

BERNART VON VENTADORN

SEINE LIEDER

MIT EINLEITUNG UND GLOSSAR

HERAUSGEGEBEN

VON

CARL APPEL

HALLE A. S.

VERLAG VON MAX NIEMEYER

1915

Das folgende Buch ist zu nicht kleinem Teile entstanden, während die Wolke des Krieges drohend, bald näher, bald ferner, über der Wohnstatt des Verfassers schwebt. Wie ein Hohn klingt die dünne Saite des mittelalterlichen Sängers in den Lärm der modernen Waffen, wie ein Hohn erscheint des Philologen Suchen nach einer winzigen Wahrheit im Sturm der Lüge, der durch die Welt braust. Die Arbeit des deutschen Verfassers wurde unternommen in der Hoffnung einen bescheidenen Beitrag zur Geschichte romanischer Geistesentwicklung zu leisten. Die Erwartung durch solche Tätigkeit auch zu einer geistigen Annäherung der Völker beizutragen, scheint sich als ein Selbstbetrug weltfremder Seelen zu erweisen. Mehr als auf anderen Gebieten haben auf dem der romanischen Philologie Deutsche und Franzosen Hand in Hand gearbeitet. Gerade bei französischen Romanisten scheint dabei der Haß gegen Deutschland besonders heftig entflammt zu sein. So muß ohne solch Hoffen dem Verfasser das Bewußtsein stillen und steten Bemühens genügen, durch welches auch er seinen „Militarismus“ zu betätigen sucht. Es war sein Wunsch gewesen, das Buch dem französischen und dem englischen Freunde zu widmen, mit denen er in friedlich schönen Tagen die Heimat seines Trobadors durchwanderte. Es ist jetzt nicht an der Zeit, ihnen die öffentliche Versicherung seiner Hochschätzung aufzudrängen. Daß kein Krieg, kein Völkerhaß die Gefühle erschüttern kann, die er seit Jahrzehnten für sie hegt, wissen die, welche es angeht, ohne daß er seine in ihrem Lande kompromittierende Freundschaft laut bezeugt.

Auch an diesem Buche ist die Erregung der Zeit natürlich nicht spurlos vorübergegangen. Manche Quelle, die der Verfasser noch benutzen wollte, ist ihm während seiner Arbeit unzugänglich geworden. Manches Kapitel hat er nicht die

Sammlung gefunden auszubauen, wie es seine Absicht war. Das gilt für den Abschnitt über die Dichtung Bernarts, deren Ursprünge und deren Einfluß auf Provenzalen und Franzosen eingehender verfolgt werden sollten. Das gilt ferner für die Musik des Trobadors, welche voll zu würdigen zwar die eigenen Kräfte nicht ausgereicht hätten. Es war aber meine Hoffnung, von anderer Hand eine Bearbeitung der Melodien begeben zu können. An Stelle dieser vielleicht ohnehin verfrühten Ausgabe wird dem Leser wenigstens der größte Teil des Materials unterbreitet. Die Tafeln bringen sämtliche überlieferten Noten aus den Hdss. G und R. Die in X enthaltenen sind in der Wiedergabe der Société des Anciens Textes leicht zugänglich. Die Photographien aus W konnte ich mir während des Krieges nicht mehr verschaffen.

Für die Ansichten, welche der Einleitung beigegeben sind, hätte ich gern bessere gebracht. Auch das ist durch die Umstände der Zeit vereitelt worden. Die jetzt mitgeteilten sind nur Ansichtskarten entnommen, werden aber doch dienen können, den Text anschaulich zu ergänzen.

Der Variantenapparat der Texte wird eher zu reichlich als zu gering geboten. Für die diplomatisch abgedruckten Manuskripte habe ich mich auf die Ausgaben verlassen. Die anderen Handschriften sind fast alle von mir selbst verglichen worden. Die Stücke aus N sind von Herrn Dr. W. Friedmann für mich abgeschrieben. Für Photographien aus L und aus der Hds. Gil y Gil bin ich den Herren C. de Lollis und Massó y Torrents zu Dank verpflichtet. Abweichend vom Üblichen werden im Variantenapparat hier und da auch die Hdss. genannt, welche die in den Text aufgenommene Lesart enthalten. Es sollte so dem Benutzer erspart werden, erst mühsam abzuzählen, auf welche Manuskripte sich die gewählte Lesart beruft.

Die Übersetzungen sollen nur für die Auffassungen des Herausgebers Gewähr leisten, machen also auf Treue, nicht auf Geschick des Ausdrucks, Anspruch.

Manche Unregelmäßigkeit in der Schreibung der Texte und manches andere Versehen möge durch die Unruhe erklärt werden, welche der Kampf um Deutschlands Sein und geistiges Leben in jede Seele trägt.

Breslau, im April 1915.

Einleitung.

Im Herzen des Departements Corrèze, das mit der südlichen Hälfte der Haute-Vienne zusammen das alte Limousin bildet, jene Grafschaft, die den Trobadors als eigentliche Heimstätte ihrer Dichtung galt, liegen die Ruinen des Schlosses Ventadour. Nicht oft werden sie vom Fuße des gewöhnlichen Reisenden betreten. In gemächlicher Eile führt uns die Lokalbahn von Brive oder Tulle nach der einsamen Station Egletons; und von dort haben wir noch gut eine Stunde zu wandern. Es ist ein köstliches Gehen auf der hochgelegenen Straße durch die auf- und abwogende Landschaft des Limousin; kein wildes Bergland mit kühn umrissenen Zügen; in weiten, flachen Linien bewegen sich die Höhen; die Täler sind tief eingeschnitten, so daß das Auge meist über sie hinweg zum anderen Rande gleitet. Aber wir sind in einem Hochlande. Fast 600 Meter liegt Egletons über dem Meere, und so umgibt uns keine südlich weiche Landschaft. Ein gewisser Ernst ist über die Natur gebreitet, ein Maßhalten in allen Dingen, in den Linien wie in den Farben wie im Wohlstand des Landes.

Ein sauber gehaltener Landweg führt uns zwischen Hecken und Baumgruppen nach Osten. Aber weshalb sollen wir ver-

suchen ihn zu schildern, da niemand ihn poetischer und malerischer beschreiben kann als Justin H. Smith in seinen „Troubadours at Home“ getan hat.

In trobadorischem Enthusiasmus nennt er den Weg nach Ventadour den schönsten aller Landwege ¹:

„Zunächst: er geht niemals geradeaus, und man kann keinen Augenblick im voraus raten, welche Richtung er nehmen oder ob er bergauf oder bergab gehen wird. Noch würde man raten können, hinter was für einer Wand er sich im nächsten Augenblick verbergen wird. Hier ist er säuberlich umschlossen; da geht er kühn durchs offene Land. Hier steigt das Feld über euren Kopf hinweg, dort gleitet es auf beiden Seiten hinab. Der Schlehdorn wechselt mit der wilden Rose und diese wieder mit dem Hagedorn. Eine Ulme geleitet euch zu einer Fichte, eine Lärche zur Eiche. Der Ginster wirft seine leuchtend gelben Blumen aus dem Gebüsch und fürchtet sich nicht, eine Rose zu treffen. Die grünliche Blüte des Hanf grüßt uns heimatlich. Die Stechpalme erinnert, daß hier einst auch die englische Sprache gesprochen wurde. Eine hinabschwankende Reihe dicker Steine endet in einem dichten Busch von Farren. Und dann beginnt eine Wand von Apfelbaumzweigen, mit langem, grauem Moos bedeckt. Dann ein Geflecht von grünsprossenden Trieben der Mispel. Eine knorrige Eiche reckt einen gewundenen Zweig aus, und erschreckt wirft sich der Weg in ein Gehölz von Kiefern und Birken. Mannshoher Weizen bewacht darauf die Straße, und dann kommen wir wieder zu Steinen, die mit tiefen gelben Moospolstern bedeckt sind. Hier steht ein altes eichenes Kreuz, sturmzerfressen bis zum Mark.

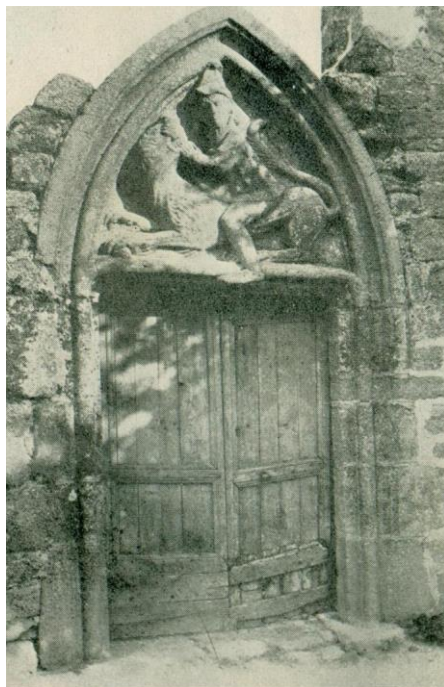
Der Landweg öffnet sich. Um einen kleinen Gemeindeplatz stehen drei oder vier steinerne Häuschen. Die steilen Strohdächer reichen fast bis zum Grund herab; Dachluken

¹ „An alley is better than a street, a road better than an alley, a lane better than a road; and the superlative of all lanes is the lane of Ventadour.“ Eine „lane“ im eigentlichen Sinne der englischen Landschaft, ein Weg mit hohen grünen Hecken, die ihn wie Mauern umschließen, ist freilich jene Straße nicht. Wir können schon bei unserem „Landweg“ bleiben.



1. Aus Egletons.

In der Mauer eine Pforte und ein Wappenschild, die beide aus dem Schloß von Ventadours stammen sollen.



2. Pforte aus Ventadour.

sitzen mitten auf ihnen wie Vogelnester. Ein Weinstock klettert unter der Traufe entlang. Flieder beugt sich weit über den Gartenzaun hinaus. Auf der einen Seite steht ein patriarchalischer Nußbaum, und unter ihm ein steinernes Kruzifix, das vielleicht seine tausend Jahr alt ist. Und den ganzen Weg entlang sind mit freigebigiger Hand Maßliebchen und Klee, Butterblumen und Vergißmeinnicht ausgesät, und auf den Bäumen haben die Vögel ihren Sang nicht gespart. So ist die Overture zu Ventadour.“ (II, 151—153.)

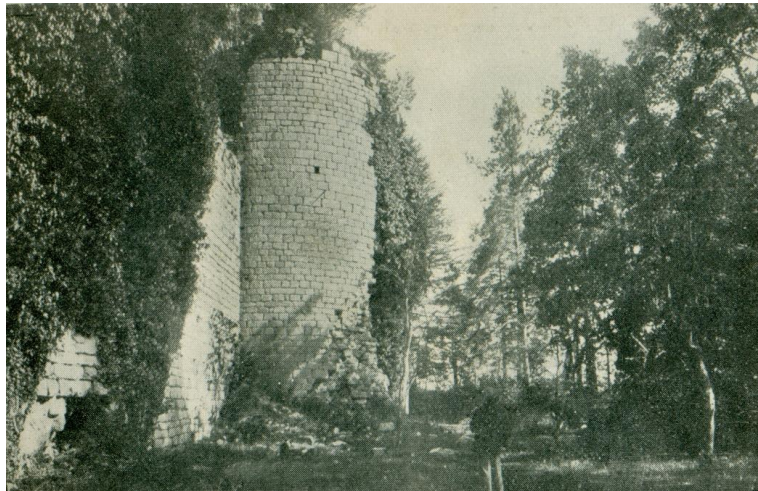
Die strohgedeckten, ziemlich armseligen und unreinlichen Häuser gehören zum Dörfchen Moustier Ventadour. Noch einige Minuten weiter liegt auf einem langgestreckten Rücken das Schloß oder was von ihm übrig ist. Denn zunächst sieht man kaum anderes als in Bäumen und Büschen vergrabenes Mauerwerk. Geradeaus öffnet sich in einem Steinwall ein schmales halbverschüttetes Tor. Aber wir müssen mit dem Pfortner, den wir aus Moustier Ventadour geholt haben (denn die Ruine ist von aller Menschheit verlassen), den Bergrücken in tief eingeschnittenem Wege unter hohen Bäumen ostwärts umgehen, um zum eigentlichen Eingang zu gelangen. Da erhebt sich nun freilich die Ringmauer der Burg aus wohlbehauenen Steinen zu stattlicher Höhe. Wir treten durch ein geräumiges Tor und haben nun zur Rechten einen mächtigen, wohl erhaltenen, runden Turm. In einer langen Ellipse erstreckt sich die Burg von Nordwest nach Südost. Ich zähle, sehr ungefähr, 35 Schritt vom Eingangstor nach der gegenüberliegenden Ringmauer, 210 von der nordwestlichen zur südöstlichen Spitze. Eingangstor und runder Turm bilden etwa die Mitte der Nordostseite. Von da gehen starke Mauern nach rechts und links, nach Südosten sich noch einmal zu einer hohen schmalen Wand erhebend. Inmitten dieser Wand, die wie eine Kulisse dasteht, sieht man den Rest eines Kamins, zum Zeichen, daß sich dort behagliche Wohnräume befanden. Vom Rundturm zur anderen Seite hinüber zieht sich Mauerwerk, welches das Burginnere in zwei etwas ungleiche Hälften scheidet. Auf jener Seite sind stattliche Reste eines mehrstöckigen Bauwerks mit viereckigem Turm. Verfallene Stufen führen aus einem unteren Gemach in gewundenem Gang zu jener Posterne, die wir zuerst gesehen hatten.

An allen Mauern ziehen sich Efeu und Dornen in dichtem Gewirr empor. Fichten und Eichen haben von allen Seiten die Wälle erstiegen und den Burghof selbst erobert. Bis auf die Höhe des Bergfried haben sich zierliche Birken eingekistet.

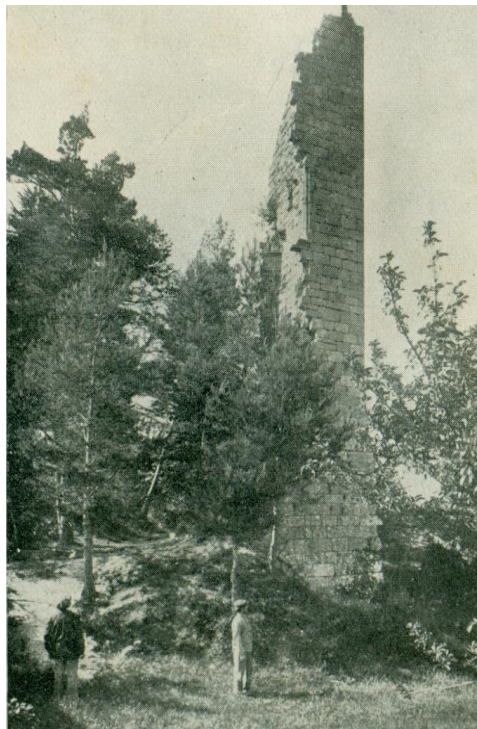
Nach Südosten zu werden die Mauern niedriger, der Hof schmaler. Ein zweiter Querbau schneidet die äußerste Spitze der Burg ab, und dort ist nun der Burggarten, von dem wir tief hinabsehen in das Tal des Pont-Rouge, welcher das Schloß von Ventadour wie ein Kap umfließt. Es ist nur ein schmales Flößchen, aber die Weite und Tiefe des Tales zeigt, mit welcher Gewalt es sich in die felsige Hochfläche eingegraben hat. Von dort unten gesehen steht die Burg auf einem ansehnlichen Berge. Mit Recht konnte ihre Festigkeit hier mehr der Natur als künstlichen Werken überlassen werden.

Und nun lasse ich wieder dem Poeten das Wort, der die Heimat der Troubadours geschildert hat: „Hier ruhen wir auf der niedrigen Brüstung, unter den Mispelbäumen, und schauen hinunter auf das Flößchen und hinaus über die Obstgärten und die Haine, die abgerundeten Granitkuppen, die mit Kastanienwäldern bedeckt sind, und die Felder, auf denen das rote Vieh weidet, das Michelet so charakteristisch für das Limousin fand. Der Wind, der anschwillt und vergeht, rauscht in den Kiefern und wogt in den Eschen. In dieser Einsamkeit scheinen nicht nur die Vögel, scheint auch jedes Blatt seine Zunge zu haben. Welche Schönheit fehlt hier wohl? Ventadour war einst eine starke Veste; als es in späteren Tagen in englische Hände fiel, konnte sogar der schreckliche Du Guesclin es nicht zurückgewinnen. Aber jetzt ist es besser als eine Festung. Es ist ein Gedicht, nein, ein Band von Gedichten.

Hier ist die wilde Ballade aus Efeu, Busch und Blüten; hier das Epos: Schlucht und Abgrund, Turm und Wall; hier die Lyrik: Sonne und Wolken im Blau, der klingende Fluß, der Wind, der Chor versteckter Nachtigallen und die Lerche am Tor des Himmels. Die Geschichte hat den Band mit Bildern gefüllt, die Poesie mit Musik. So weit ich in der Welt gewesen bin, gibt es keinen Fleck, wo so viele Fäden von Reiz und Interesse zu einem so köstlichen Muster verwoben sind. Und schließlich zu all der stillen Poesie, der



3. Der runde Turn.



4. Aus dem Innern des Schlosses.

stummen Geschichte und der schweigenden Romantik kommt das was spricht, was singt: denn dies war die Heimat Bernarts von Ventadour und die Wiege des eigentlichen provenzalischen Gesanges.“ (II 154 f.)

Das Schloß, dessen poesievolle Einsamkeit hoffentlich nicht so bald durch Turistenströme seines Dornröschenzaubers beraubt wird, gehörte als eines der stattlichsten unter den vielen Schlössern des Bas Limousin den Vizegrafen von Ventadour, welche Vasallen der Grafen von Poitou und Herzöge von Aquitanien (comes oder dux Pictavensium, dux Aquitanorum) waren, die sich gleichzeitig Vizegrafen des Limousin nannten.

Die ältesten Nachrichten über das Geschlecht von Ventadour werden uns von Gottfried von Vigeois überliefert.² Die regierenden Vizegrafen des 12. und 13. Jahr-

² Ex Chronico Gaufredi prioris Vosiensis. Recueil des historiens des Gaules et de la France. Vol. XII, p. 424.

Cap. XXIV. De Ventadorensibus Vicecomitibus.

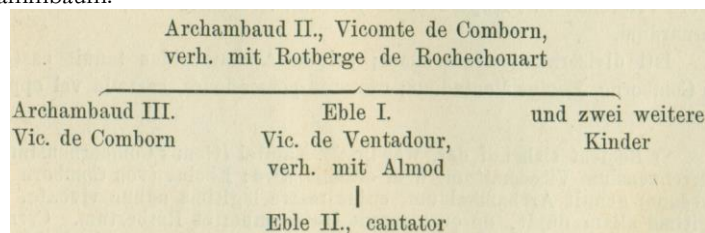
Archambaldus qui vindicavit patrem et occidit fratrem (*), de Rotberga sorore Vicecomitis de Rupecavardi (***) genuit Archambaldum, Ebolum atque Bernardum.

Isti diviserunt terram suam; primus Archambaldus tenuit castrum de Comborno. Ebolus Ventadour; caeteras possessiones, castella vel oppida, aequâ lance diviserunt. Bernardo unusquisque viginti quinque mansos dedit, id est, quinquaginta de communi, et Ecclesiam de Belmond, quae tunc non erat munita.

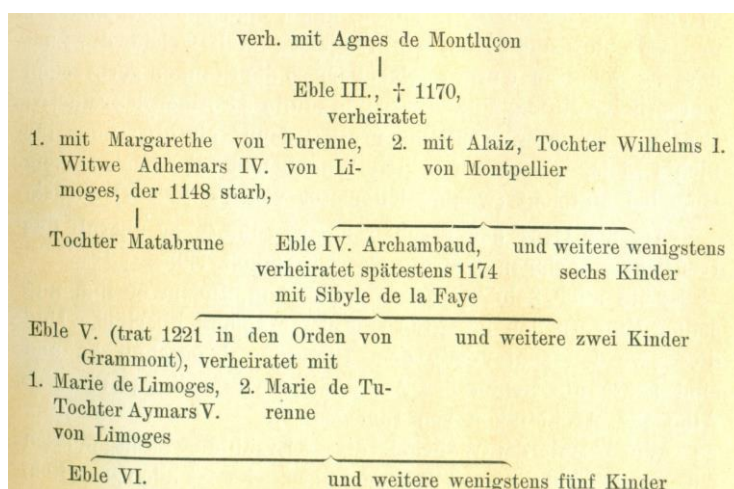
Ebolus de Ventadour, de Almode sorore Alduini Borrel, patris Roberti de Monbrond, genuit Ebolum qui usque ad senectam alacritatis carmina dilexit. Hic de Agne filia Guillelmi de Montlusson (*alias* de Montelucio) Arverniae castro, genuit Ebolum. Idem cum reverteretur ab Hierosolymis apud Castrum Cassinum obiit. Ipse ex filia Guillelmi de Montepislerio, quae vocatur Alaiz, genuit plures. Primus Guillelmus Abbas Tutelensis (***) equum dum ascenderet (*alias* committeret) adolescens corruens, expiravit; alter Ebolus Cluniacensis Monachus, Decanus de Mauriac; item Bernardus Monachus et Abbas Tutelensis, Guido Canonicus de Magalona, Raymundus et Helias Canonici S. Stephani Lemovicensis; Ebolus qui ex baptismo Archambaldus; itemque alius Ebolus, qui fratrem aliquoties praeliis vexavit.

Ebolus qui et Archambaldus, ex Sibylla filia Radulfi de Faya, qui fuit frater Guillelmi Vicecomitis de Castelleyrac (*alias* Castelleyal), genuit Ebolum, cui Ademaricus Vicecomes Lemovicensis filiam suam Mariam desponsavit, sed sine haerede obiit. Post idem Ebolus, de Maria sorore Raymundi de Torena, genuit Raymundum et Ebolum.

Die Nachrichten Gottfrieds von Vigeois werden aus anderen Quellen durch Baluze ergänzt, der in seiner Histoire de la Maison d'Auvergne Bd. I p. 284 ff. als erster die Genealogie des Hauses Ventadour zusammenstellt. Wenn wir uns das wesentliche dieser Nachrichten für das 12. Jahrhundert ausziehen, ergibt sich der folgende Stammbaum:



hunderts führten alle den Namen Eble (Ebolus). Sie gehörten zu den angesehensten Herren des mittleren Südfrankreich und verschwägerten sich mit den Geschlechtern von Limoges, von Turenne, von Montpellier u. a.



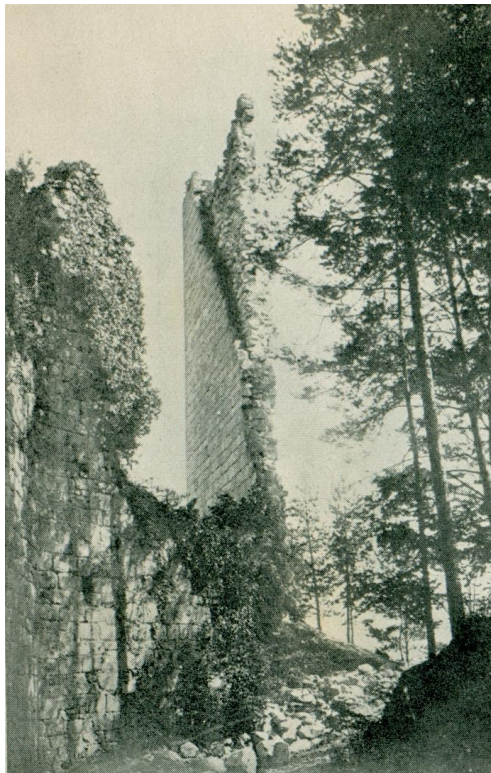
Schon mit Eble V. Kommen wir weit über die Zeit unseres Trobadors hinaus.

Einen teilweise einhenderen Stammbaum bringt Ronconi im Propugnatore XIV, 1881, p. 187.

*) Bezieht sich auf das, was im 23. Kapitel (Genus Comborensium et Turrensium Vicecomitum) u. a. erzählt wird: Ebolus (von Comborn und Turenne) genuit Archambaldum, cujus matre legitima adhuc vivente, non legitime aliam duxit, de qua genuit Guillelmum et Rotbertum. Cerneus Archambaldus patrem diligere fratres plus quam se, unum ex illis Robertum occidit. Quapropter pulsus a patre, profugus factus est. Post dies multos occidit militem quemdam qui olim in praelio patrem plagâ insanabili vulneraverat: qua de re exhilaratus Ebolus, precibus multorum apud Tutelam cum filio pacem fecit, deditque Guillelmo, consensu Archambaldi, Ebolus Castrum de Torena.

**) Rochechouart.

***) Guillelmus ad Abbatiam Tutelensem anno 1192 pervenit (Gall. Christ. Nov. T 2, col. 608). Zu dieser Anm. bei Bouquet macht Salvadori (oder Ronconi?), Propugnatore XIV, 1 p. 186 die Notiz: Qui poi non si capisce. Come? Guiglielmo fu il primo figlio di Ebolo III ed Alaiz, e, fatto abate nel 92, si dice morto adolescente della Cronaca?



5. Aus dem Innern des Schlosses.



6. Blick vom Schloß ins Tal.

Einer von ihnen, Ebohus II., zählt zu den ältesten uns bekannten provenzalischen Dichtern. Zwar besitzen wir kein Lied von ihm, aber die provenzalischen und lateinischen Nachrichten berichten übereinstimmend von seiner Liebe zur Dichtkunst; die lateinischen geben ihm den Namen Ebohus cantator. Eine Anekdote, die Gottfried von Vigeois von ihm erzählt, ist zu bezeichnend für jene Zeit, als daß wir sie hier nicht wiedergeben sollten, zumal ihre Erinnerung uns die Ruinen des Schlosses von Ventadour mit Leben erfüllt:

„Eble, der Bruder Peters von Pierre-Buffière (bei Limoges), war sehr geschickt in Liedern, wodurch er die hohe Gunst Wilhelms (von Aquitanien, des Trobadors), des Sohnes Guidos, gewann. Diese beiden aber, eifersüchtig aufeinander, brannten darauf, ob nicht einer den Ruf des andern durch irgend ein Bemerkung unhöfischen Benehmens schädigen könnte. Es geschah nun, daß Eble nach Poitiers kam und ins Schloß trat, als der Graf gerade Mittag aß. Es wurden ihm viele Speisen vorgesetzt, doch nicht allsogleich. Nachdem der Graf gegessen

hatte, soll ihm Eble gesagt haben: ‚Es schicke sich für einen Grafen nicht, für einen so geringen Vizegraven so viele Speisen wieder aufzuwärmen.‘ Als Eble einige Tage später nach Hause zurückkehrte, folgte ihm der Graf unvermutet. Als Eble speiste, zog plötzlich der Herzog mit hundert Kriegern ins Schloß von Ventadour ein. Eble, der wohl merkte, daß man ihn zum besten haben wollte, befahl, daß ihnen schleunigst Wasser über die Hände gegossen werden sollte (als Vorbereitung zum Essen). Unterdes laufen seine Leute überall im Schloß umher, reißen Allen weg, was sie zu essen haben, und tragen es eiligst zur Küche. Und es war gerade ein Festtag, an dem man Hühner und Gänse und alle Art von Geflügel aß. So bereiten sie ein so üppiges Mahl, daß der prächtige Hochzeitstag irgend eines Fürsten zu sein schien. Als es Abend ward, kommt dann, ohne das Wissen Ebles, ein Landmann mit einem von Rindern gezogenen Wagen und ruft laut wie ein Herold: ‚Die jungen Herren des Grafen von Poitiers mögen nun nur kommen und sehen, wie das Wachs im Hofe des Herrn von Ventadour abgeliefert wird.‘ Indem er so rief, stieg er auf den Wagen, nahm eine Zimmermannsaxt und zerschlug die Reifen des Wagens (durch welche die Last dort festgehalten wurde). Nachdem so die Stangen zerbrochen waren, fielen die mannigfachsten und zahllose Formen des reinsten Wachses herunter. Der Bauer stieg dann, als ob er das für nichts hielt, wieder auf seinen Wagen und fuhr nach seinem Hofe bei Malmont (wenige Kilometer von Ventadour) zurück.

Als der Graf das gesehen hatte, rühmte er überall das treffliche Benehmen und die Betriebsamkeit Ebles.

Eble aber belohnte jenen Landmann, indem er ihm und seinen Kindern den besagten Hof von Malmont überließ. Und diese wurden später mit dem Rittergürtel geschmückt und sind heute die Neffen des Archambaut von Solignac und des Alboenus, Archidiakon von Limoges.“³

Wie es mit der Wahrheit dieser Erzählung steht, müssen wir natürlich dahingestellt sein lassen. Es ist leicht möglich, daß ein paar Spottverse, wie wir deren so viele haben, das

³ Bouquet XII 445, Labbe Nova Bibliotheca II 322, auch bei Chabaneau, Biographies des Troubadours, p. 8 b.

Gedächtnis eines ähnlichen Vorgangs überlieferten. Jedenfalls zeigt sie uns, wie, der Tradition nach, Ebolus cantator im Rahmen naiver Lebensformen den Höfischkeitsidealen der Zeit entsprach. Literarhistorisch ist uns die Anekdote wertvoll, weil sie auf die engen Beziehungen zwischen den Höfen von Poitiers und Ventadour hinweist.

In solcher Umgebung also wuchs Bernart von Ventadour auf.

Über seine Herkunft und seine Schicksale gibt uns die Biographie Nachricht, welche in einer Anzahl von Handschriften seinen Liedern voraufgeht.

Wir besitzen sie in drei Fassungen:

A) *Hds. A* 86 (*De Lollis* p. 260), *B* 55 (*ib.* p. 690, *Mahn Biogr. II*), *E* 190, *I* 26 (*Mahn Biogr. III*), *K* 15, *R* 1b. — *Gedruckt: Parn. Occ. p.* 3; *Choix* 5, 69; *Mahn Werke* 1, 10; *H. Bischoff, Biographie des Troub. Bernhard von Vent.*, 1873, S. 5; *Mahn Biogr.*² Nr. 2, 3; *Chabaneau Biogr. p.* 218 (*bez.* 10, *nach ER*); *Monaci, Testi ant. prov. col.* 42; *Crescini, Manualetto*² p. 386; *meine Chrest. Nr.* 122b, S. 189. — *Orthographie nach A.*⁴

B) *Hds. N*² 21 (*Arch.* 102, 198, *Chabaneau, Biogr. p.* 219).

Bernartz de Ventedorn si
fo de Limozin, del castel de
Ventedorn. Hom fo de paubra
generation, fills d'un sirven
qu'era forniers, q'escaudava
lo forn per cozer lo pan del
castel de Ventedorn.

Bernartz de Ventador si
fo de Lemoisin, d'un chastel
de Ventador, de paubra gene-
ration, fils d'un sirven e d'una
5 fornegeira, si con dis Peire
d'Alvergne de lui en son chan-
tar, qan dis mal de totz los
trobadors:

⁴ Für die Varianten siehe meine Chrest.

E venc bels hom et adreitz,
e saup ben trobar e cantar,
et era cortes et enseignatz.
E·l vescoms de Ventedorn, lo
sieurs seigner, s'abellic mout
de lui e de son trobar e de
son chantar, e fetz li grand'
honor. E·l vescoms de Vente-
dorn si avia moiller bella e
gaia e joven e gentil; et abel-
lic se d'en Bernart e de las
soas chanssos, et enamoret se
de lui et el de lieis, si q'el
fetz sos vers e sas chanssos
d'ella, de l'amor q'el avia ad
ella, e de la valor de la dompna.

Lo terz Bernartz de Ventador,
10 q'es meindre d'en Borneil un dorn.
en son paire ac bon sirven
qe portav'ades arc d'alborn;
e sa mair'escaudava·l forn,
e·l pair' adusia l'essermen.
15 Mas de qi q'el fos fils, Dieus
li det bella persona et avinen,
e gentil cor, don fo el comen-
samen gentilessa, e det li sen
e saber e cortesia e gen par-
20 lar; et aveia sotiessa et art
de trobar bos motz e gais sons.
Et enamoret se de la vescom-
tessa de Ventador, moillier
de so seingnor. E Dieus li det
25 tant de ventura, per son bel
captanemen e per son gai
trobar, q'ella li volc ben outra
mesura, qe noi gardet sen, ni
gentilessa ni honor, ni valor,
30 ni blasme, mas fugi son sen,
e seget sa voluntat, si con
dis n'Arnautz de Meruoil:
Consir lo joi, et oblit la foudat,
e fuc mon sen, e sec ma voluntat,
35 e si con dis Gui d'Uisel:
Q'enaissi s'aven de fin aman
qe·l sens non a poder contra·l talan.
Et el fo honoratz e presiatz
per tota bona gen, e sas
40 chansos honradas e grasidas.
E fo vesuz et ausiz e receu-
buz mout voluntiers, e foron

Mout duret lonc temps lor
amors anz qe·l vescoms, maritz
de la dompna, ni las gens s'en
aperceubessen. E qan lo ves-
coms s'en fo aperceubutz, en
estraigniet en Bernart de si,
e pois fetz la moiller serrar e
gardar. Adoncs fetz la dompna
dar comjat a'n Bernat, e fetz li
dir qe·is partis e·is loignes
d'aquella encontrada.

Et el s'en partic et anet
s'en a la duqessa de Nor-
mandia, q'era joves e de gran
valor, e s'entendia mout en
pretz et en honor et els ben-
ditz de sa lauzor.

E plazion li fort li vers e
las chanssos d'en Bernart, don
ella lo receup e l'onret e
l'acuillic e·l fetz mout grans
plazers. Lonc temps estet en
la cort de la duqessa, et ena-
moret se d'ella, e la dompna
s'enamoret de lui, don en
Bernartz en fetz maintas
bonas chanssos.

li faich grand'honor e gran
don per los grans barons e
45 per los grans homes, don
el anava en gran arnes et en
gran honor.

Mout duret lor amors longa
sason enans qe·l vescoms, sos
50 maritz, s'en aperceubes. E
qan s'en fo aperceubutz, mout
fo dolens e tris; e mes la ves-
comtessa, sa moillier, en gran
tristessa et en gran dolor; e
55 fez dar cumjat a Bernat de
Ventador q'el issis de la sua
encontrada.

Et el sen issi e s'en anet en
60 Normandia, a la dukessa q'era
adonc domna dels Normans,
et era joves e gaia e de gran
valor e de prez e de gran
poder, et entendia mout en
65 honor et en prez.

Et ella lo receub con gran
plaiser e con grant honor, e
fo mout alegra de la soa ven-
guda, e fetz lo seingnor e
70 maistre de tota la soa cort.
Et enaissi con el s'enamoret
de la moillier de son seingnor,
enaissi s'enamoret de la du-
chessa, et ella de lui. Lonc
75 temps ac gran joia d'ella, e
gran benanansa, entro q'ella

Mas lo reis Enrics d'Engla-
terra la pres per moiller, e
la trais de Normandia e menet
la·n en Englaterra; e'n Ber-
nartz remas adoncs de sai
tristz e dolens.

E partic se de Normandia
e venc s'en al bon comte
Raimon de Toloza, et estet
ab lui en sa cort entro qe·l
coms mori. E qan lo coms
fo mortz, en Bernartz abando-
net lo mon e·l trobar e·l
chantar e·l solatz del segle
e pois se rendet a l'orden de
Dalon; e lai el fenic.

E tot so q'ieu vos ai dich
de lui, si me comtet e·m dis
lo vescoms n'Ebles de Vente-
dorn, que fo fills de la ves-
comtessa q'en Bernartz amet
tant.

Für den letzten Satz, von Zeile 95 ab haben die Handschriften ER: E lo coms n'Ebles de Ventadorn, que fo fils de la vescomtessa qu'en Bernartz amet, comtet a (a fehlt R) me, n'Uc de Saint Circ (Aric R) so qu'ieu ai fait escriure d'en Bernart. Handschrift IK hat: Et ieu, n'Ucs de Saint Circ de lui so qu'ieu ai escrit, si me contet lo vescoms n'Ebles que fo fils della vescomtessa qu'en Bernartz amet.

10. dun b. 15. paire dusia. 52. fo *fehlt*; aperceubut. 71. l. sai c.

tolc lo rei Enric d'Angleterra
per marit e qe la·n mena
outra lo braç del mar d'Angle-
terra, si q'el no la vi mai, ni
so mesatge,

80

85

90

95

don el puois de duol e de
tristessa qe ac de lei, si se
fetz monges en l'abaia de
Dalon; et aqui persevera tro
a la fin.

Es folgen die Anfangsverse von 37 Liedern – darunter die ihm mit Unrecht beigelegten 331, 1 (siehe B. Grdr. 331,1, bez. meine Chrest. Nr. 21) und 167, 49 (siehe B. Grdr. 167,49) – in der Reihenfolge, welche im Kapitel über die Überlieferung angegeben werden wird. Vor dem Lied Era·m cosselhatz, senhor steht eine Razo, abgedruckt unter dem Gedicht Nr. 6.

C) *Die Handschrift Gil y Gil in Saragossa stimmt im wesentlichen mit der Fassung ABEIKR überein bis zu Zeile 58.* (1 Bernart de uentadorn [*so immer*]. 2 lomozi. 4 s. del castel q. 6 f. a c. pa. [d. c. d. V. *fehlt*]. 16 bels homs era e a. 17 chantar e trobar e uenc c. 19 v. lo sieu seyner de u. 22 fazia. 24 m. joue e gentil e gaia e si sabeli den b. 28 el de la domna. 29 sas ch. e sos v. 31 ualor de lieis. 51 Lonc temps duret l. a. 52 m. d. l. d. *fehlt* 53 ni lautra gens sen aperceubes. 55-60 sen aperceup si sestranhet de lui. e la domna li fes d. c. an Bernart quel se p. 62 el si sen p. e sen a. a la duguesssa. 64 joue 65 mout *fehlt* 66 e en ben de lauzor).

Dann aber geht es weiter:

E plazion li fort las chansos
d'en Bernat e·ill vers, e ela lo receup alegremen. Granz temps
estet .B. en sa cort, e lai fes mantas chansos. E apelava la .B.
Alauzeta per amor d'un cavalier que l'amava, e ella apelet
5 lui Rai.
E un jorn venc lo cavaliers a la duguesssa, e entrat en
la cambra. La dona que·l vi, leva adonc lo pan del mantel, e
mes li sobr'al col, e laissa si cazer e lieg. E .B. vi tot, car una
donzela de la domna li ac mostrat cubertamen. E per
aquesta razo fes adonc la canso que dis: Quan vei l'alauzeta
10 mover.
E non paset puei gran temps que·l reis Enrics d'Englaterra
passet e Normandia, e vi la dughessa, e agradet li tan que
per forsza la pres e menet la en Engueltterra (car era mortz
sos maritz), e lai la pres a moyler.
15 B. vi so, si fo trist tan que per pauc el no·n mori de dol.
E mantenen el si parti de Normandia, e venc al comte Ramon.
E·l coms lo receup alegremen, e mis lo en gran riqueza, e de-

12. rei enric dalgenterra. 14. sorsza 14. mort so marit 16. fo *fehlt* 17. cont 18. miz ell.

moret li, tro que·l coms mori. B. remas dolens e marritz. E
 20 per aquella tristezza el si mis el ordre de Dalon e fes penitença.
 E aqui mori.

Sia coneguda cauza a totz homes auzens, que·l coms
 n'Ebles de Ventadorn, que fo filhs d'aquela meseysza ves-
 contesa que .B. tant amet, contet a me, Uc de Sain Circ, tot
 25 aiso qu'ieu ai fag escriure d'en .B. en aquest liure de las soas
 chansos.

19. cont 20. quella 24. totz 25. l. a. d. l.

Die ältere Trobadorforschung hat die „Biographien“ als, im großen und ganzen, zuverlässige Quellen angenommen, und so ist diese Lebensbeschreibung Bernarts die Grundlage für die Darstellung Diez's in den „Leben und Werken“ geworden, wie für H. Bischoffs „Biographie des Troubadours Bernhard von Ventadour“, für Suchier, Carducci, Ronconi usw.

Es war das um so natürlicher, als man von dieser Lebensnachricht zunächst nur die einfachste Fassung kannte; und gerade hier schien ja die Glaubwürdigkeit durch den Schlußsatz gesichert. Diez sprach von der Biographie Bernarts als von einer „fast urkundlichen Nachricht“ (L. und W.² S. 16).

Wir haben seitdem gelernt, dieser Quelle mit großem Mißtrauen zu begegnen. Und auch gerade unsere Erzählung zeigt ja in ihren beiden anderen Fassungen deutlich, wie die Willkür am Werke war, aus den Liedern des Trobadors selbst und anderer Dichter die Lebensschicksale mit oft ungeschickter Phantasie herauszulesen.

Aber auch die scheinbar so wohl bezeugte einfachste Fassung verrät in dem was sie über die Herzogin der Normandie und ihre Verbindung mit Heinrich von England erzählt, ihre historische Unzuverlässigkeit so deutlich, daß schon Diez sagen mußte: „Die Lebensnachricht über Bernart wird

in dieser Periode zur Sage; sie widerspricht der Geschichte offenbar, wenn sie angibt, Bernart habe sich lange Zeit bei der Herzogin in Normandie aufgehalten, bis König Heinrich von England sie zur Gattin genommen und abgeholt habe. Eleonore hielt sich nur zwei Jahre in Normandie auf und begleitete alsdann den König Heinrich, der sich vor seiner Thronbesteigung mit ihr vermählt (und sie dadurch zur Herzogin der Normandie gemacht) hatte, nach England. Wir können nur so viel zugeben, daß Bernart die Dame noch als Herzogin von Normandie, d. h. zwischen 1152 und 1154, besuchte." L. und W.², S. 25.

Aber auch die Beglaubigung der Lebensnachricht durch ihren Schlußsatz muß unser Mißtrauen erwecken. Es kann sich bei der Vizegräfin von Ventadour, welche Bernart geliebt hat, nach dem was wir über die Chronologie des Trobadors erfahren werden, wohl nur um eine der beiden Gattinnen Ebles III. handeln, der 1170 gestorben ist (siehe den Stammbaum S. IX). Suchier hat die erste Gattin, Margarethe von Turenne, als diese Geliebte wahrscheinlich machen wollen (Jahrbuch XIV, 125). Dann aber würde Uc de Saint-Circ sich geirrt haben, wenn er sagt, daß der Vizegraf, auf den er sich beruft, der Sohn dieser Dame gewesen wäre, denn Eble IV. war vielmehr Sohn der Alaiz von Montpellier. Aber auch wenn man Alaiz für die geliebte Vizegräfin hält (wobei man, da Eble III. sie erst 1151 heiratete, in Schwierigkeiten für den Aufenthalt Bernarts in der Normandie 1152—54 gerät), ist schwer glaublich, daß Eble IV. dem Uc de Saint-Circ vom Verhältnis seiner Mutter zu Bernart erzählen konnte. Denn Eble IV. war, nach dem Zeugnis Baluzes (I 285), 1174 schon verheiratet, muß also im Anfang der fünfziger Jahre geboren sein (dazu stimmt auch, was wir von der Verheiratung seiner Mutter wissen). Nun fällt aber die literarische Tätigkeit Ucs de Saint-Circ in das zweite bis sechste Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts.⁵ Mithin kann er erst am Ende des 12. Jahrhunderts geboren sein. So könnte also höchstens

⁵ Siehe Jeanroy et Salverda de Grave, *Poésies de Uc de Saint-Circ*, p. XII und 155-159. Das 23. Lied wird auf 1240-41, das 20. auf 1239, das 19. auf 1252-55 datiert.

der bejahrte Eble IV. dem Knaben Uc de Saint-Circ jene Liebesgeschichte erzählt haben, wenn Eble überhaupt so lange gelebt hat. Wahrscheinlich war aber Eble IV. schon tot, ehe Uc geboren wurde, so daß es sich allenfalls um Eble V., den Enkel der Alaiz, als den Zeugen Ucs handeln könnte; und wahrscheinlich ist auch, daß Uc die Biographie Bernarts, wenn er sie überhaupt verfaßt hat, erst gegen Ende seines Lebens niederschrieb (siehe Gröber in Rom. Studien II 494). Aber selbst wenn Eble IV. die Geschichte erzählt hätte, welchen Wert hätte sie wohl, da wir sehen, daß zum wenigsten mehr als ein halbes Jahrhundert zwischen den Ereignissen und der Erzählung lag?

Was hätte aber denn nun der angebliche Eble dem Uc Vertrauenswerthes erzählt, wenn diese Mitteilung auf so schwachen Füßen steht? Was über die Herkunft Bernarts gesagt wird, stammt nicht von ihm, sondern, wie die Fassung N² mit Recht sagt, von Peire d'Alvernhe. Die Liebe zur Herzogin der Normandie ist, wie sie berichtet wird, historisch unmöglich. Den Aufenthalt beim Grafen von Toulouse konnte der Biograph, wie wir später sehen werden, aus den Gedichten Bernarts selbst erschließen. So bleibt höchstens, was über das Ende des Dichters im Kloster erzählt wird.

Zu alle dem kommt nun, daß Fassung N² gar nichts von Uc de Saint-Circ und seinem Bürgen weiß, daß in der einfachsten und immerhin noch zuverlässigsten Fassung nur die Handschriften EIKR den Namen Ucs nennen, während AB nur sagen: *so qu'ieu vos ai dich*, daß in der Saragossaer Handschrift dagegen Uc und sein Zeuge für eine ganz andere, und recht törichte, Erzählung haftbar gemacht werden. Nicht einmal der Name Ucs steht also recht sicher. Er ist vielleicht erst später für jenes unbestimmte *ieu* eingetreten.⁶ So müssen wir denn, ohne Rücksicht auf diese Quelle, versuchen, aus Bernarts eigenen und seiner Zeitgenossen Worten einige Nachricht über sein Leben zu gewinnen.

⁶ Diese Zweifel sind zuerst von Schultz-Gora in einer sorgfältigen Anmerkung des Archiv f. d. St. d. n. Spr. Bd. 92, S. 230 f. vorgetragen worden, dann von Zingarelli in den Ricerche su Bernart de Ventadorn, p. 313 ss. wiederholt.

Die niedere Herkunft Bernarts wird uns, wie wir schon sahen, durch Peire d'Alvernhe bezeugt. Er widmet die vierte Strophe seiner berühmten Satire unserem Trobador. Sie lautet in der im wesentlichen übereinstimmenden Fassung der Handschriften ACDIKN²R:

*E·l ters : Bernartz de Ventadorn,
qu'es menres de Bornel un dorn ;
en son paire ac bon sirven
per traïr' ab arc manal d'alborn,
e sa maire calfava·l forn
et amassava l'issermen.⁷*

Wir haben keinen Anlaß zu bezweifeln, was uns Peire hier von den Eltern Bernarts erzählt. Wenn Zingarelli an die Stelle des Kriegsknechts als Vater unseres Dichters einen behäbigen Bürger setzen möchte,⁸ so ist zu bemerken, daß

⁷ Siehe, abgesehen von früheren Drucken, meine Chrest. Nr. 80 S. 117; Zenker, Die Lieder Peires von Auvergne, Erlangen 1900, S. 111. Die Varianten außer an diesen Stellen: Zeitschrift für rom. Phil. 14, 162.

Mit den genannten Handschriften stimmen a und die oben S. XII abgedruckte Fassung der Biographie N² in den ersten fünf Zeilen in der Hauptsache überein. Die sechste aber lautet in

N ²	<i>e·l paire dusia les sermen</i>
a	<i>e·l gars amassava·l sierment.</i>

Die Lesung N² dürfen wir ablehnen. Vom Vater ist ja die Rede gewesen, und es ist unwahrscheinlich, daß die Strophe noch einmal zu ihm zurückkehrt. Aber a ist erwägenswert. Es ist sehr natürlich, daß auch vom jungen Bernart gesprochen wird, nachdem von beiden Eltern die Rede war. Die Form *sermen* existierte und existiert neben *eissermen* (siehe Levy: *sermen* und Mistral *sarment*). Die Handschrift a nimmt auch sonst eine selbständige Stellung ein, so daß die Erhaltung einer richtigen Lesart in diesem einzigen Manuskript wohl möglich ist.

Bemerkenswert ist, mit welcher Leichtfertigkeit auch hier Uc de Saint-Circ, oder wer immer der Verfasser der Biographie Bernarts war, verfuhr. Bei ihm wurde der Vater zum *fornier q'escundava lo forn per cozer lo pan del castel de Ventadorn*. Von der Mutter ist nicht die Rede. Der Redaktor von N², der die Strophe zitiert, mußte freilich die Sache richtigstellen.

⁸ Zingarelli, Ricerche, p. 329: „facilmente egli fu un borghese di condizione non disagiata“. Er glaubt (übrigens mit offenbarem Unrecht) daß Peire d'Alvernhe in seiner Satire nicht die privaten Verhältnisse seiner Berufsgenossen angreifen wolle, sondern ihre Kunst. Auch das was er von Bernart sage, habe Bezug auf sein Dichten: „il tirar d'arco o il portar sempre l'arco, e il metter fuoco al forno sono probabilmente espressioni poetiche di Bernart, delle quali il bizzarro Alverniate ha fatto la caricatura in quel modo“ (p. 323). Er beruft sich darauf, daß Bernart im 12. Gedicht v. 12 vom „Ofen“ spricht *c'anc no·m gardei, tro fui en mei la flama, Que m'art plus fort, no·m feira focs de forn*, daß auch *escalfar* bei ihm begegne: 40, 39, und daß er oft von *foc* und *flama* rede. In betreff des *bon sirven* aber, der der Vater gewesen sein soll, sagt er (p. 325): „è una caricatura delle frequentissime dichiarazioni di servitù che il poeta faceva alla sua donna“, und sammelt die Fälle, in welchen Bernart von seinem Dienen spricht (siehe unser Glossar unter *servir, servidor*). Peire bediene sich dieses Bildes und Ausdrucks nicht: „Nelle sue poesie amoroze egli non adopera mai l'immagine e l'espressione di servire“,

und sagt dann „Un tale uomo potè canzonare Bernart de Ventadorn, come figliuolo di un servo perchè tante volte protestava di voler servire“.

