

**BEIHEFTE ZUR
ZEITSCHRIFT FÜR ROMANISCHE PHILOLOGIE**

**BEGRÜNDET VON GUSTAV GRÖBER
FORTGEFÜHRT VON WALTHER VON WARTBURG
HERAUSGEGEBEN VON KURT BALDINGER**

Band 194

Jörn Gruber

DIE DIALEKTIK DES TROBAR

Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung
des occitanischen und französischen Minnesangs
des 12. Jahrhunderts



MAX NIEMEYER VERLAG TÜBINGEN
1983

Als Habilitationsschrift auf Empfehlung des Fachbereichs Sprach- und Literaturwissenschaften der Universität Trier gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Gruber, Jörn:

Die Dialektik des Trobar : Unters. zur Struktur u. Entwicklung d. occitan. u. franz. Minnesangs d. 12. Jh. / Jörn Gruber. – Tübingen : Niemeyer, 1983.

(Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie ; Bd. 194)

NE: Zeitschrift für romanische Philologie / Beihefte

ISBN 3-484-52194-5 ISSN 0084-5396

© Max Niemeyer Verlag Tübingen 1983

Alle Rechte vorbehalten. Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf photomechanischem Wege zu vervielfältigen. Printed in Germany.

Satz und Druck: Allgäuer Zeitungsverlag GmbH Kempten.

Einband: Heinrich Koch Tübingen.

INHALTSVERZEICHNIS

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	VII
VORBEMERKUNG	IX
1 TROBAR ET ENTENDRE oder POIETIK UND HERME- NEUTIK	1
1.1 DAS HERMENEUTISCHE PROBLEM DER APPLIKATION	8
1.2 ZUM REZEPTIONSMODUS DER TROBADORKENNER DES 13. UND 14. JAHRHUNDERTS	22
1.2.1 Uc de Saint Circ (?): Vidas Peires d'Alvernha und Gi- rauts de Bornelh	24
1.2.2 Bernart Amoros: Vorwort zu seiner Liedersammlung	28
1.2.3 Dante Alighieri: <i>Purgatorio</i> XXVI	31
1.2.4 Francesco Petrarca: <i>Triumphus Cupidinis</i> IV	59
1.3 VERSUCH EINER METAHERMENEUTISCHEN APPLIKATION	62
1.3.1 Modell: Guilhem de Peitieu P-C 183, 11 <i>S</i>	62
1.3.2 Applikation I: Marcabru P-C 293, 33 <i>S</i>	74
1.3.3 Applikation II: Cercamon P-C 112, 1 c <i>S</i>	81
1.3.4 Applikation III: Jaufre Rudel P-C 262, 3 <i>E</i>	85
1.3.5 Applikation IV: Bernart de Ventadorn P-C 70, 15 <i>T</i>	91
2 DAS PRINZIP DER INTERTEXTUELLEN AUFHEBUNG	98
2.1 DIE AUFHEBUNG DER WORTE	102
2.1.1 Das integrale Zitat des Incipit	106
2.1.1.1 Gillés de Viés-Maisons S 1252	109
2.1.1.2 Jofre de Foixà P-C 304, 1	109
2.1.1.3 Exkurs: <i>Commedia</i> 1.34.1	114
2.1.2 Die Transformation des Exordium	118
2.1.2.1 Zitat der Eingangsformel	118
2.1.2.2 Reimwortzitat	142

2.2	DIE AUFHEBUNG DES TONES	168
2.2.1	Die integrale Übernahme des Tones	171
2.2.2	Die Transformation des Tones	185
2.3	DIE AUFHEBUNG DER MATERIE	195
3	DIE LYRISCHE SYNTHESE	199
3.1	JAUFRE RUDEL <i>No sap chantar</i> (P-C 263,3)	200
3.2	RAIMBAUT D'AURENGA	210
3.2.1	<i>Pos trobars plans</i> (P-C 389,37)	210
3.2.2	<i>Aissi mou</i> (P-C 389,3)	213
3.2.3	<i>Assatz m'es belh</i> (P-C 389,17)	215
3.3	PEIRE VIDAL <i>Puois tornatz sui</i> (P-C 364,37)	220
3.4	ARNAUT DANIEL	229
3.4.1	<i>Chansson do·il</i> (P-C 29,6)	229
3.4.2	<i>Ans que·l cim</i> (P-C 29,3)	238
3.5	DER VERSCHLÜSSELTE MINNEDISPUT ZWISCHEN DEN «TROUVÈRES» GILLÉS DE VIÉS-MAISONS, GACE BRULÉ UND CHASTELAIN DE COUCI	242
	KONKLUSION	256
	LITERATURVERZEICHNIS	258
	ANHANG	
	Übersicht über die grundlegenden Formen der Texttransformation	266
	STELLENREGISTER	269

