehen einer höfischen Gesangskultur wird dadurch nicht grundsätzlich in Frage gestellt. Die Autoren selbst kümmern sich nur nicht mehr um die Komposition der Melodien und um die Aufführung³⁹:

Quella che Oltralpe era l'eccezione, in Italia sembra divenuta la regola. La stragrande maggioranza dei nostri antichi lirici, siciliani e toscani, sembrano essersi curati solo di verseggiare, trascurando o devolvendo a musici specialisti il compito d'un eventuale rivestimento melodico dei testi letterari.

Was spricht für diesen Anschein («sembra», «sembrano»)?

Auf den Umstand, daß zu den Gedichten der Sizilianer keine Melodien überliefert sind, legt Roncaglia keinen besonderen Nachdruck. Dieser Umstand könnte durch «sfortunate vicende di tradizione» verursacht sein, zumal die Texte ja auch nicht mehr in ihrer ursprünglichen sprachlichen Gestalt überliefert sind⁴⁰.

³⁶ «Sul «divorzio», S. 376.

³⁷ S. 375f.

³⁸ Zur gewandelten Einstellung bei den späteren Sammlungen siehe die prinzipiellen Erwägungen von Horst Dieter Schlosser, «Historischer Text und Kommunikationssituation. Das Beispiel Minnesang», *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* Jg. 3, 1973, S. 81–96; hier: S. 87f.

³⁹ «Sul «divorzio», S. 379.

⁴⁰ S. 380.

Wichtiger ist ihm ein Argument, das sich aus den Texten selbst entnehmen läßt, nämlich das Fehlen von Anspielungen auf die Musik, «l'assenza d'allusioni musicali interne ai testi poetici». Solche Anspielungen fehlen nach Roncaglias Eindruck «del tutto» oder doch wenigstens «quasi del tutto»⁴¹. An sich fehlen sie natürlich nicht, denn die Sizilianer verwenden immer noch, und sogar verhältnismäßig reichlich, Ausdrücke wie «canto», «cantare» und «dire in cantando», die ja deutlich genug auf Melodie und Gesang anspielen. Aber diese Ausdrücke gelte es richtig zu verstehen⁴²:

in esse non è dato cogliere più che l'impronta lessicalizzata d'una situazione anteriore. [...] Il carattere tradizionale della terminologia non consente inferenze circa il persistere dell'antico legame tra parole e musica, anche se possa indurre poeti e teorici della poesia a riflettere sulle sue implicazioni.

Normalerweise würde man aus dem Vorkommen solcher Ausdrücke ja sehr wohl den Schluß ziehen, daß ihre Weiterverwendung durch das Weiterbestehen der Dinge oder Tätigkeiten begründet ist, zu deren Bezeichnung sie dienen. Weshalb soll dieser Schluß in diesem Falle nicht möglich sein und woran soll man erkennen, daß die Ausdrücke nur noch aus Gründen der Tradition mitgeschleppt wurden und ihre ursprüngliche Bedeutung bereits verloren hatten? In diesem Punkt sind nur zwei Antworten möglich: Entweder man weiß aus der genauen Kenntnis der Umstände, unter denen diese Dichter ihre Gedichte verfaßt und verbreitet haben, daß die Musik dabei keine Rolle mehr spielte, oder aber man kann dem sprachlichen Kontext der in Frage stehenden Ausdrücke entnehmen, daß «canto» nicht mehr «Gesang» und «cantare» nicht mehr «singen» im eigentlichen Sinne bedeuten konnte. Über kulturgeschichtliche Zeugnisse dieser Art verfügen wir bekanntlich nicht, Roncaglia kann seinen Eindruck vom bloß noch «traditionellen Charakter» der Ausdrücke also nur aus den Texten selbst gewonnen haben. Was geht aber aus diesen Texten hervor, die er erstaunlicherweise nicht im entferntesten mit derselben Ausführlichkeit und Sorgfalt untersucht, mit der er die Lieder der Trobadors auf Indizien für das Auseinanderfallen der ursprünglichen Einheit von Lyrik und Musik durchforscht, obwohl sein eigentliches Beweisziel ja gerade der «divorzio tra musica e poesia» bei den Sizilianern ist? Er diskutiert lediglich zwei Stellen. Zu dem Vers «Voi che trovate novo ditto e canto» aus dem an den Abate di Tivoli gerichteten Sonett »Feruto sono isvariatemente« von Giacomo da Lentini und zu der Frage, ob die Doppelform «ditto e canto» nicht dem provenzalischen «los motz e-l so» entsprechen könnte, wiederholt er nur seine Behauptung bzw. seinen Eindruck⁴³:

⁴¹ Ebd.

⁴² S. 380f.

⁴³ S. 382. Die Wendung kommt nur in der Fassung des Sonetts vor, die in einem Bologneser *Memoriale* von 1300 bewahrt ist. Die übrige Überlieferung hat «detti tanti». Siehe hierzu den diplomatischen Abdruck der Handschriften bei Roberto Antonelli (Hg.), Giacomo da Lentini, *Poesie*, Roma 1979, S. 254f. Antonelli folgt jedoch dem Text des *Memoriale* offenbar als «lectio difficilior» (S. 252f.), wie dies auch Contini in *Poeti del Duecento*, Bd. I, S. 84, getan hat. Interessant ist immerhin, daß noch um 1300 eine Fassung mit dem Wort «canto» im Umlauf war.



mi sembra [...] che *ditto e canto* sia da considerare alla stregua d'una banale dittologia sinonimica corrispondente all'espressione *dire in cantando*, che [...] naturalmente ricade sotto le considerazioni già fatte circa il significato di *cantare*, equivalendo in pratica al dantesco *dire per rima*.

und zu dem Anfang der anonymen Kanzone (Panvini 553)⁴⁴:

D'una alegra ragione
comincio lo mio canto
e'l fin è alegro e'l suo[n] buon da gradire

stellt er fest⁴⁵, daß dieser «Anfang ganz nach der Weise der Troubadours», den Adolf Gaspary hier glaubte konstatieren zu können, sich lediglich aus dessen Konjektur, nämlich der Ergänzung von «suo» im dritten Vers zu «suon», ergibt. Er selbst interpretiert die Wendung «[i] suo buon» im Sinne von «nel bel mezzo», «nel punto migliore» und als «accenno a una partizione retorica», also als Ausdruck für das Mittelstück zwischen Anfang und Ende, wofür er einen Beleg aus Manzoni anführt, da eine solche Verwendung von «il buon» bei den Sizilianern nicht bezeugt ist⁴⁶. Aber selbst wenn Gaspary mit seiner Konjektur den ursprünglichen Text nicht zutreffend rekonstruiert haben sollte, bleibt immer noch die Frage, woran man erkennen soll, daß in dem Sonett von Giacomo da Lentini die Wendung »ditto e canto« nicht mehr »Text und Gesang«, sondern nur noch »Text« bedeutet. Dafür bürgt bisher nur Roncaglias Eindruck, sein «mi sembra». Gibt es vielleicht andere Stellen, an denen «canto» oder «cantare» in einem Kontext vorkommen, der eher geeignet ist, diesen Eindruck zu erwecken, Stellen, die Roncaglia vielleicht nur deswegen nicht anführt, weil es sich unter den Vertretern der These vom «divorzio» eben eingebürgert hat, sich im wesentlichen auf sein gutes Wort und dessen Suggestionskraft zu verlassen?

Wenn etwa Giacomo da Lentini eine seiner Kanzonen mit den Versen⁴⁷

Dolce coninzamento
canto per la più fina

⁴⁴ Zitate nach Bruno Panvini's Ausgabe *Le Rime della Scuola siciliana*, Bd. 1: Introduzione – testo critico – note, Firenze 1962, künftig stets nur mit dem Stichwort «Panvini» und der Seitenzahl.

⁴⁵ «Sul «divorzio»», S. 382.

⁴⁶ Ebd., S. 383. Statt «il buon» ist in einem Sonett von Maestro Torrigiani, Maestro Migliore da Firenze oder Guido Orlandi jedoch «il mezzo» belegt: «Lo cominzare è doglia [...] e lo fenire è doglia [...] e'l mezzo è doglia [...]» («Amor, s'eo parto, il cor si parte e dole», Panvini 453). – Die Konjektur «suo[n]» bei Adolf Gaspary, «Zu dem 3. Band der Antiche Rime Volgari pubblicate per cura di A. D'Ancona e D. Comparetti (Bologna 1884)», *Zeitschrift für romanische Philologie* Bd. 9, 1885, S. 571–589; hier: S. 585. – Wenn das Wort «suon» bei den Sizilianern auch allenfalls durch Konjektur zu rekonstruieren ist, beim frühen Guittone d'Arezzo begegnet es in der Kanzone «A renformare amore e fede e spera» in einem «Anfang ganz nach der Weise der Troubadours» sogar durch den Reim gedeckt:

I 4 e che 'n trovar lo saver meo non pera,
me sforzeraggio a trovar novel s o n o.

Dort findet man auch die Wendung «Nostro amor, ch'ebbe bon cominciamento, / mezzo e fine meglior [...]» (II lff.; Text nach: Francesco Egidi [Hg.], *Le Rime di Guittone d'Arezzo*, Bari 1940, S. 17.)

⁴⁷ Giacomos Texte stets nach R. Antonellis Ausgabe der *Poesie*. Hier: S. 206.

beginnt, so läßt sich aus dieser Stelle keine Einsicht in die Bedeutung von «cantare» bei den Sizilianern gewinnen. Das Wort kann hier «singen» im eigentlichen Sinne bedeuten, aber auch den Sinn von «dire per rima», «dichten», «verfassen» haben. Solche Stellen sind unergiebig und können jede Art von Eindruck erzeugen oder verstärken, je nachdem, mit welcher Erwartung oder Vorentscheidung man an den Text herantritt. Ein eindeutiger Beleg dafür, daß «canto» nicht mehr «ich singe» im eigentlichen Sinne bedeuten kann, müßte schon von der folgenden – konstruierten – Art sein:

O tu che leggi,
per te canto, dico in cantando

Stellen dieser Art findet man jedoch bei den Sizilianern nicht. Stattdessen stößt man auf Stellen, an denen die Ersetzung des Wortes «cantare» durch «dire per rima» nicht möglich ist, weil sich dann kein verständlicher Sinn ergibt. Eine solche Stelle ist z.B. die sechste Strophe der anonymen Kanzone «Amor non saccio a cui mi richiami», eine an Giacomo da Lentini adressierte Klage über die herabgekommene Liebe (Panvini 489):

VI I Oi falso amore, quanto se' abassato!
Perdut[o] ài l'onore!
Lo mal c'ài fatto non ter<r>ò celato,
diragiolo ad ogn'ore;
e mandolo al più fino,
ch'è nato da Lentino;
e prego il Notar Giacomo valente,
quegli ch'è d'amor fino,
che c a n t i ogni matino
sto mi c a n t a r e novo infra la gente.

Hier läßt sich «che canti sto mi cantare» nicht als Metapher für «che dica per rima» verstehen, denn Giacomo da Lentini soll ja selbst nichts in Reim und Vers bringen, sondern bereits Gereimtes lediglich verbreiten, und zwar «infra la gente», was nur so zu verstehen ist, daß er es unter den Leuten zu Gehör bringen soll. Es bliebe zwar noch die Möglichkeit, «cantare» im Sinne von «rezitieren» zu deuten, um die «unmusikalische» Interpretation um jeden Preis zu retten, aber diese Möglichkeit wird man nicht ernsthaft ins Auge fassen können, weil der Versuch, das nicht-gesangliche «Aufsagen» mit dem Wort «singen» zu bezeichnen, eben deshalb, weil es sich dabei um sachlich so nahe beieinanderliegende Vortragsarten handelt, eine sprachliche Absurdität wäre. Wer ankündigte, etwas singen zu wollen, und dann nur rezitierte, würde sich lächerlich machen. Eine metaphorische Verwendung von «cantare» in diesem Sinne war also nicht möglich. Es bleibt daher nichts anderes übrig, als das Wort «cantare» an dieser Stelle wörtlich zu verstehen, wobei es gleichgültig ist, ob man annimmt, daß der Anonymus selbst eine Melodie komponiert haben könnte, oder ob man unterstellt, daß er deren Hinzufügung einem anderen überließ, vielleicht z.B. Giacomo da Lentini, wie man die Stelle am Ende ja auch interpretieren könnte! Die Situation, die hier entworfen ist – Vortrag eines Liedes «infra la gente», – determiniert den Sinn von «cantare» auf jeden Fall eindeutig. Dem Kern der sizilianischen Dichtergruppe war diese wörtliche

Verwendung somit noch geläufig, denn sie begegnet in einer Kanzone, die aus dem Kern dieser Gruppe stammt oder zumindest für diesen Kern bestimmt war, wie die Adressierung an Giacomo da Lentini zeigt, dem der gesangliche Vortrag zugemutet wird. Daß er gerade morgens singen soll, ist vielleicht durch die Schlußstrophe seiner eigenen Kanzone «Meravigliosa-mente / un amor mi dstringe» angeregt worden, wo es schon mit Reim von «maitino» auf «fino» und «Lentino» vom Gesang vor der Schönen heißt⁴⁸:

VII 5 Canzonetta novella,
va' canta nova cosa;
lèvati da maitino
davanti a la più bella,
fiore d'ogn' amorosa,
bionda più c'auro fino:
«Lo vostro amor, ch'è caro,
donatelo al Notaro
ch'è nato da Lentino».

Durch die Situation dürfte der Sinn von «cantare» auch in der anonymen Pastourelle «Part'io mi cavalcava» bestimmt sein, in deren letzten Versen die «Canzonetta novella» mit der Aufforderung nach Syrakus geschickt wird (Panvini 537):

V 7 canta là ad ogni banda
per la rosa più gente
chi sia ne l[ò] paese.

Sie soll dort wohl eher allenthalben das Lob der Schönsten als lediglich ihre eigene künstlerische Gestalt in Erscheinung treten lassen.

Auch sonst ist der Kontext, in dem das Wort begegnet, einige Erwägungen wert. In der ersten Strophe der Kanzone «Pir meu cori allegrari» von Stefano Protonotaro steht «cantare» z.B. im Zusammenhang mit dem Zeigen der Freude (Contini I 130)⁴⁹:

I 8 e quandu l'omu ha rasuni di diri,
ben di' cantari e mustrari alligranza,
ca senza dimustranza
joi siria sempri di pocu valuri:
dunca ben di' cantari onni amaduri.

⁴⁸ Ebd., S.33.

⁴⁹ Soweit möglich und soweit keine neueren Einzelausgaben zur Verfügung stehen, werden die Texte der Sizilianer und Sikulo-Toskaner nach dem ersten Band von Continis *Poeti del Duecento* zitiert (mit dem Stichwort «Contini I» und der Seitenzahl; bei Texten aus dem zweiten Band: «Contini II»). Für eine beachtliche Zahl von Texten ist jedoch Panvinis Ausgabe unerlässlich. So unbefriedigend deren Textgestaltung im einzelnen sein mag, hat sie doch das Verdienst, die Texte der «Schule» erstmals in handlicher Form – und mit Lesartenapparat in visu – zusammengefaßt und bequem zugänglich gemacht zu haben. Über die Zusammensetzung der Sammlung kann man zwar streiten (siehe dazu schon Angelo Monteverdi, «Scuola siciliana e questioni attributive», *Cultura neolatina* Jg. 23, 1963, S. 90–100), wenn es um Überblicke – meist über das Vorkommen metrischer Formen – geht, beziehe ich mich trotzdem stets auf «Panvinis Corpus», um auf einfache Weise eine klare Grenze für das Beobachtungsfeld abzustecken.

Dem anonymen und vermutlich erst nach 1270 entstandenen «ensenhamen» in Kanzonenform «[Un] novello pensiero ò al core e voglia» zufolge gilt noch nach der sizilianischen Epoche im engeren Sinne die «Freude» als eine Angelegenheit der Geselligkeit und des öffentlichen Auftretens «infra la gente». Das zeigen die Wörter «acoglimento» und «riso», die nicht als Ausdrücke für bloße psychische Zustände aufgefaßt werden können, was bei Wörtern wie «gaieza» und «alegreza» immerhin möglich wäre. In der zweiten Strophe heißt es vom höfischen Menschen, er solle (Panvini 476)⁵⁰

II 1 Apresso stare adorno, conto e gaio,
cortese e di bello acoglimento,
7 ch'è 'n amore non vuol se non gaieza,
gioco e canto e riso ed alegreza

Unmittelbar neben «riso» steht hier «canto», was man wohl mit einigem Recht so verstehen darf, daß auch diese Äußerung der «gaieza» ebenso öffentlich wahrnehmbar sein soll wie das Lachen oder Lächeln, daß sie also hörbar sein soll, Gesang im eigentlichen Sinne. Wenn dem aber einer so späten Lehrkanzone zufolge noch so ist, dann kann man für Stefano Protonotaros Kanzone wohl umso eher annehmen, daß dort das Zeigen der Freude, das «cantari e mustrari alligranza», erst recht als eine öffentliche und also hörbare «dimustranza» gemeint ist und nicht nur als stilles und solitäres Verfassen von Texten.

Noch deutlicher bittet Giacomino Pugliese in der Klage über den Tod seiner Dame «Morte, perché m'hai fatta sì gran guerra» den Gesang in die Geselligkeit ein, für die hier das Wort «compagnia» steht. In der zweiten Strophe dieser Kanzone heißt es (Contini I 146):

II 1 Solea aver sollazzo e gioco e riso
più che null'altro cavalier che sia:
or n'è gita madonna in paradiso,
6 levòmi da [sollazo e] gioco e canti
e compagnia:
or no la veg[gl]io, né le sto davanti,
e non mi mostra li dolzi sembianti
che [far] solia.

Ausdrücke wie «sollazzo», «gioco», «compagnia», «la vedere», «le stare davanti» und «mostrare li dolzi sembianti» als unmittelbarer Kontext von «canti» schließen eine Auslegung des Wortes im Sinne bloßer sprachlicher Kunstübung ohne Gesang eindeutig aus. Die Situation, die Giacomino hier entwirft, ist zu sehr eine Situation der geselligen Unterhaltung und des Auftretens «infra la gente», das wahrnehmbare Äußerungen der Freude verlangt und damit auch Gesang im eigentlichen Sinne.

Im Kontext von «gioco» und «ridere» steht das Wort «cantare» auch in der vierten Strophe der Kanzone «Di sì fina ragione» von Jacopo Mostacci oder Rugieri d'Amici (Panvini 422)⁵¹:

⁵⁰ Zur Datierung des «ensenhamen» siehe unten, Kap. 15, S.124.

⁵¹ Solche Vorkommen von «cantare» im Kontext mit «gioco» und «riso»/«ridendo»

- IV 7 Ed in gioco e ridendo
canto amosamenti
per quella falsa genti
che mi vanno inchirendo
la gioi und'eo son fino benvolenti.

«La falsa genti» kommt kaum als Adressat solcher Lieder («cantare per») in Frage, wohl aber als unvermeidliche, wenn auch unerwünschte Mithörer bei öffentlich-geselligem Vortrag. Daß «gioco» praktisch soviel wie die öffentlich-gesellige Unterhaltung selbst ist, geht aus der sechsten Strophe von Giacomino Puglieses «Isplendite / stella d'albore» hervor, wo das Wort neben «danza» steht. Die Dame kündigt an, sich von der öffentlichen Unterhaltung zurückzuziehen (Panvini 195):

- VI 5 «Se vai, meo sire, e fai dimoranza,
ve' ch'io m'arendo e faccio altra vita,
già mai non entro in gioco, nè in danza,
ma sto rinchiusa più che romita.»

«Dire infra la gente» dürfte also in der fünften Strophe der Kanzone «La mia gran pena e lo gravoso afanno» von Guido delle Colonne soviel wie «öffentlicher Vortrag» bedeuten. Guidos «rasuni di diri» sind seine guten Erfahrungen mit dem «mal d'amor» (Contini I 98):

- V 4 che m'a[ve] fatto in tanto ben montare
ch[ed] io non ag[g]io infra la gente ardire
di dir la gioia ove il mi' core sale.

In der Tat preist er «infra la gente» ja auch nur das «mal d'amor». Einen öffentlichen Auftritt beschreibt im übrigen Giacomo da Lentini sehr ausführlich in seinem Discordo⁵²:

- 103 Tutto credo, – e non discredo,
che la mia venuta
dea piacere – ed alegrire
de la [...] veduta.

Daß seine Dame sich abweisend zeigt, hat zur Folge:

- 111 ch'io ristò e non canto
sì c'a voi piaccia tanto,
e mandovi infratanto
saluti e dolze pianto;

widerlegen im übrigen Roncaglias Vermutung, die Wiedergabe von Folquets de Marselha «Pare non pot per dig ni per semblan» durch «non pò parere in ditto» in der zweiten Strophe von Giacomino Puglieses «Madonna, dir vo voglio» könne durch den Wegfall der öffentlichen Aufführung bei den Sizilianern bedingt sein: «Così, appare significativo che, riducendo la coppia *per dig ni per semblan* al solo *detto*, il Notaro ne amputi proprio l'elemento non letterariamente oggettivabile: quello che può accompagnare la parola parlata, ma non trasmettersi con la parola scritta.» («De quibusdam provincialibus translatis in lingua nostra», S. 31f.). Das Lachen spricht für die «parola parlata».

⁵² Poesie, S. 228f.

d.h. daß er vom Gesang abläßt, denn mit seinem Herzen ist es so bestellt:

- 123 C'altre parole
no vole,
ma dole
de li parlamenti
de la genti:
non consenti
che parli né che dolenti

Daß ein Stück dieser Art hörbar vorgetragen wurde, geht schon aus dem Anfang des einem «Re Giovanni» zugeschriebenen Discordo «Donna, audite» (Panvini 85) hervor.

Ein weiterer für das Verständnis der Wörter «cantare» und «canto» bei den Sizilianern nicht uninteressanter Kontext ist der Vergleich des menschlichen Gesangs mit demjenigen der Vögel oder umgekehrt der Vergleich des Vogelgesangs mit dem «trovare» der Menschen. So heißt es z.B. in der zweiten Strophe der Kanzone «Ormai quando flore» von Rinaldo d'Aquino (Panvini 116):

- II 1 Confortami d'amore
l'aulimento dei fiori
e'l canto de li auselli;
quando lo giorno appare,
sento li dolci amori
e li versi novelli,
chè fan sì dolci e belli – e divisati
lor trovati – a provazione;
a gran tenzone – stan per li arbuscelli.

Hervorzuheben ist an dieser Stelle, daß die Hörbarkeit des Gesangs der Vögel unterstrichen ist: «sento [...] li versi novelli». Das ist auch anderweit zu beobachten, etwa in der ersten Strophe von Giacomino Puglieses «Quando vegio rinverdire» (Panvini 192, V.3): «gli aucelletti odo bradire», oder in der ersten Strophe von Percivalle Dorias bzw. Semprebenes da Bologna «Come lo giorno quand' è dal maitino» (Contini I 162):

- I 3 per che gli augelli fanno lor latino,
cantare fino, – e pare dolze audire

Wenn dann etwa Guido delle Colonne (bzw. Mazzeo di Ricco) in «Gioiosamente canto» seinen Gesang mit dem eines Vogels vergleicht (Contini I 100):

- III 9 E più c'augello in fronda – so' gioioso,
e bene posso cantar più amoroso
che non canta già mai null'altro amante
uso di bene amare otrapassante.

darf man wohl annehmen, daß der Vogel nicht bloß im Verfassen von «versi novelli» übertroffen werden soll, sondern daß auch ein akustischer Wettstreit intendiert ist. Dasselbe dürfte für den Vergleich mit dem Schwan gelten, der sterbend singt, z.B. in Inghilfredis «Dogliosamente e con gran malenanza» (Panvini 388):

I 5 Però di canto non posso partire,
 poi c'a la morte mi vado ap'p'ressando,
 sì come il ciecen, che more in cantando,
 la mia vita si parte e vo morire.

Der Vergleich des Gesangs der Vögel mit dem der Menschen und umgekehrt ist nicht nur bei den Lyrikern zu finden. Auch die Rhetoriker kennen ihn. Boncompagno da Signa, Rhetoriklehrer zu Bologna, hat in seine *Rhetorica antiqua* von 1215 und 1226, auch *Boncompagnus* genannt, als Mustertexte zwei Werbungsschreiben eines Gesangslehrers, eines Cantors, eingerückt: *Littere quibus cantor invitat scolares ad cantandi scienciam*. Das zweite dieser Schreiben wendet sich an Studenten weltlicher Disziplinen und begründet das Vergnügen am weltlichen Gesang mit einem natürlichen Drang zur Fröhlichkeit vor allem im Frühling, der an den Vögeln veranschaulicht wird, an denen der Mensch sich ein Beispiel nehmen soll⁵³:

Vere dignum et iocundum est atque solatiabile in cuius principio animata quelibet revirescunt et germinare incipiunt ex temperantia qualitatum ipsius que premortua hyemis presentia videbantur. Nam singule aves dictante natura temporis condescendunt et iuxta suum genus incipiunt modulari, unde homo qui est rationabilis creatura hoc tempus debet cantui artificioso modulamini dedicare. Ego vero qui cantandi artificium profiteor per artem et consuetudinem approbatam, proposui erudiendos cantum firmum et variabilem fideliter et utiliter edocere.

Die Begründung des Gesangs durch das Naturvorbild mag den Lyrikern abgeschaut sein, da aber hier ein Cantor spricht, steht außer Frage, daß Gesang und nicht nur Dichtung gemeint ist.

Im übrigen ist noch zu bemerken, daß den Sizilianern und Sikulo-Toskanern durchaus die Wörter «rima» und «verso» zur Verfügung standen, wenn sie mitteilen wollten, daß sie sich «per rima» ausdrückten. Inghilfredi beginnt z.B. eine Kanzone in der dunklen Manier des Arnaut Daniel mit den Worten (Panvini 379):

I 1 Del meo voler dir l'ombra
 cominzo scura rima.
 Como di dui congiunti Amor mi 'nungla,
 sì natural m'adombra
 in lavoreo e rima

und in Giacomino Puglieses *Discordo* heißt es (Panivini 184):

14 già neiente
 non mi lasso
 e non casso
 li miei versi,
 li diversi
 rime dire.

⁵³ Der Text ist abgedruckt bei Giuseppe Vecchi, «Musica e Scuola delle Artes a Bologna nell'opera di Boncompagno da Signa (Sec. XIII)», in: Martin Ruhnke (Hg.), *Festschrift für Bruno Stäblein*, Kassel-Basel usw. 1967, S. 266–273; hier: S. 269.

Nach der Durchmusterung dieser Stellen ist nicht mehr recht zu verstehen, was den Eindruck erzeugt haben könnte, daß die musikalischen Ausdrücke nicht mehr das bedeuten, was sie von Hause aus meinen. Am Ende ist es wohl doch nicht ganz unwahrscheinlich, daß Formeln wie «ditto e canto» ganz im Gegenteil bei den Sizilianern immer noch dasselbe bedeuten wie «los motz e-l so» bei den Provenzalen, nämlich Text und Melodie, Worte und Weise, sogar in Sonetten, die bei den Sizilianern noch nicht durch diesen Namen – der vom provenzalischen «sonet», dem Diminutiv zu «so», stammt und also «kleine Melodie» bedeutet – von den Kanzonen unterschieden werden. Sonette werden bei ihnen wie Kanzonen «sonetto» genannt, was darauf hindeutet, daß sie, als «coblas esparsas» oder als Tenzonen, eben auch «Liedchen» mit Melodie waren oder sein konnten. Die Frauenklage «Già mai non mi conforto» von Rinaldo d'Aquino schließt mit der Aufforderung (Panvini 109):

VIII 1 Però ti prego, Duccetto,
 [tu] che sai la pena mia,
 che me ne faci un sonetto
 e mandilo in Soria.

und Guglielmo Beroardi redet am Schluß von «Gravosa dimoranza» seine Kanzone an⁵⁴:

V 7 Dunqua sonetto fino,
 cantando in tuo latino - va' in Florenza

Mit einer solchen «envoi»-Formel schließt auch ein Anonymus das Sonett «I'ò sì gran paura di fallare» (Panvini 626):

12 Or va, sonetto, e chie[di]lle perdono,
 s'io dico cosa che le sia spiacente

In Sonetten begegnet auch die Parallele zwischen Vogelgesang und menschlichem Gesang, z.B. bei Rinaldo d'Aquino (Panvini 118):

1 Un oseletto che canta d'amore
 sento la nota e far sì dulzi versi,
 che me fa mover un'aqua dal core
 9 Considerando la vita amorosa
 di l'oseletto che cantar non fina,
 la mia gravosa pena porto in pace:
 fera posanza ne l'amor reposa,
 c'ogn'amador[e] la dotto e[di] enclina,
 e dona canto e planto a cui li place.

Was die dem provenzalischen «dir en chantan» entsprechenden Ausdrücke «dire in cantando» und «dire in cantare» betrifft – etwa im Schlußvers der Kanzone «Amorosa donna fina» von Rinaldo d'Aquino (Panvini 113): «a voi lo dica in cantando», oder in der anonymen Kanzone «D'una alegra ragione», in der Adolf Gaspary das Wort «suo» zu «suon», «Melodie», ergänzt hat, im letzten Vers der

⁵⁴ Text nach: Flavio Catenazzi (Hg.), *Poeti fiorentini del Duecento*, Brescia 1977, S.87.

ersten Strophe (Panvini 553): «ciò ch'io dico in cantare» –, so dürften sie wohl am Ende dem musikalischen terminus technicus «sonum» oder «musicam dicere» immer noch näher stehen als dem danteschen «dire per rima». Der Fachausdruck stammt von den Musiktheoretikern. Zu Anfang des 11. Jahrhunderts dichtet Guido von Arezzo⁵⁵:

Musicorum et cantorum magna est distancia:
isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica:
nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia.

und Johannes de Grocheo erörtert um 1300 die Frage, ob man die einstimmige weltliche Musik als «musicam nullo modo mensuratam, immo totaliter ad libitum dictam» bezeichnen könne⁵⁶. Aber auch den Trobadors ist er geläufig, wie der Anfang einer Kanzone von Jaufre Rudel (P.C. 262, 3) zeigt⁵⁷:

No sap chantar qui so non di,
Ni vers trobar qui motz no fa

An «allusioni musicali interne ai testi poetici» mangelt es bei den Sizilianern also nicht. Eher mangelt es an der Bereitschaft, sich vorurteilsfrei darauf einzulassen. Zwar ist keine Erkenntnis ohne wohlverstandenes und hermeneutisch reflektiertes Vorurteil möglich, bei den Vertretern der These vom «divorzio» zeigt dieses Vorurteil aber eine gewisse Tendenz, sich gegen die Fakten zu verhärten. Bei etwas entwickelterer Flexibilität dieser These gegenüber hätte an sich schon der Umstand stutzig machen müssen, daß sich als erstes Indiz für ihre Richtigkeit nichts Besseres als eben diese «allusioni musicali» finden ließ, die, dem Wortlaut nach unzweideutig vorhanden, erst durch Interpretation beseitigt oder zumindest neutralisiert werden mußten. Daß auf diese Interpretation dann noch zugunsten bloßer Behauptung oder Meinungsäußerung verzichtet worden ist, zeugt wohl erneut von der Gleichgültigkeit gegenüber einem eventuellen Wahrheitsgehalt der These.

Bei der Suche nach Indizien, die dafür sprechen könnten, daß schon bei den Sizilianern der Text «autonom» war⁵⁸, kommt Roncaglia unvermeidlicherweise auch auf Dante und dessen Nachweis zu sprechen, daß die Bezeichnung «canto» nur auf den Text der Kanzone zutrefte, nicht aber auf die Melodie⁵⁹. Abgesehen davon, daß Dantes Auffassung nicht schon für die Sizilianer verbindlich gewesen sein muß, könnte die Mühe, die er sich mit diesem Nachweis gibt, auch dafür

⁵⁵ Zitiert bei Roncaglia, «Sul «divorzio»», S. 375, nach Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, St. Blasien 1784, (Nachdruck: Hildesheim 1963), Bd. 2, S. 25. Hervorhebung von mir.

⁵⁶ Text bei Ernst Roloff (Hg.), *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig 1943, S. 47 (Hervorhebung von mir). Siehe auch Ulrich Mehler, «Dicere» und «cantare». Zur musikalischen Terminologie und Aufführungspraxis des mittelalterlichen geistlichen Dramas in Deutschland, Regensburg 1981, S. 30–38. – Noch Machiavelli setzt seiner *Mandragola* für eine Aufführung in Faenza eine «Canzone da dirsi innanzi alla commedia / cantata da ninfe e pastori insieme» voran. Siehe hierzu Roberto Ridolfi (Hg.), *La Mandragola di Niccolò Machiavelli*, Firenze 1965, S. 47 und S. 195.

⁵⁷ Zitiert bei Roncaglia, «Sul «divorzio»», S. 368, als Beleg für die Einheit von Musik und Text bei den Provenzalen. Text bei A. Jeanroy, *Les Chansons de Jaufre Rudel*, S. 16.

⁵⁸ «Sul «divorzio»», S. 381.

⁵⁹ Ebd.; siehe hierzu *De vulgari eloquentia* II, 8, 5.

sprechen, daß er gegen den Brauch argumentierte, mit «canto» bzw. «canzone», wenn nicht gerade die Melodie allein – was wohl kaum jemand getan haben dürfte –, so doch den Text mit der nach gängiger Auffassung noch dazugehörigen Melodie zu bezeichnen. Man begründet im allgemeinen nicht ausführlich, was sich bereits von selbst versteht, sondern argumentiert nur da besonders sorgfältig, wo man einer falschen Auffassung entgegenwirken will. Diese Argumentationsfigur ist Roncaglia durchaus geläufig, er wendet sie selbst auf die Verse

Cobla ses so es enaissi
co-l molis que aigua non a

von Betran Carbonel an, mit dem Ergebnis, daß die Verse durch ihre kategorische Feststellung indirekt zu verstehen gäben, daß es offenbar nicht mehr selbstverständlich war, Coblas in jedem Fall noch mit Melodien zu versehen. Andernfalls hätte dieser Ruf zur Ordnung in der Tat keinen Sinn gehabt⁶⁰.

Von Dante zitiert Roncaglia natürlich auch die Stelle, aus der hervorgeht, daß für diesen die Alternative zwischen Kanzonen mit oder ohne Melodie bestand («sive cum soni modulatione proferatur, sive non»)⁶¹. Dann befaßt er sich aber nur noch mit der Bedeutung der Wörter «armonia» und «musica» bei Dante, während er auf die Stellen, an denen von «cantus» und «oda» im Zusammenhang mit der Kanzone die Rede ist, nicht eingeht. Diese Stellen sind aber von nicht geringerem Interesse, weil sie zeigen, wie sehr Dante immer noch mit der Melodie als Bestandteil der Kanzone befaßt ist, selbst wenn für ihn die Kanzone mit Melodie in der Praxis nur noch eine von zwei Möglichkeiten war. Es handelt sich um die folgenden Stellen⁶²:

Tota igitur, scilicet ars cantionis, circa tria videtur consistere: primo circa cantus divisionem; secundo circa partium habitudinem; tertio circa numerum carminum et sillabarum. De rithimo vero mentionem non facimus, quia de propria cantionis arte non est.

Dicimus ergo quod omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est; sed in modis diversificari videntur; quia quedam sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iterazione modulationis cuiusquam et sine diesi; [...] Quedam vero sunt diesim patientes; et diesis esse non potest, secundum quod eam appellamus, nisi reiteratio unius ode fiat, vel ante diesim, vel post, vel undique. [...] Satis hinc innotescere potest, quomodo cantionis ars circa cantus divisionem consistat; [...]

Nec etiam pretermittendum est quin iterum asseramus pedes ab invicem necessario carminum et sillabarum equalitatem et habitudinem accipere; quia non aliter cantus repetitio fieri posset.

Es ist nicht möglich, die «cantus divisio» etwa als bloße metrische Gliederung aufzufassen, denn sobald Dante darauf eingeht, verwendet er sofort das

⁶⁰ S. 379. Die Cobla bei A. Jeanroy, «Les «coblas» de Bertran Carbonel», *Annales du Midi* Bd. 25, 1913, S. 137–188; hier: S. 176. Bertran verwendet offenbar die Melodie von Jaufre Rudels Kanzone «No sap chantar qui so non di», deren Form und Reime er übernimmt.

⁶¹ S. 381; *De vulgari eloquentia* II, 8, 4.

⁶² *De vulgari eloquentia* II, 9, 4f.; 10, 1–6; 11, 13. Siehe hierzu die unvoreingenommene Darstellung von Mario Pazzaglia, *Il Verso e l'arte della canzone nel De vulgari eloquentia*, S. 181–193.

unmißverständliche Wort «oda» und spricht von den verschiedenen Arten und Weisen, in denen eine solche «oda» gegliedert sein kann, wozu auch das Fehlen einer solchen Gliederung beim Typus der «oda continua» gehört. Zum Schluß begründet er die Forderung nach parallelem Bau der «pedes» damit, daß ohne einen solchen Parallelismus die «cantus repetitio» an dieser Strophenstelle nicht möglich wäre. Für ihn hängt die Gliederung der Kanzonenstrophe also in erster Linie von der Gliederung der Melodie ab. In zweiter Linie ist die «partium habitudo» von Belang, worunter wiederum in erster Linie die Art, Zahl und Verteilung der gewählten Verse in der Strophe oder der «contextus carminum» zu verstehen ist und erst in zweiter Linie auch die «rithimorum relatio»⁶³. Die Verse müssen nämlich auf jeden Fall nach Länge und Zahl zur Melodie und ihren Teilen passen, wohingegen die Reimordnung auch ein anderes Muster als die «cantus divisio» zeigen kann, ohne diese Übereinstimmung im Kern zu stören. Mit dieser Gewichtung der «propria» der Kanzonenkunst unterscheidet sich Dante ganz entschieden von unserer modernen Auffassung. Offenbar durch die Vorherrschaft isometrischer Strophenformen in späteren Jahrhunderten geprägt, gehen wir bei unseren metrischen Repertorien heute von der Reimordnung als vorrangigem Charakteristikum der Strophenform aus und berücksichtigen erst in zweiter Linie auch die Verteilung der vorkommenden Versarten⁶⁴. Wie sehr Dante sich selbst auch schon als bloßer Textdichter verstanden haben mag, die Form der Kanzonenstrophe hat für ihn immer noch ganz elementar mit der Melodie zu tun. Wenn das einem Standpunkt entspricht, den er zu überwinden im Begriff ist, wie die Reservierung der Bezeichnung «cantio» für den Text beweisen mag, so zeugt es doch auch davon, wie mächtig für ihn noch der Eindruck von Kanzonen ist, zu denen noch die Melodie gehörte, und dieser Eindruck könnte auch von italienischen Kanzonen, z.B. denjenigen der Sizilianer, herrühren.

Wie dem aber auch sei, Dante ist kein besonders guter Zeuge für den «divorzio tra musica e poesia» schon bei den Sizilianern, allein deswegen nicht, weil er einer späteren Generation angehört, deren Lebensraum zudem nicht mehr die höfische Welt ist. Er dürfte schon eher dem «tipo nuovo, diciamo umanistico, di poeta-letterato» entsprechen, in dem Roncaglia den Vertreter der von der Musik gelösten autonomen lyrischen Sprachkunst vermutet⁶⁵. Die ausführliche Berücksichtigung der «oda» und der «cantus divisio» bei Dante spricht nicht sonderlich dafür, daß sich die Kanzonentexte schon lange vor ihm von der Musik befreit hätten.

Das Aufkommen des neuen Typus des «poeta-letterato» datiert Roncaglia jedoch erheblich früher. Er sieht ihn als Produkt der Juristenschulen, der «scholae notariorum» in Friedrichs II. Königreich und in den oberitalienischen Kommunen an. Dort habe im Grundstudium die Grammatik dominiert und im Hauptstudium das Recht, die Musik dagegen sei «praticamente assente» gewesen. Sie konnte nur in den geistlichen Musikschulen erlernt werden. Aus der «assenza d'educazione

⁶³ *De vulgari eloquentia* II, 11, 1.

⁶⁴ Diese Reihenfolge der metrischen Angaben ist durch István Franks bahnbrechendes *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 Bde., Paris 1966 ('1953–1957), gewissermaßen kanonisch geworden.

⁶⁵ «Sul «divorzio»», S. 367.

musicale in quel ceto di giuristi che fu il più attivo nella creazione d'una lirica italiana» erkläre sich dann die Lösung der Lyrik von der Musik⁶⁶. Aber da gelte es Ausnahmen zu bedenken. Die «allusioni musicali interne ai testi» fehlen bei den Sizilianern nämlich auch nach Roncaglias Beobachtung nicht ganz. Giacomino Pugliese z.B. spielt in seinem Discordo unmißverständlich auf sein Musizieren an:

53 con talento
lo stomento
v[o] sonando
e cantando

Aber dafür ergibt sich eine einfache Lösung: Giacomino ist eine Ausnahme und als Dichter, dessen Lieder gelegentlich einen spielmännischen Einschlag zeigen – obwohl er sich selbst in der Klage auf den Tod seiner Dame einen «cavaliere» nennt – ein Außenseiter⁶⁷:

Può darsi [...] che in lui sopravviva e si rifaccia la vecchia unità giullaresca di poeta-musico-esecutore. L'eccezione, in definitiva, andrebbe ascritta a un filone laterale rispetto alla lirica aulica.

Ein Einzel- und Ausnahmefall, «un caso particolare, e magari particolarissimo», ist auch Kaiser Friedrich II. Er konnte nach dem Zeugnis des Chronisten Fra Salimbene, außer lesen und schreiben, auch singen, Kanzonentexte und Melodien erfinden. Dieses Zeugnis wird bei dieser Gelegenheit und an dieser späten Stelle, als es beinahe wirklich nicht mehr anders geht, zum ersten Mal von einem Parteigänger der These vom «divorzio tra musica e poesia» in vollem Umfang zitiert und in Betracht gezogen. Die von Salimbene erwähnten Fähigkeiten verdankt Friedrich nach Roncaglias Auffassung seiner «educazione di tipo aristocratico-chiericale», einer Erziehung⁶⁸

in sostanza non troppo diversa da quella che doveva aver avuto un secolo prima Guglielmo IX d'Aquitania, ma diversa certo da quella, di tipo laico-universitario, dei suoi giuristi e cancellieri. Ch'egli sapesse di musica e si diletasse d'esercitare le acquisite cognizioni a comporre, oltre che testi versificati, anche melodie per cantarli, alla maniera degli autentici trovatori provenzali e Minnesänger tedeschi (tra i quali ultimi suo padre), non è motivo di sorpresa, ma non autorizza a supporre che altrettanto fossero in grado di fare e facessero un Giacomo da Lentini o un Pier della Vigna, un Guido delle Colonne «iudex» o uno Stefano Protonotaro.

Ganz sicher ist allerdings der Unterschied in der Ausbildung nicht. Diejenige Friedrichs ist nur «certo diversa» von derjenigen seiner Juristen. Das mag daran liegen, daß nicht bekannt ist, welche Fächer Friedrich und mehr als ein Jahrhundert vor ihm Wilhelm IX. von Aquitanien im einzelnen studiert haben mögen. Daß sie das Singen und Komponieren von Jugend auf in einer geistlichen Musikschule, einer «schola cantorum», in der außer der praktischen Musikausbildung auch Elemente der Musiktheorie und Grammatik vermittelt wur-

⁶⁶ S. 383f.

⁶⁷ S. 386. Die Stellen aus Giacomino's Discordo und der Totenklage: Panvini 185 und 179.

⁶⁸ «Sul «divorzio»», S. 387f.

den⁶⁹, erlernt haben sollten, wird man wohl kaum annehmen. Das wäre gewiß eine zu starke und vor allem zu abseitige Spezialisierung für hohe Aristokraten gewesen. Eher ist schon mit dem Studium der theoretischen Musik, der «Musica» im eigentlichen Sinne, im Rahmen des Quadrivium zu rechnen, denn solche Studien empfiehlt z.B. Thomasin von Zirclaria in seinem *Welschen Gast*, allerdings in der Hauptsache wegen ihres ethischen Wertes⁷⁰:

der kan die Musicâ ze reht
der sîn leben sô machet sleht
daz er machet sîner worte dône
mit den werken eben hellen schône.
[...]
ob der Musicus heizen sol
der die doene machet hellen wol,
so ist der Musicus der sînen muot
macht gehellen mit dem und er tuot.

Thomasin bricht seine Ausführungen über die sieben freien Künste, darunter die Musik, aber bald mit der Begründung ab, daß er mit einer zu eingehenden Behandlung dieser Dinge den Laien zu nahe treten würde, denen sie nicht zugänglich sind, da sie «der buoch sint ungelêrt», und darauf folgt eine Klage über den Analphabetismus der Adeligen, aus der die folgenden Stellen zitiert seien⁷¹:

jâ sint nu stunt vür die tac
daz die leien wârn gelêrt:
diu lernunge ist nu worden unwert.
Bî den alten zîten was
daz ein ieglich kint las:
[...]
die herren wâren wol gelêrt,
da von wâren si ouch wert.
nu ist der herrn vil lützel wîs,
dâ von bejagent si nimmer prîs.

Thomasins Ausführungen über die sieben freien Künste geben also nicht das übliche Curriculum einer «educazione di tipo aristocratico-chiericale» wieder, sie stellen der notorischen Ungelehrtheit der Herren eher ein Desiderat entgegen. Friedrich II. mag da eine Ausnahme gewesen sein, da er ja lesen und schreiben konnte. Eine besondere musikalische Ausbildung wird er aber kaum einem vorgegebenen Curriculum zu verdanken gehabt haben, am wenigsten eine Ausbildung als praktischer Musiker, als Cantor. Allenfalls könnte er sich bei einem Cantor geübt haben.

Die Ausbildung des späteren Kaisers ist aber nicht so sehr Roncaglias Problem, da Friedrich für ihn ja nur eine Ausnahmeerscheinung in seinem

⁶⁹ Siehe hierzu Nan Cook Carpenter, *Music in the Medieval and Renaissance Universities*, Norman (University of Oklahoma Press) 1958, S. 22.

⁷⁰ *Der welsche Gast des Thomasin von Zirclaria*, hrsg. von Heinrich Rückert, neu herausgegeben von Friedrich Neumann, Berlin 1965, V. 9021–9024; 9053–9056.

⁷¹ V. 9194–9197; 9205–9208.

Lyrikerkreis ist. Vor allem geht es um die «gewiß andere» Ausbildung der Juristen, in der die Musik «praktisch» fehlte. Das mag stimmen für das Studium der «Musica» und für die Ausbildung als «cantores», daß es aber keinerlei sonstige Möglichkeiten gegeben haben sollte, außerhalb dieser Ausbildungsgänge mit der Musik in Berührung zu kommen, ist keineswegs so sicher, wie Roncaglia glaubt annehmen zu können. Namentlich in Bologna, dem Studienort von Pier della Vigna, bestanden solche Möglichkeiten allem Anschein nach sehr wohl und insbesondere bei den angehenden Notaren ist kaum davon auszugehen, daß sie sich strikt und ohne nach links und rechts zu sehen nur auf ihr Fachstudium konzentrierten. Einige von ihnen brachten es, wie Pier della Vigna, zu höchsten Ämtern und Ehren. Dazu wird wohl eine umfassendere kulturelle Orientierung erforderlich gewesen sein als sie allein im Jurastudium zu erwerben war⁷². Juristen studierten nun auf der Grundstufe nicht nur Grammatik, wie Roncaglia annimmt, sondern auch Rhetorik⁷³, und als Rhetoriklehrer wirkte in Bologna in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts der schon erwähnte Boncompagno da Signa. Dessen *Rhetorica antiqua* wendete sich auch, wenn nicht vor allem, an Juristen. Das geht nicht nur daraus hervor, daß sie 1215 «coram universitate professorum juris canonici et civilis et aliorum doctorum et scholarium multitudine numerosa» vorgetragen, approbiert «et coronat[a] lauro Bononiae» wurde⁷⁴, sondern auch daraus, daß sie im vierten Buch unter dem Titel *De statutis imperialibus* eine Reihe von Mustertexten enthält, an denen angehende Notare das Abfassen von Gesetzestexten erlernen konnten⁷⁵. Im ersten Buch dieser *Rhetorica antiqua* bemüht sich Boncompagno aber zunächst um eine allgemeine Orientierung der Studenten sowohl in sittlicher Hinsicht («ad informandum rudes scolares moribus honestis») wie auch auf dem Gebiet der verschiedenen Studienangebote und hier findet sich ein Kapitel *De cantoribus* (I, 19). Hierzu führt Giuseppe Vecchi aus⁷⁶:

Seguendo un costume invalso presso i docenti del tempo, di inviare in pubblico messaggi, inviti e programmi di insegnamento (*littere lecte per omnes scolos*), il Cantor invia un indirizzo agli studenti perchè seguano la disciplina musicale (*invitat scolares ad cantandi scientiam*). La numerosa scolaresca bolognese era costituita da ecclesiastici (o giovani che avrebbero seguito lo stato ecclesiastico) e da laici, e perciò il maestro di canto si rivolge all'una e all'altra categoria con due distinti inviti-programma.

Das Werbeschreiben, das sich an die weltlichen Studenten wendet, ist oben schon wiedergegeben worden. Natürlich handelt es sich dabei um einen Mustertext, aber

⁷² Zur «coltura larga e varia», die von den Notaren verlangt wurde, siehe Guido Zaccagnini, *La Vita dei maestri e degli scolari nello Studio di Bologna nei secoli XIII e XIV*, Genève 1926, S. 87, sowie Carlo Calcaterra, *Alma mater studiorum. L'Università di Bologna nella storia della cultura e della civiltà*, Bologna 1948, S. 72f.

⁷³ Hierzu Zaccagnini, S. 87; Calcaterra, S. 69 und S. 73.

⁷⁴ Hierzu Giuseppe Manacorda, *Storia della scuola in Italia*, Bd. 1, *Il medio evo*, Milano-Palermo-Napoli 1914, S. 263.

⁷⁵ Siehe hierzu die Textproben bei Antonio Viscardi e.a. (Hgg.), *Le Origini. Testi latini, italiani, provenzali e franco-italiani*, Bd. 1, Milano-Napoli 1961, S. 750–755.

⁷⁶ «Musica e Scuola delle Artes a Bologna nell'opera di Boncompagno da Signa (Sec. XIII)», S. 268.

Boncompagno dürfte hier ebensowenig <totes> Übungsmaterial ohne praktischen Nutzwert vorgelegt haben wie bei den juristischen Mustertexten. An weiteren Mustern dieser Art, die Musikalisches betreffen, sind aus der *Rhetorica antiqua* noch Empfehlungsschreiben für begabte Liederdichter und -komponisten sowie Instrumentalisten aller Art zu nennen (Buch VI, 8)⁷⁷. In der *Rhetorica novissima* von 1235 erweist sich Boncompagno dann auch als guter Kenner der Musiktheorie und der Stellung der Musik im Gesamt der «artes»⁷⁸ und in einer dialektischen Disputation über die Frage, ob der Gesang nur mit Hilfe eines «musicus» erlernt werden könne oder ob Gewohnheit und Natur die besseren Lehrmeister seien, läßt er den Vertreter der zweiten Position sagen⁷⁹:

Et homo qui est rationalis creatura errat dum temperat monochordum, et quantumcumque fuerit in musica eruditus in vocum positione delirat saepe: unde cantandi artificium relinquendum est consuetudini et nature, non regulis musicorum.

In dem Rhetoriklehrer Boncompagno haben wir also einen guten Kenner der Musik sowohl als «scientia» wie auch als «ars» vor uns, dessen Mustertexte zeigen, daß ihm wohl auch daran gelegen haben dürfte, seine Studenten für diese Kunst unter beiderlei Aspekten zu erwärmen. Auch Juristen waren wohl kaum davor gefeit, mit der Werbung für diese Kunst in Berührung zu kommen. Sie konnte ihnen im Rhetorikunterricht wie auch als «littere lecte per omnes scholas» begegnen. Es mag zwar zutreffen, daß die Musik nirgends als integraler Bestandteil des juristischen Studiums im engeren Sinne erwähnt wird⁸⁰, der Schluß, den Roncaglia aus diesem Umstand zieht, daß nämlich Juristen deshalb auch nicht in der Lage sein konnten, Melodien zu erfinden und zu singen, beruht indessen auf einer Verengung des Problems auf bloße Curriculumfragen. Für diese Verengung ist auch eine Bemerkung zur Musikgeschichte Bolognas bezeichnend, die in einer Anmerkung fällt: Wer nach Spuren eines musikalischen Lebens im Bologna des 13. Jahrhunderts suche, finde «appena qualche magra notizia su insegnanti privati di strumenti»⁸¹. Damit ist Guido Zaccagninis Entdeckung zweier Hinweise auf private Musiklehrer in Bologneser *Memoriali* der Jahre 1290 und 1292 gemeint, wo von einem «dominus Stephanus musicus» und von einer «magistra Jacobina, filia quondam Gerardini, de cetra» die Rede ist⁸². Angesichts des Mangels an Zeugnissen, der auf dem Gebiet der Kulturgeschichte häufig zu beklagen ist, könnte man hier wohl eher sagen, daß sich aus

⁷⁷ Texte in *Le Origini*, S. 756–759.

⁷⁸ »Musica e Scuola delle Artes«, S. 271f.

⁷⁹ Ebd., S. 273; *Rhet. nov.* lib. 8, cap. 3.

⁸⁰ Siehe hierzu Roncaglias Bemerkung: «ancora nel 1405 gli statuti della stessa *Facultas artium* [sc. von Bologna] non fanno alcun riferimento alla musica» («Sul «divorzio»», S. 384). Ugo Guallazzini, «La musica nella formazione dei giuristi dell' a'to Medioevo», in: *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli 1973, S. 241–252, behandelt nur die Verhältnisse im 11. Jahrhundert. Zu den musikalischen Interessen von Grammatiklehren und Notaren um 1300 in Bologna siehe Nino Pirrotta, «Due sonetti musicali del secolo XIV», in: *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, 2 Bde., Barcelona 1958–1961, Bd. 2, S. 651–662; hier: S. 655f.

⁸¹ S. 390f., Fußnote 93.

⁸² *La Vita dei maestri*, S. 121.

dem Bologna des 13. Jahrhunderts s o g a r Spuren von privaten Musiklehrern, und sogar z w e i Spuren dieser Art erhalten haben. Für begabte und entsprechend interessierte Studenten, etwa angehende Notare, gab es also auch diese Möglichkeit, den Anregungen ihres Rhetoriklehrers zu folgen und sich mit der praktischen Musik vertraut zu machen. Für die These vom «divorzio» sind solche Zeugnisse aber offensichtlich, ähnlich wie Salimbenes Zeugnis von der Sangeskunst Friedrichs II., eher störend, weshalb man sie beiseiteschiebt.

Roncaglias Fazit ist, daß in der Sizilianischen Schule zwei Gruppen mit unterschiedlichen künstlerischen Interessen nebeneinander bestanden, auf der einen Seite die Juristen und Verwaltungsbeamten, die sich nur noch als Textdichter verstanden, und auf der anderen Seite die Aristokraten, die weiterhin die Einheit von Lyrik und Musik favorisierten und zumindest im eigenen Schaffen pflegten. Für die Aristokraten stützt er sich dabei auch auf die oben schon zitierte Äußerung Salimbenes über den Grafen Manfred Maletta, derzufolge auch dieser Dichter und Komponist und dazu noch ein geschickter Instrumentalist gewesen sei. Die ebenfalls schon zitierte Stelle über Friedrichs Sohn Manfred aus der Chronik des Jacopo d'Acqui führt er dagegen nicht an. Sie hätte die These von der Sonderstellung Friedrichs auch kaum beeinträchtigt, da Manfred erst 1231 geboren ist und vor 1250 nicht allzu viel Gelegenheit gefunden haben dürfte, gemeinsam mit dem Vater zu singen. Die Stelle über Manfred Maletta nutzt Roncaglia noch für ein weiteres Argument für den «divorzio». Salimbene verwende bei der Charakterisierung der Fähigkeiten des Grafen eine Formel aus zwei Termini, «cantilena» und «cansiones», deren erster musikalische und deren zweiter «bloß literarische» Bedeutung habe. Daraus sei für Salimbenes Bemerkung über König Enzo, derzufolge dieser ein «cansionum inventor» war⁸³, zu folgern, daß Enzo, weil bei ihm nicht von «cantilena» die Rede sei, eben nur Kanzonentexte geschaffen habe, «un'ulteriore indicazione significativa del carattere in generale ormai soltanto letterario della poesia profana, anche d'autore aristocratico»⁸⁴. Dazu läßt sich ein Gegenargument gleicher Art finden. Unter den Mustertexten, die Boncompagno da Signa in seiner *Rhetorica antiqua* bietet, findet sich einer mit der Überschrift *De inventore cancionum*. Darin wird ein gewisser Bernardus Eventator empfohlen, von dem es heißt⁸⁵:

Quanti nominis quanteve fame sit Bernardus Eventator, et quam gloriosas fecerit canciones et dulcisonas invenerit melodias, multe orbis provincie recognoscunt.

Die Überschrift bezeichnet also offenbar mit dem Ausdruck «inventor cancionum» sowohl den Erfinder von Texten wie den Erfinder von Melodien. Wer weiß, vielleicht hat sich auch Salimbene im Falle König Enzos nur einmal kürzer ausgedrückt. Die zusammenfassende Ausdrucksweise Boncompagnos in seiner Überschrift könnte im übrigen auch ein Zeugnis für den Brauch sein, gegen den später Dante mit seiner Reservierung der Bezeichnung «cantio» für den Text argumentiert.

⁸³ MGH. SS. Bd. 32, S. 329.

⁸⁴ «Sul «divorzio»», S. 389.

⁸⁵ Text in *Le Origini*, S. 756.

Blickt man zurück, so ergibt sich, daß Roncaglia im wesentlichen zwei Argumente für den «divorzio tra musica e poesia» bei den Sizilianern ins Feld führt: das Fehlen von Anspielungen auf die Musik in den Texten und die Ausbildung der Juristen, in der es an musikalischer Unterweisung mangelte. Beide halten einer Nachprüfung nicht stand. Von der Nachweisbarkeit des bloß «traditionellen Charakters» der Ausdrücke «canto», «cantare» und «dire in cantando» kann nicht die Rede sein und das bildungsgeschichtliche Argument, daß Juristen während ihrer Ausbildung nicht mit der Musik in Berührung kamen, hängt an dem dünnen Faden des Umstandes, daß eine musikalische Ausbildung in deren Studiengang nicht ausdrücklich vorgesehen war. Selbst wenn man gelten läßt, daß niemand Liedmelodien komponieren konnte, der nicht zuvor eine schulmäßige musikalische Ausbildung genossen hatte, wird dieses Argument durch die Rhetoriken Boncompagnos da Signa als Quelle für die Rolle der Musik an der Universität Bologna und für die Möglichkeit, auch als Laie beim Cantor das Singen «per artem et consuetudinem» zu erlernen, zumindest soweit neutralisiert, daß am Ende eigentlich nichts mehr übrigbleibt, was für den «divorzio tra musica e poesia» spräche. Dadurch dürfte die Überzeugung, daß er schon bei den Sizilianern stattgefunden haben müsse, aber wohl kaum erschüttert werden. Diese Überzeugung ist schließlich lange Zeit ohne jeden Begründungsversuch ausgekommen und noch Roncaglia beginnt seine Studie, trotz aller Vorsicht angesichts der prekären Beweislage, mit einem Bekenntnis zu ihr⁸⁶:

Sono convinto che una delle più importanti, forse la più importante in assoluto, tra le novità che caratterizzano l'antica lirica italiana nei confronti dei suoi precedenti trovatoreschi [...] sia il mutato rapporto fra parola e musica, in dipendenza da condizioni socioculturali diverse da quelle d'Oltralpe. Tuttavia m'avvedo bene, che di questo convincimento – non soltanto mio – risulta difficile tradurre in asserzioni fattuali e definire con sicurezza, nella loro portata e nei loro limiti, inferenze ricavabili solo da una documentazione sfuggente e in prevalenza da argomenti e silenzio.

Durch Roncaglias Studie, wie immer man sie einschätzen mag, ist immerhin aus dem Nebeneinander der Thesen eine Diskussion geworden. Sie hat den Musikwissenschaftler Nino Pirrotta zu einer Entgegnung veranlaßt, die dieser 1980 in dem Aufsatz «I poeti della Scuola siciliana e la musica»⁸⁷ niedergelegt hat. Pirrottas Einwände betreffen im wesentlichen drei Punkte: Dante ist auch für ihn kein guter Zeuge für den «divorzio», da aus den entsprechenden Abschnitten von *De vulgari eloquentia* hervorgehe, daß der gesungene Vortrag von Kanzonen, wenn auch nicht mehr obligatorisch, so doch noch gängige Praxis gewesen sei, und zwar kraft einer in der Tradition tief verwurzelten Verbindung der Kanzone mit der Musik⁸⁸. Gegen eine schulmäßige musikalische Ausbildung als Voraussetzung für die Fähigkeit, Liedmelodien zu komponieren, spricht ihm der Umstand, daß aus dem Unterricht in der Disziplin «Musica» kein Nutzen für die praktische Musikausübung zu ziehen gewesen sei; die Praxis des Gesangs wurde

⁸⁶ «Sul «divorzio»», S. 365.

⁸⁷ *Yearbook of Italian Studies* Bd. 4, 1980, S. 5–12.

⁸⁸ S. 7.

von Geistlichen in den Kantoreien erworben, Laien standen «le vie laiche di apprendimento della musica per imitazione» offen:

la via della tradizione orale e della recezione aurale per il canto; la prassi di un artigianato manuale per la costruzione e l'uso di strumenti musicali; insomma tutto quello che io chiamo la tradizione non scritta della musica.

Auf der «tradizione della musica non scritta», zu der für ihn die gesamte gesungene Lyrik vom provenzalischen Typus gehört, beharrt Pirrotta mit besonderem Nachdruck. Es ist nach seiner Überzeugung daher auszuschließen, daß der Unterschied zwischen Adeligen und Juristen sich in irgendeiner Weise auf den Erwerb musikalischer Fähigkeiten ausgewirkt haben könnte⁸⁹. Sein gewichtigster Einwand gegen Roncaglia ergibt sich indessen aus dem Repräsentationsanspruch des Kaisers⁹⁰:

Era [...] naturale che, come parte del suo giuoco politico oltre che per naturale inclinazione, premesse all'imperatore di promuovere nella sua corte una attività poetica nelle forme in cui essa era stata tradizionale contrassegno e ornamento di corti splendide e illuminate; nelle forme cioè della letteratura occitana, proprio allora dilaganti nelle corti di mezza Europa e più particolarmente in quelle dell'Italia settentrionale, rese più accessibili da affinità linguistiche, oltre che dalla vicinanza geografica. [...] da nessuna parte poteva venirgli il suggerimento di togliere drasticamente all'attività poetica il complemento di una divulgazione attraverso l'esecuzione cantata; oltre che essere tradizionalmente legata all'idea di poesia, sia lirica che epica, questa era anche la forma pomposa di estrinsecazione e meglio corrispondeva all'intento dell'imperatore di dare alla sua corte una immagine di inequagliato splendore.

Der Anspruch auf Repräsentation, zugleich ritterlich-höfisch und kaiserlich, ist ohne Zweifel eines der bedenkenswertesten Argumente, das gegen die Aufgabe der gesungenen Lyrik in Friedrichs Umkreis spricht. Bedenkt man, mit welcher Entschlossenheit und Rücksichtslosigkeit Friedrich sein Königreich in den ersten zentralisierten Verwaltungsstaat Europas umgewandelt hat, dann muß es als wenig glaubwürdig erscheinen, daß er ausgerechnet seinen zur Dichtkunst befähigten Juristen und Verwaltungsbeamten die Freiheit gelassen haben sollte, sich in einem abgesonderten «ambiente»⁹¹ der Pflege neuer, autonom literarischer Interessen hinzugeben, während er selbst allein und als «caso particolarissimo» noch die repräsentative Form der gesungenen Lyrik pflegte. Erheblich glaubwürdiger ist es da schon, daß er sich auch die poetischen Fähigkeiten seiner Beamten dienstbar gemacht hat. Den Beamten selbst dürfte dergleichen im übrigen keinesfalls als Zumutung und als Ablenkung von ihren privaten Interessen erschienen sein. Für den Literaturhistoriker ist es zwar eindrucksvoll,

⁸⁹ S. 8–10. Zur «tradizione non scritta» siehe auch Pirrottas Aufsatz »Tradizione orale e tradizione scritta nella musica«, in: F. Alberto Fausto (Hg.), *L'Ars nova italiana del Trecento* Bd. 3, Secondo Convegno Internazionale 17–22 luglio 1969 [...], Certaldo 1970, S. 431–441.

⁹⁰ «I poeti della Scuola siciliana e la musica», S. 10f.

⁹¹ Roncaglia spricht von «ambienti diversi», die »fasi diversi della storia della lirica occidentale« entsprächen (»Sul «divorzio»«, S. 389).

sich eine Wende in der literarischen Entwicklung vollziehen zu sehen, und er vermutet ein entsprechendes erhebendes Gefühl leicht auch bei denjenigen, die die Wende vollziehen⁹². Auf die dichtenden Beamten in Friedrichs Umkreis dürfte aber etwas ganz anderes als das Bewußtsein, den literarhistorischen Schritt zur autonomen Literatur zu vollziehen, faszinierend gewirkt haben, nämlich die Möglichkeit, durch Beiträge zur Repräsentation und Selbstdarstellung ihres Herrn selbst Teil an dem vom Hof ausgehenden Glanz und Machtanspruch zu gewinnen, zumal die künstlerische «Kollegenschaft» ja noch eine ganz besondere Nähe zum Kaiser herstellte⁹³. Die Auszeichnung, die sich mit der Teilnahme an der höfischen Kunstübung verband, erkennt auch Roncaglia, ebenso wie er den offiziellen und sogar politischen Charakter dieser Kunstübung anerkennt:

saper comporre versi diventa, per funzionari e impiegati di corte, un elemento di distinzione. Il fatto che Federico in persona si sia cimentato in tale esercizio, e così un personaggio d'alto rango quale Pier della Vigna, conferisce alla moda instaurata un carattere d'ufficialità che non può non avere anche un significato politico.

Nur tut er es an anderer Stelle, an der es nicht um den «divorzio tra musica e poesia» geht⁹⁴, weshalb sich ihm dort auch nicht die Frage stellt, ob zu einer solchen offiziellen Kunstübung mit sogar politischen Implikationen nicht der zu dieser Zeit noch allenthalben übliche repräsentative öffentliche gesangliche Vortrag am Ende doch besser paßte als die Existenz- und Verbreitungsform von «rime di corrispondenza», diffuse attraverso scambi epistolari», wozu er an dieser Stelle einen «großen Teil» der sizilianischen Gedichte erklärt⁹⁵.

⁹² Roncaglia spricht von einer «svolta» (ebd.). Eine solche hat in der Tat bei den Sizilianern stattgefunden, aber nicht als «divorzio tra musica e poesia», sondern als Übergang von der traditionellen partnerbezogenen werbenden Liebeslyrik zu einer auf das Wissen über die Liebe ausgerichteten Lyrik, in der die für die Kanzone bisher typische Einübung in einen höfischen «habitus» durch einen Gelehrtenhabitus abgelöst wird, der sich der scholastischen Mittel der Erkenntnisgewinnung bedient. Die Lyrik der Sizilianer ist tatsächlich durch die Ausbildung der Juristen geprägt, ohne daß diese aber auf ihre Einstellung zur Musik gewirkt haben müßte. Siehe hierzu meine Studie «Die sizilianische Wende der Lyrik», *Poetica* Bd. 11, 1979, S. 318–342; besonders S. 332f.

⁹³ Zur Eingliederung der Hofbeamten in den Minnesang als «Repräsentationskunst einer feudalen Oberschicht» siehe Erich Kleinschmidt, «Minnesang als höfisches Zeremonialhandeln», *Archiv für Kulturgeschichte* Bd. 58, 1976, S. 35–76; hier: S. 72 und S. 69: «Der Minnesang ermöglicht [...] den Ministerialen, wenn sie ihn *ze hove* ausüben, Anteil an der vom Hof ausgehenden Herrschaft wenigstens auf der Repräsentationsebene.»

⁹⁴ «Le corti medievali», in: Alberto Asor Rosa (Hg.), *Letteratura italiana*, Bd. 1: *Il letterato e le istituzioni*, Torino 1982, S. 33–147; hier: S. 144.

⁹⁵ Ebd.

2. Musik als Ehr und Zier

Wie schon Nino Pirrotta hervorgehoben hat, war Musik für Friedrich II. erheblich mehr als nur eine Angelegenheit der in der Familie erblichen Begabung und Neigung und allenfalls noch der Auswirkung einer besonderen Erziehung. Sie war für ihn wie für das ganze Mittelalter vielmehr eine Angelegenheit von «honor et decus», von «Ehr und Zier»¹. Dafür gibt es ein interessantes Beispiel. Friedrich besaß, als Geschenk des Sultans, einen Elefanten. Für diesen ließ er einen hölzernen Aufbau anfertigen, der Fahnen trug und mit Trompetern besetzt war. Dieser so ausgestattete und besetzte kastenartige Aufbau auf dem Rücken des Elefanten wurde bereits von den Zeitgenossen als eine Art Carroccio geschildert, und daß er in der Tat als überbietendes Gegenstück zu dem ebenfalls mit Trompetern besetzten Mailänder Fahnenwagen gemeint war, geht daraus hervor, daß nach dem Sieg Friedrichs über die Mailänder der Elefant deren Carroccio durch Cremona zog, zum Zeichen dafür, daß Mailand überwunden war. «Die Trompeter auf dem Elefanten sind im Abendland gewiß eine einmalige Kuriosität, trotzdem scheinen sie für die Geschichte des Trompetengebrauchs aufschlußreich, denn es zeigt sich darin das Bestreben des Kaisers, die oberitalienischen Kommunen zu übertrumpfen gerade in den ihnen eigentümlichen Herrschaftszeichen, dem Carroccio mit Fahnen und Trompeten.»²

Musik spielt auch sonst in Friedrichs Umkreis bei offiziellen Anlässen eine wichtige Rolle. Als 1235 seine Braut Isabella, die Schwester des englischen Königs, in Köln empfangen wird, zieht man ihr unter Glockengeläut und Freudengesängen entgegen. Außerdem werden «omnes artifices et magistri cuius cumque generis musicae artis cum suis instrumentis» aufgeboten³ und den Abend bringt die Braut in einem «edlen Palast», «ubi per totam noctem choree puellarum canencium cum diversis instrumentis musicis perstrepebant, ut ipsa imperatrix ipso gaudio foveretur, glorians in medio iuvenularum timpanistrarium.»⁴ Hier erfährt man also auch etwas über die musikalische Unterhaltung in der Kemenate.

¹ Siehe hierzu Sabine Žak, *Musik als Ehr und Zier im mittelalterlichen Reich*. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell, Neuß 1979. Die Formel von «Ehr und Zier»: u.a. S. 273.

² Žak, S. 65 und das ganze Kapitel über «Trompeten als Insigne», S. 51–66. Gegenüber S. 67 findet sich eine Darstellung des Elefanten aus der Chronik des Mattheus Paris (13. Jh.).

³ S. 239. Die Quelle ist Roger von Wendover, MGH.SS, Bd. 28, S. 72.

⁴ S. 239 und S. 24 mit Fußnote 13. Die Quelle ist Mattheus Paris, MGH.SS Bd. 28, S. 130. «Tympanum» ist hier ein Saitenspiel, wie es zur adeligen Unterhaltung gehörte (ebd., S. 24, Fußnote 24, und S. 253).

Musik als Ehr und Zier ist aber auch im Spiel, wenn sich hochadelige Herren selbst mit Gesang oder Saitenspiel hören lassen. Um die Mitte des Jahrhunderts redet der Trouvère Raoul de Soissons Charles d'Anjou, der sich ebenfalls als Dichter, Komponist und Sänger betätigte, in einem Lied folgendermaßen an⁵:

He! Cuens d'Anjou, par vostre chanterie
Porriez avoir joie et pris et honor!

und aus der *Österreichischen Reimchronik* geht hervor, daß mehr erkennbar wird als nur ein individuelles Talent, wenn etwa Friedrichs II. Sohn Manfred ein selbstkomponiertes Stück auf einem Saiteninstrument vorträgt⁶:

ir hiet uf iwer seitensnuor
mit drivaltigem swanz
gemachet ein sô süezen tanz,
mit iwer selbes liden,
ez waer kunnic Daviden
der kunst genuoc gewesen.

Manfred als Komponist und als Spieler eines Saiteninstrumentes ist mit König David vergleichbar und dieser Vergleich fließt Ottokar, dem Verfasser der Chronik, nicht von ungefähr in die Feder. David spielt vielmehr im Selbstverständnis abendländischer Herrscher seit langem eine bedeutende Rolle. Er erscheint seit der Zeit der Karolinger «als Träger des idealen Typus des christlichen Königs»⁷. Die Päpste selbst hatten diesen Typus ins Spiel gebracht, indem sie Pippin in offiziellen Schreiben als «David» anredeten⁸. Neben Salomon ist David das «Urbild des rex pius et sapiens»⁹ und der «Typusträger des princeps litteratus»¹⁰, woran Thomasin von Zirclaria um 1215 in seinem *Welschen Gast* noch einmal erinnert hat¹¹. Harfenspielend erscheint David in bildlichen Darstellungen als «rector der musica mundana», der Weltharmonie¹², und da nimmt es

⁵ Emil Winkler (Hg.), *Die Lieder Raouls von Soissons*, Halle 1914, S. 47.

⁶ V. 718–723 (MGH.Dt. Chroniken Bd. 5). Der «drivaltige swanz» ist offenbar eine dreifache «coda» (Zak, *Musik als Ehr und Zier*, S. 230, Fußnote 21. Zur Stelle auch: S. 238).

⁷ Siehe hierzu Hugo Steger, *David Rex et Propheta*. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter nach Bild Darstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts, Nürnberg 1961, S. 132.

⁸ S. 127.

⁹ S. 135.

¹⁰ S. 138: «David wird in Fürstenspiegeln [...] bereits im frühen Mittelalter in die Reihe der adeligen Dichter eingereiht [als Dichter der Psalmen] und gleichzeitig zum Typusträger des princeps litteratus überhaupt.»

¹¹ Früher «wären gar diu edeln kint / gelêrt, des si nu niht ensint», «dô het ein ieglich man ère / nâch sîner kunst und sîner lêre», und als Beispiel führt Thomasin u.a. an:

Salomôn der ist mêre
erkant der werlde durch sîn lêre
danne durch sîn künicrîche,
daz geloubet sicherliche.
durch sîne sinne ist ouch wît
erkant der guote künec Dâvît.

(*Der welsche Gast des Thomasin von Zirclaria*, V. 9197–9222.)

¹² *David Rex et Propheta*, S. 146.

nicht wunder, daß er auch zur «praefigura des adeligen Minnesängers» geworden ist¹³. Nach Hugo Stegers Deutung ergibt sich zumindest aus der ikonographischen Tradition, daß die Darstellungen Kaiser Heinrichs VI., mit denen in der Weingartner und Manessischen Liederhandschrift die Reihe der Minnesängerbilder eröffnet wird, als Darstellung des Herrschers «in der David-rex-et-propheta-Bildformel» zu verstehen sind: «Der mittelalterliche Herrscher erscheint damit wohl erneut in der imitatio David; hinter ihm wird der biblische König als Urbild des adeligen Sängers sichtbar.»¹⁴ Wenn also Ottokar in seiner Reimchronik König Manfreds Kunst mit derjenigen Davids vergleicht, bewegt er sich im Rahmen eines wohleingeführten Denkschemas.

Manfreds Vater Friedrich hatte im übrigen das Davidkönigtum noch einmal ausdrücklich für sich in Anspruch genommen. Vorangegangen war ihm dabei wieder der Papst, der ihn in jungen Jahren als seinen «David» gegen den Welfen Otto IV. ausgesandt hatte¹⁵. Bei seiner Selbstkrönung zum König von Jerusalem im Jahre 1229 nach der Befreiung der Stadt beruft er sich dann selbst auf David, was seinen Wiederhall in der Preisungsformel «David warst Du in Jerusalem» fand¹⁶. Die Identifikation mit dem Typus geht im übrigen auch aus der Krönungsformel hervor: «David, Deinen Knaben, hast Du durch des Königtums Gipfel erhöht»¹⁷. Dem Sohn des kaiserlichen Minnesängers Heinrich VI. dürfte es deshalb am Ende auch nicht allzu ferne gelegen haben, auch seine musikalische Begabung noch als Indiz dafür zu verstehen und zur Geltung zu bringen, daß in seiner Person der König und Sänger David unbestreitbar eine neue Inkarnation gefunden hatte. Um auch diesen Zug des Typus David zur Geltung zu bringen, mußte er nicht unbedingt zum Sänger religiöser Lieder werden, um wie sein Vorbild «den cultus divinus ausschmücken» zu helfen¹⁸. Die Form, in der sich ein adeliger Herr zugleich musikalisch und als «litteratus» betätigen konnte, war der höfische Gesang – der im übrigen religiöse Lieder nicht ausschloß, wie u.a. das Beispiel des Königs von Navarra zeigt¹⁹.

¹³ S. 133.

¹⁴ S. 138. – Siehe auch Erich Kleinschmidt, «Minnesang als höfisches Zeremonialhandeln», S. 69: die Vorstellung, «daß höfisches Singen ursprünglich ein «königliches» Vorrecht sei», «leitet sich aus dem mittelalterlichen Herrscherbild ab, soweit es auf die biblische Leitfigur König Davids zurückgreift. Beherrschung und Ausübung von Musik und Gesang sind somit ein selbstverständlicher Bestandteil des mittelalterlichen Herrscherideals und greifen von dort im Zusammenhang eines allgemeinen Angleichungsprozesses auf das Adelsideal seit dem 11. Jahrhundert über.» Dort auch eine Quelle aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts: Ein deutscher Sänger (der Wilde Alexander) verlangt vom Adel, er solle selbst nach dem Vorbild Davids «üeben seitenspil / und niuwiu lieder singen», statt diese Kunst an «armiu diet» fallen zu lassen (Carl von Kraus, *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts*, Bd. 1, Tübingen 1952, S. 5).

¹⁵ Ernst Kantorowicz, *Kaiser Friedrich der Zweite*, Bd. 1, S. 59.

¹⁶ S. 185.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Dies ist die Rolle Davids als Dichter und Sänger der Psalmen (*David Rex et Propheta*, S. 163).

¹⁹ Er hat, neben Liebeskanzonen, Pastouellen, Débats und Jeux-partis auch Marienlieder gedichtet und komponiert (Axel Wallensköld [Hg.], *Les Chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, Paris 1925, S. 16).

Wie aus dem Beispiel des mit Trompetern besetzten Elefanten als Gegenstück zum Carroccio der Mailänder hervorgeht, war Friedrich durchaus geneigt, auch im Einsatz der Musik den Bräuchen seiner Zeit zu folgen und die Zeitgenossen womöglich zu überbieten. Auf dem Gebiet des höfischen Gesangs war dieses Überbieten nicht so einfach, aber die Herausforderung nichtsdestoweniger beträchtlich, wenn man nur an den königlichen Altersgenossen Thibaut de Champagne (1201–1253) denkt, seit 1234 König von Navarra, der 1239 an Friedrichs statt den Kreuzzug anführte und dessen höfische Selbstdarstellung letzterem wohl nicht unbekannt geblieben sein dürfte. Dieser war der bedeutendste Trouvère seiner Zeit und von seinen Liedern sind bis auf vier Ausnahmen alle mit Melodien überliefert²⁰. Der jüngere Alfons der Weise von Kastilien (1221–1284) stellt, als Verfasser der ebenfalls mit ihren Melodien überlieferten «Cántigas de Santa Maria»²¹, den König David-Typus geradezu in reinster Form dar und noch Charles d'Anjou (1226–1285), an den Sizilien nach Manfreds Tod fiel, verschmähte es nicht, sich als höfischer Sänger zu betätigen. Zwei Lieder werden ihm mit Sicherheit zuerkannt, beide mit Melodie überliefert; sieben weitere könnten von ihm stammen oder sind ihm in der Überlieferung zugeschrieben worden, darunter ein Marienlied²². Charles d'Anjou hat auch Adam de la Halle an seinen Hof gezogen. Der Musikwissenschaftler Jean Maillard schreibt über seine Rolle als Förderer von Musik und Gesang im Königreich Sizilien²³:

Charles d'Anjou, bien lettré et grand amateur de musique, a non seulement maintenu, mais favorisé au plus le mouvement artistique suscité en Italie par les Hohenstaufen. Aussi bien que Frédéric Barberousse et Frédéric II, il a joué un rôle capital dans la formation des premières écoles poétiques de la Péninsule: Bologne, Florence et Palerme.

Beim hohen und höchsten Adel Europas stand der höfische Gesang also zu Friedrichs II. Zeiten noch in bestem Ansehen.

So sehr Roncaglia die These vom «divorzio tra musica e poesia» auch eingeschränkt haben mag, indem er Gesang zu von anderen komponierten Melodien noch zugesteht²⁴:

la grande maggioranza dei poeti aulici italiani componevano solo testi verbali, lasciando un loro eventuale (non obbligatorio) rivestimento melodico a musicisti professionisti.

– auch in dieser Form geht sie noch zu weit. Das Prestige der gesungenen Lyrik dürfte, gerade weil sie von so bedeutenden Persönlichkeiten gepflegt wurde, so

²⁰ Einschließlich derjenigen, die Thibaut nicht mit Sicherheit zugeschrieben werden können. Vgl. dazu die Angaben zu den einzelnen Liedern in Wallenskölds Ausgabe.

²¹ Siehe hierzu Higinio Anglés (Hg.), *La Musica de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio*. Facsimil, transcripción y estudio crítico, 3 Bde., Barcelona 1958–1964, Bd. 3, S. 129f.: «Alfonso X, músico y poeta».

²² Siehe hierzu Jean Maillard, «Charles d'Anjou, Roi-Trouvère», *Musica disciplina* Bd. 21, 1967, S. 7–66.

²³ S. 28.

²⁴ «Sul «divorzio», S. 390.

übermächtig gewesen sein, daß sich die Dichter in Friedrichs II. Umkreis diesem höfischen Glanz nicht entziehen konnten. Sie müssen zu «pris et honor» ihres Herren noch gesungen und zu ihrem eigenen auch selbst noch Melodien erfunden haben. Für das Aufkommen eines neuen, gewissermaßen schon humanistischen Schriftstellertypus, für den Dichtwerke mit Anspruch auf Rang nur mehr als auf Pergament fixierte und am Schreibpult zu verfassende und zu studierende «litterae» vorstellbar sind, war die Magna Curia im Unterschied zu den oberitalienischen Kommunen gewiß noch nicht der rechte Nährboden. Die Kanzonen der Sizilianer zeigen auch noch keineswegs die «profondità e intensità di pensieri e sentimenti», die als Merkmal einer Lyrik gelten, die nur am Schreibpult ausgearbeitet und am besten in der konzentrierten Lektüre rezipiert werden kann²⁵. Im Gegenteil, in vielen Fällen können sie sich, was ihre «profondità e intensità» betrifft, kaum mit den Kanzonen der Trobadors messen und auch in den besten Fällen überragen sie die provenzalischen Muster nicht.

²⁵ Siehe hierzu N. Pirrotta, «Ars nova e Stil novo», S. 11 (zitiert oben, S.1), sowie W. Thomas Marrocco, «The Enigma of the Canzone», *Speculum* Bd. 31, 1956, S. 704–713; hier: S. 712: «The canzone in the Italian trecento was dedicated to much lofty an serious subject, that the addition of a musical accompaniment would serve to distract the listener rather than to heighten the poetic message.»

3. Die Kontrafakturhypothese, Giacomo da Lentini und Raimbaut de Vaqueiras

Ein letztes Argument, das Roncaglia für den Verzicht der Sizilianer auf Melodien zu ihren Liedern anführt und das ich bisher noch nicht diskutiert habe, ist das Fehlen von Hinweisen auf Kontrafakturen: «Mancano [...] del tutto, se ben vedo, indicazioni di *contrafacta* quali s'hanno [...] per i trovatori provenzali, sia all'interno dei testi, sia all'esterno nei manoscritti»¹. Damit meint er die beiden expliziten Formen der Kennzeichnung von Kontrafakturen, nämlich die von den Verfassern der Kontrafakta selbst in ihre Texte eingebauten Hinweise darauf, welche Melodie sie benutzt haben, und Hinweise dieser Art, die von den Schreibern in den Handschriften den Texten beigegeben werden². Es gibt indessen eine große Zahl von Kontrafakturen, die nicht in dieser expliziten Weise gekennzeichnet sind. In diesen Fällen hat sich ergeben, daß man im allgemeinen³

zwei Liedtexte, deren Strophen die gleiche Anzahl von Versen und die gleiche Länge der einzelnen Verszeilen aufweisen, bei gleicher Verteilung von männlichen und weiblichen Reimen, bei gleicher gegenseitiger Anordnung der Reime, bei womöglich gleichen Reimsilben und eventuell gleichen Strophenbindungen mit Sicherheit als Vorbild und Kontrafakturen ansehen (kann).

Sind neben den [...] angeführten textmetrischen Merkmalen noch inhaltliche Beziehungen festzustellen [...], dann ist die Entlehnung sicher, auch wenn [...] die Kontrolle durch die Musik nicht möglich [ist].

Reim, Reimgeschlecht und Reimanordnung sind wohl erwünschte Zierden einer Dichtung, sie sind jedoch kein konstituierender Faktor, denn der melodische Befund beweist, daß auch ohne Übereinstimmung im Reim Kontrafaktur vorliegen kann. Mit aller Deutlichkeit geht das z.B. aus den Kontrafakta des Liederliedes von Bernart de Ventadorn hervor. [...] Keines der Kontrafakta stimmt weder im Reim noch in der Reimordnung, nicht einmal im Vokalklang mit dem Vorbild überein.

Das Fehlen expliziter Kontrafakturkennzeichnungen besagt also noch nicht unbedingt, daß Kontrafakturen «del tutto» fehlen. Kontrafaktur kann auch in Fällen vorliegen und nachgewiesen werden, in denen die Anzeichen und die kennzeichnenden Winke der Verfasser weniger auffällig sind. Wo keine Melodie zur Bestätigung herangezogen werden kann, kommt natürlicherweise, neben der metrischen Kompatibilität mit der mutmaßlich benutzten Melodie, den textlichen Parallelen eine besondere Bedeutung zu, die von wörtlichen Entlehnungen bis zur

¹ «Sul «divorzio»», S. 390.

² Beispiele dafür ebd., S. 377f., und vor allem bei Friedrich Gennrich, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen bei Frankfurt 1965: «Woran erkennt man die Kontrafaktur», S. 11–47; hier: S. 11–19.

³ F. Gennrich, *Die Kontrafaktur*, S. 30; S. 41f.; S. 46f.

freien Anlehnung gehen können. Auf dieser Grundlage sind für den deutschen Minnesang bereits beachtliche Ergebnisse erzielt worden.⁴

Die Aussicht, auch bei den Sizilianern auf Kontrafakturen zu stoßen, schätzt Roncaglia allerdings schon aus metrischen Gründen nicht sehr günstig ein⁵:

L'ipotesi d'un largo ricorso alla pratica dei *contrafacta* da modelli d'Oltralpe urta in realtà non solo contro quest'assenza d'indicazioni documentarie, ma anche contro la constatazione che gli schemi strofici della nostra antica lirica sono in gran parte nuovi e generalmente più complessi rispetto a quelli repertoriati dalla tradizione provenzale e francese.

«In gran parte» und «generalmente» gewiß, aber auch hier lohnt es sich, näher zuzusehen, denn es gibt bei den Sizilianern auch Strophenformen, die mit denen der Provenzalen und Franzosen durchaus vergleichbar sind, und nur diesen kann man sich vernünftigerweise zuwenden, wenn man es mit der Hypothese der Kontrafaktur auch auf diesem Gebiet einmal versuchen will. Der Umstand, daß die Sizilianer großenteils und im allgemeinen andere Strophenformen verwenden als Provenzalen und Franzosen, ist sogar geeignet, von vornherein den Verdacht zu wecken, daß das eine oder andere der vergleichsweise wenigen Lieder, die der Form nach Mustern «d'Oltralpe» ähneln, eine Nachbildung zum Zwecke der Übernahme auch der Melodie gewesen sein könnte. Bei Giacomo da Lentini z.B. sind solche Formen nicht einmal so selten. Von den zwölf Kanzonen, die ihm in den Handschriften einhellig zugerechnet werden, haben vier verhältnismäßig einfache isometrische Strophen. Zwei bestehen aus Settenari (in Antonellis Ausgabe die Nummern II und XII), zwei aus Ottonari (IV und XIII) und eine aus Endecasillabi (VI). Auf die übrigen trifft zu, daß sie mit provenzalischen und französischen Formen nicht vergleichbar sind.

Unter den beiden Stücken aus reinen Settenari findet sich nun die Kanzone «Madonna mia, a voi mando», deren Strophenchema in italienischer Notierung⁶

7 a b / a b // c d d c

⁴ Zur Kontrafaktur im deutschen Minnesang siehe die Arbeiten von F. Gennrich, «Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern», *Zeitschrift für Musikwissenschaft* Bd. 7, 1924, S. 65–98; Hans Spanke, «Romanische und mittellateinische Formen in der Metrik von Minnesangs Frühling», *Zeitschrift für romanische Philologie* Bd. 49, 1929, S. 191–235; F. Gennrich, «Liedkontrafaktur in mittelhochdeutscher und althochdeutscher Zeit», *Zeitschrift für deutsches Altertum* Bd. 82, 1948, S. 105–141 (wieder abgedruckt in: Hans Fromm [Hg.], *Der deutsche Minnesang*, Darmstadt 1972, S. 330–377); Ursula Aarburg, «Melodien zum frühen deutschen Minnesang. Eine kritische Bestandsaufnahme», in: *Der deutsche Minnesang*, S. 378–423.

⁵ «Sul «divorzio»», S. 390. – Die von Sizilianern verwendeten metrischen Formen sind jetzt inventarisiert bei Roberto Antonelli, *Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana*, Palermo 1984. Dieses Werk ist mir leider erst kurz vor der Drucklegung meiner Studie zugänglich geworden. Ich habe mit einem provisorischen Repertoire gearbeitet, dessen Zusammenstellung durch die metrischen Schemata erleichtert worden ist, die Panvini in seiner Ausgabe den Texten jeweils beigegeben hat.

⁶ Die italienische Notierung zählt bei der Angabe der Silbenzahl der Verse die unbetonte letzte Silbe mit. Diese Notierung wird im folgenden bei italienischen Liedern ohne weiteren Hinweis immer angewandt, so wie bei provenzalischen, französischen, spanischen und mittellateinischen Liedern immer bis zur letzten betonten Silbe gezählt

lautet. Dieses Lied lehnt sich mit seiner ersten Strophe deutlich erkennbar an den Anfang der Kanzone «A vos, bona don' e pros» (P.C. 392, 6) von Raimbaut de Vaqueiras an, wie die Gegenüberstellung der beiden ersten Strophen zeigt⁷:

A vos, bona don' e pros,
vas cui van tug mei consir,
dic en chantan mas razos,
qu'estiers no-us aus descubrir
so qu'ieu ai e mon coratge.
Per que? Quar no-i es l'auzars.
Tant es est pensamens cars
c'ades i tem dir folatge.

