SUMMA MUSICAE MEDII AEVI

HERAUSGEGEBEN VON
FRIEDRICH GENNRICH

BAND XV
COLLECTANEA
BAND III

FRIEDRICH GENNRICH

DER MUSIKALISCHE NACHLASS
DER TROUBADOURS

PROLEGOMENA

LANGEN BEI FRANKFURT
1965

DER MUSIKALISCHE NACHLASS DER TROUBADOURS

BAND III
PROLEGOMENA

HERAUSGEGEBEN
VON
FRIEDRICH GENNRICH

LANGEN BEI FRANKFURT
1965

Vorwort

Eine Sammlung von Liedern aus dem 12. und 13. Jahrhundert läßt Fragen aufsteigen, über deren Beantwortung auch in Nachschlagewerken im allgemeinen nicht viel zu finden ist.

Die mit Melodien erhaltenen Lieder können nicht Produkte des Zufalls sein, sie können nicht der Eingebung einiger weniger genialer Künstler entsprungen, auch nicht Resultate planlosen Gestaltens sein, weil trotz der Vielheit der Erscheinungsformen Leitgedanken zu erkennen sind, nach denen bei ihrer Schöpfung verfahren worden ist. Verfahrensgrundsätze aber setzen voraus: Übereinkunft unter den Autoren und diese wieder: das Vorhandensein bewußter Träger der Musikkultur.

Wer nun waren die Träger der Musikkultur im Mittelalter, und was verdanken wir ihrem Wirken?

Daß der Inhalt der Lieder sich gegebenen Situationen anpaßt, ist selbstverständlich. Wie aber kommt es, daß Sänger verheirateten Frauen gegenüber Liebesbeteuerungen aussprechen, daß sie öffentlich um sie werben, ohne mit der christlichen Sittenlehre und also mit der allmächtigen Kirche in Konflikt zu geraten?

Auch die vielfältigen musikalischen Formen, die in den Liedern zu beobachten sind, werfen Probleme auf: wie sind sie entstanden und warum fühlte man sich an sie gebunden?

Ferner beschäftigen uns die Autoren. Dem Namen nach kennen wir viele von den Liedmelodien her, die im "Musikalischen Nachlaß" veröffentlicht worden sind; doch was weiß man schon von ihnen?

Als man am Ende des 13. und zu Beginn des 14. Jahrhunderts die Troubadourlieder sammelte und aufzeichnete, gab man in einigen Hss den Liedern eine "Vita" mit, einen mehr oder weniger umfangreichen Lebensabriß der einzelnen Autoren. Bei einigen besonders bemerkenswerten Liedern fügte man "Razos" hinzu, Angaben über die Entsstehung, die Bedeutung oder über sonstige wissenswerte Daten des betreffenden Stückes.

Auch heute läßt die Ausgabe der Melodien der Troubadours unbefriedigt, wenn man von den Autoren der Lieder und ihrer Singweisen nichts weiter kennt als den Namen. Was schon vermögen die einzelnen Namen auszusagen? Uns vermutlich noch weniger als sie den Menschen im 14. Jahrhundert sagen konnten.

Deshalb mag eine Darstellung der Lebensumstände der einzelnen Autoren und ihrer Umwelt der Ausgabe der Liedmelodien vorangestellt werden, die Gedankenwelt, aus der heraus die Werke geschaffen worden sind, auf-

Alle Rechte vorbehalten.
Die Übertragungen sind geistiges Eigentum des
Herausgebers und unterstehen dem Urhebergesetz.
Reproduktionen jeglicher Art bedürfen der Einwilligung des Herausgebers.
Copyright by Friedrich Gennrich, Langen 1965.

zuhellen und das Eindringen in die Eigenart des Liedschaffens der einzelnen Autoren zu erleichtern.

Allerdings werden unsere Darlegungen über das Leben und Wirken der Troubadours sich von den "Vitae" des Mittelalters weitgehend und grundsätzlich unterscheiden. Anekdoten und Legenden, romanhaft aufgemacht, spielten damals eine wichtige Rolle. Jene gewiß interessant und unterhaltsam gestalteten Berichte dienten mitunter dazu, die Person eines Troubadour mit einem Schleier von Abenteuerlichkeit zu umhüllen, der die Wirklichkeit verdeckte.

Etwa 800 Jahre zurückliegende, selten in Urkunden festgelegte, aber durch Legenden oft zweckumgestaltete Mitteilungen führen bei der Erforschung der Lebensumstände der Troubadours leicht auf Abwege. Ältere Darstellungen sind öfter dieser Versuchung erlegen.

Das Leben der Autoren mit all seinen Schattierungen von Lust und Leid muß herausgeschält werden aus der nüchternen Deutung ihrer Werke, aus ihrer Verbindung mit anderen Autoren, aus dem Dienstverhältnis des Einzelnen zu seinem Dienstherrn, aus der Zeitgeschichte.

Mögen auch einige begüterte hohe Herren, Herzöge und Grafen die Liedliteratur mit den Früchten ihrer Mußestunden bereichert haben, das Gros der Lieder, die Glanzstücke der provenzalischen Literatur rühren von nicht aristokratischen, von Berufsdichtern her, die nicht mit irdischen Gütern gesegnet, die darauf angewiesen waren, mit ihrer Kunst ihren Lebensunterhalt zu verdienen, und dies oft hart genug. Wenn sie einen Mäzen, einen Gönner gefunden hatten, war es selbstverständlich, daß sie seine Interessen zu vertreten, daß sie zumindest der Dame des gastlichen Hauses ihren Dank in Form von Liedern abzustatten hatten. Dieses Motiv letzten Endes liegt den meisten. "Minneliedern" zugrunde; sie haben mit echten Liebesliedern nichts zu tun.

Manch eine Quelle läßt sich finden, aus der man schöpfen kann. Doch sinnlos wäre es, aus der Aneinanderreihung der Minnelieder eines Autors sein Innenleben, sein Dichten und Trachten rekonstruieren zu wollen: man hätte die bindende Macht der Konvention außer Acht gelassen.

Die Biographien berücksichtigen nur die in der Ausgabe der Melodien vertretenen Autoren, von denen einige in der Enzyklopädie "Die Musik in Geschichte und Gegenwart" veröffentlicht wurden. Die in [] beigefügten Zahlen verweisen auf Literaturangaben am Schluß der Darstellung. Ein Verzeichnis der in den Abhandlungen erwähnten Lieder, ein Namensowie ein Wort- und Sachregister beschließen den Band.

F. Gennrich

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	V
Inhaltsverzeichnis	VII
Verzeichnis der Abkürzungen	
Zeitschriften und Sammelwerke	VII
Verzeichnis der öfter zitlerten Literatur	VIII
Die Träger der Musikkultur im Mittelalter	1
Der Ursprung des Minnesangs	9
Die Autoren und ihre Umwelt	37
Anmerkungen	83
Verzeichnis der zitierten Lieder	85
Namenregister	87
Wort- und Sachregister	90

Abkürzungen

der Zeitschriften und Sammelwerke

Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und	DVLG
Geistesgeschichte	
Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen	Abhandl
Musikwissenschaftliche Studien-Bibliothek	StBibl
Summa Musicae Medii Aevi	Sum
Zeitschrift für romanische Philologie	Zr P h
Zeitschrift für Musikwissenschaft	ZMw

Die Träger der Musikkultur im Mittelalter

Wenn die Kunst zu einem Kulturfaktor im Leben eines Volkes werden soll, dann bedarf dies der bewußten Förderung: einer sinnvollen Unterstützung und einer zielbewußten Lenkung des Kunstwollens. Das kann nur Aufgabe des Staates oder sonst einer große Teile des Volkes umspannenden Gemeinschaft sein, wie sie etwa die Kirchen darstellen. Es darf sich dabei nicht um die Protektion des ein oder anderen Künstlers handeln, sondern um die Förderung eines ganzen Kunstzweiges im Interesse der Hebung des Volksganzen. Künstler, Kunstgemeinden, Staat und Kirchen bilden die Träger der Kunst als Kulturfaktor.

Wie war es nun in dieser Beziehung im Mittelalter? - Wer kam damals als Träger der Musikkultur in Frage?

Nachdem das weströmische Reich unter den Anstürmen der Germanen zum Erliegen gekommen war, trat die Kirche in kultureller Hinsicht die Erbschaft des zerfallenden römischen Reiches an, verfügte sie doch über eine Organisation und über Kräfte, die dieser Aufgabe gewachsen waren. Sofern die Germanen Wert auf die Erhaltung kultureller Güter in den von ihnen besetzten Teilen des römischen Reiches legen wollten, konnte ihnen die Bereitwilligkeit der Kirche, in dieser Richtung zu wirken, nur willkommen sein, wären sie doch von sich aus nicht in der Lage gewesen, diese Aufgabe zu übernehmen. Aus dieser ursprünglichen Zwangslage bildete sich im Lauf der Zeit ein sich von selbst verstehender Auftrag heraus, so daß die weltliche Macht, selbst als sie in Gegensatz zur Suprematie der Kirche trat, nie den Primat der kulturellen Führung der Kirche in Frage gestellt hat.

So wurde die Kirche damals die alleinige Trägerin von Bildung und Wissenschaft und sorgte für eine einigermaßen zentral ausgerichtete geistige Kultur. Daß sie sich auch der Pflege der Musik annahm, deren Wert für die engeren gottesdienstlichen Handlungen, also für die Liturgie, sie schon frühzeitig erkannt hatte, und deren Bedeutung für außerliturgische Zwecke sie von dem ambrosianischen Hymnengesang her zu würdigen wußte, war selbstverständlich.

Der Begründer des abendländischen Mönchtums, Benedikt von Nursia, hatte in seiner Kodifizierung des Gebetsgottesdienstes, in dem 530 verfaßten "Cursus", dem ambrosianischen Hymnengesang eine zentrale Stellung zugewiesen. Die römische Kirche hat diesen Brauch übernommen, und so kam es, daß in zahllosen Kirchen und Klöstern des ganzen Abendlandes diese Hymnen mit ihren volkstümlichen Weisen ertönten und zur Nachahmung einluden. Die Melodien nahmen von hier aus, über die Laienbrüder und die vielen Kreise, die mit den Klöstern in Berührung kamen,

Verzeichnis der öfter wiederkehrenden Literatur

Brinkmann, H.	Entstehungsgeschichte des Minnesangs, in DVLG 8	Brinkmann
Burdach, K.	Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes, in "Vorspiel, ge- sammelte Schriften zur Geschichte des deutschen Gei- stes" Buchreihe der DVLG 1 Halle (1925)	Burdach
Chabaneau, C.	Les biographies des troubadours en langue provençale, Toulouse (1885)	Chabaneau
Gennrich, F.	Der musikalische Nachlaß der Troubadours, in Sum III und ${\tt VI}$	I bzw. II
-	Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters, in Sum XII	GKofa
	Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes, Halle (1932)	GForml
-	Lateinische Liedkontrafaktur, in StBibl 11 (1950)	GlLkofa
	Lo Gai Saber, 50 ausgewählte Troubadourlieder, in StBibl 18/19 (1959)	GLGS
_	Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern, in $ZMw\ 7$ (1924) 65	GSieb
_	Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang, in "Das Musikwerk" Köln	GTroub
Lommatzsch, E.	Leben und Lieder der provenzalischen Troubadours, Berlin I (1957), II (1959)	Lo I bzw.II
Müller, G.	Ergebnisse und Aufgaben der Minnesangsforschung, in DVLG 5 (1927) 116	Müller
Pillet, A. u. Carst	tens, H. Bibliographie der Troubadours, Halle (1933)	Pill
Ribera, J.	Discursos leidos ante la Real Academia Española en la recepcion publica, Madrid (1912)	RibDisc
-	La Musica andaluza medieval en las canciones de Tro- vadores, Troveros y Minnesinger, 3 Fasc. Madrid (1923- 25)	RibMus
Soltau, O.	Die Werke des Troubadours Blacatz, in ZrPh 23 (1899) 201	Soltau
Spanke, H.	G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, Leiden (1955)	Rayn.
Wechssler, E.	Das Kulturproblem des Minnesangs, Halle (1909)	Wechssler

ihren Weg in die breiten Schichten des Volkes. Schon früh setzten Übertragungen des lateinischen Textes in die Volkssprache ein, was zeigt, daß die Hymnen auch von Lateinunkundigen gesungen worden sind. Als dann die volkssprachige geistliche wie weltliche Liedkunst sich schüchtern, zuerst auf provenzalischem Boden, um 1100, mit Liedern von Graf Wilhelm IX. von Aquitanien hervorwagte, konnte der kirchliche Hymnengesang bereits auf eine viele Jahrhunderte alte Praxis zurückblicken. So versteht man, daß die ältesten volkssprachigen Lieder an die Hymnentradition anknüpften und daß ihre Rhythmik die der Hymnen übernahm.

Das 6. Jahrhundert, das den Hymnengesang in der Kirche verankert hatte, ließ auch dem liturgischen Gesang wesentliche Förderung zuteil werden. Papst Gregor der Große (590-604) gründete in Rom die "Schola cantorum", die richtungweisend wurde für die Interpretation der liturgischen Gesänge der abendländischen Kirche. Diese römische Sängerschule wurde später zum Vorbild für die in den meisten Abteien und an den Bischofssitzen gegründeten Musikschulen, die zu Zentren der Musiktheorie und zu hervorragenden Pflegestätten der praktischen Musikausübung wurden.

Das Hauptaugenmerk dieser Schulen war auf eine würdige und feierliche Ausgestaltung des Gottesdienstes und seiner Musik gerichtet. Durch räumliche Verhältnisse bedingte Unterbrechungen der gottesdienstlichen Handlungen wurden mit musikalischen Einlagen geschickt überbrückt.

In den immer größere Dimensionen annehmenden Kirchen wurden die Epistel- und Evangeliumlesungen auf den zwischen dem Kirchenschiff und dem Chorraum befindlichen Querbau, den Lettner verlegt. Da der Geistliche zum Lettner einen längeren Weg zurückzulegen hatte als bisher zum Ambo, dazu also mehr Zeit brauchte, wurden die die Lesungen einleitenden Tonreihen zu umfangreicheren Kompositionen ausgebildet; sie gaben dem Geistlichen das "Geleit" bei seinem Aufstieg zum Lettner und wurden deshalb "Conductus" genannt.

Diese Gesänge wurden häufig nach einer besonderen Technik ausgearbeitet: in eine bereits vorhandene kürzere Komposition wurde eine Erweiterung - ähnlich den Kadenzen in den neueren Klavier- und Violinkonzerten - eingefügt, so daß mit dem Anfangsteil der ursprünglichen Komposition begonnen wurde, die Erweiterung folgte, und der Schlußteil der ursprünglichen Weise das Ganze beschloß. Diese Art der Erweiterung trägt den Namen "Tropus".

Nach und nach wurden die lateinischen "Geleitgesänge", die Conductus, aus ihrem ursprünglichen Verband herausgelöst, zu einer selbständigen Gattung erhoben, und aus dem ursprünglichen Funktionsbegriff wurde im Lauf der Entwicklung ein musikalischer Gattungsbegriff für mehrstimmige Liedkompositionen, die für alle Stimmen, unter gegenseitiger Rücksichtnahme, einen und denselben Text verwendeten. Der Conductus ist

damit der Ausgangspunkt für eine überaus reiche lateinische Liedproduktion geworden, die aus der Geschichte der Musik ebenso wenig weggedacht werden kann, wie die Troubadour- und Trouvere-Kunst oder der Minne- und Meistergesang.

Im Zuge der feierlichen und würdigen Gestaltung des Gottesdienstes befriedigte es bald nicht mehr, wenn Solosänger und Chor sich in die Ausführung der ausgewogenen Melismen des der Lesung des Evangeliums vorausgehenden Versus alleluiaticus teilten. Dieser Gesang ließ sich eindrucksvoller gestalten, wenn man einen die vorliegende Situation ausschöpfenden und ausdeutenden Text mit den bisher textarmen Melismen verband: mån dichtete einen der gegebenen Situation entsprechenden lateinischen Text, legte ihn syllabisch deklamiert den Tongirlanden unter und sang ihn an Stelle der textarmen Versus alleluiatici [1]. Damit stehen wir an der Wiege der Sequenzen, die, von Nordfrankreich ausgehend, bald zu Tausenden und Abertausenden aus überquellenden Herzen hervorwuchsen. Neben den Hymnen hat keine andere Gattung einen so tiefgreifenden Einfluß auf die nachkommende weltliche Liedkunst auszuüben vermocht wie die Sequenzen. Die "Lais" bzw. "Leiche" und "Descorts" sind die volkssprachigen Entsprechungen der Sequenzen.

Wenn schon der Gottesdienst bei örtlichen Kirchenfesten an gewöhnlichen Sonntagen eine Verschönerung und Bereicherung erfuhr, so war es nur natürlich, daß die höchsten Feste der Kirche, das Oster- und das Weihnachtsfest, Anspruch auf besondere Berücksichtigung erheben konnten. Die dialogische Ausgestaltung der Szene am Grabe des Herrn, wie sie z.T. bereits in der Bibel vorgebildet ist, in Verbindung mit dem in der Kirche aufgestellten Heiligen Grab führte zwangsläufig zu einer primitiven Grabesszene, um die als Kern sich dann weitere Szenen gruppierten, bis schließlich um die Mitte des 12. Jahrhunderts ein ganzes Osterspiel aus diesen Erweiterungen hervorging, in dem alles, vom ersten bis zum letzten Wort, gesungen wurde [2].

Eine analoge Ausgestaltung erfuhr das Weihnachtsfest. An den dialogischen Text der Bibel: Wen sucht ihr, Hirten, in der Krippe? sagt an! - Den Erlöser, Christus, den Herrn, das Kindlein in Windeln gewickelt... um diesen Dialog gruppierten sich als weitere Szenen: die Anbetung der Weisen, die Flucht nach Ägypten, der Kindermord und die Klage der Rachel.

Daß diese "liturgischen Dramen" der Ausgangspunkt für eine reiche dramatische Entwicklung, für die Mysterien und Passionen, für die Krippenspiele und die Weihnachtsoratorien, ja, für das abendländische Drama überhaupt geworden sind, ist bekannt.

Auch die für die Entwicklung der abendländischen Musik bedeutsamste und folgenreichste Tat: die Polyphonie, verdankt der Kirche ihr Dasein. Nachdem in der "Musica Enchiriadis" sich schüchtern die erste, Note gegen Note gesetzte Mehrstimmigkeit hervorgewagt hatte, wurde die dort verwendete, nicht durchweg parallele Stimmführung der zu einer bereits vorhandenen Melodie hinzukomponierten zweiten Stimme, historisch betrachtet, zum Ausgangspunkt der gesamten Entwicklung der Polyphonie. Die Abteien von Chartres und Fleury an der Loire u. a. griffen die Neuerung auf und vervollkommneten sie. In der Abtei St. Martial in Limoges entstanden schließlich Kompositionen besonderer Art: den neu hinzukomponierten Stimmen gab man tonreichere Melodien mit lebhafterer Bewegung - was zur natürlichen Folge hatte, daß die tonärmere Grundmelodie zur Halte- und Stützstimme, zum Ténor des ganzen absank.

Diese Form der Mehrstimmigkeit erfuhr dann durch die Leiter des Sängerchors der Notre-Dame-Kirche von Paris, durch Magister Leoninus und seinen Nachfolger, Magister Perotinus Magnus, eine vollendete Durchbildung. Während Leonin einen vollen Zyklus von Organa-Kompositionen für das ganze Kirchenjahr zusammenstellte in seinem "Magnus Liber Organi de Gradali et Antiphonario pro servitio divino multiplicando", formte Perotin die Discantus-Partien seines Vorgängers um [3] und schuf eine große Zahl wunderbarer, in sich abgeschlossener Sätze, die, als Ersatzstücke, die entsprechenden Leoninischen Sätze völlig verdrängten. Die "Clausulae", wie man diese Ersatzstücke nannte, wurden zu Quellen von Motetten [4]. Indem man den textlosen Melismen einen syllabisch deklamierten Text unterlegte - eine Wiederholung des bereits zur Entstehung der Sequenz führenden Vorgangs - entstanden zunächst lateinische Motetten geistlichen Inhalts [5], dann, in kaum überblickbarer Menge, lateinische und volkssprachige weltliche Motetten, Kompositionen, denen wir auch heute noch unsere Bewunderung nicht versagen können.

Mit größter Ehrfurcht und Dankbarkeit blicken wir zurück auf die Tätigkeit der mittelalterlichen Kirche auf musikalischem Gebiet. Mit uneingeschränkter Hochachtung und Anerkennung stellen wir fest, daß die - wenngleich im Dienst und zur Mehrung des Glanzes und Ruhmes der Kirche - vollbrachte Entwicklung, ihre Errungenschaften, in gleichem, wenn nicht noch größerem Maße der weltlichen Kunst zugute gekommen sind. Keine weltliche Autorität wäre damals imstande gewesen, auch nur eine der genannten Aufgaben zu lösen, fehlten ihr doch jeglicher Anlaß zur Entfaltung musikalischer Kräfte, jeder Schwung, jeder Enthusiasmus. Nur rückhaltlose Hingabe und voller Einsatz für einen höheren Zweck vermögen solche Taten zu zeitigen.

Als die weltliche Kunst endlich selbst die Zügel in die Hand zu nehmen vermochte, konnte sie auf einem von der Kirche gelegten festen Fundament weiterbauen und Jahrhunderte alte Erfahrungen nützen, die sie nicht erst mühsam selbst zu sammeln brauchte. Aber auch nun ist nicht etwa der Staat der Träger der - neben der kirchlichen - aufblühenden weltlichen Kunst; es ist wiederum eine - diesmal weltliche Zwecke verfolgende - Gemeinschaft, das Rittertum, das diese Aufgabe übernimmt.

Die Kreuzzüge hatten die Ritter mit der Kultur des Orients in Berührung gebracht, man hatte vieles kennen gelernt, was das Leben leichter und angenehmer gestalten konnte. Der nun einsetzende Ausbau der Burgen und Schlösser läßt diesen Einfluß des Orients erkennen. Mit seinem Anspruch auf verfeinerte Wohnkultur verband das Rittertum das Streben nach geistiger und geselliger Unterhaltung. So wurden die Burgen und Schlösser zu Zentren einer Gesellschaftskultur, in deren Mittelpunkt die volkssprachige Liedkunst trat. Dichter und Komponisten, zumeist in einer Person, wetteiferten im Erfinden immer neuer Lieder und schufen so eine volkssprachige Liedkunst, die sich, zusammen mit dem Rittertum, in den meisten Ländern des Abendlandes ausbreitete. Das Rittertum wurde auf diese Weise zum Träger der höfischen Kunst, zum Träger des Minnesangs.

Durch das über das ganze Abendland sich verbreitende Rittertum erhielt der Minnesang eine der von der Kirche gepflegten kirchlichen Kunst ähnliche Ausrichtung. Da die großen Herren - von wenigen Ausnahmen abgesehen - die Unterhaltung nicht selbst zu bestreiten vermochten, war der Anreiz zur Bildung eines neuen Berufes gegeben, der diese Aufgabe übernehmen konnte. Seit langem gab es "Jongleurs", die auf Jahrmärkten und Kirchweihfesten die Anwesenden mit Kunststücken aller Art unterhielten. Diesem Stand, den Spielleuten, traten literarisch interessierte und sprachbegabte Kräfte zur Seite, die sich der Unterhaltung der höfischen Gesellschaft widmeten. Ihre Repertoire bestanden teils aus Erzählungen, Schwänken, Rätseln, Ausschnitten aus Epen, teils aus Liedern und Musikstücken. Den erfolgreichsten Sängern winkte die Aussicht, in das Gesinde eines Fürsten aufgenommen zu werden.

So entstand in verhältnismäßig kurzer Zeit eine ansehnliche Liedliteratur. Man griff alle in der geistlichen Musik der Kirche gepflegten Liedformen auf, erfand neue hinzu und schuf einen musikalischen Formenreichtum, wie er seither nie wieder in Erscheinung getreten ist. Wenn wir heute von der Sonatenform, von Rondo, Motette, Kanzone, von Stollen, Abgesang und Refrain usw. sprechen, so gehen diese Begriffe musikalischer Formgebung auf jene Blütezeit musikalischer Formenkunst zurück.

Als dann gegen Ende des 13. Jahrhunderts die Städte aufblühten, zu Macht, Ansehen und Reichtum kamen und in kultureller Hinsicht in einen gewissen Wettbewerb mit dem Rittertum traten, verlagerte sich der Schwerpunkt der Musikpflege mehr und mehr auf die Städte.

Der Geburtsadel mußte dem Leistungsadel einer immer bürgerlicher werdenden Zeit den Platz räumen, und auch an den Sänger trat die Notwendigkeit heran, seine Kunstauffassung mit dem Wesen der bürgerlichen Gesellschaftsordnung, die durch das immer festere Formen annehmende System der Zünfte repräsentiert wurde, in Einklang zu bringen. Damit vollzog sich ein Wandel in der Auffassung vom Wesen der Kunst, der diese immer mehr zu einer Art Wissenschaft werden ließ.

Die übernationalen Bindungen und Verpflichtungen, die bei Kirche und

Rittertum so befruchtend in Erscheinung getreten waren, wurden gelokkert; durch die sich einstellende Rivalität unter den Städten kamen sie gar zum Erliegen. Dafür brachte dann allerdings die ständische Organisation der Musikausübenden, der zunftmäßige Zusammenschluß, eine gewisse Gewähr für eine in großen Zügen wenigstens einheitlich verlaufende Musikentwicklung.

Die großen Städte waren zumeist auch Residenzen von Bischöfen und Erzbischöfen und damit oft der Sitz von Universitäten. Hier fanden sich Scholaren nicht nur aus der engeren Umgebung, sondern auch solche aus ferneren Ländern ein. Es war Sitte, die "Schule" zu wechseln, wobei es wohl geschehen konnte, daß manch ein Scholar vom Studium abkam. Aus mancherlei Quellen, vor allem aus Synodalbeschlüssen, wissen wir von einem die Lande bettelnd und singend durchstreifenden Gelehrtenproletariat. Es bildete die Masse der Vaganten, die sich in dem "Ordo vagorum" zusammenschlossen. Sie waren die "Bohème" des Mittelalters, die Goliarden, deren lateinische Lieder, seien es Bettel-, Zech- oder Spielerlieder, und deren Satyren auf den Geiz und die Knickrigkeit der Bürger und der Geistlichen oft eine urwüchsige Sprache sprechen [6]. Aus diesen Kreisen stammt manch ein bis in die Neuzeit hinein lebendig gebliebenes Studentenlied.

Der Begriff des "Schönen" hatte eine Wandlung insofern erfahren, als nur das Werk als "schön" galt, aus dem der ordnende Verstand sprach und das ein Denken in Begriffsbildern auslöste, was besonders für den "Eingeweihten" von höchstem Reiz war. Die Kunst der Meistersinger setzte also ein gewisses Wissens- und Bildungsgut mit entsprechenden konventionellen Assoziationen und Komplexen voraus. Diese Entwicklung mußte notwendigerweise zur Errichtung von Schulen führen. Sangesfreunde riefen derartige Schulen ins Leben, die sich die Pflege der Liedkunst zur Aufgabe machten. Die Sängervereinigungen, wie auch die Stätten, an denen man sich zur Pflege der Gesangskunst traf, nannte man in Frankreich, wo uns diese Vereinigungen bereits um die Mitte des 12. Jahrhunderts begegnen, "Poi" bzw. "Pui", in Deutschland später Meistersingerschulen.

Diese Sängervereinigungen hatten ihre feststehenden Satzungen [7]. An der Spitze stand ein jedes Jahr neu zu wählender "Prince", der eine Anzahl von Beisitzern ernannte; ein Schreiber führte die Listen und Bücher, die samt Satzungen und Vermögen in einer "Lade" aufbewahrt wurden und deren Schlüssel der Prince und zwei aus den Beisitzern gewählte "Gardiens" in Verwahrung hatten. Den Höhepunkt im Leben der Puis bildete der alljährlich am Stiftungstag stattfindende Gesangswettstreit, bei dem das beste Lied preisgekrönt wurde [7a].

Wie zu allen Zeiten, so war auch im Mittelalter das Kunstwerk die Leistung eines Einzelnen, nicht einer Gruppe, wiewohl, infolge der Eigenart der Gesellschaftsordnung, der Einzelne im Ständestaat völlig hinter der Gemeinschaft zurücktrat, weshalb uns der weitaus größte Teil der

Musikdenkmäler anonym überliefert ist. Wir wissen nicht, wer der Schöpfer der ersten Sequenz ist, noch wer die Motette ins Leben gerufen hat, und nur zufällig erfahren wir die Namen "Leonin" und "Perotin", denen wir epochemachende Schöpfungen im Gebiet der Polyphonie verdanken.

Ebenso wie wir heute den kunstschaffenden und den kunstvermittelnden Künstler haben, hatte das Mittelalter seinen "Musicus" und seinen "Cantor" [8], zwischen denen allerdings eine tlefe Kluft klaffte, wie mit drastischer Deutlichkeit aus einem Ausspruch des Erfinders der Notenlinien, Guido von Arezzo, hervorgeht:

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

Zu der ersten Kategorie gehören die Komponisten und die Theoretiker, die gewöhnlich auch als Lehrer der Musik an den Universitäten wirkten, wie etwa der genannte Guido von Arezzo, oder später der an der Universität von Toulouse wirkende Johannes de Garlandia; zu den letzteren gehörten die Sänger und Chorsänger, über die jede größere Kirche verfügte.

Der Ausspruch, aus dem eine gewisse Überheblichkeit des Akademikers klingt, soll nun nicht etwa bedeuten, daß man geringschätzig auf den ausübenden Künstler blicken dürfe: die Sänger der weitgespannten, tonreichen Melismen, wie diese uns z.T. heute noch im Gregorianischen Choral entgegentreten, mußten schon eine gründliche Schulung genossen haben und über eine gediegene Gesangstechnik verfügen, um den an sie gestellten Anforderungen gerecht werden zu können.

Eine so scharfe Trennung der beiden Funktionen war wohl erforderlich im Bereich der liturgischen Musik, im Sektor der weltlichen ist sie in diesem Maße nie vorhanden gewesen, im Gegenteil: hier lagen oft beide Funktionen in einer Hand, indem der Liedkomponist seine Lieder auch selbst vortrug. Mögen auch die eher als Dilettanten zu betrachtenden Troubadours aus adligem Geblüt auf eine Entlohnung für ihre Kunst verzichtet haben, der Berufsdichterkomponist konnte nur um Lohnes willen seine Kunst ausüben. Aufnahme in das Gesinde eines Herrn, Kleider, Rosse und andere Gebrauchsgegenstände, für ganz hervorragende Dienste auch die Verleihung eines Lehens, waren die Entlohnung.

Der Ursprung des Minnesangs

Bekannt ist die bestrickende These, die Burdach [9], gestützt auf umfassende Literaturkenntnis, wie man sie nur immer bei diesem Wegbereiter mittelalterlicher Literaturforschung voraussetzen kann, nach kritischer Prüfung und scharfsinniger Sondierung aller bisherigen Thesen als Antwort gegeben hat, daß man die mit dem 12. Jahrhundert anhebende Minnelyrik "angesichts der Unmöglichkeit, sie an vorangegangene Entwicklung der einheimischen Poesie anzuknüpfen, und angesichts der methodischen Unzulänglichkeit des Glaubens, daß sie aus den realen Kulturzuständen spontan entsprungen sei, für das Produkt einer literarischen Entlehnung, genauer: der Übernahme eines literarischen Schemas, betrachten muß. Man dürfe mit der Möglichkeit rechnen, daß diese panegyrischen Huldigungen zu Ehren fürstlicher Frauen, wie sie die arabischen Hofpoeten der andalusischen Herrscher seit dem 9. Jahrhundert ausübten, jenes gesuchte literarisch poetische soziale Schema bieten, das der werdende prov. Minnesang, der neue Minnedienst und der romantische Liebesbegriff übernommen hat" [10].

Burdachs These ist auf mancherlei Widerspruch gestoßen [11]. Scheludko machte geltend [12], daß es eigenartig sei, daß in einer Kunst, die so stark von der arabischen abhängen soll, nicht ein einziger diese Kunst betreffender Ausdruck zu finden ist, der sprachlich aus dem Arabischen entlehnt wäre und der mit jener arabischen Hofkunst in Verbindung gebracht werden könnte. Wie ganz anders stellten sich in dieser Hinsicht die Verhältnisse z. B. bei der Abhängigkeit des deutschen Minnesangs vom romanischen dar!

Die zweite, größere Arbeit, die der Ursprungsfrage des Minnesangs gewidmet ist [13], lehnt Burdachs These ab, "sobald eine andere Erklärung möglich wird", und diese andere Erklärung gibt sie selbst. Diesen Vorstoß zur Klärung der Ursprungsfrage hat Brinkmann in das Gebiet des mittellateinischen Schrifttums und mittellateinischer Dichtung unternommen, der zwar in keine terra incognita führte, der aber doch durch die Problemstellung und ihre Beantwortung viele Fragen in ein anderes, ein neues Licht gerückt hat.

Nach Brinkmann stellen Minnethema und Minnedienst zwei Phänomene dar, die von einander zu trennen sind, da sie besonderen Quellen entstammen. Diese Quellen sind bei den Klerikern zu finden, "die nach Gedichten wie -Liebeskonzil- oder -Altercatio- Liebesvorrang für sich beanspruchen, die zuerst Liebe kannten und Rittern mitteilten".

Obwohl in der lat. Literatur des Mittelalters kein Vorbild vorlag, "das der Minnesang nur zu kopieren brauchte, um ins Leben zu treten", so

fänden wir doch die wesentlichen Elemente der Troubadour-Kunst, Minnethema und Minnedienst, in der lat. Literatur vorgebildet, so "daß die Troubadours an eine Tradition angeknüpft, nicht Schöpfungen aus dem Nichts vollzogen haben".