Abkürzungsverzeichnis

Trobadors		P-C	Trobadors		P-C
Af	Alfons d'Aragon	23	GF	Gaucelm Faidit	167
AD	Arnaut Daniel	29	GP	Guilhem de Peitieu	183
AM	Arnaut de Maruelh	30	GR	Guiraut Riquier	248
AP	Aimeric de Pegulhan	10	GS	Guilhem de Salanhac	235
ASa	Aimeric de Sarlat	11	GSL	Guilhem de Saint Leidier	234
AS	Albertet de Sisteron	16	GU	Gui d'Ussel	194
AV	Aldric del Vilar	16b	GV	Gillés de Viés-Maisons	frz.
BB	Bertran de Born	80	JR	Jaufre Rudel	262
BD	Beatritz de Dia	46	JF	Jofre de Foixà	304
BM	Bernart Marti	63	LG	Luquet Gatelus	290
BP	Berenguer de Palou	47	Mb	Marcabru	293
BR	Bernart de Rovenac	66	Pg	Perdigon	370
BT	Bernart de Tot-lo-mon	69	Pl	Pistoleta	372
BV	Bernart de Ventadorn	70	Pr	Peirol	366
BZ	Bertolome Zorzi	74	PA	Peire d'Alvernha	323
Cd	Cadenet	106	PGL	Peire Guilhem de Luzerna	344
Cm	Cercamon	112	PR	Peire Rogier	356
CC	Chastelain de Couci	frz.	PRT	Peire Raimon de Tolosa	355
CG	Cerverí de Girona	434	PV	Peira Vidal	364
EB	Elias de Barjols	132	RA	Raimbaut d'Aurenga	389
FM	Folquet de Marselha	155	RB	Rigaut de Berbezilh	421
Gd	Gavaudan	174	RD	Raimon de Durfort	397
GA	Guilhem Ademar	202	RM	Raimon de Miraval	406
GB	Giraut de Bornelh	242	RV	Raimbaut de Vaqueiras	392
GBe	Guilhem de Berguedà	210	Sd	Sordel	437
GB	Gace Brulé	frz.	TM	Truc Malec	447
GE	Guiraut d'Espanha	244	TN	Thibaut de Navarre	frz.

Werke, Zeitschriften, Termini, Zeichen

a	alternierende Reime
AH	<i>Analecta Hymnica Medii Aevi</i> , hrsg. von Clemens Blume und Guido Maria Dreves, Leipzig 1886–1922.
an	anonym
ASNS	Archiv für das Studium der neueren Sprachen 1846ff.
d	<i>coblas doblas</i>
E	Exordialcobla
ED	<i>Enciclopedia Dantesca</i> , Roma 1970–76.
F	Frank, <i>Répertoire</i> 1966.
FC	Fernández de la Cuesta, <i>Las cançons dels trobadors</i> 1979.

FEW	Wartburg, <i>Französisches Etymologisches Wörterbuch</i> 1922ff.
GDLI	Battaglia, <i>Grande dizionario della lingua italiana</i> 1961ff.
LR	Raynouard, <i>Lexique roman</i> 1838–44.
M-W	Mölk-Wolfzettel, <i>Répertoire métrique</i> 1972.
P-C	Pillet-Carstens, <i>Bibliographie der Troubadours</i> 1933.
PD	Levy, <i>Petit dictionnaire provençal-français</i> 1923.
REW	Meyer-Lübke, <i>Romanisches etymologisches Wörterbuch</i> ³ 1935.
s	<i>coblas singulars</i>
S	Spanke, <i>Bibliographie des altfranzösischen Liedes</i> 1955.
S	Schlußcobla
Sesini	Sesini, <i>Le melodie trobadoriche</i> 1942.
SW	Levy, <i>Provenzalisches Supplementwörterbuch</i> 1894–1924.
T	Tornada
T-L	Tobler-Lommatsch, <i>Altfranzösisches Wörterbuch</i> 1925ff.
u	<i>coblas unissonans</i>
ZRPh	Zeitschrift für romanische Philologie 1876ff.
≙	weitgehend identisch mit