Die Behauptung daß Peire nicht, ebenso wohl wie jeder Trobador, von seinem „Dienen“ im Minnedienst gesprochen habe, wird durch einen Blick in das Glossar zu Zenkers Ausgabe schnell widerlegt. Daß Bernart auch einmal das Wort *for*n gebraucht, erklärt sich einfach daraus, daß er, wie Peire, eines Reimes auf *Ventadorn* bedurfte; und wie oft die Dichter in der Provence, wie allerwärts, von der Liebesglut, Liebesflamme reden, braucht nicht erst nachgewiesen werden, (*ardors, flama, foc* sind gleich die ersten Bilder, welche Stössel in seiner ungewandten, aber materialreichen Arbeit über „Die Bilder und Vergleiche der altprovenzalischen Lyrik“ aufzählt, Seite 5, § 1). Mit solchem Spott wäre Bernart nicht mehr als irgend ein anderer getroffen worden.

So geschickt Zingarelli seine These verteidigt, sie wird dem unbefangenen Leser zu gesucht erscheinen.

Bei der Wichtigkeit der Satire Peire d'Alvernhes für die provenzalische Literaturgeschichte verlohnt es ab er wohl, auf ihre Art und mögliche Entstehung noch etwas näher einzugehen, um so den Wert ihrer einzelnen Aussagen besser abwägen zu können.

Peire sagt von seinem Gedicht am Schluß:

*Lo vers fo faitz als enflabotz
a Puaich-vert tot jogan rizen,*

also im Übermut eines geselligen Kreises ist bei bestimmter Gelegenheit das Lied gedichtet und vorgetragen. Puivert gibt es zwei: im Dép. Vaucluse bei Apt und im Dép. Aude, etwa 30 km südwestlich Limoux, in den Ausläufern der Pyrenäen. In diesem letzten Puivert suchen Zenker und Smith die Szene der Trobadorsatire (Zenker S. 32, Smith, *The Troubadours at home*, I p. 314). Und es würde nicht übel dazu stimmen, daß als erster, der verspottet wird, Peire Rogier erscheint. Wir sind dann nicht weit von Narbonne, wo Peire Rogier bei Ermengarda lebte. Daß dieser Trobador vielleicht beim Vortrag der Satire gegenwärtig war, habe ich schon in meiner Ausgabe seiner Lieder (S. 10, Anmerkung) ausgesprochen, indem ich auf seine Stellung im Gedicht hinwies und auf die Variante in CR: *chantet d'amor a prezzen*, als ob man erst kürzlich ein Lied von ihm gehört hätte.

Aber auch abgesehen hiervon scheint es mir sicher, daß wenigstens eine Anzahl der Verspotteten gegenwärtig war, als Peire *jogan rizen* sein Gedicht den *enflabotz* vortrug. Erst dadurch erhält die Satire ihre rechte Pikanterie. Als zweiter wird Giraut de Bornelh genannt: er sieht aus wie ein trockener Schlauch und singt wie eine alte Eimerträgerin. Mußten die Anwesenden nicht das Äußere und den Gesang Girauts persönlich kennen, um den Spott zu würdigen? Auf Bernart folgt der Limousiner aus Brive, ein Spielmann, der bettelt und kläglich singt. Guillem de Ribas singt wie ein Fink und verdreht seine Augen, so daß sie aussehen wie die einer Figur aus Silber. Grimoart Gausmar ist zwar eigentlich Ritter, zieht aber als Joglar umher; er eignet sich indes so wenig dazu, daß man ihm nichts schenken sollte. Peire de Monzo (?) hat vom Grafen von Toulouse ein unpassendes Geschenk angenommen. Bernart aus Sayssac bettelt sogar um einen alten Mantel. Mir scheint, daß wir es bei diesen fünf, vom Lemoziner bis zu Bernart de Sayssac, mit Spielleuten, nicht mit Trobadors, zu tun haben. Wohl mögen sie, wie Lemozi, auch einmal einen Vers als eigenen singen. Im allgemeinen ist es eine pauvre Gesellschaft, die hier verhöhnt wird. Ihr Auftreten in der Satire erklärt sich am natürlichsten daraus, daß sie in der Gesellschaft von Puivert ihre Stimme haben erschallen lassen und nun auf ihren Lohn warten. Lemozi ist, wie wir wissen, der Spielmann Bernarts von Ventadorn. Dessen Lieder hatte er vielleicht vorgesungen, und wird deshalb gleich hinter ihm genannt. War nun auch Bernart selbst gegenwärtig? Es mag sein. Er hatte zu Narbonne, und vermutlich zu Peire Rogier, persönliche Beziehungen. Vielleicht aber wird sein Name nur durch den seines Rivalen Giraut und durch seinen Spielmann herbeigezogen.

Mit der 10. Strophe scheint eine neue Reihe zu beginnen. Jetzt handelt es sich, wenn ich in meinem Peire Rogier S. 10 richtig identifiziert habe, um Raimbaut d'Aurenga; und bei ihm wird von der Art seiner Dichtung gesprochen. Und ebenso sind en Eble de Sagna (*a cny anc d'amor non venc bes*), Guossalbo Roitz (*que's fai de son trobar formitz*) und der Lombarde Cossezen (der kecke Sonette mit *motz maribotz e bastartz*, d. h. mit nicht rein provenzalischen, aber auch nicht rein lombardischen Worten, macht) Dichter, nicht Spielleute. Ob auch für einen oder den anderen von ihnen die persönliche Gegenwart anzunehmen ist, lasse ich dahingestellt. Raimbaut d'Aurenga wird in Puivert am Fuß der Pyrenäen schwerlich gewesen sein. Aber wir wissen ja, daß Peire Rogier bei Raimbaut war (*Senh'en Raymbaut, per vezzer de vos lo conort e'l solatz Suy sai vengutz tost e viatz* ... siehe meine Ausgabe des Peire Rogier S. 60 ff). Und so könnte man an das Puivert im Dép. Vaucluse denken, in dem die Satire zur Zeit des Besuches Peire Rogiers bei Raimbaut entstanden wäre. Dieses Puivert ist von Orange, oder von Courtezon, der Residenz Raimbauts (Art de vérifier les dates II 10 p. 435) nicht weiter entfernt als das andere von Narbonne. En Raimbaut wird als einziger ohne weitere Bezeichnung genannt, als ob er allen Anwesenden bekannt ist. Giraut von Bornelhs enge persönliche Beziehungen zu Raimbaut kennen wir auch, so daß sich hieraus seine hervortretende Stellung im Gedicht

Ventadour immer nur ein Schloß und ein Dorf war, wo es für wohlhabende Bürger kaum eine Stätte gab.

Aber wie die Lebensnachricht in N², zwar aus freier Phantasie, aber doch sehr verständig, fortfährt: *de qi q'el fos fils, Dieus li det bella persona et avinen, e gentil cor, e det li sen e saber e cortesia e gen parlar*. Der begabte junge Dichter erhielt irgendwie die Möglichkeit, sich eine gewisse Bildung anzueignen.

Welcher Art diese Bildung war, ist freilich schwer zu sagen. Daß er lesen und schreiben konnte (was sich ja auch für einen Trobador noch nicht von selbst verstand) erzählt er uns selbst wiederholt: 6, 50 *De l'aiga que dels olhs plor, Escriu saluts mais de cen ...*, 16, 37 *eu ai be trobat legen Que gota d'aiga que chai, Fer en un loc tan soven Tro chava la peira dura*, 17, 54 *agrada m qu'eu escria Los motz, e s'a leis plazja, Legis los al meu sauvamen*.

Unsere Anmerkung zu 16, 38 verweist auf die Ovidischen Stellen, die Bernart gelesen haben könnte. So würde es sich da also sogar um das Lesen lateinischer Texte handeln können. Sicherer aber als hieraus und aus der Erwähnung des Peleus und Narcisus (s. Anm. zu 1, 46 und Metam. III, 407 ff.), die er vielleicht schon aus einer altfranzösischen Dichtung kennen könnte, würde sich die Lateinkenntnis Bernarts aus dem Vers 26, 32 ergeben, wenn er in der Tat, wie meine Anmerkung vermutet, auf die *Ars amatoria* zurückgeht (vgl. auch die Anm. zu 27, 45).

Für einen Einfluß scholastischer Bildung kann man vielleicht die ganze oft sehr verwickelte Ausdrucksweise der Trobadorsprache, mit ihren überaus reichlichen konjunkionalen, relativen und adverbialen Verknüpfungen, geltend machen, und wenn man dies als Eigenheit des gesamten Trobadorstils bezeichnen muß, ist doch zu sagen, daß Bernart noch in der Zeit der Entwicklung dieses Stils steht und zu seiner Verbreitung

erklären würde. Aber dieses Puivert in Vaucluse scheint keine mittelalterliche Geschichte zu haben, während sich bei dem im Dép. Aude noch jetzt die Ruinen eines sehr stattlichen Schlosses erheben (siehe Joanne, *Dictionnaire géographique de la France*, s. v.). So wird es bei diesem Puivert bleiben müssen.

wesentlich beigetragen haben wird. Scholastisch mag auch die Auffassung des Verhältnisses von *cor* und *esperit* sein, wie sie uns besonders 44, 33 ff. entgegentritt: *Mo cor ai pres d'Amor, Que l'esperitz lai cor, Mas lo cors es sai, albor, Lonh de leis, en Fransa* (vgl. auch 15, 47 Anm.; 33, 23; 40, 60).

Davon aber, daß Bernart etwa auf dem Wege gewesen wäre, Geistlicher zu werden, läßt sich keine Spur erkennen (denn die Anführung einer Schriftstelle, 30, 40—42, 41, 21, (=Matth. 6, 21) läßt sich als solche Spur natürlich nicht anführen). Eher noch könnte man aus mancherlei Ausdrücken der Rechtssprache, die er verwendet,⁹ abnehmen, daß er eine gewisse juristische Bildung (in dem Maße wie eine solche damals in Südfrankreich existierte) genossen hat und auf den Wegen eines Pier della Vigna, Giacomo da Lentini, später eines Cino da Pistoja und Brunetto Latini war, und wie noch der größte Trobador, Petrarca, dem juristischen Studium entlief.

Aber alles das führt zu nichts Greifbarem. Wir können uns auch keine Vorstellung davon machen, wie sich Bernart seine Bildung angeeignet hat. Auf dem Schloß Ventadour wird schwerlich viel Gelegenheit dafür gewesen sein.

Wohl aber hat man angenommen, daß er dort, vom Vizegrafen Ebolus cantator selbst, Unterricht in der Dichtkunst erhalten habe. Diez (L. und W.² S. 17) hat sich dafür auf zwei Stellen des Trobadors gestützt: 30, 22 *Ja mais no serai chantaire Ni de l'escola n'Eblo*, und 13, 55 *Ventadorn er greu mais ses chantador, Que l plus cortes e que mais sap d'amor M'en essenhet aitan com eu n'apren*.

Daß der dort genannte Herr Eble der Vizegrav ist, soll nicht bezweifelt werden; und selbstverständlich hat der sangeskundige Herr von Ventadorn, der mit Wilhelm von Poitiers,

⁹ S. die vielfache Verwendung von *plai* und *plaidyar*, *forfaich* und *forfachura*, s. *requisitz li serai* 10, 21, *concluire* 29, 30, *asegurar* 16, 24 u. a. Nicht nur die zufällige Auswahl seiner Texte wird es veranlaßt haben, daß Wechssler in seinem, die Rechtsverhältnisse des Frauendienstes behandelnden Aufsätze „Frauendienst und Vassallität“ (Zeitschr. f. frz. Spr. u. Litt. XXIV, 159 ff.) unseren Trobador 14mal, unvergleichlich häufiger als jeden anderen, zitiert. Bernart hat von rechtlichen Bildern für das Minneverhältnis (die freilich schon bei Wilhelm von Poitiers und Cercamon begegnen) als erster einen sehr umfassenden Gebrauch gemacht.

mit Cercamon und vielleicht auch mit Marcabru in Verbindung stand, Einfluß auf den jungen, in seinem Schlosse aufwachsenden Dichter gehabt. Aber die Auffassung von einem Unterricht, den Bernart bei ihm genossen hätte, hat schon Zingarelli (Ricerche p. 332) mit gutem Bedacht auf bescheidene Grenzen zurückgeführt.

In der Tat handelt es sich an jener Stelle gar nicht um persönliche Beziehungen, sondern der Name ist zum Programm geworden. Die *escola n'Eblo* bezeichnet eine literarische Richtung, der, wie wir sehen werden, Marcabru feindlich gegenüber stand. Die zweite von Diez genannte Stelle möchte ich (s. S. XXXII) ganz anders deuten, als von ihm und anderen geschehen ist.

Das eine aber ist gewiß: daß Bernart schon, so lange er noch in Ventadorn war, begonnen hat zu dichten; es sei denn, daß man den eigenen Worten des Dichters nicht trauen darf.

Dieses letzte freilich ist jetzt, wie es scheint, die Ansicht vieler, die sich mit der provenzalischen Dichtkunst beschäftigen. Die neuere Forschung ist in betreff der Wahrheit dessen, was die Trobadors in ihren Liedern aussprechen, sehr skeptisch geworden. Selbst für unseren Bernart, dem man immer wirkliche Wärme des Empfindens nachgerühmt hat, sagt Zingarelli am Schluß seiner Ricerche (p. 392), daß seine Poesie außerhalb der Wirklichkeit stehe: „Bernart de Ventadorn volle rappresentare il vero con gentilezza e sentimento; ma la tradizione non gl'imponessa di manifestare i casi occorsi a lui proprio, sibbene la invenzione di situazioni poetiche con forme atte a destare ammirazione per la sua virtuosità. Il fatto stesso che egli non nomina mai le persone col loro vero nome dimostra che egli non vuole e non può tenersi attaccato alla realtà delle cose, *e che per lui la poesia sta fuori della realtà*“. Freilich wird durch dieses Resultat die Arbeit der Ricerche selbst als überflüssig erwiesen, denn, wenn den Gedichten keinerlei Erlebnis zugrunde liegt, alles nur erdachte Stimmung ist, hat es keinen Zweck mehr, die Lieder danach zu gruppieren, ob sie mit einer „ersten Liebe in Ventadorn“ zu tun haben (diese erste Liebe wird denn doch als real angenommen, „presupponendo come reale il primo amore in Ventadorn“, p. 336 unten; aber weshalb diese eher als eine andere?) oder

mit einer neuen Liebe, und kaum einmal, ob sie „rime della delusione“ oder „canzoni di lontananza“ (p. 379) sind.

Weit schärfer noch als Zingarelli spricht sich, um nur ein paar der letzten Äußerungen in dieser Frage anzuführen, Stroński über die Wahrhaftigkeit der Trobadors aus: „Au lieu de nous apparaître comme des confessions très personnelles, ces chansons amoureuses ne sont pour nous que des réflexions laborieuses sur l’amour, des inventions des différentes situations auxquelles l’amour peut donner lieu, des tissus de motifs littéraires et de lieux communs, n’ayant aucun rapport avec la réalité. Ce n’est pas à des expressions d’amour que nous avons affaire, c’est à des observations sur l’amour“. (Le Troubadour Folquet de Marseille, 1910, p. 66*) „En général, dirons-nous, il n’y a aucun rapport entre les poètes et les dames. Tout simplement, parce que les dames des chansons sont, en règle générale, de purs fantômes imaginaires“ (ib. p. 68*).

Diese neuere Anschauung ist eine berechtigte Reaktion gegen die älteren Versuche, gestützt auf die „Biographien“ die Liebesgeschichte der einzelnen Trobadors zu schreiben. Diese Biographien haben sich als Werke später Phantasie erwiesen und sind (abgesehen von einigen Resten guter alter Tradition und abgesehen von dem was ihre Verfasser richtig aus den Liedern selbst erschlossen haben) in keiner Weise geeignet, der Lebensgeschichte der Trobadors als Grundlage zu dienen.

Der bloßen Liebesvorstellung ist sicherlich von den ersten Anfängen der Trobadorkunst an ein großer Raum zu gewähren. Schon Wilhelm von Poitiers sagt in seinem merkwürdigen Traumlied (*Farai un vers de dreyt nien*, Jeanroy IV) v. 25 ff.: *Amigu’ ai ieu, no sai qui s’es, Qu’anc non la vi, si m’ajut fes, Ni·m fes que·m plassa ni que·m pes*, und v. 31: *Anc non la vi, et am la fort*, v. 37: *Fag ai lo vers, no sag de cuy*.¹⁰

Und an den Grafen von Poitiers schließt sich unmittelbar Jaufre Rudel: *No sap chantar* (Stimming VI, S. 54) v. 7 ff.:

¹⁰ Ähnliche Stimmung spricht aus den Versen: *Pus vezem de novelh florir* (Jeanroy VII) v. 13: *A totz jorns m’es pres enaissi Qu’anc d’aquo qu’amiey non jauzi, Ni o faray, ni anc no fi* (vgl. hiermit Jaufre Rudel, *No sap chantar* v. 25: *Ben sai c’anc de leis no·m jauzi Ni ja de mi no·s jauzira*).

Nulhs hom no s meravilh de mi S'ieu am so que no veirai ja, Qu'el cor joi d'autr'amor non a Mas d'aissela que anc non vi. Aber wenn wir es hier, bis zu einem gewissen Grade, nur mit einem jeu d'esprit, einem jeu de l'imagination zu tun haben, wie Gaston Paris es nannte (Mélanges de Littérature française p. 522, 528), steht deshalb die ganze Liebespoesie der Trobadors auf unreaalem Boden?

Stroński fordert uns auf, bei der Beurteilung der erzählten Liebesabenteuer seines Trobadors, des Folquet de Marselha, dem „simple bon sens“ Raum zu geben: „Car enfin, ne faut-il pas accorder, dans notre conception de la vie au moyen-âge, quelque place au simple bon sens? Comment s'imagine-t-on un troubadour de condition bourgeoise, marchand à Marseille, homme marié et père de famille, qui, à la cour vicomtale de sa ville, devient amoureux de la femme du vicomte, se mêle à des intrigues amoureuses, sème la discorde entre trois dames de la haute société féodale, provoque la jalousie de la vicomtesse, puis, à cause de cette disgrâce, abandonne sa ville, sa famille, ses affaires et se rend à la cour de Montpellier, où il noue des relations nouvelles avec la maîtresse de cette cour, princesse impériale de naissance, en contribuant peut-être à provoquer un scandale et la répudiation de cette dame, pour revenir enfin à la vicomtesse, toujours en amoureux. De quel oeil les maris de ces dames d'une part et l'épouse du troubadour d'autre part, observent-ils la naissance et le développement de sentiments qui entraînent des troubles si sérieux? En aucun temps et dans aucunes circonstances de pareilles coutumes ne peuvent être regardées comme régulières ou probables” (p. 67*). Es ist keine Frage, daß wir es in der Erzählung von den Abenteuern Folquets mit einem Roman, nicht mit einer Biographie, zu tun haben. Hat es aber, weil dieser falsch ist, im Leben Folquets überhaupt keinen Roman gegeben, der seinen Liedern zugrunde liegen konnte? oder, allgemeiner gesprochen, sollen wir in den Liedern der Trobadors überhaupt nur „des tissus de motifs littéraires et de lieux communs“ sehen, „n'ayant aucun rapport avec la réalité“?

Man muß dem simple bon sens nicht beim Negieren allein sein Recht einräumen. Wie stellt man sich vor, daß die

Trobadors ihr Publikum, das doch nicht aus modernen Ästheten, sondern aus Menschen mit kräftigem Wirklichkeitssinn bestand, immer nur von „purs fantômes imaginaires“ unterhalten hätten? Mußten sie nicht wenigstens die Illusion der Wirklichkeit erwecken, um nicht alsbald, statt zum Gegenstand einer gewissen Anteilnahme, zum Gegenstand des Spottes zu werden? Daß man hinter ihren Liedern Realitäten sehen wollte, bezeugen uns für die etwas späteren Zeitgenossen die Biographien. Aber auch schon bei ihrem unmittelbaren Publikum wollten sie ernst genommen werden, nicht nur als Spiegelfechter erscheinen. Guilhem de Saint Disdier sagt Grdr. 234, 11 v. 41—46 (s. B. Grdr. 234, 11 Strophe VII): *Un fol afic ant pres ist enveios Encontr'amor, e fant gran vilanatge: S'una dompna lauzatz que sera pros, Clamaran vos feignedor, per usatge. Ieu no m'en feing, mas depuois q'ieu la vie, Vuell sas onors e son pretz mantener.* Wenn aber den Trobadors daran liegen mußte, bei ihren Hörern den Glauben an die Wirklichkeit ihrer Liebe zu erwecken, wird es uns dann nicht, 750 Jahre später, schwer sein, über Wahrheit oder Unwahrheit ihrer Gefühle zu entscheiden?

Es war für den Trobador, aus seiner Lage heraus, eine Notwendigkeit, irgend einer Dame seine Liebe und seine Lieder darzubringen. Dieses Verhältnis wird sehr oft vielfach zunächst ein rein gewolltes gewesen sein. So sagt Elias Cairel, Grdr. 133, 3 v. 61 ff. (s. B. Grdr. 133, 3 Strophe VI): *Nuills hom non pot ben chantar Sens amar; Pero s'ieu agues Gaia dompna, tal qe·m plagues, Jes no sai tant desesperatz Q'ieu non ames, si fos amatz.* Unser Bernart, 12, v. 29 f.: *A las autras sui... eschazutz ; La cals se vol, me pot vas se atraire,* 19, v. 1 ff.: *Estat ai com om esperdutz Per amor un lonc estatge, Mas era·m sui, reconogutz Qu'eu avia faih folatge.* Die Dame, der er gehuldigt hatte, hat ihn zum besten gehabt. Jetzt aber (v. 13) *segrai son uzatge: De cui que·m volba, serai drutz, E trametrai per tot salutx Et aurai mais cor volatge.* Und schnell findet er eine andere (v. 22): *autra n'am, plus bel'e melhor, Que·m val e m'ayud'e·m socor E·m fai de s'amor esmenda.*¹¹

¹¹ Dieselbe Lebens- und Liebesauffassung tritt uns in der Tenzone mit Peirol entgegen, die wir aber unserem Bernart mit Sicherheit nicht zuschreiben wollen (s. B. Grdr. 70, 32) v. 31 ff.: *E s'lh serva cor de leo, No m'a ges tot lo mon serrat, Qu'e·n sai tal una, per ma fe, C'am mais, s'un baizar me cove, Que de leis, si·l m'agues donat.*

Wie weit nun ein so gesuchtes und gefundenes Trobadorverhältnis zu einer Liebe wurde, oder uns in den Liedern wirklich als solche erscheint, das hing vom Temperament des Dichters ab, oder von seiner Fähigkeit, seine Empfindungen, beim Dichten zu steigern und künstlerisch zu gestalten. Ruhet in seiner Seele warme oder sogar heftige Gefühle, ist es dann nicht menschlich, ja wenn der Trobador wirklich ein Dichter war, notwendig, für sie einen Anhalt im realen Leben zu finden? So werden wir als Unterlage für die Lieder der Trobadors eine Mischung von Dichtung und Wahrheit, von Wollen und Empfinden anzunehmen haben, nicht viel anders als für anderes Dichten auch. Freilich werden wir uns als geliebte Damen der Trobadors nicht nur fürstliche Damen vorstellen müssen, wie die Biographien es beinahe als selbstverständlich voraussetzen, die Lieder es aber keineswegs erweisen. Dem höfischen Kreise gehörten sie wohl an, waren dem niedrig geborenen Dichter aber nicht immer so hoffnungslos unerreichbar wie diese vermuteten Gräfinnen und Königinnen.

Neben den auf realen Verhältnissen beruhenden Liedern gibt es dann, wie wir am Beispiel Wilhelms von Poitou und Jaufre Rudels sehen, solche, die in der Tat den Boden wirklichen Daseins verlassen und dem Traume oder der Phantasie folgen. Wie weit dann auch für diese Dichtung eine Bedeutung zu suchen ist, in welchem Maße die phantastische Liebe zu einer symbolischen oder allegorischen, vielleicht die irdische zu einer himmlischen Liebe geworden ist, das ist ein Problem, welches wir bei unserem Bernart zunächst keinen Anlaß haben weiter zu erörtern.

Es soll endlich keineswegs in Abrede gestellt werden, daß mancher Trobador die Kunst ohne Aufwand von Gefühlen als Handwerk betrieb und seine Kanzonen bearbeitete wie der Silberschmied seinen Kelch, der Schnitzer seine Holzfigur. Bei unserem Bernart aber dürfen wir uns hinter seinen Aziman und Conort Wesen von Fleisch und Blut vorstellen, ebenso wie hinter Dantes Beatrice und Petrarcas Laura.

Welchen Namen sie im Leben führten, kann uns im Grunde gleichgültig sein, ebenso wie bei diesen beiden, da wir von ihrem Wesen, das zu kennen uns allein wichtig sein würde, doch nichts erfahren. Für uns ist von Interesse, wie der Dichter ein Fühlen zum Ausdruck brachte, das im Augenblick des Dichtens wirklich in ihm vorhanden war, wenn auch über das Empfinden des Alltagslebens hinaus gesteigert, und von Interesse ist, inwieweit die verschiedenen Lieder einen Zusammenhang unter sich haben, sich in ihnen ein „Liebesroman“ abspiegelt. Und diese letzte Frage wenigstens kann Gegenstand der Untersuchung für uns sein.

Daß Bernart seine Liebe als wirklich erscheinen lassen will, ist offenbar. Zwar zeichnet er uns kein Porträt der Geliebten, sagt uns nie die Farbe ihres Haars und ihrer Augen (leiht ihr indes auch nicht die vagen Züge des typischen mittelalterlichen Liebesideals). Aber er sagt uns, was sie zu ihm gesprochen hat: *una vetz me dis Que pros om s'afortis E malvatx s'espaventa* (37, 18-20), *en aquella setmana Can eu parti de lai, Me dis en razo plana Que mos chantars li plai* (ib. v. 53-56), *Soven me rept'e·m plaideya E·m vai ochaisos troban* (29, 25—20), oder er führt an, was er zu ihr gesagt hat: *era pot ilh be saber S'es vers aco que·lh dizia, Qu'en terr'estranha·m n'iria* (45, 45-47). Er erzählt, daß die Geliebte die Kunst des Lesens versteht: *Ela sap letras et enten* (17, 53). Er spricht von dem Kuß, den sie ihm geschenkt hat: *sa bela bocha rizens ... ob un doutx baisar m'aucis, Si ab autre no m'es guirens* (1, 41-44), *car vos plac que·m fezetx tan d'onor Lo jorn que·m detx en baizan vostr'amor ...* (13, 16 f.). Am unmittelbarsten und rührendsten tritt die Geliebte hervor, wo Bernart sich ihres Verhaltens beim Abschied erinnert: *Manhtas vetz m'es pois membrat De so que·m fetz al comjat: Qu'e·lh vi cobrir sa faisso, C'anc no·m poc dir oc ni no* (6, 53-56).

Wie aber der Roman seines Herzens sich abgespielt hat, wie viele Kapitel es darin gab, in welcher Reihe die Lieder aufeinander folgen, das sind Fragen, für deren Beantwortung uns vielfach die Elemente fehlen.

Fast die einzige Unterlage sind die Verstecknamen. Aber auch bei deren Verwertung ist große Vorsicht geboten. Die

Verstecknamen sind bekanntlich nicht immer Bezeichnungen für geliebte Damen; sie können sich auch auf Gönner oder Freunde, Gönnerinnen oder Freundinnen, auf Sangesgenossen oder Spielleute des Dichters beziehen. Das wäre nun gleichgültig für den chronologischen Wert des Senhals, wenn die Beziehung zu einem solchen Gönner, oder wer es sei, als charakteristisch für eine gewisse Lebenszeit des Dichters gelten könnte, so daß die Lieder, welche das Senhal enthalten, aus derselben Epoche stammen müßten, und wenn zweitens die Verse, welche die Verstecknamen enthalten, immer mit dem ganzen Liede gleichzeitig wären. Vom ersten aber wissen wir nichts. Es ist in der Tat sehr möglich, daß z. B. die Beziehungen zu einem Gönner sich über eine sehr lange Zeit erstreckten. Das zweite ist wahrscheinlich sehr oft nicht der Fall.

Denn wie haben wir uns die Tornaden, welche meist die Verstecknamen enthalten, als entstanden zu denken? Oft sicherlich so, daß der Dichter, nachdem er sein eigentliches Lied beendet hat, sich mit einigen huldigenden Worten an den anwesenden Gönner wendet. Aber dann sandte er sein neues Lied auch hinaus zu anderen, deren Gunst er früher gewonnen hatte oder deren Gunst er erst gewinnen wollte. Oder aber er wurde vielleicht um ein jetzt erst in der Ferne bekannt gewordenes älteres Lied gebeten. In beiden Fällen wird er dem Lied einige neue Geleitverse hinzugefügt haben, so daß die Tornada zu ganz anderer Zeit entstanden sein kann als das Gedicht selbst und das Senhal keinen Aufschluß über dessen Entstehungszeit liefert. Hieraus wird sich auch zum Teil erklären, daß die Handschriften in der Überlieferung der Tornaden so stark abweichen.¹²

¹² In der Tornada des 4. Liedes wird die Kanzone zwei Spielleuten anempfohlen. Dem zweiten wird gesagt, wohin er sie tragen soll. Die Bestimmung des ersten bleibt unerwähnt. Das 6. Lied wendet sich im Eingang an die Hörer und bittet sie um Rat. Die zweite Tornada wendet sich an den Spielmann Garsio mit dem Auftrag *Messatgier* um Rat zu fragen. Die Tornada ist also unabhängig vom Liede, ja, im Widerspruch mit ihm, und wird erst nachträglich angehängt sein. Im 21. Lied richtet sich die letzte Tornaden-Strophe an den König von England, die eigentliche Tornada an die Besucher des Poi. Man kann nicht wissen, ob beide zu gleicher Zeit entstanden sind.

So gilt es denn zu untersuchen, welcher Art das Senhal ist, ob es die geliebte Dame oder eine andere Person bezeichnet, und, wenn das letztere der Fall ist, ob die Verse, welche das Senhal enthalten, als gleichzeitig mit dem Liede anzusehen sind oder vielleicht als später hinzugefügt.

Man sieht, wie zweifelhaft die Aussichten sind, aus den Verstecknamen, und mit ihrer Hilfe aus dem Inhalt der Lieder, einen sicheren Gewinn für die Lebensgeschichte des Verfassers zu ziehen. Immerhin muß der Versuch unternommen werden.

Zwei Tatsachen sind uns wenigstens sicher: der Aufenthalt Bernarts in Ventadorn und der beim König von England. Und daß dieser König Heinrich II., die als *reina dels Normans* genannte Königin Eleonore ist, daran ist den Versen 21, 53 f. gegenüber zu zweifeln unmöglich. Wir stehen hier auch zeitlich auf einigermaßen gesichertem Boden.

So beginnen wir mit den Liedern, welche diesen beiden Epochen in Bernarts Leben angehören müssen.

Die Ventadornlieder.

Den Namen seiner Heimat nennt Bernart in zwei Liedern: Nr. 12 und 13.

Das 13. Lied *Be·m cuidei de chantar sofrir*, ist ein Ausruf jubelnden Glückes. Trotz der kalten Jahreszeit muß der Dichter singen, denn es ergeht ihm so wohl, daß er für alle Welt den besten Trost in ihrer Mühsal habe: seine Dame hat ihm in einem Kuß ihre Liebe geschenkt und er ist nun vom Glück berauscht. Das Lied schließt mit der Tornada:

*Ventadorn er greu mais ses chantador,
que·l plus cortes e que mais sap d'amor
m'en essenhet aitan com eu n'apren.*

Diez hat, wie wir oben S. XXIII sahen, diese Verse zusammengestellt mit denen aus dem 30. Liede, welche eine Art von entgegengesetzter Versicherung aussprechen (30, 22-25):

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

Da wir Eble II. von Ventadour als Ebulus Cantator und „valde graciosus in cantilenis“ kennen, was liegt näher als in dem, welcher jener Tornada zufolge Bernart das Singen lehrte, ebenso wie im Eble von 30, 23, den Vizegrafen zu erkennen?

Ist das aber in der Tat der Sinn jener Verse? Wenn Bernart sich auch 30, 23 von der Schule des Herrn Eble lossagt, also zugeben mag, daß er ihr früher angehörte, daß er vom Herrn Eble gelernt habe, sein wahrer Lehrmeister ist doch, wie er uns so oft sagt, die Liebe. Das aber wird er uns auch in der Tornada wiederholen: Der *plus cortes e que mais sap d'amor* ist die Geliebte des Dichters selbst (von ihren Damen in Ausdrücken männlichen Geschlechts zu reden ist ja den Trobadors ganz geläufig; fast alle Verstecknamen, die sich auf Damen beziehen, sind männlich). Sie lehrte ihn, wieviel er von der Liebe weiß, und da er so voller Liebe ist, wird Ventadorn nimmer ohne Sänger sein.

Ist nun das Lied auch in Ventadorn gedichtet? Das ist nicht sicher. Vielleicht wollte Bernart nur sagen, daß er als Sänger stets den Ruhm Ventadorns verbreiten werde; vielleicht wollte er nur das Lied mit diesem Namen zeichnen. Aber wahrscheinlich ist wenigstens, daß das Gedicht noch der Zeit angehört, in welcher der Trobador in enger Verbindung mit seiner Heimat stand, und daß die Dame, von welcher er sang, der Gesellschaft von Ventadour angehörte.

Noch sicherer ergibt sich das aus dem Anfang des **12.** Liedes: *Be m'an perdut lai enves Ventadorn Tuib mei amic, pois ma domna no m'ama ; Et er be dreihz que ja mais lai no torn, C'ades estai vas me sauvatje grama.* Es ist des Dichters Abschied von Ventadorn. Ist es aber der erste Abschied? Die 6. Strophe sendet in die Provence *jois e salut* *E mais de bes c'om no lor sap retraire*, und versichert, daß der Dichter nicht mehr Freude habe, als er seinem Bel-Vezer und Herrn Fachura und Herrn Alvernhatz, dem Herrn von Beaucaire, verdanke. Bernart hat also (wenn die Strophe nicht dem Liede erst später hinzugefügt ist, und das anzunehmen fehlt ein genügender Grund) seine Kreise schon über die engste Heimat hinaus gezogen. Wo er sich jetzt befindet, läßt sich nicht sagen. Nicht in Ventadour und

nicht in der Provence. Vielleicht bei Bel-Vezer und Herrn Alvernhatz?

Dem Ventadourzyklus werden wir auch das **28.** Lied zurechnen, denn in ihm versichert er (v. 25): *Pois fom amdui efan, L'am ades e la blan*. Es ist, natürlich vor Nr. 12, vermutlich aber auch vor Nr. 13 zu stellen. Die Bitte, welche er dort (im Frühling) v. 52 ausspricht: daß ihn die Geliebte küssend belohne, erscheint (im Winter) 13, 17 erfüllt. Das Geleit wendet sich an Bel-Vezer, die wir schwerlich in Ventadour suchen dürfen. Es ist vielleicht der Canzone erst angefügt, als Bernart sie versandte.

Gehört nun auch Nr. **30** nach Ventadorn, mit den Versen, die den Herrn Eble nennen? Das ist an sich nicht notwendig, denn Bernart konnte immer und überall versichern, daß er nicht zur *escola n'Eblo* gehören wolle. Aber die Worte mögen zeigen, daß seine Gedanken noch mit Ventadorn zusammenhängen. V. 54: *Totz tems vos ai dezirada* stimmt zu *Pois fom amdui efan...* Nichts spricht, soweit ich sehe, gegen die Beziehung auf Ventadorn; so mag das Lied hier einzureihen sein, und natürlich vor dem Abschiedslied Nr. 12 (s. v. 34 f. *si'n breu tems no's melbura, Vengut er al partimen*), und auch wohl vor Nr. 13 und 28, so daß die Reihe der Ventadornlieder wäre:

Nr. **30, 28, 13, 12.**

Wer die Dame in Ventadorn war, der Bernart seine Lieder widmete, erfahren wir nicht. Daß es die Vizegräfin selbst gewesen sei, ist eine durch nichts gestützte Vermutung der alten Lebensnachricht.

Die englischen Lieder.

In England ist das **26.** Lied gedichtet: *Lancan vei per mei la landa*. Der Trobador hat, wenn man ihm glauben darf, mehr als zwei Jahre lang geschwiegen. Jetzt, bevor der Winter hereinbricht, will er seinen Gesang wieder hören lassen. Nicht eben erst hat er die geliebte Dame kennen gelernt. Er hat sie umworben, aber sie hat seinen Werbungen Hochmut entgegengesetzt. Und doch zeigte sie ihm so freundliches Wesen, daß er glauben darf, sie wolle ihn lieben (v. 15-18); und er hofft, sie werde ihn doch einmal dahin rufen,

on se despolha (v. 30), so daß er ihr demütig die Schuhe von den Füßen ziehen darf.

Jetzt ist er von ihr getrennt. Das Lied ist *part la fera mar prionda* gedichtet. Wenn der König es will, wird er die Geliebte noch vor dem Winter sehen. Wenn indes sein Aziman nicht wäre, so würde er bis nach dem Weihnachtsfest *engles* und *normans* bleiben.

Wir gewinnen also aus dem Liede die Gewißheit, daß Bernart in England war (aus v. 38 *outra la terra normanda* den Schluß zu ziehen, daß er den Weg über die Normandie genommen habe, wäre natürlich zu gewagt; das Wort *normanda* wird vom Reim herbeigeführt). Ferner geht aus der Verbindung von v. 41 und 47 mit Sicherheit hervor, daß der Name Aziman die Geliebte, und nicht etwa einen Gönner oder eine Gönnerin bezeichnet.

Weshalb der Dichter zwei Jahre lang stumm war, da doch seine Liebe schon längere Zeit währt, erfahren wir nicht.

Hat hier der König den Dichter von der Geliebten fern gehalten, so hält in Lied **21**, *Ges de chantar no·m pren talans*, die Geliebte ihn vom König fern: *Fons Salada*, sage dem König *que Mos Azimans mi te car eu vas lui no vau*.

Da wir dem Dichter doch werden glauben müssen (wohin kämen wir sonst mit unseren Interpretationskünsten?), daß er vor dem Lied 26 in der Tat lange Zeit hindurch geschwiegen hat, werden wir Lied 21 nicht vor, sondern nach 26 entstanden sein lassen. Bernart ist also nach dem Aufenthalt in England zu seinem Aziman gegangen, wie es die Tornaden von 26 ja auch in Aussicht stellten. Daß er augenblicklich in der Nähe der Geliebten weile, wird nicht etwa dadurch widerlegt, daß er v. 37 sagt *e mandet me ... Que per paor remania Car ela plus no·m fazja*. Daß sie ihm das nicht direkt, sondern durch einen Boten sagt, ist nur natürlich. Vielleicht klingt das Lied recht demütig nach den kühnen Erwartungen, die das frühere auszusprechen wagte. Immerhin hören wir, daß die Dame freundlich zum Dichter spricht und ihm weitgehende Hoffnungen gestattet (v. 35-40).

Ganz voller Liebessicherheit ist das im Frühling entstandene Lied **33** *Pel doutz chan que·l rossinhols fai*, in welchem der Dichter wiederum sagt (v. 38), daß er um der Geliebten willen vom König geschieden sei, (und daß der König

der von England ist, wird dadurch klargestellt, daß die Tornada sich an die *Reina dels Normans* wendet). Aber auch von der Geliebten hat er sich trotz seiner Seligkeit entfernt (*si tot lo cors s'en es lonhans* v. 25), und er weiß nicht, wann er sie wiedersehen wird (v. 36 *No sai coras mais vos veirai*). Es ist nicht leicht, diese doppelte Entfernung in Einklang zu bringen. Vielleicht gibt v. 40 ff. die Lösung: *e us serai en cort prezenters Entre domnas e chavalers*. Vom König ist er, wie wir sahen, zu seinem Aziman gegangen. Dort hat er freundlichste Aufnahme gefunden. Jetzt aber, im Frühling, folgt er dem Ruf an eine *Cort* und er verspricht dort unter Rittern und Damen dienstbereit für die Geliebte zu sein. Handelt es sich um einen bestimmten Hof? Dagegen mag sprechen, daß *en cort prezentier* auch sonst geläufig ist (s. Levy VI, 541 b). Aber 21, 60 spricht vom *Poi* (im Liede *aprendon per la via Cil c'al Poi lo volran saber*). Unwillkürlich fällt da die *Cort del Poi* ein, von welcher in Richart de Berbezills Lied *Atrssi com l'orifanz* (Chr. 29, 7) und in einer wohlbekanntenen Erzählung des Novellino (Chabaneau, Biographies p. 45) die Rede ist. Ist nun auch Bernart an die *Cort del Poi* gezogen, für die er schon das 21. Lied gedichtet hatte? Jedenfalls dürfen wir jene Tornada zu 21 als ein Zeugnis für die Existenz der Versammlungen in Le Puy schon für die Zeit Bernarts willkommen heißen.

Wie immer es mit dieser *cort* stehe, es wird uns nur möglich sein, die Reihenfolge 26, 21, 33 anzunehmen.

Mit 33 dürfen wir das Lied **36** *Pois preyatz me, senbor*, vereinen. Hier erfüllt der Dichter das in jenem Liede gegebene Versprechen. Er befindet sich am Hofe, und er wird natürlich gebeten zu singen: *Pois preyatz me, senbor, Qu'eu chan, eu chantarai* (s. die Anm. zu v. 1, S. 208). Er singt von seinem Liebesglück, v. 12 f.: *eu am la belazor Et ilh me (qu'eu o sai) !* Das ganze Gedicht ist, wenn er auch fern von der Geliebten ist, voll Liebessicherheit. Es schließt mit dem Wunsch, daß er mit seinem *Escudier*¹³ als Vagant

¹³ Daß dieser Escudier Heinrich II. sei, wie Zingarelli, S. 380, annahm, dürfen wir ablehnen. Wenn das Lied in Le Puy gesungen ist, liegt viel näher zu denken, daß der Versteckname einen der dort mit Bernart versammelten Sangesgenossen bezeichne.

durch die Welt wandern möge, der Freund mit dem was ihm das Liebste sei, und er mit seinem Aziman.

So darf man diese Lieder in der Folge 26, 31, 33, 36 vereinen.

Und zu diesen Liedern werden wir nun noch zwei Gedichte stellen können, **15** und **17**, die zwar Aziman nicht nennen, in denen aber von „dem König“ gesprochen wird. Wir wissen von keinem anderen König, bei dem Bernart gewelt hätte, als Heinrich II.¹⁴ Von einem bestimmten König aber ist offenbar für Bernart und seine Zuhörer 15, 40; 17, 7 die Rede. In Lied 15, *Chantars no pot gaire valer*, ist die Stimmung ganz ähnlich wie in den Azimanliedern. Auch hier ist der Dichter seines Liebesglücks sicher. Auch hier zeigt die Geliebte ihm *bels semblans*, 15, 37 wie 21, 35; 26, 18; 33, 28; 36, 53. Aus einem Nichts hat sie ihn zum *ric home* gemacht (v. 42).

Anders in Lied 17 *En cossirer et en esmai*. Hier ist der Dichter ganz Demut und Sorge. Er wagt es nicht, der Dame seine Liebe zu gestehen, denn ehe sie ihn lieben würde, erwartet er vom Winde hinweggeführt zu werden. Aber doch ist er nicht ganz ohne Hoffnung, denn auch hier wieder sehen wir, daß er sich ihres *bel doutz semblan* erfreuen kann und ihren *solatz* genießt. So wird er denn, da er nicht wagt, ihr etwas zu sagen, und noch weniger einen Boten zu ihr schicken kann, einen Brief an sie schreiben, den sie lesen möge.

Wir werden beide Lieder auf die gleiche Dame beziehen können (vgl. 15, 40; 17, 7; 15, 46-48; 17, 42 ff.). Beide scheinen in der Nähe der Geliebten entstanden zu sein. Vielleicht fallen sie zwischen 26 und 21 und füllen so die Lücke, die wir dort empfinden mußten.

Es kann verführerisch erscheinen, den Azimanliedern auch Nr. **27**, *Lonc tems a qu'eu no chantei mai*, anzugliedern. Auch in ihm fühlt sich der Trobador der Liebe seiner Dame gewiß; auch hier gewährt sie ihm, so weit sie irgend kann, ihren bei *semblan* (v. 28 ff.) und er darf, wie in 26, 30 und 36, 30 ff. so kühn sein sie zu bitten, daß sie ihn eine Nacht

¹⁴ Daß 17, 22 gesagt wird: *Si sabia c'a un tenen En fos tot' Espanba mia* ... deutet natürlich nicht etwa darauf, daß der Dichter in Spanien war.

dahin bringe *o's despolha*. Aber gerade der Vers, welcher das Gedicht am engsten dem englischen Zyklus anzuschließen scheint, macht Schwierigkeit: v. 34 ff. *no·m pot re far que·m dolha Amors, can n'ai lo chauszit D'aitan cum mars clau ni revol*. Wenn man diesen Worten irgend welchen geographischen Wert für die Biographie des Dichters beilegen will, muß man aus ihnen schließen, daß seine Geliebte sich in England befand. Aus St. 26 aber haben wir gesehen, daß sie dort nicht war. So bleibt die Zugehörigkeit zu den Azimanliedern zweifelhaft.

Eher mag das leidenschaftliche, von Liebeslust erfüllte Lied **44**, *Tant ai mo cor ple de joya*, hierhergehören. Der Dichter weilt (fern von der Geliebten) in *Fransa* (v. 36). Was die Trobadors unter *Fransa* verstehen, lehrt uns das bekannte Partimen zwischen Albert und dem Mönch (Chrest. Nr. 97):

*Monges, cançetz, segon vostra sciensa,
qual valon mais: Catalan o Frances?
e met de sai Guascuenha o Proensa
e Limozin, Alvernb' e Vianes,
e de lai met la terra dels dos res.*

In v. 20 und 23 desselben Gedichts wird dann die *terra dels dos res* noch weiter unterschieden als *Peitan* und *Fransa*, so daß hier *Fransa* nur das nördliche Gebiet der *terra dels dos res* bedeutet.

Da wir von einem Aufenthalt Bernarts bei Ludwig VII. nicht wissen, wird derjenige der beiden Könige, in dessen Gebiet der Trobador damals weilte, wieder Heinrich II. sein, nur daß er diesmal sich im festländischen Teil seines Reiches aufhielt.

Wo das Lied einzufügen ist, wenn es überhaupt diesem Zyklus angehört, bleibt ungewiß. Vielleicht ist es (da der Dichter vor Nr. 26 doch zwei Jahre geschwiegen haben will) auf der Heimkehr von England nach dem Süden entstanden?

Auch Nr. **37**, *Can la frej'aura venta*, hat Diez (L. und W.² 26), zweifelnd, hierher gestellt, und man kann dafür, außer der Stimmung des Liedes, wenigstens die große Ähnlichkeit der Form in 36 und 37 geltend machen; aber Sicherheit wird sich kaum gewinnen lassen.

So können wir denn also die Reihe der Azimanlieder etwa in folgender Weise anordnen:

26 (17? 15? 44?), 21, 33, 36.

Für die Bestimmung der Person, welche Bernart als seinen Aziman bezeichnete, haben wir nicht den mindesten Anhalt. So lange man der alten Lebensnachricht folgte, nach welcher Bernart Eleonore seine Lieder gewidmet hätte, war es natürlich in ihr den Aziman des Dichters zu erkennen. So hat offenbar Diez getan (L. und W.² S. 25 ff.), obwohl er von der Bedeutung des Verstecknamens nicht besonders spricht. So Bischoff S. 28; und auch Zingarelli glaubte noch den Namen mit voller Sicherheit auf Eleonore beziehen zu können. Aber durfte, bei aller vorauszusetzenden Freiheit des Trobadorgesanges, ein Bernart von Ventadorn, der Sohn eines Bogenschützen und einer Ofenheizerin, seine Bitten zu einer Königin von England erheben, daß sie ihn dahin bringe *o's despolha*, und vor allem, durfte er, bei aller Konvention, diese so zielbewußte Werbung in Liedern aussprechen, die er dem König, ihrem Gemahl, widmete? Sicherlich mit Recht haben Jeanroy, Romania 36, 118, und Crescini, Nuove postille, p. 72 ss., die Beziehung auf Eleonore abgelehnt. Pätzold, die individuellen Eigentümlichkeiten einiger hervorragender Trobadors, S. 32 Anm. 3, sieht im Aziman die erste Geliebte, die Vizegräfin von Ventadorn. Nur so weit wird man mit ihm übereinstimmen können, daß der Trobador seine Liebe zum Aziman schon nach England hinüberbrachte (s. Lied 26).

Conort- und Viennelieder.

Daß der Versteckname Conort eine Geliebte bezeichnet, geht aus Lied **16**, *Conortz, era sai en be*, deutlich hervor. Bernart beklagt sich in ihm, daß er von seinem Conort keine Botschaft erhalte. Jetzt werde er von ihm vergessen, nachdem er doch früher so ehrenvoll behandelt worden sei. Aber der Dichter muß sich der Torheit anklagen, wenn er sie um des eigenen Vergehens willen beschuldigt, denn er ist solange von ihr ferngeblieben, daß er jetzt nicht mehr wagt, zu ihr zu kommen, es sei denn, daß sie ihn freundlichen Empfangs versichert. Doch in der Liebe darf man ja keinen Verstand

erwarten, und so hofft er, werde ihn die Dame damit entschuldigen, wenn er ihr standhaft diene. In der Tornada läßt Bernart seinem Frances sagen, daß er von seinem Conort noch Glück erwarte.

Der Dichter weilt also fern von der Geliebten. In v. 27, mitten im Liede, versichert er etwas *fe qu'eu dei a l'Alvernatz*. Hält er sich also bei diesem Gönner auf?

Aus gleicher Situation wie 16 scheint **20** *Gent estera que chantes*, hervorgegangen zu sein. Auch dies ein Lied aus der Ferne, auch hier der heiße Wunsch zum *onrat paradis* zurückzukehren. Die Schuld an seinem Fortgang haben die *lauzenger engres*. Derjenige, dem er glaubte trauen zu können, hat sich zum Späher seiner Liebe gemacht. Nur aus Sorge für deren Heimlichkeit ist er von der Dame geschieden; und so hofft er von der Geliebten für sein Leid entschädigt zu werden.

Früher als 16 und 20 scheint Nr. **22**, *Ja mos chantars no m'er onors*, zu sein, das durch v. 28, 32 diesem Liederkreise zugewiesen wird. Der Dichter weilt offenbar in der Nähe seines Conort. Der Gegenstand seiner Klage ist die Ungewißheit ihrer Gegenliebe. Bald glaubt er die Geliebte zu besitzen, bald hat er nichts von ihr (v. 36 *er'ai leis, era no'n ai ges*). Die Dame hat ihm Anlaß gegeben, auf ihre Liebe zu rechnen, denn er schilt ihr *va cor e doptos* (v. 35) und klagt über Trug und Verrat (v. 54). Auch hier schon die Sorge vor den *enveyos* (v. 11).