Die Annahme Brinkmanns setzt einerseits die Kenntnis solcher mittellateinischer Dichtungen, setzt andererseits vor allem Vertrautsein mit der lat. Sprache voraus. Weder das eine noch das andere ist im prov. Minnesang nachweisbar. Natürlich soll nicht in Abrede gestellt werden, daß die prov. Sänger über eine für die damalige Zeit den Durchschnitt überragende Allgemeinbildung verfügten, daß sie vor allem lebhaftes Interesse für literarische Dinge bekundeten; ob aber die ältesten Troubadours das geistige Niveau besessen, das sie befähigt hätte, lediglich aus lat. Anregungen heraus den Minnesang in ihrer Sprache zu erschaffen, muß fraglich bleiben.

Sonderbar auch das Argument Brinkmanns, daß der lateinkundige Hauskaplan, der an den größeren Höfen zugleich auch der literarische Berater der vornehmen, fürstlichen Damen war, "bei der Entstehung des Minnesangs eine wichtige Rolle gespielt hat" [14].

Die beiden epochemachenden Schriften, die die Ursprungsfrage entschieden zu fördern vermocht, haben eine befriedigende Lösung des Problems nicht gebracht.

Der Minnesang, "der Kultus der verheirateten Frau, die Theorie der ritterlichen und veredelnden Minne, die aller christlichen, aller natürlichen Sitte und Sittlichkeit ins Gesicht schlägt, und dennoch als Quelle wahrer, höherer, erlesener Sittlichkeit gefeiert wird" [15], setzt eine breitere Basis voraus, als fremde Entlehnung sie hätte schaffen können, sei diese lat. oder arabischen Ursprungs.

Es wäre wahrlich schlecht bestellt um eine Kunst, die sich doch über den größten Teil des mittelalterlichen Europa verbreitet hat, wenn sie die dichterische Kraft nicht aus sich selber hätte schöpfen können, wenn sie nur Nachbildung fremder Lyrik gewesen wäre.

Gewiß läßt sich das Minneproblem nicht auf eine einfache Formel bringen; gewiß haben die verschiedensten Anregungen mitgewirkt, von denen den einen ein gewisser Vorrang vor den anderen einzuräumen ist. Sollte man aber nicht, ehe man den Minnesang zur Nachahmung eines fremden literarischen Schemas erklärt, sich vergewissern, ob es nicht doch möglich ist, seinen Ursprung aus bestimmten Zeichen der mittelalterlichen Mentalität heraus zu erfassen?

Im voraus sei betont, daß es für das Bedürfnis - sei es des Individuums, sei es eines Volkes - in der Muttersprache zu dichten und zu singen, daß es für diese künstlerische Lebensäußerung keiner weiteren Erklärung bedarf.

Auch Burdach lehnt es ab, den natürlichen Teil in dem geschichtlichen Wun-

der des Minnesangs zu erklären [16].

Wohl aber kann die Frage aufgeworfen werden, warum in dieser und nicht in einer anderen Form gedichtet und gesungen wurde, warum ein Lied diesen und nicht einen anderen Inhalt hat: die Liedform kann entlehnt sein, der Inhalt des Liedes jedoch setzt ein eigenes Ich, eine persönliche Stellungnahme voraus.

Treten wir zunächst dem letzten, dem Minneproblem näher.

Burdach mißt von allen Ursprungstheorien des Minnesangs derjenigen, die ihn aus sozialen Verhältnissen und Bedürfnissen der aufstrebenden frz. Hofdienstmannen erklären will, die größte Bedeutung bei. Ungeklärt in dieser Theorie, wie sie vor allem von Wechssler [17] vertreten wird, erscheint ihm aber – ganz abgesehen davon, daß unter den allerfrühesten Minnedichtern in Frankreich wie in Deutschland vornehme, mächtige Fürsten und Herren sich finden, die einer Hofversorgung nicht bedürfen - "warum die Sänger nicht eine politische Panegyrik des Hofherrn vorzogen, der doch Hofamt und Lehen zu vergeben hatte, sondern den Umweg über die Frau wählten. Und es erscheint rätselhaft, wie überhaupt heiße, leidenschaftliche Liebesdichtung als ein frischgeborenes Novum aus wirtschaftlich gesellschaftlichen Motiven zum erstenmal hätte entstehen können" [18].

Muß nicht auffallen, daß man das Minneproblem als fertig vorliegendes Faktum hinnimmt, ohne zu fragen, ob nicht vielmehr ein Werden, eine Entwicklung des Minnegedankens in der Troubadourdichtung beobachtet werden kann? Steht doch fest, daß die Lieder Wilhelms IX., Herzog von Aquitanien, eine derbe, z.T. frivole Erotik aufweisen, die er wohl im Kreise fröhlicher Zecher und Genießer zum Besten geben konnte, die sich aber von dem Minnebegriff der klassischen Periode durchaus unterscheidet. Das Liebesproblem in den Liedern Wilhelms trägt einen ganz anderen Charakter als das bei den späteren Troubadours.

Diese Tatsache finden wir unterstrichen bei Marcabru in seinem Lied Pill 293.31 "L'iverns vai e·l temps s'aizina" [19], in dem er seine Auffassung von wahrhafter Liebe als Quelle des Heils der rein sinnlichen Liebe gegenüberstellt, die ins Verderben führt.

Ja non farai mai plevina
Jeu per la troba n' Eblo,
Que sentenssa follatina
Manten encontra razo;
Ai!
Qu'ieu dis e dic e dirai
Quez Amors et amars brai,
Hoc,
E qui blasm' Amor buzina.

Niemals werde ich mich für das Dichten des Herrn Eble einsetzen, denn er hält an der törichten Meinung gegen die Vernunft fest. Ja, ich sage und sagte und werde sagen, daß wahre Liebe und sinnliches Lieben laut Einspruch dagegen erheben, zusammen genannt zu werden, ja, und ein Pfuscher ist, wer wahre Liebe tadelt.

Zwar richtet sich dieser Ausspruch gegen den Sänger Eble II. von Ventadorn, aber dieser war, wie wir aus der limousinischen Chronik von Jaufré de Vigeois wissen, einer der "compagno", einer von der Tafelrunde, den Vertrauten Wilhelms, dessen Lieder nicht erhalten sind, die sich aber in denselben Bahnen gehalten haben dürften wie die Lieder Wilhelms IX.

Es kommen für die Untersuchung der Ursprungsfrage des Minneproblems also nur Cercalmon und vor allem Marcabru in Frage, und beide sind fraglos als Berufsdichter zu bezeichnen.

Aus den Untersuchungen von Wechssler geht als feststehend hervor, daß "bei Berufssängern die realen Voraussetzungen ihres Lebens und ihrer Kunst stets im Auge zu behalten sind't. In dieser Hinsicht gibt die Tenzone von Elias Cairel mit Isabella eindeutige Auskunft. Der aus bürgerlichen Kreisen stammende Cairel, der zuerst das Gewerbe eines Goldschmieds und Wappenmalers betrieben hatte, sagt nämlich in der zweiten Strophe des Liedes Pill 252.1 "N' Elias Cairel, de l' amor / Qu'ieu e vos soliam aver" [20]

Ma domn' Isabella, valor, Joi e pretz e sen e saber Soliatz quec jorn mantener, E s'ieu en dizia lauzor En mon chantar, no·l dis per drudaria, Mas per honor e pro qu'ieu n'atendia, Si con joglars fai de domna prezan; Mas chascun jorn m'etz anada cambian. weil ich Anerkennung und Vor-

Meine Herrin Isabella, Trefflichkeit. Liebeslust und Ruhm und Verstand und Wissen pfleget ihr täglich. Und wenn ich Euch darüber in meinem Sang Lob sagte, so tat ich es nicht um einer Liebschaft willen, sondern teil davon erwarte, so wie ein Berufssänger bei einer ruhmreichen Herrin tut.

Ihre soziale Stellung zwang auch Cercalmon und Marcabru, sich mit ihrem Sang den Lebensunterhalt zu erwerben; sie waren auf Gönner angewiesen - und wir kennen die Gönner.

Cercalmon lebte am Hofe des Grafen Wilhelm X. Dieser starb 1137. elf Jahre nur nach seinem Vater, dem bekannten ältesten Troubadour. Cercalmon beklagte tief den Verlust seiner beiden Gönner, deren Tod ihn in Leid und Not gebracht.

Was eines Sängers Los war, lernen wir aber erst richtig verstehen und einschätzen, wenn wir das Schicksal Marcabrus, wie es sich aus der Zeitgeschichte ergibt [21], an uns vorüberziehen lassen.

Von geringer Herkunft, im ersten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts geboren, beginnt Marcabru seine Dichterlaufbahn im Jahr 1129 am Hofe Wilhelms X., in Gemeinschaft mit Cercalmon. Wilhelm, der mit 27 Jahren die Grafschaft Poitou und das Herzogtum Aquitanien erbte, war ein leidenschaftlicher Krieger, ein Ritter und Mäzen so recht nach dem Sinn der Troubadours. Er war von hünenhafter Gestalt - mit einem ihr entsprechenden Appetit, da er für acht Personen gegessen haben soll -,von elegantem Auftreten, von bestrickender Höflichkeit und von einer an Verschwendung grenzenden Freigebigkeit.

Wilhelm muß den armen gaskonischen Troubadour so großmütig entlohnt haben, daß dieser zur Satyre neigende Geist von allen Großen, die er besang, keinen mehr zu loben wußte als eben Wilhelm. Leicht begreiflich ist daher des Sängers Schmerz, als er nach Wilhelms plötzlichem Tod -Wilhelm X. starb am 7. April 1137 auf einer Wallfahrt nach San Jago di Compostella - sich aus seinem sorgenfreien Dasein herausgerissen und vor die Pein gestellt sah, einen neuen Gönner suchen zu müssen.

Gern wäre er am Hofe zu Poitou geblieben. Nun hatte aber Wilhelm X. nur eine Tochter, die in der Geschichte oft genannte Eleonore von Poitou, die mit König Ludwig VII. von Frankreich vermählt war. An sie wandte sich Marcabru. Doch die Verfeinerung der Sitten war inzwischen fortgeschritten, und es hatte sich der Geschmack der Zeit und mit ihr der Charakter des Minnesangs so geändert, daß der schroffe Realismus des als Frauenhasser geltenden Marcabru, sein Widerwillen gegen jede Neuerung wenig dazu angetan waren, eine Königin zu gewinnen, die als "Reine des cours d'amour" die Hauptförderin des Minnegedankens war. Sein Bemühen war denn auch vergeblich, und so wandte er sich an Ludwig VII. selbst: doch auch er, der fromme König, der keine Jongleurs an seinem Hofe duldete, weil er sie als Abgesandte der Hölle betrachtete, lieh den Bitten Marcabrus kein Ohr.

Die Suche nach einem anderen Gönner mußte weitergehen. Vielleicht wandte Marcabru sich zunächst an Alfons Gourdain, den Grafen von Toulouse, ehe er eine kurze Zuflucht an dem kleinen Hofe von Morlaas, bei dem minderjährigen Pierre de Gavarret, fand, der unter der Vormundschaft von Mutter und Großmutter stand.

Schon 1133 hatte Marcabru versucht, Beziehungen zu Alfons VII. von Leon und Kastilien anzuknüpfen; 1137 erneuerte er seine diesbezüglichen Bemühungen, versuchte aber gleichzeitig sein Heil bei dem Fürsten von Portugal, Alfons Enriquez, wie auch bei dem Grafen von Barcelona. In Portugal wurde er glatt abgewiesen, in Barcelona scheint ihm das Glück auch nicht hold gewesen zu sein.

Schließlich fand er bei Alfons VII. von Kastilien, der sich seit 1135 den Titel "Kaiser von Spanien" zugelegt hatte, Unterkunft. Der schönste Gesang Marcabrus, das Kreuzlied gegen die Almoraviden, Pill 293.22 "Emperaire, per mi mezeis" [22] entstand daraufhin, im Sommer 1138. Dieses Lied zeigt Marcabru auf dem Gipfel des Glücks: der König von Kastilien war als freigebig bekannt, und so schien der Sänger endlich wieder Aussicht auf längeres Verweilen zu haben.

Doch der Begeisterung folgte bald bittere Enttäuschung. Sei es. daß Marcabru zu große Hoffnungen gehegt im Hinblick auf die grenzenlose Freigebigkeit, die er vom Hof in Poitou aus gewöhnt war, daß er den König von Kastilien überschätzt hatte und der Lohn im Vergleich mager ausfiel; sei es, daß die Gaben nicht so regelmäßig gegeben wurden, wie es Marcabru wünschenswert erschien - jedenfalls verfaßte er einen Bittgesang, der den Zweck hatte, den Kaiser zu bewegen, die Unterstützungen reichlicher fließen zu lassen. - Vergeblich.

In welcher seelischen Verfassung mag der Dichter sich befunden haben, der eben, nach so vielen vergeblichen Versuchen, endlich zu hoffen gewagt, seine Existenz neu begründet zu sehen und sich nun abermals vor das Nichts gestellt sah?

Das Lied Pill 293.23 "Emperaire per vostre prez" [23], das zwischen 1139 und 1145 entstanden ist, beleuchtet nicht nur die prekäre Lage Marcabrus, sondern gleichzeitig auch den Minnesang als solchen und seine Probleme.

Er sagt:

- I. Emperaire, per vostre prez E per la proeza q'avez Sui a vos vengutz, zo sabez, E no m'en deiges penedir
- II. Meillz m' en degra lo pels sezer Car chai vinc vostra cort vezer, Q' eu farai loing e pres saber Lo joi que vos es a venir.
- III. S' anc per vos demenei orgoill
 Tot m'es tornat en autre fuoill

In Strophe VI fährt er dann fort:

- VI.S' eu me faill al vostre Donar Jamais a gorc qu'auza lausar Non ira Marcabruns pescar C'ades cuidaria faillir.
- VII. Per aqella fe q'eu vos dei, Anc mes emperador ni rei Non agron tal merchat de mei

Kaiser, zum Verkünden Eures Verdienstes und Eurer Tapferkeit bin ich hierher gekommen; ihr wißt es, und wahrlich, ich sollte es doch nicht zu bereuen haben!

In besserem Zustand sollte mein Kleid sein, weil ich hierher gekommen bin, Euern Hofstaat zu bewundern; denn ich werde weit und breit die Freude verbreiten, die die Zukunft in ihrem Schoße für Euch birgt.

Wennich, dank Eurer Bemühungen, jemals in Stolz das Haupt erhob, so haben die Dinge jetzt vollkommen ihr Gesicht verändert.

Wenn Eure Freigebigkeit mir fehlt, dann wird Marcabru niemals mehr in einem Teiche fischen, er möge ihn noch so loben hören; denn er würde sogleich glauben, daß es umsonst sein würde.

Bei meiner Treu, noch nie nützten mich Kaiser noch König so billig aus wie ihr; Gott möge con vos, e Dieus m'en lais jauzir. mirs vergelten!

Und er schließt:

VIII. Emperairiz, pregaz per mei, Kaiserin, bittet für mich, so Qu'eu farai vostre prez richir. Werde ich Euern Ruhm mehren.

Marcabru hatte auch mit dieser Bitte wenig Glück, denn ein weiteres Lied, Pill 293.11 "Bel m'est quan la rana chanta" [24] berichtet den vollständigen Bruch mit Kaiser Alfons. Ein Nebenbuhler, der Troubadour Alegret, der Alfons in kriecherischer Weise verherrlichte, hatte Marcabru vollends aus des Kaisers Gunst verdrängt.

Man könnte die Belegstellen, aus denen klar und deutlich hervorgeht, welches die eigentliche Triebfeder für das Schaffen und Singen der Berufsdichter war, noch um viele vermehren: ohne den Idealismus, der sich auch im Minnesang findet, in Abrede stellen zu wollen, wäre es gegen alle Erfahrung, die Notwendigkeit, durch den Beruf den Lebensunterhalt zu erwerben, nicht in erster Linie in Rechnung zu stellen.

Doch ist ja diese Seite des Minnesangs, die hier durch das prägnante Zeugnis Marcabrus nur noch einmal unterstrichen werden sollte, schon früher richtig erkannt und gewertet worden. Aber das Lied bringt einen für unsere Zwecke noch wichtigeren Aufschluß in den Versen:

Emperairiz, pregaz per mei Qu'eu farai vostre prez richir.

So unverhohlen wie Marcabru dem Kaiser gegenüber den letzten Grund des Dichtens und Singens eines Minnesängers enthüllt, so freimütig ist er auch der Kaiserin gegenüber: Kaiserin, bittet für mich, ich werde Euern Ruhm verkünden und mehren.

Aus diesen Worten ergibt sich zweierlei:

- 1. Die Kaiserin bzw. die Herrin soll bei dem Kaiser bzw. dem Herrn für den Sänger bitten, mit anderen Worten, sie soll die Vermittlerin und Fürsprecherin sein zwischen dem Herrn und dem Sänger, der zu dem "Ingesinde" gehört.
- 2. Für diesen Dienst wird der Sänger der Herrin Ruhm und Preis verkünden, mit anderen Worten, ihr in Liedern huldigen.

Diese Einstellung ist natürlich nicht auf dem Boden des Minnesangs gewachsen, wir kennen sie vom Mariendienst her, und zwar aus Zeiten, die dem Minnesang weit vorausliegen.

Weit davon entfernt, die Ritterschaft, den höheren oder niederen Adel als religiöse oder gar kirchliche Institution ansehen zu wollen - wir wissen im Gegenteil, daß ein oft recht gespanntes Verhältnis zwischen Ritterschaft und Kirche bestand -, wird man doch zugeben müssen, daß das 12. und 13. Jahrhundert einen Gipfelpunkt religiösen Lebens im alten Europa bedeuten, der die Folge einer religiösen Gefühlsbewegung ist, die im 11.

Jahrhundert über die alte Welt hinwegging. Wie wäre sonst eine Bewegung wie die Kreuzzüge zu verstehen, zu denen die Anregung bekanntlich von Südfrankreich ausging; wie, beispielsweise, die Tatsache, daß ein so wenig kirchlich gesinnter Fürst wie der älteste Troubadour, Wilhelm IX. von Aquitanien, dem wohl nicht zu Unrecht, wenngleich nicht Vielweiberei, so doch ähnliches nachgesagt wird, zur Buße 1101 einen Kreuzzug nach dem Heiligen Land unternahm? Gewiß trafen sich in manchen Punkten die Interessen der Ritterschaft mit denen der Kirche, aber letztere hat eben verstanden, sich auch fremde Interessen dienstbar zu machen.

In viel höherem Maße als die Adeligen waren Bauern und Bürger der Kirche verpflichtet, und gerade aus diesen Kreisen stammten die ältesten Minnesänger.

Schon Wechssler hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß die Frauenverehrung manchen Zug dem christlichen Heiligenkult entlehnt hat [25]; dem Marienkult, der Mariolatrie gegenüber verhält er sich jedoch ablehnend [26], gestützt auf das Zeugnis eines der besten Kenner des christlichen Mittelalters, auf Schönbach, welcher der Meinung ist, daß der Marienkult, da er jünger sei als das Minnewesen, seinen Impuls von letzterem erhalten habe und nicht umgekehrt, "wofern man nicht Frauendienst und Marienverehrung als zwei Ausdrucksformen derselben Lebensanschauung in gegenseitige Wechselwirkung setzen will" [27].

Auch Burdach ist der Ansicht, daß die Annahme, "daß der Frauenkult der Troubadours gar aus dem Kultus der Jungfrau Maria seinen Anfang genommen habe.... weder in den Tatsachen noch auch in vernünftiger Erwägung eine Stütze finde" [28].

August Wilhelm Schlegel [29] war wohl einer der ersten, die im Marienkult das Vorbild für den Minnesang sahen. Nach Wilhelm Hertz ist "der Einfluß des Mariendienstes auf die Stellung der Frau in jener Zeit nicht zu leugnen und wird in den Marienliedern selbst deutlich genug ausgesprochen [30].

Auch Ten Brink berührt diesen Punkt, wenn er schreibt: "Und die Sitte an sich, welche das zarte Geschlecht zum Gegenstand der Verehrung macht, ihm die höhere Gewalt und die Herrschaft zuerkennt, beruht sie nicht auf idealem Grund? Läßt sie sich doch ohne den Einfluß des Christentums... nicht hinreichend erklären; bildet doch der Kultus der Jungfrau Maria den Anfang der überschwänglichen Frauenverehrung" [31].

Doch keiner der drei zuletzt angeführten Autoren äußert sich darüber, wie er sich den Einfluß des Marienkults auf die Entstehung des Minnesangs des Näheren denkt.

Wechssler und Burdach ist in ihrer ablehnenden Haltung insofern beizustimmen, als der Marienkult als solcher für die Entstehung des Minnedienstes, wie wir ihn im Minnesang wiederfinden, allerdings nicht in Frage kommt; wohl aber kommt für seine Entstehung der Mariendienst in

Betracht, aus dem sich der Marienkult, wie wir ihn heute kennen, erst späterhin entwickelt hat.

Unter Mariendienst verstehen wir nicht den Teil der Mariolatrie, der noch während der Blütezeit des Minnesangs Gegenstand dogmatischer Streitigkeiten war, sondern den Teil, der weit älter als der Minnesang ist: die Verehrung der Mutter Gottes als Mittlerin zwischen den Gläubigen und Gott.

Maria, "die der Gottheit unmittelbar nahe und aufs engste verwandt, und doch Mensch blieb, um die großen und kleinen Sorgen der Gläubigen anzuhören, und durch wirksame Fürbitte Erfüllung zu gewähren" [32], Maria war als Mittlerinschon im 10. und 11. Jahrhundert dem Volke vertrauter als Christus selbst, den die kirchliche Dogmatik durch überstarke Betonung des Göttlichen auf Kosten des Menschlichen den Gläubigen entrückt hatte.

Die Verehrung Marias hatte allmählich solche Formen angenommen, daß man sich, besonders seitdem Kirchenlehrer Anselm von Canterbury (1033-1109) in dieser Richtung gewirkt, mit dem Gedanken trug, Maria Gott selber gleichzusetzen.

Die Anbetung trug den Charakter schwärmerischer Liebeshuldigung, Bilder verherrlichten die Mutter Gottes, Legenden wurden nicht müde zu berichten, wie die Madonna selbst die schlimmsten Sünder von Strafe erlöst, wenn diese sie nur fleißig anbeteten.

Diese Marienverehrung war schon im 11. Jahrhundert der Hauptbestandteil der praktischen Glaubensbetätigung. Was lag dem naiven Menschen auch näher, als die Vorstellung und Überlegung: wenn ich den Dienst eines Vermittlers in Anspruch nehmen will, habe ich diesem gegenüber auch Verpflichtungen, muß Leistungen auf mich nehmen; oder schließlich: wenn ich einem Vermittler einen Gefallen erweise, kann ich von ihm auch erwarten, daß er sich für mich einsetze.

Dieser Vorstellungskomplex ist untrennbar mit dem Wesen des mittelalterlichen Menschen verknüpft; er ist es auch, wie das Zeugnis Marcabrus beweist, der den uns zunächst fremd anmutenden Frauendienst des Minnesangs hervorgerufen hat: wie der Gläubige Maria anruft, bei Gott für ihn einzutreten, so bittet der Dichter die Herrin, daß sie sich bei dem Herrn für ihn verwende.

Wenn der Sänger der Herrin die Rolle einer Vermittlerin zuweist, so ist das vom psychologischen Standpunkt aus gut beobachtet und wohl berechtigt; denn da das weibliche Geschlecht im allgemeinen für Huldigungen - und das war wohl auch alles, was der mittellose Sänger zu bieten hatte - leichter empfänglich ist, so hatte die Herrin wiederum auch eher Ohr und Verständnis für die kleinen, alltäglichen materiellen Sorgen des Untertan als der Herr, dessen Interessen in einer ganz anderen Richtung lagen. Nicht selten wohl wird der Sänger die Erfahrung gemacht haben, daß

manche dem Herrn selber vorgebrachte Bitte ungehört blieb, während er auf dem Umweg über die Herrin, die naturgemäß weniger leicht abschlägig beschieden wurde, die Erfüllung erlangt hat.

Man kann einwenden - selbst zugegeben, daß zwischen dem Frauendienst im Minnesang und der Verehrung Marias als Mittlerin eine Relation bestand -, daß dieser Umstand noch nicht erklärt, warum die Frau in Liedern verherrlicht wurde.

Auch in dieser Beziehung liegt ein Parallelismus vor: lange schon vor der Entstehung des Minnesangs ist Maria in Liedern verherrlicht worden. Viele dieser lat. Hymnen preisen die Madonna als Vermittlerin, nicht selten sind die Huldigungslieder überschwänglicher Art.

Manche dieser Lieder sind in die Vulgärsprache übertragen worden, mußte die Kirche doch darauf bedacht sein, der großen Menge der Lateinunkundigen auf diese Weise regen Anteil am religiösen Leben zu ermöglichen. Es ist gewiß kein Zufall, daß unter den ältesten prov. Sprachdenkmälern [33], die wir besitzen, bereits zwei Marienlieder sind, volkssprachige Nachbildungen lat. Kirchenlieder, wovon das eine von dieser Mittlerrolle der Gottesmutter schon in der ersten Strophe singt:



während das andere Lied eine Huldigung Marias in oft überschwänglichen Worten enthält [34].

Beide Lieder sind älter als die Troubadourkunst, und Marcabru benutzt für seine Bitte an die Kaiserin die gleiche Wendung wie der Gläubige im Marienlied.

Hier: Domna, preia per nos

bei Marcabru: Emperairiz, pregaz per mei.

Man darf wohl annehmen, daß ein großer Teil der Stellen in der Troubadourkunst, die eine Berührung mit der geistlichen mittellateinischen Lyrik aufweisen, aus volkssprachigen Predigten stammen. Das Konzil von Tours hatte 813 das Predigen in der Volkssprache vorgeschrieben, dreißig altprov. Predigten sind erhalten, sie reichen z.T. bis in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts zurück; unter ihnen befinden sich auch solche, die von Maria als der Mittlerin handeln.

Wenn die Gläubigen sich der Mutter Gottes nahten, sie um ihren Beistand zu bitten, ihr dafür ihre ganze Verehrung, Ehrfurcht, ja, Liebe entgegenzubringen versprachen, zunächst nur in stillem Gebet, dann in Worten, die sich zu hinreißenden Liedern verdichteten, so war nicht nur der Mariendienst in dieser Form dem Gläubigen etwas Selbstverständliches auch der Inhalt seiner Lobpreisung, selbst wenn sie in Form einer glühenden Liebeswerbung ihren Ausdruck fand, war es, und weit davon entfernt, profaniert zu werden.

Das der Gottesmutter entgegengebrachte Liebeswerben gleicht eher der Liebe, die ein Kind seinen Eltern entgegenbringt; es war jedenfalls nie als sinnliche Wirklichkeit gedacht. Auch im Minnesang war - wie das von je betont worden ist, und Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel, - der Minnedienst eine Widerspiegelung nicht der Wirklichkeit, sondern des Untertanverhältnisses des Sängers zur Dame, so, wie es der höfischen Sitte entsprach.

Und nun Marcabru. Wenn der Dichter auch als einer der originellsten Troubadours bezeichnet werden muß, so finden wir doch viele seiner Themen und Motive auch bei anderen Sängern, auch bei Cercalmon: die Klage über das Absinken der Jugend (jovens), das Umsichgreifen der Schlechtigkeit (malvestatz), vor allem aber das Rügen der ehebrecherischen Männer (moilleratz) und der Frauen (moiller), das Wettern gegen die treulose Geliebte (fals amador, drut) [35].

Man hat in Marcabru oft einen Gegner der Minne gesehen. Die Liebe als solche bekämpfte er keineswegs, wohl aber die Sinnlichkeit und die Sittenlosigkeit der Zeit, die in den Kreisen der höheren Ritterschaft stark um sich gegriffen hatten, wogegen er für die wahre und echte Liebe (fin'e verai' amor) eintritt.

Woher aber stammt diese hohe, sittliche Auffassung des einfachen Mannes über die Liebe, woher stammt Marcabrus Ethik? Könnte da überhaupt eine andere Quelle als die durch die Kirche vermittelte Ethik des Christentums in Betracht gezogen werden?

Wenden wir uns nun dem Formproblem des Minnesangs zu.

Den Ursprung des Minneliedes zu ergründen ist nicht nur ein literarisches, sondern auch ein musikwissenschaftliches Problem.

Woher stammt die Musik des Minnesangs?

Wie die Fähigkeit, Gedanken in poetische Form zu kleiden, ein künstlerisches, ein selbstverständliches Privileg eines jeden Volkes ist - und sei dieses noch so primitiv -, so bedarf auch die Erscheinung des musikalischen Vortrags jener poetischen Gedanken keiner Begründung.

Wohl aber ist die Frage berechtigt, in welche Form das mittelalterliche Minnelied gekleidet ist.

In ihrer Gestaltung berühren Dichtung und Musik sich auf das innigste, und es unterliegt keinem Zweifel, daß die Ursprungsfrage von dieser Seite her eine weitere Klärung erfahren kann.

Schon Burdach streifte die musikwissenschaftliche Seite der Frage und spricht die Vermutung aus, daß vielleicht aus der Geschichte der Musikinstrumente neues Licht kommen könnte [36].

In der Tat haben einige Musikinstrumente des Mittelalters ihre Ahnen in der arabischen Welt, doch wird diesen Instrumenten im 11. Jahrhundert in Frankreich keineswegs der Vorrang vor anderen, nicht aus dem Arabischen stammenden Instrumenten eingeräumt. Also kann eine Vorrangstellung arabischer Musik im Minnesang auch nicht daraus hergeleitet werden. Aber auch sonst bewiese das Vorhandensein ursprünglich arabischer Instrumente noch in keiner Weise die Übernahme arabischer Musik oder arabischer Formen, und auf diesen Nachweis kommt es in erster Linie an.

Julian Ribera hat sich dieser Frage eingehend gewidmet. Er benützt die metrische Struktur der Liedtexte, um hieraus Aufschluß über ihre musikalische Gestalt zu gewinnen. Schon in seiner Antrittsrede in der spanischen Akademie (im Mai 1912), die der Dichtkunst der andalusischen Araber gewidmet ist, vertritt Ribera die Ansicht, daß der älteste Troubadour, Wilhelm IX. von Aquitanien, im Bau seiner Lieder vom Arabischen her beeinflußt sei [37]. Nicht nur die metrische Struktur von Wilhelms Lied Pill 183.10 "Pos de chantar m'es pres talenz" habe eine der häufigsten Formen des arabischen Dichters Abencuzmán, auch die übrigen Strophenformen Wilhelms könnten aus dem Arabischen abgeleitet werden. Die Ausführungen Riberas gipfeln schließlich in dem Satz: "La clave misteriosa que explica el mecanismo de las formas poéticas de los varios sistemas liricos del mundo civilizado en la Edad Media, esta en la lirica andaluza, a que pertenece el Cancionero de Abencuzmán" [38].

Während diese Abhandlung Riberas anscheinend wenig bekannt wurde - Burdach kannte sie vermutlich auch nicht -, haben seine diesbezüglichen Ansichten durch die "Musica andaluza medieval en las canciones de Trovadores y Troveros" [39] weitere Verbreitung gefunden. Dort wird auch das Rondel als Abkömmling der andalusischen Sechszeile hingestellt und das Virelai als "hibridacion de la cuarteta andaluza y de la persa "[40].

Riberas These hat nicht verfehlt, großes Aufsehen zu erregen, und in der Tat wäre sie - um mit Günther Müller zu reden [41] - eine schwerwie - gende Bestätigung der Burdach'schen Hypothese, - wenn seine Behauptungen zutreffend wären.

Wie steht es aber damit? Zunächst muß betont werden, daß von den Melodien der Lieder des Cancionero de Abencuzman nicht eine Note erhalten ist, also absolut keine Gewißheit besteht, daß der musikalische Bau der Lieder tatsächlich dem textlichen entsprach, d.h. ob jeder gleichlangen Textzeile eines Gedichtes mit dem Reim a bzw. b usw. auch immer eine gleiche Tonreihe α bzw. β usw. entsprochen hat.

Auch von den Liedern des Grafen Wilhelm IX. ist nur das Melodiebruchstück des Liedes Pill 183.10 "Pos de chantar m'es pres talenz", das etwa 200 Jahre später in der Hs des Mysteriums der heiligen Agnes [42] aufgezeichnet worden ist, erhalten.

Die Folgerungen, die Ribera für den musikalischen Bau aus den Reimzeilen zieht, müssen deshalb als hypothetisch bezeichnet werden.

Die Ribera'schen Vier-, Fünf- und Sechszeiler erweisen sich als Mittelstücke größerer, geschlossener Strophenformen, wie er sie im ersten Anhang seiner Antrittsrede zusammengestellt hat [43]. Wie aber aus dem Mittelstück einer einheitlichen, geschlossenen Komposition durch Subtraktion oder Vertauschung provenzalische Liedformen herauswachsen sollen, wo sie nicht einmal im Arabischen in dieser Gestalt anzutreffen sind, ist nicht zu verstehen.

Das Vertauschen von Verszeilen oder auch nur von Reimen war früher bekanntlich ein beliebtes Mittel, eine Erklärung für alle möglichen Liedstrophen zu geben; daß bei dieser Prozedur der musikalische Aufbau nicht ohne weiteres mitmachen konnte, daran dachten die wenigsten.

Derartige Eingriffe sind bei den Formen mit festem musikalischem Bau, zu denen in erster Linie das Rondel gehört, von vornherein ausgeschlossen.

Ein Beispiel mag diese Form veranschaulichen:



Bien se pa- ra, mieus se ves-ti Mi- gno-te-ment la voi ve- nir

De-soz le raim. Ce-le que j'aim.

Dieses recht primitive Rondel hat die Form:

Die gleichen griechischen Buchstaben bezeichnen gleiche Tonreihen, gleiche große lateinische Buchstaben gleiche Refrainzeilen.

Diese Rondelform, die aus einer ganz einzigartigen Wiederholung besteht, der der Melodie α des ersten Refrainteiles, also α , woran sich die Wiederholung der ganzen Refrainmelodie α , also α , anschließt, duldet keinen Eingriff in die musikalische Struktur. Ein Addieren oder Vertauschen von Tonreihen und Versen ist ganz ausgeschlossen, denn

dieses Verfahren hätte die Zerstörung der Rondelform zur Folge gehabt.