Hervorhebungen in Paralleltexten

kursiv	= identische Lexeme, Morpheme, Silben etc.
gesperrt	= Synonyme
fett	= Antonyme

VORBEMERKUNG

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Trobadorlyrik, im vorigen Jahrhundert und zu Beginn unseres Jahrhunderts die vornehmste Beschäftigung des Romanisten – man denke an Friedrich Diez, Karl Bartsch und Carl Appel –, gilt heute insbesondere an den deutschen Universitäten, die einst Hochburgen der «Provenzalistik» waren, als irrelevant: die vormalig edelste Disziplin ist gleichsam zum Aschenbrödel der Romanistik geworden¹. Die *Tatsache*, daß die Entwicklung der romanischen Literaturen und Literatursprachen ohne eine profunde Kenntnis der höfischen Lyrik nicht zu verstehen ist, wird allgemein verdrängt: an die Stelle einer romanischen Philologie, die ihren Namen verdient, sind zahlreiche «Einzelphilologien» (Curtius) getreten, deren Vertreter mitunter eine erstaunliche Unkenntnis an den Tag legen, wenn sie «Grenzüberschreitungen» unternehmen, die eigentlich gar keine sind.

Eine bedenkliche Arbeitsteilung charakterisiert selbst die romanistische Minneforschung, die ihren Gegenstand – die Trobadorlyrik der Romania – nach sprachlichen Kriterien in mehr oder minder unabhängige Bereiche aufgliedert, für die jeweils Spezialisten zuständig sind. Der «Trobadorforscher» (gemeint ist: der Spezialist der occitanischen Minnelyrik) ist nur selten mit dem französischen und/oder galicisch-portugiesischen Minnesang vertraut, obwohl die sogenannten «Trouvères» nichts anderes sind als Trobadors der *langue d'oïl* und sich etwa Alfons der Weise in seinen *Cantigas de Santa Maria* ausdrücklich und mit vollem Recht als *trobador* bezeichnet, da er die «Worte» und die «Töne» seiner Lieder komponiert²; als

¹ Den Rückgang der «Troubadours-Forschung» beklagt bemerkenswerterweise schon Alfred Pillet in seinem 1927 erschienenen Forschungsbericht (vgl. Pillet, *Grundlagen* 1927, 316): «Ihr dient in Deutschland eine eifrige, aber verhältnismäßig kleine Gemeinde: eindringliche Beschäftigung mit dem Provenzalischen, von dem einst Raynouard und Diez ausgingen, gilt nicht mehr wie früher als *nobile officium* des Romanisten». Der Aufsatz ist Carl Appel zum siebzigsten Geburtstag gewidmet, dem bedeutendsten deutschen Trobadorforscher, der bis heute keine Nachfolger gefunden hat; andere Mitglieder der «Gemeinde» sind Adolf Kolsen, Kurt Lewent und Oskar Schultz-Gora, um nur einige der größten Namen zu nennen. Was Pillet als *carestia* (Zeit des Mangels) erschien, ist – mit der heutigen Lage der deutschen Trobadorphilologie verglichen – durchaus noch als *planté* (Zeit der Fülle) anzusehen.

² Der französische Terminus *trovere* (Obl. sing. *troveor*) ist ein *calque* von occ. *trobair* (Obl. sing. *trobador*). Daß im 13. Jahrhundert kein Unterschied zwi-

trovatori verstehen sich selbst die italienischen Minnelyriker des Duecento, die – wie man weiß – nur noch Texte produzieren³.