Noch früher muß man Nr. **45**, *Tuib cil que'm preyon qu'eu chan*, setzen. Das Lied spricht mit Bitterkeit von einer Liebe, die nur einen Tag gedauert habe (v. 18 f.). Gern würde der Dichter an der Minne für das Leid, das sie ihm angetan hat, handgreifliche Rache nehmen. Aber Gott will nicht, daß man an sie mit Gewalt herankomme. So wendet er sich von der Verräterin ab. Doch von einer Seite kommt ihm Hoffnung und Trost: sein Conort will, daß er singe und lache. So viel Gutes tut er ihm an, daß er ihn zum König von Frankreich machen würde, wenn es in seiner Macht stände (vgl. 16, 10; 20, 42-45).

Also noch ist Conort nicht die geliebte Dame. Noch leidet Bernart unter der Wunde, die ihm eine andere ge-

schlagen hat (wie schmerzlich die Wunde ist, verraten noch die Worte: v. 18 „gar gut war meine Liebe“ *mout fo bona·lh mia* und verrät das ganze Lied). Aber die tröstende Hand ist bereit. Mit diesem Liede wendet sich der Dichter neuer Hoffnung zu, und wir dürfen in ihm die Erklärung des Beinamens Conort für die neue Geliebte finden.

So ist denn also dies das erste der Conortlieder, die wir in der Folge 45, 22, 20, 16 gruppieren können.

Durch seine letzte Strophe tritt aber nun Nr. 45 in enge Verbindung einerseits mit 43, andererseits mit 14.

Man wird die Verse

*Lemozi, a Deu coman
leis que no·m vol retener,
qu'era pot ilh be saber
s'es vers aco que·lh dizia,
qu'en terr' estranha·m n'iria,
pois Deus ni fes ni fiansa
no m'i poc far acordansa*

nicht trennen wollen von 43, 53-58:

*aissi·m part de leis e·m recre ;
mort m'a, e per mort li respon,
e vau m'en, pus ilh no·m rete,
chaitius, en issilh, no sai on.*

Die Tenzone mit Lemozi aber klagt in derselben schmerzlichen Art und mit Worten, die immer an 43 und 45 erinnern, über den Verrat der so warm geliebten:

*mos cors me vol de dol partir.
bels amics, a Deu vos coman,
que mort m'a una mala res,
c'anc no·n me valc Deus ni merces.*

Und auch hier kehrt das Spiel mit Conort wieder, v. 23-24:

*no i a conort qui fort no·m pes,
car o ilh es,¹⁵ cosselh no·n pres,*

aber in einer Weise, die zeigt, daß eine ernsthafte Verbindung

¹⁵ S. das Spiel mit *sai* und *lai* in 45, 51, 52, 55, in Nr. 14 gegenüber diesem *o ilh es* das *sai* in v. 2.

mit Conort noch nicht existiert. Hier wie in 45, 50-52 gibt sich noch immer die Hoffnung zu erkennen, daß eine Rückkehr zur Treulosen, die ihn verabschiedet hat, möglich ist, wie ihn ja denn auch Lemozi darauf vertröstet. Die beiden eben zitierten Verse sind wie ein Verrat an der neuen Dame, den Bernart zu begehen bereit ist, wenn die erste ihn wieder aufnehmen will.

Daß die Tenzzone mit Lemozi fingiert ist, wie Zingarelli, Ricerche p. 322 meinte, widerlegt sich durch ihre Verbindung mit 45, wo keinerlei Anlaß ist, Lemozi für eine nur vorgegebene Person zu halten, wie denn ja auch in der Satire Peire d'Alvernhe's Lemozi neben Bernart verspottet erscheint.

Lied 22 wie 45 wenden sich in einer letzten Tornada beide an *Romeu*, und in beiden Tornaden tritt wieder der Gegensatz von *lai* und *sai* hervor.

Nr. 22: *Messatgers, vai t'en via plana*
 a mon Romeu, lai vas Viana,
 e digas li qu'eu lai fora tornatz,
 si mos De-Cor m'agues salutꝫ mandatz.

Nr. 45: *Romeu man que per m'amia*
 e per lui farai semblansa
 qu'eu ai sai bon'esperansa.

Die Tornada von 45 will sich mit ihrem doppelsinnigen *farai semblansa* vielleicht wie die Tenzzone mit Lemozi die Rückkehr zur ersten Geliebten offen halten. Aus 22 aber erfahren wir nun, daß diese erste Geliebte in Vienne weilte, und wir dürfen sie mit dem *De-Cor* identifizieren, dessen Grüße den Dichter nach Vienne zurückgeführt hätten.

Durch diese Lokalisierung aber wird mit diesen Liedern wieder Nr. 5 *Anc no gardei sazo ni mes* vereinigt, das in gleich warmen, überzeugenden Worten wie die anderen von der Liebe zu einer alle Frauen der Welt übertreffenden Dame in Vienne singt. Dieses Lied steht offenbar an der Spitze der ganzen Reihe, die wir also als

5, 43, 45, 14, 22, 20, 16¹⁶

anordnen können.

¹⁶ Zu Lied 27, das hier vielleicht noch anzureihen ist S. XLVIII.

Lesen wir nun den ganzen Zyklus nochmals über, so wird sich uns der Gedanke aufdrängen, daß vielleicht alle Lieder ein und derselben Dame gelten, und daß Conort zuerst, in Lied 45, nur eine fingierte Persönlichkeit ist, mit welcher Bernart die Eifersucht der Geliebten in Vienne erregen wollte (daher in 14 die merkwürdige Versicherung v. 23 *no i a conort qui fort no·m pes*, daher 22, 28 *e pois mos conortz no·n es res*), die aber schließlich mit ihr, als Bernart das Spiel aufgedeckt hatte, zu einer Person verschmolz (vgl. auch 22, 33 f. mit 5, 29-35). Ist dies aber in der Tat das Verhältnis, so brauchen wir in 45 nicht mehr, wie die einleitende Notiz zum Text es wollte (s. Gedicht 45 Einleitung), die Strophen VI und VII, den Handschriften entgegen, umstellen, und *farai semblansa* v. 54, das in der Tat heißen kann „ich lasse erkennen“, wie es die Anmerkung erklärt, ist in des Dichters eigentlicher Absicht doch: „ich stelle mich als ob ...“

Alvernhatz und Bel-Vezer.

Im 16. Liede ist uns, v. 27, der Name *Alvernhatz* begegnet¹⁷, welcher auch in 12, 42 und 29, 58 wiederkehrt, in diesen beiden Gedichten verbunden mit *Bel-Vezer*, demjenigen Verstecknamen, den wir am häufigsten bei Bernart antreffen. Wie steht es mit der Bedeutung dieser beiden Namen?

Daß *Bel-Vezer* die vom Dichter geliebte Dame bezeichnet, scheint aus 1, 57-60 hervorzugehen:

*Bels-Vezers, senes doptansa
sai que vostre pretz enansa,
que tantz sabetz de plazers far e dir :
de vos amar no·s pot nuls om sofrir.*

Wer anders kann das Ziel der Liebe aller Menschen sein, als die Dame deren hohen Preis er soeben gesungen hat?

Und das 28. Lied scheint uns auch den Schlüssel für die Bedeutung des Namens zu geben. Die Tornada sagt:

¹⁷ Nach der von mir für Bernart angenommenen Lautbehandlung sollte der Name die Form *Auvernhatz* haben. Aber die Handschriften zeigen fast ausnahmslos *l*.

*Bel-Vezer, si no fos
mos enans totz en vos,
laisat agra chansos
per mal dels enoyos.*

Also um seines Bel-Vezer willen singt der Dichter. Sein Lied aber gilt derjenigen, die er von Kindheit an geliebt hat, v. 25 f.: *Pois fom amdui efan L'am ades e la blan*. Schon Diez (L. und W.² S. 19 Anm. 1), hatte, wie nach ihm Bischoff, in Bel-Vezer die Vizegräfin von Ventadour gesehen, indem er sich auf das 12. Lied stützte „wo Bernart erklärt, er sei von Ventadour vertrieben und ohne allen Trost, da nur sein Bel-Vezer ihn zu trösten vermöge“.

Aber im 8. Liede wendet sich der Trobador von einer Dame ab, für die er vergeblich viele *bonas chansons* und *bos vers* gedichtet hat. Jetzt hat eine andere ihm Freude zurückgegeben. Indem nun Bernart zu seiner Kanzone sagt, v. 54-56: *Mo Bel-Vezer me saluda. Qui c'aya valor perduda, La sua creis e melbura* stellt er doch wohl die frühere Geliebte, welche ihren Wert verloren hat, der jetzigen, d. h. seinem *Bel Vezer*, gegenüber? Dann ist also *Bel-Vezer* nicht diejenige, die er von Kindheit ab standhaft geliebt hat.

Und in 41, 51 werden *Bel Vezer* und *midons* ausdrücklich geschieden nebeneinander gestellt: *Sol Deus midons e mo Bel-Vezer sal, Tot ai can volh, qu'eu no deman ren al*. Hier kann *Bel-Vezer* nur dann das Senhal der Geliebten sein, wenn uns Bernart mit seinen Worten gänzlich in die Irre führen will, so daß wir alle Hoffnung aufgeben müßten, irgend sicheren Gewinn aus ihnen zu ziehen.

Ist denn nun aber die zitierte Tornada des 1. Liedes ein sicheres Zeugnis für die Identität des *Bel-Vezer* mit der Geliebten? Sicherlich nicht. Im Gegenteil: kann es denn wirklich der Wunsch des Dichters sein, daß alle Menschen seine Dame lieben (*de vos amar no's pot nuls om sofrir*)? Im 29. Lied versichert Bernart dem *Tristan*, v. 61 f.:

*Tristan, si no us es veyaire,
mais vos am que no solh faire,*

und doch hatte er v. 7 f. gesagt: *E fatz esfortz, car sai faire Bo vers, pois no sui amaire*. Das Lieben, von dem er zu

Bel-Vezer und zu *Tristan* spricht, ist ein anderes als das für die Geliebte. *Bel-Vezer* ist nicht die geliebte Dame, und auch Diez hat dies später eingesehen (s. den Nachtrag zu seiner ursprünglichen Anmerkung L. und W. S. 19).

Daß aber der Versteckname doch eine Dame bezeichnet, geht aus 42, 52 hervor. Das Lied hatte schon v. 33 zwischen der Geliebten und *Bel-Vezer* unterschieden: *fe qu'eu dei leis e mo Bel-Vezer*. Die *Tornada* sagt dann:

*Mo messatger man a mo Bel-Vezer,
que cilh que·m tolç lo sen e lo saber,
me tol midons e leis, que no la veyà.*

Wieder von der Geliebten unterscheidet auch Nr. 12 den *Bel-Vezer*. Es ist das schon oft besprochene Abschiedslied von *Ventadorn*. Dort weilt die Geliebte, deren Härte ihm jede Freude genommen hat. Jetzt sendet er Grüße in die *Provence*, v. 36 ff.:

*En Proensa tramet jois e salutç ...
e fatç esfortç, miracles e vertutç,
car eu lor man de so don non ai gaire ;
qu'eu non ai joi, mas tan can m'en adutç
mos Bels-Vezers e'n Fachura, mos drutç,
e'n Alvernhatç, lo senber de Belcaire.*

Und zu diesen Versen stellt sich wieder 29, 57-60:

*Enaissi fos pres com eu sui
mos Alvernhatç, e foram dui,
que plus no·s pogues estraire
d'en Bel-Vezer de Belcaire.*

En Alvernhatç wird uns an der ersten Stelle also, in ungewöhnlicher Bestimmung eines Verstecknamens, als *senber de Belcaire* bezeichnet. Daß die *Trobadors* mit dem Namen des Herren von *Beucaire* den Grafen von *Toulouse* benannten, ist schon mehrfach festgestellt (*Prov. Inedita* aus *Pariser Hdss.* S. 347, de *Lollis*, *Sordello di Goito*, p. 253 Anm. zu III, 22 und p. 258 Anm. zu IV, 21, wo die in Betracht kommenden Stellen aufgezählt werden, *Zenker*, *Peire von Auvergne* S. 31, *Zingarelli*, *Bicerche* p. 381 s.). So haben wir in *Alvernhatç* denjenigen Grafen von *Toulouse*, der der Zeit nach einzig in

Betracht kommen kann, Raimon V. (1148-94) zu sehen. Weshalb Bernart ihn seinen Auvergnier nennt, bleibt uns freilich im Dunkeln. Zingarelli kann (Ricerche p. 382) nur darauf hinweisen, daß geographische Namen öfter als Verstecknamen gebraucht werden, ohne daß wir den Zusammenhang zwischen Ort und Person erkennen.

In *Bel-Vezer* aber erkennt Zingarelli, Ricerche p. 383, die Gattin Raimons, wobei es sich um Constance handeln kann, die Schwester Ludwig VII, welche Raimon im Jahre 1166 verstieß, oder um Richildis, die Witwe des Grafen Raimon Berengar II. der Provence. Zingarelli sagt zu der letztzitierten Tornada: „Anche la dama è detta di Belcaire; e non è possibile l'equivoco che accanto al *senher de Belcaire* si parlasse di una donna che a questa città appartenesse per ragioni non identiche: se il signor Alvernhatz fosse innamorato così fortemente, come della sua donna lui Bernardo, egli non potrebbe staccarsi da Belvezer; dunque stavano insieme, e il signore doveva pur allontanarsi qualche volta per le faccende del suo governo. La canzone parrebbe scritta durante un'assenza di Raimondo V dalla sua corte, il quale, com'è noto, fu il più attivo e intraprendente dei conti che tennero quel dominio“.¹⁸ Enthalten aber die Worte Bernarts, wenn wir sie so auffassen, nicht einen Vorwurf gegen *Alvernhatz* als Gatten? Durfte sich Bernart in dieser Weise in die

¹⁸ Den gleichen Schluß zieht Zingarelli aus den Versen 12, 40—42. Er liest sie: *Qu'ieu non ai joi mas tan com m'en adutz Mos Bels Vezerers e'n Faituratz sos drutz, En Alvernhatz lo senher de Belcaire* und übersetzt, p. 347: „chè io non ho altra giocondità fuor che quanta me n'adduce il mio Belvezer, ed il signor Ammaliato suo amico, signor Alvernhatz, signore di Beaucaire“. Also *Faituratz, drutz, Alvernhatz* und *senher de Belcaire* gehen alle auf dieselbe Persönlichkeit: Raimon V. Daß der Gatte auch als *drut* bezeichnet werde, sei nicht verwunderlich (p. 383): „nulla d'illecito era nel concetto di *drut*, e a denotare l'amoroso marito il poeta se ne sarà servito, accanto al *faiturat*, per un complimento“. Er führt, nach Godefroy, als Beleg eine altfranzösische Stelle aus der Chronik Philippe Mouskets an, wo Helena als *feme et drue* des Königs *Menelau* gemeint wird.

Die Lesung, und damit die Auffassung, des v. 41 steht aber sehr unsicher. Ich habe mich, wie die Anmerkung zu dem Vers ausführt, für *mos drutz* und für die Scheidung von *en Fachura* und *n'Alvernhatz* als zwei Personen entschieden. Dann ist aus diesen Versen nichts Bestimmteres über das Verhältnis *Bel-Vezer's* zum *Alvernhatz* zu entnehmen.

persönlichsten Verhältnisse des Grafen mischen? Die Worte scheinen mir der Beziehung von *Bel-Vezzer* auf die Gattin Raimons V. wenig günstig zu sein. Auch Jeanroy lehnt diese Beziehung ab (Rom. 36, 120): „je ne crois pas que le poète eût jamais osé faire allusion aux amours, même légitimes, du comte de Toulouse, en le désignant par une périphrase si transparente. Une allusion à de pareilles amours n'est guère dans l'esprit de la lyrique courtoise et le mot *drutz* s'appliquerait bien mal à un mari“. Wenn aber Jeanroy fortfährt: „Il y a, ce me semble, une explication bien plus naturelle : *Belvezzer* pouvait être simplement une dame de Beaucaire et Alvernhatz, *sos drutz* (Jeanroy bleibt bei der Lesung Zingarellis), a pu être dit 'sire de Beaucaire' par ellipse, pour 'seigneur et maître' de cette dame“, so scheint mir auch diese Erklärung, die den Namen *senber de Belcaire* in so neuer Art deuten will, wenig plausibel. Mir scheint aus 29, 60 nicht einmal mit Sicherheit hervorzugehen, daß *en Bel-Vezzer* durch *de Belcaire* weiter bestimmt wird. Es ist doch etwas ganz anderes, wenn Bernart 23, 58 von *midons de* (oder *a*) *Narbona* spricht, wo es sich um Ermengarda von Narbonne handelt, als wenn hier dem Verstecknamen *Bel-Vezzer* ein *de Belcaire* hinzugefügt würde, um die Dame als Bewohnerin von Beaucaire zu bezeichnen. Die Worte könnten vielleicht auch gedeutet werden: so daß er sich nicht leichter von *en Bel-Vezzer* als von Beaucaire losmachen könnte (*de = de de*, wie Tobler, Verm. Beitr. I² S. 218 ff. durch zahlreiche Beispiele belegt hat), so daß hiermit eine ganz besonders starke Bindung an *Bel-Vezzer* gewünscht würde (vielleicht auch: so daß er sich nicht leichter losmachen könnte, als *en Bel-Vezzer* von Beaucaire, so daß *Bel-Vezzer* hier besonders stark an Beaucaire gebunden erscheint?).

So wird denn doch der Zusammenhang zwischen *Alvernhatz* und *Bel-Vezzer* weit lockerer als Zingarelli ihn angenommen hatte. Wir können nur sagen, daß *Bel-Vezzer* eine Gönnerin, wie *Alvernhatz* den Gönner Raimon V., bezeichnet, daß sie an zwei Stellen nebeneinander erscheinen, wogegen *Bel-Vezzer* an zahlreichen anderen Stellen allein auftritt. In 8, 53 schickt Bernart seine Kanzone nach *La Mura* mit Grüßen an *Bel-Vezzer*, so daß wir da einen Aufenthaltsort

dieser Gönnerin kennen lernen, ohne ihn aber mit Sicherheit bestimmen zu können. Es gibt verschiedene *La Mura* in Südfrankreich. Das bekannteste ist das im Dauphiné gelegene. Und da Bernart ja bis nach Vienne kam, von dessen Grafen oder Dauphins der Dauphiné seinen Namen trägt, ist es keineswegs ausgeschlossen, daß hier jenes alpine *La Mure* gemeint ist. Daß nun aber *Bel-Vezzer* die Herrin von Vienne selbst gewesen sei, etwa Marguerite von Bourgogne, die von 1142 ab die Vormundschaft für ihren jungen Sohn Guigues V. führte, oder dessen Gattin Beatrix von Montferrat, ist damit natürlich noch nicht gesagt.

Da *Alvernhatz* und *Bel-Vezzer* einen Gönner und eine Gönnerin bezeichnen, können wir aus dem Vorkommen des Namens in den Gedichten höchstens dann einen Schluß auf deren Entstehungsumstände ziehen, wenn die Namen nicht nur in der Tornada stehen, sondern mit dem Gedicht selbst unlösbar verbunden sind. *Alvernhatz* begegnete uns in 12, 16, 29; *Bel-Vezzer* kommt in 1, 8, 12, 28, 29, 41, 42 vor. In 12, 16, 42 gehören die betreffenden Verse zum Liede selbst. In 12 nennt die letzte Strophe *Bel-Vezzer* und *en Alvernhatz*; in 16 steht mitten im Lied, v. 27, *fe qu'eu dei a l'Alvernhatz*, 42 ebenso, v. 33, *fe qu'eu dei leis e mo Bel-Vezzer*. Gedicht 12 aber gehört, wie wir sahen, dem Ventadornzyklus an, Gedicht 16 dem Conortkreise, dessen Dame wir glaubten mit der Geliebten in Vienne identifizieren zu sollen. Also nicht einmal hier läßt sich ein chronologischer Schluß aus den Verstecknamen gewinnen.

Tristan.

Als Versteckname für eine geliebte Dame haben Diez (L. und W.² S. 30, freilich mit einem „vielleicht“), Bischoff (S. 46 ff) und Zingarelli (S. 338, 380) auch den Namen *Tristan* aufgefaßt, welcher in den Liedern 4, 29, 42, 43 begegnet. Und zwar sah Bischoff mit Bestimmtheit, Zingarelli zweifelnd die Vizegräfin von Ventadorn in diesem Tristan (p. 380: Dous Esgart, Tristan, Conort, i quali sembrano una stessa persona, forse la donna del primo amore).

Daß es sich um die Geliebte handelt, scheint aus Lied 4 und 29 auch deutlich hervorzugehen. Dort schildert in der ersten

Tornada Bernart auf die Härte der Geliebten: *No·n fatz mas gabar e rire, Donna, can eu re·us deman ; E si vos amassetz tan, Alres vos n'avengr' a dire.* Und dann folgt die zweite Tornada: *Ma chanso apren a dire, Alegret; et tu, Ferran, Porta la·m a mo Tristan, que sap be gabar e rire.* Und Lied 29 am Schluß: *Tristan, si no·us es veyaire, Mais vos am que no solh faire.*

Hier wird ja geradezu gesagt, daß der Dichter Tristan liebt. Aber welche lahme Liebesversicherung! Und diese Tornada kommt erst hinter einer anderen, die sich an *Alvernhatz* und *Bel-Vezer* wendet. Freilich bedeutet nach Bischoff auch *Bel-Vezer* die Vizegräfin, so daß die gleiche Dame mit doppeltem Senhal benannt wäre. Aber wozu dieses verschmitzte Versteckspielen, wenn Bernart das 4. Lied durch den Spielmann direkt an Tristan sendet, dieser also mit der Bedeutung des Namens wohl bekannt war? Wir haben schon bei *Bel-Vezer* gesehen (S. XLIII), daß *amar* in 29, 62 nicht das Lieben in seinem prägnanten Sinne bezeichnet. *Tristan* ist ein Freund oder eine Freundin, ein Gönner oder eine Gönnerin wie *Alvernhatz* und *Bel-Vezer*. Und dazu stimmt denn auch, daß sich der Dichter in der Tornada zu 42 bei *Tristan* entschuldigt (wiederum nachdem er sich zuerst an *Bel-Vezer* gewendet hat), daß er ihn nicht aufsucht: *Amics Tristan, car eu no·us pose vezzer, A Den vos do, cal que part que m'esteya,* und daß er ihn am Schluß des 43. Liedes versichert, er, *Tristan*, werde nichts (kein Lied) mehr von ihm empfangen, da er, in Trauer über die Grausamkeit der Geliebten, vom Singen lasse.

Von den anderen Senhals haben wir in *De-Cor* 22, 64 geglaubt, die Geliebte in Vienne sehen zu dürfen (S. XLI). Denselben Namen werden wir auch in 27, 64 erkennen, so daß auch dieses Lied dem Conort-Vienne Cyclus zuzurechnen wäre (die Reimfolgen von 22 und 27 zeigen auch eine gewisse Verwandtschaft),

An *mo Cortes* sendet Bernart sein 31. Lied, v. 57-59: *A mo Cortes, lai on ilh es, Tramet lo vers, e ja no·lh pes Car n'ai estat tan lonjamen.* Das Lied ist allem Anschein nach in

der Nähe der geliebten Dame gedichtet (siehe v. 41 ff). Dann kann *mo Cortes* nicht Bezeichnung der Geliebten sein, sondern ist Name einer Gönnerin.

Von *Escuder* haben wir oben (S. XXXV Anmerkung) gesprochen. Der Name bezieht sich auf einen Freund, vielleicht einen Sangesgenossen des Dichters.

Na Dous-Esgar, 19, 50: *Deu lau qu'era sai chantar, Mal grat n'aya na Dous-Esgar E eil a cui s'acompanha*. Das Lied wendet sich, nach langem Schweigen, von einer Unerbittlichen ab zu einer Dame, von welcher der Dichter Erhörung hofft. Ist *Dous-Esgar* also jene Hartherzige selbst? oder ihre Gefährtin?

Zu *En Fachura* 12, 41 siehe S. XLIV und die Anmerkung zum Verse, S. 73 f.

Mo Frances wird 10, 51 und 16, 50 genannt. Aus den beiden Stellen geht hervor, daß es sich um einen Freund oder Gönner handelt, der *part Mauren* weilt. Von diesem Ort werden wir nachher (S. LIII) sprechen.

Über *Lemozi* (14; 45, 43) siehe S. XXI Anm.

Mit *Fis-Jois* 19, 52 ist nach Zingarelli, p. 361 (der in der Anmerkung 2 darauf hinweist, daß auch Peire Rogier und Giraut de Bornelh den gleichen Verstecknamen gebrauchen) die Geliebte des Liedes gemeint. Dazu scheint auch zu stimmen *vos am e·us vollb*. Wie kann aber der Dichter dieser Dame versichern *ges no·us pose oblidar*, wenn er sich ihr doch, wie der Inhalt dieses Liedes zeigt, eben erst zuwendet? Es muß sich mit diesem *amar* verhalten wie mit dem oben S. XLIII f. besprochenen. Der Name bezeichnet also eine Gönnerin oder Freundin, vielleicht auch einen Gönner oder Freund.

Als *Messatger* haben wir in den meisten Fällen den Boten, den Joglar, des Dichters zu erkennen, siehe 10, 50; 18, 29; 22, 61; 42, 50; 44, 73; (17, 49 steht das Wort als Appellativ). 33,43 wird der *Messatger* mit Namen, *Huguet*, genannt. Fraglich ist nur 39, 57: *Messatger, vai, e no m'en prezes mens, S'eu del anar vas midons sui temens*, wenn etwa *prezes* dort als 2. Kj. Praes. zu gelten hat (ich habe es als 3. Kj. Praet. aufgefaßt), vor allem aber 6, 63: *Garsio, ara·m chantat Ma chanso, e la·m portat A mo Messenger, qu'i fo, Qu'e·lh quer cosselh qu'el me do*. Hier ist *Messatger* nicht der

L

Bote, welcher das Lied bringt, sondern diejenige Person, der es gebracht wird. Aber auch hier wird der Name den bezeichnen, der sonst der Bote bei der Geliebten war (*qu'i fo*) freilich nicht ein untergeordneter Spielmann, sondern ein Joglar, der dem Dichter zugleich Freund ist.¹⁹

Über *Romeu* siehe S. XLI. Zingarelli (p. 383 s.) will in ihm einen Grafen von Vienne sehen, sei es Guigo V. oder Alberic Taillefer. Die Hypothese beruht aber auf keiner irgendwie sicheren Grundlage. Wenn *Romeu* in Vienne weilte, ist damit nicht gesagt, daß wir es mit dem Herrn der Grafschaft zu tun haben.

So sind wir denn zur Erkenntnis von drei Liederkreisen gelangt, die wir als zusammenhängend aus der Gesamtheit der Überlieferung ausscheiden können:

¹⁹ Von Spielleuten des Dichters lernen wir mit Namen die folgenden kennen:

Alegret und *Ferran* in der Tornada zu 4. Beide sendet Bernart gleichzeitig mit seinem Liede hinaus, *Ferran* zu *Tristan*, *Alegret* ohne bestimmte, im Gedicht ausgesprochene Adresse.

Corona wird 23, 57 beauftragt, den Vers zur Herrin in Narbonne, das heißt, wie wir sehen werden, wahrscheinlich zu der von den Trobadors so vielfach gefeierten Ermengarda zu bringen. Auch in 35, 43 wird *Corona* als Spielmann genannt.

Fonsalada soll das 21., eines der Azimanlieder, zum König (von England) tragen. Er wird von Bernart als sein *drogoman* bezeichnet. Soll das darauf hindeuten, daß er dem König zugleich, soweit es nötig ist, das ihm immerhin nicht eigene Idiom vermitteln soll? Das wäre wohl zuviel in das Wort hineingelegt. Es bezeichnet in der Sprache der Trobadors auch einfach den Boten. Zingarelli möchte, p. 386, mit *Fonsalada* den im 33. Liede genannten *Huguet* identifizieren. Aber mit welchem Recht?

Garsio soll das 6. Lied zu *Messatger* bringen.

Huguet ist der *cortes messatgers*, also doch wohl nicht ein gewöhnlicher Spielmann, des 33. Liedes zur Königin der Normannen. Wenn die Namenform *Huguet* in AIKN richtig ist, gegenüber *Ugonet* in CDG, könnten wir darin vielleicht Hinweis auf die nördliche Herkunft dieses Boten sehen. *Ugonet* macht den Vers um eine Silbe zu lang, woher denn *C mos* unterdrückt, a *Nugo* schreibt.

die Ventadornlieder:

- 30. *Lo tems vai e ven e vire*
- 28. *Lo gens tems de pascor*
- 13. *Be·m cuidei de chantar sofrir*
- 12. *Be m'an perdut lai enves Ventadorn*

die Azimanlieder:

- 26. *Lancan vei per mei la landa*
(? 17. *En cossirer et en esmai*)
- (? 15. *Chantars no pot gaire valer*)
- (? 44. *Tant ai mo cor ple de joya*)
- 21. *Ges de chantar no·m pren talans*
- 33. *Pel doutz chan que·l rossinhols fai*
- 36. *Pois preyatx me, senhor*

die Conort- und Viennelieder:

- 5. *Anc no gardei sazo ni mes*
- 43. *Can vei la lauzeta mover*
- 45. *Tuib cil que·m preyon qu'eu chan*
- 14. *Bernart de Ventadom, del chan*
- 22. *Ja mos chantars no m'er onors*
- 20. *Gent estera que chantes*
- 16. *Conortz, era sai eu be*
(? 27. *Lonc tems a qu'eu no chantei mai*).

Zu einer weitergehenden biographischen Gruppierung wird sich schwer mit einiger Sicherheit gelangen lassen. Die Stimmungen, welche der Dichter zeigt, die wenigen Tatsachen, von welchen er redet, können sich zu jeder Zeit wiederholt haben. Eine Zusammengehörigkeit der Lieder läßt sich aus ihnen nicht erschließen.

Mit jenen drei Kreisen erhalten wir zugleich drei voneinander weit entlegene Stätten der dichterischen Tätigkeit Bernarts angewiesen: die Heimat Ventadom, den Hof König Heinrichs II. in England und Frankreich, und Vienne.

Die Namen, welche der Trobador uns nennt, zeigen noch Beziehungen zu anderen fürstlichen Höfen, ohne daß wir mit der gleichen Sicherheit sagen können, daß der Dichter an ihnen geweilt habe. Bestimmt anzunehmen ist wohl sein

Aufenthalt bei Raimon von Toulouse, wenn wir ihn mit Recht als *senher de Belcaire* im Herrn Alvernhatz erkannt haben. Die alte Biographie scheint aus derselben Bezeichnung den gleichen Schluß gezogen zu haben. Die zeitliche Bestimmung aber, daß Bernart bis zum Tode des Grafen bei ihm gewesen sei, hat der Biograph wieder hinzugedichtet. Wir wissen nichts von der Lebensdauer des Dichters, noch von seinem Ende im Kloster.

Das 12. Gedicht, welches Herrn Alvernhatz den Herrn von Beaucaire nennt, wird mit Grüßen in die Provence gesandt. Daraus kann man allenfalls schließen, daß Raimon sich damals in seinen provenzalischen Besitzungen aufhielt. Daß Bernart selbst früher in der Provence gewesen sei, ist daraus natürlich nicht zu folgern.

Das 23. Lied wendet sich, wie wir sahen, an *midons a Narbona*. Daß damit die Herrin von Narbonne, die Vizegräfin Ermengarda, gemeint sei, geht aus den Worten wieder nicht mit Sicherheit hervor. Vor allem sind sie nicht etwa so zu verstehen, als ob die fürstliche Ermengarda als die geliebte Dame des Dichters bezeichnet werden sollte. *Midons* heißt auch „Herrin“ schlechtweg.²⁰

Daß aber Bernart, wie andere Trobadors auch, am glänzenden Hof der Herrin von Narbonne gewesen sei, deren Ruf selbst von Wikingern der Orkneyinseln in nordischen Strophen gefeiert wurde (siehe Orkneyinga Saga ed. G. Vigfusson, 1887, p. 159 ss., englische Übersetzung von G. W. Dasent, 1894, p. 163 ss., Dozy, Recherches zur l'histoire et la littérature de l'Espagne II² p. 348), ist um so wahrscheinlicher, da wir sehr enge Beziehungen zwischen seinem Dichten und dem Peire Rogiers, Ermengardas besonderem Trobador, erkennen.

Derselbe Spielmann Corona, welchem das 23. Lied aufgetragen wird, soll auch das 35. zu *midons* bringen (s. S. L Anm.). Wir können nicht sagen, ob auch hier *midons* die Herrin von Narbonne ist.

Das in 8, 53 als Aufenthalt Bel-Vezers genannte *La Mura* haben wir (S. XLVII) zweifelnd, mit La Mure im Dauphiné zu-

²⁰ Beide Verwendungen von *midons*, als Titel und als Bezeichnung der Geliebten, stehen nebeneinander in Bertran de Borns *Donna, pois de me no·us chal* v. 27 und 29.

sammengebracht. Diese Deutung könnte durch die Erwähnung von *Mauren* 10, 51 gestützt werden, wenn dieses etwa Moirans im Departement Isère ist. Die Namensformen scheinen zwar schlecht übereinzustimmen. Aber *mauren* steht nur in C, *mauron* in R¹, *mai ren* (?) in N, dagegen *moi ren* in G, *moiron* in P, *moren* in R². Orte des Namens Maurens zählt Zingarelli p. 384 aus den Departements Dordogne, Haute Garonne, Gers, Tarn auf. Aber alle diese sind winzige Orte ohne Spur einer früheren größeren Bedeutung. Moirans, jetzt an den Bahnen von Lyon oder Valence nach Grenoble (so daß also Grenoble und La Mure *part Moiren* liegen würden) führt seinen Ursprung bis auf die Keltenzeit zurück und besitzt eine Kirche aus dem 11. oder 12. Jahrhundert. Die durch den Reim gesicherte Endung *-en* würde zum lateinischen Namen des Ortes Morginum passen. So würden wir denn also auch hier ins Gebiet der Grafen von Vienne und Grenoble geführt werden. Daß Bernart selbst bis in dieses Alpenland gekommen sei, können wir, auch wenn er wirklich dieses Moirans meint, natürlich nicht sagen.

Die Lebenszeit Bernarts.

Alles was früher über die Zeit des Lebens und Dichtens Bernarts gesagt worden ist, beruht auf der alten Biographie. Diez erkannte zwar, wie wir sahen, daß diese dort, wo sie vom Aufenthalt bei Eleonore in der Normandie spricht, zur Sage wird, hält aber doch an der Tatsache jenes Aufenthaltes fest und setzt ihn zwischen 1152 und 1154. Für den Beginn seines Dichtens nimmt er „ungefähr 1140“ an, weil Agnes von Montluçon, die Gattin Ebles II. von Ventadorn, die seiner Meinung nach die von Bernart geliebte Vizegräfin war, schon 1148 einen erwachsenen Sohn hatte (L. und W.² S. 32). Das Ende des Trobadors wird durch den Tod Raimonds V. von Toulouse, 1194, bestimmt, den ja, der Biographie zufolge, Bernart überlebt hätte.

Etwas später, zwischen 1148 und 1152, kann Suchier den Beginn von Bernarts dichterischer Tätigkeit ansetzen (Jahr-

buch XIV 126), da für ihn nicht Agnes von Montluçon, sondern die erste Gattin Ebles III., Margarete von Turenne, die Geliebte Bernarts war. Und noch etwas später mußte er für Bischoff fallen, da er die zweite Gattin, Adelheid von Montpellier, als Geliebte erkennt, und ihre Verbindung mit Eble III. ins Jahr 1151 setzt.

Chabaneau gibt für Bernarts Dichten die Jahre 1145-95 an, indem er für den Beginn der Ansicht Suchiers folgt. Für das Ende ist auch ihm die Angabe der Biographie maßgebend.

Zingarelli vermeidet, bestimmte Jahre zu nennen. Er hält aber an der Liebe in Ventadorn fest (p. 336), ohne sich über die Person der geliebten Dame auszusprechen. Er glaubt auch weiter an das Verhältnis zu Eleonore, ist aber geneigt, die Lieder, welche sich nur an den König Heinrich wenden, ohne der Königin Erwähnung zu tun, erst in die Zeit nach 1173 zu setzen, in welchem Jahre Eleonore die Seele des Aufstandes ihrer Söhne gegen Heinrich wurde.

Wenn man nun, wie wir getan haben, der alten Biographie jede urkundliche Bedeutung abspricht, so bleibt, soweit ich sehe, als einzige Grundlage einer zeitlichen Bestimmung einerseits die Erwähnung in der Trobadorsatire Peires d'Alvernhe, andererseits die Tatsache des Aufenthaltes in England.

Die Zeit der Satire Peires habe ich in meinem Peire Rogier (S. 10 Anmerkung) festzustellen gesucht, indem ich den v. 55 genannten *en Raimbaut* als Raimbaut d'Aurenga deutete, der 1173 gestorben ist. Diese Vermutung ist, wie es scheint, allgemein angenommen worden. Die Dichterlaufbahn Peires hat, nach dem Urteil seines Monographen, spätestens 1155 begonnen (Zenker, S. 30). Sein erstes datierbares Gedicht fällt ins Jahr 1158 (ib. S. 24). Zwischen 1155 und 1173 also müssen wir die Satire setzen, oder, wie Zenker (S. 32) aus der hervorragenden Erwähnung Girauts von Bornelh schließt, zwischen 1160 und 1173, und zwar vermutlich in das Ende der sechziger oder den Anfang der siebziger Jahre.

In dieser Zeit war also Bernart von Ventadorn ein hochangesehener, wenn auch, dem Urteil Peire d'Alvernhes zu-

folge, dem Giraut de Bornelh einigermaßen nachstehender²¹ Dichter.

Von den Liedern des englischen Zyklus ist das 26. im Spätherbst (*Lancan vei per mei la landa Dels arbres chazer la folha, Ans que·lh frejura s'espanda Ni·l gens termini s'esconda, M'es bel que si'auzitz mos chans*) und in England (v. 38: *outra la terra normanda, Part la fera mar prionda*, s. S. XXXIII) geschrieben. Der Trobador befindet sich in der unmittelbaren Umgebung des Königs, denn von dessen Wünschen ist sein Aufenthalt abhängig: v. 43-45 *Si·l reis engles e·l ducs normans O vol, eu la veirai abans Que l'iverns nos sobreprenda*.

Mit diesen Worten scheint die zweite Tornada im Widerspruch zu stehen. Während dort das Wiedersehen mit der Geliebten auf dem Willen des Königs beruht, sagt Bernart hier, daß er seinem Aziman zuliebe jedenfalls noch vor Weihnachten aufhören wird, Engländer und Normanne zu sein, d. h. daß er nach dem Festland zurückkehren wird: *Pel rei sui engles e normans, E si no fos Mos Azimans Restera tro part calenda*.

Der Widerspruch läßt sich vielleicht so lösen, daß nach Bernarts Vermutung der König bis nach Weihnachten in England bleiben wird. Der Dichter würde sich nicht von ihm trennen, wenn nicht die Sehnsucht zur Geliebten ihn heimwärts zöge. Vor Weihnachten wird er jedenfalls zu ihr zurückkehren; am liebsten aber noch früher, ehe noch der eigentliche Winter hereinbricht. Das indes hängt vom Willen des Königs ab, sei es, daß dieser ihn früher entläßt, sei es, daß Heinrich vielleicht selbst nach Frankreich (und zwar wohl nach Südfrankreich; der Dichter will ja weder Engländer noch Normanne bleiben, s. v. 46) geht und den Dichter in seinem Gefolge mit sich führt.

Da die Blätter zwar fallen, der Winter aber mit seiner Kälte noch nicht hereingebrochen ist, wird es sich um den Spätherbst, etwa um die Zeit von Oktober bis Mitte Dezember,

²¹ So wenigstens, und nicht von körperlicher Größe geltend, werden wir das *menre* v. 20 verstehen müssen.

handeln. In dieser Zeit also befand sich Bernart in England beim König.

Der Jahre, in welchen Heinrich II. während der Monate Oktober bis Dezember in England weilte, sind nicht eben viele.

Im Jahre 1154 landete Heinrich, am 8. Dezember, an der Südküste, von Barfleur kommend, noch als Herzog der Normandie, und wurde am 19. in Westminster gekrönt. Man wird nicht annehmen dürfen, daß Bernart schon in diesen Dezembertagen, eben erst mit dem Herzog angelangt, seine Ungeduld nach Frankreich zu erkennen gab. Überdies würde erst vom 19. Dezember ab die Bezeichnung als *reis engles* eigentlich zutreffend gewesen sein. Von den folgenden 35 unruhigen Regierungsjahren Heinrichs, die ihn unausgesetzt von seinen englischen Besitzungen zu den festländischen, und von diesen zu jenen führten, brachte er nur in 13 Jahren das Weihnachtsfest in England zu: 1155, 1157, 1163, 1164, 1165, 1171, 1175, 1176, 1178, 1179, 1182, 1184, 1186.²²

Wir werden uns für den Aufenthalt Bernarts auf die Jahre vor 1173 beschränken können, nicht sowohl der Satire Peires wegen, sondern weil sich das 33. Lied an die Königin wendet (v. 45). Zwar will, wie wir sahen (S. LIV), Zingarelli die englischen Gedichte teils vor, teils nach 1173 datieren. Wir haben aber keinen Anlaß, den Aufenthalt Bernarts in England auf längere Jahre auszudehnen. Die provenzalische Poesie hat am Hofe Heinrichs II. offenbar keine dauernde Stätte gefunden. Bernart ist der einzige Trobador, von dem wir mit Sicherheit wissen, daß er in England war. Nach dem Zerwürfnis im Jahre 1173 ist eine Huldigung Bernarts für Eleonore kaum mehr möglich. So ist also sein Aufenthalt in die Zeit vor 1173 zu versetzen.

Von den dann fraglichen Jahren kommt 1171 nicht in Betracht. Heinrich war im November und Dezember dieses Jahres, zwar *outra la fera mar prionda*, aber in Irland. Er machte sich damals zum Herrn der grünen Insel, schwerlich eine geeignete Zeit für Bernarts Liederspiel.

²² Siehe R. W. Eyton, Court, Household and Itinerary of King Henry II, London 1878.

Gegen die Jahre 1163, 1165 wäre etwa einzuwenden, daß Heinrich in ihnen durch seine kirchlichen Streitigkeiten genugsam in Anspruch genommen war; natürlich kein durchschlagendes Argument gegen den Aufenthalt Bernarts. Noch weniger spricht gegen das Jahr 1157. Am besten in jeder Hinsicht scheint mir aber doch 1155 zu passen. Heinrich hatte das ganze Jahr in England zugebracht. Im Herbst treffen wir ihn bald in Woodstock (nahe bei Oxford), bald in Newbury, zweimal in Windsor. Weihnachten feierte er in London (Eyton, p. 13 s.). Aber wenige Tage später brach er nach dem Kontinent auf. In den ersten Januartagen 1156 war er in Dover; von dort setzte er nach Wissant über; am 2. Februar war er in Rouen. Im selben Jahr besuchte er alle Teile seines französischen Reiches. Noch im Februar war er in Anjou und in Poitou, nahe der Heimat Bernarts, im Sommer wiederum in Anjou. Im Oktober kommt er zum ersten Mal nach Limoges und bringt nach kurzem Aufenthalt in der Normandie den Rest des Jahres, wie es scheint, in seinen südlichen Besitzungen zu. Das Weihnachtsfest scheint er in Bordeaux gefeiert zu haben (Eyton p. 19 s.).

So kann man, wenn man die Worte des Gedichts mit den historischen Tatsachen zusammenbringen will, vermuten, daß Bernart im November glaubte, vielleicht noch vor Weihnachten mit dem König nach Frankreich zu kommen und daß sich auf diese Aussicht die v. 43 — 45 bezogen. Aber natürlich sind das nur vage Möglichkeiten.²³

²³ Eine weitere kühne Hypothese könnte Bernart von Ventadorn und Chrestien von Troyes in diesem Jahre am Hofe Heinrichs zusammenführen.

Daß Chrestien nicht nur die provenzalische Poesie im allgemeinen, sondern auch gerade Bernarts Gedichte gekannt hat, zeigt sich in seinen paar sicheren Liedern. In *D'Amors qui m'a tolu a moi* hat das Lerchenlied deutliche Spuren hinterlassen:

1ff. <i>D'Amors qui m'a tolu a moi</i> <i>n'a soi ne me viaut retenir,</i> <i>me plaing</i>	43,13 <i>tout m'a mo cor e tout m'a me</i> 55. <i>vau m'en pus ilh no·m rete</i>
---	---

46ff. <i>Merci trovasse, au mien cuidier,</i> <i>s'ele fust en tot le compas</i> <i>del monde, la ou je la quier.</i> <i>mes je croi qu'ele n'i est pas.</i>	41ff. <i>Merves es perduda, per ver</i> <i>(et eu non o saubi anc mai),</i> <i>car cilh qui plus en degr'aver</i> <i>no·n a ges; et on la querrai?*</i>
---	--

Der schöne Narcissus des Lerchenliedes (*aissi·m perdei com perdet se Lo bels Narcissus en la fon*) kehrt im Cliges 2767 wieder, mit Tantalus und allenfalls Medea, als einzige Namen die Chrestien dem Ovid verdankt. Für Yvain v. 1650 ff. könnte er v. 33 desselben Liedes im Gedächtnis gehabt haben.

Natürlich hat Crestien die Lieder Bernarts in Frankreich hören können. Daß er aber in England war, scheint vor allem aus dem Cliges hervorzugehen.***) Sollte auch Crestien, der sich im Cliges auf die Kathedralbibliothek von Beauvais beruft und dessen Aufenthalt in Flandern feststeht, nicht über den Kanal gegangen sein, wo sich der glänzendste französische Hof seiner Zeit befand? Das Jahr 1155 aber nun, nicht nur für Bernarts, sondern auch für Crestiens Aufenthalt zu vermuten, können die Verse 4629 ff. des Cliges Anlaß geben:

Die Wahrscheinlichkeit spricht wohl dafür, daß Bernart durch die Verbindung seiner Landesherrin Eleonore mit

*Au jor qui fu nomez et pris
Assamblent li baron de pris.
Li rois Artus a toz les suens,
Qu'esleuz ot antre les buens,
Devers Ossenefort se tint.
Devers Galinguefort s'an vint
Li plus de la chevalerie.
Ne cuidiez pas que je vos die,
Por feire demorer mon conte:
Cil roi i furent et cil conte
Et cil et cil et cil i furent.*

Wie kommt Crestien dazu eine so glänzende Versammlung in das unbedeutende Galinguefort (der Name wird auch v. 4579 und 4592 genannt) zu verlegen? Nun, am 10. April 1155 fand zu Wallingford, das in der Tat unfern von Oxford liegt, eine große Versammlung Heinrichs II. mit seinen Baronen statt, welche dort dem König und seinen Erben den Eid der Treue schwören mußten.***)

Das ist natürlich nur eine sehr unsichere Vermutung, immerhin wohl der Erwägung wert.

*) Die gleichen Bernartschen Verse scheinen sich auch im anderen Liede Chrestiens: *Amors tançon et bataille* v. 49 f. zu spiegeln:

*Se merciz ne m'an aie
Et pitiez, qui est perdue,
tart iert la guerre fenie.*

**) Siehe Gaston Paris, *Mélanges de Littérature française*, p. 260. Ich habe dasselbe seit 1888 in meinen Vorlesungen gelehrt.

***) Lappenberg-Pauli, *Geschichte von England*, Hamburg 1853, III, S. 7, James H. Ramsay, *the Angevin Empire*, London 1903, p. 6, R. W. Eyton, l. c unter dem Datum des 10. April 1155.

Heinrich an den normannisch-englischen Hof geführt worden ist. Die Krönung, welche im Dezember 1154 mit außerordentlicher Pracht in London vollzogen wurde, mußte eine große Anziehung auf Spielleute und höfische Sänger ausüben. So ist dies vielleicht die Gelegenheit, zu der Bernart nach England gekommen ist.

Nehmen wir, dieser, freilich recht unsicheren Hypothese entsprechend, die Jahre 1154-55 für den Aufenthalt Bernarts in England an, so können wir seine Geburt ganz ungefähr in die Jahre 1120-30 setzen. Bei der Abfassung der Satire Peire d'Alvernhes wäre er dann 40-50 Jahre alt gewesen. Die Zeit seines Todes zu bestimmen haben wir keinerlei Anhalt.

Bernarts Dichtung.

Chantars no pot gaire valer, si d'ins del cor no mou lo chans, sagt Bernart mit oft zitierten Worten am Eingang seines 15. Liedes. Und er wird nicht müde uns zu versichern daß ihm der Gesang aus liebeerfülltem Herzen quillt: *Non es meravelha s'eu chan Melhs de nul autre chantador, Que plus me tra·l cors vas amor E melhs sui faihz a so coman* (31,1-4); *Aissi com es l'amors sobrana, Per que mos cors melhur' e sana, Deuri' esser sobras lo vers qu'eu fatz Sobre totz chans, e volgutz e chantatz* (22, 5-8); *E s'eu sai chantar ni rire, Tot m'es per leis esebarit... Ve·us me del chantar garnit, Pois sa fin'amors m'o assol* (27, 59-65).

So versiegt ihm der Gesang, wenn ihm die Liebe ihre Freude versagt: *Ja mais no serai chanteire Ni de l'escola n'Eblo, Que mos chantars no val gaire Ni mas voutas ni mei so* (30, 22-25); *Tristans, ges no·n auretç de me, Qu'eu m'en vau, no sai on. De chantar me gic e·m recre, E de joi e d'amor m'escon* (43, 57-60); *Lemozi, no·us posc en chantan Respondre ne i sai avenir Que mort m'a una mala res* (14, 7 ff.); *Chantes qui chantar volria! Qu'eu no·n saup ni chap ni via, Pois perdei ma benanansa* (45, 4 ff.).

Aber das eigene Lied straft den Dichter ja Lügen. Trotz seines Schmerzes singt er: *Lo rossinbols s'esbaudeya Josta la flor el verjan, E pren m'en tan grans enveya Qu'eu no posc mudar, no chan; Mas no sai de que ni de cui, Car eu non am me ni autrui; E fatz esfortz, car sai faire Bo vers, pois no sui amaire* (29, 1-8). Ja, gerade um sein Leid zu verhüllen, läßt er seinen Gesang ertönen: *Per melhs cobrir lo mal pes e'l cossire Chan e deport et ai joi e solatz* (85, 1 f.); *E car non posc aver joi ni solatz, Chan per conort cen vetz que sui iratz* (20, 31 f.); *Tan n'ai de peçansa Que totz m'en desconort; Mas no·n fatz semblansa, C'ades chant e deport* (25, 33-36).