Einen Nachweis dieser Rondelform oder des Rondelprinzips in der andalusischen Poesie ist Ribera schuldig geblieben: in der Zusammenstellung der poetischen Formen des Cancionero des Abencuzmán im bereits erwähnten Anhang der Antrittsrede ist sie nicht zu finden.

Aus der Rondelform hat sich organisch die Virelaiform entwickelt. Auch hier ein Beispiel, das Virelai von Guillaume d'Amiens:



1.C'est la fins, koi que nus di- e, j'a-me- rai. 3.C'est la 5.Jus et baus i a le-vés, bele a- mie ai; 4.C'est la 7.C'est la fins, koi que nus di- e, j'a-me- rai.



Auch diese Form, die den Bau hat:

musikalisch:
$$A \rightarrow B_3$$
 $C_7 \rightarrow C_7 \rightarrow C_7$

duldet keine unorganische Veränderung. Eine Teilung der Verszeilen der Stollen c durch Binnenreim ist wohl möglich, es durfte aber niemals eine ungerade Zahl von Versen in den Stollen entstehen [44].

Wäre es nicht auch merkwürdig, daß die Rondelform, wenn sie tatsächlich aus dem Arabischen stammte, in Nordfrankreich heimisch und zuerst nachgewiesen, während sie dem viel näher liegenden provenzalischen Sprachgebiet im 11.-13. Jahrhundert fremd geblieben ist.

Der Nachweis einer Übernahme von arabischen musikalischen Formen durch die Troubadours und Trouvères ist also nicht erbracht; wohl aber kann eine Quelle nachgewiesen werden, die ausgiebig den musikalischen Formenschatz der Minnesänger gespeist hat: die geistliche lateinische Liedliteratur der Kirche.

Es kommen hier sowohl die Hymne als die Sequenz in Frage, aber auch die Litanei hat sichtbare Spuren in der Troubadourkunst hinterlassen.

Die folgenden Ausführungen verständlich zu machen und falsche Vorstel-

lungen und Irrtümer auszuschließen, soll eine Reihe von typischen Melodiebeispielen dienen.

Zunächst muß man streng unterscheiden zwischen den Bezeichnungen für den Inhalt des Textes und denen für die Form der Strophen.

Pastourelle, Jeu parti, Tagelied, Sirventés usw. sind Namen, die sich lediglich auf den textlichen Inhalt beziehen.

Rondeau, Virelai, Balade, Rotrouenge, Lai, Descort, Sequenz usw. bezeichnen dagegen musikalische Formen.

Der oft gebrauchte Ausdruck "Romanze" ist weder eine musikalische Form noch eine in mittelalterlichen Literaturdenkmälern belegte Bezeichnung des Inhalts eines Liedtextes. Die von H. Spanke kreierte "Romanzenstrophe": drei einfache Glieder von gleichem Rhythmus und gleichem Reim, ein Refrain mit neuem Reim und "traurig-klagende Gefühlslage", hat mit musikalischen Formen nichts zu tun [45].

Die älteste und zugleich einfachste Form der französischen Sänger ist die der "Chanson de Geste" gewesen. Sie besteht in der jeweiligen Wiederholung ein und derselben Tonreihe für jede Langzeile der ganzen Chanson de Geste. Abschnitte in dieser, die sogenannten Laissen, die länger oder kürzer sein konnten, wurden dadurch gekennzeichnet, daß am Ende der Laissen eine kurze musikalische Kadenz als Abschluß angefügt wurde.

Als Beispiel eine Laisse aus der "Chante fable": "Aucassin et Nicolete":



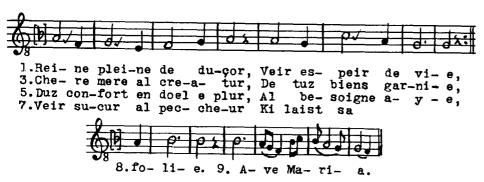
Rs- toi- le- te, je te voi, Que la lu- ne trait a soi. Ni- co- lete est a- vuec toi, M'a-mi- ete o le blont poil. Je cuit, Dieus le veut a- voir Por la lu- mie- re de soir, Que par li plus be- le soit. E! a- mie, en- tent a moi. Ple-ust ore al so-vrain roi, Que que fust del re- che- oir, Que fuis-se las- sus o toi! Je te bai- se- roie es-troit. Se j'es-toi- e fius a roi, S'a-fer-riez vos bien a moi.



Suchen wir nach einem Vorbild für diese musikalische Form, so kann nur die in der katholischen Kirche heimische Litanei als Vorlage in Betracht kommen [45a].

Die Chanson de Geste ihrerseits gab ein recht brauchbares Gerüst ab für die Liedstrophe: man beschränkte die Wiederholungen auf etwa vier bis acht und dichtete auf dieses Schema mehrere Strophen. Auf diese

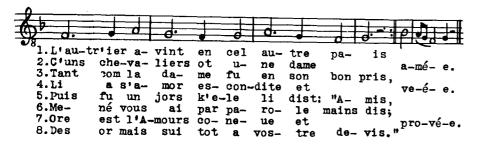
Weise trat eine der schlichtesten Liedformen, die "Laissenstrophe" ins Dasein, eine Form, wie sie z.B. das lat. Kirchenlied "Salve virgo virginum" mit dem alten anglonormannischen Marienlied Rayn. 1970a "Reine pleine de duçur", einem dreistrophigen Refrainlied der Hs London, Brit. Mus. Arundel 248 fol. 155, gemeinsam hat.



Der Bau:

$$a_7 b_5$$
 $a_7 b_5$ $a_7 b_5$ $a_7 b_5$ $a_7 b_5$

Als interessantes Beispiel für eine solche Laissenstrophe - auch hinsichtlich der Melodiegestaltung - kann das Lied Rayn. 1574 "L'autr'ier avint en cel autre pais" von Conon de Béthune dienen:



Es hat den Bau:

$$a_1$$
 a_2 a_4 a_4

In konsequenter Weiterentwicklung haben die Trouvères hieraus die "Rotrouenge" [46] gebildet, die sehr früh eine der beliebtesten Strophenformen der mittelalterlichen Monodie geworden ist. Sie ist das typische Refrainlied mit der allgemeinen Struktur:

Strophenkörper: Strophen- Refrain: abschluß: Text: abab...ab y z Y Z

Rayn. 492 "A une ajournée" von Jehan Moniot de Paris ist eine "Rotrouenge"



Ihr Grundriß: $a \beta_4 a \beta_4 | a \beta_1 \gamma \delta | a \beta_2 \gamma \delta | a_5 b_5 a_5 b_5 | A_5 A_5 A_5 B_5$

In Nordfrankreich, das als eigentliche Heimat der "Chanson de Geste" angesehen werden muß, ist eine Vorliebe für die Rotrouenge festzustellen, ohne daß damit gesagt werden soll, daß diese Form dem Süden unbekannt gewesen wäre.

Die musikalische Form der Sequenz beschränkt ihre Wiederholungen. Ihre Haupttypen sind:

Eine Reihe von einfach - manchmal auch doppelt - wiederholten Tonreihen (aa bzw. $\beta\beta\beta$), bei denen die Wiederholung am Anfang und am Schluß auch fortfallen, oder die Eingangstonreihe auch am Schluß wiederkehren kann, bildet das musikalische Gerüst für die Doppel- bzw. Tripelversikel der Sequenz.

Diese in der Kirche schon sehr früh gebrauchte Form findet in der volks-

sprachigen Kunst ihre Entsprechung im "Lai", im "Leich". Wohl werden von den Sängern die Lais der kirchlichen Sequenz zunächst genau nachgebildet; bald aber gewinnt der weniger an Vorschriften gebundene Volkssänger aus dieser Form neue Anregungen für seine weltlichen Zwecke.

Die Gleichheit von Eingang und Abschluß im Lai ist geradezu zum Charakteristikum der Gattung geworden, so daß z.B. Folquet de Marseille sie in seinem Lied Pill 155.18 Vers 44 u.45 als Exempel benützt:

Farai o doncs aissi co'l joglars fai: Aissi com muoc mon lai lo finerai.

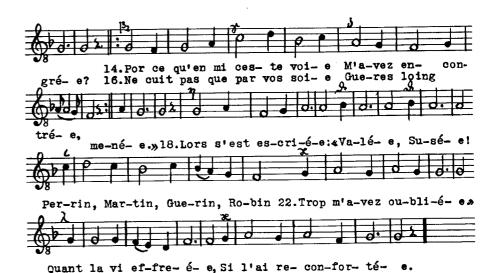
Auch Bertran de Born bringt einen solchen Vergleich in seinem Lied Pill 80.32 in Vers 10-13:

Sos bas paratge sobreissitz Sai que finira coma lais E tornara lai don si trais, A Melhau et en Carlades.

Mitunter wurde die Sequenzform bis an die Grenze des Möglichen erweitert. In der Art der Wiederholungen kürzerer Tonreihen läßt sie einen Einfluß der Chanson de Geste-Gepflogenheit erkennen, wie das z.B. in dem nach der Ausgabe von Jeanroy [47] 272 Verse zählenden "Lai de l'Ancien et du Nouveau Testament" von Ernoul le Vieux de Gastinois der Fall ist.

Der ursprünglich strophenlose Lai wurde in Kurzform mitunter auch zum Träger von Strophenliedern, indem auf die Lai-Melodie weitere, gleichgebaute Strophen gesungen wurden. Ein Beispiel für eine solche Laistrophe: Rayn. 534 "Quant voi née"





mit dem Bau:

a
$$\beta_4$$
 β_2 β_4 β_5 β_7 β_5 β_7 β_6 β_6 β_6 β_6 β_7 β_6 β_7 β_7

Das Lied besteht aus vier solcher Strophen.

Der Strophenlai erfreute sich großer Beliebtheit, doch ist die Tendenz zu erkennen, die unter zu großer Länge leidende Laistrophe auf ein dem gesungenen Lied zuträgliches Maß zu verkürzen. Für die Verkürzung kamen zwei Arten in Betracht: einmal die einfache Reduktion der Wiederholungen, wie in Pill 70.39 "Can l'erba fresch'e·lh folha par" von Bernart de Ventadorn:





claus e sens, 8. Mas sel es jois que totz au-tres jois vens.

mit dem Bau:

oder die Reduktion der Wiederholungen unter Beibehaltung der charakteristischen Merkmale des Lai, d.h. der Gleichheit der Eingangs- und der Abschlußtonreihe, so daß eine Form entstand, wie sie Rayn. 893 "Quant je voi iver retourner" von Colin Muset aufweist:

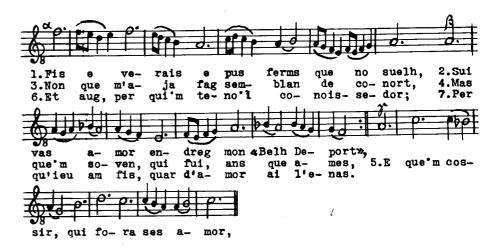


mit dem Grundriß:

So schrumpfte die Laiform der Strophenlieder allmählich auf drei bis fünf

kürzere Tonreihen - Doppel- bzw. Tripelversikel - zusammen.

Der Fortfall der Wiederholung des zweiten Doppelversikels führte schließlich zu dem außerordentlich beliebten "reduzierten Strophenlai", wie er z.B. in Pill 248.29 "Fis e verais e pus ferms" von Giraut Riquier vorliegt:



Sein Bau:

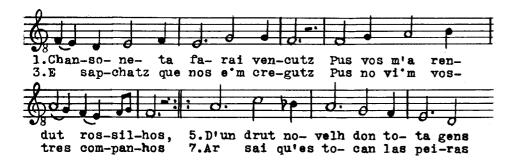
Schon in einer der ältesten Sequenzen, in der Sequenz "Alleluia, Concelebremus sacram" [48] treten Abschnitte auf, die durch kadenzierende Caudae den Eindruck erwecken, die Sequenz bestehe aus mehreren Abschnitten, von denen ein jeder einige Doppelversikel mit anschließender Cauda umfaßt. Was lag näher, als einen solchen Abschnitt zum Grundriß einer kürzeren Strophe zu machen?

Da findet man z. B. in Pill 392.18 "Guerras ni plaich no son bo" von Raimbaut de Vaqueiras,



einer Form mit dem Bau:

den Anfang eines Lai; oder in Pill 406.21 "Chansoneta farai vencutz" von Raimon de Miraval





res- so-na Que mi- dons es a sem- blan de le- o- na d'al-zo-na Pus pre-miers pot in-trar selh que mais do-na.

mit dem Bau:

zwei Doppelversikel; oder in Pill 70.25 "Lancan vei la folha" von Bernart de Ventadorn

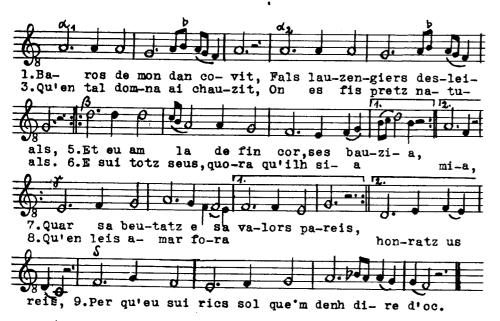


ha, On plus m'en de-zes-per.

den Grundriß:

also einen Tripelversikel, Formen, wie sie auch im Inneren eines Lai vorkommen können;

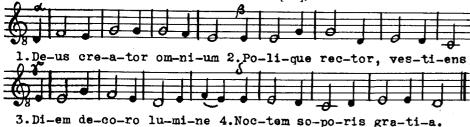
oder in Pill 364.7 "Baros, de mon dan covit" von Peire Vidal



den Bau:

: das Ende eines Lai.

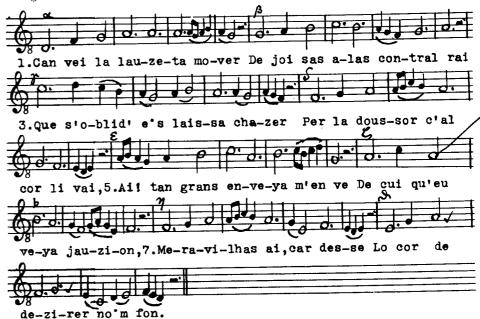
Die Kirche kennt von alters her eine weitere musikalische Form, die als die eigentliche Form der kirchlichen Lyrik angesehen werden muß: die Hymne. Sie zeigt musikalisch meistens eine Aneinanderreihung einzelner Tonreihen ohne Wiederholung, ist durchkomponiert, wie etwa die ambrosianische Hymne "Deus creator omnium" [49],



die den Bau hat:

Diese Form ist nicht nur den ältesten prov. geistlichen Liedern eigen; wir finden sie auch in dem weltlichen Lied Pill 183.10 "Pos de chantar m'es pres talenz" von Herzog Wilhelm IX. von Aquitanien.

Die durchkomponierte Strophe, die an dem "Lerchenlied" von Bernart de Ventadorn Pill 70.43 "Can vei la lauzeta mover" veranschaulicht werden mag:



hat den Grundriß:

Sie ist als Strophenform oft benützt worden. Dante gab dieser Struktur die Bezeichnung: "Oda continua sine iteratione".

Die Hymnen kannten auch eine Wiederholung der ersten Tonreihe, wie sie etwa in der Hymne "Primo dierum omnium" vorliegt:



1.Pri-mo di-e-rum om-ni-um, Quo mun-dus ex-stat con-di-tus.



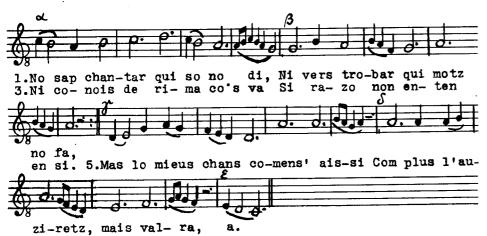
order den en per-Beng oon-er-oor was morane dra-pe

Sie hat den Bau:

Peire Vidal übernimmt in Pill 364.36 diesen Aufbau:

Diese Form, die "Kanzonenform", ist neben der Oda continua zum beliebtesten Grundriß der weltlichen prov. Lyrik geworden.

Ein anderes Beispiel, Pill 262.3 "No sap chantar qui·l so no di" von Jaufre Rudel:



hat den Bau:

Noch eine in der Hymnenliteratur gebräuchliche Form, die als letzte Distinktion eine Wiederholung der ersten bringt, wie z. B. die Hymne: "Christe redemptor omnium"



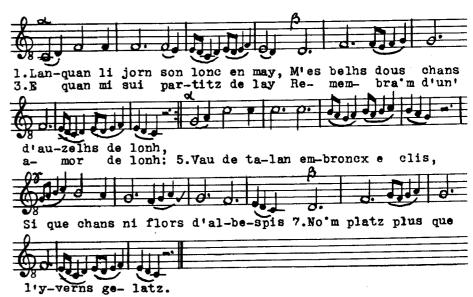
mit dem Bau:

hat in der prov. Liedkunst Nachahmung gefunden: die "Rundkanzone". Nicht so oft wurde die Struktur, wie sie z.B. in Rayn. 1865 vorkommt:

$$\begin{bmatrix} \alpha_4 & \beta & \alpha_4 & \beta & \gamma & \delta & \epsilon & \alpha_2 \\ a_{10} & b_4 & a_{10} & b_4 & c_{10} & c_{10} & d_{10} & e_{10} \end{bmatrix}$$

oder in Rayn. 2067:

verwendet. Bedeutend häufiger tritt die Wiederholung der zweiten Tonreihe auf, die die beiden Stollen und die Strophe selbst abschließt. Das bekannte Lied von Jaufre Rudel Pill 262.2 "Lanquan li jorn son lonc en mai" veranschaulicht diese Variante:



Sie hat den Grundriß:

Die wenigen Beispiele, die nötig waren, um die verschiedenen Aufbautypen eindeutig zu erkennen, haben gezeigt, daß in der liedhaften, d.h. gesungenen Dichtung des Mittelalters der Reim keineswegs die ihm oft zugesprochene Rolle spielt, daß er jedenfalls nicht von ausschlaggebender Bedeutung für die innere Gestaltung der Strophe ist, und daß der wirkliche Aufbau der Strophe nur mit Hilfe der Musik zu ermitteln ist. Darum kann die nur auf Reimbeobachtungen aufgebaute Hypothese Riberas keinen Anspruch auf wissenschaftliche Begründung erheben; sie kann also auch nicht eine formale Abhängigkeit des Minnesangs von arabischer Musik dartun.

Mit den oben besprochenen Formen, die unzweideutig erkennen lassen, daß die mittelalterliche weltliche Monodie ihre Aufbauformen der älteren kirchlichen Kunst verdankt, sind die in jener weltlichen Kunst vorhandenen Formen erschöpft.

So treffen sich literarhistorische und musikwissenschaftliche Forschung in der Beantwortung der Ursprungsfrage des Minnesangs weder auf arabisch-andalusischem Boden noch im Bereich mittelalterlicher Gelehrtendichtung, wohl aber in der Sphäre der christlichen Kirche, der das Mittelalter nicht nur seine Eigenart, sondern viel mehr noch seine Größe verdankt.

Die Autoren und ihre Umwelt

Das anbrechende 12. Jahrhundert sieht in Südfrankreich eine Sangeskunst erstehen, die sich befruchtend über die damalige zivilisierte Welt ausbreiten sollte. Herzog WILHELM IX. VON AQUITANIEN (1086 - 1127) hat die musikalischen Kräfte, die vielleicht schon lange im prov. Volke schlummerten, dem aufblühenden Rittertum dienstbar gemacht. Er war ein lebensfroher, geistreicher, sich wenig an Sitten und Gebräuche seiner Zeit haltender Monarch, dem das Kriegsglück nicht hold war - das von ihm 1101 geführte Heer der Kreuzfahrer löste sich zum großen Teil schon auf dem Weg ins Heilige Land auf, die Überbleibsel wurden von den Sarazenen vernichtet; seine Versuche, das Toulousain zu erobern, schlugen beide Male fehl - ein Monarch, der trotz dieser Schicksalsschläge den Humor nicht verlor. Er verfaßte Lieder und ist der älteste uns bekannte Dichter in der prov. Volkssprache [50].

Seine Lieder galten zum größten Teil einem fröhlichen Kreis von Zechern, in dem es recht frei hergegangen sein mag; sechs der erhaltenen Lieder haben einen äußerst freien, anzüglichen, mitunter anstößigen Ton. Daneben erscheinen aber auch Anfänge einer Minnepoesie, und ein in der prov. Liedliteratur sonst unbekannter Stoff wird in einem Lied behandelt, das bezüglich der Form der ambrosianischen Hymne nachgebildet ist: das Lied Pill 183.10 "Pos de chantar m'es pres talenz". Der Herzog macht sich Gedanken über die Zukunft, über das Schicksal seines Reiches, das er der Obhut von Foucon d'Angers empfiehlt und nimmt Abschied von seinen Gefährten und der Welt.

Aus welcher Zeit stammt dieses Lied, von dem uns leider nur ein kleiner Teil der Melodie in einem Kontrafaktum des Mysteriums der Heiligen Agnes, in Pill 461.42c "Bel seiner Dieus, tu sias grasiz", erhalten geblieben ist, während alle anderen Melodien verloren gegangen sind? Die einen glauben, daß der Aufbruch zum Kreuzzug Anlaß zu seiner Abfassung gegeben hätte, andere denken an Wilhelms Pilgerfahrt 1117 nach Santiago de Compostella, wieder andere verlegen die Entstehung des Liedes in die Zeit von 1111/12 [50a]. Das zeigt, wie schwer sich die Datierung eines Liedes gestaltet, in dem nur vage Andeutungen eine völlig verschiedene Ausdeutung zulassen.

Die Kontrafaktur vermag vielleicht für das Lied Wilhelms Pill 183.3 "Compaigno, farai un vers tot covinen"[50b]mit dem lat. Conductus "Promat chorus hodie" eine Melodie zur Verfügung zu stellen.

Aus Wilhelms Liedern geht hervor, daß die Minnetheorie im Entstehen war, daß sich schon feste Begriffe gebildet hatten, wie etwa die später oft wiederkehrende Wendung: "Joi e Joven"; daß die höfische Gesell-

schaft in Gegensatz tritt zu der Welt der vilains: der Minnedienst beginnt, sich mit dem Rittertum zu verschmelzen.

Stellen aus Wilhelms Liedern, in denen er sich über Regeln des Strophenbaus ausspricht, oder solche, in denen er sich rühmt, die Regeln geschickt anzuwenden und angewendet zu haben, denn ein Meisterwerk gehe eben nur aus Meisterhand hervor, beweisen, daß man sich zu seiner Zeit schon mit der Dichtkunst als solcher befaßt hat, daß die Dichtung jener Zeit kein Produkt des Zufalls ist, daß eine gewisse Tradition bestanden hat. Wie ausgeprägt diese Tradition gewesen sein muß, läßt das Werk Marcabrus erkennen: die mannigfaltigsten Strophenformen erscheinen darin, die von vielfältiger und eingehender Beschäftigung mit den Fragen der Dichtkunst zeugen.

MARCABRU [51] ist nicht Aristokrat; er ist bürgerlicher Herkunft, Spielmann von Beruf. Er selbst bezeichnet sich als Sohn der Marcabruna, und die prov. Vita, eine allerdings unzuverlässige Quelle, berichtet, daß er ein Findelkind gewesen und vom Schloßherrn Aldric de Vilar erzogen worden sei. Wenn auch die hier angedeutete niedere und wohl auch uneheliche Herkunft in der 12. Strophe des Liedes Pill 293. 18 vielleicht eine Bestätigung finden könnte, so entbehrt doch die einer Tenzone entnommene und zurechtgemachte Angabe über Aldric jeder Grundlage. Wenn weiter in der Vita Cercalmon als Lehrer Marcabrus genannt wird, so bezweifeln neuere Forscher auch diese Angabe; sie betrachten wohl diese beiden Autoren als Zeitgenossen, die sich aber erst in späteren Jahren näher getreten sind.

Wie bei so vielen der bedeutendsten Literaten des Mittelalters müssen die spärlichen Daten, die man von Marcabrus Leben kennt, aus seinen Werken gewonnen werden. Das älteste datierbare Lied, Pill 293.8 "Assatz m'es bel'del temps essug", weist in die Zeit von 1129/30, an den Hof Wilhelms X. von Aquitanien. Dieser war 1126 seinem Vater Wilhelm IX., der als ältester prov. Sänger weiten Ruhm genoß, in der Regierung gefolgt und war bekannt als freigebiger Gönner der Dichter. An seinem Hof verbrachte Marcabru eine ungetrübte Zeit fruchtbaren Schaffens. Hier entstanden eine Reihe von Liedern, in denen er die Tugenden seines Brotherrn preist und die Interessen der Grafschaft vertritt. Das Glück sollte aber nicht lange währen: am 7. April 1137 starb Wilhelm X. auf einer Pilgerfahrt nach Santiago de Compostella, von Marcabru betrauert in dem 1137 entstandenen berühmten Kreuzzugslied Pill 293.35 "Pax! in nomine Domini", dem ältesten volkssprachigen Lied dieser Gattung. Nun trat Wilhelms Tochter, Eleonore von Poitou, die Erbfolge an. Sie war die Gattin Ludwigs VII., des Heiligen, von Frankreich, der keine Spielleute an seinem Hofe dulden mochte, und auch die Königin, die als Hauptförderin des Minnegedankens bekannt ist, hatte für den eigenwilligen Sänger keine Verwendung.

Das Schicksal der Fahrenden, die stete Sorge um den Lebensunterhalt,

spricht bei vielen Spielleuten, so auch bei Marcabru, aus ihren Liedern: Klagen über die schlechten Zeiten: es gebe kaum noch einen reichen Fürsten, der Gefallen an Spiel und Festlichkeit habe; die Schlechten mästeten sich, die Guten müßten vom Winde leben. Schurken hätten das Vertrauen der Großen zu gewinnen gewußt und regierten nun auf ihre Art, indem sie das Hausgesinde dem Hunger auslieferten. Unmoral habe Sitten und Gebräuche der Höfe verderbt: jeder hofiere die Frau seines Nachbarn, und dieser bezahle ihn mit gleicher Münze. Im Stich gelassene Frauen rächten sich. Man lasse sie einsperren und bewachen; aber vor den Wächtern müsse man sich erst recht hüten, denn oft würden sie den Auftraggeber selber hintergehen. Daher sei die Welt voller Bastarde. Was kümmere diese aber die Ehre der Vorfahren? Auf solche Weise degenerierten die edelsten Geschlechter; die Verfehlungen einzelner würden schließlich verhängnisvoll für die ganze Gesellschaft: die Galanterie führe unmittelbar zu deren Auflösung.

Marcabru kritisiert scharf die höfischen Kreise seiner Zeit; dem gebrandmarkten Symbol, der "Amor falsa" stellt er die "Amor fina e vereia" gegenüber.

Woher stammt diese Haltung Marcabrus? Er war bis zum Tode Wilhelms X. an dessen Hof als Dichter und Spielmann tätig gewesen. Er hatte hier die Idee des Minnedienstes, dessen Anfänge schon bei Wilhelm IX. zu erkennen waren, aufblühen sehen, hatte miterlebt, wie man ihre Verbreitung zu fördern suchte in der Verschmelzung von Minnedienst und Liedkunst. Er hatte miterlebt, was sich hinter dieser Fassade oft verbergen konnte.

In diesem Milieu war die einzige Tochter und Erbin Wilhelms, Eleonore von Poitou, aufgewachsen. Nach seiner Ablehnung durch sie fand Marcabru kurze Zuflucht an dem kleinen Hofe von Morlaas; nach vergeblichen Versuchen in Portugal und Barcelona wurde er dann bei Alfons VII. von Kastilien, der sich seit 1135 "Kaiser von Spanien" nannte, aufgenommen. Hier entstand im Sommer 1138 Marcabrus schönster Gesang, Pill 293.22 "Emperaire, per mi meteis", das Kreuzzugslied gegen die Almoraviden. Doch hatte der Sänger bald Ursache, sich über die unzulängliche Freigebigkeit des Kaisers zu beklagen (in Pill 293.23), zumal ihn ein Nebenbuhler, der Troubadour Alegret, aus dessen Gunst zu verdrängen verstand. 1144 dürfte Marcabru nach Frankreich zurückgekehrt sein, wo die Vorbereitungen für den zweiten Kreuzzug in Gang waren. Mit dem Lied Pill 293.15 "Cortezamen voill comensar", das er 1147/48 dem am Kreuzzug beteiligten Jaufré Rudel widmete, hören die Lieder auf, die zur Aufhellung von Marcabrus Schicksal herangezogen werden können. Über seinen Lebensabend ist nichts bekannt. Seine literarische Tätigkeit wird in die Jahre 1129 bis 1150 gelegt.

43 Lieder werden Marcabru zugeschrieben, Lieder verschiedensten Inhalts. Daß seine Liedtexte oft schwer verständlich sind, liegt nicht an einer von ihm beabsichtigten dunklen Manier; es liegt vielmehr an sei-

ner Eigenart, technische, formale Schwierigkeiten durch handwerkliches Können – grammatischen Reim, Reimrefrain – zu meistern und durch Verwendung von Bildern, Vergleichen, Allegorien, Anspielungen und Zitaten seinen Stil zu würzen.

Vier Lieder, Pill 293.13, 18, 30 und 35, sind mit Notation überliefert. Sie gehören zu dem ältesten volkssprachigen Liedgut des Abendlandes und zeigen, daß die Sangeskunst damals auf beachtlicher Höhe stand. Die Melodik dieser Lieder, von denen drei durchkomponiert sind und eines, die Pastourelle Pill 293.30 "L'autr'ier jost' una sebissa", die älteste Pastourelle, die wir kennen, einen Laiausschnitt als Grundriß aufweist, ist ungekünstelt, verglichen mit dem Stil der Liedtexte.

Marcabru mochte noch so viel wettern, die Minnepoesie als Verschmelzung von Minnedienst und Liedkunst gewann immer mehr an Boden, gefördert wohl durch Eble II. von Ventadorn, den wir leider nur dem Namen nach kennen; Lieder von ihm sind nicht erhalten geblieben. Aber ihre Art kündigt sich an bei JAUFRE RUDEL, PRINCE DE BLAIA [52]. Geburtsund Todesjahr Jaufrés sind unbekannt. Die Hss nennen den Dichter "Rudelh", oder "Jofré"; drei Hss fügen die Bezeichnung "de Blaia" hinzu. und nur die unzuverlässige prov. Vita nennt ihn "prince de Blaia". Blaia dürfte der Geburtsort des Dichters gewesen sein. Ob der Dichter aber der Familie der Grafen von Blaia angehört hat, die ihr Stammschloß im Saintonge, am rechten Ufer der Gironde 33 km nördlich von Bordeaux hatte, bleibt ungewiß. Der Name Jaufré war im 12. und 13. Jahrhundert in dieser Grafenfamilie nicht unbekannt, doch besteht keine Möglichkeit. den Dichter mit einem Glied der Familie zu identifizieren. Auch die Lieder Jaufrés ergeben nur wenig Anhaltspunkte, das Dunkel seiner Lebensgeschichte aufzuhellen. In dem Lied Pill 262.3 "No sap chantar qui 1 so no di" erwähnt er "Bertran e·1 coms en Tolza"; in ihnen können wir Alphonse Jourdain, den Grafen von Toulouse, und seinen natürlichen Sohn Bertran erkennen, die beide im August 1147 zur Kreuzfahrt aufbrachen. In dem Empfänger des Liedes Pill 262.5 "Quan la rius de la fontana", in "Hugo Bru", darf man wohl "Hugues III, le Brun de Lusignan, comte de la Marche", sehen, der ebenfalls am zweiten Kreuzzug teilgenommen hat. Als Bestätigung dafür, daß auch Jaufré sich an dieser Kreuzfahrt beteiligte, zu der sein Lied Pill 262.6 "Quan lo rossignols el foillos" aufruft, dürfte die Stelle in der sechsten Strophe gedeutet werden, in der er sagt, daß nur der als tapferer Ritter gelten könne, der die Freuden der Welt meide und Gott nach Bethlehem folge. 1147 sandte Marcabru sein Lied Pill 292.15 "Cortezamen voill comensar" an "Jaufré Rudel outra mar", ienseits des Meeres:

> Lo vers e·l so vuoill enviar A N' Jaufré Rudel outra mar, E vuoill que l'aujon li Francés Por lor coratges alegrar.

Danach dürfte an Jaufrés Teilnahme am Kreuzzug kein Zweifel mehr bestehen.

Damit sind alle Fakten, die sich auf das Leben des Dichters beziehen, erschöpft. Die Zeit, in der Jaufré tätig war, wird in die Jahre 1130-1147 gelegt.

Sieben seiner Lieder sind erhalten; drei von ihnen haben den unsterblichen Ruhm des Dichters begründet: die Lieder der "amor de lonh", an die ferne Geliebte. Von den übrigen sind drei, Pill 262.6, 4 und 1, noch in der Art des ältesten Troubadour, Wilhelms IX., verfaßt. Sie behandeln ein reales Liebesverhältnis, während die Lieder Pill 262.5, 2 und 3 die ideale Liebe, die "amor de lonh" besingen. Das berühmteste dieser Lieder ist Pill 262, 2 "Languan li jorn son lonc en mai" [52a], das als Reimrefrain am Ende von Stollen und Gegenstollen in allen Strophen "de lonh" wiederholt, dessen Melodie Walther von der Vogelweide für sein Palästina-Lied verwendet hat. Das Lied verkörpert religiöse Gefühle und Liebessehnen. Gott. der Schöpfer aller Dinge, habe dem Dichter die "Amor de lonh" ins Herz gesenkt, an der er unsagbar leide. Er wünscht sich ein Pilger zu sein und als solcher der Schönen einmal nur in die Augen sehen zu dürfen; gern wolle er dann, wenn auch traurig, wieder von ihr Abschied nehmen. Wann aber, fragt er, werde dieser Tag kommen? Der Weg zu der fernen Geliebten sei weit, aber Gott werde schon alles zum Besten fügen. Doch ach! sein Los sei, zu lieben ohne Gegenliebe zu finden. Der Verfasser der prov. Vita hat aus dem Inhalt von Jaufrés Liedern eine romantische Legende konzipiert, die ihrerseits eine ganze Reihe von Autoren zu literarischer Bearbeitung inspiriert hat, so auch Edmond Rostand zu seinem Drama "La Princesse lointaine".

