

BEIHEFTE ZUR
ZEITSCHRIFT FÜR ROMANISCHE PHILOLOGIE

BEGRÜNDET VON GUSTAV GRÖBER
HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER HOLTUS
UND WOLFGANG SCHWEICKARD

Band 370

GRAŻYNA MARIA BOSY

Romanische *alba*- und *somni*-Dichtungen

Ein Beitrag zur Motiv- und
Themengeschichte
der romanischen Lyrik des Mittelalters

De Gruyter

Diese Arbeit entstand mit einem Promotionsstipendium der *Studienstiftung des deutschen Volkes* und wurde gedruckt mit freundlicher Unterstützung der *Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein* und der *Kurt-Ringger-Stiftung*.

No sai quora·m suy endurmitz
Ni quora·m velh, s'om no m'o ditz.

(Guilhem de Peitieu : *Farai un vers de dreyt nien* III, 1s.)

Meinen Eltern
in Liebe und Dankbarkeit

ISBN 978-3-11-025946-9
e-ISBN 978-3-11-027514-8
ISSN 0084-5396

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2012 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/Boston

Gesamtherstellung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Danksagung

Die vorliegende Studie, die hier in leichter Überarbeitung und Aktualisierung erscheint, wurde unter dem Titel «Reflexionen zur mittelalterlichen Ästhetik der *variatio*: Romanische *alba*- und *somni*-Dichtungen» nach der Verteidigung im November 2010 von der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn und der Université Paris IV-Sorbonne als Dissertation angenommen. Ich bin sehr dankbar, dass ich die Zeit und die Möglichkeiten hatte, meiner Leidenschaft für Literatur nachzugehen – nicht jedem wird ein solches Glück zuteil.

Für die zuverlässige, kenntnisreiche und warmherzige Betreuung der Arbeit danke ich an erster Stelle meinen Doktorvätern: Herrn Prof. Dr. Wolf-Dieter Lange (Universität Bonn), der schon im Studium mit seinen Vorlesungen und Seminaren den Grundstein für die Entstehung der Arbeit gelegt hat, und Herrn Prof. Dr. Michel Zink (Collège de France, Paris), der auf französischer Seite die Betreuung mit Begeisterung übernommen hat und dem ich inspirierende Denkanstöße verdanke. Dankbar bin ich ferner ganz besonders Frau Prof. Dr. Angelica Rieger (Universität Aachen) für ihren Zuspruch und die wertvolle wissenschaftliche Begleitung in der gesamten Promotionsphase und darüber hinaus.

Danken möchte ich ferner der gesamten Bonner Romanistik für die Unterstützung und den einen oder anderen freundschaftlichen Rat, wobei ich hier stellvertretend Herrn Prof. Dr. Christian Schmitt, Herrn Dr. Willi Jung, Herrn Prof. Dr. Paul Geyer und Herrn Prof. Dr. Michael Bernsen nennen möchte. Für die Übersetzungshinweise, die das Entstehen der am Ende der Studie abgedruckten Anthologie ermöglicht haben, danke ich insbesondere Herrn Prof. Dr. Marc Laureys, Frau Dr. Ute Joppich-Hagemann und Herrn Dr. Manfred Schuh (Universität Bonn). Anregungen, konstruktive Kritik und Unterstützung während meiner Auslandsaufenthalte verdanke ich zudem folgenden akademischen Lehrern und Freunden: Herrn Prof. Dr. Fabio Zinelli (EPHT, Paris), Frau Prof. Dr. Isabel de Riquer Permanyer (Universität Barcelona) und Frau Prof. Dr. Jacqueline Helleguarc'h (Paris IV-Sorbonne).

Herrn Prof. Dr. Günter Holtus danke ich für die Aufnahme der Arbeit in die Traditionsreihe der *Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie* und Frau Dr. Ulrike Krauß und Herrn Norbert Alvermann vom De Gruyter Verlag für die freundliche verlegerische Betreuung. Für die sorgfältige Korrekturlektüre des Manuskripts und die damit verbundene Zeit und Mühe sei meinem lieben Freund, Herrn Dr. Nikolaus Wendling, ganz herzlich gedankt.

Die *Studienstiftung des deutschen Volkes* hat das Promotionsprojekt in allen seinen Phasen großzügig unterstützt. Ihr und meinem Vertrauensdozenten, Herrn Prof. Dr. Wolfram Kinzig, danke ich dafür herzlich. Auch der Universität Bonn bin ich wegen der finanziellen Anerkennung zum Dank verpflichtet. Die Gewährung von Druckkostenzuschüssen vonseiten der *Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften* und der *Kurt-Ringger-Stiftung* machte die Drucklegung der Studie möglich.

Ohne die Liebe und den Zuspruch meiner Familie und meiner lieben Freunde hätte die Arbeit schwerlich beendet werden können – ihnen gilt mein ganz besonderer und unbezahlbarer Dank.

Bonn, im Juni 2012

Grażyna Maria Bosy

Inhaltsverzeichnis

1.	<i>Alba</i> und <i>somni</i> : Poetisches Spiel zwischen Imitation und Variation	1
2.	Forschungsstand und Methode	5
2.1.	Wege der Forschung	5
2.1.1.	Das trobadoreske Gattungssystem: Untersuchungen von Diez bis Paden	6
2.1.2.	Der <i>somni</i> oder das Dilemma der Forschungsdiskussion	14
2.1.3.	Bilanz nach fast 200 Jahren <i>alba</i> -Forschung.	18
2.2.	Methodische Überlegungen.	34
2.2.1.	Originalität durch Variation	35
2.2.2.	Gattung als thematische Einheit.	40
2.2.3.	Die Korpusbildung: Zwischen Induktion und Deduktion	43
3.	Das polyphone Spiel der Möglichkeiten: <i>Alba</i> - und <i>somni</i> -Motivik	49
3.1.	Zu den Motivausprägungen der <i>alba</i>	49
3.1.1.	<i>Joc novel mi tol l'alba</i>	50
3.1.2.	Liebesbegegnung und Liebeserwachen im Zeichen der <i>alba</i>	53
3.1.3.	<i>Alva dos alvares</i> : Profane und religiöse Lichtmetaphorik	57
3.2.	<i>Somni</i> als Motiv.	64
3.2.1.	Die Erfüllung des <i>joi</i> im <i>songe erotique</i>	65
3.2.2.	Das Erwachen: Der Liebestraum <i>ex negativo</i>	76
3.2.3.	<i>Tota noih me vir' e-m lansa</i> : Liebeskrankheit und Liebeswahn	82
3.2.4.	<i>Consirar – remirar – trobar</i>	90
4.	Externe Klassifikations- und Deutungsmuster für <i>alba</i> und <i>somni</i> : Zwei exemplarische Studien	105
4.1.	Mittelalterliches Gattungsbewusstsein? Interne und externe	105
	Gattungszuweisungen	105
4.1.1.	Zuweisungen der Trobadors	106
4.1.2.	Handschriftenrubriken, Überschriften, <i>vidas</i> und <i>razos</i>	109
4.1.3.	Poetologische Metatexte	112
4.2.	Exkurs: Auf der Suche nach mittelalterlichen Traumdiskursen	122

4.2.1.	<i>Unde veniunt somnia?</i> Traumtypologien und Traumtheorien im Mittelalter	123
4.2.2.	Zur Bedeutung der <i>Somnialia-Danielis</i> -Tradition	132
4.2.3.	Der Traum im Medium illuminierter Handschriften.	135
5.	Romanische <i>alba</i> - und <i>somni</i> -Dichtung: Typologie und Deutung. .	145
5.1.	Romanische Tagelieder	145
5.1.1.	Variationen der erotischen <i>alba</i>	146
5.1.1.1.	<i>Entre moi et mon amin</i> : Abschiedsklagen der Liebenden	147
5.1.1.2.	Dynamisierung und Perspektivierung der Klage im höfischen Kontext	155
5.1.1.3.	Die Poetik der erotischen <i>alba</i> : Die <i>joi-dol</i> -Erfahrung.	171
5.1.2.	Intertextuelle Spiele	176
5.1.2.1.	Gattungszitat und thematische Variation	178
5.1.2.2.	<i>Cossirs</i> : Die einsamen Klagen	191
5.2.	Romanische Traumlieder.	198
5.2.1.	<i>Somnia</i> : Allegorische Traumbilder.	201
5.2.2.	<i>Disputatio in somnio</i>	213
5.2.3.	Liebesträume und erotische Phantasien: Subform des <i>insomnium</i> .	224
5.2.4.	Die Bilder der <i>imaginatio</i> und das <i>visum</i>	243
6.	Analogien und Interferenzen: Bemerkungen zur inhärenten Poetik der erotischen <i>alba</i> - und <i>somni</i> -Dichtung	255
7.	Zusammenfassung der Ergebnisse	265
7.1.	Ergebnisse und Desiderata	265
7.2.	Résultats et desiderata	274
8.	Anthologie ausgewählter Tage- und Traumlieder	283
8.1.	Profane <i>alba</i> -Dichtung	283
	a) mittellateinisch	283
	b) altokzitanisch.	284
	c) altfranzösisch.	302
	d) galego-portugiesisch	311
	e) altitalienisch.	318
8.2.	Die Formen des <i>somni</i>	319
	a) mittellateinisch	319
	b) altokzitanisch.	324
	c) altfranzösisch.	343
	d) galego-portugiesisch	346
	e) altitalienisch.	349
9.	Abbildungen	353

10.	Bibliographie	357
11.	Index nominum et rerum	385

1. *Alba* und *somni*: Poetisches Spiel zwischen Imitation und Variation

Auf der Suche nach Typologie und Deutung der mittelalterlichen Lyrik widmet sich diese Untersuchung zwei Motiven und Themen der romanischen Poesie, *alba* und *somni*, die sich in vielfältigen Ausprägungen manifestieren und von der Variationskraft der mittelalterlichen Dichtung zeugen. Gleichzeitig handelt es sich bei der Morgenröte (*alba*) und dem Traum (*somni*) um Themen und Motive von höchster poetischer Kraft, die archetypische Wünsche und Vorstellungen zu einem prägnanten Bild zu verdichten vermögen. Sie bringen als thematische Bausteine der Literatur menschliche Grundsituationen, Grundwünsche und Grundängste zum Ausdruck,¹ sodass deren Kraft und Bedeutung im poetischen Spiel des Mittelalters als epochenspezifische Realisierung das Glied einer langen Traditionskette bildet. Wenn Jeanroy über die Tageliedsituation, in der die *alba* als gattungsstiftende Chiffre fungiert, schreibt, dass sie «de tous les temps et de tous les pays»² sein könne, so charakterisiert er die *alba*, wie später Woledge – in der bis heute umfangreichsten internationalen Untersuchung zur Thematik – als «a touching example of permanency».³ Das Abschiednehmen ist eine «Urszene des Menschen» und «eine Grundfigur der literarischen Phantasie seit ihren Anfängen».⁴ Eine ähnliche Rolle kommt dem Traum zu, denn «in der Literatur aller Völker und Zeiten» finden sich

«Traumberichte, Traumdeutungen und auch gedichtete Träume von authentischem Charakter im Sinne von Ciceros Ausspruch: *Diese Träume haben, auch wenn sie von Dichtern erfunden wurden, teil an der Essenz wahrer Träume*».⁵

Die Morgenröte und der Traum durchziehen als Themen und Motive nicht nur die Lyrik. Die Kürze und Flüchtigkeit der Nacht und die Trennung am frühen Morgen werden beispielsweise auch von Aucassin und Nicolette in der gleichnamigen *chante-fable* beklagt (v. 453–460), und die morgendliche Abschiedsszenerie in der *Chastelaine de Vergi* (v. 459–473) stellt unmissverständlich eine Transposition der lyrischen *alba*-Thematik dar. «Amour illicite, brève entrevue nocturne, présence menaçante du jaloux, oiseau annonciateur de la fin de la nuit; [...] le

¹ Cf. Frenzel 1980, 38.

² Jeanroy ⁴1969, 62.

³ Woledge 1965, 357.

⁴ Bohrer 1996, 9/19.

⁵ Wagner-Simon/Benedetti 1984, 8.

thème du guetteur»⁶ werden auch von Arnaut de Carcasses in der okzitanischen Verserzählung *Novas del Papagai* zu einer Szenerie verknüpft, wobei das eindringliche «Car no-us levatz?!/Anatz sus e departetz vos» (v. 293s.) deutlich an den warnenden Wächterruf der erotischen *alba* erinnert. «Als paradigmatisches Beispiel des Traumdiskurses»⁷ in der Versepek ist wiederum an erster Stelle der *Rosenroman* zu nennen, der den Traum zum Rahmen des Berichts entfaltet und damit eine immer wieder imitierte Tradition in der romanischen Dichtung einleitet. Allein in der altfranzösischen Literatur findet sich eine Vielfalt an poetischen Träumen und Traumdeutungen, angefangen bei Aimons de Varennes *Floriment* über *Le Bel Inconnu* von Renaut de Beaujeu und den *Lai de l'Ombre* von Jehan Renart bis hin zu *Guillaume de Palerne*.⁸ Als außergewöhnliches Beispiel expliziter Traumexegese darf auch der *Dit de la Panthère* von Nicole de Margival nicht unerwähnt bleiben, der Amor die Rolle des Traumdeuters zuweist und den typischen *songe-mensonge*-Reim, der in der Literatur in der Regel Traumskepsis zum Ausdruck bringt, ins Positive wendet: «Quant j'oi bien encerchié mon songe,/Riens n'y trovay qui fust mensonge» (v. 2195s.). Die Vielfalt der poetisierten Traumtypen der romanischen Dichtung spiegelt dabei die Klassifizierung der populären mittelalterlichen Traumtypologien wider, die von allegorischen Träumen über erotische Phantasien bis hin zu Visionen und Wachträumen reichen. Erotische Träume als Wunscherfüllungsträume begegnen zum Beispiel im okzitanischen *Flamenca*-Roman (v. 6122–6130), ebenso wie die für die Lyrik typische Darstellung Amors als Traumsender (v. 3433–3436) oder die Erklärung der Traumbilder aus Tagesresten (v. 2147–2168/3449–3452/4071s.). Ausführliche Reflexionen über das Wesen der Träume und eine Aufwertung psychologischer Perspektivierung von Träumen zeigt vor allem der *Rosenroman*, in dessen zweitem Teil die *Raison* beispielsweise davor warnt, Botschaften des Traums im wörtlichen Sinne verstehen zu wollen (v. 6485–6610), in dem die Auseinandersetzung mit erotischen Träumen (v. 18399–18406) nicht fehlt und Wachträume (v. 18349–18360) ebenfalls als Phänomen kommentiert werden.