Madonna mia, a voi mando
in gioi li mei sospiri,
ca lungiamente amando
non vi porea mai dire
com'era vostro amante
e léalmente amava,
e però ch'eo dottava
non vo facea sembrante.

Das Thema ist das gleiche: Der Liebende wagt nicht, sich zu offenbaren, und bedient sich eines Hilfsmittels. Bei Raimbaut ist dieses Mittel sein Lied, Giacomo variiert dieses gängige Motiv, indem er seine Seufzer schickt. Die Furchtsamkeit ist in beiden Fällen deutlich herausgearbeitet. Sogar syntaktisch ergeben sich in den Eingangsversen Parallelen: «A vos, bona don' [...], dic» – «Madonna mia, a voi mando». Zwar gehen bei Raimbaut alle seine Gedanken zu der Dame, während Giacomo seine Seufzer schickt, nichtsdestoweniger ergeben sich an dieser Stelle im Versausgang die engsten lautlichen Anklänge: «mei consir» – «mei sospiri». Raimbauts Wendung «no-us aus descubrir» (I 4) kehrt zumindest in der Fassung, die die Handschrift C von Giacomo's Lied bewahrt, am Ende der dritten Strophe in praktisch wörtlicher Adaption wieder: «non m'auso dimostrare» (III 8).

Aus Giacomo's erster Strophe wird noch nicht ganz deutlich, daß er seine Seufzer als Hilfsmittel, als Boten und Fürsprecher gewissermaßen, einsetzen will. Die zweite Strophe stellt dies jedoch klar und entspricht darin der zweiten Strophe von Raimbaut, worin dieser über die Möglichkeit reflektiert, sich durch seine Lieder oder einzelne Worte daraus Gehör zu verschaffen:

II 1 E s'entre las mil chansos,
dona, i puese esdevenir
en un bon mot ho en dos
que-m voillatz sol obezir,
intratz soi el dreg viatge

II 3 e non so cui vo mande
per messaggio parlando,
und'eo prego l'Amore,
a cui prega ogni amanti,
li mei sospiri e pianti
vo pungano lo core.

Giacomo's zweite Strophe beginnt mit dem Motiv des hohen Standes der Dame, was einer Stelle in Raimbauts dritter Strophe entspricht:

und die unbetonte letzte Silbe durch einen Apostroph (z.B.: 7' = weiblicher Siebensilbler, einem italienischen Ottonario entsprechend) gekennzeichnet wird. Die Vergleichbarkeit der Schemata wird durch dieses doppelte Notierungsverfahren nicht beeinträchtigt, solange klar bleibt, zu welchem Lied und damit zu welchem metrischen System sie jeweils gehören.

⁷ Texte nach Joseph Linskill (Hg.), *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964, S. 281f.; Giacomo da Lentini, *Poesie*, S. 165ff.

III 5 Per Dieu, no-i gardetz paratge,
qu'eisid' etz de totz cujars,
qu'eu ni autre no-us es pars
de pretz ni de ric linhatge.

II 1 Tanto set' alta e grande
ch'eo v'amo pur dottando

Und schließlich haben auch Giacomo's Bitte, ihn zu trösten statt zu töten, und die Äußerung seiner Entschlossenheit, zu lieben, obwohl dies der Dame mißfällt, ihre Parallelen bei Raimbaut:

III 1 Mas per vos mezeis saus fos,
que no-m laisasetz murir

IV 1 Voi, donna, m'aucidete
5 perché non mi mandate
tuttavia confortando,
ch'eo non desperi amando
de la vostra 'mistate?

V 1 Mas ieu no soi consiros
mas de vos a grat servir,
5 c'az outra for' agradatge
so que-us es enueigz amars

VII 1 Ben sai che son vostr' omo
2 s'a voi dispiacesse

Die textlichen Parallelen sind so deutlich, daß eine Nachahmung außer Frage steht. Eine Übersetzung liegt nicht vor, das Lied ist keine Imitatio, keine wortlautgetreue Adaption eines fremden Textes, sondern eine freie Variation über das gleiche Thema, wie besonders die Variante der Seufzer statt der Lieder als Boten zeigt. Trotzdem ist die textliche Anlehnung aber auch wieder so eng, daß man sie als einen beabsichtigten Wink verstehen muß. Giacomo gibt damit zu verstehen, daß er ein schon vorhandenes Lied variiierend nachgestaltet. Da er dies in einer durchaus mit der Vorlage vergleichbaren metrischen Form tut, ist dieser Wink so gut wie eine Kontrafakturkennzeichnung.

Raimbauts Kanzone besteht aus Siebensilblern, also aus Versen, die, soweit sie männlich enden, nach der Zahl ihrer Silben genau so lang sind wie Giacomo's Settenari. Die beiden mittleren Verse der Cauda sind allerdings weiblich und damit um eine Silbe länger. Die Reimordnung seiner Strophen ist:

a b / a b // c d d c

Das ist auch die Reimordnung von Giacomo's Strophen. Die Reime selbst sind ebenfalls interessant. Der zweite Reim der ersten Strophe lautet bei Giacomo auf -iri, hat also dieselbe Tonsilbe wie Raimbauts Reim auf -ir an dieser Stelle, was im zweiten Vers durch die wörtlichen, syntaktischen und klanglichen Parallelen der Wendungen «mei consir» und «mei sospiri» noch unterstrichen wird. In der Cauda entsprechen sich die Tonvokale der Reimsilben, denn sowohl bei Raimbaut wie bei Giacomo gehen hier alle Reime auf -a: -atge -ars -ars -atge: -ante -ava -ava -ante. Es handelt sich hier offenbar um einen Fall von «Reimvokalimitation», ein Phänomen, das Ursula Aarburg in deutschen Kontrafakturen nach romanischen Vorbildern entdeckt hat und das eine beachtliche Rolle in der Kontrafaktur gespielt hat, wie sich leicht an den durch Melodien beglaubigten Mustern nachweisen läßt⁸. Die Reimvokalimitation kann sich auch zur Reimtonsilbenimitation ausweiten, wie dies bei Giacomo's Reim auf -iri der Fall ist.

⁸ Siehe hierzu U. Aarburg, «Melodien zum frühen deutschen Minnesang», S. 391ff., sowie eine Reihe von Beispielen unten in Kap. 16.

Raimbauts Kanzone besteht aus «coblas unissonans», verwendet also in allen Strophen die gleichen Reime. Das hat Giacomo zwar nicht nachgeahmt, nichtsdestoweniger hat er die auffällige Eigenart, daß in der Cauda von Raimbauts Strophen alle Reime auf a lauten, bis zu einem gewissen Grade beibehalten. In der ersten, dritten und vierten Strophe reimen auch bei ihm alle Caudaverse auf a, in der zweiten und fünften tun dies die beiden umschlungenen und in der siebten Strophe die beiden umschlingenden Verse.

Das gleiche Thema, die textlichen Parallelen, die gleiche Reimordnung und dazu noch eine Reihe von gleichen Reimklängen sind, vor allem in ihrer Häufung, durchaus Kennzeichen, die nach aller Erfahrung für das Vorliegen einer Kontrafaktur sprechen. In zwei Punkten weicht Giacomos Kanzone allerdings auffällig von derjenigen Raimbauts ab: Seine Verse sind alle weiblich, während der Provenzale sowohl männliche wie weibliche Verse verwendet, und nur da, wo Raimbaut männliche Verse hat, sind seine Verse der Silbenzahl nach gleich lang; wo Raimbauts Verse dagegen weiblich sind – bei den d-Reimen der Cauda – sind Giacomos Verse um eine Silbe kürzer. Daraus ergeben sich zwei Fragen: 1. Kann von Kontrafaktur die Rede sein, wenn ein so auffälliger Kadenzwechsel vorliegt, d.h. männliche Siebensilbler durchweg durch weibliche Sechssilbler (italienisch: Settenari) ersetzt werden, und kann 2. von Kontrafaktur die Rede sein, wenn auch um eine Silbe längere weibliche Siebensilbler durch Settenari ersetzt werden?

Diese Fragen führen auf ein grundsätzliches Problem. Die Sizilianer haben sich, dem Bau ihrer Sprache entsprechend, in der «parole plane» vorherrschen, dazu entschlossen, praktisch nur die «rima piana» zu verwenden⁹. Das bedeutet, daß sie Strophenformen mit ausschließlich männlichen Versausgängen, die bei Provenzalen und Franzosen recht häufig sind, nicht bis auf die Kadenzform genau nachbilden konnten. Ebenso konnten sie den Wechsel von männlichen und weiblichen Versausgängen nicht nachbilden. Nur Strophenformen aus durchweg weiblich endenden Versen ließen sich bis ins letzte exakt übernehmen, aber diese sind bei Provenzalen wie Franzosen gleichermaßen selten. Angesichts dieses Umstands könnte man zwar in Versuchung geraten, auch diesen im Vergleich mit den von Roncaglia ins Feld geführten Strophenformen erheblich elementarerem Sachverhalt zum Argument dafür zu machen, daß die Sizilianer schon aus Gründen ihres Sprachbaus gar nicht kontrafizieren konnten, aber auch hier läßt man besser wieder Vorsicht walten. Als Metriker kann man zwar nur immer gleiche Versarten miteinander verrechnen, unter der Melodie könnte die Lage jedoch anders sein. Bezieht man sie in die Rechnung mit ein, stellt sich die erste der beiden obigen Fragen denn auch in allgemeinerer Form zunächst folgendermaßen: War es möglich, zu einer Melodie, die zu männlichen Versen komponiert worden war, auch Verse zu singen, die bei gleicher Silbenzahl weiblich ausgingen, oder, was auf dasselbe hinausläuft, einer Melodie, die für weibliche Verse geschaffen worden war, männliche Verse der gleichen Silbenzahl zu unterlegen? Die Antwort lautet ja. Es gibt altfranzösische Lieder, in denen unter derselben

⁹ Siehe hierzu W. Theodor Elwert, *Italienische Metrik*, München 1968, § 2.2 und § 54.

Melodie bei gleichbleibender Verslänge die Versart wechselt¹⁰. Das Jeu-parti «Bernart, a vous vueil demander» (R. 840) des Comte de Bretagne mit Bernart de la Ferté zeigt z.B. die folgenden metrischen Variationen:

I/II: 8 a 8 b / 8 a 8 b // 8 b 8 a 8 a 8 b 8 b
 III: 8 a 7' b / 8 a 7' b // 7' b 8 a 8 a 7' b 7 b
 IV: 7' a 8 b / 7' a 8 b // 8 b 7' a 7' a 8 b 8 b

und in dem Wechselrefrain-Lied «Quant yver trait a fin» (R. 1367) weicht die dritte von den übrigen vier Strophen auf die folgende Weise ab:

I/II: 6 a 6 b / 6 a 6 b // 7 c 7 c 7 d R
 III: 5' a 5' b / 5' a 5' b // 6' c 6' c 6' d R
 IV/V = I/II

Variationen in der Melodie waren offenbar nicht vorgesehen, sie ist jeweils nur einmal zur ersten Strophe notiert¹¹. Entsprechendes läßt sich auch in Italien beobachten. Die Lauda «Spirto santo glorioso» etwa besteht durchweg aus Ottonari, unter ihren dreißig Strophen sind jedoch zwei, die mit Ausnahme des letzten Verses, der den Reimrefrain aufnehmen muß, aus Settenari sdrucchioli bestehen. Zur gleichen Melodie ist also sowohl

VI Laudiam Cristo veramente,
 l'alto Padre onnipotente
 e lo Spiritu fervente,
 che fo tanto delettoso.

wie

VII Tu, Spiritu paraclito,
 Tu mi da' pace ed abito,
 ciò che Ti s'ia placito,
 al Tuo regno spazioso.

zu singen¹². Die Silbenzahl der «versi sdrucchioli» ist dieselbe wie die der Ottonari, nur sitzt der letzte Akzent an anderer Stelle, nämlich entweder auf der drittletzten oder auf der letzten Silbe, da der «verso sdrucchiolo» im Italienischen

¹⁰ Ulrich Mölk und Friedrich Wolfzettel haben dieses Phänomen in ihrem *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München 1972, S. 28f., mit dem Terminus «arrhythmischer Isosyllabismus» («isosyllabisme arhythmique») belegt. Dort auch die Auflistung der sechs beobachteten Fälle.

¹¹ Die Texte und Melodien dieser Lieder: R. 840 bei Jean Beck (Hg.), *Les Chansonniers des troubadours et trouvères* Bd. 1: *Reproduction phototypique du Chansonnier Cangé*, Bd. 2: *Transcription des chansons du Chansonnier Cangé, notes et commentaires*, Paris-Philadelphia 1927 (Nachdruck: Genève-Paris 1976); Bd. 1: fol. 18; Bd. 2, S. 43; Arthur Långfors, Alfred Jeanroy, Louis Brandin (Hgg.), *Recueil général des jeux-partis français*, 2 Bde., Paris 1926, Bd. 1, S. 3ff. – R. 1367 bei Hans Spanke (Hg.), *Eine altfranzösische Liedersammlung*. Der anonyme Teil der Liederhandschriften K N P X, Halle a.d.S. 1925, S. 33ff. und S. 443f.

¹² Text bei Contini II 35f., 38. Text und Melodie bei Fernando Liuzzi (Hg.), *La Lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 Bde., o.O. [Roma] 1934; hier: Bd. 1, S. 380ff.

wie im Mittellateinischen in solchen Fällen auf der letzten Silbe einen Nebenakzent gehabt haben dürfte¹³.

Weibliche statt männliche Ausgänge und «rime sdruciole» – oder «rime tronche» – statt «rime piane» bei sonst gleichlangen Versen verhinderten also die Benutzung derselben Melodie nicht. Die Melodien machten im übrigen auch bei der Gestaltung der Schlußformeln der einzelnen Tonreihen keinen Unterschied zwischen den Kadenzarten. Die gleichen melodischen Schlußformeln begegnen unterschiedslos sowohl zu männlichen wie zu weiblichen Versschlüssen¹⁴. Was den musikalischen Rhythmus betrifft, so ist Friedrich Gennrich der Frage nachgegangen, ob «weibliche n-Silbner [...] mit männlichen (n+1)-Silbner im gleichen Rhythmus vereint werden» und «der gleichen Tonreihe unterlegt werden» konnte, «ohne die Rhythmik derselben zu ändern»¹⁵. Seinen ausführlich belegten Beobachtungen zufolge konnte an die Stelle eines weiblichen Siebensilblers wie

Quant voi la glaie meüre

in der Nachbildung anstandslos ein männlicher Achtsilbler wie

O constantie dignitas

treten¹⁶ und ebenso konnten weibliche Fünfsilbler durch männliche Sechssilbler ersetzt werden, ohne daß sich die Rhythmik der entsprechenden Tonreihen zu ändern brauchte¹⁷.

¹³ Hierzu Dag Norberg, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm 1958, S. 19 mit den Beispielen «glória» und «ánimè»; «Gloria», «memoria» und «vittoria» sind die Reimwörter in der anderen sdruciole-Strophe der Lauda. – Zur «equivalenza all'ottonario piano del settenario sdruciole» in der Lauda siehe Gianfranco Contini, «Esperienze d'un antologista del Duecento poetico italiano», in: *Studi e problemi di critica testuale*. Convegno di Studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7–9 Aprile 1960), Bologna 1961, S. 242–272; hier: S. 249. – Daß die letzte Silbe im «verso sdruciole» auch überzählig sein konnte, zeigen das Sonett «[P]er sofrenza si vince gran vectoria» von Giacomo da Lentini sowie die beiden Ottonario-Kanzonen «Per lo marito c'ho rio» (Str. V) und «L'amor fa una donna amare» (Str. IV) von Compagnetto da Prato (*Poesie*, S. 338; F. Catenazzi, *Poeti fiorentini del Duecento*, S. 37ff., S. 44ff.).

¹⁴ Hierzu 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. 66: «in general, the troubadours and trouvères do not appear to have made any systematic and consistent attempt to reflect in the melody the difference between masculine and feminine rhyme. Ending formulas that appear suited for feminine rhyme occur probably just as often with masculine as with feminine rhymes and vice-versa. Any formula used in a given chanson for one type of rhyme may be heard in another chanson – or even in the same chanson – for the other type.»

¹⁵ *Die Kontrafaktur*, S. 93.

¹⁶ S. 98.

¹⁷ S. 94 und S. 95f. Mit diesen Feststellungen nimmt Gennrich offenbar die früher geäußerte Ansicht zurück, daß es bei einem Wechsel der Versart zu einer »rhythmischen Verschiebung« kommen müsse. Siehe zu diesem Begriff: F. Gennrich, *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle a.d. Saale 1932 (Nachdruck: Darmstadt 1970), S. 32f. und S. 138f.)

Ein hochinteressantes Beispiel wären in diesem Zusammenhang schließlich noch die anonyme provenzalische Kanzone «Aissi m'ave cum a l'enfan petit» (P.C. 461, 9a) und ihr von Heinrich von Morungen stammendes deutsches Pendant «Mir ist geschehen als einem kindelîne» (M.F. 145, 1), wenn bei dem provenzalischen Lied die Überlieferungslage nicht so problematisch wäre, daß man beinahe an seiner historischen Authentizität zweifeln könnte¹⁸. Zwischen beiden Liedern bestehen nämlich bei gleicher Verszahl, Verlänge und Reimordnung der Strophen so deutliche textliche Parallelen, daß das eine als eine an den entsprechenden Stellen wörtliche Übersetzung des anderen erscheint. Die ersten vier Verse beider Lieder mögen das veranschaulichen:

- I 1 Ais- si m'a- ve cum a l'en-fan pe-tit
Mir ist ge- schehen als ei- nem kin- de- lî- ne,
2 que dins l'es- pelh es- gar- da son vi- sat-ge
daz sîn schoe- nez bil- de in ei- nem glase ge- sach
3 e-i tast'a- des e tan l'a as- sa- lhit
un- de greif dar nâch sîn sel- bes schî- ne
4 tro que l'es- pelhs se franh per son fo- lat- ge
sô vil, biz daz ez den spie- gel gar zer- brach.

Allerdings sind in der Nachahmung – ob diese nun in dem deutschen oder dem provenzalischen Lied zu erblicken ist – systematisch die Kadenzen vertauscht worden: Wo das eine Lied männlich endende Verse hat, enden sie bei dem anderen weiblich und umgekehrt, und zwar bei exakt gleicher Länge der Verse, wie schon die silbengleiche parallele Wiedergabe und zusätzlich auch der Vergleich der beiden Strophenschemata zeigt (wobei das deutsche zur besseren Vergleichbarkeit hier ebenfalls «romanice» notiert ist):

Anonymus: 10 a 10'b 10 a 10'b / 10'b 10 a 10 a 10'b
Morungen: 9'a 11 b 9'a 11 b / 11 b 9'a 9'a 11 b

Es liegt auch Reimvokalimitation vor, wie bereits Ursula Aarburg festgestellt hat¹⁹, denn den provenzalischen Reimen auf -it und -atge entsprechen bei

¹⁸ Man hat bis heute den Fundort dieses von Karl Bartsch herausgegebenen Liedes nicht identifizieren können. Zur ganzen Problematik siehe neuerdings Peter Hölzle, «Aissi m'ave cum a l'enfan petit – eine provenzalische Vorlage des Morungen-Liedes (Mirst geschên als eime kindelîne) (MF 145, 1)?», in: Jacques de Caluwé e.a. (Hgg.), *Mélanges offerts à Charles Rostaing*, Liège 1974, S. 447–467; dort auch Beobachtungen zu metrischen und sprachlichen Eigenheiten, die dem Lied einen «späten» Charakter (nach Morungen Zeit) verleihen, sowie die beiden Texte. Die Texte auch bei István Frank (Hg.), *Trouvères et Minnesänger*, Bd. 1: Recueil de textes, Saarbrücken 1952, S. 112–115; Kommentar S. 183f. Zur silbentreuen Entsprechung beider Texte siehe Wendelin Müller-Blattau, *Trouvères et Minnesänger*, Bd. 2: Kritische Ausgabe der Weisen, zugleich als Beitrag zu einer Melodielehre des mittelalterlichen Liedes, Saarbrücken 1956, S. 104. – Frank hat Morungen Text etwas geglättet. Mein Text nach: *Des Minnesangs Frühling*, bearbeitet von Hugo Moser und Helmut Tervooren, Stuttgart ³⁶1977, S. 278f.

¹⁹ Siehe hierzu «Melodien zum frühen deutschen Minnesang», S. 392f. – Das erst von Ursula Aarburg entdeckte Phänomen der Reimvokalimitation scheint mir, neben der systematischen Vertauschung der Kadenzen, vorerst auch gegen die Annahme zu

Morungen solche auf -ine und -ach und in der zweiten Strophe entsprechen Reimen auf -(i)er und -ia solche auf -êret und -în.

Wie immer dieser zuletzt besprochene Fall zu beurteilen sein mag, das übrige Material reicht wohl aus, um feststellen zu können, daß die Verwendung einer anderen Versart, genauer von Versen mit der gleichen Silbenzahl, aber anderer Kadenz, nicht grundsätzlich gegen das Vorliegen einer Kontrafaktur spricht, wenn wie im Falle der Kanzone «Madonna mia, a voi mando» von Giacomo da Lentini eine ganze Reihe von recht typischen Indizien einen entsprechenden Verdacht nahelegt.

Es bleibt allerdings noch die zweite Frage, die bei Berücksichtigung der Musik lautet: War es möglich, dieselbe Melodie zu ungleich langen Versen zu singen? Hier liegt offensichtlich eine stärkere metrische Divergenz vor, da sich die Silbenzahl der Verse ändert. Trotzdem kann auch diese Frage mit ja beantwortet werden. Es gibt Lieder, aus denen zu ersehen ist, wie man auf verhältnismäßig einfache Weise Tonreihen verkürzte oder verlängerte, um sie zu kürzeren bzw. längeren Versen wiederholen zu können. Der Trobador Peirol z.B. läßt in seiner Kanzone «Be dei chantar, pos Amors m'o enseigna» (P.C. 366, 3) in der zweiten Tonreihe, die zunächst zu einem weiblichen Zehnsilbler zu singen ist, den Ton über der vierten Silbe aus und wiederholt die Reihe in dieser verkürzten Form zum vierten Vers, der ein männlicher Zehnsilbler ist. In «Si be-m sui loing et entre gen estraigna» (P.C. 366, 31) verkürzt er auf die gleiche Weise die erste Tonreihe durch Auslassung des Tons über der viertletzten Silbe für den wiederum männlichen und zehnsilbigen vierten Vers²⁰. Der Trouvère Blondel de Nesle verwendet in seiner Kanzone «Tant ai en chantant proié» (R. 1095) eine Verlängerung der ersten Tonreihe für den sechsten Vers, einen männlichen Achtsilbler. In vier der überlieferten Fassungen der Melodie dieses Liedes ist die Verlängerung durch die Hinzufügung eines Tons oder Melismas am Anfang der Reihe bewerkstelligt, in einer durch die Auflösung einer Ligatur aus zwei Tönen²¹. Solche Verfahren der Verkürzung und Verlängerung sind auch bei der Kontrafaktur angewandt worden, wie wiederum Friedrich Gennrich ausführlich belegt hat²². Neben der Auslassung

sprechen, Karl Bartsch könnte sich einen Scherz erlaubt und Morungens Lied ins Provenzalische übersetzt und noch einiges hinzugedichtet haben. Dabei wäre er wohl metrisch getreuer verfahren und hätte vor allem die als praktizierender Dichter gemachte Entdeckung der Reimvokalimitation nachträglich noch wissenschaftlich ausgewertet. – Sollte sich die Authentizität des provenzalischen Liedes noch erweisen lassen, so läge damit angesichts der auf eine späte Entstehung deutenden metrischen und sprachlichen Eigenheiten wohl einer der seltenen Fälle vor, in dem die Nachahmung eines deutschen Liedes durch einen Romanen, in diesem Falle vielleicht sogar einen provenzalisch dichtenden Italiener (siehe hierzu Hölzle, S. 452f., Fußnote 46), anzunehmen wäre.

²⁰ Die beiden Melodien bei F. Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Kritische Ausgabe der Melodien, Darmstadt 1958, S. 118f. (Nr. 118) und S. 127 (Nr. 132).

²¹ Die Melodie bei Hendrik van der Werf (Hg.), *Trouvères-Melodien*, 2 Bde. (Monumenta monodica medii aevi. 11.12), Kassel-Basel-Tours-London 1977–1979; hier: Bd. 1, S. 52, S. 54, S. 57.

²² *Die Kontrafaktur*, S. 87ff.

und Ergänzung von Tönen und der Zusammenfassung von Einzeltönen zu Ligaturen und deren Zerlegung in Einzeltöne nutzte man vor allem auch die Möglichkeit der Zusammenfassung und Zerlegung der Schlußmelismen, wenn man statt weiblicher Verse um eine Silbe kürzere männliche wählte und umgekehrt. Im Zusammenhang mit der Kanzone von Giacomo da Lentini ist besonders ein Fall von Interesse, in dem weibliche Verse durch um eine Silbe kürzere Verse desselben Geschlechts ersetzt worden sind, nämlich weibliche Fünf- durch weibliche Viersilbler. Die Melodie ist durch Auslassung des ersten Tons der entsprechenden Reihe gekürzt worden²³.

Die Verfahren der Verkürzung und Verlängerung begegnen in der gleichen Weise auch bei der Entlehnung einzelner Tonreihen²⁴. Solche Entlehnungen sind auch in der italienischen Lauda beobachtet worden, wobei vor allem die Verlängerung der Reihen durch Verdoppelung des letzten Tons bei der Anpassung an um eine Silbe längere «versi piani» festzustellen ist²⁵.

Die allgemeine musikalische Praxis und die Praxis der Kontrafaktur im besonderen zeigen also, daß der Wechsel der Versart und der Kadenz bei der Unterlegung neuer Texte unter vorhandene Melodien möglich war, und sie zeigen auch, daß von der Möglichkeit Gebrauch gemacht wurde, Tonreihen notfalls für den neuen Text zu verkürzen oder zu verlängern. Die Beispiele, die Gennrich dafür anführt, stammen sämtlich aus Sprachen, in denen die freie Wahl zwischen «rima piana» und «rima tronca» besteht, nämlich aus dem Provenzalischen, Französischen, Lateinischen und Deutschen. Wenn aber schon Dichter, die sich dieser Sprachen bedienten, keinen Anstand nahmen, gelegentlich mit anderen Versarten und Kadenzen zu kontrafizieren und Verse samt zugehörigen Tonreihen zu verkürzen oder zu verlängern, dann brauchten sich die Sizilianer erst recht kein Gewissen aus der Anwendung dieser Verfahren zu machen, da der Bau ihrer Sprache und die darauf beruhende metrische Grundsatzentscheidung für die «rima piana» sie ja förmlich zu deren Nutzung zwangen.

So wenig solche unumgänglichen Abweichungen metrischer Art demnach beim Vorliegen ausreichender sonstiger Indizien prinzipiell gegen Kontrafaktur sprechen dürften, sie machen alle in Frage kommenden Fälle doch von vornherein im Sinne von Gennrichs Unterscheidung zu «irregulären Kontrafakturen», da zu einer «regulären Kontrafaktur» nun einmal die genaue metrische Nachbildung der Vorlage gehört²⁶. Aber auch irreguläre Kontrafakturen sind Kontrafakturen. Nur muß der Forscher bei ihrer Feststellung mit der genauen metrischen Übereinstimmung auf eines der sichersten Indizien der Kontrafakturforschung verzichten. Die

²³ S. 90.

²⁴ Hierzu ein interessanter Fall bei Gennrich auf S. 127: R. 1057 ist Kontrafaktur von P.C. 70, 7; R. 1722 verkürzt dessen erste für einen Achtsilbler bestimmte Tonreihe durch Zusammenziehung des zweiten und dritten Tons zu einer Ligatur für einen Siebensilbler (der weiblich ist, weshalb der Schluß verlängert wird); R. 315 verlängert die Reihe durch Auflösung einer Ligatur und Hinzufügung eines Tones für einen Zehnsilbler.

²⁵ Siehe hierzu Walter Wiora, «Elementare Melodietypen als Abschnitte mittelalterlicher Lieder», in: *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, 2 Bde., Barcelona 1958–1961, Bd. 2, S. 993–1003; hier: S. 995.

²⁶ Zu diesen Begriffen: *Die Kontrafaktur*, S. 48ff. und S. 68ff.

Lage ist deshalb auf dem Gebiet der frühen italienischen Lyrik etwas schwieriger als anderswo, aber dennoch, wie mir scheint, nicht aussichtslos. Es müssen sich nur die übrigen typischen Indizien in ausreichender Zahl und Deutlichkeit ausmachen lassen. Dies scheint mir bei «Madonna mia, a voi mando» von Giacomo da Lentini der Fall zu sein. Ich halte das Lied daher für ein erstes Beispiel dafür, daß Ugo Sesini nicht ganz im Unrecht war, als er vermutete, die Musik sei bei den Sizilianern zunächst wohl «importazione ed imitazione straniera»²⁷ gewesen. Mir scheint, daß er dabei sehr präzise an die Übernahme von Melodien, eben an Kontrafaktur, dachte, während Raffaello Monterosso ihn wohl etwas zu phantasievoll weiterdenkt, wenn er in den Sizilianern lediglich «trascrittori» o «rielaboratori» di musiche altrui sieht, die unfähig zu eigenen Schöpfungen und deren Melodien daher eine «musica [...] presa a prestito da altre fonti, di varia e disparata provenienza, e adatta alla struttura metrica» gewesen seien²⁸. Jedoch sieht Monterosso angesichts des Umstands, daß sich die Tenzone «Bertran, lo joi de domnas e d'amia» (P.C. 437, 10) des italienischen Trobadors Sordello da Goito als Kontrafaktur erwiesen hat²⁹ und Friedrich Gennrich für einige – wenn auch späte – italienische Lauden die Benutzung französischer Melodien nachweisen konnte³⁰, für die Kontrafakturforschung auf dem Gebiet der frühen italienischen Lyrik, sogar noch bei den Stilnovisten, gute Chancen³¹:

può darsi benissimo che ulteriori ricerche in questa direzione permettono un ancor più convincente chiarimento di un fenomeno che pur tuttavia comincia a delinearsi con chiarezza: come per la tecnica poetica, così per la pratica musicale i nostri trovatori e i nostri stilnovisti ebbero scarse preoccupazioni di originalità, e preferirono adagiarsi su quanto era stato con tanta fortuna già sperimentato altrove.

Die Kanzone von Giacomo da Lentini ist nun nicht das einzige Beispiel für die «importazione ed imitazione straniera», nicht einmal in Giacomos eigenem Œuvre. In den folgenden Kapiteln will ich versuchen, alle weiteren Fälle, die ich entdeckt habe oder entdeckt zu haben glaube, zu diskutieren, wobei ich mir im klaren darüber bin, daß man durch das Beibringen von noch so vielen Fällen von Kontrafaktur der These vom «divorzio tra musica e poesia» natürlich nicht den endgültigen Todesstoß versetzen kann. In der reduzierten Form, in der Roncaglia sie zuletzt vertreten hat, ist ja der gesangliche Vortrag nicht prinzipiell ausgeschlossen und die Benutzung fremder Melodien spricht ja auch dafür, daß der Verfasser des entsprechenden Textes selbst nicht – oder doch nicht immer und bei jeder Kanzone – eine Verkörperung der «unità nativa di musica e poesia» darstellte. Aber auch in der reduzierten Form kann die These durch den Nachweis von Kontrafakturen zumindest weiterhin erheblich geschwächt werden, wenn sie denn je Stärken besaß, die aus Fakten und historischen Zeugnissen zu ziehen

²⁷ «Come cantarono i maestri di Dante», siehe oben, Kap. 1, S. 6.

²⁸ Artikel «Canzone» in: *Enciclopedia Dantesca*, Bd. 1, S. 808.

²⁹ Siehe hierzu F. Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Kommentar, Darmstadt 1960, S. 132 (Nrr. 299). Zu weiteren Kontrafakturen Sordellos zu erhaltenen Melodien siehe die Nr. 49, 57, 74, 84, 104, 128, 150 und 178.

³⁰ Siehe hierzu *Die Kontrafaktur*, S. 199.

³¹ «Canzone», S. 808ff.

gewesen wären. Auch in der reduzierten Form behauptet die These nämlich immer noch von dem «tipo nuovo, diciamo umanistico, di poeta-letterato»³²:

opera solo sulla materia verbale [...] svolgendo la propria attività compositiva su un piano d'autonomia tecnica ormai piena, praticamente del tutto svincolato dall'eventuale supporto melodico che un musicista professionista sopravvenga in un secondo tempo a fornirgli.

Bei einer Kontrafaktur bleibt der «supporto melodico» gerade nicht einem Musiker überlassen, der das Gedicht nachträglich vertont, er geht vielmehr dem Gedicht eindeutig «in un primo tempo» voraus und hat Auswirkungen auf die «attività compositiva» des Dichters. Diese kann sich nicht «su un piano d'autonomia tecnica ormai piena» entfalten, sondern ist im Gegenteil auf einem so elementaren Gebiet wie dem der Metrik «praticamente del tutto vincolat[a]», denn die gewählte Melodie gibt die Form der Strophe voraus. Wer kontrafiziert, gibt zu erkennen, daß der «supporto melodico» Vorrang vor der völligen Autonomie der eigenen Arbeit an der «materia verbale» hat, die nur noch bestrebt ist, einen vorgegebenen Rahmen um der Benutzung dieser Melodie willen auszufüllen. Damit ist die Arbeit am Sprachmaterial natürlich nicht zur Magd der Musik geworden. Nicht jedes Lied ist Kontrafaktur und kein Lied geht ganz in seiner Strophenform auf. Wer aber kontrafiziert, gibt dadurch zu verstehen, daß die «nativa autonomia della creazione letteraria» von ihm offenbar noch nicht entdeckt worden ist oder noch nicht der wesentliche leitende Wert für ihn ist.

Auf die Freiheit der Metrik von musikalischen Zwängen gründet Roncaglia im übrigen eine weitreichende historische Hypothese³³:

Crediamo che, sotto un profilo storico generale, lo sviluppo della tecnica versificatoria a più alti gradi di complessità sia da riguardare come compenso alla mancata concorrenza della tecnica musicale quale fattore costruttivo della canzone [...] alla complessità dell'invenzione melodico-verbale, i siciliani sostituiscono l'intensità d'un' invenzione puramente verbale, tutta concentrata sui valori della parola.

Daß ich keinen ausreichenden Grund für die Annahme sehe, die Sizilianer könnten ausgerechnet durch das Fehlen der Musik dazu veranlaßt worden sein, kompensatorisch ihre Strophenformen komplexer zu gestalten, dürfte aus dem Vorstehenden bereits deutlich geworden sein. Ich zitiere diesen Passus auch nur wegen der Hypothese, komplexere Strophenformen könnten überhaupt als Indiz für das Verschwinden der Musik angesehen werden. Dieser Annahme scheint mir

³² Siehe oben, Kap. 1, S. 7.

³³ «De quibusdam provincialibus», S. 34; zitiert in «Sul «divorzio»», S. 391. Hier hat offenbar wieder Aristide Marigo Pate gestanden, der schon zum Verhältnis von Musik und Metrik in der frühen italienischen Lyrik festgestellt hatte: «Nessun musicista-poeta nostro avrebbe potuto adeguare una melodia a tale ispirazione e a sì ampia e complessa struttura strofica, poichè troppo immaturo era ancora lo sviluppo dell'arte musicale nel nostro Duecento.» Zu Dante hatte er in diesem Punkt geschrieben: «Quelle studio di originalità che i trovatori mettevano nell'invenzione della melodia, che può essere sussidio illusorio o freno gravoso alla parola, [Dante] vuole interamente rivolto a colorirla musicalmente colla rima nella cadenza ritmica di ciascun verso, che può essere così, anche senza l'accompagnamento musicale, dolce ed armonioso.» (*De vulgari eloquentia*, S. CXLIIIff. und S. CL. Hervorhebung von mir.)

erneut eine unzureichende Würdigung des historischen Materials zugrunde zu liegen. Zum Vergleich werden lediglich «gli schemi strofici [...] repertoriati dalla tradizione provenzale e francese»³⁴ ganz pauschal und ohne näheres Hinsehen herangezogen, weshalb die Komplexität einer Strophenform wie etwa die von Gaucelm Faidits Kanzone «Lo gens cors onratz» (P.C. 167, 32) gar nicht berücksichtigt werden kann³⁵:

A₁ B₁ C₁ D₁ / A₂ B₂ C₂ D₂ // E F G H I K L M
5 a 6 a 6' b 5 a / 6 a 6 a 6' b 5 a // 6 c 6 c 6' d / 5 c 5 c 6' d / 5 c 6 c

eine Strophenform, die keinen Vergleich mit komplexen sizilianischen zu scheuen braucht und trotzdem mit ihrer Melodie überliefert ist. Insbesondere fehlt aber der Vergleich mit den gleichzeitigen deutschen Liedern. Roncaglia würde sich wundern, welchen komplexen Formen man dort mit Melodien begegnen kann und welche Steigerung der Komplexität sich im deutschen Minnesang ergeben hat, ohne daß die Musik verschwunden wäre. Als Beispiel möge der «lute leich» des Tannhäuser (gestorben 1270) dienen, dessen Melodie sich in meistersingerlicher Tradition erhalten hat und dessen Strophenform durchaus komplexen sizilianischen Formen mit vierzeiligen «piedi» und dem typischen Wechsel von Settenari und Endecasillabi ähnelt. Der Vergleichbarkeit wegen ist das Schema «romanice» notiert³⁶:

A B C 1D₁ / A B C 1D₁ // E 1D₂ E F 1D₃ 2D₄ 1D₅
8 a 8 a 8 x 10' b / 8 a 8 a 8 y 10' b // 8 d 10' e 8 d 6' e 8 f 8 f 14' e

Damit habe ich, soweit ich sehe, auch das letzte Argument, das für den «divorzio tra musica e poesia» bei den Sizilianern sprechen könnte, noch gewürdigt. Im folgenden will ich mich nun ganz der Kontrafakturfrage zuwenden, einer Frage, die natürlich nicht nur deswegen von Interesse ist, weil sich daraus ein Argument gegen die These vom «divorzio» gewinnen läßt. Schon allein wegen der Einblicke, die sie in die Beziehung der Lyriker untereinander und in die Wirkungsgeschichte einzelner Autoren-Komponisten eröffnet (wer wird von wem kontrafiziert?), ist sie der Behandlung wert. Hinzu kommt noch, daß sich in ihrem Rahmen metrische Fragen ganz neu stellen, nämlich z.B. die Frage der Kompatibilität unterschiedlicher Versarten unter der Melodie. Schon allein aus

³⁴ «Sul «divorzio», S. 390.

³⁵ Das Schema nach F. Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Kommentar, S. 67 (Nr. 109), jedoch in etwas anderer Anordnung von Silbenzahlen und Reimbuchstaben. Die großen lateinischen Buchstaben (statt Gennrichs griechischen) geben den Bau der Melodie wieder, Indizes hinter den Buchstaben kennzeichnen Varianten der Tonreihe, Indizes vor den Buchstaben die Transposition der Tonreihe in andere Lagen. Siehe hierzu F. Gennrich, *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, S. 31ff.

³⁶ Text und Melodie bei Hugo Moser und Joseph Müller-Blattau (Hgg.), *Deutsche Lieder des Mittelalters* von Walther von der Vogelweide bis zum Lochamer Liederbuch. Texte und Melodien, Stuttgart 1968, S. 159f. Diese Auswahl von Liedern gibt schon einen recht guten Einblick in die Komplexität deutscher Strophenformen im 13. Jahrhundert. Zur Überlieferung der Melodie Tannhäusers siehe Ursula Aarburgs Artikel «Tannhäuser» in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 13, S. 87.

der Annahme, daß es sizilianische Kontrafakturen gegeben haben könnte, ergibt sich die theoretische Möglichkeit der Äquivalenz z.B. von männlichen Sieben- und weiblichen Sechssilblern (Settenari), von männlichen Acht- und weiblichen Siebensilblern (Ottonari) usw. Und schließlich ist auch die Aussicht, alte italienische Lieder zu ihren damaligen Melodien, und seien diese auch nur entlehnt, wieder zum Erklingen zu bringen, nicht gänzlich ohne Reiz. Da die These vom «divorzio» aber nun einmal die Möglichkeit der Kontrafaktur ausschließt, insofern ihre Vertreter allenfalls noch mit nachträglicher Vertonung rechnen, war eine Auseinandersetzung mit ihr doch nicht gut zu vermeiden.

Bei der Suche nach Kontrafakturen – oder möglichen Kontrafakturen – habe ich mich nicht auf die Sizilianer im engeren Sinne beschränkt, sondern auch die sogenannten Sikulo-Toskaner mit einbezogen. Bei den anonym überlieferten Liedern weiß man ohnehin in den meisten Fällen nicht, welchen der beiden Kreise und Phasen der frühen italienischen Lyrik man sie zuordnen soll. Eine Beschränkung auf den engeren Kreis um Friedrich II. wäre auch nicht sinnvoll gewesen, denn die Nachweisbarkeit von Kontrafakturen bei den Sikulo-Toskanern ist beinahe noch interessanter als bei den Sizilianern selbst. Sie könnte nämlich dafür zeugen, daß die Einheit von Lyrik und Gesang auch in den oberitalienischen Kommunen, möglicherweise bis hin zum frühen »dolce stil nuovo« eines Guido Guinizelli, noch Geltung gehabt hat. Das Wort «sizilianisch» habe ich bei der Suche nach «sizilianischen Kontrafakturen» daher so weitläufig aufgefaßt, wie es Bruno Panvini bei der Zusammenstellung seiner *Rime della Scuola siciliana* von 1962 getan hat³⁷, ohne Gruppen und Phasen deshalb miteinander vermischen zu wollen. Ganz im Gegenteil! Auch von der Kontrafakturfrage aus kann man zur Differenzierung des Bildes von den Beziehungen zwischen Sikulo-Toskanern und Sizilianern einen Beitrag leisten. Da die Frage nach Kontrafakturen bei der metrischen Frage nach gleichen Strophenformen ansetzt, läßt sich in einigen Fällen sagen, welche Sizilianer auf welche Toskaner – und möglicherweise Emilianer – gewirkt haben bzw. von diesen wegen ihrer metrischen Formen – oder eher noch: wegen ihrer Melodie! – geschätzt und deshalb nachgeahmt worden sind.

Was das erste Beispiel einer Kontrafaktur bei den Sizilianern, nämlich die Kanzone «Madonna mia, a voi mando» von Giacomo da Lentini betrifft, so ist leider die Melodie des mutmaßlichen Vorbildes nicht überliefert. Dieses sizilianische Lied kann man also leider nicht wieder zum Erklingen bringen. Bei dem folgenden Fall ist die musikalische Lage dagegen günstiger.

³⁷ Zur Frage der Auswahlkriterien bei Panvini siehe Angelo Monteverdi, «Scuola siciliana e questioni attributive», *Cultura neolatina* Jg. 23, 1963, S. 90–100.

4. Die «amor lontano»-Kanzone von Giacomo da Lentini und ihr Vorbild

Die Strophen der Kanzone «S'io doglio no è meraviglia» von Giacomo da Lentini bestehen aus jeweils sieben Ottonari und zeigen die Reimordnung:

a b / a b // c c b

Diese Form ist nicht nur für Giacomo, sondern für die Sizilianer und Sikulo-Toskaner überhaupt ungewöhnlich. Es gibt zwar in Bruno Panvinis Corpus der «sizilianischen» Lyriker vierzehn Kanzonen, die ausschließlich aus Ottonari bestehen, aber nur eine davon hat noch Strophen aus nur sieben Versen, deren Reimordnung in der Cauda zudem anders ist¹. Giacomo's Kanzone ist also bei

¹ Sie stammt von Maestro Francesco (Text bei F. Catenazzi, *Poeti fiorenti del Duecento*, S. 177f.; Panvini 301f.) und hat die Reimordnung a b / a b // c b c. Dieselbe Reimordnung hat Cercamons «Ab lo temps qe fai refreschar» (P.C. 112, 1b): 8 a b / a b // 7' c 8 b 7' c, jedoch bestehen keine textlichen Parallelen. Die Kanzone «A guiza de fin amador» (P.C. 30, 2) von Arnaut de Maruelh (Text bei Ronald C. Johnston [Hg.], *Les Poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, Paris 1935, S. 28f.) hat zwar die Reimordnung: 8 a b / a b // c c d, beginnt aber mit demselben Motiv:

Arnaut	Francesco
I 1 A guiza de fin amador, ab franc cor humil e vrai, viu sol del bon respieg d'amor jauzens, ab greu pena qu'en trai mos cors [...]	I 1 De le gravi doglie e pene ch'io pato per voi, avenente, la speranza mi mantene e fami esser soferente.

Eine Parallele besteht auch zu der anonym überlieferten Kanzone «Pos vezem que l'iverns s'irais» (P.C. 461, 197; Text bei Joseph Anglade [Hg.], *Les Poésies de Peire Vidal*, Paris 1923 und 1965 [1913], S. 152ff.) mit der Reimordnung: 8 a b / a b // c d e, und zwar in dem Insistieren auf dem Motiv des «orgoglio»:

Anonymus	Francesco
III 1 No gens per autr'orgolh no-m lais De s'amor, don tan sui coitos	II 3 e già d'amor non ismago per troppo vostro orgogliare
V 1 Non posc mudar que no-n bias Ves aquel joi tant orgolhos, Qu'anc non vi orgolh non abais	III 3 vostro orgoglio né durezza già d'amar non mi spaura
	IV 6 soferenza è d'orgogl[i]o medicina.

Die Parallele zu Arnaut de Maruelh ist präziser und steht vor allem in der Anfangsstrophe, auf der anderen Seite steht die Reimordnung der Cauda derjenigen des Anonymus näher, wenn man die Rückbindung des letzten Verses als Vermeidung der Reimlosigkeit erklärt, die der Cauda beim Verzicht auf «coblas unissonans» gedroht hätte. Die Melodie des Anonymus ist überliefert und hat die Form A B / A B // C D E (siehe bei F. Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, die Nr. 72: Kommentar, S. 54; Melodien, S. 76f.).

Sizilianern und Sikulo-Toskanern in metrischer Hinsicht ein Unicum, ein Umstand, der auf ein einmaliges Experiment hindeuten könnte.

Zu diesem Unicum gibt es nun wieder ein provenzalisches Pendant, das zwar metrisch nicht vollständig mit ihm übereinstimmt, aber doch in dieser und anderer Hinsicht so nahe mit ihm verwandt ist, daß man es als Vorbild in Betracht ziehen kann. Dabei handelt es sich um Jaufre Rudels Kanzone «Lan quan li jorn son lonc en mai» (P.C. 262, 2), die berühmt ist wegen des darin behandelten Themas der «amor de loing». Die Strophen dieser Kanzone bestehen aus männlichen Achtsilblern und zeigen die Reimordnung:

a b / a b // c c d

Die Verszahl und die für die Adaption der Melodie entscheidende reale Silbenzahl der Verse ist die gleiche wie bei Giacomo. Die Reimordnung ist allerdings in einem Punkt anders: Jaufres letzte Zeile hat keinen Reim innerhalb der Strophe. Sie reimt dafür mit den Schlußzeilen aller anderen Strophen. Diese Eigenart ist in Giacomo's Kanzone nicht zu beobachten, denn dort ist die letzte Zeile durch den Reim innerhalb der Strophe an die zweite und vierte Zeile zurückgebunden. Den Grund für diese Abweichung kann, neben der Absicht, in den neuen «coblas singulars» eine reimlose Zeile zu vermeiden, auch Jaufres Melodie abgegeben haben. Deren Bauformel lautet²:

1A₁ B / 1A₁ B // 2A₂ C / B

Das Ende der Melodie wiederholt die Tonreihe, mit der schon die beiden «piedi» schließen. Es handelt sich demnach um eine sogenannte Rundkanzone³. Da nach Friedrich Gennrichs Beobachtungen die Neutextierung einer schon vorhandenen Melodie ebenso stark von dieser Melodie selbst wie von der Form des ursprünglich mit ihr verbundenen Textes angeregt werden kann, läßt sich der Unterschied zwischen den beiden Metren sehr gut dadurch erklären, daß Giacomo in erster Linie der Form der Melodie folgen wollte, deren Bau er denn auch durch seine Reimordnung genauer nachzeichnet, als Jaufre dies getan hat. Eine Reminiszenz an die äußere Form von Jaufres Text kann man jedoch darin erblicken, daß die beiden ersten Verse der Cauda von Giacomo's erster Strophe auf -iso reimen. An derselben Stelle steht bei Jaufre ein Reim auf -is. Wir haben es hier also wohl wieder mit einem Fall von Reimvokal- bzw. Reimtonsilbenimitation zu tun.

Damit sind die formalen Übereinstimmungen erschöpft, denn die auffälligsten Erscheinungen an Jaufres Metrum kehren bei Giacomo nicht wieder. Weder besteht seine Kanzone aus «coblas unissonans», noch bindet er seine Strophen durch die letzte Zeile und erst recht fehlt bei ihm der Reimrefrain, der bei Jaufre dadurch zustandekommt, daß in jeder Strophe der zweite und vierte Vers auf

² Nach Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*. Kommentar, S. 26 (Nr. 12). Gennrichs Schema enthält in der Indizierung der Tonreihen zwei Versehen, die hier berichtigt sind.

³ Zu diesem Kanzonentyp siehe Gennrich, *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, S. 245-249. Jaufres Kanzone wird als «ältestes Beispiel» für diesen Typ erwähnt (S. 245).

«loing» ausgehen. Aufgrund der Beobachtungen zur Form könnte man daher nur erst sagen, daß Giacomo in metrischer Hinsicht eine Rundkanzone geschaffen hat, die sich zu Jaufres Rundkanzonenmelodie singen läßt, und darüberhinaus könnte man sagen, daß diese Rundkanzone nicht nur bei Giacomo, sondern bei den Sizilianern und Sikulo-Toskanern überhaupt ein Unicum ist, was seinen Grund durchaus in der Absicht gehabt haben könnte, die Melodie eines berühmten Liedes neu zu textieren.

Nun sind aber mit den Beobachtungen zur Form nicht alle Möglichkeiten erschöpft. Es bleibt noch der Inhalt, und da fällt ins Gewicht, daß Giacomo zwar weit davon entfernt ist, Jaufres «amor de loing»-Thema aufzugreifen, nichtsdestoweniger ist seine Kanzone aber ein Trennungslied, in dem der Liebende darüber klagt, daß er sich fern von seiner Dame aufhalten muß. Das stellt ohne Frage eine ganz elementare thematische Verwandtschaft zwischen den beiden Liedern her, so sehr sie sich in der Ausarbeitung des Themas auch unterscheiden mögen und so groß vor allem der Unterschied in der Qualität auch sein mag. Des ungeachtet besteht aber auch wieder eine besondere Nähe zu Jaufres spezieller Behandlung des Trennungsthemas. Giacomo zitiert nämlich ein zentrales Stichwort aus dessen Kanzone, das dem Hörer dort durch den Reimrefrain geradezu eingehämmert wird, nämlich das Stichwort von der «amor de loing», auf der Jaufres Berühmtheit beruht. Es erscheint in dessen Kanzone zum erstenmal im Aufgesang der ersten Strophe, also dort, wo das Thema des Liedes angesagt wird, und zwar im vierten Vers. Bei Giacomo setzt der dritte Vers der ersten Strophe mit dem Ausdruck «amor lontano» ein, also einer wörtlichen Übersetzung von «amor de loing». Die beiden Anfangsstrophen lauten⁵:

Lan quan li jom son lonc e mai	S'io doglio no è meraviglia
M'es bels dous chanz d'auzels de loing,	e s'io sospiro e lamento:
E qan mi soi partitz de lai	amor lontano mi piglia
Remembran d'un' amor de loing.	dogliosa pena ch'eo sento,
Vauc de talan enbrons [e] clis,	membrando ch'eo sia diviso
Si que chans ni flors d'albepis	di veder[e] lo bel viso
No-m platz plus que li vertz gelatz.	per cui peno e sto'n tormento.

Es besteht kein Zweifel, daß so gut wie nichts von dem, was Jaufres Strophe reizvoll macht, in derjenigen Giacomos wiederkehrt, aber es erscheint doch eben das eine und unter allen Trobadors, Trouvères und Minnesängern nur für den einen Jaufre charakteristische Stichwort übersetzt durch «amor lontano». Daß auch Jaufres «remembran» um eine Zeile verschoben wiederkehrt, mag sich zwar, wie der Vers «per cui peno e sto'n tormento» als Entsprechung von «Vauc de talan enbrons [e] clis», aus der allgemeinen Topik des Trennungsliedes erklären, ist aber doch darüberhinaus noch etwas interessanter, weil «remembran» in der vierten Zeile von Jaufres Strophe in engster Verbindung mit dem bedeutungsschweren Stichwort «amor de loing» auftritt.

⁴ Siehe hierzu *Die Kontrafaktur*, S. 4f.

⁵ Jaufres Text nach Rupert T. Pickens, der in seiner Ausgabe *The Songs of Jaufré Rudel*, Toronto 1978, S. 160–212, neun Fassungen des Liedes abdruckt. Ich gebe hier aus Gründen, die aus dem folgenden noch erhellen, den Text der Handschriftengruppe DEIK wieder (S. 170ff.). Giacomos Text: *Poesie*, S. 176f.

In der Form «lontano amore» begegnet das Stichwort als Themenansage noch in dem Trennungslied »Lontano amore manda sospiri« von Giacomino Pugliese, wo es ebenfalls als Jaufre-Nachklang aufgefaßt werden kann⁶, aber es ist dort nicht mit dem Metrum Jaufres verbunden. Gerade diese Verbindung erhöht bei Giacomo da Lentini die Wahrscheinlichkeit, daß er Jaufres Kanzone kontrafiziert hat. Darauf könnte im übrigen auch noch eine weitere formale Eigenheit weisen. Wie bereits festgestellt, fehlt bei Giacomo der Reimrefrain, sein Lied weist aber eine Erscheinung auf, die den Reimrefrain gewissermaßen auf die andere Seite des Verses verlagert. Eine Reihe von Versen beginnt mit «doglio» und «doglioso»: I 1: «S'io doglio», I 4: «dogliosa pena», III 3: «dogliomi», IV 1: «Dogliomi». Wenn das auch kein strenges Gegenstück zum Reimrefrain ist, so imitiert es doch bis zu einem gewissen Grade das Ostinato von Jaufres «de loing» und seinen Varianten in anderer metrischer Position⁷.

Von besonderem Interesse ist nun aber Giacomos letzte Strophe:

V Sovente mi doglio e adiro,
fuggir mi fanno allegrezze;
tuttavia raguardo e miro
le suoe adornate fattezze,
lo bel viso e l'ornamento
e lo dolze parlamento,
occhi, ahi, vaghi e bronde trezze.

Das hier breit ausgespinnene Motiv des Sehens («raguardo e miro») scheint in flagrantem Widerspruch zu der wiederholt getroffenen Feststellung zu stehen, daß der Liebende seine Dame ja gerade nicht sehen kann, und daher nicht recht etwa zum Beginn der zweiten Strophe:

II 1 Allegranza lo vedere
mi donava proximano,
lo contrario deggio avere
ch'eo ne son fatto lontano.

(wo das Wort «lontano» wenigstens einmal an einer Stelle erscheint, an der bei Jaufre beständig das Wort «loing» steht) und erst recht nicht zum unmittelbar vorhergehenden Schluß der vierten Strophe zu passen, wo es heißt:

IV 6 che con lei non posso stare
né veder la sua figura.

Panvini hat diese Unstimmigkeit denn auch zum Anlaß für eine Konjektur genommen: Statt «raguardo» liest er «ca guardo» und versteht die Wendung «tuttavia ca» im Sinne von «fino quando»⁸. Die Stelle wäre dann so zu verstehen: «Lustbarkeit ist für mich Anlaß, die Flucht zu ergreifen, bis ich endlich meine

⁶ Panvini 187. Der Jaufre-Nachklang überlagert dort offenbar eine Imitation nach Folquet de Marselha bzw. Peirol. Der Fall wird unten, Rückblick, S. 214ff., in anderem Zusammenhang noch näher behandelt.

⁷ Roberto Antonelli sagt dazu (*Poesie*, S. 173): «potrebbe essere una «contraffazione» delle *coblas capdenals*».

⁸ Siehe hierzu Panvini 33, Kommentar zur Stelle.

Dame wiedersehe, die einzige erstrebenswerte «dolze compagna» (III 4). Die Stelle läßt sich aber auch ohne eine solche Konjektur verstehen, wenn man nämlich in Anschlag bringt, daß Giacomo vollkommen mit dem Theorem vertraut war, demzufolge die Liebe eine beständige Beschäftigung mit der Gestalt der geliebten Person ist. «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus [...]», lautet die kanonische Formulierung von Andreas Capellanus⁹, und von einer solchen «cogitatio» handelt auch Giacomo's Kanzone «Meravigliosa-mente»¹⁰:

I Meravigliosa-mente
un amor mi dstringe
e mi tene ad ogn'ora.
Com'om che pone mente
in altro exemplo pinge
la simile pintura,
così, bella, facc'eo,
che 'nfra lo core meo
porto la tua figura.

wobei die «cogitatio» sich sogar eine konkrete Anschauungshilfe schafft:

III Avendo gran disio
dipinsi una pintura,
bella, voi simigliante,
e quando voi non vio
guardo 'n quella figura,
par ch'eo v'aggia davante:
come quello che crede
salvarsi per sua fede,
ancor non veggia inante.

Als ein solches Sehen «infra lo core» läßt sich auch das Betrachten der fernen Dame in der letzten Strophe von «S'io doglio no è meraviglia» verstehen.

Wie Giacomo darauf gekommen ist, dieses Motiv – etwas abrupt und nicht auf Anhieb verständlich – in seiner letzten Strophe einzuführen, erklärt die Vorlage. Jaufras Kanzone war, außer in der vollständigen Fassung mit sieben Strophen und einer Tornada, auch in kürzeren Fassungen im Umlauf. In die älteste, auf 1254 datierte und in Italien zusammengestellte Handschrift D¹¹ hat z.B. eine vierstrophige Fassung Eingang gefunden. Die letzten beiden Strophen dieser Fassung lauten¹²:

III Iratz e iausens men partrai
Quan ueraì cest amor de loing

⁹ Text bei Emil Trojel (Hg.), *Andreae Capellani Regii Francorum De Amore libri tres*, München 1972, S. 3 (I, 1). Zur Verbreitung dieser Definition siehe Rüdiger Schnell, *Andreas Capellanus*. Zur Rezeption des römischen und kanonischen Rechts in *De Amore*, München 1982, S. 150ff. («De Amore als medizinischer Traktat»).

¹⁰ *Poesie*, S. 30ff.

¹¹ Zu dieser Handschrift siehe Giulio Bertoni, «La Sezione francese del manoscritto provenzale estense», *Archivum Romanicum* Bd. 1, 1917, S. 307ff.

¹² Nach Pickens, *The Songs of Jaufré Rudel*, S. 152 und S. 172.

Mi don poder qen cor eu lai
Eu remir cestamor de loing
Veraiamen en tal assais
Si quella chambra el jardis
Mi sembla maisos e palatz

IV Be-m para jois qant li querrai
Per amor Dieu l'alberc de loing,
E s'a lei platz, albergarai
Pres de lei, si be-m soi de loing.
Adoncs para-l parlamenz fis
Quan druz londanz er tan vezis
C'ab bels ditz jauzira solatz.

Die dritte Strophe dieser Fassung ist eine Kontamination von ursprünglich verschiedenen Strophen. Solche Kontaminationen sind in der italienischen Überlieferung der Kanzone auch sonst zu beobachten. Die in den Handschriften I und K (und auch E) erhaltene fünfstrophige Fassung kontaminiert z.B. in der dritten Strophe Verse, die in der aus sieben Strophen und einer Tornada bestehenden Fassung der Handschriften A und B der dritten und fünften Strophe zugehören¹³:

<p>A B</p> <p>III 1 Iratz e gauzens me-n partrai Qan veirai cest' amor de loing, Mas non sai coras la-m veirai, Car trop son nostras terras loing [...]</p> <p>V 1 Ben tenc lo seignor per veirai Per q' ieu veirai l' amor de loing, Mas per un ben qe me n'eschai N'ai dos mals, car tant m'es de loing. [...]</p>	<p>I K (E)</p> <p>III 1 Iratz e jausens me-n partrai qan veraì cest' amor de loing, [...]</p> <p>3 Que per un ben que me n'eschai N'ai dos mals, si be-m soi de loing. [...]</p>
--	--

Die Fassung von D scheint auf die in I und K (und E) erhaltene zurückzugehen, deren dritte und vierte Strophe sie zu ihrer dritten kontaminiert hat¹⁴:

I K (E)

III 1 Iratz e jausens me-n partrai
Qan veraì cest' amor de loing,
Que per un ben que me n'eschai
N'ai dos mals, si be-m soi de loing
[...]

IV 1 Dieu que fes tot qant es e fai
E formet nostr' amor de loing

¹³ Pickens, S. 166 und S. 172. Zu den in Italien entstandenen Handschriften I und K siehe zuletzt François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève 1987, S. 69; zu A (in Italien von einem Provenzalen geschrieben): S. 64f.; zu E (aus der Gegend von Béziers): S. 187.

¹⁴ Pickens, S. 172.

Mi don poder q' enquera lai
[Eu] remir cest' amor de loing
[...]

Die Schwierigkeit, die der Beginn der dritten Strophe von I und K (und E) dem Verständnis bereitet, ist allen Fassungen gemein. Weshalb will der Liebende fortgehen, wenn oder sobald er seine ferne Geliebte sehen wird («me-n partrai / Qan verai cest' amor de loing»)? Die Kontamination der in D eingegangenen Fassung schafft indessen dadurch eine weitere Schwierigkeit, daß nunmehr auf das Futur «Quan ueraí cest amor de loing» so gut wie unmittelbar das Praesens «Eu remir cestamor de loing» folgt. Das ergibt keinen Sinn, läßt sich aber gut durch ein Abschreibeversehen erklären, weshalb der Textkritiker dieser Kontamination nicht den Status einer selbständigen Fassung zugesteh¹⁵. Nichtsdestoweniger kann aber auch eine solche Kontamination in Umlauf gewesen sein und ihre historische Wirkung entfaltet haben und daß dem im Falle der Fassung von D so war, dafür spricht eben die letzte Strophe der Nachahmung durch Giacomo da Lentini. Diese setzt nämlich auf eine ganz ähnliche Doppelformel ein – hier «doglio e adiro», dort «Iratz e iauzens» –, bringt sodann das Motiv des Fortgehens, wenn auch in anderem Sinne – hier «fuggir», dort «men partrai» – und schließt daran recht unvermittelt und deshalb nicht auf Anhieb verständlich das Motiv des Schauens im Praesens an – hier «raguardo e miro», dort «Eu remir» –. Offensichtlich hat Giacomo da Lentini den Vers «Mi don poder qen cor eu lai», mit «cest amor de loing» als Subjekt, im Sinne von «Meine ferne Geliebte gibt mir Kraft, denn ich habe sie im Herzen» verstanden und den Vers «Eu remir cestamor de loing» im Sinne des Theorems ausgelegt, demzufolge die Geliebte, die – oder deren Bild – man im Herzen trägt, auch in oder mit dem Herzen angeschaut wird. Ein weiteres Indiz dafür, daß Giacomo von einer Fassung ausgegangen ist, wie sie in D erhalten ist, liefert schließlich noch das Motiv der Konversation mit der Dame, denn was in der letzten Strophe von D als das Glück einer zukünftigen Begegnung ausgemalt ist, nämlich das «parlamenz fis», ist in seinen letzten Versen als «dolze parlamento» in die Gegenwart der beständigen («tuttavia») «Vision» genommen. Die Wendung «albergarai / Pres de lei» und «Quan druz londanz er tan vezis» (IV 3f. und 6) mag er dabei ebenfalls als Beschwörungen einer «visionären» Nähe trotz räumlicher Ferne ausgelegt haben und auf eine solche Auslegung könnte schon in der dritten und vierten Strophe breit ausgemaltes Motiv vom Aufenthalt des Herzens bei der Dame zurückgehen.

Die Doppelformel, mit der Giacomo auch schon seine vorletzte Strophe einleitet («Dogliomi e adiro»), ist im übrigen in der Überlieferung, die in die Handschriften C, R und S eingegangen ist, vollständig vorgeprägt, denn dort lautet sie (in der Schreibung von S): «Iraz e dolent»¹⁶. Aber keine dieser Fassungen enthält die «fruchtbare» Kontamination von D. Die Fassung von S, die offenbar ebenfalls zur italienischen Überlieferung gehört und fünfstrophig ist wie die von I und K (und E) und wie Giacomos Kanzone, ist in der entsprechenden

¹⁵ Ebd., S. 152.

¹⁶ Ebd., S. 200; Text der Stelle nach C: S. 176; nach R: S. 180.

Strophe sogar so eindeutig, daß der Gedanke an das Motiv vom Sehen mit dem Herzen gänzlich ausgeschlossen ist:

IV Iraz e dolent me-n partrai
S'eu non vei cest' amor de long,
Et non sai se ge la verai
Qar tant son nostres terres long

Außerdem geht in S die Strophe, die vom «parlamen fi» handelt, der zitierten Strophe voraus, so daß diese Fassung auch Giacomos Kontamination der beiden Strophen in der entsprechenden Reihenfolge nicht nahelegen konnte. Das Lied schließt hier mit der Strophe, die in I und K (und E) an vierter Stelle steht und in D mit der dritten kontaminiert ist. Der dritte Vers lautet hier:

Mi don poder, pos talent n'ai

Er enthält also das Wort «cor» nicht. Dieses Wort kommt auch in der Fassung von I und K (und E) nicht vor, von allen Fassungen, die es zeigen, konnte aber wiederum nur diejenige von D den Gedanken an das Motiv vom Tragen der Dame – oder ihres Bildes – im Herzen nahelegen. Giacomo dürfte also von dieser Fassung ausgegangen sein. Aber es scheint nicht ausgeschlossen, daß ihm auch eine Variante mit der Wendung «Iraz e dolent» bekannt war.

Für eine Kontrafaktur sprechen also die folgenden Indizien: 1. Giacomos Metrum ist bei den Sizilianern und Sikulo-Toskanern ein Unicum und paßt genau zum Bau von Jaufres Melodie. 2. Giacomo imitiert zu Beginn der Cauda seiner ersten Strophe Jaufres Reime an dieser Stelle. 3. Inhaltlich ist seine Kanzone eine Klage über die Ferne der Geliebten wie diejenige Jaufres. 4. Sie zitiert als Themenansage Jaufres Stichwort von der «amor de loing». 5. In einem Fall kommt auch bei Giacomo das Wort «lontano» als Entsprechung zu Jaufres «loing» im Reim vor, und zwar an einer Stelle, an der auch bei Jaufre «loing» steht. 6. Die beharrliche Wiederholung von «doglio» («dogliosa») am Versanfang könnte ein Pendant zu Jaufres Reimrefrain auf der anderen Seite der Verse sein. 7. Die Zahl von Giacomos Strophen – weniger als sieben – erklärt sich daraus, daß er von einer kürzeren Fassung von Jaufres Kanzone ausging. 8. Das scheinbar paradoxe Motiv des Sehens der in der Ferne weilenden Geliebten erklärt sich aus einer Verderbnis der Fassung, von der Giacomo ausging. 9. Die Imagination eines «dolze parlamento» mit der Dame im Rahmen der «visionären» Vergegenwärtigung erklärt sich aus der Zusammenfassung zweier Strophen der Vorlage. 10. Giacomos Formel «mi doglio e adiro» hat eine Entsprechung in einem Teil der Überlieferung von Jaufres Kanzone, wenn auch unklar ist, wie dieses «Iraz e dolent» Giacomo zur Kenntnis gelangt sein könnte.

Im übrigen ist nicht zu übersehen, daß Giacomos Kanzone mit ihren zahlreichen Wiederholungen und dem Insistieren auf wenigen Motiven einen etwas improvisierten – wenn auch gekonnt improvisierten – Eindruck macht. Auch das paßt recht gut zu einer Kontrafaktur, der es in diesem Falle wohl in erster Linie darum gegangen sein dürfte, eine bekannte Melodie durch einen Text in der Landessprache lediglich «heimisch» zu machen, ohne die Absicht, dem Text der Vorlage – der ja zudem offenbar auch nur in einer verkürzten und teilweise

entstellten Form vorlag – in anspruchsvoller Weise gerecht zu werden. Wo Giacomo eine solche Absicht hat, verfährt er mit größerer Texttreue und stellt zugleich seine Originalität durch neue metrische Formen unter Beweis. Dies zeigen seine Kanzonen «Madonna, dir vo voglio», eine Imitation von Folquets de Marselha «A vos, midontç, voill retrair' en cantan» (P.C. 155, 4), und «Troppo son dimorato», eine Imitation von Perdigons «Trop ai estat mon Bon Esper no vi» (P.C. 370, 14)¹⁷.

Jaufres Melodie ist in drei Varianten überliefert. In welchen Varianten sie in Italien im Umlauf war, ist nicht bekannt, da die in Italien entstandenen Handschriften sie nicht überliefern. Ich wähle die Variante aus, die die im 14. Jahrhundert im Languedoc entstandene Handschrift R aufbewahrt. Sie ist vielleicht der italienischen Überlieferung näher als die Varianten der beiden in Nordfrankreich entstandenen Handschriften X und W¹⁸.

Noch eine Bemerkung zur Unterlegung: Besonders im vorletzten Vers des italienischen Textes könnte der kräftige Akzent, den die letzte, unbetonte Silbe durch das Melisma aus drei Tönen zu erhalten scheint, stutzig machen. Dergleichen wäre aber nicht ungewöhnlich. Bei Jaufre Rudel selbst werden Silbenfolgen wie «fon-tá-na» oder «a-ff-na» zu Tonfolgen wie e-d e-f-e e-d-c oder d c d-f-e gesungen, obwohl man meinen könnte, daß im letzteren Fall dem Wortakzent eher eine Tonfolge wie d-c d-f e entspräche¹⁹.

¹⁷ *Poesie*, S. 11f. und S. 116ff. Der Nachweis der Vorlagen Giacomos – und auch der Vorlage von Jacopo Mostaccis «Umile core e fino e amoroso», einer Imitation der verschiedenen Provenzalen zugeschriebenen Kanzone «Longa sazón ai estat vas amor» (P.C. 276, 1) – geht auf Adolf Gaspary, *Die sizilianische Dichterschule des dreizehnten Jahrhunderts*, Berlin 1878, S. 26ff. und S. 34ff., und auf Francesco Torracca, «A proposito di Folchetto», in: F.T., *Nuovi studi danteschi*, Napoli 1921, S. 479–501 (zuerst in: *Nuova Antologia*, 1^o maggio 1897), zurück.

¹⁸ Zur Lokalisierung und Datierung von R siehe F. Zufferey, *Recherches*, S. 130. Die Varianten der Melodie bei H. van der Werf, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères*, S. 86–88. Zur Frage der Rhythmisierung siehe dort das 3. Kapitel: «Rhythm and Meter», S. 35–45. Vgl. auch Ugo Sesini, *Le Melodie trobadoriche nel canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana R. 71 sup.*, Torino 1942, S. 85–101., sowie Burkhard Kippenberg, *Der Rhythmus im Minnesang*. Eine Kritik der literatur- und musikhistorischen Forschung mit einer Übersicht über die musikalischen Quellen, München 1972. Jaufres Text nach Pickens, S. 170 (Fassung von DEIK).

¹⁹ In der Kanzone «Quan lo rius de la fontana» (P.C. 262, 5), V. 1 und 3 sowie V. 5. Siehe die Melodie bei F. Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Melodien, S. 30 (Nr. 14). Oder ein italienisches Beispiel: In der «ripresa» der Lauda «Sancto Vincentio, martire amoro[so]» sind am Schluß des zweiten Verses die Silben «tut-ta gen-te» zu der Tonfolge h a g f-d-c zu singen. Text und Melodie bei Liuzzi, *La Lauda e i primordi della melodia italiana*, Bd. 2, S. 267 und S. 269.

Lan quan li jorn son lonc en mai
S'io do- glio no è me - ra - vi - glia

Mes bels dous chans d au zels de loing,
e s io so- spi- ro e la- men- to:

E qan mi soi par- titz de lai
a- mor lon- ta- no mi pi- glia

Re- mem- bran d'un' a- mor de loing.
do- glio- sa pe- na ch'eo sen- to,

Vauc de ta lan en broncs [e] clis,
mem- bran- do ch'eo sia di- vi- so

Si que chans ni flors d'al be- spis
di ve- de- re lo bel vi- so,

No-m platz plus que li vertz ge- latz.
per cui pe- no e sto'n tor- men- to.

5. Giacomo da Lentini, Blacasset und Peire Cardenal

Reine Endecasillabo-Kanzonen sind bei Sizilianern und Sikulo-Toskanern nicht sehr häufig. Unter den elf Beispielen, die sich in Panvinis Corpus finden, gibt es zudem nur vier, deren Strophen aus acht Versen bestehen, und unter diesen ist die Kanzone «Ben m'è venuto prima cordoglienza» von Giacomo da Lentini wiederum die einzige, die aus «coblas unissonans» besteht, und die einzige, deren Strophen die Endreimordnung

a b / a b // c c d d

aufweisen. «Coblas unissonans» hat Giacomo da Lentini nur noch in einem weiteren Falle verwendet. Die genannte Kanzone ist also nicht sonderlich typisch für die von den Sizilianern und Sikulo-Toskanern verwendeten Formen. Sie hat im übrigen als weitere Besonderheit Binnenreime¹:

- I Ben m'è venuto prima cordoglienza,
poi benvoglienza - orgoglio m'è rendente
di voi, madonna, contr'a mia soffrenza:
non è valenza - far male a sofrente.
Tant' è potente - vostra signoria,
c' avendo male più v' amo ogni dia:
però tuttor la tropp' asicuranza
ubria caunoscenza e onoranza.

Das Besondere an diesen Binnenreimen ist, daß sie nicht nur teilweise untereinander reimen, sondern den ersten Reim der Frons mit der Zäsur des jeweils folgenden Verses und den zweiten Reim der Frons mit der Zäsur des ersten Caudaverses verbinden. Solche Binnenreime, zudem im Rahmen eines vergleichbaren Metrums, begegnen auch in der Kanzone «Sim fai amors ab fezel cor amar» von Blacasset (P. C. 96, 11), wo sie allerdings nicht in allen Strophen zu beobachten sind, sondern nur in dreien (von fünf nebst einer Tornada) als zusätzlicher metrischer Zierrat eingestreut sind. Diese Strophen lauten in der Fassung der Handschrift B²:

- II Gentils dompna, valens nous aus nomnar,
Ni faissonar - vostra beutat plazen,
Nil honrat car - gentil captenemen,

¹ Poesie, S. 89ff.

² Text nach Otto Klein (Hg.), *Der Troubadour Blacasset*, Jahresbericht der städt. Realschule Wiesbaden, Wiesbaden 1887, S. 19–22. Der Wortlaut von B ist nach Kleins Lesartenapparat rekonstruiert. Klein folgt zwar auch im wesentlichen B, verbessert aber aus anderen Handschriften.

Nil pretz queus ten d' altra valor ses par,
Car - s' ieu lauzan vostre gen cors dizia
So que per ver faissonar i poiria
Sabrion tuich de cui sui fis amans
Per qu' eu en sui vos lauzar doptans.

- III Ab tal voler fetz amors autrejar
Mon cor a vos qu' ieu dezir caramen,
Quem fosson tuich vostre plazer plazen,
Eus volria totztemps aitals estar.
Que tan tenc car - la vostra seignoria
Que s' altra' m des so qu' a vos non querria,
Non pogra en ren cambiar mos talans,
Tant es mos cors d' onrat joi desirans.
- IV S' aissius auses, dompna, merce clamar
Cum vos desir ab car - voler temen,
Eu fora rics mas ar - languisc viven
Car - sol en aus qu' ieu mo deia pensar.
Mas si merces que orgoill humilia
Vostre gen cors que' m destreing destreignia,
Sivals d' aitan queus plagues mos enans,
Seri' ab joi als plus jauzens sobrans.

Man sieht, Blacasset experimentiert geradezu mit seinen Binnenreimen. In der zweiten Strophe fallen sie auf die Zäsur nach der vierten Silbe, in der vierten verschiebt sich diese Zäsur in etwas ungewöhnlicher oder doch weniger gebräuchlicher Weise und folgt erst auf die sechste Silbe. Der Reim des letzten Fronsverses mit der Zäsur des ersten Caudaverses (hier wieder nach der vierten Silbe) begegnet nur in der dritten Strophe. Ob der zusätzliche Binnenreim nach der ersten Silbe des ersten Caudaverses in der zweiten Strophe beabsichtigt war oder sich nur aus der Argumentation («Car») zufällig ergab, mag dahingestellt bleiben. Die Erscheinung begegnet in der vierten Strophe noch einmal, hier aber eine Zeile früher, so daß sich keine rechte Regelmäßigkeit ergibt. Das Experimentieren mit Binnenreimen beginnt im übrigen schon in der ersten Strophe, geht dort aber noch andere Wege. In der ersten Zeile assonieren die vierte und achte Silbe miteinander und assonieren dann noch einmal mit einem Binnenreim an derselben Stelle in der dritten Zeile:

- I Sim fai amors - ab fezel cor - amar
Que mil tans vuoll ses autre jauzimen
Esperar vos - ab desiros - tormen,
Gentils dona, cui ab cor form tenc car

In der Handschrift C sind die dritte und die vierte Strophe vertauscht, so daß hier zunächst zwei Strophen begegnen, in denen der erste Reim der Frons mit den zwei folgenden Zäsuren reimt, und erst dann eine Strophe folgt, in der der Binnenreim in die Zäsur des ersten Caudaverses hinein fortgeführt wird. C eröffnet im übrigen den fünften Vers der vierten Strophe mit «Car» (statt «Que» wie in B III), so daß hier die Anbindung der Cauda an die Frons durch einen Schlagreim schon regelmäßiger wirkt.

Die Handschrift f schließlich überliefert drei Strophen mit vertauschter Cauda³, was zur Folge hat, daß das in Frage stehende Binnenreimspiel hier bereits in einer Strophe zusammengefaßt entgegentritt⁴:

IV S'aissius auses, dompna, merce clamar
Quous dezir fis ab car - voler temen,
Ben fora rics mas ar - languisc viven
Que sol no'm aus quieus o diga pensar.
Car - tan tenc car - la vostra seignoria
Que s'otra'm des so qu'a vos no querria,
Nos pogra en re cambiar mos talans,
Tant es mos cors d'onrat joi desirans.

Giacomo da Lentini dürfte Blacassets Kanzone gekannt haben. Das geht zum einen aus zwei Verbalreminiszenzen hervor, die man in seiner Kanzone feststellen kann. Der Beginn der Cauda von Blacassets (nach B) dritter Strophe hat im Beginn der Cauda von Giacomos erster Strophe die folgende Entsprechung:

I 5 Tant' è potente - vostra signoria,
c'avendo male più v'amo ogni dia

und der Gedanke der Cauda von Blacassets (nach B) vierter Strophe kehrt in der Cauda von Giacomos dritter Strophe in der folgenden Form wieder:

III 5 dunque più gente - seria la gioi mia,
se per soffrir l'orgoglio s'unilia
e la ferezza torna in pietanza;
be'llo pò fare Amor, ch'ell'è su' usanza.

Interessanterweise stammen diese Verbalreminiszenzen nur aus Strophen, in denen Blacasset den ersten Fronsreim in nachfolgende Zäsuren hinein reimen läßt.

Zum anderen geht die Bekanntschaft mit dieser Kanzone aus den verwandten Reimen hervor. Diese Verwandtschaft zeigt sich in auffälliger Weise in der Cauda, wo sich deswegen wohl auch die beiden Verbalreminiszenzen angesiedelt finden. Der Paarreim auf -ia, mit dem die Cauda beginnt, ist gleich und der Reim auf -anza läßt sich als Reimtonsilbenimitation von Blacassets Reim auf -ans deuten. Ebenso läßt sich Giacomos zweiter Fronsreim auf -enti als Reimtonsilbenimitation von Blacassets an entsprechender Stelle stehendem Reim auf -en deuten.

Als drittes Indiz dafür, daß Giacomo Blacassets Kanzone bekannt war und er sich an ihr inspirierte, ist der Umstand anzusehen, daß auch seine Kanzone aus «coblas unissonans» besteht, was, wie schon bemerkt, bei ihm sonst nur noch ein weiteres Mal vorkommt.

Ein viertes Indiz sind schließlich die Binnenreime, die in dieser Art vor Giacomo da Lentini, soweit ich sehe, nur von Blacasset und Elias Cairel erprobt worden sind⁵. Bl'casset verwendet in der Frons, nach provenzalischem Brauch, den umschlungenen Reim. Der erste Fronsreim kann bei ihm daher auch mit der

³ Es entspricht: f III = B III 1-4 + B V 5-8; f IV = B IV 1-4 + B III 5-8; f V = B V 1-4 + B IV 5-8.

⁴ Der Wortlaut von f ist wieder mit Hilfe von Kleins Lesartenapparat rekonstruiert. «cor» in f IV 2 ist wohl ein Versehen und hier berichtigt.

⁵ Die Rolle von Elias Cairel als metrischem Anreger wird näher im Anhang 1 behandelt.

Zäsur des ersten Caudaverses reimen. Giacomo da Lentini folgt diesem provenzalischen Brauch nicht. Er verwendet in der Frons den Kreuzreim. Das hat zur Folge, daß bei ihm nicht der erste, sondern der zweite Fronsreim mit der Zäsur des ersten Caudaverses reimen muß. Das Prinzip des Binnenreimspiels, wie er es bei Blacasset gefunden hatte, ist damit aber nicht verändert: Der erste Fronsreim reimt mit den Zäsuren der Zeilen, die auf den zweiten Fronsreim ausgehen, und der Reim, mit dem die Frons schließt, reimt mit der ersten Zäsur der Cauda.

Blacassets Kanzone hat nun Metrum und Reime mit einer Reihe von anderen provenzalischen Liedern gemein. Diese stammen von Peire Cardenal, Bertran Carbonel, Berenguier Trobel, Calega Panzano, Raimon Gaucelm und Guiraut Riquier und sind durchweg Sirventes. Bertran Carbonel hat außerdem noch drei «coblas esparsas» in diesem «Ton» verfaßt⁶. Gleiches Metrum und gleiche Reime gelten aber gerade bei Sirventes als recht sicheres Indiz dafür, daß auch die Melodie übernommen worden ist und demnach Kontrafaktur vorliegt. Schon zeitgenössische Poetiken sehen für das Verfassen von Sirventes vor: «potz seguir las rimas contra semblantz del cantar de que pendras lo so»⁷, und bei Peire Cardenal z.B. ist die Verwendung fremder Melodien nebst zugehörigen Metren und Reimen in zwei Fällen durch die mitüberlieferten Melodien belegt⁸. Nach der Regel, derzufolge zwar ein Sirventes den metrischen Bau und die Melodie einer Kanzone, aber kaum eine Kanzone den metrischen Bau und die Melodie eines Sirventes übernehmen kann, müßte man daher Blacassets Liebeskanzone an den Anfang der Reihe von formgleichen Liedern stellen. Die Chronologie steht einer solchen Reihenfolge auch keineswegs im Wege. Peire Cardenals Sirventes «Un sirventes novel vueill comensar» (P.C. 335, 67), in dem dasselbe Metrum und dieselben Reime wie in Blacassets Kanzone verwendet worden sind und das, weil zu ihm eine Melodie überliefert ist, von besonderem Interesse ist, läßt sich auf die Jahre 1232 oder 1233 datieren und für Blacassets Wirken gelten inzwischen die Jahre von 1233 bis 1242 als sicher annehmbar, wobei frühere oder spätere Daten nicht ausgeschlossen sind⁹. Seine Kanzone könnte also gut vor oder um 1232 entstanden sein. Die übrigen formgleichen Lieder stammen aus späterer Zeit und sind melodielos überliefert, weshalb sie außer Betracht bleiben können.

Die Annahme, daß Peire Cardenal in seinem Sirventes die Kanzone von Blacasset kontrafiziert haben könnte, hätte allerdings zur Folge, daß man ihm die Melodie, die zu seinem Sirventes überliefert ist, absprechen müßte, um sie Blacasset zuzusprechen. Eine solche Zuschreibung wäre nicht so revolutionär,

⁶ Es handelt sich um die Lieder und «coblas» P.C. 50, 2; 82, 17; 82, 19; 82, 67; 82, 88; 96, 11; 107, 1; 248, 16; 335, 67 und 401, 9. Siehe hierzu bei István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Bd.1, Paris 1966, die Nr. 577: 83, 85, 86, 90, 92, 96, 97, 105, 110 bis (irrtümlich unter 382: 23) und 119.

⁷ Sie lassen aber auch die Alternative: «o atressi lo potz far en altres rimes». So die *Doctrina de compondre dictats* (John Henry Marshall [Hg.], *The «Razos de trobar» of Raimon Vidal and Associated Texts*, London 1972, S. 96).

⁸ Siehe hierzu F. Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Kommentar, S. 93 (Nr. 185 und 186) sowie S. 49 (Nr. 57) und S. 76 (Nr. 136).

⁹ Zu den Datierungen siehe René Lavaud (Hg.), *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal*, Toulouse 1957, S. 225, und Martín de Riquer (Hg.), *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona 1975, Bd. 3, S. 1288f. und S. 1293f.

wie es scheinen könnte, denn bereits Friedrich Gennrich hat die Vermutung geäußert, daß auch diese Melodie wohl nicht von Peire Cardenal selbst stamme, sondern ebenso wie die beiden anderen zu seinen Liedern überlieferten Melodien entlehnt sei¹⁰. Man könnte zur Not sogar aus dem Text seines Sirventes noch ein Indiz für diese Entlehnung anführen, denn erstaunlicherweise eröffnet er ausgerechnet in der zweiten, dritten und vierten Strophe den ersten Vers der Cauda mit «Car», so daß an denselben Stellen wie bei Blacasset der gleiche Schlagreim entsteht, bei Peire Cardenal, wie dies bei Nachahmern nicht selten ist, sogar in geregelterer Form, denn bei Blacasset steht das «Car» in B IV (und C III) ja eine Zeile zu früh und fehlt in B III an der Stelle, an der C allerdings ein «Car» hat.

Gleichgültig aber, ob Peire Cardenal Blacasset oder dieser ausnahmsweise einmal in einer Liebeskanzone ein Sirventes kontrafiziert hat, in beiden Fällen bliebe die Möglichkeit gegeben, daß Giacomo da Lentini Blacassets Kanzone mit der zu Peire Cardenals Sirventes überlieferten Melodie kennengelernt haben könnte. Das vergleichbare Metrum (die üblichen italienischen Endecasillabi statt der üblichen provenzalischen Zehnsilbler in einer Strophe von acht Versen), die Ähnlichkeit der Reimordnung mit den Paarreimen in der Cauda, die Ähnlichkeit der Reime vor allem in der auf -ia einsetzenden Cauda, aber auch in der Frons, die ungewöhnlichen «coblas unissonans», die Verbalreminiszenzen an gleichen metrischen Orten und schließlich die besondere Art von Binnenreimen, die Giacomo da Lentini systematisch auf alle Strophen ausweitet – die Häufung dieser Indizien legt es nahe, anzunehmen, daß auch er mit seiner Kanzone eine Kontrafaktur liefert, d.h. also ebenso wie Peire Cardenal Blacassets (oder Blacasset Peire Cardenals) Melodie benutzt und neu textiert. Was die Chronologie betrifft, so ist seine Kanzone nahezu um dieselbe Zeit entstanden wie Peire Cardenals Sirventes. Sie läßt sich auf das Jahr 1234 datieren¹¹.

Für die Benutzung der provenzalischen Melodie spricht bei Giacomo da Lentini im übrigen noch ein metrisches Argument. Gleich der erste Vers, in dem in seiner Kanzone ein Binnenreim vorkommt, also der zweite Vers der ersten Strophe, ist an sich um eine Silbe zu lang: «poi benvoglienza – orgoglio m'è rendente». Entweder der Vokal vor oder derjenige nach der Zäsur ist überzählig. Für solche Fälle sieht die italienische Metrik im allgemeinen die Synalöphe vor, d.h. die Verschleifung zweier im Hiatus stehenden Vokale. In diesem Fall stößt die Anwendung der Synalöphe aber auf Schwierigkeiten, denn durch die Verschleifung der beiden Vokale miteinander würde ausgerechnet der erste Binnenreim, der

¹⁰ «Neue Melodien und neue Strophenformen hat Peire Cardenal nicht geschaffen, auch sein Lied Pill 335, 67 «Un sirventes novel voill comensar», von dem bisher keine Kontrafakta nachgewiesen werden konnten, dürfte eine entlehnte Melodie benützt haben.» (F. Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Bd. 3, Prolegomena, Langen bei Frankfurt 1965, S. 73.) Zu Vorbild und Kontrafakta gäbe es jetzt also eine Hypothese, nachdem M. de Riquer (siehe Fußnote 9) die Chronologie im Falle Blacassets richtiggestellt hat.

¹¹ Zu dieser Datierung siehe Salvatore Santangelo, «La canzone *Ben m'è venuto e la politica remissiva di Federico II*», in: S. S., *Saggi critici*, Modena 1959, S. 191–209; hier: S. 200–203.

vorkommt und der als erster die Aufgabe hat, die Aufmerksamkeit auf diese formale Eigenart zu lenken, verschleiert. Wenn Giacomo sich trotzdem an dieser prominenten Stelle den an sich eine Synalöphe erfordernden Hiatus erlaubt, so muß er dazu einen Grund gehabt haben, und diesen Grund findet man in der Melodie, die den Verzicht auf die den Binnenreim verschleiernde Synalöphe erlaubt. In der zu Peire Cardenals Sirventes überlieferten Melodie steht nämlich in der zweiten und vierten Tonreihe über der fünften und sechsten Silbe, also genau an den Stellen, auf die bei Giacomo die Binnenreime der Frons fallen, jeweils eine Plica, d.h. ein Notenzeichen, das als Ligatur von zwei Tönen interpretiert werden kann¹². Das läßt vermuten, daß auch die Melodie, die Giacomo zusammen mit Blacassets Kanzone kennenlernte, an dieser Stelle Melismen aufwies, die genügend Töne zur Verfügung stellten, um die eine metrisch überzählige Silbe unterzubringen, indem etwa auf eine Ligatur von zwei Tönen zwei statt einer Silbe gesungen wurden. Auf dieselbe Weise kann die Synalöphe auch im zweiten Vers der vierten Strophe vermieden werden: «ma ubidenza, – e amo coralmente», wo aber auch eine Synalöphe zu Beginn des zweiten Halbverses in Frage kommt (die zudem auch an dieser Stelle vermeidbar ist, da die Melodie hier eine weitere Plica hat).

In der fünften Tonreihe steht über der fünften Silbe keine Plica, sondern nur über der sechsten. In Giacomos Text kommen an dieser Stelle zunächst auch keine überzähligen Silben in der Zäsur vor. In IV 5 heißt es dann aber doch: «Naturalmente – avene tuttavia» und in V 5: «sì lungiamente – orgoglio m'è in bailla». Wenn hier die Verschleierung vermieden werden sollte, dann mußte wohl zum Mittel der «Zerlegung längerer Notenwerte in kürzere derselben Tonstufe zum Zwecke der erweiterten Textunterbringung»¹³ gegriffen werden, oder aber die überzählige Silbe wurde ohne Veränderung der Melodie verschleift. Denn da an dieser Stelle der Binnenreim ja schon drei Strophen lang klar zu hören war, konnte er das vierte und fünfte Mal wohl ohne weiteres auch in der Synalöphe noch wiedererkannt werden. Was im übrigen Treue und Freiheit bei der Benutzung einer entlehnten Melodie betrifft, so kann man sich beides recht gut an den beiden Melodien von Giraut de Bornelh und Raimon Jordan veranschaulichen, die Peire Cardenal benutzt hat und die sowohl zum Vorbild wie zum Kontrafakt überliefert sind¹⁴.