Der Vita zufolge wird Jaufré von Liebe erfaßt zu der Gräfin von Tripolis, von deren Schönheit Pilger erzählten, die von Antiochia über Tripolis heimkehrten. Jaufré feiert die Holde in vielen Liedern. Aus brennendem Verlangen, sie zu sehen, nimmt er das Kreuz und schifft sich ein. Während der Überfahrt wird er von schwerer Krankheit befallen; wie tot wird er in Tripolis an Land gebracht. Die Gräfin erhält Kunde von der Ankunft des todkranken Dichters. Sie eilt an sein Lager, nimmt ihn in ihre Arme. Jaufré kommt zu sich, und in tiefer Beglückung dankt er Gott, daß er ihm das Leben erhalten habe, bis er die Heißgeliebte erblickt. Dann stirbt er in ihren Armen. Die Gräfin läßt ihn unter großen Ehren im Tempelhaus beisetzen und nimmt schmerzerschüttert noch am gleichen Tag den Schleier.

Es ist äußerst reizvoll, in den Liedern Jaufrés die Stellen aufzusuchen. die zum Aufbau der prov. Legende verwandt worden sind. Wen aber soll man in der Gräfin von Tripolis, die die Vita nennt, sehen?

Man dachte an Melisande, die Tochter Raimons I. von Tripolis (1137-1152). Andere Forscher sehen in ihr Eleonore von Poitou, die Enkelin Wilhelms IX. Wieder andere meinen, des Dichters Sehnsuchtgedanken hätten der Jungfrau Maria gegolten. Sehr wahrscheinlich hat der Dichter das Motiv der Sehnsucht an sich poetisch gestalten wollen, ohne dabei eine bestimmte Gestalt im Auge gehabt zu haben.

Von den sieben uns erhaltenen Liedern Jaufrés sind vier, Pill 262.2, 3, 5 und 6, mit Notation in der Hs R (=Paris, Bibl. nat. fr. 22543) aufgezeichnet; 262.2 hat außerdem in den nordfranzösischen Trouvère-Hss M (=Paris, Bibl. nat. fr. 844) und U (=Paris, Bibl. nat. fr. 20050) Aufnahme gefunden. Wie beliebt dieses Lied in Nordfrankreich war, geht auch daraus hervor, daß seine erste Strophe noch in dem ca. 1200 geschriebenen "Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole" zitiert wird. Das Lied Pill 262.5 findet sich auch, leider ohne Notation, in der Trouvère-Hs C (=Bern, Stadtbibl. 389).

Ebenso interessant wie die Texte sind auch ihr Strophenbau und die erhaltenen Melodien. Pill 262.7 "Qui no sap esser chantaire / Laire" ist das älteste prov. Lied mit Echoreimen; die geraden Verse bringen ein einsilbiges Wort, das mit dem Reim des vorangegangenen, des ungeraden Verses reimt, wie z.B. "chantaire: Laire". Pill 262.2 hat Rundkanzonen-Bau, die übrigen Lieder sind Kanzonen, von denen Pill 262.3 den einsilbigen Endrefrain "a" hat. Das Lied der "Amor de lonh" hat nicht nur Reimrefrain am Ende von Stollen und Gegenstollen, es bietet auch musikalisch Interessantes, wodurch es sich von den übrigen Liedern abhebt: Wiederholung des Liedeingangs am Anfang des Abgesangs in der oberen Quinte. Walther von der Vogelweide muß auf seinen Reisen, in Oberitalien, vielleicht eher noch in Nordfrankreich, das Lied kennen und schätzen gelernt haben, denn er hat Jaufrés Melodie für sein Palästina-Lied übernommen, das in der Silbenzahl etwas abweicht; dadurch wurde eine kleine Veränderung nötig, die der Melodie als solcher sogar noch zustatten kam.

Es wäre befremdlich, hätten sich nicht auch Angehörige des gelehrten, des Klerikerstandes an der Kunstübung der Troubadours beteiligt. Ebenso eigenartig wäre es, hätten sie die ihnen zur Verfügung stehende gelehrte Bildung der Lateinschule in ihren Dichtungen nicht zu Worte kommen lassen. Daß diese Art der volkssprachigen Dichtung sich von der übrigen abheben mußte, ist ebenso einleuchtend. PEIRE D'ALVERNHE (1150-1180) [53] war der erste, der sich in dieser Weise betätigte. Sein Streben ging dahin, die Kunst der Lateinschule in der volkssprachigen Lyrik heimisch zu machen. Zu diesem Zweck trug er Reflexion und Analyse in die Lieddichtung hinein, der es noch an den hierzu nötigen Sprachmitteln fehlte, so daß eine philosophierende Lyrik zustande kam, bei der der Sinn der Rede mehr hinter als in den Worten gesucht werden muß.

Unter den Liedern des Autors treten eigentlich nur seine drei Minnelieder besonders hervor, von denen Pill 323.23 "Rossinhol, al seu repaire, m'iras ma domna vezer", in dem Peire, in Nachahmung Marcabrus, der einen Star als Boten benutzte, eine Nachtigall als Liebesbotin entsendet,

und Pill 323.15 "Dejostals breus jorns els loncs sers", dessen Melodie erhalten ist, weitere Verbreitung gefunden haben.

Bekannt ist auch sein in sechszeiligen Schweifreimstrophen abgefaßtes Sirventés Pill 323.11 "Chantar ai d'aquest trobadors" [53a], in dem er gegen zwölf z.T. berühmte Kollegen das Wort ergreift und, da er anders ihren Ruhm nicht schmälern konnte, sie persönlich lächerlich zu machen versucht. Es sind Angriffe, die mit der Dichtung der getadelten Autoren nicht das geringste zu tun haben. Von Bernart de Ventadorn z.B. heißt es:

E·1 ters: Bernartz de Ventadorn, Qu'es menres de Bornel un dorn; En son paire ac bon sirven Per trair' ab arc manal d'alborn, E sa maire calfava·1 forn Et amassava l'issermen.

Nun kommt Bernart de Ventadorn an die Reih', Der 'nen Daumen kleiner ist als Borneill. Sein Vater jedoch war als Diener brav, Ein Bogenschütze, der sehr gut traf, Während seine Mutter, ohne Spaß, Den Backofen schürte und Reisig auflas.

Aus der anfänglich sprachlichen Unzulänglichkeit, aus dem "chantar ab motz serratz e clus", dem Dichten in verschlossenen und dunklen Worten, aus dem "entrebescar les motz", dem Gebrauch disparater Ausdrükke, wurde jedoch eine Stilrichtung, die, durch spätere Troubadours weiterentwickelt, noch Dante in starkem Maße beeinflussen sollte.

Extravaganz in Kunst und Mode hat zu allen Zeiten einerseits Bewunderung, andererseits Ablehnung ausgelöst. Zu den Enthusiasten des "trobar clus" zählt RAIMBAUT D'AURENGA (1150-1173) [54], der, obwohl er dem hohen Adel angehörte, die Allüren eines "Jongleur" annahm. Er kam sich zwar als bedeutender Dichter vor, der das "trobar clus" und das "trobar leu", die heitere Kunst, meisterhaft beherrsche, doch bleiben die meisten seiner 42 erhaltenen Lieder infolge seines Jonglierens mit Wörtern unverständlich. Nur eines der Lieder, Pill 389.36 "Pos tals sabers mi sors e·m creis" ist mit Notation überliefert.

Ob in der Tenzone Pill 46.3 "Amics, en gran consirier" zwischen einer Dame und einem Freund, in der Dame die Gräfin von Dia, in dem Freund Raimbaut d'Aurenga zu sehen ist, bleibt ungewiß. Immerhin begegnen wir hier der ältesten prov. Dichterin, BEATRITZ DE DIA (um 1160)[55]. Sie ist wahrscheinlich mit Beatrix, Tochter des Dauphin Guigues VI. von Viennois, Gattin Wilhelms II. von Poitiers, Graf von Valentinois, identisch. Vier Lieder werden der Gräfin zugeschrieben, von denen Pill 46.2 "A chantar m'er de so qu'eu no volria" das bekannteste ist: die Klage einer Frau um verschmähte Liebe. Das Lied zeigt den Fortschritt, den

die Liedkunst bereits gemacht hat: eine Rundkanzone mit ausgewogener Melodiegestaltung.

Zwei Richtungen gehen in der Troubadour-Kunst neben einander her: die eine, einen klaren, unbeschwerten Stil bevorzugend, die andere, eine reflektierende und gekünstelte Schreibweise vertretend.

Es gibt keine Kunst, auch nicht die "Art de trobar", die nur Angelegenheit von Liebhabern, von Dilettanten wäre, denn als solche nur sind die meisten der dichtenden hohen Herren zu bezeichnen. Wenn in der Troubadour-Kunst auch manch ein vornehmer Kunstliebhaber tätig war, den entscheidenden Fortschritt, die Spitzenleistung, vermochte in diesem Bereich nur ein berufsmäßiger Künstler hervorzubringen. Ein solcher tritt uns in der Gestalt von BERNART DE VENTADORN (1145-1195) [56] entgegen, der die Troubadourlyrik einer ersten Blüte entgegengeführt hat. Bernart wurde um 1125 im Schloß Ventadorn, dessen Ruinen sich noch heute bei Moustier-Ventadorn (Dép. Corrèz) erheben, geboren als Sohn eines Kriegsknechts und einer Magd, im Schlosse des Vizegrafen von Ventadorn. Der Vizegraf Eble II., der selbst bahnbrechend auf dem Gebiet der Minnepoesie war, nahm sich des außerordentlich begabten Knaben an und unterrichtete ihn in der Sangeskunst. Über das Leben Bernarts ist sehr wenig bekannt. In die Jahre 1154/55 dürfte sein Aufenthalt am Königshof in England fallen, wohin er durch die kunstliebende Gemahlin Heinrichs II., Eleonore von Poitou, die Enkelin Wilhelms IX., berufen wurde, und wo er mit Chrestien de Troyes, dem Verfasser der bekannten Artusromane, zusammentraf.

Aus Bernarts Liedern sind keine biographischen Daten zu gewinnen, doch gelingt es, unter ihnen drei Zyklen auszusondern: die Ventadorn-Lieder, die Aziman-Lieder und die Connort- bzw. Vienne-Lieder, wodurch sich zugleich drei weit auseinander liegende Wirkungsstättenergeben: die Heimat Ventadorn, der Hof Heinrichs II. von England und Frankreich, und Vienne bzw. Grenoble.

Bernarts Wirken als Dichter wird in die Zeit von 1145 bis 1190 gelegt. Bisher fehlt jeder Anhalt zur Bestimmung seines Sterbedatums.

Mit Bernart erklimmt die Troubadour-Kunst eine bis dahin unerreichte Höhe: er wurzelt zwar in den hergebrachten Sitten und Anschauungen der höfischen Gesellschaft des 12. Jahrhunderts, er fügt sich der Mode und der Konvention; er überwindet jedoch die engstirnige Theorie durch geistund seelenvolle Interpretation und den Schwung dichterischer Eingebung.

Das Wunder der erwachenden Natur: der knospende Wald und die grünende Flur, die blühenden Bäume und die duftenden Auen erfüllen das Herz des Sängers mit überschäumender Freude; höchstes Wonnegefühl löst ihm aber die Minne aus. Zwar liegt sinnliches Begehren auch seiner - wie jeder natürlichen - Liebeslyrik zugrunde, aber nie artet dieses Begehren in Erotik aus, nie wird auch nur das Gebiet des Derbsinnlichen gestreift. Das gebot schon die Rücksichtnahme auf höfische Sitte und Gesellschaft.

Seine Ausführungen über das Wesen der Minne ergehen sich in allgemeinen Betrachtungen, in denen die Liebe als Quelle von Lust und guten Taten gepriesen, in denen darauf hingewiesen wird, daß Minne zur Verschwiegenheit verpflichtet, daß sie keinen Lohn verlange, aber Gegenliebe erwecke. Seine Ausführungen entbehren nicht eines gewissen lehrhaften Tones, doch findet Bernart immer wieder den Weg vom Allgemeinen zum Persönlichen zurück.

(Pill 70.15) V.5. Per so es mos chantars cabaus Qu'en joi d'Amor ai e enten La boch' e ls olhs e l cor e l sen

(deshalb ist mein Singen erlesen, weil ich Mund und Augen, Herz und Sinn auf Liebesfreude gesetzt habe und halte) [56a].

Mitunter erscheint die Minne auch personifiziert als launenhafte Gestalt, der sich der Dichter beugen muß, wenn er ihren Beistand gewinnen will; zumeist aber tritt sie als Feindin ihm entgegen, deren Willkür er zu bekämpfen hat.

Es fehlt im Werk des Dichters nicht an Neidern und Eifersüchtigen, aber niemals führt die Eifersucht etwa zu Konflikten mit tragischem Ausgang. Bernarts Kunst - wie überhaupt die Troubadour-Kunst - ist frei von äußerer Spannung, ihre Stärke liegt in der Schilderung und psychologischen Analyse der eigenen seelischen Regungen.

Eine individuelle Charakterisierung der von dem Dichter verherrlichten Damen der Gesellschaft wird nicht erreicht, sie ist auch nicht angestrebt, weil sie nicht im Interesse der Geheimhaltung des Namens der Dame lag. Deshalb entwirft Bernart wohl ein anschauliches Bild von der Schönheit, von den äußeren Reizen seiner Angebeteten, deren strahlende Augen ein Spiegelbild ihrer Seele sind. Welches nun aber ihre geistigen und seelischen Vorzüge sind, erfahren wir nicht, es sei denn, daß, im Interesse des unerfüllten Liebesverlangens des Dichters, ein grausamer Stolz der hochgestellten Dame über die von ihr erhoffte Herzensgüte triumphieren muß. Es dokumentiert sich hier eben eine im Interesse der Kunst gebotene Einstellung.

Sehnsucht verzehrt den Werber um die Gunst der Angebeteten, der er, wie der Vasall seinem Dienstherrn, knieend mit gefalteten Händen und gebeugtem Haupt huldigt.

Zwar ist das Liebesverhältnis des Dichters in größte Diskretion gehüllt, trotzdem lebt er in ständiger Angst und Furcht vor Verleumdern und übler Nachrede, die der "süßen Qual" ein Ende bereiten könnten. Mit List und Ableugnen wird er ihnen begegnen, bis Hoffen und Harren zum Ziele führen. Trotz Kummer und Enttäuschung, trotz Verdruß und Leid bleibt die Minne das einzige, was dem Herzen des Dichters Zufriedenheit und Glück bringen kann.

Zu Bernarts Zeit hatten sich bereits konventionelle Formen herausgebil-

det; trotzdem ist das Werk des Dichters von einer Unmenge feinster persönlicher Züge, Beobachtungen und Ansichten erfüllt, die den Rahmen des Konventionellen in den Hintergrund treten lassen, denn

(Pill 70.15) V.1. Chantars no pot gaire valer
Si d'ins dal cor no mou lo chans;
Ni chans no pot dal cor mover,
Si no·i es fin' Amors coraus.

(Wenig kann das Singen taugen, wenn der Sang nicht aus dem Innern des Herzens kommt; und der Sang kann nicht aus dem Herzen kommen, wenn dort nicht echte Herzensliebe vorhanden ist.) [56a]

Bernarts dichterischen Qualitäten entsprechen die musikalischen: eine Melodiefindung, die ihre eigenen Wege geht, eine melodische Linie, deren Profil eine seltene Ausgewogenheit aufweist, eine Formgebung, die in weitem Maße auf den Inhalt des Liedes Rücksicht nimmt: diese Faktoren lassen eine Wort-Ton-Einheit entstehen, wie sie eindrucksvoll in dem Lerchenlied Pill 70,43"Quan vei l'alauzeta mover" vorliegt [56b]. Diese Melodie hat während rund 200 Jahren nichts von ihrer Popularität eingebust, sie ist wohl die am weitesten verbreitete Liedweise des Mittelalters gewesen, sie war nachweisbar im ganzen mittelalterlichen Abendland bekannt und wurde von vier prov. und drei altfranzösischen Dichtern, von einem mittellateinischen und einem mittelhochdeutschen Autor als Vorlage benutzt. Um 1200 nimmt der Verfasser des "Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole" die beiden ersten Strophen des Liedes in seinen Roman auf. 1225 zitiert Gerbert de Montreuil die erste Strophe in seinem "Roman de la Violete". Um die Mitte des 13. Jahrhunderts führt Raimon Vidal die siebente Strophe in zweien seiner Werke an, und zwar in der Novelle: "So fa e·l temps c'om era jais" und in den "Razos de Trobar", und 1288 erscheint die zweite Strophe in Matfré Ermengau's "Breviari d'Amor". In Nordspanien findet man die zweite Strophe in der Liedersammlung des Vega Aquiló wieder, und daß das Lerchenlied auch in Norditalien bekannt war, bezeugt sein Zitat in der "Doctrina de Cort" von Terramagnino de Pisa. Schließlich wird die Melodie in der Mitte des 14. Jahrhunderts in dem prov. "Mysterium der Heiligen Agnes" verwendet. Auch die Melodie zu Pill 70.4 "Amors e que'us es vejaire" diente noch in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts dem prov. Lied Pill 189.2 "De vos mi rancur, compaire", einer Tenzone des Troubadour Granet gegen den Grafen von Anjou, als Vorbild, Pill 70.1 "Ab joi mou lo vers e·l comans" wird von Guillem de Mur in Pill 226,7 "Guiraut Riquier, pos qu'etz sabens" verwendet: Peire Cardenal hat eine größere Anleihe bei Bernarts Melodien gemacht: Pill 70.16, 26, 40, 41 und 43 benutzt er zu seinen Liedern Pill 335.55, 61, 47, 17 und 58, Bernarts Melodien blieben nicht auf das prov. Sprachgebiet beschränkt, auch in Nordfrankreich sind sie bekannt gewesen und z.T. benützt worden. In zwei Trouvère-Hss, in den Hss M (=Paris, Bibl, nat, fr. 844) werden acht, und U (=Paris, Bibl. nat. fr. 20050) werden drei Melodien Bernarts

überliefert. In Deutschland hat Dietmar von Eist die Melodie des Lerchenliedes, Graf Rudolf von Fenis-Neuenburg die Melodie von Pill 70.36 "Pos preyatz me, senhor", verwendet [56c]. Diese Zeugnisse sind ein eindeutiger Beweis für die Qualität der Melodien Bernarts.

Die Kontrafaktur ermöglicht es, dem Lied Pill 70.44 "Tant ai mon cor ple de joia" eine Melodie zu unterlegen: die Melodie des Trouvèrε-Liedes Rayn. 390 "Povre viellece m'assaut".

Keiner der hervorragenden Troubadours ist so einzig und allein Minnesänger, keiner hat sich so wenig um die Händel dieser und die Ansprüche einer anderen Welt gekümmert wie Bernart; bei keinem finden wir eine so große Gleichgültigkeit gegenüber der Politik, der Moral und der Frömmigkeit.

Obwohl das Massiv der Pyrenäen eine Scheidewand zwischen Südfrankreich und Nordspanien und eine Grenze zwischen dem Provenzalischen im Norden und dem Katalanischen im Süden bildet, besteht für die Bevölkerung diesseits und jenseits des Gebirges keine wesentliche Schwierigkeit, sich zu verständigen. Reger Verkehr und Gedankenaustausch, der durch den Besitz mancher Fürsten in beiden Regionen gefördert wurde, ließ in Katalonien ebenfalls eine Liedkunst entstehen, als deren ältester Vertreter BERENGUIER DE PALAZOL (1150-1185) gilt [57]. In Palol, in der Nähe von Elna im Rossello als Sohn eines armen Ritters geboren, wandte sich Berenguier der Sangeskunst zu, stand im Dienst des Herrn von Avignon, widmete das Lied Pill 47.10 "S'ieu sabi' aver guizardo" dem Grafen Jaufré III. von Roussillon (†1163) und weitere zwei Lieder, Pill 47.1 "Ab la fresca clartat" und Pill 47.5 "De la gensor" einem senher Bernart, der bisher noch nicht identifiziert werden konnte.

Die Melodien seiner Lieder - zu 12 erhaltenen Liedern sind acht Melodien überliefert - zeigen sich dem Text durch ihre Frische und Ursprünglichkeit überlegen und gestatten einen Einblick in die volkstümliche Melodik des mittelalterlichen Katalonien.

Raimbaut d'Aurenga, der bedauerte, daß seine Dichtungen bei den Hörern nicht ankamen, und sich vornahm, in einer leicht verständlichen Art zu dichten, hat sein Vorhaben nicht zur Ausführung gebracht. Sein Schüler GIRAUT DE BORNEILH (1165 - ca. 1200) [58] unterscheidet sich in dieser Hinsicht wesentlich von ihm.

Giraut wurde um 1140 in Boureix bei Excideuil unweit Périgueux (Dép. Dordogne) geboren. Obwohl er aus kleinen Verhältnissen hervorging, vermochte er sich eine überragende, gelehrte Bildung anzueignen, die er während der Ruhezeit, in den Wintermonaten, zu vertiefen bestrebt war, denn die gute Jahreszeit benutzte er zum Besuch der Herrensitze, begleitet von zwei Sängern, die seine Lieder vorzutragen hatten.

Sein erster Gönner dürfte Raimbaut d'Aurenga gewesen sein, der ihn auch auf die literarische Zeitströmung hingewiesen haben mag. Jeden-

falls begann Giraut um 1165 seine Dichtung in der damals geschätzten Manier des "chantar ab motz serratz e clus", in schwer verständlichem, geschraubtem und gekünsteltem Stil. Die Anhänger dieser Richtung vertraten die Ansicht, daß die Poesie nicht für die große Menge des Volkes da sei, sondern nur für einen kleinen Kreis von Eingeweihten.

In dieser ersten Periode schuf Giraut etwa zwölf Lieder, darunter, vor 1168, die Tenzone Pill 242.69 "S' ieu quier conseill, bel' amig' Alamanda", gemeinsam mit der Dichterin Alamanda. Bald jedoch erkannte er die Schattenseiten der von ihm vertretenen Modeströmung, die auf die Dauer einer größeren Verbreitung seiner Liedschöpfungen hinderlich werden mußte. Um 1173 faßte er den Entschluß, so zu dichten, daß jeder seine Worte verstehen könne. Sein Wunsch war, daß die Frauen am Brunnen seine Lieder singen möchten (Pill 242.11):

.....ne sap bo,

12. Can auch dire per contens
Mo sonet rauquet e clar
E l'auch a al fon portar.

(mir gefällt es, wenn ich mein Lied mit rauher und heller Stimme - d.h. von allen ohne Unterschied - um die Wette vortragen höre und vernehme, daß man es zur Quelle trägt - d.h. die Angehörigen der unteren Volksklasse - es singen.)

Wie ganz anders klingt dies als ein früherer Ausspruch (Pill 242.42):

27. Mas be cre
Que ges chans ansce
No val al comensamen
Tan com pois, can om l'enten.

(aber ich glaube gern, daß der Gesang zuerst gewiß nicht immer so viel wert ist wie später, wenn man ihn versteht.)

In dem Bestreben, leicht verständlich zu dichten, fand er den Weg zu einer natürlichen, seinem Wesen viel besser liegenden Dichtweise. Der größte Teil seiner Lieder ist darum in der klaren und verständlichen Sprache geschrieben, wie Bernart de Ventadorn sie so glänzend meisterte, und diese Lieder dürften es gewesen sein, die ihm die Anerkennung brachten, die aus dem ihm zuerkannten Titel "maestre dels trobadors" spricht.

Mit Genugtuung erwähnt er (Pill 242.51), er wähle die Worte jetzt so eindeutig, daß man seine Lieder verstehen müsse.

71. E vos entendetz e veiatz

Que sabetz mo lengatge,
S'anc fis motz cobertz ni serratz,
S'era no·ls fatz ben esclairatz.

75. E sui m'en per so esforsatz Qu'entendatz cals chansos eu fatz. (Und ihr, die ihr meine Sprache versteht, höret und sehet, ob ich nicht die Worte, wenn ich sie auch einst unverständlich und dunkel machte, jetzt sehr deutlich mache.

Und ich habe mir darin solche Mühe gegeben, damit ihr die Lieder, die ich dichte, versteht.)

Wie bei den meisten Troubadours, so gewinnen wir auch bei Giraut einen Einblick in sein Leben nur aus seinen Liedern. Wir erfahren, daß er die meisten Herrensitze der südlichen Provence und Nordspaniens besucht hat, daß er bei dem Dalfi d'Alvernha, Robert I. (1169-1234), ein gern gesehener Gast war, und daß er vor allem am Hofe Alfons' II. von Aragonien (1162-1196) geweilt hat. Er hat auch Ferdinand II. von Leon, dem König von Navarra, und der Gräfin der Provence Lieder gewidmet. In zwei Liedern ruft er zum dritten Kreuzzug auf. Er selbst schloß sich zur Überfahrt ins Heilige Land den Kastiliern an, verbrachte nach der Einnahme von Akkon (12. Juli 1191) noch den Winter in Palästina, wahrscheinlich am Hofe von Bohemund III. (+1201) in Antiochia, wo seine Lieder Pill 242.51 und 24 entstanden sind, und kehrte 1192 nach Hause zurück. In Pill 242,65 "S' anc jorn agui joi ni solatz" beklagt Giraut den Tod von Raimbaut d'Aurenga und widmet dem 1199 verstorbenen Vizegrafen von Limoges, Ademar V. (1148-1199) den Planh Pill 242,56 "Plaing e sospir e plor e chan". In einem seiner letzten Lieder benützt er die weitverbreitete Melodie des 1202 entstandenen altfranzösischen Kreuzzugsliedes Rayn. 1126 "S' onques nus hom pour dure departie" von Hugue de Berzé. Das Todesjahr Girauts ist nicht bekannt.

Das uns überkommene Werk des Troubadour ist beträchtlich; es umfaßt 52 Minnelieder, 3 Tenzonen, von denen die auf den Grafen Raimbaut d'Aurenga (†1173) als das älteste Stück dieser Gattung gilt, weiter 2 Totenklagen (planhs), eine Alba, eine Pastourelle, eine Romanze und ein Rätsellied.

Die zahlreichen Minnelieder behandeln das Thema "Minne" von den verschiedensten Seiten her, mitunter in der eigenartigen Form von Dialogen, Gesprächen, die der Dichter mit sich selbst führt. So sehr er die Tugenden des Rittertums preist, so entschieden tritt er gegen die Auswüchse auf, die der Verfall dieser Tugenden mit sich brachte.

Aufrichtigkeit spricht aus seinen Kreuzzugsliedern, die frei von Rhetorik und gesuchter Haltung für die Sache der Christenheit eintreten. Adel der Gesinnung kennzeichnet alle seine Dichtungen; dieser ist letzten Endes auch die Triebfeder gewesen, die ihn zur Aufgabe der Modedichtung, des "trobar clus", veranlaßt hat.

Giraut, der den Ehrgeiz besaß, die anderen Troubadours übertreffen zu wollen, schuf eine Liedliteratur, die den Zeitgenossen große Hochachtung abnötigte. Bernart Amoros nennt ihn "lo maestre"; dem Verfasser der Lebensnachrichten, der "vitae", galt er als der beste Troubadour. Diese bevorzugte Stellung räumt ihm auch die Wissenschaft ein, obwohl

Dante im "Purgatorium" (XXVI, 155) Arnaut Daniel als den größten Lyriker feiert, und Petrarca in den "Trionfi d'Amore" (Triumphus Cupidinis III, 40) sich dieser Ansicht anschließt.

Giraut war nicht nur ein Meister des Stils; er war ein nicht minder großer Künstler der Formgebung: in seinem Werk tritt uns ein Reichtum an isometrischen und metabolischen Strophenformen entgegen, wie ihn kein anderer Troubadour aufzuweisen hat. Wir begegnen metabolischen Strophen von bis zu 25 Versen und Liedern mit vier Tornaden. Es ist begreiflich, daß gerade diese Seite von Girauts Künstlertum die Zeitgenossen besonders beeindruckte, war doch das Erfinden immer neuer Formen eine wichtige Forderung der Zeit.

Zehn Lieder wurden, z. T. mehrfach, nachgeahmt. Dante zitiert in "De vulgari eloquentia" (II. 2, 6) drei Lieder Girauts: Pill 242. 55 "Per solatz revelhar", 242. 17 "Ar auziretz encabalitz chantars" und 242. 73 "Si per mon Sobretotz no fos" als Musterbeispiele regelrechten Strophenbaus und versäumt nicht, Giraut als einen Dichter von Rechtschaffenheit, Ehrlichkeit und Tugend zu bezeichnen.

Leider sind zu vier Liedern nur die Melodien erhalten, zu Pill 242.45, 51, 64 und 69; bedauerlicherweise keine zu seinen großen Strophenlais. Zu Pill 242.51 verfaßte Peire Cardenal das Kontrafaktum Pill 335.7 "Ar mi posc eu lauzar d'amor", das mit Notation überliefert ist, so daß diese Melodie in zwei Fassungen vorliegt.

Noch etwa 150 Jahre später wurde die Melodie der berühmten Alba Pill 242.64 "Reis glorios, verais lums e clartatz" im "Mysterium der Heiligen Agnes" zu dem Kontrafaktum Pill 461.215b "Reis glorios, sener, per qu'hanc nasquiei" verwendet [58a], das ebenfalls mit Notation überliefert ist. Die 1168 entstandene Melodie der Tenzone Pill 242.69 wurde 1183 von Bertran de Born zu seinem Sirventés Pill 80.13 "D' un sirventes no m cal far loignor ganda" verwendet, so daß wir auch dafür eine Melodie besitzen. Da Girauts Lied Pill 242.52a "No s pot sofrir ma lenga qu'ill no dia" ein Kontrafaktum des 1202 entstandenen altfranzösischen Kreuzzugsliedes Rayn. 1126 "S' onques nus hom pour dure departie" von Hugue de Berzé ist, läßt sich von hier aus für Girauts Lied eine Weise ermitteln. Vielleicht besteht auch ein Zusammenhang zwischen dem altfranzösischen Jeu parti Rayn. 1025 "Cuvelier, s'il est ainsi" und Girauts Lied Pill 242.43 "Las, com m'ave Deus m'ajut".

An Fehden hat es im Mittelalter nicht gefehlt; auch die Provence ist davon nicht verschont geblieben; aber die Streitigkeiten unter den Großen haben in der prov. Literatur kaum einen Niederschlag gefunden. Da trat in den siebenziger Jahren eine Wendung ein, die zum großen Teil auf Bertran de Born zurückgeht.

BERTRAN DE BORN [59] entstammte dem Geschlecht der Born, dessen Sitz das Schloß Born im Périgore war, an der Grenze des Limousin bei Salagnac (Dép. Dordogne) gelegen. Bertran selbst war Schloßherr von Autafort, 12 km südlich des alten Stammsitzes.

Aus dem Leben Bertrans, der zweifellos zu den interessantesten Gestalten unter den Troubadours gehört, wissen wir nur wenig, obwohl er mit seinen zahlreichen politischen Sirventés in die Ereignisse in seinem Land eingegriffen hat.

Heinrich dem II. von Plantagenet war durch die Heirat mit Eleonore von Poitou (1152) die Herrschaft von Aquitanien zugefallen. 1169 übertrug er seinem ältesten Sohn Heinrich, den er 1170 in Westminster zum König krönen ließ, die Verwaltung von Anjou und Maine, seinem Sohn Richard, dem späteren König Richard Löwenherz, die von Poitou und ernannte letzteren 1179 zum Herzog von Aquitanien.

Bertran war mit den Söhnen Heinrichs II. durch Freundschaftsbande eng verbunden, weshalb er auch an den Zwistigkeiten und Kämpfen der Brüder untereinander und gegen ihren Vater regen Anteil nahm.

Als wortgewandter Dichter unterstützte er 1181 die Sache des Grafen von Toulouse, Raimund V., gegen König Alfons II. von Aragonien, dann schürte er die Empörung der Barone gegen ihren Landesherrn Richard und stachelte den "jungen König" Heinrich gegen seinen Bruder auf; doch als Heinrich unverhofft am 11. Juli 1183 starb - von Bertran in zwei Klageliedern (Planhs), Pill 80.26 "Mon chan fenisc ab dol et ab maltraire" und 80.41 "Si tuit li dol e·l plor e·l marrimen" betrauert - versprach dieser Richard, nachdem ihm die nachgesuchte Verzeihung gewährt worden war, treue Anhänglichkeit.

Nicht weniger als 27 politische Sirventés sind uns aus den Jahren 1181 bis 1195 noch erhalten, Lieder, die bis heute nichts von ihrer Wucht eingebüßt haben, die den Gegner an seiner empfindlichsten Stelle trafen, erbarmungslos seine Schwächen aufdeckten und ihn zutiefst in seiner Ehre kränkten, Gesänge, aus denen aber auch hervorgeht, das des Dichters Sinnen und Trachten auf Fehde und Krieg gerichtet war, sind doch seiner Meinung nach die Fürsten im Frieden weniger freigebig als im Krieg, wo sie der Hilfe des Sängers bedürfen.

Noch Dante gedenkt im "Inferno" (XXVIII, 112-142) des unseligen Unruhestifters, der, der Ansicht jener Zeit entsprechend, den Sohn gegen den Vater aufstachelte, obwohl Bertran keine Einflußnahme in den Kämpfen Heinrichs II. gegen seine Söhne (1173) nachgewiesen werden kann.

1195 ist der Dichter als Mönch in das Kloster Dalon eingetreten, wo er in einer Urkunde vom 8. Januar 1196 genannt wird. Kurz vor 1215 muß er gestorben sein, denn in einer Urkunde aus diesem Jahr wird seines Grabes Erwähnung getan.