Welche Realisierungsmöglichkeiten die Morgenröte und der Traum in der romanischen Lyrik entfalten, wie sie zwischen Tradition und Variation am poetischen Spiel der mittelalterlichen Dichtung partizipieren und sich dabei auch gegenseitig beeinflussen, versucht die vorliegende Studie zu klären. Die Untersuchung konzentriert sich auf die romanische Poesie des 12.–14. Jh.s vor Dante und legt den Fokus auf die Lyrik okzitanischer, französischer, galego-portugiesischer und italienischer Trobadors sowie die Poesie der *scuola siciliana*. Zum Vergleich werden einige mittellateinische Beispiele unterschiedlicher romanischer Kulturräume hinzugezogen. Auf die Einleitung schließt sich ein detaillierter Überblick zum Stand der Forschung an (2.1.), in dem die wichtigsten Studien und Modelle zum Gattungssystem der mittelalterlichen Lyrik im Allgemeinen (2.1.1.) und zu den Genres

⁶ Arnaut de Carcasses, 20.

⁷ Felten 2005b, 5.

⁸ Cf. z.B. Braet (1977, 109–113).

alba (2.1.3.) und *somni* (2.1.2.) im Besonderen vorgestellt werden. Gefolgt ist dieser Überblick von knappen Überlegungen zum methodischen Vorgehen der Arbeit und zum Wesen der mittelalterlichen Poetik (2.2.). An die Charakterisierung der mittelalterlichen Lyrik als bewusstes Spiel zwischen Tradition und Variation, das essentiell durch intertextuelle Verzahnung und Gattungsinterferenzen bestimmt ist (2.2.1.), schließen sich Überlegungen zum Verständnis und zur Kontextualisierung der thematischen Gattung als literarische Einheit (2.2.2.) und Reflexionen zu induktiven und deduktiven Methoden der Korpuserschließung an (2.2.3.). Die Analyse der Variationsbreite der *alba*- und *somni*-Motivik in der mittelalterlichen Lyrik der Romania ist Gegenstand des dritten Kapitels. Dabei richtet sich der Blick auf die Polarstruktur der Motivik und deren Entfaltungsmöglichkeiten innerhalb der evozierten lexikalischen Felder. Herausgearbeitet wird dabei die Funktion der Morgenröte (3.1.) als positives und negatives Zeitmotiv in erotischer und religiöser Dichtung (3.1.1./3.1.2.) und als Metapher im Kontext profaner und sakraler Lichtmetaphorik (3.1.3.). Der Traum (3.2.) wiederum wird in den weiteren Kontext der Nachtthematik integriert. Das Motiv des erotischen Traums in seiner Polarstruktur als Wunscherfüllung (3.2.1.) und desillusionierendes Erwachen (3.2.2.), die mit Schlafentzug und Liebeskrankheit verbundenen poetisierten Klagen (3.2.3.) und der Traum als Metapher für Dichten und schöpferische Imagination (3.2.4.) werden als Variationen der *somni*-Motivik erörtert. Im vierten Kapitel richtet sich der Blick in zwei exemplarischen Studien auf externe Klassifizierungs- und Deutungsmuster, die zur Erhellung der *alba*- und *somni*-Dichtung beitragen können. Im Zusammenhang mit der Frage nach mittelalterlichem Gattungsbewusstsein wird in poetischen Zeugnissen, Handschriftenrubriken und poetologischen Traktaten nach Modellen für das Verständnis der trobadoresken Konzepte von *alba* und *somni* gesucht (4.1.). Zur Erhellung der *somni*-Dichtung liefert ferner ein Exkurs einen Einblick in das Traumverständnis der mittelalterlichen Welt (4.2.). Dabei wird die Frage nach den dominierenden Modellen, den rezipierten Vorstellungen der Antike, der christlichen Umdeutung des Traumphänomens (4.2.1.) sowie nach populären Traumtypologien und Traumbüchern (4.2.2.) thematisiert. Neben dieser Beleuchtung des philosophisch-theologischen Diskurses und der Populärkultur erfolgt zudem eine Annäherung an den Traum aus der Perspektive der Illuminationskunst (4.2.3.). An diesen Exkurs schließt sich das zentrale fünfte Kapitel an, das die Typologie und Deutung der romanischen *alba*- und *somni*-Dichtung zum Gegenstand hat. Die *alba*, die als Genre bereits vielfach und kontrovers diskutiert wurde, wird primär in ihrer erotischen Ausprägung fokussiert (5.1.). Die Typologie der erotischen *alba*-Dichtung erfolgt über die Analyse der Perspektive und der Figureninteraktion (5.1.1.1./5.1.1.2.). Ein Blick auf die gemeinsame Poetik der diversen Realisierungen beschließt die Betrachtung (5.1.1.3.). Ferner erstreckt sich die Darstellung auf die Gattungssperipherie, indem die Tendenz der *alba*-Dichtung zu intertextuellen Spielen thematisiert wird. Analysiert werden in diesem Kontext diverse Formen des dichterischen Spiels: angefangen bei Gattungszitaten über Erweiterungen des Schemas durch Umdeutung oder Modifizierung (5.1.2.1.) bis hin zu den sogenannten *alba*-Abwandlungen, die als *cossirs* eine Brücke zwischen

der *alba*- und *somni*-Thematik schaffen (5.1.2.2.). Die erstmalige Beschreibung von Ausprägungen und Strukturen der *somni*-Thematik wird im zweiten Teil des zentralen Kapitels diskutiert (5.2.). Vier charakteristische Realisierungen des *somni*-Schemas werden dabei in Anlehnung an mittelalterliche Traumtypologien unterschieden: allegorische Traumbilder, die Traumschilderung und Traumexegese zu einer Einheit verbinden (5.2.1.), erträumte Zwiegespräche zwischen dem Liebenden und Amor, der Dame oder Personifikationen (5.2.2.), erotische Träume, die von subtilen Begegnungen bis zu frivolen Bildern reichen können (5.2.3.), und Wachphantasien, deren poetische Kraft als Schwellenphänomen zwischen der Traum- und der Wachwelt schon im Mittelalter das Interesse der Dichter zu wecken vermochte (5.2.4.). Abschließend erfolgt im sechsten Kapitel eine Konfrontation der erotischen Ausprägungen der *alba*- und *somni*-Dichtung, wobei Analogien und Interferenzen zwischen den Konzepten herausgearbeitet werden. Die Frage nach Analogien impliziert die Suche nach einer gemeinsamen inhärenten Poetik der Schemata, die sich auch in der Fruchtbarmachung der Interferenzen zwischen *alba* und *somni* widerspiegelt. Solche Überlagerungen der analogen Motivik kündigen sich in der Trobadordichtung an und werden im Minnesang durch Gattungskontaminationen besonders deutlich umgesetzt. Das Abschlusskapitel (7.) bietet in deutscher und französischer Version eine Zusammenfassung der Ergebnisse und Hinweise auf Desiderata im Umgang mit den *dictatz no principals*. Die Anthologie ausgewählter romanischer *alba*- und *somni*-Dichtung am Ende der Studie (8.), die vollständig mit eigenen textnahen Prosaübersetzungen versehen ist, versteht sich als Ergebnis und gleichzeitig Grundlage der Recherchen und Analysen. Gewiss führt die Prosaübertragung zum Verlust der Musikalität der mittelalterlichen Dichtung, was stets bedacht werden muss. Durch die implizite interpretative Leistung kann die Übersetzung aber ein neues Licht auf die poetischen Texte werfen und sie in diesem Sinne 'aktualisieren'. Die übersetzten Texte erheben keinen Anspruch auf poetische Ausdruckskraft, sondern verstehen sich als Einladung für eine weitere Beschäftigung mit der mittelalterlichen Poesie und möchten ferner die Untersuchung auch für Nicht-Romanisten attraktiv machen und so die komparatistische Perspektive im Umgang mit mittelalterlicher Dichtung schärfen.

2. Forschungsstand und Methode

2.1. Wege der Forschung

Die Beschäftigung mit Gattungskonzepten der volkssprachlichen Lyrik der Romania wurde von Friedrich Diez eingeleitet und führte, «um nur die Meilensteine setzenden Literaturhistoriker zu nennen, über Carl Appel, Alfred Jeanroy, Pierre Bec, Erich Köhler und seine Schule bis zu Peter Wunderli».¹ Zu diesen Meilensteinen zählt sicher auch Paul Zumthor mit seinem einflussreichen Konzept des *grand chant courtois*. Der von Paden herausgegebene Band *Medieval Lyric: Genres in Historical Context* (2000) stellt die Positionen und Entwicklungen der bisherigen Gattungsforschung dar und zeigt gleichzeitig neue Wege auf. Insgesamt betreffen die immer wieder thematisierten Fragen der mediävistischen Gattungsforschung, die in der Regel ausgehend vom Gattungssystem der Trobadordichtung erörtert werden, die Abgrenzung der einzelnen Genres, den Umfang des Gattungssystems und die problematische Unterscheidung zwischen volkstümlichen und 'kunstvollen' Gattungen. Generell zeichnet sich in der Forschungsdiskussion die Konzentration auf quantitativ überlegene lyrische Formen bei gleichzeitiger Vernachlässigung der sogenannten *dictatz no principals* ab. Ein prominentes Beispiel dieser Praxis stellt das im GRLMA erschlossene *trobadoreske Gattungssystem* dar, das 15 nach heterogenen Kriterien beschriebene 'Hauptgattungen' umfasst.

Als Repräsentant der *dictatz no principals* zählt der *somni* zu den weniger diskutierten Gattungen der volkssprachlichen Lyrik der Romania, sodass lediglich vage Ansätze zur Typologie und Deutung der gattungsstiftenden Funktion des Traums in der Lyrik existieren. Dagegen zählt die *alba* trotz weniger Zeugnisse zu den am meisten kommentierten Gattungen der mittelalterlichen Dichtung. Ursprungsfrage, Gattungsschema und Kontextualisierung innerhalb des jeweiligen Gattungssystems sind immer wieder kontrovers diskutiert worden. Als Ergebnis der fruchtbaren Auseinandersetzungen sind die internationalen Anthologien zu verstehen, die ein umfangreiches Bild von Abgrenzung und Deutung der *alba*-Dichtung bieten.

¹ Lindt 1998, 399.

2.1.1. Das trobadoreske Gattungssystem: Untersuchungen von Diez bis Paden

Friedrich Diez legt als Erster in seiner *Poesie der Troubadours* (1826) eine systematische Gattungsuntersuchung vor, die er mit der Feststellung einleitet, dass man «sowohl in den Werken der Dichter, als auch in den Lebensgeschichten derselben, [...] häufig auf gewisse Kunstwörter [stößt], die eine Verschiedenheit der Gedichte dem Inhalt oder der Form nach bezeichnen».² Die Analyse der Zuordnung bestimmter poetischer Texte zu diesen 'Kunstwörtern' bei den Trobadors führt Diez zu dem Ergebnis, dass man in der Trobadorlyrik zwischen drei übergeordneten Gattungen unterscheiden kann, die er folgendermaßen benennt:

«1) das Minnelied, [inklusive das religiöse Lied, der Liebesbrief], 2) das Sirventes [1. politisches Sirventes (Kampflied, Turnierlied, Kreuzlied, Lobgesang, Klagelied, Rügeleid, 2. persönliches Sirventes, 3. moralisches Sirventes], 3) die Tenzzone; diese zerfallen wieder in verschiedene Unterabtheilungen».³

Canso, *sirventes* und *tenso* erscheinen somit als gleichgestellte Ordnungsfaktoren des lyrischen Gattungssystems. Die *canso* wird als Minnelied – ob es sich um profane Liebe oder Gottesliebe handelt, spielt für die Gattungsbezeichnung keine Rolle – thematisch enger festgelegt als das *sirventes*, in dem Gefühle und Reflexionen entfaltet werden, die alle Themenbereiche, außer dem der Liebe, zum Gegenstand haben können. Während diese beiden Gattungen thematisch abgegrenzt werden, erscheint die *tenso*, die Diez als «merkwürdige Gattung» und «Produkt des dialectischen Geistes jener ganzen Zeit»⁴ charakterisiert, eindeutig als primär formal bestimmtes Genre. Fast 30 Jahre nach Diez führt Karl Bartsch in seinem *Provenzalischen Lesebuch* (1855), das nach Gattungen geordnet ist, eine Liste von 18 lyrischen Genres auf, die er jeweils kurz kommentiert, wobei er sowohl *vers* und *canso* als auch *balada* und *dansa* in eine Rubrik fasst: 1. Vers und Canzone, 2. Sirventes, 3. Kreuzlied, 4. Klagelied, 5. Marienlied, 6. Tenzzone, 7. Pastorela, 8. Sonet, 9. Sextine, 10. Alba, 11. Serena, 12. Romanze, 13. Retroensa, 14. Breu doble, 15. Balada und Dansa, 16. Descort, 17. Carroussel und 18. Brief.⁵ Dabei sieht Bartsch das Kreuzlied als eine besondere Form des *sirventes*⁶ und die *serena* als «eine künstliche modification der alba»⁷ an, womit er die Existenz über- und untergeordneter Gattungen annimmt. Äußerungen zur Systematik dieser Auswahl fehlen. Geht man von Bartschs Behauptung aus, sich in der Darstellung nur auf Hauptgattungen⁸ der Lyrik beschränken zu wollen, so verwundert diese Auswahl umso mehr, da einige Unica (wie *serena*, *carroussel* und *breu doble*)⁹

² Diez ²1883, 88.

³ Diez ²1883, 119.

⁴ Diez ²1883, 164.

⁵ Bartsch 1855, XII–XV.

⁶ Cf. Bartsch 1855, XIII.

⁷ Bartsch 1855, XIV.

⁸ Cf. Bartsch 1855, XIII.