Die zu Peire Cardenals «Un sirventes novel vueill comensar» überlieferte Melodie hat im übrigen den Bau¹⁵:

A B₁ / A B₁ // C D E / B₂

¹² Zur Plica siehe Hendrik van der Werf, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères*, S. 84.

¹³ Siehe hierzu F. Gennrich, «Liedkontrafaktur in mittel- und althochdeutscher Zeit», S. 353, sowie *Die Kontrafaktur*, S. 89.

¹⁴ Siehe hierzu Fußnote 8. – Zum Problem der «virtuellen Silben» im Binnenreim siehe im übrigen neuerdings D'Arco Silvio Avalle, «Musique et poésie au Moyen Age», *Travaux de linguistique et de littérature* Bd. 21, 1983, S. 7–19; hier: S. 14–18.

¹⁵ Nach F. Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Kommentar, S. 93 (Nr. 187). Das metrische Schema und die Indizierung der Tonreihen weisen Versehen auf, die hier berichtigt sind.

wozu die Reimordnung a b/a b in der Frons von Giacomos Kanzone genauer paßt als der umschlungene Reim a b b a bei Blacasset und Peire Cardenal. In dieser Hinsicht weichen der metrische und der musikalische Bau provenzalischer Kanzonen aber sehr häufig und traditionell voneinander ab, so daß man bei Giacomo nicht die «Korrektur» einer einmaligen Unregelmäßigkeit vermuten kann. Eher folgt er hier der allgemein zu beobachtenden Gewohnheit der Sizilianer, den metrischen Bau der Frons von den Provenzalen nicht zu übernehmen und den Kreuzreim vorzuziehen, eine Gewohnheit, die durchaus dadurch entstanden sein mag, daß die Diskrepanz zwischen metrischem und melodischem Bau von den Sizilianern als nicht so einleuchtend empfunden wurde wie ihre Analogie.

Bevor ich Giacoms erste Strophe der Melodie unterlege, um auch dieses Lied wieder zum Klingen zu bringen, noch eine Bemerkung zur Länge der Verse. Giacomo verwendet anstelle von Blacassets männlichen Zehnsilblern – die weiblichen sind natürlich kein Problem – Endecasillabi, d.h. weibliche Zehnsilbler. Dieser um eine Silbe längere Vers galt als selbstverständliches Äquivalent des provenzalischen männlichen Verses, wie aus der Kanzone «La mia gran pena e lo gravoso afanno» von Guido delle Colonne hervorgeht, in der vier Verse aus der Kanzone «Ben aio-l mal e-l afan e-l consir» (P.C. 370, 3) von Perdigon zum Teil wörtlich übernommen worden sind¹⁶:

Perdigon

I 1 Ben aio-l mal e-l afan e-l consir
qu'ieu ai sufert lonjamen per amor
que mil aitan m'en an mais de sabor
li ben qu'Amors mi fai aras sentir.

Guido

I 1 La mia gran pena e lo gravoso afanno
c'ho lungiamente per amor patuto
III 7 e per un cento - m'ave più sapore
lo ben ch'Amore - mi face sentire

Dante vertritt später angesichts eines männlichen provenzalischen Zehnsilblers sogar die entschiedenere Auffassung: «[q]uod carmen, licet decasillabum videatur, secundum rei veritatem endecasillabum est»¹⁷. Die Verlängerung der Tonreihen, die durch die Verwendung weiblicher statt männlicher Zehnsilbler erforderlich wurde, machte in der Kontrafaktur, wie schon im 3. Kapitel

¹⁶ Siehe hierzu noch weiter unten, Kap. 19, S. 151f.

¹⁷ *De vulgari eloquentia* II, 5, 4. Er führt hier ganz konkret zu dem männlichen Vers von Giraut de Bornelh «Ara ausirez encabalitz cantars» aus: «nam due consonantes extreme non sunt de sillaba precedente; et licet propriam vocalem non habeant, virtutem sillabe non tamen amittunt; signum autem est quod rithimus ibi una vocali perficitur; quod esse non posset nisi virtute alterius ibi subintellecte.» Und zu dem ebenfalls männlichen Zehnsilbler von Thibaut de Champagne «De fin amor si vient sen e bonté» bemerkt er: «ubi, si consideretur accentus et eius causa, endecasillabum esse constabit.» «Bonté» ist für ihn ein verkürztes «bontade».

ausführlich dargelegt, keinerlei Schwierigkeiten¹⁸. Im Falle von Blacassets Kanzone läßt sich zudem aus der Melodie selbst ersehen, wie Giacomo dabei verfahren sein könnte. Deren sechste Tonreihe ist nämlich der ersten und dritten außerordentlich ähnlich. Sie wiederholt deren erste sechs Töne um eine Terz höher transponiert, läßt darauf drei Übergangstöne folgen und bringt das Schlußmelisma exakt auf denselben Tonstufen wie dort. Allerdings ist dieses Melisma jetzt durch Verdopplung des vorletzten Tones verlängert und in zwei Ligaturen zerlegt. Das war ein übliches Verfahren, Melismen, die zunächst über männlichen Versausgängen standen, für weibliche zu verlängern. Das umgekehrte Verfahren der Verkürzung bestand in der Auslassung des vorletzten Tons und der Zusammenziehung des Melismas¹⁹. In diesem Punkt macht die Anpassung der Melodie an Giacomos Verse also keine Schwierigkeiten. Ebenso sind die zweite, vierte und achte Tonreihe problemlos, da man hier das Melisma aus drei Tönen nicht zu verlängern, sondern nur in eine Zweierligatur und einen Schlußton zu zerlegen braucht. Die Kadenzen, die dadurch entstehen, entsprechen dann einem Typ, der etwa in Raimbauts de Vaqueiras berühmter Estampida «Kalenda maja» (P.C. 392, 9) begegnet²⁰. Problematischer könnte schon die siebte Tonreihe erscheinen, denn hier fehlt am Ende ein Ton. Da die Reihe ohne Melisma, also nicht so deutlich abgeschlossen wie die übrigen endet, und da zudem die achte Reihe auf genau derselben Tonstufe beginnt, auf der ihre Vorgängerin schließt, dürfte in diesem Falle die Tonreihe einfach um einen weiteren Ton auf derselben Stufe verlängert worden sein. Solche Verlängerungen – oder Verkürzungen – waren ebenfalls durchaus üblich²¹.

Ich gebe die Unterlegung zugleich mit Blacassets Text, da Blacasset ja mit einiger Wahrscheinlichkeit als Erfinder der Melodie in Frage kommt²².

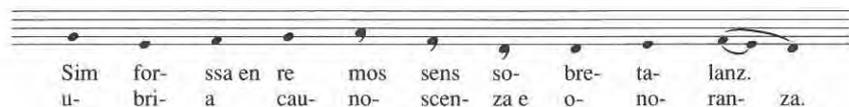
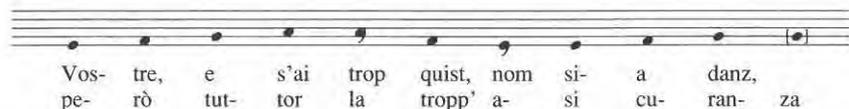
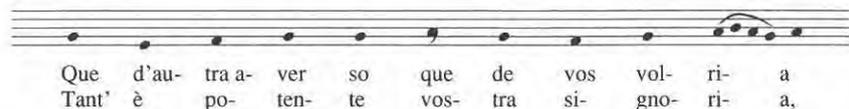
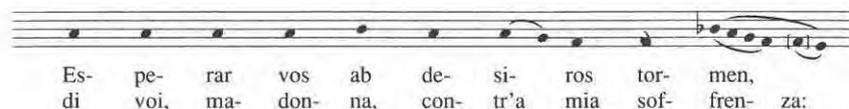
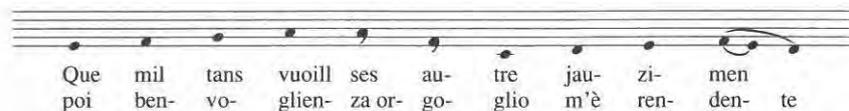
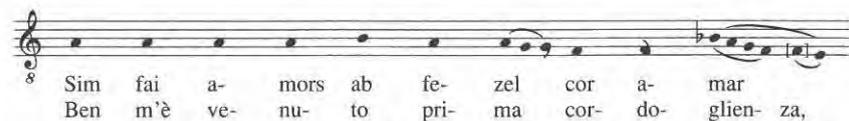
¹⁸ Siehe hierzu oben, Kap. 3, S.44f., sowie die Beispiele bei Gennrich, *Die Kontrafaktur*, S. 88.

¹⁹ Bei Jordan Bonel findet man in «S'ira d'amor tengues amic jauzen» (P.C. 273, 1) den Zeilenschluß g-a g-f(-e) e-d zu «re-di-re» (V. 7) neben a g-f-e-d zu «(a)-ma-dors» (V. 9) und bei Raoul de Soissons in «Quant voi la glaie meüre» (R. 2107) den Zeilenschluß g-f g-a-g-f f-e zu «l'ar-mu-re» (V. 8) neben g-f g-a-g-f-e zu «fe-rir» (V. 12). Siehe die Beispiele in: *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Melodien, S. 56 (Nr. 48), und in: Gennrich, *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, S. 213.

²⁰ Am Ende der vierten, achten und zwölften Tonreihe. Die Melodie in: *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Melodien, S. 100f. (Nr. 98). Bei Gace Brulé findet man in «L'autrier estoie en un vergier» (R. 1321) den Zeilenschluß g f e-d-c zu «con-soil-lier» (V. 2 und 4) neben der Zerlegung g f e-d c zu dem weiblichen Versausgang «m'ainme et pri-e» (V. 8). Diese Melodie in: *Trouvères-Melodien*, Bd. 1, S. 464f.

²¹ Peire Ramon de Toloza verwendet in «Atressi com la candela» (P.C. 355, 5) neben a-g-f g g zu «candela» (V. 1) die Verkürzung a-g-f g zu «autru» (V. 3); Conon de Béthune verlängert in «Chancon legiere a entendre» (R. 629) die Schlußformel h-a-g g zu «mes-tiers» (V. 2 und 4) für den weiblichen Versausgang auf «mos-tré-e» (V. 6) zu h-a-g g g (Hs. T). Siehe die Beispiele in: *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Melodien, S. 62 (Nr. 55), und in: *Trouvères-Melodien*, Bd. 1, S. 283f.

²² Ich gehe von F. Gennrichs Übertragung und seiner diplomatischen Wiedergabe der Melodie der Handschrift R aus (*Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Melodien, S. 180 [Nr. 187]; Kommentar, S. 158 [Nr. 187]), gebe die Melodie aber ohne seine Rhythmisierung wieder. Zu den Gründen siehe die oben, Kap. 4, S.58, Fußnote 18, angegebene Literatur.



6. Eine anonyme Klage über enttäuschte Liebe und Peire Vidal

Von den elf Endecasillabo-Kanzonen in Panvinis Corpus hat nur das anonyme Lied «L'amoroso conforto e lo disdotto» (Panvini 551f.) Strophen aus sieben Versen der Form:

11a b / a b // c c b

Es ist also, wie die «amor lontano»-Kanzone von Giacomo da Lentini, in metrischer Hinsicht bei Sizilianern und Siculo-Toskanern wieder ein Unicum, was erneut auf ein einmaliges Experiment mit der Absicht hindeuten könnte, eine fremde Melodie heimisch zu machen. Das Thema des Liedes ist der plötzliche Sinneswandel der Dame nach anfänglichem Entgegenkommen und die Reaktion des Liebenden darauf:

I 1 L'amoroso conforto e lo disdotto
che *madonna* mi mandao sovente
tornato lo m'è in pianto ed in *corroto*,
chè m'è *fallito* de lo suo convente.

Das gleiche Thema in der gleichen metrischen Form behandelt in der Tat auch schon Peire Vidal in der Kanzone «Quant hom honratz torna en gran paubreira» (P.C. 364, 40)¹, die metrisch insofern ein besonders gut passendes Analogon ist, als fünf der sieben Verse dort schon weiblich ausgehen. Nur die beiden ersten Verse der Cauda sind männlich. Die Form ist:

10^a a b / a b // 10c c 10^b

Das Thema wird, nach einer allgemein gehaltenen Einleitung, von Peire Vidal erst in der zweiten Strophe deutlicher gemacht, wo denn auch – mit der Erwähnung von «ma dona» an exakt der gleichen Stelle – das Stichwort für den Sinneswandel der Dame und dessen Wirkung auf den Liebenden so gut wie wörtlich vorgeprägt und auch bereits in der vierten Zeile von einem Vorwurf gegen die Dame begleitet ist²:

II 1 Qu'ieu era rics e de bona maneira
Tro *ma dona* m'a tornat en *erransa*,
Que m'es mala e salvatg'e *guerreira*;
E *fai pechat*, quar aissi-m *dezenansa*.

¹ Text nach D'Arco Silvio Avalle (Hg.), Peire Vidal, *Poesie*, 2 Bde., Milano-Napoli 1960, Bd. 2, S. 391ff.

² Hinter der Formulierung dieses Vorwurfs scheint bei dem Anonymus eine weitere Peire Vidal-Reminiszenz aus «S'ieu fos en cort on hom tengues dreitura» (P.C. 364, 42) zu stehen: I 4: «Que no m'aten plevi ni covinensa» (S. 377).

Der Gedanke der nächsten Zeile, in der Peires Liebender erklärt, daß er keinen Anlaß für ein solches Verhalten gegeben habe:

II 5 Qu'en me no troba *nullas ochaizos*

kehrt bei dem Anonymus am Schluß der zweiten Strophe wieder:

II 6 come madonna potea soferire
che mi fal·basse per *nulla dottanza*

Beide Liebenden klagen darüber, daß ihnen die Hoffnung genommen worden ist, wobei in beiden Fällen dasselbe Wort im Reim steht:

Peire

VI 3 Qu'a pauc no muer [...]
Que loignat m'a de la paubr'esperansa

Anonymus

II 1 Molto ne son pesante e cordoglioso,
pensando che m'à tolta la *speranza*

Peire Vidal verwendet zudem zweimal die Metapher vom Liebeskrieg. In der zweiten Strophe nennt er die Dame «guerreira» (II 3) und zu Beginn der dritten bekennt er ihre Überlegenheit in diesem Krieg:

III 1 E sa guerra es mi tan sobranseira

Das könnte den Anonymus zu dem Gedanken an das Kriegsglück veranlaßt haben, das sich auch einmal zu seinen Gunsten wenden könnte:

IV 3 chè molte volte ò visto due guer·rieri
tomare in pace, e amici guer·riare.

Beide Liebenden sprechen vom Anblick der Dame. Peire Vidals Liebender hat sie immer vor Augen:

III 4 Denan mos huelhs vei sa bella semblansa

bei dem Anonymus klagt der Liebende darüber, daß ihm dieser Anblick entzogen ist:

II 3 chè non vegio lo suo viso amoroso

Eine letzte thematische Parallele zwischen den beiden Liedern kann man vielleicht darin sehen, daß in beiden mit Vergleichen gearbeitet wird. Peire Vidal vergleicht den Liebenden, in Fortführung der Metapher vom Liebeskrieg, mit einem Belagerten, der Schießscharten in die Mauern bricht, aber vom Feind draußen zuerst getroffen wird (IV 2–7), und dann noch einmal mit dem Vogel, der dem Lockruf folgt, obwohl er weiß, daß er vom Pfeil getroffen werden wird (V 5–7). Der Anonymus verwendet die Geschichte von Pyramus und Thisbe, um seine Dame dazu zu überreden, ihrerseits um seinetwillen etwas zu leiden:

III 3 chè Tisbìa per Piramo s'aucise
e lasciausi perire per amore.

Bei den Reimen gibt es die folgenden Entsprechungen: In der ersten Strophe beginnt der Anonymus die Cauda mit Reimen auf -ore. Peire Vidal hat in seinen «coblas unissonans» hier immer Reime auf -os. Das kann man wohl wieder als Reimvokalimitation auffassen, übrigens an derselben Stelle, an der auch Giacomo

da Lentini in seiner «amor lontano»-Kanzone den entsprechenden Reim Jaufres imitiert hat. In der zweiten Strophe mit der Reminiszenz an Peires Stelle über die verlorene Hoffnung hat der Anonymus die Reime auf -anza an dieselbe Strophenstelle gesetzt wie bei Peire, nämlich in den zweiten und vierten Vers.

Das Thema vom Sinneswandel der Dame ist auch von Peirol in der Kanzone «Ab gran joi mou maintas vetz e comenssa» (P.C. 366, 1)³ behandelt worden, die mit derjenigen Peire Vidals auch die allgemein gehaltene Einleitung gemein hat, die sich aber auf zwei Verse beschränkt. Danach exponiert Peirol sogleich das Liebesthema:

I 1 Ab gran joi mou maintas vetz e comenssa
so don hom puois a dolor e cossire.
Per mi·us o dic, que folla conoissenssa
aic d'un semblan ab que·m trahinet gen
silh on anc plus m'entendiei finamen;
c'adoncs fui rics qu'esser cugei amatz;
aras s'es fort totz mos affars camjatz.

Im vierten Vers ist von den Zeichen des Entgegenkommens die Rede, die die Dame trügerischerweise gegeben hat. Da dieses Motiv auch bei dem Anonymus vorkommt («L'amoroso conforto [...] / che madonna mi mandao», I 1f.), kann man vermuten, daß er vielleicht auch diese Kanzone gekannt hat. Bei Peirol konnte er auch einen Vorwurf gegen die Dame:

III 1 Ma dompna·m fai morir per tal faillessa
que l'estai mal, s'ieu lo ausava dire

sowie das Motiv von der verlorenen Hoffnung finden:

IV 1 Ai! tant greu m'er, s'aissi pert m'entendensa
del bon esper on suoill mon cor assire

aber mit seiner Stelle über die verlorene Hoffnung hat er sich doch offensichtlich an Peire Vidal angeschlossen, wie außer dem gleichen Reimwort «speranza» auch der syntaktisch parallele Charakter der entsprechenden Zeilen zeigt. Im übrigen ist Peirols Reimordnung, trotz der sonst vergleichbaren Siebenzeiligkeit der Strophen, ganz anders:

10^a a b a 10^c c d d

Als Vorbild für die Form kommt sie also nicht in Frage. Anders ist dies bei Peire Vidals Kanzone. Die gleiche Strophenform, die zudem schon fünf weibliche Zehnsilbler aufweist, das gleiche Thema, die verschiedenen motivischen Parallelen, die bei dem Anonymus zum Teil den Charakter von Verbalreminiszenzen haben, und schließlich die Reim- und Reimwortparallelen und die Reimvokalimitation an gleichen Strophenstellen in dem italienischen Lied, all das dürfte für die Annahme ausreichen, daß der Anonymus tatsächlich Peire Vidal kontrafiziert hat.

Wie schon aus den Formschemata zu ersehen war, sind die beiden ersten Caudaverse bei Peire Vidal männlich, die zugehörigen Tonreihen sind daher für

³ Text nach Stanley C. Aston (Hg.), *Peirol, Troubadour of Auvergne*, Cambridge 1953, S. 85ff.

die italienischen Verse an dieser Stelle zu kurz. Das Problem ist dasselbe wie bei der Blacasset-Kontrafaktur von Giacomo da Lentini und die Melodie gibt auch in diesem Falle wieder Indizien dafür her, wie zumindest bei der Verlängerung einer der beiden Reihen verfahren worden sein könnte. Peires Melodie ist eine «oda continua», trotzdem ist sie nicht ohne – variierende – Wiederholungen. Ein wiederkehrender melodischer Gedanke ist die Bewegung von der Repercussa g zur Oktave c' und wieder hinab zum Grundton c. Diese Figur begegnet zum erstenmal in der zweiten Reihe, wo der Abschluß auf c aber durch die Bewegung von f über a nach g noch in derselben Reihe wieder zur Repercussa hin geöffnet wird. Zum zweitenmal begegnet diese Bewegung, mit gedehntem Initium und auch sonst ausgeweitet, in der dritten Reihe, um dann noch einmal, mit wieder gerafftem Initium, in der sechsten Reihe aufzutreten, deutlich erkennbar an dem Zwischenabstieg nach g und an dem über der siebten Silbe mit der a-g-Ligatur einsetzenden endgültigen Abstieg über die Stufen f und e. Die Stufen f und e sind in der sechsten Reihe allerdings zu der Ternaria g-f-e zusammengefaßt. Diese Zusammenfassung brauchte nun wieder aufgelöst und das e erneut freigestellt zu werden, um gewissermaßen aus dem Geist der Melodie heraus die Verlängerung dieser Reihe für den – wie in der dritten Reihe – weiblichen Versausgang zu bewerkstelligen. Zur fünften Reihe gibt es keine Analogie dieser Art, wenigstens nicht in der Klausel. Der Anfang ist verwandt mit dem Schluß der beiden ersten Reihen. Hier ist aber wohl, um den auffälligen Sprung von b-a nach f hinab zu bewahren, der den Caudaanfang kräftig markiert, an eine Schlußwendung wie f-e-f zu denken, die in ihrer Gestalt – Binaria mit abschließendem Einzelton – den übrigen Reihenschlüssen mit Ausnahme des dritten und vierten entsprechen würde und vor allem im Schluß der letzten eine genaue Analogie hätte. Ich habe diese – möglichen – Ergänzungen und Zerlegungen allerdings nicht in die Melodie eingetragen, jedoch durch die Unterlegung der entsprechenden italienischen Verschlüsse angedeutet⁴.

Um die Beobachtungen zur Form der Melodie zuendenzuführen: Die letzte Reihe ist, an Initium und Klausel deutlich zu erkennen, eine Wiederaufnahme der vierten Reihe mit variiertem «mediatio». Die Form der Melodie wäre demnach:

A B C₁ D₁ // E C₂ D₂

Wollte man die Kurz- oder Vorform der dritten und sechsten Reihe in der zweiten noch berücksichtigen, wäre das Schema:

A B₁+C B₂ D₁ // E B₃ D₂

Obwohl keine Reihe identisch wiederholt wird, läßt die Melodie doch durch die Wiederholung variiertem Reihen, die eine Verwandtschaft zwischen Frons- und Caudaschluß herstellen, die Eigenart der Rundkanzone durchscheinen, ein Typus, zu dem das Lied auch aufgrund der Reimordnung der Strophen zu rechnen ist.

⁴ Die Melodie ist hier wieder nach F. Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Melodien, S. 74 (Nr. 69), ohne die Rhythmisierung wiedergegeben. Zu Beginn der fünften Tonreihe ist Gennrich ein Versehen unterlaufen: statt d ist über der zweiten Silbe e zu lesen. Ich habe nach U. Sesini, *Le Melodie trobadoriche nel canzoniere della Biblioteca Ambrosiana R. 71 sup.*, S. 196, korrigiert.

7. Ein anonymes Frühlingslied und Raimon de Miraval

Unter den Settenario-Kanzonen aus Panvinis Corpus gibt es nur zwei, deren Strophen eine Frons aus vier und eine Cauda aus fünf Versen haben. Die eine ist eine «reverdie», ein Frühlingslied, die andere eine Pastourelle. Die Reimordnung des anonym überlieferten Frühlingsliedes «Quando la primavera» ist:

a b / a b // c d d c a

Unter den provenzalischen Kanzonen mit Strophen aus neun Siebensilblern gibt es eine, die mit einem ganz ähnlichen Natureingang beginnt und auch eine sehr ähnliche Reimordnung hat. Provenzalischem Brauch entsprechend hat die Frons umschlungenen Reim: a b b a. Die Cauda unterscheidet sich nur dadurch von derjenigen des Italieners, daß sie am Schluß den ersten Reim der Frons nicht wiederholt: c d d c c. Sie ist auch, soweit ich sehe, die einzige, die bei diesem nah verwandten Metrum mit einem Natureingang beginnt. Sie stammt von Raimon de Miraval und beginnt «Bel m'es q'ieu chant e coindei» (P.C. 406, 12). Zwischen beiden Liedern lassen sich textliche Parallelen feststellen¹:

- I 1 Bel m'es q'ieu chant e coindei
Pois l'aur' es dous' e-l temps gais,
E per vergiers e per plais
Aug lo retint e-l gabei
Que fant l'auzeillet menut
Entrel vert e-l blanc e-l vaire;
Adoncs se deuri' atraire
Cel qe vol c'amors l'ajut
Vas chapteneussa de drut.
- II 1 Eu non sui drutz mas dompnei,
Ni non tem pena ni fais,
Ni-m rancur leu ni m'irais,
Ni per orguoill no m'esfrei;
- V 1 Ja non cre c'ab lieis parei
Beutatz d'otra dompna mais,
Que flors de rosier qan nais
Non es plus fresca de lei,
Cors ben fait e gen cregut,

- V 1 *Lo tempo e la stagione*
mi conforta di dire
novi canti d'amore
- I 1 Quando la primavera
apar l'aulente fiore,
guardo inver' la rivera
la matina agli albore:
audio gli rausignuoli
dentro dagli albuscelli,
e fan versi novelli
dentro dai lor cagiuoli,
perché d'amore [han] spera.
- V 6 *ancor mi facc[i]a orgoglio:*
tut[t]or son quel ch'io soglio,
leale e fino amante
- II 1 [I]spera, che m'hai preso,
di servir l'avenente,
quella col chiaro viso,
alta stella lucente!
Flor sovr'ogne sovrana,

¹ Texte nach Leslie Thomas Topsfield (Hg.), *Les Poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris 1971, S. 302ff.; Contini I 167ff.

Boch' et oills del mon esclaire;
C'anc Beutatz plus no-i saup faire,
Se-i mes tota sa vertut
Qe res no-il n'es remasut.

conta e gaia ed adorna,
in cui l'amor sog[g]iorna,
tu ch'avanzi Morgana,
merzé, ché m'hai conquiso.

Die Motive des Natureingangs sind natürlich konventionell, sie finden sich aber zum Teil an so gut wie gleicher Strophen- und sogar gleicher Versstelle, nämlich bei «Aug» bzw. «audio», bei «auzeillet» bzw. «rausignuoli» und bei «Entrel vert» und der Entsprechung «dentro dagli albuscelli». Die Blumenkonkurrenz gehört im übrigen nicht zum üblichen Motivbestand solcher Lieder, zumal nicht in der engen Verbindung mit dem Motiv des schönen Gesichts, das bei dem Sizilianer stark kontrahiert ist. Man könnte zwar auch Parallelen zu anderen Frühlingsliedern beibringen, z.B. zu einem französischen (R. 440), das den folgenden Vergleich seines Anfangs mit der fünften Strophe des Italieners ermöglicht, die eine Art Neueinsatz darstellt²:

- I 1 *Renovellemens d'esté*
me semont mon cuer et prie
et li amerous penser
ke j'ai ne se faignent mie;
si chanterai per lor gré,
mais moult m'ait desconforté
la tresbelle lescheuie
cui j'ai dit tout mon penser;
s'en ai conquis son mal gré.

- V 1 *Lo tempo e la stagione*
mi conforta di dire
novi canti d'amore
per madonna servire,
Ragion è ch'io ne cante,
ancor mi facc[i]a orgoglio:
tut[t]or son quel ch'io soglio;
leale e fino amante
e senza falligione.

- II 7 cil ki prie
de loial cuer sens faintise
- III 5 mais tant l'ain sens decevoir

Das französische Lied hat sogar ebenfalls Strophen aus neun Siebensilblern. Aber es hat in der Cauda eine andere Reimordnung: a b a a. Abgesehen davon, daß bei Raimon de Miravel in der Cauda zwei neue Reime ins Spiel kommen, was auch bei dem Italiener zu beobachten ist, hat es mit dem Paarreim seine besondere Bewandnis. Raimons Melodie gehört zwar zum Typ der «oda continua»³, zu dem Paarreim in der Cauda wird aber dieselbe Tonreihe wiederholt. Auch die Melodie hat hier also «Paarreim». So frei man die Reime auch zu einer «oda continua» hätte ordnen können, an dieser Stelle mußte man einen Paarreim setzen, wenn man an der auffälligsten Stelle der Melodie metrisch nicht vorbeigehen wollte. Der Paarreim an dieser Stelle, zumal in gleicher Weise als d-Reim, scheint mir daher auch das stärkste Argument dafür, daß der Italiener Metrum und Melodie, oder das Metrum um der Melodie mit ihrer auffälligen Eigenart willen, von Raimon de Miravel übernommen hat. Die textlichen Anklänge erhalten ihr Gewicht nur im

² Text nach Julius Brakelmann (Hg.), «Die altfranzösische Liederhandschrift Nr. 389 der Stadtbibliothek zu Bern», in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* Bd. 43, 1868, S. 340f. (diplomatischer Abdruck).

³ Siehe das Schema bei F. Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Kommentar, S. 77 (Nr. 141). Die Wiederholung des Anfangs der zweiten Tonreihe zu Beginn der vierten deutet allerdings zwei parallele «piedi» an, der Grundton am Ende der vierten und das kräftige Insistieren auf dem Reperkussionston in der folgenden Reihe gliedern die Melodie zudem gut erkennbar in Frons und Cauda.

Zusammenhang mit diesen metrischen Übereinstimmungen. Für sich genommen haben sie noch nicht genügend Deutlichkeit, trotz der wörtlichen Anklänge an gleichen Strophen- und Versstellen, mit Ausnahme vielleicht der engen Verknüpfung der Blumenkonkurrenz mit dem Motiv des schönen Gesichts. Motivische Mehrfachbeeinflussung ist aber natürlich ebenfalls immer möglich, sogar durch französische Lieder, wie sich noch zeigen wird.

Die Reime an der Paarreimstelle sind bei Raimon de Miravel im übrigen weiblich. Die Tonreihe ist dementsprechend auch länger als die übrigen. Für die Verkürzung gab es hier eigentlich nur eine Möglichkeit: Da das Schlußmelisma auf *f* einsetzt und der unmittelbar vorhergehende Ton ebenfalls ein *f* ist, konnte er ausgelassen oder mit dem vorhergehenden Ton zu einer Ligatur verbunden werden⁴.

Wie immer hier aber auch verfahren werden konnte und verfahren worden sein mag: Die Verwandtschaft des Metrums, der charakteristische und durch die Eigenart der Melodie gut erklärbare Paarreim in der Cauda – die zweite italienische Kanzone mit Strophen aus neun Settenari reimt hier *c d c d b* –, das Motiv der «reverdie» und am Ende auch noch die textlichen Anklänge machen es insgesamt gesehen doch recht wahrscheinlich, daß auch in diesem Falle Kontrafaktur vorliegt⁵.

⁴ Zur Verkürzung durch Auslassung siehe die im 3. Kap., S. 44, angeführten Beispiele aus Kanzenen von Peirol.

⁵ Die Melodie nach F. Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Melodien, S. 133 (Nr. 141), wieder ohne die Rhythmisierung. – Ich will hier auch gleich noch auf die Parallelen zwischen dem Anfang von Giacomino Puglieses «reverdie» «Quando vegio rinverdire» (Panvini 192f.) und dem Anfang von Arnauts de Maruell «Lo gens temps m'abelis e-m platz» (P.C. 30, 18; Text bei R.C. Johnston, *Les Poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, S. 109ff.) hinweisen:

I 1	Lo gens temps m'abelis e-m platz,	I 1	Quando vegio <i>rinverdire</i>
	e-l ramelh carguat de <i>verdor</i> ,		giardino e prato e rivera,
	<i>que-l cor mi tenon en doussor</i>		gli aucelletti odo bradire,
	<i>d'un joy que-m melhur' e-m reve;</i>		udendo la primavera
	e <i>chan merceyan</i> , quar cove,		fanno lor gioia e diporto,
	si tot Amors no vol mon pro,		ed io vo' pensare e dire:
	<i>yeu-lh clam merce e ma chanso,</i>		<i>canto per donar conforto</i>
	<i>per restaurar los mals e-ls dans</i>		<i>e li mal d'amor covrire,</i>
	qu'avia pres ab belhs semblans.		chè l'amanti pere a torto.

II 8 *lo suo core in gioi mantene*

In der Reimordnung differieren die beiden Lieder:

Arnaut:	8 a b b c // c d d e e
Giacomino: I/IV:	8 a b / a b // c a c a c
II/III:	// c d c d c

Eine Melodie ist nicht erhalten. Giacomino's «reverdie» klingt mit ihrem Anfang auch an Andrieu Contredits d'Arras «A tens que je voi averdir» (R. 1392) an, dessen Reimordnung wieder anders ist: 8 a b / a b // b a b b, mit den Paarreimen in der Cauda und deren Anreimung an die Frons aber derjenigen Arnauts ähnlich ist. Andrieus Melodie hat die Form: A B / A B // C D E F G. Siehe hierzu das Schema in: *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet von Hans Spanke, Leiden 1955, Nr. 1392; der Text bei Reinhold Schmidt (Hg.), *Die Lieder des Andrieu Contredit d'Arras*, Halle a.d.S., 1903, S. 58ff.

8. Odo delle Colonne und der Trouvère Audefroi le Bastard

Darüber, daß es auch Beziehungen der sizilianischen Lyrik zur Lyrik der Nordfranzosen gegeben haben müsse, bestand eigentlich immer Einigkeit¹. Konkrete motivische Filiationen ließen sich zwar nicht mit derselben Deutlichkeit nachweisen, wie dies bei manchen nahezu wörtlichen Imitationen provenzalischer Muster möglich war², aber bei den Formen schien der französische Einfluß nachweisbar³. Die Diskussion über diese Frage ist zeitweise dadurch belebt worden, daß Ernest H. Wilkins Giulio Bertonis Hinweise auf mögliche formale Einwirkungen aus Nordfrankreich zurückwies, um seinerseits die Vorliebe der Sizilianer für Frontes mit dreizeiligen «piedi» auf den Einfluß des deutschen Minnesangs zurückzuführen⁴. Diese These hat den Widerspruch István Franks erregt, der dieses Phänomen doch eher wieder durch Trouvère-Einfluß erklärt sehen wollte, wenn nicht auch hier von dem Vorrang des provenzalischen Musters auszugehen sei⁵. Der Versuch, französischen Einfluß auf dem Gebiet der Musik nachzugehen, d.h. also auch nach möglichen Kontrafakturen französischer Trouvère-Lieder zu fragen, ist bisher noch nicht gemacht worden. Er scheint jedoch nicht ganz aussichtslos, wie die folgenden Ausführungen zeigen mögen.

Die vier Kanzonen mit Strophen aus acht Ottonari, die man in Panvinis Corpus findet, stimmen in der Reimordnung alle darin überein, daß die Frons Kreuzreim und die Cauda umschlungenen Reim aufweist. Bei zwei dieser Kanzonen («Distretto core e amoroso» und «Po[i] ch'io partio, amorosa», Panvini 91f. und 564f.) lautet die Reimordnung der Cauda a c c a, in den beiden anderen («Dolce me drudo, e[h]! vatène» und «La dolce ciera piagente», Panvini 423f. und 426ff.) lautet sie c d d c. Kanzonen aus acht Achtsilblern mit einer solchen Reimordnung, also mit Kreuzreim in der Frons und umschlungenem Reim in der

¹ Siehe hierzu das Kapitel «La poésie française en Italie» bei Alfred Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, Paris 1904, S. 233–273, sowie das Kapitel «Lirica francese e poesia romanzesca nell'Italia meridionale» in Bertonis *Il Duecento*, 1964, S. 39–58.

² Bertoni äußert sich deshalb in dieser Hinsicht auch zurückhaltend: «I confronti fra passi di componimenti dovuti a Siciliani e poesie di Francia possono essere spesso illusorii quanto al loro contenuto e non è bene, per questo, insistervi troppo.» (*Il Duecento*, S. 46).

³ Siehe dazu Bertonis Kapitel «Rapporti formali tra lirica francese e italiana nei poeti meridionali» (*Il Duecento*, S. 46–50).

⁴ «The Canzone and the Minnesong», zuerst in *Modern Philology* Bd. 12, 1915, S. 527–558; jetzt in: E.H.W., *The Invention of the Sonnet and Other Studies in Italian Literature*, Roma 1959, S. 41–50.

⁵ «Poésie romane et Minnesang autour de Frédéric II. Essai sur les débuts de l'école sicilienne», *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani* Bd. 3, 1955, S. 51–83; hier: S. 78 und S. 80ff.

Cauda, findet man bei den Provenzalen und Franzosen gleichermaßen häufig, insbesondere wenn man von real achtsilbigen Versen ausgeht, also auch Fälle miteinbezieht, in denen weibliche Siebensilbler vorkommen. Unter diesen zahlreichen Kanzonen gibt es nun eine, die mit der ersten der vier metrisch vergleichbaren italienischen Kanzonen, mit «Distretto core e amoroso» von Odo delle Colonne, mehr als nur Verwandtschaft im Metrum aufweist. Es handelt sich dabei um das Lied «Amours de qui j'esmuef mon chant» (R. 311) von Audefroi le Bastard, einem Trouvère, dessen Wirken vor 1200 begonnen und sich auf das erste Drittel, vielleicht auch die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts erstreckt hat⁶. Zwar weichen beide Stücke metrisch insofern voneinander ab, als Audefroi in der Cauda b a b reimt und Odo, wie gezeigt, dem Schema a c c a folgt und also, mit Ausnahme der zweiten Strophe, deren Reimordnung in der Cauda a b b a lautet, nur einen Reim aus der Frons wieder aufnimmt und einen neuen hinzufügt. Trotzdem dürfte Audefrois Kanzone aber das Vorbild derjenigen Odos gewesen sein, denn in der ersten Strophe lehnt sich der Sizilianer deutlich auch thematisch an den Franzosen an. Das zeigt eine Gegenüberstellung der beiden Strophen⁷:

<p>I 1 <i>Amours de qui j'esmuef mon chant</i> <i>M'a si a son vouloir mené</i> Que de tout sui a son conmant Et serai a sa volonté; N'ainc ne me vi desconforté De li servir, maiz plus engrant Me truis adés, con fin amant, De cuer verai enamouré.</p>	<p>I 1 <i>Distretto core e amoroso</i> gioioso mi fa cantare; e certo s'io son pensuso, non è da maravigliare: c'Amor m'è usato a tal uso che m'è si preso la voglia, che'l disusare m'è doglia vostro piacere amoroso.</p>
---	--

Die thematische Anlehnung betrifft gleich das einleitende Thema des Gesangs, der bei Odo zwar nicht von der Liebe selbst veranlaßt wird, wohl aber von einem «core amoroso». Mit diesem Motiv beginnen zwar viele Kanzonen, zufällig kann die Übereinstimmung in diesem Falle aber kaum sein, da auch das zweite Hauptmotiv aus Audefrois erster Strophe wiederkehrt, nämlich das Motiv des von der Liebe in Beschlag genommenen Willens. Hier zeigt sich sogar eine syntaktische Parallele: «*Amours [...] M'a si a son vouloir mené*» - «*Amor [...] m'è preso la voglia*». Die Strophe ist offensichtlich in ihrer wesentlichen Thematik so gut wie vollständig nachgeahmt worden. Ein letztes Indiz dafür liefert die Wendung vom «core amoroso», die sichtlich aus Audefrois Wendung «*Me truis [...] / De cuer verai enamouré*» gewonnen ist.

Mit dieser Wendung vom «core amoroso» hat es noch seine besondere Bewandnis. Odo delle Colonne bindet nämlich seine Strophen als «coblas capfinidas». Seine zweite Strophe beginnt dementsprechend mit einem Vers, der fast die ganze letzte Zeile der ersten Strophe wieder aufnimmt:

II 1 *L'amoroso piacimento*

Für diesen Kunstgriff konnte ihm das französische Lied als Ganzes nicht das Muster liefern, wohl aber konnte von dessen beiden ersten Strophen eine

⁶ Siehe hierzu Arthur Cullmann (Hg.), *Die Lieder und Romanzen des Audefroi le Bastard*, Halle 1914, S. 3–5.

⁷ Texte nach Cullmann, S. 92f.; Panvini 91f.

entsprechende Anregung ausgehen. Bei Audefrois beginnt nämlich die zweite Strophe mit dem Vers:

II 1 Ainc n'amai a cuer repentant

Sie ist also ebenfalls durch die Wiederaufnahme von zwei Wörtern an die letzte Zeile der ersten Strophe zurückgebunden, und zwar durch die Wiederaufnahme eben der beiden Wörter, aus denen Odo seine Wendung vom «core amoroso» gewonnen hat. Audefrois Lied beginnt demnach mit zwei «coblas capfinidas», und wenn diese Technik auch nicht auf die übrigen Strophen ausgedehnt worden ist, so genügt doch schon ein solcher einzelner Fall von Strophenbindung gleich zu Beginn des Liedes, um eine Nachahmung anzuregen, die bei der Anwendung der gleichen Technik konsequenter verfuhr und durchweg «coblas capfinidas» schuf, z.B. in der Absicht, das Vorbild in diesem Punkt technisch zu überbieten. Ein Indiz dafür, daß die Anregung in der Tat von Audefrois Kanzone ausgegangen ist, ist in dem Umstand zu sehen, daß Odo seine beiden ersten Strophen materialiter genauso bindet wie die Vorlage, nämlich u.a. durch «amoruso» in Analogie zu «enamouré» und «amai».

Im Rahmen der durch die Vorlage angeregten «capfinida»-Technik gebührt der Wendung vom «core amoroso» in der vollständigen Form auch noch wegen ihrer Stellung besondere Aufmerksamkeit. Sie begegnet bei Odo gleich in der ersten Zeile seines Liedes, während das Muster in der Vorlage erst in der letzten Zeile der ersten Strophe steht. Daraus ergibt sich das bemerkenswerte Phänomen, daß Odo nicht nur seine beiden ersten Strophen materialiter genauso bindet, wie er es in der Vorlage vorfand, sondern daß er darüberhinaus auch noch ganz offenkundig seine erste Strophe mit Hilfe der «capfinida»-Technik an die erste Strophe der Vorlage anschließt. Dafür, daß beides mit Absicht geschehen ist, spricht, daß Odo die Wiederholung von «amoruso» im Reim des ersten und des letzten Verses in Kauf genommen, ja durch diese Wiederholung seine Absicht geradezu unterstrichen hat.

Diese merkwürdige Art und Weise, eine Nachahmung an die erste Strophe des Vorbildes anzuschließen, erinnert an die - seltenen - Fälle, in denen bei einer Kontrafaktur die erste Strophe des Vorbildes ganz übernommen wird⁸. Odo «übersetzt» zwar gewissermaßen die erste Strophe seines Vorbildes, bevor er frei fortfährt, und «ersetzt» sie dadurch auch, nichtsdestoweniger kann man ihre auffällige Einbeziehung durch den formalen Anschluß zum Anlaß nehmen, gewisse Vermutungen über die Aufführungspraxis anzustellen. Es wäre nämlich durchaus vorstellbar, daß zunächst die erste Strophe des französischen Musters gesungen wurde, woran sich der Vortrag des neuen Liedes zur gleichen Melodie anschloß. Die Kontrafaktur wäre dann nicht nur durch die inhaltliche Anlehnung an die erste Strophe des Musters «signiert», sondern zusätzlich noch durch den

⁸ So übernimmt ein gewisser Guiot, der sich in der dritten Strophe nennt, die erste Strophe von Blondels de Nesle Kanzone «Se savioient mon tourment» (R. 742), dichtet dazu eine zweite Strophe mit gleichen Reimen und schließt mit zwei Strophen mit jeweils anderen Reimen (Texte bei Leo Wiese [Hg.], *Die Lieder des Blondel de Nesle*, Dresden 1904, S. 141ff. und S. 189f.). Auch in R. 746a und R. 1385a ist die erste Strophe des Vorbildes übernommen.

Einsatz auf eine Verbalreminiszenz an den Schluß der Musterstrophe. Deren Text dürfte der Kontrafaktor, zusammen mit der Melodie, auswendig gewußt haben.

Über die erste Strophe hinaus lassen sich in Odos Kanzone keine weiteren textlichen Parallelen zu derjenigen Audefrois mehr nachweisen. Aber die Reime sind noch interessant. Audefrois verwendet in seinen «coblas unissonans» Reime auf -ant und -é. Von der zweiten Strophe an dominieren auch bei Odo Reime mit diesen Vokalen. Nur in der Cauda der dritten Strophe begegnet noch ein Reim mit anderem Vokal (-ori). Die Reime mit dem Vokal a gehen zudem vorwiegend auf -anza, -ano und -ana, kommen Audefrois Reim auf -ant also recht nahe. Durch die Wiederholung von Reimen (auf -ento und -anza) und durch deren Ähnlichkeit (-ento, -ente, [-ete]; [-anza], -ano, -ana) ergibt sich am Ende sogar eine gewisse Annäherung an die «coblas unissonans» der Vorlage. In der Frons der zweiten und dritten Strophe sind die Reime mit den Vokalen a und e gegenüber der Ordnung bei Audefrois vertauscht, in der vierten und fünften sind sie deren Ordnung analog. (In dieser Hinsicht und wegen der Wiederholung von Reimen wirken diese Strophen wie «coblas doblas».) Auffällig ist schließlich noch, daß in drei Strophen der umschlungene Reim in der Cauda, analog zu Audefrois -ant an dieser Stelle, auf -an- geht. Die Reime im Überblick (ohne die erste Strophe, in der eher analoge Reimwörter angestrebt worden sind: «enamouré»-«amoruso», «chant»-«cantare»):

Audefrois	Odo				
-ant	II -ento	III -ento	IV -ano	V -anza	
-é	-anza	-are	-ete	-ente	
-ant	-ento	-ento	-ano	-anza	
-é	-anza	-are	-ete	-ente	
-é	-ento	-ento	(-ano)	(-anza)	
-ant	-anza	(-ori)	-anza	-ana	
-ant	-anza	(-ori)	-anza	-ana	
-é	-ento	-ento	(-ano)	(-anza)	

All diese Indizien sowohl inhaltlicher wie formaler Art dürften wohl ausreichen, um mit verhältnismäßig großer Sicherheit Kontrafaktur anzunehmen. Audefrois Melodie hat die Form⁹:

AB / AB // C₁ DEC₂

Sie gibt den umschlungenen Reim in der Cauda also vor oder unterstreicht ihn durch die variierte Wiederholung der C-Reihe.

⁹ Hans Spankes Charakterisierung der letzten Tonreihe als E' ist wohl Schreibversehen für C' (*G. Raynauds Bibliographie*, Nr. 311). Die beiden nur in den Melismen geringfügig voneinander abweichenden Varianten der Melodie findet man bei H. van der Werf, *Trouvères-Melodien*, Bd. 2, S. 453f. Ich gebe die Variante der Handschrift T wieder.

9. Ein anonymes Lied aus der Ferne und Gace Brulé

Auch zu der zweiten der vier im vorhergehenden Kapitel genannten italienischen Kanzenen mit Strophen aus acht Ottonari, dem anonym überlieferten Lied «Poi ch'io partio, amorosa», gibt es ein französisches Gegenstück, zu dem außer metrischen noch inhaltliche Parallelen bestehen. Es wird Gace Brulé zugeschrieben und beginnt mit dem Vers «Li consirers de mon país» (R. 1578). Metrisch liegt auch in dieser Kanzone wieder der Kontrast von Kreuzreim in der Frons und umschlungenem Reim in der Cauda vor und die französische Kanzone unterscheidet sich auch wieder darin von der italienischen, daß in der Cauda beide Reime aus der Frons wieder aufgenommen werden. Gace Brulé reimt dort a b b a und der Anonymus a c c a, nimmt also nur den ersten Fronsreim wieder auf. Im Thema stimmen beide Kanzenen schon insofern überein, als es in beiden Fällen um Lieder aus der Ferne geht. Im einzelnen stimmen sie aber auch noch darin überein, daß 1. die Trennung in beiden Sängern den Verdacht keimen läßt, die Dame könne sie verlassen und sich einem anderen zuwenden; 2. der Gedanke daran - bei dem Italiener der bloße Gedanke an die Trennung - an den Rand des Todes bringt; 3. beide tief in Liebesgedanken («pensemens», «pensamento») versunken sind, die Gace zwischen «soulaz» und Qual schwanken lassen und dem Italiener die Ruhe nehmen, aber die Erinnerung an den früheren «sollazo» wachhalten; und 4. schließlich in beiden Liedern die ganze letzte Strophe an die «chançon» bzw. «canzonetta» gerichtet ist, die der Dame mitteilen soll, daß man sie «von Herzen» geliebt habe. Die Wiederaufnahme von «Quar de loial cuer ai amé» durch «ch'io l'agio amata di core» kann man geradezu als ein «signierendes» Schlußzitat verstehen. Die Texte im Vergleich¹:

I 1 Li consirers de mon país
Si longuement *me trait a mort*,
Qu'*en estranges terres languis*

I 1 Po[i] ch'io partio, amorosa,
da la vostra fina amanza,
lascia[i]vi molto pensosa
ed io rimasi in pesanza;
che non v'abo, alente rosa,
[sì] spesso come solea,
- per tanto *me ne morea* -
già mai lo mi' cor non posa.

III 5 Or sono in parte lontana

II 7 Quar tant ne dout rienz en cest mont
Con ce *que vous ne m'oubliez*

¹ Texte nach Holger Petersen Dyggve (Hg.), *Gace Brulé, trouvère champenois*. Édition des chansons et étude historique, Helsinki 1951, S. 333f.; Panvini 564f.

III 1 Par cuer legier de feme avient
 Que li amant doutent souvent,
 Maiz ma loiautez me soustient,
 Donc fusse je mors autrement!
 Et sachiez de fine Amour vient
 Qu'il se doutent si durement,
 Quar nus n'aime seürement,
 Et false est amours qui ne crient.

IV 1 Mes cuers m'a guari et destruit,
 Maiz de ce va bien qu'a li pens,
 Et ce que je perdre la quit
 Me fait doubler mes pensemens.
 Ensi me vient soulaz et fuit,
 Et nonpourquant, selonc mes sens,
 Penser a ma dame touz tens
 Tieg je, ce sachiez, a deduit.

V 1 Chançon, a ma dame t'envoi

7(8) Quar de loial cuer ai amé.

II 1 Già neiente non ò abento,
 [co]tanto me ne sovene,
 chè la tenea a piacimento
 ed ora ne pato pene;
 e a lo 'ncominciamento
 però ne stetti in paura,
 geloso n'era ad ogn'ura
 non facesse fallimento.

III 1 Qando con voi, bella, stava
 tanto avea sollazo e bene,
 tanto di buon cor v'amava,
 pareami esser fuor di pene.
 Or sono in parte lontana,
 ch'io non posso requiare,
 alcun riposo trovare,
 pensando tanto m'amava.

IV 1 Va, canzonetta novella

7 ch'io l'agio amata di core.

Man könnte sogar in der einen Zeile des Anonymus: I 3 «lascia[i]vi molto pensosa» noch eine Verkürzung von Gaces weiter ausgesponnenem Gedanken vom Sehen mit dem Herzen erkennen wollen:

II 3 Quant vous veoir ne me poez
 De vos biauz iex qui souspris m'ont,
 De vostre franc cuer me veez.

denn in Liebesgedanken versunken zu sein bedeutet nach geläufiger Minnelehre, sich in Gedanken mit der Gestalt der oder des Geliebten zu beschäftigen².

Aus den Gegenüberstellungen der Strophen geht im übrigen noch hervor, daß auch in diesem Falle die Reime der Vorlage ihre Wirkung auf den Nachahmer nicht verfehlt haben. In der Strophe, in der das Motiv des Zweifels an der Treue der Geliebten breit ausgeführt ist, also in der dritten, verwendet Gace nah verwandte Reime auf -ient und -ent. In der Strophe, in welcher der Anonymus das Eifersuchtsmotiv in verkürzter Form, sozusagen zum Stichwort konzentriert, übernimmt, läßt sich ganz Ähnliches beobachten. Die Reime der Frons lauten hier auf -ento und -ene, sind also über e und n nahe miteinander verwandt. Darüberhinaus ahmen sie aber deutlich erkennbar Gaces Reime auf -ient und -ent nach, sogar mit erstaunlicher Ähnlichkeit der beiden ersten Reimwörter: «avient» - «abento»; «souvent» - «sovene». In dem Caudareim in umschlungener Stellung auf -ura steckt ohne Zweifel ein Echo auf Gaces auffälligen überreichen Reim von «durement» mit «seürement» an gleicher Stelle.

Gace Brulés Kanzone ist, außer in der Handschrift M, auch in der aus Italien stammenden und sonst vor allem provenzalische Lieder enthaltenden Handschrift

² Siehe hierzu oben, Kap. 4, S. 54 mit Fußnote 9.

D (für die französischen Lieder; H) überliefert. Dort lauten die letzten Verse der fünften Strophe³:

Se tricherie n'a en foi.
 E traison e[n] loialté.
 Quar de loial cuer ai amé.
 Donc avrai io ce q'aver doi.

Diese Ordnung der Zeilen entspricht der Reimordnung der übrigen Strophen, ist aber syntaktisch nicht ganz befriedigend, weshalb Holger Petersen Dyggve in seiner Ausgabe der Handschrift M folgt, die die beiden letzten Zeilen vertauscht und damit in der letzten Strophe eine andere Reimordnung einführt. Die Fassung der italienischen Handschrift ist aber offensichtlich kein Schreibversehen, wie sich daran zeigt, daß der Italiener sein Schlußzitat «ch'io l'agio amata di core» exakt an dieselbe Stelle gesetzt hat, nämlich in die vorletzte Zeile. Er wird das Lied also in dieser Fassung kennengelernt haben.

Verschiedene Indizien sprechen dafür, daß Gace Brulés Lied möglicherweise erst verhältnismäßig spät und von einem Toskaner kontrafiziert worden ist, nämlich die Stellung der Nachahmung in der Handschrift, die sie überliefert, das Thema der Liebesklage aus der Ferne und die Ausbildung der ganzen letzten Strophe als Geleit. In der Handschrift A (Vat. Lat. 3793) steht das Lied des Anonymus unmittelbar hinter «Doglio membrando l[o] partire» (Panvini 563ff.), einem ebenfalls anonymen Lied mit demselben Thema und einer ebenfalls als Geleit ausgebildeten letzten Strophe. Mit dieser Geleitstrophe wird das Lied nach Florenz geschickt («Va, mio lamento, a Fiorenza», IV 1), woraus man schließen kann, daß es von einem der Florentiner Guelfen stammt, die im Jahre 1260 nach der Schlacht bei Montaperti aus Florenz verbannt worden waren. Im Kreise dieser Emigranten liebte man die poetische Klage um die verlassene Heimatstadt und deren Einkleidung in Klagen über die Trennung von der Geliebten⁴. Die anonym überlieferte, aber wohl von Guglielmo Beroardi stammende Kanzone «Poi ch'è sì doloroso» (Panvini 517ff.)⁵ klagt offen über das Exil («poi dentro da la Fior non fo ritorno», I 8), während die Kanzone «Gravosa dimoranza» desselben Autors eine Trennungsklage ist («perch'io diviso - son de l'amorosa», II 2), die der Geliebten nach Florenz geschickt wird⁶:

V 7 Dunqua, sonetto fino,
 cantando in tuo latino - va' in Florenza;
 a chi m'ave 'n dimino
 di' ch'eo tuttora 'nchino - sua valenza.

Eine Liebesklage aus der Ferne ist auch Camino Ghibertis oder Amoroços da Firenze «Luntan vi son, ma presso v'è lo core»⁷. Das Thema war in diesem Kreise

³ Siehe hierzu wieder G. Bertoni, «La Sezione francese del manoscritto provenzale estense», S. 333f. und S. 377f.

⁴ Siehe hierzu Gianfranco Folena, «Cultura poetica dei primi Fiorentini I», *Giornale storico della letteratura italiana* Bd. 147, 1970, S. 1-42; hier: S. 30-32.

⁵ Zu den Gründen für die Zuschreibung an Guglielmo Beroardi siehe unten, Kap. 21, S. 179.

⁶ Text bei F. Catenazzi, *Poeti fiorentini del Duecento*, S. 85ff.

⁷ Text ebd., S. 53ff.

also beliebt und außerdem hatte man dort auch eine Vorliebe für die Ausbildung der ganzen letzten Strophe als Geleit mit einer Anrede an die Kanzone, wie Guglielmo Beroardis «Membrando - ciò c'Amore», Carnino Ghibertis «Disios' è cantare» und «Poi ch'è sì vergognoso» sowie Bondie Dietaiutis «Allorquando mi membra» und «Madonna, m'è avenuto simigliante»⁸ zeigen. Da Gace Brulés Kanzone eben dieses Thema auch schon behandelte und zudem auch eine als Geleit ausgebildete letzte Strophe mit Anrede an die Kanzone aufwies, war sie für die Adaption in diesem Kreise wie geschaffen. Sie war allerdings schon vor den sechziger Jahren des 13. Jahrhunderts in Italien bekannt, wie daraus hervorgeht, daß sie in die auf 1254 datierte Handschrift D (bzw. H) Eingang gefunden hat.

Für die im vorhergehenden Kapitel behandelte Kontrafaktur von Odo delle Colonne nach Audefrois le Bastard kann man aufgrund ihrer Stellung in der Handschrift A wohl ein früheres Entstehungsdatum annehmen. Sie steht dort an fünfundzwanzigster Stelle nach zwei Kanzonen von Guido delle Colonne und dem Discordo von «Re Giovanni» und vor einer anonymen Kanzone und einer Gruppe von Liedern von Rinaldo d'Aquino⁹. Vorausgesetzt, daß das Lied von Odo delle Colonne nicht nur wegen der Namensgleichheit in die Nähe der Lieder von Guido delle Colonne geraten ist, könnte es also zum älteren oder gar ältesten Bestand der Sizilianischen Schule gehören. Als frühestes Datum für die Bekanntschaft sizilianischer Lyriker mit französischen Liedern kommt im Prinzip das Jahr 1225 in Betracht, das Jahr, in dem Jean de Brienne, der Titularkönig von Jerusalem, gelegentlich der Verheiratung seiner Tochter Isabelle mit Friedrich II. an dessen Hof weilte. Jean de Brienne war wohl selbst kein Dichter¹⁰, aber es ist nicht auszuschließen, daß in seinem Umkreis und zumal bei einer Festlichkeit wie der Verheiratung seiner Tochter auch französisch gesungen wurde. Neuerdings neigt man zwar dazu, den Beginn der Aktivitäten der Sizilianischen Schule an das erste Auftreten von Giacomo da Lentini im Dienste Friedrichs II. und damit an das Jahr 1233 zu binden¹¹, aber diese Annahme ist keineswegs ganz überzeugend. Pier della Vigna z.B., der sich auch als Lyriker hervorgetan hat, ist bereits zu Anfang der zwanziger Jahre in Friedrichs Dienste getreten¹² und von manchem anderen sizilianischen Lyriker kennen wir ganz einfach die Lebensdaten nicht. Zudem kann man sich fragen, ob Friedrich nach seiner Rückkehr aus Deutschland tatsächlich fast anderthalb Jahrzehnte gewartet haben sollte, bis das Auftreten

⁸ Texte ebd., S. 92ff., S. 61ff., S. 75ff., S. 113ff., S. 121f.

⁹ Siehe hierzu die Übersicht bei Panvini XLV.

¹⁰ Zweifel daran, daß er der «Re Giovanni» gewesen sein könnte, von dem der Discordo «Donna, audite» stammt, äußert Angelo Monteverdi, «Messer lo re Giovanni», in: *Saggi e ricerche in memoriam di Ettore Li Gotti*, Palermo 1962, Bd. 2, S. 311–318. Die drei französischen Lieder, die Jean de Brienne gelegentlich zugeschrieben werden, stammen von Jehan de Braine, der nicht mit ihm zu verwechseln ist. Siehe hierzu H. Spanke, *Eine altfranzösische Liedersammlung*, S. 400.

¹¹ So Contini I 49, A. Roncaglia, «Le Corti medievali», S. 141–143, sowie vor allem noch einmal Roncaglia, «Per il 750° anniversario della Scuola poetica siciliana», *Accademia Nazionale dei Lincei*, Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, Serie 8, Bd. 38, 1983, S. 321–333.

¹² Zu Pier della Vigna siehe Jean-Louis-Alphonse Huillard-Bréholles, *Vie et correspondance de Pierre de la Vigne*, Paris 1865.

eines besonders begabten Dichters ganz zufällig auch an seinem Hof die «chanterie» ins Leben rief. Da diese ein wichtiger Bestandteil der höfischen Repräsentation war, dürfte er zu eigenem «pris et honor» wohl eher von Anfang an auf ihre Einführung hingearbeitet haben. Zumindest sporadisch ist wohl auch vor 1233 schon mit sizilianischen Liedern zu rechnen.

Zu der Melodie von Gace Brulés Kanzone ist noch zu bemerken, daß sie, anders als die Audefrois, die Cauda nicht gliedert. Ihre Form ist¹³:

A B / A B // C D E F

¹³ Die Melodie nach H. van der Werf, *Trouvères-Melodien*, Bd. 1, S. 502 (nur in M überliefert).

Li Poi con-ch'io sir-par-rers de mon pa-ïs,
 Si lon-gue-ment me trait a mort,
 Qu'en e-sciai-stran-ges ter-res lan-guis,
 Las, sanz de-ruit et sanz con-fort,
 Et che si non dout mout mes a-ne-mis,
 Qui de moi mes-co-dient a tort,
 Maiz tant sent mon cuer vrai et fort,
 Que, se dieu plaist, ne m'en iert pis.

10. Lerchenlied und Frauenklage

Zu den berühmtesten und am häufigsten kontrafizierten Liedern gehört im 12. und 13. Jahrhundert das Lerchenlied von Bernart de Ventadorn, die Kanzone «*Quan vei la lauzeta mover*» (P.C. 70, 43). Sie war auch in Italien bekannt, wie daraus hervorgeht, daß Bondie Dietaiuti in seiner Kanzone «*Madonna, me' è avenuto simigliante*» ihren Anfang paraphrasiert und dabei einen Vers wörtlich zitiert hat: «*per lo dolzore ch'a lo cor le vene*» («*per la doussor c'al cor li vai*»)¹. In Italien war auch eine ihrer Kontrafakturen bekannt. Der Chronist Salimbene berichtet, daß sein Musiklehrer Henricus Pisanus u.a. zu dem Text von «*Quisquis cordis et oculi*» eine Melodie komponiert habe. Dabei handelt es sich um ein Lied über den Streit zwischen Herz und Augen, das von Philippe de Grève, dem Kanzler der Universität Paris, stammt und das sowohl in seiner lateinischen wie auch in einer französischen Fassung mit der Melodie des Lerchenliedes überliefert ist². Da Salimbene an dieser Stelle seiner Chronik ein lebhaftes Bild vom musikalischen Leben seines Standes und seiner Zeit gibt und auch in einem Falle ausdrücklich erwähnt, daß eine andere von Henricus Pisanus neuvertonte «*litera*» zuvor einen «*cantum rudum et dissonum ad cantandum*»³ gehabt habe, braucht man nicht anzunehmen, daß das Lied des Kanzlers (*Anal. Hymn.* 21, 168) in Italien nur im Text und ohne die ursprüngliche Melodie verbreitet war.

Das Lerchenlied von Bernart de Ventadorn besteht aus «*coblas unissonans*» aus je acht Achtsilblern mit der Reimordnung a b / a b // c d / c d. Seinem musikalischen Bau nach ist es eine «*oda continua*», deren siebte Tonreihe die vierte leicht variiert wiederholt. Unter seinen französischen Kontrafakturen findet sich die anonyme Frauenklage «*Plaine d'ire et de desconfort*» (R. 1934), in der Vers- und Silbenzahl naturgemäß beibehalten, die Reime und die Reimordnung aber verändert worden sind. Im Unterschied zu der Vorlage werden in der Cauda dieselben Reime verwendet wie in der Frons, um aber die Cauda wie in der Vorlage gegen die Frons abzusetzen, lautet die Reimordnung dort: b a a b. Dadurch ist eine Form entstanden, die auch an den vier italienischen Kanzonen zu beobachten ist, die Strophen aus acht Ottonari aufweisen, wobei diese Form im

¹ Darauf hat A. Gaspary aufmerksam gemacht (*Die sicilianische Dichterschule*, S. 36f.). Bondies Text bei Catenazzi, *Poeti fiorentini del Duecento*, S. 121f.; der Text des Lerchenliedes bei M. Lazar, Bernard de Ventadour, *Chansons d'amour*, S. 180ff.

² Salimbenes Bericht: MGH. SS. Bd. 32, S. 182. Die vollständige melodische Überlieferung des Lerchenliedes bei F. Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Kommentar, S. 34–40 (Nr. 33).

³ MGH. SS Bd. 32, S. 183.

wesentlichen durch den Wechsel von Kreuzreim in der Frons und umschlungenem Reim in der Cauda geprägt ist, unabhängig davon, welche Reime in der Cauda verwendet werden. Im Falle der Kanzone von Odo delle Colonne ist es sehr wahrscheinlich, daß diese Form auf ein Vorbild von Audefroï le Bastard zurückgeht, und im Falle des anonymen Liedes aus der Ferne ist die Anregung wohl von einer Kanzone von Gace Brulé ausgegangen. In einem weiteren Fall, nämlich bei der «Re federigo» zugeschriebenen Kanzone «Dolze meo drudo, e[h]! vatène», scheint es nicht ausgeschlossen, daß sie durch eine Nachahmung der altfranzösischen Frauenklage zu erklären ist. Die sizilianische Kanzone hat zwar in der Cauda wieder andere Reime, nämlich c d d c, nimmt also keinen der Fronsreime wieder auf, aber solche Abweichungen waren ja auch bei Odo delle Colonne und dem Anonymus zu beobachten und das französische Lied weicht in seinen Reimen ja ebenfalls zweifach von seiner Vorlage ab.

Thematisch besteht aber eine Verwandtschaft zwischen «Dolze meo drudo» und der Frauenklage, denn bei diesem Lied handelt es sich um einen Dialog, um ein Lied mit Frauenstrophen und Männerstrophen, und das Thema dieser Strophen ist die Klage über den bevorstehenden Abschied. Es beginnt mit zwei Frauenstrophen, setzt also als Frauenklage ein. Weiter geht die thematische Verwandtschaft nicht, denn in dem französischen Lied handelt es sich um eine den üblichen männlichen Liebesklagen analoge Klage einer Frau ohne besonderen situationsbedingten Anlaß. Nichtsdestoweniger lassen sich aber textliche Anklänge feststellen. Sie betreffen den Todeswunsch der klagenden Dame und das Motiv der Erinnerung an das eigene Leid. Letzteres begegnet sogar an gleicher Stelle, nämlich am Schluß der ersten Strophe⁴:

- | | |
|---|---|
| <p>I 4 car assez trop hardie fui
quant mon cuer ne ma boiche mui
a rien qui tenist a deport
se por ceu non q'ensi recort
m'ire et mon duel et mon enui.</p> | <p>I 5 Lassa! la vita m'è noia,
dolze la morte a vedire,
ch'io non pensai mai guerire
membrando me fuor di gioia.</p> |
| <p>III 5 des qu'il ne m'ainme je me haz
et s'amie serai toz dis
encor soit il mes enemis.
ensi ma mort quier e porchaz.</p> | |

Der Todeswunsch begegnet in Frauenklagen zwar mit einer gewissen Zwangsläufigkeit⁵, die Erinnerung an das Leid ist aber schon ein etwas auffälligeres Motiv, zumal an gleicher Stelle und gleich in der ersten Strophe und

⁴ Texte nach: Paul Meyer, Gaston Raynaud (Hgg.), *Le Chansonnier français de Saint-Germain-Des-Prés*, Bd. 1 [Faksimile], Paris 1892 (Nachdruck: 1968), fol. 47v. und fol. 48r; Panvini 423ff.

⁵ Z.B. auch in einer Frauenklage, die Gautier d'Espinal zugeschrieben wird. In der letzten Strophe von «Jerusalem, grant damage me fais» (R. 191) heißt es: «Morir m'estuet, tels est ma destinée» (III 2; Uno Lindelöf, Axel Wallensköld [Hgg.], «Les Chansons de Gautier d'Épinal», in: *Mémoires de la Société néophilologique de Helsinki* Bd. 3, 1902, S. 205–320; hier: S. 302. Helsingfors 1901, S. 75).

zumal es in dem französischen Lied nicht ganz leicht zu verstehen ist, wodurch es automatisch aus dem Kontext etwas hervorgehoben wird und sich als «pièce de résistance» der Erinnerung stärker einprägt. Einen Nachklang der Reime der Erinnerungsstelle auf -ui und -ort kann man übrigens in den Reimen auf o und i: -oia und -ire, in vertauschter Stellung, erkennen.

Die französische Frauenklage besteht aus «coblas capcaudadas», d.h. die zweite und dritte Strophe setzen auf den letzten Reim der jeweiligen Vorgängerin ein. Das italienische Lied bindet seine Strophen auch, und zwar nach der «capfinida»-Technik. Die zweite Strophe beginnt mit dem Wort «Membrando», das im letzten Vers der ersten Strophe am Anfang steht, und die vierte Strophe nimmt im ersten Vers als drittes Wort «amore» wieder auf, das den letzten Vers der dritten Strophe eröffnet. Das könnte immerhin eine Nachahmung der Strophenbindung durch andere Mittel sein.

Neben dem nach Vers- und – realer – Silbenzahl gleichen Metrum, der Thematik der Frauenklage, dem Erinnerungsmotiv am Ende der letzten Strophe, der Reimvokalimitation an eben dieser Stelle und schließlich der Strophenbindung mit anderen Mitteln gibt es noch weitere Indizien, die den Kontrafakturverdacht bestärken können. Frauenklagen sind zwar in der altfranzösischen Lyrik nicht sehr häufig, aber es gibt doch mehrere⁶, soweit ich sehe aber keine in diesem Metrum. Zum andern darf man bei Kennern der höfischen Liedkunst vielleicht voraussetzen, daß ihnen die Kontrafakturverhältnisse unter den einzelnen Liedern bekannt waren, zumal wenn das Vorbild einer solchen Kontrafaktur so berühmt und bekannt war wie das Lerchenlied. Im vorliegenden Falle könnten drei Erscheinungen darauf hinweisen, daß auch das hinter der Frauenklage stehende Lied von Bernart de Ventadorn bekannt war. Das Lerchenlied beginnt nämlich mit Reimen auf -er und -ai, die in der Frons seiner «coblas unissonans» beharrlich wiederkehren. In der zweiten Strophe der italienischen Kanzone begegnen fast die gleichen Reime, allerdings in vertauschter Stellung: -ai⁷ und -erra. Das könnte eine Erinnerung an das Lerchenlied sein oder sogar ein dezenter Hinweis darauf, daß auch diese Vorlage bekannt war. Das zweite Indiz, das auf die Bekanntschaft des Lerchenliedes deuten könnte, ist der Umstand, daß der Italiener seine Cauda über zwei neue Reime baut, wo die Frauenklage die Reime der Frons wieder aufnimmt. Das Lerchenlied bringt in der Cauda ebenfalls zwei neue Reime, allerdings im Kreuzreim. Das dritte Indiz schließlich ergibt sich aus dem Anfang der ersten Cauda. Diese setzt im Lerchenlied mit dem Klageruf «Ai» ein, der in der Melodie von einem Melisma aus vier Tönen unterstrichen wird, das am Zeilenanfang recht markant und auffällig wirkt. An dieser Stelle steht auch in der italienischen Kanzone ein Klageruf: «Lassa».

Ein ganz ähnliches Verhältnis sowohl zu der mutmaßlichen unmittelbaren Vorlage wie zu dem dahinterstehenden Lerchenlied besteht bei einer deutschen Kontrafaktur. Das Lied «Der winter waere mir ein zît» (MF. 35, 16) von Dietmar

⁶ Siehe hierzu A. Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, S. 91–101: «La chanson dramatique (son d'amour)» II.

⁷ Der Reim ist dem Metrum entsprechend zweisilbig wie auch sonst bei den Sizilianern.

von Eist, Ps.-Reinmar oder Reinmar, gilt als Kontrafaktur des Lerchenliedes, wird aber von Ursula Aarburg nur als «mögliche Kontrafaktur» eingestuft, offenbar weil keine thematischen Parallelen bestehen⁸. Die Reimordnung des deutschen Liedes ist:

a b / a b // c d / c d

weist also in der Tat auf das Lerchenlied selbst. Das Thema, zwei Strophen mit einer Frauenklage nach einer Männerstrophe ohne Klage-ton, hat dagegen eher mit dem französischen Lied Verwandtschaft. Wenn man zudem auf die Reime schaut, stößt man auch hier wieder auf das Phänomen der Reimvokalimitation, das Ursula Aarburg hier offensichtlich übersehen hat. Den Reimen auf o und i (-ort und -ui) in der ersten Strophe des französischen Liedes entsprechen in der Frons der ersten Strophe des deutschen Liedes nämlich männliche Reime auf -ît und -ôt (in vertauschter Stellung) und in der Frons seiner dritten Strophe (auch die französische Frauenklage hat nur drei Strophen) entsprechen den Reimen auf -is und -az solche auf -în und -an in gleicher Stellung. Am Ende der dritten Strophe steht zudem in dem deutschen Lied, ganz so wie in dem französischen, der – hier allerdings nur bedingte – Todeswunsch der Dame (mit Imitation des zweiten Reimes auf i)⁹:

III 5 des qu'il ne m'ainme je me haz
et s'amie serai toz dis
encor soit il mes enemis.
ensi ma mort quier et porchaz.

III 5 Ez waere mir ein grôziu nôt,
wurde er mir âne mâze liep.
sô taete sanfter mir der tôt,
liez er mich des geniezen niet.

Dies ist zwar wieder das auch sonst zu beobachtende Motiv, da aber das deutsche Lied ziemlich früh vor 1200 entstanden ist und man das französische, wenn man die Indizien für seine Einwirkung für ausreichend hält, ebenso früh ansetzen müßte, könnte das Motiv zu dieser Zeit noch frisch und aus anderer Quelle nicht zu beziehen gewesen sein. Was die Umwandlung der reinen Frauenklage in einen Wechsel mit einer vorangehenden Männerstrophe betrifft, so kann man sie getrost dem deutschen Dichter zutrauen, denn es gibt unter Dietmars Liedern und denen, die ihm zugeschrieben werden, noch weitere Wechsel, von denen keiner im Verdacht steht, thematisch auf fremde Anregung zurückzugehen (MF. 32, 1; 36, 5; 38, 32; 39, 30).

Aufgrund des Themas der Frauenklage im Metrum des Lerchenliedes sowie aufgrund der Reimvokalimitationen – wobei sich das deutsche Lied zudem auf die drei gleichen Reimklänge wie das französische beschränkt, nämlich auf o, i und a – könnte man nach Ursula Aarburgs Unterscheidung¹⁰ also vielleicht zumindest

⁸ «Melodien zum frühen deutschen Minnesang», S. 413. Es wird jedoch auch Anlehnung an eine «seiner [des Lerchenliedes] zahlreichen Kontrafakta» für möglich gehalten.

⁹ Text nach *Des Minnesangs Frühling*, bearbeitet von Hugo Moser und Helmut Tervooren, Stuttgart 1977, S. 62.

¹⁰ Ursula Aarburg unterscheidet bei den für den deutschen Minnesang erschlossenen Kontrafakturen je nach Art, Anzahl und Überzeugungskraft der Indizien zwischen «sicheren», «wahrscheinlichen» und «möglichen» Kontrafakturen («Melodien zum frühen deutschen Minnesang», S. 388f).

«wahrscheinliche» statt «mögliche Kontrafaktur» annehmen. Für unseren Zusammenhang wäre dabei interessant, daß sich dieses Lied trotz der Nachahmung der französischen Frauenklage – wenn diese denn vorliegt – in der Reimordnung doch wieder an das dahinterstehende Lerchenlied selbst anlehnt und damit die Kenntnis der Kontrafakturzusammenhänge durchscheinen läßt.

Trotz all dieser teils direkten, teils indirekten Beziehungen bleibt jedoch festzustellen, daß im Falle von «Dolze meo drudo» die textliche Anlehnung an die Vorlage – oder die Vorlagen – nicht so deutlich und unmißverständlich ist wie in den bisher behandelten Fällen. Nichtsdestoweniger handelt es sich bei diesem Lied aber wohl doch um eine Kontrafaktur, denn für diese Annahme hat sich noch ein – wohl einzigartiges – musikalisches Beweisstück erhalten. Im Jahre 1968 hat Nino Pirrotta eine zweistimmige Ballata veröffentlicht, die aus einer auf die Jahre zwischen 1395 und 1405 datierbaren oberitalienischen Handschrift stammt. Der Text dieses Werkes bewahrt sechs der acht Verse der ersten Strophe von «Dolze meo drudo», woraus zu ersehen ist, wie lange das Lied, zumindest mit seiner ersten Strophe, noch bekannt gewesen ist¹¹:

Dolze meo drudo, e[h]! vatène?	Dolce meo drudo e uaitende.
Meo sire, a Deo t'acoman·no,	E misere, a dio t'arecomando.
chè ti diparti da mene,	Molto rimango dogliosa
ed io tapina rimanno.	de sì lontano partire,
Lassa! la vita m'è noia,	
dolze la morte a vedere,	
ch'io non pensai mai guerire	ma non spero zamay guarire
membrando me fuor di gioia.	e minbrandome de uuy, fior de çoya.

Die Verse werden allerdings in der Ballata durch Zerlegung und Wiederholungen teilweise stark verlängert.

¹¹ «Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II», in: F. Alberto Gallo (Hg.), *L'Ars nova italiana del Trecento*. Convegni di studio 1961–1967, Certaldo 1968, S. 97–112. Pirrotta setzt die Verse allerdings in anderer Weise parallel (S. 101): Vers 3 und 4 der Ballata schlägt er zur Cauda, offenbar wegen der Reime bzw. Assonanzen -osa -ire -ire -oya, die dem umschlungenen Reim in der Cauda der Kanzonenstrophe entsprechen. Das nötigt ihn zu einer komplizierten Hypothese: Vers 3 und 4 der Kanzonenstrophe seien in der Ballata ursprünglich zu einer Wiederholung der «ripresa» gesungen und in der Handschrift ausgelassen worden und Vers 5 und 6 seien bereits korrumpiert gewesen oder verlorengegangen und durch freie Neufassung in Anlehnung an Vers 3 und 4 der Kanzonenstrophe ersetzt worden (S. 102). Mir scheint aber, daß der Verfasser der Ballata sich den Text für seine dreigliedrige Komposition durch Kürzung eingerichtet hat: Zwei Verse für die «ripresa», zwei für die «piedi» und zwei für die «volta». Von den ersten vier Versen konnte aus Gründen des Sinnzusammenhangs keiner ausgelassen werden, er hat daher die Verse 5 und 6 ausgelassen und die Verse 2 und 3 so umarrangiert, daß sich für seine «stanza» eine gereimte Strophe ergab. Pirrotta kommt zu seiner komplizierten Hypothese, außer durch die Reime, auch infolge der Annahme, daß hier eine ursprüngliche Kanzonenmelodie in die Ballataform umgestaltet worden sei. Naheliegender ist aber wohl die Annahme, daß die Ballatamelodie eine Neuschöpfung ist, die allenfalls Elemente der ursprünglichen Melodie verarbeitet.

Interessant ist nun der erste «piede» der «stanza» der Ballata, also der Beginn des eigentlichen Strophenkörpers nach der «ripresa»¹²:

Die Melodie besteht an dieser Stelle aus drei Tonreihen, deren erste zu den Silben «Molto riman-», deren zweite zu «rimango do- [do-]gliosa» und deren dritte zu «e dogliosa» gehört. Den Texteinheiten, die durch Zerlegung und Wiederholung entstehen, entsprechen jeweils auch melodische Einheiten. Zu dem zweiten «riman-» werden, unter Auslassung der Umspielung von a bis h(b) hinauf, die Haupttöne g und a schlagreimartig wiederholt und zu «do- [do]gliosa» folgen zwei dem Duktus nach verwandte längere Melismen. Die Reihe besteht also aus zwei Teilen. Die dritte Reihe bildet, wie die erste, eine Einheit, da hier der Text nicht untergliedert ist. Die mittlere Tonreihe nimmt also eine Sonderstellung ein. Sie ist eine Art Zwischenspiel zu eingeschobenen Textfragmenten. Ganz klar läßt sie sich allerdings von der ersten Reihe nicht trennen. Die Textfragmente sind nämlich nicht eigentlich Wiederholungen vorangegangener Textstücke, die vorangehenden Stücke sind vielmehr eher Anläufe, die ihr Ziel erst bei einem zweiten Durchgang erreichen. So wird die Schlußsilbe von «rimango» erst beim zweiten Anlauf erreicht und entsprechend gelangt die erste Tonreihe auch eigentlich erst mit dem Beginn der zweiten an ihren Schluß. Beide Reihen sind also eng miteinander verzahnt. Der Schluß der zweiten Vershälfte wird melodisch ebenfalls erst beim zweiten Durchgang erreicht. Das Zwischenspiel zu dem ersten «do- [do]gliosa» zeigt mit seinem Absinken auf e geradezu ein vorzeitiges Erlahmen, auf das ein neuer Aufstieg nach a erfolgt, bevor dann der eigentlich beabsichtigte Reihenschluß auf g erreicht wird.

Die Haupt- und Angelpunkte der Melodie sind demnach diejenigen Töne, die jeweils zu den Silben des zweiten textlichen Durchgangs gehören, also zu den Silben des Verses in seiner einfachen, nicht zerlegten und erweiterten Gestalt. Klammert man nun die Erweiterungen und die zugehörigen Melodieabschnitte ein, wie dies in dem Notenbeispiel durch Haken über den Noten angedeutet ist, dann erhält man einen verblüffenden Befund: Der Kern der Melodie des ersten «piede» ähnelt in auffallender Weise der ersten Tonreihe der Melodie des Lerchenliedes! Das mag das folgende Notenbeispiel verdeutlichen, in dem das Tonmaterial beider Reihen übereinandergeschrieben ist:

¹² Nach Pirrotta, S. 110.

Die Melodie steigt zunächst, wie die des Lerchenliedes, in pentatonischer Weise vom Grundton bis zur Repercussa auf. Das muß allerdings noch nicht allzu viel besagen, denn Pirrotta führt in seiner Studie zu der Ballata, wenn auch aus ganz anderem Anlaß, die Melodie einer Ballata von Andrea dei Servi an, die genauso beginnt. Wichtiger ist schon der Fortgang der Melodie und vor allem der Schluß der Tonreihe. Die Melodie hält sich nämlich in ihrem Kernstück in auffälliger Weise auf dem Reperkussionston, den sie im zweiten Durchgang zu «rimango» ohne jeden melodischen Schnörkel direkt anspielt und zu dem sie über der Schlußsilbe des Verses («-go») nach einem kurzen Ausweichen auf g auch wieder zurückkehrt. Nach dem Absinken auf e in dem Zwischenspiel über dem ersten «do-[do-]gliosa» folgt im zweiten Durchgang zu «dogliosa» von f aus ein erneuter Aufstieg zur Repercussa, die in einem langen Melisma, das bis h(b) aufsteigt, umspielt wird, bevor die Oberquart als Reihenfinalis erreicht ist. Genau das ist aber auch die Bewegung der ersten Tonreihe des Lerchenliedes. Sie hält sich auffallend lang auf dem Reperkussionston auf und schließt nach einem Melisma, das von h(b) herabsteigt, ebenfalls auf der Oberquart. In der Variante, in der sie zu dem französischen «jeu-parti» «Amis, quels est li mieuz vaillanz» (R. 365) überliefert ist, ist die Ähnlichkeit des Schlusses sogar noch deutlicher¹³:

Die Umspielung von a bei der Eröffnung der Tonreihe hat zudem eine Entsprechung in dem Melisma, mit dem in der Melodie des Lerchenliedes in betonter Weise die Cauda einsetzt. Diese auffällige Eigenart könnte sich jemandem, der die Melodie kannte, durchaus in besonderer Weise eingepägt haben. Im übrigen kann man noch feststellen, daß in der Ballata die Tonreihen zu den beiden letzten Versen, die den beiden letzten Versen der Kanzonenstrophe entsprechen, dieselben Initia und Finales aufweisen wie die beiden letzten Tonreihen des Lerchenliedes. Die vorletzte Reihe beginnt mit g a und schließt auf e, die letzte verläuft auch zwischendurch recht ähnlich. In der Kanzone «Dolze

¹³ Siehe die melodischen Varianten in Gennrichs in Fußnote 2 angegebener Zusammenstellung. – Gennrich hat übrigens in *Die Kontrafaktur*, S. 101, noch fünf weitere Liedanfänge zusammengestellt, die alle der ersten Tonreihe des Lerchenliedes ähneln. Abgesehen davon, daß in diesen Liedern sog. Initialkontrafaktur in Frage kommt, endet keine dieser Tonreihen so wie die erste Reihe des Lerchenliedes und der erste «piede» der Ballata auf g als Reihenfinalis, was offenbar charakteristisch für das Lerchenlied ist.

meo drudo» würde die Melodie des Lerchenlieds über «mem-bran-do me» von e über g nach a aufsteigen und dann nach f abfallen; in der Ballata steigt sie zu «e min-bran-» zunächst von e über f(is) nach g auf und fällt zu «-do-me» auf e hinab, erreicht aber zu «fior» wieder g, wie zu «fuor» in der Kanzone. Zu «de ço-ya» ist in der Ballata ein langes Melisma zu singen, das sich zwischen g und d bewegt und auf d endet; in der Kanzone würden die Töne zu «di gio-ia» e-c d-e f-e-d lauten. Ist das alles Zufall? Mir scheint, daß man aus all diesen Übereinstimmungen durchaus den Schluß ziehen kann, daß der Komponist der Ballata den Text der Kanzone wohl nicht aus einer alten Handschrift ausgegraben hat. Er dürfte ihn vielmehr zusammen mit der Melodie als lebendiges Lied kennengelernt haben. Sein Text ist, wenn man von den bearbeitenden Eingriffen absieht, durchaus zuverlässig. Er zeigt noch sizilianische Eigenheiten («vaitende») und bestätigt im letzten Vers zwei Konjekturen: «membrando me» statt «ne» und «gioia» statt «noia». Bei der Neuvertonung hat der Komponist den Modus der alten Melodie, das authentische Dorisch, beibehalten, hat in der «volta» die tonalen «Eckpfeiler» der alten Tonreihen bewahrt und zu Beginn der «stanza», gewissermaßen um dem alten Lied auch musikalisch seine Reverenz zu erweisen, dessen erste Tonreihe in seiner «melodia formata di brevi frammenti, allineati senza vera necessità e continuità» – wie Pirrotta urteilt¹⁴ – variierend verarbeitet. Die Ballata ist also durchaus geeignet, die Vermutung, daß für «Dolze meo drudo» die Melodie des Lerchenliedes verwendet worden ist, zu stützen, weshalb ich die Unterlegung wage¹⁵.

«Dolze meo drudo» wird, wie bereits bemerkt, von der einzigen Handschrift, die es überliefert, «Re federigo» zugeschrieben. Darunter versteht man durchweg Friedrich II. als König von Apulien. Vom Kaiser kann das Lied aber nicht stammen, da der Sänger in der dritten Strophe mitteilt, daß ihn der Gehorsam einem Herren gegenüber dazu zwingt, seine Dame zu verlassen:

III 1 Dolce mia donna, lo gire
non è per mia volontate,
chè mi convene ubidire
quelli che m' à 'n potestate

Angelo Monteverdi hat zwar versucht, das Lied mit Hilfe der Annahme für den Kaiser zu retten, daß dieser sich darin in einem «genre objectif» versucht und lediglich «due personaggi indipendenti dalla propria persona» in Szene gesetzt habe¹⁶, aber diese Annahme ist aus drei Gründen nicht überzeugend. Zum einen geht Monteverdi offenbar zu sehr von einem bloß für die Lektüre bestimmten Gedicht aus, bei dem in der Tat die Person des Autors ganz in den Hintergrund treten könnte. In gesungener Lyrik ist jedoch, wenn der Autor bei der «Uraufführung» selbst singt, seine Person immer ganz «greifbar» präsent, und welchem

¹⁴ S. 107f.

¹⁵ Die Melodie gebe ich in der Variante wieder, in der sie zu der französischen Frauenklage überliefert ist, und zwar nach H. van der Werf, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères*, S. 91.

¹⁶ «L'opera poetica di Federigo II Imperatore», *Studi medievali* Bd. 17, 1951, S. 1–20; hier: S. 7f., sowie ders., «Federico poeta», in: *Atti del Congresso Internazionale di Studi Federiciani*, Palermo 1952, S. 351–365; hier: S. 356.

Herren gegenüber hätte Friedrich II. bei einer solchen Gelegenheit seine Gehorsamspflicht bekennen können und vor allem – wollen? Zum zweiten ist das Gehorsamsmotiv nie in Liedern mit dem Charakter eines «genre objectif» verwendet worden, sondern immer nur als ein sehr persönliches Motiv. Gaucelm Faidit etwa nennt in «Mout m'enojet ogan lo coindetz mes» (P.C. 167, 40) ausdrücklich den Grafen Jaufre als seinen Herrn und in der anonym überlieferten, aber wohl Giacomo da Lentini zuschreibbaren Kanzone «Membrando l' amoroso dipartiri», die sich formal und u.a. auch mit dem Gehorsamsmotiv an Gaucelms Lied anlehnt, kann man hinter dem Herren, der Macht über den Liebenden hat, Friedrich II. selbst vermuten¹⁷. Zum dritten kann man sich fragen, ob es das kaiserliche Prestige Friedrich überhaupt erlaubt hätte, lediglich eine Kontrafaktur anzufertigen.

¹⁷ Zu dieser Kanzone und ihrem Vorbild siehe Näheres unten, Kap. 19, S. 152f. Zur – falschen – Zuschreibung der Kanzone «Per la fera membranza», die das Gehorsamsmotiv ebenfalls enthält, an Friedrich siehe meinen Aufsatz «Hat Friedrich II. die Lieder seines Vaters Heinrich VI. gekannt?», *Germanisch-Romanische Monatsschrift* Bd. 68 (N. F. Bd. 37), 1987, S. 376–386; hier: S. 384.



Plai-ne d'i-re et de des-con-fort
«Dol-ze meo dru-do, eh! va-tè-ne?

plor, en chan-tant m'en re-de-dui,
Meo si-re, a Deo t'a-co-man-no,

sa-chè chiez de fi-que j'ai grant tort nè,
ti di-par-ti da me-ne,

car ed as-sez trop har-di-e fui no,
io ta-pi-na ri-man-no,

quant mon cuer ne ma boi-che mui
Las-sa! la vi-ta m'è noi-a,

a rien qui te-nist a de-port
dol-ze la mor-te a ve-di-re,

se por ceu non qu'en-si re-cort
ch'io non pen-sai mai gue-ri-re

m'i-re et mon duel et mon en-nui.
mem-bran-do me fuor di-gioi-a.