Die sieben Minnelieder des Autors treten hinter den politischen Sirventés stark zurück. Während die Sirventés gewöhnlich auf bereits vorhandene Melodien gedichtet wurden, also Kontrafakta sind, verfaßte Bertran

zu seinen Minneliedern eigene Melodien. Von ihnen ist nur die Melodie zu Pill 80.37 "Rassa, tan creis mont' e poia" erhalten geblieben, eine Melodie, die weniger durch ihre melodische Substanz als durch ihren Strophenbau bemerkenswert ist.

Da die Dichter ihre Sirventés gewöhnlich auf präexistierende Melodien dichteten, hat man nach Weisen Ausschau gehalten, die Bertran vielleicht benutzt haben mochte. Einige Melodien von Conon de Béthune können hierfür in Betracht gezogen werden: Rayn. 1867 "Mout me semont Amors que je m'envoise" für Pill 80.1 "Ai, Lemozis, franca terra corteza" [59a]; Rayn. 1325 "Bele douce dame chiere" für Pill 80.9 "Cazutz sui de mal en pena" und Rayn. 1420 "Tant ai amé qu'or me convient häir" für Pill 80.19 "Ges de disnar no for' oimais maitis".

Wenig nur ist von dem Dichter PEIRE RAIMON DE TOLOSA[60] bekannt, der in seinem Lied Pill 355.5 "Atressi com la candela" den Sänger, der Unbill auf sich nimmt, um anderen Freude zu bereiten, mit einer Kerze vergleicht, die, sich selbst verzehrend, anderen Helligkeit beschert. Das Lied, das als einziges seiner 16 Lieder mit Melodie überliefert ist, wurde nachgebildet von Folquet de Romans in Pill 156.1 "Aissi com la clara stella" und von dem Grafen von Blandra in Pill 181.1 "Pos vezem qu'el tons e pela", was auf Beliebtheit der Melodie schließen läßt. Sein Lied Pill 355.10 "Pensamen ai e consir" stimmt im Strophenbau mit dem lat. Conductus "Fas et nefas ambulant" [60a] überein, so daß man die Melodie des Conductus für das prov. Lied in Anspruch nehmen kann.

GUILLEM DE CABESTAING, der Held der Legende vom gegessenen Herzen, verfaßte acht empfindungsvolle Lieder, von denen uns keine Melodie erhalten geblieben ist.

Einen liebenswürdigen Dichter lernen wir in der Person des Vizegrafen RAIMON JORDAN von Saint-Antonin (Dép. Tarn et Garonne) [61] kennen. Seine Volljährigkeit vermeldet eine Urkunde aus dem Jahr 1178; er dürfte also um 1155 geboren sein. Von seinen 13 Liedern sind zwei, Pill 404.4 "Lo clar temps vei brunezir" und 404.11 "Vas vos soplei, domna, premeiremen" mit Notation überliefert. Die Melodie des ersten hat Thibaut de Champagne so gut gefallen, daß er sie zu seinem Jeu parti Rayn. 333, mit Philippe de Nanteuil verwendet hat. Die Melodie des zweiten Liedes benützte Peire Cardenal zu seinem Kontrafaktum Pill 335.49 "Rics hom que greu ditz vertat e leu men"; darüber hinaus dürften sieben weitere prov. Lieder die gleiche Melodie benutzt haben.

Der Seigneur GUILLEM DE SAINT LEIDIER [62] aus Saint-Didier (Dép. Haute-Loire, Arr. Yssingeaux) hatte den Ehrgeiz, Lieder zu verfassen, die allen verständlich wären. Leider läuft er dabei öfter Gefahr, einen banalen Inhalt zu bringen und oft wiederholte Gemeinplätze. Nur eines von seinen Liedern, Pill 234.16 "Pos tan mi fors' Amors que mi fai entremetre" ist mit Melodie überliefert.

Großen Anklang dürften die Weisen von GAUCELM FAIDIT [63] gefunden haben, der um die Mitte des 12. Jahrhunderts in Uzerche an der Vézère (Dép. Corrèze) geboren wurde. Der Autor entstammt bürgerlichen Kreisen und hat sich zunächst mit der Liedkunst aus Liebhaberei beschäftigt, um sich ihr dann ganz zu widmen.

Was wir aus dem Leben des Troubadour erfahren, beruht auf den sich widersprechenden Mitteilungen der aus dem 13. Jahrhundert stammenden prov. Vita und aus der sechsten Strophe des zwischen 1191 und 1194 verfaßten satyrischen Sirventés des Mönchs von Montaudon. Daraus geht nur hervor, daß Gaucelm mit der schönen, gebildeten, aus Alais (Dép. Gard) gebürtigen früheren Nonne namens Guilhelma verheiratet war. Wir erfahren dann aus einer Urkunde, daß Gaucelm 1193 mit Unterstützung seines Bruders und seines erwachsenen Sohnes eine südlich von Tulle gelegene Wiese an die Mönche von Obazine verkauft hat. Aus seinen Liedern - 54 Minneliedern, zum großen Teil "bonas chansos" (=Verherrlichung der Minne), aber auch "malas chansos" (=Absage an die Minne, wie sie etwa in Pill 167.52 "Si anc nuls hom per aver fi coratge" zu erkennen ist), neun Tenzonen, einem Planh, drei Coblas und zwei Kreuzzugsliedern - ist nicht viel Biographisches zu entnehmen.

Wir lernen die Fürstenhöfe kennen, an denen seine Kunst Anklang gefunden. Der Mönch von Montaudon bezeichnet diese Einflußsphäre als recht klein, sie reiche von Uzerche bis Agen an der Garonne. Er dürfte damit recht haben, denn die meisten von Gaucelms Liedern sind Marie de Turenne, der Gemahlin des Vizegrafen Eble V. von Ventadorn, gewidmet, deren Schwester Contor Bertran de Born huldigte und deren anderer Schwester, Elisa de Montfort, Raimon Jordan seine Verehrung darbrachte. Ventadorn liegt in der unmittelbaren Nähe des Heimatortes von Gaucelm.

Daß Gaucelm auf der Seite von Richard Löwenherz, dem Herzog von Aquitanien, stand, der als großer Förderer der Liedkunst bekannt war, versteht sich von selbst, wenn wir seinen Planh Pill 167.22 "Fortz causa es que tot lo major dan" [63a], die berühmteste Totenklage der prov. Literatur, auf den 1199 erfolgten plötzlichen Tod Richards lesen und die Vorwürfe vernehmen, die Gaucelm gegen den französischen König Philippe Auguste in dem Kreuzzugslied Pill 167.9 "Ara nos sia guitz", Strophe vier, erhebt.

In dem Grafen der Bretagne, mit dem Gaucelm sich in der Tenzone Pill 167.30b "Jauseume, quel vos est semblant" auseinandersetzt, dürfte Gottfried von der Bretagne (†1186), der Bruder Richards, zu sehen sein.

Die ursprünglich mehr lokale Einflußsphäre des Troubadour hat sich nach dem Tod Richards nach Osten hin erweitert, denn Raimon d'Agout, seigneur d'Apt et de Saut, wurde hierauf sein Gönner. Um 1200 finden wir den Troubadour bei dem Markgrafen Bonifaz von Montferrat, dem Führer des vierten Kreuzzugs, den Gaucelm mitgemacht hat, und von dem er

1204 in die Heimat zurückgekehrt ist.

Aus seinen Tenzonen geht hervor, daß er mit den bedeutendsten Troubadours seiner Zeit in Verbindung gestanden: mit Peirol, Aimeric de Péguilhan, Perdigo, Albertet de Sestaro, Raimbaut de Vaqueiras und mit Uc de la Bacalaria.

Vierzehn seiner Lieder sind mit Melodien überliefert. Peire Cardenal hat die von Pill 167.15, 32 und 36 als Vorbild für seine Lieder Pill 335. 26,32 und 51 benützt. Von Pill 167.15 sind zehn Kontrafakta, von 167.56 sieben, von 167.22 und 30 je zwei und von 167.17 und 32 ist je ein Kontrafaktum nachzuweisen.

Neun von Gaucelms Liedmelodien sind durchkomponiert, drei haben Kanzonenbau und eine ist ein Lai-Ausschnitt.

Besser unterrichtet sind wir über das Leben von PONS DE CAPDOILH [64]. Er entstammte dem Geschlecht der Herren von Saint-Julien-Capdoilh in Puy-Sainte-Marie en Velay, der Hauptstadt des Dép. Haute-Loire. Der Troubadour wird in Urkunden von 1196, 1211 und 1218-1220 genannt, woraus hervorgeht, daß er um 1165 geboren sein muß. Für seine literarische Tätigkeit ergeben sich nur spärliche Daten, die aus seinen Liedern bzw. aus der zeitgenössischen Literatur gewonnen werden können.

Aus Pill 132.5, einem Sirventés von Elias de Barjol, das vor 1191 entstanden ist, kann man schließen, daß Pons vor 1191 literarisch tätig war, und daß sein den Frohsinn preisendes, mit Melodie erhaltenes Lied Pill 375.27"Us gais conortz ne fai gajamen far" auch vor 1191 entstanden ist. Elias zeichnet in Pill 132.5, einer Nachahmung von Bertran de Borns Lied Pill 80.12 "Domna, pos de mi no us cal", das Idealbild eines tüchtigen Ritters und stellt bei der Schilderung des Frohsinns als einer der ritterlichen Tugenden Pons de Capdoilh als dafür vorbildlich hin.

Bei Folquet de Marseille erscheint in dem 1190/91 entstandenen Lied Pill 155.11 "Ja no s cuit hom qu'eu camge mas chansos" der Deckname (senhal) "Plus Leials", den Pons bereits in Pill 375.20 "Si com celui qu'a pro de valedors", also vor Folquet, verwendet hatte.

Seine Kreuzzugslieder, Pill 375.8 und 22, hatte man zunächst, auf Grund der Deutung der darin gemachten Anspielungen, auf den dritten Kreuzzug bezogen; später legte man die Konstellation dieser Angaben als für das Jahr 1213 zutreffend aus. Weitere Daten lassen sich nicht ermitteln, so daß die literarische Tätigkeit des Dichters als etwa in der Zeit von 1190 bis 1213 liegend angenommen werden kann.

Aus dem Klagelied (Planh) Pill 375.7 "De totz caitius sui au aicel que plus" auf den Tod der Azaläis de Mercoeur läßt sich schließen, daß Pons zu der Familie der Mercoeur in näherer Beziehung gestanden hat. Für die nur unter Decknamen oder Vornamen bekannten Empfänger von Liedern ist bisher keine Identifikation möglich gewesen.

In dem humorvollen Partimen Pill 422.2 zwischen Ricars de Tarascon und Gui de Cavaillon wird Pons namentlich erwähnt.

23 Lieder, ein Planh, drei Kreuzzugslieder sowie ein Strophenlai, der sich in der ersten Strophe "Descort" nennt, sind erhalten geblieben; aber nur zu vier Liedern sind die Melodien überliefert; zu Pill 375.14, 16, 19 und 27. Immerhin bietet der Umstand, daß zu 375.16 fünf, zu 375.19 vier, zu 375.14 drei Kontrafakta vorliegen, die Gewähr, daß seine Melodien Anklang gefunden haben.

Als Zeitgenosse von Pons machte sich PEIROL einen Namen [65]. Er entstammte einem Adelsgeschlecht, das den Grafen von Auvergne lehnspflichtig war. Der Geburtsort Peirols liegt in der Nähe von Rochefort (Dép. Puy-de-Dome, Arr. Clermont-Ferrand). Urkundlich ist über den Berufssänger Peirol nichts vorhanden, einige wenige Daten lassen sich aus seinen Liedern gewinnen. Sein Gönner, Graf Dauphin de Clermont (1169-1234), war als außerordentlich freigebiger Mäzen bekannt, heißt es doch von ihm:"per la larguesa soa perdet la meitat e plus de tot lo sieu comtat".

Peirols früheste Lieder sind der Schwester seines Gönners, Sail-de-Claustra, gewidmet, die mit Béraut III de Mercoeur vermählt war. Sein ältestes datierbares Lied ist die Tenzone Pill 366.20 "Quant Amors trobet partit", die in die Vorbereitungen zum dritten Kreuzzug, in das Jahr 1188, zurückreicht. Sein Aufenthalt am Hofe des Dauphin dürfte bis 1194 gewahrt haben.

In das letzte Dezennium des 12. Jahrhunderts fallen die Tenzonen Pill 366.10 und 30; die mit Gaucelm Faidit bestrittene Tenzone Pill 366.17 wird in die Zeit zwischen 1190 und 1194 gelegt.

Peirol war dann am Hofe von Vienne (Pill 366.1) und bei Heraclius III. von Polignac (†1201), der mit der Schwester des Dauphin, Marqueza, vermählt war (Pill 366.4, 20 und 27a). Aus Pill 366.5 und 25 ergibt sich, daß Peirol mit dem Troubadour Blacatz befreundet war.

Schließlich legt Pill 366.28 "Pos flum Jordan ai vist e·1 monimen" einen Aufenthalt des Troubadour im Heiligen Land nahe, wenn er der Unentschlossenheit Kaiser Friedrichs II. den Verlust von Damiette am 7. Sept. 1221 zuschreibt. Dieses dürfte das letzte Lied Peirols gewesen sein; seine literarische Tätigkeit wird von den Jahren 1185 und 1221 begrenzt; sie fällt in die Blütezeit der Troubadour-Kunst.

Geschmeidigkeit und gefällige Natürlichkeit im Ausdruck charakterisieren des Autors Stil, wenn dieser auch, was Tiefe und Glätte angeht, hinter dem eines Bernart de Ventadorn zurücksteht und auch die Wucht eines Giraut de Bornelh nicht erreicht. Doch weiß Peirol durch Einstreuen von sprichwörtlichen Redensarten und durch Vergleiche recht anschaulich zu wirken. Die dunkle Manier des "trobar clus" lag ihm nicht.

Übersichtlich gegliederter Bau der Strophen und ungezwungene Reime unterstützen die dichterische Aussage seiner Liedkunst. Der Mönch von Montaudon sagt in der 6. Strophe von Pill 305.16 Peirol zwar nach:

> Lo quarz: Peirols, us Alvergnatz, Qu'a trent' ans us vestirs portatz, Et es plus secs de leign' arden E totz sos chantars pejoratz.

(Peirol trage seine Kleider dreißig Jahre lang, sei von hagerer Gestalt und singe schlecht.) Peirol mag kein hervorragender Sänger gewesen sein, seine 32 Lieder aber werden in nicht weniger als 31 Hss überliefert, vierzehn davon mit Melodie. Die Melodie von Pill 366.20 "M'entension ai tot' en un vers meza" hat nicht weniger als zehn Kontrafakta hervorgerufen, die von 366.34 hat vier, die von 366.5 drei, und die von 366.2, 9, 15, 22 und 28 haben je ein Kontrafaktum angeregt.

Die Melodie von 366.26 "Per dan que d'amor m'aveigna" ist auch außerhalb des prov. Sprachraums bekannt geworden, sie begegnet nicht nur im altfranzösischen Lied Rayn. 41 "A l'entrant del tans salvage", sondern auch in dem lat. Conductus "Vite perdite me legi" [65a]. Es besteht kein Zweifel, daß Peirol der Elite der prov. Troubadours angehört hat.

Zu den bedeutendsten Troubadours gehört auch AIMERIC DE PEGUILHAN [66], dessen Familie aus Péguilhan bei Saint-Gaudens (Dép. Haute-Garonne) stammt; er selbst wurde als Sohn eines Tuchhändlers in Toulouse geboren. Schon frühzeitig widmete er sich der Sangeskunst und fand in Raimon V. von Toulouse seinen ersten Gönner.

Aimeric repräsentiert den ausgesprochenen Typus des Berufssängers, der, von Hof zu Hof ziehend, seine Kunst in den Dienst seines jeweiligen Gönners stellt. Sein Wanderleben, das die prov. Vita mit mancherlei Legenden verbrämt, führte ihn zunächst nach Katalonien, wo er bei Guilhem de Bergadan und bei Peter II. von Aragonien (1196-1213) Aufnahme fand. Dann wechselte er nach Oberitalien hinüber, trat in den Dienst des Markgrafen Wilhelm IV. von Montferrat (1207 - 1225), verweilte einige Jahre an dem kunstliebenden Hof des Markgrafen von Malaspina und verbrachte weitere Jahre am Hof von Azzo VI. von Este (1196-1212) und dessen Schwester Beatrix.

In zahllosen Liedern und auch in Planhs stattete er den Brotherren und deren Familien seinen Dank ab: von namentlich adressierten Liedern sind sieben an den König von Aragonien gerichtet, zwei an Guilhem IV. von Montferrat, zwei Planhs betrauern den Tod von Azzo VI. († 1212) ein Planh den Tod von Guilhem de Malaspina († 1220), sechs Lieder sind Beatrix von Este gewidmet, mit deren Tod († 1226) wohl auch der vierte Planh des Autors in Verbindung zu bringen ist.

Als Papst Innozenz III. (1194-1220) auf dem Lateran-Konzil von 1215 den fünften Kreuzzug propagierte, unterstützte ihn Aimeric mit einem feurigen Aufruf, Pill 10.11 "Ara parra qual seran enveyos" – nun wird sich

zeigen, wer den Ruhm der Welt und den Gottes begehrt.

Aimeric verfaßte auch ein Loblied auf den deutschen Kaiser Heinrich VI. und wendet sich in Pill 10.15 "Cel que s'irais ni guerrej' ab amor" an Kaiser Friedrich II. in einer Kanzone, in der er hervorhebt, daß Minne mehr Freude als Leid bringe und zur Veredlung des Menschen beitrage.

Die Tätigkeit Aimerics wird von den Jahren 1195 - ca. 1230 begrenzt, eine Zeit, die Aimeric zum größten Teil im Ausland, in Katalonien und Oberitalien verbracht hat. Mit Recht wird ihm daher ein großes Verdienst an der Verbreitung der Troubadour-Kunst in den beiden Ländern zugeschrieben. Ein gepflegter Stil zeichnet die Lieder Aimerics aus; durch anschauliche Vergleiche, packende Bilder, durch Verwendung eines von Vers zu Vers wechselnden Dialogs, durch den Gebrauch des Refrain versteht er, dem Liedtext immer wieder interessante Seiten abzugewinnen. Als Meister der Sprache scheut er vor keinen Reimschwierigkeiten zurück: er versieht lange Strophen ebenso geschickt mit je einem Reim, wie er in der zweiten Hälfte einer Strophe die männlichen Reime der ersten Strophenhälfte in weiblicher Form in entgegengesetzter Reihenfolge wiederkehren läßt, wie z.B. in dem Lied Pill 10.25 "En Amors truep alques en que m refranh".

Von den 54 Liedern Aimerics sind nur sechs mit Melodie überliefert: 10. 12, 15, 25, 27, 41 und 45. Vier dieser Melodien sind durchkomponiert, eine hat Kanzonenform und eine ist ein "Descort".

Auch ARNAUT DE MAREUIL [67] gehört der klassischen Periode der Troubadour-Kunst an. Als Sohn armer Eltern in Mareuil-sur-Belle (Dép. Dordogne) geboren, betätigte er sich zuerst als Schreiber, gab den Beruf, der ihn angeblich nicht zu ernähren vermochte, auf und folgte seinem Hang zum Dichten und Musizieren: er wurde Spielmann.

Seine Lieder zeichnen sich weniger durch Originalität als durch Natürlichkeit der Empfindung, durch Anschaulichkeit des Dargestellten, durch klaren Stil und einwandfreie Formgebung aus, Eigenschaften, die ihnen weite Verbreitung sicherten. Noch Petrarca gedenkt des Troubadour in seinem Trionfo d'Amore IV, 44, hält jedoch - im Gegensatz zu den Zeitgenossen des Autors - den Namensvetter Arnauts, Arnaut Daniel, für den bedeutenderen.

Außer den Liedern sind fünf Epîtres - Saluts d'amour, Liebesbriefe - erhalten geblieben; bedeutender als diese ist sein "Ensenhamen", eine didaktisch-moralisierende Dichtung, die außerordentlich wertvolle Aufschlüsse über die Gesellschaft seiner Zeit gibt.

Zu 26 Liedtexten sind sechs Melodien erhalten geblieben, von denen der Bau von Pill 30.16"La grans beutatz e·1 fis enseignamens" von nicht weniger als 16 Liedern nachgeahmt wird. Auch Pill 30.3 "Aissi com cel qu'am' e non es amatz" hat vier Kontrafakta hervorgerufen.

Einen Sänger (cantaire), der anfänglich im Dienst von Arnaut de Mareuil stand, sich später selbst als Autor betätigte, lernen wir - ohne den eigentlichen Namen zu erfahren - unter dem Pseudonym PISTOLETA = Briefchen kennen [68]. Pistoletas Gönner waren König Peter II. von Aragonien (1196-1213), dem er die Lieder Pill 372. 1, 2, 4a, 6 widmete, dessen Todes er in Pill 372.8 gedenkt, und Eble V. von Ventadorn, dessen Gattin Maria (+1219) das Lied Pill 372.6 zugedacht ist. Das dichterische Talent des Autors kam in diesen Liedern kaum über das Mittelmaß hinaus; sie zeigen wenig Originalität, bewegen sich in immer wiederkehrenden Wendungen der Minnepoesie. Die Tenzone mit Blacatz, Pill 372.6a, in der Blacatz (†1237) [68a]von den Wohltaten spricht, die ihm von Kaiser Friedrich II. (1194-1250) erwiesen worden waren, ist 1228 entstanden. Nur das Sirventés Pill 372.3 "Ar agues eu mil marcs de fin argen" hat es zu weiterer Verbreitung gebracht; eine italianisierende Version steht hier neben einer französischen, die auch die Melodie überliefert. Das anonyme prov. Lied Pill 461.120 hat den gleichen Strophenbau und die gleichen Reime; es dürfte als Kontrafaktum in Frage kommen.

Am Hof Peters II., des Katholischen, von Aragonien (1196-1213) treffen wir auch den Spielmann GUILLEM MAGRET [69]. In seinem 1196 verfaßten Sirventés Pill 223.1 "Aigua pueia contramon" begrüßt er den Regierungsantritt des Herrschers und rühmt bei dieser Gelegenheit Alfons IX. von Leon, von dem er reich beschenkt worden war, und auch Alfons VIII. von Kastilien (1158-1214) ob ihrer Freigebigkeit. Da der "Lohn", den die hohen Herren gewährten, mitunter mager auch für ihn ausfiel, gelegentlich gar ausblieb, richtet er in der letzten Strophe von Pill 223.4 "Madomna m ten pres" an Peter von Aragonien, der von Papst Innozenz III. 1204 zum König gekrönt wurde, die Worte:

49. E pos Deus vos a mes lai sus, Membre·us de nos que em za ius!

Und da Euch Gott dort oben eingesetzt hat, Erinnert Euch an uns, die wir hier unten sind!

Aufschlußreich und darum interessant ist Magrets Cobla Pill 223.6 "Non valon re coblas ni arrazos", deren letzte Verszeile er mit "Vers del lavador" beschließt. Mit diesem Lied "del lavador" meint er das 1137 entstandene Kreuzzugslied Marcabrus [69a], das demnach um 1200 noch zum Repertoire der Spielleute gehört hat.

Von acht erhaltenen Liedern Magrets - seine Lieder sind originell und abwechslungsreich - sind zwei mit Melodie versehen: Pill 223.1 und 3. Das letztere, "Enaissi m pren cum fai al pescador", das ähnlich beginnt wie Aimeric de Peguillans Lied Pill 10.12 "Atressi m pren com fai al jogador" (Initialkontrafaktur liegt nicht vor), bringt in der zweiten Strophe den an Arnaut Daniel [69b] erinnernden Vergleich:

11. Aissi cum fan volpilh encaussador, Encaus soven so qu'ieu non aus atendre, E cug penre ab la perditz l'austor.

So wie feige Verfolger tun, verfolge ich oft das, was ich nicht zu erwarten wage; ich wähne mit dem Rebhuhn den Habicht zu erjagen.

Die Zahl der Spielleute war immer größer geworden, die Gaben des Adels fielen immer spärlicher aus; die nicht aristokratischen Stände, zumal im nicht prov. Sprachgebiet, hatten wenig Interesse an der Dichtkunst des Adels. So sank der Stand der Spielleute immer mehr ab. Diesem Schicksal verfiel auch Magret, der sich schließlich dem Trunk ergab (Pill 223.5 "Magret, puiat m'es al cap").

Die Lieder der zuletzt genannten Troubadours gleichen einander inhaltlich; keiner der Autoren überragt die anderen, keiner bringt originelle Gedanken in die Dichtung, der Stil ist bei allen sehr gepflegt. So stark auch die Anziehungskraft dieser in erfolgreichen Bahnen sich bewegenden Richtung war, einige selbstbewußte Naturen versuchten, sich der Fesseln des Hergebrachten zu entledigen. In dieser Hinsicht verdient RICHART (bzw. RIGAUT) DE BARBEZIL Beachtung [70]. Er entstammt einer in ärmlichen Verhältnissen lebenden Ritterfamilie, die in Barbazieux in der Nähe von Saintes (Dép. Charente) beheimatet war. Zunächst fand Richart in Graf Jaufré de Tonnay einen Gönner, dessen Gemahlin er unter dem Verstecknamen (senhal) "Mielh de Domna" in Liedern huldigte. Kurze Zeit verbrachte er am Hof des Grafen von der Champagne, Heinrich I., dessen Gemahlin, Marie de Champagne, Tochter Eleonorens von Poitou, er das Lied Pill 421.10 "Tuit demandon qu'es devengud' Amors" widmete. Hier dürfte er Chrestien de Troyes kennen gelernt haben und auch die "Perceval-Legende", die er in seinem Lied Pill 421.3 "Atressi cum Persavaus" zum Vergleich heranzieht. Schließlich weilte er bei dem als Protektor der Troubadours bekannten Don Lopet Diaz de Hora (†1215). Seine literarische Tätigkeit ist wohl in die Zeit zwischen 1175 und 1215 zu legen. Die Sprache seiner Lieder zeichnet sich aus durch zwanglose Diktion, bei der Klarheit und Schlichtheit vorwalten. Besonderen Reiz verleihen den Liedern die Vergleiche, deren er sich bedient, die er dem Tierreich entnimmt, mit den sagenhaften Eigenschaften der Tiere, wie sie aus den "Bestiarien" und "Lapidarien" bekannt sind, und Vergleiche, die er aus dem Leben oder den Gestirnen schöpft. Richart hat als erster die Lyrik mit solchen Vergleichen bereichert und ist dann vielfach nachgeahmt worden.

Zehn seiner Lieder sind erhalten geblieben, davon vier mit Notation; die Melodie eines fünften, von Pill 421.6, ist leider durch das Herausschneiden von Miniaturen aus der Hs Paris, Bibl. nat. fr. 844 verloren gegangen. In zwei Liedern verwendet er Reimrefrain, sonst weicht er in seinem Strophenbau nicht vom Üblichen ab.

Seine Lieder, die die Minnetheorie in reiner Form widerspiegeln, scheinen im prov. Sprachgebiet, wo nur Pill 421.5 "Be volria saber d'amor" nachgeahmt wurde, weniger Anklang gefunden zu haben als im französischen. Hier ist Rayn. 272 "Tout ausi coml'olifans" eine französische Übertragung von Pill 421.2 "Atressi cum orifans" und Rayn. 1952 "Tuit demandent qu'est devangue amor" eine solche von Pill 421.10 "Tuit demandon qu'es devangud' Amors".

Besonders gut war man in Italien mit Richarts Kunst vertraut, was nicht nur zahlreiche Entlehnungen aus seinen Liedern beweisen, sondern auch das Lied Chiaro Davanzatis "Troppo agio fatto lungia dimoranza", das Pill 421.2 zum Vorbild hat.

In ARNAUT DANIEL [71] lernen wir einen ganz anders gearteten Troubadour kennen. Er wurde in Ribérac im Dép. Dordogne "als Edelmann geboren, als Latinist erzogen und hat als Spielmann und Poet gelebt". Arnaut trat mit König Richard Löwenherz in Verbindung, verbrachte einige Zeit in Nordspanien und Oberitalien. Seine literarische Tätigkeit fällt in die Jahre 1180 bis 1200, gehört also der klassischen Periode der Troubadourkunst an. Seine Bedeutung erlangt Arnaut durch seine exklusive Haltung: indem er die Dichtkunst zu letzten Möglichkeiten steigert, beginnen seine Lieder bereits Züge einer anbrechenden Dekadenz aufzuweisen. Er pflegte das "trobar clus", einen manirierten Stil, durch den er sich von seinen Zeitgenossen distanzierte. Seine gekünstelte Dichtweise aber, seine Wortkunst, die durch seltene Wörter, gesuchte Wendungen und gewagte Bilder einen Kreis von Eingeweihten entzücken konnte, vermochte wohl den überlegenden Scharfsinn von Klerikern zu begeistern, bei der Masse der Hörer aber wenig Verständnis zu wecken.

Arnaut war bemüht, durch originelle Vergleiche dem Banalen vorzubeugen. Treffend charakterisiert er seine von der gewöhnlichen Regel abweichende Art, indem er in der Tornada zu Pill 29.10 erklärt:

Jeu sui Arnautz qu'amas l'aura E chatz la lebre ab lo bou E nadi contra suberna.

Ich bin Arnaut, der die Luft zusammenrafft, den Hasen mit dem Ochsen jagt und gegen den Strom aufwärts schwimmt.

Arnaut liebte die metabolische Strophe; an ihr konnte er seine Kunst in der Überwindung technischer Schwierigkeiten besonders gut unter Beweis stellen. Die Kombination sprachlicher und verstechnischer Schwierigkeiten führte ihn zur Erfindung der Sestine Pill 29.14 "Lo ferm voler qu'el cor m'intra" [71a], die in jeder Strophe die Reimwörter der ihr vorhergehenden Strophe in planmäßig abgewandelter Reihenfolge wiederholt.

Arnaut hat mit Erfolg sich bemüht, die in der Lateinschule heimische Behandlung der Poesie in die Dichtung der Volkssprache einzuführen, um dadurch ihr Niveau an das der lateinischen anzugleichen.

Die Bedeutung Arnauts erhellt aus der Nachahmung und Bewunderung, die seine Virtuosität bei den Provenzalen und mehr noch bei den Italienern gefunden hat. Dante und Petrarca haben unter seinem Einfluß gestanden: letzterer übernimmt Metaphern Arnauts, Dante bekennt sich in "De vulgari eloquentia" II, 10 und 13 als Nachahmer der Sestine und bewahrt dem Lehrmeister der Volkssprache ein ehrendes Andenken, indem er ihn in seiner Muttersprache im "Purgatorium" XXVI, 140ff sprechen läßt: Mögen Dante und Petrarca noch so des Lobes voll gewesen sein, die raffiniert gekünstelte Dichtung Arnauts trug den Keim der Dekadenz in sich.

Zu 18 überlieferten Liedtexten, die - außer dreien - alle den Namen des Dichters tragen, sind nur zwei Melodien erhalten, darunter die durchkomponierte Weise der so viel bewunderten Sestine Pill 29.14 "Lo ferm voler qu'el cor m'intra", eine Melodie, die nichts von der Künstelei des Textes hat.

In mancher Hinsicht ist die Liedkunst FOLQUETS DE MARSILHA [72] mit der Arnaut Daniels verwandt. Auch er verfügt über lateinische Schulung, die in seinen Dichtungen einen deutlichen Niederschlag gefunden hat, ohne allerdings auszuarten.

Folquet, eine der markantesten Persönlichkeiten unter den Troubadours, entstammt der angesehenen und wohlhabenden, in Genua beheimateten Kaufmannsfamilie der Anfosso. Die prov. Vita berichtet, daß Folquet aus Marseille war, "fo de Marseilla", woraus jedoch nicht zu entnehmen ist, ob Folquet in Marseille zur Welt kam oder ob er in jungen Jahren dorthin eingewandert ist. Jedenfalls war er nach einer Urkunde vom 23. Jan. 1178 in Marseille ansässig. Der Vater hinterließ dem Sohn ein beträchtliches Vermögen, und wir wissen aus dem 1194 verfaßten Sirventés Pill 305.16 [72a] des Mönchs von Montaudon, daß Folquet, so lange er dichterisch tätig war, das Unternehmen seines Vaters weitergeführt hat.

Der als Musiktheoretiker bekannte Johannes de Garlandia, der Folquet persönlich kannte, sowie der Verfasser der "Chanson de la Croisade contre les Albigeois", Graf Raimon Roger de Foix, bestätigen die Angaben des Mönchs, letzterer außerdem, auf dem vierten Lateran-Konzil, 1215, daß Folquet sehr reich gewesen sei und sich durch seine Tätigkeit als Troubadour eine hervorragende Stellung in der Gesellschaft erworben habe.

Folquet repräsentiert den Typus der mittelalterlichen Liedautoren, die im Kreise ihrer Familie – die Vita berichtet, daß Folquet verheiratet war und zwei Söhne hatte – aus Liebhaberei der Dichtkunst oblagen, die gelegentlich im Freundeskreis eines ihrer Lieder vortrugen, die aber die Verbreitung ihrer Lieder Spielleuten anvertrauten, deren Namen sie uns hie und da auch mitteilen.

Als Autor von Liedern stand Folquet in Verbindung mit Alfons II. von

Aragonien (1162-1196), der in Aix-en-Provence Hof hielt. Am Hof von Nîmes traf er gleichgesinnte Freunde. Besonders eng war sein Verhältnis zum Vizegrafen von Marseille, zu Raimon Gaufridi Barral, dem er 1192 einen warmen Nachruf in dem Planh Pill 155. 20 "Si com cel qu'es tan greujatz" widmete, und dessen er noch im Geleit der Lieder Pill 155. 11 und 7 gedachte.

19 authentische, textlich durchschnittlich in 20 bis 24 Hss überlieferte Lieder sind erhalten; 14 Minnelieder, zwei Kreuzzugslieder, ein Joc partit, ein Planh und eine Cobla.