⁹ Guiraut Riquier: *Ad un fin aman fon datz* {A b, 14}, Raimbaut de Vaqueiras: *Truan*,

darin aufgeführt werden. Zum *carroussel* bemerkt Bartsch zudem, dass es sich dabei um «eine von den unbedeutenden gattungen» handelt, «die sich nur auf den inhalt beziehen»¹⁰ und wertet somit inhaltlich definierte Genres ab. Carl Appel wiederum führt in seiner an Bartschs *Lesebuch* orientierten und gleichermaßen nach Gattungen geordneten *Chrestomathie* nunmehr 24 lyrische Gattungen auf: 1. Vers und Kanzone, 2. Escondich, 3. Descort, 4. Lais, 5. Rätsellied, 6. Enueg, 7. Plazer, 8. Balada und Dansa, 9. Estampida, 10. Alba, 11. Romanze, 12. Pastorela, 13. Sirventes, 14. politisches Sirventes, 15. Kreuzlied, 16. moralisches Sirventes, 17. Planh, 18. Tenzzone, 19. fingierte Tenzzone, 20. Partimen, 21. Reimbrieff, 22. Mariengebet, 23. Marienklage und 24. *epître farcie*.¹¹ Auffällig ist die bereits von Bartsch vorgenommene Zusammenfassung der Gattungen *vers* und *canso* sowie *balada* und *dansa*. Besonders differenziert werden die Genres *sirventes*, *tenso* und *religiöses Lied* dargestellt. Unterschieden wird – wie schon bei Diez – zwischen dem politischen, dem moralischen und dem persönlichen *sirventes*, wobei eine weitere Hierarchisierung erfolgt, wenn das Kreuzlied als Beispiel für ein politisches *sirventes*, der *estribot* als moralische und der *planh* als persönliche Variante vorgestellt werden. In Hinblick auf die *tenso* benennt Appel als zweite Form die fingierte Tenzzone und führt als zwei Varianten des religiösen Lieds das Mariengebet und die Marienklage an. Interessant ist die Aufnahme seltener, aber in den *Leys d'Amors* erwähnter thematischer Gattungen wie *plazer* oder *enuieg*. Vom Bewusstsein der problematischen Grenzziehung zwischen den Gattungen zeugen Appels skeptische Äußerungen in der Einleitung seiner Anthologie, wenn er über die Romanze schreibt:

«der Begriff der Romanze [...] ist ziemlich willkürlich gewählt und eine Scheidung von der Pastorela einerseits, von der fingierten Tenzzone andererseits nicht recht durchführbar. Aber auch die als Romanzen bezeichneten Gedichte in eine der anderen Gattungen einzureihen, ging nicht an».¹²

Ähnlich wie bei Bartsch fehlt auch bei Appel eine Erklärung über die Kriterien der Gattungswahl. Keiner der beiden nimmt alle der *dictatz principals* der *Leys d'Amors* in seine Liste auf, beide aber nennen Gattungen, die die späteren Poetiken nicht kennen und die uns teilweise nur als Unica¹³ überliefert sind.

Gehen Diez, Bartsch und Appel von einer weitgehend thematischen Abgrenzung der Gattungen aus, so orientiert sich Alfred Jeanroy an der Sprechinstanz und schlägt ein grobes binäres Klassifizierungsmodell an, indem er zwischen subjektiven und objektiven Gattungen unterscheidet. Als *genres subjectifs* werden

mala guerra (BdT 392, 32), Guiraut Riquier: *Amors m'auci que-m fai tant abelhir* (BdT 248, 9).

¹⁰ Bartsch 1855, XIV.

¹¹ Appel 1930, 51–147.

¹² Appel 1930, IV.

¹³ So ist beispielsweise der *escondich* im Sinne seiner Definition in den *Leys d'Amors* nur mit dem Lied *Eu m'escondisc, dompna, que mal non m'ier* (BdT 80, 15) von Bertran de Born überliefert (cf. Burgwinkle 1990, 54).

dabei Lieder bezeichnet, die als Reflexionslyrik qualifiziert werden können und in denen ein lyrisches Ich spricht, während die sogenannten *genres objectifs* dialogische oder polyphone Formen zeigen, in denen «des personnages, au reste peu nombreux et dont le rôle est fixé d'avance»¹⁴ auftreten. Zu den *genres subjectifs* zählt Jeanroy die *canço*, das *sirventes* und die drei 'dialogischen' Gattungen *tenso*, *partimen* und *cobla* – die Letzte wird als reduzierte Form der *tenso* charakterisiert.¹⁵ Ähnlich wie Diez und Bartsch unterscheidet Jeanroy diverse Varianten des *sirventes*.¹⁶ Zur Gruppe der *genres objectifs*, die, so Jeanroy, im Norden Frankreichs reicher vertreten sind als bei den Trobadors,¹⁷ zählen die Gattungen *pastourelle*, *aube*, *chanson d'histoire* *de toile* (mit dem Subgenre der Romanze) sowie andere Formen der *chanson de femme* und zahlreiche Tanzlieder. Mit dieser Liste der *genres subjectifs* und *objectifs* möchte Jeanroy die «plus notables représentants»¹⁸ der lyrischen Gattungen der Trobador- und Trouvèrellyrik benennen, wie der Untertitel seiner Untersuchung deutlich macht. Auffällig in Jeanroys Studie ist die vehemente Ablehnung der sogenannten *dictatz no principals*, denen er den Status der Gattungen abspricht und somit gegen das Vorgehen von Bartsch polemisiert.¹⁹ In seiner Argumentation ist Jeanroy jedoch inkonsequent, wenn er einige Gattungsnamen rigoros verwirft – darunter Gattungen wie *enueg* oder *plazer* – während er andere inhaltlich definierte Gattungen, die zum Teil weder von den Trobadors noch von den Schreibern erwähnt werden (z.B. *escondig*²⁰), als gerechtfertigt darstellt.

Für die Gattungstypologie der mittelalterlichen Lyrik wurden insbesondere die Arbeiten von Pierre Bec wegweisend, die sich einerseits am Modell des *grand chant courtois* von Zumthor²¹ und andererseits an der Idee der *genres objectifs* und

¹⁴ Jeanroy 1934, II, 282.

¹⁵ Jeanroy 1934, II, 274.

¹⁶ Jeanroy 1934, II, 174s.

¹⁷ Cf. Jeanroy 1934, II, 283.

¹⁸ Vollständig lautet der Untertitel: *Les genres: leur évolution et leurs plus notables représentants*.

¹⁹ Cf. Jeanroy 1934, II, 327: «Raynouard et, à sa suite, Bartsch et d'autres érudits ont prétendu distinguer et même définir des variétés de la chanson qui n'ont jamais eu d'existence réelle: il n'y a là, dans la plupart des cas, que des dénominations, émanant soit des auteurs, soit des rubricateurs, soit même des critiques modernes, qui désignent, plus ou moins heureusement, des pièces isolées et non des genres et qu'il serait temps de faire disparaître des manuels d'histoire littéraire».

²⁰ Cf. Jeanroy 1934, II, 328.

²¹ In seinem *Essai de poésie médiévale* (2000 [1972]) entwickelt Zumthor in Anlehnung an die Arbeiten der strukturalistischen Linguistik ein am Rede- und Vortragskriterium orientiertes Klassifizierungsmodell für die Gesamtheit literarischer Texte des französischen Mittelalters. Dieses Modell erhebt die *forme de discours* (cf. Zumthor 2000, 208) zum Kategorisierungskriterium par excellence. Cf. auch Zumthors Artikel von 1972, in dem er seine Klassifizierung am Beispiel der *chanson de toile* exemplifiziert. Explizit an Zumthor lehnt sich Bec mit seinem Register- und Gattungsbegriff an. Zumthor definiert das Register als «un complexe de motifs et d'expressions formulaires» (Zumthor 1959, 420) und somit als eine Kategorie, die sich zwar den literarischen Gattungen

subjectifs von Jeanroy orientieren. Schon in seinem Artikel von 1969 stellt Bec das Gattungssystem und die Gattungen als essentielle strukturierende Merkmale der mittelalterlichen Poesie heraus²² und legt 1977/1978 in einer umfangreichen Untersuchung eine typologische Gattungsbestimmung vor. Bec betont das Fehlen systematischer theoretischer Auseinandersetzungen mit Gattungen im Mittelalter und praktiziert – mit Hinweis auf die konfuse Terminologie – eine Gattungsklassifizierung *post rem*.²³ Zum jeweiligen Gattungsbegriff, der ein durchaus durchlässiges Geflecht von Merkmalen darstellt, gelangt Bec durch die Hierarchisierung der distinktiven Merkmale, innerhalb derer er nach der Dominanten sucht.²⁴ Die auf diese Weise gewonnenen Gattungsbegriffe werden den vier Hauptebenen des Systems 1) *le grand chant courtois*, 2) *genres à pertinence thématique*, 3) *genres à pertinence lyrico-formelle* und 4) *littera sine musica* zugeordnet.²⁵ Im Kern zeigt dieser Entwurf, der den Einzelgenres ein Gattungssystem überordnet, eine binäre Struktur. Gemeint ist damit die Klassifizierung der lyrischen Gattungen nach Registern (*registres poétiques*), wobei zwischen dem *registre aristocratisant* (trobadoreske Kunstlyrik) und dem *registre popularisant* (volkstümliche Formen) unterschieden wird. Letzteres beschreibt Bec als Register der Situationslyrik, deren Exemplare meist anonym überliefert sind, epische Elemente enthalten, ein mehr oder weniger typisiertes Figureninventar und einen Refrain aufweisen. Zum *registre aristocratisant* zählt Bec die Genres *canço*, *sirventes*, *planh*, *tenso* und *jeu-parti*. Das *registre popularisant* setzt sich vor allem aus thematischen Gattungen wie *chanson d'ami*, *chanson de la malmariée*, *aube* oder *chanson de croisade* zusammen, die das System der *genres à pertinence thématique* abbilden.²⁶ Da eine solche binäre Unterteilung bei genauer Untersuchung der Textzeugen schnell an seine Grenzen stößt, führt Bec auf der Ebene der Register den Terminus *interférences registrales*²⁷ und auf der Ebene der Gattungen das Konzept der *genres hybrides*²⁸ ein. Denn so wie es kein reines Register gibt, existieren auch keine

annähert, diesen aber übergeordnet ist. Register können nach Zumthor jeweils in drei Formen vorkommen: (a) in reiner Form, (b) in kontrastierender Form oder aber, im Falle von Interferenzen mit anderen Registern, (c) in gemischter Form (Zumthor 1959, 423). Seinem Gattungsbegriff legt Bec (1977, 35) weitgehend die Definition des *type* nach Zumthor zugrunde; cf. Bec (ibid., Anm. 42): «La notion du genre n'est donc qu'un aspect élargi de la notion de type, le type étant défini, d'après P. Zumthor, comme 'une micro-structure constituée par un ensemble de traits organisés, comportant un noyau fixe (soit sémique, soit formel) et un petit nombre de variables'».

²² Cf. Bec 1969, 1325: «La lyrique médiévale [...] est une poésie de constructions formelles nettement définies, de *genres*».

²³ Cf. Bec 1977, 36.

²⁴ Bec 1977, 40: «Un texte donc [...] se définit toujours par une sorte de polyvalence de ses traits distinctifs. Mais il n'en est pas moins vrai que ces traits s'organisent en un ensemble spécifique (qui forme le texte), et dont il est licite de chercher la dominante».

²⁵ Cf. Bec 1977, 38s.

²⁶ Cf. Bec 1977, 33–39.

²⁷ Cf. Bec 1977, 40–43.

²⁸ Cf. Bec 1977, 35.

genres pures. Als hybride Gattungen in diesem Sinne figurieren bei Bec: «la pastourelle, la reverdie, la chanson de croisade, le motet, l'estampie, la retrouenge, [...] la sotte chanson et la fatrasie».²⁹

Einen Meilenstein auf dem Gebiet der Gattungsforschung stellen für die mittelalterliche Lyrik die Beiträge von Erich Köhler und Hans Robert Jauß dar, deren Ergebnisse als Synthese in den *GRLMA* übergangen. In seinem Modell zur diachronen Beschreibung von Gattungen übernimmt Jauß, ähnlich wie schon Zumthor, von den Formalisten das Konzept des innerliterarischen Gattungssystems,³⁰ setzt jedoch einen anderen Schwerpunkt, indem er den Systemgedanken historisch zu konkretisieren versucht. Jauß nimmt vorliegende strukturalistische Methoden zur Analyse formaler, systemprägender Dominanten auf, erweitert dieses synchronische Verfahren jedoch durch historisch-diachrone Untersuchungen, die sich vornehmlich auf den Erwartungshorizont von Rezipienten und Adressaten beziehen. Die Geschichtlichkeit einer literarischen Gattung, die nicht normativ (*ante rem*) oder klassifikatorisch (*post rem*), sondern historisch (*in re*) zu bestimmen sei,³¹ zeichnet sich nach Jauß durch einen Prozess der Prägung einer Struktur, deren Variation, Erweiterung und Korrektur ab, die bis zur Erstarrung führen oder auch mit der Verdrängung durch eine neue Gattung enden kann.³² Nach Jauß gehört «jedes literarische Werk einer 'Gattung' an, womit nicht mehr und nicht weniger behauptet wird, als daß für jedes Werk ein vorkonstituierter Erwartungshorizont vorhanden sein muß».³³ Die Gattungstheorie von Jauß basiert auf der essentiellen Idee der *systemprägenden Dominante* die als Bezugsgröße für die weitere Gattungsdifferenzierung fungiert. Dieser Terminus wird dabei sowohl auf die einzelnen Gattungen – Ensemble von formalen und inhaltlichen Merkmalen, konstanten und variablen Strukturelementen – als auch für das Gattungssystem angewandt.³⁴ Da-

²⁹ Cf. *ibid.*

³⁰ Zur Bedeutung des Gattungssystems für die Abgrenzung einzelner Gattungskonzepte cf. Jauß (1972, 134).

³¹ Cf. Jauß 1972, 111.

³² Cf. Jauß 1972, 135. Mit seinem Dreierschritt von Kanonisierung, Automatisierung und Umbesetzung knüpft Jauß an die – in Anlehnung an Darwins Evolutionsmodell und die *Essais de critique et d'histoire* von Hippolyte Taine (Cf. Hoeges 1980, 15–93) – in der Abhandlung *Evolution des genres dans l'histoire de la littérature* (1890) von Ferdinand Brunetière entwickelte Gattungstheorie an, in der die Existenz der einzelnen literarischen Genres mithilfe der Lebensmetaphorik von Geburt, Reife und Verfall erklärt und in der bereits eine synchrone mit einer diachronen Gattungsbetrachtung verknüpft wird. Als Schlussfolgerung einer solchen Gattungsbeschreibung ergibt sich eine nicht unproblematische Ableitung des ästhetischen Werts eines Werks/einer Gattung aus dem Grad der Originalität. So wird jeder Reproduktion eines Musters ein geringer Wert zugeschrieben, während Variation und Abwandlung den Wert eines Werks erhöhen. Je stereotyper ein Text das Gattungsmuster wiederholt, desto geringer ist – so Jauß – sein Kunstcharakter, und durch ständige Reproduktion verlieren nach der Kanonisierung und Automatisierung Gattungen ihre Wirkungskraft (cf. Jauß 1972, 135).

³³ Jauß 1972, 110.