Und in der Tat, es hängt ja nicht von ihm ab, ob er singen will oder nicht. Er zieht als Sänger von Hof zu Hof. Man erwartet von ihm, daß er neue Lieder bringe. Um seines Publikums, um seiner Gönner willen muß er singen: *Pois preyatz me, senbor, Qu'eu chan, eu chantarai; E can cuit chantar, plor A l'ora c'o essai* (36, 1-4); *Bel-Vezer, si no fos Mos enans totz en vos, Laissat agra chansos Per mal dels enoyos* (28, 65-67).

Nicht anders als die Dichtung aller anderen Trobadors ist die seine Gesellschaftsdichtung. Keines seiner Lieder ist einzig gesungen, um das eigene Herz von seinem Leid zu befreien oder seiner Freude Luft zu machen. Immer sind sie für einen Kreis von Zuhörern bestimmt. An sie wendet er sich, indem er die Schönheit der Geliebten preist: *Pretz e beutat, valor e sen A plus qu'eu no vos sai dire* 27,40; zu ihnen klagt er über sie und die Minne: *A totz me clam, senbor. De midons e d'Amor* 28, 9. Er erzählt ihnen, was ihm geschieht: *Estranha novela Podez de me auzir...* 25, 14, sagt ihnen, daß er nach dem Willen seiner Dame König von Frankreich wäre: *dic vos que, s'ilh podia, Eu seria reis de Fransa* 45, 40. Er macht sie zum Richter über sich und die Geliebte: *Del major tort qu'eu anc lh'agues Vos dirai, si·us voletz, lo ver...* 10, 30, oder fragt sie um Rat, was er tun soll, wenn die Geliebte einen anderen Freund zum Vertrauten nimmt: *Era·m cosselhatz, senbor, Vos c'avetz saber e sen ...* 6, 1 ff. Er wird von der Gesellschaft gebeten zu singen, und läßt sich, widerwillig, dazu bestimmen: *Tuib cil que·m preyon qu'eu chan, Volgra, saubesson lo ver S'eu n'ai aize ni lezer...* 45, 1 ff.

Auch wenn Peire (d'Alvernhe?) Bernart fragt, weshalb er so lange nicht gesungen habe (2), oder Bernart (de Ventadorn?) dieselbe Frage dem Peirol vorlegt (32), oder Lemozi Bernart nach dem Stande seiner Liebe fragt (14), geschieht dies alles natürlich nicht um eine sachliche Antwort zu erhalten, sondern es handelt sich um ein poetisches Spiel zur Unterhaltung der höfischen Gesellschaft.

Die Lyrik Bernarts ist also wie alle Trobadorlyrik Gesellschaftsdichtung. Aber die Geselligkeit, an welche sich die Sänger wenden, ist keineswegs immer dieselbe.

Wir können in den Anfängen der Trobadordichtung auch in dieser Hinsicht eine deutliche Entwicklung beobachten, die bedeutungsvoll ist für die kulturhistorische Stellung dieser Literaturbewegung. Sie ist Zeugnis und Werkzeug für die Herausbildung einer verfeinerten Gesellschaft, neuer Lebensideale, einer neuen Weltanschauung, die wir auf allen Gebieten um die Wende des 11. zum 12. Jahrhundert sich geltend machen, und um die Mitte des 12. Jahrhunderts voll erblühen sehen.²⁴

Wilhelm von Poitiers redet, wie Bernart, seine Zuhörer oft unmittelbar an. Aber nicht *senhor* nennt er sie, wie er, sondern *companho* (I. II. III).²⁵ Es sind die *cavallier*, die der Dichter I, 22 auffordert, ihn in einer Verlegenheit zu beraten, eine Gesellschaft männlicher Genossen, Waffengefährten, die bei trinkfester Unterhaltung kräftigen Witz verlangen. Natürlich handelt es sich um die Weiber, und so trägt

²⁴ In der Stadt des ältesten Trobadors stellt sich noch heute die Veränderung der Lebensauffassung, welche sich damals innerhalb weniger Jahrzehnte vollzog, so sinnfällig dar, daß auf der folgenden Tafel die beiden wichtigsten Denkmäler der Stadt aus jener Zeit nebeneinander gestellt werden mögen: Notre-Dame-la-Grande, am Anfang des Jahrhunderts, unter Wilhelm IX. erbaut, und die Kathedrale, welche als Stiftung Heinrichs II. von England und Eleonorens, der Gönner unseres Trobadors, im Jahre 1161 begonnen wurde. Beide Kirchen wird Bernart de Ventadorn gesehen haben. Ganz anders noch als in ihrem Äußeren kommt die machtvolle Entwicklung des Stils in der Innenkonstruktion der beiden Kirchen zum Ausdruck, von der leider hier ein Bild nicht gegeben werden kann.

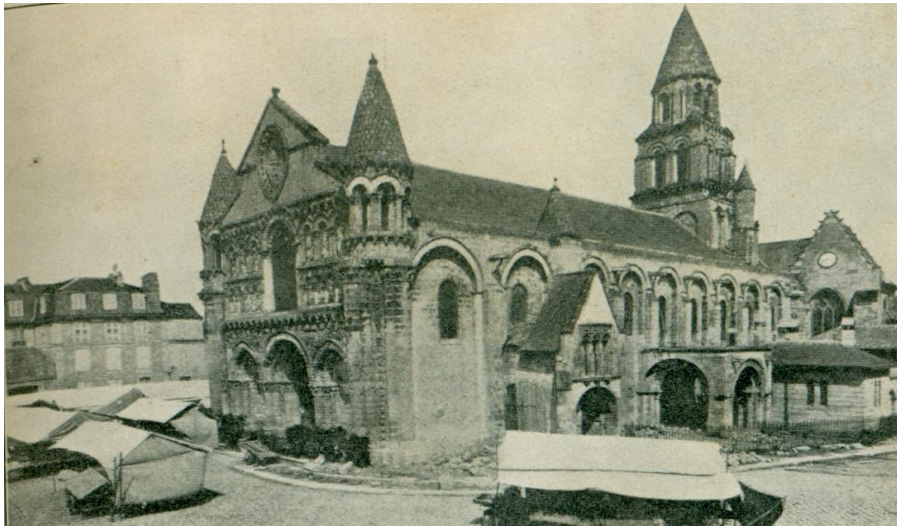
²⁵ Man hat gezweifelt, ob mit dieser Anrede ein einzelner Gefährte gemeint ist (etwa der in XI, 21 genannte) oder ob wir einen Vok. Plur. darin erkennen sollen. Die Mehrheit wird durch II, 19: *non i a negu de vos la·m desautrei* gesichert.

Wilhelm ihnen seinen Zweifel vor, ob er es mit Frau Agnes oder mit Frau Arsen halten solle. Daß man eine Frau durch strenge Wachsamkeit nicht vor Liebesabenteuern bewahren kann, ist eine ausgemachte Sache, und wird von Wilhelm zweimal, in etwas gewählterer und in ungeschminkt obszöner Sprache, versichert. Ein anderes Mal erzählt er den Gefährten mit Behagen ein Abenteuer, das er mit Frau Agnes und Frau Ermessen erlebt haben will,²⁶ oder prahlt, ihnen zur Freude (*si·l pro s'azauton de mi Conosc assatz Qu'atressi dey voler lor fi E lor solatz*), mit seiner Leistungsfähigkeit, im *juec doussá*.

Es soll nicht gesagt sein, daß nicht auch die Frauen dieser Männer einen derben Scherz vertragen konnten und vor deutlichen Worten zurückschreckten. Aber selbst wenn die Geselligkeit, der Wilhelm seine Lieder vortrug, immer die gleiche Zusammensetzung von Männern und Frauen gehabt haben sollte (was nach Art der Lieder doch wenig wahrscheinlich ist), so hatte er jedenfalls zwei verschiedene Arten zu ihr zu reden. Er kennt schon neben den Kreisen seiner grobkörnigen *Companho* ein Ideal höfischer Gesellschaft, in der keine gemeine Rede Eingang finden sollte (VII, 33 ff. demjenigen der lieben will, *coven li que sapcha far faigz avinens E que·s gart en cort de parlar Vilanamens*). An diese Geselligkeit richtet Wilhelm seine Lieder VII-X (in Jeanroys Ausgabe).²⁷ Und so stehen sich, wie schon Diez es ausgesprochen hat, bei ihm zwei Dichtgattungen deutlich geschieden nebeneinander: eine derbe Männerdichtung und eine zarte höfische. Dort ist nur von *amiguas* die Rede (VI, 37); hier wir die Geliebte die „Herrin“ genannt (in unverkennbarer Absicht wiederholt VIII in jeder Strophe das Wort *domna*, IX, 21, 37 begegnet auch schon *midons*).

²⁶ Die Namen sind natürlich fingiert, wie die ihrer Ehemänner, Herr Guari und Herr Bernart, und wie das ganze Erlebnis. Und so handelt es sich im I. Liede wohl auch um eine fingierte *n'Agnes* und *n'Arsen* (man beachte die Ähnlichkeit der Namen in beiden Liedern). Wie es mit *Gimel* und *Niort*, die Jeanroy, für den Aufenthaltsort der beiden Damen hält, stehen mag, ist schwer auszumachen.

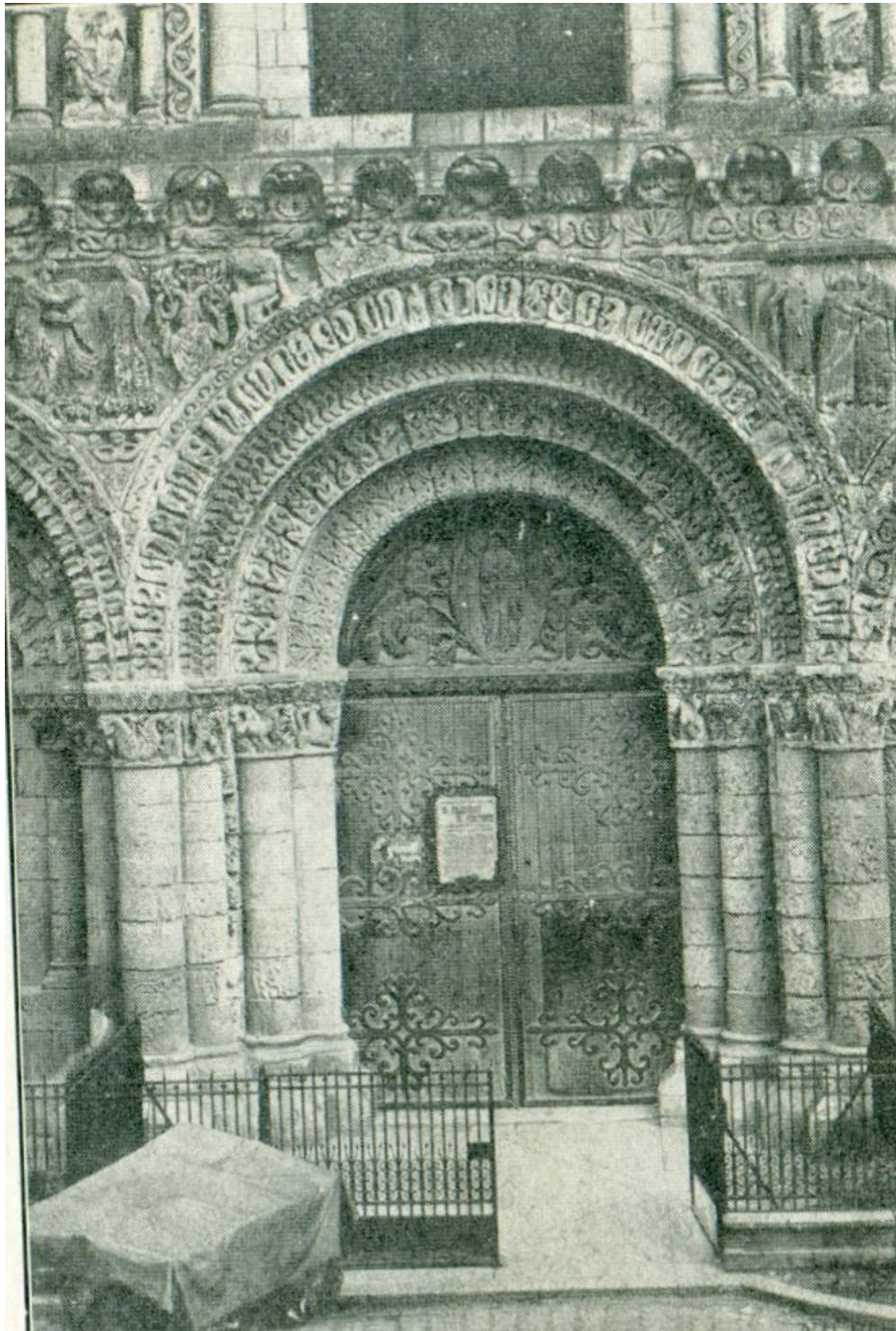
²⁷ Es ist bemerkenswert, daß VII nach Narbonne gesandt wird. Dort finden wir später einen wichtigen Sitz höfischer Trobadorkunst.



7. Poitiers, Notre-Dame-la-Grande.



8. Poitiers, Kathedrale Saint-Pierre.



9. Notre-Dame-la-Grande, Portal.

(Das Portal der Kathedrale ist erst spät hinzugebaut und kann daher dem so charakteristischen Portal der Notre-Dame-Kirche nicht gegenübergestellt werden).

Die Anrede an die Zuhörer: *Companho*, findet sich in der Frühlyrik bei Bernart Marti wieder: ²⁸ 63, 5 *Companho, per companhia* (Inedita aus Pariser Handschriften, S. 27).

Der bisher wenig beachtete, aber für die Entwicklung des Trobadorgesanges nicht unwichtige Dichter äußert in diesem Liede recht leichtfertige Anschauungen: die Liebe, die ihm früher freundlich war, hat ihn jetzt betrogen. Da aber Liebe betrügt, so wollen auch wir alle betrügen: *Trichem tug, dompnejador! Que·l trichars abaisaria, Mas pel trichament ceria Feblezitz Lo triex de la trichairitz.* „Schwerlich wird Liebe, so lange die Welt steht, ohne wetterwendische Hurerei sein. Es ist Brauch darüber zu lachen, wer auch darob weinen mag. Nimmer machte irgend ein Mensch in der Liebschaft der Unehre den Prozeß. Deshalb werde ich, wenn auch in Unehren, das Gute nehmen, was mir von der Liebe zufällt“ (v. 40-49).

Ebenso klar spricht Bernart Marti im 3. Liede seine lockere Auffassung aus: *Dona es vas drut trefana De s'amor, pos tres n'a; pana Estra lei, si son trei. Mas ab son marit l'autrei Un amic cortes prezant. E si plus n'i vai servant, Es desleialada E puta privada* (v. 10-17, Inedita S. 24). Und wiederum im 8. Liede (ib. S. 34): Man hat ihm gesagt, daß seine Geliebte ihn neulich betrogen habe. Wenn sie ihm aber mit schöner Lüge das Wahre zum Falschen verkehrt, will er von ihren Taten nichts wissen, *Car si·n fauc fol' esbrugida E trop gran vertat l'enquier, Si auran m'amor delida E vieillas e lauzengier. Qui·s vol, se·n fassa janglaire, Mas mi apel, quan repaire, Son bon amic senboriu* (v. 43-56).

Man sieht, nicht nur die Anrede *Companho* knüpft an die Männerlieder Wilhelms von Poitiers an, sondern auch die Lebens- und Liebesanschauung.

Dieses 8. Lied sendet Bernart Marti an Herrn Eble nach Marguarida. Welcher Ort Marguarida gemeint ist, kann ich nicht sagen. Aber Herr Eble ist uns wohl bekannt; denn es wird doch derselbe sein, den wir bei Cercamon (VII, 50), bei

²⁸ Auch Raimbaut d'Aurenga (389, 24, MG 1030) und später noch Guilhem de Saint Didier (234, 6, MW 2, 46) reden ihre Zuhörer mit *Companho* an. Etwas anderes ist es natürlich, wenn z. B. der Wächter in Girant de Bornelhs berühmter Alba den Freund *Bel companho* nennt.

Marcabru (XXXI, 74), bei Guiraut de Cabreira (*Cabra juglar* s. Crescini, Manualetto 13, 30) und bei Bernart de Ventadorn (30, 23) finden.

Auch Cercamon sendet dem Herrn Eble ein Lied (den Planch auf den Tod Wilhelms X von Poitou, † 1137), so daß wir in ihm den Gönner beider Dichter sehen dürfen. Bei Guiraut de Cabreira lernen wir ihn selbst als Dichter, neben Jaufre Rudel, Marcabru und Herrn Alfons²⁹ kennen: *Ja vers novel Bon d'en Rudel Non cug que't pas soz̄ lo guignon, De Marcabrun Ni de negun (?) Ni de n'Anfos ni de n'Eblon*. Und als Dichter treffen wir ihn auch bei Marcabru und Bernart de Ventadorn. Bernart wendet sich, wie wir sahen (s. S. XXIII, XXXII) von Herrn Eble ab. Aber nur weil sein Dichten ihm bei der Geliebten nicht geholfen hat, will er nicht mehr zur Schule des Herrn Eble gehören, der er sonst offenbar anhängt.

Anders bei Marcabru. Da handelt es sich um ernste Feindschaft: *Ja no farai mai plevina Ieu per la troba n'Eblo, Que sentensa follatina Manten encontra razo; Ai! Qu'ieu dis e dic e dirai Quez̄ „amors“ et „amars“ brai, Hoc, E qui blasm' Amor, buzina* (31, 73-81) „Nimmer werde ich mich zur Dichtung³⁰ des Herrn Eble verpflichten, denn törichte Lehre vertritt er gegen das Recht; denn ich sagte und sage und werde sagen, daß „Amors“ und „Amars“ gegeneinander schreien; und wer Amor tadelt, der lästert“.

Was Marcabru unter der troba n'Eblo versteht, geht aus dem ganzen Gedicht hervor, das eine heftige Auseinandersetzung über den Unterschied wahrer (*Amor*) und falscher Liebe (*Amar*, mit dem so häufigen Wortspiel zum Adjektivum *amar*) enthält: *Bon' Amors porta meizina Per garir son compagno; Amars lo sieu disciplina E·l met en perdicio* (v. 28

²⁹ Es wird derselbe *n'Anfos* sein, der auch im Planch Cercamons genannt wird (*Jovenz̄ se clama chaitiu, Car un non troba on s'aiziu, Mas gan n'Anfos, q'a joi conquis*), und wieder derselbe bei Marcabru (36, 37), der seinerseits auch Guiraut Cabreira nennt (34, 36).

³⁰ *troba* (*torba* A, *corba* R) ist unsicher in seiner Form und seiner Bedeutung. Suchier übersetzte, Jahrb. 14, 280 „Herrn Ebles Bande“, Levy im Petit Dictionnaire „invention“, Dejeanne „le trouver“, Lewent, Zeitschrift 37, 436, entscheidet sich nicht. — Auch *buzinar* ist nicht klar, s. Levy, Supplwb. I, 160. Aber offenbar sind die beiden Begriffe des Lärmens und des Verkehrten mit dem Wort verbunden.

bis 31), und nun, zur Charakteristik des *Amar*: *Dompna non sap d'amor fina C'ama girbaut de maiso; Sa voluntatz l'amastina Cum fai lebreir' ab gosso* usw. (v. 46 ff.). Marcabru führt auch hier den leidenschaftlichen Kampf gegen die Buhlerei, der bekanntlich durch sein ganzes Dichten hindurchgeht (s. schon Suchier, Jahrbuch 14, 276 ff.). Immer wieder schilt er, der der keuschen, natürlichen Liebe die innigsten und die schalkhaftesten Lieder gesungen hat (*A la fontana del vergier* und *L'autrier jost 'una sebissa*) und der die schönsten Worte gefunden hat, sie zu preisen,³¹ auf die Ehemänner, die sich zu „Liebhabern“ machen. Die Frauen werden so zu Huren, die Kinder zu Bastarden. Es ist kein Zweifel, daß es sich für Marcabru um einen ernsten Schaden des wirklichen Lebens handelt, daß der Ehebruch ihm als ein Laster der Zeit erschien. Er sieht eine neue Mode aufgekommen. An die Stelle des alten Begriffes der Liebe ist ein anderer, verbrecherischer getreten (*fals amic, amador tafur, Baisson Amor e levo·l crim* 13, 9 ff.). Für dieses neue Lieben ist ihm die Bezeichnung *drut* charakteristisch: *Non sai la cals auctoritatx Lor mostra c'om los apel „drutz“* 39, 52 ... *puis la flam'es nascuda De fol „drut“ e de la „druda“* 5, 33 f. Auch *dompneiator* tritt gleichwertig dafür ein: ... *E·ill moillerat l'ant sazida* (die *putia*) *E so·s fait „dompneiator“* 36, 27 f.

Dieses neue, verbrecherische Lieben aber ist durch Schuld der Dichter aufgekommen: *Trobador ab sen d'enfanssa Movon als pros atabina, E tornon en disciplina So que veritatx autreia, E fant los motz, per esmanssa, Entrebeschatx de fraichura. — E meton en un' eganssa Fals's'Amor encontra fina ...* 37, 7 ff. Das ist die *garsonailla*, durch deren Rat *Veraï' Amor* zugrunde geht: ... *li plus non volon dir Vertat, tant volon mentir, Per conseil de garsonailla* 42, 26 ff. Das ist die *troba n'Eblo*, gegen die Marcabru eifert. So ist der sittliche Kampf zugleich ein literarischer. Die Dichtung Marcabrus wird, wie Arthur Franz, Über den Troubadour Marcabru, S. 5, mit Recht gesagt hat, eine Reaktion gegen die neue Dichtart. Daß aber der Kampf gegen

³¹ Sehr bemerkenswert: *L'amors, don ieu sui mostraire Nasquet en un gentil aire, E·l luocs on ill es creguda, Es claus de rama branchuda E de chaut e de gelada, Qu'estrains no l'en puosca traire* 5, 49-54.

diese auch ein Kampf gegen die neue Sitte ist, zeigt, daß die „Liebe“ von der die neuen Dichter reden, doch nicht nur in der Poesie existiert, wie wir Stroński u. a. behaupten sahen (s. oben S. XXV), sondern, daß sie auch dem realen Leben angehörte.³²

Einer der von Marcabru gescholtenen Dichter ist gewiß Bernart Marti, dessen vorhin zitierte leichtfertige Worte: *Dona es vas drut trefana De s'amor, pos tres n'a ... Mas ab son marit l'autrei Un amic cortes prezant* in deutlicher Beziehung stehen zu Marcabru 15, 27: *cella qu'en pren dos ni tres E per un non si vol fiar, Ben deu sos pretz asordeiar E sa valors a chascun mes*. Aber dieser eine, den die Frau in Treue lieben soll, ist für Marcabru nicht der *drut*, wie für Bernart Marti, sondern der Gatte.³³

Eigenartig ist die Stellung Cercamons zum alten und neuen Dichten. Er folgt offenbar der neuen Schule, wenn er ganz in den Formen der Minnedichtung sein demütiges und doch verwegenes Lieben besingt (*Dieus! si poirai l'ora veder Qu'eu puosca pres de lei jazer!* 1, 40 f. *Dieus mi respieyt tro qu'ieu l'agues O qu'ieu la vej'andar jazer* 2, 23), wie denn seine Lieder sich offenbar an die Minnelieder des Grafen von Poitiers anschließen.

Aber zwei seiner Gedichte zeigen ihn in engen Beziehungen zu Marcabru. Im 5. Liede (nach Dejeannes Zählung) schilt er ganz wie dieser auf die *moilleratz*: *Ben sai qe lor es mal estan, Als moilleratz, car se fan gai; „Domnejador“ ni*

³² Gehört zur Charakteristik der *troba n'Eblo* auch schon der Schluß der 8. Strophe des 31. Liedes: *Qui bon Amor a vezina ... Tant li (? , Dejeanne liest la) fai ab dig verai Que no'il cal aver esmai, Hoc, Del „trut dullurut“ n'Aiglina?* Die letzten Worte sollen doch wohl ein albernes Gesänge von Frau Aiglina bezeichnen. Ein Lied von Aigline haben wir bei Bartsch, Romanzen und Pastourellen, S. 17; aber dieses braucht und wird ja nicht gemeint sein.

³³ Für die Beziehungen zwischen beiden Dichtern ist auch bezeichnend das *bada fols bada*, das Bernart Marti (3, 27) der berühmten Pastorela Marcabrus (30, 55) entnommen hat. Vielleicht meint Marcabru auch Bernart, wenn er sagt: *menut trobador bergau Entrebesquill Mi tornon mon chant en badau E·n fant gratill* (33, 7 ff.). Bernart Marti spielt mit dem Wort *entrebesciu* im 8. Liede (v. 63-66), hat es aber vielleicht erst wieder dem *entrebescar* etc. bei Marcabru entnommen (s. 14, 35; 31, 40; 33, 10; 37, 12).

„drut“ *se fan; E·l guizardo qe lor n'eschai? Ditz el reprocier lo pajes: „Q'a glazi fer, a glazi es Feritz d'eis lo seu colp mortau“* (v. 15-21), und weiterhin: *Non a valor d'aissi enan Cela c'ab dos ni ab tres jai* (v. 36 f.) knüpft er wieder an Marcabru 15, 27. Schwer vereinbar aber mit den vorhergehenden Strophen ist, was der Dichter in der 7. und in der Tornada sagt: *Saint Salvaire, fai m'albergan Lai el renb on mi donz estai,*³⁴ *Ab la genzor, si q'en baizan Sien nostre coven verai* usw. (v. 43-52).

Ebenso widerspruchsvoll ist Lied 6, dessen Lob *Fin'amor's* in eine Aufforderung zum Kreuzzug ausläuft, die auf einen Zusammenhang mit Marcabrus *Vers del lavador* deutet (v. 43 f., *Ara·s pot hom lavar et esclarzir De gran blasme, silh qu'en son encombro*s). Aber die 4. und 5. Strophe scheinen gerade gegen die Richtung Marcabrus Partei zu ergreifen: *Ist trobador, entre ver e mentir, Afollon drutz e molhers et espos, E van dizgen qu'Amors vay en biays, Per que·l marit en devenon gilos, E dompnas son intradas en pantays, Cui mout vol hom escontar et auzir. — Cist sirven fals fan a plusors gequir Pretz e Joven e lonbar ad estros ...*³⁵

So ergibt sich bei Cercamon in der Tat die Zwiespältigkeit, welche auch Franz („Über den Troubadour Marcabru“ S. 7-9 Anm.) an ihm erkannt hat. Auch mir erscheinen die Gedanken Marcabrus bei Cercamon als etwas in seine Dichtart äußerlich hineingekommenes. Eigentlich gehört er der Schule des Herrn Eble an, dem er, wie wir sahen, sein 7. Lied gesandt hat.

Dagegen dürfen wir der Richtung Marcabrus den Trobador Bernart de Venzac zurechnen, dessen Lieder in Inhalt und

³⁴ Vgl. Jaufre Budel III, 26 *lo renb on sos jois fo noiritz*.

³⁵ Bemerkenswert ist auch, daß Cercamon im 33. Vers dieses Gedichts von seinen Hörern als *soudadiers* spricht: *Ves manbtas partz vei lo segle fallir. Per qu'ien n'estauc marritz e cossiros, Que soudadiers non truep ab cui s'apays . .*. Ebenso sagt Marcabru 3, 24 von den unnützen Bäumen seiner Allegorie: *Don los claman flacs e bandux Ieu e tug l'autre soudadier*, und sein 19. (v. 19) und 44. (v. 1) Lied richtet er direkt an die *soudadier*. So ist hier an die Stelle der *cavalier*, welche Wilhelm IX. als Gefährten anredete, ein anderes Publikum getreten. Die *soudadier* begegnen dann auch bei Bernart de Venzac 71, 1 v. 17 (Pariser Inedita S. 50).

Form denen Marcabrus so ähnlich sind, daß schon die Handschriften bei mehreren unsicher waren, wem sie angehörten.³⁶

Eine Stelle für sich nimmt der zarteste und rätselvollste der Frühtroubadours, Jaufre Rudel, ein. Seine *Princesse lointaine* ist weder die Gräfin von Tripolis, wie es die alte Biographie, noch Eleonore von Poitiers, wie Monaci (Rendiconti dei Lincei 17. Dez. 1893) wollte. Diejenige, welche der Dichter nie gesehen hat, noch je sehen wird (VI, v. 8—10), ist schwerlich überhaupt ein Wesen der realen Welt. Aber es ist doch nun nicht damit getan, daß man, mit Gaston Paris, von einem *jeu d'esprit* redet. Jaufre Rudel knüpft, wie wir schon S. XXV sahen, an die Verse Wilhelms von Poitiers an, in denen er sagt, er wisse nicht, wer seine Freundin sei, da er sie nie sah (IV, 25 *Amigu'ai ieu, no sai qui s'es, Qu'anc non la vi, si m'ajut fes*, ib. v. 31 *Anc non la vi et am la fort*). Aber Wilhelm teilt uns sofort mit, daß er sein Lied von einem „Nichts“ machen wolle: *Farai un vers de dreyt nien*. Die ungesehene Freundin tritt in die Reihe der anderen schwankenden Gestalten seiner träumerischen Phantasie. Jaufre Rudel würde sein ganzes Dichten auf einem „Nichts“ aufgebaut haben, wenn hinter seiner ungesehenen Geliebten nicht eine Idee stände. Seine anmutvollen Lieder verlangen nach einer Lösung des in ihnen enthaltenen Rätsels. Ich habe geglaubt die Lösung darin zu sehen, daß, wie später so oft, schon bei ihm, nur in romantischerer Art, die Marienminne die genauen Formen der Troubadorliebe angenommen hätte (Archiv 107,338). Mein Versuch hat nur vereinzelte Zustimmung gefunden. So möge man etwas anderes versuchen.

Wir treffen Jaufre in persönlicher Verbindung mit Marcabru, der sein 15. Lied an Herrn Jaufre Rudel *outra mar* sendet, und wir werden den Zusammenhang mit dessen Gedanken nicht ablehnen können. Die *Fin'Amor*, von welcher Jaufre

³⁶ Zenker hat in seinem Peire von Auvergne S. 4-11 den Nachlaß Bernart de Venzacs besprochen. Für 293, 12 scheint mir zweifelhaft, ob es nicht in der Tat dem Marcabru gehört. In 323, 5, das Zenker dem Bernart zuspricht, statt Peire d'Alverne, findet sich (v. 15 f.) die Fabel vom Esel verwendet, der liebkosend dem Hunde seines Herrn nacheifert, die auch Marcabru 39, 54 benutzt. Auch Suchier, Jahrbuch 14, 284, hat schon beide Dichter in Verbindung gebracht.

sich nicht verraten glaubt, ist dieselbe *Fin'Amor*, in der Marcabru keinen Trug findet.³⁷ Aber dem Dichter der *Amor lonhdana* ist eigen, was Marcabru oft rühmt, was aber sein leidenschaftliches Herz nur in einzelnen glücklichen Augenblicken besaß: *die mezuza*.³⁸ Dieselben Gedanken und Gefühle, welche Marcabru in seinem kraftvollen Dichten nicht ohne *motz vilas* den *soudadiers* vortrug, kleidete Jaufre in ein Gewand, welches der höfischen Gesellschaft, der *Cort*, angemessen war, für die schon Wilhelm IX. seine Minnelieder gesungen hatte. So nähern sich bei ihm die beiden literarischen Linien.

Von Peire d'Alvernhe haben wir drei oder vier rechte Minnelieder, mit allen Themen des Trobadorgesanges: IV-VI bei Zenker, zum Teil auch VIII;³⁹ aber in diesem VIII. Liede versichert Peire schon, daß man den schelten solle, der „zu menschliche Freude“ genießen will (*qui s'aconha De trop uman joi jauzir, Mal fai qui non lo calonha*, v. 49-51), und mit

³⁷ Vgl. Jaufre IV, 35 *anc fin'amors home non trais* mit Marcabru 13, 20 *en aital amor m'aventur On non a engan ni refrim* und mit dem unter Marcabrus Einfluß stehenden Vers Cercamons VI, 55: *anc bon'amors non galiet ni frais* (oder *trais?*). In demselben Gedicht sagt Jaufre, daß er törlicher Bürde entlastet sei: *car soi descargatz de fol fais*, v. 56, in offener Anlehnung an Marcabru 7, 21: *Ben es cargatz de fol fais Qui d'amor es en pantais*. Auch das Schloß und der Turm, in welchem Jaufres Geliebte ruht (III, 17), ist schwerlich ohne Zusammenhang mit dem Schloß, dem Turm, in welchem bei Marcabru (11, 14 ff.) *Proeza, Jois* und *Jovens* eingeschlossen sind.

³⁸ Das Lied, welches Marcabru ihm sandte (15), rühmt bezeichnenderweise gerade *cortezia* und *mezuza*.

³⁹ V zeigt deutlichen Anklang an Bernarts Lerchenlied: *Belh m'es quan l'alauza se fer En l'air, per on dissen lo rais, E monta, tro li's bei que's bais Sobre'l fuelh que branda'lh bizca* (v. 8—11). In VIII nimmt Peire Abschied von einer *doussa terra* und einer *gent conba*, wie Bernart sich im 12. Liede von den Freunden in Ventadorn verabschiedet und im 43. und 45. in die *terr' estranba* geht. VI erinnert in seinem *parer d'amor lonhdan'e de vezis* v. 9 an Jaufre Rudel. In der Tornada sagt Peire dem Audric: *qu'om ses dompneis No val ren plus que bels malvatz espies*. Audric ist wohl derselbe, mit dem Marcabru Spottlieder austauschte (Dejeanne XX und XX^{bis}), und es ist nicht unmöglich, daß mit dem *ome ses dompneis* Marcabru gemeint ist, der so oft auf die *drut* und *dompneidor* schalt und XII^{bis} v. 41 das *domnei* (wenigstens das der von ihm gemeinten *domneiadors*) als *joc azenin* bezeichnet hatte.

dem X. Liede stellt er sich offen und ausdrücklich auf die Seite Marcabrus, der schon ebenso gedichtet habe wie er.⁴⁰ Peire schließt sich hier in der Tat der Kreuzzugsmahnung Marcabrus wie seinen sonstigen Anschauungen an. Lied VII und XIII schelten, mit Gedanken und Worten Marcabrus, auf die falsche trügerische Liebe, die man den *volpilhos acropits* überlassen solle, auf die Frauen, von denen man keine finde, die nicht *drutz* und *maritz* betrüge, auf die *fals e fatz filhs d'avols paires* und die *puta gens fradelba*.⁴¹

Aber Peire geht doch über Marcabru hinaus. Beide Richtungen der Liebe, die Trobadorminne und die dem bloßen Sinnengenuß abgewandte *Fin'Amor*, suchen in ihm nach einer Vereinigung. Wenn Peire in schönen Bußliedern mit klaren Worten von der Minne Abschied nimmt und sich der Weltlust entzieht (XIV-XVII), oder in frommen Gebeten die Taten Gottes lobt und um ein seliges Ende bittet (XVIII, XIX), sprechen andere Lieder (I, II), von der Gottesminne in so zweisinniger, der Weltichtung unmittelbar entnommener Bede, daß der Herausgeber den Sinn dieser Lieder verkannt und sie für weltliche Minnelieder gehalten hat.⁴²

So legt die moralische Dichtung die rauhe, scheltende Form ab und geht zu weicheren, innigeren (wenn auch weniger kraftvollen) Weisen über. Auch sie wendet sich jetzt „ohne gemeine Worte“ einem höfischen Publikum zu. Die *Soudadier*

⁴⁰ v. 38 ff.: Marcabrus *per gran dreitura Trobet d'atretal semblansa; E tengon lo tug per fol Qui no conoissa natura E no'ill membre per que's nais* „... und alle halten ihn für einen Narren, der die Natur nicht kenne und sich nicht erinnere, wozu er geboren sei (nämlich das Leben skrupellos zu genießen)“. So ist m. E. zu verstehen.

⁴¹ Auch das, freilich unklare, Bild des auf hohem Fels gebauten Schlosses, in welchem sich der Dichter verteidigen müsse VII, 13 ff., ist wohl aus Marcabru XI, 14 ff. entnommen. Die Abhängigkeit Peires von Marcabru ist von Zenker, S. 40-66, besonders S. 65, eingehend dargetan. Vgl. zur Charakteristik Peires bei Zenker mein wesentlich günstigeres Bild in der Deutschen Literaturzeitung 1901, Sp. 2964-70, wo auch die Möglichkeit erörtert wird, daß in der Nachtigallenromanze Peire vielleicht nicht der Nachahmer, sondern der Vorgänger Marcabrus gewesen sei.

⁴² Nennt Peire in der Trobador satire Bernart von Ventadorn geringer als Giraut von Bornelh, weil Giraut der poeta rectitudinis ist, Bernart nur der poeta amoris?

Marcabrus kommen, wenigstens für Verse und Canzonen (anders steht es mit Sirventesen, Tenzonen und Partimens), als Hörer der Trobadors einstweilen nicht mehr in Betracht.

Wenn so Peire d'Alvernes Dichtung zu einer höfischen Umgestaltung der Schule Marcabrus wird, dürfen wir in Bernart de Ventadorn die höfische Vollendung der *escola n'Eblo* sehen.⁴³ Und darin erkennen wir seine literarhistorische Bedeutung. Bernart ist der Typus des Trobadors mit all seinen schönen Zügen schwärmerischen Empfindens, blühenden und zarten Ausdrucks, begeisterter Huldigung des Weibes, völliger Hingabe an die Minne, aber auch mit der ganzen Einseitigkeit dieses Charakters. Keiner der hervorragenden Trobadors ist so einzig und allein Minnedichter, ohne einen Gedanken an die Händel dieser oder an die Ansprüche einer anderen Welt, ohne ein Wort der Politik oder der Sittenlehre oder der Frömmigkeit in seinem ganzen Werk.

Und so ist es denn, obwohl die Grundthemen des Trobadorgesanges schon oft zusammengestellt sind, nicht ohne Interesse darzulegen, mit welchen Zügen die Trobadorminne gerade bei ihm erscheint.

Der Sieg des Christentums über antike Anschauung hatte das Ziel des Lebens über die Grenzen des Lebens hinaus verlegt. Um jene Welt zu gewinnen, mußte der Mensch auf das verzichten, was diese hier ihm zu bieten hatte. Entsagung auf irdische Lust war die natürliche Konsequenz christlichen Denkens geworden.

In der ersten weltlichen Lyrik des Abendlandes, der provenzalischen, sehen wir die zurückgedrängten Triebe der Weltfreude überraschend und übermächtig hervorbrechen. Ein Geist der Lebenslust, der Genußsucht, hatte die Gesellschaft Südfrankreichs erfaßt und drängte nach einem Ausdruck in der äußeren Lebensbetätigung, in Kleidung, Bauten, Festen, Verschwendung jeder Art, und in lebensfroher Dichtung.

⁴³ Bezieht sich auf den (s. S. LXV ff.) von Marcabru, wie es scheint, entfachten Streit um die Liebe noch die 6. Strophe in Bernarts Lied Nr. 13? Das Lied gehört, wie wir S. XXXI sahen, des Dichters Frühzeit an.

Wenn in den Liedern der Trobadors ein Wort vielleicht noch häufiger erscheint als *amor*, so ist es das Wort *joi*. Nichts ist bezeichnender für den Geist, aus dem diese Dichtung geboren ist.⁴⁴

Schon beim ersten Trobador finden wir es in reicher Verwendung. Wenn ich recht gezählt habe, begegnet es 13 mal in seinen elf Liedern. Und es ist bemerkenswert für den typischen Gebrauch des Wortes, aber auch für den fertigen Stil der Minnedichtung bei Wilhelm IX., daß es fast nur in seinen vier eigentlichen Minneliedern vorkommt (VII, 5, 11; VIII, 27; IX, 2, 9, 16, 19, 24 — also fünfmal in den 48 Versen des Liedes. Nur X enthält das Wort nicht). Außerhalb der Minnelieder finden wir es nur zweimal: in I, 2 versichert der Graf, er werde einen Vers machen *tot mesclat d'amor e de joy e de joven*. Das Wort steht also schon in der später immer wiederkehrenden alliterierenden Verbindung. Ungefähr gleichbedeutend mit *joven* ist *proeza*, mit dem *joi* in XI, 25 gepaart wird: *de proeza e de joi fui*. Die eigentliche Bedeutung, die *joi* bei Wilhelm hat, ist aber die der Sinnenlust. Von der Liebeslust, die ihm seine Dame gewährt, ruft er aus: *Totz lo joys del mon es nostre, Dompna, s'amduy nos amam* VIII, 27, *aitals jois no pot par trobar, E qui be·l volria lauzar, D'un an no y poiri' avenir* IX, 16-18.

Nicht anders bei Cercamon.⁴⁵ Weder Mann noch Weib haben irgend Wert, wenn sie ihn nicht von der Liebesfreude erhalten: *pretz e jois e tot quant es, e mays, N'auran* (von der Liebe) *aissilh qu'en seran poderos* VI, 9, *Domna non pot ren valer Per riquesa ni per poder, Se jois d'amor no l'espira* I, 21. So wird *joi* direkt zur Bezeichnung des Wertes des Menschen, im Gegensatz zu *malvestat*: VII, 5, *Malvestatz puej' e Jois dissen Despois muric lo Peitavis*. Und so kann denn auch der heftigste Widersacher der leichtfertigen Dichterschule

⁴⁴ Settegast hat eine Abhandlung von mehr als 50 Seiten „Über Joi in der Sprache der Troubadours“ geschrieben (Berichte über die Verhandlungen der Kgl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, philos.-histor. Klasse Bd. 41, 1889, S. 99 ff.), die kulturhistorische Seite des Problems aber fast ganz außer Betracht gelassen.

⁴⁵ Um auch bei ihm eine Statistik zu geben: in seinen acht Liedern begegnet *joi* 13 mal, dazu zweimal *joia*.

Wilhelms IX., der Misanthrope Marcabru, in gleichem Maße wie der Graf, und doch in anderem Sinne, *Joi* preisen, seinen Untergang beklagen. Wie bei Cercamon wird bei ihm *Joi* und *Malvestat* gegenübergestellt: 36, 11 ff. *Empero si ai auçada Una estraigna clamor De Joi que is plaing, ses ufana, Cui Malvestatz disciplina.* In einem Schlosse werden *Jois* und *Jovens* und *Proeza* zusammen belagert: 11, 17 ff. *Pres es lo castells e·l sala, Mas qu'en la tor es l'artilla On Jois e Jovens e silla (Proeza v. 13) Son jutjat a pena mala; Qu'usquecs crida : „fuec e flama ! Via ! dinz ! e sia prisa ! Degolem Joi e Joven, E Proeza si' aucisa !“* Und die Christen, welche den Übermut der Heiden ertragen, werden im *Vers del Lavador* gescholten als, v. 62 f., *Fraitz, faillitz, de proeza las, Que non amo joi ni deport.* So sind wir weit hinweg von dem *Joi*, den Wilhelm IX. besang.⁴⁶

Von dieser transzendenten Auffassung der „Freude“ ist der natürliche Bernart de Ventadorn entfernt. Für ihn ist *Joi* die Freude, welche ihn mit der Wonne ihres Besitzes oder mit der Sehnsucht ihres Begehrens erfüllt. Die ganze Welt, die ihn umgibt, vermag ihm diese Freude zu geben: 39, 5 Wann das Gras und die Blätter sprießen, die Knospe am Zweige bricht und die Nachtigall ihren Sang erhebt: *Joi ai de lui, e joi ai de la flor, E joi de me e de midons major ; Daus totas partz sui de joi claus e sens ; Mas sel es jois que totz autres jois cens.* Wenn er in seinem Liebesleid die Wonne der Natur um sich erblickt, zerliebt sein Herz vor Sehnen, 43, 5 ff. *Ai ! tan grans enveya m'en ve De cui qu'eu vey a jauzion, Meravilhas ai, car desse Lo cor de dezirer no·m fon.* Nur die Freude vermag das Leben lebenswert zu machen: 23, 10 *Ben es totz om d'avol vida C'ab joi non a son estatge,* 42, 5 *E no m'es vis c'om re poscha valer, S'eras no vol amor e joi aver.* Vor allem ist sein Gesang an die Freude gebunden: 1, 1 *Ab joi mou lo vers e·l comens, Et ab joi reman e fenis* (vgl. 33, 6; 41, 6).

Wenn so des Dichters Herz jeder Freude offen steht, seine eigentliche Freude kommt doch von der Liebe her. Auf sie

⁴⁶ Von Jaufre Rudel soll hier nicht weiter gesprochen werden; aber auch bei ihm behält *Joi* seine Rolle. Das Wort begegnet in seinen sieben Liedern 15 mal.

richtet er all seine Sinne: 15, 6 *en joi d'amor ai et enten La boch' e·ls olhs e·l cor e·l sen*, 13, 20 *Del joi qu'eu ai, no vei ni au, Ni no sai que·m dic ni que·m fau*. Diese Freude gerade ist es, die dem Menschen seinen Wert gibt, und so will er die Herrschaft der Welt nicht gegen die Liebesfreude eintauschen: 21, 25 *Per re non es om tan prezans Com per amor e per domnei, Que d'aqui mou deportz e chans E tot can a proez'abau. Nuls om ses amor re no vau, Per qu'eu no volh, sia mia Del mon tota·lh senhoria, Si ja joi no·n sabi'aver*. Er kann sie sich sichtbar vorstellen: 33, 8 *Qui sabia lo joi qu'eu ai, Que jois fos vezutz ni auzutz ...* Sie wird für ihn zum persönlichen Wesen: 27, 17 *Si m'a Jois pres e sazut, No sai si·m sui aquel que sol!* Und weil die Freude, welche ihm von der Liebe kommt, die wahre Freude ist, wird die Geliebte selbst ihm „die Freude“: 28, 35 *Las ! e viure que·m val, S'eu no vei a jornal Mo fi joi natural En leih, sotz fenestral*, 33, 33 *Vos etz lo meus jois primers, E si seretz vos lo derrers, Tan com la vida m'er durans*, und er redet sie als *Fis-Jois* an (19, 52).

Die Liebe, welche so für Bernart den wesentlichen Inhalt der Welt ausmacht, ist auch ihm jenes sinnliche Begehren, welches schließlich, zarter oder weniger zart ausgesprochen, aller natürlichen Liebeslyrik zugrunde liegt. Bernart ist in seinem Ausdruck oft noch derb genug. Zwar so harte Worte, wie sie Wilhelm von Poitiers gebraucht, waren vom Stil seiner Dichtung ausgeschlossen. Will er auf die letzte Liebesgunst hinweisen, so redet er von *jauzir*: 25, 22 *Deus ... m'en lais jauzir* (s. *jauzir, jauzidor, jauzimen* im Glossar), oder er sagt: 30, 59 *Cel que·us a tan gen formada M'en do cel joi qu'eu n'aten*, oder 20, 25 *Prec m'esmen dins son ostatge L'afan*, oder er spricht von einem *plus* oder *mai*. Wenn die Geliebte ihm entbietet: *per paor remania, Car ela plus no·m fazia*, 21, 39, so ist das *plus* zwar zunächst nur: mehr als freundliche Worte und Blicke, ist aber doch zweifellos recht weitgehend gemeint, und 13, 18 hat er einen Kuß von ihr empfangen und sagt nun: *del plus, si·us platz, prendetz esgardamen*, und ähnlich 37, 47: *eu cre qu'a sotzmana N'aurai enquera mai* (als den freundlichen Verkehr mit ihr).

In der Beschreibung der Geliebten hält sich der Dichter von allem derb Sinnlichen fern. Wenn ihm einmal entschlüpft:

8, 39 *la neus, can ilh es nuda, Par vas leis brun' et escura*, fügt er doch gleich hinzu: *non o dic mas per cuda*. Aber seine Vorstellung sieht sie doch in unverhüllter Hingabe: er wünscht sich in ihren Armen zu fühlen 24, 35 *no·m lais ... Que no·m sent' entre sos bratz*; er meint vor Sehnen zu sterben, wenn er ihren Körper nicht liebkosen und an sich pressen kann: 36, 30 *Ara cuit qu'e·n morrai Del dezirer que·m ve, Si·lh bela lai on jai, No m'aizis pres de se, Qu'eu la manei e bai Et estrenba vas me So cors blanc, gras e le*, und das *jazer* kehrt mehrmals in seinen Liedern wieder: 28, 52 *Ben for'oi mais sazós ... que·m fos dat guizerdos D'un jazer a rescós*, 27, 46 *Si no·m aizis lai on ilh jai, Si qu'eu remir so bei cors gen, Doncs per que m'a fach de nien?* (vgl. 37, 47 *astrucs sojorn' e jai E malastrucs s'afana*). Und das Dahinkommen, wo sich die Dame entkleidet, ist doch wohl nicht in der Weise als Vasallendienst aufzufassen, wie es Wechsler, Kulturproblem des Minnesanges S. 164 f., erklärt: 26, 29 *Mal o fara, si no·m manda Venir lai on se despolha, Qu'eu sia per sa comanda Pres del leih, josta l'esponda ...*, 42, 42 *... tro per merce·m meta lai o·s despolha*, denn was darunter zu verstehen ist, wird ja 27, 43 ff. deutlich genug gesagt *... ab sol c'aya tan d'ardit C'una noih lai o·s despolha, Me mezes en loc aizit E·m fezes del bratz latz al col*. Und hierher gehört denn auch die verwegene 5. Strophe des 28. Liedes.⁴⁷

Was Bernart diesen kühnen Wünschen gegenüber von erreichtem Gewinn erzählen kann, ist freilich wenig. Schon bei ihm begegnet in rührenden Worten der beseligende Gruß der Geliebten, von welchem später Dante in so inniger Weise gesprochen hat: 40, 49 *Autz es lo pretz qu'es cossentitz, Car sol me denbet saludar. Moutas merces ! Deus la·n ampar !* Die höchste Gunst, deren er sich rühmen kann, und das ist ja in der Trobadorliebe in der Tat nichts Geringes, war ein Kuß: 13, 17 *... car vos plac que·m fezetz tan d'onor Lo jorn que·m detz en baizan vostr' amor...* (vgl. 1, 42; und war das nicht

⁴⁷ Fast mit gleichen Worten wie Bernart redet schon Cercamon vom *jazer* und von der entkleideten Geliebten: *eu posca pres de lei jazer* I, 41, vgl. I, 54; II, 24, *eu no puec lonjamen estar De sai vius ni de lai guerir, Si de josta mi despoliada Non la puec baizar e tenir* Dins cambra encortinada IV, 45 ff.

vielleicht auch das Liebespfand, von dem er 20, 43 nicht zu reden wagt?). Auch der Kuß ist sonst immer nur der Gegenstand heißen Wunsches und berauscher Vorstellung: 39, 39 *Adoncs sai eu que vira la genzor ... E baizera·lb la bocha en totz sens, Si que d'un mes i paregra lo sens* (vgl. 41, 31; 28, 52).