In den Liedern begegnen - wie das die Regel ist - die Namen der Damen der damaligen Gesellschaft. Was lag näher, als aus ihrem Vorkommen einen Roman mit Liebesabenteuern Folquets zusammenzustellen? Nachprüfungen haben die völlige Haltlosigkeit dieser Kombinationen erwiesen. Die Minnelieder enthalten nicht Schilderungen persönlicher Erlebnisse, keine Bekenntnisse, sondern lediglich ersonnene Betrachtungen über die Liebe, ersonnene Schilderungen von Situationen, die durch die Liebe hervorgerufen werden könnten, mit anderen Worten, es werden literarische Motive, Kombinationen solcher Motive und Situationen erfunden, die nichts mit Wirklichkeit zu tun haben.

Folquet nahm regen Anteil am Geschehen seiner Zeit, nicht nur an den Ereignissen von lokalem Interesse, sondern auch am Weltgeschehen. Er begrüßte 1187 den Entschluß von Richard Löwenherz, am dritten Kreuzzug teilzunehmen, er forderte die Ritterschaft auf, ein Gleiches zu tun und bereitete Richard bei seinem Einzug in Marseille einen begeisterten Empfang (Pill 155.3 Strophe 5). Als er nach Mißlingen des Kreuzzuges, Mitte 1195, erfuhr, daß Kaiser Heinrich VI. einen weiteren Kreuzzug vorbereitete, rief er Richard Löwenherz in Pill 155.7 "Chantars mi torn' ad afan" auf, zu verhindern, daß dem Kaiser die Ehre zuteil werde, einen Kreuzzug zu unternehmen, der weitgehend dadurch ermöglicht würde, daß er, Richard, ein so hohes Lösegeld habe entrichten müssen. Mit nicht minder großem Eifer widmete sich Folquet dem Kampf der Spanier gegen die Sarazenen, indem er in Pill 155.15 "Oimais no i conosc razo" Alfons II. von Aragonien zum Kreuzzug gegen die Feinde der Christenheit aufrief.

Freundschaft verband ihn mit den bedeutendsten Autoren seiner Zeit. Aufrichtig zugetan war er "Azimans", wie er mit Decknamen (senhal) in zehn Liedern Bertran de Born nennt, den er gewissermaßen als Vorbild verehrte. Nicht weniger innig war sein Verhältnis zu "Plus Leials", welcher Deckname dem Troubadour Pons de Capdoil gilt, mit dem er in dem Joc partit Pill 155.24 "Tostemps, si vos sabetz d'amor" Fragen über die ideale und die sinnliche Liebe erörtert. Peire Vidal bat ihn, am Hofe des Vizegrafen von Marseille, Barral, das Lied Pill 364.2 "Ajostar e lassar" vorzutragen.

Natürlich hat Folquet auch Neider und Feinde gehabt, deren er sich aber

zu erwehren wußte. So weist er in der Cobla Pill 155.25 "Vermillon, clam vos fatz d'un' avol pega pencha" die Anmaßungen einer übel beleumundeten Frau zurück, die behauptete, er habe sie in einem seiner Lieder verherrlicht.

Die Lieder Folquets weisen einen außerordentlich kunstvollen Stil auf, der sich jedoch von der oft gequälten Art Arnaut Daniels wohltuend abhebt. Seine bilderreiche Sprache bedient sich vieler, z.T. gesuchter und abstrakter Vergleiche, die oft den Charakter von Aphorismen annehmen. Sentenzen und Zitate werden häufig herangezogen; Personifikationen abstrakter Begriffe werden eingeführt. Mitunter werden sie in Widerstreit miteinander gebracht, wie etwa "Torheit" und "Vernunft". Gern bedient sich Folquet der Antithese, der Verkopplung zweier entgegengesetzter Ideen, wenn er z.B. das "Herz" beim Anblick "lachender Augen" weinen läßt (Pill 155.1 Vers 19).

Ebenso beliebt sind ihm Paradoxa wie etwa das Gefühl des Behagens, das einen überkommt, wenn Sorgen einen umzubringen drohen (Pill 155.22 Vers 5).

Aphorismen und Sentenzen aus lateinischen Autoren, die wahrscheinlich aus lateinischen Florilegien stammen, Personifikationen, Antithesen und Paradoxa sind schon vor Folquet in der prov. Literatur bekannt gewesen; diese Mittel aber in so großem Umfang und in so kühner Verwendung zu gebrauchen, dazu bedurfte es der enormen Geistigkeit und Wendigkeit eines Folquet. So wurde seine Liedkunst durch ihre gebildete und gepflegte Diktion zum Wendepunkt in der Entwicklung der prov. Liedkunst: die schlichte und naive ältere Kunst hatte damit ihr Ende erreicht.

Hieraus erklärt sich die große Zahl von Entlehnungen aus dem Liedgut Folquets, die sich bei zeitgenössischen und späteren Autoren finden. Seine Lieder haben weit über die Grenzen des prov. Sprachgebiets Verbreitung gefunden.

Sie haben nicht nur von der textlichen, sondern ebenso von der musikalischen Seite her Aufsehen erregt. Das geht aus der Tatsache hervor, daß zu den 19 authentischen Liedern 13 Melodien in doppelter oder gar dreifacher Fassung überliefert sind. Einige der Fassungen sind bedauerlicherweise verwildert oder, infolge Verstümmelung der Hs Paris, Bibl. nat. fr. 844 (=W), defekt. Mit Ausnahme von Pill 155.6 sind zu allen Minneliedern des Autors Melodien vorhanden. Eine derartige Vollständigkeit hat sonst kein prov. Autor erreicht. Die Melodien selbst weisen ebenso wie die mit ihnen verbundenen Texte ganz charakteristische Merkmale auf, vor allem einen ungewöhnlichen Ambitus, der mitunter den Raum einer Undezime umspannt. Als Strophengrundriß verwendet Folquet nur den "Hymnen-Typus", und zwar elfmal die durchkomponierte Strophe, die "oda continua sine iteratione", wie Dante sie nennt, und nur zweimal die "Kanzonenform" mit Wiederholung am Anfang des Liedes.

Bemerkenswert ist Folquets ganz originelle Verwendung des Refrain in

dem Lied Pill 155.14 "Mout i fetz gran peccat Amors", wo er den ersten Vers einer jeden Strophe mit dem Wort "Amors", den letzten Vers jeweils mit dem Wort "Merces" ausklingen läßt.

Wie nicht anders zu erwarten, wurden Folquets Liedmelodien des öfteren zu Vorbildern für Kontrafakta verwendet. Drei Liedmelodien wurden zweimal zu zwei prov. Kontrafakta genommen, drei andere Liedmelodien dienten je einem prov. Kontrafaktum als Vorbild. Die Melodie von Pill 155.8"En chantant m'aven a membrar" [72b] benützte Friedrich von Hüsen für sein Lied MF 45.37"Si darf mich des zîhen niet", und die von Pill 155.21 "Si tot me sui a tart aperceubutz" [72c] verwendete Rudolf von Fenis-Neuenburg zu seinem Lied MF 80.1 "Gewan ich ze minnen ie guoten wân", in dem auch textliche Reminiszenzen aus Folquets Lied die Übernahme der Melodie bestätigen. Pill 155.10 "Greu feira nuls hom faillensa" hat in dem geistlichen Lied Rayn. 229 "En la vostre maintenance" [72d] ein französisches Kontrafaktum gefunden.

Folquets Lieder brechen, von 1190 ab, mit der konventionellen Verherrlichung der Minne. Seine vier letzten Lieder lassen ihn, neben der Abkehr von der Minne, moralische Rechtfertigungen vorbringen, die sich in den Kreuzzugsliedern geradezu zu gereimten Predigten verdichten. Es liegt in ihnen eine Stimmung, die eine Absage an die Welt und ihre Freuden durchklingen und eine Hinneigung zum Religiösen vermuten läßt. Das Ende des Jahres 1195 brachte dann die Entscheidung: Folquet trat zusammen mit seiner Frau, den beiden Söhnen, samt Hab und Gut in das Zisterzienser Kloster Toronet-en-Provence ein, wo er gegen 1201 Abt und 1205 Bischof von Toulouse wurde. Mit dem Lied Pill 155.15 "Oimais no i conosc razo" nimmt er Abschied von der "Welt", ähnlich wie es sein Freund Bertran de Born in dem Lied Pill 80.19 "Ges de disnar no for oimais maitis" getan hat.

Seine Tätigkeit als Troubadour, die in die Jahre 1179-1195 fällt, dürfte seiner Konversion kaum hinderlich gewesen sein, wenn auch seine Widersacher nicht müde wurden, ihm die Weltlichkeit seiner Lieder vorzuwerfen.

Als Freund und Beschützer des heiligen Dominikus wurde er Mitbegründer des Dominikaner-Ordens; als Gründer der Universität von Toulouse, an die er 1229 Johannes de Garlandia als Vertreter der Musik berief, hat er sich ohne Zweifel große Verdienste erworben. Seine Zeitgenossen, Freund wie Feind, bezeichnen ihn als Mann von makellosem Ruf und vorbildlicher Lebensführung; Dante gewährt ihm als einzigem Troubadour Zutritt zum Paradis und versetzt ihn unter die "spiriti amanti" des Venushimmels - Paradiso IX, 64-108 -, wo er ihn gegen den Geiz der dem weltlichen Treiben zugewandten Geistlichkeit eifern läßt. Dennoch wird sein Ruhm stark überschattet von dem Fluch des von ihm ins Leben gerufenen und in religiösem Wahn immer wieder von neuem geschürten Bruderkriegs, des Kreuzzugs gegen die Albigenser (1209-1229), der unter furchtbaren Greueltaten und sinnlosem Gemetzel, durch Plünderungen

und Brandschatzungen die Städte und Dörfer entvölkerte, die hochstehende Kultur Aquitaniens vernichtete und damit der prov. Literatur den Todesstoß versetzte.

Folquet starb am 25. Dezember 1231; er wurde von der Kirche seelig gesprochen.

Aus Toulouse stammte PEIRE VIDAL [73], Sohn eines Kürschners. Er ist die Verkörperung des unsteten, ruhe- und rastlos umherziehenden Berufssängers, der in Pill 364.7, Strophe 6 sich treffend charakterisiert:

So es En Peire Vidal, Cel qui mante domnei e drudaria E fa que pros per amor de s'amia Et ama mais batalhas e torneis Que monges patz, e sembla·l malaveis Trop so jornar et estar en un loc.

Das ist Herr Peire Vidal, der Höflichkeit und Galanterie hochhält, der als Edelmann für die Liebe seiner Freundin eintritt, der Schlachtgetümmel und Turniere mehr liebt als der Mönch den Frieden,und für den es Krankheit ist, wenn er zu lange am gleichen Ort sich aufhält oder bleibt.

Als Nachfahre der Jongleurs wußte Peire den Adel mit seinen geistreichen, mitunter hochtrabenden, prahlerischen Einfällen zu unterhalten, auf seinen Wanderschaften den Damen seiner Gastgeber in Liedchen seinen Dank abzustatten, allenthalben kritische Bemerkungen und Anspielungen einstreuend, mit deren Hilfe es dennoch nicht gelingen will, einen folgerichtigen Lebenslauf des Autors zu konstruieren.

Gönner Peires war zuerst Graf Raimund V.von Toulouse, später der Vizegraf von Marseille, Barral de Baux, den er in Pill 364.7 und 49 erwähnt, der aber auch unter dem Decknamen (senhal) Rainier in sechs Liedern zu erkennen ist.

In 14 seiner Lieder erscheint eine "Na Vierna", unter welchem Decknamen die einen die Gemahlin Barrals, Azaläis, sehen wollen, während andere diese Identifikation ablehnen.

Von Marseille aus unternahm Peire eine Fahrt zu König Alfons II. von Aragonien (1162-1196), um bald darauf in der Gegend von Toulouse und Carcassonne aufzutauchen, wo er Interesse an "Loba" (=Wölfin, Deckname für die mit einem Ritter von Cabaret verheiratete Tochter Raimunds von Pennautier) bekundete. Nach Marseille zurückgekehrt, soll der Raub eines Kusses ihn gezwungen haben, den Hof Barrals zu verlassen; über Genua reiste er in die Lombardei. Ob er sich hier dem Kreuzfahrerheer von Richard Löwenherz, für den er stets Sympathie bekundet hatte, anschloß, weiß man nicht, jedenfalls tauchte er in Cypern auf, wo er sich mit einer Griechin, angeblich einer Tochter des Kaisers von Konstantinopel, verheiratete und Ansprüche auf den Kaiserthron von Konstantinopel erhob.

1189 kehrte er nach Marseille zurück, wo ihn Barral, der sich von seiner Gemahlin getrennt hatte, wieder aufnahm. Doch 1192 starb Barral, und 1194 verlor Peire auch seinen Gönner Raimund V. von Toulouse, nach dessen Tod er eine Bleibe bei Bonifaz I. von Montferrat fand.

Wie viele der Troubadours zeigte auch Peire, aus Rücksicht auf seinen Beruf, lebhaftes Interesse am zeitlichen und lokalen Geschehen: er trat 1193/94 für Richard Löwenherz ein, schmähte den französischen König Philippe Auguste als feigen Heuchler und Eidbrecher, ergriff 1194 Partei für die Pisaner in ihrem Streit mit Genua. Dann tauchte der Unstete auf am Hof des Königs Emmerich von Ungarn, einem Schwiegersohn Alfons' II. von Aragonien.

Als Bonifaz I. von Montferrat 1202 den Entschluß faßte, die Führung des vierten Kreuzzugs zu übernehmen, unterstützte ihn Peire durch seinen Aufruf Pill 364.8 "Baro, Jezus, qu' en crotz fo mes", in welchem er abermals Philippe Auguste aufs heftigste angriff. 1204 finden wir Peire auf Malta (Pill 364.30).

In den letzten Jahren seiner literarischen Tätigkeit trat Peire mit dem als Troubadour und Protektor bekannten Blacatz [73a] in Verbindung (Pill 364.32); sein letztes datierbares Lied, Pill 364.38, stammt aus dem Jahr 1205. Peire Vidals Tätigkeit als Autor von Liedern wird von den Jahren 1180 und 1205 begrenzt. Wann er gestorben ist, wissen wir nicht, wie wir auch sein Geburtsdatum nicht kennen.

In seinen "Fanfaronnades" gibt sich Peire als echtes Kind der Provence zu erkennen. Eine seltsame Mischung von Geist, an Narrheit grenzender Überheblichkeit und ihm zur Natur gewordener Prahlerei, die ihn als Übermenschen erscheinen lassen, umgibt seine Persönlichkeit mit einem eigenartigen, zwiespältigen Nimbus, der zur Legendenbildung geradezu herausforderte. So berichten die "Vita" und der "Breviari d'Amor", daß der Gemahl der Dame de Saint-Gilles Peire Vidal die Zunge habe abschneiden lassen, weil er sich gebrüstet habe, der Geliebte seiner Gattin zu sein; das gleiche hatte schon 1195 der Mönch von Montaudon in seinem Sirventés Pill 305.16 vermerkt. Vita und Breviari berichten weiter, daß Peire in einem Anfall von übermütiger Narrheit sich ein Wolfsfell übergezogen und sich von Hirten und Hunden habe jagen lassen. Ungeachtet aller dieser Narrheiten herrschte die Ansicht, daß "die größte Torheit begeht, wer Peire Vidal einen Toren nennt; denn ohne wahren Verstand könnte man seine Verse nicht hervorbringen."

Auch heute muß zugegeben werden, daß Peire nicht nur zu den fruchtbarsten, sondern auch zu den originellsten Autoren der Troubadourkunst gehört. Er paart Witz mit Laune, nüchterne Lebensauffassung bald mit Güte bald mit Ironie; er vereint in sich Menschenkenntnis und klaren Blick für politisches Geschehen. Seine Sprache hat nichts von dem rätselhaften "trobar clus", formal ist am Bau seiner Lieder nichts auszusetzen. Natürlich fließen die Verse dahin, ohne Zwang stellen sich die Reime ein.

Nicht weniger als 48 Lieder werden Peire Vidal zugeschrieben, wovon 13 mit Notation überliefert sind, davon Pill 364.11 und 39 in drei Hss. Acht Lieder sind durchkomponiert, drei haben Kanzonenform, zwei sind Lai-Ausschnitte. Das Lied Pill 364.4 "Anc no mori per amor ni per al" hat zehn Kontrafakta angeregt. Die Melodie von Pill 364.40 "Quant hom onratz torna en gran paubreira" wurde von vier Autoren übernommen, die von Pill 364.49 "Tart mi veiran mei amic en Tolza" von einem. Pill 364.37 "Pos tornatz sui en Proensa", um 1189 entstanden, wurde von dem prov. Lied Pill 461.96 nachgeahmt, und der mittelhochdeutsche Minnesänger Rudolf von Fenis-Neuenburg bildete es nach in MF 84.10 "Nun ist niht mêre mîn gedinge" [73b].

Eine originelle Erscheinung auf literarischem Gebiet ist auch der MONGE DE MONTAUDON [74]. Er wurde in Vic-sur-Cère (Dép. Cantal) geboren, lebte in Aurillac als Mönch und ergriff dann den Beruf eines wandernden Sängers, als welcher er weit im prov. Sprachgebiet herumkam. Richard Löwenherz und Alfons II. von Aragonien nahmen ihn gastlich auf, die Grafen von Angoulème und Toulouse zählten zu seinen Gönnern. Er wurde Prior der Abtei von Montaudon, deren Lage man noch nicht hat feststellen können. Der Mönch soll Vorstand einer "Cort", eines Hofes, gewesen sein, der in Le-Puy-Notre-Dame seinen Sitz und, als "älteste literarische Gesellschaft", über den Wert eingereichter Lieder zu entscheiden hatte. Als Auszeichnung erhielt der Gewinner des Wettbewerbs einen Sperber. Sollte das "Priorat" des Mönchs vielleicht mit dem Vorsitz in dem "Cort" von Le-Puy-Notre-Dame identisch sein? - Die literarische Tätigkeit des Mönchs wird in die Zeit von 1180 bis ca.1213 gelegt. Er starb in Villefranche-de-Conflent, Datum unbekannt.

Die Minnelieder des Mönchs, die z.T. Maria von Ventadorn gewidmet sind, bringen manch einen interessanten Vergleich, tun sich sonst aber nicht vor anderen Stücken dieser Gattung hervor. Dagegen sind seine Sirventés, Tenzonen und Enuegs von eigenem Reiz. Seine besondere Stärke liegt auf dem Gebiet der Satire und des Humors.

Um 1195 gab er - in Aniehnung an Peire d'Alvergne - in dem Sirventés Pill 305.16 "Pois Peire d'Alvergne a chantat" [74a] in 17, in der gesungenen Lyrik nur selten verwendeten Schweifreimstrophen 16 kurze, satirische Charakteristiken zeitgenössischer Troubadours und seiner selbst, die als biographische Quelle von großem Wert sind.

In drei fingierten Tenzonen, in Gesprächen, die er mit dem lieben Gott im Paradies führt, wird einerseits ein zwischen Mönchen und Frauen ausgebrochener Streit über die Unsitte des Schminkens durch einen Vergleich beigelegt (Pill 305.11), andererseits schlägt er Gott vor, die Schönheit der Frauen bis zu deren Tod währen zu lassen, damit die Unsitte des Schminkens aufhöre, oder aber die Schminke von der Erde zu tilgen (Pill 305.7) [74b]. Die dritte Tenzone (Pill 305.12) führt den Dichter abermals ins Paradies, wo er Rechenschaft über sein Leben gibt und Gott um Rat

bittet, ob er im Kloster bleiben oder dichtend und singend umherziehen solle. Gott entscheidet: Singen und Lachen seien vorzuziehen, denn das erheitere die Welt, und den Gewinn davon hätte Montaudon. Vier Lieder des Mönchs sind Enuegs; in ihnen stellt er alles Widerwärtige zusammen; in einem Plazer (Pill 305.15) zählt er die Dinge auf, an denen er Gefallen findet.

18 Lieder im ganzen werden dem Autor zugeschrieben, aber nur zwei davon, Pill 305.6 "Ara pot ma domna saber" und Pill 305.10 "Fort m'enoja, so auzes dire" [74c], sind mit Notation überliefert. Das letztere ist eine interessante irreguläre Kontrafaktur von Bertran de Borns Lied Pill 80.37 "Rassa, tan creis e mont' e poja".

Einen nicht weniger originellen, geradezu ungewöhnlichen Autor lernen wir in der Person des RAIMBAUT DE VAQUEIRAS [75] kennen. Er stammte aus Vaqueiras (Dép. Vaucluse, Arr. Orange), aus armen Verhältnissen, wurde Spielmann und mußte als solcher ein unstetes Wanderleben auf sich nehmen, das ihn durch seine engere Heimat und zunächst auch nach Norditalien führte, wo er am Hof des durch seine Freigebigkeit bekannten Markgrafen Bonifaz I. von Montferrat Aufnahme fand, dessen Sohn Bonifaz er Gefährte war, bis dieser nach Byzanz ging.

Raimbaut kehrte in die Heimat zurück und verbrachte die nächsten Jahre bei Wilhelm IV. von Baus in Orange, wo er für die Interessen seines Brotherrn eintrat, dem er den Decknamen (senhal) "Englés" gab. Neue Wanderfahrten führten ihn nach Katalonien, an den Hof von Barcelona, um 1190 über Genua an den Hof von Obizzo II. von Malaspina, weiter über Tortosa wieder nach Montferrat, wo Bonifaz II. inzwischen Markgraf geworden war. 1191 nahm Raimbaut an den Kämpfen Bonifaz' mit den lombardischen Städten teil und wurde zum Ritter geschlagen. 1194 begleitete er seinen Herrnnach Sizilien, wo er ihm in einem Gefecht das Leben rettete. In Montferrat besang er die Schwester des Markgrafen, Beatrix, unter dem senhal "Bel Cavaliers". 1202 war er wiederum der treue Begleiter seines Herrn, der den vierten Kreuzzug anführte, nahm an der Eroberung von Konstantinopel teil und erhielt von Bonifaz, nunmehr König von Griechenland und Saloniki, ein Lehen. 1207 fiel Raimbaut, vermutlich an der Seite seines Herrn, auf einem Streifzug gegen die Bulgaren.

35 Lieder Raimbauts sind erhalten, darunter sieben mit Notation. Zwei Lieder, Pill 392.2 "Ara·m requier sa costum' e son us" und Pill 392.3 "Ara pot hom conoisser e proar" [75a], ein Kreuzzugslied, haben Reimrefrain. Sein berühmtestes Lied ist die Estampida Pill 392.9 "Calenda Maja" [75b], deren Art völlig aus dem Rahmen der prov. Liedkunst herausfällt; durch französische Spielleute angeregt, bildet sie ein eindrucksvolles Denkmal nordfranzösischer Liedkunst in prov. Sprache.

In der fingierten Tenzone Pill 392.7 "Domna, tant vos ai pregada" mit einer Genuesin läßt er die Dame in ihrer genuesischen Mundart reden; in dem "Descort" Pill 392.4 "Ara quan vei verdejar' [75c] erscheinen gleich fünf verschiedene Sprachen. Ganz eigenartig ist der "Carros" Pill 392.32 "Truan, mala guerra" [75d], ein "Damenturnier", in dem Beatrix, die Schwester des Markgrafen, von Damen, die auf ihren Ruhm eifersüchtig sind, angegriffen und mit Kriegsmaschinen bekämpft wird, aber gegenüber allen Angreiferinnen sich zu behaupten weiß. Von literarischem Interesse sind auch drei Briefe, Bittschriften zur Begründung seiner Ansprüche auf Belohnung, die Raimbaut an den Markgrafen gerichtet hat.

Von den Melodien weisen vier die Form von Lai-Ausschnitten auf, zwei sind durchkomponiert und eine hat Kanzonenform. Äußerst kunstvoll ist die Strophe des "Carros", dessen Melodie leider nicht erhalten ist.

Die Minnepoesie war immer mehr zu einer erstarrten, konventionellen Kunstübung abgesunken: die gleichen Gefühle, die gleichen Wendungen und überschwenglichen Beteuerungen kehrten immer wieder und standen jedem Durchbruch zu größerer Originalität im Wege. Diese Lethargie ist auch einigen Troubadours bewußt geworden. Gui d'Ussel z. B. sagt in Pill 194.3, daß er gern öfter Minnelieder verfassen würde, wenn ihm nicht zuwider wäre, immer wieder betonen zu müssen: ich weine, oder ich seufze vor Liebe. Er wolle gern Lieder verfassen, aber in anderer Art und Weise, nämlich ohne konventionelle Fesseln.

Gleich vier Mitglieder des aus Ussel-sur-Sarzonne (Hauptort des gleichnamigen Arr., Dép. Corrèze) stammenden Adelsgeschlechts: Pierre, Eble und GUI D'USSEL [76] sowie deren Vetter Elias haben sich als Troubadours betätigt; aber nur Gui hat sich besondere Verdienste erworben.

1195 werden Gui und sein Bruder Eble in einer Schenkungsurkunde des unweit von Ussel gelegenen Klosters Bonaigue genannt.

Schon in jungen Jahren scheint Gui in Brioude (Dép. Haute-Loire) und später in Montferrand (dem heutigen Clermont-Ferrand im Dép. Puyde-Dôme) eine Pfründe erhalten zu haben.

Sein Lied Pill 194.3 "Be feira chansos plus soven" widmete er Margareta, der Gemahlin des Vizegrafen Rainaud VI d'Aubusson (1201-1245), mit dem er an der Tenzone Pill 194.20 teilnahm. In den Liedern 194.1 "Ades, on plus viu, mais apren", 194.6 "En tanta guiza m men' Amors" und Pill 194.11 "Ja no cuidei que m desplagues Amors" feierte er die Vizegräfin Maria von Ventadorn (†1222), die zweite Gemahlin von Eble V. von Ventadorn, die auch als Partnerin in Guis Tenzone Pill 194.9 auftritt. Das Lied Pill 194.12 ist der Gräfin von Montferrand, der ersten Gemahlin Roberts I., des Dauphin der Auvergne, zugeeignet. In der "mala chanzo" Pill 194.19 "Si be m partetz, mala domna, de vos", die wohl 1203 entstanden ist, wendet sich Gui an Peter II., den Katholischen, König von Aragonien (1196-1213).

Kurz vor Beginn der Albigenserkriege soll der Legat des Papstes Innozenz III., Pierre de Castelnau, dem Troubadour das Dichten untersagt

haben. Da der Legat 1208 ermordet wurde, müßten Guis Lieder in die Zeit vor 1208 fallen. Am 30. März 1225 ließ Eble seine Eltern, seine beiden Brüder Pierre und Gui und seinen Sohn unter feierlichem Zeremoniell in das Kloster Bonaigue umbetten. Gui muß demnach vor 1225 gestorben sein.

Zwanzig Lieder des Autors sind erhalten: acht Minnelieder, drei Pastourellen und neun Tenzonen bzw. Partimens. Die Beliebtheit dieser Lieder geht nicht nur aus den zahlreichen Hss hervor, in denen sie überliefert werden, sondern auch aus den Werken, die Strophen von Guis Liedern aufgenommen haben: die Anthologie des Ferrari aus Ferrara, die Blumenlese der Chigiana, die Novelle "Si fo el tems c'om era jais" von Raimon Vidal und das "Breviari d'Amor" des Matfré Ermengau. Leider sind nur vier Melodien, die der Lieder 194.3, 6, 8 und 19 überliefert.

Mit Eble d'Ussel in Verbindung stand GUILLEM ADEMAR [77], gebürtig aus Florac (Dép. Lozère); er soll Ritter gewesen sein, sich aber entschlossen haben, den Spielmannsberuf zu ergreifen. Guillem bestritt mit Eble die Tenzone Pill 218.1 "N' Eble, car causetz la meillor". Von den 12 erhaltenen Liedern ist nur Pill 202.8 "Lanquan vei florir l'espiga" mit Melodie überliefert.

Wenig an konventionelle Formalitäten hat sich auch RAIMON DE MIRAVAL [78] gehalten. Er entstammt einem ärmeren Herrengeschlecht, das seinen Sitz in Miraval (Dép. Aude, Arr. Carcassonne) hatte. Raimon, dessen Geburtsdatum nach den einen um 1135, nach anderen um 1180 anzusetzen sei, teilte mit drei Brüdern den Besitz des Schlosses Miraval im Tal des Orbiel, einer recht unfruchtbaren Gegend.

In Urkunden kommt der Name Raimon de Miraval vor von 1157 bis 1213. Es ist anzunehmen, daß es sich dabei um Vater und Sohn des gleichen Vornamens handelt. Die datierbaren Lieder des Autors fallen in die Zeit um die Jahrhundertwende bis 1209, so daß das Geburtsdatum wohl um das Jahr 1175 anzunehmen sein dürfte.

Aus den Liedern Raimons können eine Reihe von Zeitgenossen ermittelt werden, so weit es gelingt, die unter Decknamen (senhals) genannten Personen zu identifizieren.

Raimon war mit den Großen seiner engeren Heimat befreundet. Als seine Gönner kommen in Betracht der Graf von Toulouse, Raimon VI. (1196-1222), als senhal "Audiart" genannt; der Vizegraf Raimon-Rogier de Béziers, unter dem Decknamen "Pastoret". Seine Reisen dehnte Raimon bis nach Nordspanien aus, weilte dort bei Peter II. von Aragonien (†1213) und bei König Alfons VIII. von Kastilien (†1214). Als Dichter von Minneliedern besang er Damen der heimatlichen Gesellschaft, wie die "Loba" de Pennautier, unter dem senhal "Mais d'amic", der auch Peire Vidal Lieder zugeeignet hat. Vier Lieder widmete Raimon einer Schönen unter dem Decknamen "Mantel"; er besang auch die junge Gattin Bernards von Boissezon, "Azaläis", auf Schloß Lombers.

Politische Lieder lagen Raimon nicht, seine Lieder galten der Lebensfreude und dem Lebensgenuß. Eigene Erfahrungen als fahrender Sänger gab er in drei erhaltenen "Sirventés joglaresc" an die Spielleute Bayona und Forniers weiter.

Der gern sarkastische Kritik übende Mönch von Montaudon wußte in bezug auf Raimon nur von der Armut des zumeist sich auf Fahrt befindenden Dichters zu berichten.

Ein jähes Ende ward Raimons Kunst gesetzt, als 1209 die Heimat des Dichters durch den Albigenser-Kreuzzug heimgesucht wurde: er verlor seine Burg, flüchtete zu seinem Gönner, dem Grafen Raimon VI. von Toulouse; aber auch dieser büßte durch die Schlacht bei Muret (1213) seinen Besitz ein und begab sich nach Aragonien. Ob Raimon ihn dorthin begleitet hat und im Nonnenkloster Lerida 1216 gestorben ist, bleibt ungewiß.

Von 48 Liedern, die unverkennbar den Charakter der Verstandespoesie tragen, die durch ihren folgerichtigen Aufbau geschlossene kleine Kunstwerke darstellen, sind 22 mit Notation überliefert. Von den überlieferten Melodien haben elf die Form der Oda continua sine iteratione, sechs sind Kanzonen, vier Lai-Ausschnitte. Peire Cardenal hat Pill 406.12 in 335. 12 und der Mönch von Montaudon hat 406.39 in 305.7 nachgeahmt; sonst sind 406.14, 20, 22 und 24 je einmal von unbedeutenden Autoren als Vorbild gewählt worden.

An Raimons Schicksal werden bereits die ersten Folgen des Albigenser-krieges sichtbar. Die ganze Schwere dieses unmenschlichen Raubzugs aber erlebte PEIRE CARDENAL [79]. Er wurde in Le Puy (Dép. Haute-Loire) um 1185 als Sohn adliger Eltern geboren, erhielt in der "Canorguia del Puei" eine Ausbildung als Kleriker; eine Urkunde von 1204 weist einen Petrus Cardinalis als "scriba" des Grafen Raimon VI de Toulouse (1194-1222) aus. Raimon war als Mäzen der Troubadours bekannt, und Peire Cardenal wird ihm als "Poeta" und "Scriba" doppelt wertvoll gewesen sein.

Peires erste Lieder dürften noch in den Jahrenvor dem Ausbruch des Kriegs entstanden sein. Aber es war wohl vorauszusehen, daß er im Laufe der kriegerischen Ereignisse Partei für seinen Gönner würde ergreifen müssen. In der Tat, auf keinen der Troubadours hat der Krieg so tief und nachhaltig gewirkt wie auf ihn; seine politischen Sirventés erstrecken sich ausschließlich auf die unselige Zeit.

Im Sommer 1209 fiel das Heer der "Kreuzfahrer" in Südfrankreich ein und stand am 22. Juli 1209 vor den Mauern von Béziers (Dép. Hérault), das trotz heldenmütiger Verteidigung durch die Einwohner, Katharrer wie Katholiken, im Sturm genommen wurde. Und schon zeigte sich das wahre Gesicht des Unternehmens: alle Bewohner, Ketzer wie Rechtgläubige, wurden unterschiedslos niedergemacht. Der Vizegraf von Béziers, Raimon Rogiers II., der sich in Carcassonne (Dép. Aude) verschanzt

hatte, wurde durch falsche Versprechungen zur Übergabe überredet, gefangen genommen und später meuchlings umgebracht (9. Nov. 1209).

Das Heer der Kreuzfahrer, das unter dem Befehl von Simon de Montfort stand, wandte sich nun nach Toulouse, das vergeblich belagert wurde. Man hielt sich aber schadlos durch Verwüstung des umliegenden Gebietes: Schloß und Kloster von Casses wurden 1211 zerstört, die angeblichen Ketzer umgebracht. Das gleiche Schicksal erlitt am 6. Mai 1212 Schloß, Stadt und Kloster von Saint-Antonin de Frédelas. Die Stadt Moissac (Dép. Tarne et Garonne) fiel am 8. Sept. 1212 in die Hände der Plünderer, auch die Abtei wurde nicht verschont. Und nicht besser erging es dem Egidius-Kloster in Chamalières bei Le Puy.

In beredten Worten verleiht Peire in Pill 335.28 "L'afar del comte Guio", einem Kontrafaktum von Raimbaut de Vaqueiras' Lied Pill 392.18 "Guerras ni plag no son bo", der Schmach Ausdruck, daß der Abt Arnaut Almaric von Citeaux sich als Anführer von Mördern und Plünderern von Abteien und Klöstern betätige.