³⁴ Cf. Jauß 1972, 112.

bei hebt Jauß die Bedeutung der Annahme eines abstrahierten Gattungssystems³⁵ hervor, in welches die Einzelgattungen einzubetten sind. Die Betonung der gesellschaftlichen Funktion der Gattungen, die Jauß als «Sitz im Leben»³⁶ bezeichnet, wird besonders im historisch-soziologischen Ansatz von Köhler³⁷ zum zentralen Punkt erhoben: Hier wird die sozial- und funktionsgeschichtliche Dimension des Gattungssystems hinterfragt. Orientiert an diesen Ansätzen von Jauß und Köhler ist das Modell des *trobadoresken Gattungssystems* des GRLMA, das sechzehn als Hauptgattungen der altokzitanischen Lyrik klassifizierte Genres umfasst. Bei der Auswahl dieser Gattungen folgen die Herausgeber hauptsächlich quantitativen Kriterien und stellen so neben die in der Überlieferung zahlenmäßig eindeutig dominierende *canso*, die als Systemdominante³⁸ verstanden wird, folgende fünfzehn Genres: *descort*, *sirventes*, *Sirventes-Kanzone*, *cobla*, *Kreuzlied*, *planh*, *tenso*, *partimen*, *pastorela*, *alba*, *Romanze*, *Tanzlied* und *estampida*, *religiöses Lied* und *salut d'amor*. Die Begrenzung auf diese fünfzehn (bzw. sechzehn) Gattungen befürwortet Rieger schon in seiner Untersuchung von 1976, in der er die

«von der Provenzialistik zumeist nach inhaltlichen Kriterien ausgesonderten Untergattungen [sowie] die Spezifizierungen von Trobadors der Spätzeit – vor allem Cerveris de Girona oder der wahrscheinlich weniger unter empirischen als rein theoretisch-normativen Gesichtspunkten vorgenommenen Klassifikationen später Poetiken»³⁹

aus dem *trobadoresken Gattungssystem* im engen Sinne ausschließt. Elf der im GRLMA erfassten Genres haben ihre Gattungsnamen schon im Mittelalter erhalten und erscheinen als solche in Poetiken, *vidas* und *razos* oder in den Liedern der Trobadors selbst (*canso*, *descort*, *sirventes*, *cobla*, *planh*, *tenso*, *partimen*, *pastorela*, *alba*, *dansa*, *estampida*), eine erscheint nur in singulärer Nennung bei Falquet de Romans (*BdT* 156, 14/v. 1s.: *chanso sirventes*),⁴⁰ und die verbleibenden vier Gattungsnamen wurden *post rem* von der Forschung hauptsächlich nach inhaltlichen (*Kreuzlied*, *religiöses Lied*, *Romanze*) und zum Teil nach formalen (*salut d'amor*) Kriterien gebildet.

³⁵ Cf. einen ähnlichen Gedanken bei Tynjanov (1967, 47): «Wir folgern, daß die Erforschung isolierter Gattungen außerhalb der Kennzeichen jenes Gattungssystems, auf das sie bezogen sind, unmöglich ist».

³⁶ Cf. Jauß 1972, 132.

³⁷ Cf. Köhler 1977, 7–21.

³⁸ Zur Kritik an der Kanzonenzentriertheit der Köhler-Schule cf. z.B. Lindt (1998, 412) und Chaguinian (2008, 46).

³⁹ Rieger, D. 1976, 3.

⁴⁰ Von diesem singulären Beleg behauptet Köhler (1969, 163), der dem Genre der *Sirventes-Kanzone* eine theoretische Grundlage geschaffen hat: «Hätte uns ein historisches Mißgeschick des einzigen Belegs für den Terminus *chanso-sirventes* beraubt, man hätte ihn erfinden müssen».

Die von Erich Köhler⁴¹ zunächst als legitime Gattung postulierte *Sirventes-Kanzone* nimmt 20 Jahre später in der Gattungstypologie von Peter Wunderli (1991), die strukturell-semantic verfährt und als Methode ein binäres Klassifizierungsverfahren zugrunde legt, eine zentrale Funktion ein. Diese Typologie erhebt den Inhalt zum primären Differenzierungskriterium und distanziert sich somit deutlich von der Formfixierung verwandter Arbeiten. Mit seinem Ansatz, in dem die Gattungen zunächst hinsichtlich des Inhalts und sekundär in Bezug auf die Registerzugehörigkeit klassifiziert werden, knüpft Wunderli in gewisser Hinsicht an die Gattungsdifferenzierung von Erich Köhler einerseits und die von Pierre Bec andererseits an.⁴² Wie Köhler und Jauf versteht Wunderli die Gattungen als in einem permanenten Entwicklungsprozess begriffene Einheiten und fixiert seine Untersuchung des Gattungssystems durch einen synchronischen Schnitt auf die Zeit um 1200. Die Anknüpfung an Zumthor und Bec erfolgt durch den Terminus des Registers, den Wunderli als Klassifizierungskriterium geltend macht. Die Form der Gattungen hingegen spielt in seiner Untersuchung eine untergeordnete Rolle und wird in der Gattungsdifferenzierung als Kriterium nicht berücksichtigt.⁴³ Wunderli differenziert die lyrischen Genres auf mehreren Niveaus. Auf der ersten Ebene nimmt er als abstrakte Größe eine absolut unmarkierte Gattung an, «le genre absolument non-marqué du système»,⁴⁴ die er als *canso-sirventes* bezeichnet. Diese Gattung beschreibt er als dem *vers* vergleichbar, der jedoch den Oberbegriff eines «système non encore différencié»⁴⁵ darstellt, dessen Spezifikationen die Genres *canso* und *sirventes* bilden. Für die weitere Klassifizierung der Gattungen betont Wunderli – wie schon Diez über hundert Jahre zuvor – die Notwendigkeit homogener Klassifikationskriterien, die eine Gattungsuntersuchung erst sinnvoll machen. Ein Perspektivenwechsel von einem Kriterium zum anderen sei nur bei gleichzeitigem Wechsel des Abstraktionsniveaus möglich.⁴⁶

⁴¹ Cf. Köhler 1969/1987a. Köhler sieht die Funktion der *Sirventes-Kanzone* in der Wiederherstellung der ursprünglich im *vers* angelegten und durch die Entstehung der Gattungen *canso* und *sirventes* zerschlagenen Einheit Minne- und moralsatirischer/sozialkritischer Thematik. Warum er sich allerdings zur Bezeichnung einer so definierten Gattung nicht mit dem ursprünglichen Namen *vers* zufriedengibt, bleibt unklar.

⁴² Wunderli 1991, 602: «Je considère comme distinctifs en premier lieu les traits de contenu, en deuxième lieu les traits de registre. [...] Par ce choix je me rapproche jusqu'à un certain degré de Köhler, mais aussi de Pierre Bec, et je me mets en même temps en contradiction avec Paul Zumthor, pour qui la forme est le critère décisif pour l'interprétation (et non le contenu)».

⁴³ Wie jede andere Untersuchung dieser Art stößt auch dieser Versuch der Gattungsdifferenzierung an seine Grenzen. Wird nämlich die Form als Klassifizierungskriterium ausgeschlossen, so kann zum Beispiel der *salut d'amor* nicht als eigenständige Gattung betrachtet werden, da er hinsichtlich des Inhalts und des Registers mit der *canso* kongruent ist.

⁴⁴ Wunderli 1991, 606.

⁴⁵ Wunderli 1991, 607.

⁴⁶ Cf. Wunderli 1991, 601.

Wunderlis Ansatz ist nicht der letzte geblieben. Neuere Untersuchungen zum Gattungssystem der Trobadorlyrik knüpfen jedoch in der Regel⁴⁷ weitgehend an die dargestellten Traditionen (Jeanroy, Zumthor, Bec, Jauß) an. Abschließend ist noch auf den von Paden herausgegebenen Band *Medieval Lyric: Genres in Historical Context* (2000) hinzuweisen, der, wie der Titel schon andeutet, den Schwerpunkt auf das Gattungssystem im Wandel legt. Im einleitenden Beitrag des Bandes präsentiert Paden eine systematische Untersuchung der Gattungsbezeichnungen der Trobadorlyrik, indem er Ergebnisse quantitativer Studien zum Vorkommen und zur Verbreitung der Gattungsnamen vorlegt. Anders als beispielsweise Zumthor versteht Paden das lyrische Gattungssystem im Mittelalter als eine von den anderen Genres wie erzählende Dichtung oder Theater unabhängige Entität, die ein selbstbezogenes System, «[a] world apart»,⁴⁸ bildet. Paden geht bei seiner Untersuchung chronologisch vor, indem er die Trobadorlyrik in fünf Perioden unterteilt, die er in Anlehnung an die Wirkungszeit bestimmter Trobadors festlegt.⁴⁹ Die so ermittelten Belege für Gattungstermini stellt Paden in mehreren Diagrammen und Tabellen schematisch dar⁵⁰ und wendet sich gegen die anachronistische Applikation der aus späten Poetiken entlehnten Gattungstermini auf die Lieder früher Trobadors wie Jaufre Rudel oder Marcabru.⁵¹ Padens Untersuchung und Darstellung des sich in einzelnen Perioden stark wandelnden Gattungssystems trägt zur Entmystifizierung der im *GRLMA* propagierten absoluten Dominanten-Stellung der *canço* bei, die zwar, wie Paden zeigen konnte,⁵² zwischen 1140 und 1180 mit fast 80% an der tradierten Gesamtproduktion quantitativ eindeutig überwog, aber schon ab 1220 ihre Spitzenposition verlor und zwischen 1260 und 1300 nur noch 19% der überlieferten Lieder stellte. Eine Anwendung der in den Poetiken des 13. und 14. Jh.s versammelten Gattungsnamen kritisiert auch Pickens in seinem Beitrag als anachronistisch. Für die Beschreibung des Gattungssystems setzt Pickens einen synchronen Schnitt und schlägt für die frühe⁵³ Lyrik ein strukturalis-

⁴⁷ Einen originellen, aber nicht auf alle Genres anwendbaren Zugang zum Verständnis der mittelalterlichen Gattungspraxis bietet Dagenais. Im Anschluss an die antike Rhetorik schlägt er mit seinem «schema of praise and blame» (2000, 246) eine Unterteilung der Gattungen nach der Lob- und Rüge-Thematik vor. Als Stütze seines Zugangs sieht er die Vorgehensweise der mittelalterlichen Poetiken – und insbesondere der *Doctrina* – an. Dagenais erhellt mit seinem Beitrag einen interessanten Teilaspekt der Gattungssystematik im Mittelalter und kann anhand der Lob/Rüge-Thematik zeigen, «how absolutely fundamental this pair was to medieval thinking about literature» (2000, 247).

⁴⁸ Paden 2000a, 4.

⁴⁹ So setzt Paden (cf. 2000b, 24) die erste Periode in der Produktionszeit von Guilhem IX (1100–1140) an, die zweite bei Raimbaut d'Aurenga (1140–1180), die dritte in der Wirkungszeit von Bertran de Born (1180–1220), die vierte in der von Peire Cardenal (1220–1260) und die fünfte bei Guiraut Riquier (1260–1300).

⁵⁰ Cf. die Diagramme und Tabellen in Paden (2000b, 23/25/26–28).

⁵¹ Cf. Paden 2000b, 36.

⁵² Cf. Paden 2000b, 26.

⁵³ Pickens (2000, 211) bezieht sich mit seinen Ausführungen, auf die vor 1180 entstandenen Lieder.

tisches 3-Gattungs-Modell vor, indem er – ähnlich wie schon Zumthor – von der Vortragssituation ausgeht. Er unterscheidet zwischen 1) Gattungen, in denen sich der Sprecher an das Publikum/die Dame wendet (*vers, canso, sirventes, planh*), 2) Dialogen (*tenso, partimen*) und 3) narrativen Genres (*pastorelas*).⁵⁴ Pickens konstatiert, dass man in Bezug auf die frühe Lyrik nur von Prototypen sprechen könne, indem man beispielsweise die Lieder von Jaufre Rudel als Prototypen der *canso* bezeichnet und die von Marcabru als Prototypen des *sirventes*. Konstruktiv und wünschenswert wäre der von Pickens geforderte neue Katalog der Trobadorlyrik, der die Repertorien von Pillet/Carstens und Frank ersetzen sollte.⁵⁵ Gewiss hat die unter der Leitung von Asperti entstandene *BEdT* (www.bedt.it) bereits einen großen Beitrag zu dieser Forderung geleistet, sie bedarf aber dennoch weiterer Ergänzungen und Spezifizierungen, was die Vielfalt der Gattungsformen und die Herkunft der Gattungsnamen betrifft.

2.1.2. Der *somni* oder das Dilemma der Forschungsdiskussion

Vergeblich sucht man in einschlägigen Lexika nach einer Erwähnung des *somni*. Weder das *Lexikon des Mittelalters* noch das *Dictionnaire des Lettres Françaises: Le Moyen Âge* enthält ein Lemma wie *somni, chanson de songe* oder *Traumlied*. Zwar erscheinen im Letzteren unter dem Stichwort *genres secondaires*⁵⁶ seltsame – oder «nicht belegte Gattungen» – wie *cossir, enueg* oder *desconortz*, der *somni* aber wird nicht benannt. Während die germanistische Mediävistik trotz der geringen Zahl der überlieferten Textzeugen⁵⁷ den Terminus *Traumlied* in das Gattungssystem des – bekanntlich stark von der Trobador- und Trouvèrellyrik beeinflussten – Minnesangs aufgenommen hat und das *traumliet* als Minnelied definiert, «in dem das (glückhafte) Minnegeschehen in eine Traumsphäre verlegt ist»,⁵⁸ schenkt die Romanistik trotz der Existenz einer solchen Gattung in den volkssprachlichen Poetiken des Mittelalters dem *somni* wenig Beachtung. Bemerkungen zum *somni* beschränken sich auf kurze Erwähnungen – wie bei Carl Appel, der den *somni* als Dichtart identifiziert,⁵⁹ und Kurt Ringger, der ihn als Teil des trobadoresken Gattungssystems sporadisch benennt⁶⁰ – oder aber auf re-

⁵⁴ Cf. Pickens 2000, 212. Cf. auch einen ähnlichen Ansatz zur Kategorisierung der romanischen Frauenlieder bei Mölk (1989, 24). Einen in diese Richtung weisenden Ansatz verfolgt auch die im Cancioneiro da Biblioteca Nacional überlieferte alportugiesische *Arte de trovar*. Cf. dazu Kap. 4.1.3.

⁵⁵ Cf. Pickens 2000, 230.

⁵⁶ Bossuat ²1993, 496a/b.

⁵⁷ Schweikle (²1995, 144) benennt fünf Traumlieder: *MF* 48, 23 (Friedrich von Hausen), *MF* 145, 1 und 138, 17 (Heinrich von Morungen) so wie *L* 74, 20 und *L* 94, 1 (Walther von der Vogelweide).

⁵⁸ Schweikle ²1995, 143.

⁵⁹ Cf. Appel ⁶1930, 306. Auch Levy weist in seinem Supplement zum *LexRom* darauf hin, dass das Lexem *somni* als «Bezeichnung für eine Dichtungsart» (*PSW* VII, 805) belegt ist und ergänzt damit die von Raynouard (*LexRom* V, 258s.) ermittelten Bedeutungen.