Doch damit nicht genug: die Erforschung des Trobar wird von den Philologen in aller Regel auf den literarischen, von den Musikologen vornehmlich auf den musikalischen Aspekt reduziert, obwohl aus den Texten des 12. Jahrhunderts eindeutig hervorgeht, daß *motz e so* (Worte und Ton) eine unauflösliche Einheit bilden: das Trobar partizipiert an den «poietischen Künsten der Dichtung *und* der musikalischen Komposition»⁴; wer

schen Trobador und Trouvère gemacht wurde, erhellt aus den folgenden Versen des höfischen Romans *Joufroi de Poitiers*, in denen der occitanische Minnesänger Marcabru als *trovere* bezeichnet wird:

3603 Marchabrunz ot non li mesages,
qui mult par fu corteis et sages;
trovere fu mult de grant pris
(Vgl. Riquer, *Los trovadores* 1975, 177).

(Marcabru hieß der Bote, der sehr höfisch und weise war; er war ein Trobador von sehr großem Ruhm).

Was Alfons den Weisen angeht, so genügt es, sich den Prolog seines lyrischen Hauptwerkes vor Augen zu führen:

E o que quero è dezir loor
da Virgen, Madre de nostro Sennor,
Santa Maria, que ést'a mellor
cousa que el fez, e por aquest'eu
quero seer oy mais seu *trobador*
(ed. Mettmann, *Afonso X* (Bd. 1) 1959, 2).

(Und was ich will, ist einen Lobgesang verfassen auf die Jungfrau, die Mutter unseres Herrn, die Heilige Maria, die das vollkommenste Wesen ist, das er – unser Herr – schuf, und deshalb will ich von nun an ihr Trobador sein).

³ Vgl. insbesondere das erste Quartett des Sonetts, das der sikulo-toskanische Lyriker Bonagiunta da Lucca an Guido Guinizzelli richtet, den «Vater» des *Dolce stil novo*:

Voi, ch'avete mutata la mainera
de li plagenti ditti de l'amore
de la forma dell'esser là dov'era,
per avansare ogn'altro *trovatore*
(ed. Marti, *Poeti del Dolce stil nuovo* 1969, 94).

(Ihr, die ihr die Manier der gefälligen Aussagen über die Liebe – den Stil der Liebeslyrik – geändert, von der Form des Seins, in der sie ursprünglich war, entfernt habt, um jeden anderen Trobador zu übertreffen).

Als *trovatori* bezeichnet noch Dante die italienischen Minnelyriker seiner Zeit:

Pensando io a ciò che m'era apparuto, propuosi di farlo sentire a molti i
quali erano famosi *trovatori* in quello tempo ... (*Vita nova* III 9, ed.
Barbi 1932, 14).

(Ich dachte an das, was mir – in der Vision – erschienen war, und nahm mir vor, es viele – von denen – hören zu lassen, die in jener Zeit berühmte Trobadors waren ...).

⁴ Vgl. Lausberg, *Handbuch* ²1973, 30: «... so werden die durch die poietischen

die Rezeption auf die bloße Lektüre beschränkt oder die Lieder wie Opernarien aufnimmt, kann nicht zu einem rechten Verständnis gelangen.

Eine dritte Arbeitsteilung betrifft die Textedition und -interpretation: Herausgeber mit hermeneutischer Kompetenz sind heute ebenso selten wie Exegeten mit philologischer Kompetenz: viele Editoren verstehen «ihre eigenen» Texte nicht (s. u. 1.3.1–4), die meisten Interpreten analysieren nicht einen mittelalterlichen Text, sondern den Text (häufig gar die Übersetzung) der modernen Herausgeber, d. h. sie interpretieren die Interpretation der handschriftlichen Zeugnisse, die selber nur mehr oder minder adäquate Aktualisierungen der verlorenen Originale darstellen (s. u. 1.1).

In den vorliegenden Studien wird keine dieser Arbeitsteilungen akzeptiert: die Texte und – falls erhalten – die Melodien werden unmittelbar aus den Handschriften transkribiert. Dabei wird, um eine größtmögliche Homogenität des Corpus zu gewährleisten, die Zahl der Leithandschriften auf ein Minimum reduziert: für die occitanische Trobadorlyrik folge ich nach Möglichkeit A, C oder I, für die französische transkribiere ich die Versionen von K oder M⁵. Auf diese Weise wird der Versuchung vorgebeugt, heterogene Zeugnisse zu kontaminieren, wie dies in der herkömmlichen Forschung – den Interpreten zumeist unbewußt – dadurch geschieht, daß für die verschiedenen Lieder unterschiedliche Ausgaben benutzt werden, denen divergierende Editionsriterien zugrunde liegen.