Möglicherweise hat die letzte der vier italienischen Kanzenen mit Strophen aus acht Ottonari und dem Wechsel von Kreuzreim und umschlungenem Reim in Frons und Cauda, nämlich das in den Handschriften sowohl Giacomino Pugliese wie Pier della Vigna zugeschriebene Lied «La dolce ciera piagente», die Melodie des Lerchenliedes ebenfalls benutzt, oder genauer: die Melodie einer weiteren, durch die mitüberlieferte Melodie beglaubigten Kontrafaktur, die ihrerseits schon nicht mehr unmittelbar vom Lerchenlied selbst, sondern von der anonymen altfranzösischen Frauenklage ausgegangen zu sein scheint. Darauf, daß das anonyme «jeu-parti» (oder der «débat») «Amis, quels est li mieuz vaillanz» (R. 365) wohl von der Frauenklage ausgegangen ist, weist in seiner ersten «cobla dobla» der Reim auf -uit, der wie in der ersten Strophe der Frauenklage der zweite Reim ist, ferner die Beschränkung auf zwei Reime in jeder «cobla dobla» und schließlich der Wechsel von Kreuzreim und umschlungenem Reim, den unter allen Kontrafakturen des Lerchenliedes nur noch die Frauenklage aufweist. Anders als dort ist die Reihenfolge aber umgekehrt, die Frons ist umschlungen und die Cauda über Kreuz gereimt: a b b a // a b a b. Damit schließt das Lied der Reimordnung nach seine Strophen als «coblas retrogradadas» an die Vorlage an, wie sich zusätzlich auch an den Reimen zeigt, denn die Reime der ersten Strophe auf -anz und -uit imitieren in rückläufiger Ordnung die Reimvokale der letzten Strophe der Frauenklage:

	Frauenklage	Jeu-parti
III 1	-is	I 8 -uit
	-az	-ant
	-is	-uit
	-az	5 -ent
	—	—
5	-az	-anz
	-is	-uit
	-is	-uit
	-az	-anz

Diskutiert wird in dem «jeu-parti» die delikate Frage, wer der bessere Liebhaber sei, derjenige, der die ganze Nacht bei seiner «amie» verbringt, ohne zum Äußersten zu schreiten, oder derjenige, der sofort zum Äußersten schreitet und sich danach umgehend zurückzieht. Die Frage wird von einer Dame vorgelegt, die selbst auch die erste Position vertritt. In gewisser Weise handelt es sich also auch hier wieder um ein «Frauenlied», insofern eine Frau das Thema stellt.

Die Fragestellung bringt es mit sich, daß in diesem Lied mit etwas größerer Offenheit über die letzten bzw. vorletzten Dinge der Liebe gesprochen werden muß, als dies sonst in Liebeskanzenen üblich ist. So ist, außer vom «faire», ausführlich vom «sentir», «baiser», «acoler» und «tenir» die Rede, was alles der Dame ihrer ersten Entgegnungsstrophe zufolge mehr gilt als zu große Zielstrebigkeit und schneller Abschied, «Car trop douz [est] li demorers / et trop est griez li departirs» (III 7f.).

Eine solche Offenheit ist aber auch derjenige Zug, der an «La dolce ciera piagente» besonders ins Auge springt. Sie zeigt sich in der zweiten Strophe, und

diese Strophe endet mit einer Rede der «amie», in der diese, ganz wie die disputierende französische Dame, thesenartig die Auffassung vertritt, daß es kein guter Liebesbrauch sei, die Freundin zu verlassen und zu scheiden. Die Strophe schließt mit demselben Wort wie die erste Entgegnungsstrophe der französischen Dame, nämlich mit «partir», und weist zudem noch zwei weitere analoge Reimwörter auf, nämlich «tenne» in II 3 als Entsprechung zu «li tenirs» (III 4) und «adimoranza» in II 6 als Entsprechung zu «li demorers» (III 7). Die beiden Strophen nebeneinander (in der Handschrift O zeigt die französische Strophe abweichend durchgehend alternierenden Reim)¹⁸:

<p>III Amis, mieuz vaut li deporters et li veoirs et li sentirs, li <i>baisiers</i> et li acolers et li parlars et li <i>tenirs</i> que li tost faire et puis aler s'au faire n'est li granz loisirs. <i>car</i> trop douz [est] li <i>demorers</i> et trop est griez li <i>departirs</i>.</p>	<p>II L'aulente bocca e le menne de lo petto le cercai, fra le mie braza la <i>tenne</i>; <i>basando</i> m'adomandai: 'Messer, se ve n'ate a gire, non facciate <i>adimoranza</i>, <i>chè</i> non e[sti] bona usanza lassar l'amore e <i>partire</i>.'</p>
--	--

In dem «jeu-parti» geht die folgende Strophe, im Rahmen der zweiten «cobla dobla», über diesselben Reime. Bei dem Sizilianer entsteht an dieser Stelle, also an einem Ort, an dem neben Reimwortübernahmen auch motivische Analogien zu beobachten sind, ebenfalls in auffälliger Weise der Eindruck einer «cobla dobla», insofern der Caudareim auf -ire in der Form -iri wiederkehrt und die Frons mit einem ähnlichen Reim auf -ivi beginnt. Die Strophe schließt noch einmal mit dem Wort «partiri» und zumindest zu der in der Handschrift I überlieferten Fassung des «jeu-parti» ergibt sich eine weitere Reimwortanalogie: «sospiri» in III 5 entspricht «sospirs» in IV 6. Als weiteres Indiz dafür, daß das französische «jeu-parti» das Vorbild gewesen sein könnte, läßt sich auch noch der Anfang der sizilianischen Kanzone anführen. Sie beginnt mit Reimen auf -ente und -anti, von denen der zweite mit der ganzen Tonsilbe, der erste noch in den Konsonanten auffällig an den ersten Reim des französischen Liedes auf -anz (-ent, -ant) anklingt. U.a. mit einem Reim aus der ersten Strophe der Vorlage hat sich ja auch das französische Lied als Kontrafaktur «signiert».

Weiter läßt sich allerdings die Begründung der Vermutung in diesem Falle nicht treiben.

¹⁸ Texte nach Jean Beck, *Les Chansonniers des troubadours et trouvères*, Bd. 1: *Reproduction phototypique du Chansonnier Cangé*, fol. 13c; Bd. 2: *Transcription des chansons*, S. 31. In O sind mit der Melodie nur drei Strophen überliefert; die übrigen Strophen, z.T. unvollständig, in C (J. Brakelmann, «Die altfranzösische Liederhandschrift Nro. 389 der Stadtbibliothek zu Bern», S. 347f.) und I (Georg Steffens, «Die altfranzösische Liederhandschrift der Bodleiana in Oxford, Douce 308. 2. Fortsetzung», ebd. Bd. 89, 1897, S. 374f.); Panvini 426ff.

11. Ein Anonymus und Thieri de Soissons

Ein Hapax legomenon ist das merkwürdige, aber wie mir scheint schwer abzuweisende Hauptargument für die Annahme, daß auch die anonyme Kanzone «Già non m'era mestiere» als Kontrafaktur anzusehen ist, und zwar wieder als Kontrafaktur eines französischen Vorbildes. Diese Settenario-Kanzone hat in der ersten Strophe die Reimordnung:

a b c / a b c // a a d / a a d

In den übrigen Strophen ist die Cauda d d e / d d e gereimt.

Eine im Metrum dazu passende Kanzone ist das Lied «Chançon legiere a chanter» (R. 778) von Thieri de Soissons, das aus Siebensilblerstrophen mit der Reimordnung:

a a b / a a b // b c c / b b c

besteht. Die c-Reime sind weiblich. Thematisch besteht zwischen beiden Liedern keine Verwandtschaft¹. Thieris Kanzone ist ein Lied aus der Ferne. Es soll jeden «messagier», der es vor seiner Dame singt, zu seinem Fürsprecher («amparlier») machen. Sein Glück bezieht er aus dem beständigen Denken an die Dame. Die Kanzone des Anonymus dagegen ist eine Klage über die Augen, die ihn verraten, und das Herz, das ihn verlassen hat. Er wendet sich an seinen Verstand («senno»), aber auch der hat ihn verraten und weilt mit Augen und Herz bei der Dame (V 7f.: «Madonna à gli oc<c>hi e 'l core / e 'l senno mio a tut<t>ore»). Trotzdem gibt es aber, neben dem Metrum, noch drei weitere Indizien, die dafür sprechen, daß dem Anonymus das französische Lied bekannt war. Zum einen weisen die Reime auffällige Entsprechungen auf, und zwar gleich zwischen der ersten Strophe des Anonymus und der ersten «cobla dobla» des Franzosen:

	Thieri	Anonymus
I, II	-ter	I mestiere
	-ter	(-iti)
	-iers	(-are)
	-trer	-dere
	-ter	(-iti)
	-iers	(-are)
	mestiers	-ere
	-iere	-ere
	-iere	(-uto)
	-iers	-ere
	amparliers	-ere
	-iere	(-uto)

¹ Texte nach E. Winkler, *Die Lieder Raouls von Soissons*, S. 41ff.; Panvini 529ff.

In der Frons sind die Reime auf -ter und -tiere (-dere) ähnlich und in der Cauda sind die Reime auf -iere und -ere so gut wie gleich. Sehr auffällig ist auch die Verwendung des gleichen Wortes «mestiere» («mestiers») im Reim und schon der Anfang beider Kanzonen klingt auffallend ähnlich: «Chançon» – «Già non». In der zweiten Strophe des Anonymus sind diese Entsprechungen noch einmal an denselben Strophenstellen zu beobachten:

	Thieri	Anonymus
III, IV	-ains	II -ento
	-ains	-ero
	-ier	(-uti)
	<hr/>	<hr/>
	-ains	-ento
	-ains	-ero
	-ier	(-uti)
	<hr/>	<hr/>
	-ier	-egna
	-iegne	-egna
	-aigne	(-ire)
	<hr/>	<hr/>
	-ier	-egna
	-ier	-egna
	-egne	(-ire)

In der Frons besteht wieder Ähnlichkeit zwischen den ersten Reimen auf -ain(s) und -en(to) und der Reim auf -er(o) entspricht zusätzlich dem auf -ier. In der Cauda geht die Ähnlichkeit erneut praktisch bis zur Gleichheit bei den Reimen auf -iegne (-aigne) und -egna.

In der ersten Strophe des Anonymus kehrte mit «mestiere» ein Reimwort wieder, das auch der Franzose verwendet. Dies ist indessen nicht der einzige Fall. Auch die Reimwörter «amparliers» (I 11) und «navrez» (V 10) kehren wieder in «avamparlieri» (III 3) und «naverato» (IV 10), letzteres sogar an gleicher Strophenstelle.

Das dritte Indiz ist die Strophenbindung. Thieri bindet jeweils die erste und zweite und die dritte und vierte Strophe mit Hilfe der «capfinida»-Technik. Das tut auch der Anonymus bei den beiden ersten Strophen. Die vierte Strophe bringt im letzten Vers zwar das Wort «senno», das im ersten Vers der dritten Strophe wiederkehrt, weshalb man an eine Umstellung der Strophen denken könnte, dem Gang der Argumentation nach ist die Strophenfolge aber wohl richtig. Es bleibt also nur die Bindung der beiden ersten Strophen, die aber durchaus durch das Vorbild veranlaßt und dann nicht oder «unordentlich» fortgeführt worden sein kann. Als weiteres Indiz kann man vielleicht noch anführen, daß beide Lieder trotz der unterschiedlichen Thematik in ähnlicher Weise mit der Preisung des strahlenden und rosenfarbenen Anlitzes der Dame ausklingen («Color de rose et de lis», VI 5; «suo viso rosato», V 5). Thieri scheint es bei dessen Anblick, «Que d'un rai de paradis / Soit mes cors enluminez» (V 5f.), für den Anonymus ist es «splendenti / [...] più che'l sol che risp[l]enda» (V 4, 6). Die Stellen fallen auf die gleichen Strophenstellen, wobei die «piedi» in beiden Liedern mit Reimen auf e schließen: -ez bei Thieri und -enda bei dem Sizilianer.

Das gewichtigste Indiz für die Annahme, daß die Kanzone Thieris bekannt war und kontrafiziert worden ist, ist das erwähnte Hapax legomenon. Der Anonymus verwendet, wie gezeigt, das Wort «avamparlieri». Dieses Wort kommt in Panvinis Corpus nur an dieser Stelle vor und ist auch sonst im Italienischen nicht nachweisbar. Es ist also offenbar eine Nachbildung des altfranzösischen «amparliier». Es wäre zwar denkbar, daß der Anonymus dieses Wort auch in anderen französischen Texten gefunden haben könnte, erheblich wahrscheinlicher ist aber, daß es wie die beiden weiteren Reimwörter, das Metrum und einige Reime bzw. Reimanklänge der Kanzone Thieris entnommen worden ist und daß der Anonymus bei der Kontrafaktur dieser Kanzone versucht hat, ein Wort im Italienischen einzubürgern, dem dann aber keine Zukunft beschieden war.

Die drei c-Reime in Thieris Cauda sind weiblich und die entsprechenden Verse damit wieder um eine Silbe zu lang. Der Anonymus hat sie, wie nicht anders zu erwarten, um diese Silbe verkürzt. Die Melodie der Handschriften K und N zeigt, daß bei deren Anpassung an den in diesem Punkt abweichenden italienischen Text das übliche Verkürzungsverfahren angewendet werden konnte. Ihre neunte Tonreihe, die zu einem weiblichen Vers zu singen ist, ist nämlich eine um einen Ton tiefer transponierte Wiederholung der zweiten und fünften Tonreihe, zu denen die Verse männlich ausgehen. Die erforderliche Verlängerung ist durch die Auflösung der Ligatur über der fünften Silbe in einen Einzelton und eine Zweierligatur bewerkstelligt. In dieser Tonreihe brauchte die ursprüngliche Dreierligatur also nur wieder hergestellt zu werden bzw. diese Reihe nach dem Muster der beiden früheren gesungen zu werden. In der achten und zwölften Tonreihe wäre eine Verkürzung an analoger Stelle denkbar, durch Zusammenziehung der Töne über der fünften und sechsten Silbe, in der achten Reihe möglicherweise unter Ergänzung von f in Analogie zur letzten Reihe. Die Schlußmelismen der zweiten, fünften, achten, neunten und der letzten Tonreihe zeigen im übrigen wieder, daß die gleichen Melismen unterschiedslos zu männlichen und weiblichen Versausgängen gesungen wurden. Die Melodie hat den Bau²:

A 1B₁ C₁ / A 1B₁ C₁ // D E₁ 2B₂ C₂ D E₂

Da die ersten beiden Tonreihen der Cauda am Schluß wiederholt werden, die beiden dazwischenliegenden Reihen eine Wiederholung aus der Frons sind und nur die A-Reihe in der Cauda nicht wiederholt wird, läßt sich die Melodie auch folgendermaßen gliedern:

^A 1B₁ C₁ / ^A 1B₁ C₁ // D E₁ / 2B₂ C₂ / D E₂

Das legt eine andere Interpretation der Reimordnung in Thieris Cauda nahe, nämlich:

// b c / c b / b c

Der Wiederholung der Tonreihen D E entspricht also offensichtlich die Wiederholung der Reime b c. Das hat der Anonymus nicht nachgeahmt, aber immerhin haben auch bei ihm die beiden letzten Verspaare vertauschten Reim:

// a a / d a / a d

// d d / e d / d e

² H. Spanke gibt für die Cauda die Form D E B' C C' E an (*G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Nr. 778).

Der Umstand, daß die Melodie in den «piedi» die Form A B C hat und nicht, den Reimen entsprechend, die Form A A B, dürfte der Grund dafür sein, daß der Anonymus hier a b c reimt. Die französischen Melodien zu «piedi» mit der Form a a b haben im übrigen, soweit sie überliefert sind, so gut wie immer musikalisch die Form A B C³.

Wann die Kontrafaktur frühestens entstanden sein könnte, hängt davon ab, auf welche Zeit man das Vorbild datiert. Hier bestehen aber schon deswegen Schwierigkeiten, weil man sich schon über die Existenz eines Autors namens Thieri de Soissons nicht ganz im klaren ist. Emil Winkler hält den Namen für ein Versehen und schreibt die unter ihm überlieferten Lieder Raoul de Soissons zu, da ein Thieri de Soissons nicht nachzuweisen und in einem Falle die Zuweisung eines Liedes an ihn nachweisbar falsch sei⁴. Raoul de Soissons ist nach 1210 geboren und 1270 oder 1271 gestorben; soweit seine Lieder datierbar sind, scheinen sie zwischen 1243 und 1255 entstanden zu sein⁵. Nun ist allerdings Winklers Identifizierung Thieris mit Raoul de Soissons nicht unwidersprochen geblieben. Fritz Lubinski hat dagegen zu bedenken gegeben⁶, daß eines der unter dem Namen Thieri überlieferten Lieder (R. 1204) im «envoi» einem Raoul des Soissons gewidmet ist und außerdem eine Anspielung auf den Kreuzzug von 1202 enthält. Da unter diesem Raoul wohl der 1237 verstorbene Graf von Soissons und Vater des jüngeren Raoul, Vize-Graf von Cœuvre, zu verstehen sei, komme auch die Möglichkeit in Betracht, Thieri de Soissons für einen älteren Trouvère zu halten, der nicht unbedingt Angehöriger des gräflichen Hauses gewesen zu sein braucht. Diese Einwände haben ohne Zweifel etwas für sich, da schon die freie Erfindung des Namens Thieri für einen Trouvère, der in Wahrheit Raoul hieß, nicht leicht zu erklären wäre. Mit der Existenz eines Thieri muß man also wohl rechnen. Ein vermutlich früher, aber sonst nicht weiter greifbarer Thieri macht indessen alle Datierungsversuche unmöglich, was bei Raoul immerhin insofern möglich wäre, als man die Kontrafaktur nicht in die frühesten Jahre der Sizilianischen Schule versetzen und insbesondere an die «Franzosenzeit» denken könnte, da durch Charles d'Anjou ja ein kräftiger Schub französischen Liedguts nach Italien gekommen sein dürfte⁷.

³ Siehe dazu bei H. Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, die Nummern R. 82, 94, (ABC/ABD), 202b, 367, 573, 574, 580, 611, 760 (ABC/ABD), 922, 1039 (ABC/AB'D), 1196 (abb), 1377, 1417, 1587, 1825 (abb), 1911, 1987, 2005, 2078. Nur in zwei Fällen, in R. 1253 und R. 2100, ist die Form der Melodie in den «piedi» AAB bzw. AA'B.

⁴ *Die Lieder Raouls von Soissons*, S. 20.

⁵ Ebd., S. 17, S. 5, S. 27.

⁶ In seiner Besprechung von Winklers Raoul-Ausgabe, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* Jg. 69, Bd. 133, N.S. Bd. 33, 1915, S. 474.

⁷ Die Melodie nach K (Pierre Aubry, A. Jeanroy [Hgg.], *Le Chansonnier de l'Arsenal*, Paris 1909), fol. 293. In der dritten Tonreihe ist die Melodie bis zur vierten Silbe um eine Terz höher notiert; wie die sechste (und zehnte) Reihe sowie die – sonst identische – Fassung von N zeigen, ist offenbar der Schlüssel versehentlich nicht versetzt worden. V hat eine andere Melodie vom Typ der «oda continua». Von N und V lagen mir Photokopien vor, die dankenswerterweise die Bibliothèque Nationale, Paris, zur Verfügung gestellt hat.

8

Chan- con le- gie- re a chan- ter
Già non m'e- ra mes- tie- ter

Et ple- sant a es- cou- ter
che gli oc- chi miei tra- di- ti

Fe- rai con- me che- va- liers,
la do- ves- ser guar- da- re,

Pour ma grant do- lor mos- tre
nè me far- la ve- de- re,

La ou je ne puis a- ler,
poi lei son si gie- chi- ti,

Ne di- re mes de- sir- ri:
che mi fan- no pe- na- re.

Si me se- ra grant mes- tiers
Lo cor so- le- a a- ve- re,

Qu'e- le soit bo- gio in ne et le- gie- re:
or no l'a- gio in po- de- re:

Pour ce que de ma pri- e- re
gli oc- chi il m'an- no ra- pu- to,

Me- soit chas- cuns me- sa- giers
mes- sol al- trui in po- de- re,

Et dan- a- mis et am- par- liers
 no mi fan ve- de- re,
 A ma dou- ce da- me chie- ru- to.
 on- d'io so- no sma- ru- to.

12. Eine anonyme Pastourelle und Thibaut de Blaison

Im 7. Kapitel ist eine von den zwei Settenario-Kanzonen mit vierzeiliger Frons und fünfzeiliger Cauda, die man in Panvinis Corpus findet, mit einem Lied von Raimon de Miraval in Zusammenhang gebracht worden. Die zweite, die anonym überlieferte Pastourelle «Part'io mi cavalcava», scheint auch nicht ohne Vorbild entstanden zu sein, denn Metrum und Thematik weisen auf die Pastourelle «Hui main par un ajornant» (R. 293) von Thibaut de Blaison. An dieser französischen Pastourelle ist zunächst einmal auffällig, daß in ihr kein Gespräch zwischen Ritter und Schäferin stattfindet, sondern ein Gespräch zwischen Personen gleichen Geschlechts, was in diesem Metrum, soweit ich sehe, nicht noch einmal vorkommt. Der ausgerittene Sänger verwickelt einen Hirten in ein Gespräch über dessen Liebeserfahrungen, mit der Begründung, daß er selbst auf diesem Gebiet nur Leid erfahren habe. Der Hirte klagt ihm darauf, daß er eine gewisse Marion liebe, deren Mutter davon aber leider erfahren und sie eingesperrt bzw. – in einer anderen Fassung – zur Rede gestellt habe:

II 8 Sa mere, qui l'amoit tant,
 Si l'en a mise en prison.

bzw.

II 8 Sa mere ki li desfent
 Si l'en a mise a raison.

Weiter beklagt sich der Hirte, daß er allein betrübt umherschleiche, während seine Gefährten alle glücklich seien. Darauf tröstet der Ritter ihn damit, daß Liebe zwar Leid bedeute, aber auch «en mult petit de seson» reichlich dafür entgelte. Zum Abschluß beklagt sich der Hirte noch über die bösen Zungen, die herumerzählen, daß er eine andere liebe, und ihm damit schaden.

In der italienischen Pastourelle geht es ebenfalls um ein Gespräch zwischen Personen gleichen Geschlechts, allerdings des anderen. Der Ausgerittene belauscht ein Gespräch zwischen Tochter und Mutter, in dem die Tochter sich darüber beklagt, daß sie noch keinen Mann habe, und die Mutter auf den Verdacht kommt, daß die Tochter den Mann, den sie liebt und begeistert beschreibt, möglicherweise schon nur zu gut kennt, weshalb sie sie eine «mala tosa» (frz. «touse», prov. «toza») nennt und mit einem «Lasciotti, dolorosa» stehenläßt. Gespräche zwischen Tochter und Mutter begegnen in der französischen «chanson de femme»¹, aber so weit ich sehe nicht mit dem typischen Pastourelleneingang

¹ Siehe z.B. Nr. I 6 und 8 bei Karl Bartsch (Hg.), *Romances et pastourelles françaises des 12^e et 13^e siècles / Altfranzösische Romanzen und Pastourelle*, Leipzig 1870 (Nachdruck: Darmstadt 1967), S. 9 und S. 11.

und nicht in diesem Metrum. Trotz des anderen Personals und der dadurch bedingten anderen Grundsituation lassen sich nun zwischen der italienischen Pastourelle und derjenigen von Thibaut de Blaison nähere textliche Parallelen feststellen. Die Tochter klagt nämlich zunächst ganz so wie der Hirte Robeçon darüber, daß sie alle Freude verloren habe und dies angesichts der Freude der anderen besonders heftig empfinde, worauf die Mutter, ganz so wie der Ritter bei Thibaut, sie auffordert, das zur Liebe gehörende Leid zu ertragen, und sie damit zu trösten versucht, daß darauf in kurzer Zeit die Erfüllung der Wünsche folge. Die Klage- und Troststellen lauten im Vergleich²:

IV 1 'Sire, je suis molt dolent
Quant je voi mes compaignon
Qui vont joie demenant:
Chascun chante sa chanson,
Et je suis seus environ,
Afublez mon chaperon,
Si remir la joie grant
Qu'il vont entor moi fesant;
Confort n'i vaut un bouton.'

V 1 Bergier, qui la joie atent
D'amors fet grant mesprison:
Toz les maus en gré en pren
Et sanz ire et sanz tençon.
En mult petit de seson
Rent amors grant gerredon,
S'en sont li mal plus plesant
Qu'en en a soffert devant
Dont l'en atent guerison.

II 1 'La vita de sto mondo
nulla cosa mi pare
quand'altri è giuocondo,
me ne membra penare:
non agio quel ch'io voglio,
ma perdo lo sollazo;
spesso languisco e doglio,
fra me me ne disfazo,
membrando quello af fare.'

III 1 La madre le risponde:
'figlia mia benedetta,
se l'amor ti confonde
de la dolce saetta,
ben ti puoi soferire:
tempo non è passato,
chè tu porrai avire
ciò c'ài disiderato,
ca tētene in distretta.'

Wie schon des öfteren beobachtet, begegnet auch hier wieder an der Stelle, an der textliche Parallelen bestehen, die Reimvokalimitation. Thibaut verwendet in seinen «coblas unissonans» nur Reime auf -ant und -on. Der Anonymus ahmt das in der zweiten Strophe mit seinen Reimen auf -ondo und -are sowie auf -oglio und -azo nach. In der Frons der dritten Strophe wird der Reim auf -ond- weitergeführt, so daß hier andeutungsweise eine «cobla dobla» entsteht, in Anlehnung an den durchlaufenden Reim auf -on an der auch textlich imitierten Stelle. In der Cauda dieser Strophe begegnet mit -ato wenigstens noch ein Reim auf a. Der Umstand, daß sich das in der Argumentation rein höfische Trostmotiv im bäuerlichen Milieu und dazu noch im Munde einer Mutter etwas merkwürdig ausnimmt, unterstreicht das Faktum der Übernahme noch. Man kann angesichts dieser Parallelen sogar vermuten, daß die Grundsituation des Gesprächs zwischen Mutter und Tochter aus dem bei Thibaut im Hintergrund stehenden Motiv des Liebesverbots durch die Mutter entwickelt worden ist, denn an der entsprechenden Stelle heißt es ja in

² Texte nach Terence H. Newcombe (Hg.), *Les Poésies de Thibaut de Blaison*, Genève 1978, S. 87f. (Melodie – nach N –: S. 147; vgl. auch Auguste Pinget [Hg.], *Les Chansons et pastourelles de Thibaut de Blaison, Sénéchal de Poitou, trouvère angevin*, Angers 1930, S. 42ff.; die Ausgabe ist nicht kritisch, bietet aber Reproduktionen aus den Handschriften M, N, O und P); Panvini 534f.

einer der Fassungen (XMTa), die Mutter habe die Tochter zur Rede gestellt («l'en a mise a raison»), worin die ganze Gesprächssituation schon steckt. Bei dem Anonymus geht das vielleicht daraus entwickelte Gespräch dann auf die Pointe aus, daß es zu einem Liebesverbot schon zu spät ist.

Die Reimordnungen der beiden Lieder unterscheiden sich, wie man von den zitierten Strophen ablesen kann, voneinander. Thibaut reimt in der Cauda b b a a b und der Anonymus c d c d a. Bezieht man Thibauts Melodie in die Betrachtung mit ein, läßt sich aber vielleicht ein Grund für diese Abweichung finden. Der Bau der Melodie ist³:

A B / A B // C D A B E(C)

Bei Melodien, die in Frons und Cauda gegliedert sind, muß die Cauda zwar notgedrungen mit einer neuen Tonreihe einsetzen, damit diese Gliederung überhaupt erkennbar wird, im vorliegenden Falle wird die einfache Zweiteilung aber dadurch, daß die drei letzten Tonreihen eine Reprise der dritten bis fünften Reihe darstellen, von einer weniger einfachen Gliederung überlagert, die dem Schema

A B / A B C D / A B E(C)

entspricht. Durch die Reprise wird der Einschnitt zwischen Frons und Cauda verschleiert und es bildet sich ein Kernstück von vier Tonreihen heraus, dem die beiden ersten präluieren und das die drei letzten nicht ganz vollständig wiederholen. Spätestens nachdem die Melodie einmal ganz gehört worden ist, ist diese Gliederung «ohrenfälliger» als die zunächst durch die alternierenden Reime der ersten vier Verse nahegelegte Gliederung in eine vierzeilige Frons und eine fünfzeilige Cauda, zumal Thibaut den Einschnitt nach der Frons durch die zweimalige Wiederholung des zweiten Frons-Reims zu Beginn der Cauda auch durch seine Reime verschleiert und gleichzeitig die Einheit des Kernstücks unterstreicht:

a b / a b b b / a a b

Der a-Reim im drittletzten Vers entspricht zudem der Wiederkehr der A-Tonreihe.

Der Anonymus wird der Eigenart der Melodie nun zumindest insofern gerecht, als er ihrem Gang bis zum sechsten Vers genau folgt. Den Anfang der Reprise kennzeichnet er durch seine Reime allerdings nicht:

a b / a b c d / c d a

Die Hauptgründe für die Annahme einer Kontrafaktur wären in diesem Falle also, daß 1. eine Pastourelle in Strophen aus neun – realen – Siebensilblern vorliegt; 2. das gattungsbliche Gespräch zwischen zwei Personen des gleichen Geschlechts stattfindet; 3. motivische Parallelen in den Strophenpaaren mit der Liebesklage und dem höfischen Trostargument zu beobachten sind; 4. an dieser Stelle auch die Reimvokale bzw. sogar die Reimtonsilben auffällige Assonanz aufweisen, und 5. ein Redestreit zwischen Mutter und Tochter in einer der Fassungen schon bei Thibaut als ein Motiv angedeutet ist, das ausgesponnen

³ Das Schema bei H. Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Nr. 293. In K ist die letzte Tonreihe E, in M sind die drei letzten A₂ B₂ C₂.

werden konnte. Als weiteres Argument kommt vielleicht noch die Unterstreichung des Kernstücks der Melodie durch die Reime auch bei dem Anonymus hinzu. Die Abweichung von der Reimordnung wiegt allerdings schwer, selbst wenn man sie durch die Absicht erklären könnte, die Häufung der b-Reime wie bei Thibaut zu vermeiden. Trotzdem wage ich die Unterlegung, insbesondere im Vertrauen auf die Motivparallele zu Beginn der zweiten Strophe des Anonymus⁴.

Daß im übrigen der Anonymus sein Lied in der letzten Strophe eine «canzonetta novella» (V 1) nennt, spricht nicht gegen Kontrafaktur. Die beiden Florentiner Lauden «Sancto Marco glorioso» und «Novel canto tucta gente»⁵ benutzen dieselbe Melodie, nennen sich aber nichtsdestoweniger beide ein «neues Lied», und zwar zu Beginn der ersten «stanza» in einer Weise, die auch die textliche Anlehnung einer von beiden erkennen läßt: I 3f.: «Novo cantico cantare / di te dee tucta gente» bzw. «di lui ciascun de' cantare / novel canto sovent'ore». Das Reimwort auf «cantare» ist in beiden Fällen «laudare». Offenbar genügte für einen «novel canto» bereits ein neuer Text.

⁴ Die Melodie nach K (*Le Chansonier de l' Arsenal*), fol. 122. In der Fassung von M ist in den B-Reihen die Ligatur über der sechsten Silbe aufgelöst und die fallende Terz der beiden letzten Töne durch Einfügung eines Zwischentons zu einem Melisma über der letzten Silbe geworden; in der C-Reihe ist über dem fünften Vers das Schlußmelisma unter Verdopplung des mittleren Tons zu einem «weiblichen» Melisma geworden; in der letzten Reihe sind die Töne ganz anders verteilt: Der erste ist verdoppelt, die Ligatur über der zweiten Silbe ist aufgelöst und die Ligatur über der vierten Silbe auf den Anfangston vereinfacht, so daß mit dem Tonmaterial der ersten vier Silben bereits die sechste Silbe des Textes erreicht wird. Der fünfte Ton ist entfallen, ebenso die Ligatur über der letzten Silbe, so daß diejenige über der sechsten den Schluß bildet. Welche Fassung hier der Ausgangspunkt und welche die Bearbeitung ist, läßt sich nicht sagen. Die letzte (und auch die bis auf den Schluß gleiche fünfte) Tonreihe von M zeigt aber, daß auch die letzte Reihe von K eine – sehr freie – Variante von C ist. Wenn solche Freiheiten schon bei der Parallelüberlieferung bestehen, bestehen sie natürlich auch bei der Kontrafaktur. – Zu den Melismen über den unbetonten Schlußsilben des italienischen Textes ist zu wiederholen, was schon in Fußnote 19 zu Kap. 4 mitgeteilt worden ist. Hinzuzufügen ist noch, daß bei Moniot d'Arras in R. 1188 die Tonfolge e'-d' c' d'-c'-d'-e' zu dem Versschluß «ou-blé» begegnet (H. van der Werf, *Trouvères-Melodien*, Bd. 2, S. 381: Hs. X, V. 1) und bei Blondel de Nesle in R. 2124 die Folge a c'-h-a-c' zu «fain-dre» (Bd. 1, S. 119: Hs. R, V. 6). In R. 1495/1497 variiert Blondel die Folge a-g g-f-g-a zu «di-re» (V. 1) durch a-g-f-a zu «(descon-)fi-re» (V. 3; S. 90 und S. 92: T). Oder ein italienisches Beispiel: Die Lauda «Spirito sancto glorioso» zeigt zu «ve-ni-sti» und «po-ten-te» Tonfolgen wie f-g a-g-a-h und d-e f f-e-f-g (Liuzzi, *La Lauda e i primordi della melodia italiana*, Bd. 2, Nr. 1 [S. 11], 1. Stanzavers der 1. und 2. Strophe). Im Hinblick auf die fünfte und sechste Tonreihe in Thibauts de Blaison Melodie ist auch noch R. 565 von Gace Brulé (mit der Kontrafaktur R. 563) interessant (*Trouvères-Melodien*, Bd. 1, S. 369 und S. 371): a g a-g-f zu «con-seil-le» (Hss. U, K, X, V. 1 und 3).

⁵ Bei Liuzzi, *La Lauda e i primordi*, Bd. 2, Nr. 54 (S. 241ff.), und Nr. 72 (S. 328ff.).

Hui-Par-main t'io par mi un ca-aval-jor-nant
 Che-au-vau-di-chai les un don- bui-zel-sson; la,
 Lez for-l'ote-rie-si re-la-d'un men-pen-ta-dant va,
 Bes-di-tes cea: gar-«oi doit ma-Ro-dre be-bel-çon. la,
 Quant le go vi, mis l'a re-son: lun-go tem-po è pas-sa-to
 «Ber-ch'io gier, se Deu bien te dont, ch'io de- gio a- ver ma-ri-to,
 E-üs onc en ton vi-vant e tu non lo m'ài da-to;
 Por quest' a- mor ton cuer joi-ant? è mal-va-gio in-vi-to,
 Car je n'en ai se mal non- ch'io so-fro, ta-pi-nel-la.



13. Ein toskanisches Sirventes gegen die Geistlichkeit und die Herkunft der Form des «sirventese semplice caudato»

Der folgende Fall stammt nicht aus Panvinis Corpus, gehört aber in die Zeit und in den «Raum», die hier in Frage stehen. Der Kontrafakturverdacht beruht in diesem Falle ausschließlich auf der charakteristischen Form, eben der Form des «sirventese semplice caudato». Gedichte dieser Form bestehen aus Strophen aus drei untereinander reimenden Endecasillabi und einem zusätzlichen Quinario, der den Reim für die Endecasillabi der jeweils folgenden Strophe vorgibt:

11a a a 5b; 11b b b 5c; usw.

Diese Form wird in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts besonders in Bologna beliebt und die bekanntesten Beispiele dafür sind der «Serventese dei Lambertazzi e dei Geremei» und die Vision vom «Dio d'amore». Der Serventese besingt Auseinandersetzungen zwischen Bologneser Guelfen und Ghibellinen in den Jahren 1274 und 1280 und dürfte wohl auf den Beginn der achtziger Jahre zu datieren sein. Das Visionsgedicht beginnt genauso wie der Serventese:

<p>Ell Dio d'amore Altissimo re pare de gloria, Pregote che me di' seno e memoria Ch'io possa dir una nobile istoria Meraveiossa</p>	<p>Serventese Altissimo Dio padre, [re] de gloria, priegote che me di' senno e memoria che possa contare una bella istoria de recordança.</p>
--	---

Man nimmt daher an, daß das politische Lied, wie beim Sirventes üblich, die Form – zurückhaltender ist man bei einer eventuellen Melodie – wohl von dem Lied mit Liebeshematik übernommen hat¹. Weiter sind aus Bologna noch die drei Liebesgedichte «Io faccio prego all'alto dio potente», «Da poi che piace all'alto dio d'amore» und «Placente vixio adorno, angelicato» zu nennen, die auch vor 1300 entstanden sein dürften².

Die Bolognesen haben aber die Form möglicherweise nicht als erste, mit Sicherheit jedoch nicht allein aufgegriffen. Das älteste datierbare Beispiel, das

¹ Siehe hierzu Gianfranco Contini, *Giornale storico della letteratura italiana* Bd. 123, 1946, S. 92-99 (Einleitung und Text von «Ell Dio d'amore» im Anhang einer Rezension von V. Brancas Ausgabe von Boccaccios *Amorosa Visione*) sowie Contini I 846-875 mit dem Text des «Serventese dei Lambertazzi e dei Geremei».

² Die beiden ersten sind in den Jahren 1299-1300 aufgezeichnet worden (siehe hierzu Flaminio Pellegrini, «Rime inedite dei secoli XIII^o e XIV^o tratte dai libri dell'Archivio notarile di Bologna», *Il Propugnatore*. Nuova serie, Bd. 3, 1890, S. 113-178; hier: S. 134-137 und S. 137-139), das letztere ist in ein Memoriale des Jahres 1309 eingetragen (siehe hierzu Adriana Caboni [Hg.], *Antiche rime italiane tratte dai memoriali bolognesi*, Modena 1941 [Nachdruck: 1968], S. 80ff.).

Lied «Alta maiesta celestiale», stammt aus dem Jahre 1252 und ist in der westlichen Toskana, wahrscheinlich in Lucca entstanden³. Es handelt sich dabei um eine Invektive gegen die Geistlichkeit, also um ein Lied mit typischer Sirventes-Thematik, wie sie z.B. auch bei dem Provenzalen Peire Cardenal begegnet, und bei einem Sirventes liegt ja die Vermutung nicht allzu ferne, daß außer der Form auch die Melodie entlehnt worden sein könnte.

Die Form all dieser Lieder ist im Prinzip diejenige der sapphischen Strophe, die in silbenzählender Nachbildung aus drei weiblichen Zehnsilblern und einem weiblichen Viersilbler besteht und in der religiösen lateinischen Lyrik recht häufig begegnet⁴. Die Strophen sind dort entweder reimlos oder lassen die ersten Verse untereinander reimen und bilden den vierten Vers als Refrain aus⁵. Die Besonderheit der italienischen Lieder ist, wie schon gezeigt, daß der letzte Vers der Strophen jeweils den ersten Reim der Folgestrophe vorgibt. Dafür gibt es in der lateinischen religiösen Lyrik kein Beispiel, wohl aber in der volkssprachlichen. Das altprovenzalische St. Agnesspiel aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts bewahrt nämlich unter seinen lyrischen Einlagen den Planctus «Bell sener Dieus, qes en croz fust levaz» (P.C. 461, 42b), von dessen drei Strophen die beiden ersten diese Eigenart der Reimordnung und Strophenbindung aufweisen⁶. Der Planctus ist nach Ausweis der Handschrift «in sonu <Bel paire cars, non vos veireis am mi>» zu singen, ist also die Kontrafaktur eines Liedes (P.C. 461, 42a), von dem sich dank dieses Hinweises wenigstens die erste Zeile erhalten hat und von dem man annehmen kann, daß es bereits die von dem Planctus dann übernommene Eigenart der Reimordnung aufwies. Diese Dinge sind seit langem bekannt. Die Übereinstimmung der Form der italienischen Lieder mit dem Planctus aus dem St. Agnesspiel und wohl auch mit dessen Vorlage ist zuerst von Giuseppe Vandelli im Jahre 1890 festgestellt worden⁷ und Flaminio Pellegrini hat im Jahre 1893 daraus die Folgerung gezogen⁸:

Questa poesia [sc. die Vorlage des Planctus], certo della medesima forma metrica, doveva essere al tempo della *Sancta Agnes* notissima e popolare. Ecco l'anello d'una catena che, se si potesse seguire, ci porterebbe addietro di parecchi anni, sempre in Provenza, o almeno nella Francia più largamente intesa: quivi adunque è lecito rintracciare l'origine stessa del sirventese caudato semplice [...].

³ Siehe hierzu Alfredo Struzzi, «Un Serventese contro i frati tra ricette mediche del secolo XIII», *L'Italia dialettale* Bd. 30, 1967, S. 138-155, mit Text, Datierung und Lokalisierung.

⁴ Siehe hierzu H. Spanke, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik*, S. 54.

⁵ Beispiele bei Clemens Blume, Guido Maria Dreves (Hgg.), *Analecta Hymnica Mediaevali*, 55 Bde., Leipzig 1887-1922, Bd. 50, und bei Bruno Stäblein (Hg.), *Hymnen I*. Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes (Monumenta monodica mediaevali. 1), Kassel-Basel 1956.

⁶ Text bei Alfred Jeanroy (Hg.), *Le Jeu de Sainte Agnès, drame provençal du XIV^e siècle*. Avec la transcription des mélodies par Théodore Gérold, Paris 1931, S. 20f.

⁷ «Serventese amoroso tratto da un manoscritto del Collegio di S. Carlo», *Rassegna Emiliana* Bd. 2, 1890, S. 306-311; hier: S. 308, Fußnote 1.

⁸ In seiner Besprechung von Carlo Pini, *Studio intorno al sirventese italiano*, Lecce 1893, in: *Giornale storico della letteratura italiana* Bd. 22, 1893, S. 395-407; hier: S. 407.

Inzwischen ist das toskanische *Sirventes* aus dem Jahre 1252 aufgefunden worden, die Kette läßt sich daher zumindest für die italienischen Nachbildungen bis praktisch zur Jahrhundertmitte zurückverfolgen. Zu den Melodien, die zu den lyrischen Einlagen des St. Agnesspieles überliefert sind, läßt sich zudem, ergänzend zu Pellegrinis Überlegungen, feststellen, daß sie durchweg ein beträchtliches Alter aufweisen, soweit es sich um Entlehnungen handelt, deren Vorlagen bekannt sind. Man findet darunter den Pfingsthymnus «Veni creator spiritus», ein Lied Wilhelms IX. von Aquitanien, die Melodie der bekannten Alba «Reis glorios» von Giraut de Bornelh und diejenige des Lerchenliedes von Bernart de Ventadorn bzw. von dessen Kontrafaktur «Quisquis cordis et oculi» von Philipp dem Kanzler. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, daß auch das Lied «Bel paire cars» um 1300 nicht mehr ganz neu war⁹. Da zudem Einflüsse aus der Provence nach Italien belegt sind, Wirkungen aus Italien zurück aber m.W. um diese Zeit nicht¹⁰, wird man annehmen dürfen, daß die im St. Agnesspiel überlieferte Form nicht aus Italien stammt, sondern in der Provence so früh entstanden ist, daß sie 1252 schon dem toskanischen *Sirventes* gegen die Geistlichkeit als Muster dienen konnte, und zwar nach *Sirventes*-Brauch zugleich mit der Melodie¹¹.

Alfred Jeanroy vermutet, daß es sich bei dem Lied «Bel paire cars» um eine «chanson de femme, vraisemblablement de femme abondonnée» handeln könnte¹². Eine solche Vorlage mit Liebesthematik würde verständlich machen, weshalb es in Italien neben den beiden *Sirventes* im engeren Sinne so zahlreiche formgleiche Lieder mit Liebesthematik gibt. Die Eingangstopik legt im übrigen nahe, daß möglicherweise zwischen allen diesen Liedern Beziehungen bestehen, denn mit Ausnahme von «Placente vixo» beginnen alle mit der Anrede an den «hohen» oder «höchsten» Gott: «Alta maiesta celestiale» (*Serventese* gegen die Geistlichkeit); «Altissimo re pare de gloria» («*El Dio d'amore*»); «Altissimo Dio padre, [re] de gloria» («*Serventese dei Lambertazzi e dei Geremei*»); «Io faccio prego

⁹ Seine Form – männliche Zehn- und Viersilbler – dürfte es aus der sapphischen Strophe abgeleitet haben. Im Repertoire von Saint Martial gibt es wenigstens ein Beispiel für eine solche Entwicklung. Siehe hierzu H. Spanke, «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* Bd. 54, 1931, S. 282–317; S. 385–422; hier: S. 290.

¹⁰ Das ist schon die Grundlage einer Überlegung von Pio Rajna anlässlich der hier in Frage stehenden Form: «Ripugna all'intima analogia delle manifestazioni forestiere e nostrali il supporre una doppia produzione spontanea; ripugna ancor più e ai documenti conservati e a tutto il processo di evoluzione della letteratura volgare medioevale l'immaginare un moto in direzione opposta.» («*Il Cantare dei Cantari e il Serventese del Maestro di tutte l'Arti*», *Zeitschrift für romanische Philologie* Bd. 5, 1881, S. 1–40; hier: S. 7f.)

¹¹ Giulio Bertoni weist gelegentlich der Form des «*Serventese dei Lambertazzi e dei Geremei*» auf das St. Agnesspiel hin (*Il Duecento*, 1964, S. 205) und Gianfranco Contini nimmt den Hinweis bei seinem Abdruck der Vision vom «*Dio d'amore*» auf (S. 94). Die Präzision der Überlegungen Pellegrinis ist jedoch dem Nachlassen des Interesses an der Herkunftsfrage zum Opfer gefallen. Claudio Ciociola, der die ganze Literatur zum italienischen *Serventese* noch einmal zusammenstellt – «*Un'antica lauda bergamasca (per la storia del serventese)*», *Studi filologici italiani* Bd. 37, 1979, S. 33–87, passim –, geht auf die Herkunftsfrage gar nicht mehr ein.

¹² *Le Jeu de Sainte Agnès*, S. XII.

all'alto dio potente»; «Da poi che piace all'alto dio d'amore». Zur Anrufung des «padre de gloria» paßt zudem, daß schon das provenzalische Lied sich eingangs an einen «paire» wendet.

Zwei der italienischen Liebeslieder, nämlich «Placente vixo» und «Da poi che piace all'alto dio d'amore», nennen sich selbst einen «*serventese*». Das wird gewöhnlich als Benennung der metrischen Form aufgefaßt¹³, was auch für die Folgezeit durchaus zutrifft¹⁴. Bei den ersten Beispielen mit Liebesthematik ist aber damit zu rechnen, daß mit diesem Ausdruck zunächst nur die Tatsache der Kontrafaktur signalisiert werden sollte. Alart de Cans z.B. nennt eine Kontrafaktur nach Gaucelm Faidit gleich in der ersten Zeile ein *Sirventes*: «E, serventois, arriere t'en revas»¹⁵. Das Lied ist der Abschied eines Kreuzfahrers von seiner Dame, in dem auch ein Lob auf die Bürger von Arras ausgesprochen wird. Alles das ist nicht typisch für ein *Sirventes* im engeren Sinne, weshalb man annimmt, daß die Benennung durch die Abhängigkeit von einer Vorlage bedingt sein könnte¹⁶. Allenfalls sollte dabei noch auf den Charakter der Vorlage angespielt werden – Gaucelms «planh» auf den Tod von Richard Löwenherz, also zumindest keine Liebeskanzone –, jedoch kaum auf die metrische Form. Ähnlich könnte die Lage auch bei den frühen italienischen Nachahmungen des provenzalischen Liedes gewesen sein. Der metrische Terminus «*serventese*» wäre dann aus der Umdeutung eines ursprünglichen Kontrafaktursignals entstanden.

Die Metrik der italienischen Nachbildungen ist verhältnismäßig frei bzw. unstabil. Die langen Verse haben zwischen zehn und zwölf Silben, die kurzen schwanken zwischen vier und fünf Silben¹⁷. In dem toskanischen *Sirventes* haben zudem manche Strophen nur zwei lange Verse. Für die Benutzung der Melodie erwachsen aus solchen Verkürzungen – falls es sich dabei nicht um Überlieferungslücken handelt – keine Schwierigkeiten, denn die Melodie von «Bel paire cars» hat die Form A B C. Es brauchte also nur auf die Wiederholung der ersten Tonreihe verzichtet zu werden.

Die toskanische Invektive gegen die Geistlichkeit läßt sich der Melodie auf die folgende Weise unterlegen¹⁸:

¹³ Siehe hierzu etwa F. Pellegrini, «*Rime inedite dei secoli XIII° e XIV°*», S. 140.

¹⁴ Antonio da Tempo definiert in seiner *Summa Artis Rithmici Vulgaris Dictaminis* (hrsg. von R. Andrews, Bologna 1977, S. 80–81) den «*serventese caudato*» als feste Form: «*De sermontesio caudato et eius forma*». Als feste Form versteht schon Dante den *Serventese*, wenn er in der *Vita nuova* (VI) mitteilt, daß er «una pistola, sotto forma di serventese» auf die sechzig schönsten Frauen von Florenz verfaßt habe.

¹⁵ Siehe hierzu noch unten, im 16. Kapitel, S. 137 mit Fußnote 3.

¹⁶ Siehe hierzu Dietmar Rieger, *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadourlyrik*, Tübingen 1976, S. 84.

¹⁷ Zur Metrik des «*Serventese dei Lambertazzi e dei Geremei*» siehe Contini I 844; zur Metrik des toskanischen *Serventese* siehe A. Struzzi, «*Un Serventese contro i frati*», S. 145f.

¹⁸ Die Melodie nach Ernesto Monaci (Hg.), *Il Mistero provenzale di S. Agnese*. Fac simile [...] dell'unico manoscritto Chigiano, Roma 1880, fol. 74v., mit Hilfe der Wiedergaben bei Gérold im Anhang zu Jeanroys Ausgabe des St. Agnesspiels, S. 64 (dort mehrere Versehen oder Abweichungen in der A- und B-Tonreihe), sowie bei Genrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Melodien, S. 224 (Nr. 247) und S. 239 (Nr. 267; die letzte Wiedergabe kommt der Handschrift am nächsten; Nr. 247 verteilt in der A-Tonreihe die Noten wie Gérold und läßt in der B-Tonreihe die achte Note, ein e, aus).

8
Bel pai- re cars, non vos vei- reis am mi
Al- ta ma- ies- ta ce- les- ti a- le,
tu che fa- ces- ti cie- lo e gen- te e ma- re,
a noui i- scen- des- ti per ri- com- pe- ra- re
dal- lo ser- pen- te.

14. Eine anonyme Totenklage und Gace Brulé

Bei dem nun zu behandelnden Fall spielt wiederum die Form die bedeutendste Rolle, und zwar in der Hauptsache die Verteilung der verwendeten Versarten, also der von Dante so benannte «contextus carminum». Der Fall stammt wieder aus Panvini's Corpus, wo man unter den Kanzonen mit polymetrischen Strophen nur eine einzige findet, in der Ottonari mit Settenari abwechseln, nämlich die anonyme Klage «Dispietata morte e fera» (Panvini 494f.) einer Frau über den Tod eines «Baldo sovrano / di terra Scarlinese» (IV 8f.). Dieser «planh» dürfte nach 1279 entstanden sein, denn bei dem Beklagten handelt es sich wohl um Baldo oder Tebalduccio di Tinaccio, Herr von Scarlino, der 1279 noch unter den Lebenden weilte¹. Die Strophenform ist:

8a 7b / 8a 7b // 8c c 7d 8c 7d

Zu diesem Bau gibt es ein Analogon in der «cantiga» «Pero cantigas de loor» (Nr. 400) von Alfons dem Weisen mit der Strophenform²:

8a 6'b / 8a 6' b // 8c c 6'd 8c 6'd

Metrisches Vorbild der «cantiga» war vermutlich Gace Brulé's Lied «Quant je voi le douz tens venir» (R. 1486)³, das zwar in der Cauda eine andere Reimordnung, nämlich

// 8a a 6'b 8a 6'b

¹ Von diesem haben sich die folgenden Lebensspuren erhalten: 1267 schließt die Kommune Massa Marittima einen Vertrag mit dem guelfischen Siena, in dem sie sich verpflichtet, ihren Bund mit Pisa aufzulösen und künftig treu zur guelfischen Partei zu stehen. Auf diesen Vertrag wird unter Androhung einer Geldstrafe von 1000 Mark Silber auch eine Gruppe von Herren eingeschworen, unter denen sich Tebaldo di Tinaccio befindet. Anfang 1279 ziehen wegen verbliebener Spannungen mit Siena die einflußreichen Todini aus Massa aus und verbünden sich erneut mit Pisa. Nach dem Scheitern von Vermittlungsbemühungen versuchen die Rebellen kurz darauf unter Führung von «Baldo, o Tebalduccio di Tinaccio, signore di Scarlino per beni e diritti acquistati da Rainaldo Alberti, conte di Monterotondo», die Stadt in Aufruhr zu versetzen und das guelfische Regiment zu stürzen. Der Aufstand wird niedergeschlagen und am 20. Januar wird Tebalduccio vor Gericht gestellt und verurteilt. Siehe hierzu Luigi Petrocchi, *Massa Marittima. Arte e storia*, Firenze 1900, S. 273, S. 275 und S. 345, sowie Giuseppe Fatini, *Letteratura maremmana delle origini*, Siena 1933, S. 33. Der vierten Strophe des Klageliedes zufolge ist Baldo in dem Ort oder der Burg Colonna in der Maremma gestorben.

² Text und Melodie bei H. Anglés, *La Musica de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio*, Bd. 1, S. 359; Bd. 2, S. 432 (Nr. 400).

³ Siehe hierzu H. Spanke in Bd. 3 der Ausgabe von H. Anglés, S. 207: «Der Bau von CM, 400, hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem anonymen altfranzösischen Liede Rayn. 1486 [...]». Heute gilt R. 1486 als Werk von Gace Brulé.

und auch eine andere Melodie hat, der «contextus carminum» aus neun – real – acht- und siebensilbigen Versen ist aber so charakteristisch, daß man nicht ohne weiteres von einer zufälligen Parallelerfindung ausgehen kann, weder bei Alfons noch bei dem Italiener. Das Metrum kommt auch nur in diesen drei Fällen vor⁴. Kann das spanische Marienlob das Vorbild der italienischen Totenklage gewesen sein? Die Übereinstimmung der beiden Lieder in der Reimordnung könnte dafür sprechen. Auf der anderen Seite wäre aber spanischer Einfluß in Italien recht überraschend, während französischer Einfluß gut belegt ist. Zu dem spanischen Marienlob besteht zudem keinerlei textliche Beziehung, wohingegen die zweite Strophe von Gace Brulés Lied immerhin schon ausführlich vom Tod handelt, wenn auch vom Liebestod⁵:

II Ha, Dex, car mi fetes morir,
Quant n'ai ce qui m'agree.
Mort, pren moi, plus nel puis sosfrir
Ne l'ai je esgardee.
Encor vueil je qu'a son plesir
Mi face ma dame languir
Se ma mort a juree;
Mors sui, s'ensi se veut tenir
Que longuement me hee.

Der Gedanke, daß die Dame nach Gutdünken und Gefallen («a son plesir», II 5) zu Tode quäle bzw. quälen möge, kehrt zudem, auf den Tod übertragen, in der ersten Strophe des italienischen Liedes an gleicher Strophengstelle, nämlich in der Cauda, in der Form:

I 5 sì se' dura,
che d'auzider non ài cura
quale t'è in talento

wieder. Die Parallele zwischen dem grausamen Tod («la morte») und einer grausamen Dame liegt zwar verhältnismäßig nahe, aber die ausführliche und breite Abhandlung des Todesthemas in einem Lied mit demselben – und seltenen – «contextus carminum» ist doch recht auffällig.

Es gibt in Panvinis Corpus noch eine zweite Totenklage, die der ersten in der Handschrift unmittelbar vorausgeht und mit ihr in zahlreichen Formulierungen

⁴ R. 1486 ist allerdings noch mit dem melodiös überlieferten Lied R. 1484 verwandt, das dem Text nach offenbar eine – schwächere – Imitation von Gaces Kanzzone darstellt, jedoch mit einem zusätzlichen Viersilbler am Schluß. Es ist der Form nach offenbar Vorbild von R. 1276 («Quant voi le siecle escolorgier»), das aber ebenfalls eine andere Melodie hat als Gaces Lied. Die Form mit dem zusätzlichen Viersilbler kehrt bei Peire Cardenal in den beiden Sirventes «Ben tenist per fol e per muzart» (P.C. 335, 11) und «Ben volgra, si Dieus o volgues» (P.C. 335, 12) wieder, was – auch wegen des zweiten Reims auf -ia – auf die Benutzung der Melodie entweder von R. 1484 oder von R. 1276 deuten könnte. – Interessant ist noch, daß R. 1484 in der in Italien geschriebenen Handschrift H vorkommt, in der auch Gace Brulés Lied aus der Ferne steht (siehe G. Bertoni, «La Sezione francese del manoscritto provenzale estense», S. 329 und S. 366f.).

⁵ Text nach H. Petersen Dyggve, *Gace Brulé*, S. 392f.

übereinstimmt, wie schon der Anfang zeigt: «Morte fera e dispietata» (Panvini 492f.). Nur die Nennung des Verstorbenen fehlt, woraus man folgern kann, daß entweder der gemeinsame Anlaß als bereits genannt vorausgesetzt wurde oder aber die Nachahmung für einen anderen Anlaß geschaffen worden ist. Die Form dieser zweiten Klage ist:

8a b / a b // c c 11d d

Bei den Sizilianern und Sikulo-Toskanern kommt diese Form nur in diesem einen Fall vor, bei den Provenzalen und Franzosen ist sie dagegen gleichermaßen häufig. Metrisch am nächsten verwandt ist die Kanzzone «Deus, j'ai chanté si volentiers» (R. 1339) von Gautier de Navilly, die auf sechs männliche Achtsilbler zwei weibliche Zehnsilbler folgen läßt, die reale Silbenzahl wäre in diesem Fall also genau passend. Das französische Lied enthält in seiner vierten Strophe sogar das Todesmotiv, aber natürlich wieder als Motiv des Liebestodes⁶. Möglich wäre aber auch die Anlehnung etwa an die Kanzzone «Ab joi mou lo vers e-l comens» (P.C. 70,1) von Bernart de Ventadorn, in der der fünfte und sechste Vers bereits weibliche Siebensilbler sind, die beiden letzten Verse allerdings, wie in allen übrigen provenzalischen und französischen Beispielen, männliche Zehnsilbler. Zu dieser Kanzzone ergäben sich sogar gewisse Reimkorrespondenzen. Die vierte von Bernarts «coblans unissonans» beginnt nämlich mit dem Reimwort «falhimens», das als «fallimento» auch im Reim der dritten Strophe des italienischen Liedes begegnet, wobei die übrigen Reime der Frons sich auch noch im Vokal der Tonsilbe entsprechen⁷:

	Bernart	Anonymus
IV 1	falhimens	III 1 fallimento
	-is	-ino
	-is	-ento
	-ens	-ino

In dieser vierten Strophe sind der fünfte und sechste Vers ein Vorwurf gegen die «enoyos», die «enoi» und «pesansa» verursachen, was insofern interessant ist, als an der gleichen Stelle der fünften Strophe in dem italienischen Lied dem Tod vorgeworfen wird, in «noia» zu stürzen:

	Bernart	Anonymus
IV 5	Enoyos! e que-us enansa, si-m faitz enoi ni pesansa	V 5 Distrutta m'ài d'ogne gioia; lassa, lo viver m'è noia

In Bernarts Kanzzone «Can par la flors josta-l vert folh» (P.C. 70, 41)⁸ wiederum ist die Reimstellung der Frons a b a b und in diesem Lied wird die Dame als

⁶ Text bei J. Brakelmann, «Die altfranzösische Liederhandschrift Nro. 389 der Stadtbibliothek zu Bern», S. 275.

⁷ Text bei M. Lazar, Bernard de Ventadour, *Chansons d'amour*, S. 68ff.; die Melodie bei F. Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Nr. 16 (Melodien, S. 15f.).

⁸ *Chansons d'amour*, S. 152ff.; die Melodie bei F. Gennrich, Nr. 31 (Kommentar, S. 33; Melodien, S. 42).

gnadenloses Wesen apostrophiert, was zu dem entsprechenden Vorwurf gegen den Tod in dem italienischen Lied paßt:

Bernart

Anonymus

IV 2 La fausa de mala merce II 1 Morte, in te nulla mercede

und es klingt auch das Motiv vom Liebestod an: «E s'om ja per ben amar mor,/ eu en morrai» (II 5f.). Die auffälligsten Indizien scheinen mir indessen auf Blacassets Kanzone «Mos volers es quez m'eslanz» (P.C. 96, 7a)⁹ als mögliche formale Vorlage zu deuten. Deren erste «cobla dobla» schließt die Frons, deren zweiter und dritter Vers weibliche Siebensilbler sind, mit einem Reim auf -anz und die Cauda mit einem Reim auf -or. In der zweiten «cobla dobla» lautet der zweite Reim auf -anza und die dritte schließt, wie die Tornada, mit einem Reim auf -anz. Das italienische Lied zeigt in der ersten Strophe an zweiter Stelle einen Reim auf -anza und schließt diese Strophe mit einem Reim auf -o(ce):

Blacasset				Anonymus	
I/II	-anz	III/IV	(-or)	V/VI/T	I (-ata)
	(-ella)		-anza		-anza
	(-eilha)		-anza		(-ata)
	<u>-anz</u>		<u>(-or)</u>		<u>-anza</u>
	(-el)				(-uce)
	(-el)				(-uce)
	-or			-anz	-oce
	-or			-anz	-oce

Auffälliger als die Reim- und Reimklangparallelen ist aber der Umstand, daß Blacassets Strophen in den beiden letzten Versen Binnenreime aufweisen:

I 7 lauzar - mas qar - es ab tant de ualor.
non par - niampar. - si merces noi secor.

denn Binnenreime begegnen auch in dem italienischen Lied in diesen Versen, wenn auch von einfacherer Art und nicht in allen Strophen:

I 7 [e] di belleze - era porto e foce,
e d'adormeze - l'angelica boce.

IV 7 di savere - e di [tutta] cortesia;
tut'ò piacere - avea in su'balia.

V. 7 per lo piu gente - cavalier d'onore,
ch'era servente - di buoni a tut'ò'ore.

Vom Liebestod ist bei Blacasset ebenfalls die Rede: «E muer deziran per amor» (III 1).

Gleichgültig aber, welches Lied die formale Vorlage abgegeben hat, da «Morte fera e dispietata» inhaltlich bis ins Detail abhängig ist und auch eine geläufige Form verwendet, ist kaum anzunehmen, daß es musikalisch originell

⁹ Diplomatischer Abdruck des Textes bei Giulio Bertoni, «Rime provenzali inedite», *Studi di filologia romanza* Bd. 8, 1901, S. 421–484; hier: S. 450f.

war. Kontrafaktur ist sehr wahrscheinlich und die enge textliche Anlehnung an «Dispjetata morte e fera» könnte man so deuten, daß der Verfasser dieses zweiten Liedes zeigen wollte, daß man den Text des ersten mit einigen Umstellungen und wenigen Veränderungen auch zu einer anderen Melodie singen konnte. Es ist natürlich kein besonders sicheres Verfahren, von der Unselbständigkeit eines Liedes auf die musikalische Unselbständigkeit eines anderen zu schließen, aber die Form der Bearbeitung zeigt doch zumindest, daß dort, wo die beiden Lieder entstanden, provenzalische oder französische Lieder und ihre Formen geläufig und vertraut waren, und daraus kann man für «Dispjetata morte e fera» wohl folgern, daß eher Gace Brulés Lied als Alfons' Cantiga das Vorbild war.

Dafür, daß auch «Dispjetata morte e fera» eine Kontrafaktur sein könnte, spricht am Ende im wesentlichen die Seltenheit des Metrums, das, die Möglichkeit spanischen Einflusses beiseitegelassen, sonst nur noch bei Gace Brulés vorkommt und so charakteristisch ist, daß man von Nachahmung ruhig ausgehen kann. Weiter spricht für die Annahme wohl auch das Argument, daß man in der Umgebung eines kleinen Herren aus der Maremma wohl kaum den gleichen Anspruch auf musikalische Originalität gestellt haben dürfte wie am Hof Alfons des Weisen, weshalb Neukomposition nicht die näherliegende Erklärung ist. Zumindest als «Klangprobe» kann man aber wohl auf jeden Fall einmal versuchen, das Lied des Anonymus – oder der Anonyma – zu Gace Brulés Melodie zu singen.

Gaces Brulés Melodie unterstreicht die Reimordnung der Cauda oder die Reimordnung der Cauda paßt sich der Melodie insofern in auffälliger Weise an, als der letzte Vers auch musikalisch von zwei nahezu identischen, also ebenfalls gewissermaßen «reimenden» Tonreihen umschlossen wird. Mit ihrer zweiten Hälfte reimen auch die D- und die F-Reihe. Die C-Reihe und die beiden E-Reihen sind durch ihre gleiche erste Hälfte gewissermaßen «anaphorisch» aufeinander bezogen. Die Melodie hat die Form¹⁰:

A B / A B // C D E₁ F E₂

¹⁰ Die Melodie nach H. van der Werf, *Trouvères-Melodien*, Bd. 1, S. 478ff., Fassung von O. Die Fassung K, die im wesentlichen mit der von O übereinstimmt, weicht in der vorletzten Tonreihe auf interessante Weise durch andere Verteilung der Töne ab: Der dritte und vierte Ton sind zu einer Ligatur zusammengezogen, wodurch die folgenden Töne und Melismen über dem Text um eine Silbe nach vorn rücken. Die Verkürzung ist kurz vor Schluß durch Verdopplung des ersten Tons der vorletzten Ligatur, die ohne Plica ist, wieder ausgeglichen. In O und K ist die siebte Tonreihe im übrigen bis zum fünften Ton mit der längeren fünften Reihe gleich; das Dreiermelisma ist durch verkürzende Zusammenziehung des vierten Tons mit dem folgenden Zweiermelisma gewonnen.

Quant je voi le douz tens ve nir,
Dis- pie- ta- ta mor- te e fe- ra.

Que faut nois et ge- bias- le- ma- e,
cer- to se' da le- ma- re,

Et j'oi ces oi- sel- lons ten- tir
che non ti va- le pre- ghe- ra

El bois soz la ra- me e,
nè mer- ze- de chia- ma- re

Lors me fet ma da- me sen- tir
c'om ti fac- cia, si se' du- ra,

Un mal dont ja ne quier ga-
che d'au- zi- der non ài cu- rir,
ra

Ne ja n'en a- vrai me- e
qua- le t'è in ta- len- to,

En- tres qu'il li vien- gne a plai-
sir e per sol- la- zi ran- cu- ra

Qu'el m'ait joi- e do- ne e,
dai e pe- ne e tor- men- to.

15. Zwei anonyme Lieder mit drei «piedi» und ihr Vorbild - nebst Weiterem über verlängerte Strophenformen und einer neuen Hypothese zur Entstehung des Sonetts

Gace Brulés Zehnsilblerkanzone «De bone amour et de leaul amie» (R. 1102)¹ hat zahlreiche Nachbildungen angeregt. Die drei hervorstechendsten Eigenarten ihrer Strophenform sind die durchgehend weiblichen Verse der Frons, der Dreireim in der Cauda und die Wiederaufnahme eines der Fronsreime im letzten Vers. Es handelt sich also – metrisch – um eine Rundkanzone. Da die Strophen zugleich «coblas retrogradadas», «capcaudadas», «capfinidas» und «retronchadas» sind, kehren die beiden Fronsreime abwechselnd im letzten Vers wieder:

I/III/IV: -ie -ance -ie -ance // -ir -ir -ir -ance
II/IV/VI: -ance -ie -ance -ie // -ir -ir -ir -ie

An die Reime der letzten Strophe hat sich die anonyme Kontrafaktur «Souvent me vient au cuer la remembrance» (R. 247)² mit ihrer ersten Strophe angeschlossen. Die übrigen Strophen haben jeweils neue Reime.

An Gace Brulés Lied – oder die Kontrafaktur – scheinen sich auch einige Provenzalen angeschlossen zu haben, die die gleiche Form durchweg in Partimen und Sirventes verwenden, was die Annahme, daß sie eine fremde Melodie benutzt haben könnten, ja sehr nahe legt. Die Reime sind in allen diesen Fällen:

-atge -ia -atge -ia // -en -en -en -ia

Das sieht in der Frons und im Schlußvers nach Imitation der Reime bzw. der Reimvokale von Gaces letzter Strophe oder der ersten Strophe der Kontrafaktur aus. Der erste Reim ist in seinen Vokalen imitiert, der zweite ist, in provenzalischer Form, praktisch identisch und nur der Dreireim der Cauda ist neu. Diese Form ist in Italien von Lanfranc Cigala in dem Sirventes «Estier mon grat mi fan dir vilanage» (P.C. 282, 6) und in dem Partimen «Na Guilielma, maint cavalier arratge» (P.C. 282, 14)³ verwendet worden und sie begegnet auch in der Cobla (P.C. 293a, 1) eines in der Handschrift Marchabrun genannten⁴ Parteigängers von Don Enrique, dem Bruder Alfons des Weisen, der nach der Schlacht bei

¹ Text bei H. Petersen Dyggve, *Gace Brulé*, S. 274ff.

² Text bei H. Spanke, *Eine altfranzösische Liedersammlung*, S. 166f.

³ Texte bei Giulio Bertoni (Hg.), *I Trovatori d'Italia*. Biografie, testi, traduzioni, note, Modena 1915 (Nachdruck: Rom 1967), S. 359ff.

⁴ Text der Cobla ebd., S. 31. Bertoni ist skeptisch, was die Existenz eines italienischen Dichters mit diesem Namen angeht (S. 30, Fußnote 2). 1238 wird aber in einer Urkunde Friedrichs II. neben Alberico da Romano und anderen auch ein «Marchabrunus de Vivario» mit Besitzungen in der Gegend von Vicenza erwähnt (Huillard-Bréholles, *Historia diplomatica Friderici Secundi*, Bd. 5, S. 215). Der Name kam also in Italien vor. Warum sollte nicht dreißig Jahre später ein Cobla-Dichter auch so geheißen haben?

Tagliacozzo im Jahre 1268 von seinem Vetter Charles d'Anjou lange Jahre gefangengehalten wurde, weil er sich auf die Seite Konradins geschlagen hatte. Die Form ist in der Cobla Marchabrun's allerdings um einen dritten «piede» erweitert:

10a' b' / a' b' / a' b' // c c c b'

Die Cobla könnte von Lanfranc Cigalas Sirventes ausgegangen sein. Darauf deutet ihr erster Vers hin:

Ben fora ab lui *honiz lo ric barnage*

denn bei Lanfranc findet man schon die Verse:

II 1 Per qu'ieu dirai d'un fol *nega-barnatge*

und

III 3 E-n pres deniers per *ainir son paratge*

Der Umstand, daß Marchabrun die Form um einen «piede» erweitert hat, ist nun interessant im Hinblick auf zwei italienische Lieder, die bei vergleichbarer Versart und gleicher Verszahl neben drei «piedi» auch den nicht minder auffälligen Dreireim in der Cauda aufweisen. In einem der beiden Fälle, dem Ensenhamen «[Un] novello pensiero ò al core e voglia» (Panvini 476ff.)⁵, hat dieser Dreireim sogar diesselbe Tonsilbe wie in den provenzalischen Beispielen: Er lautet auf -ente. Der letzte Vers ist allerdings in der Strophe nicht gebunden, sondern bildet einen Reimrefrain auf «amore». In dem anderen italienischen Lied, «Già mai null'om non à sì gra[n] ric<heze» (Panvini 485ff.), das den Zustand eines Liebenden durch lauter Gegensätze charakterisiert, ist der letzte Vers ebenfalls nicht innerhalb der Strophe gebunden und geht als Reimrefrain stets auf -ente. Nur in der ersten Strophe ist dies auch der b-Reim, so daß in dieser Strophe die Reimordnung derjenigen der Cobla von Marchabrun entspricht. Der Dreireim weist hier im übrigen auch einen e-Laut auf: Er geht auf -etto. Das Verfahren, den letzten Vers mit einem Reimrefrain auszustatten, ist im übrigen keine Erfindung der Italiener. Es begegnet unter den provenzalischen Beispielen mit nicht erweiterter Frons schon in dem Partimen «En Peironet, vengut m'es en coratge» (P.C. 249, 2; 367, 1)⁶ zwischen Giraut de Salanhac und Peironet. Dort kehrt in den letzten drei Strophen im letzten Vers das Wort «sia» als Reimrefrain wieder.

Die Verfasser der beiden italienischen Lieder dürften die Form kaum selbständig entwickelt haben. Da die – wohl in Italien entstandene – Cobla von Marchabrun auf 1270 oder später datierbar ist, können die frühen siebziger Jahre auch als terminus post quem für ihre Lieder gelten⁷. Vorausgesetzt, daß die

⁵ Zu zwei Andreas Capellanus-Zitaten in dem Ensenhamen und deren textkritischen Konsequenzen siehe Roberto Crespo, «Per una smarrita eco di Andrea Capellano», *Medioevo Romano* Bd. 1, 1974, S. 115–117.

⁶ Text bei Martín de Riquer, *Los Trovadores*, Bd. 2, S. 788ff.

⁷ Zur Datierung der Cobla siehe Bertoni, *I Trovatori d'Italia*, S. 30. – Außer in den beiden hier behandelten italienischen Liedern begegnet die Form auch noch in dem – melodielos überlieferten – Marienlied «Un piangere amoroso lamentando» aus der Sammlung der Cortoneser Lauden. Der Text bei Giorgio Varanini, Luigi Banfi, Anna Ceruti Burgio (Hgg.), *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, 5 Bde., Firenze 1981–1985, Bd. 1.2, S. 408ff.

provenzalischen Lieder mit der entsprechenden Form, und auch die Cobla, tatsächlich zu der Melodie von Gace Brulé gesungen worden sind, könnte man auch in diesem Falle die beigegebene Melodie zumindest für eine «Klangprobe» verwenden. Mit der für die Cobla erforderlichen Erweiterung hat sie die Form⁸:

AB / AB / [AB] // CDEF

Für die Verlängerung der Tonreihen zu den Dreireimversen, die bei den italienischen Liedern erforderlich war und wäre, ergeben sich zumindest die folgenden Hinweise: Alle Tonreihen zu weiblich endenden Versen haben über der vorletzten Silbe ein Ligatur und über der letzten Silbe entweder ebenfalls eine Ligatur oder einen Einzelton. Klauseln dieser Art lägen daher auch für die zu verlängernden Reihen nahe. Die E-Reihe verläuft zudem in ihrer zweiten Hälfte streckenweise genauso wie die Reihen B und F, weshalb sich hier g als zu ergänzender Schluß geradezu aufdrängt. Bei der D-Reihe ergäbe sich eine solche Klausel durch Zerlegung der letzten Ligatur in d'-c' b (oder auch: d'-c' [c']-b). In der C-Reihe bliebe nur die Verdopplung des Schlußtons. Unterlegt habe ich allerdings nur Gace Brulé's letzte Strophe und die Cobla.

⁸ Die Melodie nach H. van der Werf, *Trouvères-Melodien*, Bd. 1, S. 447f., in der Fassung der Handschrift K, in der auch die anonyme Kontrafaktur «Souvent me vient au cuer la remembrance» (R. 247) mit der Melodie überliefert ist.

Die Erweiterung von Strophenformen durch Repetition von Strophenteilen läßt sich auch sonst noch beobachten. Die metrische – und musikalische – Form der Kanzone «Can par la flor josta-l vert folh» (P.C. 70, 41) von Bernart de Ventadorn⁹, des Liedes, das auch als Muster für die im vorhergehenden Kapitel behandelte Totenklage «Morte fera e dispietata» in Frage kommt, ist z.B. von Bertran d'Alamanon in dessen Sirventes «De la ssal de Proenza-m doill» (P.C. 76, 5)¹⁰ durch die Wiederholung der Cauda verlängert worden:

AB / AB // CDE F / [C DE F]
8a b / a b // c c 10d d / 8c c 10d d

Durch solche Repetitionsverfahren könnten nun auch die Sizilianer selbständig und ohne provenzalische Vorreiter Strophenformen verändert haben. Dafür gibt es auch Indizien. Stefano Protonotaros Kanzone «Assai mi placeria» (Contini I 137ff.) z.B. hat die Strophenform:

7a b b c / a b b c // c // 11d d e e

Hervorzuheben ist hier der neunte Vers, der als «chiave» fungiert und die Cauda an die Frons anreimt. Einen solchen Übergangsreim zeigt in einem vergleichbaren Metrum bereits die Kanzone «Non ha tan poder en se» (P.C. 374, 1) von Pons Barba¹¹ mit der Strophenform:

7a b b c // c // 10d d e e

Zwischen den beiden Liedern bestehen auch Beziehungen in den Reimen, und zwar gerade bei den c-Reimen, die in der Tonsilbe gleich sind und bei denen bei Stefano ein Reimwort wiederkehrt, das schon in Pons Barbas dritter und letzter Strophe an derselben Stelle steht:

I	-e	I 5	(-ia)
	-os		-ore
	-os		-ore
III 4	servir		<u>servire</u>
	-ir		<u>-ire</u>
	-enz		-are
	-enz		-are
	-an		-ente
	-an		-ente

Bei dem b-Reim könnte Reimvokalimitation vorliegen, ebenso bei den beiden letzten Reimen (mit sehr naher Verwandtschaft der Reime auf -enz und -ente), hier allerdings in vertauschter Stellung. Textliche Parallelen bestehen nicht, denn thematisch lehnt sich Stefano Protonotaro mit seiner ersten Strophe an die

⁹ Siehe oben, Kap. 14, S. 119, mit Fußnote 8.

¹⁰ Text bei Jean-Jacques Salverda de Grave (Hg.), *Le Troubadour Bertran d'Alamanon*, Toulouse 1902, S. 47ff.

¹¹ Text bei H. Teulié, G. Rossi (Hgg.), «L'Anthologie provençale de Maître Ferrari de Ferrare», *Annales du Midi* Bd. 14, 1902, S. 535.

Kanzone «Ben volria saber d'amor» (P.C. 421, 5) von Rigaut de Berbezilh¹² an, deren Strophen die entfernt verwandte Form:

8a b b a // 10'c 10d d 10'c

haben.

Ein ähnlicher Fall ist die Guido delle Colonne und Mazzeo di Ricco zugeschriebene Kanzone «Gioiosamente canto» (Contini I 99ff.) mit der Strophenform:

7a b b c / a b b c // (7c+4) d 11d e e

Dazu würde, trotz anderer Reimordnung in der Frons:

7a b a b // 10c c 10'd d

das Lied «Aital dona cum ieu sai» (P.C. 47, 3) von Berenguer de Palou¹³ passen, zumal dort an vergleichbarer Strophenstelle der gleiche Gedanke zu finden ist, nämlich das Lob der Dame als Quelle der Freude:

Berenguer	Guido v. Mazzeo
V 1 Quar denha sofrir ni-l plai qu'ieu la laus en mas chansos; del sobre gran gaug qu'en ai, m'es complitz lo guazardos	IV 5 ma più deggio <i>laudare</i> <i>voi</i> , donna caunoscente, <i>donde</i> lo meo cor sente <i>la gioi</i> che mai non fina.

Der Gedanke der Erfüllung kommt bei dem Italiener schon in der ersten Strophe an vergleichbarer Strophenstelle vor:

Berenguer	Guido v. Mazzeo
V 4 m'es complitz lo guazardos, sol que-y saubes tan ben esdevenir cum agra cor e talan e desir	I 7 ben aia <i>disianza</i> che <i>vene a compimento</i> ; ca tutto mal talento - torna in gioi

Eine weitere Parallele steckt vielleicht in dem überschwenglichen Lob der Dame:

Berenguer	Guido v. Mazzeo
II 1 <i>Sobre</i> las melhors val mai, et es la genser qu'anc fos	II 1 Ben passa rose e fiori la vostra fresca cera 9 <i>Sovr'</i> ogn'agua, amorosa - donna, sete fontana che m'ha tolta ognunqua sete

Berenguers Melodie ist überliefert¹⁴, sie hat die Form:

A B / A B // C D E F

¹² Text bei Mauro Braccini (Hg.), Rigaut de Barbezieux, *Le Canzoni*. Testi e commento, Firenze 1960, S. 50ff. – Auf die thematische Anlehnung hat schon A. Gaspari, *Die sizilianische Dichterschule*, S. 35f., aufmerksam gemacht.

¹³ Text nach Terence Newcombe (Hg.), «The Troubadour Berenger de Palazol. A Critical Edition of his Poems», *Nottingham Mediaeval Studies* Bd. 15, 1971, S. 54–95; hier: S. 59f. – Text und Melodien der acht mit Melodien überlieferten Lieder schon bei Alfred Jeanroy, Pierre Aubry (Hgg.), «Huit chansons de Bérenger de Palazol», *Anuari* Bd. 2, 1908, S. 520–540; hier: S. 536f. (in V 3 mit dem Druckfehler «qu'eu ai» statt «qu'en ai»).

¹⁴ Siehe bei Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, die Nr. 41 (Kommentar, S. 43; Melodien, S. 51).

Pons Barbas Melodie ist zwar nicht überliefert, an den Melodien von Liedern mit vergleichbarem Metrum kann man sich aber veranschaulichen, was in solchen Fällen möglich war¹⁵. Metrum und Melodie von Aimerics de Belenoi «Nuilh hom en re no fail» (P.C. 9, 13a; 392, 26) haben die Form:

A B C D₁ // D₂ // A+B E F₁ F₂
6a b b c // c // 10'd d 10e e

und Metrum und Melodie von Rigauts de Berbezilh «Atressi con l'orifanz» (P.C. 421, 2) haben die Form:

A B C D E₁ F G H E₂ G H
7a b b c // c // 10a a d / d e e

Auch die Melodie von Blacassets «Be volgra que venques merces» (P.C. 96, 2; 461, 50) kann man in Betracht ziehen, obwohl hier nur die beiden letzten Verse Zehnsilbler sind:

A₁ B A₁ C // C // D B₂ E A₂
8a b b c // c // 7'd d 10e e

Die Form keiner dieser Melodien scheint der Wiederholung der ersten vier Tonreihen entgegenzustehen.

Weniger charakteristisch in der Verwendung unterschiedlicher Versarten scheint auf den ersten Blick Jacopo Mostaccis Kanzone «A pena pare - ch'io saccia cantare» (Contini I 142ff.) mit der Strophenform:

11a b c b / a b c b // d 7d 11e e d e

doch fällt hier, in einer langen Reihe von Endecasillabi, der eine kürzere Vers zu Beginn der Cauda auf. Einen solchen vereinzelt kürzeren Vers von vergleichbarer Länge unter lauter zum Teil bereits weiblichen Zehnsilblern findet man in gleicher Stellung schon in der gleichlangen Cauda der Kanzone «Mout m'est bele la douce començance» (R. 209) des Chastelain de Couci¹⁶. Die «piedi» sind beim Chastelain zweizeilig und auch die Reimordnung der Cauda ist ganz anders:

10a' b / a' b // a' 6b 10b b b a'

Nichtsdestoweniger gibt es neben dem auffallenden einen kürzeren Vers in gleicher Stellung in einer gleichlangen Cauda noch weitere Indizien, die darauf hindeuten, daß Jacopo sich diese Kanzone zum Vorbild gewählt haben könnte. Die ersten drei Strophen des Chastelain sind «coblas ternas» und «capcaudadas», d.h. sie beginnen und enden mit dem gleichen Reim auf -ance. Jacopos Strophen sind «coblas unissonans» und enden alle, wie die drei ersten des Chastelain, mit Reimen auf -anza. Außerdem sind sie «coblas capfinidas», denn von der zweiten Strophe an nehmen sie das letzte Reimwort der vorhergehenden am Anfang der ersten Zeile wieder auf, so daß hier ein Binnenreim entsteht (der in der ersten Strophe durch den Reim der Zäsur mit dem Versende vorbereitet ist). Die Art der

¹⁵ Siehe im folgenden die Nr. 188 (S. 94 und S. 180f.); Nr. 171 (S. 86 und S. 157f.) sowie Nr. 192 (S. 95 und S. 184f.) bei Gennrich. Die Schemata sind dort nicht immer korrekt und hier berichtigt.

¹⁶ Text bei Alain Lerond (Hg.), *Chansons attribuées au Chastelain de Couci* (fin du XII^e – début du XIII^e siècle), Paris 1964, S. 89ff.

Strophenbindung ist zwar nicht die gleiche wie beim Chastelain, geht aber wie dort über den etymologisch gleichen Reim auf -anza. Darüberhinaus sind noch zwei motivische Anklänge zu verzeichnen. Beim Chastelain ist vom Bild der Dame die Rede, das der Liebende im Herzen trägt, so daß er sich mit nichts anderem mehr beschäftigen kann:

II 1 Ja de mon cuer n'istra maiz la samblance,
 Donc me conquist as mos plainz de douçour
 Cele qui j'ai du tout en ramembrance,
 Si que mes cuers ne sert d'autre labour.

Bei Jacopo begegnet ein ganz ähnlicher Gedanke:

III 7 ché dentr' al core sta sì imaginato
 c'altro non penso né mi par vedere.

Beim Chastelain ist ferner von einer «debonaire lance» die Rede, von einer «Attacke» der Dame mit der Waffe ihrer Augen:

III 1 Ha, con m'a mort de debonaire lance,
 S'einsi me fait morir a tel dolour!
 De ses biaz ieuз me vint sanz desfiance
 Ferir u cors, que n'i ot autre tour

Jacopo zieht die Geschichte von der Lanze des Peleus zum Vergleich heran, worauf ihn das Wort «lance» im Zusammenhang mit der Zufügung einer Wunde im Herzen gebracht haben könnte, und auch bei ihm erscheint das Wort «lanza» im Reim:

IV 6 como Pelëo non poria guarire
 quell'on che di sua lancia l'ha piagato
 se non [lo] fina poi di riferire.
 Così, madon[n]a mia, similemente
 mi conven brevemente
 acostarme di vostra vicinanza,
 che l'ag[gl]io là'nde colse la mia lanza:
 con quella credo tosto e brevemente
 vincere pena e stutar disianza.

Weiter deutet die vierfache Wiederkehr des b-Reims in Jacopos Frons noch darauf hin, daß hier nicht zwei, sondern durch Verdoppelung gewonnene zweimal zwei «piedi» vorliegen.

Die Form der fünf zu der Kanzone des Chastelain überlieferten Melodien steht auch in diesem Fall einer solchen Verdopplung allem Anschein nach nicht im Wege. In einem Fall handelt es sich um eine «oda continua», in den übrigen Fällen hat die Frons die Form A B A B und die Cauda fährt ohne Wiederholung oder mit der Wiederholung einer einzelnen Tonreihe fort¹⁷.

¹⁷ Die Melodien in: *Trouvères-Melodien*, Bd. 1, S. 196ff. V hat eine «oda continua»; in der Melodie von R wird die B-Reihe an vorletzter Stelle noch einmal variiert wiederholt; in U und K, O, T, M ist die dritte Reihe der Cauda eine Variante der ersten Caudareihe. Da der erste Caudavers ein weiblicher und der dritte ein männlicher Zehnsilbler ist, kann man hier wieder die Technik der Verkürzung oder Verlängerung von Tonreihen studieren.

Jacopos Kanzone wäre übrigens, wenn die angeführten Indizien nicht trügen, noch insofern ein besonders interessanter Fall, als hier ein Settenario auf einen männlichen Sechssilbler zurückgeht. Unter rein metrischen Gesichtspunkten könnte man das zwar für den Normalfall halten, die bisher behandelten Beispiele haben aber gezeigt, daß Settenari, sofern sie auf Vorbilder zurückgehen, eher von männlichen und gelegentlich sogar weiblichen Siebensilblern abstammen. Nur in dem im vorhergehenden Kapitel behandelten «planh» «Dispietata morte e fera» deutete sich schon einmal die Möglichkeit der Herkunft von Settenari von weiblichen Sechsilblern an¹⁸.

Schließlich noch ein Fall aus sikulo-toskanischer Zeit: Bonagiunta Orbicciani hat für «Fin amor mi conforta» offenbar die Form der Kanzone «Dieus et amors et merce» (P. C. 104, 1) von Bremon Rascas erweitert¹⁹. Daran lassen insbesondere das charakteristische Alternieren von Settenari und Endecasillabi in der Cauda und deren Abschluß mit einem Endecasillabo-Paar kaum Zweifel. Selbst die Reimordnung entspricht der Vorlage noch in der Anreimung der Cauda an die Frons und dem Fortfahren mit drei Paarreimen. Die Abweichungen beschränken

¹⁸ Siehe hierzu jedoch auch den in Kap. 19 diskutierten letzten Fall sowie den Nachtrag unten im Rückblick, S. 213f., Fußnote 7.

¹⁹ Texte bei Guido Zaccagnini, Amos Parducci (Hgg.), *Rimatori siculo-toscani del Dugento*, Bari 1915, S. 55f., und Oskar Schultz-Gora, *Provenzalische Studien II* (Schriften der Straßburger Wiss. Ges. in Heidelberg. N. F. 2), Berlin-Leipzig 1921, S. 109f. Schultz-Gora rechnet Bremon Rascas aus sprachlichen Gründen «dem 13. Jahrhundert», «möglicherweise erst der 2. Hälfte desselben», zu (S. 108). Bremon war wohl Zeitgenosse Bonagiuntas. – Wenigstens in einer Fußnote möchte ich auf die beiden folgenden Fälle aufmerksam machen: Die Strophenform der beiden anonymen Kanzone «La gran gioi disiosa» und «Come per diletanza» (Panvini 565ff. und 560ff.), die erste auf provenzalische Weise aus «coblas unissonans», die zweite aus «coblas singulars» bestehend, könnte durch Erweiterung einer Form entstanden sein, wie sie in «De servir a bon senhor» (P.C. 396, 3) von Raimon de Castelnuou vorliegt (Text bei Carl Appel [Hg.], *Provenzalische Inedita*, Leipzig 1890, S. 279ff.):

7 a b / a b // 6' c c 7 d 10 d
 7 a b c d / a b c d // e f f 11 g / 7 e h h 11 g
 7 a b c d / a b c d // e f g (5g+6)h / 7 e f g (5g+6)h

Inghilfredis Kanzone «Sì alto intendimento» (Panvini 386 f.) steht mit dem Alternieren von Settenari und Endecasillabi in der Cauda und dem Abschluß mit einem Endecasillabo-Paar in auffälliger Parallele zu «Dieus et amors et merce» von Bremon Rascas und Bonagiuntas verlängernder Nachbildung, wie die Untereinanderstellung der drei Metren zeigt:

7 a 7' b 7' b 7 a // 7 a 10 c 7 c 10 d 7 d 10' b b
 7 a b b c / a b b c // c 11 d 7 d 11 e 7 e 11 f f
 7 a b c 11 d / 7 a b c 11 d // 7 e 11 f 7 e 11 f g

Die neue Form könnte durch Auslassung von Bremons erstem «piede», Verschiebung der «diesis» um zwei Verse und Verdopplung des neuen längeren «piede» gewonnen worden sein. Melodisch kann man bei Bremon, außer einer «oda continua», etwa auch eine Form wie A₁ B₁ / A₂ B₂ // C D E F ... vermuten, die sich in der Form A₁ B₂ C D / A₁ B₂ C D // E F ... erneut verwenden ließ. Auf Bremons Lied als Vorlage verweisen auch Inghilfredis «coblas unissonans».

sich auf den Abschluß der «piedi» mit einem c-Reim und den Abschluß der Strophen mit einem neuen f-Reim statt des wiederaufgenommenen b-Reims:

7a 7^b 7^b 7a // 7a 10c 7c 10d 7d 10^b b
7a b b c / a b b c // c 11d 7d 11e 7e 11 f f

Textliche Anklänge sind nicht festzustellen.