⁶⁰ Cf. Ringger 1991, 104.

duzierende Urteile. Allen voran ist dabei Marshall zu nennen, der in seiner Untersuchung okzitanischer und katalanischer Poetiken zum Genre *somni* anmerkt, es sei in der altokzitanischen Lyrik nur ein Lied überliefert, das dem Gattungsnamen zugeordnet werden könne. Marshall benennt es mit *Entr'Arago e Navarra jazia* von Cerveri de Girona (BdT 434, 7a) und löst mit seinem Kommentar den Mythos von «the sole example of the sompni»⁶¹ aus – ein Mythos, der bis in die neuesten Untersuchungen der Mediävistik zu verfolgen ist. So konstatiert beispielsweise Landoni, der *somni* sei «noto solo in Cerveri de Girona».⁶² Finazzi-Agrò verweist weniger ausschließlich auf die Gattung des *somi* oder *sompni*, «cui si può con sicurezza assegnare almeno una poesia di Cerverí de Girona»⁶³ und auch Chaguinian behauptet in einem Artikel von 2007, *somni* und *gelozesca* seien UNICA, «dont les seuls exemples sont dus au poète catalan de la seconde moitié du XIII^e siècle, Cerveri de Girona»⁶⁴ und verweist dabei explizit auf Marshall. Anzumerken ist an dieser Stelle, dass der Gattungsname *somni* auch in der Bibliographie von Pillet/Carstens allein im Zusammenhang mit der Komposition von Cerveri fällt («Sompni»), während die aktualisierte elektronische Version der Bibliographie (BEDT) diese Gattungsbezeichnung ohne weiteren Kommentar durch «canzone» ersetzt. Die Herausgeber der Lieder Cerveris, die den *somni* durchaus als Gattungsbezeichnung verwenden, verzichten auf eine besondere Kommentierung der Gattung. So findet man in der Edition von Riquer im Anschluss an eine kurze inhaltliche Zusammenfassung von *Entr'Arago e Navarra jazia* (BdT 434, 7a) die lapidare Feststellung: «Según Las Leys d'Amors, el somi, o sompni, es un género de la lírica provenzal»,⁶⁵ und Coromines stellt fest:

«Aquesta composició no constitueix una novetat completa dins la lírica trobadoresca, car s'havien escrit altres poemes comparables en alguna mesura; i els tractadistes occitans havien parlat, fins i tot, d'una varietat secundària de 'dictatz' a la qual reconeixien, com les *Leys d'Amors*, el nom de *somis*»,⁶⁶

ohne auf diese «altres poemes comparables» spezifischer einzugehen.

Die Vernachlässigung der Gattung *somni* geht in der Regel mit einer kategorischen Zurückweisung der *dictatz no principals* einher. Jeanroys ablehnende Haltung gegenüber der «manie classifiante des auteurs des *Leys*»,⁶⁷ seine Behauptung, Lieder wie *cossir* und *somni* seien überhaupt nur komponiert worden, um die Definitionen der *Leys* zu stützen,⁶⁸ oder der Kommentar von Chambers, Termini wie *somni* «used as generic descriptions for poems of Cerveri de Girona» seien

⁶¹ *Razos de trobar*, 139/Anm. 75–77.

⁶² Landoni 1989, 125.

⁶³ Johan Mendiz de Briteyros, 120.

⁶⁴ Chaguinian 2007a, 49/Anm. 12. Cf. auch Chaguinian 2007a, 61.

⁶⁵ Cerveri de Girona b), 42.

⁶⁶ Cerveri de Girona a) II, 207.

⁶⁷ Jeanroy 1934, II, 329.

⁶⁸ Ibid.: «C'est à la manie classifiante des auteurs des *Leys* que nous devons le *somni* (songe), la *vezio* (vision), le *cossir* (méditation triste), la *desconort* (découragement), la

als «titles, not legitimate names of lyric genres»⁶⁹ zu verstehen, sind nur zwei Beispiele für die Ablehnung der «sekundären» Gattungen.

Eine erste speziell den *dictatz no principals* gewidmete Studie, in der diese sekundären Gattungen als potentielle Genres der Trobadorlyrik beschrieben werden, legt Canettieri (1994) vor. Er benennt neben dem *somni* von Cerveri de Girona (BdT 434, 7a) die folgenden drei Lieder als mögliche Repräsentanten der Gattung: Guiraut de Bornelh: *No posc sofrir c'a la dolor* (BdT 242, 51), Guilhem de Saint-Didier: *En Guillem de Saint Deslier, vostra semblanza* (BdT 234, 12) und Guilhem d'Autpol: *Seinhos, auias, c'aves saber en sens* (BdT 206, 4).⁷⁰ Wichtiger als die Hinweise auf mögliche Realisierungen der Gattung in der Trobadorlyrik sind die aufschlussreichen Bemerkungen von Canettieri über die Eigenart der *dictatz no principals* im Allgemeinen. Die sekundären Gattungen werden dabei als Spielarten der *canso* verstanden, die die «espressioni del sentimento, dei sensi e dell'interiorità originariamente racchiuse nella *canso*»⁷¹ realisieren. Als Spiegel der Gedanken-, Gefühls- und Traumwelt des Dichters wurzeln diese Gattungen im «ambito semantico dell'interiorità, circoscritto soprattutto da pensiero, sentimenti e spazio onirico».⁷² In Anlehnung an die Studie von Canettieri liefert ein Ende 2008 veröffentlichter Beitrag von Grimaldi neue Impulse für die Beschreibung des *somni*. Der Definition des *somni* in der *Doctrina* folgend bestimmt Grimaldi die Gattung rein thematisch,⁷³ ergänzt das Korpus von Canettieri um zwei *tensos* und geht so von sechs Traumliedern aus:⁷⁴

{S b, 5} ⁷⁵	Guiraut de Bornelh: <i>No posc sofrir c'a la dolor</i> ⁷⁶ (BdT 242, 51)
{S b, 6}	Guilhem de Saint-Didier: <i>En Guillem de Saint Deslier, vostra semblanza</i> (BdT 234, 12)
{S b, 7}	Lanfranc Cigala: <i>Entre mon cor e me e mon saber</i> (BdT 282, 4)
{S b, 8}	Joan d'Albisson/Nicolet de Turin: <i>En Niccolet, d'un sognie qu'ieu sognav</i> (BdT 265, 2)
{S b, 9}	Guilhem d'Autpol: <i>Seinhos, auias, c'aves saber en sens</i> (BdT 206, 4)
{S b, 10}	Cerveri de Girona: <i>Entr'Arago e Navarra jazia</i> (BdT 434, 7a)

gilozesca (chanson de jaloux), etc.: s'il en existe des spécimens, ils ont été fabriqués pour appuyer ces définitions».

⁶⁹ Chambers 1985, 196. Zu fragen wäre an dieser Stelle, warum Chambers (cf. 1985, 212) z.B. der als Unicum überlieferten *serena* den Status der Gattung nicht abspricht.

⁷⁰ Cf. Canettieri 1994, 53.

⁷¹ Canettieri 1994, 58.

⁷² Canettieri 1994, 53.

⁷³ Grimaldi 2008, 9: «I testi censiti sono tutti (tranne appunto la canzone di Giraut) – dall'inizio alla fine ed esclusivamente – il racconto di un sogno, ad una o a più voci».

⁷⁴ Grimaldi 2008, 8s.

⁷⁵ Verweis auf die Nummer in der Anthologie am Ende der Untersuchung.

⁷⁶ Das Lied von Guiraut de Bornelh nimmt Grimaldi (2008, 9) nur unter Vorbehalt in sein Korpus auf, da das Traumbild darin nicht in allen *coblas* zum thematischen Kern entfaltet wird.

Ferner weist Grimaldi auf zwei anonyme *coblas esparsas* hin, *Grans gauchs m'ave la noit, quan sui colgatz* (BdT 461, 135; {S b, 1}) und *Un cavalier conoſque l'altrier vi* (BdT 461, 245; {S b, 2}),⁷⁷ die den Traum zum zentralen Thema gestalten, und legt in diesem Zusammenhang die These nahe, der *somni* habe sich aus der Gattung der *cobla* entwickelt.⁷⁸ Diese These gewinnt durch die Tatsache an Gewicht, dass auch die Gattung der *reverdie* bekanntlich aus dem in der Regel in der Exordialstrophe entfalteten Natureingang entstanden ist.⁷⁹

Nicht als Gattung, jedoch als Motiv der mittelalterlichen Dichtung ist der Traum als beliebtes ästhetisches Ausdrucksmittel der mittelalterlichen Literatur immer wieder beschrieben worden. Schon bevor Le Goff mit seinen Forschungen die ergebnisreiche Tagung zum Thema *I sogni nel Medioevo*⁸⁰ angeregt hat, lagen zahlreiche Arbeiten zu Funktion und Darstellung des Traums in mittelalterlichen Texten der Romania in großer Zahl vor. Dabei handelt es sich jedoch fast ausnahmslos um Untersuchungen, die epische Texte zum Gegenstand haben.⁸¹ Auch der von Corbellari und Tilliette (2007) herausgegebene Sammelband mit dem vielversprechenden Titel *Le rêve médiéval* behandelt ausschließlich mittelalterliche Epen und Romane.⁸² Seltener wird der Traum als lyrisches Motiv besprochen, was im Übrigen auch für die Germanistik gilt,⁸³ obwohl einige Studien eine «funktionale Differenz» der Traumdarstellungen in Abhängigkeit von den Genres einräumen.⁸⁴ Unter den vereinzelt Studien zum Thema sind für die Romanistik an erster Stelle die wegweisenden Untersuchungen von Braet zu nennen. Schon 1974 legte Braet einen Aufsatz mit dem Titel «Visio Amoris. Genèse et signification d'un thème de la poésie provençale»⁸⁵ vor, in dem er ein reiches Belegmaterial für das Vorkommen des Traummotivs in der Trobadorlyrik zusammenstellt. Braet zeigt darin die Nähe des Motivs zur Liebesthematik auf, sieht die Funktion des Liebestraums freudianisch in der Wunscherfüllung,⁸⁶ benennt als Vorbild für die Motivausprägung an erster Stelle die *Heroides* Ovids⁸⁷ und weist darauf hin, dass dieses Motiv in der Trobadorlyrik seit Jaufre Rudel⁸⁸ entfaltet wurde. Sein

⁷⁷ Auf diese *cobla* verweist auch schon Braet (1977, 114/Anm. 12).

⁷⁸ Cf. Grimaldi 2008, 8/Anm. 22.

⁷⁹ Cf. Zink 1992, 127.

⁸⁰ Cf. Gregory 1985.

⁸¹ Insbesondere fokussieren diese Untersuchungen, wie Corbellari (2007, 53) treffend feststellt, die «rêves de Charlemagne dans *La Chanson de Roland*, [...] le rêve d'Iseut chez Béroul et ceux d'Arthur dans le *Lancelot-Graal*».

⁸² Ebenso streift die gattungsübergreifende Anthologie von Gsteiger (1999) die mittelalterliche Lyrik nur beiläufig. Analoges gilt für die Studie von Gidion (2006).

⁸³ Cf. Haag (2003, 19), die in ihrem Forschungsüberblick dieses Desiderat beklagt.

⁸⁴ Cf. Schmitz 1934, 16. Cf. dazu die Kritik bei Haag (2003, 19/Anm. 35).

⁸⁵ Ähnliche Überlegungen trägt Braet (1985) im Rahmen der internationalen Tagung zum Thema *I sogni nel Medioevo* vor.

⁸⁶ Cf. Braet 1985, 20s.

⁸⁷ Cf. diesbezüglich schon die Erläuterungen Scheludkos (1934, 162ss.).

⁸⁸ Cf. später auch Regueiro-Diehl (1993, 199): «En effet, il est surprenant de constater que

zu Beginn der Studie geäußertes Vorhaben, eine ähnliche Untersuchung auch für die altfranzösische Lyrik und den höfischen Roman vorlegen zu wollen,⁸⁹ setzt Braet mit der Studie «Le rêve d'amour dans le roman courtois» (1977) nur zum Teil um.⁹⁰ Ein eigenständiges Kapitel in der Kommentierung des Traummotivs stellen die Untersuchungen zur Gattung des *salut d'amor* dar. An erster Stelle ist hier die zusammenfassende Darstellung der Forschungsergebnisse durch Leube⁹¹ im zweiten Band (I, 5) des *GRLMA* zu nennen. Leube beschreibt das Motiv des Liebhabers, der «nach qualvoll unruhiger Nacht im Traum die Wohltaten [genießt], die die Dame ihm in Wirklichkeit vorenthält»,⁹² als Topos des altokzitanischen Liebesbriefs und versteht es als «gattungsbezogenes Klischee». ⁹³ Ferner beschäftigen sich mit dem Traummotiv implizit einige Arbeiten zu Guilhem de Peitieu, vornehmlich Erklärungen zu seinem Lied *Farai un vers de dreyt nien* (*BdT* 183, 7{S b, 3}), womit neben der Ausprägung des Liebestraums auch die Verknüpfung zwischen Traum und dichterischer Inspiration thematisiert wird.⁹⁴ Für die galego-portugiesische Lyrik ist insbesondere auf die Untersuchungen von Fernández-Pereiro (1974), Regueiro Diehl (1991) und Brea (2006) hinzuweisen, die vor allem die starke Abhängigkeit des Liebestraummotivs von okzitanischen (und arabischen) Vorbildern aufzeigen. In eine ähnliche Richtung weist auch die Studie von Meneghetti (1984) über den Einfluss der okzitanischen Traumbilder auf die italienische Lyrik des 13. und 14. Jh.s.

2.1.3. Bilanz nach fast 200 Jahren *alba*-Forschung

Kann man im Falle des *somni* von einer vernachlässigten Gattung sprechen, die noch zu entdecken und zu beschreiben ist, muss man andererseits die *alba* als «Lieblingskind» der Mediävistik bezeichnen, dem schon Diez Aufmerksamkeit schenkte. Versuche zur Deutung und Typologie der *alba*-Dichtung liegen in großer Zahl vor.⁹⁵ In der Deutung des okzitanischen Tagelieds zeichnen sich dabei grob zwei Positionen ab: Die *alba* wird entweder (1) als integrativer Teil des höfischen Gattungssystems der Trobadorlyrik begriffen oder aber (2) aus dem höfischen

c'est Jaufré Rudel le premier troubadour provençal qui nous raconte dans ses poésies ses rêveries nocturnes».

⁸⁹ Braet 1974, 89/Anm. 1: «La présente contribution se limite au domaine occitan; nous espérons pouvoir aborder dans une seconde étude la fortune du thème chez les trouvères et les romanciers français».

⁹⁰ Braet (1977, 108) verweist in dieser dem höfischen Roman gewidmeten Untersuchung beiläufig auf die Verwendung des Traummotivs in der Trouvèrellyrik. Form und Funktion des Traummotivs in der Trouvèrellyrik sieht er dabei bereits vollständig in der Trobadordichtung entwickelt.

⁹¹ Cf. Leube 1979.

⁹² Leube 1979, 86.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Cf. z.B. Rieger, D. (1975) und Bernsen (2000).

⁹⁵ Cf. z.B. die Arbeiten von Wolf (1968), Müller (1971), Rieger, D. (1971/1979/1983/1990), Malm (1995), Billy (1997) und Stanesco (2001).