Was die Transkription der Melodien angeht, so bediene ich mich der rhythmisch neutralen Übertragung des mittelalterlichen in das moderne Notensystem, wie sie sich in der neueren musikologischen Forschung zum Minnesang allgemein durchgesetzt hat⁶.

Künste der Dichtung (s. § 35) und der musikalischen Komposition hergestellten Gedichte und Musikstücke durch die entsprechende praktische Kunst [...] aufgeführt» (Lausberg bezieht sich natürlich nicht auf das Trobar, sondern formuliert allgemeine Gesetzmäßigkeiten).

⁵ Die Hss. mit französischen bzw. französisierten Trobadorliedern werden zur Unterscheidung von den Hss. mit occitanischen Liedern mit kursivierten Siglen bezeichnet.

⁶ Vgl. Kippenberg, *Der Rhythmus im Minnesang* 1962; Werf, *The chansons* 1972; Räkel, *Die musikalische Erscheinungsform* 1977; insbes. Werf, *Trouvères-Melodien I* 1977, X: «Ich habe fast alle Melodien hier in einer Art moderner, non-mensuraler Notation wiedergegeben, nicht weil ich die Streitfrage des originalen Rhythmus vermeiden wollte, sondern weil ich der Überzeugung bin, daß für diese Lieder, sowohl heute als auch im Mittelalter, eine non-mensurale Notation die einzige ist, die der Vortragsweise entspricht. Man hat oft angenommen, daß die mittelalterlichen Notenschreiber die Trouvère-Melodien non-mensural aufgezeichnet haben, weil sie die damals schon bestehende mensurale Notation nicht beherrschten; das Gegenteil scheint mir wahrscheinlicher: die Schreiber haben im allgemeinen die mensurale Notation nicht benutzt, weil eine mensurierte Aufzeichnung nicht passend war für den freien Rhythmus, in dem die Melodien ursprünglich vorgetragen wurden ...».

Da sich die vorliegenden Studien nicht nur an die kleine Elite der «Verstehenden» wenden, sondern auch einem breiteren Publikum zugänglich sein wollen, vermeide ich bewußt, meinen Stil mimetisch an den Gegenstand anzupassen, d. h. nur für Eingeweihte verständlich zu sein, so wie die anspruchsvollsten Trobadors nur für wenige Auserwählte verständlich waren. Der Sorge um Allgemeinverständlichkeit entspricht auch die Präsentation der mittelalterlichen Texte: diese werden, soweit ihre Bedeutung für den Argumentationszusammenhang relevant ist, mit einer philologisch exakten Übersetzung versehen. Daß die Übertragungen nicht als «Beigabe» zu betrachten sind, wird jeder einsehen, der um die Schwierigkeit der Texte weiß, bei denen es um feinste Nuancierungen geht. Nicht selten erscheinen die Texte zum ersten Male in deutscher Sprache, häufig weichen meine wortgetreuen Versionen von den herkömmlichen ab, die zu frei bzw. ungenau oder gar eindeutig falsch sind. In diesen Fällen werden die Abweichungen in den Anmerkungen diskutiert, im Falle der Übereinstimmung beschränke ich mich auf bloße Verweise⁷.

Danken möchte ich an dieser Stelle allen Kollegen und Freunden, die an der Entstehung und Vollendung der vorliegenden Arbeit Anteil genommen haben, insbesondere den Gutachtern, den Professoren Drs. Bernhard König, Hans-Otto Kröner, Hans-Josef Niederehe, Kurt Ringger und Walter Röll. Mein besonderer Dank gilt meinem verehrten Lehrer Bernhard König, der trotz seiner vielen akademischen Ämter immer wieder Zeit für fruchtbare Gespräche gefunden hat, denen ich zahllose Anregungen verdanke.

Bei dem Herausgeber der «Beihefte», Herrn Prof. Dr. Drs. h. c. Kurt Baldinger, bedanke ich mich für die Aufnahme meiner Arbeit in die traditionsreiche Reihe.