Die Möglichkeit, durch Repetition von Strophenteilen neue, längere Formen zu schaffen, wirft nun auch ein interessantes Licht auf das Problem der Entstehung des Sonetts. Bisher hat man das Sonett entweder als eine vereinzelt Kanzenstrophe nach der Art der provenzalischen «coba esparsa» aufgefaßt oder seine Entstehung durch die Erweiterung des – für das 13. Jahrhundert allerdings nicht nachweisbaren – achtzeiligen und alternierend gereimten volkstümlichen sizilianischen Strambotto um weitere sechs Verse erklärt, wobei die Erweiterung auf einen genialen Schöpfungsakt zurückgeführt wird, als dessen Urheber man im allgemeinen Giacomo da Lentini ansieht. Diese beiden Thesen sind im Jahre 1959 noch einmal von Ernest H. Wilkins ausführlich diskutiert worden, der sich u.a. mit dem Argument gegen die Kanzenstroph-Hypothese ausgesprochen hat, daß die Frons der frühesten Sonette durchweg aus vier zweizeiligen «piedi» bestehe und nicht, wie in der Kanzenstrophe üblich, aus zwei – und dann vierzeiligen – «piedi». Außerdem sei keine Kanzenstrophe bekannt, die die Form des Sonetts schon ausreichend deutlich vorwegnehme²⁰. Diese Argumente sind soweit recht einleuchtend, stellt man indessen die Möglichkeit in Rechnung, daß die Form durch Repetition von Teilen einer Kanzenstrophe entstanden sein könnte, verlieren sie an Plausibilität. Die vier «piedi» könnten nämlich durch die Wiederholung einer ursprünglich ganz normal aus zwei «piedi» bestehenden Frons und die sechs Verse bzw. zwei dreizeiligen «volte» der Cauda durch die Wiederholung einer auch nicht ungewöhnlichen dreizeiligen Cauda entstanden sein. Das metrische «Etymon» des Sonetts wäre dann die siebenzeilige Zehnsilberstrophe, für die es genug Beispiele gibt, bei den Sizilianern allerdings nur zwei Analoga, die anonyme Kanzone «L'amoroso conforto e lo disdotto» (Panvini 551f.) und Giacomino Puglieses «Lontano amore manda sospiri» (Panvini 187f.).

²⁰ Siehe hierzu «The Invention of the Sonnet», in: E.H.W., *The Invention of the Sonnet and Other Studies in Italian Literature*, Roma 1959, S. 11–39; hier: S. 27. Für diejenigen, die formale Vorläufer oder Anregungen für die Sonettform annehmen, dürfte Wilkins Studie immer noch den besten Aufriß der bisher entwickelten Hypothesen darstellen. Neuere Arbeiten neigen dazu, den Ursprung der Form weniger aus solchen Vorläufern und Anregungen als vielmehr aus einem inneren Strukturgesetz zu erklären. Hier wären zu nennen: Aldo Menichetti, «Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto», *Strumenti critici* Jg. 9, 1975, S. 1–30, Paul Oppenheimer, «The Origin of the Sonnet», *Comparative Literature* Bd. 34, 1982, S. 289–304 (unzureichend über die Frühgeschichte der Bezeichnung «sonetto» informiert), und Wilhelm Pötter, «La natura e l'origine del sonetto: una nuova teoria», in: *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, 5 Bde., Firenze 1983, Bd. 1: *Dal medioevo al Boccaccio*, S. 71–78. Die beiden zuletzt genannten Studien versuchen proportionentheoretische und zahlenästhetische Analysen der Form. Da eine noch so geglückte Neuschöpfung immer noch durch Vorläufer wenn nicht determiniert, so doch angeregt worden sein kann, wird die Frage nach möglichen Vorläufern aber wohl nicht so bald verstummen, so unbefriedigend die von Wilkins aufgerissenen Hypothesen auch sein mögen.

Was spricht, über das bloße metrische Rechenexempel hinaus, für diese Hypothese?

Im 6. Kapitel ist dargelegt worden, daß die anonyme Kanzone «L'amoroso conforto e lo disdotto» formal und thematisch eine Imitation – und wohl auch eine Kontrafaktur – von Peire Vidals «Quant hom honratz torna en gran paubreira» (P.C. 364, 40) ist. Peirols «Ab gran joi mou maintas vetz e comenssa» (P.C. 366, 1) hat das gleiche Thema und besteht ebenfalls aus siebenzeiligen Zehnsilberstroph. Das Thema dieser beiden provenzalischen Kanzen ist nun nicht nur in dem anonymen sizilianischen Lied imitiert worden, sondern auch in zwei Sonetten. Eines dieser beiden Sonette stammt von Giacomo da Lentini und beginnt²¹:

Donna, vostri *sembianti* mi mostraro
isperanza d'amore e benvolenza,
ed io sovr'ogni gioia lo n'ò caro
lo vostro amore e far vostra piagenza.
Or vi mostrate irata, dunqu'è raro
senza ch'io *pechi* darmi *penitenza*,
e fatt'avete de la penna caro,
come nochier c'à *falsa canoscenza*.

Die Erwähnung der «sembianti» der Dame im ersten Vers und die Wörter «penitenza» und «canoscenza» im Reim des sechsten und achten Verses deuten darauf hin, daß Giacomo sich an Peirols Kanzone angelehnt hat, denn dort heißt es²²:

I 3 Per mi-us o dic, que *folla connoissensa*
aic d'un *semblan* ob que-m trahinet gen
silh on anc plus m'entendiei finamen

und

III 3 Ill n'a-l *pechat*, et ieu la *penedenssa*

Auf Peirol weist auch das Rechten mit der Dame und das Motiv der auf den Kopf gestellten Ordnung («fatt'avete de la penna caro», V. 7):

III 5 Pesa-m car ai tant bon razonamen;
trop es mos dreitz conogutz e proatz;
mais volgra fos messonga la vertatz.

An Peire Vidals Kanzone erinnert allenfalls, daß der Reim auf -enza an zweiter Stelle steht, so wie dort der Reim auf -ansa.

Peires Kanzone ist indessen das Vorbild des anonym überlieferten Sonetts «Com'io forte amo voi, viso amoroso» (Panvini 597) gewesen, wie z.T. wörtliche Übernahmen aus der ersten Strophe zeigen²³:

²¹ *Poesie*, S. 299.

²² Aston, *Peirol*, S. 85f.

²³ Avale, Peire Vidal, *Poesie*, Bd. 2, S. 391.

Peire

- I 5 Per qu'es majer merces e plus francs dos,
Quant hom fai ben *al paubre vergonhos*,
Qu'a mains d'autres qu'an en querre fizansa.

Anonymus

- 5 ma ben sapete, più è grazioso
e più assai lodato da la gente
lo *don ch'è fatto al pover vergognoso*,
c'a que' che'l chere affacibata mente

Es gibt also zwei Sonette, die sich nachweislich an Kanzonen mit Strophen aus sieben Zehnsilblern anlehnen, und dasjenige Giacomos dürfte zu den frühen Beispielen dieser Form zählen.

Peirols Strophen, an denen Giacomo sich thematisch inspiriert hat, haben allerdings die Reimordnung:

a b a c c d d

die sich durch Repetition nicht zu der Form:

a b / a b / a b / a b // c d e / c d e

hätte erweitern lassen. Peire Vidals Strophen, an deren erste sich der Anonymus angelehnt hat, zeigen zwar in der Frons alternierenden Reim, in der Cauda aber die Reimordnung c c b, so daß sich auch hier insgesamt keine Reimordnung abzeichnet, aus der durch Repetition die Form

a b / a b / a b / a b // c d c / d c d

hätte gewonnen werden können.

Der Beweis für die Annahme, daß das Sonett aus der Erweiterung einer siebenzeiligen Kanzonenstrophe entstanden sein könnte, läßt sich also wegen der abweichenden Reimordnungen nicht «schlagend» führen. Man kann sich aber fragen, welche Hypothese mit weniger kühnen Annahmen auskommt, diejenige, derzufolge Giacomo da Lentini eine im 13. Jahrhundert nicht nachweisbare volkstümliche Form aufgegriffen und in einem schöpferischen Akt um eine Versgruppe erweitert hat, deren Umfang sich allenfalls durch den Rekurs auf sein besonderes Formgefühl erklären läßt²⁴, oder die hier erwogene, die 1. von einer gut bezeugten und auch den Sizilianern nachweislich bekannten Form ausgeht, sich 2. auf zwei Sonette berufen kann, die sich an Kanzonen mit Strophen aus sieben Zehnsilblern anlehnen, eines davon von Giacomo da Lentini, der als Erfinder des Sonetts gilt, 3. mit dem bei den Provenzalen bezeugten und bei den Sizilianern zumindest mit einiger Wahrscheinlichkeit nachweisbaren Erweiterungsverfahren einen plausiblen Grund für die Zahlenverhältnisse, also für die vier zweizeiligen «piedi» und vor allem für die zwei dreizeiligen «volte», angeben kann und 4. das Moment des originellen Schöpfungsaktes auf die Gestaltung der Reimordnung reduziert, die in der Tat frei ist, aber im wesentlichen nur in der Cauda, denn Peirols Frons ließ sich ja durchaus als Variante der «normaleren»

²⁴ Siehe hierzu Wilkins, «The Invention of the Sonnet», S. 38f.

Form verstehen, wie sie Peire Vidals den Sizilianern wohlbekannte Kanzone zeigte und wie sie sich auch ohne den Seitenblick auf ein solches weiteres Muster bei einer «regulierenden» Repetition leicht einstellen konnte²⁵.

Nicht uninteressant ist in diesem Zusammenhang, daß die Cauda von Giacomos Sonett «[E]o viso - e son diviso - da lo viso»²⁶ die Reimordnung a a b / a a b aufweist. Hier scheint gewissermaßen der Rundkazonen-Charakter vieler Kanzonen mit siebenzeiligen Zehnsilblerstrophen noch durch.

Peirols Melodie ist leider nicht erhalten, so daß sich nicht feststellen läßt, ob die Melodie in der Frons alternierte wie – mit Variation – in «Ben dei chantar puois amors m'o enseigna» (P.C. 366, 3):

A₁ B₁ / A₂ B₂ // C D
10'a b b 10c c d

ob sich bei Verdopplung melodisch vierzeilige «piedi» ergaben, wie dies bei «Mout m'entremis de chantar voluntiers» (P.C. 366, 21)²⁷ der Fall wäre:

A B C₁ D / A B C₂
10a b b c c d d

oder ob die Melodie eine «oda continua» war, was ebenfalls bei Verdopplung vierzeilige «piedi» ergeben hätte. Die Melodie von Peire Vidals Kanzone hat, wie schon im 6. Kapitel mitgeteilt, die Form:

A B C₁ D₁ E C₂ D₂

ist also eine «oda continua» mit Eigenschaften der Rundkazonen.

²⁵ Im Rahmen der hier vorgebrachten Hypothesen über den möglichen Ursprung des Sonetts würde ich, anders als Wilkins («The Earliest Sonnet», in: E.H.W., *Studies in Petrarch and Boccaccio*, hrsg. von A.S. Bernardo, Padova 1978, S. 21-23), auch eher «Donna, vostri sembianti mi mostraro» als «Molti amadori la lor malatia» für das früheste Sonett halten.

²⁶ *Poesie*, S. 329.

²⁷ Siehe die Formschemata bei Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Kommentar, Nr. 118 (S. 70) und Nr. 128 (S. 73). Das erste Schema ist hier berichtigt.

16. Die Übernahme einzelner Reime und Reimvokalimitation in musikalisch bezeugten Kontrafakturen

Bei den bisher behandelten Fällen war immer wieder das Phänomen zu beobachten, daß einzelne Reime und Reimwörter übernommen und Reimtonsilben und Reimvokale imitiert worden sind. Die Reimklänge der Vorlagen scheinen – was bei mnemotechnischer Aneignung, Bewahrung und Überlieferung nicht unbedingt verwundert – eine solche Gegenwärtigkeit besessen zu haben, daß sich ihr Nachklang bei der Kontrafaktur selbst dann auswirkte, wenn eine konsequente Nachahmung wie etwa bei den Sirventes, die üblicherweise mit Melodie und Form auch die Reime übernehmen, gar nicht beabsichtigt war. Um zu zeigen, daß sich dieses Phänomen bei den Italienern kaum aus Zufall ergeben haben dürfte, will ich an einigen außeritalienischen Beispielen veranschaulichen, in welchem Maße solche partiellen Anlehnungen an die äußere Form der Vorlagen in der Kontrafaktur allenthalben gang und gäbe waren.

Ursula Aarburg, die das Phänomen der Reimvokalimitation entdeckt hat, hat es an deutschen Beispielen demonstriert. Friedrich von Hausen z.B. ahmt in der zweiten und dritten Strophe seiner Kanzone «Ich denke underwilen» (MF. 51, 33), einer Kontrafaktur von Guiots de Provins «Ma joie premeraine» (R. 142), die Reime von Guiots zweiter «cobla dobla» in Anklängen nach:

	Guiot		Hausen	
	III/IV	-aindre	II	-inne
		-ure		-unden
		-er		(-ât)
	
		-er		-ê
		-ure		-unden
		-er		-ê
		-er		-ê
			III	-unden
				-inne
				-ê
				..
				-ê
				-unden
				-ê
				-ê

In Friedrichs von Hausen Kanzone «Mir ist das herze wunt» (MF. 49, 13), die vermutlich das anonyme Lied «Mult m'a demoré» (R. 420) kontrafiziert, worauf außer dem Metrum eine Textparallele hindeutet, assoniert in der ersten Strophe ein Reim auf -ange(n) bzw. -ande(n) mit einem französischen Reim auf -ance in der letzten Strophe, und zwar an gleicher Stelle. Bernger von Horheim scheint in «Nu enbeiz ich doch des trankes nie» (MF. 112, 1), das eine Kontrafaktur von Chrétiens de Troyes «D'Amours qui m'a tolu a moi» (R. 1664) ist, mit seinen durchgehenden Reimen auf i und a die Reime von Chrétiens letzter «cobla dobla» auf -ier und -as nachgeahmt zu haben¹.

¹ U. Aarburg, «Melodien zum frühen deutschen Minnesang», S. 396, S. 395, S. 401; siehe auch S. 404 zu Friedrich von Hausen, MF. 44, 13, und Gaucelm Faidit, P.C. 167, 53.

Diese Beobachtungen sind von Ursula Aarburg an Fällen angestellt worden, für die die Kontrafaktur nicht durch die Melodie bestätigt werden kann. Daß sie damit aber auf eine geläufige Praxis gestoßen ist, läßt sich an französischen Kontrafakturen nach provenzalischen Mustern zeigen, bei denen die entlehnte Melodie mitüberliefert ist. Hue de St. Quentin z.B. kontrafiziert in seiner Pastourelle «A l'entrant du tens salvage» (R. 41) Peirols Kanzone «Per dan que d'amor mi veigna» (P.C. 366, 26). Dabei nimmt er mit dem ersten Reim seiner ersten Strophe nicht nur den ersten Reim von Peirols letzter «cobla dobla» auf, sondern auch deren letztes Reimwort. Peirols Reimen: -atge -es / -atge -es // -es -atge -es *salvatge* entsprechen in seiner ersten Frons: *salvage* (-ot)/*salvage* (-ot)². Diese Art, sich an den Schluß des Vorbildes anzuschließen, ist durchaus mit dem Verfahren Friedrichs von Hausen in «Mir ist das herze wunt» (R. 420, letzte Strophe: -ent -ance // -ant -ance // -ance -ant -ant -ance; MF. 49, 13, erste Strophe: -unt -ange / -unt -ande // -anden -unt -unt -angen) und auch mit demjenigen Berngers von Horheim in «Nu enbeiz ich doch des trankes nie» verwandt.

Übernahme einzelner Reime liegt auch in dem «congé» «E, serventois, arriere t'en revas» (R. 381) von Alart de Cans vor, der Gaucelm Faidits «planh» auf den Tod König Richards von England «Fortz cauza es que tot lo major dan» (P.C. 167, 22) kontrafiziert. Die Reime der «coblas unissonans» beider Lieder sind:

Gaucelm	Alart
-an	-as
-es	(-ant)
-an	-as
-aire	-aire
-aire	-aire
-es	(-ant)
-es	(-ant)
-ir	-ir
-ir	-ir

Der dritte und der vierte Reim sind gleich. Beim ersten Reim liegt Reimvokalimitation vor³.

Den Anschluß an die letzte Strophe bzw. die letzte «cobla dobla» des Vorbildes in Form von Reimvokalimitation findet man in dem «débat» «Phelipe, je vous demant» (R. 333) von Thibaut de Champagne, der die Melodie von Raimon Jordans «Lo clar temps vei brunezir» (P.C. 404, 4) verwendet. Es handelt sich dabei um die Reime auf o und i⁴:

² Texte bei Aston, *Peirol*, S. 97ff.; Karl Bartsch, *Romances et pastourelles françaises*, S. 240f. Zum Nachweis der Melodien der französischen Lieder siehe jeweils H. Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, unter den entsprechenden Nummern.

³ Texte bei Jean Mouzat (Hg.), *Les Poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du 12^e siècle*, Paris 1965, S. 415ff.; H. Spanke, *Eine altfranzösische Liedersammlung*, S. 40ff.

⁴ Texte nach Hilding Kjellmann (Hg.), *Le Troubadour Raimon Jordan*, Paris 1922, S. 111ff.; Axel Wallensköld (Hg.), *Les Chansons de Thibaut de Champagne*, Paris 1925, S. 160ff.

Raimon	Thibaut
V/VI -ort	I/II (-ant)
-olh	-ors
-olh	-ors
<u>-ort</u>	<u>(-ant)</u>
-ort	(-ant)
-is	-i
-is	-i
-er	(-aint)
-er	(-aint)

Eine einzelne Reimvokalimitation scheint in dem Lied «De vos, barons, ke vos est il aviz» (R. 1522) des Herzogs von Brabant vorzuliegen, das die Kanzone «Be m'an perdut lai enves Ventadorn» (P.C. 70, 12) von Bernart de Ventadorn kontrafiziert. Hier kehrt der Vokal von Bernarts zweitem Reim auf -ama in dem ebenfalls zweiten Reim auf -ance wieder⁵.

Von den Fällen, bei denen die Melodie zu der Kontrafaktur nicht überliefert ist, sind die beiden folgenden von Interesse: Das Guiot de Dijon zugeschriebene Lied «Chanter m'estuet, coment que me destraigne» (R. 117) ist eine Kontrafaktur von Peirols Kanzone «Si be-m sui loing et entre gent estraigna» (P.C. 366, 31). Guiot beginnt in diesem Falle mit demselben Reim wie Peirol. In dessen «coblas retrogradadas» ist der erste Reim aber zugleich auch der letzte Reim der letzten Strophe und der Tornada, so daß Guiot also zugleich auch, wie dies schon mehrfach zu beobachten war, an den Schluß der Vorlage anschließt. Zur Schlußstrophe ergeben sich zudem noch zwei der Position nach genau entsprechende Reimasonanzen in der Form von Reimvokal- und Reimtonsilbenimitation⁶:

Peirol	Guiot
I/III/V -aigna	II/IV/VI -enda -aigne
-ort	-is -i
-ort	-is -i
-is	-ort -or
-is	-ort -or
-enda	-aigna (-ie)
-enda	-aigna (-ie)

Eine einzelne Reimvokalimitation in anderer Stellung begegnet in dem anonymen Lied «A paines puis trouver» (R. 898), einer Kontrafaktur von Bernarts de Ventadorn «Pois preyatz me, senhor» (P.C. 70, 36). Bernarts Kanzone besteht aus «coblas doblas capcaudadas», die des Anonymus aus «coblas unissonans». Imitiert wird der Reim auf o aus Bernarts erster «cobla dobla»⁷:

⁵ Texte bei M. Lazar, Bernard de Ventadour, *Chansons d'amour*, S. 92f.; P. Tarbé (Hg.), *Les Chansonniers de Champagne au 12^e et 13^e siècles*, Reims 1850, S. 17f.

⁶ Texte bei Aston, *Peirol*, S. 121ff.; E. Nissen (Hg.), *Les chansons attribuées à Guiot de Dijon et Jocelyn*, Paris 1929, S. 8f.

⁷ Texte bei Lazar, Bernard de Ventadour, *Chansons d'amour*, S. 129ff.; A. Långfors, «Mélanges de poésie lyrique française», *Romania* Bd. 56, 1930, S. 33–79; hier: S. 62.

Bernart	Anonymus
I/II -or	-er
-ai	-on
-or	-er
<u>-ai</u>	<u>-on</u>
-or	-er
-ai	-on
-or	-er
-ai	-on
<u>-ai</u>	<u>-on</u>
-ai	-on

Zu erinnern ist auch noch, obwohl es sich nicht um eine Kontrafaktur nach provenzalischem Muster handelt, an das im 10. Kapitel diskutierte «jeu-parti» «Amis quels est li mieuz vaillanz» (R. 365), das in seiner ersten Strophe in rückläufiger Ordnung die Reimvokale der letzten Strophe seiner Vorlage «Plaine d'ire et de desconfort» (R. 1934) imitiert.

Soviel zu den verschiedenen Graden der Anlehnung an die Reime und Reimklänge von Vorlagen, die außer Frage stehen.

17. Chiaro Davanzati und drei provenzalische Muster

Die Sizilianer und Sikulo-Toskaner haben sich für reine Endecasillabo-Kanzonen nicht sonderlich erwärmen können, mit Ausnahme von Chiaro Davanzati, bei dem sie vergleichsweise häufig vorkommen. Die meisten seiner Kanzonen aus dieser Versart haben nach Verszahl und Reimordnung neue Formen, für drei von ihnen kommen aber provenzalische Vorbilder in Frage und um dieser Fälle willen verlasse ich erneut Panvinis Corpus, ohne indessen den sizilianischen Einflußbereich zu verlassen. Am deutlichsten ist die Indizienlage bei dem Scheltlied auf die Frauen aus Anlaß der Untreue der Dame «Or tornate in usanza, buona gente»¹ mit der Strophenform:

11 a b / a b // c d d c

Diese Form begegnet bei den Provenzalen des öfteren, dennoch ist es möglich, ein bestimmtes Vorbild auszumachen. Die Kanzone «Ben chantera si m'estes ben d'Amor» (P.C. 234, 4)² von Guilhem de Sant Leidier mit derselben Reimordnung, wenn auch aus männlichen Zehnsilblern, ist nämlich in ihren beiden letzten Strophen ebenfalls bereits eine Frauenschelte oder Frauenrüge:

- V 1 Hom deu *blasmar* un *usatge* que cor
Que fant dompnas que no lor estai gen
- VI 1 Si vol triar un drut a desonor
E puois o tard' un an o plus verten,
Majer *viltatz* es, segon sa ricor,
Que si-n breu temps ames tal qe-il fos gen.
Las trichairitz - e-il fals trichador var -
Fan un mercat q'a pretz non aperte:
Lai n'auran un e sai un autr' ab se
E laissan cel qi pot mais pretz donar.

Dazu der Anfang von Chiaro Davanzatis beiden ersten Strophen, wobei besonders das Wort «usanza» an fast silbengleicher Stelle wie Guilhems «usatge» auffällt:

- I 1 Or tornate in *usanza*, buona gente,
di *blasimar* lo mal quando si face
- II 1 Lo *biasmo* date com'è convene-nte;
ed intendete una gran falsitate
che m'ha fatto una donna, cui servente
mio core è stato in molta *lèaltate*

¹ Text bei Aldo Menichetti (Hg.), Chiaro Davanzati, *Rime*, Bologna 1965, S. 108f.

² Text bei Aimò Sakari (Hg.), *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, Helsinki 1956, S. 70ff.

Von Loyalität spricht Guilhem in der zweiten Strophe im Reim:

II 2 Que jamais us non am trop *lialmen*

und vom Betrug der Frauen ist bei Chiaro in der dritten Strophe die Rede:

III 3 mai nessuno omo non si può guardare
da quei che vuole *ingannar* con amore.

Chiaro Davanzati hat sich ohne Zweifel an die Kanzone von Guilhem de Sant Leidier angelehnt, und da er dies in der gleichen – oder wegen der anderen Kadenz: in kompatibler – Form getan hat, legt sich auch hier wieder der Kontrafakturverdacht nahe. Dieser Verdacht legt sich auch bei Chiaros Preislied auf Guittone d'Arezzo «Valer voria s'io mai fui validore»³ nahe, und zwar wegen der Seltenheit des Metrums. Chiaros Strophen haben die Reimordnung:

a b b a // c d d c e e

und Zehnsilblerstrophen mit dieser Reimordnung begegnen sonst nur noch in einer Cobla von Guilhem de l'Olivier d'Arle⁴ und in einem Partimen zwischen Gausbert de Poicibot und Peire Bremon⁵. Zu der Cobla bestehen über das Metrum hinaus keine weiteren Beziehungen, mit dem Partimen (P.C. 171, 1) hat Chiaros Kanzone aber noch den ersten Reim gemein:

I 1 Peire Bremon, maint fin entendedor

Ein dritter Fall ist die Kanzone «Quant'io più penso e'l pensier più m'incende»⁶, die auf das Motiv des «pensare» einsetzt und dann zu dem Motiv vom Liebessklaven und der Liebesgefangenschaft übergeht:

I 1 Quant'io più penso, e'l pensier più m'incende,
e quando io mi sog-giorno di pensare
amore non mi lascia rechiare;
inmantenente tra-r-mi a sé s'imprende:
vuol ch'io sia *servo*, ancor ch'io franco sia

Die Reimordnung ist in diesem Falle, wie bei den Provenzalen nicht ganz selten:

a b b a // c d d c

Der Anfang klingt mit seinem Insistieren auf dem «pensare» an die Kanzone «En pessamen me fai estar Amors» (P.C. 624, 10) von Guilhem de Cabestany⁷ an, obwohl dort das Denken nur um die Frage kreist «Cum pogues far una guaya chanso» (I 2). Aber dafür begegnet in diesem Lied auch noch das Motiv der Liebesgefangenschaft wenigstens in einem Vers:

IV 3 Amors me te en sa doussa *preyzo*

Die d-Reime sind bei Guilhem weiblich.

³ *Rime*, S. 162f.

⁴ «Catre cauzas son fort nominativas» (P.C. 246, 12); Text bei Oskar Schultz-Gora, «Die «coblas triadas» des Guilhem de l'Olivier d'Arle», in: O. S.-G., *Provenzalische Studien I* (Schriften der Wiss. Ges. in Straßburg. 37), Straßburg 1919, S. 41 (Nr. XXII).

⁵ Text bei William P. Shephard (Hg.), *Les Poésies de Jausbert de Pucibot, troubadour du 13^e siècle*, Paris 1924, S. 52ff.

⁶ *Rime*, S. 57.

⁷ Text bei Arthur Långfors (Hg.), *Les Chansons de Guilhem de Cabestanh*, Paris 1924, S. 10ff.

Außer in diesen drei Fällen verwendet Chiaro Davanzati in Endecasillabo-Kanzonen keine Verszahlen und Reimordnungen, die gebräuchlichen provenzalischen Formen entsprächen. Im ersten Fall macht die thematische Anlehnung die Nachahmung deutlich, im zweiten Fall spricht die Rarheit des Metrums dafür. Im dritten Fall sind die Anklänge an das provenzalische Lied für sich genommen etwas schwach, aber da die beiden anderen Kanzonen mit provenzalischer Form Nachahmungen sind und Chiaro sonst bei den Endecasillabo-Kanzonen eigene Formen sucht, dürfte auch der dritte Fall eine Nachahmung sein. Eine Melodie ist zu keinem der drei provenzalischen Lieder erhalten.

Es gibt bei Chiaro noch einen weiteren Fall, der wegen des «konventionellen» Metrums den Eindruck macht, eine Nachahmung nach provenzalischem oder auch französischem Muster zu sein, nämlich die Ottonario-Kanzone «Oi lasso, lo mio partire»⁸ mit der Reimordnung:

a b a b // c d c d

Es wäre aber auch möglich, daß in diesem Falle – wegen des Trennungsmotivs – eine Anlehnung – mit veränderter Reimordnung in der Cauda – an das anonyme «Poi ch'io partio, amorosa» (Panvini 564f.) vorliegt, das seinerseits eine Kanzone von Gace Brulé nachahmt, wie im 9. Kapitel gezeigt. Auf eine solche Anlehnung an das italienische Lied deutet außer der generellen thematischen Parallele auch noch der folgende verwandte Gedankengang:

Anonymus	Chiaro
III I Quando con voi, bella, stava tanto avea sollazo e bene, tanto di buon cor v'amava, <i>pareami</i> esser fuor di pene. <i>Or sono in parte lontana,</i> ch'io <i>non posso</i> requiare, alcun riposo trovare, pensando tanto m'amava.	I I Oi lasso, lo mio partire non pensai che fosse doglia; <i>credea</i> co l'amor gioire ed esser tut <u>o</u> a sua voglia: <i>ed io ne sono alungato</i> e <i>no lo posso</i> vedere; morag <u>g</u> io disconfortato di tut <u>o</u> il mio piacere.

⁸ Rime, S. 52.

18. Peirol-Kontrafakturen?

Das anonym überlieferte Lied «Poi qe neve ni glaza» (Contini I 503ff.) nennt sich selbst einen «sirventés lombardesco» und führt demnach geographisch aus dem Bereich der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik hinaus. Da es Binnenreime der Art zeigt, wie sie von den Sizilianern und Sikulo-Toskanern mit Vorliebe gepflegt worden sind¹, beweist es jedoch auch wieder seine Zugehörigkeit zur «sizilianischen» Lyrik im weitesten Sinne. Der Hauptgrund für seine Berücksichtigung, ob es nun «sizilianischen» Charakter hat oder nicht, ist aber natürlich der Kontrafakturverdacht, unter den man es stellen kann. In seiner ersten Strophe teilt der Verfasser mit, daß er sich des Provenzalischen nicht rühmen könne und wolle («qé del provenzalesco / no m'acresco», I 7f.) und daher einen «sirventes lonbardo» (I 6) oder «lombardesco» (I 9) verfasse, was zumindest den Reiz der Neuheit habe («e fôra cosa nova / q'om non trova - sirventés lombardesco», I 8f.). Die Form des Liedes ist, schon was die Reimordnung der Frons betrifft², gut provenzalisch:

7a b b a // a b c (4c+7)d (4d+7)c

Dazu gibt es auch in der Tat ein provenzalisches Analogon aus männlichen Sieben- und Zehnsilblern, nämlich Peirols Kanzone «Car m'era de joi lunhatz» (P.C. 366, 7)³, in der die Reimordnung der Cauda zwar anders ist und auch die Binnenreime fehlen:

7a b b a // c d d 10e e

wo man aber in der Frons der ersten Strophe auf Reime stößt, die mit den gleichen Vokalen und zum Teil auch den gleichen Konsonanten in der ersten Frons des «sirventés lombardesco» wiederkehren und dort den Eindruck von Reimtonsilbenimitation bzw. beim zweiten Reim von «reicher» Reimvokalimitation unter Kadenzwechsel erwecken:

	Peirol	Sirventese
I I	-atz	-aza
	-azó	-árdo
	-ansó	-árdo
	-atz	-aza

Diese Entsprechungen in den Reimsilben scheinen sich durchaus nicht zufällig ergeben zu haben, denn man stößt in den beiden ersten Strophen des Sirventese

¹ Zu diesen Binnenreimen siehe Kap. 5 und besonders Anhang 1.

² Die Reimordnung der Frons ist bei Contini I 503 mit a b b / a a b nicht richtig wiedergegeben.

³ Text nach Aston, *Peirol*, S. 89f.

noch auf weitere Spuren, die darauf hindeuten, daß Peirols Kanzone tatsächlich das Vorbild war. Schon der erste Vers ist eine Verbalreminiszenz mit gleichem Reimwort:

- Peirol
I 4 mas entre la neu e-l glatz
Sirventese
I 1 Poi qe neve ni glaza

und in der Eingangsstrophe erklärt auch Peirol schon, trotz Schnee und Eis zur Freude zurückkehren zu wollen:

- Peirol
I 4 mas entre la neu e-l glatz
restaur alegrans' ab joc,
e s'ieu ai joc ni plazer,
non cre que-m denh estener
que no-m fassa semblan jauzen e gai.
Sirventese
I. 1 Poi qe neve ni glaza
non me pot far guizado,
5 ben è rason q'eo faza
un sirventés lonbardo
II 7 per q'en l[o]gho de planto
ri' e canto, - per tornar en 'legreza
la grameza, - de cui remagn'a tanto.

Die thematischen Parallelen gehen noch weiter. Peirol vertritt zunächst in seiner zweiten Strophe die These, daß man «ira» und «esmai» durchaus zeigen sollte, wenn sie «am Platze» seien:

- II 1 Car a mi par malvestatz,
ja sia c'om s'en razo,
de calacom occaizo
d'esser jauzenz o iratz
s'us quecx no par per son loc;
e s'al loc no fai parer
s'ira o son bosaber
escontra so q'el a tort de l'esmai,
per nonchalen lo tenc e per savai.

Anlaß dafür, «ira» und «esmai» zu zeigen, sind für ihn die üblen Machenschaften der «lauzengier», die ihn in der Beharrlichkeit seiner Werbung irrewerden und sich abwenden lassen («e-m vir»):

- IV 4 pero lur fait son malvatz
qu'ilh pujnon a mon enoc
tan que midons fan temer
si qu'ieu non l'aus ges vezer.
E-n soi dolens e-m vir d'ir' e d'esmai,
car totz vezers contral sieu me desplai.

Er vermutet eine so starke Wirkung der «lauzengiers» auf seine Dame, daß er sich veranlaßt sieht, sie zu warnen und zu ermahnen:

- V 1 Fis-Jois plazens e preztatz,
s'ieu per lauengier felo
pert ma bon' entensio,
mot vos sera grans peccatz.
7 Doncx no-us fass'erguelh voler
ni lausengiers cabals non creztatz mai
que desfan so que dreitz e merces fai.

Der Verfasser des Sirventese hält es ebenfalls für richtig, «ira» zu zeigen, allerdings als «Zorn» auf die «croia gente fela»:

- IV 1 Quel no par qe ben ama,
qi à d'Amor novela
qe croia gente fela
lo met' en mala fama,
se d'ira no 'nd' aflama
e contra non favela:
per q'eo, qe l'ai oia,
faliria - s'er non li fes de corso
lo socorso - q'eo plus far li poria.

Der Liebe gilt es mit Zorn auf die «lauzengier» beizuspringen, nicht jedoch, an ihrer Widerstandskraft zu zweifeln:

- VI 1 Asa' be-m meraveio
com hom qe non desvaia
pò creire qu'Amor saia
for de dreto conseio
per brun ni per vermeio,
q'anc no faza plus vaia:
q'el è tanto valente
e plazente - qu'ognum se'n dé descreire
s'el pò creire - q'el li fala nïente.

Die Strophe richtet sich offensichtlich gegen die Kleinmut von Peirols Liebendem, der, wie seine Warnung an die Dame zeigt, zu der Annahme neigt, daß die Machenschaften der «lauzengier» die Liebe beeinträchtigen könnten, «[che] pò creire - q'el [sc. Amor] li fala nïente», und der sich deshalb auch schon mit «ira» und «esmai» abwendet («e-m vir», IV 8). Zweifel an der Widerstandskraft der Liebe spricht Peirol im übrigen auch anderweit aus, etwa in der Kanzone «Ab gran joi mou maintas vetz e comensa» (P.C. 366, 1)⁴:

- II Amors a pauc de vera mantenensa
- non o puosc mais celar ni escondire, -
que-il fals aman qui-s fant fin en parvensa
la decazon per lor galiamen.
E las dompnas si-s n'ant colp'eissamen,
c'a penas er negus drutz, so sapchatz,
que non engan e non si' enganatz.

⁴ Ebd., S. 85.

Der Verfasser des Sirventese dagegen will sich in seinem Verhalten der Dame gegenüber in keiner Weise beeinflussen lassen und vor allem, im Unterschied zu Peirols Liebendem, auch der Dame seine Beunruhigung und Betrübniß nicht zeigen:

VII Per qe 'l voler non movo
d'amar, ben q'eo ne mora,
e no mostro 'nde fora
la doia qu'en mi trovo,
anti la cel' e provo
al me' cor qe m'acora
que, s'el sofre, sia fermo
que d'enfermo - lo far[à] Amor sì 'legre,
q'un plu guegre - non è de q[ui] a Fermo.

Das richtet sich ganz offensichtlich gegen Peirols in einer ganzen Strophe entfaltete These, daß man «ira» und «esmai» sehr wohl zeigen sollte, wenn man Grund dazu habe, und zwar, wie der weitere Verlauf seines Liedes zeigt, auch der Dame gegenüber.

Der Gegenstand von Peirols Kanzone ist die Gefahr der Zerrüttung der Liebe durch die «lauzengier» und die verärgerte und betrübte Reaktion darauf. Gerade dieses Thema weist der Verfasser des Sirventese, im Vertrauen auf die Widerstandskraft der Liebe, in seiner dritten Strophe zurück:

III 1 Que bona fe m'ensegna
q'eo no pensa ni diga
zo q'Amor met' en briga

Schlecht über die Liebe zu reden ist Sache der «lauzengier»:

III 5 q'en tropo mal dir regna
una gen[te] mendiga

Durch solche Störenfriede läßt sich ein wahrhaft Liebender nicht in seiner Zuversicht beeinträchtigen, wie die Tornata noch einmal hervorhebt:

IX 1 Prodom sia seguro
q'eo no curo - vilana gente croia,
ben qu'enoia - me faza dar e[n] scuro.

Der Sirventese ist also allem Anschein nach ein «Gegengesang» zu Peirols Kanzone. Er argumentiert gegen den auf mangelndem Vertrauen in die Stärke der Liebe beruhenden Glauben, die «croia gente fela» könnte tatsächlich etwas ausrichten, sowie gegen das Zeigen solcher Befürchtungen vor der Dame und weist überhaupt das Thematisieren von «Mißtönen» in der Liebe zurück. In jedem dieser Punkte setzt er die Thematik von Peirols Kanzone voraus und setzt bei ihr an. In der dritten Strophe wird sogar ausdrücklich angesagt, daß ein Gegengesang beabsichtigt sei:

III 7 per qe me voio metre,
cont[r]a letre - de razon vil e f[a]osa,
a dir c[a]osa - qe non è da [o]mettre.

Die thematische Anlehnung ist nach all dem wohl kaum zu bestreiten und sie ist eine gute Grundlage für die Annahme, daß auch die Form – der «contextus carminum» – sich nicht zufällig ergeben hat, sondern trotz der Abweichung der Reimordnung in der Cauda bewußte Nachbildung ist. Die Reimvokalimitation und das «Zitat» einer ganzen Zeile samt Reimwort gleich zu Beginn des Liedes unterstreichen das noch. Ein Gegengesang nutzt ja auch naheliegenderweise die Form des Liedes, gegen dessen «Lehre» er sich wendet. Verschiedene Provenzalisten⁵ zeigen, daß der Verfasser des Sirventese des Provenzalischen durchaus mächtig war, wenn er sich dessen auch nicht mit einem in dieser Sprache verfaßten Lied rühmen wollte. Hat er auch Peirols – nicht erhaltene – Melodie übernommen? Ein Sirventes benutzt ja gewöhnlich eine entlehnte Melodie und um ein Sirventes im engeren Sinne handelt es sich hier ohne Zweifel, wenn auch eine Liebesstreitfrage abgehandelt wird. Gegen Kontrafaktur spricht eigentlich nur die stark abweichende Reimordnung der Cauda.

In der dritten Strophe des Sirventese heißt es, daß der Verfasser gegen eine «lettre de rason vil e f[a]osa» argumentieren wolle, und in der fünften Strophe ist von «quel qe m'è stao scritto» (V 2) die Rede. Das könnte man als ein Indiz dafür auffassen, daß es sich bei diesem Gedicht nur um geschriebene Lyrik und um die Antwort auf einen ebenfalls geschriebenen – oder doch schriftlich zugespielten – Text («lettre») handle. Aber dazu ein Gegenbeispiel. Vom Wilden Alexander, einem deutschen Dichter, der um die Mitte des 13. Jahrhunderts wirkte, gibt es ein Lied, in dem mehrfach vom Schreiben die Rede ist⁶:

I 1 Ach owê, daz nâch liebe ergât
ein leit als ich daz trîbe!
daz wil diu Minne und ist ir rât
daz ich dâ von sô schrîbe.
'schrîp ein leit vor allem leide,
swâ sich liep von liebe scheid
trûric unde unendlich.'
II 1 Zwar mîner vrouwen unde mir
mag ich daz leit wol schrîben

Nichtsdestoweniger ist das Lied u.a. in der Jenaer Liederhandschrift mit einer Melodie überliefert⁷. Die Verwendung von Wörtern wie «lettre» und «scrivere» in dem Sirventese spricht also nicht unbedingt dagegen, daß auch noch gesungen wurde.

Der zweite Fall, bei dem die Benutzung einer Melodie von Peirol in Frage kommt, ist Inghilfredis – oder Fredis da Lucca – Sirventes «Dogliosamente e con gran malenanza»⁸, die Klage eines Ghibellinen über einen politischen Umsturz,

⁵ Siehe hierzu Continis Kommentar I 503ff.

⁶ Text bei Carl von Kraus (Hg.), *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts*, Bd. 1, Text, München 1952, S. 13f.

⁷ Das Lied mit Melodie bei Georg Holz, Franz Saran, Eduard Bernoulli (Hgg.), *Die Jenaer Liederhandschrift*, 2 Bde., Leipzig 1901 (Nachdruck: Hildesheim 1966), Bd. 1, S. 46f.; Bd. 2, S. 14.

⁸ Text bei Annalisa Marin (Hg.), *Le Rime di Inghilfredi*, Firenze 1978, S. 133f.

bei dem er zu Fall gekommen ist. Auf diese Klage gibt es eine Antwort von Arrigo Baldonasco, der in seinem Sirventes «Ben è rason che la troppo argoglianza»⁹ Inghilfredis Form und Reime übernimmt und seine eigene guelfische Position in dem Vorwurf zu erkennen gibt, den er Inghilfredi in der vierten Strophe macht:

IV 1 Sac< >iate che le doglie certamente
hanno stasion, ché per lunga stasione
mantenete li mal comunamente
e faite star fuor de le sue masione
a molti ch'eran buon de' comunali
di Toscana [e] de la fede pura

Inghilfredi trifft die gerechte Strafe dafür, daß er zuvor Parteigänger der kommunalen Partei, also der Guelfen, aus der Stadt verbannt hat.

An Inghilfredis Klage hat sich auch Don Arrigo di Castiglia oder Don Enrique, der Bruder Alfons des Weisen, mit seinem Sirventes «Alegramente - e con grande baldanza» angeschlossen¹⁰, wie aus dem Vergleich der beiden ersten Strophen hervorgeht:

Inghilfredi

I 1 *Dogliosamente e con gran malenanza*
conven ch'io canti e mostri mia grameza,
ca per servire sono in disperanza:
la mia fede m'ha tolta l'allegrezza.
Però di canto non posso partire,
poi c'a la morte mi vado appressando,
sì come il ciecen che more in cantando:
la mia vita si parte e vo' morire.

Don Arrigo

I 1 *Alegramente - e con grande baldanza*
Vo' *dimostrar* lo tinor del mio stato,
Poi di perdente - so' in grande allegranza,
E spero di meglio esser meritato
Di ciò ch'à fatto il mio bene savere,
Di bona *fede* e com pura leanza,
Ond'io mi veggio fallir l'allegranza:
Bon soccorso fa' Dio a bon volere.

Die Reim- und Reimklangentsprechungen und die Art des thematischen Anschlusses sind deutlich: Arrigos erste Zeilen wiederholen weitgehend exakt den syntaktischen Bau von Inghilfredis entsprechenden Zeilen, ersetzen aber die Ausdrücke der Trauer und des Leides durch solche der freudigen Zuversicht. Die

⁹ Text ebd., S. 143f., nach Panvini 396ff.

¹⁰ Text bei Alessandro D'Ancona, Domenico Comparetti (Hgg.), *Le antiche rime volgari secondo la lezione del Codice Vaticano 3793*, 5 Bde., Bologna 1875-1888, Bd. 2, S. 305ff. Zu der Beziehung zwischen den beiden Liedern siehe auch Alfonso Ricolfi, «Un'oscura tenzone del Duecento e una falsa ricostruzione del Rossetti e del Valli (Freda da Lucca, e non Federico II)», *Nuova rivista storica* Bd. 37, 1953, S. 450-468; hier: S. 455.

genaue Entsprechung zwischen den Strophen erlaubt sogar zwei Korrekturen in Arrigos Text. Dessen fünfter Vers dürfte wohl ursprünglich auf «servire» – mit sizilianischem Reim auf «volire» und Inghilfredis Reim an dieser Stelle entsprechend – ausgegangen sein, denn durch diese Korrektur wird ein Gedanke wiederhergestellt, der eine zuversichtlichere Wendung von Inghilfredis fünftem Vers darstellt: Arrigo hofft für sein Teil, statt durch seine Treue um seine Freude gebracht zu werden, für sein «gutes Dienen in Treue und Loyalität besser belohnt» zu werden. Die zweite Korrektur wäre die Ersetzung von «fallir» im siebten Vers durch «salir»¹¹: wo Inghilfredi um seine Freude gebracht worden ist, hofft Arrigo auf Steigerung der seinen. Don Arrigo oder Enrique war, wie schon im 15. Kapitel erwähnt, Parteigänger Konradins. Sein Sirventes datiert man auf die Zeit unmittelbar nach dem ersten größeren Erfolg der Truppen Konradins am 25. Juni 1268 bei Ponte a Valle in der Toskana gegen Charles' d'Anjou Marschall Jehan de Braiselve¹². Daraus ergibt sich auch ein terminus ante quem für Inghilfredis Lied, das wohl 1267 entstanden sein dürfte, als in Lucca die Guelfen wieder an die Macht kamen¹³.

Bei einem Sirventes ist es sehr wahrscheinlich, daß es zu einer fremden Melodie verfaßt worden ist, und diese Melodie könnte in diesem Falle diejenige von Peirols Kanzone «Be-m cujava que no chantes oguan» (P.C. 366, 4)¹⁴ gewesen sein. Dafür spricht, außer der passenden Versart und Verszahl, zunächst das beiden Liedern gemeinsame Eingangsmotiv nämlich singen zu müssen («conven ch'io canti») trotz schweren Leids, bei Peirol:

I 1 Be-m cujava que no chantes oguan,
si tot m'es grieu, *pel dan qu'ai pres*, e-m peza
que mandamen n'ai avut e coman

Weiterhin sprechen die Reimordnung – Kreuzreim in der Frons und umschlungener Reim in der Cauda – sowie vor allem die Reime der beiden ersten Strophen dafür:

¹¹ Diese Lesart scheint der Handschrift zufolge möglich; siehe hierzu *Le antiche rime*, S. 305. Sie ist auch von Francesco Scandone gewählt worden, der in den «Notizie biografiche di rimatori siciliani», *Studi di letteratura italiana* Bd. 5, 1903, S. 324-341, den Text des Sirventes mit ausführlicher Kommentierung abdruckt (S. 333).

¹² Siehe hierzu A. Gaspary, *Die sizilianische Dichterschule*, S. 24; Scandone, «Notizie biografiche», S. 326, und Karl Hampe, *Geschichte Konradins von Hohenstaufen*, Leipzig 1894 (Nachdruck: 1940), S. 261.

¹³ Siehe hierzu Hampe, S. 133. – Don Arrigo stellt sich mit dem zweifachen Insistieren auf seiner «allegranza» (I 3 und 7) geradezu als Garant für die nahende Erfüllung ghibellinischer Hoffnungen dar, was wie ein guter Zuspruch für Inghilfredi und Leute in seiner Situation wirkt, denn schon Inghilfredi hatte solche Hoffnungen auf einen neuerlichen und für seine Partei günstigen Umschwung geäußert: «però le [sc. alla sorte] piaccia di me rallegrare: / cui ha saglito, faccialo cadere» (III 7f.). Dieser Umstand macht es m.E. unmöglich, Inghilfredi für einen Guelfen zu halten, wie Amos Parducci dies in seiner Ausgabe *Rimatori lucchesi del secolo XIII*, Bergamo 1905, S. XL-XLIX, tut. Annalisa Marin hat sich in ihrer Inghilfredi-Ausgabe Parducci in diesem Punkt ohne weitere Prüfung angeschlossen (S. 15ff.).

¹⁴ *Peirol*, S. 109f.

Peirol	Inghilfredi
-an	-anza
-eza	-eza
-an	-anza
-eza	-eza
-eza	(-ire)
-an	-ando
-an	-ando
-eza	(-ire)

Inghilfredis erster Frons- und zweiter Caudareim zeigen Reimtonsilbenimitation und sein zweiter Fronsreim, der gut lucchesisch ursprünglich auf -essa gelautet haben dürfte, wie der Reim von «fermessa» auf «con essa» in Arrigo Baldonascos Nachahmung an dieser Stelle zeigt¹⁵, ist praktisch mit dem entsprechenden Reim Peirols auf «peza» und «Marqueza» identisch. Ähnliche Entsprechungen der Reimklänge ergeben sich auch noch einmal zwischen Inghilfredis sechster Strophe und Peirols zweiter «cobla dobla»:

Peirol	Inghilfredi
-en	-ento
-aya	-ato
-en	-ento
-aya	-ato
-aya	-are
-en	-enda
-en	-enda
-aya	-are

Drittens hat Inghilfredi seine Strophen auch, mit Ausnahme der letzten, ganz so wie Peirol als «coblas capfinidas» miteinander verbunden. Diese Indizien reichen wohl zumindest zur Annahme einer möglichen Kontrafaktur aus, vor allem, da bei einem Sirventes die Benutzung einer fremden Melodie ja recht wahrscheinlich ist. Arrigo Baldonasco und Arrigo di Castiglia dürften die – nicht überlieferte – Melodie dann ebenfalls benutzt haben.

Dafür, daß gerade Peirols Melodien zu dieser Zeit in Italien noch gut bekannt waren und gerne für Sirventes verwendet wurden, zeugt auch Lucchetto Gattilusios (Luquet Gatelus') Sirventes «D'un sirventes m'es granz volontatz preza» (P.C. 290, 1a)¹⁶, das Form und Reime und daher wohl auch die Melodie von Peirols «M'entencion ai tot' en un vers mesa» (P.C. 366, 20)¹⁷ entlehnt. Es ist an den «rei dels Poiles» gerichtet, bei dem es sich wohl um Charles d'Anjou handelt, und also nach 1266 entstanden.

¹⁵ Zu -essa statt -ezza in der Mundart von Lucca (und Pisa) siehe Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Bern-Torino 1966, Bd. 1, § 289. Zur Stelle siehe auch A. Gaspary, *Die sizilianische Dichterschule*, S. 88.

¹⁶ Text bei G. Bertoni, *I Trovatori d'Italia*, S. 438f.

¹⁷ *Peirol*, S. 113f.

19. Musikalische Anregungen für neue Strophengliederungen?

Es gibt sizilianische Kanzoneen, bei denen die textliche Anlehnung an eine provenzalische Vorlage ganz deutlich und auch der «contextus carminum» derselbe wie in der Vorlage ist, in denen aber die Reimordnung sehr stark abweicht. Die Kanzone «La mia gran pena e lo gravoso afanno» von Guido delle Colonne z.B. inspiriert sich unmißverständlich an Perdignons «Ben aio-l mal e-l afan e-l consir» (P.C. 370, 3), aus deren erster Strophe sie ihr Thema, die Vorzüge des «mal» in der Liebe, entnimmt. Darüber hinaus werden aus Perdignons Kanzone noch vier Verse zum Teil wörtlich und einer in Anklängen übernommen¹:

Perdigon

- I 1 Ben aio-l mal e-l afan e-l consir
qu'ieu ai sufert lonjamen per amor;
que mil aitan m'en an mais de sabor
li ben qu'Amors mi fai aras sentir

Guido

- I 1 La mia gran pena e lo gravoso afanno
c'ho lungiamente per amor patuto
III 7 e per un cento - m'ave più savore
lo ben ch'Amore - mi face sentire

Perdigon

- III 5 (qu'en ben amar em chascuns d'un poder,
et hom paubres fai hi melhurazos

Guido

- II 5 (ché per un male ag<g>io visto avenir)
poco di bene andare amegliorando

Beide Lieder bestehen aus Strophen aus neun Versen, bei Guido aus Endecasillab und bei Perdigon aus Zehnsilblern. Daß vier von Perdignons Versen so gut wie wörtlich von Guido übernommen worden sind, ist der deutlichste Beweis dafür, daß der Endecasillabo den Sizilianern als Analogon auch des männlichen provenzalischen Zehnsilblers galt. Perdignons beide ersten Strophen sind zudem «coblas capfinidas». Bei Guido sind alle Strophen so gebunden. Beide Lieder sind darüberhinaus fünfstrophig, wobei dasjenige Perdignons noch zwei Tornadas hat.

¹ Auf einen Teil dieser Anlehnungen hat schon A. Gaspary aufmerksam gemacht (*Die sizilianische Dichterschule*, S. 54f.). Die Texte bei Henry J. Chaytor (Hg.), *Les Chansons de Perdigon*, Paris 1926, S. 4ff.; Contini I 97f.

Verglichen mit der Imitation von Perdignons «Trop ai estat mon Bon Esper no vi» durch Giacomo da Lentini, für die ein ganz anderes Metrum gewählt worden ist², hält sich Guido also in auffälliger Weise exakt an die Verszahl und wählt auch die für die Sizilianer analoge Versart.

In der Reimordnung weichen die beiden Lieder allerdings sehr stark voneinander ab. Perdignons Strophen haben eine konventionelle vierzeilige Frons, während Guidos Strophen eine sechszeilige Frons haben:

Perdigon: a b b a // c d d e e

Guido: a b c / a b c // (5c+6)d (5d+6)e e

Nur die drei letzten Versenden reimen übereinstimmend auf d e e. Zu Guidos Binnenreimen konnten allenfalls der dritte und vierte Vers aus Perdignons erster Strophe eine Anregung geben. Diesen – bei Perdigon unreinen – Reim von «sabor» auf «Amors» hat Guido aber durchaus bemerkt, denn in der Cauda seiner dritten Strophe hat er ihn – in reiner Form – reproduziert. Die Blacasset-Kontrafaktur von Giacomo da Lentini hat gezeigt, daß solche vereinzelt Binnenreime durchaus anregend wirken konnten. Es handelt sich im übrigen auch um denselben Typus wie dort: ein Versende reimt mit der folgenden Zäsur.

Es gibt bei den Sizilianern noch eine zweite Kanzone, an der dieselben Beobachtungen angestellt werden können wie an derjenigen Guidos, nämlich das anonym überlieferte Lied «Membrando l' amoroso dipartiri». Diese Kanzone hat offenbar Anregungen aus Gaucelm Faidits «Mout m' enojet ogan lo coindetz mes» (P.C. 167, 40) aufgenommen. Das geht außer aus der beiden Liedern gemeinsamen Grundsituation der Trennung noch aus zwei Motiven hervor, nämlich aus der recht konkreten Erinnerung an die Abschiedsszene und aus dem – als Motiv recht auffälligen – Hinweis darauf, daß der Liebende durch seinen Herren daran gehindert werde, bei seiner Dame zu weilen. Die Stellen im Vergleich³:

Gaucelm

- III 1 Soven recort las grans honors e-ls bes,
e-ls bels respos que sospiran me dis
e-l doutz comjat qe-m reten mon cor pres -

Anonymus

- II 1 La ragione e lo dolze parlamento,
che tu dicevi a me, bella, in parvenza,
lo giorno ch'eo da voi mi dipartivi:
«se vai, amore, me lasci in tormento;
[...]
9 se vai, amore, - lo meo cor lasci in parte.»

² Siehe hierzu oben, Kap. 4, S. 58 mit Fußnote 17.

³ Einen Hinweis auf diese Parallele findet man schon bei A. Gaspari (*Die sizilianische Dichterschule*, S. 95). Die Texte: Jean Mouzat, *Les Poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du 12^e siècle*, S. 287ff.; Panvini 480ff.

Gaucelm

- V E, si non fos *mos seigne'* -l Coms Jaufres
qe-m reten sai en son cortes país,
ja, per honor ni per ben qe-m vengues,
non estera q'ieu ades no la vis -
q'en outra part mos fis cors no merceja ...
e-l Coms sap ben q'om non pot ren saber
de fin' amor qui amator guerreja,
ni drutz non deu ad amic dan tener:
per q'ieu non pens q'el m'ausas retener ...

Anonymus

- III Lo mio gire, amorosa, ben sacc[i]ate,
mi fu contra volere in tut'ore guise;
a voi tornare gran disiro aio,
ma *lo meo sire*, che m'à in potestate,
a lo 'nconinzamento l'impromise
di ritornare a Lentino di maio.
Lo meo coraio - d'altro non si diletta,
tut'ora aspetta - *che con voi si soggiorni*,
in gioi ritorni - la pena ch'i' ò percetta.

Zahl und Art der Verse sind, wie die Strophen schon zeigen, wieder gleich bzw. kompatibel, nämlich neun Endecasillabi bei dem Anonymus und neun männliche bzw. weibliche Zehnsilbler bei Gaucelm Faidit. In der Reimordnung weichen die Lieder wieder stark voneinander ab, wobei Gaucelms Strophen wieder eine konventionelle vierzeilige Frons und diejenigen des Anonymus eine sechszeilige Frons zeigen. Das Metrum des Italieners hat im übrigen größte Ähnlichkeit mit demjenigen der eben behandelten Kanzone von Guido delle Colonne. Es unterscheidet sich von ihm nur im letzten Vers, der anders reimt und einen zusätzlichen Binnenreim der gleichen Art hat:

Gaucelm: a b a b // c' d c' d d

Anonymus: a b c / a b c // (5c+6)d (5d+6)e (5e+6)d

Der zusätzliche Binnenreim erklärt den anderen Endreim in der letzten Zeile. Für die Binnenreime gibt es bei Gaucelm in diesem Falle keine Anregungen.

Wer war der Erfinder der italienischen Reimordnung? In der dritten Strophe von «Membrando l' amoroso dipartiri» wird der Ort «Lentino» (III 6) genannt. Da Giacomo da Lentini in seinen Liedern gelegentlich seinen Heimatort nennt, wäre es möglich, daß auch diese Kanzone von ihm stammt⁴. Er hat in Blacassets Kanzone die eingestreuten Binnenreime entdeckt und in seiner Nachahmung systematisch auf alle Strophen ausgeweitet. Ihm wären also metrische Bereicherungen dieser Art auch in anderen Fällen zuzutrauen. Auf der anderen Seite wäre es aber auch denkbar, daß in diesem Falle Guido delle Colonne, durch Giacomo Blacasset-Kontrafaktur für diese Art von Binnenreimen sensibilisiert und durch Perdignons Binnenreim angeregt, das Heft in die Hand genommen und gewissermaßen mit Giacomo im Auffinden versteckter einzelner Binnenreime gewetteifert

⁴ Siehe dazu schon A. Gaspari, S. 95f.

hätte. Auf jeden Fall wird einer der beiden sich wohl an den anderen angelehnt haben.

Wie ist nun in diesen beiden Fällen die starke textliche Nähe bei gleichem «contextus carminum», aber abweichender Reimordnung zu beurteilen, wobei besonders ins Gewicht fällt, daß die Grenze zwischen Frons und Cauda in den Nachbildungen stark verschoben worden ist? Wenn die Form der – nicht überlieferten – Melodien der Reimordnung des ursprünglichen Textes entsprochen haben sollte, dann war Kontrafaktur wohl kaum möglich. Die musikalische und die metrische Gliederung hätten dann zu stark miteinander kontrastiert. Anders liegen die Dinge aber, wenn man mit Melodien vom Typ der «oda continua» rechnet. Die drei von Perdigon überlieferten Melodien, zwei davon zu Strophen aus neun Zehnsilblern, sind immerhin von diesem Typ⁵. In diesem Fall würde von der Melodie keine bestimmte Gliederung nahelegt, es sei denn, die Grenze zwischen Frons und Cauda wäre noch tonal markiert, durch Abschluß der Frons auf der Finalis und durch Eröffnung der Cauda auf der Repercussa. Ja es gibt sogar unter den mit einer «oda continua» überlieferten Kanzonen Beispiele, bei denen die Melodie durch die – auch in der «oda continua» vorkommende – Wiederholung einzelner Tonreihen eine andere Gliederung andeutet als die Reimordnung des Textes⁶. In der Kanzone «Totz temoros e doptans» (P.C. 47, 12) von Berenguer de Palou z.B. würde man die Strophen aufgrund der Reimordnung ohne weiteres so gliedern:

7a b b a // c' c' d d

Die Melodie deutet durch die – variierende – Wiederholung der C-Tonreihe aber auch eine andere Gliederungsmöglichkeit an:

A B C₁ / D E C₂ // F G
7a b b / a c' c' // d d

In «No posc sofrir qu'a la dolor» (P.C. 242, 51) von Giraut de Bornelh würde man aufgrund der Reimordnung

8a b / a b // 6'c 8d d 6'c / 8d d

oder

8a b / a b // 6'c 8d d / 6'c 8d d

gliedern, die Melodie legt aber durch Wiederholungen die Gliederung

A₁ B₁ C A₁ B₂ // D C A₂ E F
8a b a b 6'c // 8d d 6'c 8d d

nahe, und zwar mit dem Einschnitt nach der B₂-Reihe deswegen, weil diese Reihe als erste auf der Finalis schließt und die D-Reihe unmittelbar darauf zur Repercussa hinaufsteigt, wodurch die Grenze zwischen Frons und Cauda auch tonal gekennzeichnet wird. Der für den vorliegenden Zusammenhang interessan-

⁵ Siehe die Schemata bei F. Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Kommentar, S. 82f. (Nr. 160–162).

⁶ Zu den drei folgenden Beispielen siehe die Schemata ebd., Kommentar, S. 45 (Nr. 47), S. 49 (Nr. 57) und S. 84 (Nr. 168) und die Melodien im Melodienband, S. 55, S. 64 und S. 154.

teste Fall ist jedoch Guilhem Magrets «Aiga poja contra mon» (P.C. 223, 1), denn dort deutet sich zu einer konventionellen Reimordnung mit vierzeiliger Frons sowohl durch die Wiederholung einer Tonreihe wie durch die Setzung der Finales musikalisch eine sechszeilige Frons an:

A B C / D E C // F G H I K
7a b b a // c c 7'd d 8e e f

Die Zeilenfinales sind:

d' h c' / e' h c' // h c' e' h c'

Bei Melodien vom Typ der «oda continua» brauchten musikalische und metrische Gliederung also nicht übereinzustimmen, ja Melodien dieser Art konnten sogar ganz neue Gliederungsmöglichkeiten suggerieren, etwa dreizeilige «piedi», wie sie sich in Guilhem Magrets Kanzone musikalisch abzeichnen. Daraus ließe sich folgern, daß auch im Falle von «La mia gran pena e lo gravoso affanno» und «Membrando l'amoroso dipartiri» von den Melodien der Vorlagen, oder von einer dieser Melodien, solche Anregungen ausgegangen sein könnten, die dann zu einer von den Vorlagen abweichenden neuen Strophengliederung geführt haben. Eine solche musikalische Einwirkung auf die metrische Form wäre auch unabgänglich von der Frage, ob bei diesen Liedern der «contextus carminum» der Vorlagen beibehalten worden ist, um die Melodie übernehmen zu können, von höchstem Interesse, weil sich daraus nämlich ein weiteres Indiz dafür gewinnen ließe, wie eng der Zusammenhang von Musik und Lyrik für die Sizilianer noch gewesen sein muß und wie sehr die Form der Kanzonenstrophe für sie noch von der «cantus divisio» abhing. Allerdings müßte man, um den Sachverhalt so deuten zu können, die Möglichkeit einer musikalischen Einwirkung auf die metrische Form doch noch etwas besser begründen können als nur auf dem Umweg über provenzalische Beispiele, aus denen schließlich nur hervorgeht, daß metrische und musikalische Form bei bestimmten Melodietypen auseinandertreten konnten. Zum Glück ist man dazu in der Lage, denn es gibt noch ein drittes Beispiel der gleichen Art, zu dem sich die Melodie der Vorlage erhalten hat. Dieses Beispiel ist Percivalle Dorias Kanzone «Amore m'ave priso» (Panvini 225f.), die ein vergleichsweise ausgefallenes Metrum hat. Ihre drei Strophen bestehen nämlich aus jeweils zehn Settenari, an die sich zwei Endecasillabi anschließen. Der erste dieser Endecasillabi hat zudem nach der fünften Silbe eine Zäsur, die durch einen Binnenreim (auf -mente) markiert ist, der von Strophe zu Strophe reimt und also von anderer Art ist als die sonst von den Sizilianern bevorzugte Art von Binnenreimen. Da die dritte Strophe verstümmelt ist, kann man den Binnenreim dort nur konjizieren. Das Schema der Strophe lautet:

7a b c / a b c // d d e e (5f+6)g 11g

Unter den provenzalischen Kanzonen und Coblas, die nach Verszahl und Versarten vergleichbar sind⁷, haben bis auf eine Ausnahme alle eine Frons aus vier Versen mit der Reimordnung a b / a b. Die Ausnahme, die anonym überlieferte

⁷ Bei I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Bd. 1, die Nummern 392: 3, 4–8; 415: 1; 686: 1.

Kanzone «Eissamen com la pantera» (P.C. 461, 102)⁸, hat dagegen zu Beginn eine verhältnismäßig freie Reimordnung und zudem im letzten Vers nach der sechsten Silbe auch schon einen Binnenreim (auf -ar), der mit der entsprechenden Stelle in der zweiten – und letzten – Strophe reimt. Die Reimordnung ist:

a b b c c a d d e e f (g+f)

Die zweite Hälfte der Verse zeigt drei Reimpaare und setzt sich dadurch deutlich als Cauda von den sechs ersten Versen ab. Die erste Hälfte ließe sich zwar auch in drei Zweiergruppen mit fortschreitender Anreimung und abschließender Rückkehr zum Anfang gliedern: a b / b c / c a, ebenso gut ist aber eine Gliederung in zwei Dreiergruppen mit umgekehrter Stellung der Paarreime möglich: a b b / c c a. Die letztere Gliederung wird bis zu einem gewissen Grade durch die mitüberlieferte Melodie gestützt. Diese gehört zum Typ der «oda continua»⁹ und hat die Form:

A B C₁ D E F G H I C₂ K L

wiederholt also die dritte Tonreihe mit variiertem Schluß zum drittletzten Vers. Dieser Vers stellt insofern eine markante Strophenstelle dar, als hier die Reihe der Siebensilbler endet und die beiden längeren Schlußverse folgen. Die Wiederholung wirkt daher gliedernd. In der gleichen Weise wirkt bereits eine Wiederholung in der dritten Tonreihe gliedernd, in welcher dasselbe auffällige Motiv mit einem Sechstsprung abwärts nach der vierten Silbe begegnet wie in der ersten Reihe. Durch die zweimalige Wiederholung dieses Motivs und die bis auf den Schluß gleiche Form der dritten und zehnten Reihe ergibt sich eine melodische Gliederung, die außer nach der zehnten auch einen Einschnitt nach der dritten Reihe erkennen läßt. Der Einschnitt nach der dritten Reihe wird zudem dadurch unterstrichen, daß die beiden folgenden Reihen ruhiger, d.h. mit geringeren Intervallsprüngen, fortschreiten und zudem eine gewisse rhythmische Parallelität aufweisen: vier Einzeltöne, die in derselben Richtung aufzusteigen beginnen, und dann vier sich in gleicher Richtung bewegende Melismen. Die sechste Reihe endet wie die fünfte auf der Finalis, betont sie aber stärker durch ausführliche Umspielung. Zudem «reimt» sie im Schlußmelisma mit der ersten. Die siebte Reihe setzt nach der deutlichen Betonung der Finalis auf dem Reperkussionston ein und endet auch auf ihm. Die Grenze zwischen Frons und Cauda ist hier also auch tonal unterstrichen.

Die Paarreimfolge der Strophen von «Eissamen com la pantera» legt also nahe, die ersten sechs Verse als Frons aufzufassen, und die Eigenart der Melodie, deren erste und dritte Tonreihe aufeinander bezogen sind und deren vierte und fünfte Reihe einen verwandten Duktus aufweisen, konnte es einem Nachahmer durchaus nahelegen, in der Frons eine sich in Ansätzen abzeichnende melodische Gliederung in zwei dreizeilige «piedi» zu erkennen. Bei den anderen vergleichbaren provenzalischen Metren war eine solche Gliederung der Frons zumindest

⁸ Text bei Karl Bartsch (Hg.), *Chrestomathie provençale (X^e-XV^e siècles)*, neu hrsg. von Eduard Koschwitz, Marburg 1904 (Nachdruck: Hildesheim-New York 1971), Sp. 252.

⁹ Siehe hierzu F. Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Kommentar, S. 11 (Nr. 249).

auf der Grundlage der Reime nicht möglich, denn dort setzt die Paarreimserie bereits beim fünften und sechsten Vers ein bzw. folgt auf die vierzeilige Frons eine weitere Vierergruppe mit Kreuzreim.

Dafür, daß die Kanzone «Eissamen com la pantera» Percivalle Doria als Vorbild gedient haben könnte, gibt es außer der Anzahl, Art und Verteilung der Verse, dem Binnenreim und dem Charakter der Melodie noch weitere Indizien. Zum einen verwendet Percivalle in der Frons seiner ersten Strophe zwei Reimwörter, die auch bei dem Anonymus vorkommen, und imitiert in der Cauda dieser ersten Strophe beim ersten Reim die Tonsilbe, wobei eines der dabei verwendeten Reimwörter die Übersetzung eines der Wörter ist, die der Anonymus an dieser Stelle gebraucht. Die Reime im Vergleich:

I -era	I -iso
-or	-ia
-or	salvagio
salvatge	-iso
outratge	-ia
-era	oltragio
chauzir	-ire
-ir	vedire
-ansa	-ole
-ansa	-ole
-er	-ardo
-er	-ardo

Zum anderen enthält der Beginn seiner zweiten Strophe eine Wendung, die man als Zitat aus dem Beginn der zweiten Strophe des Anonymus auffassen kann:

II 1 Ni ja per so no-m planhera negun jorn del tort d'amor	II 1 Pec<v>ato fece e torto Amor, quando sguardare mi fece la più bella
---	---

Und zum dritten begegnet bei ihm auch das Motiv des Schauens an vergleichbarer Strophenstelle. Es schließt seine erste Strophe ab, so wie es bei dem Anonymus die zweite abschließt:

Anonymus
II 12 per que non posc laissar - de leis veder.
Percivalle
I 12 consumerò ne lo doglioso sguardo.

Interessant ist noch, daß es zu der provenzalischen Kanzone eine französische Kontrafaktur gibt, die die Reime des Vorbildes genau nachbildet, nämlich das anonyme geistliche Lied «L'estoile qui tant est clere» (R. 902)¹⁰. Dieses Lied hat drei Strophen wie dasjenige Percivalles und es zeigt ebenfalls einen Binnenreim, und zwar an genau derselben Stelle wie bei Percivalle, nämlich in der vorletzten

¹⁰ Text bei Edward Järnström (Hg.), *Recueil de chansons pieuses du 13^e siècle*, Helsinki 1910, Bd. 1, S. 71f.

Zeile der beiden ersten Strophen. In der dritten Strophe fehlt er. Wo er vorkommt, lautet er auf -is und ist also männlich, so daß die Zäsur schon auf die vierte Silbe folgt statt auf die fünfte wie bei Percivalles weiblichem Reim. Die Reime auf -age zeigen keine Reimwörter, die auch bei Percivalle vorkämen, und textliche Anklänge sind ebenfalls nicht zu finden.

Die beiden gleichen Reimwörter, das bedeutungsgleiche Wort auf -ire zu Beginn der ersten Cauda, das Analogon zu der Wendung vom «torto d'amor» und das Vorkommen eines Binnenreims, der von Strophe zu Strophe reimt, in einem der beiden letzten Verse weisen also, neben der Strophenform, auf die Kenntnis der Kanzone des Anonymus, die genaue Lage des Binnenreims und schließlich auch die Dreistrophigkeit lassen aber auch die Kenntnis des französischen Kontrafaktes nicht ausgeschlossen erscheinen.

Auf Grund dieser Indizien kann man mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, daß sich Percivalle Doria von der provenzalischen Kanzone zu seiner Kanzone hat anregen lassen. Von den Reimen der ersten sechs Verse kann unter dem zusätzlichen Eindruck der Form der Melodie die Anregung ausgegangen sein, sie als dreizeilige «piedi» zu verstehen und diese Form deutlicher herauszuarbeiten. Daß auch die Melodie übernommen worden ist, ist dagegen eher unwahrscheinlich. Deren Adaption hätte, bei sechs zu langen Tonreihen zu weiblichen Siebensilblern und zwei zu kurzen zu männlichen Zehnsilblern, recht zahlreiche Eingriffe und Veränderungen erfordert. Dafür gab es zwar die im dritten Kapitel geschilderten Verfahren der Verkürzung und Verlängerung, in diesem Falle bietet die Melodie aber keinerlei Anhaltspunkte dafür, an welchen Stellen sie ohne merkliche Veränderung des Charakters der Reihen hätte angewendet werden können. Damit ihre Beschreibung nachvollzogen werden kann, teile ich sie mit¹¹.

Für Percivalle Doria dürften sich die Gelegenheiten, mit provenzalischer Lyrik vertraut zu werden und sich von ihr anregen zu lassen, in reichem Maße «vor Ort» ergeben haben: 1231 war er Podestà in Arles und 1233 und 1237 Podestà in Avignon. 1233 hat er zudem gemeinsam mit dem Troubadour Falquet de Romans geurkundet¹².

Zwischen István Frank und Ernest H. Wilkins hat es einmal eine Kontroverse darüber gegeben, ob die dreizeiligen «piedi» der Sizilianer als Indizien für einen möglichen Einfluß des deutschen Minnesangs zu werten oder auf provenzalische Muster zurückzuführen seien¹³. Ich möchte die Hypothesen um eine weitere vermehren: Sie könnten in einigen Fällen auch auf musikalische Anregungen zurückgehen. Metrik ist wohl nicht in allen Punkten ohne die Musik zu betreiben.

¹¹ Nach F. Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Melodien, S. 225 (Nr. 249), ohne die Rhythmisierung.

¹² Siehe hierzu Giulio Bertoni, *I Trovatori minori di Genova*, Dresden 1903, S. XVf.

¹³ Siehe hierzu oben, Kap. 8, S. 78 mit Fußnoten 4 und 5.

Eis- sa- men com la pan- te- ra
qui por- ta tan bon' o- dor
et a si be- la co- lor
que non es bes- tia sal- vat- ge
qui per fors' e per ou- trat- ge
si- a tan ma- la ni fe- ra
que si loing com pot chau- zir
non a- nes pres lei mo- rir:
et en al- tre- tal sem- blan- sa
mi ten a- mors en ba- lan- sa,
que'm fai se- gre so que non posc a- ver,
e sec mon dan per far lo seu pla- zer.

Ein weniger komplizierter Fall, bei dem eine musikalische Anregung zu einer Veränderung der Strophenform geführt haben könnte, wäre die Kanzone «Dolce coninzamento» von Giacomo da Lentini, wobei es sich allerdings nicht um eine bloße Umgliederung der Strophen handeln würde, sondern um eine verkürzende «Regulierung». Giacomos Strophen haben die Form:

7a b / a b // c c b / d d b

Die Reimordnung der Cauda variiert jedoch von Strophe zu Strophe:

c c b / c c b
a a c / d d c
b b a / b b a

Als Vorbild kommt hier die Kanzone «Amors me fet commencier» (R. 1268) von Thibaut de Champagne in Frage, deren Strophenform zwar:

7a 6'b / 7a 6'b // 6c c c 6'b / 6c c 6'b

d.h. um einen Vers – in der ersten «volta» – länger ist, deren Melodie aber die Form:

A B / A B // C D E₁ E₂ / C D E₂

hat. Durch Auslassung der ersten E-Reihe konnten die beiden «volte» einander also angeglichen werden. Dafür, daß Giacomo dieses Vorbild genutzt haben könnte, sprechen einige textliche Indizien. Zunächst einmal sind die beiden Anfänge nahe verwandt, insbesondere was die Hervorhebung des Beginns im Reimwort des ersten Verses angeht¹⁴:

Amors me fet <i>commencier</i>	Dolce <i>coninzamento</i>
Une <i>chançon</i> nouvele,	<i>canto</i> per la <i>più fina</i>
Qu' ele me veut enseignier	<i>che sia</i> , al mio parimento,
A amer la <i>plus bele</i>	<i>d' Agri infino in Mesina</i> ;
<i>Qui soit el mont vivant</i> ;	<i>ciòè la più avenente</i> :
C'est la bele au cors <i>gent</i> ,	o stella <i>rilucente</i>
C'est <i>cele dont je chant</i> .	
Deus m'en doint tel nouvele	che levi la <i>maitina!</i>
Qui soit a mon <i>talent!</i>	quando m'apar <i>davanti</i> ,
Que menu et <i>souvent</i>	li suo' dolzi <i>sembianti</i>
Mes <i>cuers</i> por li sautele.	m'incendon la <i>corina</i> .

Von der Wirkung auf das Herz ist bei Thibaut noch ein weiteres Mal die Rede:

II 8 Qui mon cuer renouele

Ferner hat Giacomo offensichtlich auch bestimmte Reimklänge aus Thibauts erster Cauda nachgeahmt, denn seine Reime auf -anti entsprechen denjenigen Thibauts auf -ant und seine Reime auf -enti denjenigen Thibauts auf -ent – wenn man die Aussprache der italienischen Analoga der französischen Reimwörter berücksichtigt: «chant» – «canto», «tant» (II 5) – «tanto», «gent» – «gente», «talent» – «talento», «souvent» – «sovente». Giacomos Reimordnung in der

¹⁴ Texte nach *Poesie*, S. 206f.; Axel Wallensköld (Hg.), *Les Chansons de Thibaut de Champagne*, Paris 1925, S. 48ff.

Cauda der ersten Strophe läßt sich dann geradezu als c c b / c c b interpretieren, entsprechend der Reimordnung c c b / c c b und b b a / b b a in der zweiten und vierten Strophe. Beide Lieder sind im übrigen vierstrophig, dasjenige Thibauts noch mit einer Tornada versehen.

Giacomos Wendung vom «Dolce coninzamento» entspricht natürlich Thibauts «commencier / Une chançon» nicht wörtlich, kann aber trotzdem durch das entsprechende Wort angeregt worden sein. Wie ist sie jedoch zu verstehen? Sie könnte soviel wie «süßes Beginnen» im Sinne von «Unterfangen» bedeuten, so wie «cominzare» in den Versen «lo gioioso cominzare / [i]sforza l'amorosa mia natura» aus der anonymen Kanzone «Donna, lo fino amore» (Panvini 497, I 7f.) wohl im Sinne von «Unterfangen» aufzufassen ist. Giacomo könnte mit dem absolut gesetzten Wort «coninzamento» aber auch seinen «absoluten» Anfang markiert haben. Als Nachahmung – wenn es denn eine ist – gehörte das Lied ja vermutlich in die Frühphase seines Schaffens, und warum sollte es nicht sein allererstes Lied sein, entstanden im Jahre 1233, als er, den Urkunden zufolge, zum erstenmal in Friedrichs II. Umkreis auftrat¹⁵? Dazu paßt schließlich gut, daß er Thibauts allgemeine Wendung «la plus bele / Qui soit el mont vivant» durch die begrenztere und präzisere Angabe «la più fina / che sia [...] / d' Agri infino in Mesina» ersetzt hat, denn eben in dieser Gegend ist Giacomo zum erstenmal in Friedrichs Nähe bezeugt, zuerst im Heerlager bei Policoro am Fluß Agri, und dann auf dem Feldzug gegen die sizilischen Städte, auf dem auch Messina berührt wurde¹⁶.

Zur Veranschaulichung die Melodie mit den beiden ersten Strophen¹⁷. Der Fall wäre ein weiteres Beispiel nicht nur für die Nachbildung von weiblichen, sondern auch von männlichen Sechssilblern durch Settenari. Wenn Giacomo Thibauts Melodie benutzt hat, dann mußte er wohl in der Cauda die entsprechenden Tonreihen, etwa durch Verdoppelung des letzten Tons (oder etwas «weicher»: f-e f), verlängern.

¹⁵ Zu den Daten und Ausstellungsorten der von Giacomo namentlich gezeichneten Urkunden siehe *Poesie*, S. XI f., und ausführlicher Ernest F. Langley (Hg.), *The Poetry of Giacomo da Lentini*, Cambridge 1915 (Nachdruck: New York 1966), S. XVI. und S. 131–134.

¹⁶ Zur Diskussion um die Datierung auf der Grundlage der genannten geographischen Namen siehe *Poesie*, S. 205. Wendungen dieser Art haben zwar in der Tat gelegentlich trotz Nennung bestimmter Namen einen generelleren Sinn, sie passen aber selten so wie hier zu einer dokumentarisch belegten Marschroute. Durch die Möglichkeit, das Lied als frühe Nachahmung zu verstehen, gewinnt die Datierung nunmehr weitere Plausibilität.

¹⁷ Nach *Trouvères-Melodien*, Bd. 2, S. 155ff.

A- mors me fet con- men- cier
Dol- ce co- nin- za- men- to

U- ne chan- çon nou- ve- le,
can- to per la più fi- na

Qu'e- le me veut en- sei- gnier
che sia, al mio pa- ri- men- to,

A a- mer la plus be- le
d'A- gri in- fi- no in Me- si- na;

Qui soit el mont vi- vant:
ciòè la più a- ve- nen- te:

C'est la bele au cors gent,
o stel- la ri- lu- cen- te

C'est ce- le dont je chant.

Deus m'en doint tel nou- ve- le
che le- vi la mai- ti- na!

Qui soit a mon ta- lent!
quan- do m'a- par da- van- ti,

Que me- nu et sou- vent
li suo' dol- zi sem- bian- ti

Mes cuers por li sau- te- le,
m'in- cen- don la co- ri- na.

20. Einige letzte interessante Metren

Die Kanzone «Assai cretti celare» (Contini I 134ff.), die von den Handschriften sowohl Stefano Protonotaro wie Pier della Vigna zugeschrieben wird, hat die Strophenform:

7a b b c / a b b c // d e e d / 11 f f

Strophen mit einer gleichlangen Reihe von Siebensilblern und zwei abschließenden Zehnsilblern gibt es sonst nur noch zweimal, nämlich in zwei Coblas von Guilhem de l'Olivier d'Arle. Die Strophe «Oc e no son dui contrari» (P.C. 246, 42) hat die Form¹:

7a b b a / c d d c / e f f e / 10 g g

Die Reime a, c und e sind weiblich und um eine Silbe länger. Interessant sind wieder die Reime selbst. Der erste lautet bei Guilhem auf -ari und bei dem Sizilianer auf -are, die zweite Gruppe von vier Versen geht bei Guilhem über Reime auf -ensa -en -en -ensa, was bei dem Sizilianer eine Entsprechung in der dritten Vierergruppe hat, deren Reime auf -enza -ene -ene -enza lauten. Die entsprechende dritte Gruppe beginnt und schließt in der provenzalischen Cobla mit einem Reim auf -ansa. Reimwortentsprechungen sind nicht festzustellen, dafür gibt es aber eine gewisse thematische Parallele. Die Cobla behandelt ein Problem des Sprechens, nämlich das täuschende Ja- und das ehrliche Neinsagen, und die erste Strophe des sizilianischen Liedes handelt in auffälliger Weise ebenfalls von einem Problem des Sprechens, nämlich vom Nutzen und Schaden des Sprechens und Schweigens in der Liebe. All das sind Indizien, die eine Nachbildung von Guilhems Cobla als nicht gänzlich unwahrscheinlich erscheinen lassen. Allerdings ist keine Melodie überliefert, so daß man nicht feststellen kann, ob in der Cobla die Cauda schon mit dem fünften Vers begann oder ob die Vierergruppen auch melodisch ausgeprägt waren oder sich melodisch zumindest andeuteten. Es gibt Fälle, in denen die Reimordnung die Annahme einer kurzen Frons und einer längeren Cauda nahelegt, die Melodie aber klare Vierergruppen von gleicher Länge zeigt, z.B. die Kanzone «No-m agrad' iverns ni pascors» (P.C. 392, 24) von Raimbaut de Vaqueiras²:

A₁ B₁ C₁ D / A₂ B₂ C₂ D / A₁ B₁ C₁ D
8a b b a / c c d d / e e f f

¹ Texte nach Oskar Schultz-Gora, «Die «coblas triadas» des Guilhem de l'Olivier d'Arle», S. 56f.

² Siehe das Schema bei F. Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Kommentar, S. 65 (Nr. 101).

Im Falle der Cobla von Guilhem de l'Olivier hätte eine Melodie vom Typ der «oda continua» die Auslegung oder Umdeutung der beiden ersten Vierergruppen als «piedi» natürlich auch nicht behindert.

Wie dem aber auch sei, wenn die Indizien für die Annahme einer Kontrafaktur nicht ausreichen, so kann dieser Fall doch die Vermutung stützen, daß Strophenformen dieser Art – den Primat der Versartenverteilung vor der Reimordnung als Formcharakteristikum mit Dante vorausgesetzt – auf provenzalische Anregungen zurückgehen und daß bei der Nachbildung solcher Formen infolge des notwendigen Verzichts auf den Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen ein vereinfachtes Strophenbild entsteht.

István Frank führt die vierzeiligen «piedi» der Sizilianer, ausgehend von Beispielen wie Jacopo Mostaccis Kanzone «Amor ben veio che mi fa tenere», auf Vermehrung der Verszahl durch Zeilenspaltung als Folge der Verwendung von Binnenreimen zurück: «il provient d'un schéma en *abc / abc*, où le vers *c* a reçu une rime intérieure en *b*.»³ Auf diese Weise brauchten die Sizilianer den Typ aber gewiß nicht mehr zu erfinden. Es gab bereits sowohl metrisch wie musikalisch ausgeprägte vierzeilige «piedi» bei den Provenzalen, z.B. außer bei Raimbaut de Vaqueiras auch bei Bernart de Ventadorn in «Tant ai mo cor ple de joya» (P.C. 70, 44) und bei Gaucelm Faidit in «Lo gens cors onratz» (P.C. 167, 32)⁴. Von solchen Beispielen konnte dann durchaus auch die Anregung ausgehen, aus Mustern, die Vierergruppen darboten, in der Nachbildung ebenfalls klare vierzeilige «piedi» zu entwickeln, sei es mit oder ohne Übernahme einer dazu geeigneten Melodie.

Die zweite italienische Kanzone aus zwölf Settenari und zwei abschließenden Endecasillabi mit vierzeiligen «piedi», das anonyme Lied «Amor voglio blasmare» (Panvini 478ff.), zeigt in den beiden letzten Versen Binnenreime:

7a b c d / a b c d // e e f f (4f+7)g (7g+4)f

Binnenreime in diesen Zeilen zeigt auch die zweite Cobla von Guilhem de l'Olivier mit den gleichen Versarten in gleicher Verteilung («S'ieu auzes dire a ma guiza», P.C. 246, 59):

7a' b b a' / c c d d e e f f (4h+6')g (4h+6')g

und zwar an einer Stelle, an der der Binnenreim zumindest in der vorletzten Zeile des Sizilianers ebenfalls liegt. Dem Charakter nach sind Guilhem's Binnenreime allerdings anders, insofern seine Zäsuren untereinander reimen und nicht mit der jeweils vorhergehenden Zeile. Da die Melodie fehlt, läßt sich auch hier nicht entscheiden, ob die Cauda tatsächlich schon mit dem fünften Vers begann. Die Binnenreime alleine reichen natürlich als Indizien nicht aus, um eine weitergehende Anlehnung anzunehmen, selbst angesichts des Umstandes nicht, daß außer dem Reim *a* auch Guilhem's Reim *g* weiblich ist, die beiden letzten Verse also bereits Endecasillabi sind. Das oben angeführte Beispiel von Raimbaut de Vaqueiras zeigt jedoch, daß selbst Paarreimgruppen wie *c c d d e e f f* sich melodisch zu Vierergruppen ordnen konnten.

³ «Poésie romane et Minnesang autour de Frédéric II», S. 81f.

⁴ Siehe deren Schema bei Gennrich, a.a.O., S.128 (Nr. 291) und S. 67 (Nr. 109) sowie oben, Kap. 3, S. 48.

Zur Datierung der Schaffenszeit Guilhem's de l'Olivier d'Arle ist nichts Genaueres bekannt. Für das Jahr 1276 ist zwar ein Guillelmus Olivari unter den Konsuln von Arles bezeugt, es gibt jedoch keine Anhaltspunkte dafür, daß er mit dem Cobla-Dichter identisch sein könnte⁵. Sollte die Zuschreibung der Kanzone «Assai cretti celare» an Pier della Vigna zu Recht bestehen und sollte die Form dieser Kanzone tatsächlich durch Guilhem's Cobla angeregt worden sein, müßte man des letzteren Schaffenszeit wohl in das zweite Viertel des Jahrhunderts datieren. Als Datum für die Bekanntschaft mit Guilhem's Cobla käme – frühere Zeitpunkte nicht ausgeschlossen – auch etwa das Jahr 1238 in Betracht, als Friedrich II. bei der Belagerung von Brescia großen Hof hielt und außer den Grafen von Toulouse und von der Provence auch der Erzbischof von Arles ihn aufsuchte. Auch der Troubadour Bertran d'Alamanon war zugegen⁶.

Unter dem Gesichtspunkt der Herkunft vierzeiliger «piedi» ist auch die einzige Kanzone aus Panvini's Corpus, deren Strophen aus zwölf Endecasillabi bestehen, recht interessant, nämlich das anonyme Lied «Ai meve, lasso, lo penzier m'à vinto» (Panvini 567ff.). Die Reimordnung ist hier:

a b c d / a b c d // e f f e

Der vierte und achte Vers haben einen Binnenreim: (5c+6)d. Die beiden ersten Strophen sind «coblas capfinidas». Auffällig ist noch die Tornata. Sie setzt beim siebten Vers ein, also mitten im zweiten «piede», und hat eine gänzlich freie Reimordnung:

a b b c d c

Der zweite Vers hat, dem achten Vers der Strophen entsprechend, den Binnenreim (5a+6)b.

Strophen aus zwölf Zehnsilblern sind bei Provenzalen und Franzosen gleichermaßen selten. Bei den Provenzalen findet man sie in einem Sirventes (P.C. 434a, 12), zwei Coblas (P.C. 246, 30 und 48) sowie in einer Liebeskanzone (P.C. 31, 1). Bei den Franzosen findet man sie in einem Jeu-parti (R. 400) sowie ebenfalls in einer Liebeskanzone (R. 178). Am nächsten kommt dem sizilianischen Lied die provenzalische Kanzone «Quan lo temps brus e la freia sazoz» (P.C. 31, 1) von Arnaut Peire d'Agange⁷, und zwar aus zwei Gründen: Zum einen sind dort alle Strophen «coblas capfinidas» und zum anderen hat die Tornada dieselbe Länge, d.h. sie wiederholt ebenfalls genau die Hälfte der Strophe. Textliche Parallelen bestehen nicht. Allenfalls fällt auf, daß die Wendung, mit der der Italiener seine ersten beiden Strophen bindet («canzon movo» – «Movo canzone») bei dem Provenzalen sinngemäß in I 9 bcgcnct: «m'es obs un novel chant a faire». Die Reimordnung ist bei dem Provenzalen ganz anders:

⁵ Siehe hierzu O. Schultz-Gora, «Die «coblas triadas» des Guilhem de l'Olivier d'Arle», S. 26 mit Fußnote 3.