System ausgeklammert und in eine Randposition gerückt. Als Ausschlusskriterium wird neben (2a) den volkstümlichen Ursprüngen der Gattung (2b) die problematische Stellung des Genres zum Grundkonzept der *fin'amor* geltend gemacht. Die Gattungstypologien wiederum variieren je nachdem, ob ein enges oder ein weites – wie spätestens seit den Arbeiten von Poe (1984a/b)⁹⁶ – Gattungskonzept vertreten wird. Dabei werden die als *albas* im weiten Sinne klassifizierten Zeugen in der Regel in drei Subgruppen unterteilt: 1) erotische *albas*, 2) *alba*-Abwandlungen, d.h. Texte, die die typische *alba*-Thematik variieren, und 3) religiöse *albas*. Die folgenden Texte wurden in den nun fast 200 Jahren Forschungsgeschichte im Rahmen der zahlreichen Typologien als *albas* der okzitanischen, französischen, italienischen, galego-portugiesischen und mittellateinischen Lyrik im engen oder weiten Sinne bezeichnet.⁹⁷

a) Mittellateinisch	{A a, 1} ⁹⁸	Anonym: <i>Phebi claro</i>
	{A a, 2}	Anonym: <i>Cantant omnes volucres</i>
b) Altokzitanisch	{A b, 1}	Anonym: <i>Quan lo rossinhols escria</i> (BdT 461, 203)
	{A b, 2}	Anonym: <i>Ab la genser que sia</i> (BdT 461, 3)
	{A b, 3}	Anonym: <i>En un vergier, sotz fuella d'albespi</i> (BdT 461, 113)
	{A b, 4}	Anonym: <i>Drutç qui vol dreitament amar</i> (BdT 461, 99a)
	{A b, 5}	Anonym: <i>Eras diray ço que-us dey dir</i> (BdT 461, 25a)
	{A b, 6}	Anonym: <i>E! Quant m'es greu</i> (nicht in der BdT verzeichnet)
	{A b, 7}	Guiraut de Bornelh: <i>Reis glorios</i> (BdT 242, 64)
	{A b, 8}	Raimbaut de Vaqueiras: <i>Gaita be</i> (BdT 392, 16a)
	{A b, 9}	Uc de la Bacalaria: <i>Per grazir la bon'estrana</i> (BdT 449, 3)
	{A b, 10}	Cadenet: <i>S'anc fui belha ni prezada</i> (BdT 106, 14)
	{A b, 11}	Raimon de las Salas: <i>Dieus, aidatz</i> (BdT 409, 2)

⁹⁶ Cf. Poe 1984a, 148.

⁹⁷ Berücksichtigt sind hier nur Texte aus dem 11.–14. Jh., nicht berücksichtigt wurden in dieser Tabelle die fragmentarischen *khardjas*, die Wilson (1965, Nr. 1a–d) und Fuente Cornejo (1999, 1–2) in ihre Korpora der *alba*-Dichtungen aufnehmen.

⁹⁸ Verweis auf die Nummer in der Anthologie. {...} bedeutet, dass die Komposition nicht in der Anthologie figuriert.

	{A b, 12}	Bertran d'Alamanon: <i>Us cavaliers si jazia</i> (BdT 76, 23)
	{A b, 13}	Guiraut Riquier: <i>Ab plazen</i> (BdT 283, 3)
	{A b, 14}	Guiraut Riquier: <i>Ad un fin aman fon datz</i> (BdT 248, 4)
	{...} RA 1 ⁹⁹	Bernart de Venzac: <i>Lo pair' e-l filh e-l sant espirital</i> (BdT 71,2)
	{...} RA 2	Falquet de Romans: <i>Vers Dieus, e-l vostre nom e de sancta Maria</i> (BdT 156, 15)
	{...} RA 3	Guilhem d'Autpol: <i>Esperanza de totz fermes esperans</i> (BdT 206,1)
	{...} RA 4	Guiraut Riquier: <i>Qui¹⁰⁰ velha ses plazer</i> (BdT 248, 70)
	{...} RA 5	Peire Espanhol: <i>Or levas sus, franca cortoiza gan</i> (BdT 342, 1)
	{...} RA 6	Cerveri de Girona: <i>Aixi com cel c'anan erra la via</i> (BdT 434a, 8)
c) Altfranzösisch	{A c, 1}	Anonym: <i>Est il jors? – Nenil ancores</i>
	{A c, 2}	Anonym: <i>L'a[u]be c'apiert ai jor</i>
	{A c, 3}	Anonym: <i>Entre moi et mon amin</i>
	{A c, 4}	Anonym: <i>Gaite de la tor</i>
	{A c, 6}	Anonym: <i>Un petit devant le jor</i>
	{A c, 7}	Gace Brulé: <i>Cant voi l'aube dou jor venir</i>
d) Galego-Portugiesisch	{A d, 1}	Pero Meogo: <i>Levóus' louçana, levóus' a velida</i>
	{A d, 2}	Dom Denis: <i>De que morredes, filha, a do corpo velido?</i>
	{A d, 3}	Dom Denis: <i>Levantou-s' a velida</i>
	{...}	Dom Denis: <i>Amad' e meu amigo</i> (Brea ² 1999, I, Nr. 25, 4)
	{A d, 4}	Nuno Fernandez Torneol: <i>Levad', amigo que dormides as manhãas frias</i>
	{A d, 5}	Juyão Bolseyro: <i>Sen meu amigo manh'eu senlheyra</i>

⁹⁹ RA = religiöse *alba*.

¹⁰⁰ Chaguinian notiert hier *Qyi*. Zur Kritik an dieser Lesart des Incipits cf. Squillaciotti 2009, 449: «non si tratta di y, bensí di u maiuscola, graficamente v, che segue la capitale ornata nel ms. C».

	{A d, 6}	Juyão Bolseyro: <i>Da noyte d'eyre poderam fazer</i>
	{A d, 7}	Juyão Bolseyro: <i>Aquestas noytes tan longas</i>
	{...}	Johan Airas de Santiago: <i>Pelo soute de Crecente</i> (Brea ² 1999, I, Nr. 63, 58)
	{...} RA 7	Alfonso X.: <i>Virgen Madre groriosa</i> (Mettmann 1964, III, Nr. 340)
	{A d, 8}	Roi Paez de Ribela: <i>Maria Genta, Maria Genta da saya cintada</i>
e) Altitalienisch	{A e, 1}	Anonym: <i>Pàrtite, amore, a deo</i>

Schon Diez definiert das okzitanische Tagelied, das den «geheimen Liebschaften [...] sinnlicher Natur» gewidmet ist und «nächtliche Zusammenkünfte, worin die Liebenden zum Ziel verbotener Wünsche»¹⁰¹ gelangen, zum Gegenstand hat, als Subgenre der *canço* und bringt es in die Nähe der *pastorela*. Ferner verweist Diez auf die später immer wieder betonte Verwandtschaft zwischen der *alba* und der als *serena* bezeichneten Komposition von Guiraut Riquier {A b, 14} und stellt als Gemeinsamkeit der beiden Gattungen den Refrain heraus, «welcher dort das Wort *alba* und hier das Wort *ser* zu enthalten pflegt».¹⁰² Diese Definition der Gattung benennt – bis auf das essentielle Motiv der schmerzvollen Trennung – bereits alle Merkmale der bis heute geläufigen Charakterisierung der *alba*. Eine ähnliche Einschätzung der *alba* zeigt einige Jahre später Bartsch in seinem nach Gattungen geordneten *Provenzalischen Lesebuch* (1855). Darin charakterisiert er das okzitanische Tagelied als «ganz volkstümlich»¹⁰³ und betont dessen dramatische Form. Ähnlich wie Diez macht Bartsch auf die Verwandtschaft zwischen der *serena* und der *alba* aufmerksam, wobei er die Erste als eine Modifikation des Tagelieds versteht.¹⁰⁴ Eine wichtige und umstrittene¹⁰⁵ Position in der Diskussion der volkstümlichen Ursprünge der *alba* nimmt Gaston Paris ein. Die *alba* wird als Kombination zweier Strömungen beschrieben, in der die volksliedhafte Frauenklage mit dem Wächterlied, das ursprünglich keine Verbindung zur Liebesthematik zeigt, verschmilzt.¹⁰⁶ Die Betonung der volksliedhaften Züge der *alba* findet man auch zwanzig Jahre später in den Beiträgen von Alfred Jeanroy, der sich jedoch, anders

¹⁰¹ Diez ²1883, 133.

¹⁰² Diez ²1883, 100.

¹⁰³ Bartsch 1855, XIV.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Cf. z.B. die Kritik von Chaguinian (2008, 49).

¹⁰⁶ Paris 1966, 587s.: «En résumé il a existé un genre de chanson populaire exprimant la douleur de la femme que son amant est obligé de quitter à la fin d'une nuit d'amour. [...] A côté de ces chants en existaient d'autres sans rapport avec l'amour: chants de veille, chants d'éveil, chants de *gaïte*. En Provence, il se fit une fusion entre ces deux genres

als Paris, gegen eine Unterscheidung der Gattungen *alba* und *gayta* ausspricht.¹⁰⁷ Bemüht um eine synchronisch angelegte Erfassung des Systems der Trobadordlyrik versucht Jeanroy ein deskriptives Beschreibungsmodell zu entwerfen, in dem er die *alba* – ausgehend von ihrer dynamischen und weitgehend «dialogischen» Form – wie auch die *pastorela*, diverse *Tanzlieder* oder die *Romanze* als *genres objectifs* klassifiziert.¹⁰⁸ In seiner primär thematisch orientierten Definition der Gattung betont Jeanroy die Funktion der *gayta*-Figur für die *alba*-Dichtung.¹⁰⁹ Ferner hebt er die schon von Diez betonten inhaltlichen Kriterien hervor, ergänzt dessen Merkmalsliste um das Motiv der schmerzhaften Trennung und der darin integrierten Verwünschung des Tagesanbruchs und macht auf das formale Merkmal des Refrains bzw. des *mot-refrain* aufmerksam:

«Réveillés, à l'aurore, par le cri du guetteur, deux amants qui viennent de passer la nuit ensemble se séparent en maudissant le jour qui vient trop tôt; tel est le thème [...] d'un genre dont le nom est emprunté au mot *alba*, qui figure parfois au début de la pièce et régulièrement à la fin de chaque couplet, où il forme refrain».¹¹⁰

Ausgehend von dieser Gattungsbeschreibung stellt Jeanroy eine Liste von 16 Trobadorliedern zusammen, denen er die Gattungsbezeichnung *alba* zuweist.¹¹¹ Dabei unterscheidet er kategorisch zwischen profanen und religiösen Liedern,¹¹² die er gesondert aufführt, nimmt aber die später als *alba*-Abwandlungen bezeichneten Texte¹¹³ in seine Liste der *Tagelieder* auf, wobei er die Problematik der Klassifizierung dieser Lieder als *albas* betont, da sie nur «très artificiellement, que par

en sorte que la *gaite* fut mise en rapport avec les amants (toujours pour les favoriser) et qu'il s'établît un dialogue entre eux».

¹⁰⁷ Jeanroy 1969, 64/Anm. 1: «À une certaine époque, on distingua de l'*alba* la *gaite*, où le veilleur joue un rôle plus considérable [...]. Il ne faut attacher à cette distinction aucune importance au point de vue de l'histoire du genre; elle émane uniquement de ces théoriciens qui poussèrent si loin (on peut le voir surtout par les *Lays*) la manie de la classification et de la codification».

¹⁰⁸ Cf. Jeanroy 1934, II, 282–304.

¹⁰⁹ Den Ursprung der Figur erklärt Jeanroy (1934, II, 293) folgendermaßen: «Le motif [...] a été emprunté à la coutume médiévale de faire surveiller, la nuit, les abords des châteaux et villes fortes par un guetteur placé au sommet d'une tour. Ce guetteur, nous le savons par de nombreux textes, chantait, en s'accompagnant ou non d'instruments, pour combattre le sommeil ou prouver qu'il était bien éveillé; et, le matin venu, il avertissait le voisinage par une sonnerie de cor, un cri ou quelques paroles (qui pouvaient être assonancées ou rimées) que l'heure était arrivée de reprendre le travail».

¹¹⁰ Jeanroy 1934, II, 292.

¹¹¹ Jeanroys Korpus (1934, II, 339s.) entspricht den Texten {A b, 1–4, 7–13} und RA 1–5. Dieses Korpus präsentieren auch schon Römer (1884) und Stengel (1885), wobei Stengel (1885, 410) den Text {A b, 2} aus seiner Liste streicht.

¹¹² In Hinblick auf die religiösen Lieder bemerkt Jeanroy (1934, II, 297): «Les aubes religieuses ne se rattachent au genre que par l'emploi, dans le refrain, du mot *alba*. Il n'y a donc aucune raison de les étudier ici».

¹¹³ Es handelt sich um die Lieder {A b, 9} und {A b, 13}. Letzteres bezeichnet Jeanroy in einer Fußnote (1934, II, 296/Anm. 2) sogar als «pseudo-alba». Die *serena* von Guiraut Riquier {A b, 14} wird in diesem Zusammenhang gar nicht zur *alba*-Dichtung gezählt.

la présence du refrain traditionnel»¹¹⁴ an das Gattungsmuster erinnern. Für die Gattung der altfranzösischen *aube* stellt Jeanroy ein Korpus von vier¹¹⁵ Liedern {A c, 3, 4, 6, 7} zusammen. Die später immer wieder als *aubes* klassifizierten Texte *Est il jors? – Nenil ancores* {A c, 1} und *L'a[u]be c'apiert ai jor* {A c, 2} benennt Jeanroy nur beiläufig, indem er auf deren «refrains empruntés à des aubes anciennes»¹¹⁶ verweist. Die Anzahl der okzitanischen *albas* wird im Vergleich zu Jeanroy¹¹⁷ in der Studie *Las Albas provenzales* (1944) von Martín de Riquer um zwei Texte ({A b, 14} und RA 6) erweitert.¹¹⁸ Somit subsumiert Riquer 18 Lieder unter der Gattungsbezeichnung und stellt neben den Typus des erotischen Tagelieds («alba propiamente dicha»), die religiösen Texte («alba a lo divino»), die zwei als *contra-albas* bezeichneten Lieder und die *serena* von Guiraut Riquier. Ferner schlägt er im Zuge der Charakterisierung auch eine Chronologie der Varianten vor. Die erotische *alba* sieht er dabei als Ursprung, gefolgt von der *contra-alba*, während die religiöse Variante das Ende der Entwicklung markiert.¹¹⁹ Wie Poe betont, hat Riquer als einer der Ersten die Bedeutung der *alba*-Variationen erkannt, indem er sie in die Diskussion der Poetik der okzitanischen Tagelieder integriert und sie sogar in einer gewagten These als «the missing link between the standard profane *alba* and the religious dawn song»¹²⁰ versteht. In Anlehnung an Riquer entwickelt Poe (1984a) vierzig Jahre später eine Merkmalsliste für den Erwartungshorizont der drei *alba*-Varianten, mit deren Hilfe sie die Verwandtschaft zwischen den drei Formen des Tagelieds nachweist, wobei sie nicht von einer Gattung und zwei Subgenera ausgeht, sondern von drei Formen einer und derselben Gattung.¹²¹ Als Grundtypus wird implizit – wie schon bei Riquer – die erotische *alba* angenommen.¹²² Interessanterweise spricht sich Poe – wie vor ihr schon Stengel¹²³ – gegen eine Klassifizierung der Komposition {A b, 2} als *alba*¹²⁴ aus und versteht sie als Parodie der *alba* von Guiraut de Bornelh {A b, 7}.¹²⁵ Poe

¹¹⁴ Jeanroy 1934, II, 295.