⁷ Die Texte selbst sind mit Angaben versehen, die auf den ersten Blick erkennen lassen, von welchem Trobador sie stammen (Siglen: z. B. AD = Arnaut Daniel, AM = Arnaut de Maruelh, CC = Chastelain de Couci, s. Abkürzungsverzeichnis), welche Handschrift dem Text zugrunde liegt (bei semantisch relevanten Eingriffen ist das Sigel der Leithandschrift eingeklammert), welchen Stellenwert die zitierte Cobla innerhalb des Liedes einnimmt (*E*, 2, 3 ... *S*, *T*, *T*¹ = Exordialcobla, zweite Cobla etc., s. Abkürzungsverzeichnis). Von der überlieferten Textgestalt weiche ich in aller Regel nur dann ab, wenn grammatikalische oder metrische Gründe eine Korrektur notwendig machen. In vielen Fällen sind diese Korrekturen bereits von den Herausgebern der einzelnen Trobadors vorgenommen worden, wie sich nachträglich herausstellte.

Bei der Erstellung der Strophenformeln habe ich, wenn die Melodien überliefert sind, im Unterschied zu Frank und Mölk-Wolfzettel die metrische und die musikalische Gliederung der Coblas berücksichtigt. Der Verweis auf die entsprechenden *Répertoires métriques* (F bzw. M-W, s. Abkürzungsverzeichnis) befindet sich unterhalb der Trobadorsiglen, darunter wiederum steht eine Angabe über die Anzahl der Coblas und Tornadas, sowie deren Verszahl (9u6, 1–3 = 9 *coblas unissonans* zu je 6 Versen, 1 Tornada zu 3 Versen; 6d/u6 = 6 *coblas doblas* mit einzelnen unissonanten Reimen ...; 6s/a6 = 6 *coblas singulars* mit alternierenden Reimen ...).

1 TROBAR ET ENTENDRE oder POIETIK UND HERMENEUTIK

*Porque trobar é cousa en que jaz
entendimento (Alfons der Weise)*

Der *grand chant courtois*, die französische Nachbildung der occitanischen Trobadorlyrik¹, gilt dank der inzwischen als «bahnbrechend» bzw. «definitiv» angesehenen Studien Robert Guiettes², Roger Dragonettis und Paul Zumthors³ allgemein «als schon zu den Anfängen autonomer Kunst zu rechnende *poésie formelle*» (Jauß, *Alterität* 1977, 18), und es fehlt nicht an namhaften Gelehrten, die das Guiettesche Prinzip der «Poesie der Gemeinplätze» als *das* «Stilisationsprinzip der höfischen Dichtung» (Köhler, *Zur Struktur* ²1972, 37) oder gar der mittelalterlichen Lyrik schlechthin betrachten⁴.

Allein die formalistische Konzeption der höfischen Lyrik beruht nicht wirklich auf einer «grundlegenden Umwertung» (Köhler, *Zur Struktur* ²1972, 30), auf einem «Paradigmenwechsel (der) Interpretationsgeschichte» (Jauß, *Ästhetische Erfahrung* 1975, 389)⁵, sondern vielmehr auf einer

¹ Mit dem von Dragonetti (*La technique poétique* 1960) eingeführten Terminus *grand chant courtois*, der offensichtlich an den mittelalterlichen Sprachgebrauch angelehnt ist (vgl. *I 1r Vez ci l'abecelaire dels grans chans* «Hier das alphabetische Verzeichnis der großen Lieder» = der altfranzösischen Minnelieder), bezeichne ich hier und im folgenden die französische Trobadorlyrik («Trouvèrellyrik») des 12. und 13. Jahrhunderts (vgl. Zumthor, *Essai de poésie médiévale* 1972, 189: «Ce que, d'un terme heureux, Dragonetti a nommé le *grand chant courtois* . . .»). Die Übertragung des Begriffs auf den occitanischen Minnesang (vgl. u. a. Payen, *Le bonheur* 1980, 7) ist nicht ratsam.

² Vgl. Jauß, *Ästhetische Erfahrung* 1975, 387 Anm. 6: «Auch die bahnbrechenden Abhandlungen wie z. B. *La poésie formelle* sind meist 10–15 Jahre vor den *Questions de littérature* in Zeitschriften erschienen, worauf hingewiesen werden muß, um Guiettes Priorität [sc. gegenüber der heutigen Avantgarde] zu dokumentieren».