Und es konnte ja beim Charakter des Trobadorgesanges als geselliger Unterhaltung nicht anders sein. Wie hätte der Dichter dem höfischen Kreise von glücklichen Erfolgen seiner Liebe erzählen und sein Geheimnis offenbaren können? Nicht sowohl das Erreichen konnte Gegenstand der Mitteilung sein, sondern das Streben dahin, die Widerstände, die auf dem Wege lagen, das Werben und Versagen. Beglückte Liebe durfte sich nur in sehr diskretem Jubel äußern.

Und etwas anderes kommt zu diesen gesellschaftlichen Bedingungen hinzu: daß wir es mit gesungener Lyrik zu tun haben. Dem politischen und persönlichen Sirventes, der Tenzone und dem Partimen, der Pastorele und anderen mehr erzählenden Dichtgattungen kam es auf den wörtlichen Inhalt an. Vers und Kanzone waren vor allem Kunstform. Was Dante über den höchsten Adel der Kanzone sagte, *De vulgari Eloq. II, 3: in artificiatu illud est nobilissimum quod totam comprehendit artem: cum igitur ea que cantantur artificiatu existant et in solis cantionibus ars tota comprehendatur, cantiones nobilissime sunt, et sic modus earum nobilissimus aliorum*, gilt vom Beginn der Trobadorzeit an. Daher der Stil der Sprache, *ses motz vilas*, daher die vom stofflichen Interesse sich lösende Haltung des Inhalts. Was uns in den Liedern, wie wir sie lesen, oft als eine gewisse Blutarmut erscheint, ist nur die Folge dieses künstlerischen Adels, des Fortschritts ästhetischen Stils, den sie der Kunst brachten; wobei freilich der Fortschritt in dieser Richtung zu dauernd fortwirkenden Ergebnissen nicht geführt hat. Scheint doch die Vollendung des musikalisch-poetischen Kunstwerkes der menschlichen Unzulänglichkeit nicht beschieden zu sein.

Wenn so aus Gründen der Kunst wie aus gesellschaftlichen Rücksichten die realen Ereignisse des Liebeslebens zurücktreten mußten, in welcher Art konnte dann der Dichter von der Liebe reden? Natürlich indem er rein lyrisch seine Leiden und Freuden ausdrückte, dann aber auch indem er Allgemeines

von der Liebe sprach, von ihren guten und schlimmen Seiten redete, ihr Wesen selbst zu ergründen suchte. Man hatte die Minne als Form geselligen Verkehrs entdeckt. Die höfische Gesellschaft nahm lebhaftes Interesse an den neuen Ideen. Die theoretische Beschäftigung mit der Minne wurde ein modisches geselliges Spiel. So finden wir einen starken didaktischen Zug in dieser Dichtung, der zugleich dem Charakter ihrer Musik, den getragenen, oft verschnörkelten, leidenschaftlosen Singweisen angemessen war.

Bei Bernart tritt diese lehrhafte Art nicht so stark wie bei manchem anderen, wie z. B. bei Marcabru oder Giraut von Bornelh, hervor. Davor schützte ihn die Lebendigkeit seines Empfindens. Stets findet er schnell den Weg vom Allgemeinen zum Persönlichen zurück. Immerhin ist auch bei ihm die Liebe etwas, was man nicht nur fühlen und betätigen, sondern was man auch verstehen muß: 43, 9 *Ai, las ! tan cuidava saber D'amor, e tan petit en sai !* (vgl. 15, 15 *Amor blasmen per no-saber Fola gens*). Einige seiner Gedichte enthalten ganze Strophen lehrhaften Tones: 15, 3-5; 18, 2; 21, 2-4; 22, 2, 3; 23, 2; 29, 2; 42, 3.⁴⁸

Was wir über das Wesen der Liebe hören, ist nichts besonders tiefes. Es ist die Lehre von ihrer unbedingten Herrschaft, die kein Ansehen der Person und kein Hemmnis kennt: 42, 15 *en amor non a om senboratge, E qui l'i quer, vilanamen domneya, Que re no vol amors qu'esser no deya ; Paubres e rics fai amdos d'un paratge ; Can l'us amics vol l'autre vil tener, Pauc pot amors ab ergolh remaner, Qu'ergolhs dechai e fin'amors capdolha*, 18, 8 *Ges amors no's franh per ira Ni se fenh per dih savai, Can es de bo pretz verai. Qui la te en disciplina, Re no sap que's fai, Que no cove ni s'eschai Que nuls om la destrenha*. Wer sich ihr hingibt, trägt darin selbst seinen Lohn davon, denn alle Lust und alle guten Taten haben ihre Quelle in ihr: 21, 25 *Per re non es om tan prezans Com per amor e per domnei, Que d'aqui mou deportz e chans*

⁴⁸ So schon beim Grafen von Poitiers 7, 5-6. Bei Cercamon kommen wir mit Lied 5 und 6 schon ganz in die didaktische Richtung Marcabrus.

E tot can a proez'abau, ⁴⁹ 24, 17 *Ben a mauvais cor e mendic, Qui ama e no·s melhura.* Wer der Liebe nicht folgt, kann daher keinen Wert besitzen: 21, 29 *Nuls om ses amor re no vau,* 23, 9 *Ben es totz om d'avol vida, C'ab joi non a son estatge E qui vas amor no guida So cor e so dezirer,* 31, 9 *Ben es mortz qui d'amor no sen Al cor cal que dousa sabor; E que val viure ses valor Mas per enoi far a la gen ?*

Die Pflicht des Liebenden der Minne gegenüber ist vor allem Verschwiegenheit: 22, 21 *C'amors, pois om per tot s'en vana, Non es amors, mas es ufana,* und unbedingte, selbstlose Ergebenheit. Und hierauf bezieht sich die interessanteste der didaktischen Stellen Bernarts: Liebe darf keine Gegengabe verlangen; sie fällt nicht, wenn sie nicht *amors comunaus* ist, 15, 15 *Amor blasmen per no-saber, Fola gens ; mas leis non es dans, C'amors no·n pot ges dechazer, Si non es amors comunaus.*

⁴⁹ Die *proeza*, von welcher der Dichter spricht, betrifft allerdings nur, oder wenigstens zunächst, die geselligen Tugenden. Die Gegner geselligen Treibens sind zugleich die Gegner der Minne — und der Trobadors, für welche die Freude an höfischer Lust Lebensbedingung war. So schilt denn auch Bernart einmal, an der einzigen Stelle bei ihm, die Sirventesmäßigen Charakter zeigt, auf die liebefeindlichen, d. h. die kargen, Barone: 21, 9 *Dels baros comensa l'enjans, C'us no·n ama per bona fei. Per so·n sec als autres lo dans, E negus om de lor no·s jau. Ed amors no rema per au, Car be leu tals amaria Qui s'en te, Car no·s sabria a guiza d'amor ebapter* (vgl. 22, 19 f.). Die Wirkung der Liebe auf die geselligen Eigenschaften des Menschen hebt auch Wilhelm von Poitiers besonders hervor: 7, 31 *Obediensa deu portar A motas gens, qui vol amar, E coven li que sapcha far Faigz avinens, E que·s gart en cort de parlar Vilanamens.* Er zeigt aber auch schon in kräftigen Worten die Umwandlung des ganzen Menschen durch, wenigstens die belohnte, Liebe: 9, 25 *Per son joy pot malautz sanar, E per sa ira sas morir E savis hom enfolezir E belhs hom sa beutat mudar E·l plus cortes vilanejar E totz vilas encortezir* (nicht anders als Molière von der Liebe, dem grand maître, sagt: *Ecole des Femmes* III, 4 *De la nature en nous il force les obstacles ; Et ses efforts soudains ont de l'air des miracles : D'un avare à l'instant il fait un libéral, Un vaillant d'un poltron, un civil d'un brutal ; Il rend agile à tout l'âme la plus pesante, Et donne de l'esprit à la plus innocente.*) Ebenso Cercamon: 2, 51 *Per lieys serai o fals o fis, O drechurers o ples d'enjan, O totz vilas o totz cortes, O trebalbos o de lezer,* und für einen Kuß seiner Geliebten würde der friedliche Dichter sogar zum Helden werden: 1, 43 *Toz mos talenz m'ademplira Ma donna, sol d'un bais m'aizis, Qu'eu guerrejera mos vezis, E fora laves e donera, E·m fera grazir e temer E mos enemics bas chader, E tengra·l meu e·l garnira.*

Aisso non es amors ; aïtans No·n a mas lo nom e·l parven, Que re non ama si no pren ! Hier scheint der Begriff der entsagenden Liebe vorgebildet, der später bei Guilhem Montanhagol bis zur Forderung der keuschen Liebe gesteigert wird: *Amors non es peccatz, Anz es vertutz que·ls malvatx Fai bos, e·lh bo·n son melhor, E met om'en via De ben far tot dia; E d'amor mou castitatz, Quar qui·n amor ben s'enten No pot far que pueis mal renh* (s. 2, 13 ff. ed. Coulet, und die Einleitung der Ausgabe S. 50 ff.). Aber wenn bei Bernart die Liebe ihren Lohn nicht verlangen soll (daß das doch geschieht, ist Schuld derjenigen, die die Liebe zum Gegenstand des Handels machen, der *merchadandas venaus* 15, 25), so ist es doch für ihn selbstverständlich, daß Liebe Liebe weckt: 4, 25 *Amors sap dissendre Lai on li ven a plazer, E sap gen guizerdo rendre Del maltraïh e del doler*. So soll man denn geduldig warten und die Liebe nicht schelten: 15, 29 *En agradar et en voler Es l'amors de dos fis amans. Nula res no i pot pro tener, Si·lh voluntatz non es egaus. E cel es be fols naturaus Que de so que vol, la repren E·lh lauza so que no·lh es gen*.

Aber in der Liebe gibt es keinen Verstand: 16, 31 *qui en amor quer sen, Cel non a sen ni mezura*, und so handelt denn doch der Dichter gegen seine eigenen Worte und schilt Amor: die Falschen und Übermütigen werden von ihr ebenso und mehr belohnt als die Treuen und Demütigen, 29, 9 *Mais a d'Amor qui domneya Ab orgolh et ab enjan, Que cel que tot jorn merceya Ni·s vai trop umilian ; C'a penas vol Amors celui Qu'es francs e fis, si com eu sui. So m'a tout tot mon afaire C'anc no fui faus ni trichaire* (vgl. 22, 13 ff.).

Es konnte nicht fehlen, daß diese unwiderstehliche launenhafte Macht auch als Person dargestellt wurde. Daß das in wesentlichem Maße unter der Einwirkung des antiken Amor geschehen sei, kann man ablehnen, weil die Liebe nicht als männliche, sondern, dem grammatischen Geschlecht des provenzalischen Wortes gemäß, als weibliche Person vorgestellt wurde. Die allegorisierende Neigung der Zeit genügt, ohne Einfluß der Antike, die Personifikation zu erklären.⁵⁰ Die Gestalt

⁵⁰ Später freilich ist auch der *Dieus d'amor* in die prov. Dichtung eingedrungen, s. Folquet de Marselha ed. Stroński 6, 23 und das allegorische Gedicht des Peire Guillem, *Lai on cobra sos dregz estatx*.

erhielt auch keinerlei feste Umrisse, wie es dem klassischen Amor doch entsprochen hätte. Nie finden wir bei den frühen Trobadors, wie es später bei Guiraut de Calanso in Verquickung provenzalischer und antiker Vorstellung geschah, eine Andeutung ihrer äußeren Erscheinung. Oft ist die Personifizierung so unbestimmt, daß man zweifeln kann, ob es sich um die allegorische Figur oder um den abstrakten Begriff handelt. Immerhin wird Amor sehr häufig direkt, also als Person, angeredet (s. Glossar), meist mit dem Pronomen *vos*, gelegentlich, im Augenblick des Unwillens, 39, 13, 15, mit *tu*. Bisweilen scheint Amor und die geliebte Dame für den Dichter in eins zusammenzufließen. Wenigstens redet er auch die Geliebte als *Amor* an (s. Glossar).

Die Minne ist ihm natürlich auch als Person die absolute Herrscherin, deren Macht er sich unterwirft, deren Beistand er zu gewinnen sucht (3, 1). Meist aber erscheint sie ihm als Feindin, gegen deren Willkür er, wenn auch aussichtslos, kämpfen muß: *Ab Amor m'er a contendre, Que no m'en pasc estener ... Mas eu non ai ges poder Que·m poscha d'Amor defendre* 4, 17 ff. Die bildlichen Ausdrücke, in denen er von ihr spricht, sind am häufigsten dem Kreise des Kampfes entnommen: 4, 35 *nuls om no pot ni auza Enves Amor contrastar ; Car Amors vens tota chauza*, 8, 13 *Lai on Amors s'atura Er greu forsa defenduda*, 35, 6 *Tot m'a vencut, a forsa, ses batalha*, 42, 11 *Amors m'assalb, que·m sobresenhoreya*, 10, 8 *Amors, e cals onors vos es ... S'aucizetz celui c'avetz pres, Qu'enves vos no s'auza mover* usw. Aber so grausam die Minne gegen den Liebenden ist, gegen die Geliebte wagt sie nichts zu unternehmen (s. 3, 85 Anm.), wie denn ihr Wesen ist, daß sie den verfolgt, der ihr fliehen will, aber entweicht, wenn man ihr nachstellt (s. 29, 45 Anm.). So verrät Amor den demütigen, aufrichtigen Liebenden, der sich ihr ergeben hat (s. 4, 15; 28, 11; 45, 35). Der Dichter hat sich bitter über sie zu beklagen (29, 9 ff.); ja, erläßt sich dazu hinreißen auszurufen: 45, 24 *s'eu l'agues en poder, Dic vos qu'e'n feira fennia !* aber muß freilich hinzufügen *Deus no vol c'Amors sia Res don om prenda venjansa Ab coup d'espera' o de lansa*.

Was so der Dichter in allgemeiner Art von der Minne didaktisch und allegorisch zu sagen weiß, findet seine besondere

Darstellung im eigenen Verhältnis zu der oder zu den Geliebten. Von den äußeren Vorgängen darf er, wie wir sahen, kaum reden. Das romanhafte Interesse fehlt seiner Dichtung. Und es fehlt ihr auch, wie der Trobadordichtung überhaupt, da sie nicht sowohl tiefer Leidenschaft entspringt als einem gesellschaftlichen Bedürfnis, das tragische Element. Es ist viel von den *gelos* in den Trobadorliedern die Rede, aber ein tragisches Geschick von eifersüchtiger Hand erleidet ehebrecherische Liebe nur in der Lebensbeschreibung Guillem de Cabestanh's, und wir wissen, daß diese eine Novelle und keine Biographie ist. Was Bernart für seine Geliebte vom *gelos* zu befürchten hat, ist nicht der Tod von der Hand ihres Gatten, sondern: 41, 45 *si'l gelos vos bat de for, Gardatz qu'el no vos bat'al cor. Si us fai enoi, e vos lui atertal, E ja ab vos no gazanh be per mal*, Verse, welche die kulturgeschichtliche Grundlage der Trobadordichtung plötzlich mit grellem Licht beleuchten.

Die Kunst des Trobadors besteht, bei solcher Enthaltung von äußerer Spannung, darin, den Empfindungen seines Liebeslebens nachzugehen, sie in möglichst mannigfacher Art zum Ausdruck zu bringen. Er wird zur Beobachtung der eigenen Seele gezwungen und in dieser psychologischen Analyse besteht zum guten Teil der literarhistorische Gewinn der Trobadorkunst.

Nur wenig erfahren wir naturgemäß von den Geliebten des Dichters, von denen keine sich individuell von der anderen abhebt. Wir können statt von den, von der Geliebten reden, die unter den verschiedenen Namen für uns doch immer wie eine erscheint. Natürlich ist sie schön. Aber auf eine detailliertere Schilderung ihrer Reize läßt sich Bernart nicht ein. Sie ist die schönste der Welt: 25, 40 *del mon la belazor*, 20, 37 *la genzer c'anc nasques E la melher qu'eu anc vis*, 35, 23 *gensor de leis no poc faire Beutatz*, 24, 22 *la gensor qued anc Deus fei Ni que sia el mon, so crei, Tan can te terra ni dura*, ja, sie ist *genzer c'obs no fora* 3, 47. Etwas eingehender: 12, 16 *bels e blancs es (sos cors), e frescs e gais e les E totz aitals com eu volh e dezire*, 16, 41 *Qui be remira ni ve Olhs e gola, fron e fatz, Aissi son finas beutatz Que mais ni menhs no i cove : Cors lonc, dreih e covinen, Gen afliban, conhd' e gai*.

Om no·l pot lauzar tan gen Com la saup formar Natura, 30, 50 *Ai ! Bon'amors encobida, Cors be faibz, delgatz e plas, Frescha chara colorida, Cui Deus formet ab sas mas !* Am kühnsten im Ausdruck an der oben (S. LXXV) zitierten Stelle: 8, 36 *sos cors es bels e bos E blancs sotz la vestidura (Eu non o dic mas per cuda), Que la neus, can ilh es nuda, Par vas lei brun' et escura*, am anmutigsten aber das kurze: 3, 36 *sa beutatx alugora Bel jorn e clarzis noih negra.*⁵¹

Am häufigsten und eingehendsten spricht er von ihren Augen, den *bels olhs amoros de que·m poizon' e·m fachura* 8, 20 (vgl. 1, 50; 6, 41; 16, 42; 28, 58). Aus dem Formelhaften hebt sich heraus, wenn er versichert: 15, 46 *Aicel jorns me sembla nadaus, C'ab sos bels olhs espiritaus M'esgarda ; mas so fai tan len C'us sols dias me dura cen !* oder in der bekannten Strophe des Lerchenliedes: 43, 17 *Anc non agui de me poder Ni no fui meus de l'or' en sai Que·m laisset en sos olhs vezer En un miralb que mout me plai. Miralhs, pus me mirei en te, M'an mort li sospir de preon, C'aisi·m perdei com perdet se Lo bels Narcisus en la fon.*

Natürlich ist die Geliebte hochgestellt. Aber die Ausdrücke des Dichters lassen immer zweifelhaft, ob sie sich auf die gesellschaftliche Stellung der Dame oder auf ihre Vorzüge im allgemeinen beziehen: 17, 5 *aras m'a dat (Amors) cor e talen Qu'eu enqueses, si podia, Tal que, si·l reis l'enqueria, Auria faib gran ardimen* (ähnlich 15, 40). So scheint mir selbst 35, 27 zweifelhaft: *eu fui tan auzatz Qu'en tan aut loc auzei m'amor assire* (vgl. noch 4, 19; 43, 40).

Nie spricht der Dichter von den seelischen und geistigen Eigenschaften seiner Geliebten. Er preist ihre valor 5, 33-35; 27, 39; aber man kann zweifeln, ob diese sich

⁵¹ Diese Stelle erinnert an Wilhelm von Poitiers, der von seiner Freude sagt: IX, 12 *Aquest deu sobre tot granar E part los autres esmerar, Si cum sol brus jorns esclarzir*, und an Cercamon II, 21 *Quan totz lo segles brunezis, Lay on ylh es, aqui resplan* (P. Rogier 356, 3 v. 41 *nuegz n'esdeve jorns clars e gens* wird erst wieder Nachahmung Bernarts sein). Auch sonst wenden schon beide ähnliche Wendungen an wie Bernart, um ihre Damen zu schildern: Wilhelm VIII, 13 *plus es blanca qu'evori*, VIII, 33 *anc no cug qu'en nasques semble En semblan del gran linb n'Adam*, Cercamon I, 36 *bell'e blanca plus c'us ermis*, IV, 16 *Fresc' a color e bel esgar Et es blanca ses brunezir, Oc, e non es vermisada.*

auf die inneren Qualitäten der Dame stützt; ja, aus 25, 45 ff.: *Ja·l jorn qu'ela·s mire Ni pens de sa valor, No serai jauzire De leis ni de s'amor* scheint das Gegenteil hervorzugehen.⁵²

Was der Dichter uns von ihrem Innern sagt, würde uns sogar ein wenig günstiges Bild ihrer Seele zeigen, wenn wir nicht bedächten, daß er fast immer ein unerfülltes Liebesverlangen sprechen läßt. So hören wir natürlich viel von ihrer Grausamkeit und ihrem *orgolh*, wenig von ihrer Güte: 10, 22 *Garit m'agra si m'aucizes, C'adoncs n'agra faib so voler. Mas eu no cre qu'ela fezes Re c'a me tornes a plazer*, 30, 33 *on plus la prec, plus m'es dura*, 43, 41 *Merces es perduda, per ver ... Car cilh qui plus en degr'aver No·n a ges, et on la querrai?* usw.⁵³ (vgl. 10, 41; 22, 29; 26, 9; 28, 41.) Allen gegenüber ist sie freundlich, nur gegen ihn nicht: 10, 41 *a totz es mai de bel aculhimen, Mas me tot sol azira e dechai*, 28, 57 *Can vei vostras faissos E·ls bels olhs amoros, Be·m meravilh de vos Com etz de mal respos. E sembla·m trassios, Can om par francs e bos E pois es orgolhos Lai on es poderos*, 29, 33 *Om no la ve que no creya Sos bels olhs e so semblan E no cre qu'ilh aver deya Felo cor ni mal talan ; Mas l'aiga que soau s'adui, Es peyer que cela que brui. Enjan fai qui de bon aire Sembla e non o es gaire* (vgl. 43, 45 ff.). Sie spottet seiner und spielt mit ihm: 4, 57 *No·n fatz mas gabar e rire, Donna, can eu re·us deman*, 30, 8 *Pois ela no·n pert lo rire, A me·n ven e dols e dans*, 26, 15 *Tan sap d'engenh e de ganda C'ades cuit c'amar me volba. Be doussamen me truanda, C'ab bel semblan me cofonda*⁵⁴ So erscheint sie ihm als ein wechselvolles, schillerndes Wesen: 3, 45 *Doussa res, conhd' et avara, Umils, franch' et orgolbosa*, 22, 35 *tan a va cor e doptos Qu'er' ai leis, era no·n ai ges.*⁵⁵

⁵² Hierin ist Cercamon mitteilbarer: IV, 2 *sobre tota·s deu prezar De dir ver, segon mon albir, D'ensegnamen e de parlar*, aber was er weiter hinzufügt, zeigt, daß er doch nur deshalb ihr wahrhaftes Reden preist, weil sie ihn nicht verraten hat.

⁵³ Vgl. Cercamon II, 27 *en lieys es tota la merces*.

⁵⁴ Wilhelm von Poitiers VIII, 3 *Ma dona m'assai' e·m prueva Quossi de qual quiza l'am*.

⁵⁵ Über die Psychologie des Weibes im allgemeinen spricht sich Bernart in solchem Zusammenhang zweimal pessimistisch aus: 28, 23 *eu no·m vau ges chamjan Si com las donnas fan*, 43, 33 *D'aisso·s fa be femna parer Ma donna, per qu'e·lh o retrai, Car no vol so c'om deu voler, E so c'om li deveda, fai*.

Wie die Leidenschaft zur Geliebten den Dichter ergreift, ohne daß er selbst sich dessen bewußt wird, hat er in lebendigem Bild geschildert: 12, 8 *Aisi co·l peis, qui s'eslais' el cadorn E no·n sap mot, tro que s'es pres en l'ama, M'eslaissei eu vas trop amar un jorn, C'anc no·m gardei, tro fui en mei la flama*. Er schaut ihr einmal ins Auge, und schon ist um ihn geschehen: 43, 17 (s. S. LXXXII) Seitdem ist sein Verhältnis zu ihr das demütigster Ergebenheit: 21, 45 *Far me podetz e ben e mau ; En la vostra merce sia ; Qu'eu sui garnitz tota via Com fassa tot vostre plazer*, 39, 27 *anc de me no·lh auzei parlar, Ni re no·lh quer ni re no·lh man. Pero ilh sap mo mal e ma dolor, E can li plai, mi fai ben et onor, E can li plai, eu m'en sofert ab mens, Per so c'a leis no·n avenha blastens*. Aber freilich selbst gegen ihren Willen (12, 24 *e l'amarai, be li plass' o be·lh pes*), ja, noch tot und begraben wird er sie lieben: 40, 71 *Mortz venh'a sel qui·m vol blasmar Qu'eu no l'am mortz e sebelitz*.⁵⁶

Die Ergebenheit des Liebenden kleidet sich in die Formen der Vasallität:⁵⁷ der Liebende wird der Lehnsmann, ja, der Knecht seiner Dame. Wie ein Vasall seinem Herrn, huldigt er der Geliebten kniend, mit gefalteten Händen und gebeugtem Hals: 20, 39 *Mas jonchas estau aclis, A genolhos et en pes, El vostre franc senboratge*, 33, 31 *vostr'om sui juratz e plevitz*, 36, 50 *Mas jonchas, ab col cle, Vos m'autrei e·m coman*, 42, 38 *eu sui sos om liges, on que m'esteya, Si que de sus del chap*

⁵⁶ Wenn die Ergebenheit, oder die Leidenschaft, Bernarts so weit geht, daß er die Geliebte selbst mit einem anderen *amic privat* zu teilen bereit ist (s. Str. 6), werden wir an Bernart Martis früher (S. LXIII) besprochene Lieder erinnert. Aber die unendlich zartere Auffassung des Problems bei Bernart zeigt deutlich den Unterschied der geselligen Formen.

⁵⁷ Vgl. die schon S. XXIII in der Anm. genannte Arbeit von Wechsler. Die Stelle Wilhelms von Poitiers, welche für diese Auffassung des Minneverhältnisses in Betracht kommt, ist VIII, 7/8 *ans mi rent a lieys e·m liure, Qu'en sa carta·m pot escriure*. Bei Cercamon könnte allenfalls I, 23 hierher gehören: *ja de sos pes no·m partira*, vgl. Bernart 42, 41. Sonst nennt er ein Vasallenverhältnis des Liebenden nicht, denn *servir* I, 52; II, 35 ist dafür kaum hinreichend bezeichnend.

li ren mo gatge ; Mas mas jonchas li venh a so plazzer, E ja no'm volh mais d'a sos pes mover, Tro per merce·m meta lai o·s despolha (s. die Anm. zu v. 39. Weniger eingehend sind 20, 48; 27, 57; 31, 49; 35, 13.) So kann denn die Dame ihren Liebhaber sogar schließlich verschenken oder verkaufen: 26, 28 *si·lh platz, que·m do o que·m venda*.

Das Dienen des Liebenden ist nun freilich an die größte Diskretion gebunden, denn Heimlichkeit ist ja Bedingung der Trobadorminne (s. 1, 20; 8, 47; 20, Str. 1-3; 22, 21; 25, 55; 27, Str. 3), wie schon Wilhelm von Poitiers sich seines *celar* rühmt (IX, 39), und seine Schweigsamkeit bei dem Abenteuer, das im V. Stück, allerdings nicht im Trobadorstil, erzählt wird, durch die praktische Probe erweist.

So ist des Dichters Leben vor allem ein Leben der Sehnsucht, des steten Denkens an die Geliebte, der Selbstentrückung in diesen Gedanken: 25, 73 *Encontra·l damnatge E la pena qu'eu trai, Ai mo bon uzatge : C'ades consir de lai. Orgolh e folatge E vilania fai Qui·n mou mo coratge Ni d'alre·m met en plai*, 39, 9 *Ai las ! com mor de cossirar ! Que manhtas vetz en cossir tan : Lairo m'en poirian portar, Que re no sabria ques fan* (s. die so zahlreichen Belege für *cossir(e)*, *cossirar*, *cossirer*, *dezir(e)*, *dezirar*, *dezirer*, *deziron*, *pes*, *pesar* usw. im Glossar, wo keineswegs alle Stellen verzeichnet werden.) Der Gewinn der Liebe ist Seufzen und Weinen, Schmerz und Qual: 3, 56 *Soven plor tan que la chara N'ai destrech' e vergonboza, E·l vis s'en dezacolora, Car vos don jauzir me degra, Pert, que de me no·us sove*, 4, 45 *las ! mos cors no dorm ni pauza Ni pot en un loc estar, Ni eu no posc plus durar, Si·lh dolors no·m asoauza* (s. im Glossar *dol*, *doler*, *dolor*, *ira*, *irat*, *las*, *ai*, *ai las*, *plorar*, *sospir*, *sospirar* usw.). Ja, der Tod steht dem Liebenden immer vor Augen: 10, 7 *eu sai be que per amor morrai*, 16, 12 *per un pauc no mor desse*, 25, 24 *no·i a mas del morir*, 40, 75 *Tal iram sen al cor trenchar, Car me mor e volh trespassar, Mas ses leis no serai gueritz*, 41, 13 *s'om ja per ben amar mor, Eu en morrai, qu'ins en mo cor Li port amor tan fin' e natural Que tuib son faus vas me li plus legal*, 43, 53 *Aissi·m part de leis em recre; Mort m'a, e per mort li respon, E vau m'en, pus ill no·m rete, Chaitius*,

*en issilh, no sai on*⁵⁸ (vgl. noch andere unter *morir, mort, aucire* im Glossar genannte Stellen).

So lebt der Liebende in steter Furcht: 31, 41 *Cant eu la vei, be m'es parven Als olhs, al vis, a la color, Car aissi tremble*⁵⁹ *de paor Com fa la folba contra·l ven, 1, 13 greu veiretz fin'amansa Ses paor e ses doptansa, C'ades tem om vas so c'ama, falbir, Per qu'eu no·m aus de parlar enardir* (vgl. im Glossar *doptar, paor, temer*).

Das ganze 17. Gedicht handelt in anmutiger Weise von der Not, in welcher sich der Dichter befindet, weil er nicht einmal wagt, die Geliebte selbst oder durch einen Boten⁶⁰ um Gnade anzuflehen, und aus der er sich schließlich befreien will, indem er sein Geständnis schriftlich sendet.

Nur Hoffen und Dulden können ihn zum Ziele führen: 9, 43 *eu sui tan bos sofrire C'atendre cuit per sofrir, 36, 37 Ges d'amar no·m recre Per mal ni per afan ; E can Deus m'i fai be, No·l refut ni·l soan ; E can bes no m'ave, Sai be sofrir lo dan, C'a las oras cove C'om s'an entrelonban Per melhs salbir enan* (s. *sofrir, sofridor, sofertar, esper, esperansa*).⁶¹

Gegen die Feinde seiner Liebe, die *lauzenger*, muß er sich mit List wappnen: 19, 41 *Domna, pensem del enjanar Lauzengers, cui Deus contranha ... 39, 48 pus no·ns val arditz, valgues nos gens,*⁶² und ihnen gegenüber ist selbst die Lüge

⁵⁸ Ebenso *mort m'a* auch in 14, 11 und ebenso bei Cercamon II, 41, der auch I, 35 (*eu morrai si ganre·m tira*) und IV, 33 mit dem Todesgedanken spielt, wie schon Wilhelm von Poitiers VIII, 17, 23. Die Verse in Bernarts 43. Gedicht zeigen übrigens, daß der Tod selbst an dieser ernst gemeinten Stelle nicht in eigentlichem Sinne zu nehmen ist.

⁵⁹ Vgl. Wilhelm von Poitiers VIII, 31 *Per aquesta fri e tremble, Quar de tan bon'amor l'am, Cercamon II, 31 Totz trassalh e brant e fremis Per s'amor, dormen o velban.*

⁶⁰ So schon Wilhelm von Poitiers IX, 43 *Ren per autrui non l'aus mandar, Tal paor ay qu'ades s'azir, Ni ieu mezeys, tan tem falbir, No l'aus m'amor fort assemblar, Cercamon II, 33 Tal paor ai que no·m falbis, No sai pensar cum la deman.*

⁶¹ Wilhelm von Poitiers VII, 24 *A bon coratge bon poder Qui's ben suffrens, Cercamon II, 43 ff., 57* (Richard de Berbezhil hat für die Lehre vom Dulden auf Ovid verwiesen: *Ovidis ditz en un libre, e no i men, Que per sofrir a hom d'amor son grat* MW. 3, 36, s. Am. 3, 11, 7; Ars am. 2, 178).

⁶² Siehe im Glossar *lauzenger*. Beim Grafen von Poitiers erscheint das Wort *lauzenger* oder *lauzenjador* noch nicht, aber die Gattung wird von den Versen X, 25 f. getroffen: *eu non ai soing d'estraing lati Que·m parta de mon Bon-Vezi*. Dagegen sagt Cercamon IV, 10 f. von den *lauzenjadors* ganz wie Bernart 20, 10, daß sie ihn von der Geliebten getrennt haben.

erlaubt, deren Recht in Liebessachen der Dichter mit überraschendem Nachdruck verteidigt: 35, 37 *Ab lauzengers non ai ren a devire ... E dic vos tan que per mon escondire Et ab mentir lor ai chamjatꝫ los datꝫ*, 39, 53 *amar pot om e far semblan albor, E gen mentir lai on non a autor. Bona domna, ab sol c'amar mi dens, Ja per mentir eu no serai atens*, 1, 18 *anc nulhs om mo joi no·m enquis, Qu'eu volonters no l'en mentis*⁶³

Schließlich aber ist, trotz allen Leides, die Liebe doch das einzige, was das Herz beglücken kann, und gerade im

⁶³ Merkwürdig für unser ethisches Empfinden und bezeichnend für die sorglose Lebens- und Liebesauffassung der Zeit, ist die Art wie auch Bernart, gleich anderen Trobadors, den Namen Gottes in seine amoralischen Liebesangelegenheiten mischt. Nicht nur, daß er, begreiflicherweise, Gott eigenhändig die Geliebte in ihrer Schönheit bilden läßt: 30, 53 *cui Deus formet ab sas mas*, und ihn bittet, sie zu schützen (26, 42; 40, 51; 41, 40, 51). Er ist auch überzeugt, daß Gott mit seiner Liebe nicht nur einverstanden ist, sondern sie ihm selbst ins Herz gegeben habe: 7, 52 *Deus cuit que m'o aparelha C'aitan fin' amors m'eschaya*, 36, 10 *Gran ben e gran onor Conosc que Deus me fai, Qu'eu am la belazor Et ilh me (qu'eu o sai)*. [Ganz entsprechend sagt der Biograph in N von Bernarts Verhältnis zur Vizegräfin von Ventadorn, s. S. XII, 25, *Et Dieus li det tant de ventura ... q'ella li volc ben outra mesura, que no i gardet sen ni gentilessa ni honor ni valor*.] Wenn, er in seiner Liebe Gutes erfährt, hat er es Gott zu verdanken: 36, 39 *can Deus m'i fai be, No·l refut ni·l soan*, und die Geliebte soll ihm um Gottes willen seinen nüchternen Mund mit einem Kusse speisen: 9, 27 *per Deu li quer un do: Que ma bocha, que jeona, D'un douz baiçar dejeo*. Er wendet Worte der Bibel auf seine Liebe an: 30, 41; 41, 21. Er bittet Gott ihm seine Liebe nicht zu nehmen: 15, 8; ja er wagt es, ihn um seinen Beistand anzugehen, nicht nur, indem er die Feinde seiner Liebe vernichtet: 19, 42; 23, 41 (das mag gedankenlose Formel sein), sondern auch das Herz der Geliebten soll er für ihn bewegen: 26, 22 *Deus, que tot lo mon garanda, Li met' en cor que m'acolha*, und selbst zur Erreichung der letzten Ziele ihm behilflich sein: 25, 22 *Deus, que·l mon chapdela, Si·lh platz, m'en lais jauzir*, 30, 58 *Cel que·us a tan gen formada, Me·n do cel joi qu'eu n'aten* (noch übermütiger mischt der Graf von Poitiers Gott in eine Sache, die ihn wahrlich nicht angeht: III, 7 *Senher Dieus, queꝫ es del mon capdels e reis, Qui anc premiers gardet con, com non esteis?* und wie Cercamon Gott für seihe unverhülltesten Wünsche in Anspruch nimmt, haben wir oben, S. LXVI, gesehen).

Ausdruck des Liebesjubels kann sieb der Dichter nicht genug tun. Wir haben oben gesehen, in welchen enthusiastischen Worten er seine Liebesfreude feiert (S. LXXIII), und diese Stellen ließen sich noch weiter vermehren: 1, 9 *Si m'apodera jois e·m vens : Meravilh' es com o sofris Car no dic e non esbrüis Per cui sui tan gais e jauzens*, 17, 41 *Negus jois al meu no s'eschai, Can ma domna·m garda ni·m ve ..., E si·m durava lonjamen, Sobre sainbs li juraria Qu'el mon mais nulhs jois no sia* usw. Auch der Schmerz der Liebe ist ja Freude. Bernart kennt die Wollust der Tränen: 44, 69 *Tan l'am de bon' amor Que manhtas vetz en plor, Per o que melhor sabor M'en an li sospire* (vgl. 31, 25 ff.).

So schwankt das Leben des Liebenden zwischen Freud und Leid, und für dieses Hangen und Bangen findet Bernart oft überraschenden Ausdruck: 31, 25 *Aquest' amors me fer tan gen Al cor d'una dousa sabor : Cen vetz mor lo jorn de dolor E reviu de joi autras cen*. Auf die jubelnden Verse 39, 5 *Joi ai de lui e joi ai de la flor* usw. folgt in ergreifender Plötzlichkeit: *Ai las ! com mor de cossirar ! ...* (s. S. LXXXV). *Car una vetz tan midons no destrens Abans qu'eu fos del dezirer estens?* Das ganze 7. und 22. Lied ist ein Auf und Ab des Herzens (22, 41: *Tostems sec joi ir' e dolors E tostems ira jois e bes, Et eu no cre, si jois no fos. C'om ja saubes d'ira que·s es*).

Aber unter allen Umständen will der Dichter der Liebe treu bleiben, denn nur sie gibt (s. S. LXXVII f.) dem Leben Wert: 15, 8 *Ja Deus no·m don aquel poder Que d'amor no·m prenda talans. Si ja re no·n sabi' aver, Mas chascun jorn m'en vengues maus, Totz tems n'aurai bo cor sivaus*, 21, 29 *Nuls om ses amor re no vau, Per qu'eu no volh, sia mia Del mon tota·lh senboria, Si ja joi no·n sabi' aver*, 31, 13 *Ja Domnedeus no·m azir tan Qu'eu ja pois viva jorn ni mes, Pois que d'enoï serai mespres Ni d'amor non aurai talan*.

Metrik.

Metrik und Musik gehören für die provenzalische Lyrik noch eng zusammen, und wir sind bei Bernart in günstigerer Lage als bei den anderen älteren und den meisten späteren Trobadors, indem uns eine verhältnismäßig große Zahl seiner Singweisen bewahrt ist. So wollen wir Worte und Weisen bei ihm für unsere Untersuchung heranziehen, aber auch vergleichen, wie sich die anderen älteren Trobadors zu ihm verhalten. Wir besitzen in vier Handschriften die Notenreihen zu 19 Liedern Bernarts, deren Verzeichnis bei Jean Beck, die Melodien der Troubadours, S. 30, früher schon bei Restori, Musica dei Trovatori, p. 88, geboten wird.⁶⁴ Wie das Vorwort sagt, mußte ich mich auf die photographische Wiedergabe der beiden wichtigsten Manuskripte beschränken. Die für die Metrik wichtigen Verhältnisse ergeben sich im wesentlichen auch ohne kritische Bearbeitung dieser Noten.

Strophenformen Bernarts.⁶⁵

Strophenformen Bernarts. ²⁾							
1.	[2.]	3.	4.	5.	6.	7.	
VII d	(VI 3×2)	III	VI d	VII (3×2) + 1	V d	VII d	VII d
8 a	8 a	7 ~ a	7 ~ a	8 a	7 a	8 a	a
8 b	8 b	7 ~ b	7 ~ b	8 b	7 b	8 b	b ¹
8 b	8 b	7 ~ c	7 ~ a	8 b	7 a	8 b	b ²
8 a	8 a	7 ~ d	7 ~ b	8 a	7 b	7 ~ c	c
7 ~ e	7 ~ e	7 e	7 ~ a	8 e	7 e	7 ~ d	d ¹
7 ~ e	8 d	7 e	7 ~ b	8 e	7 e	7 ~ d	d ²
10 d	8 d	7 ~ f	7 ~ b	8 d	7 d	8 e	e
10 d		7 ~ g	7 ~ a		7 d	7 ~ f	f
		7 ~ h					
		7 g					
		7 g					

⁶⁴ Es sind vielmehr eigentlich nur 18, da zu Nr. 45 nur einige wenige Noten erhalten sind.

⁶⁵ Die römische Ziffer über der Strophenform gibt die Strophenzahl an, die Bezeichnung dahinter die Verteilung der Reime auf die Strophen des Gedichts; d = durchgehende Reime (coblas unissonans). Die Querstriche bezeichnen Zahl und Umfang der Tornaden. Große Buchstaben = Refrainreime, griechische = grammatische Reime. Kleine übergestellte Silbenzahlen und Reimbuchstaben (s. Nr. 10, 20) geben Binnenreime an.

8.	9.	10.	11.	12.	13.	[14.]
VI d	V (2×2) + 1	VII d		VI 3×2	VI d	(V d) II
7 a	7 ∪ a = a ¹	8 a	nicht	10 a	8 a	8 a
7 b	7 b a ¹	8 b	von	10 ∪ b	8 b	8 b
7 b	7 ∪ a a ²	8 a	Bernart	10 a	8 b	8 b
7 a	7 b a ²	8 b		10 ∪ b	8 a	8 a
7 ∪ c	7 b a ³	⁴ 10 dc		10 a	8 ∪ c	8 c
7 ∪ d	7 ∪ a a ³	⁴ 10 dc		10 a	8 ∪ c	8 c
7 ∪ d	7 ∪ a a ⁴	10 d		10 ∪ b	10 d	
7 ∪ c	7 b a ⁴				10 D	
					10 e	

15.	16.	17.	18.	19.	20.	21.
VII d	VI d	VII d	IV d	VI 3×2	V d	VII d
8 a	7 a	8 a	7 ∪ a	8 a	7 a	8 a
8 b	7 b	8 b	7 b	7 ∪ b	7 b	8 b
8 a	7 b	8 a	7 b	8 a	7 b	8 a
8 c	7 a	8 b	7 ∪ c	7 ∪ b	7 a	8 c
8 c	7 c	8 c	5 b	7 ∪ b	7 ∪ c	8 c
8 d	7 d	7 ∪ d	7 b	8 a	7 d	7 ∪ d
8 d	7 c	7 ∪ d	6 ∪ d	8 a	² 7 ∪ dc	7 ∪ d
	7 ∪ e	8 c		7 ∪ b	7 e	8 e
					7 e	

22.	23.	24.	25.	26.	27.	28.	29.
VII d	VII d	V d	VII 7×1	VI d	VII d	VIII 4×2	VII d
8 a	7 ∪ a	8 a	5 ∪ a	7 ∪ a	8 a	6 a	7 ∪ a
8 b	7 ∪ b	7 ∪ b	6 b	7 ∪ b	8 b	6 a	7 b
8 c	7 ∪ a	7 c	5 ∪ a	7 ∪ a	8 b	6 a	7 ∪ a
8 b	7 c	8 a	6 b	7 ∪ c	7 ∪ c	6 a	7 b
8 ∪ d	7 ∪ d	7 c	5 ∪ a	8 d	7 ∪ c	6 a	8 c
8 ∪ d	7 ∪ d	8 d	6 b	8 d	7 d	6 a	8 c
10 e	7 c	8 d	5 ∪ a	7 ∪ e	7 ∪ e	6 a	7 ∪ d
10 e	7 ∪ b	7 ∪ b	6 b		7 d	6 a	7 ∪ d
			5 ∪ a		8 f		
			6 b				
			5 ∪ a				
			6 b				

30. ¹⁾ VIII 4×2	31. ²⁾ VII $(3 \times 2) + 1$	32. (?) (VI d) III	33. VI d	34. nicht von Bernart	35. VII d
7 \sim a	8 a	8 a	8 a		10 \sim a
7 b	8 b	8 b	8 b		10 b
7 \sim a	8 b	8 b	8 b		10 \sim a
7 b	8 a	8 a	8 c		10 b
7 \sim c	8 c	8 c	8 d		10 b
7 \sim c	8 d	8 c	8 d		10 \sim c
7 d	8 d	8 a	8 c		
	8 c				

36. ³⁾ VI 3×2	37. VI 3×2	38. (?) III d	39. VII d	40. IX d	41. VI d	42. ⁴⁾ VII $(2 \times 3) + 1$
6 a	6 \sim a	7 a	8 a	8 a	8 a	10 \sim a
6 b	6 b	7 b	8 b	8 b	8 b	10 \sim b
6 a	6 \sim a	7 b	8 a	8 b	8 a	10 \sim b
6 b	6 b	7 a	8 b	8 a	8 b	10 \sim a
6 a	6 \sim a	7 c	10 c	8 a	8 c	10 \sim c
6 b	6 b	7 d	10 c	8 b	8 C	10 \sim c
6 a	6 \sim a	7 d	10 d	8 b	10 d	10 \sim d
6 b	6 b	7 \sim e	10 d	8 a	10 d	
6 b	6 b	7 \sim e				
	6 \sim a	7 f				

43. VII d	44. ⁵⁾ VI 6×1	45. VII d
8 a	7 \sim a	7 a
8 b	5 \sim b	7 b
8 a	7 \sim a	7 b
8 b	5 \sim b	7 \sim c
8 c	7 \sim a	7 \sim c
8 d	5 \sim b	7 \sim d
8 c	7 \sim a	7 \sim d
8 d	5 \sim b	
	6 C	
	6 c	
	7 c	
	5 \sim b	

¹⁾ a b c wechseln, d bleibt.

²⁾ $a^{1357} = c^{246}$, $c^{1257} = a^{246}$, b d bleiben.

³⁾ $b^{12} = a^{34}$, $b^{24} = a^{56}$.

⁴⁾ $a^{147} = b^{25} = d^{36}$, $b^{147} = d^{25} = a^{36}$, $d^{147} = a^{25} = b^{36}$, c bleibt.

⁵⁾ $b^n = a^{n+1}$, c bleibt.

Wilhelm von Poitiers.¹⁾

1. (X) ²⁾	2. (VI) ³⁾	3. (I)	4. (II)	5. (III)	6. (VIII) ²⁾⁴⁾	7. (IV) ²⁾
V 2+3	VIII 4×2	IX d	VII d	VII d	V 5×1	VIII 8×1
S a	S a	11 a	11 a	11 a	7 ~ a	S a
S a	S a	11 a	11 a	11 a	7 ~ a	S a
S b	S a	14 a	14 a	14 a	7 ~ a	S a
S c	S a				7 B	4 b
S b	4 b				7 ~ a	S a
S c	S a				S b	4 b
	4 b					
8. (IX)	9.	10. (XI) ²⁾	11. (VII) ²⁾	12. (V)		
VIII d	nicht von Wilhelm	X 10×1	VII 7×1	XIV 14×1		
S a		S a	S a	S a		
S b		S a	S a	S a		
S b		S a	S a	S a		
S a		S b	4 b	4 b		
S a			S a	S x		
S b			4 b	4 b		

Cercamon.

1. (VIII) ²⁾	1a. (V)		1b. (IV)	1c. (III)	2.
(VI 6×1) III		bez.	VII d	VI d	nicht von Cercamon
7 ~ a	8 ca	4 a	8 a	8 a	
7 ~ b	S b	4 b	8 b	8 b	
7 ~ a	8 ca	S c	8 a	8 b	
7 ~ b	S b	4 a	8 b	8 a	
7 ~ b	S c	4 b	7 ~ c	8 a	
7 ~ a	S c	S c	8 b	8 c	
7 ~ b	S d	S d	7 ~ c		
7 ~ a		S d			
7 ~ b		S e			

¹⁾ Die bei Wilhelm von Poitiers und Cercamon hinter der Liedernummer in Parenthese folgenden römischen Zahlen bezeichnen die Reihenfolge in den Ausgaben Jeanroys und Dejeannes.

²⁾ Reim $a^{12} = c^{245}$, $b^{12} = a^{245}$, $c^{12} = b^{245}$.

³⁾ (Wilhelm 2, 6, 7, 10, 11) a wechselt, b bleibt.

⁴⁾ Auch in der Tornada ist a abweichend vom a der letzten Strophe.

⁵⁾ Die ersten drei Strophen gehören abwechselnd Mäistre und Guialmi. In den letzten drei wechselt die Rede in 2 + 2 + 3 + 2 Versen.

2 ^a , (VII) ¹⁾	3. (I)	3 ^a , (VI) ²⁾ = 330, 13	4. (II)
IX (9×1)	VII d	X d	IX d
8 a	7 ∪ a	10 a	8 a
8 a	8 b	10 b	8 b
8 a	8 b	10 c	8 a
8 a	7 ∪ c	10 b	8 b
8 a	8 d	10 c	8 c
8 b	8 d	10 a	8 d
	7 ∪ a		

Jaufre Rudel.

1. ²⁾	2.	3.	4.	5. ⁴⁾	6.	6 ^a .
VI 3×2	VII d	VI d	V d	V 2+3	VI d	IV d
8 a	8 a	8 a	8 a	7 ∪ a	8 a	7 ∪ +1 ∪ aa
8 b	8 B	8 b	8 b	7 b	8 b	7 +1 bb
8 b	8 a	8 b	8 a	7 ∪ c	8 a	7 +1 cc
8 a	8 B	8 a	8 b	7 d	8 b	8 +1 dd
8 c	8 c	8 a	8 c	7 ∪ a	8 b	7 ∪ e
8 c	8 c	8 b	8 c	7 ∪ c	7 ∪ c	
8 d	8 d		8 d	7 ∪ e	8 d	
			8 e			

Marcabru.

1. ²⁾	2. ⁶⁾	3.	4.	5.	6. ⁷⁾
VI 6×1	VII	VI d	IX 10×1	IX d	[XIV 7×2] VII
8 a	8 a	8 a	8 a	7 ∪ a	8 a
8 a	8 b	8 b	8 b	7 ∪ a	8 a
8 a	8 b	8 b	4 a	7 ∪ b	8 a
8 b	8 c	8 a	8 a	7 ∪ b	8 b
8 a	8 d	8 a	8 c	7 ∪ c	
8 a		8 B	8 b	7 ∪ a	
8 c		8 b			
		8 a			

¹⁾ a wechselt, b bleibt.