Toulouse hielt sich tapfer; obwohl es nicht mit der zugesagten Hilfe von Philippe Auguste rechnen konnte, fand es durch König Peter II. von Aragonien tatkräftige Unterstützung, bis dieser in der Schlacht bei Muret am 12. Sept. 1213 von Simon de Montfort geschlagen wurde und in der Schlacht fiel.

Schändlich war der Verrat Balduins, der auf der Seite der Feinde seines Bruders Raimund VI. diesen auf das heftigste bekämpfte, schließlich in dessen Hände fiel und 1214 gehängt wurde. Auch dieses Ereignisses gedenkt Peire in Pill 335.48 "Razos es qu'ieu m'esbaudei", einem Kontrafaktum von Raimon de Miravals Lied Pill 406.12 "Bel m'es qu'ieu chant e condei".

Durch die Schlacht bei Muret waren Raimon die meisten Ländereien und Städte der Grafschaft verloren gegangen. Aber 1217 verjagten die Bürger von Toulouse die eingedrungenen Kreuzfahrer und holten Raimon zurück. Simon erhielt Verstärkung, und die zweite Belagerung von Toulouse begann. Sie dauerte den Winter 1217 über und das Frühjahr 1218 und kostete Simon das Leben. Nach seinem Tod mußte die Belagerung aufgehoben werden. Da die Lage der Kreuzfahrer immer schwieriger wurde, schickte der päpstliche Legat den Bischof von Toulouse, Folquet (de Marseille), mit der Bitte um Beistand an den französischen Hof, und auch Papst Honorius III. wurde bei Philippe Auguste vorstellig. Im Frühjahr 1219 erschien dann der Sohn Philipps, Ludwig, mit einem Heer im Süden. Aus dieser Zeit stammen das Sirventés Cardenals, Pill 335.25 "Falsedatz e desmezura", und Pill 335.12 "Be volgra, si Dieus o volgues". Sie behandeln die Ereignisse des Jahres 1226 bei der Belagerung von Avignon durch die Franzosen.

Peire Cardenal ist ein Meister der Satire, der seinen Stoff aus den Un-

stimmigkeiten der menschlichen Gesellschaft schöpft, ihre Schwächen und Fehler aufdeckt und sich z.T. ironisch mit ihnen auseinander setzt. Er greift in seinen Rügeliedern das bei den Troubadours so beliebte Thema vom Verfall der ritterlichen Tugenden auf; mit ihm seien Freigebigkeit, Fröhlichkeit, Wahrhaftigkeit, Großmut und alles Gute in der Welt verschwunden und Geiz, Raub, Lug und Trug zur Herrschaft gelangt. Eine ganze Reihe von Rügeliedern befaßt sich in z.T. predigthafter Weise mit diesem Thema, mit der Niedertracht der Gesellschaft.

Peire bedient sich in seinen Darlegungen in hohem Maß begrifflicher und sprachlicher Antithesen und Parallelen, wie etwa - in sämtlichen Strophen - in Pill 335.49 "Ricx hom que greu ditz vertat e leu men", das ein Kontrafaktum ist von Raimon Jordans Lied Pill 404.11 "Vas vos soplei, domna, premeiramen". Immerhin scheint den Zeitgenossen diese Art so gefallen zu haben, daß das Lied mit Notation aufgezeichnet worden ist, was nur noch für zwei weitere Lieder von 68 des Autors der Fall ist.

Eine grimmige Epistel richtet Peire gegen die weltliche Gesinnung der Geistlichkeit in Pill 335.55 "Taratassa ni voutor", einem Kontrafaktum von Bernarts Lied Pill 70.6 "Era·m cosseilhatz, senhor", und geradezu Menschenverachtung spricht aus Pill 335.17 "D'un sirventés faire no·m toill", einem Kontrafaktum von Bernarts Lied Pill 70.41 "Quan per la flors josta·l vert foill".

Lehrhafter Einschlag, Frömmigkeit und Kirchlichkeit, die ihn beseelen, lassen ihn lyrisch-didaktische Lieder wie Pill 335.43 "Quals aventura" schaffen; sie weisen ein mehr odenhaftes als satirisches Gepräge auf; sie lassen ihn realistisch geschaute Sittenbilder zeichnen wie etwa in Pill 335.1 "Ab votz d'angel, lengu' esperta, no bleza", das sich als Kontrafaktum von Peirols Lied Pill 366.20 "M' entension ai tot' en un vers meza" zu erkennen gibt.

Neue Melodien und neue Strophenformen hat Peire Cardenal nicht geschaffen, auch sein Lied Pill 335.67 "Un sirventés novel voill comensar", von dem bisher kein Kontrafaktum nachgewiesen werden konnte, dürfte eine entlehnte Melodie benützt haben. Wohl aber beherrschte er virtuos die Versgebäude seiner Vorgänger, die er z.T. spielend nachahmt.

In Toulouse war auch CADENET [80] ansässig, der, vielleicht adliger Abstammung, in Cadenet (Dép. Vaucluse) südlich von Apt in der damaligen Grafschaft Forcalquier geboren wurde. In jungen Jahren soll er nach Toulouse übergesiedelt sein. Über sein Leben wissen wir nur recht wenig. Zwei Lieder, Pill 106.18 und 22, hat er Eleonore, der fünften Gemahlin Raimons VI. von Toulouse gewidmet, Lieder, die darum wohl nicht vor 1203 entstanden sind. In Pill 106.13 "De nulla re non es tan grans cardatz", einem Kontrafaktum des kurz nach 1203 entstandenen Liedes von Gaucelm Faidit Pill 167.15 "Chant e deport, joi, domnei e solatz", wird der Vizegraf Raimon Rogier (†1209) genannt, woraus zu entnehmen

ist, daß das Lied Cadenets zwischen 1204 und 1209 gedichtet worden ist. Die beiden Coblen des Rügeliedes Pill 106.24 "S' eu trobava mon compair' en Blacatz" sind an Blacatz gerichtet, der auch in 106.13 genannt wird. In Pill 106.23 bezeichnet Cardenet den König Peter II. von Aragonien (†1213), den Bruder Eleonorens von Toulouse, als "caps de totz bes" = Haupt alles Guten; das Lied dürfte vor 1213 anzusetzen sein. Pill 106.1 ist vermutlich vor 1212 geschaffen worden.

Die dichterische Tätigkeit Cadenets dürfte in das erste Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts zu legen sein, d.h. in die Zeit vor der fühlbaren Auswirkung der Albigenserkriege; von diesen selbst erfahren wir nichts in den Liedern des Autors. Urkundlich ist belegt, daß Cadenet Mitglied des Hospitaliterordens gewesen ist; denn in einer Urkunde vom 14. Mai 1239 wird der "Frater Cadanetus" als Zeuge genannt. Ob er nach 1212 noch gedichtet hat, bleibt ungewiß; sein Todesjahr ist unbekannt.

Von 25 Liedern ist nur eines, Pill 106.14 "S' anc fu belha ni prezada" [80a], mit Notation überliefert. Es ist eine wohl überlegte und geschickt durchgeführte Vereinigung zweier Motive, einer "Alba" und einer "Chanson de Mal Mariée". Interessant ist, daß die Melodie des Liedes von König Alfons el Sabio zu seinem Marienlied "Virgen, madre groriosa" verwendet worden ist, der die "Oda continua sine iteratione" des Vorbilds in eine Art "Balada" umgewandelt hat, indem er die Melodie der ersten fünf Distinktionen zur Refrainmelodie machte.

Da der kunstvolle Strophenbau des Liedes Pill 106.17 "No sai qual conseill mi prenda" [80b] mit dem des anonymen französischen Liedes Rayn. 373 "Dedanz mon cuer naist une ante" übereinstimmt, läßt sich für Cadenets Lied eine Melodie gewinnen.

Matfré Ermengau scheint eine Vorliebe für die Lieder Cadenets gehabt zu haben; in seinem "Perilhos Tractat d'Amor" zitiert er Cadenet viermal.

In die Wirren des Albigenserkrieges fällt auch die Tätigkeit von UC DE SAINT-CIRC [81]. Er wurde um 1190 in armen Verhältnissen in Saint-Circ, einem kleinen Ort in der Nähe von Rocamadour (Dép. Lot, Arr. Gourdon) geboren. Als fahrender Sänger besuchte er die Schlösser des Languedoc, widmete die Lieder Pill 457.3 "Anc enemics qu'en agues", 457.26 "Nus hom ne sap d'amic, tro l'a perdut" und 457.34 "Servit aurai longamen" Savaric de Mauléon, der 1211 auf der Seite von Graf Raimon VI. von Toulouse gegen die Kreuzfahrer kämpfte. Uc kehrte bei Graf Heinrich I. von Rodez ein, dem er Pill 457.33 und 33a widmete. Der Comtesse de Provence hat er das Lied Pill 457.40 "Tres enemics e dos mals seignors ai" zugedacht. Die Gemahlin von Raimon VII. von Toulouse, Sancha, eine Schwester Peters II. von Aragonien, ehrt er in Pill 457.25. Dem Dauphin Robert d'Auvergne war Pill 457.1 zugedacht, und Pill 457.7 ist an die Gräfin von Benauges, Pill 457.4 an Azaläis d'Autier gerichtet. Diese Minnelieder sind zwischen 1210 und 1218 entstanden.

Eine bunte Folge von Namen tritt uns hier entgegen; man fragte sich, warum die Lieder des "Liebesromans" von Uc, in den man die Minnelieder eingeordnet hatte, an so viele verschiedene Adressen an so weit auseinander gelegenen Orten gerichtet sind. Man suchte nach einer Erklärung und kam auf die merkwürdige Idee, die Tornaden seien später, gelegentlich einer erneuten Rezitation der Lieder, in dieser Weise abgeändert worden. Eine naive Erklärung, die an der grausamen Wirklichkeit vorbeigeht.

Die Tornaden sind keine spätere Zutat, sie bezeichnen vielmehr die Etappen des rastlosen Umherziehens von Uc de Saint-Circ, der nirgends eine bleibende Statt finden konnte; sie sind ein Spiegelbild der Unrast der Zeit, der Ungewißheit über die Zukunft, Folgen des Albigenserkrieges, die die Sänger und Spielleute besonders schwer zu fühlen bekamen. Diese mußten zufrieden sein, wenn sie überhaupt vorgelassen wurden; wenn sie nicht, wie die Tenzonen mit Vizegraf Raimon IV. von Turenne, Pill 457.14 und 44, zeigen, als Spione angesehen wurden.

1218 war die Lage für Uc de Saint-Circ unhaltbar geworden; er wanderte nach Oberitalien aus. In Treviso heiratete er eine Italienerin. Mit Ausnahme von Pill 457.12, das Selvaggia d'Auramala gewidmet ist, verfaßte er nur noch Sirventés, Tenzonen und Coblas. Er stand mit dem Hof von Malaspina in Verbindung, lebte teils in Pisa, teils in der Toskana. Sein Todesdatum ist nicht bekannt.

43 Lieder von ihm sind erhalten; nur drei, Pill 457.3, 26 und 40, sind mit Notation überliefert.

Man kann die Frage aufwerfen, ob auf der Seite der Kreuzfahrer kein Troubadour tätig gewesen ist? Auch das war der Fall.

1208 übernahm der Bischof von Toulouse, der ehemalige Troubadour Folquet de Marseille, die Führung einer Gesandtschaft nach Rom, die im Auftrag der occitanischen Geistlichkeit Papst Innozenz III. bewegen sollte, den Kreuzzug gegen die Albigenser auszurufen. 1209 begann dieser; aber nur kurze Zeit trug er das Gepräge eines Religionskrieges, denn immer deutlicher traten die persönlichen Interessen der Teilnehmer in Erscheinung. Vor allem zeigte sich das bei den prov. Fürsten, die Gegner von Raimon VI. von Toulouse waren. Zu ihnen gehörten Wilhelm IV. von Baux, Prinz von Orange, der Vizegraf Barral von Marseille und dessen Schwiegersohn, Hugo von Baux, der Bruder Wilhelms.

Im Dienst von Hugo von Baux stand der Troubadour PERDIGO [82]. Der Vita nach war er in Lespero in der Nähe von Coucourou (Dép. Ardèche, Arr. Largentière) als Sohn eines Fischers geboren. Als Spielmann nahm ihn zunächst der Dauphin der Auvergne, Robert I. (1169-1234) in Dienst. In der Tenzone Pill 370.12 "Perdigo, vostre sen digatz" zwischen Perdigo und Gaucelm Faidit wählten beide Robert I. zum Schiedsrichter. Hierauf wurde Hugo von Baux sein Gönner: in Pill 370.3 und 10 bezeich-

net Perdigo Hugo als "mos senher", und in Pill 370.5 spricht er die Bitte aus. Gott möge ihm den Herrn von Baux erhalten, denn dort würde er immer Zuflucht finden. Pill 370.14 "Trop ai estat mon Bon Esper" ist dem Vizegrafen Barral von Marseille zugedacht. Als der Albigenserkrieg begann, forderte er in Pill 370.5 "Entr' amor e pensamen", einem Lied, das er "chant mesclatz" nennt, einem gemischten Lied, das als Minnelied beginnt und als Sirventés schließt, König Peter II. von Aragonien und Kaiser Alfons VIII. von Kastilien (1159-1214) auf, vereint gegen die "renegatz", die Ketzer, zu kämpfen. Ob er "sich beeiferte. den Zorn der Glaubensritter durch seine Gesänge zu reizen", ob er "an den Greueln des Kampfes teilnahm", und ob er bei der Nachricht, daß "Peter II. mit der Blüte seiner Krieger erschlagen wurde, Dank- und Jubellieder anstimmte", dafür fehlen alle Beweise, jedenfalls sind derartige Lieder nicht erhalten. Auch die Behauptung der prov. Vita, Perdigo sei in dem Zisterzienserkloster Silvabela aufgenommen worden und dort gestorben, läßt sich nicht nachweisen.

Von den zwölf erhaltenen Liedern Perdigos sind neun Minnelieder, drei Tenzonen; das Marienlied Pill 370.15 "Verges, en bon' ora" dürfte wohl einen anderen Verfasser haben. Nur drei Lieder, Pill 370.9, 13 und 14 sind mit Notation überliefert.

Als im April 1229 der Frieden dem wilden Treiben ein Ende setzte, war es mit der Selbständigkeit des Südens vorbei. Das ehemals blühende und wohlhabende Aquitanien glich einem Trümmerhaufen: verwüstete Städte und Dörfer, ausgebrannte Schlösser, Burgen, Abteien und Klöster waren das traurige Resultat des zwanzig Jahre währenden Krieges. Plündernde Horden durchstreiften die Lande und raubten, was übrig geblieben. Die wenigen Herren, deren Burgen verschont geblieben waren, dachten nur an die weitere Sicherung ihres Besitzes, verstärkten das Mauerwerk und die Befestigungen, um gegen alle Überraschungen gewappnet zu sein. Man hatte keinen Sinn mehr für Geselligkeit und frohe Feste, keine Mittel zur Unterstützung von Poeten und Spielleuten.

Zwar war in den Teilen des Südens, die von der Heimsuchung verschont geblieben waren, das Interesse an der Kunst, wenn auch gedämpft, noch vorhanden; die kleine Kunstgemeinde konnte jedoch die Krise, in die die prov. Literatur gestürzt worden war, nicht abwenden. Die Troubadours sahen sich gezwungen, ihre Tätigkeit mehr und mehr ins Ausland, nach Oberitalien und Nordspanien, zu verlegen, was jedoch nur ein etwas langsameres Auslaufen der prov. Liedkunst bedeuten konnte.

Zu den Troubadours, die durch die Kriegsereignisse gezwungen wurden, einen großen Teil ihres Lebens im Ausland - zumeist in Oberitalien - zu verbringen, gehören Folquet de Romans und Guillem Augier Novela.

FOLQUET DE ROMANS [83], nicht aristokratischer Herkunft, um 1190 in Romans (Dép. Drôme, Arr. Valence), einem kleinen Ort an der Isère, nicht weit von ihrem Einfluß in die Rhone, geboren, ergriff den Beruf ei-

nes Spielmanns, obwohl die Zeiten für diesen Beruf nicht verlockend waren. Folquet verlegte seine Tätigkeit nach Oberitalien, wo er zunächst am Hof Wilhelms IV. von Montferrat eine Bleibe fand (Pill 156.14). Da Kaiser Friedrich II. in diesem Lied als "König" bezeichnet wird, dürfte es vor Friedrichs Kaiserkrönung (am 22. Nov. 1220) in Rom entstanden sein. Folquet lobt Wilhelm IV. als klugen und leutseligen Herrn, kann aber nicht umhin, ihn wegen seiner Knickrigkeit zu tadeln. Pill 156.3 "Chantar voill amorosamen" ist an den Kaiser gerichtet, also nach 1220 entstanden. In der Tornada dieses Liedes preist Folquet den Grafen Otto von Caretto, seinen Gönner, für den er in Pill 156.2 "Auzel no trop chantar" großen Lobes voll ist. In Pill 156.6 "Far voill un nou sirventes" sagt er Gott Dank, daß er Friedrich die Kaiserkrone geschenkt. Er berichtet, daß er mit eigenen Augen gesehen habe, wie der Markgraf von Este und der Graf von Verona dem Kaiser mit herzlicher Liebe begegnet seien und bittet diesen, ihn, Folquet, weiter zu unterstützen.

In die Zeit von 1220/21 fällt die Entstehung des Kreuzzugsliedes Rayn. 37a "Bernart, di moi Folquet qu'on tient sage" von Hugue de Berzé, in dem Folquet durch den Boten Hugos, Bernart, aufgefordert wird, sich am Kreuzzug zu beteiligen. Die Kreuzfahrt verzögerte sich aber, und Folquet konnte seinen Aufenthalt in Oberitalien unterbrechen zu einer Fahrt über die Alpen in seine Heimat, das Viennois. Über den Mont Cenis-Paß schickte er das Sirventés Pill 156.11 "Quan cug chantar, eu plaing e plor" an Otto von Caretto. Bitter beklagt er sich darin über das Elend, das der Krieg über seine Heimat gebracht. Die Geistlichkeit liebe den Krieg mehr als den Frieden. An den Kaiser richtet er die Bitte, die Kreuzfahrt anzutreten und seinem Ruhm damit die Krone aufzusetzen: Otto von Caretto fordert er auf, sich daran zu beteiligen. Schließlich wirbt das Kreuzzugslied Pill 156.12 "Quan lo dous temps ven e vai la freidors" für die baldige Verwirklichung der Fahrt. 1233 verbringt Folquet wieder in Südfrankreich, vielleicht am Hof Raimon Berengers von Provence, denn er wird in den beiden am 29. März und 24. April in Avignon ausgestellten Urkunden und in weiteren zwei am 18. Mai in Aix und Marseille ausgefertigten kaiserlichen Erlassen als Zeuge genannt. Sein Sterbedatum ist nicht bekannt. 12 bis 13 Lieder des Autors sind erhalten, leider keines mit Notation. Pill 156.6 "Far voill un nou sirventes" hat den gleichen Bau wie der dreistimmige anonyme Conductus "Fas et nefas ambulant", so daß die Melodie des Ténor für das Lied Folquets benützt werden kann.

Die Auswirkungen schon der ersten Kämpfe der Albigenserkriege bekam GUILLEM AUGIER [84], der später, in Italien, den Beinamen "NOVELA" annahm, zu spüren. Er war um 1185 in Saint-Donat (Dép. Drôme, Arr. Valence) geboren worden (entstammt demnach der gleichen Gegend wie Folquet de Romans). Guillem führte zunächst ein etwas abenteuerliches Leben, wurde dann Spielmann. Er verweilte als solcher am Hof des Vizegrafen Raimon Rogiers von Béziers, wo seine ersten Lieder entstanden. Nach der Zerstörung von Béziers und der bald darauf, am 10. Nov.

1209, erfolgten Hinrichtung seines Gönners, dem er in dem Planh Pill 205.2 "Cascus plor' e plaing son dampnatge" einen ehrenden Nachruf widmete, wanderte er nach Oberitalien aus. Aus Pill 205.7 "Toz temps serai sirvenz per deservir" geht hervor, daß Guillem schon vor 1212 hier tätig gewesen ist. Um 1225 ist Pill 205.1 "Bertran, vos qu'anar sollatz ab lairos" anzusetzen, und in die gleiche Zeit fällt auch der Descort Pill 205.5 "Ses alegratge", das einzige Lied Guillems, das mit Notation überliefert ist. Pill 205.4a "Per vos, bela douss' amia", die einzige Kanzone des Autors, dürfte nach 1231 entstanden sein, so daß die literarische Tätigkeit Guillems von den Jahren 1209 und etwa 1235 begrenzt wird.

Einige Troubadours wurden zwar im prov. Sprachgebiet geboren, haben ihre Tätigkeit jedoch zum größten Teil im Ausland ausgeübt. Zu ihnen gehört AIMERIC DE BELENOI [85], der aus Lesparre bei Bourdeaux (Dép. Drôme, Arr. Die) stammt und an den Höfen von Aragonien und Roussillon tätig war.

Dante zitiert einen Vers des Autors in "De vulgari Eloquentia", Lib. II, cap. 6, 12. In Pill 9.10 "Consiros com partitz d'amor" fordert Aimeric zur Teilnahme am Kreuzzug auf. Sein Planh Pill 9.1 "Ailas! per que viu longamen ni dura" betrauert den Tod seines Gönners, des Grafen Nugno Sanchez von Roussillon, der 1240 starb. Die literarische Tätigkeit Aimerics wird von den Jahren 1217 und 1242 begrenzt. Von den 22 Liedern, die dem Autor zugeschrieben werden, ist nur Pill 9.13a "Nuills hom en re no faill" mit Notation überliefert.

Nur im Ausland tätig war ALBERTET DE SESTARO [86], der in Gap (Dép. Hautes Alpes) geboren wurde und an den Höfen von Aragonien, Savoyen, Montferrat, Esté, Ravenna und Malaspina geweilt hat. Pill 16.13 "En amor trop ten de mals seignoratges", ein Sirventés gegen die Liebe, sowie Pill 16.17 "Monges, cauzetz, segon vostra sciensa", eine Tenzone mit einem Mönch über die Vorzüge der Katalanen und Franzosen, behandeln Themen, die von der Minnelyrik abweichen. Von den 23 Liedern des Autors sind drei, Pill 16.5a, 14 und 17a mit Notation überliefert; für den Descort Pill 16.7a "Bel m'es oimais", ein Kontrafaktum von Rayn. 284 "Bel m'est li tans", wahrscheinlich von Colin Muset, sowie für Rayn. 192a "Ne flours ne glais", kann die Melodie des Vorbildes übernommen werden. Die literarische Tätigkeit Albertets fällt in die Jahre 1210 bis 1225.

Einem Herrengeschlecht der Provence entstammte BLACASSET, der mit Blacatz wohl verwandt, aber nicht sein Sohn war. Seine Verbindung mit den Troubadours Montagnagol und Sordel beweisen, daß seine literarische Tätigkeit ganz ins 13. Jahrhundert fällt. Er soll noch nach 1279 gelebt haben. Von den elf unter seinem Namen vereinigten Liedern drückt Pill 96.10a "Si·l mals d'amor m'auci ni m'es nozens" Bedauern über den Eintritt zweier Damen ins Kloster aus, ein sonst nicht behandeltes Thema; nur Pill 96.2 "Be volgra que venques merces" liegt mit Notation vor.

Nicht alle Teile Südfrankreichs fielen der Verwüstung durch die Albigenserkriege anheim, vor allem nicht die in den Alpen oder den Pyrenäen gelegenen Randgebiete. Allerdings traten hier nur im 13. Jahrhundert Troubadours hervor. Unter ihnen verdient DAUDE DE PRADAS [88] die meiste Beachtung. Er wurde in einem kleinen Ort in der Nähe von Pont de Salars (Dép. Aveyron, Arr. Rodez) geboren. 1214 erhalten wir die erste Kunde von ihm, als im Juli dieses Jahres der Bischof Pierre von Rodez sich zu den Belagerern von Casseneuil (Dép. Lot et Garonne) begab und mit ihrem Führer, mit Simon de Montfort, eine Abmachung traf, bei der ein "Deodatus de Pratas" als Zeuge genannt wird. In einer weiteren Urkunde, vom 7. Nov. 1214, wird Daudé als Kanonikus, 1227 als Magister und 1262 als Officialis bezeichnet [88a]. Sehr wahrscheinlich ist Daudé identisch mit dem in den Urkunden genannten; jedenfalls legen zwei gelehrte Abhandlungen: "Lo Romans dels auzels cassadors", eine in 3792 Versen, in achtsilbigen Reimpaaren abgefaßte Anleitung zur Haltung von Jagdvögeln, und eine Dichtung über die vier Haupttugenden: prudentia, fortitudo, continentia und justitia, in 906 achtsilbigen Reimpaaren abgefaßt, die dem Bischof Stephan von Puy gewidmet ist, diese Identifikation nahe. Drei seiner Lieder, Pill 124.1, 3 und 4 sind den beiden Brüdern Raimon II. (+vor 1246) und Arnaut de Roquefeuil (+1241) gewidmet, die ihre Besitzungen in Anduze (Dép. Gard, Arr. Alais) - vgl. Pill 124.6 Vers 50 - und Sauve (Dép. Gard, Arr. le Vignan) - vgl. Pill 124.1 Vers 42 - hatten. Die dichterische Tätigkeit Daudes fällt ins 13. Jahrhundert. In Pillets "Bibliographie der Troubadours" wird das Lied Pill 124.4 "Bela m'es la votz autana" (das einzige mit Notation überlieferte Lied des Autors) ohne Einschränkung Daudé zugeschrieben. Das dürfte ein Irrtum sein, denn da die erste Strophe von Pill 124.5 im "Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole" als Vers 4638 ff zitiert wird, der Roman um 1220 geschrieben wurde, müßte das Lied um 1190 entstanden sein, also vor der Tätigkeit Daudés. Im Planh Pill 124.4 "Be deu esser solatz marritz" betrauert Daudé den Tod seines Landsmanns UC BRUNEC [89], der ebenfalls aus Rodez stammte, zuerst Kleriker war, dann sich als Spielmann betätigte. Von seinen noch erhaltenen sechs Liedern ist nur Pill 450.3 "Coindas razos e novelas plazens" mit Melodie versehen.

Ganz im Süden wirkte PONS D'ORTAFFAS [90], der identisch sein dürfte mit Pons I. von Ortaffa (Dép. Pyrénées orientales, Arr. Perpignan). In einer Urkunde von 1214 wird Pons genannt; sein Testament trägt das Datum 1240. Zwei Lieder von ihm sind erhalten, Pill 379.2 "Si ai perdut mon saber" mit Melodie.

Wer mit JORDAN BONEL [91] bzw. Jordan de Cofolenc oder Jordan Bonel de Cofemet - eine Hs nennt ihn Jordan de Born - gemeint ist, Namensformen, die, nach Chabaneau [91a], den gleichen Dichter bezeichnen, ist nicht entschieden. Nach der Vita soll er ein Zeitgenosse von Bertran de Born gewesen sein. Hat wohl die oben genannte Hs diese Annahme suggeriert? Jedenfalls hat O. Schultz-Gora darauf hingewiesen,

daß ein Confolenc 1229 vorkommt, und ein Jordan Bonel 1258 [91b]. Von drei Liedern des Autors hat nur Pill 273.1 "S' ira d'amor tengues amic jauzen" Notation.

JAUFRE, MONGE DE FOISSAN [92], war zuerst Franziskaner, dann Benediktiner des Klosters Feliu de Guixols und weilte am Hof von Peter III. und Jakob III. von Aragonien. Sein Name begegnet in Urkunden von 1267 bis 1293. Er schrieb auf Wunsch König Jakobs II. von Sizilien (1285-1291) die "Regles de trobar"; daneben verfaßte er drei Kanzonen und eine Cobla. Sein Lied Pill 304.1 "Be m'a lonc temps a guiza d'aura" hat die Eigenart, jede der sechs Strophen und die Tornada mit dem Zitat der Anfangszeile eines bekannten Troubadourliedes zu beschließen. Da es den gleichen Bau wie Rayn. 1252 "Se par mon chant me pooie alegier" von Jacques d'Amiens hat, ist die Melodie von Rayn. 1252 für Jaufrés Lied verwendet worden.

GUIRAUT RIQUIER [93], um 1230 geboren, stammte aus Narbonne (Dép. Aude), einer Stadt, die im Mittelalter als Handelszentrum und Sitz reicher Bürgerfamilien bekannt war. Hier lebte der Dichter wahrscheinlich bis gegen 1265, etwa von 1250 ab als Schützling des Vizegrafen von Narbonne, dessen Gattin er, ihr den Verstecknamen (senhal) "Belh Deport" gebend, seine ersten Lieder widmete. Bemühungen Guirauts, zu König Ludwig IX., dem Heiligen, in Beziehung zu kommen, blieben ohne Erfolg. Da wandte er sich an den als Mäzen bekannten kunstliebenden König Alfonso X, el Sabio (1252-1284). Von diesem wurde er 1270 gastlich aufgenommen und blieb etwa zehn Jahre in seinem Dienst. Ein Heer von Fahrenden scheint des Königs Gastlichkeit so in Anspruch genommen zu haben, daß für den einzelnen nicht viel abfiel. Daher richtete Guiraut 1274 in der Epistel "Pos Deus m'a dat saber" an den König die Bitte, die Stellung der Dichterkomponisten zu regeln. Er schlug vor, die Fahrenden in vier Kategorien einzuteilen: in die Gruppe der "jongleurs", der Gaukler auf Jahrmärkten, der Seiltänzer, Abrichter und Schausteller von Tieren; in die Gruppe der "menestrels", der Spielleute, der Liedersänger, der Verbreiter der Lieder und Träger der Literatur; in die Gruppe der "trobadors'', der Autoren von Liedern, und in die Gruppe der hervorragenden und anerkannten Autoren, der "doctores de trobar". Durch diese Abgrenzung des Kreises der Autoren von dem der nur Ausführenden hoffte Guiraut, die gesellschaftliche wie wirtschaftliche Stellung der Berufsdichterkomponisten zu verbessern. Trotz allem aber scheinen die Geldquellen am Hof Alfons' des Weisen gegen 1279 versiegt zu sein, denn Guiraut sah sich, unter schwierigen Umständen, gezwungen, sich anderweitig umzusehen.

Die Albigenserkriege hatten den Adel Südfrankreichs stark dezimiert und arm gemacht; die Sangeskunst hatte damit nicht nur ihren geistigen Rückhalt, sondern auch ihre wirtschaftliche Stütze eingebüßt. Die mit den Albigenserkriegen einsetzende Inquisition und die Überschwemmung des Landes mit religiösen Orden brachten die der weltlichen Liedkunst die-

nenden Troubadours in große Not. Wenn auch kein Troubadour sein Leben auf dem Scheiterhaufen lassen mußte, so zogen doch viele Sänger die Auswanderung einem unsicheren Dasein vor. Trotz dieser trostlosen Lage gelang es Guiraut, am Hof des Grafen Heinrich II. von Rodez († 1302) Aufnahme zu finden. Dieser hatte, an der alten Tradition festhaltend, einen Kreis von Dichtern um sich versammelt, in dem in Streitgedichten (Tenzonen) Fragen der Liebeskasuistik und der literarischen Kritik behandelt wurden. Hier feierte Guiraut 1285 als Kommentator der allegorischen Kanzone Pill 243.2 "Celeis cui am de cor e de saber" von Guiraut de Calanso in der Epistel "Als suptils aprimatz" einen seiner letzten Triumphe.

Der Niedergang der Liedkunst, die versäumt hatte, dem Wandel der Zeit Rechnung zu tragen, war nicht mehr aufzuhalten. Guiraut hat in seinen letzten Lebensjahren sehr darunter gelitten, sagt er doch resignierend in seinem Lied Pill 243.17 am Ende der zweiten Strophe: "Mas trop suy vengutz als derriers" (ich bin zu spät gekommen). Sein umfangreiches Werk von 89 Liedern und 15 Episteln trägt unverkennbare Zeichen der Dekadenz: Überbetonung von Metrik und Reimkünstelei in Liedern vorwiegend moralischen, didaktischen und religiösen Inhalts. Trotzdem bleibt es sein Verdienst, neue Gattungen hervorgebracht und alte neu belebt zu haben; die Pastourelle hat er mit neuem Inhalt versehen. 22 seiner Lieder sind Minnelieder, zumeist "Belh Deport" gewidmet, eine Verstandeslyrik, die sich durch geistreiche Gedankengänge auszeichnet, an keiner Stelle die Konvention der klassischen Zeit außer acht, aber jede Gefühlswärme vermissen läßt. Doch auch bei Guiraut hat der Zeitgeist schließlich das klassische Idealbild der Minne verdrängt. Unter dem Einfluß der von der Kirche aufgestellten Theorie von der "sündigen Liebe" entscheidet er sich in seinem Kommentar zu der Kanzone von Guiraut de Calanso für die Liebe zu Gott, der vor der sinnlichen Liebe, wie auch vor der zu Eltern und Geschwistern, der Vorzug zu geben sei. So tritt an die Stelle der Verherrlichung der Gebieterin die Anbetung der Jungfrau Maria; aus den weltlichen Minneliedern werden Marienlieder, die bei Guiraut Riquier wenigstens in Form und Haltung noch poetischen Schwung aufweisen.