¹¹⁵ Jeanroy 1969, 77/Anm. 1.

¹¹⁶ Ibid., Anm. 2.

¹¹⁷ Jeanroy 1934, II, 339–341.

¹¹⁸ Den Text {A b, 5} ediert Riquer 1950 (151–165) und definiert ihn als «alba propiamente dicha».

¹¹⁹ Cf. Riquer 1944, o. S. [5].

¹²⁰ Poe 1984b, 264/Anm. 19.

¹²¹ Cf. Poe 1984a, 145s.

¹²² Cf. Chaguinian 2008, 62s.: «Pour résumer, les réponses fournies par Riquer et Poe à nos deux questions sont que (1) chacune des deux modalités [*contre-alba* und religiöse *alba*; Anm. G. B.] résulte d'un jeu sur l'horizon d'attente d'un type originel qui, pour les deux auteurs, est l'*alba de séparation*; (2) chacune des deux modalités constitue un type déterminé et repose sur un horizon commun».

¹²³ Cf. Stengel (1885, 410), der das Lied als «freie Nachbildung» der *alba* bezeichnet, das «aus der Liste der Alben völlig gestrichen zu werden verdient».

¹²⁴ Cf. Poe 1985a, 87.

¹²⁵ Poe 1985a, 97: «A literary composition that maintains enough of the characteristic features of its genre to be identified as belonging to it but which reverses the roles of

verweist in diesem Zusammenhang auf die in beiden Liedern wiederkehrenden Wendungen *lo filh Santa Maria, la genser que sia* und *tro al dia*, die in dem anonymen Text teilweise grammatikalisch falsch sind,¹²⁶ und stellt die Vermutung auf, dass der Text {A b, 2} aus der Feder des Kopisten der Handschrift C stammen könnte.¹²⁷ Zwar sind die intertextuellen Bezüge nicht zu leugnen, doch eindeutig parodistische Elemente zeigt der Text nicht.¹²⁸ Eine Merkmalsliste von thematischen und formalen Elementen stellt für die Definition der *alba* 1965 Woledge zusammen. Er nennt neun *albas* ({A b, 1–3, 5, 7, 8, 10–12}) und fünf *aubes* ({A c, 1–4, 7}).¹²⁹ In seiner Definition führt Woledge fünf Kriterien¹³⁰ an, die diese Lieder gemeinsam haben: (1) das thematische Kriterium – in dem die Motive (a) gemeinsam verbrachte Liebesnacht, (b) schmerzliche Trennung, (c) früher Morgen und (d) drohende Gefahr zu einem thematischen Komplex verschmelzen –, (2) die Wächterfigur, (3) das formale Merkmal des Refrains,¹³¹ (4) den hohen Anteil an dialogischen Partien und (5) die Entstehungszeit zwischen dem 12. und dem 13. Jh. Bereits das erste Kriterium schließt religiöse *albas* und *alba*-Abwandlungen *per definitionem* aus, in denen Woledge «poems which are not dawn songs in the narrow sense»¹³² sieht. Die Arbeiten von Woledge einerseits und Jeanroy andererseits bilden die Grundlage für die Gattungsdefinitionen bei Frappier (1966) und Bec (1977/1978). Frappier betont zwar die volksliedhaften Ursprünge der Gattung, hebt aber gleichzeitig die ästhetische Meisterschaft der höfischen *albas* hervor, die er als «les plus intéressantes et les plus belles»¹³³ bezeichnet. Während Frappier die *contre-albas* nicht berücksichtigt, die religiöse *alba* als eine zwar artifizielle, jedoch nicht ganz ungelungene Variante der Gattung versteht,¹³⁴ scheidet Bec eindeutig zwischen erotischen und religiösen *albas* und erwähnt die *alba*-Variationen nur beiläufig. Wie schon Woledge ergänzt Bec die Liste der *albas* bei Jeanroy um zwei weitere Lieder ({A b, 5}¹³⁵ und RA 6). Bec

its characters, pokes fun at its motifs, and teasingly skirts around its central theme is clearly a parody of that genre».

¹²⁶ Poe 1985a, 98.

¹²⁷ Poe 1985a, 101.

¹²⁸ Cf. dazu die kritische Stimme von Chaguinian (2008, 195).

¹²⁹ Ferner listet Woledge (1965, 375) vier weitere Texte auf – {A b, 4, 9, 13} und RA 2 –, die er in die Nähe der *alba* rückt. Mit RA 2 benennt Woledge eine religiöse *alba* und weist darauf hin, dass insgesamt sechs solche Texte existieren (cf. RA 1–6). Die Thematik der religiösen Tagelieder sieht Woledge (1965, 352s.) zu sehr von der erotischen Variante entfernt, versteht die Texte aber als Bestätigung der Popularität der *alba*-Thematik.

¹³⁰ Cf. Woledge 1965, 345s.

¹³¹ Woledge weist hier auf eine Ausnahme hin: *Ab la gensor que sia* {A b, 2} enthält weder einen Refrain noch die leitmotivische Wiederholung von *alba*.

¹³² Woledge 1965, 375.

¹³³ Frappier 1966, 41.

¹³⁴ Cf. Frappier 1966, 47: «Dans la poésie provençale, l'aube a connu au XIII^e siècle, après la croisade des Albigeois, [...] un développement tardif et artificiel [...], mais du moins sans tomber dans le ridicule».

¹³⁵ *Eras diray ço que-us dey dir* war Jeanroy zum Zeitpunkt der Edition seiner Sammlung nicht bekannt und ist auch bei Pillet/Carstens nicht verzeichnet.

platziert die *alba* innerhalb des *registre popularisant* als Untergattung der *chansons de femme* und «variante de la chanson de la départmente»¹³⁶ und – ähnlich wie die *pastorela* – als *genre hybride*,¹³⁷ das «à la fois pré-courtois, para-courtois et, éventuellement franchement courtois»¹³⁸ sei. Bec nimmt in seiner *alba*-Definition eine ursprünglich monologische Struktur der Gattung an, «aussi bien au niveau du *personnage lyrique* (dame, amant ou guetteur) que de l'interprète (jongleur professionnel ou chanteur populaire)».¹³⁹ Die *alba* weise – auch in ihren späteren Beispielen – nie einen veritablen Dialog auf und zeige daher keine Nähe zu theatralisch oder choreographisch geprägten Liedern.¹⁴⁰ Ferner betont Bec das bis dahin nicht explizit herausgestellte *celar*-Motiv, wenn er die Thematik der Gattung als «une furtive et souvent illicite entrevue nocturne»¹⁴¹ beschreibt, und er zeigt anhand prägnanter Beispiele die Prädisposition der Gattung für Gattungs- und Registerinterferenzen auf.¹⁴² Für den altfranzösischen Bereich stellt Bec (1978) – wie schon Woledge – fünf¹⁴³ Lieder aus dem 13. Jh. zusammen ({A c, 1–4, 6, 7}), die er als Exponenten des *Tagelieds* klassifiziert, wobei er in seinem Korpus, im Unterschied zu den altokzitanischen Textzeugen, ein kohärentes Gattungsschema vermisst.¹⁴⁴ Ferner betont Bec, dass *alba*-Abwandlungen und religiöse Tagelieder in der *langue d'oïl* nicht bekannt sind und konstatiert als Schlussfolgerung die unabhängige Entwicklung von *alba* und *aube*.¹⁴⁵

Eine im gewissen Sinne versöhnende Position zwischen Integration und Ausgrenzung der *alba* ins bzw. aus dem trobadoresken Gattungssystem bietet beispielsweise der psychoanalytische Ansatz von Saville (1972),¹⁴⁶ der seine Interpretation auf dem Gegensatz zwischen dem Wunsch- und Realitätsprinzip aufbaut und die *alba* zwar als Teil des trobadoresken Gattungssystems begreift, gleichzeitig aber ihre Sonderstellung hervorhebt. In eine ähnliche Richtung weist die Untersuchung von Rieger (1976). Hier wird die okzitanische *alba* als Ausdruck

¹³⁶ Bec 1977, 66s.

¹³⁷ Zwar fällt in der grundlegenden Klassifizierung die *alba* nicht unter die Kategorie der *genres hybrides* (Bec 1977, 35), doch wird ihr dieser Status dennoch im Laufe der Untersuchung von Bec (1977, 94) bescheinigt: «En admettant [...] que l'aube, dans sa thématique de base, est très vraisemblablement à ranger dans le Registre popularisant, il n'en reste pas moins vrai que, comme la pastourelle, elle est sans doute le plus hybride des genres de ce registre».

¹³⁸ Bec 1977, 95.

¹³⁹ Bec 1977, 98.

¹⁴⁰ Cf. Bec 1977, 93/98s.

¹⁴¹ Bec 1977, 91.

¹⁴² Bec 1977, 99–103.

¹⁴³ Bec 1978, Nr. 20–24.

¹⁴⁴ Bec (1977, 91) betont auch, dass die altfranzösischen Textzeugen «plus près de ses sources populaires» geblieben seien.

¹⁴⁵ Cf. Bec 1977, 95. Ein ähnliches Urteil fällt Poe (1984a, 147).

¹⁴⁶ Cf. auch den psychoanalytischen Zugang von Malm (1995). Zur Kritik an Savilles Ansatz cf. Wolf (1979, 154ss.).

eines «Korrektivs der Wirklichkeit»¹⁴⁷ interpretiert. Rieger bringt schließlich, ausgehend von der Situierung der *alba* innerhalb des trobadoresken Gattungssystems, die «Ventilfunktion» der Gattung ins Gespräch:

«Dieser im *amar desamatz* angelegte [...] Widerspruch hat nicht nur die «chanson de change» und den «comjat» – zwei Untergattungen der Kanzone – als eine Art negatives Ventil zur Folge, sondern aus dieser prinzipiellen Spannung resultiert wohl auf der anderen Seite die höfische Alba als positiver Ausweg».¹⁴⁸

Dieser von Rieger vorgeschlagene Entwurf der entlastenden «Ventilfunktion»¹⁴⁹ der *alba*, die sich später als die *Kanzone* als Gattung konsolidiert, um deren weitere Existenz zu sichern, ist für die Interpretation des Genres als Teil des trobadoresken Gattungssystems im *GRLMA* zentral. Darin wird die *canço* als Dominante des Gattungssystems verstanden, von der ausgehend alle anderen Gattungen, so auch die *alba* – die «in Anbetracht der relativ geringen Überlieferung zu den *genres mineurs* der altprovenzalischen Lyrik»¹⁵⁰ gezählt wird – zu interpretieren sind. Die im *GRLMA* gebotene Definition der *alba*, die sich an die von Diez und Jeanroy vorgeprägten Modelle anlehnt, lautet folgendermaßen:

«Zwei Liebende – die Dame ist verheiratet – müssen sich nach einer gemeinsam verbrachten Liebesnacht bei Anbruch des Tages («alba»), der ihnen durch einen Wächter («gaita») angekündigt wird, aus Furcht vor dem Entdecktwerden ihrer heimlichen Liebesbeziehung nicht zuletzt durch den Ehemann der Geliebten trennen. [...] Mit einer Ausnahme [...] weisen alle Gedichte entweder nur das refrainartig im Schlußvers jeder Strophe wiederkehrende Wort *alba* oder aber einen vollentwickelten, jenes *alba* enthaltenden Refrain von 1 bis 7 vv. auf».¹⁵¹

Unterschieden wird dabei zwischen den insgesamt 19 Variationen der *alba*, die nicht zu einer Gattung verschmelzen, sondern in drei große Gruppen (10 profane *albas*, {A b, 1–5, 7, 8, 10–12},¹⁵² 6 religiöse *albas*¹⁵³ (RA 1–6) und 3 *alba*-Variationen {A b, 9, 13, 14}) unterteilt werden. Insgesamt betont Rieger die ambivalente Struktur der *alba*, die einerseits konzeptuell einen Gegensatz zur *canço*

¹⁴⁷ Rieger, D. 1976, 43.

¹⁴⁸ Rieger, D. 1979, 48.

¹⁴⁹ Diese Funktion der *alba* wird von Wolfzettel (1983, 421) für die altfranzösische Ausprägung des Tagelieds bestritten. Die Ventilfunktion sei in Nordfrankreich, so Wolfzettel, von der *pastourelle*, der «innerhalb des höfischen Gattungssystems wirkende[n] Kontrastgattung der sinnlich-sexuellen Erfüllung» übernommen worden. Wolfzettel nimmt an, dass die Dominanz der *pastourelle* «indirekt möglicherweise dazu beigetragen hat, daß sich die *aube* in der nordfranzösischen Lyrik nicht durchsetzen konnte».

¹⁵⁰ Rieger, D. 1976, 7.

¹⁵¹ Rieger, D. 1979, 44.

¹⁵² Das Lied {A b, 6} wird hier nicht berücksichtigt, obwohl der Dokumentationsband (II, 1, t. 1., fasc. 5) des *GRLMA* 1990 erschienen ist.