²⁾ Die bei Dejeanne als Strophe X gedruckten Verse werden den Beginn einer 9. Strophe, die als Strophe IX stehenden vier Verse eine doppelte Tornada bilden.

³⁾ a¹²⁵⁶ = b³⁴, b¹²⁵⁶ = a³⁴, c d bleiben.

⁴⁾ acbd¹²⁴⁵ = cadb³⁴, e bleibt. ⁵⁾ (Marcabru 1, 4) a wechselt, bc bleiben.

⁶⁾ d bleibt, a b c wechseln in scheinbar regelloser Art: a ist -ā in Strophe 1, 7, -au in 4, -ou in 2, 3, 5, 6; b = -ou 1, 2, 4, 7, 8, -ā 3, 6, -au 5; c = -au 1, 4, 5, -ou 3, 6, 7, -a 2, 8.

⁷⁾ (Nr. 6, 8, 18, 22, 23, 29) a wechselt, b bleibt.

7. VII 7×1	8. ¹⁾²⁾ XII 6×2	9. IX d	10. nicht von Marcabru	11. ³⁾ VIII 4×2	12. nicht von Marcabru
7 a	8 a	10 ~ a		7 ~ a	
7 a	8 a	10 ~ a		7 ~ b	
7 a	8 b	⁴ 10 ~ cb		7 ~ b	
7 a	8 a	⁴ 10 ~ cb		7 ~ a	
7 a	8 b			7 ~ c	
7 a				7 ~ d	
7 a				7 e	
7 a				7 ~ d	

12a. IX d	13. VI d	14. VIII d 1357 2468	15. VII d	16. ⁴⁾ X 10×1	17. VII d
7 ~ a	8 a	7 ~ a b	8 a	4 a	7 a
7 b	8 b	7 b ~ a	8 a	4 a	7 a
8 b	8 a	7 a ~ β	8 b	8 b	7 ~ b
7 ~ a	8 b	7 ~ β a	8 a	4 c	7 a
7 c	8 c	7 g ~ γ	8 a	4 c	7 ~ b
	7 ~ d	7 ~ γ g	8 b	8 b	7 a
	8 c			oder	
	7 ~ d			⁴ 8 a a	
				8 b	
				⁴ 8 c c	
				8 b	

18. ¹⁾ XII 12×1	19. VIII d	20. s. 43	21. VII d	22. ¹⁾ IX 9×1	23. ¹⁾ VII 7×1
7 ~ a	8 a		7 ~ a	8 a	8 a
7 ~ a	8 a		5 ~ b	8 a	8 a
7 ~ a	8 b		7 ~ a	8 b	8 a
3 B	8 c		5 ~ b	8 a	8 b
7 ~ a	⁴ 8 dd		7 ~ a	8 a	
7 b	8 c		5 ~ b	8 b	
	8 c				
	8 b				

¹⁾ a wechselt, b bleibt (s. Nr. 6).

²⁾ Strophe 11 und 12 haben nur vier Zeilen mit Reinstellung a a b a. Daran schließt sich eine Tornada b b a.

³⁾ a b wechseln, c d e bleiben.

⁴⁾ a c wechseln, b bleibt (s. Nr. 43).

24. ¹⁾ VIII 8×1 11 bba 11 cea 14 dda	25. 26. ²⁾ VII d 7 ~ a 7 ~ a 7 ~ a 7 ~ b 3 c 3 c 3 c 3 c 3 c 3 c 5 ~ b	27. nicht von Marcabru	28. VI d 7 ~ a 7 ~ b 7 ~ a 7 ~ b 7 ~ c 7 ~ c 7 ~ d	29. ³⁾ V 2+1+2 8 a 8 a 8 a 8 b 8 a 8 b	30. XII 6×2 7 ~ a 7 ~ a 7 ~ a 7 ~ B 7 ~ a 7 ~ a 7 ~ b
---	---	------------------------------	--	--	---

31. IX d 7 ~ a 7 b 7 ~ a 7 b 1 C 7 e 7 e 1 D 7 ~ a	32. ⁴⁾ X 5×2 4 ~ a 6 b 4 ~ a 6 b 4 ~ a 6 b 4 ~ b 6 ~ a 4 c	33. IX d 8 a 8 b 8 a 4 b 8 a 4 b	34. VII d 8 a 8 b 8 a 8 b 8 c 8 d 8 c	35. ⁵⁾ VIII 8 a 8 b 4 a 8 c 8 d 8 C 8 d 8 e 8 f	36. ⁶⁾ VI d 7 ~ a 7 b 7 ~ a 7 b 7 ~ c 7 ~ d	37. X d 7 ~ a 7 ~ b 7 ~ b 7 ~ c 7 ~ a 7 ~ d
--	---	---	---	--	---	--

¹⁾ a bleibt; die Binnenreime wechseln. Die Stelle des Binnenreimes ist nicht fest.

Strophe 1:	3	+4	+4	4	+3	+4	3	+4	+7
2:	3	+4	+4	3 ~	+3 ~	+3	3 ~	+4 ~	+7
3:	3	+3	+6	4	+3	+4	5	+2	+7
4:	3 ~	+3 ~	+4	3 ~	+3 ~	+4	3	+4	+7
5:	3 ~	+3 ~	+4	3	+4	+4	3 ~	+3 ~	+7
6:	3	+4	+4	5	+2	+4	3	+4	+7
7:	3	+4	+4	3	+4	+4	3	+4	+7
8:	3	+4	+4	3	+4	+4	4	+3	+7
9:							4	+3	+7

²⁾ c wechselt, a b bleiben. Auch die Tornada hat anderes c als die letzte Strophe.

³⁾ a wechselt, b bleibt (s. Nr. 6).

⁴⁾ a b wechseln, c bleibt.

⁵⁾ a ist sich gleich in Strophe 1, 2, 5, 6 und in 3, 4, 7, 8, e¹²²⁷ = f²⁴⁶⁸, f¹²²⁷ = e²⁴⁶⁸, b c d bleiben.

⁶⁾ e¹⁴⁶ = d²²⁵⁷, d¹⁴⁶ = d²²⁵⁷ (die Reihenfolge ist wohl zu korrigieren).

38. ¹⁾ IX (?)	39. IX d	40. ²⁾ VII (3×2) + 1 1, 2 3-6 7	41. IX d	42. ³⁾ V 5×1
7 ~ a	8 a	8 a a a	8 a	7 ~ a
7 b	8 b	8 b a a	8 a	7 b
7 ~ a	8 a	8 a b b	8 b	7 ~ a
7 b	8 b	8 b b b	8 c	7 b
7 c	8 c	8 c c c	8 c	7 c
7 d	8 d	8 c c c	8 b	7 c
7 ~ e	8 c	8 d d b		7 ~ d

43. ⁴⁾ VI 6×1	44. ⁵⁾ IX 4×2 + 1	45. s. 43
4 a	8 a	
4 a	8 a	
8 b	8 a	
4 c	8 a	
4 c	6 ~ b	
8 b	4 c	
oder	6 ~ b	
⁴ 8 ~ a	4 c	
8 b		
⁴ 8 c c		
8 b		

Strophenformen Bernarts in alphabetischer Folge
der Reime.

1. a a a a a a a a	6 6 6 6 6 6 6 6	Nr. 28
2. a b a b a a b	10 10 ~ 10 10 ~ 10 10 10 ~	12
3. a b a b a b a b a b a b	5 ~ 6 5 ~ 6 5 ~ 6 5 ~ 6 5 ~ 6 5 ~ 6	25
4. a b a b a b a b b b	6 6 6 6 6 6 6 6 6	36
5. a b a b a b a b b a	6 ~ 6 6 ~ 6 6 ~ 6 6 ~ 6 6 6 ~	37
6. a b a b a b a b C c c b	7 5 ~ 7 5 ~ 7 5 ~ 7 5 ~ 6 6 7 5 ~	44
7. a b a b a b b a	7 ~ 7 7 ~ 7 7 ~ 7 7 7 ~	4
8. a b a b b a a b	7 ~ 7 7 ~ 7 7 7 ~ 7 ~ 7	9
	8 7 ~ 8 7 ~ 7 ~ 8 8 7 ~	19
9. a b a b b c	10 ~ 10 10 ~ 10 10 10 ~	35
10. a b a b c c d	7 ~ 7 7 ~ 7 7 ~ 7 ~ 7	30

¹⁾ a e behalten ihre Stellen; $b^{12579} = d^3 = c^{468}$, $c^{12579} = b^3 = b^{468}$, $d^{12579} = c^3 = d^{468}$. Der Reimwechsel vereinigt so 12579 zu einer, 468 zu einer anderen Gruppe, läßt Strophe 3 vereinzelt. Liegt fehlerhafte Überlieferung vor oder mangelnde Kunstfertigkeit des Dichters?

²⁾ $d^7 = b^7$, also a a b b c c b.

³⁾ a wechselt, b c d bleiben.

⁴⁾ a c wechseln, b bleibt (s. Nr. 16).

⁵⁾ a wechselt, b c bleiben.

11. abab ^d ed ^d ed	8888 10 10 10	Nr. 10
12. abab ^e eed ^d	77777777	6
	7~77~7887~7~	29
	8888881010	41
	888810101010	39
13. abab ^e eded	88888888	43
14. abab ^e edde	888887~7~8	17
15. ab ^a aeedd	8888888	15
16. ab ^a aeedde	888887~7~8	21
17. ab ^a eeddeb	7~7~7~77~7~77~	23
18. ab ^a eedde	7~7~7~7~887~	26
19. ab ^a ba ^b ba	88888888	40
20. ab ^a ba ^c c	888888	14
21. ab ^a ba ^c ca	8888888	32 (?)
22. ab ^a ba ^c cd	8888888	5
	10~10~10~10~101010~	42
23. ab ^a ba ^c eedd	88887~7~1010	1
24. ab ^a ba ^c eedde	88888~8~101010	13
25. ab ^a ba ^c d ^e ee	77777777~	16
26. ab ^a ba ^c d ^e ce ^e	77777~77~77	20
27. ab ^a ba ^c ddd	88887~88	2
28. ab ^a ba ^c edde	77777~7~7~7~	8
	88888888	31
29. ab ^a ba ^c d ^e d ^e cef	777777777~7	38 (?)
30. ab ^a bb ^e bbd	7~777~576~	18
31. ab ^a bb ^e eedd	7777~7~7~7~	45
32. ab ^a bb ^e cededf	8887~7~77~78	27
33. ab ^a bb ^e edde	8888888	33
34. ab ^a bb ^e ddef	8887~7~7~87~	7
35. ab ^a cb ^a eddb	87~787887~	24
36. ab ^a cb ^a dd ^e ee	88888~8~1010	22
37. ab ^a cb ^a d ^e efghg	7~7~7~7~777~77~77	3

Die Strophenformen Wilhelms von Poitiers, Cercamons, Marcabrus und Jaufre Rudels hat schon vor vielen Jahren Suchier, in Lemckes Jahrbuch für romanische und englische Literatur, Bd. XIV, S. 294 ff. einer Untersuchung unterzogen. Indem er von den Reimfolgen der Strophen ausging, kam er zu zwölf Strophentypen, die sich seiner Meinung nach auf zwei Grundtypen zurückführten: die ungeteilte einreimige Strophe, wie sie uns am einfachsten bei Wilhelm Nr. 3, 4, 5 entgegentritt: $a_{11} a_{11} a_{15}$, und die Strophe mit zwei ungleichen Teilen, wie bei Wilhelm Nr. 10: $a_8 a_8 a_8 b_4 x_8 b_4$ oder Marcabru Nr. 23: $a_8 a_8 a_8 b_8$. Aus diesen beiden sollen, nach Suchier, alle anderen Formen erwachsen sein.

Man sieht schon aus diesen Beispielen, daß man zu einer anderen Einteilung der Strophenformen kommen würde, wenn man nicht die Reimfolgen, sondern die Silbenzahlen der Verse zugrunde legt. Es ist offenbar, daß nur eine gleichmäßige Berücksichtigung beider Elemente zu einem befriedigenden Ergebnis führen kann. Als drittes Element aber tritt noch die musikalische Form der Strophe hinzu. Wie steht es nun, wenn die musikalische Architektur der Strophe nicht mit der aus Reimen und Silbenzahlen zu erschließenden übereinstimmen sollte? und die Untersuchung wird uns schnell zeigen, daß das in der Tat oft der Fall ist.

Daß die Musik für den Bau der Strophe maßgebend ist, hat uns schon Dante gesagt, *De vulgari eloquentia* II, X, 2-3: *Dicimus ergo, quod omnis stantia ad quamdam odam recipiendam armonizata est; sed in modis diversificari videntur; quia, quedam sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusquam et sine diesi; et diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam ... 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.* Und es versteht sich in der Tat von selbst, daß die Musik das Entscheidende ist, denn die Singweise ist die Grundlage jeder lyrischen Form. Die Existenz der Strophen selbst beruht ja auf der Wiederholung einer gleichen Melodie für die fortschreitenden Worte des Liedes.

Man wird nun freilich bei den Provenzalen die formale Abhängigkeit des Textes von der Singweise nicht so aufzufassen haben, daß der Trobador zuerst seine Weise komponiert habe und dann ans Dichten der Worte gegangen sei. Das könnte man etwa aus Bernarts Worten 27, 6 schließen: ... *Tan sui entratz en cossire Com pogues bos motz assire En est so, c'ai apedit.* In der Regel aber wird der Dichter den umgekehrten Weg geschritten sein. Indes schwebte ihm auch dann beim Dichten der ersten Strophe schon eine Reihe typischer Melodieformen vor, von denen er, mehr oder weniger bewußt, eine wählte. So gab er der Reimfolge und der Silbenzahl ein gewisses bekanntes Schema, ohne daß freilich, wenn die Singweise komponiert wurde, die musikalische Form immer mit dem ursprünglichen Sinn jenes Schemas übereinstimmte.

Dieses Verhältnis zwischen Text und Singweise gilt es nun an den vorhandenen Beispielen ältesten Trobadorgesanges zu erläutern.

Wir werden gut tun, dabei nicht an dem Wenigen vorüberzugehen, was wir von dem naturgemäß einfacheren Vortrag epischer Dichtung wissen. Was über die Singweisen der eigentlichen Epen zu sagen ist, hat zuerst Suchier gesammelt: Zeitschrift 19, 370 ff. Es ergibt sich ihm, daß, wenn das epische Gedicht aus Sieben- oder Achtsilblern bestand, die Melodie nach je zwei Versen wiederholt wurde, wie wir es an der überlieferten Singweise von Aucassin und Nicolette sehen, daß aber, wenn der Vers ein Zehn- oder Zwölfsilbler war, sich die Melodie von Vers zu Vers wiederholte.⁶⁶

Besser bekannt ist uns die Musik der auf der Grenze von Epik und Lyrik stehenden französischen Chanson d'histoire. Fünf von ihnen sind uns in ihrer Singweise überliefert:

En un vergier, Bartsch Romanzen und Pastourellen Nr. 9:

Str.:	a a a a C ¹ C ² (a C ² 10 silbler, C ¹ 6 silbler)	Singweise (Hds. X 65 v):	a a a a' c d (a' variiert den Schluß von a)
-------	--	--------------------------	--

Bele Yolanz, Bartsch Nr. 7:

Str.:	a a a a B ¹ B ² (a 10 silbler, B 8 silbler)	Singweise (Hds. X 64 v):	a a b c b' d (b' variiert b)
-------	--	--------------------------	---------------------------------

Au novel tens pascor, Bartsch Nr. 59:

Str.:	a a a a a B ¹ B ² (a 12 silbler, B 8 silbler)	Singweise (Hds. X 66 v):	a a' b e e' d e
-------	--	--------------------------	-----------------

Bele Doette, Bartsch Nr. 3:

Str.:	a ₁₀ a ₁₀ a ₁₀ a ₁₀ B ₅ (b ₁₂)	Singweise (Hds. X 66 r):	: a b : c. Die Noten des 12 silblers fehlen
-------	---	--------------------------	---

Oriolanz, Bartsch Nr. 10:

Str.:	a a a a a B ¹ B ² (8 silber)	Singweise (Hds. X 66 v):	: a b : b' c d.
-------	---	--------------------------	------------------

Die Kenntnis dieser musikalischen Strophenformen ist uns auch für die Trobadorkunst wichtig, weil wir annehmen dürfen, daß die metrisch ähnlich gebauten langversigen Strophen früher Zeit auch

⁶⁶ Die musikalische Phrase, welche Langlois, Zeitschrift 34, 351 zu einer epischen Dichtung in Alexandrinern mitteilt, schließt aber durch ihre Art die Wiederholung für jeden einzelnen Vers aus. Kein menschliches Ohr und kein Organ würde dieses ewige Auf und Ab ertragen haben. Hier kann es sich nur um den musikalischen Abschluß der Laisen handeln, während die Verse der Laise selbst vielleicht gesprochen wurden.

musikalisch ähnlich beschaffen gewesen sein werden. Das gilt für Wilhelms Nr. 2, 3, 4 mit der Strophe $a_{11} a_{11} a_{15}$ und für Marcabrus Nr. 24: $^{bb}a_{11} \ ^{cc}a_{11} \ ^{dd}a_{14}$. Giraut de Bornelhs berühmte Alba hat gegenüber dem Strophenschema $a_{10} a_{10} b_{10} b_{10} C_6$ die Singweise: $a a b c d$, also ähnlich der Weise von *Bele Yolanz*.

Rein lyrischer Kunst gehört die Wiederholung desselben musikalischen Satzes für mehrere aufeinander folgende Verse begreiflicher Weise nicht an. Dagegen ist, wie im Volkslied, die Wiederholung einer zweizeiligen Melodie bei den Trobadors etwas durchaus gewöhnliches.

Von den ältesten Trobadors bis zu Bernart de Ventadorns Zeit sind uns 16 Melodien überliefert, die Marcabru, Jaufre Rudel, Peire d'Alvernhe, Beatritz de Dia, ⁶⁷ Raimbaut d'Aurenga und Giraut de Bornelh (den wir hier schon anschließen wollen) gehören. Von ihnen zeigen sieben im Anfang der Strophe die Wiederholung |:ab:|, und zwar drei nur diese eine Wiederholung (vgl. oben *Bele Doette* und *Oriolanz*):

Jaufre Rudel, *No sap chantar qui·l so no di* (Grdr. 262, 3):

Str.: $a b b a | a b$ Singweise: |: a b :| c d.
(8 silbler)

Jaufre Rudel, *Qan lo rossignols el foillos* (263, 6):

Str.: $a_8 b_8 a_8 b_8 b_8 c_7 d_8$ Singweise: |: a b :| c d e.

Giraut de Bornelh, *S'ie·us quier cosselh, bel'ami' Alamanda* (242, 69):

Str.: $a_{10} a_{10} a_{10} a_{10} a_{10} b_4 || a_{10} b_6$ Singweise: |: a b :| c d e f.

Die berühmte Pastorela Marcabrus: *L'autrier jost'una sebissa* (293, 30) wiederholt noch die Melodie des folgenden Verses:

Str.: $a_7 a_7 a_7 B a_7 a_7 b$ Singweise: |: a b :| |: c :| d.
(7 silber)

Drei Lieder zeigen eine gewisse Abrundung und Geschlossenheit der ganzen Weise, indem die Melodie des 2. bzw. 4. Verses am Ende der Strophe wiederkehrt, also:

|: ab :| c d b.

Das ist der Fall bei:

Jaufre Rudel, *Lanqan li jorn* (262, 2):

$a B a B | c d$ (8 silbler).

⁶⁷ Ich lasse die Autorfragen jetzt bei Seite.

Jaufre Rudel, *Quan lo rius* (262, 5):

a ∪ b c ∪ d a ∪ c ∪ e ∪ (7 silbler).⁶⁸

Beatritz de Dia, *A chantar m'er* (46, 2):

a ∪ a ∪ a ∪ a ∪ b a ∪ b (10 silbler).⁶⁸

Verschiedenartige Wiederholungen einzelner Versweisen zeigen:

Marcabrus, *Vers del Lavador* (293, 35):

Str.: a b a c d e d e f
(8 silbler)

Singweise: a b c d d a b' e f.

Giraut de Bornelh, *Leu chansonet'e vil* (242, 45):

Str.: a b b c c b | b d e d
(e 4 silbler, alle anderen 6 silbler)

Singweise: a b c d a b e f g h.

Giraut de Bornelh, *No pose sofrir* (242, 51 = Peire Cardenal 335, 7):

Str.: a b a b c ∪ d d c ∪ d d
(a b d 8 silbler, c 6 silbler)

Singweise: a b c a' d e c' f g h.

Keine genaue Wiederholung, aber ähnlichen Auf- und Abstieg aller musikalischen Zeilen hat Raimbaut d'Aurenga, *Pos tals sabers mi sors e'm creis* (389, 36, Strophenschema: a₈ b₈ a₈ b₈ C₇ c₇ d₈ c₇). Ohne erkennbare Wiederholung sind Marcabru 13, 18, Peire d'Alvernhe 4, 15. Freilich wird man bei all diesen Liedern, die keine deutliche Architektur aufweisen, den Vorbehalt machen, ob ihre Melodie uns richtig überliefert ist. An der Existenz musikalisch ungeteilter Strophen ist ja aber auch schon nach Dantes Worten nicht zu zweifeln.

Ein umfänglicheres musikalisches Material liegt uns zuerst in den 18 Liedern Bernarts vor. Den einfachsten Bau von ihnen hat

Nr. 16, *Conortz, era sai eu be*:

Str.: a b b a c | | d c e ∪

Singweise: |: a b a' b' :|

d. h. Zeile 5-8 wiederholen die Melodie von 1-4 mit einer leichten Differenzierung am Schluß, entsprechend dem anderen Reimgeschlecht. Aber auch Zeile 1/2 und 3/4, und daher 5/6 und 7/8 entsprechen sich ungefähr, wie in Hds. G noch deutlicher ist als in R, so daß wir also fast ein episches, für die Lyrik recht eintöniges Schema haben: 4 x a b.

⁶⁸ Die Verschiedenheit des Reimgeschlechts der letzten Zeile bringt nur eine leichte Variierung des melodischen Schlusses mit sich.

Sehr ähnlich, auf zwölf Verse ausgedehnt, ist

Nr. 25, *Lancan ven la folha*:

Str.: a ∪ b a ∪ b a ∪ b a ∪ b a ∪ b a ∪ b
(a ∪ 5 silbler, b 6 silbler)

Singweise: |: a b c d :| a' b' c' d'.

Wiederholung von a b im ersten Teil und ungegliederten zweiten Teil, also Pedes und Sirma nach Dantescher Benennung,

|: a b : | c d e f

haben

Nr. 1:

Str.: a b b a c ∪ c ∪ d d (a b 8 silbler, c 7 silbler, d 10 silbler)

Nr. 17:

Str.: a b a b c d ∪ d ∪ c (a b c 8 silbler, d 7 silbler)

Nr. 41:

Str.: a b a b c C || d d (a b c 8 silbler, d 10 silbler).

Zeile 5/6 variiert nochmals a b:

Nr. 4:

Str.: a ∪ b a ∪ b || a ∪ b b a ∪
(7 silbler)

Singweise: |: a b :| a' b' c d.

Auch Wiederholung im zweiten Teil:

Nr. 6:

Str.: a b a b c c d d
(7 silbler)

Singweise: |: a b :| |: c :| d e,

also sehr ähnlich der Pastorela Marcabrus,

Nr. 36:

Str.: a b a b a b a b b

Singweise: |: a b :| |: c :| d';

die 9. Zeile variiert nachklingend die letzte Versuszeile.

Die vorhin hervorgehobene abgerundete Form:

|: a b :| c d b

haben

Nr. 12:

Str.: a b ∪ a b ∪ a a b (10 silbler)

Nr. 42:

Str.: a ∪ b ∪ b ∪ a ∪ c c d ∪ (10 silbler),

in diesem letzten Gedicht freilich nicht mit aller Sicherheit zu erkennen. Von den 18 uns bekannten Singweisen haben also acht zweizeilige Pedes.

Ungegliederte Singweise (sine iteratione modulationis cujusquam et sine diesi)

haben

CIII

Nr. 7:

Str.: a b¹ b² α β¹ β² c γ (a b c 8 silbler, α β γ 7 silbler)

Nr. 19:

Str.: a b ∪ a b ∪ b ∪ a a b ∪ (a 8 silbler, b 7 silbler)

Nr. 24:

Str.: a b ∪ c a c d d b ∪ (a d 8 silbler, b c 7 silbler)

Nr. 43:

Str.: a b a b c d c d (8 silbler).

Ungegliederte Singweise, aber mit Wiederholung vereinzelter Verse:

Nr. 8:

Str.: a b b a c ∪ d ∪ d ∪ c ∪
(7 silbler)

Singweise: a b c d e f c' d'

Nr. 31:

Str.: a b b a c | d d c
(8 silbler)

Singweise: a b c d a' e f a''⁶⁹

Nr. 23:

Str.: a ∪ b ∪ a ∪ c d ∪ d ∪ c b ∪
(7 silbler)

Singweise: a b a c d e f g

Nr. 39:

Str.: a b a b c c d d
(a b 8 silbler, c d 10 silbler)

Singweise: a b c a | : d : | e f.

Die musikalischen Strophenformen, welche wir so bei den ältesten Trobadors gefunden haben, bieten uns ein recht buntes Bild. Als symmetrische Grundformen haben sich herausgestellt bei der siebenzeiligen Strophe der Typus

| : a b : | c d b,

bei der sieben- oder achtzeiligen Strophe

| : a b : | c d e (f),

selten nur bei der achtzeiligen Strophe

| : a b : | | : c d : |.

Aber neben diesen einfachen finden wir eine reiche Flora zum Teil recht komplizierter Formen. Auch in musikalischer Hinsicht

⁶⁹ Eine gewisse Abrundung der Melodie findet in diesen Liedern statt, in dem die letzte oder die beiden letzten Zeilen zur Singweise früherer Verse zurückkehren.

hat sich die Trobadorlyrik offenbar schon in ihren Anfängen weit von volkstümlicher Art entfernt, die man doch gern als ihre Grundlage betrachtet. Bemerkenswert ist, daß Jaufre Rudel sich in allen vier überlieferten Melodien einer klar symmetrischen Architektur bedient.

Wir haben weiter beobachten können, daß (worauf ich schon in meiner Anmerkung in den Abhandlungen Prof. Tobler dargebracht, S. 56, aufmerksam gemacht habe) die zu erwartende Entsprechung von Reimschema und musikalischem Aufbau keineswegs immer stattfindet. Es stimmt zwar bei Bernart Nr. 6 das Schema: a b a b c c d d zur Singweise |: a b :| |: c :| d e, auch Nr. 12: a b ∪ a b ∪ a a b ∪ zu |: a b :| c d b, auch Nr. 25 und 41, s. oben; und Nr. 1: a b b a c ∪ c ∪ d d gegenüber |: a b :| c d e f, Nr. 4: a ∪ b a ∪ b a ∪ b b a ∪ zu |: a b :| a' b' c d, Nr. 36: a b a b a b a b b zu |: a b :| |: c d :| c' widersprechen sich wenigstens nicht. Bei Nr. 16: a b b a c d c e ∪ aber würde man die Versus: |: a b :| |: c d :| nicht erwarten. Das Reimschema Nr. 43: a b a b c d c d dagegen verspricht diesen Aufbau, der aber gerade da nicht vorhanden ist. Daß die Pastorela Marcabrus die Singweise |: a b :| |: c :| d hat, würde man aus dem Reimschema a ∪ a ∪ a ∪ B a ∪ a ∪ b schwerlich erschließen, ebensowenig Beatritz de Dia Nr. 2: |: a b :| c d b aus a ∪ a ∪ a ∪ a ∪ b a ∪ b, oder gar Jaufre Rudel Nr. 5: |: a b :| c d b' aus a ∪ b c ∪ d a ∪ c ∪ e ∪. Wie das geschehen kann, habe ich vorhin versucht zu erklären. Ursprüngliches Verhalten ist es kaum.

So müssen wir also sowohl die Singweisen wie die Reimfolgen der Trobadorlieder, beide für sich, in ihrer Entwicklung verfolgen. Leider sind uns die Melodien nur von verhältnismäßig wenigen erhalten. Aber etwas von ihnen ist uns geblieben: der syntaktische Aufbau der Strophen. Aus ihm dürfen wir, wenn die Einschnitte an bestimmter Stelle der Strophe wiederkehren, auf die Teile der Melodie schließen. Der Umfang der Tornada bestärkt uns gelegentlich in der so gewonnenen Annahme, bisweilen freilich widerspricht er ihr auch.

Bei unserer Prüfung der Struktur der Strophen werden wir am besten von der Verszahl der Strophen ausgehen. Die Nebeneinanderstellung dieser Verszahlen bei den ältesten Trobadors gibt uns zunächst ein interessantes Bild der Entwicklung. Wir haben bei

CV

			Wilhelm v. Poitiers	Cercamon	Jaufre Rudel	Marcabru	Bernart v. Ventadorn
3	zeilige	Strophen:	3	-	-	1	-
4	”	”	1	-	-	3	-
5	”	”	-	-	1	3	-
6	”	”	6	4	1	15	2
7	”	”	1	3	4	9	11
8	”	”	-	-	1	7	20
9	”	”	-	1	-	2	4
10	”	”	-	-	-	-	2
11	”	”	-	-	-	2	1
12	”	”	-	-	-	-	2

Man sieht wie die kurzen Strophen verschwinden und wie die Zahl der langen schnell wächst. Bis zu Marcabru hat die sechszeilige Strophe das Übergewicht. Bei Jaufre Rudel tritt die siebenzeilige besonders hervor. Die zuerst seltene achtzeilige Strophe ist bei Bernart so häufig wie fast alle anderen zusammen. Längere Strophen als achtzeilige treten in der ältesten Zeit des Trobadorgesanges nur ganz vereinzelt auf.

In den dreizeiligen Strophen (Wilhelm Nr. 3, 4, 5: $a_{11} a_{11} a_{15}$, Marcabru Nr. 24: $^{bb}a_{11} {}^{cc}a_{11} {}^{dd}a_{14}$) scheinen die Verse musikalisch ziemlich selbstständig nebeneinander gestanden zu haben, wie es ihrer Länge und wie es dem nicht rein lyrischen Charakter der Stücke entspricht.

Die vierzeiligen Strophen (Wilhelms nach eigener Aussage auf lateinische Singweise ⁷⁰gedichtete Nr. 10: $a a | a b$ und Marcabrus Nr. 6 und 23: $a a a b$, Nr. 9: $a \cup a \cup b \cup b \cup$) zerfallen in $2 + 2$.

Die Fünfzeiler Marcabrus (Nr. 2: $a | b b c d$, Nr. 8: $a a b a b$, Nr. 12^a: $a \cup_7 b_7 b_8 || a \cup_7 c_7$) lassen eine Einteilung nicht erkennen. Bei Jaufre Rudel finden wir eine fünfzeilige Strophe in dem von Bertoni aufgefundenem Gedicht *Qui non sap esser chantaire*, wenn wir die kurzen, 1 silbigen, bzw. 1 \cup silbigen, Nachschläge den Versen zurechnen:

$$\begin{array}{r} 7 \cup a + 1 \cup a \\ 7 \quad b + 1 \quad b \\ 7 \quad c + 1 \quad c \\ 7 \quad d + 1 \quad d \\ 7 \cup e \end{array}$$

Auch dieser Text gestattet eine Zerlegung der Strophe nicht.

⁷⁰ So wenigstens wird man vielleicht, abweichend von der gewöhnlichen Auffassung, v. 24 *en romans et en son lati* DN lesen und verstehen dürfen.

Für die sechszeilige Strophe, die erste welche in zahlreichen Beispielen (28 mal) auftritt, dürfen wir zwei Arten der Teilung annehmen: drei Verspaare, welche entweder gleichwertig nebeneinander stehen: $2 + 2 + 2$, oder zu $2 + [2 + 2]$, oder $[2 + 2] + 2$ gruppiert werden können, andererseits 2×3 .

Bei Wilhelm IX (Nr. 1, 6, 7, 8, 11, 12), Cercamon (Dejeanne II, III, VI, VII) und Jaufre Rudel scheinen nur die drei Verspaare vorzukommen, die man in einigen Liedern (Wilhelm Nr. 6: $a a | a B a b$, Cercamon III; ebenso Marcabru Nr. 5: $a \cup a \cup b \cup b \cup c \cup a \cup$ mit Tornada $a \cup a \cup$, Nr. 15 trotz $a a b a a b$) zu $2 + 4$, in anderen (Jaufre Rudel Nr. 3) zu $4 + 2$ gruppieren möchte. Bei Marcabru haben drei von 15 Gedichten die Teilung 2×3 (Nr. 22: $a a b | a | a b$, Nr. 16 und 43: $a_4 a_4 b_8 c_4 c_4 b_8$, wenn man diese nicht als $^a a b ^c c b$, mithin als 2×2 , verstehen will.) Eine besondere Stelle nimmt bei ihm Nr. 18 ein: $a \cup a \cup a \cup B a \cup b$, indem B als dreisilbiger Refrain *Escoutatz* aus der Strophe von Siebensilblern herausfällt, so daß diese auch als Fünfzeiler gerechnet werden kann. Jedenfalls aber haben wir es hier mit der Einteilung $3 + 1 + 2$ zu tun.

Bei unserem Bernart finden wir die Gruppierung $2 + 4$ in Nr. 35: $a \cup b a \cup b | | b c \cup$, $3 + 3$ in Nr. 11: $a a b a a b$.

Die siebenzeilige Strophe hat naturgemäß die Teile 4 (bezw. $2 + 2$) + 3 und $3 + 4$ ($2 + 2$). Diese zweite Zerlegung finden wir bei Wilhelm Nr. 2: $a a a | a b | a b$, und dann erst wieder bei Bernart Nr. 15: $a b a c c d d$. Alle anderen haben $2 + 2 + 3$ bzw. $4 + 3$: Cercamon I, IV, V, Jaufre Rudel Nr. 1, 2, 5 (?), 6, Marcabru Nr. 1, 28 (?), 80, 31, 34, 38, 39, 40, 42, Bernart Nr. 5, 10, 12, 26, 30, 42, auch wohl Nr. 32, 33, 45, bei denen die Teilung weniger sicher ist. Nr. 18: $a \cup b b c \cup b b d \cup$ scheint ungeteilte Singweise zu haben.

Die achtzeilige Strophe zerfällt fast durchweg in $4 + 4$ (bezw. $[2 + 2] + [2 + 2]$.) Ungeteilt sind vielleicht Bernart Nr. 7: $a b^1 b^2 \alpha \beta^1 \beta^2 c \gamma$ und Nr. 24: $a b \cup c a c d d b \cup$.

Die neunzeilige Strophe begegnet siebenmal bei unseren fünf Dichtern. Cercamon VIII hat $2 + 2 + 3 + 2$ ($a \cup b a \cup b b c \cup b c \cup b$), Marcabru Nr. 32: $2 + 2 + 2 + 3$ ($a \cup b a \cup b a \cup b | b a \cup c$), Bernart Nr. 27 und 36: $4 + 2 + 3$ ($a b b c \cup c \cup d | e d f$, bzw. $a b a b a b | | a b b$; musikalisch ist Nr. 36 aber: $| : a b : | c d c d c'$, so daß wir $[2 + 2] + [2 + 3]$ zu gruppieren haben), Nr. 13 und 20: $4 + 4 + 1$ ($a b b a c \cup c \cup d D e$, bzw. $a b b a c \cup d ^d c \cup e e$). Der

Vers del Lavador von Marcabru (Nr. 35) läßt eine deutliche Zerlegung nicht erkennen.

Die zehnzeiligen Strophen Bernarts Nr. 37 und 38 zerlegen sich wohl in 4 + 2 + 4 (a ∪ b a ∪ b a ∪ b | a ∪ b b a ∪), bzw. in 4 + 4 + 2 (a b b a c d d c e ∪ f).

Die elfzeiligen Estornellieder Marcabrus Nr. 25, 26: a ∪ a ∪ a ∪ b ∪ c c c c c c b ∪ in [2 + 2] + [3 + 4]. (Die Strophe als a ∪ a ∪ a ∪ b ∪ °c °c °c b ∪, also als einen Achtheiler zu rechnen, verhindert die syntaktische Pause nach v. 7.) Das Lied Bernarts Nr. 3, dessen Attribution aber nicht unzweifelhaft ist, scheint keine deutliche Teilung zu haben.

Endlich die beiden zwölfzeiligen Strophen Bernarts Nr. 25 und 44 zerfallen in 3 x 4, bzw. [4 + 4] + 4 (a ∪ b a ∪ b a ∪ b a ∪ b a ∪ b a ∪ b und a ∪ b ∪ a ∪ b ∪ a ∪ b ∪ a ∪ b ∪ | C c e b ∪).

Aus dieser Übersicht geht das unbedingte Übergewicht der paarweisen über jede andere Gruppierung hervor. Was P. Meyer an der erzählenden und belehrenden Poesie des Nordens und Südens beobachtet hat (Rom. XXIII p. 1 ss.), daß sie sich in älterer Zeit fast ausschließlich der Couplets, wenigstens für kürzere Verse, bedient hat, gilt, mit einer gewissen Einschränkung, auch für die provenzalische Lyrik. Erst allmählich tritt eine Zusammenstellung zu drei Versen, und bei geradzahlig Gruppen, das Hinübergreifen des Satzes über das Verspaar hinaus, ein.

Von einer Entwicklung der metrischen Form bei Bernart selbst zu reden, ist natürlich unmöglich, so lange wir über die Chronologie seiner Lieder im Unklaren bleiben, und wir sahen, daß wenig Aussicht vorhanden ist, darüber genauer unterrichtet zu werden. Aus der Zusammenstellung der Formen derjenigen Lieder, welche wir zu Zyklen glaubten gruppieren zu können, scheinen sich kaum besondere Schlüsse zu ergeben:

Ventadornlieder.			
Nr. 30	VIII 4 × 2	a ∪ b a ∪ b c ∪ c ∪ d	7 silbler
28	VIII 4 × 2	a a a a a a a a	6 "
13	VI d	a b b a c ∪ c ∪ d D e	a b c 8 silbler, d e 10 silbler
12	VI 3 × 2	a b ∪ a b ∪ a a b ∪	10 silbler.

Azimanlieder.			
Nr. 26	VI d	a b c a c e d d e	a b c e 7 silbler, d 8 silbler
17?	VII d	a b a b c d d e	a b c 8 silbl., d 7 silbl.
15?	VII d	a b a c c d d	8 silbler
44?	VI 6 × 1	a b c a b c a b c a b c c e c b	7 5 7 5 7 5 7 5 6 6 7 5
21	VII d	a b a c c d d e	a b c 8 silbl., d 7 silbl.
33	VI d	a b b c d d c	8 silbler
36	VI 3 × 2	a b a b a b a b b	6 silbler.
Conort- und Viennelieder.			
5	V d	a b b a c c d	8 silbler
43	VII d	a b a b e d c d	8 "
45	VII d	a b b e c c d d e	7 "
14	(V d) III	a b b a c c	8 "
22	VII d	a b c b d d e e	a b c d 8 silbler, e 10 silbler
20	V d	a b b a e d d e e e	7 silbler
16	VI d	a b b a c d c e	7 "
27?	VII d	a b b c c e d e d f	a b f 8 silbler, c d e 7 silbler.

Wiederkehr von Strophenformen Bernarts bei anderen Trobadors.

Diejenigen Strophenformen, welche wir außer bei Bernart auch bei anderen Trobadors finden, hat, allerdings mit einigen Versehen, Maus in seinem Buch über Peire Cardenals Strophenbau, S. 90, Anm. 4, zusammengestellt.

Es handelt sich, wenn wir unsere alphabetisch geordnete Liste zugrunde legen, um die folgenden Formen:

2. a b c a b c a a b c, Zehnsilbler, Bernart 12; ebenso bei Guillem de la Tor 3, Peire Cardenal 16, Anonym 16. Die Reime sind aber nur in den beiden letztgenannten Stücken gleich. Eine Benutzung der Weise Bernarts kann also nicht behauptet werden.

5. a b a b a b a b b a, Bernart 37, wird in genauer Nachahmung durch die unflätige Strophe 461, 202, in G (Bertoni p. 432) wiederholt. Gleich die erste Zeile gibt die Parodie Bernarts zu erkennen.

6. a₇ b₅ c a₇ b₅ c a₇ b₅ c a₇ b₅ c c₆ c₆ c₇ b₅ c, Bernart 44, kehrt in gleicher Art, und auch mit dem Reim *or* für c, bei Peire Cardenal 25 und bei Peire Bremon 9 wieder. Da auch Peire Cardenal wie Bernart die Reime nach der Formel bⁿ=aⁿ⁺¹ abwechseln läßt,

nicht aber Peire Bremon, so kann zwar dieser sowohl auf Bernart wie auf Peire Cardenal zurückgehen, nicht aber Peire Cardenal auf ihn, statt auf Bernart. Die Reime *ensa ia or* bei Peire Bremon zeigen denn auch, daß die 5. Strophe Peire Cardenals sein Vorbild gewesen ist. Das Gedicht Peire Cardenals hat Diez L. und W.², S. 369 mit Wahrscheinlichkeit ins Jahr 1219 gesetzt. S. Maus, S. 11-13.

7. a ∪ b a ∪ b a ∪ b a ∪, Siebensilbler, Bernart 4 = Granet 2 (Granet 6, das Bartsch besonders aufführt, gehört zum gleichen Gedicht.) Auch die Reime bei Granet zeigen die Nachahmung Bernarts. Da Granet gegen den Grafen von Anjou dichtete, erkennen wir aus seiner Tenzone die Popularität der Bernartschen Weise bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts.

8. a b a b b a a b finden wir zweimal bei Bernart: Nr. 9, Siebensilbler, a männlich, b weiblich, und zwar mit grammatischem Reim, und Nr. 19, a Achtsilbler männlich, b Siebensilbler weiblich. Dieses zweite Schema kehrt bei Beatritz de Dia Nr. 1 wieder, zugleich aber mit grammatischem Reim wie in Nr. 9, so daß wir beide Formen Bernarts bei Beatritz vereinigt finden (wenn man nicht annehmen will, daß Bernart die eine Form der Beatritz in zwei zerlegt habe.) Die Identifizierung der Trobairitz, welche nach der provenzalischen Lebensnachricht eine Zeitgenossin Bernarts war, mit einer historischen Gräfin Beatritz (von Valentinois?) ist bekanntlich sehr schwierig (s. Schultz, Prov. Dichterinnen, S. 8.) Es wäre uns wertvoll, persönliche Beziehungen unseres Sängers mit dieser leidenschaftlichen Frau festzustellen; aber das Material reicht schwerlich dazu aus.⁷¹ Auch die anderen Formen der Beatritz (mit Ausnahme des altertümlichen 46, 2: a ∪ a ∪ a ∪ a ∪ b a ∪ b) finden ihre Parallelen bei Bernart:

46, 3	a b a c c d d	vgl.	Bernart	15
4	a b b a c d d c	”	”	8, 31
5	a b a b c c d d	”	”	6, 29

aber die Silbenzahlen sind nicht genau gleich, und die Formen sind sehr einfach.

10. a ∪ b a ∪ b c ∪ c ∪ d, Siebensilbler, Nr. 30. Dieselbe Reimfolge begegnet mehrmals bei den alten Trobadors: Marcabru 28, 40

⁷¹ 46, 1 v. 5 *om cuoill maintas vetz los balais Ab qu'el mezeis se balaia* erinnert an Bernart 23, 27; 42, 30, Nr. 46, 2 v. 14, 15 *Mi faitz orguouill en ditz et en parvenssa E si etz francs vas totas autras gens* an Bernart 10, 41 f.

Strophe 1 und 2 und Nr. 42, Jaufre Rudel 2, Bernart Marti 8. Aber nur Bernart Marti ist auch in Silbenzahl und Reimgeschlecht identisch, und auch da ist der Unterschied, daß, während bei Bernart die Reime von zwei zu zwei Strophen wechseln, sie bei Bernart Marti durchgehen. So ist kaum wahrscheinlich, daß die Singweise des einen Liedes vom anderen benutzt wurde.

12. a b a b c c d d, viermal bei Bernart:

In Siebensilblern, Nr. 6, durch Peire Cardenal 55 mit gleichen Reimen nachgeahmt (*Tartarassa ni voutor*), s. Maus, S. 13. Eine genauere Datierung dieses Sirventes ist nicht möglich.

a b Achtsilbler, c d Zehnsilbler, Nr. 39; kehrt bei Perdigo 4 wieder. Die Reime zeigen eine gewisse Ähnlichkeit (Bernart: *ar an or ens*, Perdigo: *er en ir os*). Aber das mag auf Zufall beruhen. Eine innere Beziehung der beiden Lieder (auch das des Perdigo ist ein Liebeslied) ist nicht anzunehmen.

a b c Achtsilbler, d Zehnsilbler, Nr. 41; von Peire Cardenal 17 (MW. II, 224) nachgeahmt, mit gleichen Reimen und mit gleichem Refrainwort *cor*, s. Maus, S. 11. Das Lied Peire Cardenals ist ein Sirventes, dessen Datum nicht genau zu bestimmen ist. Ebenfalls in Form, Reimen und Refrainwort stimmt die Cobla 461, 159 überein (Meyer, *Dern. Troub.* p. 143, no. III). Man würde sie für eine Cobla des Sirventes Peire Cardenals ansehen können, wenn die Reimwörter nicht schon zum Teil dort begegneten.

13. a b a b c d c d, Achtsilbler, Nr. 43; nachgeahmt von Peire Cardenal 58 (s. Maus, S. 14), von Guillem Anelier 1 (MW. III, 282) und Joan Esteve 10 (MW. III, 258). Guillem Aneliers Lied, das um 1233 entstanden ist, wird Peire Cardenal nachgeahmt haben, dessen übliche Gedanken hier wiederkehren. Dagegen mag Joan Esteves Klagelied auf Guillem de Lodeva direkt auf Bernart zurückgehen; und da Guillem de Lodeva 1289 gestorben ist (s. Springer, Klagelied, S. 67), würde dann die Popularität des Lauzetaliedes noch für sehr späte Zeit erwiesen werden.

14. a b a b e d ∪ d ∪ c, a b c Achtsilbler, d Siebensilbler, Nr. 17. Gleiche Form, mit gleichen Silbenzahlen und gleichem Geschlecht bei Gavauda 6 (Rom. 34, 519). Aber die Reime sind verschieden. Das Gedicht Gavaudas ist eine Pastorela. Bei der Einfachheit der Form ist eine Nachahmung nicht anzunehmen.

18. a ∪ b ∪ a ∪ c ∪ d d e ∪, a b c e Siebensilbler, d Achtsilbler, Nr. 26; nachgeahmt mit gleichen Reimen von Peire Cardenal 61

(MW. II, 235), s. Maus, S. 11. Das Datum dieses Sirventes ist nicht genauer anzugeben.

19. a b b a a b b a, Achtsilbler, Nr. 40. Gleiche Reimreihen und gleiche Silbenzahlen haben Marcabru 3 (Dejeanne p. 9), Peire Cardenal 47 (MW. II, 231), Peire Bremon 17 (Pariser Inedita 222). Die Reime sind nur in den beiden letztgenannten Gedichten gleich. Das Sirventes Peire Cardenals, welches Peire Bremons Liebeslied nachahmt, kann frühestens 1215, kann aber auch erheblich später entstanden sein. — Marcabrus Lied ist ein Sirventes mit schwierigen Reimen. Bernart wird seine Form in voller Unabhängigkeit gefunden haben.

[20. a b b a c c, Achtsilbler, Tenzone Lemozis mit Bernart. Gleiche Form, aber ungleiche (wenn auch ähnliche: *an ir es : ir ar ei*) Reime hat die Cobla 461, 84 (Zts. IV, 509; Bertoni p. 81.) Ein Zusammenhang ist mindestens zweifelhaft].

22. a b b a c c d, Achtsilbler, Nr. 5. Gleiche Form haben: Jaufre Rudel 1 (Stimming, S. 49), Peire Rogier 7 (Appel, S. 62), Raimbaut d'Aurenga 34 (ib., S. 65), Gausbert Amiel 1 (MW. III, 314), Guillem Ademar 1 (MW. III, 188), Raimbaut de Vaqueiras 21 (Chrest. Nr. 41). Alle haben verschiedene Reime, selbst Peire Rogiers Lied und Raimbaut d'Aurengas Antwort darauf, für die man doch Benutzung derselben Melodie erwarten sollte. Daß eines der Gedichte der Singweise Bernarts gefolgt sei (für Jaufre Rudel wäre eher das Umgekehrte anzunehmen), läßt sich nicht nachweisen und ist nicht wahrscheinlich.

23. a b b a c ∪ c ∪ d d, a b Achtsilbler, c Siebensilbler, d Zehnsilbler, Nr. 1. Die gleiche Form bei Aimeric de Pegulhan 41 (Hds. A 382), Guigo de Cabanas 2 (Chig. 180), Guillem de Mur 7 = Guiraut Riquier 41 (MW. IV, 243), Raimon de Miraval 24 (MW. II, 118), Sordel 27 (De Lollis, p. 187.) Die gleichen Reime haben einerseits Bernart und Guillem de Mur, der also noch in später Zeit Bernarts Gedichte nachgeahmt hat, andererseits Raimon de Miraval, Guigo de Cabanas und Sordel, von denen De Lollis, p. 133, spricht.

26. a b b a c - d^dc ∪ e e, Siebensilbler, Nr. 20. Eine sehr ähnliche Form zeigt Guiraut Riquier 53 (MW. IV, 43, anno 1276): A^A b b a C d c e e, gleichfalls in Siebensilblern. Aber trotz der Ähnlichkeit der Form ist eine Beziehung nicht nachzuweisen.

27. a b b a c d d c, Achtsilbler, $a^{1357}=c^{246}$ $c^{1357}=a^{246}$ Nr. 31. Gleiche Reimfolge und gleiche Silbenzahlen bei Daude de Pradas 12, Peire Bremon de Toloza 14 und Uc Brunec 1. Aus Anlaß des Gedichts von Daude de Pradas habe ich, Pariser Inedita 89, auf die Gleichheit der Form in den ersten drei Liedern hingewiesen, die sich auch auf eine ähnliche Art des Reimwechsels erstreckt ($a b^{135}=c d^{246}$.) Bleibt aber schon hier, bei der Einfachheit der Form, der Zusammenhang zweifelhaft, so ist er für Uc Brunec jedenfalls abzulehnen.