⁶ Siehe hierzu J.-J. Salverda de Grave, *Le Troubadour Bertran d'Alamanon*, S. 114f. und S. 164.

⁷ Text bei Carl August Friedrich Mahn (Hg.), *Gedichte der Troubadours in provenzalischer Sprache*, 4 Bde., Berlin 1856-1873, Bd. 3, S. 239f. (Nr. 582). Die zweite Strophe der provenzalischen Kanzone ist nur in geringfügigen Resten erhalten. Es läßt sich daher nicht feststellen, ob zu ihr textliche Parallelen bestanden.

a b b a c c d d e e f f

Das Beispiel von Raimbauts de Vaqueiras «No-m agrad' iverns ni pascors» hat nun gezeigt, daß eine solche Reimordnung durchaus auch dann gewählt werden konnte, wenn die Melodie die Strophen in klare Vierergruppen gliederte. Das Beispiel von Raimbauts «Gerras ni plaich no-m son bo» (P.C. 392, 18) mit der metrischen und melodischen Gliederung:

		E F G H
A B C D	c' d d c'	
7a b b a	E F G H	
	e e f f	

zeigt ferner, daß die Tornada sich nicht an die Grenzen der metrischen und melodischen Gruppen zu halten brauchte, denn in diesem Beispiel wiederholen die beiden Tornadas die letzten sieben Verse, «zerschneiden» also die mittlere Vierergruppe sowohl metrisch wie melodisch⁸. Es wäre also nicht ausgeschlossen, daß Arnauts Kanzone eine Melodie gehabt haben könnte, die sich in Vierergruppen gliederte und deren Tornada mitten in der zweiten Gruppe einsetzte. Sie könnte dann den Italiener angeregt haben, die Vierergruppen auch metrisch zur Geltung zu bringen. Natürlich ist das eine Spekulation, aber die von den Italienern sonst selten verwendete Tornata ausgerechnet mit derselben Länge wie bei Arnaut ist doch, neben der ebenfalls bei Arnaut vorgegebenen «capfinida»-Bindung, zu auffällig, als daß man, zumal angesichts der Seltenheit des Metrums, an bloßen Zufall glauben könnte.

Über Arnaut und die Zeit seines Wirkens scheint nichts bekannt zu sein. Das provenzalische Sirventes P.C. 334a, 12 hat im übrigen ebenfalls, neben einer zweizeiligen, eine sechszeilige Tornada, allerdings gehen seine Strophen über einen einzigen Reim. Die französische Kanzone R. 178 hat drei Strophen über zwei alternierende weibliche und männliche Reime und ist ohne Envoi. Ihre Melodie läßt die Gliederung in Vierergruppen zu. Sie hat die Form⁹:

A A' A A' / C D E D / C D E D

Die berühmte Klage einer Frau über den Aufbruch ihres Kreuzritters, die Kanzone «Già mai non mi conforto» von Rinaldo d'Aquino (Panvini 105ff.), ist möglicherweise auch nicht gänzlich ohne Anregung durch ein Vorbild entstanden. Ihre Strophen haben die Form:

8a b / a b // 7c d c 6d

Auffallend daran ist die abnehmende Silbenzahl der Verse: achtsilbige Verse in der Frons, drei siebensilbige und ein abschließender sechssilbiger Vers in der Cauda. Dazu gibt es – vorausgesetzt, daß Rinaldos Metrum richtig interpretiert worden

⁸ Der Text bei: J. Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, S. 167ff.; das metrisch-melodische Schema bei F. Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Kommentar, S. 64 (Nr. 100).

⁹ Das Schema nach G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, S. 58. Der Text bei H. Spanke, *Eine altfranzösische Liedersammlung*, S. 55f.

ist¹⁰ – ein Analogon in der lateinischen Cantio «Plange, Sion et Judaea»¹¹, deren Strophen in der Frons weibliche Siebensilbler und in der Cauda drei männliche Siebensilbler und einen abschließenden weiblichen Fünfsilbler zeigen. Der «contextus carminum» wäre also:

7' 7' 7' 7' // 7 7 7 5'

oder in mittellateinischer Notierung mit Angabe der realen Silbenzahl nebst Kennzeichnung der Lage des letzten Akzents:

8p 8p 8p 8p // 7 7 7 6p

Über diesen der realen Silbenzahl zufolge gleichen «contextus carminum» hinaus ist die Cantio aber auch, wie Rinaldos Kanzone, ein Lied mit Kreuzzugsthematik, nämlich eine Klage über den Fall Jerusalems, Akkons und Beirut im Jahre 1187¹², verbunden mit dem Aufruf:

VI 5 Mundi reges, currite,
Captivos redimite
Et caput conterite
Christum conterentis.

Und was darüberhinaus noch interessant ist, ist der Umstand, daß dieses lateinische Lied mit Kreuzzugsthematik auch noch in Sizilien entstanden zu sein scheint, wie daraus hervorgeht, daß es am Schluß auf Lokales anspielt, nämlich auf die Aufnahme des aus Tharsus flüchtigen Dichters in Sizilien:

X 5 Destructa sic Syria
Suscepit Sicilia
In misericordia
Lacrimas Tharsensis

Ein solches älteres sizilianisches Kreuzzugslied könnte sehr gut zur Neutextierung und damit zu dem einzigen sizilianischen Lied mit entsprechender Thematik angeregt haben.

Die Reimordnung der Cantio ist:

a a a a // b b b a

weicht also stark von derjenigen Rinaldos ab. Die Melodie jedoch, die in Neumen notiert erhalten ist¹³ und deren Form zumindest sich gut erkennen läßt, gliedert z.B. die Frons in durchaus kanzonentypischer Weise:

A B / A B // C C D E

Eine in dieser Weise gegliederte Kanzenmelodie legte einen Kontrafaktor nicht unbedingt auf die Nachahmung auch der Haufenreime fest, in den drei ersten

¹⁰ Siehe hierzu Francesco A. Ugolini, «Rinaldo d'Aquino: *Già ma' i' non mi conforto*», *Filologia Romanza* Bd. 1, 1954, S. 30–50, und Panvini ausführlichen Kommentar zum Text.

¹¹ Text nach *Analecta Hymnica*, Bd. 33, S. 315 (Nr. 265).

¹² Zu dieser Datierung siehe ausführlich Friedrich-Wilhelm Wentzlaff-Eggebert, *Kreuzzugsdichtung des Mittelalters*. Studien zu ihrer geschichtlichen und dichterischen Wirklichkeit, Berlin 1960, S. 174–178.

¹³ In dem Salzburger Kodex a IX 20, fol. 199, von dem mir die Benediktiner-Erzabtei St.

8 On so- loit ça en ar- rier
 A- mer de fin cuer en- tier,
 Mès or- e est tout ou- bli- é;
 Mout nos fai- soit grant dan- gier
 U- ne gar- ce de bai- sier,
 Or n'i a fors jus bou- ter,
 Qu'e- les ont les piés trop ten- dres,
 Si ne be- ent fors a pren- dre,
 Tost ont leur rains a- ter- rés.
 L'u- ne mai- ne l'au- tre ven- dre;
 Fous est qui i met s'en- ten- te
 Puis qu'il s'en peut con- sieu- rer.

21. Anzeichen für die Kontrafaktur sizilianischer und sikulo-toskanischer Muster

Die Frage nach Kontrafakturen schärft die Aufmerksamkeit für die Wahrnehmung der Form der Strophe in ihrer räumlichen Ausdehnung, für ihren «Körper», der in seiner Gestalt durch die Zahl und die Länge der Verse und bei Verwendung unterschiedlicher Versarten durch deren Verteilung bestimmt ist. Die Frage ist zwar keine unerläßliche Voraussetzung für diese Aufmerksamkeit, die Praxis zeigt aber, daß ohne eine solche Anregung von außen selbst solche charakteristischen «contextus carminum», wie sie durch «Kontexierung» unterschiedlich langer Verse bei den Sizilianern entstanden sind, nicht immer die rechte Beachtung gefunden haben. Dazu ein Beispiel: Gianfranco Contini äußert sich in seiner Anthologie durchweg auch zum Metrum der abgedruckten Kanzonen. Zu Betto Mettefuocos «Amore, perché m'hai» stellt er z.B. fest, sie sei «[per] sirma e numero di stanze uguale alla I del Notaro», d.h. gleich mit «Madonna, dir vo voglio» von Giacomo da Lentini (Contini I 293). Daß auch die Art, die Zahl und die Verteilung der Verse in der Frons und damit der gesamte «contextus carminum» in beiden Kanzonen gleich ist, bleibt unbeobachtet oder zumindest unerwähnt. Gleichheit der Form beruht offenbar vorrangig auf der Gleichheit der Reimordnung, die in der Sirma vorliegt, wohingegen die Gleichheit des «contextus carminum» nicht der Erwähnung wert ist, trotz der noch für Dante gültigen Überzeugung vom Vorrang des Strophenkörpers vor der Reimzier, die deutlich in der Reihenfolge zum Ausdruck kommt, in der er die «propria» der Kanzonenkunst benennt und dann auch abhandelt¹:

Tota igitur, scilicet ars cantionis, circa tria videtur consistere: primo circa cantus divisionem, secundo circa partium habitudinem, tertio circa numerum carminum et sillabarum.

und

Videtur nobis hec quam habitudinem dicimus maxima pars eius quod artis est; hec etenim circa cantus divisionem atque contextum carminum et rithimorum relationem consistit [...].

Bei der Reimordnung herrscht alle erdenkliche Freiheit:

De rithimorum quoque habitudine [...] videtur omnis optata licentia concedenda [...].

Daß diese Freiheit in der Reimgebung auch für die Nachbildung bzw. erneute Verwendung von Strophenformen galt, zeigen exemplarisch die Kontrafakturen etwa des Lerchenliedes von Bernart de Ventadorn, die durchweg von der

¹ *De vulgari eloquentia*, II, 9, 4; II, 11, 1 und II, 13, 7.

Reimordnung der Vorlage abweichen. Von der Frage nach Kontrafakturen kann also ein heilsamer Anstoß ausgehen, Dantes Äußerungen ernster zu nehmen und die moderne Fixierung auf das Reimschema zu überwinden. Man eröffnet sich damit die Möglichkeit, dem mittelalterlichen Gefühl für die räumlichen Verhältnisse im Strophenkörper, der ja auch immer – noch – der Raum für die Entfaltung der melodischen Bewegung ist, näher zu kommen.

Die Beobachtung gleicher «contextus carminum» bei den Sizilianern und Sikulo-Toskanern – unter Einbeziehung der Stilnovisten – erweitert nun aber nicht nur das Beobachtungsfeld, auf dem sich die Verbreitung der Kontrafakturpraxis in Italien insgesamt einigermaßen abschätzen läßt, sie gewährt darüberhinaus auch interessante Einblicke in die Beziehungen der sizilianischen Dichter untereinander und in die Auswirkung ihrer – unter metrischem Aspekt vor allem formalen – Kunst auf die nachfolgenden Lyrikergenerationen. Der metrische Aspekt erlaubt es, wie sich zeigen wird, die Masse der Lieder und Autoren zusätzlich besser und präziser zu ordnen, als dies bei der Berücksichtigung bloß biographischer, thematischer und stilistischer Kriterien möglich wäre.

Daß in Italien nicht nur ausländische, sondern auch einheimische Formen nachgebildet bzw. erneut benutzt worden sind, ist natürlich bekannt. Beispiele dafür sind etwa die sirventesartigen Repliken Arrigo Baldonascos auf Inghilfredi (dessen Form allerdings wohl provenzalischen Ursprungs ist), Galettos auf Lunardo del Guallacca und Chiaro Davanzatis auf Frate Ubertino². Es gibt darüberhinaus aber noch eine größere Anzahl von Fällen, in denen bei gleichem «contextus carminum» neue Reime gewählt worden sind und die Reimordnung verändert worden ist. Auch solche Fälle können prinzipiell unter Kontrafakturverdacht gestellt werden, zumal wenn thematische Parallelen, Verbalreminiszenzen und Zitate die Anlehnung deutlich unterstreichen.

Eine der frühesten der Form nach originellen Schöpfungen der Sizilianer dürfte die Kanzone «Madonna, dir vo voglio» von Giacomo da Lentini sein³, die zwar dem Inhalt nach eine Imitation der Kanzone «A vos, midontç, voill retrair' en cantan» (P.C. 155, 4) von Folquet de Marselha ist, nichtsdestoweniger aber die für die Sizilianer – vielleicht von Giacomo da Lentini an – typische Kombination von Settenari und Endecasillabi und die nicht weniger typische Form des Binnenreims aufweist, die Giacomo wohl Blacassets Kanzone «Sim fai amors ab fezel cor amar» (P. C. 96, 11) und auch Elias Cairel abgeschaut hat, wie im 5. Kapitel und im Anhang I ausführlich dargelegt ist. Da die Form neu ist, konnte Giacomo Folquets Melodie nicht übernehmen. Er dürfte mit der neuen Form auch eine neue Melodie geschaffen haben. Das Metrum seiner Kanzone ist:

7a b a 11c / 7d b d 11c // 7e e f (7f+4)g / 7h h i (7i+4)g

In den beiden ersten Strophen assonieren die a- und d-Reime miteinander.

Denselben «contextus carminum» und diesselbe Reimordnung, einschließlicher der Binnenreime, weist auch die anonyme Kanzone «Al cor tanta alegranza» (Panvini 482ff.) auf, deren d-Reime in der ersten Strophe zumindest denselben

² Die beiden ersten Fälle sind oben in Kap. 18. und 20 behandelt, den dritten findet man bei A. Menichetti, Chiaro Davanzati, *Rime*, S. 4ff.

³ *Poesie*, S. 11ff.

Tonvokal wie die a-Reime haben. Thematisch lehnt sich der Anonymus insofern an Giacomo an, als auch er von seinen Ausdrucksschwierigkeiten spricht (ein Motiv, das Giacomo bereits von Folquet de Marselha übernommen hat):

Anonymus

- I 5 no lo por-ria acertare
com'io lo sento bene,
nè co lingua parlare
- II 3 chè certo non por-ria
pareiare la gioi ch'io da voi teno;
- 9 Lo mio valor pensare
non por-ria, [nè] contare
sì coral com'io v'amo;

Giacomo

- II 1 Lo meo 'namoramento
non pò parire in detto,
ma sì com'eo lo sento
cor no lo penseria né diria lingua;
- III 1 Madonna, sì m'avene
ch'eo non posso avenir
com'eo dicesse bene
la propia cosa ch'eo sento d'amore

Ob es sich bei dem Anonymus um einen Sizilianer oder bereits um einen Sikulo-Toskaner handelt, läßt sich nicht ausmachen. Die übrigen Nachahmer der Form stammen indessen alle aus der Toskana. Der Pisaner Betto Mettefuoco ahmt Giacomos «contextus carminum» in der schon erwähnten Kanzone «Amore, perché m'hai» nach, wobei er allerdings die Reimordnung der Frons verändert, die bei ihm

7a b c 11d / 7a b c 11d //

lautet. Thematisch setzt er mit dem Motiv der Schwierigkeit ein, sich gut auszudrücken, was dem Anfang von Giacomos dritter Strophe entspricht, biegt das Motiv aber auf die Furcht ab, seine Dame durch die Mitteilung oder das Ausplaudern seiner Liebe zu verärgern:

- I 1 Amore, perché m'hai
distretto in tal misura,
ch'eo non posso contare
ben le mie pen' a chi mi fôra 'n grado?
Ardir non poss' ormai,
di dir tant'ho paura:
cusì mi fa dottare
di perder quell'und'eo allegro vado.
- 13 però 'nde temo forte,
e paur' ho di morte,
c'a lei non dispiacesse
s'eo più su li dicesse - c'aggio usanza.
- II 1 Ordunqua, com' faraggio,
poi la mia malatia
non oso adimustrare
a chi mi può guerir e far gioioso?

- V 10 ch'io non posso neiente
contarle bene e dire,
chè fa muto avenir - a chi la guarda

Die Furcht, die Liebe durch Mitteilung zu verderben, kommt allerdings auch schon bei Giacomo vor:

V 1 Assai mi son mostrato
a voi, donna spietata,
com'eo so'innamorato,
ma crëio ch'e' dispiacera voi pinto.

Daß im übrigen Betto genauso wie Giacomo die «volte» der beiden ersten Strophen mit Reimen auf a und die der dritten Strophe mit einem Reim auf -en ausgehen läßt (Giacomo: I -ale; II -ana; III -ende; Betto: I -ansa; II -anto; III -ente), ist am Ende wohl auch kein Zufall, sondern ein Fall von Reimvokalimitation an hervorgehobener Stelle.

Auch ein Neri, vermutlich der Florentiner Neri de' Visdomini, benutzt den «contextus carminum» in der Kanzone «Crudele affanno e perta» (Panvini 448ff.)⁴, allerdings in diesem Falle mit gänzlich abweichender Reimordnung und auch ohne Binnenreime:

7a b b 11c / 7a d d 11c // 7c e e 11f / 7c g g 11f

Nichtsdestoweniger ist auch hier die Abhängigkeit von Giacomo durch motivische Anleihen «signiert», die das Motiv des Schiffs im Sturm, das Liebesfeuer und das Schweben zwischen Leben und Tod betreffen (wobei die beiden letzten Motive wieder schon von Folquet de Marselha stammen):

- Neri
- I 15 che son rimasto rotto
più che nave in tempest' a la mia vita.
- II 8 ma crudel fuoco e fiam<m>a nel cor porto
- III 10 [...] lo foco
che m'arde a poco a poco,
- II 12 mi fosse anzi stagion del mio morire,
da poi ch'io vivo morto!
- Giacomo
- IV 1 Lo vostr' amor che m'ave
in mare tempestoso,
è sì como la nave
- II 8 foc'aio al cor non credo mai si stingua;
anzi si pur alluma:
perché non mi consuma?
- I 5 Oi lasso, lo meo core,
che 'n tante pene è miso
che vive quando more
- 9 Dunque mor'e viv'eo?
No, ma lo core meo
more più spesso e forte
che non faria di morte - naturale

⁴ Zur Zuschreibung dieser Kanzone an den Florentiner Guelfen Neri de' Visdomini siehe G. Folena, «Cultura poetica dei primi Fiorentini», S. 22.

Vom Motiv des Feuers kommt Giacomo auf den Salamander, für den das Feuer das natürliche Lebenselement ist (II 11ff.); Neri kommt auf den Phoenix, der sich im Feuer erneuert (III 13ff.).

Mit wieder anderer Reimordnung und ohne Binnenreime begegnet der «contextus carminum» auch in der Kanzone «Allorquando mi membra» des Florentiners Bondie Dietaiuti⁵:

7a b b 11c / 7a b b 11c // 7d e e 11d / 7e d d 11e

Die Abhängigkeit von Giacomo ist in diesem Falle durch das Salamander-Motiv signiert:

Bondie

- IV 1 La salamandra ho 'nteso,
agendo vita in fuoco,
che fôra viva poco
se-ssi partisse, tal' è sua natura

Giacomo

- II 11 La salamandra audivi
che 'nfra lo foco vivi - stando sana;
eo sì fo per long'uso,
vivo 'n foc' amoroso

Mit seiner in der Form originellen Folquet-Imitation hat Giacomo da Lentini aus dem engeren Kreis der Sizilianer hinaus in die Toskana gewirkt, wobei es sich wahrscheinlich um eine Wirkung post mortem handelt, denn der toskanische Dichterkreis wird, nach Gianfranco Folena, erst etwa ab 1260, «a partire all'ingrosso dall'anno di Montaperti», greifbar⁶. Bei dem nachfolgenden Beispiel handelt es sich dagegen um Nachahmung innerhalb des sizilianischen Kreises selbst. Die Kanzone «Venuto m'è in talento» (Panvini 95ff.) von Rinaldo d'Aquino hat die Strophenform:

7a b 11c / 7a b 11c // 11d e f 5f 11g 5g 11e d

Ihre fünf Strophen sind «coblas unissonans e capfinidas», das Lied hat also eine anspruchsvolle Form.

Dieselbe Strophenform findet man in Jacopo Mostaccis Kanzone «Mostrar vor<r>ia in parvenza» (Panvini 152ff.), deren drei Strophen aber unterschiedliche Reime haben und auch nicht gebunden sind. Die Form dieses Liedes ist also weniger anspruchsvoll. Daß eines der Lieder vom anderen abhängt, geht außer aus der gemeinsamen Strophenform auch noch aus den verwandten Anfängen hervor. Beide beginnen mit dem Willen, die «allegrezza» zum Ausdruck zu bringen, was Rinaldo aus Vergeßlichkeit beinahe unterlassen hätte, während Jacopo das Motiv der Furchtsamkeit als Begründung anführt. Zwei der drei ersten Reime (und ein Reimwort) sind zudem in beiden Liedern – in vertauschter Stellung – gleich, der dritte ist, trotz des anderen Tonvokals, nahe verwandt:

⁵ F. Catenazzi, *Poeti fiorentini del Duecento*, S. 113.

⁶ «Cultura poetica dei primi Fiorentini», S. 34.

Rinaldo

- I 1 Venuto m'è in talento
di gioi mi rinovare,
ch'eo l'avea quasi miso in obrianza;
ben fora fallimento
de lo 'ntut'ò lassare,
per perdenza, cantare in allegranza

Jacopo

- I 1 Mostrar vor'òia in parvenza
ciò che mi fa allegrare
s'ausasse adimostrar lo mio talento;
tacer mi fa temenza,
ch'io non auso laudare
quella in cui è tut'ò compimento.

Das Wort «laudare» begegnet bei Rinaldo im zweiten Vers der zweiten Strophe im Reim und es fehlt bei ihm – wenigstens in der Fassung der Handschrift A – auch nicht das Motiv des Schweigens, das allerdings durch die Unfähigkeit, sich angemessen auszudrücken, motiviert ist:

- IV 4 e lo mio alegramento
non si por'òia contare,
7 e nullo core no lo penseria
9 Adunque mi' tacer è conoscenza.
V 10 chi per temenza
di troppo dir deve essere tacente,
talor si pente.

Wer wen nachgeahmt hat, ist in diesem Falle nicht leicht zu sagen. Das formal einfachere Lied könnte die Nachahmung sein, es wäre aber auch eine «verbessernde» Nachahmung Jacopo Mostaccis durch Rinaldo d'Aquino möglich.

Um eine Nachahmung im engeren Kreis der Sizilianer könnte es sich auch bei dem folgenden Fall handeln, wenn nicht die Zuschreibung schwankend wäre. Die Kanzone «Già lungiamente, amore» (Panvini 439ff.) wird nämlich außer Giacomo da Lentini und Rugieri D'Amici auch Tiberto Galliziani aus Pisa zugeschrieben. Ihre Strophenform ist:

7a 8b 11c / 7a 8b 11c // 7c (7c+4)d 11d

Von dieser Form weicht die Kanzzone «Uno piasente isguardo» (Contini I 123ff.), die sowohl anonym wie auch unter dem Namen von Pier della Vigna überliefert ist, nur in der Reimordnung der Cauda ab:

// 7d (7d+4)e 11e

Außer aus dem «contextus carminum» mit dem Binnenreim in der Cauda geht der Zusammenhang beider Lieder aber auch aus dem gleichen thematischen Einsatz mit dem Motiv des Entflammtwerdens durch den Anblick der Dame hervor:

Giacomo v.a.

- I 1 Già lungiamente, amore,
sono stato in mia baillia
e non curava d'altro signoragio;
or sono in tal timore
sì ch'eo già mai non por'òia
partir, sì m'à distretto il mio coragio;
e lo suo bel visagio,
ch'è d'ogne bieltà sagio, - mi 'nflammao
e tutti gli altri penser mi levao.

Anonymus v. Pier della Vigna

- I 1 Uno piasente isguardo
coralmente m'ha feruto,
und'eo d'amore sentomi infiammato;
ed è stato uno dardo
pungent'e sì forte acuto
che mi passao lo core e m'ha 'ntamato.
Or sono in tali mene
che dico: «Oi lasso mene, - con' farag[gi]o,
se da madonna mia aiuto non ag[gi]o?»

In beiden Caudae begegnet ein Reim auf -agio. Wer hier wen nachgeahmt hat, ist wieder nicht leicht zu entscheiden.

Jacopo Mostacci dürfte indessen mit seiner Kanzzone «Amor ben veio che mi fa tenere» (Panvini 145f.), welche die Strophenform

11a 7b (7b+4)c / 11a 7b (7b+4)c // 11d 7d e e 11f f

aufweist, die anonyme Kanzzone «Amor fa come 'l fino uc'ellatore» (Panvini 572f.) von genau gleichem Strophenbau angeregt haben, denn deren Vogelstelmotiv ist offensichtlich aus Jacopos Kanzzone entnommen. Jacopo vergleicht sich in seiner ersten Strophe mit einem Vogel, der im Winter das Singen aufgibt und im Sommer wieder damit beginnt, und in der vierten Strophe sagt er von der Liebe und der Dame, daß sie ihm gemeinsam eine Schlinge ausgelegt hätten:

- I 1 Amor ben veio che mi fa tenere
manera [e] costumanza
d'aucello c'arditanza - lascia stare
IV 1 Donna e l'Amore àn fatto compagnia
e teso un dolce laccio
per met'ere in sollacc[i]o - lo mio stato

An den Anfang dieser vierten und letzten Strophe von Jacopos Kanzzone schließt der Anonymus mit seiner ersten an:

- I 1 Amor fa come 'l fino uc'ellatore,
che gl[i] auselli sguarderi
sì mostra più ingegneri - di 'nvescare.

Jacopo verwendet zudem in seiner ersten Strophe einen Reim auf -are an dritter, in der zweiten an zweiter und in der dritten an erster Stelle; bei dem Anonymus begegnet dieser selbe Reim in den beiden ersten Strophen an den gleichen Stellen.

In der vierten Strophe eröffnet Jacopo die Cauda mit einem Paarreim auf -anza; dasselbe geschieht in der dritten Strophe des Anonymus.

Dieselbe Form, allerdings ohne Binnenreime, begegnet noch einmal bei Bonagiunta Orbicciani in der Kanzone «Ben mi credea in tutto esser d'Amore»⁷. Auf einen Zusammenhang mit der Kanzone des Anonymus verweist der erste Reim auf -ore, auf einen Zusammenhang mit derjenigen von Jacopo Mostacci verweist eine Verbalreminiszenz zu Beginn der dritten Strophe:

- Jacopo
II 1 *Amor, lo tempo che non m'era a grato*
Bonagiunta
III 1 *Amor, lo tempo ch'era senza amanza*

Die anonym überlieferte Kanzone «Donna, lo fino amore» (Panvini 497ff.) hat die Strophenform:

7a b 11c / 7a b 11c // 11c d e e

Davon weicht die Form der sowohl Ruggerone da Palermo wie «Rex Federigo» zugeschriebenen Kanzone «Oi lasso! non pensai» (Panvini 425f.) nur im Reim des ersten Caudaverses ab, der hier nicht mit dem vorhergehenden, sondern mit dem folgenden reimt. Aus verschiedenen Gründen, die ich an anderem Ort ausführlich dargelegt habe⁸, dürfte nicht die zweite, sondern die erste Kanzone von Friedrich stammen und Ruggerone ist mit einiger Wahrscheinlichkeit Nachahmer der Form.

Ob man mit der Nachwirkung der Kanzone «Troppo son dimorato» von Giacomo da Lentini⁹, einer Imitation von Perdigons «Trop ai estat mon Bon Esper no vi» (P.C. 370, 14) wiederum in einem neuen und originellen Metrum, weiterhin im engeren Kreis der Sizilianer verbleibt, ist nicht klar. Das Lied hat offenbar die Kanzone «Membrando - ciò c'Amore»¹⁰ beeinflusst, die von den Handschriften außer Pier della Vigna und – von späterer Hand – Giacomo selbst auch dem Florentiner Guglielmo Beroardi zugeschrieben wird. Der «contextus carminum» ist in beiden Liedern gleich, sie unterscheiden sich jedoch in der Frons durch Binnenreime und in der Cauda durch die Reimordnung. «Troppo son dimorato» besteht zudem aus «coblas doblas». Giacomos Strophen haben die Form:

7a b 11c / 7a b 11c // 7d e f / d e f

Die Strophen von «Membrando - ciò c'Amore» haben die Form:

(3a+4)b 7c (5c+6)d / (3a+4)b 7c (5c+6)d // 7e e d / e e d

In der ersten Strophe beider Lieder – bei Giacomo natürlich auch in der zweiten – enden die «piedi» jeweils mit Reimen auf -ire und die Cauda beginnt in diesen Strophen mit verwandten Reimen auf -ento bzw. -endo, was sich als über den «contextus carminum» hinausgehende «Signierung» der Anlehnung deuten läßt.

⁷ Text bei Guido Zaccagnini, Amos Parducci (Hgg.), *Rimatori siculo-toscani del Dugento*, Bari 1915, S. 65ff.

⁸ In dem Aufsatz: «Hat Friedrich II. die Lieder seines Vaters Heinrich VI. gekannt?», *Germanisch-Romanische Monatsschrift* Bd. 68 (N. F. Bd. 37), 1987, S. 376–386.

⁹ *Poesie*, S. 116ff.

¹⁰ *Poeti fiorentini del Duecento*, S. 92ff.

Sollte der Nachahmer Pier della Vigna gewesen sein, bliebe man im engeren Kreis der Sizilianer. Die Zuschreibung von späterer Hand an Giacomo beruht möglicherweise schon auf der Einsicht in die metrische Verwandtschaft. Für die Zuschreibung an Guglielmo Beroardi sprechen indessen folgende Überlegungen: Von Guglielmo stammt das Lied «Gravosa dimoranza»¹¹, das aus der Ferne nach Florenz geschickt wird:

- V 7 *Dunqua sonetto fino,*
cantando in tuo latino - va' in Florenza;

weshalb man es als die Klage des exilierten Guelfen in Form einer Liebeskanzone auffaßt¹². Als eine solche in Liebesmetaphorik gehüllte Klage aus dem Exil mit der Sehnsucht nach Wiederaufnahme durch die geliebte Heimatstadt läßt sich auch die Kanzone «Membrando - ciò c'Amore» verstehen, da die stolze Geliebte hier als Blume aus dem Paradies bezeichnet wird:

- II 1 *Son morto, - ca mi 'ncende*
la flor che 'n paradiso
fu, ciò m'è aviso, - nata, und' eo non poso

Dazu gibt es in der anonymen Kanzone «Poi ch'è sì doloroso» (Panvini 517ff.) eine Parallele mit praktisch unverhültem Bezug auf Florenz:

- I 8 *poi dentro de la Fior non fo ritorno,*
là ov'è tut' a allegrezza,
savere e gentileza
e som'm'a d'ogni bene.
Avi ciò che convene
a ter'en paradiso:
chi v'è non sente noia,
ma sempre vive in gioia
ed è fuor d'ogni pena.
Me legò in catena
chi di là m'à diviso.

Brunetto Latini zufolge hat Guglielmo Beroardi den Namen der Stadt Florenz etymologisch auf «fiore» zurückgeführt¹³:

- El buono Guglelmo Berroardo di Fiorenza*
[...]
A flore florens il nome di Fiorenza spuose.

Vielleicht kann man daher in ihm auch den Verfasser von «Poi ch'è sì doloroso» sehen. Was die Kanzone «Membrando - ciò c'Amore» betrifft, so ist bereits ihre mutmaßliche Vorlage ein Lied über das Unbehagen in der Fremde, das eben wegen dieser Thematik als formales Muster und – möglicherweise – auch als Spender der Melodie gewählt worden sein könnte.

¹¹ Ebd., S. 85ff.

¹² Hierzu Folena, «Cultura poetica dei primi Fiorentini», S. 31f.

¹³ Siehe hierzu Robert Davidsohn, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, 4 Bde., Berlin 1901–1908, Bd. 4, S. 149.

Aus dem engeren Kreis der Sizilianer hinaus dürfte auf jeden Fall die Kanzone «Amor, da cui muove tuttora e vene» (Panvini 417ff.) gewirkt haben, die unter dem Namen von Pier della Vigna, Giacomo da Lentini und Stefano Protonotaro überliefert ist. Ihre Strophenform ist:

11a b c / a b c // c d 7e e 11d c

Denselben Bau zeigen die Strophen der sowohl unter dem Namen Carnino Ghibertis wie eines Amoroço, beide aus Florenz, überlieferten Kanzone «Luntan vi son, ma presso v'è lo core»¹⁴. Beide Lieder bestehen aus fünf «coblas capfinidas». Thematische Analogien bestehen nicht. Bei den Reimen fällt nur auf, daß beide Lieder in der Frons der ersten Strophe einen Reim auf -anza verwenden, das sizilianische an zweiter, das florentinische an dritter Stelle. Auch in diesem Fall hat das sizilianische Lied wohl wieder verhältnismäßig spät in die Toskana bzw. auf Toskaner gewirkt, nämlich wiederum zwischen 1260 und 1267, den Jahren der Vertreibung der Florentiner Guelfen. Dafür, daß es sich bei «Luntan vi son, ma presso v'è lo core» um eine weitere allegorische Klage aus dem Exil handeln könnte, sprechen außer der Thematik eines Liedes aus der Ferne erneut motivische Querverbindungen zu anderen Liedern Florentiner Guelfen¹⁵. Carnino (bzw. Amoroço) verwendet in seinem Lied den folgenden Vergleich:

I 7 Così m'aven co' 'l cervio per usanza:
credendosi campar morte alungiendo,
là 'v' ode lo braire
fere e vâ 'l morire;
così, 'n pensero voi rafigurando,
credo campar: la morte mi sobranza.

Denselben Vergleich verwendet auch Neri (de' Visdomini oder Poponi) in der letzten Strophe seiner Kanzone «Crudele affanno e perta», deren «contextus carminum» sich an der Folquet-Imitation «Madonna, dir vo voglio» von Giacomo da Lentini inspiriert:

V 5 ben credo c'ò l'usato
del cerbio certamente,
che, là ove la gente
grida, corre a [lo] loco e va sperando
a gioco esser chiamato;
di ciò si 'nganna e more;
simile io per Amore
credo morir, poi sono al suo richiamo

In demselben Lied verwendet Neri zudem, von Giacomo angeregt, das Bild vom Schiff im Sturm:

I 15 che son rimasto rotto
più che nave in tempest' a la mia vita.

¹⁴ *Poeti fiorentini del Duecento*, S. 53ff.

¹⁵ Zu Carnino Ghiberti als Opfer der Ghibellinen siehe Folena, «Cultura poetica dei primi Fiorentini», S. 25f.

und dieses Bild ist auch bei Guglielmo Beroardi in dessen mutmaßlichem Exil-Lied «Membrando - ciò c' Amore» zu finden, das sich an Giacomos Lied aus der Ferne nach Perdigon, «Troppo son dimorato», anlehnt. Dort ist es allerdings um das Sirenen-Motiv erweitert:

III 4 son rotto - como nave
che pèr per lo canto,
che fanno tanto - dolze le serene

Neris «Crudele affanno» ist demnach wohl ebenfalls der Kummer des Exils gewesen und die drei Guelfen scheinen im Exil eine feste Gruppe gebildet zu haben, an einem Ort, an dem noch sizilianische Lieder lebendig waren. Als ein solcher Ort kommt Lucca in Frage, das die Florentiner Guelfen zunächst aufnahm, bis sie 1264 auch von dort vertrieben wurden. Danach fanden sie in Bologna Zuflucht¹⁶.

Ganz außerhalb des Kreises der Sizilianer befindet man sich bei der Nachahmung der Kanzone «Compiutamente mess'ho intenzione» (Contini I 297ff.) des Pisaners Ciolo de la Barba durch Inghilfredi oder Fredi da Lucca. Ciolos vier «coblas capfinidas» haben die Form:

11a 7b 11c / 11a 7b 11c // 11d (5d+6)e (7e+4)f 11f

Mit vereinfachter Cauda, nämlich ohne Binnenreime, und mit anderen Reimen an dieser Stelle:

// 11c d d c

begegnet dieser «contextus carminum» in Inghilfredis Kanzone «Greve puot'on piacere a tutta gente»¹⁷ wieder, deren erste vier von insgesamt fünf Strophen nebst einer Tornata ebenfalls «coblas capfinidas» sind, also genau den vier gebundenen Strophen Ciolos entsprechen. In beiden Liedern enden in der ersten Strophe die «piedi» mit einem Reim auf -anza und in beiden Liedern beginnt die erste Cauda mit dem Motiv des Glücksrads:

Ciolo

I 7 Che se Ventura a la rota ha fermezza
indel'altezza - di voi che mostrate

Inghilfredi

I 7 eo veo saglir lo non sagio in montanza
e sovrastar li savi adottrinati

Ciolos Kanzone ist ein Liebeslied in dunklem Stil, was dem ebenfalls gelegentlich zum «trobar clus» neigenden Inghilfredi gelegen haben dürfte. Inghilfredis Lied ist ein Sirventes, ein politisches Lied, das aus derselben Situation heraus entstanden sein dürfte wie das im 18. Kapitel behandelte Sirventes «Dogliosamente e con gran malenanza». Darauf deutet die Wendung

II 8 che veo signori a servi star subietti
e servi a signoria essere eletti.

¹⁶ Siehe hierzu R. Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, 4 Bde., Darmstadt 1896–1927 (Nachdruck: 1969), Bd. 2, S. 505; S. 496; S. 549f.

¹⁷ *Le Rime di Inghilfredi*, S. 107f.

als Analogie zu dem persönlicher gefaßten

IV 3 ca non è gioco d'essere servente
a chi è meno di sua condizione.

in dem anderen Sirventes hin. Das Lied dürfte also ebenfalls aus dem Jahr 1267, dem Zeitpunkt des guelfischen Umsturzes in Lucca, stammen und Inghilfredi dürfte auch für dieses Sirventes eine fremde Melodie entlehnt haben, in diesem Falle offensichtlich die eines Pisaners – vielleicht, weil er sich nach dem Sturz der Ghibellinen in Lucca zeitweise in dieser kaisertreuen Stadt aufhielt?

Außerhalb des sizilianischen Kreises ist auch der folgende Fall angesiedelt: Bondie Dietaiuti imitiert in seiner Kanzone «Madonna, m'è avenuto simigliante»¹⁸ zunächst das Lerchenlied von Bernart de Ventadorn in einem neuen Metrum:

11a b c / a b c // 11d 7e e 11d

In der dritten Strophe bietet der Liebende dann, Bernarts Motiv der Abwendung («Aissi-m part de leis e-m recre», VII 5) abschwächend, der Dame den Abschied von der Liebe an, sofern diese die für die Entwöhnung von der Liebe erforderlichen Maßnahmen trifft¹⁹:

III 1 E però v'adomando solamente,
per Dio, ch'ag[g]iate a grado il mio servire,
poi ch'io gradisco l'amoroso affanno;
e se volete ch'io sia dipartente
da voi amar, convenevi partire
da voi li sguardi, che-llanguir mi fanno,
e poi lo dolze riso per ch'io incoro,
e-lla bieltà ch'avete;
e, se questo farete,
forse mi part[ir]ò, se disamoro.

Von dieser Strophe hat sich offensichtlich ein Anonymus zu der dreistrophigen Kanzone «Compiangomi, laimento e di cor doglio» (Panvini 526f.) derselben Form anregen lassen, in der eine Frau darüber klagt, daß genau das eingetreten ist, was Bondies Liebender als Möglichkeit erwägt, daß sich der Liebende nämlich seiner Liebe entwöhnt («disamorato» bzw. «straniato») hat. Der Anschluß an Bondies dritte Strophe zeigt sich zu Beginn der zweiten des Anonymus schon in den Reimen:

II 1 Da meve è straniato lo più gente,
quelli ch'aver solea in comandamento:
tornato m'è lo bene in grande affanno

¹⁸ *Poeti fiorentini del Duecento*, S. 121f.

¹⁹ Das letztere Motiv ist der Kanzone «Tant m'abellis l'amoros pessamens» (P.C. 155, 22) von Folquet de Marselha entlehnt, wo es heißt:

III 5 pero, si-us platz qu'az outra me vire,
ostatz de vos la beutat e-l dous rire
e-l bel semblan que m'afollis mon sen:
pueis partir m'ai de vos, mon escien.

(Text nach S. Strónski, *Le Troubadour Folquet de Marseille*, S. 15ff.)

Das Wort «comandamento» am Ende des zweiten Verses ist hier die sinngemäße Ersetzung von Bondies «servire», denn dem Dienst des Liebenden entspricht die Befehlsgewalt der Dame. Ebenso deutlich ist der Anschluß an diese Strophe in der dritten und letzten Strophe des Anonymus, wo der Reim auf -anno, erneut mit «affanno» als Reimwort, am Ende der «piedi» beibehalten ist:

III 1 A gra[n] ragione si partio doglioso,
da ch'io non volsi avere pietanza
di quelli che m'amava senza inganno;
e però lo mio core sta pensoso
ed à gran doglia de la rimembranza
che gli à donato Amore in tale affanno.
Dunque, s'io son colpata per ragione,
degiami giudicare;
ca ben voglio durare
la quale pena piace a lo mio amore.

Der umschlingende – unreine – Reim «ragione» - «amore» in der Cauda assoziiert zudem mit Bondies Reim auf «incoro» - «disamoro» an dieser Stelle, im letzten Vers sogar als etymologische Assonanz.

Weiterhin außerhalb des sizilianischen Kreises bleibt man mit Carnino Ghibertis «L'Amore pecao forte»²⁰ und möglicherweise auch mit der anonymen Kanzone «La mia amorosa mente» (Panvini 541ff.), die beide den gleichen «contextus carminum» haben:

Carnino: 7a b c / a b c // d e e d
Anonymus: 7a a b / a a b // b c c d d

Ob König Enzo als Dichter wegen seiner langen Gefangenschaft seit 1249 in Bologna eher zur sizilianischen Diaspora als zum engeren sizilianischen Kreis zu rechnen ist, mag dahingestellt bleiben, auf jeden Fall scheint die Kanzone «S'eo trovasse Pietanza» (Contini I 157ff.), die außer den Bolognesen Semprebene und Guido Guinizelli auch ihm und zum Teil sowohl ihm wie einem der beiden Genannten zugeschrieben wird und deren fünf «coblas capfinidas» die Form

7a b c 11d / 7a b c 11d // 7e f f g 11h

haben, eine Nachahmung der anonymen Kanzone «Ancora ch'io sia stato» (Panvini 515ff.) zu sein, die aus vier «coblas capfinidas» der gleichen Form besteht, ihre Strophen aber zusätzlich als «coblas capcaudadas» bindet. Als textliche Parallelen sind die folgenden Stellen zu vermerken:

Anonymus

IV 1 Ben è tanto dogliosa
la mia vita, che morte
apellare si pote,
ancor pegio che morte, se si trova,
cotanto sta pensosa
e sventurosa forte:
chi mi tene in suo pote

²⁰ *Poeti fiorentini del Duecento*, S. 68f.

ciascuna ora d'aucidermi si prova!
Però chiamo merze[de]
 con grande umilitate,
ch'ella di me pietate
aver degia, per Deo,
 chè su' sono, non meo
 in quanto posso dire o far che placcia.

Enzo

II 9 Per meo servir non vio
 che gioi mi si n'acresca,
 'nanti mi si rifiesca
 pena e *dogliosa morte*
 ciascun giorno più forte,
 und'eo morir sento lo meo sanare.

V 1 La vertute ch'ill'ave
 d'auciderme e guarire

V 5 *onde prego soave*
Pietà che mova a gire
 e faccia in lei riposo,
 e Merzé umilmente se gli aligni,
sì che sia pietosa
ver' me, ché non m'è noia
 morir, s'ella n'ha gioia:
 ché sol viver mi place
 per lei servir verace
 e non per altro gioco che m'avegna.

Die Annahme, daß Enzo der Nachahmer der Form ist, beruht allerdings lediglich auf dem Umstand, daß seine Kanzone mit der durchgehaltenen intensiven Klage und mit dem charakteristischen Einsatz auf dem Motiv der inkarnierten «Pietanza» weit origineller ist als die andere. Wäre diese die Nachahmung, so wäre sie möglicherweise nicht so konventionell ausgefallen. In beiden Kanzonen sind im übrigen der erste und der letzte Vers der Cauda reimlos. Die Eigenart, den ersten Vers der Cauda als Waise stehenzulassen, ist auch in Kanzonen von Friedrich II. zu beobachten²¹, zwei Waise in der Cauda zeigt indessen die Kanzone «Lo fin pregi' avanzato» von Guido Guinizelli (7d d e f [7f+4]g; Contini II 465ff.). Sollte einer dieser beiden, vielleicht am ehesten Guido, der Verfasser des anonymen Liedes sein?

Nach Bologna führt auch die anonyme Kanzone «Madonna, io son venuto» (Panvini 539ff.), deren Strophen dieselbe Form aufweisen wie diejenigen von Guido Guinizellis Kanzone «Donna, l'amor mi sforza» (Contini II 457ff.), nämlich:

7 a b c / a b c // d e e / d d e

wobei Guido allerdings die Reimordnung in der Cauda durch b d d / b b d (III), a d d / a a d (IV) und c a a / c c a (V) variiert. Beide Lieder beginnen die erste und

²¹ Siehe hierzu meinen in Fußnote 8 genannten Aufsatz, S. 382f.

die dritte Strophe mit der Anrede «Madonna» bzw. «Donna», vergleichen in der zweiten Strophe den Liebenden mit einem Schiff, das aus Seenot zu entkommen sucht, und lassen den Liebenden in der Schlußstrophe sich mit seiner Traurigkeit von den «Leuten» bzw. den «anderen» absetzen:

Anonymus

II 1 Com'omo ch'è al di sotto
 e crede su montare
 per suo guadagnamento,
 come nave sta rotto,
 non val suo procacc[i]are,
 che pu[r] sta in perdimento;
 [ora mi è avvenuto],
 madonna, il simigliante:
 chè sto tut'or davante
 a chiederevi aiuto,
 neiente m'è valuto
 dirne o mostrar sembante.

V 9 no starò fra la gente,
 diventerò salvagio,
 non mi ralegreragio
 mai a [lo] mi' vivente.

Guido

II 1 Nave ch'esce di porto
 con vento dolce e piano,
 fra mar giunge in altura;
 poi vèn lo tempo torto,
 tempesta e grande affano
 li aduce la ventura;
 allor si sforza molto
 como possa campare,
 che non perisca in mare:
 così l'amor m'ha colto
 e di bon loco tolto
 e miso a tempestare.

V 5 Amore a tal m'ha 'dutto,
 fra gli altri son più tristo.

Wo die Kanzone «Sì altamente e bene» (Panvini 503ff.) zu lokalisieren ist, ist nicht auszumachen, da sie anonym überliefert ist. Sie hat das Metrum

7 a b c / a b c // c b b c / c b b c

und ist offenbar durch die Kanzone «Blasmoni de l'Amore» (Panvini 436ff.) nachgeahmt worden, die zwar in der Cauda andere umschlungene Reime verwendet, nämlich

// c d d c / c d d c

aber offensichtlich an die letzte Strophe von «Sì altamente e bene» anschließt, wie aus den Reimen hervorgeht:

	Sì altamente		Blasmomi
VII I	-ui	I I	(-ore)
	-ento		-ento
	-anza		-ansa
	-ui		(-ore)
	-ento		-ento
	-anza		-ansa
	-anza		-ansa
	-ento		(-ordo)
	-ento		(-ordo)
	-anza		-ansa
	-anza		-ansa
	-ento		(-ordo)
	-ento		(-ordo)
	-anza		-ansa

«Blasmoni de l'Amore» wird von den Handschriften dreimal Rinaldo d'Aquino und einmal Tiberto Galliziani aus Pisa zugeschrieben. Die Nachahmung scheint mir so deutlich signiert, daß man zur Not auch eine solche durch Rinaldo annehmen müßte.

Nicht lokalisierbar sind die beiden anonymen Kanzonen «La gran gioi disiosa» und «Come per diletanza» (Panvini 565ff. und 560ff.) Die erste besteht aus drei «coblas unissonans» mit der Form:

7a b c d / a b c d // e f f 11g / 7e h h 11g

die zweite aus fünf «coblas capfinidas». Die Cauda hat hier die Reimordnung:

// e f g (5g+6)h / 7e f g (5g+6)h

«La gran gioi disiosa» schlägt in der zweiten Strophe das Thema des schönen Anblicks der Dame an:

II I Riso e ciera amorosa
sovente m' à mostrata
con tutto bel volire
la più gentil criatura

Dieses Motiv ist in «Come per diletanza» dominant geworden und auf alle Strophen ausgedehnt. In der zweiten ist es in einen Vergleich mit der Sonne gefaßt, die einen Stein veredelt:

II I Purificami il core
la sua vista amorosa
sì come fa la spera
del sol la margherita,
che già non à splendore,
ned è vertudiosa
infin che la lumera
del sol non l' à ferita

Festzuhalten ist schließlich auch noch der Fall der anonymen Kanzone «D'una alegra ragione» (Panvini 553ff.), derjenigen, in deren erster Strophe Adolf

Gaspary das Wort «suon» im Sinne von «Melodie» konjiziert hat²². Sie scheint das Vorbild für die lehrhafte Kanzone «In quanto la natura» gewesen zu sein, die Carlo Salinari unter dem Namen Guido Guinizelli abgedruckt hat²³. Die Strophen des Anonymus haben die Form

7a b 11c / 7a b 11c // 7d e e d / d e e d

Das andere Lied zeigt denselben «contextus carminum», bereichert aber die Form durch einen Binnenreim und variiert in der Cauda seiner drei Strophen beständig die Reimordnung – ein Phänomen, das schon in der Guido Guinizelli sicher zuschreibbaren Kanzone «Donna, l'amor mi sforza» zu beobachten war:

7a b (5b+6)c / 7a b (5b+6)c // 7d a a b / d a a b
7d e e f / d e e f
7d e e d / d e e d

Thematisch gesehen konnte der Anonymus insofern zu einem lehrhaften Lied anregen, als er selbst schon, besonders in der zweiten und dritten Strophe, ganz theoretisch über die Liebe dozierte. Der Nachahmer behandelt die Frage, ob Natur oder vielmehr Erziehung den Menschen klug mache.

Einen Abschnitt für sich ist Guittone d'Arezzo wert. Für die Frage möglicher Kontrafakturen sizilianischer Muster und überhaupt für die Frage einer immer noch gesungenen Lyrik ist er schon deswegen ein besonders interessanter Fall, weil in einer seiner Liebeskanzonen ganz eindeutig, durch den Reim gedeckt und nicht nur, wie in «D'una alegra ragione», als Ergebnis einer Konjektur, die Melodie erwähnt wird²⁴:

I I A renformare amore e fede e spera
e bon conforto entra noi, bella gioia,
e per intralassar corrotto e noia,
e che 'n trovar lo saver meo non pera,
me sforzeraggio a trovar novel sono.

Anderweit stehen «canto» und «cantare» bei ihm im Kontext von Freude und Liebe²⁵:

I I Ora che la freddore
desperde onne vil gente,
e che falla e desmente
gioia, canto ed amore,
ho di cantar voglienza
per mantener piacenza

²² Siehe hierzu oben, Kap. 1, S. 12.

²³ C.S. (Hg.), *La Poesia lirica del Duecento*, 2 Bde., Torino 1961, Bd. 1, S. 405f. Zur «Tradizione manoscritta di Guido Guinizelli» siehe d'Arco Silvio Avalle, *Studi di filologia italiana* Bd. 11, 1953, S. 137–162. Zur Zuschreibung von «In quanto la natura» an Guido siehe G. Contini, «Questioni attributive nell'ambito della lirica siciliana», S. 368f., Fußnote 2.

²⁴ Text nach Francesco Egidi (Hg.), *Le Rime di Guittone d'Arezzo*, Bari 1940, S. 17.

²⁵ Ebd., S. 39. – Das Lied «Ora che la freddore» hat einen politischen Hintergrund (siehe hierzu Claude Margueron, *Recherches sur Guittone d'Arezzo*, Paris 1966, S. 247f.) und kann daher als Sirventes gelten. Seine Strophenform: 7a b b a // c c d d e e könnte durch «Anc enemics qu'ieu agues» (P.C. 457, 3) von Uc de Sant Circ (Text bei Alfred Jeanroy,

und in der Tornata der Kanzone «Amor, non ho podere»²⁶ verwendet er im Kontext von «solazzo» die provenzalischen Gattungsbezeichnungen «vers» und «chanso», die man schon wegen des technischen Charakters der Doppelformel nicht leicht im Sinne von Dantes späterer Bestimmung von «canzone» bloß als Bezeichnung für den Text auslegen kann:

VI 1 Amor, verso e canzone
e ciascuna ragione
che de solazzo sia,
lass' eo tutta via,
mentre ch'esta rea doglia
non torna in bona voglia.

In vier Fällen scheint Guittone darauf verzichtet zu haben, einen «novel sono» zu erfinden. Seine Kanzone «Lasso, pensando quanto»²⁷ weist nämlich exakt denselben «contextus carminum» und dieselbe Reimordnung wie die Kanzone «Contra lo meo volere» von Paganino da Serzana (Contini I 115ff.) auf:

7a b (7b+4)c / 7a b (7b+4)c // 7c d (7d+4)b 7e f (7f+4/5)e (7e+4/5)f

mit Ausnahme der zweiten Strophe, in der die Reimordnung in den letzten drei Versen durch die Wiederaufnahme des d-Reims variiert wird: d (7d+4)f (7f+4)d. Bei Paganino sind die beiden ersten Strophen «coblas capfinidas», die erste schließt auf «voi' partire» und die zweite beginnt mit «Lo partir», was zugleich einen – nicht ganz reinen – Reim ergibt. Den Reim an dieser Stelle hat Guittone ebenfalls aufgegriffen, denn seine erste Strophe schließt auf «forte» und die zweite beginnt mit «Morte». Reimreminiszenzen sind dagegen nicht festzustellen und auch keine textlichen Parallelen, aber die Strophenform und die Reimordnung sind doch so charakteristisch, daß nur eine bewußte Nachbildung vorliegen kann. In der ersten Strophe ist im übrigen wieder von «canto» im Kontext von «sollazzo» die Rede:

I 1 Lasso, pensando quanto
meve tutto tenia
en gran piacer la mia - gioiosa gioia;
e che sollazzo e canto
e ben tutto ch'avia
m'è or, per mia follia, - corrotto e noia

Ein zweiter Fall dieser Art ist die Kanzone «Tutto 'l dolor, ch'eo mai portai, fu gioia»²⁸, deren wegen der Stellung eines einzigen Settenario in einer langen Reihe von Endecasillabi auffälliger «contextus carminum» samt Reimordnung Jacopo Mostaccis «A pena pare - ch'io saccia cantare» (Contini I 143ff.) nachgebildet ist:

11a b c b / a b c b // d 7d 11e e d e

J.-J. Salverda de Grave [Hgg.], *Poésies de Uc de Saint-Circ*, Toulouse 1913, S. 3ff.) angeregt worden sein. Bei einem Sirventes wäre auch die Verwendung von Ucs – erhaltener – Melodie nicht undenkbar. Allerdings hat auch Guittones Liebeskanzone «Amor, non ho podere» (S. 6ff.) diese Form.

²⁶ *Le Rime di Guittone d'Arezzo*, S. 6ff.

²⁷ Ebd., S. 19ff.

²⁸ S. 29ff.

Allerdings sind Jacopos Strophen «coblas unissonans» und «capfinidas», wobei jeweils der letzte Vers einer Strophe mit der Zäsur des ersten Verses der folgenden Strophe reimt. Zu Beginn der ersten Strophe reimen ersatzweise, aber den Binnenreim hier schon markierend, Zäsur und Versende. Diese beiden Erscheinungen hat Guittone nicht nachgeahmt. Dafür hat er sein Lied, das wie dasjenige Jacopos fünfstrophig ist, mit zwei Tornatas versehen. Textliche Parallelen sind wieder nicht festzustellen, mit Ausnahme vielleicht des Motivs des «partire», das in beiden Liedern etwas unvermittelt und ohne weiter eingeführt zu werden auftritt:

Jacopo

I 3 c'a me medesmo cred' esser furato,
considerando lo breve partire

Guittone

V 2 che punto fortunale, lasso, fue quello
de vostro dipartir, crudel mia morte,
che doblo mal tornò tutto meo bello!

Guittone gehört auch in die Reihe derjenigen, die der Faszination der Folquet-Imitation «Madonna, dir vo voglio» von Giacomo da Lentini erlegen sind. In seiner Kanzone «Amor tanto altamente»²⁹ hat er deren «contextus carminum» nachgebildet und dabei die Reimordnung der Frons beibehalten, die dadurch auffällt, daß die beiden «piedi» nicht ganz parallel sind, sondern sich in einem Reim, dem anstelle des a-Reims eingeführten d-Reim, unterscheiden:

7a b a 11c / 7d b d 11c //

Die Reimordnung der Cauda ist nur in der dritten und fünften Strophe exakt reproduziert, in den übrigen Strophen variiert sie:

I // 7e e f (7f+5)c / 7a a g (7g+5)c
II // 7e e c (7c+5)f / 7g g c (7c+5)f
III // 7e e f (7f+4)g / 7h h i (7i+4)g
IV // 7e e f (7f+4)b / 7a a g (7g+5)b
V // 7e e f (7f+4)g / 7h h i (7i+5)g

In der ersten und vierten Strophe hat der letzte Vers des ersten «piede» zudem einen Binnenreim: (5a+6)c in I und (7a+4)c in IV. Textlich zeigt die Kanzone in ihrem Beginn deutliche Anklänge sowohl an Giacomos erste Strophe wie auch an den Anfang von Betto Mettefuocos «Amore, perché m'hai», die auch Giacomos Form benutzt:

Guittone

I 1 Amor tanto altamente
lo meo entendimento
ave miso, che nente
aggio ardimento - di contare e dire
como di lei m'ha priso;
ma vista tal presento,
che lei ha certo miso
come 'n suo signoraggio meo desire.

²⁹ S. 47ff.

Giacomo
 I 1 Madonna, dir vo voglio
como l'amor m'à priso,
 inver' lo grande orgoglio
 che voi bella mostrate, e no m'aita.
 Oi lasso, lo meo core,
 che 'n tante pene è *miso*
 che vive quando more
 per bene amare, e teneselo a vita.

Betto
 I 1 Amore, perché m'hai
 distretto in tal misura,
 ch'eo *non posso contare*
 ben le mie pen' a chi mi fôra 'n grado?
Ardir non poss' ormai,
di dir tant'ho paura:
 cusì mi fa dottare
 di perder quell'und'eo allegro vado.

In einer der beiden Tornate adressiert Guittone sein Lied an Mazzeo di Ricco:

VII 1 Poi Mazeo di Rico
 ch'è di fin pregio rico,
 mi saluta, mi spia

Die Erwähnung gerade dieses Sizilianers ist insofern interessant, als Guittones Kanzone «Gioia gioiosa piagente»³⁰ einen «contextus carminum» aufweist, der auch bei Mazzeo vorkommt, nämlich:

7a b (5b+6)c / 7a d (5d+6)c // 7e e 11f / 7g g 11f

Bei Mazzeo begegnet er in dem Dialoglied «Lo core innamorato» (Panvini 205f.) ohne Binnenreime und mit der Reimordnung:

7a b 11c / 7a b 11c // 7d e 11f / 7f e 11d

Derselbe «contextus carminum» kommt auch in Inghilfredis im «chiuso parlare» (V 2) Arnaut Daniels gehaltener Kanzone «Del meo voler dir l'ombra»³¹ mit der Reimordnung

7a b 11c / 7a b 11c // 7d d 11e / 7e e 11d

vor. Guittone dürfte sich aber wohl an Mazzeo angelehnt haben, den er besser kannte, denn seine Kanzone enthält z.B. eine Reminiszenz aus Mazzeos «Madonna, de l[o] meo 'namoramento» (Panvini 208ff.):

Mazzeo
 I 6 ca lo meo cor non posso *rinfrènare*
 Guittone
 V 1 Poi mai non mi *rafreno*,
 amor, de voi servire

und vielleicht ist auch Guittones Mahnung an die Dame:

³⁰ S. 50ff.

³¹ Annalisa Marin, *Le Rime di Inghilfredi*, S. 97f.

I 1 Gioia gioiosa piagente,
misura è ragione
 tutta stagione - deggiasi trovare.

durch Mazzeos Reflexion über die Maßlosigkeit in der Liebe aus «La ben avventurosa innamoranza» (Panvini 207f.) angeregt:

I 7 Ca s'omo à *dismisura*,
 conservando leanza
 non fa *dismisuranza*,
 sì che sia da blasmare

Inghilfredis Lied ist von den dreien das anspruchsvollste. Von einem Dichter, der sich im schwierigen dunklen Stil versucht, ist wohl – außer bei Sirventes – am wenigsten anzunehmen, daß er es sich bei der Form leicht macht und sie übernimmt. Inghilfredi kommt daher vielleicht am ehesten als Erfinder des «contextus carminum» in Frage.

Auch den Fällen von Formparallelen – und wohl auch Formnachahmungen – bei Chiaro Davanzati sei ein eigener Abschnitt gewidmet. Auch dieser Dichter hat sich von der Kanzone «Madonna, dir vo voglio» von Giacomo da Lentini beeindrucken lassen, an die er sich, außer im «contextus carminum», auch motivisch in seiner Kanzone «Madonna, poi ch'avete»³² anschließt, wie deren fünfte und letzte Strophe mit den Reimen auf -iso an denselben Stellen wie bei Giacomo zeigt:

Giacomo

I 1 Madonna, dir vo voglio
 como l'amor m'à *priso*,
 inver' lo grande orgoglio
 che voi bella mostrate, e no m'aita.
 Oi lasso, lo meo core,
 che 'n tante pene è *miso*
 che vive quando more
 per bene amare, e teneselo a vita.

Chiaro

V 1 Madonna, disìando
 vostro amoroso *viso*,
 non posso soferire
 la mia voglia d'alquanto dimostrare;
 se la dico in cantando,
 non son perciò *diviso*
 del vostro amor covrire,
 ché sempre l'ag'gio a mente d'oservare

Recht interessant ist dabei die Wendung «la dico in cantando» im fünften Vers von Chiaros Strophe. Giacomos Vorlage beginnt bekanntlich mit dem Vers: «A vos, midontç, voill retrair' en cantan», was Giacomo unter Auslassung von «en cantan» verkürzt wiedergegeben hat. Aurelio Roncaglia hat diese Verkürzung so gedeutet, daß Giacomo damit nur die Erwähnung dessen ausgelassen habe, was

³² Text nach Chiaro Davanzati, *Rime*, S. 196ff.

in seinem Schaffen ohnehin keine Rolle mehr gespielt habe, nämlich der Gesang³³. Bei Chiaro taucht Folquets Wendung nun wieder in vollständiger Form auf und Chiaro unterstreicht in derselben Strophe sogar noch ein weiteres Mal das Moment des Gesangs:

V 12 non vi paia noioso - meo cantare

Unabhängig von der Frage, ob noch Chiaro Davanzati seine Kanzzone gesungen hat, und die vorliegende vielleicht sogar zu einer Melodie von Giacomo da Lentini, ist die Stelle auch deswegen interessant, weil sie zeigt, daß Chiaro offenbar bekannt war, an welches Vorbild sich Giacomo da Lentini thematisch angelehnt hatte.

In der Reimordnung stimmt seine Kanzzone allerdings nicht mit derjenigen Giacomos, sondern mit Betto Mettefuocos «Amore, perché m'hai» überein:

7a b c 11d / 7a b c 11d // 7e e f (7f+4)g / 7h h i (7i+4)g

Zu Bettos Kanzzone ergeben sich zudem auch Reimparallelen in der Cauda der ersten Strophe:

Betto	Chiaro
I 9 -essa	I 9 -ando
-essa	-ando
-ente	-ita
-ente - -ansa	-ita - -anza
-orte	-essa
-orte	-essa
-esse	-are
-esse - -ansa	-are - -anza

In der vierten Strophe enden seine beiden «volte» wie diejenigen in Bettos dritter Strophe auf -ente und in seiner fünften Strophe enden sie wie in derjenigen Bettos auf -are.

Bemerkenswert ist noch, daß Chiaros Strophen, mit Ausnahme der fünften, «coblas capfinidas» sind. Das hat seine Kanzzone wiederum mit derjenigen Guittones mit dem gleichen «contextus carminum» gemein. Die Zusammenhänge der Lieder gleicher Form sind also außerordentlich vielfältig und die gegenseitigen Abhängigkeiten werden anscheinend geradezu sorgfältig angezeigt.

Eine formale Nachahmung ist weiter Chiaros Kanzzone «Allegrosi cantari»³⁴, und zwar ist darin das Metrum des anonymen Liedes «Ancora ch'io sia stato» und von König Enzos «S'eo trovasse Pietanza» aufgegriffen und auch in der Reimordnung mit den beiden Waisen am Anfang und Ende der Cauda genau nachgebildet. Chiaro scheint sich dabei an den Anonymus angelehnt zu haben, wie die Stellung des Wortes «merzè» im zweiten Vers:

Anonymus	
I 1 Ancora ch'io sia stato	
sanza merzè trovare	
Chiaro	
I 1 Allegrosi cantari,	
molta merzè vi chero	

³³ Siehe hierzu oben, Kap. 1, S. 4.

³⁴ *Rime*, S. 86f.

und ein textlicher Anklang zu Beginn der vierten Strophe zeigen:

Anonymus

IV 1 *Ben è tanto dogliosa*
la mia vita [...]

Chiaro

IV 1 *Ben è, la mia, gran doglia*

Im übrigen ist auch hier festzuhalten, daß Chiaro reichlich Ausdrücke verwendet, die auf den Gesang anspielen, außer im ersten Vers noch in zwei Vergleichen mit Vögeln:

I 13 [...] ed i«n» cantare
com'egli [sc. il zezer] terminar vo' la mia vita.

II 3 di tai cantar' non fino
come zigola infin che morte prova

An eine fremde Form hat sich Chiaro offensichtlich auch mit der Kanzzone «Da che mi conven fare»³⁵ angelehnt. Das Strophenchema ist hier:

7a a 11b / 7c c 11b // 7d e f d e 11f

Vorbild war hier wohl, trotz der anderen Reimordnung in der Frons, die sowohl Jacopo Mostacci wie Giacomo d'Aquino und einem Anonymus zugeschriebene Kanzzone «Allegramente eo canto» (Panvini 419ff.) mit der Form:

7a b 11c / 7a b 11c // 7c d e c d 11/12e

und etwas ungewöhnlichem Binnenreim im letzten Caudavers:

I: (7c+5)e

II: (5c+7)e

III: (5b+6)e

Das Lied hebt in seiner letzten Strophe hervor, daß es das Lob der Dame singen will:

III 1 Però, bella, temendo
voi laudo in mio cantare

7 E io, che far por«ria?
Gire per lunga parte,
laudar vostro valore;
e così cresceria
vostro pregio per arte
come lo mare - per lo scor«idore.

Dazu ist Chiaros Kanzzone ein Gegengesang, denn sie ist dem Tadel einer Dame gewidmet, die ihn betrogen hat³⁶.

³⁵ S. 104ff.

³⁶ Ein merkwürdiger Fall ist die Kanzzone «Donna, di voi si rancura» von Monte Andrea (Text bei Francesco Filippo Minetti [Hg.], Monte Andrea di Fiorenza, *Le Rime*, Firenze 1979, S. 116ff.). Thematisch geht es darin um die Vorwürfe, die der Dichter der Dame wegen ihres maßlosen Stolzes macht, also auch um Frauentadel. Die Form hat Verwandtschaft mit derjenigen von Chiaros Kanzzone, allerdings mit einer anderen Reimordnung in der Cauda und vor allem mit Ottonari statt Settenari in der Frons und im ersten Caudavers: 8a a 11b / 8c c 11b // 8d 7d e e f 11f. Auffällig ist noch das

Schließlich scheint auch die Kanzone «Talento ag<g>io di dire»³⁷ nicht gänzlich ohne Anregung entstanden zu sein. Ihre Form:

7a b b a / b a a b // c d d c / c d d c

In Versart und Strophengliederung entspricht das der Form der Kanzone «Vostr'orgogliosa ciera» (Panvini 409f.), die von den Handschriften sowohl Arrigo Testa da Lentino, einem Jacomo und Arrigus Divitis zugeschrieben wird. Deren «coblas capfinidas» haben die Form:

7a b b c / a b b c // c d d e / e f f c

Chiaro bindet wenigstens die beiden ersten Strophen nach diesem Prinzip. Daß Abhängigkeit besteht, geht aus folgenden Stellen hervor: Der Sizilianer widmet die Cauda seiner ersten Strophe dem Tadel seiner Dame wegen ihres Mangels an «misura» und wegen ihrer Härte gegen die «naturale usanza»:

I 9 In ciò blasimo Amore,
che non vi dà *misura*,
vedendo voi sì *dura*
ver naturale usanza;
ben passa costumanza
ed è quasi for d'uso
l'affar vostro noi uso
per livezi di core.

Chiaros Kanzone ist ein Frauenlied. In der Cauda der dritten Strophe klagt die Dame darüber, daß ihr «sire» Grausamkeit und Stolz «contra natura» zeige, obwohl er über «senno e misura» verfüge. Dabei kehren die gleichen Reimwörter – «dura» allerdings als Verb – wieder und in der zweiten «volta» wird der Reimvokal u imitiert:

III 9 E'n voi è gentilezza,
credo, senno e *misura*;
di ciò correg<g>e e *dura*
ogne orata ricchezza:
se 'n voi regna ferezza,
parmi *contra natura*,
o mia disaventura
v'aduce in tale asprezza.

Strophen der gleichen Versart, Verszahl und Gliederung verwendet Chiaro noch in den Kanzenen «Lo mio doglioso core» und «Novella gioia che porta?»³⁸. Im ersten Fall entspricht die Reimordnung der Frons derjenigen von «Vostra orgogliosa ciera»:

7a b b c / a b b c // d e e d / d e e d

und es ergeben sich auch thematische und Reimparallelen zwischen der ersten Strophe des Sizilianers und Chiaros vierter Strophe. Motivisch handelt es sich in

Reimwort «cagione» in I 10, an derselben Stelle, an der es auch bei Chiaro steht. Die nahe Anlehnung und die «knappe» Abweichung im «contextus carminum» sind in diesem Falle schwierig zu deuten.

³⁷ Rime, S. 130f.

³⁸ S. 164ff. und S. 153f.

beiden Fällen um den Übergang von der «fin' amanza» zur «disperanza» bzw. «pesanza»:

Arrigo Testa v.a.

I 1 Vostr'orgogliosa ciera
e la fera sembranza
mi trae di fin' amanza
e mettemi 'n errore;
fàmi tener manera
d'omo ch'è 'n disperanza,
che non à in sè membranza
d'avere alcun valore.

Chiaro

IV 1 Quand'omo ave improntato
ciò ch'egli ha in disianza,
aven che per usanza
non crede mai dolere;
poi s'el vene fallato,
mag<g>ior è la pesanza
che non fu l'alegranza
de lo prencipio avere

In dem anderen Fall ist Chiaros Reimordnung:

7a b c d / a b c d // e f f e / g h h g

und es ergeben sich auch keine motivischen Parallelen.

Nach dieser zusammengefaßten Darstellung der Formnachahmung im Œuvre zweier vergleichsweise prominenter Autoren weitere Einzelfälle. Am Ende des 20. Kapitels war von der Frauen- und Liebesschelte des Lunardo del Gualacca die Rede, auf die der Pisaner Galletto mit einer Parteinahme für die Liebe mit denselben Reimen geantwortet hat. Daß in der Tat Galletto eine Replik verfaßt hat und nicht Lunardo, geht aus dem Anfang seines Liedes hervor. Lunardo hat an einer Reihe von Beispielen die Schädlichkeit der Liebe und der Frauen belegt und mit diesen Exempeln seine Entscheidung begründet, sich nicht mehr auf sie einzulassen:

III 7 E io però lasso-le:

9 d'esto senno no spunto
né non me ne rimuto
né versi ne rimuto:
sempre pió ci propunto.

Genau an dieser Position setzt Galletto mit seiner Replik an. Auch er glaubte, dem, was schadet, entsagt zu haben, hat diesen Beschluß aber nicht durchhalten können:

I 1 Credeam' esser, lasso,
come quei che si parte
da ciò che pió gli è danno.
Or son caduto, ohi lasso!

Dieser Dichterstreit um die Liebe scheint noch weitere Kreise gezogen zu haben, denn Strophen exakt derselben Form, nämlich:

wenn auch nicht mit denselben Reimen, aber immerhin mit dem Reimwort «parte» in den «piedi» der ersten Strophe, zeigt auch die Kanzone «Donna, meo core in parte» von Ser Alberto da Massa di Maremma (Contini I 359ff.). Auf die formalen Zusammenhänge hat bereits Contini aufmerksam gemacht (359). Daß Alberto sich offenbar an Gallettos Kanzone angelehnt hat, geht aus den Motiven der Wirkung des Gesichts der Dame auf die Leute und auf den Liebenden selbst hervor, wobei Alberto in beiden Fällen die gleichen zentralen Reimwörter verwendet:

	Galletto	Alberto
I 10	sì siete adorna e <i>gente</i> , faite stordir la <i>gente</i> , quando voi mira 'n viso.	IV 7 lo vostro viso <i>gente</i> , onde tut[t]a la <i>gente</i> di claritate luma
II 1	Ed eo ponendo mente la vostra fresca <i>cera</i> , ch'è bianca più che riso, feristemi la mente, und'ardo como <i>cera</i> : levastemi lo riso.	VI 1 Sì come ne la <i>cera</i> quando ['n]taglio si pinge, così lo vostr'aspetto e l'amorosa <i>cera</i> Amore in cor mi pinge, onde gioire aspetto

Gleichen «contextus carminum» weisen die Kanzenen «Per ciò che 'l cor si dole» (Panvini 254f.) von Neri de' Visdomini und «Eo temo di laudare» von Terino da Castelfiorentino (Contini I 393ff.) auf. Die Reimordnung ist nicht gleich. Bei Neri ist sie:

7a b 11c / 7a b 11c // 7d e f 11g / 7d e f 11g

Bei Terino weicht sie in der Cauda ab:

// 7d d e 11e / 7f f g 11g

Immerhin reimen aber in beiden Kanzenen in der ersten Strophe die zweiten Verse der «piedi» gleichlautend auf -ento.

Gleichen «contextus carminum» und gleiche Reimordnung, also identische Form, zeigen die Kanzenen «Madonna, il fino amor ched eo vo porto» von Guido Guinizelli (Contini II 453ff.) und «[Ma]donna, eo forzirag[g]io lo podere» von Ciuccio (Contini I 365f.)³⁹. Darüberhinaus beginnt in beiden Fällen die zweite Strophe mit einem Reim auf «natura» und Guinizellis sechste und Ciuccios erste Strophe enden mit einem Paarreim auf -ore, wobei in beiden Fällen das Reimwort «Amore» Verwendung findet. Hervorzuheben ist, daß Guido zweimal den Gesang erwähnt (IV 2: «ciascun giorno canto a l'avenente»; VII [=Tornata] 1: «D'ora 'n avanti parto lo cantare»).

Bemerkenswert ist die späte Wirkung, die Guido delle Colonne auf den sogenannten Amico di Dante ausgeübt hat. Die recht komplizierte und große

³⁹ Jetzt auch, mit allen übrigen von Ciuccio erhaltenen Stücken, bei Mahmoud Salem Elsheit, «Il caso Ciuccio», *Studi di filologia italiana* Bd. 38, 1980, S. 11–32; hier: S. 24f. Die gleiche Form hat auch Ciuccios «gobola» «Lo [meo] lontano e periglioso affanno» (S. 21f.)

Form der Strophen seiner Kanzone «Ancor che l'aigua per lo foco lassi» (Contini I 107ff.):

11a 7b b 11a / 11b 7a a 11b // 7b c c 11d 7e d e f f g 11g

kehrt identisch in dessen Kanzone «Amor, per Deo, più non posso sofrire» (Contini II 702ff.) wieder, die sich zudem mit ihrer zweiten Strophe in den Reimen an die erste von Guido anlehnt:

	Guido	Amico
I 1	-assi	II 1 (-orte)
	-ura	-ura
	-ura	-ura
	-assi	(-orte)
	-ura	-ura
	-assi	(-orte)
	-assi	(-orte)
	-ura	-ura
	-ura	-ura

den Anfang von Guidos erster Cauda fast wörtlich zitiert:

Guido Amico

I 9 Cusi, gentil criatura II 9 Però, gentil criatura

und auch mit dem gleichen Motiv von der Liebesglut, die nur die Dame dämpfen kann, endet:

Guido Amico

I 15 ch'eo fora consumato II 14 com'io mi sento e-ssono
se voi, donna sovrana, nel periglioso ardore
non fustici mezzana se-no-mi provedete
infra l'Amore e meve

Die Wendung «donna d'aunore» (II 13 und IV 1) ist ebenfalls schon bei Guido vorgegeben (II 9).

Auch die Form der Kanzone «Gioiosamente canto» von Guido delle Colonne oder, mit weniger Wahrscheinlichkeit, von Mazzeo di Ricco, hat der Amico di Dante exakt nachgebildet, und zwar in «A voi, gentile Amore» (Contini I 99ff.; II 708ff.):

7a b b c / a b b c // (7c+4)d 11d e e

Nur die Position des Binnenreims hat er etwas variiert:

I/II (5c+6)d
III (7c+4)d
IV/V (4c+7)d

Motivische Anklänge und Reimparallelen zeigen sich an den folgenden Stellen:

Guido

I 7 ben aia disianza

che vene a *compimento*;

ca tutto mal talento - torna in gioi,

quandunqua l'allegrezza ven dipoi;

und'eo m'allegro di grande *ardimento*;

un giorno vene, che val più di cento.

Amico
 II::I 1 Ma-ss'or col cor umile,
 Amor, prendo *ardimento*
 di dirivi mio talento,
 non vi deve esser grave,
 ché quei ch'è signorile
 e dona *compimento*
 di tutto piacimento,
 in ciò forzato m'ave

Bemerkenswert ist schließlich auch noch die Form des Klageliedes «Da poi che la natura ha fine posto» von Cino da Pistoia auf den Tod Heinrichs VII. im Jahre 1313 (Contini II 678f.)⁴⁰. Sie ist auffallend schlicht:

11a b c / a b c // c d d

und hat einen Vorläufer in der Perdigon-Nachahmung «La mia gran pena e lo gravoso afanno» von Guido delle Colonne (Contini I 97f.):

11a b c / a b c // (5c+6)d (5d+6)e 11e

Cino hat in der Cauda zwar keine Binnenreime gesetzt, aber seine Cauda ist nichtsdestoweniger ebenfalls an die Frons angereimt. Sein Gedicht wendet sich an Leser:

IV 2 o tu che leggi [...]

Galt auch für das nur noch für die Lektüre bestimmte Sirventes die Regel, daß es sich einer fremden Form zu bedienen hatte, selbst wenn die Melodie keine Rolle mehr spielte? Oder spielte beim «planh» die Singbarkeit neben der Lektüre immer noch eine Rolle? Außer bei Guido und in der Gaucelm Faidit-Nachahmung «Membrando l'amoroso dipartiri» von Giacomo da Lentini⁴¹ gibt es auf jeden Fall keine weiteren Beispiele für Endecasillabo-Kanzonen mit einem «contextus carminum» aus zwei dreizeiligen «piedi» und einer angereimten dreizeiligen Cauda.

Ein letzter Fall ist Guidos Kanzone «Amor, che lungiamente m'hai menato», deren Strophen nach Contini (I 104ff.) folgendermaßen zu gliedern sind:

11a b b (5b+6)a / (5a+6)b 11b a b // 11c c d (5d+6)e 11e

Einleuchtender wäre schon die Annahme, daß die Frons provenzalisch gereimt war und mit dem vierten Vers endete, so daß die Binnenreime in Vers 4 und 5 zu beiden Seiten der Nahtstelle zu stehen kamen. Richtig ist aber wohl eine Gliederung, die dreizeilige «piedi» mit der Reimordnung a b b / a b b // ansetzt, denn dafür spricht eine Nachahmung der Form, die dreizeilige «piedi» aufweist. Sie stammt von Lapo Gianni und ist, außer an den dreizehn Endecasillabi, eindeutig an der Reimordnung der Cauda und dem Binnenreim im vorletzten Vers zu erkennen. Die erste Strophe von Lapos «Amor, nova ed antica vanitate» hat die Form (Contini II 598ff.):

11a b c / a b c // c d e e f (7f+4)g 11g

⁴⁰ Das Gedicht lehnt sich motivisch an einen «planh» von Aimeric de Belenoi an. Siehe hierzu Maria Dumitrescu (Hg.), *Poésies du troubadour Aimeric de Belenoi*, Paris 1935, S. 42f.

⁴¹ Siehe dazu oben, Kap. 19, S. 151ff.

Daß die Reimordnung der Cauda dieselbe wie bei Guido ist, erkennt man, wenn man die Kennzeichnung der Reime wieder bei a beginnen läßt: a b c c d (d+)e e. In den übrigen Strophen läßt Lapo den fünften mit dem zweiten Caudavers reimen und von der dritten Strophe an wandert auch der Binnenreim an andere Stellen. Daß Lapo sich aber an Guidos Form inspiriert hat, geht noch aus einer weiteren Eigenart hervor. Guido läßt in der zweiten und dritten Strophe die Cauda mit «però» und in der vierten mit «così» beginnen, den Beginn des zweiten «piede» markiert er in den drei ersten Strophen mit «ché» bzw. «che», in der fünften mit einem anaphorischen «Amor». Bei Lapo kehrt diese syntaktische und argumentative Gliederung der Strophen in systematischer Form wieder. Bei ihm beginnen alle ersten «piedi» – wie in Guidos erster und letzter Strophe – auf «Amor», alle zweiten «piedi» auf «Deh» und alle Caudae auf «Provo».

An die Form von Lapo Gianni Kanzone hat sich dann noch einmal Dante mit der Form von «Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete»⁴² angeschlossen:

11a b c / b a c // c d e e d f f

Die Endreimordnung der Cauda ist exakt diejenige von Lapos dritter bis letzter Strophe. In der zweiten Strophe reimt bei Lapo der zweite – und fünfte – Caudavers mit dem ersten der «piedi».

Schließlich ist noch auf zwei Discordi einzugehen, denn aus dem Vergleich der metrischen Schemata ergibt sich eindeutig, daß der anonym überlieferte Discordo «De la primavera» (Panvini 466ff.) zum überwiegenden Teil eine Nachbildung von Giacomos da Lentini «Dal core mi vene»⁴³ ist. Ich stelle die beiden Schemata⁴⁴ der besseren Übersichtlichkeit halber in zwei Spalten senkrecht nebeneinander. In den beiden Außenspalten mache ich meinerseits einige Gliederungsvorschläge.

Giacomo	Anonymus
I 6a	I 6a
(6a+3)b	(6a+3)b
6a	6a
(6a+3)b	(6a+3)b
6a	6a
(6a+3)b	(6a+3)b
6c	6c
6c	6c
6d	6d
(6d+3)e	(6d+3)e
6f	
6f	
6g	
(6g+3)e	

⁴² *Convivio*, Trattato secondo, Canzone prima.

⁴³ *Poesie*, S. 224ff.

⁴⁴ Nach R. Antonellis *Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana*, S. 136ff. und S. 140ff.

	6h		
	6h		
	6i		
	(7i+3)e		
	II 5a	II	
	a	5a	
	a	a	
	b	b	
	b	b	
(5b+6)c	6c	6c (5b+6)c?	(5b+6)c
	5c	5c	
<u>(5c+6)d</u>	<u>6d</u>	<u>6d (5c+6)d?</u>	<u>(5c+6)d</u>
	5e		
	e	5e	
	e	e	
	f	f	
	f	f	
(5f+6)g	6g	6g (5f+6)g?	(5f+6)g
	5g	5g	
<u>(5g+6)d</u>	<u>6d</u>	<u>6d (5g+6)d?</u>	<u>(5g+6)d</u>
	5h		
	h		
	h		
	i		
	i		
(5i+6)l	6l		
	5l		
(5l+6)d	<u>6d</u>		
	III 5a	III 5a	
	6b	b	
	<u>5c</u>	<u>c</u>	
	5a	a	
	6b	b	
	<u>5c</u>	<u>c</u>	
	5a	a	
	6b	b	
	5c	c	
5a	IV 5a	IV 5a	
6a	6a	6a	
(6e+5f+2)b	6b	11b	(6d+7?)b
	<u>(5f+3)c</u>		
5c	5d	5c	
6c	6d	6c	
(6e+5f+2)b	6b	11b	(6c+7)b
	<u>(5f+3)c</u>		
5d	<u>5e</u>		

6d
(6e+5f+2)b

	6e		
	6b		
	(5f+3)c		
V	(4a+4)a	V	(4a+4)b
	6b		6b
	(4c+4)c		(4a+4)a
	<u>6b</u>		<u>6b</u>
	(4d+4)d		(4c+4)c
	6e		6d
	(4f+4)f		(4c+4)c
	<u>6e</u>		<u>6d</u>
	(4g+4)g		
	6h		
	(4i+4)i		
	<u>6h</u>		
VI	(4a+3a+3)a	VI	(4a+3a+3)a
	6b		7b
	(4c+3c+3)c		(4c+3c+3)c
	<u>6b</u>		<u>7b</u>
	(4d+3d+3)d		(4d+3d+3)d
	6e		7e
	<(4f+3f+3)f		(4f+3f+3)f
	<u>6e></u>		<u>7e</u>
	(4g+3g+3)g		(4g+3g+3)g
	6h		7h
	(4i+3i+3)i		(4i+3i+3)i
	<u>6h</u>		<u>7h</u>
	(3h+4)l		
	7l		
	l		
	l		
	l		
	l		
	l		
		VII 6a	6l
		a	l
		a	l
		<u>4b</u>	(4m+4)l
		a	
	VII (4a+4)a	(4c+4)c	VII (4a+4)a
	6b	6b	6b
	(4c+4)c	(4d+4)d	(4c+4)c
	<u>6b</u>	<u>6b</u>	<u>6b</u>
	(4d+5)d	(4a+4)a	(4d+4)d
	<u>6e</u>	<u>6e</u>	<u>6e</u>

	$\frac{(4f+4)f}{6e}$	$\frac{(4f+4)f}{6e}$	$\frac{(4f+4)f}{6e}$
	$\frac{(4g+4)g}{6h}$	$\frac{(4b+4)b}{6g}$	$\frac{(4b+4)b}{6g}$
	$\frac{(4i+4)i}{6h}$	$\frac{(4h+4)h}{6g}$	$\frac{(4h+4)h}{6g}$
VIII 7a	a	VIII 6a	a
	a		a
	<u>a</u>		<u>a</u>
	b		b
	b		b
	b		b
	<u>b</u>		<u>b</u>
	c	IX 7a	7c
	c		c
	c		c
	<u>c</u>		<u>c</u>
(4c+7)c	4c	5a	
	7c	6a (5a+6)a?	(5c+6)c
(4c+7)c	4c	5a	
	7c	<u>6a (5a+6)a?</u>	(5c+6)c
(5a+3)a	IX 5a	(5?b+3b+3)b	IX (5a+3)a
	3a	(5c+3?c+3)c	(3a+6)b
	<u>3a</u>	(5d+3d+<3>d>	(4b+4)b
(3a+6)b	6b		(5b+4)b
	4b		
(4b+4)b	4b		
8b	<u>8b?</u>		
		X? (...?)	
	6c?	8a	8c
(6c+4)d	4d	b	d
	4d	11c	(5f+6)e
(4d+7)c	8d	11c	(4f+7)e
		<...>	
(3l+2)a+(3l+4)a	X (3l+2)a	XI 7a	X
	(3l+4)a	5a (7a+4)a?	(7a+5)a
	(3m+2)a	7b	
(3m+2)a+(4m+3)a	<u>(4m+3)a</u>	4b (7b+4)b?	(7b+5)b
	(3a+3?)b		
	4?b		
	<u>4b</u>		
	6c		
	5?c		
	<u>4c</u>		

	$\frac{4?d}{4d}$		
	e		
	<u>e</u>		
	f		
	<4?f?>		
	<4?g?>		
	<u>8?g</u>		
	4h		
	h		
	<u>6i</u>		
	4h		
	h		
	6?8?i		
XI 7a	a		
	a		
	<u>6b</u>		
	7c		
	c		
	c		
	<u>6b</u>		
	(4b+4)d		
	8d		
	d		
	d		
	<u>d</u>		
		5c	5c
		5/6c	5/6c
		7c	6/7c
		7c	7c
		5c	5c
		<u>5c</u>	
(5d+6)e	(5d+6)e	6d	(5c+6)d
(5e+6)f	<u>(5e+6)f</u>	4d	
(5f+6)e	(5f+6)e	6e (4d+6)e?	(5d+6)e
(5e+6)f	<u>(5e+6)f</u>	6f?	
(4f+3)g	(4f+3)g	6d	(5c+6)d
(3g+8)g	<u>(3g+8?)g</u>	4d	
		7e (4d+6?)e	(5d+6)e
		<u><f?></u>	
		6g	7f
		3g	
		8g	(3f+8)f

Man ersieht aus diesen Schemata: Teil I hat die Form einer Kanzonenstrophe mit drei «piedi» und, bei Giacomo, drei «volte»⁴⁵. Der Anonymus hat nur eine «volta». Da deren letzter Vers reimlos bleibt, hat Panvini (467, V. 10) die letzten drei Silben gestrichen. In II hat der Anonymus nur zwei um einen Vers verkürzte Versikel. Antonelli faßt die letzten vier Verse nur beim Anonymus alternativ zu zwei Endecasillabi mit Binnenreimen zusammen. Hat er die Schemata nicht im Vergleich ausgearbeitet? In III hat der Anonymus die Verslängen ausgeglichen, die Struktur aber sonst beibehalten. In IV hat er einen Versikel ausgelassen. Der letzte Vers des zweiten Versikels lautet in der Handschrift:

assai dona quando - assai donna consente

Panvini (V. 35) hat das zweite «assai» gestrichen, das aber diesen Vers auf die Länge des dritten und vierten Verses bei Giacomo bringt (3c bei Antonelli fälschlich statt 2c). Statt das zweite «assai» zu streichen, kann man aufgrund der formalen Parallele zu der Stelle bei Giacomo eher eine Lücke im entsprechenden Vers des vorhergehenden Versikels vermuten, etwa:

32 Così fui conquiso - di voi, «donna» piagente

Die Zäsur, wenn auch reimlos, sitzt an passender Stelle. In V hat der Anonymus wieder einen Versikel ausgelassen. In VI können die Verse, die Antonelli (wie schon Panvini) als Settenari notiert, auch als Senari gedeutet werden. Die «Cauda» dieses Teils hat der Anonymus offenbar gekürzt und im Versmaß abgewandelt. Antonelli schlägt diese Versgruppe zum nächsten Teil, was jedoch einen ungewöhnlichen Anfang ergibt. Dieser Teil beginnt wohl eher an derselben Stelle wie bei Giacomo. Den Komplex VII, IX und X hat Antonelli, wie mir scheint, ebenfalls nicht richtig geteilt. Darauf, daß ihm die Parallele zwischen Giacomo Teil VIII und den entsprechenden Versen des Anonymus offenbar nicht aufgefallen ist, deutet wieder die alternative Erwägung von Endecasillabi mit Binnenreimen nur beim Anonymus (bei ihm in IX). Daß IX wiederum an derselben Stelle wie bei Giacomo beginnt, zeigen die ersten Verse ganz klar:

Giacomo: (5a+3)a (3a+6)b (4b+4)b 8(9?)b

Anonymus: (5a+3)a (3a+6)b (4b+4)b (5b+4)b

Der Anonymus hat die Reihe alternierender Ottonari und Novenari noch mit zwei Ottonari fortgesetzt, schließt aber wie Giacomo mit zwei langen Versen mit Binnenreimen. Giacomo Verse könnten hier möglicherweise auch die Form: (6+4) (4+7) haben. Man müßte dann ein «meo» streichen:

Giacomo

130 e aggio veduta - perlasciare

la tenuta - de lo (meo) dolce penzare.