Außer 22 Minneliedern, 7 Marienliedern und 6 Pastourellen sind noch 21 Tenzonen, 17 Sirventés, 5 geistliche Lieder, 3 Retroenchas, 2 Albas, je ein Descort, Planh, Gebet, Kreuzzugslied, Breu doble und eine Serena in einem Liederbuch erhalten, das den Titel trägt: "Aissi comensen los cans d'En Guiraut Riquier de Narbona, en aissi cum es de canzos e de verses e de pastorellas, de retroenchas e de descortz e d'albas e d'autras diversas obras, enaissi adordenadamens cum era adordenat en lo sieu libre, del qual libre escrig per la sua man fon aissi tot translatat". Guiraut Riquier besaß demnach ein selbstgeschriebenes Liederbuch, in dem die Lieder in chronologischer Reihenfolge mit Angabe des Abfassungsdatums nach Gattungen aufgezeichnet waren. Wir besitzen zwei Abschriften dieses Liederbuches, aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts, eines in

längerer, eines in verkürzter Fassung. Für prov. Verhältnisse einmalig ist die Überlieferung von 48 Melodien eines einzigen Autors, wie sie für die Lieder Guirauts in der verkürzten Fassung des Liederbuches in der Hs Paris, Bibl. nat. fr. 22543 fol. 103c-108a vorliegt. Die Melodien verteilen sich auf 22 Kanzonen. 13 Sirventés, 4 Marienlieder, 3 geistliche Lieder, 3 Retroenchas, je ein Kreuzzugslied, ein Gebet und einen Planh, in dem Guiraut den Tod des Vizegrafen Amalric de Narbona beklagt. Leider sind Melodien weder zu den Pastourellen, noch zu den Tenzonen, noch zum Descort erhalten: ebenso bedauerlich ist, daß auch die beiden Albas und die Serena ohne Melodie auf uns gekommen sind.

MATFRE ERMENGAU [94], der Autor des "Breviari d'amor", einer Enzyklopädie des damaligen Wissens, der sich "senher en leys" (Rechtsgelehrter) nennt, begann 1288 sein umfangreiches, über 34000 Verse umfassendes, in Reimpaaren abgefaßtes Werk. Als Einleitung stellte er das Lied Pill 297.4 "Dregz de natura comanda" dem Breviari voran; es ist das einzige seiner sechs erhaltenen Lieder, das mit Notation überliefert ist. Später ist Matfré in das Franziskaner Kloster in Béziers eingetreten: er ist nach 1322 gestorben.

Anmerkungen

- [1] GKofa 5 und 207
- [2] Krieg, E., Das lateinische Osterspiel von Tours, in Abhandl. XIII (1956)
- [3] Gennrich, F., Perotinus Magnus, Das Organum: Alleluia, Nativitas gloriose virginis Marie und seine Sippe, in StBibl 12 (1955)
- [4] Gennrich, F., Die St. Victor-Clausulae und ihre Motetten, in StBibl 5/6, 2. Aufl.
- [5] Gennrich, F., Aus der Frühzeit der Motette, in StBibl 22 u. 23 (1964)
- [6] Schumann, O. und Hilka, A., Carmina Burana, Heidelberg (1930/41)
- [7] Rösler, M., Der Londoner Pui, in ZrPh 41 (1921) 111
- [7a] Gennrich, F., Der Gesangswettstreit im "Parfait du Paon", in "Romanische Forschungen" 58/59 (1947) 215
- [8] Gurlitt, W., Zur Bedeutungsgeschichte von Musicus und Cantor bei Isidor von Sevilla, Wiesbaden (1950)
- [11] Müller 116 [10] Burdach 278 [9] Burdach 253
- [12] Scheludko, D., Über die arabischen Lehnwörter im Altprovenzalischen, in ZrPh 47 (1927) 418 [15] Burdach 260
- [13] Brinkmann [14] Brinkmann 43
 - [18] Burdach 277 [17] Wechssler
- [16] Burdach 312 [19] Dejeanne, Poésies complètes du Troubadour Marcabru, Toulouse (1909) 144
- [20] Schultz-Gora, O., Die provenzalischen Dichterinnen, Leipzig (1888) 22
- [21] Boissonnade, Les personnages et les événements de l'histoire d'Allemagne, de France et d'Espagne dans l'oeuvre de Marcabru, in "Romania" 48 (1922) 207
- [22] Dejeanne 107
- [23] Dejeanne 112
- [24] Dejeanne 42

- [25] Wechssler 286
- [26] Wechssler 299
- [27] Schönbach, Biographische Blätter 1 (1895) 42 [28] Burdach 271
- [29] August-Wilhelm Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst I, 14
- [30] Hertz, W., Über den ritterlichen Frauendienst, in "Aus Dichtung und Sage", Vorträge und Aufsätze. Stuttgart (1907) 7
- [31] Ten Brink, Geschichte der englischen Literatur I (1899) 186
- [32] Wechssler 300
- [33] Meyer, Paul, Anciennes Poésies religieuses, in "Bibl. de l'Ecole des Chartes" 21 (1860) 481
- [34] Janssen, H., Quelques remarques sur les rapports entre l'ancienne poésie provencale et les hymnes de l'Eglise, in "Neophilologus" 18 (1933) 262
- [35] Vgl. Cercalmon's Lied Pill 112. la "Ab lo Pascor m'es bel qu'en chan", Ausgabe von A. Jeanroy S. 11
- [36] Burdach 323
- [37] RibDisc 40
- [38] RibDisc 50

[39] RibMus

- [40] RibMus Fasc. 12
- [41] Müller 115

- [42] Jeanroy, A. et Gerold, Th., Le Jeu de Sainte Agnès, in "Les Classiques français du moyen âge", Paris (1931)
 - [43] RibDisc 57
 - [44] Für die Rondeaux und Virelais vgl. Gennrich, F., Rondeaux, Virelais und Balladen, Bd I Dresden (1921), II Göttingen (1927), III Langen (1963)
- [45] Gennrich, F., Bemerkungen zu Spankes "System der lateinisch-romanischen Strophenkunst", in "Romanische Forschungen" 58 (1944) 124
- [45a] Gennrich, F., Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chanson de Geste,
- [46] Gennrich, F., Die altfranzösische Rotrouenge, Halle (1925) und ZrPh 46 (1926) 546

[47] Jeanroy, A., Brandin, L. et Aubry, P., Lais et Descorts français du XIII^e siècle, Paris (1901) 38 [48] Gennrich, F., Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes. Halle [49] Stäblein, B., Monumenta Monodica Medii Aevi: Hymnen, Kassel (1956) I, 5 [50] I 25: II 23: Lo I 1ff; II 3

[50a] Storost, "Pos de chantar m'es pres talentz", Deutung und Datierung des Bußliedes des Grafen von Poitiers, in "Zeitschrift für französische Sprache und Literatur" 63 (1940) 356

[50b] I 277; II 24; Lo II 3 und 161 [51] I 26; II24; GLGS 1f; Lo II 6ff und 161ff; GTroub 12 [52a] I 29; II 25; GTroub 12; Lo I 7; GKofa 151 [52] I 29; II 25; GLGS 6 [53] I 45; II 41; GLGS 16 [53a] Lo II 15 [55] I48: II 42: GLGS 22: Lo I 19 [54] I 47; II 42; GLGS 20; Lo II 14 [56] I 31; II 27; GLGS 7; GTroub 13; Lo I 8ff [56a] Lo I 10 [56b] I 300; II 34; GlLko 1, 11 und 2, 16; GLGS 15; Lo I 17 [56c] I 40: II 32: GSieb 90: GLGS 13 [57] I 50; II 43 [58] I 63; II43 [58a] I 65; II 50; GLGS 28; Lo I 28, metrische Übertragung von C. Appel ebenda VII; GKofa 142 [59] I 49: II 42: GLGS 23 [59a] I 281; II 128 [60] I 62 u. 283; II 48 u. 129 [62] I 96; II 61 [61] I 129; II 75 [60a] I 283; II 130 [63] I 105; II 65; GLGS 48 [63a] I 108: II 66: GLGS 49: Lo II 40 [65] I 118; II 70 [64] I 77: II54 [66] I 162: II 88: GLGS 58 [65a] I 126; II 73; GlLko 1, 9 u. 2, 13 [68a] Soltau 201 [67] I 57; II 46; GLGS 25 [68] I 97; II 62 [69] I 154; II 84 [69a] I 20; II 25; GLGS 4; Lo 8 u. 162 [70] I 156; II 86; GLGS 56 [71] I 93; II 60; GLGS 40 [69b] siehe Seite 26 [72a] I 285; II 131; GLGS 43 [71a] GLGS 40 [72] I 80: II 56: GLGS 35 [72c] I 89; II 56; GLGS 35; GSieb 88 [72b] I 83; II 56; GLGS 43 [73] I 66: II 51 [73a] Soltau 206 [72d] I 85: II 57; GKofa 8 [73b] GSieb 78 [74] I 94; II 61 [74b] Lo II 36 [74a] I 285; II 131; GLGS 43; Lo II 33. [75a] GLGS 46 [74c] GLGS 41: Lo II 38 [75] I 98; II 62 [75b] Gennrich, F., Die Deutung der Rhythmik der "Kalenda-maya-Melodie", in Festschrift für Gerhard Rohlfs, Halle (1958) 181; GLGS 45; Lo I 50

[88] I 146; II 82 [87] I 184; II 95 [88a] Lyon, E., Daude de Prades et la croisade albigeoise, in "Mélanges Alfred Jeanroy", Paris (1928) 387

[76] I 150; II 83

[79] I 178; II 92 [80b] I 286; II 132

[83] I 284; II 130

[86] I 181; II 94

[89] I 128; II 75 [90] I 219; II 107 [91] I 56; II 46 [91b] O. Schultz-Gora, in ZrPh 10 (1887) 594 [91a] Chabaneau 363 [92] I 288; II 132 [93] I 185; II 95 [94] I 220; II 108

[75d] Lo II 42

[80a] II 91

[78] I 130: II 76

[82] I 147; II 82

[85] I 180; II 93

Verzeichnis der zitierten Lieder Nach Pillet-Zahlen geordnete Übersicht der prov. Lieder

Pillet	Seite	Pillet	Seite	Pillet	Seite
9.1,10	78	155.22	63	262.7	42
10.11	56	24	62	273.1	80
12	58	25	63	292.15	40
15,25	57	156.1	52	293.8	38
16.7a,13,17	78	2, 3, 6, 11, 1	2,14 77	11	15
29.10,14	60	167.9	53	15	39
30.3,16	57	15	54,73	18	38
46.2,3	43	17	54	22	13,39
47.1,5,10	47	22	53,54	23	14
70.1,4	46	30	54	30	40
6	73	30b	53	31	11
15	45,46	32,36	54	35	38
16	46	52	53	297.4	82
25	31	56	54	304.1	80
26	46	181.1	52	305.6	68
36	47	183.3	37	7	71
39	27	10	20,33,37	10	68
40	46	189.2	46	11,12	67
41	46,73	194.1, 3, 6, 9, 11		16	56,61,66,67
43	33,46	12, 19, 20	69	323.11,15	43
44	47	202.8	70	23	42
80.1,9	52	205.1,2,4a,5,7		335.1	73
12	54	218.1	70	5	52
13	50	223.1,3,4	58	7	50
19	52,64	5	59	10	52
26	51	6 .	58	12	71,72
32	26	226.7	46	17	46,73
37	52,68	234.16	52	25	72
41	51	242.11	48	26	54
96.2,10a	78	24	49	28	72
106.13	73,74	42	48	32	54
14 17	74	43,45	50	43	73
18, 22	72 73	51 52-	48, 49, 50	47 48	46 72
24	74	52a	50	49	52,73
124.1,3,4,6	79	56 64	49 50	49 51	52, 73 54
132.5	54	65	49	55	46,73
155.1,6	63	69	48,50	58,61	46
7	62	243.2,17	40,50 81	67	73
8,10	64	252.1	12	364.2	62
11	54,62	262.1	41	4	67
14	64	202.1	35, 41	7	32,65
15	62,64	3	40	8	66
18	26	4	41	11	67
20	62	5	40,42	30,32	66
21	64	6	40,41	36	34
2.	0-1	U	40,41	30	J4

[75c] Lo I 48 [77] I 153; II 84

[80] I 173; II 90

[81] I 160; II 87

[84] I 174; II 92

Pillet	Seite	Pillet	Seite	Pillet	Seite		Alpha	abetisches	Namenregister	
364.37	67	370.10,12	75	404.21	30		Abencuzmán	20	Daniel de Daniel Viscom	on f
38	66	14, 15	76	39	71		Ademar V. von Limoges	49	Barral de Baux, Vizegr von Marseille	62, 65, 75
39, 40, 49	67	372.3.6a.8	58	421.2	60		Agen	53	Bayona, Spielmann	71
366.2	56	375.7,8	54	3	59		Agnes, Mysterium der heilig		Beatrix, Schwester von	
5	55,56	14, 16, 19	55	5	60		Aimeric de Belenoi	78	von Montferrat	68, 69
9	56	20, 22	54	6	59		Aimeric de Beguillan	54, 56, 58	Beatrix, Schwester von	•
10	55	27	54,55	10	59,60	1	Aix-en-Provence	62,77	von Este	7220 VI. 56
15	56	379.2	79	422.2	55		Akkon	49	Beatritz de Dia	43
17	55	389.36	43	450.3	79		Alais	53	Bel Cavaliers (senhal)	68
20	55, 56, 73	392.2,3	68	457.1,3,4,7	74		Albertet de Sestaro	54.78	Belh Deport (senhal)	80, 81
22	56	4	69	12.14	75		Aldric de Vilar	34,78	Benauges, Gräfin von -	•
25	55	7,9	68	25, 26, 33, 34, 40	74			15,39	Benedikt von Nursia	1
26	56	18	29	461.42c	37		Alegret	•		
28	55, 56	32	69	96	67		Alfons X. el Sabio	74,80	Beraut III de Mercoeu	47
20 34	56	404.4	52	120	58		Alfons Enriquez	13	Berenguier de Palazol	49
	75	11	52,73	215b	50	.,,	Alfons II. von Aragonien	49,51,62,	Bernart Amoros	70
370.3 5	76	12	71,72				A10 YEV TEN . T	65,67	Bernart de Boissezon	• •
ъ	70	12	11, 10				Alfons VII. König von Leon	10.00	Bernart de Ventadorn	
							und Kastilien	13,39	Bertran de Born 26,40,5	
NT.	ash Darmoud 7	Zahlen geordnet	a Übersicht de	r franz. Lieder		, 4	Alfons VIII. von Kastilien	58,70,76	Béziers	71,82
103	ach Kaynauu-z	Jamen geordner	e obersient de	i iidiib. Diodoi			Alfons IX. von Leon	58	Blacasset	78
D	Seite	Raynaud	Seite	Raynaud	Seite		Alphonse Jourdain, Graf von		Blacatz	55, 58, 66, 74, 78
Raynaud	Serie	Raynaud	Delic	•			Toulouse	40	Blaia	40
37a	77	390	47	1420	52		Amalric de Narbona	80,82	Blandra, Graf von -	52
41	56	492	25	1574	24		Almoraviden	39	Bohemund III.	49
192a	78	534	26	1865	35		Anduze	79	Bonaigue, Kloster -	69
229	64	893	28	1867	52		Anjou, Graf von -	46	Bonifaz I. von Montfern	
272	60	1025	50	1952	60		Anjou	51	Bonifaz II. von Montfer	
284	78	1126	49,50	1970a	24	4 -	Anfosso	61	Bordeaux	40
333	52	1252	80	2067	35	. •	Anselm von Canterbury	17	Born	50
373	74	1325	52				Antiochia	49	Bourdeaux	78
							Aragonien	78	Boureix	47
						***	Arnaut Amalric	72	Brinkmann, H.	8,9
	Übersich	nt über die zitie	rten lateinisch	en Lieder		1		57, 58, 60, 63	Brioude	69
							Arnaut de Mareuil	57	Bulgaren	68
Christe reden	nptor	34	Primo dieru	m	33		Arnaut de Roquefeuil	79	Burdach, K.	9, 10, 11, 20
Deus creator	•	32	Promat chor	rus	37		Aucassin et Nicolete	23	Cabaret	65
Fas et nefas		52,77	Vite perdite		56		Audiart (senhal)	70	Cadenet	73
							Aurillac	67	Carcassonne	65,71
							Autafort	51	Casseneuil	79
	Übersicht üb	er die zitierten	mittelhochdeu	tschen Lieder			Avignon	47,72,77	Casses	72
							Azaläis d'Autier	74	Cercalmon	12, 19, 38
M	IF 45.37 Sid	arf mich des zi	hen niet	64		¥.4m	Azaläis, Gemahlin Barrals	65	Chamalières	72
		an ich ze Minne	en ie guoten wä	in 64			Azaläis, Gemahlin von Berna		Chartres, Abtei -	4
		ist niht mêre r	nîn gedinge	67			de Boissezon	70	Chiaro Davanzati	60
			-			(h	Azaläis de Mercoeur	54	Chigiana	70
							Aziman (senhal)	62	Chrestien de Troies	44,59
							Azzo VI. von Este	56	Citeaux, Abtei —	72
						1	Balduin, Bruder von Raimon		Confolenc	80
							von Toulouse	72	Conon de Béthune	52
							Barbezieux	59	Contor, Schwester von	
									de Turenne	53

Concourou 75	Guillaume d'Amiens 22			
	Guilhelma 53		· · · · · · · · · · · · · · · · · · ·	Petrarca 50, 57, 61
0, p 0.1.1.	Guillem Ademar 70		Marcabruna 38	Philippe Auguste, franz. König 53, 66, 72
Daloii, 11100101	Guillem Augier Novela 77		Mareuil-surBelle 57	Pierre de Castelnau, Legat - 69
Dante 33, 43, 50, 51, 61, 63, 64, 78	Guillem de Bergadan 56		Margareta, Gemahlin von	Pierre de Gavarret 13
Daudé de Pradas 79			Rainaud VI. von Aubusson 69	Pierre de Rodez, Bischof - 79
Dauphin de Clermont 55	8		Maria, Jungfrau – 17	Pisa 75
Dietmar von Eist 47			Marie de Champagne 59	Pistoleta 58
Dominicus 64	during an insurant pro-		Marie de Turenne 53	Plus Leials (senhal) 62
Eble d'Ussel 69,70			Marie de Ventadorn, Gemahlin von	Poitou 51
Eble II. von Ventadorn 11, 12, 40, 44		-14	Eble V. von Ventadorn 58,67,69	Pons de Capdoilh 54,62
Eble V. von Ventadorn 53,58	Guiraut de Calanso 81	7.0	Marqueza 55	Pons I d'Ortafa 79
Eleonore von Poitou 13, 38, 39, 41,	Guiraut Riquier 80		Marseille 77	Pont de Salars 79
44,51,59	Heinrich VI., deutscher Kaiser 57,62		Martial, Saint -, Abtei - 4	Provence, Gräfin von - 49,74
Eleonore, Gemahlin Raimons VI.	Heinrich I. von Champagne 59	29	Matfré Ermengau 46, 70, 74, 82	Puy-Sainte-Marie en Velay 54
von Toulouse 73,74	Heinrich II. von Plantagenet 44,51	Š	Melisande, Tochter von Raimon I.	Raimbaut d'Aurenga 43,47,49
Elias Cairel 12	Heinrich, "der junge König", Sohn		von Tripolis 41	Raimbaut de Vaqueiras 54,68
Elias de Barjol 54	von Heinrich II. von Plantagenet 51		Mielh de Domna (senhal) 59	Raimon Jordan 52,53
Elias d'Ussel 69	Heinrich I. von Rodez 74,81		Miraval 70	Raimon Vidal 46,70
Elisa de Montfort, Schwester von	Heraclius III. von Polignac 55		Moissac 72	Raimon d'Agout, seigneur d'Apt 53
Marie de Turenne 53	Hertz, Wilhelm 16	,	Monge de Montaudon 53, 56, 61, 66, 67, 71	Raimon de Miraval 30,70
Elna 47	Honorius III., Papst - 72		Montagnagol 78	Raimon de Pennautier 65
Emmerich von Ungarn 66	Hugo von Baux, Bruder von	1 **	Mont Cenis, Paß – 77	Raimon II de Roquefeuil 79
Englés (senhal) 68	Wilhelm IV. von Baux 75	i	Montferrand, Gräfin von –, Gemah-	Raimon V de Toulouse 51, 56, 65, 66
Ernoul le Vieux de Gastinois 26	Hugue de Berzé 49,77	•	· · · · · · · · · · · · · · · · · · ·	Raimon VI de Toulouse 70,71
Este 77,78	Hugues III, le Brun de Lusignan 40)	lin von Robert I. Dauphin der Auvergne 69	Raimon VII de Toulouse 74
Excideuil 47	Innozenz III., Papst - 56,58,69)	8	Raimon IV de Toulouse 74 Raimon IV de Turenne 75
Feliu de Guixols, Kloster - 80	Jacob III. von Aragonien 80		Montferrat 78	
Ferdinand II. von Leon 49	Jacob II. von Sizilien 80)	Morlaas 13,39	
Ferrari von Ferrara 70	Jacques d'Amiens 80		Moustier Ventadorn 44	Raimon Rogier II de Béziers 70,71,
	Jaufré III. von Roussillon 47		Müller, Günter 20	73,77
	Jaufré Rudel 35, 39, 40		Muret, Schlacht bei – 71,72	Raimon Rogier de Foix 61
110100	Jaufré de Tonnay 55		Na Vierna (senhal) 65	Rainier (senhal) 65
Folquet de Marseille 26,54,61,72,75	, budito de comme		Narbonne 80	Ravenna 78
Folquet de Romans 76	oudite as tagether		Navarra, König von - 49	Ribera, Julian 20,36
Forcalquier, Grafschaft - 73	baure, monge as I salam		Nîmes 62	Ribérac 60
Forniers, Spielmann 71	=	•	Notre-Dame de Paris 4	Ricars de Tarascon 55
Friedrich II., deutscher Kaiser	Jordan Bonel 79,80		Nugno Sanchez von Roussillon 78	Richard Löwenherz 51, 53, 60, 62, 65,
55, 57, 58, 77	Konstantinopel, Kaiser von - 65		Obazine 53	66,67
Friedrich von Hüsen 64	Decimas, Magazio	4	Obizzo II. von Malaspina 68	Richart de Barbezil 59
Gap 78	Le Puy		Orange 68	Rigaut de Barbezil 59
Garonne 53	Le-Puy-Notre-Dame 6'		Orbiel 70	Robert I, Dauphin d'Auvergne 49,74,75
Gaucelm Faidit 53,73,75	Lerida, Kloster - 7		Otto von Caretto 77	Rocamadour 74
Genua 61,65	Lesparre 7		Palol 47	Rochefort 55
Gerbert von Montreuil 46	Lespero 7		Pastoret (senhal) 70	Romans 76
Giraut de Borneilh 47	ningeo	4 '*	Peguilhan 56	Rossello 47
Gironde 40	Loba (senhal) 65,70		Peire d'Alvergne 42,67	Rudolf von Fenis-Neuenburg 47,64,67
Gottfried von der Bretagne, Bru-	Lombers, Schloß - 7		Peire Cardenal 46, 52, 54, 71	Sail-de-Claustra 55
der von Richard Löwenherz 53	Lopet Diaz de Hora 5		Peire Raimon de Tolosa 52	Saint-Antonin de Frédelas 52,72
Granet 46	Ludwig VII., franz.König 13,3	8 *	Peire Vidal 32, 34, 65, 70	Saint-Circ 74
Gregor der Große, Papst – 2	Ludwig VIII., franz.König 7	2	Peirol 54,55	Saint-Didier 52
Grenoble 44	Ludwig IX., franz. König 8	0	Perdigo 54,75	Saint-Donat 77
Griechenland, König von – 68		1		Saint-Donat 77 Saint-Gaudens 56
Gui de Cavaillon 55		0 ,		
Gui de Cavarnon 55 Gui d' Ussel 69		8	Perotinus Magnus 4	
Guido von Arezzo 7		6	Peter II. von Aragonien 56, 58, 69, 70,	Saint-Julien-Capdoilh 54
Guigues VI. von Viennois 43		0	72,74,76	Saintonge 40
			Peter III. von Aragonien 80	Salagnac 51
88				

				1	
Sancha, Gemahlin von Raimon V			Tripolis, Gräfin von -	41	joc partit
von Toulouse		74	Tulle	53	jongleur
Santiago de Compostelle 13	, 37,		Uc Brunec	79	jovens
Sauve		79	Uc de Bacalaria	54	Katharrer
Sarazenen		62	Uc de Saint-Circ	74	Kleriker
Savaric de Mauléon		74	Ussel-sur-Sarzonne	69 53	Kontrafaktur
Savoyen		78	Uzerche	- 1	Konzil, - von
Scheludko		9	Vaqueiras	68	Kreuzzug 5, 39
Schlegel, August Wilhelm		16	Vega Aquillo	46 77	49,55,62;
Schönbach		16	Verona	53	– gegen die
Selvaggia d'Auramala		75	Vézère	67	Kreuzzugslied
Silvabela, Kloster -		76	Vic-sur-Cère	1	Lai
Simon de Montfort	72,		Vienne	44,55 77	Laisse
Sizilien		68	Viennois		Laissenstroph
Sordel		78	Villefranche-de-Conflent	67	lavador, vers
Spanien, Kaiser von -		39	Walther von der Vogelweide	41,42	Leich
Spanke, Hans		23	Wechssler, Ed.	11, 12, 16	Lettner
Stephan von Puy, Bischof -		79	Wilhelm IX., Herzog von		liber, Magnus
TenBrink		16	Aquitanien 2, 11, 16, 20	1, 21, 37, 38	Liebeskonzil
Terramagnino de Pisa		46	Wilhelm X., Herzog von	10 10 00	Lieder, Azim
Thibaut de Champagne		52	Aquitanien	12, 13, 38	Ventadorn
Toronet-en-Provence, Kloster		64	Wilhelm IV. von Baux, Graf	00 75	Liederbuch
Tortosa		68	von Aurenga	68,75	Litanei
Toskana		75	Wilhelm IV. von Montfort	56,77	Malvestatz
Toulouse 56,6	55,72,		Wilhelm II. von Poitiers, Gra		Mariendienst
Treviso		75	von Valentinois	43	Marienlied
					Marienlieder
Alphabetis	ches	Wor	t - und Sachregister		prov 18
Alba		81	Damenturnier	69	Meistersinge menestrel
		9	Dekadenz	81	Minnetheorie
altercatio		19		7,69,78,81	moilleratz
amador, fals -		63	doctores de trobar	80	Motette
ambitus		39	doctrina de cort	46	Musica enchi
amor falsa		39	Drama, liturgisches -	3	musicus
amor fina		41	drut	19	Mysterium d
amor de lonh		41	Eloquentia, De vulgari —	50,61,78	Oda continua
art de trobar			ensenhamen	57	ordo vagorur
balade		23	entrebescar les motz	43	Osterspiel
Belagerung von Toulouse		72	enueg	67,68	Paradiso
breu doble		81	Epistel	80	1
	66,70,	22	estampida	68	Perceval-Le
Cancionero des Abencuzman			Fanfaronnade	66	Pilgerfahrt
canorguia del Pui		71 7	Florilegien, lateinische -	63	
cantor		69	Gardiens	6	
carros			Gesangswettstreit	6	plazer
chanson, bona - 53, mala -	53,		Gesellschaft, literarische -	67	•
chanson de geste		23	Goliarden	6	prince
chanson de la croisade contre		C 1	Hauskaplan	10	pui
les Albigeois		61	Hospitaliterorden	74	^
chantar ab motz serratz e clus		43	Hymne, ambrosianische -	37	1
Chantefable		23	Inferno	51	
Chronik, limousinische -		12	Initialkontrafaktur	58	1
clausulae		4	Jeu parti	23	
conductus	L 1	2 67	joi e joven	37	
cort	7 4	01	Jor c Joseph	3.	1

			50 61
joc partit	62	Purgatorio	50,61
jongleur	5,80	Razos de trobar	46 63
jovens	19	Refrain	80
Katharrer	71	Regles de trobar	57
Kleriker	42	Reimkunst	13
Kontrafaktur	37	Reine des cours d'amour	76
Konzil, - von Tours 18; Late	eran -56,61	renegatz	, o 5
Kreuzzug 5, 39, 78; 240;	3	Repertoire der Spielleute	81
49, 55, 62; 4 68; 5	56; ′	retroencha	91
- gegen die Albigenser 64	4,71	Roman de la rose ou de	40 46 70
Kreuzzugslieder 54,55,62,	64,68,77,81	Guillaume de Dole	42,46,79 46
Lai	3, 23, 26	Roman de la Violete.	40
Laisse	23	Romans, lo - dels auzels	79
Laissenstrophe	24	cassadors	23
lavador, vers del -	58	Romanze, Romanzenstrophe	23
Leich	3,26	rondeau	
Lettner	.2	rondel	21 23
liber, Magnus — organi	4	rotrouenge	23 35
Liebeskonzil	9	Rundkanzone	. 35 57
Lieder, Aziman -, Connor	t – ,	Salut d'amour	57 67
Ventadorn -, Vienne -	44	Schminken, Unsitte des -	
Liederbuch	81	Schola cantorum	2 6
Litanei	23	Scholaren	=
Malvestatz	19	Schule, Latein —	42,60
Mariendienst	16	Schweifreimstrophe	67
Marienlied	76	Schwierigkeiten, technische	- 60
Marienlieder, lateinisch	18;	senhal	54
prov 18,81		Sestine	61
Meistersinger, -schulen	6	serena	81
menestrel	80	Sequenz	3,23
Minnetheorie	37	sirventes joglaresc	71
moilleratz	19	Sittenverfall	39
Motette	4	Stil von Folquet de Marseill	le 63
Musica enchiriadis	3	Strophenbau, Regeln des -	38
musicus	7	Strophenlai, reduzierter -	29
Mysterium der heiligen Ag	nes 37, 46, 50	Synodalbeschlüsse	6
Oda continua sine iteration	е 33	Tagelied	23
ordo vagorum	6	tenzone	12
Osterspiel	3	testament, le lai de l'ancie	n et
Paradiso	64	du nouveau —	26
pastourelle	23,81	Trionfi d'amore	50,57
Perceval-Legende	59	trobador	80
Pilgerfahrt	37	trobar clus 43,	49,55,60,66
planh	51, 54, 55,	Tropus	2
	,62,78,79,81	Vaganten	6
plazer	68	versus alleluiaticus	3
Predigten, prov	18	vilain	37
prince	6	virelai	20, 22, 23
pui	6	Weihnachtsspiel	3



MUSIKWISSENSCHAFTLICHE STUDIEN-BIBLIOTHEK

- F. Gennrich, Abrißder frankonischen Mensuralnotation nebst Uebertragungsmaterial, 36 SS Text, 36 SS Tafeln Faksimile. Zweite Auflage, erweitert und vermehrt, kart. DM 8,50 Heft 1/2
- F. Gennrich, Abril der Mensuralnotation des XIV. und der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts nebst Uebertragungsmaterial, 37 SS Text, 6 Tafeln Musikbeispiele, 27 Tafeln z.T. in Zweifarbendruck Faksimile, kart. DM 12,--
- F. Gennrich, Die Sankt Viktor-Clausulae und ihre Motetten, 12 SS Text, 25 SS Tafeln diplom. Abdruck, 11 Kunstdrucktafeln Faksimile, zweite erweiterte und vermehrte Auflage, kart. DM 8, 50 Heft 5/6
- F. Gennrich, Aus der Formenwelt des Mittelalters, 64 Beispiele zum Bestimmen musikalischer Formen, 23 SS Text, 40 Tafeln diplom. Abdruck, zweite Auflage, erweitert und vermehrt, kart. DM 8,50 Heft 7
- F. Gennrich, Uebertragungsmaterial zur "Rhythmik der Ars antiqua", 101 ausgewählte Beispiele aus dem Bereich der mittelalterlichen Monodie, 16 SS Text, 40 SS Tafeln diplom. Abdruck, kart. DM 6.50

 Heft 8
- F. Gennrich, Melodien altdeutscher Lieder, 47 Melodien in handschriftlicher Fassung, 11 SS Text, 24 SS Tafeln diplom. Abdruck, kart. DM 4,--
- F. Gennrich, Mittelhochdeutsche Liedkunst, 24 Melodien zu mittelhochdeutschen Liedern, 24 SS Text, 22 SS Liedübertragungen, kart. DM 5, -- Heft 10
- F. Gennrich, Lateinische Liedkontrafaktur. Eine Auswahl lateinischer Conductus mit ihren volkssprachigen Vorbildern, 16 SS Text, 44 SS Tafeln diplom. Abdruck, kart. DM 6,50 Heft 11
- F. Gennrich, Perotinus Magnus, Das Organum: Alleluia Nativitas gloriose virgines Marie und seine Sippe, 11 SS Text, 32 SS Tafeln diplom. Abdruck, kart. DM 4,-- Heft 12
- F. Gennrich, Musica sine Littera. Notenzeichen und Rhythmik der Gruppennotation. Ein Abriß nebst Uebertragungsmaterial, 1 Kunstdrucktafel Faksimile, 50 SS Text, 32 SS Tafeln diplom. Abdruck, kart. DM 8,50 Heft 13/14
- F. Gennrich, Magistri Franconis Ars Cantus Mensurabilis, 16 SS Text, 8 Tafeln diplom. Abdruck, 44 SS Tafeln Faksimile, kart. DM 8, -- Heft 15/16
- F. Gennrich, Exempla altfranzösischer Lyrik, 40 altfranzösische Lieder, 3 Tafeln Faksimile, XVI, 52 SS,kart. DM 7,--
- F. Gennrich, Lo Gai Saber, 50 ausgewählte Troubadour-Lieder, Melodie, Text, Kommentar, Formenlehre und Glossar, VIII, 132 SS, kart. DM 15,-- Heft 18/19
- F. Gennrich, Adam de la Halle, Le Jeu de Robin et de Marion. Li Rondel Adam, 64 SS, kart. DM 10, -- Heft 20
- F. Gennrich, Die autochthone Melodie. Übungsmaterial zur "Musikalischen Textkritik". XVI, 60 SS, kart. DM 11,--
- F. Gennrich, Aus der Frühzeit der Motette. I. Teil. Der erste Zyklus von Clausulae der Hs W1 und ihre Motetten. XVI, 42 SS darunter 8 Faksimile, kart. DM 10,40 Heft 22
- F. Gennrich, Aus der Frühzeit der Motette. II. Teil. Der zweite Zyklus von Clausulae der Hs W_1 und ihre Motetten. XVIII, 42 SS darunter 16 Faksimile, kart. DM 11,75 Heft 23

Die Reihe wird fortgesetzt. Die Doppelhefte können nicht in Teilen abgegeben werden.