31. a b b c ∪ c ∪ d ∪ d ∪, Siebensilbler, Nr. 45. Die gleiche Form, nur mit d als Refrainreimen, bei Raimon de Castelnou 5 (MW. III, 286.) Da auch die Reime eine gewisse Ähnlichkeit zeigen (*an er ia ansa : au ar ia oia*) ist eine Beeinflussung nicht abzulehnen, aber auch Raimons Lied ist ein Liebeslied, übernahm also schwerlich die Singweise.

32. a b b c ∪ c ∪ d e ∪ d f, a b f Achtsilbler, c d e Siebensilbler, Nr. 27. Gleiche Reimfolge, aber andere Silbenzahlen und Reime, also keine Nachahmung, bei Giraut de Bornelh 18 (Kolsen, S. 308).

33. a b b c d d c, Achtsilbler, Nr. 33. Ebenso bei Arnaut de Titinhac 2 (MG. 597—99.) Da die Reime verschieden sind, innerer Zusammenhang sich nicht ergibt, ist Nachahmung nicht anzunehmen.

Aus der vorstehenden Untersuchung ergibt sich also, daß Nachahmungen bekannt sind bei

Nr. 1	durch Guillem de Mur 7 (zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts)
4	„ Granet 2 „ „ „ 13. „
6	„ Peire Cardenal 55
9 } 19 }	„ Beatritz de Dia 1 (?)
26	„ Peire Cardenal 61
37	„ Anonym 202
41	„ Peire Cardenal 17
43	„ „ „ 58 und Joan Esteve 10 (a. 1289)
44	„ „ „ 25 (a. 1219).

Mit Ausnahme des Beatritz de Dia gehören alle diese nachahmenden Dichter dem 13., zum Teil erst dem Ende des 13. Jahrhunderts an.⁷²

⁷² Bemerkenswert ist, daß Bertran de Born sich keiner Melodie Bernarts bedient hat, obwohl beide in Beziehungen zum englischen Hof standen. Freilich sind überhaupt merkwürdig wenig fremde Strophenformen bei Bertran nachgewiesen. Maus kennt nur (S. 91, Anm. 6): Nr. 3 = Raimbaut d'Aurenga 12 (nicht 3, wie Maus angibt), Nr. 16 = Raimbaut d'Aurenga 5 (auch das Lied Raimbauts ein Sirventes, also vielleicht wieder fremder Form folgend), Nr. 29 = Arnaut Daniel 17.

Das Verhältnis der beiden Versgeschlechter zueinander zeigt bekanntlich bei den ältesten Trobadors eine fortschreitende Zahl weiblicher Verse. Wilhelm von Poitiers hat weibliche Verse (a ∪ neben b) nur in einem einzigen Liede: Nr. 6 (Jeanroy VIII). Bei Cercamon findet sich die Mischung der beiden Geschlechter in drei von acht Gedichten (Dejeanne I, IV, VIII), bei Jaufré Rudel in drei von sieben (Nr. 5, 6, 6^a), bei Marcabru in 13 von 40. Aber bei ihm, der auch hierin nach Originalität hascht, tritt der weibliche Vers auch für sich strophengebend auf. Sechs seiner Lieder (5, 9, 21, 28, 30, 37) haben nur weibliche, eines (11) fast ausschließlich weibliche Verse, so daß nur 21 als rein männlich übrig bleiben. Von Bernarts 39 von uns als sicher angenommenen Liedern (ich zähle die Tenzonen nicht mit, da der Überlieferung nach ihre Strophenform vom Gegner Bernarts bestimmt wird) zeigen nur noch 12 ausschließlich männliche Verse; 27 haben gemischtes Geschlecht. Rein weibliche Strophen hat er nicht, aber in einer Reihe von Gedichten überwiegen doch die weiblichen Verse (3, 23, 26, 42, 44, s. die Liste der Strophenformen).

Für die Silbenzahlen der Verse ist bemerkenswert, daß die für den ältesten Trobador so charakteristische und bei Marcabru noch begegnende Verbindung des Acht- und Viersilblers und des Elf- und Vierzehnsilblers bei Bernart verschwunden ist, daß andererseits der Zehnsilbler hervortritt. Die beiden Hauptverse sind, wie bei den anderen ältesten Sängern, der, fast durchaus männliche, Achtsilbler und der, dagegen vorwiegend weibliche, Siebensilbler. Im Vergleich mit ihnen selten begegnet der beim Grafen von Poitiers, Cercamon und Jaufré Rudel fehlende, bei Marcabru ganz vereinzelt Fünf- und Sechssilbler. Der Zehnsilbler wurde von Suchier, Jahrb. 14, 293, als eine Einführung Bernarts bezeichnet. Seitdem ist ein früher dem Peire Bremon zugeschriebenes Lied (330, 13), wohl mit Recht dem Cercamon überwiesen worden (Dejeanne VI). Der Herausgeber dieses Trobadors datiert es: vers 1146-47 (p. 6). Noch älter ist Marcabru 9, wenn dieses Gedicht von Meyer mit Recht vor 1135 angesetzt ist. So mag Marcabru die Priorität für die Einführung des Zehnsilblers in die provenzalische Lyrik zukommen.

Die Verwendung der verschiedenen Versarten bei den ältesten Trobadors geht aus der folgenden Liste hervor:

Wilhelm IX: 8 silbler	1, 8, 10
8 und 4 silbler	2, 7, 11, 12
11 und 14 silbler	3, 4, 5
7, 7 [~] und 8 silbler	6.
Cercamon: 8 silbler	V, III, VII, II
10 silbler	VI
7 und 7 [~] silbler	VIII
8 „ 7 [~] „	IV, I.
Jaufre Rudel: 8 silbler	1, 2, 3, 4
7 und 7 [~] silbler	5
8 „ 7 [~] „	6,

dazu das eigenartige Lied 6^a, dessen Verse verschieden aufgefaßt werden können.

Marcabru: 8 silbler	1, 2, 3, 6, 8, 15, 16(?), 19, 22, 23, 29, 34, 39, 40, 41, 43(?)
7 silbler	7
7 [~] silbler	5, 28, 30, 37
10 [~] silbler	9
1, 7 und 7 [~] silbler	31
3, 5 [~] und 7 [~] silbler	25, 26
3, 7 und 7 [~] silbler	18
4 und 6 [~] „	32
4, 6 [~] und 8 „	44
4 und 8 silbler	4, 33, 35, 16?, 43?
5 [~] und 7 [~] silbler	21
7 und 7 [~] silbler	11, 14, 17, 36, 38, 42
7 [~] und 8 silbler	13
7, 7 [~] und 8 silbler	12 ^a
11 und 14 silbler	24.
Bernart: 6 silbler	28, 36
7 „	6
8 „	5, 15, 31, 33, 40, 43
6 und 6 [~] silbler	37
7 „ 7 [~] „	3, 4, 8, 9, 16, 20, 23, 30, 45
10 und 10 [~] silbler	12, 35, 42
5 [~] „ 6 silbler	25
5, 6 [~] , 7 und 7 [~] silbler	18
5 [~] , 6, 7 und 7 [~] „	44
7 [~] und 8 silbler	7, 17, 19, 21, 26
7, 7 [~] und 8 silbler	24, 27, 29
7 [~] , 8 „ 10 „	1
8 und 10 silbler	10, 39, 41
8, 8 [~] und 10 silbler	13, 22.

Vom Binnenreim bei den ältesten Trobadors hat Pillet gehandelt: Beiträge zur Kritik der ältesten Troubadours, 89. Jahresbericht der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Kultur, Breslau 1911, S. 7 ff. Er hat den Binnenreim bei Cercamon V und Marcabru 9 und 24 besprochen. Bei Marcabru begegnet er außerdem im 19. Lied und ist vielleicht auch in 16 und 43 anzuerkennen. Ferner kommt wieder das Gedicht Jaufre Rudels 6^a in Frage. Bernart hat den Binnenreim nur in 10 und 20. Dort besteht der Zehnsilbler aus 4 + 6 (wie bei Marcabru 9), hier der Siebensilbler aus 3 + 4.

Für die Cäsur kommt nur der Zehnsilbler in Betracht, der sie fast durchaus nach der vierten Silbe hat. Nach der sechsten liegt sie etwa in den Versen 12, 19, 20, 38; 22, 7, 31; 35, 18, 25; 39, 48; 42, 17, 28, 29, 39. Lyrische Cäsur begegnet schon bei Cercamon 6, 27, 44;⁷³ bei Bernart 1, 39; 12, 26, 27, 29, 36; 13, 25; 22, 15, 24; 35, 45, 46; 39, 39, 45, 55; 41, 39; 42, 22, 27, 36, 40, 48, also immerhin in einer beträchtlichen Zahl von Fällen. In 10, 52 und 22, 63 liegt der Ton noch eine Silbe weiter zurück. Kaum eine Cäsur ist in den Versen 13, 55; 35, 22; 42, 38 anzunehmen. In 35, 43 würde man lesen wollen *Corona man | salutx et amistatx* „ich sende an Corona Grüße und Freundschaftsbezeugungen“, wenn nicht in 23, 57 Corona sicherlich der Bote wäre. In 39, 23 ist hinter *cors* ebenso wie hinter *vi* eine kleine Pause zu machen (s. die Anm. zu diesem Verse).

Die Lieder Bernarts sind fast durchweg unisonans, d. h. in durchgehenden Reimen gebunden. Coblas doblas treten auf in 4, 9, 12, 19, 28, 30, 31, 36, 37 und in der Tenzzone 2, Coblas ternas in 42. Coblas singulars zeigen nur die beiden Lieder 25 und 44. Auch hierin hat sich Bernart von den älteren Trobadors entfernt: Wilhelm IX hat fünf von seinen elf Liedern in coblas singulars gedichtet, Cercamon zwei von acht, Marcabru zehn von 40.

Auch der teilweise Reimwechsel ist bei Bernart selten geworden. Bei Wilhelm IX bleibt in fünf Gedichten von den beiden Reimen der Strophe der zweite bestehen, während der erste wechselt. Bei Cercamon ist das nur in einem Gedicht der Fall, bei Jaufre Rudel in zwei Liedern, beide Male schon in komplizierterer Art. Bei Marcabru dagegen tritt der gleiche oder ein ähnlicher Wechsel

⁷³ Bei Marcabru einmal epische Cäsur: 9, 34.

(a oder a b wechseln, c oder b c oder b c d oder c d e bleiben) in sechs bzw. acht, zusammen in 14 Gedichten ein. Bei Bernart findet sich jenes einfachste Verhältnis von a und b gar nicht mehr. In Nr. 30 aber wechseln a b c und der Schlußreim der Strophe d bleibt, also doch noch im Grunde dasselbe Verhältnis. Komplizierter sind 31 und 44, vor allem aber darin ganz verschieden geartet, daß nicht mehr der Reime des Strophenabschlusses bleibt, sondern Reime des inneren Schemas. Und hiermit wird die Basis der Form verlassen, denn in jenem Beharren des Strophen schlusses können wir den Überrest eines alten Refrains sehen. Hiervon ist auch in Nr. 44 noch etwas geblieben, indem die drei Verse auf c beharren, das erste c sogar Refrainwort bietet. In Nr. 31 ist das System aber ganz verschieden.

Über andere Besonderheiten des Reimwechsels gibt die Liste der Strophenformen Aufschluß.

Der grammatische Reim (eine der formalen Spielereien, die ebensowohl ein Zeichen der naiven Freude jugendlicher Kunst sein können, wie eine Alterserscheinung), findet sich zuerst bei Marcabru 14. Bernart hat ihn 7 und 9. Das letzte dieser beiden Lieder zeigt als weitere Künstlichkeit *coblas capfinidas*. Ein Ansatz zum Vokalreim (siehe B. Grdr. 65, 1, 2) findet sich im *anda, onda, enda* des 26. Liedes.

Der Refrainreim tritt schon beim Grafen von Poitiers auf (Nr. 6: *am*), sodann, verhältnismäßig oft, bei Marcabru (3 *sauçs*, 19 *cuidar* Binnenrefrain, 30 *vilana*, 35 *lavador*; in anderer Art 18 *escoutatz*, 31 *ai, oc*), einmal bei Jaufre Rudel (2 *lonb*). Bei unserem Bernart begegnet er dreimal (13 *amor*, 41 *cor*, 44 *amor*). In all diesen Fällen ist das Refrainwort bedeutungsvoll für den Inhalt des betreffenden Gedichts.

Für den Hiatus gestatten die Leys bekanntlich, obwohl sie eingehende Regeln gegen ihn geben (I, 22 ff.), große Freiheiten. Und so finden wir Hiate, bei Bernart wie bei den anderen Trobadors, in großer Zahl. In manchen Fällen, in denen die Überlieferung solche bietet, werden wir sie allerdings aufheben dürfen, indem wir sogen. Hiatusformen einführen. So führen die Anm. zu 9, 6; 13, 39; 39, 40; 41, 9 aus, daß man an diesen Stellen für *que* als Form Bernarts *qued* wird ansetzen dürfen; 30, 31 habe ich *vid anc* geschrieben und hätte 17, 21 vielleicht *ad un tenen* schreiben sollen, 14, 24 vielleicht *on ilh es*. Fast in

jedem Liede begegnet Hiatus zwischen Diphthong und Vokal. Aber solche Hiate werden von den Leys ausdrücklich gestattet. Ihnen wird man auch anschließen dürfen, wenn in 16, 24 *que i an*, 21, 59 *e i aprendon*, 12, 19 *no i es* die Vokale *e i* oder *o i* aus zwei Wörtern einen Diphthong bilden.

Gestattet wird selbst in der klassischen französischen Metrik der Hiatus, der bei der Elision eines tonlosen Vokals noch übrig bleibt: *sabi' aver* 15, 10; 21, 32, *soli' om* 21, 3, *voli' esser* 33, 20, *deuri' esser* 22, 7, *auri' us* 33, 19, *deuri' om* 39, 49, *vilani' e foudatz* 22, 23, *cortezzi' es* 33, 17. Um so härter sollte *sia el mon* 24, 23 gefühlt werden.

Gemildert wird ein Hiatus durch eine Pause hinter dem ersten Vokal: 6, 62 *chanso*, *e*, 43, 51 *mort m'a*, *e*, und so findet sich in solcher Stellung wiederholt der sonst natürlich arge Hiatus zwischen gleichen Vokalen *domna*, *a prezen* 6, 57, *parria*, *ames* 20, 19, *domna*, *al* 27, 53, *volgra*, *agues* 37, 58, *domna*, *ab* 39, 55, *fe*, *e* 31, 17, oder zwischen Diphthongen *plai*, *eu*, 39, 31. Und eine geringe Pause kann auch da gemacht werden, wo einem vokalisches ausgehenden Wort durch *e* eine Wortgruppe angereiht wird. So erscheinen die zahlreichen Hiate dieser Art weniger schlimm: *e-l di e-l fai* 15, 54, *d'ira e d'esmai* 8, 19, *chamja e vira* 9, 33, *azira e dechai* 10, 42, *vergonha e paor* 13, 52, s. ferner 23, 6; 24, 18; 28, 50; 37, 59; 44, 75. Die Leys entschuldigen als unvermeidlich den Hiatus der durch das Zusammentreffen von vokalischem Anlaut mit gewissen viel gebrauchten Wörtern entsteht. Sie führen *qui si ni so no quo* als solche Wörter an. Und so finden wir: *qui a* 19, 38, *qui ab* 23, 53, s. ferner 16, 31; 25, 42; *so es* 15, 5, *ni anc* 6, 7, *ni en* 25, 26, s. weiter 41, 39; 43, 51; 45, 15, *si apoderatz* 35, 5, Hiate, die allerdings zum Teil wenig erfreulich sind. Ihnen anzureihen wären dann Hiate mit dem Adverb *i* und mit dem Verb *a*, dem Pronomen oder der Konjunktion *o*: *i adrechura* 8, 32, *m'i aten* 15, 14, *i ai mes* 31, 6, *m'a en cuer* 12, 32, *passat a un an* 4, 54, vgl. 27, 63; 28, 46; 42, 47, *m'o assol* 27, 66, *o aya* 28, 42, *plus o atretan* 37, 29, ferner *fo al* 19, 33, *ja us* 19, 45; 22, 11; 39, 35. Die Schwierigkeit, das Zusammentreffen zu vermeiden, läßt sie wohl auch (1, 26) *yeu hay* entschuldigen, das wir 16, 37; 33, 8; 44, 19; 45, 55 treffen. Dagegen reden sie nicht von *sai eu* 16, 1; 22, 56; 39, 37, *sui eu* 40, 69, *eu eis* 16, 37; 25, 72, für welche die gleiche Entschuldigung zutreffen würde.

Cui eu 37, 6, *joi ai* 39, 5, auch *per que i ai dan* 31, 20 sollten sie als Zusammenstoß zweier Diphthonge jedenfalls verdammen. Am härtesten ist *n'ai aize* 45, 3.

Abgesehen von den besprochenen Fällen, in welchen der Hiatus von den Leys mit mehr oder weniger gutem Grund geduldet wird, und den anderen die wir aus gleichem Anlaß glaubten anfügen zu dürfen, finden sich bei Bernart nicht allzu viele Fälle, immerhin genug um zu zeigen, daß er dem Hiatus keineswegs planmäßig aus dem Wege ging: *autre amador* 6, 33, *bocha en* 39, 39, *agra amor* 23, 51, *sa onor* 12, 22, *se atraire* 12, 30, *pero ilh* 39, 29, *sabi anc* 43, 42, *agni enquisa* 44, 20, *ja ab* 36, 29; 41, 47.

Fast alle Gedichte Bernarts werden von einer Tornada begleitet. Nur vier Lieder (3, 5, 14, 24) entbehren sie, während 16 deren zwei haben. Allerdings ist die Überlieferung für die Zahl der Tornaden sehr unsicher. Sehr oft steht die eine oder andere nur in einer Gruppe von Handschriften oder gar nur in einer einzigen. Wir haben schon gesehen, wie solche Verse dem Gedicht erst nachträglich hinzugefügt werden konnten (S. XXX), so daß sie ihm nicht wesentlich angehören, ihr Vorhandensein in den Manuskripten mehr eine Sache des Zufalls ist. In anderen Fällen aber gehörten sie zum Text des Liedes selbst.

Bekanntlich hat sich schon Dante über das Wesen der Tornada geäußert (Convivio II, 12): „Dico che generalmente si chiama in ciascuna canzone *tornata*, pero chè li dicatori che prima usarono di farla, fenno quella perchè, cantata la canzone, con certa parte del canto ad essa *si ritornasse*“. Diese Erklärung ist durch de Bartholomaeis in Zweifel gezogen (Annales du Midi 19, 461), der *tornar*, so wie es in diesem Worte angewendet ist, vielmehr deutet als „l'opération de rouler le parchemin, après y avoir écrit, et par conséquent, la *tornada* était l'action de rouler, c'est à dire de clore la pièce à expédier“. Er sieht in der Tornada dasjenige, was auf die Außenseite des zusammengerollten Pergaments als Schluß des Liedes geschrieben wurde, die Adresse des Liedes. Aber *tornar* heißt nicht „rollen“. Hierfür hatte das Provenzalische das Wort *rollar*, woher denn *un rollat* „ein Schriftstück“ ist (Levy VII, 371.) Will man das Wort *tornada* mit der Art der schriftlichen Fixierung des Gedichts in Verbindung bringen, so kann man nur die „Wendung“ des Blattes darin sehen, und so

denn allenfalls mit *tornada* das auf der Rückseite des Blattes Geschriebene bezeichnen.

Man könnte andererseits auch *tornada* als „Hinwendung“ übersetzen, nämlich an diejenigen, Gönner, Freund, Spielmann oder Dame, welche der Dichter anreden will.

Aber müssen wir von der Erklärung Dantes, der den Dingen doch immerhin verhältnismäßig nahe stand, abgehen? Die ältesten Beispiele der *Tornada* scheinen sie eher zu bestätigen. Von den elf Liedern Wilhelms IX. haben sieben *Tornaden*. Nur in einem, Nr. 11 (Jeanroy VII), haben wir es mit zwei „Adressentornaden“ zu tun; in den anderen sechs (Nr. 2, 4, 5, 6, 10, 12 = VI, II, III, VIII, XI, V) bilden sie den Abschluß des Gedichtes selbst, sind sie sein musikalischer Nachklang.⁷⁴

Nicht anders bei Cercamon. Die einzige *Tornada* bei ihm, welche eine Adresse bietet, V, ist doch auch gleichzeitig ein Epilog des Liedes. In I, II, VI klingen die *Tornaden* nur dem Text des Liedes nach.⁷⁵ Ebenso sind die einzigen *Tornaden* Jaufré Rudels, 2 und 3 (nach Bartschs Zählung), Epiloge. Und fast durchaus bei Marcabru; nur 11 und 23, 12^b und 36 geben die Adresse des Liedes; in den beiden letzteren aber ist die *Tornada* formell auch Epilog. Eine Unterschrift*tornada* hat Nr. 32.⁷⁶

So überwiegt bei den älteren *Trobadors* durchaus die „Nachklang*tornada*“. Vor allem aber stimmt zur Erklärung Dantes, daß auch die Worte der *Tornada*, wie Dante es von der Singweise sagt, in der ältesten *Trobador*lyrik sehr oft eine *Ripresa* des letzten Strophenteils bilden (vgl. über die *Ripresa* im italienischen Volkslied D'Ancona, *Poesia popolare*² p. 343). Hierauf habe ich in der Anmerkung zu meinem *Peire Rogier*, S. 29 hingewiesen und als Beispiel Wilhelm IX. 4, Jaufré Rudel 2, Bernart 25, 15, 45, 4, Raimbaut d'Aurenga 41, 24 angeführt. Die Erscheinung ist aber weit häufiger, und auch mannigfaltiger, als mir in jener kurzen Notiz daran lag auseinanderzusetzen. Wir finden sie bei Wilhelm IX. noch in Nr. 12, mit genauer Wiederholung des letzten und Ähnlichkeit

⁷⁴ In Nr. 7 (IV) erfüllt die letzte Strophe den Dienst einer *Tornada* und zwar gleichzeitig als Epilog und Adresse.

⁷⁵ *Tornaden*strophen statt der *Tornaden* bieten III, IV, VII, davon III als Epilog, die beiden anderen dienen beiden Zwecken.

⁷⁶ Die *Tornaden*strophen in Nr. 15 und 34 bringen die Adresse, in Nr. 18 und 33 Unterschrift und Epilog.

des vorletzten Verses. In Nr. 11 (VII) stimmen die vier Verse beider Tornaden fast genau überein; in Nr. 2 (VI) wiederholen v. 57 und 61 wenigstens das letzte Reimwort der letzten Strophe, in Nr. 10 (XI) v. 41 *joi e deport* aus v. 39. In diesen letzten beiden Fällen werden wir eine Abschwächung desselben wörtlichen Nachklanges sehen dürfen, begleitet aber von einer vollkommenen musikalischen Ripresa. Bei Marcabru wiederholt in Nr. 8 die Tornada getreu die letzten beiden Verse der letzten Strophe. Ganze Verse klingen außerdem wieder in Nr. 14 (v. 52 = 50, 51 ähnlich 49), 17 (43 f. = 41 f.), 20^{bis} (37 = 35, 38 = 34, also in chiasmischer Stellung), 31 (in X, p. 149), 38 (in R, p. 188.) Wenigstens teilweise Wiederholung eines Verses finden wir in 11, 22, 30, 37. Auf Wiederkehr einzelner Reimwörter ist die Erscheinung beschränkt in 5, 12^{bis} (v. 47, 48 : 45, 44, also wieder in chiasmischer Stellung), 23 und 40.

Bei Bernart ist die Zahl der Adressentornaden weit größer als bei den ältesten Trobadors. In 14 Fällen (Nr. 1, 8, 12, 19, 28, 29 VIII und IX, 31, 36, 41, 42 VIII und IX, 43, 45) wendet sich der Dichter an einen Gönner oder Freund, in elf an seinen Spielmann (4, 6, 10, 18, 22, 23, 33, 35, 39, 44, 45), in vier (6, 20, 25, 30) an die geliebte Dame, in zwei (8, 16) an sein Lied.

Wenn aber in Nr. 6, IX der Spielmann *Garsio* zu *Messatger* geschickt wird, ihn um Rat zu fragen, was der Dichter tun soll, so setzt die Tornada doch auch den Inhalt des Gedichtes fort, ist ein rechter Epilog dazu. Ebenso wenn in den Tornaden zu 36 Bernart sagt, daß er mit seinem *Escuder* durch die Welt vagieren möchte, beide begleitet von dem liebsten was sie haben; und so in zahlreichen Tornaden, die eine Adresse enthalten.

Daneben aber haben wir auch viele reine Epiloptornaden. Ich zähle deren 26, gegenüber den obengenannten 31.

So ist denn vielleicht die Tornada bei Bernart auf dem Wege, den ursprünglichen Charakter als eines musikalisch-poetischen Nachklanges des Liedes zu verlassen, sich, als Adresse, vom Körper des Gedichts zu lösen. Aber weder bei ihm noch später ist das grundsätzlich geschehen. Und auch im Wortlaut gibt die Tornada Bernarts noch oft ihre Art als Echo der letzten Strophe zu erkennen. Freilich ein so vollkommener Refrain, wie wir ihn bei Wilhelm IX. und Marcabru kennen gelernt haben, findet sich bei ihm nicht. Am weitgehendsten ist die Übereinstimmung in Nr. 25:

. . *vilania fai*
qui·n mou mo coratge
ni d'alre·m met en plai,
car melhor messatge
en tot lo mon no·n ai,
e man lo·lh ostage
entro qu'eu torn de sai.

VIII. *Domna, mo coratge,*
·l melhor amic qu'eu ai,
vos man en ostage
entro qu'eu torn de sai

und Nr. 15 (die Übereinstimmung findet zwischen den beiden Tornaden statt, nicht, wie ursprünglich, zwischen letzter Strophe und Tornada):

VIII. *Lo vers es fis e naturaus*
e bos celui qui be l'enten ;
e melber es, qui·l joi l'enten.

IX. *Bernartz de Ventadorn l'enten,*
e·l di e·l fai, e·l joi n'aten.

In 43 wird der Abschluß der letzten Strophe *E vau m'en, pus ilh no·m rete, Chaitius, en issilh, no sai on*, fast genau im Innern der Tornada wiederholt: *eu m'en vau, chaitius, no sai on*. In den beiden Tornaden zu Nr. 4 handelt es sich kaum noch um mehr als die Reimwörter: die ersten und letzten Reimwörter entsprechen sich in chiasmischer Stellung: 57 *gabar e rire*, 60 *dire*, 61 *dire*, 64 *gabar e rire*. Ähnlich verhält sich in 41 der Abschluß der letzten Strophe und die erste Tornada: 47 *atretal*, 48 *mal*, 49 *mal*, 50 *atretal*. Ist es Zufall, daß auch die beiden Reimwörter der zweiten Tornada *sal* und *al* schon v. 40 und v. 8 als Strophenschluß stehen? Im künstlichen siebenten Gedicht entsprechen die Reimwörter der beiden Tornaden den Schlußreimen der beiden letzten Strophen, und zwar wiederum in chiasmischer Stellung: 47, 48 *vei vey*, 55, 56 *mercei merceya*, 57, 58 *mercei mercei*, 59, 60 *vei vey*.

Und so gehören hierher noch Nr. 23, 56, 60 *dire folatge*, Nr. 36, 54, 56, 59 *talán*, Nr. 45, v. 42, 52 *enansa* und v. 51, 55 *esperansa*, kaum noch Nr. 12, 38, 43 *vertuts* und Nr. 42, 28, 54 *que no la reya*. Trotz der Verdunkelung des ursprünglichen Verhaltens wird

man den Zusammenhang mit der früheren Erscheinung nicht verkennen können.

So haben wir also auch noch bei Bernart die formalen Spuren der ursprünglichen Nachklangtornada, wie auch im Inhalt die Tornada bei ihm oft den Abschluß des Liedes bildet. Daneben hat sich die Adressentornada entwickelt, wobei die von de Bartholomaeis herbeigezogene mittellateinische Literatur von Einfluß gewesen sein mag. Als dritte Art haben wir bei Marcabru die „Unterschrifttornada“ gefunden,⁷⁷ für die man sich gleichfalls auf lateinische Beispiele berufen könnte, und auch sie kehrt bei Bernart wieder: 7, 57; 13, 55; 15, 53.

Aus dem Ursprung der Tornada, wie wir ihn anerkannt haben, ergibt sich, daß in ihr die Wiederholung von Reimwörtern aus dem vorhergehenden Liede nicht nur gestattet, sondern von vornherein das Gegebene ist; und so erklärt sich, daß man auch später diese Wiederholung immer gestattet hat. Die Frage, ob im Innern des Gedichtes ein Reimwort zweimal in gleicher Bedeutung vorkommen dürfe, scheint nie von einer festen Regel entschieden zu sein. Im Wesen des Reims liegt, daß eine solche Wiederkehr von Rechts wegen nicht statthaft sein kann; und so wird sie von guten Dichtern im allgemeinen gemieden. Bei der oft weiten Entfernung der Reimwörter in den *coblas unissonans* provenzalischer Lieder fällt aber dieser Fehler wenig ins Ohr, und so ist denn doch die Wiederholung des gleichen Reimwortes nicht unerhört. Bei Bernart werden wir sie nur zugeben, wenn die Überlieferung durchaus für sie spricht.

In der Tornada ist auch bei ihm die Wiederkehr, auch abgesehen von den genannten Fällen, ganz gewöhnlich. Es ist unnötig, Beispiele dafür anzuführen. In einigen Fällen finden wir die Wiederholung zwar nicht in der Tornada, aber in der letzten Strophe. In Nr. 1 (*essenhamens* v. 20 und 52), 5 (*vens* steht v. 19 und 34) und 45 (*saber* v. 38 und 45) ist diese letzte Strophe eine Tornadenstrophe,⁷⁸ nicht aber in 3 (*sove* v. 6 und 60 und *flama* 9 und 64) und 6 (*no* 15 und 56; ich habe mich nicht entschließen können, in v. 56 *dire razo* aus CDIKMQS aufzunehmen).

⁷⁷ Siehe Suchier, Jahrbuch 14, 137.

⁷⁸ Als solche ist auch 12, VI und 21, VII zu bezeichnen.

Innerhalb der Lieder bietet mein Text die Wiederholungen gleicher Reimwörter (* bei der Verszahl verweist auf eine Anmerkung zum Text): Nr. 5 *pogues* v. 11, 18*; Nr. 6 *pro* v. 16* 32; Nr. 10 *fezes* 17, 24 (s. S. 59), *eschai* 5, 32, *jauzimen* 5, 19; Nr. 13 *mezura* 23, 41; Nr. 17 *tê* 2, 28 (in wesentlich abweichender Bedeutung); Nr. 18 *vai* 2*, 24; Nr. 19 *amar* 35*, 38 (beruht auf offenbarem Fehler der Überlieferung); Nr. 21 *prezanç* 25, 41*; Nr. 22 *es* 4, 44, *pes* 18, 26*, *umana* 30, 45 (in verschiedener Bedeutung); Nr. 27 *dolha* 16, 34, *chauzit* 35, 53, *dire* 40, 41*, Nr. 31 sehr auffallend: *al cor calque dousa sabor* 10, *al cor d'una dousa sabor* 26; Nr. 35 *dire* 21, 33; Nr. 40 *par* 3, 63, *träitç* 13, 69, *ampar* 22, 51.

Liste der Reimendungen.

ada Lied 30, *ai* 7, 10, 16, 17, 18, 25, 27, 33, 36, 37, 43, *aib* 8, *aire* 4, 12, 29, 30, 37, 44, *ais* (38), *al* 28, 41, *alha* 35, *ama* 3, 12, *an* 4, 14, 28, 29, 31, 36, 37 (38), 39, 45, *ana* 22, 37, *anda* 26, *anba* 19, 25, *ans* 15, 21, 26, 30, 33, *ansa* 1, 25, 44, 45, *ar* 4, 19 (38), 39, 40, *ara* 3, *as* 30, *at* 6, 30, *atge* 19, 20, 23, 25, 42, *atç* 16, 22, 24, 35, *au* 13, 21, *aus* (oder *als*?) 15, *auza* 4, *aya* 7.

e 2, 3, 4, 16, 17, 25, 36, 41, 43, *egra* 3, *ei* 5, 7, 21, 24, *el* (38), *ela* 25, *elb* 7, *elha* 7, *en* 2, 3, 6, 10, 13, 15, 16, 17, 20, 27, 30, 31, *ena* 2, *enda* 19, 26, *endre* 4, *enba* 3, 18, *ens* 1, 5 (*enbs*), 39, *ensa* 30, *enta* 37, *er* 2, 4, 10, 15, 21, 25, 42, 43, 45, 23, *er* 23, *es* 2, 5, 10, 12, 14, 22, 31, *es* 20, *eya* 7, 29, 42.

ia 17, 21, 25, 30, 45, *ic* 24, *ida* 23, 30 (38), *ina* 18, *ir* 1, 2, 9, 13, 14, 25 (38), *ira* 9, 18, *ire* 4, 9, 12, 25, 27, 30, 35, 44, *is* 1, 20, 37, *it* 27, *itç* 33, 40, *izra* 44.

ó 6, 9, 20, 30, *ol* 27, *olb* 9, 25, 41, *olha* 9, 25, 26, 27, 42, *on* 5, 43, *ona* 9, 23, *onda* 26, 44, *or* 2, 6, 13, 19, 25, 28, 31, 36, 39, 44, *or* 41, *ora* 3, *orm* 2, 12, *ors* 22, *ort* 25, *os* 8, 28, *oya* 44, *oza* 3.

uda 8, 30, *ui* 29, *ura* 8, 13, 16, 24, 30, 44, *utç* 12, 19.

Die Sprache des Dichters.

Bernart de Ventadorn stammt aus dem Limouzin, und so dürfen wir erwarten, daß er sich in seinen Dichtungen der heimischen Mundart bedient hat, denn wenn auch Raimon Vidal in der berühmten Stelle seiner *Razos de Trobar* unter dem Namen *Lemozi* nicht

nur diese Provinz Frankreichs versteht, sondern auch *Proenza* und *Alverna* und *Caersin*, *e totas lor vezinas e totas cellas que son entre ellas*, und wengleich mit seinen Worten dort nichts über die eigentliche Heimat der Trobadorsprache gesagt wird, so stellt er doch das *Lemozi* an die Spitze derjenigen Landschaften, welche die *parladura natural e drecha* besitzen.⁷⁹

Die mittelalterliche Kanzleisprache des Limousin ist uns verhältnismäßig wohl bekannt. Die Documents historiques bas-latins, provençaux et français concernant principalement la Marche et le Limousin p. p. A. Leroux, E. Molinier et A. Thomas, Limoges 1885 enthalten eine Reihe provenzalisch geschriebener Urkunden, die vom Ende des 11. Jahrhunderts bis zum Jahre 1288 reichen.⁸⁰ Viel umfangreicher ist noch das Material, welches uns die von Chabaneau im 35. und im 38. Bande der Revue des Langues Romanes veröffentlichten Dokumente bieten. Sie beginnen mit dem Jahre 1208 und reichen bis in das 14. Jahrhundert hinunter.⁸¹

Von literarischen Denkmälern ältester Zeit hat man den Boethius, das Johannesevangelium und die Anciennes poésies religieuses dem Limousin⁸² zugeschrieben, und der Charakter ihrer Sprache widerstreitet dem nicht.

Jene Urkunden, die uns die sichersten Zeugnisse der im Limousin geschriebenen Sprache bieten, stammen aus dem Département Haute Vienne. Weit übler sind wir gegenüber der engeren Heimat Bernarts, dem Département de la Corrèze, gestellt. Hier scheinen Dokumente in der Mundart fast gänzlich zu fehlen. Herrn

⁷⁹ Siehe Crest. 123, 51 ff. und H. Morf, Vom Ursprung der provenzalischen Schriftsprache, Sitzungsberichte der Kgl. Preuß. Akad. der Wiss. Phil.-hist. Kl., 14. XI. 12.

⁸⁰ Es sind in Bd. I die Nummern 10, 11, 15, 37, 38, 45, 48, in Bd. II 31-34, 39, 41, 47, 53, 57, 59, 60, 62, 63, 65, 66, 69, 72, 79. Von besonderem Interesse ist uns die 41. Charte. Es handelt sich da um ein Abkommen, welches im Jahre 1218 zwischen dem Kapitel und den Bürgern von Solignac, vor Bernart von Ventadorn, Abt von Tulle, und vor Gui (v) von Limoges geschlossen wurde. Die Mundart des Dokuments wird natürlich die von Solignac, oder eher noch die des benachbarten Limoges sein; wir sehen aber ein Mitglied der Vizegräflichen Familie von Ventadorn an ihm beteiligt. Bernardus Abbas Tutelensis begegnete uns oben, S. VIII, Anm.

⁸¹ Ihre Sprache hat Alfons Porschke darzustellen begonnen: Laut- und Formenlehre des Cartulaire de Limoges, Breslau 1912.

⁸² Chabaneau, La Langue et la Littérature du Limousin, Rev. des Langues Rom. XXXV, 379 ss.

A. Thomas verdanke ich die Kenntnis einer Charte vom Jahre 1249, die in Héliogravure in der Notice généalogique sur la famille de Saint-Exupéry, Paris 1878, veröffentlicht ist.⁸³ Einige andere Zeugnisse alter Mundart des Departements, die ich heranziehen wollte, sind mir durch den Krieg unzugänglich geworden.

Wenn nun aber die heimische Mundart der Dichtung Bernarts zugrunde gelegen haben wird, werden wir uns doch hüten, die Sprache seiner Lieder mit ihr zu identifizieren. Wenigstens ein halbes Jahrhundert Trobadorpoesie war ihnen voraufgegangen, und schon die ältesten Trobadors, für welche uns Wilhelm von Poitiers nur als ein glücklicherer Vertreter anderer, verschollener Dichter gelten kann, haben bereits eine gewisse Vulgärliteratur, und daher eine Literatursprache, vorgefunden.

So zeigen uns die Reime Bernarts die deutlichen Spuren einer Mischung verschiedener Mundarten. Die Liste der Doppelformen

⁸³ B. Vigiers priors de Briua en Gausbertz senher de Malamort e de Briua a totz aqueus qui ueiran aquestas letras salut e patz. Nos fazem a sabem a totz quen Willems de senh Ciperi donzeus que fo filhs Nugo de S. Ciperi denan nostra presensa establitz no forsatz ni costrehz ni dezeubutz per negun home ab sa certa sciensa de pura e de bona uolontat donet e autreget entreus vius en durabletat a tostemp a Nugo de senh Ciperi so fraire e a Peironella sa seror tot lo seu heret on que sia ni on que lagues deues so paire e los en establitz heretiers a tostemp e desuestit sen e vestit en lor bonamen e franchamen e los en mes en corporal possessio e juret sobre sanhs euangelis que ja mais ell ni hom per lhui en tot ni en partida demanda no lor fezes ni. decontra no uengues. E sobre totas aquestas sobredichas chاوزas renuncieta a la exceptio de bauzia e dangan e a tot ... h e a tot priuilegi de doalizi e a tot dreh escrih e non escrih e a tota condusma e a ... facha o a far e generalmen a tota exceptio quelh pogues pro tener se uolia uenir decon ... utreget que si sa sor Peironella moria ses heret de marit que totz leretz fos a so fraire Hu ... oria que fossa seror Peironella. E reconoc e cofesset denan nos lo dihz Willems que sos fraire Hugo auia paiat per lhui e delhiurat en aqueus deudes que el lo dihz Willems deuia e en lhui garnir per visitar lo sepulcre de nostre Senhor .DCC. e XL. sol. de leial moneda corren e .XIIIJ. st. de blat entre ciuada e segel e dos parelhs de draps de bruneta o de uert ab penas de conilhs que deu paiar lo dihtz Hugo a la domna lor maire que podu ualer .CCC. sol. de las cals vestiduras se apertenia la tersa partz a paiar al dih Willems. E conoc lo dihz Willems que tot aiso auia Hugo sos fraire delhiurat e paiat per lhui de tal maneira que el nera soutz e quitatz. Aiso fo fah lo dissapde denan la festa S. Laurens. E nos a maior fermetat ab lautrec del dih Willems saellem al sobredih Hugo e a Peironella sa seror aquestas letras ab nostres saeus. Dat. VIIº idus augusti anno domini MºCCºXLºIXº.

unter seinen Reimwörtern ist verhältnismäßig lang, und sie bietet uns nicht nur verschiedenartige Flexionsformen, die als Folgen analogischer Wirksamkeit allenfalls in der gleichen Mundart nebeneinander bestanden haben könnten, sondern auch einige lautliche Entwicklungen, die wir nicht leicht als am selben Orte gleichzeitig existierend annehmen dürfen.

Doppelformen der Flexion.

Infinitive.

dir 1, 59, 64; 2, 10

far 4, 39

afar 40, 62

dire 4, 49, 61; 12, 21; 25, 37; 27, 40 etc.

faire 4, 5; 12, 32; 29, 7 etc.

afaire 29, 15

Praes. Indic. ⁸⁴

1 Pers.: *crei* 24, 23

fatz 22, 7; 35, 4

sui 29, 12, 57

solb 41, 25

3 Pers.: *cre* 3, 17; 36, 26

adutz 12, 40

mescre 43, 31 *recre* 36, 37; 41, 28; 43, 53, 59

fau 13, 21; 21, 12

só 6, 47; 20, 49

sol 27, 18

crei 7, 23

adui 29, 37.

Praes. Konj.

sia 17, 47, 58; 21, 46 etc.

esteja 29, 41; 42, 38, 54

prenda 19, 26; 26, 21

sei 5, 35

estei 24, 39

prenha 3, 7; 18, 21

Partizip. Perf.

conques 5, 22; 31, 47

conquis 1, 50; 37, 14; 44, 27.

Lexikalische Doppelform.

talen(s) 3, 30; 5, 20; 17, 5

talan(s) 15, 9; 21, 1; 26, 12; 28, 32 etc.

Lautliche Doppelformen

fê 4, 15; 16, 28 etc.

me 3, 50; 4, 2 etc.

merce 3, 5; 4, 4 etc.

al 28, 45; 41, 8 ⁸⁶

fei 21, 10

mei 24, 31

mercei 7, 55, 57; 21, 42 ⁸⁵

au 21, 13

⁸⁴ Über die Formen *-ir*, *-ire* der 1. Ind. und des Konj. Praes., sowie der Subst. s. unten.

⁸⁵ Immer *merces* 10, 15; 14, 12; 31, 23.

⁸⁶ Die Formen auf *-al* könnten allenfalls alle in solche auf *-au* umgewandelt werden, nicht aber die auf *-au* in *-al*-Formen.

<i>aital</i> (<i>atretal</i>) 28, 37; 41, 47	<i>aitau</i> 21, 20
<i>cal</i> 28, 44; 41, 23	<i>cau</i> 13, 48
<i>coral</i> 28, 43	<i>corau</i> 21, 44
<i>leial</i> 28, 41; 41, 16	<i>desliau</i> 13, 47
<i>mal</i> 28, 47; 41, 48	<i>mau</i> 13, 39; 21, 45
<i>val</i> 28, 33; 41, 24	<i>vau</i> 13, 38; 21, 29
<i>vida</i> 23, 9; 30, 43	<i>via</i> 21, 59?
<i>plaih</i> 8, 3	<i>plai</i> 10, 42

Das, was sich aus Reimen des Dichters für seine Sprache erschließen läßt, ist etwa das folgende:⁸⁷

Betonte Vokale.

1. Das Suffix -ariu reimt mit *fërit*, *servio* und **quaerio*.⁸⁸ Es wird aber weder durch die Form des Suffixes die Diphthongierung in den Verbalformen bewiesen, noch etwa durch *fer* 23, 28 die monophthongische Form des Suffixes. Das Limousinische kennt die Form -er für -ariu bis in das 14. Jahrhundert. Der Boethius bietet kein Beispiel; aber das Johannesevangelium *primer* (Bartsch-Koschwitz): 14, 18, die Anc. Poésies relig. *diner* 484, 25, *cavaler* 486, 63. Die ältesten Documents historiques *almosner* II, p. 4, 12, 14; 5, 4; 21, 2, *diner* 21, 4 etc. (neben *almosneir* 4,3, auch *moileir* 4, 22; 5, 9, 10 etc.), so auch noch „vers 1200“: *eriter* I, p. 151, Nr. 32, 5, *chavalers* p. 153, Nr. 34, 6. Der früheste Beleg für -ier ist hier: *chavaliers* p. 157, Nr. 39, 2, *eretiera* z. 9 vom Jahre 1207. Seitdem häufiger -ier; aber noch a. 1259 auch *sester* p. 181, Nr. 66, 2, 6, 9 neben *Mercier* und *Matieu*. Auch die von Chabaneau veröffentlichten Dokumente zeigen zuerst -er, Bd. 35: *dener* 411, 6, *sester* ib., 3, 9, Bd. 38: *dener*, *diner* 73, 14; 74, 18, 20 etc., *moneder* 75, 1 etc. Daneben -eir und auch -ir. Später, aber erst im 13. Jahrhundert, wird auch in diesen Dokumenten -ier die übliche Form, s. Porschke, S. 27 ff. So werden wir für Bernart -er, oder, zumal Reime der flektierten Form mit der doch nicht ganz seltenen Endung -ers (*vers*, *divers*, *sers* etc.) fehlen, vielleicht eher noch -*er* anzusetzen haben.

2. Auch die anderen Fälle, in denen *e* diphthongiert sein könnte, zeigen im Limousinischen zunächst Monophthong. Im

⁸⁷ Siehe Bichard Hofmeister, Sprachliche Untersuchung der Reime Bemarts von Ventadom, Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiet der Romanischen Philologie X. Marburg 1884.

⁸⁸ Siehe Nr. 23, 28, 36, 44.

Boethius haben wir *Deu* 12, 16, 19, *eu* 43, 75 etc., *meler* 36, *vel(l)* 189, 235, im Johannes *Deu* 9, 12 etc., *eu* 9, 36, in den Doc. hist. I: *Deu*, p. 152, Nr. 33 (vers 1200) 2, 13, *esgleija*, *gleija* p. 149 (vers 1200) 22, 33, *seu* noch a. 1249 (Charte aus Corrèze z. 7), und a. 1256, Doc. hist. I, p. 177, Nr. 62, 55, *eu* Revue des Lang. Rom. 35, 411, 6, *demei* Revue des Lang. Rom. 38, 70, 25; 78, 11 etc. Andererseits freilich schon vereinzelt *ieu* im Joh. 15, 15 neben *eu* 9, 36 etc. Aber sonst treten auch diese Formen erst seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts auf: *Dieu* Doc. hist. I, p. 157, Nr. 39 (a. 1207), 8, 13, *diesma* ib. 2, 5, 7, Revue des Lang. Rom. 38: *mielh* 195, 27, *vielb* 232, 10, *miei* 47, 17, *miech* 121, 28, *demiey* 47, 27; 48, 4 etc. Man ist jedenfalls berechtigt, bei Bernart de Ventadorn noch *e* für *ie* zu schreiben.

3. Noch sicherer dürfen wir für *ö* sein. Die Reime *-olb*, *-olba* freilich lehren uns nichts, da alle Reimwörter gleiche Bedingungen zeigen. Aber *joya* reimt 44, 1 mit *groya*, *ploya*, *poya*, und hierdurch werden *grueya*, *plueya*, *pueya* ausgeschlossen. Damit ist allerdings nur über die Möglichkeit des Reimes in der Poetik Bernarts entschieden, nicht über seinen allgemeinen Sprachgebrauch. Aber die sonstigen Zeugnisse des Limousinischen bestätigen den Monophthong für seine Zeit. Der Boethius allerdings bietet *uel* (oculi) 203, aber *noit* 90, *pois* 182, 197, *fog* 247, 251, *sol* (soleo) 82(?) etc., die Doc. hist. I *loc* 149, 23, *pois* 151, 13, *mou* 152, 7 noch 1258 und 1274, *Poi* p. 181, 2; 188, 2 (neben *eglieija* 181,4); *muou*, *luoc* finden sich a. 1264 p. 188, 12, 25. In den Dokumenten der RdLR. 35, 38 stehen allerdings *volba* und *vuelba*, *oi uey*, *coissa cneissa*, *mou muou*, *foc fuoc*, *loc luoc luoc* nebeneinander, aber die diphthongierten Formen treten im 13. Jahrhundert noch spärlich auf, werden erst im 14. Jahrhundert die Regel. So wird das *uel* des Boethius besonders zu beurteilen sein. Jedenfalls widerspricht *o* in den fraglichen Wörtern nicht der limousinischen Schreibart des 12. Jahrhunderts. Ob freilich nun auch beim Verb *morir* für die 1. Person *mør* anzusetzen ist, so daß, 1. und 3. zusammenfallen? Neulimousinisch haben wir *mòre* oder *mòri*, also mit *ò*, aber dafür mit Personalendung.

4. Als Resultat des lat. *ē* in offener Silbe zeigen die Reime nebeneinander *e* und *ei*: *fe fei*, *me mei*, *merce mercei*. Die Reime mit *ei* finden sich bekanntlich bei Trobadors verschiedenster Herkunft: Gascogne (Marcabru), Bordelais (Arnaut de Maroill), Limousin

(unser Bernart), Perigord (Bertran de Born), Auvergne (P. Rogier), Viennois (Folquet de Romans), Provence (Raimbaut d'Aurenga), Languedoc (Guiraut d'Espanha, Bernart de Rovenac), Roussillon (Guilhem de Cabestanh), Katalonien (Guilhem de Bergueda). Sicherlich war *ei* nicht in allen diesen Gegenden heimisch. Das eigentlich südfranzösische Gebiet ließ *e* als *e* bestehen und erst die angrenzenden Gebiete im Westen und Norden (das westliche Angoumois, Poitou, die nordöstliche Auvergne) zeigen *ei*. Da wir die gleichen Reime, und auch die gleichen Reimwörter: *fei*, *mei*, *mercei*, zuerst bei Wilhelm von Poitiers finden, bei dem sie in der heimischen Mundart begründet sind (s. Jeanroy p. X; Görlich, Die südwestlichen Dialekte der Langue d'Oil, S. 38), so werden wir sie bei den anderen Trobadors auf sein Beispiel (und das seines uns unbekanntes Kreises) zurückführen dürfen.⁸⁹

Die Form *crei* für die 3. Person ist von jenen *ei*-Reimen insofern zu trennen, als hier das *i* aus der 1. Person eingetreten sein könnte; ebenso ist *esplei* 5, 14 und *drei* 21, 32 besonders zu behandeln, die ja nicht *esple dre*, sondern *espleit dreit* neben sich haben. Dagegen wird *sei* = *sit* 5, 35 wieder als nordwestlicher Reim zu betrachten sein. In Poitou finden wir noch heute *sei* (s. Atlas ling. c. 517), und nach *sei* richtet sich dann wieder *estei* 24, 39.