³ Vgl. Bec, *La lyrique française* 1977 (Bd. 1), 17: «Nous l'avons démontré ailleurs, en nous appuyant notamment sur les travaux définitifs de R. Dragonetti [sc. *La technique poétique* 1960] et de P. Zumthor [sc. *Langue et technique* 1963] . . .».

⁴ Vgl. Lerond, *Chastelain de Couci* 1964, 43: «Le récent ouvrage de DRAGONETTI montre, grâce à un nombre très élevé de documents convaincants, que les poètes courtois ne recherchaient guère l'originalité, mais plutôt la soumission totale aux lieux communs, aux formules techniques qui constituaient la tradition de la lyrique médiévale»; Bec, *Nouvelle Anthologie* ²1972, 62: «[...] on peut dire, avec M. Robert Guiette, que la lyrique médiévale est «un jeu de la poésie du lieu commun»».

⁵ In Wahrheit handelt es sich allenfalls um eine Akzentverschiebung, wie aus den

unzureichenden Kenntnis des occitanischen und/oder französischen Minnesangs⁶, sowie auf einem unangemessenen Textverständnis, dem als bloßes «*jeu de la poésie du lieu commun, du langage convenu, des clichés*» (Guiette, *D'une poésie formelle* 1960, 18) erscheint, was sich bei genauerem Hinsehen als gedanklich *und* formal schwierige, raffinierte Kunst erweist,

folgenden Gegenüberstellungen hervorgeht, die überraschende Übereinstimmungen zwischen den traditionellen und den formalistischen Positionen erkennen lassen:

Diez, *Die Poesie der Troubadours* 1826, 125: «Bewegte sich nun die romantische [sc. ritterliche, d. h. höfische] Poesie in einem weit engeren Ideenkreise als die neuere, so bemühte sie sich dagegen, jene bekannten zum Gemeingut gewordenen Gedanken auf eine stets neue Weise wiederzugeben, und dergestalt gesellte sich, um den Charakter der Kunstpoesie zu vollenden, zu jener Einfachheit der Ideen eine Zierlichkeit der Einkleidung, eine Gewandtheit des Ausdrucks, die den unbefangenen Beobachter überrascht [...]. In diesem Stück sind die Troubadours Meister, und dies ist eine andere glänzende Seite ihrer Poesie, die man daher im Ganzen betrachtet eher eine Poesie des Verstandes, als des Gefühles nennen möchte».

Bec, *Nouvelle Anthologie* ²1972, 62f.: «Le lyrisme médiéval n'est donc pas un «lyrisme d'aveu» ou de confession, un lyrisme de coeur mis à nu: c'est une exploitation plus ou moins habile de clichés [...]. Car il y a incontestablement un *art poétique médiéval* (lyrique en l'occurrence); mais c'est un art d'*artisan*, de «metteur en scène», et, comme le fait remarquer justement P. Zumthor, c'est au niveau de l'utilisation pertinente des topiques cristallisés en formules – et non dans l'intention du poète ni dans la subjectivité de l'expression, – que l'œuvre appelle un jugement de valeur, que la perfection ou l'imperfection se manifestent».

Scheludko, *Über die Theorien der Liebe* 1940, 208: «[Jaufre Rudel] hat die größte Freude, mit fremdem Gut zu manipulieren, Reime, Verse, Gedankenwendungen anderer Dichter in fast identischer Form, aber in anderem Zusammenhang zu verwenden und zu neuen Liedern zu verweben, wobei nicht didaktische, sondern rein künstlerische, ästhetische Zielstreben zutage treten».

Guiette, *D'une poésie formelle* 1960, 14ff.: «Dans ces conditions, la composition du texte n'a pas (c'est la primauté de l'ordre esthétique) à s'embarrasser de logique rationnelle ou même sentimentale ou psychologique: l'ordre esthétique prime tout. [...] J'insiste: la poésie, dans les chansons courtoises, se situe entièrement dans la forme, dans l'objet réalisé, existant, dont l'usage est connu. Le style est tout et l'argument idéologique n'est qu'un «matériau»».