⁴⁵ Der Anfang der beiden Discordi hat eine interessante Parallele im Beginn des Minneleiches «Mîn trûreclîchez klagen» des Wilden Alexander. Romanisch notiert ist die Form von dessen beiden ersten Versikeln (mit männlichen Reimen): 6a 6b 3c / 6a 6b 3c oder eben 6a (6b+3)c / 6a (6b+3)c. Text bei C. von Kraus, *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts*, Bd. 1, S. 15ff.; mit Melodie bei G. Holz, F. Saran, E. Bernoulli, *Die Jenaer Liederhandschrift*, Bd. 1, S. 47ff.; Bd. 2, S. 14ff.

Anonymus

99 a voi, donna, cui - diedi mia intendenza
quando abundue - stavamo in allegranza.

Zu Beginn von Teil X, der wieder für beide Discordi an gleicher Stelle anzusetzen ist, ergeben sich in beiden Fällen lange zwölfsilbige Verse. Hier hatte die Melodie offenbar einen langen Bogen, dem der Anonymus eine einfachere metrische Gliederung unterlegt hat. Danach fehlt bei ihm die Entsprechung zu einer langen Versfolge, die bei Giacomo offenbar an einer Stelle recht verderbt ist. Nach den zwei langen Versen geht es bei Giacomo zunächst mit zwei Versikeln aus einem Senario und zwei Viersilblern weiter, auf die mehrere Viersilblerpaare folgen. Aber wieviele? Die Stelle endet mit einer Gruppe der Form: 4 4 6 / 4 4 8. Davor steht auch schon ein Ottonario, so daß man vermuten kann, daß hier ein Doppelversikel dieser Art vorlag. Die Lücke ist an dieser Stelle wohl erheblich größer, als bisher vermutet, und beträgt wahrscheinlich sechs statt nur zwei Verse:

4-itto «4-etto // 4 4 6-ete / 4 4» 8-iete //

Der Anonymus setzt an die Stelle dieses Teils – und auch an die Stelle des Anfangs von Giacomo Teil XI – nur eine Gruppe von fünf Versen. Der Schluß ist dann wieder in beiden Discordi gleich, was man am besten an den Texten veranschaulicht:

Giacomo

170 com' lo fino oro che fonda.

Ormai risponda - mandatemi a dire,
voi che martiri - per me sofferite:
ben vi dovrete - infra lo cor dolire
de' mie' martire, - se vi sovenite
come sete - lontana,
sovrana - de lo core prossimana.

Anonymus

109 nel vostro core.

Lo mio valore - con voi si soggiorna,
[e] non ritorna - tant' è 'namorato,
tal' è d'amore - speranza che l'adorna;
nè non [ri]torna - a cui s'è acomandato,
chè mai non rimembra
le membra - poi che con voi, donna, sembra.

Antonellis Gliederung des Schlusses des Anonymus kommt dadurch zustande, daß er die handschriftliche Fassung von V. 112 («tale lasperanza damore cheladorna») zu konservieren versucht. Der Preis, den er dafür zu zahlen gewillt ist, ist immerhin ein ganzer zu ergänzender Vers! Der Textvergleich zeigt dagegen, daß Panvini's Konjektur zu V. 112 (wie zu anderen Stellen) nicht so schlecht war. Eine Fassung wie: «tale d'amore - speranza l'adorna» würde der Überlieferung vielleicht auch nicht zuviel Gewalt antun.

Alles in allem: Von Kürzungen abgesehen, weicht der Anonymus nur an drei Stellen von seiner Vorlage ab, nämlich in der «Cauda» von VI, in der zweiten Hälfte von IX, wo er zwei Ottonari hinzufügt, und im Mittelstück von X, wo er

eine lange Passage durch fünf Verse ersetzt und den Anfang von Giacomo Teil XI ausläßt. Man könnte übrigens noch Giacomo Teil III als «Cauda» zu Teil II schlagen, an den er angereimt ist wie in Teil VI die Reihe der sieben Settenari an den Kopfteil.

Um nach diesen Discordi noch einmal zu den Kanzonen zurückzukehren: Alle im Vorstehenden behandelten Kanzonenformen, und das gilt selbst für die isometrischen Formen, sind in ihrem «contextus carminum» so charakteristisch und auch in ihrem Vorkommen so selten, daß man kaum von Allerweltsmetren sprechen kann, bei denen wegen der Häufigkeit ihrer Verwendung Gleichheit der Form selbst beim Vorliegen von textlichen Parallelen nicht ohne weiteres als bewußte Nachahmung oder gar Kontrafaktur gedeutet werden könnte, sondern auch und vielleicht sogar vor allem als bloße Isomorphie erklärbar wäre⁴⁶. Ausgeschlossen ist solche Isomorphie natürlich insbesondere etwa bei der zahlreichen Nachkommenschaft von Giacomo «Madonna, dir vo voglio» nicht, zumal in denjenigen Fällen nicht, die in der Reimordnung mehr und mehr vom «Urmodell» abweichen. Umgekehrt steigt aber auch mit zunehmender Nähe zu diesem Modell die Wahrscheinlichkeit, daß dieser vermutlich erste ganz und gar originelle italienische «contextus carminum» auch um der Melodie willen nachgebildet worden ist. Einfache und uncharakteristische Allerweltsmetren sind überhaupt in der frühen italienischen Kanzonendichtung selten. Allenfalls könnte man die Form

8a b / a b // c d c d c

als ein solches Metrum ansehen. Sie begegnet fünfmal, nämlich in «Per lo marito c'ho rio» und «L'amor fa una donna amare» von Compagnetto da Prato⁴⁷, zwei Liedern mit dem Thema der «mal mariée», in dem anonymen «L'altr'ieri fui in parlamento» (Panvini 495ff.) mit demselben Thema, in dem anonymen «Biasmar vo' ch'è m'à mesti[e]ri» (ebd. 520ff.) und in der «reverdie» «Quando vegio rinverdire» (ebd., 192f.) von Giacomino Pugliese. Wenig charakteristisch sind diese Fälle allerdings nicht so sehr innerhalb der italienischen Kanzonendichtung als vielmehr im Hinblick auf die Häufigkeit von Achtsilblerkanzonen bei Provenzalen und Franzosen. Giacomino's «reverdie» steht indessen, wie im 7. Kapitel ausgeführt⁴⁸, unter dem Verdacht, auf ein provenzalische Vorbild zurückzugehen, sei es nur formal oder auch musikalisch.

Um die Übersicht zu erleichtern, stelle ich noch einmal alle im Vorstehenden behandelten Fälle, mit Ausnahme der letzten fünf, bei denen es schwierig ist, Abhängigkeiten festzustellen, in Kurzform zusammen:

1. Giacomo da Lentini, «Madonna, dir vo voglio»
 - Anonymus, «Al cor tanta alegranza»
 - Guittone d'Arezzo, «Amor tanto altamente»
 - Betto Mettefuoco, «Amore, perché m'hai»
 - Chiaro Davanzati, «Madonna, poi m'avete»

⁴⁶ Zu diesem Begriff siehe F. Gennrich, *Die Kontrafaktur*, S. 31-36.

⁴⁷ F. Catenazzi, *Poeti fiorentini del Duecento*, S. 36f. und S. 44ff.

⁴⁸ Siehe oben, S. 76, Fußnote 5.

- Neri (de' Visdomini?), «Crudele affanno e perta»
 - Bondie Dietaiuti, «Amor, quando mi membra»
2. Rinaldo d'Aquino, «Venuto m'è in talento»
Jacopo Mostacci, «Mostrar vor^cia in parvenza»
 3. Giacomo da Lentini v. Rugieri D'Amici v. Tiberto Galliziani, «Già lungiamente, amore»
Anonymus v. Pier della Vigna, «Uno piacente isguardo»
 4. Jacopo Mostacci, «Amor ben veio che mi fa tenere»
 - Anonymus, «Amor fa come 'l fino uc^cellatore»
 - Bonagiunta Orbicciani, «Ben mi credea in tutto esser d'Amore»
 5. Friedrich II. (?), «Donna, lo fino amore»
 - Ruggerone da Palermo v. «Rex federigo», «Oi lasso! non pensai»
 6. Giacomo da Lentini, «Troppo son dimorato»
 - Guglielmo Beroardi v. Pier della Vigna v. Giacomo da Lentini, «Membrando - ciò c'Amore»
 7. Pier della Vigna v. Giacomo da Lentini v. Stefano Protonotaro, «Amor, da cui muove tuttora e vene»
 - Carnino Ghiberti v. Amoroço da Firenze, «Luntan vi son, ma presso v'è lo core»
 8. Ciolo de la Barba, «Compiutamente mess'ò intenzione»
 - Inghilfredi (Freda da Lucca), «Greve puot'om piacere a tutta gente»
 9. Bondie Dietaiuti, «Madonna, m'è avenuto simigliante»
 - Anonymus, «Compiangomi, laimento e di cor doglio»
 10. Carnino Ghiberti, «L'Amore pecao forte»
 - Anonymus, «La mia amorosa mente»
 11. Anonymus, «Ancora ch'io sia stato»
 - Re Enzo, «S'eo trovasse Pietanza»
 - Chiaro Davanzati, «Allegrosi cantari»
 12. Anonymus, «Madonna, io son venuto»
 - Guido Guinizelli, «Donna, l'amor mi sforza»
 13. Anonymus, «Sì altamente e bene»
 - Rinaldo d'Aquino v. Tiberto Galliziani, «Blasmomi de l'Amore»
 14. Anonymus, «La gran gioi disiosa»
 - Anonymus, «Come per diletanza»
 15. Anonymus, «D'una alegra ragione»
 - Guido Guinizelli (?), «In quanto la natura»
 16. Paganino da Serzana, «Contra lo meo volere»
 - Guittone d'Arezzo, «Lasso, pensando quanto»

17. Jacopo Mostacci, «A pena pare - ch'io saccia cantare»
- Guittone d'Arezzo, «Tutto 'l dolor, ch'eo mai portai, fu gioia»
18. Inghilfredi, «Del mio voler dir l'ombra»
Mazzeo di Ricco, «Lo core innamorato»
- Guittone d'Arezzo, «Gioia gioiosa piagente»
19. Jacopo Mostacci v. Giacomo d'Aquino v. Anonymus, «Allegramente eo canto»
- Chiaro Davanzati, «Da che mi conven fare»
20. Arrigo Testa da Lentino v. Jacomo v. Arrigus Divitis, «Vostr'orgogliosa ciera»
- Chiaro Davanzati, «Talent ag'gio di dire»
- Chiaro Davanzati, «Lo mio doglioso core»
21. Lunardo del Gualacca, «Si come 'l pescio al lasso»
- Galletto, «Credeam' esser, lasso!»
- Alberto da Massa di Maremma, «Donna, meo core in parte»
22. Neri de' Visdomini, «Per ciò che 'l cor si dole»
- Terino da Castelfiorentino, «Eo temo di laudare»
23. Guido Guinizelli, «Madonna, il fino amor ched eo vo porto»
- Ciuccio, «[Ma]donna, eo forzirag[gl]io lo podere»
24. Guido delle Colonne, «Ancor che l'aigua per lo foco lassi»
- Amico di Dante, «Amor, per Deo, più non posso soffrire»
25. Guido delle Colonne v. Mazzeo di Ricco, «Gioiosamente canto»
- Amico die Dante, «A voi, gentile Amore»
26. Guido delle Colonne, «La mia gran pena e lo gravoso afanno»
- Cino da Pistoia, «Da poi che la natura ha fine posto»
27. Guido delle Colonne, «Amor, che lungiamente m'hai menato»
- Lapo Gianni, «Amor, nova ed antica vanitate»
- Dante, «Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete»
28. Giacomo da Lentini, «Dal cor mi vene» (Discordo)
- Anonymus, «De la primavera» (Discordo)

Rückblick

Nach einem ersten Versuch, die Frage nach Kontrafakturen auch auf dem Gebiet der frühen italienischen Lyrik zu stellen, ist es vielleicht noch zu früh, um gleich schon eine Aufteilung der behandelten Fälle auf die von Ursula Aarburg eingeführten Kategorien der «sicheren», «wahrscheinlichen» und «möglichen» Kontrafakturen vorzunehmen¹. Dazu bedarf es wohl noch einer weiteren Beschäftigung mit dem Phänomen. Aus der Art und Anzahl der aufgeführten Indizien dürfte jedoch hervorgegangen sein, daß die einzelnen Fälle nicht den gleichen Grad von Wahrscheinlichkeit beanspruchen können. Dazu läßt sich gegenwärtig zumindest folgendes sagen:

Am besten begründet dürfte die Annahme der Kontrafaktur provenzalischer oder französischer Muster, auf die ich mich hier beschränke, in denjenigen Fällen sein, in denen der neue Text der Silbenzahl seiner Verse zufolge exakt zu der in Frage stehenden Melodie bzw. zur realen Silbenzahl der Verse der mutmaßlichen Vorlage paßt und in denen darüberhinaus genügend deutliche textliche und sonstige Parallelen zu dieser Vorlage feststellbar sind. In der Reihenfolge der Wahrscheinlichkeit, die von Art, Anzahl und Gewicht der Indizien abhängt, wären dies:

1. die Audefrois-Nachahmung von Odo delle Colonne (Kap. 8)
2. die Gace Brulé-Nachahmung eines Anonymus (Kap. 9)
3. die Jaufre Rudel-Nachahmung von Giacomo da Lentini (Kap. 4)
4. die Nachahmung der altfranzösischen Frauenklage durch einen Anonymus (Kap. 10)

Eine zweite Gruppe bilden diejenigen Fälle, in denen sich wegen der Selbstbeschränkung der Sizilianer auf die «rima piana» bei der Länge der Verse Abweichungen gegenüber den Vorlagen ergeben haben müssen. Diese Abweichungen lassen sich zwar aus den unterschiedlichen metrischen Systemen als unumgänglich erklären, bedingen aber Veränderungen der Melodien bei der Adaption. In diese Gruppe fallen, wiederum in der Reihenfolge der Wahrscheinlichkeit, die meisten Fälle:

1. die Blacasset-Nachahmung von Giacomo da Lentini (Kap. 5)
2. die Raimbaut de Vaqueiras-Nachahmung von Giacomo da Lentini (Kap. 3)
3. die Peire Vidal-Nachahmung eines Anonymus (Kap. 6)
4. die Thieri de Soissons-Nachahmung eines Anonymus (Kap. 11)
5. die Raimon de Miraval-Nachahmung eines Anonymus (Kap. 7)

¹ «Melodien zum frühen deutschen Minnesang», S. 388f.

6. die Thibaut de Blaison-Nachahmung eines Anonymus (Kap. 12)
7. die Guilhem de Sant Leidier-Nachahmung von Chiaro Davanzati (Kap. 17)
8. die Peirol-Nachahmung eines Lombarden (Kap. 18)
9. die Nachahmung eines provenzalischen Anonymus in dem toskanischen Sirventes gegen die Geistlichkeit (Kap. 13)
10. die Gausbert de Poicibot-Nachahmung von Chiaro Davanzati (Kap. 17)
11. die Guilhem de Cabestany-Nachahmung von Chiaro Davanzati (Kap. 17)

Eine dritte Gruppe bilden schließlich diejenigen Fälle, bei denen nicht klar ist, zu welcher Melodie die Vorlage gesungen worden ist bzw. welches der in Frage kommenden Lieder tatsächlich die Vorlage war, also:

1. die Marchabrun-Nachahmungen zweier Anonymi (Kap. 15)
2. die Gace Brulé- oder Alfons-Nachahmung eines Anonymus oder einer Anonyma (Kap. 14)
3. die Nachahmung Blacassets oder eines anderen Provenzalen oder Franzosen durch einen Anonymus oder eine Anonyma (ebenfalls Kap. 14)

In der zweiten Gruppe stehen zwar Fälle wie die Blacasset- und die Peire Vidal-Nachahmung, bei denen die Analogien zu den Vorlagen deutlicher und zahlreicher sind als etwa in der Jaufre Rudel-Nachahmung von Giacomo da Lentini, da aber keine vollständigen musikalischen Zeugnisse für die Behandlung der übernommenen Melodien bei metrisch abweichender Neutextierung erhalten sind, muß man den Wahrscheinlichkeitsunterschied zwischen der ersten und der zweiten Gruppe wohl gelten lassen.

Im übrigen habe ich, wie bereits gegen Ende des 21. Kapitels angedeutet, keineswegs bei Friedrich Gennrich die Stelle übersehen, an denen er Fälle von textlichen Parallelen in gleichem Metrum behandelt, bei denen es sich nach Ausweis der Melodien nicht um Kontrafaktur, sondern nur um sogenannte Isomorphie handelt². Solche Isomorphie oder, wegen der durchweg anderen Kadenz bei den Italienern, solche Quasi-Isomorphie ist natürlich auch bei der Nachahmung provenzalischer und französischer Formen durch die Sizilianer und Sikulo-Toskaner prinzipiell möglich, nur ist sie nicht sehr wahrscheinlich. Besonders in der frühen Phase der Aneignung der Trobador- und Trouvèreliryk ist, wie sich auch am Beispiel des deutschen Minnesangs zeigt, mit einer gewissen Anzahl von Kontrafakturen zu rechnen. Die Zahl der Fälle, die für Kontrafaktur oder Isomorphie in Frage kommen, ist bei den Italienern aber nicht sehr groß. Mit Isomorphie wäre dann am ehesten zu rechnen, wenn man in Italien die übernommenen Formen über längere Zeit hin und in entsprechend großer Zahl verwendet hätte. Das hat man jedoch nicht getan, sondern ist sehr bald zu originellen und bei Trobadors und Trouvères nicht vorkommenden Formen übergegangen, und auf diese neuen Formen dürfte sich auch der musikalische Erfundungsgeist der Italiener konzentriert haben. Um die Quantitäten bei den vergleichsweise «trivialen» Formen noch einmal in Erinnerung zu rufen, beschränkt auf die Fälle aus Panvinis Corpus: Nur zwei Kanzone mit Strophen aus sieben Ottonari, davon eine eine Jaufre Rudel-Nachahmung, die andere mit

² Die Kontrafaktur, S. 31–36.

Anklängen an formverwandte Lieder von Arnaut de Maruelh und einem provenzalischen Anonymus; nur eine Kanzone mit Strophen aus sieben Endecasillabi, die eine Kanzone von Peire Vidal nachahmt (ein weiterer Fall mit Strophen aus vier Deca- und drei Endecasillabi wird gleich noch behandelt); nur zwei Kanzone mit Strophen aus acht Settenari, davon eine eine Raimbaut de Vaqueiras-Nachahmung, die andere, Carnino Ghibertis «Disios' è cantare», vielleicht durch ein Muster von Pons de Capduelh angeregt³; vier Kanzone mit Strophen aus acht Ottonari, zwei davon Nachahmungen von Liedern von Audefroile Bastard und Gace Brulé, die dritte, insbesondere wegen der Melodieremisszenz in einer späteren Bearbeitung, wohl als Kontrafaktur der altfranzösischen Frauenklage zur Melodie des Lerchenliedes von Bernart de Ventadorn anzusehen, die vierte möglicherweise ebenfalls durch eine französische Kontrafaktur des Lerchenliedes bzw. der Frauenklage angeregt; vier Kanzone mit Strophen aus acht Endecasillabi, davon eine eine Blacasset-Nachahmung und zwei voneinander abhängige möglicherweise zu einer Melodie von Peirol gesungen, die vierte, «Amore in cui desio ed ho speranza» von Pier della Vigna (Contini I 121f.), bisher ohne nachweisbares Vorbild⁴. Das sind insgesamt nicht viele Fälle und bei den drei zuerst genannten Formen nur jeweils zwei, so daß hier angesichts der textlichen Anlehnung wohl kaum an musikalische Originalität zu denken ist, wohl

³ Siehe hierzu den Nachtrag in Fußnote 7.

⁴ Es sei denn, man sähe in der folgenden Parallele zur Schlußstrophe der Kanzone «Bone dame me prie de chanter» (R. 790a; Form: 10a b' / a b' // b' a a b'; bei Pier: 11a b / a b // c d d c) von Jehan de Trie einen dezenten Hinweis auf das benutzte Muster (dessen Melodie erhalten ist):

Jehan
 V 1 *Chançon, va t'en - ne demore plus ci! -*
A la bele qui m'a en sa baillie

Pier
 V 1 *Mia canzonetta, porta esti pianti*
a quella c'ha 'n baillia lo meo core

Die Datierung der französischen Kanzone ist umstritten (siehe hierzu A. Wallensköld, *Les Chansons de Thibaut de Champagne*, S. 235f. – dort auch der Text, S. 233f. –, sowie Holger Petersen-Dyggve, «Trouvères et protecteurs de trouvères dans les cours seigneuriales de France», *Annales Academiae Scientiarum Fennicae* Bd. 50, 1942, S. 39–247; hier: S. 169f. und S. 171f.). Sie ist, wenn die im Envoi angeredete «Dame de Blois» die 1241 gestorbene Marie Comtesse de Blois ist, spätestens in diesem Jahr entstanden, und die Kanzone von Pier della Vigna wäre dann eine recht späte Nachahmung einer konventionellen Form. Bei einer etwas früheren Entstehungszeit könnte Pier die französische Kanzone etwa 1235 kennengelernt haben, als er mit dem Kaiser auf der Hochzeit in Worms und dem Reichstag in Mainz war. Auf dem Reichstag war, außer den Bischöfen von Cambrai, Metz, Toul und Verdun und dem Herzog von Lothringen, auch der Herzog von Brabant anwesend, der Vater des nachmaligen Trouvères Henri III de Brabant (siehe hierzu Friedrich Wilhelm Schirmacher, *Kaiser Friderich der Zweite*, 4 Bde., Göttingen 1859–1865, Bd. 2, S. 318; zu Henri III: Albert Henry [Hg.], *L'Œuvre lyrique d'Henri III duc de Brabant*, Brugge 1948). Die Begegnung mit französischen Sängern ist also nicht ausgeschlossen, zumal die neue Frau des Kaisers dem französisch sprechenden Hause Plantagenet entstammte.



aber an das Mindestmaß an erwartbaren Kontrafakturen, nämlich jeweils wenigstens eine.

Wenn ich in allen Fällen, in denen dies möglich war, immer gleich die Melodie beigegeben habe, so erklärt sich dies nicht aus meiner Überzeugung, auf lauter unbestreitbare Kontrafakturen gestoßen zu sein. Ich habe dafür vielmehr folgende Gründe: Zum einen scheint es mir geraten, auf einen groben Klotz einen groben Keil zu setzen, d.h. der im wesentlichen bloß suggestiven Begründung der These vom «divorzio tra musica e poesia» vor und auch noch bei Roncaglia durch die Macht des «Meisterworts» das ebenfalls suggestive Notenbild entgegenzustellen. Die Präsenz des Notenbildes ist schließlich auch, über die Frage des «divorzio» hinaus, das einzige Mittel, der philologischen Amputation entgegenzuwirken, die die mittelalterlichen Lieder systematisch um ihre ganz elementare pragmatische Dimension verkürzt hat, nämlich um ihre Bestimmung, vor einem Publikum gesungen zu werden (und dadurch in nicht unbeträchtlichem Maße auch den Boden für die Frühdatierung des «divorzio» vorbereitet hat). Es gibt viel zu wenig Ausgaben, in denen die Lieder, wo dies möglich ist, so dargeboten werden, wie Lieder üblicherweise dargeboten werden, nämlich mit der Melodie über der ersten Strophe. Zum andern sind Ausführungen etwa über mögliche Verkürzungen und Verlängerungen von Tonreihen nicht sinnvoll, wenn man dem Leser zumutet, sich die Melodien aus den einschlägigen Ausgaben selbst herauszusuchen oder gar aus den Handschriften zu transkribieren, eine Mühewaltung, die angesichts der weitverbreiteten Gleichgültigkeit der Philologen gegenüber der Musik im allgemeinen wohl eher unterlassen werden dürfte. Zum dritten ist, wie ich auch hier noch einmal wiederholen möchte, die Beschäftigung mit diesen Melodien durchaus nicht ohne ästhetischen Reiz. Die «Befremdlichkeit» mancher moderner Musik ist ja geeignet, unser Ohr auch für den fremden Reiz älterer Musik zu öffnen und das Interesse daran zu intensivieren, so wie gewisse Tendenzen in der neueren Lyrik den Blick für die lange verachtete Lyrik des Barock neu geöffnet haben. Wer heute, wie etwa 1951 Ottavio Tuby auf einem Kongreß, einen Eindruck davon vermitteln wollte, welche Art von Musik damals am Hof Friedrichs II. erklingen sein könnte, brauchte sich nicht mehr auf provenzalische, französische und deutsche Beispiele zu beschränken⁵. Er könnte nunmehr auch sizilianische Lieder zu Gehör bringen, wenn auch, der Lage der Überlieferung entsprechend, nur zu Melodien, von denen sich mit mehr oder minder überzeugenden Argumenten sagen läßt, daß sie wohl entlehnt worden sind. Ein solcher Versuch wird umso eher unternommen werden, wenn die Melodien möglichst «mundgerecht» bereitgestellt worden sind.

⁵ «La musica alla corte dell'Imperatore Federico II»; das Programm auf S. 113f. Ugo Sesini hat 1935 bei einer «audizione» im Saal der Regia Accademia delle Scienze zu Bologna als «unico esempio di canzone musicata dei trovatori italiani, la cui melodia venne rintracciata dal sottoscritto, dietro identificazioni filologiche dal prof. De Bartholomaeis» («Musica e filologia», *Convivium* Bd. 9, 1937, S. 306–317; hier: S. 306, Fußnote 1), die Cobia «Entre dolsor ez amar sui fermatz» (P.C. 437, 16) von Sordello zu Gehör gebracht, eine Kontrafaktur von Gaucelm Faidits «Chant e deport, joi, domnei e solatz» (P.C. 167, 15). Heute läßt sich auch von Sordello mehr singen. Siehe hierzu oben, Kap. 3, S. 46, Fußnote 29.

Der Nutzen der Kontrafakturforschung geht indessen über die Erschließung entlehnter Melodien hinaus. Außer daß sie die Aufmerksamkeit in konzentriertem Maße auf alle diejenigen Fälle lenkt, in denen formale Nachahmung und – häufig weniger auffällige – thematische Anlehnung in Verbindung mit formaler Nachahmung stattgefunden hat, und auf diesem Gebiet zu Beobachtungen führt, die am Ende auch ohne die ursprünglich leitende Kontrafakturforschung von beachtlichem Interesse sind, hat sie noch einige weitere nützliche Nebeneffekte. Sie bereichert z.B. die Metrik um die Frage, ob bei Einbeziehung der Musik in bestimmten Fällen nicht ein anderes genealogisches Denken erforderlich ist als dasjenige, demzufolge der natürliche Abkömmling des provenzalischen bzw. französischen Achtsilblers der italienische Novenario ist⁶. Der Novenario ist bei den Sizilianern und Sikulo-Toskanern außerordentlich selten. In Panvinis Corpus gibt es nur eine Kanzone ausschließlich aus dieser Versart. Wie erklärt sich dieser Umstand angesichts der Häufigkeit von Achtsilbler-Kanzonen bei Provenzalen und Franzosen? Offenbar durch die Nachbildung des – vorwiegend männlichen – provenzalischen und französischen Achtsilblers durch den Ottonario! Das zeigen die Audefro- und die Gace Brulé-Kontrafaktur mit aller erreichbaren Deutlichkeit. Als Äquivalent des Siebensilblers wurde offenbar, wie insbesondere die Raimbaut de Vaqueiras-Kontrafaktur von Giacomo da Lentini nahelegt, der Settenario eingesetzt. Als Äquivalent des männlichen Zehnsilblers galt dagegen entschieden der Endecasillabo, wie die Perdigon-Imitation von Guido delle Colonne besonders deutlich zeigt (Kap. 19). Daneben bestand aber immer auch noch die Möglichkeit der sozusagen metrisch korrekten Nachbildung, bei der ein Endecasillabo dem weiblichen Zehnsilbler und ein Settenario dem weiblichen und sogar männlichen Sechssilbler entsprachen, wie die Kontrafakturen nach Blacasset und Peire Vidal, das «französische» Metrum der Totenklage um «Baldo sovrano di terra Scarlinese» sowie möglicherweise die erweiternde Nachbildung eines französischen Metrums durch Jacopo Mostacci in «A pena pare - ch'io saccia cantare» (Kap. 15) und die verkürzende Nachbildung eines solchen Metrums in «Dolce coninzamento» von Giacomo da Lentini (Kap. 19) zeigen⁷. Es bleibt noch die Frage, ob nicht gelegentlich Zehnsilbler durch Decasillabi und

⁶ Siehe hierzu Francesco d'Ovidio, *Versificazione italiana e arte poetica medioevale*, Milano 1910, S. 263, und Michel Burger, *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Genève-Paris 1957, S. 51, im Anschluß an D'Ovidio. Siehe auch – auf der Grundlage der Beschäftigung mit den Melodien, aber ohne die Hypothese möglicher italienischer Kontrafakturen – U. Sesini, *Le Melodie trobadoriche*, Kap. IV, S. 69–85.

⁷ Auf vier späte Fälle bin ich nachträglich aufmerksam geworden: Carnino Ghibertis Settenario-Kanzone «Disios' è cantare» hat dieselbe Reimordnung wie die Sechssilbler-Kanzone «Qui per nesi cuidar» (P.C. 375, 18) von Pons de Capduelh, nämlich a b / a b // c d d c; beide Stücke beginnen zudem mit vergleichbaren Reimen auf -are -ene bzw. -ar -en und auch eine Motivparallele läßt sich zwischen Carninos dritter Strophe und Pons' Tornada feststellen:

T	Domna, genser qu' ieu sai,	III 5	Quant èo, non amara
	Mais vos am ses bausia,		nesuno altro cristiano:
	Non fetz Tristanz s'amia,		credo lo buon Tristano
	E nuill pro non i ai.		tant' amor non portara.

Achtsilbler durch Novenari wiedergegeben wurden. Für die erste dieser beiden Möglichkeiten könnte Giacomino Puglieses Kanzone «Lontano amore manda sospiri» mit der merkwürdigen Strophenform:

10a b / a b // 11c c b

(Texte bei Max von Napolski, *Leben und Werke des Trobadors Ponz de Capduoill*, Halle a.d.S. 1879, S. 57f.; Catenazzi, *Poeti fiorentini del Duecento*, S. 61ff.) – Die anonyme Settenario-Kanzone «La mia amorosa mente» (Panvini 541ff.) hat dieselbe Reimordnung wie die auf 1265 datierte Sechssilbler-Kanzone «Ab pauc er decazutz» (P. C. 248,2) von Guiraut Riquier, nämlich a b / a a b // b c d d; textliche Parallelen und Reimreminiszenzen sind nicht festzustellen, doch ist die Reimordnung der «piedi» bei den Italienern ungewöhnlich. Der «contextus carminum» von «La mia amorosa mente» begegnet mit anderer Reimordnung noch einmal in Carnino Ghibertis «L'Amore pecao forte» (siehe hierzu bereits oben, Kap. 21, S. 183). Vielleicht ist die Guiraut-Nachahmung das ältere Stück. (Guirauts Text bei Ulrich Molk [Hg.], Guiraut Riquier, *Las Cansos*, Heidelberg 1962, S. 62ff.; seine Melodie bei F. Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Melodien, S. 186 [Nr. 194].) – Kein reiner Zufall dürfte es sein, daß Guido Guinizellis Kanzone «Lo fin pregi' avanzato» (Contini II 465ff.), die wegen des Spiels mit identischen und äquivalenten Reimen in ihren kurzen Versen teilweise außerordentlich schwer zu verstehen ist, in der Form ausgerechnet nächste Verwandtschaft mit dem Sirventes «De bels dichs menutz frais» (P. C. 242, 32) von Giraut de Bornelh aufweist, in dessen erster Strophe der schwierige und dunkle Stil thematisiert ist. Die Metren im Vergleich:

Giraut: 6a b b c c d d b b e f g 10g

Guido: 7a b b c / a b b c // d d e f (7f+4)g

Ein anderes provenzalische oder französische Lied mit diesem «contextus carminum» – und zwei Waisen in der Cauda – gibt es nicht. (Girauts Text bei Adolf Kolsen [Hg.], *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, 2 Bde., Halle a.d.S. 1910–1935, Bd. 1, S. 430ff.) – Um einen Fall von Erweiterung durch Verdopplung der Frons könnte es sich bei «Altra gioi non m'è gente», dem Preislied auf den Grafen Aldobrandino di Santa Fiore von Guittone d'Arezzo, handeln, zu dem die Kanzone «Ab son gai e leugier» (P. C. 104,1) von Albertet als Vorlage in Frage kommt. Albertet widmet sein Lied im Geleit u.a. dem Markgrafen von Monferrato, «mon seignor», und ebenso spricht Guittone im Geleit von seinem «segno» im Reim. Die beiden Formen:

Albertet: 6a b b a // 6'c c 6d d e 10e

Guittone: 7a b b a / a b b a // a c c d d 11a

(Texte bei F. Egidi, *Le Rime di Guittone d'Arezzo*, S. 37ff.; Jean Boutière [Hg.], «Les Poésies du troubadour Albertet», *Studi medievali* Bd. 10, 1937, S. 1–129; hier: S. 35f.) – Hinzuweisen ist schließlich noch darauf, daß es auch zu der anonymen und deshalb nicht datierbaren Kanzone «Cotanta dura pena» (Panvini 527ff.) nur ein einziges provenzalische Pendant mit vergleichbarem «contextus carminum» gibt, nämlich die Kanzone «Si tot m'es grius l'afans» (P. C. 10, 51) von Aimeric de Peguilhan:

Aimeric: 6a b b a // c // d' e f f e 10'd

Anonymus: 7a b c / a b c // d e e d 11e

Der Fall könnte eine Parallele zu Percivalle Dorias Kanzone «Amore m'ave pris» sein, deren «contextus carminum» dem provenzalischen «Eissamen com la pantera» entlehnt ist, deren Reimordnung aber, vielleicht unter dem Einfluß der Melodie, von der Vorlage in ähnlicher Weise abweicht (siehe hierzu oben, Kap. 19, S. 155ff.; Aimerics Text bei William P. Shepard, Frank M. Chambers [Hgg.], *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston Ill. 1950, S. 237ff.)

sprechen. Sie lehnt sich textlich und auch in der Verszahl der Strophen an die von Folquet de Marselha oder Peirol stammende Kanzone «Pos entremes me suy de far chansos» (P. C. 366, 27a) an, wie der folgende Vergleich zeigt⁸:

Folquet v. Peirol

III 1 *Luenh m'es dels huelhs mas del cor m'es tan pres
selha per cui soven plaing e sospire*

II 1 *E sitot m'es de semblant orgulhos
non ai poder que ves outra m'entenda
que-l cor e-ill huoill me mostron que-il me renda
tant m'agradi de sas bellas faissos;
e quan m'en cug partir no m'es nulhs pros,
que-l sieu'amors m'es denan qui m'atenh,
que-m fai tornar vas lieys, tan mi destrenh.*

VI 1 *Chansoneta, vai t'en tot dreyt cami
lay a midons en cuy ai m'esperansa*

Giacomino

I 1 *Lontano amore manda sospiri*

5 *non ch'io fallasse lo suo fino amore,
con gioi si dipartisse lo mio core
per altra donna, on'ella sia pensusa*

II 3 *chè'n altra donna già non diletto,
se no'n lei, ch'è la gioi mia.
Vista nè riso d'altra non m'agenza,
anzi mi tegno in forte penitenza
i be' sembianti c'altra mi facia.*

V 1 *Canzonetta, va a quella ch'è dea*

Neben dem der dritten provenzalischen Strophe analogen Einsatz Giacominos auf «Lontano» am Zeilenanfang und «sospiri» im Reim zeigt seine vierte Strophe noch, analog zur dritten provenzalischen «cobla dobla», an zweiter Stelle einen Reim auf -anza. Die Strophenform des provenzalischen Liedes ist allerdings:

10a 10'b b 10a // 10a c c

Sie zeigt also eine andere Reimordnung als die Strophen Giacominos und hat zudem in der Frons nicht ausschließlich männliche und in der Cauda ausschließlich weibliche Verse. Eine solche Form scheint Giacomino aber vorgeschwebt zu haben, obwohl weder provenzalische noch französische Kanzenen mit dieser Eigenart überliefert sind. Am nächsten kommen dieser Form noch das Kreuzlied «Seigneurs, sachiez, qui or ne s'en ira» (R. 6) von Thibaut de Champagne und das «jeu-parti» «Compains, un gieu vous voel partir» (R. 1443) von Adam de Givenci (bezeugt zwischen 1230 und 1268), die beide in der Cauda zumindest zwei weibliche Verse aufweisen:

10a b // a b // 10'c c 10b

Das «jeu-parti» beginnt mit einem Reim auf -ir («partir») und der dritte Vers zeigt das Reimwort «maintenir» exakt an der Stelle, an der bei Giacomino das Wort

⁸ Texte nach S. Strónski, *Le Troubadour Folquet de Marseille*, S. 98f.; Panvini 187f.

«teniri» steht. Die fünfte Strophe hat an dieser Stelle noch einmal die Reimwörter «tenir» und «retenir». Darüberhinaus entwickelt Adam in seiner ersten Cauda die zweite der zur Wahl gestellten Alternativen: An welcher Liebe soll man eher festhalten, an der einer Frau, die noch nie geliebt hat,

I 5 Ou d'une autre qui d'une drüerie
S'est par raison et par honour *partie*?

Hier begegnet also auch das Motiv der Lösung aus einem Liebesverhältnis – wie sie Giacomino sein ganzes Lied hindurch für seine Person bestreitet – mit dem einschlägigen Stichwort im gleichen Vers (I 6: «partie», «partisse»). Von einem solchen Lied könnte Giacomino also die Anregung für seine Form und zum Teil auch für seine Thematik bezogen haben⁹, wobei er sich für letztere noch an andere Muster halten konnte. Welches Muster er aber immer genutzt haben sollte, seine Decasillabi könnten als Äquivalent männlicher Zehnsilbler gemeint gewesen sein.

Für die Möglichkeit, daß Achtsilbler auch durch Novenari nachgebildet wurden, könnte die schon erwähnte einzige Novenario-Kanzone aus Panvini Corpus sprechen, das anonyme Lied «Doglio membrando l[o] partire» (Panvini 563f.). Dessen Strophenbau ist:

9a b / a b // c c c b

Das einzige dieser Form einigermaßen nahekommende Analogon, das sich finden läßt, ist Gace Brulés «Li pluseur ont d'Amours chanté» (R. 413)¹⁰, eine Achtsilblerkanzone mit der Reimordnung:

8a b / a b // a a a b

Deren dritte Strophe deutet das Trennungsthema zumindest an, obwohl es sonst im Lied keine weitere Rolle spielt:

III 1 Se j'ai hors du paiz esté
U mes bienz et ma joie atent

und die Strophe enthält auch das Motiv der Selbsttröstung, das bei dem Anonymus in einer bei den Sizilianern und Sikulo-Toskanern auch sonst recht häufigen Form in der zweiten Strophe begegnet¹¹:

III 6	Ce m'en a mout reconforté Qu'en pou d'eure a on recovré Ce c'on desirre longement.	II 3	ferò come l'omo salvagio, che canta per lo tempo strano aspettando il buono che vegna, cotale ventura in lui regna; questo asempro è che mi 'nsegna ralegrar lo mio cor s'è vano.
-------	--	------	--

⁹ Der Text des «jeu-parti» bei Arthur Långfors, Alfred Jeanroy, Louis Brandin (Hgg.), *Recueil général des jeux-partis français*, 2 Bde., Paris 1926, Bd. 1, S. 553f. Zu Adams Lebensdaten: S. XXXVII. Die Melodie der Handschrift Q war leicht zu verwenden, es brauchte allenfalls in der letzten Tonreihe eine Ternaria aufgelöst zu werden (a-g-f zu a g-f). Sie ist zu finden bei E. de Coussemaker (Hg.), *Œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle. Poésies et musique*, Paris 1872 (Nachdruck: Genève 1970), S. 181. Ähnliches gilt für die Melodie der Handschrift M.

¹⁰ Text bei H. Petersen-Dyggve, *Gace Brulé*, S. 227f.

¹¹ Zu diesem Motiv siehe Giulio Bertoni, «Il «conforto» del Selvaggio», in: G. B., *Poesie, leggende, costumanze del medio evo*, Modena 1927, S. 93–101.

Zwischen der dritten Strophe von Gace Brulé und der ersten Strophe des Anonymus ergeben sich zudem interessante Analogien bei den Reimen, insbesondere zu Beginn der Cauda, wo sie sich sogar auf die beiden letzten Silben der Reimwörter erstrecken:

Gace	Anonymus
III -é	I (-ire)
-ent	-ente
-é	(-ire)
-ent	-ente
<hr/>	<hr/>
-moré	forte
-forté	morte
-ovré	sorte
-ment	mente

Unter dem Kadenzwechsel ist das fast Reimidentität bei «-forté» und «forte». Die vierte Strophe bei Gace und die dritte des italienischen Liedes enthalten in der Frons zudem beide den Gedanken, daß Leiden und Warten zum Geschick des Liebenden gehören:

IV 1	Amours m'a par raison moustré Que fins amis sueffre et atent	III 3	Usata cosa è l'aspettare, qual omo d'altrui à <i>pesanza</i>
------	---	-------	---

Den Handschriften C und M zufolge war von Gace Brulés Kanzone eine Variante mit nur vier Strophen im Umlauf, wobei die dritte Strophe an letzter Stelle stand. Vier Strophen hat auch die italienische Kanzone und gerade an die Reime der letzten Strophe der Vorlage schließen Kontrafakturen ja des öfteren an. Die Form und die Reime von Gaces Kanzone hat Rutebeuf in seiner 1264–1265 entstandenen «Chanson de Pouille» verwendet, einem Aufruf zum «Kreuzzug» gegen das Sizilien König Manfreds¹². Es ist also wohl eine Kontrafaktur. Im Unterschied zu Gace Brulés Kanzone begegnen in diesem Lied «coblas capfinidas». Gebunden sind auf diese Weise allerdings nur die dritte bis fünfte Strophe. «Coblas capfinidas» sind aber auch die ersten drei Strophen des Italiensers, die dritte und vierte sind «coblas capcaudadas». Querverweise dieser Art auf eine andere Kontrafaktur wären nichts Ungewöhnliches. Da das Lied des Anonymus der letzten Strophe zufolge nach Florenz geschickt wird, kann man es für das Werk eines exilierten Florentiner Guelfen halten¹³, dem auch Rutebeufs Kampflied für den guelfenfreundlichen Charles d'Anjou bekannt gewesen sein könnte.

Was alles für die Kontrafaktur einer Achtsilblerkanzone durch eine Kanzone aus Novenari sprechen könnte, wäre damit zusammengetragen. Die Indizien müßten aber wohl schon so deutlich sein wie etwa bei der Audefrois-Kontrafaktur von Odo delle Colonne, wenn man mit ausreichender Wahrscheinlichkeit behaupten wollte, daß Achtsilbler auch durch Novenari nachgebildet wurden, so wie männliche Zehnsilbler durch Endecasillabi. Das mögliche Datum der Kontra-

¹² Text und Datierung bei Edmond Faral, Julia Bastin (Hgg.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, 2 Bde., Paris 1959–1960, Bd. 1, S. 431ff.

¹³ Siehe oben, Kap. 9, S. 85.

faktur würde übrigens keine Rolle spielen, da es nicht um eine Ursprungsfrage geht, sondern nur um eine metrische Alternative¹⁴.

Soviel zu den metrischen Konsequenzen, die sich aus den Erwägungen über wahrscheinliche und mögliche Kontrafakturen bei Sizilianern und Sikulo-Toskanern ergeben.

Ein weiterer Nebeneffekt der Kontrafakturforschung ist der Ertrag für die Beurteilung des Werkes von Giacomo da Lentini. Dieses schon von den Zeitgenossen als Meister des lyrischen Liebeskultes gepriesene Schulhaupt zeigt nunmehr auf dem Gebiet der Kanzone in erstaunlichem Maße eine Meisterschaft aus zweiter Hand. Von den zwölf Kanzone, die ihm von den Handschriften einhellig zugeschrieben werden, ist eine, «Madonna, dir vo voglio», eine Übersetzung der Kanzone «A vos, midontç, voill retrair' en cantan» (P.C. 155, 4) von Folquet de Marselha, eine weitere, «Troppo son dimorato», eine freie Imitation von Perdignons «Trop ai estat mon Bon Esper no vi» (P.C. 370, 14); «Ben m'è venuto prima cordoglienza», «Madonna mia, a voi mando» und «S'io doglio no è meraviglia» sind wahrscheinlich Kontrafakturen von Liedern von Blacasset, Raimbaut de Vaqueiras und Jaufre Rudel, und für «Dolce coninzamento» hat möglicherweise ein Lied von Thibaut de Champagne Pate gestanden. Rechnet man Giacomo wegen der Erwähnung des Ortes «Lentino» auch die anonym überlieferte Kanzone «Membrando l'amoroso dipartiri» zu, die sich in einigen Motiven an Gaucelm Faidits «Mout m'enojet ogan lo coindetz mes» (P.C. 167, 40) mit vergleichbarem «contextus carminum» anlehnt, so ergibt sich, daß Giacomo in sieben von dreizehn Fällen teils thematisch und teils formal und teils auf beiden Gebieten unselbständig ist. Da, wo die thematische Unselbständigkeit am weitesten getrieben ist, nämlich in der Folquet-Imitation «Madonna, dir vo voglio», hat er aber zugleich auch den durchschlagendsten Erfolg als Formkünstler – und, wer weiß, wohl auch als Komponist – gehabt, wie die zahlreichen Nachbildungen der neuen Form zeigen, von denen zumindest die eine oder andere mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit als Kontrafaktur gelten kann. Der anonyme Verfasser von «Amor non saccio a cui mi richiami» schickt ihm sein Lied, damit er es «infra la gente» singe. Giacomo da Lentini war also offenbar auch wegen seines musikalischen Talents geschätzt, wenn das Zeugnis des Anonymus auch nur Schlüsse auf seine reproduktiven Fähigkeiten auf diesem Gebiet erlaubt. Für die relative Chronologie seines Werkes ergibt die Entdeckung

¹⁴ Zu bemerken ist noch, daß die «stanza» der Florentiner Lauda «(A) sancto Mathia apostolo benigno» (F. Liuzzi, *La Lauda e i primordi della melodia italiana*, Bd. 2, S. 233ff. [Nr. 52]) eine ganz ähnliche Form hat wie das Lied des mutmaßlichen Florentiner Guelfen:

A B₁ C₁ D₁ // E₁ B₂ / E₂ B₂ // A B₁ C₂ D₂
9y y y z // a b / a b // c c c z

(wobei c [-egno] praktisch identisch ist mit y [-igno, -egno]). Die Melodie hat durchaus Kanzonecharakter, insofern sie nicht, wie in den Lauden sonst üblich, in den «piedi» hoch, d.h. auf der Oktav oder der Repercussa, einsetzt, sondern sich vom Grundton zur Repercussa und wieder zum Grundton zurück bewegt. Auch in der «volta» ist ihre Bewegung durchaus kanzoneartig, so daß die «ripresa» wie eine vorweggenommene Cauda wirkt.

von Kontrafakturen im übrigen wenig. Man kann zwar im Prinzip annehmen, daß solche Nachahmungen eher in eine frühe als in eine reifere Phase fallen, die Blacasset-Kontrafaktur zum Beispiel ist aber gut anderthalb Jahre nach der formal wie thematisch vorbildlosen Kanzone «La 'namoranza disiosa» entstanden¹⁵. Da diese an sich originelle Kanzone wegen der «provenzalisierenden» Reimordnung der Frons (a b b a) immer noch den Eindruck macht, einer im weiteren Sinne nachahmenden Phase anzugehören, kann man vielleicht zumindest die Vermutung anstellen, daß die «Übungsphase» mit dem Jahr 1234 zuendegeht und die

¹⁵ Zur Datierung der Blacasset-Kontrafaktur (September 1234) siehe oben, Kap. 5, S. 64. Das andere Lied ist von Salvatore Santangelo (*Le Origini della lirica provenzaleggiante in Sicilia*, Catania 1949; unter dem Titel «La Canzone La 'namoranza disiosa e le origini della lirica provenzaleggiante in Sicilia» auch in: S. S., *Saggi critici*, Modena 1959, S. 163-190) auf den Spuren von Alberto Cesario auf die Jahre 1204 oder 1205 datiert worden. Der Grund für diese Datierung ist, daß in diesen Jahren Land- und Seegefechte zwischen Genuesen und Pisanern um die Stadt Syrakus stattfanden, in die, Genueser Annalen zufolge, auch Schiffe eingriffen, die «de ultra mare» aus der Levante kamen. Santangelo deutet daher die Stelle

V 3 e via d'un passo è più dottata
che d'oltremare in Saragusa
ed in battaglia, ov'om si lanza
a spat' e lanza, in terra o mare

in dem Sinne, daß der Liebende den kleinen Schritt zu seiner Dame mehr fürchtet als die Genuesen und Pisaner die weite Fahrt von «Übersee» nach Syrakus fürchten oder fürchteten. Dieser Vergleich setzt Aufmerksamkeit für die Seelenregungen der fremden Truppen voraus, denen es um den Besitz der Stadt und die Privilegierung ihres Handels ging, so daß man sich den Sizilianer Giacomo da Lentini am Ende als «Schmeichler» der Genuesen vorstellen müßte, die die Oberhand behielten und in Syrakus einen genuesischen Grafen einsetzten. Die Genuesen hatten zwar Sinn für höfischen Gesang, mit dem Grafen Enrico Pescatore ist in diesen Jahren vermutlich auch Peire Vidal nach Syrakus gekommen (siehe hierzu Avalle in seiner Peire Vidal-Ausgabe, Bd. 2, S. 275 und S. 280), aber sie bevorzugten in der Lyrik das Provenzalische (siehe hierzu Giulio Bertoni [Hg.], *I Trovatori minori di Genova*, Dresden 1903). Interesse an einer Lyrik in der Landessprache hatte erst später Friedrich II. Im übrigen hängt die Deutung der Stelle bei Giacomo von der Auflösung des handschriftlichen «chedoltremare» (V 4) ab. Löst man es zu «ched oltremare» auf, dann geht die Fahrt nicht «von Übersee», sondern einfach «über See» nach Syrakus und es ergibt sich der näherliegende Vergleich der Angst vor dem kleinen Schritt zur Dame mit den eigenen Befürchtungen angesichts einer bevorstehenden Kriegsfahrt über See in die Schlacht. Aktueller Anlaß für einen solchen Vergleich bestand im Frühjahr 1233, als Friedrich II. in Policoro am Fluß Agri in der Basilicata sein Heer zur Niederwerfung des sizilianischen Aufstandes sammelte. Im März 1233 hat Giacomo seine erste namentlich gezeichnete Urkunde bei Policoro ausgestellt, er war also beim Heer und hat auch den Zug nach Sizilien mitgemacht, denn seine zweite namentlich gezeichnete Urkunde stammt vom Juni dieses Jahres aus Catania. Bei dem Kriegszug wurde auch Syrakus berührt. Die Kanzone kann also gut im Lager von Policoro entstanden sein, wobei man von einem Lied nicht unbedingt die Bekanntgabe der genauen Aufmarschpläne zu erwarten braucht. Von Policoro aus gesehen lag Syrakus besonders weit weg «über See» und der Dichter weiß auch nicht genau, ob Kämpfe nur zu Land oder auch zur See («in terra o [!] mare») bevorstehen. Zu Giacomos Urkunden siehe oben Kap. 19, S. 161, Fußnote 15; zu den Kämpfen um Syrakus in den Jahren 1204 und 1205 siehe Cesare Imperiale di Sant'Angelo, *Genova e le sue relazioni con Federico II di Svevia*, Venezia 1923, S. 5-15.

Folquet-Imitation mit ihrer ganz neuen Form erst nach diesem Jahr entstanden sein muß.

Bei den Nachbildungen der übrigen Autoren ergibt sich im Falle der beiden anonymen Marchabrun-Nachahmungen wegen der Datierbarkeit von Marchabrun Cobla ein recht sicherer terminus post quem (Kap. 15) und für Percivalle Dorias «Amore m'ave priso» ist das Jahr 1231, in dem Percivalle Podestà in Arles war, ein recht wahrscheinlicher terminus post quem (Kap. 19). Zum Jahr 1234 als möglichem terminus ante quem wird auf der Grundlage der Binnenreime unten noch eine Erwägung angestellt (Anhang 2).

Auf den Ertrag, den eine durch die Kontrafakturforschung verschärfte Aufmerksamkeit auf den Strophenkörper, den «contextus carminum», für die Frage der Ausstrahlung der Sizilianischen Schule im engeren Sinne auf die nachfolgenden Lyrikergenerationen erbringt, brauche ich hier nicht noch einmal einzugehen. In diesem Punkt kann ich auf die Übersicht am Ende des 21. Kapitels verweisen.

Anhang

1. Elias Cairel und die Binnenreime der Sizilianer

Die Sizilianer und Sikulo-Toskaner verwenden auffällig häufig Binnenreime, und zwar durchweg Binnenreime des Typs, bei dem ein Versende mit der Zäsur des folgenden Verses reimt. Davon gibt es nur acht Ausnahmen. In Kanzonen aus «coblas unissonans» begegnet dreimal ein Binnenreim in der ersten Zeile jeder Strophe, der sich daraus ergibt, daß die Strophen zugleich «coblas capfinidas» sind, die jedesmal exakt am Anfang der Strophen das letzte Wort der vorhergehenden wieder aufnehmen. Die Fälle stammen von Giacomo da Lentini («La 'namoranza disiosa», wo das Verfahren nicht konsequent durchgeführt ist), von Jacopo Mostacci («A pena pare - ch'io saccia cantare») und von Giacomo da Lentini, Guido delle Colonne oder einem Anonymus («Poi non mi val merzé né ben servire», wo die erste Zeile der ersten Strophe noch keinen Binnenreim zeigt)¹. In der Pier della Vigna, Guglielmo Beroardi oder, von späterer Hand, auch Giacomo da Lentini zugeschriebenen Kanzone «Membrando - ciò c'Amore» begegnet neben der üblichen Form des Binnenreims auch ein solcher zwischen den Zäsuren der ersten Zeilen der beiden «piedi»². Drei weitere Ausnahmen ergeben sich durch das Voraus- oder Zurückgreifen des Zäsureims über eine Zwischenzeile hinweg, variieren also den üblichen Typ eigentlich nur. Die Cauda der Kanzone «Amor, che m'à 'n comando» von Rinaldo d'Aquino (Panvini 103ff.) hat die Form:

// 7d (7e+4)f 11f 7e (5f+6)g 9g 11d

In der sowohl Giacomo da Lentini wie Rinaldo (bzw. Arnaldo) d'Aquino und einem Anonymus zugeschriebenen Kanzone «Guiderdone aspetto avere»³ hat die Cauda die Form:

// 7d e d (7e+4)f / 7g h g (7h+4)f

und in der Jacopo Mostacci, Giacomo d'Aquino und einem Anonymus zugeschriebenen Kanzone «Allegramente eo canto» (Panvini 419f.) hat sie in den beiden letzten Strophen die Form:

// 7c d e c d (7c+5)e

bzw.

(5c+7)e

Die letzte Strophe hat keinen Binnenreim. Die achte Ausnahme ist Percivalle Dorias Kanzone «Amore m'ave priso» (Panvini 225f.), deren Zäsureime in der vorletzten Zeile von Strophe zu Strophe reimen.

¹ *Poesie*, S. 76ff. und S. 190ff; Contini I 142ff.

² *Poeti fiorentini del Duecento*, S. 92ff.

³ G. d. L., *Poesie*, S. 49ff.

Wo haben die Sizilianer den von ihnen bevorzugten Typ von Binnenreim her?
 Binnenreime dieser Art treten immer wieder einmal bei den Trobadors auf,
 z.B. – in der chronologischen Reihenfolge der Autoren – bei Gui d'Ussel in «Estat
 aurai de chantar» (P.C. 194, 7)⁴:

7a b a b // c c (4c+6')d 10'd

bei Rigaut de Berbezilh in «Pauc sap d'amor qui merce no n'aten» (P.C. 421, 7)⁵:

10a (4a+6')b 10'b 10c c a a

bei Guilhem de Sant Leidier in «Ab mil volers doblatz de fin'Amor» (P.C.
 234, 1)⁶:

(4a+6)b (4b+6)a 10c (4c+6)d 10d e f f 10'g

bei Guilhem de la Tor in «Quant hom reingna vas cellui falsament» (P.C. 236, 6)⁷:

10a a (4a+6)b 10b 10'c (3'c+6)d 10d

und bei Guilhem de Montanhagol in «No sap per que va son joy pus tarzan» (P.C.
 225, 9)⁸:

10a (4a+6)b 10b (4b+6)a // 10'c 10d d 10'c

Auch Elias Cairel verwendet solche Binnenreime, in «Mout mi platz lo doutz
 temps d'abril» (P.C. 133, 6) und in dem Kreuzlied «Qui saubes dar tan bo conselh
 denan» (P.C. 133, 11)⁹ z.B., um die Cauda an die Frons anzubinden:

P.C. 133, 6: 8a b b a // (4a+6)a 10c c d d

P.C. 133, 11: 10a b b a // (4a+6)c 10c d d

In «Per mantener joi e can e solatz» (P.C. 133, 8)¹⁰ experimentiert er mit den
 Binnenreimen. In den beiden ersten Strophen tritt nur im zweiten Vers ein solcher
 auf, in den drei übrigen Strophen werden sie dann zahlreicher:

10a (4a+6)b 10b (4b+6)a // (4a+6)c (4a+6)c 8d d

Ein ganz ähnliches Experimentieren mit Binnenreimen an denselben Stellen ist
 auch in Blacassets Kanzone «Sim fai amors ab fezel cor amar» (P.C. 96, 11) zu
 beobachten, wie oben im 5. Kapitel dargestellt worden ist. Mit der Kanzone von
 Elias Cairel hat diejenige Blacassets im übrigen auch sonst noch einiges gemein,
 z.B. das bei Blacasset das ganze Lied beherrschende Motiv vom Liebenden, der
 sich keiner anderen Dame zuwenden kann:

⁴ Text bei Jean Audiau (Hg.), *Les Poésies des quatre troubadours d'Ussel*, Paris 1922
 (Nachdruck: Genève 1973), S. 37ff.

⁵ Text bei Mauro Braccini, Rigaut de Barbezieux, *Le Canzoni*, S. 65f.

⁶ Text bei A. Sakari, *Poésies du troubador Guillem de Saint-Didier* S. 43f.

⁷ Text bei Ferruccio Blasi (Hg.), *Le Poesie di Guilhem de la Tor*, Genève-Firenze 1934,
 S. 9ff.

⁸ Text bei Peter T. Ricketts (Hg.), *Les Poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour
 du XIII^e siècle*, Toronto 1964, S. 74ff.

⁹ Text bei Hilde Jaeschke (Hg.), *Der Troubadour Elias Cairel*, Berlin 1921 (Nachdruck:
 1967), S. 127ff.; S. 164f.

¹⁰ S. 145ff.

Elias Cairel

IV Qu'a tal domna sui del tot comandatz
 et autreiatz per far tot son plazer,
 qu'ieu no-n bias ni-n camje mon voler,
 ni ai poder que-m vir en autre latz,
 quar sa beutatz mi destrenh tan e-m lia,
 que tan lonhatz non sui, qu'ab lieis no sia
 mos cors, et aia-n causimen,
 que-m get d'aquest greu pensamen.

Dazu Blacassets (nach B) dritte Strophe¹¹:

III Ab tal voler fetz amors autrejar
 Mon cor a vos qu'ieu dezir caramen,
 Qu'em fosson tuich vostre plazer plazen,
 Eus volria totztemps aitals estar.
 Que tan tenc car la vostra seignoria
 Que s'atra'm des so qu'a vos non querria,
 Non pogra en ren cambiar mos talans,
 Tant es mos cors d'onrat joi desirans.

Die Wendung «la vostra senhoria» steht auch bei Elias (in III 6) schon im Reim,
 seinem Vers «quar sa beutatz mi destrenh tan e-m lia» entspricht bei Blacasset
 «Vostre gen cors que'm destreing destreignia» (B IV 6) und seinem Vers «quar fatz
 vostre comandamen» (III 8) der Vers «vuoill [...] merceiar / Ab humil cor lo vostre
 mandamen» (V 2). Selbst die Reime entsprechen sich, beim Reim auf -ia
 vollständig, bei den übrigen in den Vokalen mit Ausnahme der beiden letzten
 Verse, die bei Elias auch kürzer sind:

Elias: -atz -er -er -atz // -ia -ia (-en) (-en)

Blacasset: -ar -en -en -ar // -ia -ia (-ans) (-ans)

Es ist angesichts dieser Parallelen daher durchaus möglich – worauf vor allem das
 Experimentieren mit dieser Art von Binnenreimen hindeutet –, daß sich Blacasset
 von Elias hat anregen lassen. Ebenso ist es nicht ganz unwahrscheinlich, daß
 Giacomo da Lentini durch die Kanzone von Elias Cairel für diese Art von
 Binnenreimen sensibilisiert worden ist, so daß er sie in Blacassets Kanzone als
 ausbaufähige formale Eigenart entdecken und in seiner Nachbildung auf alle
 Strophen ausdehnen konnte. Elias Kanzone ist nämlich die einzige, in der diese
 Binnenreime vor Giacomo über drei Strophen hin vollständig und an allen Stellen
 in Frons und Cauda in Erscheinung getreten waren, anders als bei Blacasset, der
 die Binnenreime in Frons und Cauda jeweils in verschiedenen Strophen
 eingestreut hatte, so daß sie nur in Fällen von Strophenkontamination in einer
 Strophe zusammenkommen konnten. Darüberhinaus weisen Elias' Strophen
 auch, trotz der Reimordnung a b b a in der Frons, einen Binnenreim im vierten statt
 im dritten Fronsvers auf, also ganz so wie dann bei Giacomo und anders als bei
 Blacasset. Die Kenntnis der Lieder von Elias Cairel ist im Kreis um Friedrich II.
 im übrigen nicht weniger wahrscheinlich als die der Lieder Blacassets, da er
 Beziehungen zum Kaiser unterhielt: In einem seiner Lieder beklagt er sich über

¹¹ Text nach Otto Klein, *Der Troubadour Blacasset*, S. 19–22.

dessen mangelnde Freigebigkeit und in seinem Kreuzlied (zwischen 1221 und 1224) wendet er sich direkt an ihn¹².

Im Falle der Kanzone «Ben m'è venuto prima cordoglienza» von Giacomo da Lentini ist also eindeutig die provenzalische Anregung für den in Frage stehenden Typus von Binnenreimen greifbar, mit Sicherheit die Anregung durch Blacasset, mit nicht geringer Wahrscheinlichkeit aber auch die Anregung durch das – vollständiger – Muster von Elias Cairel. Für Elias Cairel als Anreger spricht im übrigen auch noch der erste Typ der oben aufgeführten Ausnahmen, der Binnenreim in der ersten Zeile als Folge der «capfinida»-Bindung der Strophen, wie er bei Giacomo da Lentini, Jacopo Mostacci und – vielleicht – auch bei Guido delle Colonne begegnet. Das Muster dazu konnte nur die Kanzone «Freitz ni ven no-m pot destrenher» (P.C. 133, 4) von Elias¹³ bieten, dessen Strophen die Form

(3a+5)b 7'c d e (3a+4)a 10a

haben. Von den oben genannten drei sizilianischen Kanzoneen macht nur diejenige von Giacomo da Lentini der Reimordnung der Frons zufolge einen ausgesprochen provenzalischen Eindruck:

(5a+4)b 9c c b // d e 5e 11d

Sie dürfte deshalb wohl die älteste sein, was dafür spricht, daß Giacomo als erster auch diese provenzalische Anregung aufgenommen hat.

Zu den frühesten Liedern, in denen sich die Sizilianer die dann von ihnen fast ausschließlich kultivierte Form des Binnenreims aneigneten, dürften, nach Giacomo Blacasset-Kontrafaktur, die Kanzone «La mia gran pena e lo gravoso afanno» (Contini I 97f.) von Guido delle Colonne und die anonym überlieferte, aber wegen der Erwähnung des Ortes Lentino in der dritten Strophe wohl von Giacomo stammende Kanzone «Membrando l'amoroso dipartiri» (Panvini 480ff.) gehören. Beide Lieder lehnen sich, wie oben im 19. Kapitel ausgeführt worden ist, in Form und Thematik eng an provenzalische Vorbilder an, die erstere an Perdigos «Ben aio-l mal e-l afan e-l consir» (P.C. 370, 3) und die letztere an Gaucelms Faidits «Mout m'enojet ogan lo coindetz mes» (P.C. 167, 40). In beiden Kanzoneen wird die Cauda mit Hilfe von Binnenreimen an die Frons angereimt:

Guido: 11a b c / a b c // (5c+6)d (5d+6)e 11e
(Giacomo): 11a b c / a b c // (5c+6)d (5d+6)e (5e+6)d

Hinter diesem Verfahren der Anreimung dürfte wohl wieder Elias Cairel mit «Mout mi platz lo doutz temps d'abril» und dem Kreuzlied «Qui saubes dar tan bo conselh denan» stehen, wo die Binnenreime ausschließlich dieser Anreimung dienen. Man scheint bei den Sizilianern im übrigen in der frühen Phase der Aneignung geradezu in der Entdeckung solcher Binnenreime in den Vorlagen gewetteifert zu haben. Wie im 19. Kapitel gezeigt, übersetzt Guido delle Colonne die ersten vier Verse seiner Vorlage wörtlich bzw. «italienisiert» sie mit geringfügigen Änderungen. Er reißt diese vier ersten Verse aber auch auseinander und verwendet die Verse 3 und 4 erst als Vers 7 und 8 in seiner dritten Strophe. Der

¹² Siehe hierzu H. Jaeschke, *Der Trobador Elias Cairel*, S. 37–44.

¹³ S. 109f.

Grund dafür ist, daß Perdigon in diesen Versen der – allerdings unreine – Binnenreim «sabor» – «Amors» unterlaufen ist, den Guido in der – reinen – Form «savore» – «Amore» aufnimmt. Daß ein Wetteifern mit Giacomo da Lentini im Spiel ist, beweist die Kanzone «Membrando l'amoroso dipartiri», die, bis auf einen zusätzlichen Binnenreim im letzten Vers und dem aus diesem Grunde an dieser Stelle abweichenden Endreim, dieselbe Form aufweist wie diejenige Guidos. Entweder hat Guido die Form von Giacomo übernommen, als Huldigung auch an dessen Vorreiterrolle bei der Entdeckung und Aneignung solcher Binnenreime, oder Giacomo hat die Form von Guido übernommen, als Geste des Danks oder der Anerkennung für die Mitwirkung bei der Aneignung und «Popularisierung» dieses metrischen Zierrats. Dessen «Popularisierung» ist den beiden Dichtern denn auch gründlich gelungen. Sie scheinen damit im übrigen dem Geschmack ihrer Zeit entsprochen zu haben, denn zur gleichen Zeit, in der sich diese Art von Binnenreimen bei den Sizilianern und Sikulo-Toskanern ausbreitet, nehmen sie auch bei den Trobadors zu. Man findet sie, um nur diese beiden zu nennen, etwa bei Cerverí de Girona und bei Sordello¹⁴.

Vielleicht ist es in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, daß die von den Handschriften mehrheitlich Mazzeo di Ricco, aber auch Guido delle Colonne zugeschriebene Kanzone «Gioiosamente canto» den ersten von vier Endecasillabi durch einen Binnenreim an den letzten der vorhergehenden acht Settenari anreimt. Die Form der Kanzone könnte, wie im 15. Kapitel dargelegt, durch die Verdoppelung der Frons aus einem provenzalischen Muster, etwa «Aital dona cum ieu sai» von Berenguer de Palou, gewonnen worden sein. Vielleicht ist es dem auf diese Art von Binnenreimen bei den Provenzalen besonders aufmerksamen Guido delle Colonne eher als dem späteren Mazzeo di Ricco¹⁵ zuzutrauen, diese Eigenart aus einem weiteren und der Form nach nicht unähnlichen Modell entlehnt zu haben, nämlich aus dem oben schon genannten «Estat aurai de chantar» von Gui d'Ussel, wo der erste von zwei abschließenden – weiblichen – Zehnsilblern auch schon auf dieselbe Weise an den letzten von sechs vorausgehenden Siebensilblern angereimt ist. Die Form ist 1212 oder 1213 noch einmal von Peire Cardenal in einem Sirventes verwendet worden¹⁶. Der Verfasser des im 18. Kapitel behandelten «Sirventese lombardesco» könnte bei seiner Peirol-Nachahmung im Prinzip auch durch einen Seitenblick auf Gui d'Ussel oder Peire Cardenal zu den Binnenreimen in seinen Endecasillabi angeregt worden sein, da

¹⁴ Siehe bei Cerverí die Beispiele «Princeps enic - e bisbe negligèn» (P.C. 434a, 48); «Peccatz mortals me par qu'es de ren pars» (P.C. 434a, 45); «Com fis destreit qui no-s pot cosseyllar» (P.C. 434a, 14); «S'ieu fos ricx - que pogues gent passar» (P.C. 434, 12; Texte bei Martín de Riquer [Hg.], *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, Barcelona 1947, S. 231f.; S. 239ff.; S. 242f.; S. 316f.) und bei Sordello das Beispiel «Tant m'abellis lo terminis novels» (P.C. 437, 35; Text bei Marco Boni [Hg.], *Sordello, Le Poesie*, Bologna 1954, S. 59ff.).

¹⁵ Zu den Lebensdaten siehe Contini I 95f. und 149. Contini schreibt die Kanzone Guido zu (ebd., 99f.); zu seinen Gründen siehe «Questioni attributive nell'ambito della lirica siciliana», S. 379f.

¹⁶ Siehe die Datierung bei R. Lavaud, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal*, S. 57; der Text S. 54ff.

er aber in beiden Endecasillabi Binnenreime setzt, wird er wohl durch den «reichlichen» Umgang der Sizilianer mit diesem Zierrat beeinflusst worden sein.

Die Beobachtungen zu den Binnenreimen könnten noch in einem weiteren Fall dazu beitragen, ein Argument für die Zuschreibung zu gewinnen. Die Kanzone «Guiderdone aspetto avere» gehört, wie oben erwähnt, zu den drei Ausnahmen, in denen der Binnenreim um eine Zeile verzögert eintritt bzw. eine Zeile überspringend vorausgreift. Sie wird von den Handschriften einmal Giacomo da Lentini, mehrfach Rinaldo (bzw. Arnaldo) d'Aquino und einmal einem Anonymus zugeschrieben. Die genannte metrische Eigenart begegnet nun auch in einer Kanzone, die nur Rinaldo d'Aquino («Amor, che m'à 'n comando»), und in einer weiteren, die außer Giacomo d'Aquino auch Jacopo Mostacci und einem Anonymus zugeschrieben wird («Allegramente eo canto»). Bei Rinaldo d'Aquino läßt sich die metrische Eigenart also noch einmal belegen, bei Giacomo da Lentini hingegen nicht. Dieser Umstand scheint mir geeignet, das Vertrauen in die mehrfache Zuschreibung von «Guiderdone aspetto avere» an Rinaldo d'Aquino gegen die allgemeine Neigung, sie Giacomo zuzuschreiben¹⁷, zu verstärken.

¹⁷ Zu der Zuschreibung an Giacomo siehe Contini, «Questioni attributive», S. 387. R. Antonelli (*Poesie*, S. 41ff.) führt sie unter Giacomos echten Kanzenen.

2. Die These vom Ursprung der Sizilianischen Schule im Jahre 1233

Die These, daß der Beginn des lyrischen Schaffens im Umkreis Friedrichs II. auf 1233, das Jahr des ersten Auftretens von Giacomo da Lentini an der Magna Curia, zu datieren sei, hat bereits Gianfranco Contini in seiner Anthologie (I 49) vertreten. Näher begründet hat sie inzwischen Aurelio Roncaglia¹, und zwar mit folgenden Argumenten:

1. Giacomos Kanzone «Madonna, dir vo voglio» ist eine Übersetzung von Folquets de Marselha «A vos, midontç, voill retrair' en cantan»².
2. Eine «traduzione-rielaborazione» wie diejenige Giacomos war nicht möglich, ohne den Text der Vorlage vor Augen zu haben. «Una semplice audizione del canto d'un giullare non sarebbe bastata.»³ Giacomo und auch die übrigen sizilianischen Lyriker müssen einen «canzoniere occitano» zur Verfügung gehabt haben⁴.
3. Ein solcher Canzoniere kann im Jahre 1232 als Geschenk der Brüder da Romano in Friedrichs II. Besitz gelangt sein, denn in diesem Jahr gehen die da Romano auf die kaiserliche Seite über. Alberico da Romano, für den, wohl durch Uc de Sant Circ, der *Liber Alberici* zusammengestellt worden ist⁵, ist an den Verhandlungen beteiligt.
4. Friedrichs II. Interesse an der Trobadorlyrik war das eines Lesers, es ist erst durch ein Buch geweckt worden⁶:

Si trattava d'un libro: d'una presenza culturale oggettiva, d'un deposito di valori letterari riconosciuti, svincolati dalla contingenza e fruibili in universale. Sulle pagine di quel libro - cui conferiva pregio la novità di simili florilegi, promossi ed accolti con considerazione concorde da ambienti cortesi e scolastici - Federico poté con tutto agio rendersi conto delle qualità della poesia volgare e delle suggestioni ch'essa era in grado d'esercitare; percepire il contributo ch'essa offriva alla definizione d'una società e d'una cultura improntate a spirito laico; intuire i vantaggi che un'iniziativa consimile avrebbe potuto recare al prestigio della sua corte e alle stesse ambizioni «nazionali» della sua politica.

¹ «Per il 750° anniversario della Scuola poetica siciliana», *Accademia Nazionale dei Lincei*, Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, Serie 8, Bd. 38, 1983, S. 321–333. Die Beschaffung dieses Beitrags erwies sich zunächst als schwierig, aber der Autor hat mir freundlicherweise einen Sonderdruck zur Verfügung gestellt, wofür ich ihm hier noch einmal herzlich danke.

² «Per il 750° anniversario [...]», S. 321f.

³ S. 323.

⁴ S. 324f.

⁵ S. 326.

⁶ S. 329.

5. Um an seinem Hof eine prestigeträchtige Lyrik nach provenzalischem Muster ins Leben zu rufen, bedurfte es dann noch eines Mannes mit besonderer poetischer Begabung, eines⁷

«litteratus» formato all'arte retorica e dotato d'una vena autentica di poeta. Chi assolve a tale funzione fu il notaro Giacomo da Lentino.

6. Giacomo ist im Jahre 1233 zum erstenmal an der Magna Curia bezeugt. All das spricht für den Beginn der lyrischen Aktivitäten der Sizilianischen Schule vom Jahre 1233 an.

Wie fest ist der Boden, auf dem man sich mit dieser Argumentation bewegt?

Wer fest von der ausschließlich schriftlichen Überlieferung der Trobadorlyrik in Italien überzeugt ist, wird notwendigerweise die Existenz von Vorstufen der uns erhaltenen Sammlungen vermuten, etwa der Handschrift T, in der Folquets «A vos, midontç» überliefert ist⁸. Eine solche könnten die da Romano durchaus bereits im Jahre 1232 besessen und verschenkt haben. Aber ob sie wirklich bereits eine besaßen und ob sie sie versenkten, wissen wir natürlich nicht. Das einzige, was wir positiv wissen, ist, daß der *Liber Alberici* auf 1254 datiert ist. Wer auch mündliche Überlieferung bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts hinein für möglich hält, wird sich eher an dieses Datum als an die Rekonstruktion von Vorstufen halten.

Darüber, daß Friedrich II. nur auf Pergament fixierte Lyrik als beachtenswertes Kulturgut anzusehen bereit war, sind wir ebenfalls nicht unterrichtet. Wir wissen nur durch den Chronisten Salimbene, daß er, außer lesen und schreiben, auch singen und Kanzontexte und Kanzonenmelodien erfinden konnte. Sollten Salimbene und die Gewährsleute, von denen er seine Kenntnis über die Neigungen und Fähigkeiten des Kaisers bezog, sich in diesem Punkt ganz und gar geirrt haben? Bemerkenswert ist, daß Salimbenes Zeugnis an dieser Stelle erneut nicht einmal erwähnt wird. An anderem Ort hatte Roncaglia daraus den Schluß gezogen, daß der Kaiser im Unterschied zu seinen Juristen noch den höfischen Gesang gepflegt hat und dementsprechend wohl doch nicht ganz auf geschriebene Lyrik fixiert gewesen sein konnte.

Es ist zwar richtig, daß die «tradizione canonica» der frühen italienischen Lyrik mit einer Übersetzung beginnt, insofern man allgemein der Handschrift A (Vat. Lat. 3793) folgt, die das Werk Giacomos an den Anfang und an dessen Anfang wiederum «Madonna, dir vo voglio» gestellt hat⁹, aber daraus kann man nicht ohne weiteres schließen, daß diese Kanzone die erste Giacomos und die erste der Sizilianer überhaupt war. Der Umstand, daß sie eine Übersetzung ist, kann nur dann zu diesem Schluß verleiten, wenn man die Form außer acht läßt. Die Form wird desto eher außer acht gelassen, je stärker man die sizilianische Lyrik nur noch als geschriebene Dichtung ansieht, denn in geschriebener Dichtung ist die metrische Form aus dem einfachen Grunde nur noch halb so wichtig, weil sie sich neben der Sprache nicht mehr in einem zweiten Medium konkretisiert, nämlich in der Melodie. Aber auch unabhängig von der Annahme, daß diese Lyrik noch

⁷ Ebd.

⁸ Siehe hierzu S. 326f.

⁹ S. 322.

gesungen worden sein könnte, ist festzuhalten, daß die Form von «Madonna, dir vo voglio» in der «Kontextierung» von Settenari und Endecasillabi neu ist und keine Vorbilder bei Provenzalen und Franzosen hat. Da nicht anzunehmen ist, daß Giacomo mit einer originellen Form begonnen haben sollte, um dann auf die Stufe der Nachahmung konventioneller provenzalischer Formen zurückzufallen, darf man die Jaufre Rudel-Nachahmung «S'io doglio no è meraviglia», die Raimbaut de Vaqueiras-Nachahmung «Madonna mia a voi mando» und die Blacasset-Nachahmung «Ben m'è venuto prima cordoglienza» wohl mit einigem Recht für älter halten. Die Folquet-Übersetzung in originellem Metrum dürfte also erst nach dem Herbst 1234 entstanden sein, auf den die thematisch originelle, aber formal noch nachahmende Blacasset-Kontrafaktur datiert werden kann. Namentlich die Jaufre Rudel-Nachahmung ist nun nichts weniger als eine genaue Übersetzung. Sie greift im wesentlichen das Trennungsthema und das Stichwort des «amor lontano» auf und macht im übrigen einen recht improvisierten Eindruck. Auch die Raimbaut de Vaqueiras-Nachahmung lehnt sich eher nur an das Thema der Vorlage an, als daß sie eine getreue Imitatio anstrebte. Setzt man bei diesen beiden Beispielen an, bei denen die übernommene konventionelle Form darauf hindeutet, daß sie wohl vor der Folquet-Übersetzung entstanden sind, dann legt sich die Annahme, daß Giacomo geschriebene Texte vor Augen gehabt haben müsse, nicht mehr so aufdringlich nahe. Besonders bei der Jaufre-Nachahmung hätte «una semplice audizione del canto d'un giullare» durchaus genügt. Wenn sich die Melodie einmal eingepreßt hatte, war mit der «cantus divisio» auch die metrische Form im wesentlichen angeeignet, wenigstens wenn diese Form so einfach war wie in diesen Fällen. Im übrigen kann man vielleicht in Rechnung stellen, daß bei poetisch begabten Individuen die Auffassungsgabe für poetische Texte besonders entwickelt ist, und wenn im Falle Giacomos eine «semplice audizione» nicht genügt haben sollte, so könnte mehrfaches Vorsagen- und Vorsingenlassen durchaus Wunder gewirkt haben. Obwohl kaiserlicher Notarius und daher in der Schrift gewandt, lebte Giacomo in einer Zeit, die aufs Ganze gesehen immer noch stark von der Mündlichkeit geprägt und in der man daher in der Mnemotechnik noch ganz anders geübt war als wir heute. Weshalb hätte sonst der Chronist Salimbene unter den Fähigkeiten des Kaisers ausgerechnet die Fähigkeit, lesen und schreiben zu können, besonders hervorheben sollen? Des weiteren ist auch daran zu erinnern, daß Giacomo allem Anschein nach als Vortragskünstler geschätzt war. Ein Anonymus schickt ihm die Kanzone «Amor non saccio a cui mi richiami», damit er sie «infra la gente» singe, eine Stelle, die man wohl ebenso auf die Goldwaage legen kann, wie Roncaglia alle Stellen sorgfältig gewogen hat, die bereits bei den Provenzalen für die Vorbereitung des «divorzio tra musica e poesia» zu sprechen scheinen. Als Vortragskünstler wird Giacomo wohl weniger vom Blatt als vielmehr auswendig gesungen haben. Wer weiß, vielleicht gehörten zu seinem Repertoire zunächst auch provenzalische Lieder, z.B. auch «A vos, midontç», das er dann aus dem Kopf in eine neue Form umgießen konnte¹⁰. Wie schwierig oder wie leicht es für ihn gewesen sein mag, die ja keineswegs vom geläufigen Formelschatz abweichenden Wendungen und Syntagmen dieser

¹⁰ Den Typ des Vortragskünstlers, der auch Provenzalisches in seinem Repertoire hatte,

Kanzone mehr zu <italianisieren> als zu übersetzen, mag man sich durch eine neuerlich vergleichende Lektüre der beiden ersten Strophen veranschaulichen, diesmal unter dem Präjudiz der Imitatio aus dem Kopf¹¹:

Folquet

*A vos, midontz, voill retrair' en cantan
cosi-m destreign Amors e men' a fre
vas l'arguogll gran, e no-m aguda re,
qe-m mostras on plu merce vos deman,
mas tan mi son li consir e l'afan
que viu quant muer per amor finamen.
Donc muer e viu? No, mas mos cors cocios
mor e reuiu de cosir amors
a vos, dompna, c'ieu am tan coralmen;
sufretz ab gioi sa vid'al mort cuisen,
per qe mal vi la gran beutat de vos.*

Giacomo

*Madonna, dir vo voglio
como l'amor m' à prisò,
inver' lo grande orgoglio
che voi bella mostrate, e no m' aita.
Oì lasso, lo meo core,
che 'n tante pene è miso
che vive quando more
per bene amare, e tenesolo a vita.
Dunque mor'e viv'eo?
No, ma lo core meo
more più spesso e forte
che no faria di morte - naturale,
per voi, donna, cui ama,
più che se stesso brama,
e voi pur lo sdegnate:
amor, vostra 'mistate - vidi male.*

scheint es noch unter den Sikulo-Toskanern gegeben zu haben. Im 80. Stück des *Novellino* wird der Florentiner Megliore degli Abati – von dem sich ein Sonett erhalten hat (Contini I 375) – als gewandter Hofmann geschildert: «il cavaliere era molto bene costumato, e ben seppe cantare, e seppe il provenzale oltre misura bene proferere» (Guido Favati [Hg.], *Il Novellino*, Genova 1970, S. 311). Im unmittelbaren Kontext von «cantare» geht es hier wohl eher um den guten Vortrag von Provenzalischem als bloß um gute Aussprache in der Unterhaltung mit provenzalischen Herren aus dem Gefolge Charles' d'Anjou. Dante verwendet das Verb «proferre» im Sinne von «eine Kanzone vortragen»: «sive cum soni modulatione proferatur, sive non» (*De vulgari eloquentia* II, VIII, 4).

¹¹ Im Unterschied zu Roncaglias vergleichender Lektüre in «De quibusdam provincialibus translatis in lingua nostra», die unter dem Präjudiz der Schriftlichkeit steht. Folquets Text nach S. Stróński, *Le Troubadour Folquet de Marseille*, S. 94; Giacomo's Text nach *Poesie*, S. 11f.

Wenn Giacomo da Lentini der erste sizilianische Lyriker gewesen sein sollte, der unter dem Patronat Friedrichs II. dichtete, dann dürfte er nicht mit dieser Folquet-Nachahmung in neuer Form, sondern mit mehr oder weniger improvisierten Nachahmungen fremder Vorlagen in gleicher Form wie «S'io doglio no è meraviglia» begonnen haben, für die er keinen «canzoniere occitano» brauchte und deren Text wohl kaum so locker improvisiert ausgefallen wäre, wenn er einen solchen Canzoniere vor Augen gehabt hätte.

Aber muß Giacomo der erste Lyriker dieser Schule gewesen sein? Auch andere haben, wie er in seinen Anfängen, geläufige provenzalische Formen aufgegriffen oder sogar bestimmte provenzalische oder französische Muster nachgeahmt. Lange vor Giacomo und praktisch von ihrem Anbeginn an ist Pier della Vigna an der Magna Curia tätig. Unter seinem Namen ist die Kanzone «Amore, in cui disio ed ho speranza» erhalten, für die vielleicht ein verhältnismäßig spätes französisches Vorbild in Frage kommt. Ihm wird aber auch, neben Giacomo Pugliese, die in der Form konventionelle Kanzone «La dolce ciera piagente» zugeschrieben, die nicht datierbar ist und früh entstanden sein könnte. Über die Lebensdaten anderer Autoren sind wir nicht unterrichtet, ihre Lieder können aber ebenfalls vor denen Giacomo's entstanden sein, z.B. die Audefroï-Kontrafaktur «Distretto core e amoroso» von Odo delle Colonne und die anonymen Kontrafakturen nach Peire Vidal, Raimon de Miraval, Thieri de Soissons, Thibaut de Blaison und der altfranzösischen Frauenklage, also die Lieder «L'amoroso conforto e lo disdotto», «Quando la primavera», «Già non m'era mestiere», «Part'io mi cavalcava» und «Dolze meo drudo». Man kann darüberhinaus auch an solche Lieder denken, die zwar bereits Settenari mit Endecasillabi <kontextieren>, aber in einer Weise, die noch Vorbilder bei den Provenzalen hat, also etwa an «Assai cretti celare», das, wie im 20. Kapitel ausgeführt, formale und thematische Verwandtschaft mit einer Cobla von Guilhem de l'Olivier d'Arle aufweist und von den Handschriften neben dem wohl späteren Stefano Protonotaro¹² auch Pier della Vigna zugeschrieben wird und schon vor 1238 entstanden sein kann. Hierher gehört insbesondere auch Percivalle Dorias Kanzone «Amore m'ave prisò», die, wie im 19. Kapitel dargelegt, wohl in Anlehnung an das provenzalische «Eissamen com la pantera» entstanden ist. Percivalle verwendet in diesem Lied noch Binnenreime der Art, wie sie auch die Vorlage zeigt, nicht jedoch Binnenreime des Typs, wie ihn Giacomo da Lentini 1234 bei Blacasset entdeckt hat und wie er dann bei den Sizilianern geradezu zur Mode geworden ist, auch in Liedern, die sich noch an provenzalische Muster anlehnen wie allem Anschein nach das anonyme «Amor voglio blasmare», das, wie ebenfalls im 20. Kapitel ausgeführt, formale Verwandtschaft mit einer weiteren Cobla von Guilhem de l'Olivier d'Arle aufweist, aber deren Binnenreime durch solche des <modischen> Typs ersetzt. Percivalles Kanzone dürfte, dem Typ des verwendeten Binnenreims zufolge, wohl vor dem Herbst 1234 entstanden sein. Als frühestes Datum kommt für sie 1231 in Betracht, als Percivalle Podestà in Arles war. Auch 1233 kommt in Frage, als er Podestà in Avignon war und zusammen mit dem Troubadour Falquet de Romans geurkundet

¹² Zur Datierung der Schaffenszeit Stefanos siehe Contini I 129.

hat¹³. Mit dem Jahr 1231 als terminus post quem kommt man in eine Zeit vor Giacomos erstem bezeugtem Auftreten an der Magna Curia und räumlich außerdem in die Provence. Auch dort sind Sammlungen von Trobadorliedern entstanden, für die man, wenn man von ausschließlich schriftlicher Überlieferung ausgeht, ebenfalls Vorstufen annehmen muß. Warum sollen schriftliche Quellen nur über das Veneto und die da Romano an die Magna Curia gelangt sein? Percivalle Doria könnte solche Quellen vermittelt haben und käme somit neben Giacomo als frühester Dichter der Schule in Betracht, wenn man aufgrund der Daten zu seiner Person auch nur ein bis zwei Jahre vor das Jahr 1233 käme. Aber diese Berechnungen beruhen lediglich darauf, daß für diesen beiden Dichter im Unterschied zu anderen bestimmte Daten zur Verfügung stehen. Die anonym überlieferten und daher nicht datierbaren Nachahmungen konventioneller provenzalischer Formen können noch vor 1231 entstanden sein. Nicht gänzlich von der Hand zu weisen ist am Ende auch die alte Datierung von «Già mai non mi conforto» von Rinaldo d'Aquino auf den Kreuzzug von 1228–1229. Die Form dieser Klage einer Frau über den Aufbruch ihres Ritters zum Kreuzzug ist konventionell, wenigstens nicht sizilianisch «modern» im Sinne der «Kontextierung» von Settenari und Endecasillabi. Das Argument, in diesem Lied werde nur ein gängiges Motiv als reine literarische Kunstübung ohne jeden aktuellen Anlaß variiert¹⁴, ist wohl doch etwas zu willkürlich. Klage über den Abschied mag ja ein konventionelles Motiv sein, aber ein Kreuzzug ist doch immer ein zu besonderer Anlaß, als daß man in gänzlich kreuzzugslosen Zeiten auf den Gedanken hätte kommen können, eine Abschiedsszene so konkret zu situieren. Meines Wissens ist bei der Einschätzung der überlieferten Kreuzzugslyrik auch noch nie der Verdacht aufgekommen, daß das eine oder andere Lied dieser Art ohne entsprechenden Anlaß entstanden sein könnte. Entscheidend ist aber im Falle von «Già mai non mi conforto» vor allem das Argument der Formgeschichte innerhalb der sizilianischen Schule, demzufolge die Kanzone eher einer früheren Phase zuzurechnen sein dürfte.