¹⁵³ Der Refrain sei, so Rieger, D. (1979, 44), «die einzige Gemeinsamkeit von weltlichem und geistlichem Tagelied in der altprovenzalischen Literatur».

darstellt,¹⁵⁴ andererseits aber wegen ihrer evidenten motivischen Verwandtschaft mit der Kanzone (Figureninventar, ehebrecherisches Liebesverhältnis, *celar*-Motiv) in deren Nähe anzusiedeln ist.¹⁵⁵ Die *alba*-Variationen werden bei Rieger als «Korrektiv» zu den profanen Tageliedern verstanden und rücken so stärker in die Nähe der *canço*.¹⁵⁶ Zwar subsumiert Rieger den Text {A b, 4} unter den Gattungsbegriff, betont aber sowohl im *GRLMA* als auch in einer gesonderten Publikation die Sonderstellung dieses Textes,¹⁵⁷ den er als «theoretischen Verhaltenskodex» begreift.¹⁵⁸ Auch im *Essai de poétique médiévale* von Zumthor begegnet uns diese ambivalente Beurteilung der *alba*. In seinen Ausführungen weist Zumthor auf dreierlei hin: Die *alba* ist (1) thematisch¹⁵⁹ definiert, ist (2) Teil des *registre*¹⁶⁰ *du grand chant courtois*, (3) variiert aber das typische Schema dieses Registers.¹⁶¹ Einen ähnlichen Gedanken formuliert Wunderli, der die *alba* als Element seines *système de soupapes* darstellt.¹⁶²

Zur Erweiterung des Korpus möglicher *alba*-Dichtungen des okzitanisch-katalanischen Kulturraums hat 1987 Isabel de Riquer beigetragen, indem sie auf das in der Hs. Nr. 7 der Biblioteca de Catalunya (fol. 153v–154r) überlieferte anonyme Lied *E! Quant m'es greu* {A b, 6} aufmerksam machte¹⁶³ und es wegen seines katalanischen Ursprungs in die Nähe des in derselben Handschrift überlieferten *Eras diray ço que us dey dir* {A b, 5} rückte. Die Gattungszuweisung dieses Textes ist umstritten. Von den drei nach 1987 erschienen *alba*-Anthologien – Fuente-Cornejo (1999), Gouiran (2005) und Chaguinian (2008) – nehmen es aber zwei ins Korpus auf: Gouiran versteht das Lied regulär als Teil des profanen *alba*-Korpus, während Chaguinian *E! Quant m'es greu* {A b, 6} als *alba*-Variation klassifiziert,

¹⁵⁴ Rieger, D. 1976, 8s.: «Während der Trobador der Kanzone sich in einem permanenten Spannungszustand zwischen Begehren und Erfüllung befindet, [...] ist der Liebende der Alba zum letzten Ziel seiner Wünsche, dem ersehnten und beanspruchten Lohn seines Dienstes, gelangt».

¹⁵⁵ Cf. Rieger, D. 1976, 8.

¹⁵⁶ Cf. Rieger, D. 1971, 223s.

¹⁵⁷ Cf. Rieger, D. 1979, 48.

¹⁵⁸ Cf. Rieger, D. 1971, 224.

¹⁵⁹ Zumthor ²2000, 313.

¹⁶⁰ Der Terminus des *registre* ist dem weiten Gattungsbegriff vergleichbar und wird von Zumthor als «un ensemble de conventions communicatives dont on est obligé de postuler l'existence pour expliquer la transmission d'une espèce très particulière de messages» definiert (²2000, 286).

¹⁶¹ Cf. Zumthor ²2000, 314: «La seconde variété, très différente, l'«aube», remonte probablement à une tradition antérieure à la constitution du grand chant courtois. [...]. Les troubadours assimilèrent cette tradition et en traitèrent la donnée typique, autant que faire se pouvait, dans le registre de la chanson. [...] Le thème en est le retour de l'aube, annoncé par le guetteur et qui va séparer les fins amants, leur laissant soit la tristesse, soit l'espoir d'une nuit prochaine».

¹⁶² Cf. Wunderli 1991, 613: «*L'alba* est un des genres destinés à servir de soupape au paradoxe amoureux».

¹⁶³ Isabel de Riquer ediert den Text erstmalig (1987, 596s.) und versieht ihn mit einer spanischen Übersetzung.

die über formale Merkmale an das traditionelle Gattungsschema der erotischen *alba* anknüpft. Interessant ist der Vergleich des Aufbaus dieser drei Anthologien. Gouiran eröffnet seine Anthologie mit der *aube bilingue* {A a, 1}¹⁶⁴ und unterteilt sein Korpus in die Kapitel I. *Albas* profanes {A b, 1–13}, II. *Albas* religieux (RA 1–6) und III. *Serena* {A b, 14}. Die profane *alba* wird darin im gewissen Sinne als «anti-*cançon*»¹⁶⁵ verstanden. Gouiran listet mehrere Merkmale auf, die die *alba* von der *canço* trennen, wobei er insbesondere auf dem Gegensatz der *alba* zu der schon von Zumthor beschriebenen *extratemporalité* der *canço* insistiert.¹⁶⁶ Sowohl die *serena*, «qui n'est pas à proprement parler une *alba*, mais quelque chose comme une *alba* inverse»,¹⁶⁷ als auch die religiösen Texte, deren Gemeinsamkeiten mit den profanen Tageliedern Gouiran mit dem Hinweis auf die Bedeutung der Registerinterferenzen¹⁶⁸ viel stärker betont als die Unterschiede, sind Teile des in der Anthologie vorgeschlagenen Gattungskonzepts. Im Vergleich zu Gouiran differenziert Chaguinian in seinem Textkorpus im Hinblick auf die profanen Lieder zwischen den eigentlichen erotischen Abschiedsliedern, die er als *albas de séparation* (Typ 1: {A b, 1–5, 7, 8, 10–12}) bezeichnet,¹⁶⁹ und den nur formal an das typische Gattungsschema anknüpfenden Liedern, den *albas formelles érotiques* (Typ 2: {A b, 6, 9, 13}). Daneben stellt er als zweite Variation des Schemas die *albas formelles religieuses* (Typ 3: RA 1–6), die wir auch bei Gouiran finden. Sein weites Gattungskonzept umfasst somit zwei Modalitäten:¹⁷⁰ eine thematische (Typ 1) und eine formale (Typ 2 und 3) Variante der *alba*, wobei er die thematische als den «type originel du genre»¹⁷¹ versteht. Zum Nenner der beiden Modalitäten erhebt Chaguinian das formale Merkmal des *mot-refrain alba*, das – bis auf *Ab la genser* {A b, 2} – alle Lieder seines Korpus aufweisen.¹⁷² Für die Entwicklung der *alba* als Gattung postuliert Chaguinian – ausgehend von der Kritik an einer

¹⁶⁴ Cf. das Argument von Gouiran (2005, 13) für diese Wahl der Einleitung seines Korpus: «Il me paraît néanmoins important de faire figurer ce texte dans les limbes du présent recueil; il me paraît bien poser la question des origines de la poésie occitane: qu'il s'agisse de bas latin ou de haut occitan, on ne peut échapper à l'émotion en voyant se dégager de la langue religieuse une poésie nouvelle».

¹⁶⁵ Gouiran 2005, 8.

¹⁶⁶ Cf. Gouiran 2005, 3.

¹⁶⁷ Gouiran 2005, 6.

¹⁶⁸ Cf. *ibid.*

¹⁶⁹ Chaguinian definiert die erotischen Abschiedslieder schon in einem Aufsatz von 2007 (b, 144) folgendermaßen: «La situation lyrique à la base de toutes ces compositions est fort simple. Il s'agit, là aussi, de la séparation, motivée par l'arrivée du jour et le risque d'être vu, d'un couple d'amoureux. Les agents de l'éveil sont soit les oiseaux, soit la lumière du jour naissant».

¹⁷⁰ Cf. Chaguinian 2008, 11: «Selon nous, le corpus occitan de l'*alba* présente, en réalité, deux modalités. D'une part, celle de l'*alba de séparation*, et caractérisé par une thématique précise, et de l'autre celle de l'*alba formelle*, ouverte à toutes les thématiques, et dont la seule caractéristique est un trait formel, c'est-à-dire le retour du mot *alba* comme mot-refrain ou dans le cadre d'un refrain».

¹⁷¹ Chaguinian 2008, 21.

¹⁷² Cf. Chaguinian 2008, 90: «Le public médiéval interprétait comme *albas* des poèmes

rein thematischen Gattungsdefinition¹⁷³ – einen Übergang von einer thematischen Gattung über ein *genre thématico-formel* hin zu einem *genre formel*.¹⁷⁴ Das ehemals zentrale Charakteristikum der Thematik wurde, so Chaguinian, im Zuge der Entwicklung zu einer «modalité parmi d'autres». ¹⁷⁵ Die *serena* von Guiraut Riquier {A b, 14} aber schließt Chaguinian aus seinem Gattungskonzept aus und nennt sie «variation individuelle sur l'*alba de séparation*, [...] une *pré-alba*». ¹⁷⁶ Ähnlich wie schon Bec weist Chaguinian auf die Registerinterferenzen der *alba*-Dichtung hin, die aus dem Typus der *chanson de femme* hervorgegangen ist und durch eine höfische *réécriture* ins trobadoreske Gattungssystem eingegliedert wurde. Dabei sieht er das der *canso* und der *alba* gemeinsame *celar*-Motiv als Basis¹⁷⁷ dieser *réécriture* an und weist auf den Niedergang der Vorrangstellung der *canso* hin, der schon im 12. Jh. einsetzte und die Entwicklung einer Gattung, die mit den Grenzen des Systems spielte, begünstigte.¹⁷⁸

Entscheidend für die Frage nach dem Vorkommen und der Typologie der *alba*-Dichtung in der Romania¹⁷⁹ sind die Beiträge der von Hatto (1965) herausgegebenen internationalen Anthologie, darunter die Studien von Lockwood (mittellateinische Lyrik), Faithfull (italienische Lyrik) und Wilson (Lyrik der Iberischen Halbinsel). Lockwood nennt ein Beispiel für eine (erotische?)¹⁸⁰ *alba* {A a, 1},

de thématiques diverses, à condition que ceux-ci continssent *alba* comme mot-refrain ou dans le cadre d'un refrain».

¹⁷³ Cf. hierzu die Kritik Chaguinians (2008, 21) an der *alba*-Definition von Jeanroy.

¹⁷⁴ Cf. Chaguinian 2008, 91: «Du genre thématique, caractérisé par le thème de la séparation, l'*alba* s'est transformée en genre thématico-formel [...]. Devenue un genre thématico-formel, l'*alba* s'est aisément transformée en genre formel, c'est-à-dire simplement caractérisé par le retour du mot *alba*, et libre d'exprimer les thématiques les plus variées».

¹⁷⁵ Chaguinian 2008, 57.

¹⁷⁶ Chaguinian 2008, 32.

¹⁷⁷ Als weiteres Charakteristikum der *réécriture* versteht Chaguinian (cf. 2008, 44s.) die in der okzitanischen *alba* (im Vergleich zu ihrer typischen Ausdrucksform der *chanson de femme*) vollzogene Reduktion der Frauenstimme, die bis zum Erlöschen führen kann.

¹⁷⁸ Cf. Chaguinian 2007b, 147: «L'analyse de la variante occitane révèle que les troubadours l'avaient adoptée et en avaient fait un genre répondant à des contraintes thématiques et formelles très précises. La raison en est avant tout le hasard, c'est-à-dire la présence en commun avec la *canso* du thème du secret qui la faisait participer à un système poétique établi. Mais la raison profonde de cette expérimentation est à chercher dans l'évolution que le système générique troubadouresque a connue au cours de son histoire, en particulier la perte relative d'intérêt du public, à partir de 1180 – vraisemblablement la période durant laquelle apparaît l'*alba* troubadouresque –, pour la *canso* qui se voit concurrencée par le développement de genres jusque-là mineurs qui la supplanteront numériquement au cours du XIII^e s.».

¹⁷⁹ Einen kurzen Überblick zur Geschichte, zum Vorkommen und zur Funktion des Tageslieds in der mittelalterlichen Romania bietet auch Mölk (1989, 30ss.).

¹⁸⁰ Cf. Lockwood 1965, 272: «The tenth century poem, *Phoebe claro nondum orto iubare* offers some difficulty in interpretation, and there has been no agreement as to whether or not it refers to the awakening of lovers».

die sogenannte *aube bilingue*,¹⁸¹ zugleich das älteste bezeugte Beispiel dieser Gattung in der Romania. Auch Faithfull verzeichnet für die Zeit vor 1300 nur eine altitalienische *alba* {A e, 1}, das auf 1286 datierte Lied *Pàrtite, amore, a deo*.¹⁸² Wilson führt neben mozarabischen *khardjas*, die *alba*-Motive enthalten, auch mehrere an die *alba*-Thematik angelehnte Texte aus dem 13. Jh. an:¹⁸³ drei Lieder von Dom Denis ({A d, 2, 3} und *Amad' e meu amigo*¹⁸⁴), zwei *cantigas* von Juyão Bolseyro {A d, 5, 6}, das berühmte *Levad', amigo que dormides as manhãs frias* von Nuno Fernandez Torneol {A d, 4}, das er als *alborada*¹⁸⁵ bezeichnet, ein Lied von Pero Meogo {A d, 1} und eine *pastorela*¹⁸⁶ von Johan Airas de Santiago.¹⁸⁷ Wilson stellt in seiner Untersuchung fest, dass

«conventional poems about how lovers are parted by the dawn are hard to find in Spanish or Portugese literature before the end of the fifteenth century. There may well have been many such poems before that date, but we cannot prove this assertion because only a few traces of them have survived».¹⁸⁸

Er weist zudem auf die Differenz zwischen der Thematik der galego-portugiesischen Lieder und der altokzitanischen *alba*-Dichtung¹⁸⁹ hin und konstatiert: «the typically Iberian form of the dawn poem is the *alborada*, the poem of the dawn-greeting, in which lover calls beloved to a meeting early in the morning»¹⁹⁰ und stellt der Abschiedsthematik der okzitanischen Variante die Zusammenkunft der Liebenden in der iberischen Dichtung entgegen. Damit verweist Wilson auf die unterschiedlichen Traditionen der beiden kulturellen Räume und betont, dass die Darstellung des Ehebruchs nur in den *cantigas de escarnho e maldizer* thematisierbar war.¹⁹¹ Ferner hebt er hervor, dass in der galego-portugiesischen Poesie bereits eine andere *alba*-Tradition florierte:

¹⁸¹ Lockwood 1965, 280.

¹⁸² Faithfull 1965, 403.

¹⁸³ Wilson 1965, 323–329.

¹⁸⁴ Cf. Brea ²1999, I, Nr. 25, 4.

¹⁸⁵ Cf. Wilson 1965, 308.

¹⁸⁶ Über das Gedicht von Joan Airas de Santiago sagt Wilson (1965, 307) selbst: «the poem is rather a *pastourelle* than an *alba*. [...] The poem uses dawn conventions for a purpose unusual in Galician poetry».

¹⁸⁷ Cf. Brea ²1999, I, Nr. 63, 58.

¹⁸⁸ Wilson 1965, 301.

¹⁸⁹ Wilson 1965, 319: «There are few indications that Provençal *albas* were sung in the Peninsula during the thirteenth and fourteenth centuries by troubadours and jongleurs. No single Galician lyric can be called an *alba* without qualification». Cf. auch (Wilson 1965, 309): «These early Portuguese or Galician poems are not dawn poems like the Provençal *albas* or the German *tageliet*. They imply other conventions and a less complex theory of love». Cf. dazu auch die Position von Mölk (1989, 30), der Wilson in seiner Einschätzung bestätigt: «Überraschenderweise ist das so volkstümlich anmutende Tagelied (Trennung der Liebenden am Morgen) in der portugiesischen Lyrik praktisch inexistent».

¹⁹⁰ Wilson 1965, 319.

¹⁹¹ Cf. *ibid.*