Die Verbalform *fei* 24, 22 = *fecit* (auch bei Marcabru 25, 79, Folquet de Romans 6, 44, Peire Rogier 6, 49) könnte sich aus *feiron* erklären.

5. *ī*. Als limousinischer Reim wird *cle* 36, 50 gelten dürfen. Wenigstens führt Mistral *clena*, *clegna*, *clencha* für *clina* als limousinisch an. Chabaneau hat, Gram. lim. p. 38, als Beispiel für *e* < *ī*: *crēdo* < *quiritat* und *cren* < *crinem*. *Creda* „schreien“ wird auch von Mistral als limousinisch genannt und vom Atlas ling. c. 355 bestätigt. Die Form *credo* findet sich auch sonst in Südfrankreich,

⁸⁹ Wenn bei Bertran de Born *Francei* für *Frances*, bei Giraut de Bornelh *arnei* für *arnes* reimten (s. Stimming, Bertran de Born¹ zu 80, 20, 8, Harnisch, S. 211), so könnte man hier limousinisches Verhalten sehen, da *-es* in der Tat zu *-eis* und weiter zu *-ei* wurde (s. Chabaneau, Gram. lim. p. 21, 80.) Aber die Formen auf *-eis* begegnen, soweit ich sehe, in den limousinischen Dokumenten erst im 14. Jahrhundert, und so wird man jene Reime von dieser späteren Entwicklung trennen müssen. Bernart hat nur *merçes* etc. im Reim, Wilhelm IX. aber auch *-eis* (im III. Gedicht bei Jeanroy).

neben manchen anderen: *krado*, *krade* (H^{te} Vienne), *kreido* (H^{te} Loire, Cantal), *kruo* (Drôme) etc., die sich alle ans endungsbetontem *kr̄da* etc. erklären werden. *Cren* ist nach Mistral allgemein verbreitete Form für *crinem*. Der Atlas ling. c. 356 zeigt aber *kr̄e* und *kr̄i* durcheinander in Südfrankreich und in der Nähe Mistrals (Vaucluse und Bouches du Rhone) speziell *kr̄i*. Corrèze hat vorherrschend *kr̄i*, H^{te} Vienne *kr̄e*.

6. *tezor* 41, 21 statt *tezaur* ist natürlich nördliche Lehnform, ebenso wie *joia* 44, 1 (vgl. *joi*, *enclostre* bei Wilhelm von Poitiers, Jeanroy p. XII.) Abgesehen von diesen beiden Wörtern ist *au* bei Bernart im Reim durchaus erhalten.

7. Die Form *cuda* 8, 38, die auch sonst im Reim gewöhnlich ist (s. Levy, Suppl. I, 424, Erdmannsdörffer, S. 35^b), könnte sich zu *cuida* verhalten wie das limousinische *frars*, *cofrars*, *compars* gegenüber *frairs* usw. s. Revue 35, 412, 14; 413, 16, 22; 38, 33, 21, 23; 53, 28, 31; 68, 19 usw. und wie *cus* : *cuis* Revue 35, 416, 20; 38, 166, 2; 187, 2, 10, 18 etc. So könnten wir im Versinnern auch bei der so häufigen Schreibung der Hdss. *tut* für *tuit* bleiben. Ich habe hier aber doch, wie auch sonst, die unreduzierten Diphthonge behalten.⁹⁰

Unbetonte Vokale.

8. Auslautendes tonloses *-a* erscheint als *e* in *vire* 30, 1 (über *vire* 27, 31 s. die Anm.). Schon Bartsch hat auf ähnliche Reime bei Arnaut Guillem de Marsan verwiesen: *terre* : *querre*, *ire* : *dire*, *guerre* : *querre* (s. Anm. zu Lesebuch 132, 39), die Suchier als gaskonische Reime erklärt (Jahrbuch 14, 307 Anm.). Der Reim, den Suchier aus Marcabru hinzufügt: *En abriu* v. 6 (Dejeanne p. 115) *amors vaire a mo vejaire a l'uzatge del trachor* ist nicht sicher, da *vair'* und *vejair'* zu lesen ist, also ebensowohl mit E *vaira* wie das in ACR stehende *vaire* ergänzt werden kann.

Umgekehrt wie hier *vire* für *vira*, sollte 9, 31 für das im Reim stehende *arazona arazone* (oder noch eher *arazon*) stehen. Ist für Bernart nun etwa auslautendes *-a* zu *-e* geworden, so daß *arazona* umgekehrte Schreibung sein könnte? Die limousinischen Dokumente berechtigen eine solche Annahme nicht. Sie zeigen *-a* durchweg erhalten. Wenn *cosdume*, *cosdumpne* gelegentlich neben *cosduma*,

⁹⁰ Über *melbura* hat Tobler, ein Lied Bernarts von Ventadorn (Sitzungsberichte d. Kgl. Pr. Ak. d. W. 1885, XLI, S. 945 f.), gehandelt.

cosdumpna begegnet: Doc. hist. I, p. 173, Nr. 57 (a. 1250) 311, 12, p. 175 (60, a. 1254) z. 4 etc., so dürfen wir hier frz. Einfluß sehen, da es sich nur um dieses eine Wort handelt, dieselben Dokumente sonst *-a* stets bewahren, und auch dieses Wort treffen wir noch 1258 und 1274 als *cosduma* wieder: Nr. 65 z. 17, 72 z. 4. Aber der Name *Ventadorn* begegnet uns in den Hdss. oft als *Ventedorn*,⁹¹ der Ort 710 des Atlas ling., welcher der Heimat Bernarts von den im Atlas verzeichneten am nächsten liegt, zeigt *´a > e*: *egül'e* c. 14, *ale* c. 18, *alubite* (*alouette*) c. 36 usw.; so wäre für des Dichters Sprache *-e* nicht ausgeschlossen. Ist aber nicht auch für diesen unregelmäßigen Reim die Heimat ebenda zu suchen, wo wir sie für *-ei* statt *-e* fanden?

9. Ein Schwanken zwischen Formen mit und ohne auslautendes tonloses *-e* findet sich bei den Wörtern auf *-ir* bzw. *-ire*. Es stehen nebeneinander die Infinitivformen *dire* und *dir*, die 1. Praes. Ind. *cossir*, *dezir*, *remir*, *vir*, *sospir* und *cossire*, *dezire*, *vire*, *remire*, *azire*, die Konj. Praes. *vir* und *cossire*, *mire*, *azire*, *vire*, endlich die Verbal-subst. *dezir* und *dezire*, *sospire*, *cossire*, s. die Reimendungen *ir*, *ire*.

Das Limousinische unterdrückt oft das *e* hinter *r* in Wörtern wie *Peer* (Petrum) Doc. hist. II, Nr. 10, p. 4, 18, *paer* p. 5, 11, 6, *frair* ib. I, p. 149, Nr. 31, 5; p. 151, Nr. 32, 4; 152, 33, 12, 15, *mair* (*major*) 157, 39, 16, *mair*, *cofrair* Revue 35, 412, 2, 4; 413, 30, 34; *trair* 38, 139, 2, *areir* ib., so schon im Johannes *páer* Bartsch-Koschw. 9, 6, 10, *Péir* 9, 18; 10, 23 usw. Aber hiermit werden wir unsere Reime nicht zusammenzustellen haben, denn es handelt sich nur um Verbalableitungen auf *-ir*, bei denen die Analogie bald ein *e* getilgt (*dir*, *cossir*, *dezir*) bald eines hinzugefügt haben kann (*azire*, *mire*, *vire*).

Konsonanten.

10. Die Reime auf *e*, *es*, *is*, *os* scheiden *e*, *i*, *o* nicht von *ê*, *î*, *ô*, d. h. das folgende *n* hat dem Vokal wohl eventuell geschlossene Aussprache gegeben, aber keine Nasalisation zurückgelassen, wie denn auch heute die betreffenden Vokale nicht nasale Aussprache haben.

⁹¹ Siehe das Verzeichnis der Eigennamen, S. 396; so auch Doc. hist. I, p. 158 (a. 1218) usw.

11. *n'* wird vor *s* in Nr. 39 mit *n* gereimt: *senhs, destrenhs, entenhs, depenhs* zu *vens, lens, sens, temens*. Reime dieser Art begegnen auch sonst vereinzelt bei den Trobadors. Folquet de Marselha reimt *Tan mou de cortezā razō* (Stroński p. 19): *engenhs* 12, *genhs* 60 mit *lens, finamens, niens* etc. Zenker läßt Peire d'Alvernhe in der Trobadorsatire v. 69 *fenh* mit *fugen* etc. reimen. Der Reim ist hier aber ebenso unsicher wie der bei Gaucelm Faidit 167, 1 (MG 180, 2) und bei Peire Duran 339, 1 v. 9 (Inedita S. 231), die Zenker (Anm. auf S. 204) zur Vergleichung heranzieht. Dagegen reimt Chr. 3, 240 (Jaufre) *enpeint : apreisadament*, Croisade 8602 *tenhs*, 9570 *prenhs : -ens*, ib. 6053 *estranhs*, 6084 *planhs*, 6109 *gazanhs : ans*. Auch im Inlaut findet sich bisweilen *n* für *n'*. Bertran de Born reimt 9, 24 *retena : pena, mena, cadena*, Bernart Marti 63, 1 (MG 331) *sovenha, revenha, retenha : terrena, demena, asserena*, Arnaut de Maruelh 30, 10 (Bartsch-Koschw. 101) *sovena : alena, serena*. Hiervon hält sich Bernart de Ventadorn frei, s. *-enba* in Nr. 3 und 18, *anba* in 19 und 25, andererseits *ena* in 2. Auch die Reime *ens* in 1 und 5 enthalten kein Wort auf *enhs*. In Nr. 39 dagegen stehen zwölf Wörtern auf *-enhs* nur vier mit *-ens* gegenüber. So wird man sagen dürfen, daß Bernart die Absicht gehabt hat, auf *-enhs* zu reimen und daß ihm die Reime auf *-ens* untergelaufen sind. Ob er hierin der heimischen Mundart folgte, ist schwer zu sagen. Der Boethius schreibt *fen* 131, *plan* 159, *senor* 9, 37, 47, *franen* 104, die Poésies relig. *sener* 487, 103, *vergona* 491, 207, aber hier wird *n* wohl *n'* bezeichnen. Auch später finden wir Doc. hist. I *guaanatge* p. 157, Nr. 39, 3; *guaanadres* 158, 41, 19 etc., aber *preina = prenba* ib. z. 23. Revue 38 *senor seniorias* 76, 16; 77, 9, *vena = venba* 77, 12, *vina = vinba* 89, 15, 16. Im allgemeinen ist inlautendes *n'* noch heute im Limousinischen erhalten (das auslautende ist in den meisten Teilen Südfrankreichs jetzt ebenso nach dem nasalen Vokal verstummt wie im Norden) s. Atlas ling. c. 50 *araignée*, 251 *chataigne*, 455 *empoigner*, 1180 *saigner* etc. Doch finden wir in H^{te} Vienne auch *rano* neben *ran'o*, *aran'o* c. 605, in H^{te} Vienne und Corrèze *sana, šana* (etwa von *sā, šā* = sang neu abgeleitet?); so kann Bernart allenfalls auch in seiner Heimat *n* für *n'* gehört haben.⁹²

12. *l* begegnet in der Endung *al* sowohl als *l* wie als *u*. Die Endung *au* für *al* ist bei den Trobadors bekanntlich sehr häufig

⁹² Vgl. Anm. zu 9, 44 über *atendre* für **atenhdre*.

(s. Hofmeister, Reime Bernarts von Ventadorn S. 23, Anm. 1, Harnisch S. 196 f. usw.). Neben Nr. 13 und 21, die *al* und *au* mischen, hält aber Nr. 28 und 41 die Endung *al*, wenigstens in der Schreibung der Überlieferung, rein. Man kann das Verhalten Bernarts mit dem seiner Heimat vereinen. Chabaneau sagt freilich Grammaire limousine p. 96: *l* provençal... est tombé chez nous après les voyelles grêles et s'est vocalisé en *u* après les voyelles graves: *sou, fi, cû, nadau couteu, cõu*, und fügt noch hinzu: la règle est sans exception après *a* etc. Das gilt aber in dieser Bestimmtheit offenbar nur für das Limousinische, welches Chabaneau im Auge hat („chez nous“ d. h. in Nontron). Das Departement Corrèze liegt auf der Grenze des *al*-und *au*-Gebietes. Der Atlas ling. gibt hier c. 914 *nadao* und *nadal*, c. 1213 *sao, şau* neben *şal*. So mag *-al* und *-au* in Ventadorn zu hören gewesen sein; für *al* sprach das lateinische Vorbild der Sprache, das auch zu Bernarts Zeit nicht gleichgültig gewesen sein wird, für *-au* aber das Beispiel Wilhelms von Poitiers, der *al* gleichfalls als *au* reimt (éd. Jeanroy, Str. IV, VII; dagegen nur *al* in V, 7-9, *als* V, 4-6, *el* V, 37-39, X, 1, 2, 7, 8, 16, 18, 22, 24). Die alten Denkmäler schreiben zuerst meist *l*: Boethius *mal, altre, fals* etc., aber schon *auca* „altiat“ v. 167 (neben *alcor* 213). In den ältesten Doc. hist. zwar meist *almosner, altreet, el* usw., aber auch schon *autreet, autreatment* II p. 4, 10, 17; 22, 17, 1 etc. Seit 1200 dann ganz gewöhnlich *au = al, autrear, eu = el, seus = cels, sous = sols* etc. neben weiter geschriebenem *al* usw.

13. Die Aussprache von *ll* wird für den Auslaut durch die Reime *anzel, ramel: cel* als *l* gesichert. Wenn die Reihe *-ela* nur Wörter mit *ll* zeigt, beruht das wohl darauf, daß Wörter auf *-ela* aus einfachem *l*, wie *gela*, wenig zahlreich sind. Die Heimat Bernarts setzt *l* und *ll* gleich (s. Chab. p. 95 s., 110, Atlas ling. c. 118 *belo*).

14. *-vi-* tritt uns in *greya* 29, 49 als *y* entgegen. Diese Form ist ja im Reim sehr gewöhnlich (s. Levy *grejar*, Harnisch S. 215). Levy setzt zwei Verben: *grejar(ē)* und *greujar(eu)* an. *Greujar* aber findet sich fast nur in endungsbetonten Formen, während *grei, greya*, soweit ich sehe, auf stammbetonte Formen beschränkt ist. So wird man beide zu einem Verbalsystem vereinen dürfen.

15. Daß *t* hinter *n* weggefallen ist, beweisen die Reimwörter *an, engan, dan, afan, sen*, die mit *tan, semblan, chan, deman* usw. reimen. Mit diesen Reimen und mit *ans, engans, dans* usw.: *tanz, semblanz, chanz* usw. ist aber nichts für die Aussprache *ans* oder

anz entschieden. Es kann ebensowohl der dentale Verschlußlaut dort eingetreten wie hier geschwunden sein. Auch im Deutschen wird Hans sowohl Hans wie Hanz gesprochen, ohne daß man sich der Abweichung von Laut und Schrift bewußt wird. Die Umschrift des Atlas linguistique aber zeigt auch da wo nicht bloßer Nasalvokal steht, sondern Vokal + *n*, nicht *z* sondern *s* (s. c. 77, 108, 313 usw.).

16. Aber nicht nur hinter *n* ist *t* im Auslaut gefallen, sondern auch hinter Vokal konnte es schwinden. Zwar *esplei* 5, 14 kann nicht als durchaus sicheres Beispiel gelten, denn neben *espleitar* steht, wie die Anmerkung zu diesem Verse ausführt, *esplejar*. Aber auch *drei* reimt 21, 32 auf *ei*, *plai* 10, 49; 16, 14; 17, 27; 18, 20; 25, 80 auf *-ai*, und hier müssen wir doch dieselbe Verstummung des *t* anerkennen, die wir schon in *au(t)* bei Wilhelm IX. (Jeanroy IV, 12) finden und später bei Bertran de Born 19, 22. Von solchen Reimen spricht besonders Lienig, Grammatik der Leys d'Amors, S. 108, der sie aus den verschiedensten Trobadors belegt. Bemerkenswert ist, daß die 3. Pers. Perf. *vit* dagegen, die oft als *vi* reimt, hier ihr *t* durch den Reim gesichert zeigt: 27, 33.

17. Neben *drei*, *plai* und *ditz* < dictu + s 33, 17 haben wir aber, in St. 8, wie es scheint, *plaih* usw. anzuerkennen (s. die Einleitung zu diesem Lied). In der Tat gehören sowohl *fait*, *plait*, *dreit* wie *fach*, *plach*, *drech*, dem Limousinischen an. Der Boethius schreibt *noit* 90, *dreita* 208, flektiert *drez* 120; Johannes *fait* 13, 9, *faita* 13, 34. Die ältesten Doc. hist. zeigen II p. 4, 3 *plact* mit etymologisierender Schreibung, aber *reit* < rectum 4,12, *fait* 4,18. Später oft im Masc. *fait* I p. 151, 8, 17, p. 152, 19 oder *faith*, *dreibt*, p. 158 (a. 1218) 12, 30, *dih*, *faib*, *dreih*, p. 177 (a. 1256), aber im Femin. immer *facha*, *dicha*. Auch die Charte aus der Corrèze vom Jahre 1249 hat *dreh*, *fab*, *escrib*, flektiert *dibz*, *dibtz*, *costrebz*, im Femin. aber *facha*, *sobredicha*. In den von Chabaneau publizierten Texten Revue 38: *faib* Nr. 135, 10, *faich* 133, 14, Revue 35: *befach* 413, 25, *noch* 412, 5, im Femin. *facha* 38, 134, 4 usw. So mag also die Entwicklung über *fa't* *fat'a* zu *faïç* *fača* geführt haben. Die heutige Lautform ist im allgemeinen *fa*, *la*, *nue*, *ue* < *fač*, *lač*, *nueč*, *ueč* (s. Chabaneau, Gram. lim. p. 65, Atlas ling. c. 533, 746 etc.), aber für Nontron gibt Chabaneau *fai* < *fait* als allein üblich an. Im Departement Corrèze bietet der Atlas ling. viermal *fe* gegen einmal *fat*, und je' einmal *le* und *lete* neben *la*. Diese Formen

mit *e* wird man auf französischen Einfluß zurückführen. Wir sehen aber wie auch schon früher die Heimat Bernarts auf einer Grenze der Entwicklung der Gruppe *et* stand, so daß wir sowohl in *plai(t)* wie in *plaih, plach* heimatliche Formen bei ihm sehen können.

18. Zwischen Vokal ist *t* in der Regel als *d* erhalten, s. die Reimreihen *-ada, -ida, -uda*, während *d* wenigstens nach *i* schwindet: *aucia* 17, 31; 25, 59, *fia* 45, 33, *ria* 45, 39.⁹³ Daß *d* intervokal fällt, ist eine alte limousinische Erscheinung; schon im Boeci *traazo* 57, freilich neben *trada* 8, *tradar* 66, Doc. hist. II p. 4 *veen* z. 7, 23, *aenant* p. 23, 3, I *guaanatge* p. 157, 3, *cea* = *seda* 158, 3. Hierher ja auch das bekannte *auwen*, in den Doc. hist. II p. 5, z. 4, 6 *auent* (im Druck: *avent*). Der Wegfall zwischen *aa* scheint bei Bernart in *espa'* 45, 28 noch für die Quelle der Hdss. erkennbar zu sein. Soll man nun für ihn auch die limousinischen Formen *auvir, jauvir, lauvar* ansetzen?

Aber auch *t* ist gefallen in *cria* 45, 11. Der Reim findet sich auch sonst: im Kreuzlied *Lo senber que formet lo tro* (Zenker, Peire von Auvergne, S. 147, v. 14), Raimbaut de Vaqueiras, *Truan mala guerra* (Crescini, Manualetto, p. 284, v. 88). Er ist nicht limousinisch. Der Atlas ling. zeigt c. 355, daß das Wort westlich von der Rhone sein *d* bis heute durchaus erhalten hat: *krido, kredo* usw. So spricht denn auf Grund solcher Reime Zenker, S. 12, das Gedicht 175, 1 seinem Peire von Auvergne ab und benutzt das Argument auch für das Kreuzlied gegen ihn. Eine ausschlaggebende Bedeutung haben aber diese Reime für die Verfasserschaft nicht, denn *guia, oblia, via* finden sich auch bei anderen als ostrhonischen (oder katalanischen) Trobadors (s. Hofmeister, S. 36 Anm.; Harnisch, S. 268^a). Unser Lied 45 haben wir keine Veranlassung Bernart abzusprechen. Und so ist denn auch die Möglichkeit gegeben, in *via* 21, 59 *vitam* zu sehen (gegenüber *vida* 23, 9; 30, 43). Allerdings ist *via* = *vida* nicht eben ein häufiger Reim. Hofmeister, S. 36, belegt ihn bei Augier Novella (Drôme), Peire Cardenal (H^{te} Loire), Guilhem de Cabestanh (Roussillon) und bei den Italienern Lanfranc Cigala und Ramberti de Buvalet. Da Bernart in Ostfrankreich war, könnte er ihn von dort mitgebracht haben; aber das gleichgeartete *guia* ist viel allgemeiner verbreitet, so ist diese

⁹³ Auch bei anderen Trobadors scheint im Reim nur ganz vereinzelt *aneiza, riza*, gar nicht **fiza* zu begegnen (s. Harnisch, 268^a, 275^b).

Annahme östlichen Einflusses unnötig, und näher noch als ostrhonischer Ursprung, ist auch für diesen Reim der nördliche.

19. Daß auslautendes $-(t)z$ als z gilt, nicht etwa als s , geht vor allem aus dem Nebeneinander der Reimlisten $-itz$ und $-is$, aber auch schon aus der Reinheit der $-atz-$ und $-utz-$ Reime hervor. Über die Verbalformen auf $-at$ s. § 23.

20. *si* gibt *i* in *baia* < *basiat*, und entsprechend 1. Ind. Praes. und 3. Konj. Praes. *bai*. Mit *baia* reimt *apaia*, *esmaia*, *dechaia*, *esglaiia*, *raia*, *plaiia* (placeat). Die Aussprache des geschriebenen *i* in diesen Wörtern ist von vornherein nicht zweifellos. Aber für $-oia$ sichert das dem Französischen entnommenen *joya* die Aussprache mit *y*, und somit auch für *groya*, *ploya*, *poya*. Im 7. Gedicht legt der grammatische Reim $-ai : -aia$ die Aussprache $-aya$ jedenfalls näher als $-adz̃a$ oder $-az̃a$. Auch daß *dicam*, *amicam* > *dia* 30, 26, *amia* 45, 53 wird, läßt als Vorstufe *diya*, *amiya*, nicht *diž̃a*, vermuten. So werden wir auch *apaya*, und nicht *apa(d)ž̃a*, und so auch *veya*, *enveya*, *domneya*, *pleya* etc., ferner *maya*, *mayor* usw. zu lesen haben.

Mit dieser Aussprache trennt sich der heutigen Mundart zufolge Bernart von seiner engeren Heimat, und schließt sich der Aussprache von Limoges, bzw. des Départements H^{te} Vienne an. Chabaneau sagt in der Gram. lim. p. 70: L'*i* consonne, dans la plupart des mots où il reste fluide à Nontron, et, en général, dans le haut Limousin et le Périgord limousin, se condense en *j* (= $z̃$) dans le parler de Tulle: *radiare* > *rayá*, *rajá*; **habiamus* > *ayam ajam*; *pluvia* > *plueia*, *plejo*; prov. *esglayar* > *eiglayá*, *eglojá*. Und dem entsprechend, doch mit z oder dz für $z̃$ der Atlas linguistique c. 101 *habeam* > H^{te} Vienne *aya*, Corrèze *adz̃a*, c. 100 *habeamus*: *ayām*, *adz̃ā*, c. 483 **exagiare*: *esaya*, *esadz̃a*. Selbst *appuyer*, das in H^{te} Vienne und Corrèze als französisches Lehnwort *apüüya* lautet, c. 48, hat in der Gegend von Ventadorn, n^o 707, die Form *apudz̃a*. So scheint, daß Bernart in diesem Punkte nicht der Sprache seiner engeren Heimat, sondern der des zentralen Limousin (oder etwa wieder der des angrenzenden nordwestlichen Gebietes?) gefolgt ist. Für *baia* aber ist auch das nicht zutreffend. *si* findet sich in den limousinischen Dokumenten oft als *i* oder *ij* geschrieben: *gleija* *esgleija* Doc. hist. I p. 149, 22, 23, *maijo* *meijo* 151, 8; 158, 9 etc. Aber die moderne Aussprache gibt für Corrèze und H^{te} Vienne: *glezo* *egyeydz̃o* *egledž̃jo*, *mezu* *medzu* *mež̃u* *meiž̃u*, (cerise :) *šireyzo*

sereidzo sireidžio usw. an, nicht aber **esgleiyo*, **maiyo* oder **mayo*, und so wird man auch für die alte Sprache *glei(d)ža* oder *gleidža*, nicht aber **gleiyo*, anzusetzen haben. Diese Aussprache (*gleiyo*, *sireyo*) tritt im Département Lot, Tarn et Garonne ein und greift nach Tarn und Aveyron, nicht aber ins Limousin, über, so daß hiernach die Form *baia* wohl bei Uc de Saint Circ (Jeanroy 5, 41) and Daude de Pradas (MG. 351) eine heimische sein kann, zu Bernart aber aus dem Süden gekommen zu sein scheint. Es bleibt also zweifelhaft, ob wir mit Recht überall, auch im Versinnern, *bayar* für *baizar* etc. einführen würden.

Ob sich mit *bai* : *bais* auch *mai* : *mais* vereinen läßt, ist die Frage.

Flexion.

21. Für die Nominalflexion ergeben die Reime natürlich, daß sie genau beobachtet wird.

Der Vokativ Pluralis zeigt Nominativform in *senbor* 6, 1; 28, 9; 36, 1, denn es scheint mir sicher, daß die Anrede hier an eine Mehrheit erfolgt. Daß aber deshalb auch im Singular die Nominativformen im Versinnern einzusetzen sind, also *Bernartz*, *Peires* im zweiten Gedicht, usw., ist deshalb noch nicht ausgemacht.

Ob *-atge* im N. S. ein *s* hatte, läßt sich aus den Reimen höchstens insofern, und zwar bejahend, beantworten als sich unter den 54 Reimwörtern dieser Endung kein Nominativ befindet. 40, 1 würde ein auffallender Hiatus entstehen, wenn man das *s* von *boschatges* streichen wollte.

termini scheint 19, 30 kein *s* im Nominativ gehabt zu haben, das daher denn auch beim Adjektiv fehlte. So würde auch 26, 4 das Wort ohne *s* zu stehen haben. Die Frage wird aber doch nicht mit Sicherheit beantwortet.

Die Flexionslosigkeit von *flor* im N. S. wird durch 44, 11 nicht, wie Hofmeister glaubt, bewiesen, dagegen zeigt 10, 36 sicheres *fes*.

Neutrale Formen des Adjektiv verzeichnet Hofmeister, S. 48, § 201.

22. Nicht durch den Reim, aber durch die Silbenzahl wird als angelehnte Form des weiblichen Artikels im Nom. Sing. *-l* bzw. *-lb* erwiesen: 15, 32; 26, 3; 30, 20; 36, 32; 39, 1; 40, 45.

23. In der Verbalflexion hat die 1. Pers. Ind. Praes. die Form ohne *-e*, wie die Reime *comens* 1, 1, *esper* 4, 20, *deman* 4, 58,

perdo 6, 40, *plor* 6, 49 usw. oder wie die Silbenzahl für *prec* 1, 37, *pes* 3, 7, *am* 3, 49 usw. zeigt. Bei den Verben auf *-irar* dagegen haben wir zwar einerseits: *remir* 1, 56; 9, 40; *vir* 9, 34, *sospir* 9, 37, *cossir* 13, 22; 38, 15, *dezir* 38, 25, andererseits aber auch *cossire* 4, 51; 25, 43, *dezire* 12, 18; 25, 39; 35, 25, *remire* 27, 32, *azire* 35, 31, vgl. Jeanroy in „Bausteine“, S. 636 zu v. 9. Lied 13, 22 habe ich *trobi* aus den Hdss. akzeptiert.

Ebenso stehen im Konj. Praes. nebeneinander: *vir* 1, 39; 13, 10, wie *meravelh* 7, 41, *chan* 29, 4, *man* 29, 50 usw., aber *mire* 12, 16; 25, 45, *azire* 27, 22, *vire* 35, 15; 44, 64, *cossire* 44, 62, und hier auch bei anderen Verben als solchen auf *-irar*: *repaire* 29, 48, *esclaire* 29, 56, *camje* 1, 39, *alonje* 6, 11, *azesme* 13, 34, *parle* 21, 6, *leve* 27, 26, *laisse* 43, 48. So wird man *casse* 16, 7 auch als Konjunktiv nehmen.

Die 1. Praes. Ind. II ist als *-is* durch die Reime 1, 10; 37, 9 gesichert.

Die Endung des Konditionalis I wird als *-ara* durch 3, 1, 23 (dessen Attribution freilich zweifelhaft ist), bewiesen. Die Hdss. bieten auch im Versinnern mehrfach *-ara* für und neben *-era*. *Restera* 26, 48 zwar ist ohne Varianten, s. aber die Lesarten zu 2, 28, 42; 10, 31, 42. In 8, 11 sind vielleicht *estera* und *estana* der Hdss. zu *estara* zu vereinen. *Estara* 17, 32 und *trobara* 40, 22 können dem Zusammenhang nach ebensowohl Konditionale *-ára* wie Futura *-ará* sein (vgl. Stimming zu Bertran de Born³ 1, 11).

Mit diesen Formen auf *ara* statt *era* mag zusammengestellt werden *amassetz* 4, 59 in ADEIKMa gegenüber *amessetz* in CN, *mezurassem* (oder darauf zurückgehend) 28, 40 in a¹a² (MN) gegen *mezuresem* in CIKO (die anderen Hdss. weichen ab).

Im sechsten Liede finden wir v. 57 und 61 die Imperative *amat* und *chantat* durch den Reim gesichert. Zingarelli redet von ihnen Ricerche p. 67 und verweist auf gleiche Formen im Gedicht *Mei amic e mei fiel* (Bartsch-Koschwitz col. 19) und im Beda (ib. 255 ss.). In jenem Gedicht finden wir die Imperative *laisat* 19, 2, *aprendet* 19, 3, aber auch den Konjunktiv *sabjat* 9, die 2. Pers. *tu dit* 20, 8, 12, das Partizip, n. s. m. *vengut*, und zwar dieses gereimt mit neutr. *creut* und n. pl. m. *ereubut*. Es handelt sich also nicht um die Imperativendung als solche, sondern um die bekannte altlimousinische Eigentümlichkeit, daß auslautendes *t* für *tz* steht, und zwar wie der Reim zeigt, nicht bloß als Schriftzeichen,

sondern als Laut. Das begegnet bekanntlich schon im Boethius und so finden wir in den Doc. hist. II, Nr. 48, z. 2 *panit* für *panitz* (s. Levy dieses Wort). Spuren hiervon finden sich, wie es scheint, in den Schreibungen unseres 22. Liedes. Das Original scheint dort v. 15 *fat*, *semblant* 26 *blasmat*, 40 *grant* für *fatz* etc. gehabt zu haben (s. Anm. zu v. 15). Von solchem Lautwert des *-t* zeigen aber die Reime Bernartz sonst keine Spur. So dürfen wir jene Imperative nicht hiermit zusammenbringen, wohl aber mit den Formen des Beda. Denn in diesem Text ist, nach dem Bruchstück bei Bartsch-Koschwitz zu urteilen, das *tz* durchaus fest. Das kurze Fragment aber bietet die Imperative: *amat* 257, 7; 260, 33, *seguet* 257, 33; 260, 33 und *estendet* 257, 39 (freilich auch *fugez* 255, 31). So scheint sich also die Fortsetzung des lateinischen Imperativ in der Tat hier einmal bis an die Grenze des Nordfranzösischen erstreckt zu haben.

Von Einzelformen ist etwa noch zu nennen:

traï als 1. Praes. Ind., statt des von den Razos 83, 2, Leys II, 362, 366 verlangten *trac*, ist die im Reim gewöhnliche Form (s. Harnisch 161^a).

escria 17, 54 gehört zu dem 12, 28 im Reim stehenden analogischen Infinitiv *escrire*. Mistral bezeichnet *ecirire* als limousinisch. Der Atlas ling. bestätigt das, läßt aber die Form ohne *u* auch ziemlich weit über die Grenzen des Limousin hinaus erscheinen. Freilich ist *escrivre* die eigentlich südfranzösische Gestalt des Wortes.

Im starken Perfekt hat die 1. Pers. ein *i* in *saubi* 27, 2; 43, 42, *agui* 43, 17 (dagegen *partic* als 1. Perf. 37, 54).

vit als 3. Perf. 27, 33 ist durch den Reim gesichert (s. § 16).

Wenn wir nach dem Ergebnis der Untersuchung die Sprache unseres Dichters charakterisieren wollen, werden wir sie nicht eigentlich eine Schriftsprache nennen, denn es fehlt ihr diejenige Bestimmtheit, welche das Wesen einer Schriftsprache ausmachen sollte. Das Bemerkenswerte an Bernartzs Sprache ist gerade das Schwanken in Lauten und Formen, wie wir es an den Reimen beobachten. Wir werden aber kaum irren, wenn wir gerade die Reime in erster Linie für diese Buntheit haftbar machen. Der Dichter bediente sich, dürfen wir glauben, im großen und ganzen seiner heimatlichen Mundart. Die Eigenheiten, die wir fanden, lassen sich fast alle als Limousinismen erklären, und vielleicht

wird sich bei genauerer Kenntnis der Sprachgeographie noch manches als limousinisch ergeben, was wir jetzt nicht mit Sicherheit als solches erkennen. So weisen die Anm. zu 2, 33; 4, 29; 22, 15 auf *semnar*, *mertsar*, *conoistre* als mögliche Limousinismen hin. Unter ihnen könnte *conoistre*, wie das unter § 20 genannte *-aya* etc., einen Einfluß der Hauptstadt Limoges auf das weitere Limousin bezeichnen.

Wenn uns andere Züge besonders nach dem Nordwesten gewiesen haben, so werden wir sowohl an die politischen Beziehungen des Limousin zu Poitou zu denken haben, wie an die literarhistorischen zur älteren Trobadorschule um Wilhelm IX. Wir haben aber gesehen, daß nicht alle Abweichungen der Sprache Bernarts von der limousinischen Mundart nach dieser Seite hinweisen. Seine Sprache ist, wenn nicht eine Schriftsprache in unserem Sinne, doch eine Kunstsprache, die nach Bequemlichkeit und in freier Wahl zum Heimatlichen hinzubindet, was die Trobadordichtung bei ihren Wanderungen vom atlantischen Ozean zu den Alpen an den Wegen fand.

Für die Schreibung unserer Texte bemerke ich, daß das bewegliche *n* nur vor Vokal erscheint. Auch *mo to so*, die in den limousinischen Handschriften auch vor Konsonant oft mit *n* geschrieben werden, habe ich dieser Regel unterworfen. Für die Präposition *en* aber bin ich, der Bequemlichkeit des Lesers zuliebe, von der Konsequenz (die ja in den Hdss. nie beobachtet wird) abgewichen.

l vor Konsonant wird, abgesehen von flektierten Formen, als *u* geschrieben nach *a e o*, obwohl die Manuskripte *l* noch lange zu schreiben pflegen, nachdem die Aussprache schon *u* geworden war oder ihr wenigstens sehr nahe stand.

Den aus lat. *et* entstandenen Laut bezeichne ich, unter Berufung auf § 17, im Auslaut durch *ih*, flektiert *-ihz*, im Femininum durch *ch*: *faih*, *facha*, so denn auch *sainb sancha*, obwohl dieses Wort durch Mischung volkstümlicher und gelehrter Art in den Manuskripten die verschiedensten Orthographien und auch Lautungen erhält. Auch für *tōti* schreibe ich *tuib* und sollte nun wohl auch *cuih* < cogito schreiben. Dem Reim *cuda* zufolge (s. § 7) bleibe ich hier aber beim Dental.

Konsonantisches *i* wird *y* geschrieben, der aus lat. *j*, aus *g* vor *e* und *i*, usw. entstandene Laut als *j* vor *a o u*, als *g* vor *e* und *i*. Die alte Aussprache bleibt noch zu präzisieren. Schreibungen wie *jotze* Doc. hist. II, p. 5, Nr. 11, 4 (nach den Herausgebern vom Ende des XI. Jahrhunderts), *jutzia* ib. p. 21, Nr. 37, 1 lassen die moderne Aussprache als sehr alt vermuten.

Com, on usw. schreibe ich regelmäßig mit *o*. Die limousinischen Handschriften lassen sehr oft *u* dafür eintreten. Beiläufig bemerkt wechselt die Schreibung zwischen *o* und *u* nicht nur in diesen Fällen und in *dosca dusca*, in *ops* und *ups*, sondern auch, wie wir eben sahen, in *jotze* und *jutzia* und auch in *lui* und *loi* (s. *celoi* Doc. hist II, Nr. 10, p. 4, z. 16), so daß der Laut *ü* gegenüber französischem *ü* denn doch für unsere Landschaft zweifelhaft bleibt. Vgl. dazu auch *jëona, dejëon* < *jejunum* 9, 27, 28 im Reim mit *dona, don* etc.

Wenn von der so skizzierten Rechtschreibung in meinen Texten hier und da abgewichen wird, handelt es sich nicht um beabsichtigte Inkonsequenz; aber diese Mängel können sich wenigstens damit entschuldigen, daß der Dichter in seinen Niederschriften an ihnen sicherlich keinen Anstoß genommen haben würde.

Die Überlieferung der Gedichte.

Die Lieder Bernarts finden sich fast alle in einer größeren, viele von ihnen in einer sehr großen Zahl von Handschriften. Ganz vereinzelt sind diejenigen, die nur in einem oder in sehr wenigen Manuskripten überliefert werden. Nur in V stehen 5 und 20, nur in C: 40. Nr. 14 steht nur in LO, 18 in Ca, 24 in CE(W), 9 in DIKN. Dagegen findet sich z. B. Nr. 45 in 15 Hdss., Nr. 29 in 16, Nr. 16 in 17, Nr. 25 in 18, Nr. 7 und 31 in 19, Nr. 1 und 43 in 21, Nr. 41 in 22 Hdss.

An der Überlieferung sind sämtliche wichtigeren Liederhandschriften beteiligt mit Ausnahme von H.

In welchem Abstammungsverhältnis die provenzalischen Liederhandschriften, im Ganzen oder in ihren einzelnen Abschnitten, zueinander stehen, hat bekanntlich Groeber in seiner großen, peinlich sorgsamen Arbeit über „Die Liedersammlungen der Troubadours“,

Rom. Stud. II, 337—670, festzustellen gesucht. Er ist aber trotz aller entsagungsvollen Bemühung zu keinem abschließenden Resultat gelangt. „Die Prüfung der überlieferten Texte der einzelnen Lieder wird nicht entbehrlich“ (S. 656). Und so ist die erste Aufgabe des Herausgebers bei jedem Liede das Verhältnis der Lesarten zu untersuchen, einen Stammbaum der Überlieferung aufzustellen.

Die Einleitung eines jeden unserer Texte versucht dieser Aufgabe gerecht zu werden. Aber man wird sehen, daß nicht häufig ein ganz sauberes, sicheres Resultat erreicht wird. In stets engem Verhältnis zueinander stehen nur die bekannten Gruppen AB und IK. Dagegen zeigen schon DIK nicht ausnahmslos ihre übliche enge (im allgemeinen auch in den Liedern Bernarts aufrecht erhaltene) Verwandtschaft: in 12, 16, 19, 28, 35, 36, 41 scheinen sich IK von D zu trennen. Zu DIK, oder wenigstens zu IK, gehört fast stets N: 8, 9, 12, 16, 19, 22, 26, 27, 28, 35, 36, 39, 41, 42, 44, 45 (die Lieder, bei welchen die engere Verwandtschaft sich nur auf IK, nicht auf D, erstreckt, sind durch kursiven Druck bezeichnet).

Eine andere Gruppe wird von PS gebildet: 1, 7, 16, 41, 43. Und alle die genannten Hdss. ABDIKPS pflegen, wie man aus den kritischen Ausgaben der Trobadortexte weiß, in engeren oder weniger engen Beziehungen zueinander zu stehen.

Ihnen gegenüber läßt sich kaum eine andere auch nur in diesem bescheidenen Maße geschlossene Handschriftengruppe erkennen.

In zweifellos engerem Verwandtschaftsverhältnis stehen Ma (s. Nr. 4, 6, 10, 12, 13, 16, 21, 25, 27, 28, 31, 37, 39, 42, 44, 45). Mit ihnen vereinen sich wechselnd O und V (MaO: Nr. 6, 12, 16, 37, 39, MaV: Nr. 27, 42, 44, MaOV: Nr. 39) und auch Sⁱ (MaSⁱ: Nr. 6, 10, 13, 25, MaOSⁱ: Nr. 6). V ist indes oft auch enger an R gebunden (Nr. 6, 16, 17, 19, 22, 23, 31, 37, 45). Hier kommen wir aber schon zu derart schwankenden Beziehungen, daß sich allgemeiner gültige Aussagen nicht mehr aufstellen lassen.

Die Beziehungen, die sich so aus der Prüfung der einzelnen Liedertexte ergeben, sind zu vergleichen mit den Entsprechungen der Reihenfolgen der Lieder in den verschiedenen Handschriften. Übereinstimmungen der Reihenfolgen könnten ja zur Erkenntnis von Liedersammlungen führen, die den erhaltenen Manuskripten zugrunde liegen.

Die Reihenfolge in den Handschriften ist diese:

CXLIII

- A: 35 30 16 25 29 12 42 10 1 31 17 44 43 36 41 27 8 7 19 6 28 4 45 22 39 33 15 37
 B: (213, 4) 25 29 1 41 7 6 28 45
 C: 1 43 41 25 10 42 7 33 27 (132, 12) 19 37 12 30 35 (344, 3) 45 36 44 3 13 29 21 16 17 15 23 18 26 40 8
 6 31 28 39 4 (293, 40) 11 22 24
 D: 25 29 12 43 16 36 30 35 41 27 8 7 33 42 10 1 31 17 44 6 19 28 ||⁹⁴ 39 45 22 26 9 4 13 38 15 23 (107,
 49)
 E: 43 (344, 3) 36 41 7 6 4 19 (293, 40) 11 24 (392, 27) (62, 1) (65, 2) (65, 1)
 F: 41 27 8 7 42 12 1 31 29 43 36
 G: 31 1 43 41 10 28 15 37 6 12 23 42 (331, 1) 21 30 7 19 33 35 17 (167, 49) 16 36 45 25 26
 IK: 42 10 1 6 31 43 8 17 44 27 35 16 36 28 12 25 19 39 29 41 7 45 22 26 9 33 4 13 15 25 (167, 49) 30 38
 L: (112, 2) 1 43 17 25 31 || 7 (zwischen 30, 1 und 265, 1) || 27 (zwischen 9, 14 und 10, 23)
 M: 1 41 7 25 43 4 36 27 29 21 31 39 19 17 44 3 13 10 16 42 12 6 37
 N: 19 39 29 41 10 28 43 31 36 12 42 16 35 17 44 27 8 4 21 37 9 45 22 33 26
 N²: 31 10 7 1 6 43 8 17 44 27 35 16 36 28 12 42 25 19 41 39 29 45 22 26 9 33 4 21 30 3 13 15 37 38 (331,
 1) 23 (167,49)
 O: 41 || 31 || 7 || 17 || 43 12 16 6 39 21 || 37
 P: 15 || 41 43 25 16 1 31 7 42
 Q: 1 10 43 41 16 6 12 29 42 31 30 7 19 35 33 27 25 17 36 (167, 49) 45 26
 R: 33 27 (132, 12) 19 30 35 (133, 3) || 28 || 4 41 43 7 12 31 1 6 23 (331, 1) 16 39 36 29 8 25 44 37 45 42
 (16, 13) 29 21 13 3 22 17
 S: 7 21 36 1 31 6 19 41 43 25 16 4 12 29 35 44 3
 T: 22 (366, 1) 1 25 || 28
 U: 1 31 43 41
 V: 20 1 42 45 31 10 19 25 29 (242, 12) 43 39 22 37 35 27 17 (377, 4) (377, 6) (234, 11) 34 5 16 12 23 44 6
 W: 41 || 7 2 43 45 31 || 19 || 1 || 24
 a: 36 3 41 42 (242, 12) 35 33 15 28 (76, 18) 29 10 1 27 4 7 43 31 16 25 44 12 21 6 13 37 39 19 (124, 7)
 (124, 1) (124, 2) (79, 22) 30 || 28 (zwischen 364, 36 und 47, 8) || 45 (zwischen 366, 27 und 366, 9).

Eine genaue Entsprechung der Folgen findet sich, wie wir erwarten müssen, in IK. Mit IK stimmt im wesentlichen die Aufzählung der Lieder in der früher Cheltenhamer, jetzt Berliner, Sammlung N² überein:

IK:	42	10	1	6	31	43	8	17	44	27	35	16	36	28	12	25	
N ² :	31	10	7	1	6	43	8	17	44	27	35	16	36	28	12	42	25

⁹⁴ Der Abteilungsstrich bezeichnet, daß die von ihm getrennten Lieder nicht unmittelbar aufeinander folgen, sondern durch andere geschieden sind.

CXLIV

IK:	19	39	29	41	7	45	22	26	9	33	4			13	15		
N ² :	19	41	39	29		45	22	26	9	33	4	21	30	3	13	15	38
IK:							23			(167, 49)			30			38	
N ² :			(331, 1)				23			(167, 49).							

Dagegen sind es in ADIKN nur noch einzelne Liedergruppen die sich in ihren Folgen entsprechen. Zwei größere Gruppen umfassen ADIK:

A:		42		10		1				31				17		44		
D:		42		10		1				31				17		44		
IK:		42		10		1	6			31	43		8	17		44,		
A:			45		22		39			33				15				
D:	39		45		22		26		9		4	13	38	15	23	(167, 49)		
IK:			45		22		26		9	33	4	13		15	23	(167, 49)	30	38

In der ersten stimmen AD genau, in der zweiten stimmen DIK untereinander mehr überein als eine von ihnen mit A.

Dazu nun kleinere Gruppen, die AD verbinden: 25 29 12; 41 27 8 7;

A:		35		30		16			;	19		6		28
D:		16		36		30		35;		6		19		28

Nennen wir nach der Aufeinanderfolge dieser Gruppen in A die mit 35 beginnende A¹, mit 25: A², mit 42: A³, mit 41: A⁴, mit 19: A⁵, mit 45: A⁶, so ist die Folge in D: 2 1 4 3 5 6, so daß immerhin auch im ganzen eine gewisse Entsprechung stattfindet.

IK und N haben verschiedene Gruppen gemeinsam, werfen diese aber durcheinander. Nach ihrer Folge in IK sind es: a) 31 43, b) 17 44 27, c) 35 16, d) 19 39 29 41, e) 45 22 26 9 33. In N folgen sie als d a c b e ; a und c stellen aber um: 43 31, 16 35.

Mit A stimmt auch die Coblensammlung F in zwei Gruppen AF 41 27 8 7 und

A:		12		42		10		1		31		17		44		43	36
F:		42		12				1		31		29				43	36,

aber in umgekehrter Folge.

Auch in PS zwei Gruppen: 41 43 25 16 und 1 31. Die zweite steht ebenso in ADFU. Von der ersten stehen ebenso in R: 41 43, umgekehrter in CGU: 43 41 nebeneinander.

Eine Übereinstimmung über die ganze Reihe hin findet in AB statt. Die Lieder in B stehen in der gleichen Folge wie in A, nur daß in A viele andere zwischen die Lieder von B treten. B ist also ein Auszug aus der Quelle von A.

Ebenso stimmt die Reihenfolge in Q im wesentlichen zu G:

G:	31	1		43	41	10		28	15	37	6	12	23		42	(331,1)	21
Q:		1	10	43	41		16				6	12		29	42		31
G:	30	7	19	33	35				17	(167,49)	16	36				45	25
Q:	30	7	19	35	33	27	25	17				36	(167,49)			45	

Und ähnlich entsprechen die wenigen Lieder in E ihrer Folge in C, abgesehen von den ausweichenden 36 un 19.

C stimmt in einer Gruppe zu G:

C:			1		43		41		25		10
G:			1		43		41				10,

in ein paar Gruppen zu R: 33 27 (132, 12) 19 ; 30 35, zu M : 44 3 13, zu MR : 29 21.

Zwischen den Handschriften MOa, die wir in ihren Lesarten verwandt fanden, läßt sich eine sehr allgemeine Entsprechung der Reihenfolge höchstens in einer Gruppe feststellen:

M:				16		42		12		6		37	
O:	43		12	16					6		39	21	
a:	43	31		16	25		44	12	21	6	13	37	39.

Weitere Übereinstimmungen, die sich in geringem Umfang zwischen verschiedenen Handschriften finden, können auf Zufall beruhen.

So können wir wohl eine Anzahl größerer oder Kleinerer Sammlungen als Quellen unserer Handschriften erkennen. Allgemeinere Wertung für die Herstellung der Texte läßt sich aber aus ihnen kaum erschließen. Noch weniger ergibt sich etwa, daß eine oder die andere dieser Sammlungen gar auf die Zeit des Dichters zurückginge und die örtliche Nähe in den Manuskripten irgendwie auf die zeitliche Nähe der Entstehung schließen ließe. Man wird vermuten dürfen, daß die Lieder Bernarts lange Zeit auf losen Blättern umliefen, daß sie erst später zu Gelegenheitsammlungen vereint und dann wieder in größerem Umfang zusammengestellt wurden.⁹⁵

⁹⁵ In der Anm. zu 6, 18 wird die Möglichkeit erwähnt, daß auch zwei verschiedene Fassungen eines Gedichtes der Überlieferung zugrunde liegen können. Fest greifbar ist diese Möglichkeit aber an Stelle der Lieder Bernarts.