Sizilianische Lieder, insbesondere Nachahmungen provenzalischer und französischer Muster, können also schon vor 1233 gesungen worden sein. Es besteht auf der anderen Seite aber kein Zweifel, daß von Giacomo da Lentini Anregungen ausgegangen sind, die es allenfalls doch rechtfertigen, wenn nicht den absoluten, so doch den «wahren» Beginn der Sizilianischen Schule von seinem Auftreten an zu datieren. Der Typ von Binnenreimen, den die Sizilianer und Sikulo-Toskaner künftig so gut wie ausschließlich benutzen sollten, geht, wie im Anhang 1 ausgeführt, offenbar auf eine «Entdeckung» von ihm zurück, wobei ihm möglicherweise Guido delle Colonne von Anfang an assistiert hat. Von allen Kanzonen, die diese Art von Binnenreimen verwenden – und darüberhinaus die moderne «Kontextierung» von Settenari und Endecasillabi aufweisen –, kann man vermuten, daß sie erst nach dem Herbst 1234, also nach Giacomos «Ben m'è venuto prima cordoglienza», entstanden sind. Es lassen sich aber noch weitere Erscheinungen formaler Art benennen, die offenbar von Giacomo eingeführt

¹³ Zu diesen Daten siehe oben, Kap. 19, S. 158 mit Fußnote 12.

¹⁴ Siehe hierzu zuletzt Roncaglia, «Per il 750° anniversario [...]», S. 332.

worden sind. Da sind zunächst die «piedi», die nach zwei bzw. drei Settenari mit einem Endecasillabo abgeschlossen werden. Diese Erscheinung ist bei ihm in den Kanzonen zu beobachten, die sich thematisch noch eng und zum Teil sehr eng an Vorbilder von Folquet de Marselha und Perdigon anlehnen und deshalb vielleicht als die frühesten seiner metrisch originellen Kanzonen angesehen werden können. Die Folquet-Imitation «Madonna, dir vo voglio» hat die Strophenform¹⁵:

7a b a 11c / 7d b d 11c // 7e e f (7f+4)g / 7h h i (7i+4)g

«Piedi» mit dem gleichen «contextus carminum» verwendet auch Tommaso di Sasso di Messina in «L'amoroso vedere» (Panvini 67ff.). Obwohl er zu den ältesten Mitgliedern der Schule zählen dürfte, kommt er als Erfinder der Form nach dem Binnenreimkriterium nicht in Frage. Seine Strophen haben die Form:

7a b c (5c+6)d / 7a b c (5c+6)d // 7e f 11g / 7e f 11g

¹⁵ Ist diese Form ganz Giacomos Erfindung ohne jede Anregung? Bei den Provenzalen und Franzosen findet man nichts Vergleichbares, jedoch ist oben im 3. Kapitel, S. 48, bereits ein Lied des Tannhäuser angeführt worden, das in den «piedi» einen dem Typ nach ähnlichen «contextus» aus – drei – kürzeren («achtsilbigen») Versen und einem abschließenden längeren («elfsilbigen») Vers zeigt. Zu vergleichen ist, was die Kombination von kürzeren und längeren Versen und darüberhinaus noch den – fast – analogen Bau von Frons und Cauda betrifft, insbesondere auch der «Ottenton» von Walther von der Vogelweide, dessen Strophenchema in romanischer Notierung

8a a 10'b / 8c c 10'b // 6'd 8e 10'f / 6'd 8e 10'f

wäre. (Der Text mit einer erschlossenen Melodie ebenfalls in *Deutsche Lieder des Mittelalters*, S. 33ff.; siehe auch Friedrich Maurer [Hg.], *Die politischen Lieder Walthers von der Vogelweide*, Tübingen ³1972, S. 62ff.). – Wann bestand für sizilianische Dichter Gelegenheit, mit deutscher Liedkunst bekannt zu werden? Z.B. im Jahre 1235, als Friedrich II. im Juli in Worms die Schwester des englischen Königs heiratete und im August den Hoftag zu Mainz abhielt, auf dem das Landfriedensgesetz verkündet wurde. Den Winter verbrachte er in Hagenau im Elsaß. 1236 ist der Minnesänger Gottfried von Neifen in Straßburg in seiner Umgebung und urkundet 1237 mit ihm (siehe hierzu Carl von Kraus [Hg.], *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts*, Bd. 2, Kommentar, besorgt von Hugo Kuhn, Tübingen 1958, S. 84f.). Pier della Vigna, der in England die Verhandlungen wegen der Eheschließung geführt hatte, ist bis zum September 1235 beim Kaiser in Deutschland (siehe hierzu J.-L.-A. Huillard-Bréholles, *Vie et correspondance de Pierre de la Vigne*, S. 23). Vielleicht ist er nicht der einzige aus Friedrichs engerem sizilianischen Kreis gewesen, der zu den großen Ereignissen nach Deutschland mitgenommen wurde. Daß auf dem Hochzeitsfest, auf dem Reichstag und später im Elsaß gesungen wurde, wird man wohl annehmen dürfen, ob aber – etwa auf dem Reichstag – Strophen des bereits verstorbenen «Reichssängers» Walther von der Vogelweide wieder vorgetragen wurden, läßt sich natürlich nicht beweisen, es ist aber zu bedenken, daß zum «Ottenton» die Strophe «Her keiser, sît ir willekomen» gehört, zu der Eberhard Nellmann festgestellt hat: «ausgerechnet die am stärksten zeitgebundene Strophe «Her keiser, sît ir willekomen» gehört zu den am häufigsten tradierten. [...] über den aktuellen Anlaß des Jahres 1212 hinaus müssen die Texte interessant und vortragbar gewesen sein.» («Walthers unzeitgemäßer Kreuzzugsappell. Zur Funktion der *Her keiser*-Strophen des Ottentones», *Zeitschrift für deutsche Philologie* Bd. 98, 1979 [Sonderheft], S. 22-60; hier: S. 57).

Die gleichen «piedi» begegnen auch in dem anonymen Lied «Ancora ch'io sia stato» (Panvini 515ff.), das von König Enzo in «S'eo trovasse Pietanza» (ebd., 271ff.) nachgeahmt worden ist¹⁶:

7a b c 11d / 7a b c 11d // 7e f f g g 11h

Noch deutlicher läßt sich die Ausstrahlung einer formalen Neuerung Giacomos, in diesem Falle «piedi» aus zwei Settenari mit einem abschließenden Endecasillabo, in der Perdigon-Imitation «Troppo son dimorato» verfolgen. Deren Strophenbau ist:

7a b 11c / 7a b 11c // 7d e f / d e f

Zu beachten sind hier auch die Reime. In seiner ersten «cobla dobla» schließt Giacomo die «piedi» auf -ere und die «volte» auf -are. Die gleichen «piedi» und Reime auf -ire und -are an gleicher Stelle begegnen in der anonymen Kanzone «D'una alegra ragione» mit dem von Gasparly ergänzten «suo[n]»:

7a b 11c(-ire) / 7a b 11c(-ire) // 7d(-are) e e d(-are) / d(-are) e e d(-are)

Das Lied beginnt mit den Versen:

D'una alegra ragione
comincio lo mio canto,
e'l fin è alegra e'l suo[n] buon da gradire.

Das letzte Reimwort der ersten Strophe ist «cantare». Ganz ähnlich fängt auch eine sowohl Jacopo Mostacci wie dem vielleicht älteren Rugieri d'Amici zugeschriebene Kanzone an, deren erste Strophe ebenfalls auf das Wort «cantare» endet (Panvini 421ff.):

Di sì fina ragione
mi convene trovare

Ihre Strophenform ist:

7a b 11c / 7a b 11c // 7d b b d 11b(-are)

Der Reim auf -ire am Schluß der «piedi» begegnet hier zwar nicht, dafür ist dem Erfinder dieser Art von «piedi» damit gehuldigt, daß die Kanzone wie diejenige Giacomos aus «coblas doblas» besteht.

Der Schluß der «piedi» auf -ire begegnet mit verwandtem Anfang noch einmal in der Jacopo Mostacci und Giacomo d'Aquino zugeschriebenen Kanzone (Panvini 419f.)

Allegramente eo canto
certo ed a gran ragione
com'amador c'à gioia a suo volire

Die Strophenform ist hier:

7a b 11c(-ire) / 7a b 11c(-ire) // 7c d e c d (7c+5)e
II: (5c+7)e
III: (5b+7)e

¹⁶ Zu Enzos Kontrafaktur siehe oben, Kap. 21, S. 183f.

In den gleichen formalen Zusammenhang gehört wohl auch noch das anonyme «Madonna, dimostrare» (Panvini 577f.), worauf der Strophenschluß der «coblas unissonans» auf -are hindeutet (in III auf «cantare»). Die Strophenform ist hier:

7a b 11c / 7a b 11c // 7c b b 11a(-are)

Die von Giacomo da Lentini eingeführte neue Form der «piedi» muß deutlich als Errungenschaft der Schule empfunden worden sein, sonst hätte man sich durch die Reime auf -ire und besonders den Reim auf -are am Schluß der ersten Strophe nicht beständig auf deren Urheber zurückbezogen. Die Lieder zeigen auch durch die motivischen Anknüpfungen, wie stark man sich in dieser Dichtergruppe aufeinander bezog und auf verschiedene Weise zu verstehen gab, daß man die Arbeiten der Kollegen schätzte. Ob die anonyme Kanzone «D'una alegra ragione» im übrigen zu Recht am Anfang der Reihe von Liedern steht, in denen Giacomos Neuerung aufgegriffen worden ist, ist nicht sicher. Allenfalls spricht dafür, daß bei dem Anonymus das Wort «ragione» am besten durch den Sinnzusammenhang motiviert ist, während es bei den anderen eher den Eindruck macht, nur um des Zitats willen eingebaut worden zu sein.

Eine andere Art, neue «piedi» aus Settenari und Endecasillabi zu gestalten, ist in Jacopo Mostaccis «Umile core e fino e amoroso» zu beobachten, der freien Imitation des provenzalischen «Longa sazón ai estat vas amor» mit der Strophenform:

11a b 7c / 11a b 7c // 11d e d e

Auch bei dieser Art von «piedi» könnte Giacomo da Lentini seine Hand im Spiel gehabt haben und wenn nicht er, dann Guido delle Colonne, denn sie begegnen auch in der diesen beiden zugeschriebenen Kanzone «Poi no mi val merzé ne ben servire»¹⁷:

(3/4c+8/7)a 11b 7c / 11a b 7c // (3c+8)d (4'd+7)b 11c

Die Binnenreime passen sowohl zu Giacomo wie zu Guido.

Giacomo da Lentini wird, neben Pier della Vigna und Jacopo Mostacci, auch als Autor einer Kanzone mit «piedi» genannt, in denen der Settenario den Endecasillabi vorausgeht. In dieser Kanzone («Poi tanta caunoscenza», Panvini 412ff.) haben die Strophen die Form:

7a 11b c / 7a 11b c // 11d 7e f (5f+6)e 11d

«Piedi» dieser Art begegnen auch in der Kanzone «D'amoroso paese» (Contini I 91ff.) des wohl zum alten Stamm der Schule gehörenden Tommaso di Sasso. Die Strophenform ist hier:

7a 11b (7b+4)c / 7c 11d (7d+4)a // 7e (5e+6)f (7f+4)g / 7g (5g+6)h (7h+4)i

Bei den Kanzonen mit «piedi» vom Typ 11a 7b 11c wird Giacomo nicht als Verfasser genannt. Hier tritt, neben zwei Anonymi (Panvini 501ff. und 580ff.), Pier della Vigna als ältestes Mitglied der Schule auf (ebd. 128ff.). Daneben werden noch Jacopo Mostacci (ebd., 145f.) und Rinaldo d'Aquino (ebd. 99f.) als Verfasser genannt.

¹⁷ G.d.L., *Poesie*, S. 191ff.

Was Friedrich II. betrifft, so scheint er erst nach dem Auftreten von Giacomo da Lentini in die «chanterie» seines Hofes eingegriffen zu haben. Darauf deuten in «Poi ch'a voi piace, amore» (ebd., 159ff.) der Binnenreim im jeweils vorletzten Vers und in den beiden übrigen ihm zugeschriebenen oder zuschreibbaren Kanzonen, nämlich in «De la mia disianza» (ebd. 157ff.) und «Donna, lo fino amore» (ebd. 497ff.)¹⁸, die Form der «piedi» und im ersten Fall erneut die Binnenreime hin:

7a b (5b+6)c / 7a b (5b+6)c // (5c+6)a (5a+6)c (5c+6)a
7a b 11c / 7a b 11c // 11c d e e

Vorausgesetzt ist dabei allerdings, daß Friedrichs Canzoniere vollständig erhalten und nicht nach seinem Tode und dem seines Sohnes Manfred und seines Enkels Konradin «zerstreut» worden ist. Als terminus post quem kommt für die unter seinem Namen überlieferten Lieder somit der Herbst 1234 in Frage, denn um diese Zeit hat Giacomo da Lentini bei Blacasset die eingestreuten Binnenreime entdeckt und in seiner Kontrafaktur systematisch ausgebaut.

¹⁸ Zur Zuschreibung von «Donna, lo fino amore» siehe meinen oben, Kap. 21, S. 178, Fußnote 8, zitierten Aufsatz.

3. Geistliche und weltliche Ballata

Die folgenden Bemerkungen haben zwar nichts mehr mit der Sizilianischen Dichterschule zu tun, in der die Form der Ballata nicht gepflegt worden ist, sie berühren aber noch einmal die Frage der Kontrafaktur und seien deshalb als Ausweitung der Fragestellung auf ein naheliegendes Gebiet noch erlaubt.

Geistliche Kontrafakturen nach weltlichen Mustern sind in Frankreich gut bezeugt. Um zwei Beispiele zu nennen: Das religiöse Lied «Amours ou trop tart me suis pris» (R. 1604a) ist Kontrafaktur des weltlichen Liedes «Amours a cui je me rent pris» (R. 1602)¹ und das lateinische religiöse Lied «Nicolai solemnio» ist Kontrafaktur des weltlichen Liedes «Onques en amer loiaument» (R. 702)². Im ersten Fall zeigt die zu beiden Texten überlieferte gleiche Melodie die Kontrafaktur an³, im zweiten macht die Handschrift darauf aufmerksam, indem sie dem lateinischen Text den französischen Refrain voranstellt und mit einem «contra in latino» den lateinischen Refrain als Liedanfang folgen läßt⁴. In beiden Fällen ist die Vorlage eine «ballette»⁵. Im ersten Fall teilt die Handschrift den Refrain zum erstenmal im Anschluß an die zweite Strophe mit und deutet ihn nach allen folgenden Strophen mit den ersten drei oder vier Wörtern an, im zweiten Fall teilt sie ihn nur einmal vor der ersten Strophe mit⁶. In beiden Fällen bestehen die

¹ Text von R. 1604a bei Joseph Bédier (Hg.), «Un feuillet récemment retrouvé d'un chansonnier français du XIII^e siècle», in: *Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à M. Maurice Wilmotte*, Paris 1910, S. 895–922; hier: S. 912ff.; Text von R. 1602 bei Georg Steffens (Hg.), «Die altfranzösische Liederhandschrift der Bodleiana in Oxford, Douce 308. 4. Teil», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* Bd. 99, 1897, S. 339–388; hier: S. 356.

² Texte bei G. Dreves, *Analecta Hymnica* Bd. 21, S. 83 (Nr. 122), und G. Steffens, «Die altfranzösische Liederhandschrift [...] Douce 308», S. 371.

³ Siehe hierzu F. Gennrich (Hg.), *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII., dem XIII. und dem ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts mit den überlieferten Melodien*, 2 Bde., Dresden–Göttingen 1921–1927, Bd. 2: Materialien, Literaturnachweise, Refrainverzeichnis, S. 125f.

⁴ G. Dreves läßt das Lied mit der ersten Zeile der ersten Strophe («Hic Dei plenus gratia») beginnen und gibt in diesem Falle auch nicht an, daß der Refrain der Vorlage in der Handschrift angezeigt ist. Siehe hierzu aber Gennrich, *Rondeaux, Virelais*, Bd. 2, S. 293 («Refrains der Hs. Paris, Bibl. nat. lat. 15131», Nr. 13), und Nico H. J. van den Boogaard (Hg.), *Rondeaux et refrains du XII^e siècle au début du XIV^e*, Paris 1969, S. 218 (Nr. 1420).

⁵ In der Handschrift Bodl. Douce 308 beginnt der Abschnitt, in dem beide überliefert sind, mit «Ci encomancet les balletes» und endet mit »[Expliciunt] ballaites» («Die altfranzösische Liederhandschrift [...] Douce 308», S. 339 und S. 388).

⁶ Eine weitere Variante ist die Mitteilung des Refrains vor der ersten und noch einmal nach der letzten Strophe, hier mit den Anfangswörtern. So etwa bei R. 102 und R. 1828 (S. 316f.).

Strophen aus vier männlichen Achtsilblern mit der Reimordnung a a x und der Refrain besteht jeweils aus zwei paargereimten Achtsilblern. Im Falle von «Onques en amer loiaument» ist die Form mit dem vorangestellten Refrain also:

8x x / a a a x

und das ist die Form, die in der italienischen Lauda des 13. Jahrhunderts am häufigsten begegnet⁷, natürlich mit dem Ottonario als Äquivalent des französischen männlichen Achtsilblers. Die geistliche italienische Ballata dürfte demnach wohl durch die französische «ballette» angeregt worden sein, worauf schon Friedrich Gennrich aufmerksam gemacht hat⁸. Kontrafakturen sind allerdings bisher, wie es scheint, nicht nachgewiesen worden⁹.

⁷ Siehe hierzu Giorgio Varaninis Einleitung zu G. Varanini, Luigi Banfi, Anna Ceruti Burgio (Hgg.), *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, 5 Bde., Firenze 1981–1985 Bd. 1.1, S. 33.

⁸ Siehe hierzu *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, S. 74. Seine Feststellung, daß in der italienischen Lauda «Stollen und Gegenstollen im Gegensatz zum französischen Virelai eine durchkomponierte Tonreihe (erhielten)» (ebd.), stimmt nicht für alle Fälle. Es gibt durchaus auch (frühe?) Beispiele, in denen die «piedi» parallel gebaut sind. Siehe hierzu die Aufstellung der Schemata bei F. Liuzzi, *La Lauda e i primordi della melodia italiana*, Bd. 1, S. 42f.

⁹ Wohlgermerkt: Kontrafakturen von Mustern mit laudentypischer «ballette»-Form und aus der Frühzeit der Laudendichtung. Zu Kontrafakturen aus späterer Zeit siehe F. Gennrich, *Die Kontrafaktur*, S. 199. Aus der Frühzeit der Lauda ist der folgende Fall anzuführen: Walter Wiora hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Melodie der «ripresa» von «Sancto Symeon beato» (bei Liuzzi, *La Lauda e i primordi*, Bd. 2, S. 124ff., Nr. 28) engste Verwandtschaft mit der Melodie eines französischen Refrains hat («Elementare Melodietypen als Abschnitte mittelalterlicher Lieder» in: *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, 2 Bde., Barcelona 1958–1961, Bd. 2, S. 993–1003, hier: S. 1001f.). Zum Vergleich hat er den ersten von fünf Wechselrefrains des geistlichen Liedes «A la vierge qui digne est de s'amour» (R. 1963) mit dem Text: «Se j'ai amé, j'ai choisi / du mont la plus bele» herangezogen (Text des ganzen Liedes bei E. G. Järnström, A. Långfors, *Recueil de chansons pieuses du 13^e siècle*, Bd. 2, S. 165ff.; Texte und Melodien der Refrains bei Gennrich, *Rondeaux, Virelais*, Bd. 2, S. 286f.). Ergiebiger wird der Vergleich allerdings, wenn man auch den zweiten Refrain mit dem Text: «Puis que Diex fait de mon cuer fin sa chambre, / joie en ai grant, que reson le commande» einbezieht, denn dessen Melodie enthält zusätzlich bereits die vollständige Tonfolge der Melodie der beiden «piedi» der Lauda, wie die folgende Untereinanderstellung zeigt (die 2., 5. und 6. Melodiezeile geben die Lauda mit

Die italienischen Laudendichter können sich nun natürlich, außer an französischen, auch an einheimischen Mustern inspiriert haben. Dafür gibt es in der Tat Indizien. Man versetzt den Beginn der Laudendichtung in die sechziger Jahre des 13. Jahrhunderts, Giorgio Varanini hat sogar ganz konkret das Jahr 1267 erwogen, in dem in Siena von Ambrogio Sansedoni eine Bruderschaft «ad laudes divinas» in San Domenico in Camparegio gegründet worden ist.¹⁰ Aus dem Jahr 1267 stammt auch die älteste genau datierbare weltliche italienische Ballata, nämlich das politische Lied «Sovrana ballata placente», mit dem ein Parteigänger Konradins dessen unmittelbar bevorstehende Ankunft in Italien begrüßt¹¹. Die Form dieser Ballata ist, mit einem Schwanken der Versart zwischen Ottonario und Novenario:

8/9x y y z // a b / a b // b c c z

Was den Typus betrifft, so sind hier zwei provenzalische Stücke zu vergleichen, die mit Melodie überliefert sind, nämlich «Amors m'art con fuoc am flama» (P.C. 461, 20) und «Tant es gai' es avinentz» (P.C. 461, 230)¹²:

461, 20: A B C D // E F₁ / E F₂ // A B C D
7x' y y x' // a' b / a' b // x' y y x'

461, 230: A B₁ / A B₂ // C D / C D // A B₁ / A B₂
7x y' / x y' // a' b' / a' b' // x y' / x y'

Die Strophen der italienischen Ballata sind «coblas capfinidas» und auch die erste Strophe ist auf diese Weise an die «ripresa» angebunden. Dieselbe Form begegnet nun auch in vier der mit Melodien überlieferten Lauden der Sammlung aus Cortona sowie in weiteren vier der mit Melodien überlieferten Florentiner Sammlung¹³. Lediglich die «ripresa» reimt in den Lauden durchweg anders, nämlich x y y x und in einem Falle x y x y. In vier der acht Fälle geht der letzte Reim der Strophen und der «ripresa» auf -oso, was auf einen gewissen Zusammenhang der Stücke untereinander hindeutet. Die Melodien sind bei den Stücken aus Cortona aber alle verschieden und bei denen aus der Florentiner

nachgestellter «ripresa» wieder, die 1. und 3. den zweiten und die 4. den ersten Refrain des französischen Liedes; in der «volta» der Lauda bin ich der Vermutung Liuzzis gefolgt, daß die letzten sechs Töne – ab «Christo» – in der Handschrift wohl eine Terz zu hoch notiert sind (siehe gegenüberliegende Seite). Hier liegt offenbar mehr vor als nur die Verwendung eines elementaren Melodietyps oder einer «Wandermelodie» als Baustein, nämlich ohne Zweifel Kontrafaktur, und zwar im Sinne von Gennrichs Unterscheidungen «irreguläre», da die metrische Form der Vorlage ganz anders ist. Die parallelgebauten «piedi» lassen die Lauda als frühes Stück erscheinen, die Sicherheit in der Umformung des Refrains deutet auf Vertrautheit mit der «ballette»-Form und damit auf keine allzu frühe Entstehungszeit.

¹⁰ *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, Bd. 1.1, Einleitung, S. 36 und S. 40f.

¹¹ Text und Datierung dieser Ballata bei Gino Lega, «Una ballata politica del secolo XIII», *Giornale storico della letteratura italiana* Bd. 46, 1905, S. 82–99.

¹² Siehe bei F. Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, die Nummern 257 und 262 (Melodien, S. 230f. und S. 243f.; Kommentar, S. 113 und S. 114).

¹³ Die Cortoneser Lauden machen den ersten und die Florentiner den zweiten Band von F. Liuzzis *La Lauda e i primordi della melodia italiana* aus. Die entsprechenden Lauden aus Cortona sind die Nummern 22, 26, 33 und 45 in Bd. 1 (S. 348ff., S. 366ff., S. 404ff. und S. 464ff.), die Lauden aus Florenz sind die Nummern 39, 54, 68 und 72 in Bd. 2 (S. 170ff., S. 241ff., S. 306ff. und S. 328ff.).

Sammlung verwenden zwei die gleiche Melodie und eines eine Melodie, die einer Lauda mit ganz anderer Form entlehnt ist¹⁴. Nur in der Lauda «Benedicti e-laudati», die in der Sammlung aus Cortona nachgetragen worden ist, lautet der letzte Reim wie in der politischen Ballata auf -ore und hier lassen sich auch noch Reim- und Wortparallelen zu vier der fünf Caudae der Ballata an gleicher Stelle, nämlich in den umschlungenen Reimen der Cauda, feststellen¹⁵:

Ballata	Lauda
I 5 signore, lo mondo resana ch' è stato en tanto <i>tormento!</i> membrando so vignimento tuto me torna 'n dolçore.	V 5 or te placia perdonare tutto 'l nostro afendamento per quello sancto <i>tormento</i> ke patisti per suo amore.
II 5 no lasarà ma' perire tant' è soa fina posança, çascun s[ia] en <i>alegrança</i> , aspeti çoia d'amore.	VI 5 a l'angiù fusti voltato sì co'ffo tuo placemento: féciarte morire cum <i>tormento</i> quella gente pien d'errore.
III 5 cosa paria disvisata a chi lo volesse 'nscontrare, devénlo tuti <i>laudare</i> e farlo nostro signore.	XIV 5 de recevare quel regno dov' è ioco ed <i>alegrança</i> ; or te placia per pietança d'essar nostro avvocatore.
IV 5 alegamente presente vada çascun acomando, a l'alto re <i>so comando</i> nesun ne sia falidore.	I 5 Mantenenen' en tal via ke potiam perseverare a servire ed a <i>laudare</i> Cristo nostro redemptore.
R 4 ven' a <i>mostrar so valore</i> .	IX 5 Tosto fusti aparekiato, obedisti il <i>suo comando</i> , de lui visti predicando e <i>mostrando suo valore</i> .

Diese Reimwortparallelen sind recht auffällig und eine Gegenprobe an den übrigen Lauden mit der gleichen Form ergibt, daß sich dergleichen offenbar keineswegs so leicht aus Zufall einstellte, schon gar nicht in dieser Häufigkeit und immer an dieser bestimmten Strophenstelle. Im Prinzip wäre es denkbar, daß sich die Ballata an die Lauda angelehnt hätte, zumal sie mit der Erwartung eines «kommenden Reiches» («veçendo lo 'mperio venire», II 2) in gewisser Weise auch einen religiösen Ton anschlägt, aber die Lauda «Benedicti e-laudati» reimt die «ripresa» anders, nämlich x y x y, und besteht zudem nicht aus «coblas capfinidas». Wäre die weltliche Ballata die Nachahmung, müßte sie sich wohl

¹⁴ Bd. 2, Nr. 54 hat, mit Variationen, die gleiche Melodie wie Bd. 2, Nr. 72 (siehe hierzu Agostino Ziino, «Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento», in: *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli 1973, S. 654–669; hier: S. 654), Bd. 2., Nr. 39 benutzt, ebenfalls variierend, die Melodie von Bd. 1, Nr. 41 (=Bd. 2, Nr. 87). Die beiden letzten im Vergleich (mit Kennzeichnung von Melodie- und Reimstruktur):

Bd. 1, Nr. 41: Ax By / Ax C₁y // Da Bb / Da Bb / Da Bb // Ab(c) C₂y
Bd. 2, Nr. 39: Ax By Ey C₃x // Da Bb / Da Bb // Fb B₂c Ac C₂x

¹⁵ *La Lauda e i primordi*, Bd. 1, S. 464ff. (Nr. 45).

zugleich noch an andere Muster angelehnt haben, die die Strophenbindung und den Paarreim in der «ripresa» vorgaben, und darüberhinaus müßte man annehmen, daß die Laudendichtung sich schon um 1267 voll entfaltet und neben der Normalform mit vierzeiligen Strophen auch schon solche vergleichsweise komplizierten Formen entwickelt hatte. Die einfachere Annahme ist da wohl, daß die weltliche Ballata das Vorbild gewesen ist, das in «Benedicti e-laudati» im Unterschied zu den anderen Fällen mit etwas größeren Abweichungen nachgeahmt wurde. Sollten die Reimwortparallelen an gleicher Strophenstelle als Kontrafaktursignale zu verstehen sein? Die übrigen Lauden mit dieser Form zeigen keine derartigen Parallelen und haben, wie bereits mitgeteilt, trotz des mehrfach zu beobachtenden «ripresa»-Reims auf -oso, unterschiedliche Melodien. Es wäre möglich, daß eine Lauda aus dieser Gruppe die «Urnachahmung» ist, die auch die Melodie des Musters übernahm, während die übrigen die Form mit neuen Melodien variierten. Aber genauso gut ist es natürlich möglich, daß alle Melodien dieser Gruppe originell sind. Einzig die als Kontrafaktursignal deutbaren Reimwortparallelen in «Benedicti e-laudati» sind ein schwaches Anzeichen dafür, daß sich die Melodie der politischen Ballata zu einem geistlichen Lied erhalten haben könnte. Immerhin zeigt der Fall aber eindeutig, daß es auf dem Gebiet der Form offenbar Wechselwirkungen zwischen geistlicher und weltlicher Ballata gegeben hat.

Dazu noch weitere Beispiele, die nur der Veranschaulichung dienen und keineswegs ein Bild vom Umfang der feststellbaren Formparallelen geben sollen. Bonagiunta Orbicciani aus Lucca ist ein Autor, der um 1250, genauer zwischen 1242 und 1257, bezeugt ist¹⁶. Von ihm stammt die Ballata «S'eo sono innamorato e duro pene»¹⁷ mit der Strophenform:

11x y // a b / a b / a b // y

Sie dürfte angesichts der wahrscheinlichen Wirkungszeit Bonagiuntas älter sein als die Lauda «Troppo perde 'l tempo ki ben non t'ama»¹⁸, die die gleiche Verszahl, Versart und Reimordnung zeigt. Beide Stücke stimmen auch darin überein, daß sie aus «coblas capfinidas» bestehen und eine gewisse Unentschiedenheit im Gebrauch von Binnenreimen zeigen. Bei Bonagiunta begegnet ein solcher Binnenreim im letzten «ripresa»-Vers:

S'eo sono innamorato e duro pene
secondo che m'avene - sia meritato.

Der Reim kehrt aber am Ende der Strophen nicht wieder, so daß es so aussieht, als sei er nicht in voller strukturierender Absicht gesetzt. In der Lauda fehlt er in der «ripresa» (es sei denn, man sähe in «[o] dolç'amor, - Iesù, sovr'ogn'amore» eine Art Ersatz), begegnet aber am Schluß der ersten Strophe an exakt gleicher Stelle¹⁹:

ki nol sentisse nol saprie parlare
quant'è dolç'a gustar[e] - lo tuo sapore.

¹⁶ Siehe hierzu Contini I 257.

¹⁷ Text in: *Rimatori siculo-toscani del Duecento*, S. 75.

¹⁸ *La Lauda e i primordi*, Bd. 1, S. 394ff. (Nr. 32).

¹⁹ Zur Verdeutlichung habe ich den Infinitiv zu «gustar[e]» ergänzt.

und auch in einigen weiteren Strophenschlüssen erscheint er hier in variierenden Positionen²⁰. Ein «contextus carminum» dieser Art begegnet, soweit ich sehe, sonst nicht mehr und die Lauda könnte sich durchaus an das – hinreichend frühe – weltliche Werk angelehnt haben.

Pucciandone Martelli aus Pisa ist ein Autor, dessen Wirken in die zweite Hälfte des Duecento fällt. Gestorben ist er wohl 1301²¹. Seine Ballata «Tuttora agio di voi rimembranza»²² hat die Form:

11x (5x+6)y // 11a b / a b / a b // c (5c+6)y

Exakt dieselbe Form hat auch die Lauda «Vergine donçella imperadrice»²³ und wie in Pucciandone's erster Strophe geht in der zweiten der Lauda der zweite Reim auf -osa (mit dem gleichen Reimwort «graziosa»).

Für die in einem Bologneser *Memoriale* von 1282 überlieferte Ballata «Mamma, lo temp'è venuto» (Contini I 770ff.) ergibt das Jahr ihrer Aufzeichnung einen präzisen «terminus ante quem». Sie hat die Form:

8/9x y / x y // a b / a b / a b // by

die exakt mit derjenigen der Lauda «Facciamo laude a tutt'i sancti»²⁴ übereinstimmt, deren Strophen jedoch abweichend «coblas capfinidas» sind. Die Melodie der Lauda hat, mit einer ostinat wiederkehrenden stampfenden B-Tonreihe, einen durchaus tänzerischen Charakter und könnte sehr wohl von einem weltlichen Tanzlied herkommen²⁵.

Aus demselben Bologneser *Memoriale* von 1282 stammt die Ballata «Pur bii del vin, comadre, - e no lo temperare» (Contini I 773f.) mit dem «contextus carminum»:

(7+7) (7+7) // (7+7) (7+7) (7+7) (7+7)

Dieser «contextus» ist bei Jacopone da Todi recht häufig²⁶, wobei die Reimordnung x y bzw. y y // a a a y lautet und der vorletzte Vers der «stanza» durchweg mit der Zäsur des letzten reimt. In der «ripresa» kommt dieser Reim nicht immer vor und in einigen Fällen reimten die Zäsuren untereinander. In «O anema fedele,

²⁰ Bei Contini II 41ff. sind diese Binnenreime gekennzeichnet. Contini ergänzt den letzten «ripresa»-Vers durch ein «o» am Anfang. – Die Lauda steht auch als Nr. 101 im Laudenwerk von Jacopone da Todi. Deren Text bei Giovanni Ferri (Hg.), Jacopone da Todi, *Le Laude secondo la stampa fiorentina del 1490*, Bari 1915, S. 248ff. Bei Franca Ageno (Hg.), Jacopone da Todi, *Laudi, trattato e detti*, Firenze 1953, sind die Stücke 86 und 94–102 als apokryph ausgeschieden (S. XXII).

²¹ Siehe hierzu Contini I 335.

²² Text bei Panvini 350ff. und in: *Rimatori siculo-toscani del Duecento*, S. 190f.

²³ *La Lauda e i primordi*, Bd. 2, S. 147ff. (Nr. 34). Die Melodie ist nur bis zu Beginn des siebten Verses notiert. Sie ist wohl mit den Tonreihen C D // A B fortzusetzen, wobei die C-Reihe in der Form ihres ersten Auftretens zu verwenden ist. Bei der ersten Wiederholung ist sie für die 6. bis 8. Silbe des überlangen Verses erweitert und auch der Porrectus über der drittletzten Silbe ist für zwei Silben aufgelöst.

²⁴ *La Lauda e i primordi*, Bd. 1, S. 448ff. (Nr. 41 = Bd. 2, Nr. 87).

²⁵ Die Melodie ist auch mit Varianten für die Lauda «Exultando in Ieso Cristo» (Bd. 2, Nr. 39) verwendet worden.

²⁶ In Ferris Ausgabe die Nummern 3, 7, 8, 15, 20, 32, 33, 38, 70, 79, 97 und 98 (die beiden letzten nach Ageno nicht authentisch).

- che te vole salvare» und «O peccator dolente - che a Dio vuol retornare»²⁷ sowie in «Lamentomi e sospiro - per più poter amare» aus der Florentiner Sammlung²⁸ – wo allerdings mit Ausnahme einer Strophe die letzte Zäsur nicht mit dem vorletzten Versende reimt – gehen die beiden «ripresa»-Verse bereits wie in der weltlichen Ballata auf -are. Angesichts des drastischen Textes der Ballata, in der der Reim zwischen letzter Zäsur und vorletztem Versende auch nur unregelmäßig vorkommt und die Zäsuren gelegentlich untereinander reimten, kann man in diesem Werk wohl die Parodie eines der geistlichen Stücke vermuten, zumal unter Jacopone's Lauden mit diesem «contextus» auch die Frauenschelte «O femene, guardate - a le mortal ferute»²⁹ zu finden ist. Das Jahr der Aufzeichnung der Ballata könnte dann als «terminus ante quem» für mindestens eine der Lauden gelten.

Diese Beispiele für einen recht wahrscheinlichen Austausch zwischen geistlicher und weltlicher Ballata mögen genügen. Man kann sich nun noch fragen, ob nicht auch die anspruchsvolle Kunst der Stilnovisten anregend auf die Laudendichter gewirkt hat, und hierzu lassen sich die beiden folgenden Fälle beibringen:

Die Ballata «Posso degli occhi miei novella dire» von Guido Cavalcanti (Contini II 519f.) hat die Strophenform:

11x y y // a b / a b // b y y

Der gleiche «contextus carminum» begegnet mit anderer Endreimordnung und mit Binnenreimen in «ripresa» und «volte» auch in der Lauda «Sancto Vincentio, martire amoro[so]»³⁰, deren Strophen, wie häufig in den Lauden, «coblas capfinidas» sind. Die Strophenform ist hier:

11x (5x+6)y (7y+4)z // 11a b / a b // (5b+6)c (7c+4)d (7d+4)z

Was trotz der ganz anderen Ausgestaltung des Metrums den Verdacht erweckt, daß die Lauda eine Nachahmung von Guidos Ballata sein könnte, ist eine textliche Parallele an markanter Stelle, nämlich am Schluß des letzten Verses. Guidos dritte und letzte Strophe handelt vom Empfang der Ballata durch die Dame, zu der sie sich begeben soll. Wenn die Dame dem Lied mitleidvolle Blicke schenken sollte, soll es einen Freudenschrei ausstoßen,

III 7 che mostri quella che t'ha fatto onore.

Die dritte und auch wieder letzte Strophe der Lauda handelt ebenfalls von einem Empfang, nämlich von dem Empfang des Märtyrers Vincentio im Paradies durch die anderen Heiligen, und die letzte Zeile lautet:

III 7 ciascun che v'era dentro - ti fe' honore.

Das wirkt wie die «Signierung» einer Nachahmung durch ein Schlußzitat.

Die Melodie der Lauda hat die Form:

²⁷ Nr. 32 (S. 65) und Nr. 97 (S. 239ff.); bei Ageno S. 115f., das zweite Stück ist als inauthentisch ausgeschieden.

²⁸ *La Lauda e i primordi*, Bd. 2, S. 40ff. (Nr. 9).

²⁹ Nr. 8; bei Ferri S. 15f.; bei Ageno S. 25ff.

³⁰ *La Lauda e i primordi*, Bd. 2, S. 267ff. (Nr. 60).

oder: $A B_1 C_1 // D_1 E_1 / D_2 E_2 // A B_2 C_2$

$A B_1 B_2 // C_1 D_1 / C_2 D_2 // A B_3 B_4$

denn die dritte Tonreihe greift Material aus der zweiten und entsprechend die zehnte Material aus der neunten auf, so daß sich hier ein musikalisches Pendant zu dem abschließenden Paarreim von Guidos «ripresa» und «volte» ergibt. In der Reimordnung der Lauda gibt es diese Entsprechungen nicht. Es wäre also nicht ausgeschlossen, daß die Lauda die Melodie von Guidos Ballata benutzt haben könnte³¹.

Der zweite Fall: Gianni Alfans Ballata «Ballatetta dolente» (Contini II 610) zeigt in «ripresa» und «volte» einen schon etwas charakteristischeren «contextus carminum», nämlich:

$7x y 11y // 11a b / a b // 7b y 11y$

Er begegnet noch einmal in Ciuccios Ballata «De sua grave pesanza»³² mit der Reimordnung:

$7x y (6y+5)z // 11a b / a b // 7b c (6c+5)z$

und in der Lauda «Gaudiamo tucti quanti»³³ mit der Reimordnung:

$7x x 11y // 11a b / a b // 7b b 11c$

Giannis «ripresa» lautet:

Ballatetta dolente,
va' mostrando 'l mi' pianto
che di dolor mi cuopre *tutto quanto*.

Die «ripresa» der Lauda lautet:

Gaudiamo tucti quanti
et facciam dolçi canti
al beato Agustin sommo doctore.

Das klingt, mit Ersetzung von «il mi' pianto» durch «dolçi canti», wie die Ansage eines «Gegengesangs» im gleichen «Ton». Daß Klage und Freudengesang affektiv starke Gegensätze sind, würde nur dann gegen die Möglichkeit einer Kontrafaktur sprechen, wenn man anachronistischerweise annähme, daß mittelalterliche Melodien die Auslegung des Stimmungsgehalts des Textes anstreben und leisten konnten. Auch hier wäre Kontrafaktur also nicht auszuschließen. Interessanterweise stammen die beiden Fälle aus der Florentiner Sammlung der mit Melodien überlieferten Lauden und kommen in der Sammlung aus Cortona nicht vor.

³¹ Daß die Ballate der Stilnovisten noch gesungen worden sind, steht angesichts deutlicher Hinweise auf Melodien in den Handschriften und auch in einigen Texten außer Frage. Siehe hierzu A. Roncaglia, «Sul «divorzio»», S. 390, mit einschlägiger Dokumentation.

³² Text bei Mahmud Salem Elsheikh, «Il caso Ciuccio», S. 22f.

³³ *La Lauda e i primordi*, Bd. 2, S. 288ff. (Nr. 64). Die Melodie der «ripresa» (und «volte») ist, mit Erweiterungen für zwei längere und einen zusätzlichen Vers, auch in «ripresa» (und «volte») der Lauda «O Sancto Blasio martyre beato» (Bd. 2, S. 272ff. [Nr. 61]) verwendet worden. Deren Metrum: $11x (5x+6)y 7y 11z // a b / a b // b (5b+6)c 7c 11z$.

Das sind die beiden einzigen Beispiele, in denen textliche Anklänge darauf hindeuten, daß bestimmte stilnovistische Ballate Laudendichtern als Muster und vielleicht auch als Melodiespender gedient haben könnten. Auf Grund rein formaler Merkmale lassen sich noch die folgenden Beobachtungen anstellen:

Bis in die Binnenreime hinein stimmt die Lauda «A tutta gente faccio prego e dico»³⁴ in ihrem «contextus carminum» mit Guido Cavalcantis Ballata «In un boschetto trova' pasturella» (Contini II 555f.) überein, deren Form:

$11x (5x+6)y // 11a b / a b // b (5b+6)y$

ist. Die Lauda reimt lediglich die «volta» nicht an den letzten «piede» an:

$// c (5c+6)y$

Stärker weichen die beiden übrigen Beispiele mit demselben «contextus» ab: In der unregelmäßig gereimten Lauda «Di Iesu Cristo dolce glorioso»³⁵ ist zwar in zwei von drei Strophen die «volta» an den zweiten «piede» angereimt, dafür fehlt aber der Binnenreim, und in der Lauda «Se per diletto tu cercando vai» aus dem wohl apokryphen Teil des Werkes von Jacopone da Todi³⁶ fehlt der Binnenreim in der «ripresa», die zudem einen Paarreim zeigt. In der «volta» kommt der Binnenreim zudem nur in den beiden ersten Strophen vor.

Eine recht charakteristische Form haben «ripresa» und «volte» in Guidos Ballata «La forte e nova mia disaventura» (Contini II 539f.):

$11x 7y 11y // 11a b / a b // 11b 7y 11y$

Guido hat diese Form auch nur in diesem Fall verwendet und Gianni Alfani hat sie in «Donne, la donna mia ha d'un disdegno» (ebd. 608) nachgeahmt, wie gleiche Reimwörter vor allem in der «ripresa» zeigen. Sonst begegnet der «contextus carminum» nur noch einmal in der Lauda «Con umil core salutiam cantando»³⁷, allerdings reich mit Binnenreimen ausgestattet und mit anderer Reimordnung in «ripresa» und «volte»:

$11x 7y 11z // 11a (5a+6)b / 11a (5a+6)b // (5b+6)c 7c 11z$

Einen noch charakteristischeren «contextus carminum» hat schließlich die Ballata «Angel di Deo simiglia in ciascun atto» (Contini II 633f.) von Cino da Pistoia. Mit Cino gerät man zwar im Extremfall weit ins erste Drittel des Trecento, nichtsdestoweniger ist festzuhalten, daß der «contextus»:

$11x 7y 11x // 11a 7b 11b / 11b 7a 11a // 11a 7x 11x$

auch in einer Lauda der Florentiner Sammlung zu beobachten ist, nämlich in «Allegro canto, popol cristiano»³⁸, deren Reimordnung allerdings weniger apart in den «piedi»:

$x y x // a b c / a b c // c y x$

³⁴ S. 375ff. (Nr. 83).

³⁵ S. 225ff. (Nr. 50).

³⁶ Nr. 102; bei Ferri S. 255f.

³⁷ *La Lauda e i primordi*, Bd. 2, S. 130 (Nr. 30). Im Trecento begegnet die Form dann häufig. Siehe die zahlreichen Beispiele bei Giuseppe Corsi (Hg.), *Poesie musicali del Trecento*, Bologna 1970, passim.

³⁸ *La Lauda e i primordi*, Bd. 2, S. 348 (Nr. 77). Nach Cino ist auch diese Form im Trecento häufig zu beobachten. Siehe bei Corsi etwa S. 140f., S. 275f., S. 284, S. 292, S. 304.

lautet. Die mittleren Verse in «ripresa» und «volte» sind zudem Settenari sdrucchioli.

Ich schließe auf rein geistlichem Gebiet. Das Marienlied «Graziosa e pia» von Guittone d'Arezzo³⁹ hat die Strophenform:

7x y (6/7y+5/4)z // 7a a (6/7a+5/4)b / 7c c (6/7c+5/4)b // 7d d 11z

die Guittones Schulung durch die Kanzonenform erkennen läßt, denn von ihm gibt es die Kanzone «Gioia gioiosa piagente» mit der Strophenform:

7a b (5b+6)c / 7a d (5d+6)c // 7e e 11f / 7g g 11f

zu der er wahrscheinlich durch die Kanzone «Lo core innamorato» des mit ihm bekannten Mazzeo di Ricco oder durch Inghilfredis Kanzone «Del meo voler dir l'ombra» angeregt worden ist⁴⁰. Der «contextus carminum» seiner Ballata begegnet nur noch einmal in der Lauda «Die ti salvi, regina»⁴¹, ebenfalls einem Marienlied, dessen Reimordnung aber in den «piedi» einfacher ist:

7x y 11z // 7a b 11c / 7a b 11c // 7d d (7d+4)e

Lauden mit gleicher Form zeigen meist unterschiedliche Melodien, gelegentlich entlehnen sie die Melodie aber auch einer Vorgängerin⁴². Sollte sich hier eine Melodie von Guittone erhalten haben?

³⁹ *Le Rime di Guittone d'Arezzo*, S. 99ff.

⁴⁰ Siehe hierzu oben, Kap. 21, S.190f.

⁴¹ *La Lauda e i primordi*, Bd. 2, S. 152ff. (Nr. 35). Im Trecento ist die Form offenbar nur noch ein einziges Mal verwendet worden. Siehe hierzu bei Corsi S. 295.

⁴² Siehe hierzu Liuzzi, *La Lauda e i primordi*, Bd. 1, S. 85–87.

Literaturverzeichnis

1. Texte

Italienische Texte

Chiario Davanzati, *Rime*, hrsg. von Aldo Menichetti, Bologna 1965

«Il caso Ciuccio», von Mahmoud Salem Elsheikh, in: *Studi di Filologia Italiana* Bd. 38, 1980, S. 11-32

The Poetry of Giacomo da Lentini, hrsg. von Ernest F. Langley, Cambridge 1915 (Nachdruck: New York 1966)

Giacomo da Lentini, *Poesie*, hrsg. von Roberto Antonelli, Bd. 1, Roma 1979

«Le Rime di Guido delle Colonne», hrsg. von Gianfranco Contini, in: *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani* Bd. 2, 1954, S. 178-203

Le Rime di Guittone d'Arezzo, hrsg. von Francesco Egidi, Bari 1940

Le Rime di Inghilfredi, hrsg. von Annalisa Marin, Firenze 1978

Jacopone da Todi, *Le Laude secondo la stampa fiorentina del 1490*, hrsg. von Giovanni Ferri, Bari 1915

Jacopone da Todi, *Laudi, trattato e detti*, hrsg. von Franca Ageno, Firenze 1953

Monte Andrea, *Le Rime*, hrsg. von Francesco Filippo Minetti, Firenze 1979

Antiche rime italiane tratte dai memoriali bolognesi, hrsg. von Adriana Caboni, Modena 1941 (Nachdruck: 1968)

Le Antiche rime volgari secondo la lezione del Codice Vaticano 3793, hrsg. von Alessandro D'Ancona und Domenico Comparetti, 5 Bde., Bologna 1875-1888

Laude cortonesi dal secolo XIII al XV, hrsg. von Giorgio Varanini, Luigi Banfi und Anna Ceruti Burgio, 5 Bde., Firenze 1981-1985

Le Origini. Testi latini, italiani, provenzali e franco-italiani, hrsg. von Antonio Viscardi u.a., Bd. 1, Milano-Napoli 1956

La poesia lirica del Duecento, hrsg. von Carlo Salinari, 2 Bde., Torino 1951

Poesie musicali del Trecento, hrsg. von Giuseppe Corsi, Bologna 1970

Poeti del Duecento, hrsg. von Gianfranco Contini, 2 Bde., Milano-Napoli 1960

Poeti fiorentini del Duecento, hrsg. von Flavio Catenazzi, Brescia 1977

Rimatori lucchesi del secolo XIII, hrsg. von Amos Parducci, Bergamo 1905

Rimatori siculo-toscani del Duecento, Serie prima: Pistoiesi-Lucchesi-Pisani, hrsg. von Guido Zaccagnini und Amos Parducci, Bari 1915

Le Rime dei poeti bolognesi del secolo XIII, hrsg. von Tommaso Casini, Bologna 1881 (Nachdruck: Bologna 1968)

Le Rime della Scuola siciliana, hrsg. von Bruno Panvini, 2 Bde., Bd. 1: Introduzione, testo critico, note, Firenze 1962; Bd. 2: Glossario, Firenze 1964

«Rime inedite dei secoli XIII° e XIV° tratte dai libri dell'Archivio notarile di Bologna», hrsg. von Flaminio Pellegrini, in: *Il Propugnatore. Nuova serie*, Bd. 3, 1890, S. 113-178

Lateinische Texte

- Andreae Capellani Regii Francorum De Amore libri tres*, hrsg. von Emil Trojel, München 1972
- Antonio da Tempo, *Summa Artis Rithmici Vulgaris Dictaminis*, hrsg. von Richard Andrews, Bologna 1977
- Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, hrsg. von Aristide Marigo (*Opere di Dante*, hrsg. von Michele Barbi, Bd. 6), Firenze 1957 (1938)
- Fra Salimbene da Parma, *Cronica*, in: *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores* (=MGH. SS.), Bd. 32
- Salimbene de Adam, *Cronica*, hrsg. von Giuseppe Scalia, 2 Bde., Bari 1966
- Analecta Hymnica*, hrsg. von Clemens Blume und Guido Maria Dreves, 55 Bde., Leipzig 1887-1922 (Nachdruck: Frankfurt a.M. 1961)
- Poesia latina medievale*. Introduzione, testi, traduzione, note, trascrizioni musicali, hrsg. von Giuseppe Vecchi, Parma 1958

Provenzalische Texte

- Poésies du troubadour Aimeric de Belenoi*, hrsg. von Maria Dumitrescu, Paris 1935
- The Poems of Aimeric de Peguïhan*, hrsg. von William P. Shepard und Frank M. Chambers, Evanstone Ill. 1950
- «Les Poésies du troubadour Albertet», hrsg. von Jean Boutière, *Studi medievali* Bd. 10, 1937, S. 1-129
- Les Poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, hrsg. von Ronald C. Johnston, Paris 1935
- «Huit chansons de Bérenger de Palazol», hrsg. von Alfred Jeanroy und Pierre Aubry, in: *Anuari* Bd. 2, 1908, S. 520-540
- «The Troubadour Berenger de Palazol», hrsg. von Terence Newcombe, in: *Nottingham Mediaeval Studies* Bd. 15, 1971, S. 54-95
- Bernard de Ventadour, *Chansons d'amour*, hrsg. von Moshé Lazar, Paris 1966
- Le Troubadour Bertran d'Alamanon*, hrsg. von Jean-Jacques Salverda de Grave, Toulouse 1902
- «Les «coblas» de Bertran Carbonel», hrsg. von Alfred Jeanroy, in: *Annales du Midi* Bd. 25, 1913, S. 137-188
- Der Troubadour Blacassetz*, hrsg. von Otto Klein, Jahresbericht der städtischen Realschule Wiesbaden, Wiesbaden 1887, S. 19-22
- »Zwei Lieder von Bermon Rascas«, in: Oskar Schultz-Gora, *Provenzalische Studien II*, Berlin-Leipzig 1921, S. 108-118
- Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, hrsg. von Martín de Riquer, Barcelona 1947
- Der Trobador Elias Cairel*, hrsg. von Hilde Jaeschke, Berlin 1921 (Nachdruck: 1967)
- «L'Anthologie provençale de Maître Ferrari de Ferrare», hrsg. von H. Teulié und G. Rossi, in: *Annales du Midi* Bd. 14, 1902, S. 197-205, S. 523-538
- Le Troubadour Folquet de Marseille*, hrsg. von Stanisław Stróński, Cracovie 1910 (Nachdruck: Genf 1958)
- Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du 12^e siècle*, hrsg. von Jean Mouzat, Paris 1965
- Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, hrsg. von Adolf Kolsen, 2 Bde., Halle a.d.S. 1910-1935
- Les Chansons de Guilhem de Cabestanh*, hrsg. von Arthur Långfors, Paris 1924
- Le Poesie di Guilhem de la Tor*, hrsg. von Ferruccio Blasi, Genève-Firenze 1934

- «Die «coblas triadas» des Guilhem de l'Olivier d'Arle», hrsg. von Oskar Schultz-Gora, in: O. S.-G., *Provenzalische Studien I*, Straßburg 1919
- Les Poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour du XIII^e siècle*, hrsg. von Peter T. Ricketts, Toronto 1964
- Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, hrsg. von Aimé Sakari, Helsinki 1956
- Guiraut Riquier, *Las Cansos*, hrsg. von Ulrich Mölk, Heidelberg 1962
- Les Chansons de Jaufré Rudel*, hrsg. von Alfred Jeanroy, Paris 1915
- The Songs of Jaufré Rudel*, hrsg. von Rupert T. Pickens, Toronto 1978
- Les Poésies de Jausbert de Puycibot, troubadour du 13^e siècle*, hrsg. von William P. Shepard, Paris 1924
- Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal*, hrsg. von René Lavaud, Toulouse 1957
- Les Poésies de Peire Vidal*, hrsg. von Joseph Anglade, Paris 1923 (1913)
- Peire Vidal, *Poesie*, hrsg. von D'Arco Silvio Avalle, 2 Bde., Milano-Napoli 1960
- Peirol, *Troubadour of Auvergne*, hrsg. von Stanley C. Aston, Cambridge 1953
- Les Chansons de Perdigon*, hrsg. von Henry J. Chaytor, Paris 1926
- Leben und Werke des Trobadors Ponz de Capduoill*, von Max von Napolski, Halle a.d.S. 1879
- The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, hrsg. von Joseph Linskill, The Hague 1964
- Les Poésies du troubadour Raimon de Miraval*, hrsg. von Leslie Thomas Topsfield, Paris 1971
- Le Troubadour Raimon Jordan*, hrsg. von Hilding Kjellmann, Paris 1922
- The Razos de trobar of Raimon Vidal and Associated Texts*, hrsg. von John Henry Marshall, London 1972
- Rigaut de Barbezieux, *Le Canzoni*. Testi e commento, hrsg. von Mauro Braccini, Firenze 1960
- Sordello, *Le Poesie*, hrsg. von Marco Boni, Bologna 1954
- Poésies de Uc de Saint-Circ*, hrsg. von Alfred Jeanroy und Jean-Jacques Salverda de Grave, Toulouse 1913
- Le Jeu de Sainte Agnès*, drame provençal du XIV^e siècle. Avec la transcription des mélodies par Théodore Gérold, hrsg. von Alfred Jeanroy, Paris 1931
- Il Mistero provenzale di S. Agnese*. Fac simile [...] dell' unico manoscritto Chigiano, hrsg. von Ernesto Monaci, Roma 1880
- Les Poésies des quatre troubadours d'Ussel*, hrsg. von Jean Audiau, Paris 1922 (Nachdruck: Genève 1973)
- Chrestomathie provençale (X^e-XV^e siècles)*, hrsg. von Karl Bartsch, neu hrsg. von Eduard Koschnitz, Marburg 1904 (Nachdruck: Hildesheim-New York 1971)
- Gedichte der Troubadours in provenzalischer Sprache*, hrsg. von Carl August Friedrich Mahn, 4 Bde., Berlin 1856-1864
- Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, hrsg. von Vincenzo de Bartholomaeis, Bd. 1, Roma 1931
- Provenzalische Inedita*, hrsg. von Carl Appel, Leipzig 1890
- «Rime provenzali inedite», hrsg. von Giulio Bertoni, in: *Studi di filologia romanza* Bd. 8, 1901, S. 421-484
- Trouvères et Minnesänger*, Bd. 1: Recueil de textes, hrsg. von István Frank, Saarbrücken 1952
- Los Trovadores*. Historia literaria y textos, hrsg. von Martín de Riquer, 3 Bde., Barcelona 1975
- I Trovatori d'Italia*. Biografie, testi, traduzioni, note, hrsg. von Giulio Bertoni, Modena 1915 (Nachdruck: Roma 1967)

I Trovatori minori di Genova, hrsg. von Giulio Bertoni, Dresden 1903
Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache, hrsg. von Carl August Friedrich Mahn, 4 Bde., Berlin 1846-1886 (Nachdruck: Genève 1977)

Französische Texte

Die Lieder des Andrieu Contredit d'Arras, hrsg. von Reinhold Schmidt, Halle a.d.S. 1903
Die Lieder und Romanzen des Audefrois le Bastard, hrsg. von Arthur Cullmann, Halle 1914
Chansons attribuées au Chastelain de Couci (fin du XII^e - début du XIII^e siècle), hrsg. von Alain Lerond, Paris 1964
Gace Brulé, trouvère champenois. Édition des chansons et étude historique, von Holger Petersen Dyggve, Helsinki 1951
Les Chansons de Gautier d'Épinal, hrsg. von Uno Lindelöf und Axel Wallensköld, in: *Mémoires de la Société néophilologique de Helsinki* Bd. 3, 1902, S. 205-320. Auch mit anderem Seitenspiegel, selbständiger Paginierung und stellenweise abweichendem Text ohne Herausgebernamen, Ort und Jahr erschienen
Les Chansons attribuées à Guiot de Dijon e Jocelyn, hrsg. von Elisabeth Nissen, Paris 1929
Jehan de la Motte, *Li Regret Guillaume, Comte de Hainaut*, hrsg. von Auguste Scheler, Louvain 1882
L'Œuvre lyrique d'Henri III duc de Brabant, hrsg. von Albert Henry, Brugge 1948
Die Lieder Raouls von Soissons, hrsg. von Emil Winkler, Halle a.d.S. 1914
Œuvres complètes de Rutebeuf, hrsg. von Edmond Faral und Julia Bastin, 2 Bde., Paris 1959-1960
Les Chansons et pastourelles de Thibaut de Blaison, Sénéchal de Poitou, trouvère angevin, hrsg. von Auguste Pinguet, Angers 1930
Les Poésies de Thibaut de Blaison, hrsg. von Terence H. Newcombe, Genève 1978
Les Chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre, hrsg. von Axel Wallensköld, Paris 1925
«Die altfranzösische Liederhandschrift der Bodleiana in Oxford, Douce 308», hrsg. von Georg Steffens, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* Bd. 98, 1897, S. 59-80; S. 343-382; Bd. 99, 1897, S. 77-100, S. 335-388
«Die altfranzösische Liederhandschrift Nro. 389 der Stadtbibliothek zu Bern», hrsg. von Julius Brakelmann, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* Bd. 41, 1867, S. 339-376; Bd. 42, 1868, S. 73-82; Bd. 43, 1868, S. 241-394
Eine altfranzösische Liedersammlung. Der anonyme Teil der Liederhandschriften K N P X, hrsg. von Hans Spanke, Halle a.d.S. 1925
Les Chansonniers de Champagne au 12^e et 13^e siècles, hrsg. von Prosper Tarbé, Reims 1850
Le Chansonnier français de Saint-Germain-Des-Prés, hrsg. von Paul Meyer und Gaston Raynaud, Bd. 1 (Faksimile), Paris 1892 (Nachdruck: New York 1968)
«Chansons inédites tirées du manuscrit français 24406 de la Bibliothèque Nationale», hrsg. von Alfred Jeanroy und Arthur Långfors, in: *Romania* Bd. 45, 1919, S. 351-396
Chansons satiriques et bachiques du 13^e siècle, hrsg. von Alfred Jeanroy und Arthur Långfors, Paris 1921
«Un feuillet récemment retrouvé d'un chansonnier français du XIII^e siècle», hrsg. von Joseph Bédier, in: *Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire* offerts à M. Maurice Wilmette, Paris 1910, S. 895-922
«Mélanges de poésie lyrique française», hrsg. von Arthur Långfors, in: *Romania* Bd. 56, 1930, S. 33-79
Les plus anciens chansonniers français, hrsg. von Jules Brakelmann, 2. Teil, Marburg 1896

Recueil de chansons pieuses du 13^e siècle, hrsg. von Edward Gustav Järnström und Arthur Långfors, 2 Bde., Helsinki 1910-1927
Recueil général des jeux-partis français, hrsg. von Arthur Långfors, Alfred Jeanroy und Louis Brandin, 2 Bde., Paris 1926
Romances et pastourelles françaises des 12^e et 13^e siècles / Altfranzösische Romanzen und Pastourelles, hrsg. von Karl Bartsch, Leipzig 1870 (Nachdruck: Darmstadt 1967)
Rondeaux et refrains du XII^e siècle au début du XIV^e, hrsg. von Nico H. J. van den Boogaard, Paris 1969
Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII., dem XIII. und dem ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts mit den überlieferten Melodien, hrsg. von Friedrich Gennrich, 2 Bde., Dresden-Göttingen 1921-1927
«La Sezione francese del manoscritto provenzale estense», hrsg. von Giulio Bertoni, in: *Archivum Romanicum* Bd. 1, 1917, S. 307-410

Deutsche Texte

Ottokars Österreichische Reimchronik, 2 Bde., hrsg. von Joseph Seemüller, Hannover 1890-1893 (MGH. Deutsche Chroniken Bd. 5.1-2)
Der Welsche Gast des Thomasin von Zirclaria, hrsg. von Heinrich Rückert, neu hrsg. von Friedrich Neumann, Berlin 1965
Die politischen Lieder Walthers von der Vogelweide, hrsg. von Friedrich Maurer, Tübingen ³1972
Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts, hrsg. von Carl von Kraus, Bd. 1: Text, Tübingen 1952; Bd. 2: Kommentar, besorgt von Hugo Kuhn, Tübingen 1958
Die Jenaer Liederhandschrift, hrsg. von Georg Holz, Franz Saran und Eduard Bernoulli, 2 Bde., Leipzig 1901 (Nachdruck: Hildesheim 1966)
Des Minnesangs Frühling, bearbeitet von Hugo Moser und Helmut Tervooren, Stuttgart ³⁶1977

2. Metrik

Repertorien

Frank, István, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 Bde., Paris ²1966 (¹1953-1957)
Tavani, Giuseppe, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma 1967
Mölk, Ulrich / Wolfzettel, Friedrich, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München 1972
Solimena, Adriana, *Repertorio metrico dello Stil novo*, Roma 1980
Antonelli, Roberto, *Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana*, Palermo 1984

Literatur

Avalle, D'Arco Silvio, *Preistoria dell'endecasillabo*, Milano-Napoli 1963
Ders., «Musique e poésie au Moyen Age», *Travaux de linguistique et de littérature*, Bd. 21, 1983, S. 7-19
Burger, Michel, *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Genève-Paris 1957
D'Ovidio, Francesco, *Versificazione italiana e arte poetica medioevale*, Milano 1910
Elwert, Theodor W., *Italienische Metrik*, München 1968

- Lote, Georges, *Les Origines du vers français*, Aix-en-Provence 1940 (Nachdruck: Genève 1973)
- Norberg, Dag, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm 1958
- Pazzaglia, Mario, *Il verso e l'arte della canzone nel De vulgari eloquentia*, Firenze 1967
- Spanke, Hans, «Romanische und mittellateinische Formen in der Metrik von Minnesangs Frühling», *Zeitschrift für romanische Philologie* Bd. 49, 1929, S. 191-235
- Ders., «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* Bd. 54, 1931, S. 282-317, S. 385-422
- Ders., *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, Berlin 1936
- Ders., *Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs*, 2. Teil: Marca-bru-Studien, Göttingen 1940

3. Musikwissenschaft

Ausgaben

- La Musica de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio*. Facsimil, transcription y estudio crítico, hrsg. von Higinio Anglés, 3 Bde., Barcelona 1958-1964
- Die Singweisen Bernarts von Ventadorn*, hrsg. von Carl Appel, Halle a.d.S. 1934
- Carmina Burana*. Lateinisch-deutsche Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten, hrsg. von Michael Korth (nach CIP-Kurztitelaufnahme: von René Clemencic), München 1979
- Le Chansonnier de l' Arsenal*, hrsg. von Pierre Aubry und Alfred Jeanroy, Paris 1909
- Les Chansonniers des troubadours et trouvères: Le Chansonnier Cangé*, hrsg. von Jean Beck, Bd. 1: *Réproduction phototypique du Chansonnier Cangé*; Bd. 2: *Transcription des chansons*, Paris-Philadelphia 1927 (Nachdruck: Genève-Paris 1976)
- Deutsche Lieder des Mittelalters* von Walther von der Vogelweide bis zum Lochamer Liederbuch. Texte und Melodien, hrsg. von Hugo Moser und Joseph Müller-Blattau, Stuttgart 1968
- Hymnen 1*. Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes, hrsg. von Bruno Stäblein (Monumenta monodica medii aevi. 1), Kassel-Basel 1956
- La Lauda e i primordi della melodia italiana*, hrsg. von Fernando Liuzzi, 2 Bde., o.O. [Roma] 1934
- Sesini, Ugo, *Le Melodie trobadoriche nel canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana R. 71 sup.*, Torino 1942. Zunächst erschienen in: *Studi medievali*, N.S., Bd. 12, 1939, S. 1-103; Bd. 13, 1940, S. 1-107; Bd. 14, 1941, S. 31-109; Bd. 15, 1942, S. 189-291
- Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, hrsg. von Friedrich Gennrich, Bd. 1: Kritische Ausgabe der Melodien, Darmstadt 1958; Bd. 2: Kommentar, Darmstadt 1960; Bd. 3: Prolegomena, Langen bei Frankfurt 1965
- Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, hrsg. von Ernst Roloff, Leipzig 1943
- Trouvères-Melodien*, hrsg. von Hendrik van der Werf, 2 Bde., (Monumenta monodica medii aevi. 11. 12), Kassel-Basel-Tours-London 1977-1979
- Trouvères et Minnesänger*, Bd. 2: Kritische Ausgabe der Weisen, zugleich als Beitrag zu einer Melodielehre des mittelalterlichen Liedes, von Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken 1956

Literatur

- Aarburg, Ursula, «Melodien zum frühen deutschen Minnesang. Eine kritische Bestandsaufnahme», in: *Der deutsche Minnesang*, hrsg. von Hans Fromm, Darmstadt 1972, S. 378-423
- Carpenter, Nan Cook, *Music in the Medieval and Renaissance Universities*, Norman (University of Oklahoma Press) 1958
- Gennrich, Friedrich, «Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern», *Zeitschrift für Musikwissenschaft* Bd. 7, 1924, S. 65-98
- Ders., *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle a.d.S. 1932 (Nachdruck: Darmstadt 1970)
- Ders., «Liedkontrafaktur in mittelhochdeutscher und althochdeutscher Zeit», *Zeitschrift für deutsches Altertum* Bd. 82, 1948, S. 105-141 (wieder abgedruckt in: *Der deutsche Minnesang*, hrsg. von Hans Fromm, Darmstadt 1972, S. 330-377)
- Ders., *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen bei Frankfurt 1965
- Giazotto, Remo, *La Musica a Genova nella vita pubblica e privata dal XIII al XVIII secolo*, Genova 1951
- Guallazzini, Ugo, «La musica nella formazione dei giuristi dell'alto Medioevo», in: *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli 1973, S. 241-252
- Jammers, Ewald, «Aufzeichnungsweisen der einstimmigen außerliturgischen Musik des Mittelalters», in: *Palaeographie der Musik*, hrsg. von Wulf Arlt, Bd. 1: *Die einstimmige Musik des Mittelalters*, Köln 1979, S. 4. 1-4, S. 126
- Kippenberg, Burkhard, *Der Rhythmus im Minnesang*. Eine Kritik der literatur- und musikhistorischen Forschung mit einer Übersicht über die musikalischen Quellen, München 1972
- Lipphardt, Walter, «Einige unbekannte Weisen zu den Carmina Burana aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts», in: *Festschrift Heinrich Besseler*, Leipzig 1961, S. 101-125
- Liuzzi, Fernando, «Melodie italiane inedite del duecento», *Archivum Romanicum* Bd. 14, 1930, S. 527-560
- Maillard, Jean, «Charles d'Anjou, Roi-Trouvère», *Musica disciplina* Bd. 21, 1967, S. 7-66
- Mehler, Ulrich, «*Dicere* und «*cantare*». Zur musikalischen Terminologie und Aufführungspraxis des mittelalterlichen geistlichen Dramas in Deutschland, Regensburg 1981
- Monterosso, Raffaello, «Canzone», in: *Enciclopedia Dantesca*, hrsg. von Umberto Bosco, 6 Bde., Roma 1970-1978, Bd. 1, S. 802-809
- Pirrotta, Nino, «Due sonetti musicali del secolo XIV», in: *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, 2 Bde., Barcelona 1958-1961, Bd. 2, S. 651-662
- Ders., «Ars nova e Stil novo», *Rivista italiana di musicologia* Bd. 1, 1966, S. 3-19
- Ders., «Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II», in: *Ars nova italiana del Trecento*. Convegni di studio 1961-1967, hrsg. von F. Alberto Gallo, Certaldo 1968, S. 97-112
- Ders., «Tradizione orale e tradizione scritta nella musica», in: *Ars nova italiana del Trecento* Bd. 3, Secondo Convegno Internazionale 17-22 luglio 1969 [...], hrsg. von Alberto Fausto, Certaldo 1970, S. 431-441
- Ders., «I poeti della Scuola siciliana e la musica», *Yearbook of Italian Studies*. A Publication of the Italian Cultural Institute, Montreal, Bd. 4, 1980, S. 5-12
- Räkel, Hans-Herbert S., *Die musikalische Erscheinungsform der Trouvèrepoesie*, Bern-Stuttgart 1977
- Sesini, Ugo, «Musica e filologia», *Convivium* Bd. 9, 1937, S. 306-317
- Ders., «Come cantarono i maestri di Dante», in: U.S., *Musica e filologia*. Raccolta di studi

- sul ritmo e sulla melica del medio evo, Bologna 1971 (1970), S. 164-170. Zuerst in: *Convivium* Bd. 9, 1937, S. 424-430
- Tiby, Ottavio, «La Musica alla Corte dell'Imperatore Federico II», *Congresso internazionale di poesia e filologia per il settimo centenario della poesia e della lingua italiana*, Palermo 6.-10.6. 1951, Palermo 1953, S. 107-114
- Vecchi, Giuseppe, «Musica e Scuola delle Artes a Bologna nell'opera di Boncompagno da Signa (Sec. XIII)», in: *Festschrift für Bruno Stäblein*, hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel-Basel usw. 1967, S. 266-273
- Weber, Edith, «Les Adaptions musicales de la strophe sapphique au moyen âge», in: *Musique, littérature et société au moyen âge*. Actes du colloque 24-29 mars 1980, hrsg. von Danielle Busching und André Crépin, Paris o.J. [1980], S. 25-58
- Werf, Hendrik van der, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and Their Relation to the Poems*, Utrecht 1972
- Wiora, Walter, «Elementare Melodietypen als Abschnitte mittelalterlicher Lieder», in: *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, 2 Bde., Barcelona 1958-1961; Bd. 2, S. 993-1003
- Žak, Sabine, *Musik als Ehr und Zier im mittelalterlichen Reich*. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell, Neuß 1979
- Ziino, Agostino, «Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento», in: *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli 1973, S. 654-669

4. Literaturwissenschaft und Sonstiges

- Avalle, d'Arco Silvio, «La tradizione manoscritta di Guido Guinizelli», *Studi di filologia italiana* Bd. 11, 1953, S. 137-162
- Bertoni, Giulio, «Il «conforto» del Selvaggio», in: G.B., *Poesie, leggende, costumanze del medio evo*, Modena 1927, S. 93-101
- Brunel, Clovis, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris 1935 (Nachdruck: Genève-Marseille 1973)
- Bumke, Joachim, *Höfische Kultur*. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, 2 Bde., (dtv 4442), München 1986
- Calcaterra, Carlo, *Alma mater studiorum*. L'Università di Bologna nella storia della cultura e della civiltà, Bologna 1948
- Catenazzi, Flavio, *L'Influsso dei provenzali sui temi e immagini della poesia siculo-toscana*, Brescia 1977
- Cesareo, Alberto, *La Poesia siciliana sotto gli Svevi*, Catania 1894
- Ders., *Le Origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi*, Milano-Palermo etc. 1924
- Ciociola, Claudio, «Un'antica lauda bergamasca (per la storia del serventese)», *Studi filologici italiani* Bd. 37, 1979, S. 33-87
- Cleve, Thomas Curtis van, *The Emperor Frederick II of Hohenstaufen Imperator Mundi*, Oxford 1972
- Contini, Gianfranco, «Esperienze d'un antologista del Duecento poetico italiano», in: *Studi e problemi di critica testuale*. Convegno di Studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7-9 aprile 1960), Bologna 1961, S. 242-272
- Ders., «Preliminari sulla lingua del Petrarca», in: G.C., *Varianti e altra linguistica*. Una raccolta di saggi (1938-1968), Torino 1978, S. 169-192 (zuerst in: *Paragone*, 1951, S. 3-26)
- Ders., «Questioni attributive nell'ambito della lirica siciliana», in: *Atti del Congresso Internazionale di Studi Federiciani*, Palermo 1952, S. 367-395

- Ders., Rezension von: Giuseppe Billanovich, *Suggestioni di cultura e d'arte tra il Petrarca e il Boccaccio*, in: *Giornale storico della letteratura italiana* Bd. 123, 1946, S. 92-99
- Crespo, Roberto, «Per una smarrita eco di Andrea Capellano», *Medioevo romanzo* Bd. 1, 1974, S. 115-117
- Davidsohn, Robert, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, 4 Bde., Berlin 1901-1908
- Ders., *Geschichte von Florenz*, 4 Bde., Darmstadt 1896-1927 (Nachdruck: 1969)
- De Bartholomaeis, Vincenzo, *Primordi della lirica d'arte in Italia*, Torino 1943
- Fatini, Giuseppe, *Letteratura maremmana delle origini*, Siena 1933
- Folena, Gianfranco, «Cultura poetica dei primi Fiorentini. I», *Giornale storico della letteratura italiana* Bd. 147, 1970, S. 1-42
- Frank, István, «Poésie romane et Minnesang autour de Frédéric II. Essai sur les débuts de l'école sicilienne», *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani* Bd. 3, 1955, S. 51-83
- Gaspary, Adolf, *Die sizilianische Dichterschule des dreizehnten Jahrhunderts*, Berlin 1878
- Ders., «Zu dem 3. Band der Antiche Rime Volgari pubblicate per cura di A. D'Ancona e D. Comparetti (Bologna 1884)», *Zeitschrift für romanische Philologie* Bd. 9, 1885, S. 571-589
- Gruber, Jörn, «Singen und Schreiben, Hören und Lesen als Parameter der (Re-)Produktion und Rezeption des occitanischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts», *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* Jg. 15, 1985, S. 35-51
- Hampe, Karl, *Geschichte Konradins von Hohenstaufen*, Leipzig 1894, (Nachdruck: 1940)
- Hölzle, Peter, «Aissi m'ave cum al enfan petit - eine provenzalische Vorlage des Morungen-Liedes *Mirst geschên als eime kindelîne* (MF 145, 1) ?», in: *Mélanges offerts à Charles Rostaing*, hrsg. von Jacques Caluwé u.a., Liège 1974, S. 447-467
- Huillard-Bréholles, Jean-Louis-Alphonse, *Historia diplomatice Friderici Secundi* [...], 6 Bde., Paris 1852-1861
- Ders., *Vie et correspondance de Pierre de la Vigne*, Paris 1865
- Jeanroy, Alfred, *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, Paris 1916
- Ders., *Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, Paris 1904 (1965)
- Jorio, Corrado, «L'imitazione provenzale in Pier della Vigna», in: *Studi in onore di Francesco Torraca*, Napoli 1922, S. 195-224
- Kantorowicz, Ernst, *Kaiser Friedrich der Zweite*, 2 Bde., Berlin 1927-1931
- Kleinhenz, Christopher, «Giacomo da Lentini and the Advent of the Sonnet: Divergent Patterns in Early Italian Poetry», *Forum italicum* Bd. 10, 1976, S. 218-230
- Kleinschmidt, Erich, «Minnesang als höfisches Zeremonialhandeln», *Archiv für Kulturgeschichte* Bd. 58, 1976, S. 35-76
- Lachin, Giosuè, «La tradizione provenzale negli ultimi «Siciliani». Un commento al canzoniere di Inghilfredi», *Medioevo romanzo* Bd. 1, 1974, S. 279-303
- Langley, Ernest F., «The Extant Repertory of Early Sicilian Poets», *Publications of the Modern Languages Association* Bd. 28 (New Series: 21), 1913, S. 454-520
- Lega, Guido, «Una ballata politica del secolo XIII», *Giornale storico della letteratura italiana* Bd. 46, 1905, S. 82-99
- Lejeune, Rita, «La chanson de l'amour de loin» de Jaufré Rudel», in: *Studi in onore di Angelo Monteverdi* Bd. 1, Modena 1959, S. 403-442
- Lubinski, Fritz, Rezension von: *Die Lieder Raouls von Soissons*, hrsg. von Emil Winkler, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* Bd. 133, N.S. Bd. 33, 1915, S. 472-474
- Manacorda, Giuseppe, *Storia della Scuola in Italia*, Bd. 1: *Il medio evo*, Milano-Palermo-Napoli 1914
- Margueron, Claude, *Recherches sur Guittone d'Arezzo*, Paris 1966

- Marrocco, Thomas, «The Enigma of the Canzone», *Speculum* Bd. 31, 1956, S. 704-713
- Meneghetti, Maria Luisa, *Il Pubblico dei trovatori*. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo, Modena 1984
- Menichetti, Aldo, «Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto», *Strumenti critici* Jg. 9, 1975, S. 1-30
- Monteverdi, Angelo, «Federico poeta», in: *Atti del Congresso Internazionale di Studi Federiciani*, Palermo 1952, S. 351-365
- Ders., «L'Opera poetica di Federico II Imperatore», *Studi medievali* Bd. 17, 1951, S. 1-19
- Ders., «Messer lo re Giovanni», in: *Saggi e ricerche in memoriam di Ettore Li Gotti*, Palermo 1962, Bd. 2, S. 311-318
- Ders., «Scuola siciliana e questioni attributive», *Cultura neolatina* Jg. 23, 1963, S. 90-100
- Nellmann, Eberhard, «Walthers unzeitgemäßer Kreuzzugsappell. Zur Funktion der *Herkeiser*-Strophen des Ottentons», *Zeitschrift für deutsche Philologie* Bd. 98, 1979 (Sonderband), S. 22-60
- Oppenheimer, Paul, «The Origin of the Sonnet», *Comparative Literature* Bd. 34, 1982, S. 289-304
- Petersen-Dyggve, Holger, «Trouvères et protecteurs de trouvères dans les cour seigneuriales de France», *Annales Academiae Scientiarum Fennicae* Bd. 50, 1942, S. 39-247
- Petrocchi, Luigi, *Massa Marittima*. Arte e storia, Firenze 1900
- Pötter, Wilhelm, «La natura e l'origine del sonetto: una nuova teoria», in: *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, 5 Bde., Firenze 1983, Bd. 1: *Dal medioevo al Boccaccio*, S. 71-78
- Rajna, Pio, «Il Cantare dei Cantari e il Serventese del Maestro di tutte l'Arti», *Zeitschrift für romanische Philologie* Bd. 5, 1881, S. 1-40
- Ranawake, Silvia, *Höfische Strophenkunst*. Vergleichende Untersuchungen zur Formentypologie von Minnesang und Trouvèrelied an der Wende zum späten Mittelalter, München 1976
- Ricolfi, Alfonso, «Un'oscura tenzone del Duecento e una falsa ricostruzione del Rossetti e del Valli (Freda da Lucca, e non Federico II)», *Nuova rivista storica* Bd. 37, 1953, S. 450-468
- Rieger, Dietmar, *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadorlyrik*, Tübingen 1976
- Ders., «Hören und Lesen im Bereich der trobadoresken Lieddichtung», *Zeitschrift für romanische Philologie* Bd. 100, 1984, S. 78-91
- Ders., «Senes breu de parguamina? Zum Problem des «gelesenen Lieds» im Mittelalter», *Romanische Forschungen* Bd. 99, 1987, S. 1-18
- Roncaglia, Aurelio, «De quibusdam provincialibus translatis in lingua nostra», in: *Letteratura e critica*. Studi in onore di Natalino Sapegno, hrsg. von Walter Binni u.a., Bd. 2, Roma 1975, S. 1-36
- Ders., «Le Corti medievali», in: *Letteratura italiana*, hrsg. von Alberto Asor Rosa, Bd. 1: *Il letterato e le istituzioni*, Torino 1982, S. 33-147
- Ders., «Per il 750° anniversario della Scuola poetica siciliana», *Accademia Nazionale dei Lincei*. Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, Serie 8, Bd. 38, 1983, S. 321-333
- Ders., «Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano», in: *Ars nova italiana del Trecento* Bd. 4, Atti del 3° congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio», hrsg. von Agostino Ziino, Certaldo 1978, S. 356-397
- Sant'Angelo, Cesare Imperiale di, *Genova e le sue relazioni con Federico II di Svevia*, Venezia 1923
- Santangelo, Salvatore, «Enzo prigioniero e poeta», in: *Atti del Convegno Internazionale di studi Federiciani*, Palermo 1952, S. 427-433
- Ders., »La scuola poetica siciliana del sec. XIII», *Studi medievali* Bd. 17, 1951, S. 21-45
- Ders., *Le Origini della lirica provenzaleggiante in Sicilia*, Catania 1949 (unter dem Titel: «La Canzone «La 'namoranza disiusa» e le origini della lirica provenzaleggiante in Sicilia» auch in: S.S., *Saggi critici*, Modena 1959, S. 163-190)
- Ders., »La canzone *Ben m'è venuto* e la politica remissiva di Federico II», in: *Saggi critici*, S. 191-209
- Scandone, Francesco, «Notizie biografiche di rimatori siciliani», *Studi di letteratura italiana* Bd. 5, 1903, S. 226-410
- Schirmacher, Friedrich Wilhelm, *Kaiser Friderich der Zweite*, 4 Bde., Göttingen 1859-1865
- Schlosser, Horst-Dieter, «Historischer Text und Kommunikationssituation. Das Beispiel Minnesang», *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* Jg. 3, 1973, S. 81-96
- Schnell, Rüdiger, *Andreas Capellanus*. Zur Rezeption des römischen und kanonischen Rechts in *De Amore*, München 1982
- Schulze, Joachim, «Die sizilianische Wende der Lyrik», *Poetica* Bd. 11, 1979, S. 318-342
- Ders., «Hat Friedrich II. die Lieder seines Vaters Heinrich VI. gekannt?», *Germanisch-Romanische Monatsschrift* Bd. 68 (N. F. Bd. 37), 1987, S. 376-386
- G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, I. Teil, Leiden 1955
- Spitzer, Leo, «L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours», in: L.S., *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen 1959, S. 363-417
- Stefano, Antonino de, *La Cultura alla corte di Federico II Imperatore*, Palermo 1928
- Steger, Hugo, *David Rex et Propheta*. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter nach Bildarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts, Nürnberg 1961
- Struzzi, Alfredo, «Un serventese contro i frati tra ricette mediche del secolo XIII», *L'Italia dialettale* Bd. 30, 1967, S. 138-155
- Torraca, Francesco, «A proposito di Folchetto», in: F.T., *Nuovi studi danteschi*, Napoli 1921, S. 479-501 (zuerst in: *Nuova Antologia*, 1° maggio 1897)
- Ugolino, Francesco A., «Rinaldo d'Aquino: Gia ma' i' non mi conforto», *Filologia romanza* Bd. 1, 1954, S. 30-50
- Vandelli, Giuseppe, «Serventese amoroso tratto da un ms. del collegio di S. Carlo», *Rassegna Emiliana* Bd. 2, 1890, S. 306-311
- Wentzlaff-Eggebert, Friedrich Wilhelm, *Kreuzzugsdichtung des Mittelalters*. Studien zu ihrer geschichtlichen und dichterischen Wirklichkeit, Berlin 1960
- Wilkins, Ernest Hatch, «The Invention of the Sonnet», in: E.H.W., *The Invention of the Sonnet and Other Studies in Italian Literature*, Roma 1959, S. 11-39
- Ders., «The Canzone and the Minnesang», in: E.H.W., *The Invention of the Sonnet and Other Studies in Italian Literature*, Roma 1959, S. 41-50
- Ders., «The Earliest Sonnet», in: E.H.W., *Studies in Petrarch and Boccaccio*, hrsg. von A.S. Bernardo, Padova 1978, S. 21-23
- Winkelman, Eduard, *Kaiser Friedrich II.*, 2 Bde., Leipzig 1889-1897 (Nachdruck: Darmstadt 1963)
- Zaccagnini, Guido, *La Vita dei maestri e degli scolari nello Studio di Bologna nei secoli XIII e XIV*, Genève 1926
- Zufferey, François, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève 1987

Verzeichnis der provenzalischen und französischen Lieder

Die Lieder werden nach ihren Nummern bei Pillet-Carstens und Raynaud-Spanke aufgeführt; Sternchen verweisen auf Fußnoten

1. Provenzalische Lieder

- Anonym
 461,9a: 43
 461,42a: 133ff., 210
 461,42b: 113ff., 210
 461,102: 156ff., 231
 461,197: 50*
- Aimeric de Belenoi
 9,13a: 129
- Aimeric de Peguilhan
 10,51: 214*
- Albertet
 104,1: 214*
- Arnaut de Maruelh
 30,2: 50*
 30,18: 76*
- Arnaut Peire d'Agange
 31,1: 165f.
- Berenguer de Palou
 47,3: 128, 225
 47,12: 154
- Bernart de Ventadorn
 70,1: 119
 70,12: 138
 70,17: 9
 70,36: 138f.
 70,41: 119f., 127
 70,43: 89ff., 182
 70,44: 164
- Bertran d'Alamanon
 76,5: 127
- Blacasset
 96,2: 129
 96,7a: 120, 210
 96,11: 60ff., 172, 209, 218, 222f., 236
- Bremon Rascas
 104,1: 131f.
- Cercamon
 112,1b: 50*
- Cerveri de Girona
 434a,12: 165, 166, 225*
 434a,14: 225*
 434a,45: 225*
 434a,48: 225*
- Elias Cairel
 133,4: 224
 133,6: 222, 224
 133,8: 222f.
 133,11: 222, 224
- Folquet de Marselha
 155,4: 4, 16*, 58, 172, 191f., 218, 230
 155,22: 182*
 366,27a: 215
- Gaucelm Faidit
 167,15: 212*
 167,22: 137
 167,32: 48, 164
 167,40: 152f., 218, 224
 167,53: 136*
- Gausbert de Poicibot
 171,1: 141, 210
- Giraut de Bornelh
 242,17: 66*
 242,32: 214*
 242,51: 154
- Giraut de Salanhac
 249,2: 124
- Gui d'Ussel
 194,7: 222, 225
- Guilhem de Cabestany
 624,10: 141, 210
- Guilhem Magret
 233,1: 155
- Guilhem de Montanhagol
 225,9: 222
- Guilhem de l'Olivier d'Arle
 246,12: 141*
 246,30: 165
 246,42: 163f., 231

- 246,48: 165
 246,59: 164, 231
- Guilhem de la Tor
 236,6: 222
- Guilhem de Sant Leidier
 234,1: 222
 234,4: 140f., 210
- Guiraut Riquier
 248,2: 214*
- Jaufre Rudel
 262,2: 51ff., 209, 218
 262,3: 20
 262,5: 8f., 58*
- Jordan Bonel
 273,1: 67*
- Jordan de l'Isle-sur-Sorgue (?)
 276,1: 58*
- Lanfranc Cigala
 282,6: 123f.
 282,14: 123
- Luquet Gatelus
 290,1a: 150
- Marchabrun
 293,1: 123f., 210
- Peire Cardenal
 335,9: 225
 335,11: 118*
 335,12: 118*
 335,67: 63ff.
- Perdigon
 370,3: 66, 151ff., 224f.
 370,14: 58, 178, 218
- Peire Ramon de Toloza
 355,5: 67*
- Peire Vidal
 364,40: 69ff., 133f., 135, 209, 231
 364,42: 69*
- Peirol
 366,1: 71, 133, 145
 366,3: 44, 135
 366,4: 149f.
 366,7: 143ff., 210
 366,20: 150
 366,21: 135
 366,26: 137
 366,27a: 215
 366,31: 44, 138
- Peironet
 376,1: 124
- Pons Barba
 374,1: 127f.
- Pons de Capduelh
 375,18: 213f.*
- Raimbaut de Vaqueiras
 392,6: 38ff., 209, 218
 392,9: 67
 392,18: 166
 392,24: 163
 (392,26): 129
- Raimon de Castelnou
 396,3: 131*
- Raimon Jordan
 404,4: 137f.
- Raimon de Miraval
 406,12: 74ff., 209, 231
- Rigaut de Berbezilh
 421,2: 129
 421,5: 128
 421,7: 222
- Sordello
 437,10: 46
 437,16: 212*
 437,35: 225*
- Uc de Sant Circ
 457,3: 187f.*

2. Französische Lieder

- Anonym
 178: 165, 166
 247: 123
 365: 99, 139
 400: 165
 420: 136
 440: 75
 702: 237
 746a 80*
 898: 138f.
 902: 157f.
 1276: 118*
 1367: 41
 1385a: 80*
 1484: 118*
 1602: 237
 1604a: 237
 1934: 89ff., 139, 209, 231
 1963: 238f.*
- Adam de Givenci
 1443: 215f.
- Alart de Cans
 381: 137
- Andrieu Contredit d'Arras
 1392: 76*
- Audefroi le Bastard
 311: 79ff., 209, 231
- Blondel de Nesle
 742: 80
 1095: 44

Chastelain de Couci
209: 129f.
Comte de Bretagne
840: 41
Chrétien de Troyes
1664: 136
Conon de Béthune
629: 67*
Duc de Brabant
1522: 138
Gace Brulé
413: 216f.
1102: 123ff.
1321: 67*
1486: 117ff., 210
1578: 83ff., 209
Gautier d'Espinal
191: 90*
Gautier de Navilly
1339: 119
Gobin de Reims
1253: 168ff.
Guiot
742 (Hs. U): 80*

Guiot de Dijon
117: 138
Guiot de Provins
142: 136
Hue de St. Quentin
41: 137
Jehan de Trie
790a: 211*
Raoul de Soissons
1154: 32
2107: 42, 67*
Rutebeuf
Chanson de Pouille: 217
Thibaut de Blaison
293: 107ff., 210, 231
Thibaut de Champagne
6: 215
333: 137
407: 66*
1268: 160ff., 218
Thierry de Soissons
778: 102ff., 209, 231