⁶ Guiette und Dragonetti untersuchen die Poetik des *grand chant courtois*, ohne das occitanische Modell zu berücksichtigen, ein schwerwiegendes methodologisches Manko: kein klassischer Philologe käme auf den Gedanken, die Poetik der *Aeneis* zu erforschen, ohne die griechischen, insbesondere die Homerischen Epen heranzuziehen. Doch damit nicht genug: Köhler überträgt die Ergebnisse Guiettes und Dragonettis ohne jede Modifikation auf den occitanischen Minnesang: «Roger Dragonetti, der die Gesichtspunkte Guiettes mit Erfolg auf die Dichtung der Trouvères angewandt hat, definiert Bedeutung und Funktion des Clichés in der «poésie formelle» wie folgt: «Le cliché est (...) tout ensemble moyen poétique de révélation d'un sens connu qu'il donne à éprouver, point de départ et canalisation de l'inspiration, enfin le lieu d'une entente préétablie entre le poète et son public». Die Einsichten der genannten Forscher werden für unsere folgenden Betrachtungen von größtem Nutzen sein. Das Prinzip der

die nur von den «pochissimi eletti» verstanden wurde, «ai quali le allusioni dovevano riuscire spiegabili e i «voli» del pensiero familiari» (Battaglia, *I primi trovatori* 1941=1965, 247)⁷.

Wer – wie Guiette und seine Nachfolger – die Aussage der Minnelieder gleichsam als *quantité négligeable* ansieht, begibt sich von vornherein der Möglichkeit, sie angemessen zu verstehen, da die Hypertrophie der Form nicht den Texten eignet – zumindest nicht den (im doppelten Wortsinn) bedeutendsten und anspruchsvollsten –, sondern allein ihrer anachronistischen Aktualisierung durch eine Avantgarde, die moderne Dichtungstheorien *sans autre forme de procès* in mittelalterliche Texte projiziert⁸.

Wie dagegen ein rechtes Verständnis möglich sei, hat Friedrich Diez, der «Vater» der romanischen Philologie und Begründer der romanistischen Minneforschung⁹, bereits 1826 im Vorwort zu seinem Werk *Die*

«poésie formelle» muß sich, wenn es das Wesen dieser Dichtung trifft, für die Untersuchung von Komposition und Struktur nicht weniger fruchtbar erweisen als für die kritische Wertung des Stils» (*Zur Struktur* 1972, 31). Köhler setzt somit stillschweigend voraus, daß die Struktur der Nachbildung mit derjenigen des Modells identisch sei, wobei er nicht zwischen Tiefenstruktur und Oberflächenstruktur unterscheidet. Die weitgehende Identität der «couverture lexicale» (vgl. Zumthor, *Essai de poétique médiévale* 1972, 191) impliziert keineswegs eine Homologie auf der Ebene der Tiefenstruktur. Eine solche vorauszusetzen, wäre nichts anderes, als wollte man – um ein analoges Beispiel zu nennen – von der Oberflächenstruktur der petrarkistischen Lyrik auf die Tiefenstruktur der *Rerum vulgarium fragmenta* (Canzoniere) schließen, was ganz sicher zu Fehleinschätzungen führen würde.

⁷ Battaglia bezieht sich auf das Publikum Jaufre Rudels, seine These gilt indes – wie sich zeigen wird – für die *entendens* (Verstehenden) schlechthin.

⁸ Nach Jauß ist Guiette gleichsam der Pate der französischen Avantgarde: «Die Eigentümlichkeiten der mittelalterlichen Literatur, auf die Guiette seit 1946, beginnend mit seiner Umwertung der «formellen Poesie» der Trouvères, aufmerksam gemacht hat, lassen sich heute unschwer in einer Reihe von zentralen Begriffen wiedererkennen, die von der neuen Literaturkritik um R. Barthes und J. Derrida, von Semiotikern der Gruppe *Tel Quel* und *Change* wie auch von Schriftstellern des *Nouveau Roman* auf das Panier der avantgardistischen Ästhetik geschrieben wurden. Sie bilden auch das fundamentale Instrumentarium der linguistisch orientierten *Poétique médiévale*, mit der P. Zumthor der Alterität mittelalterlicher Literatur, näherhin: ihrem «poetischen Diskurs» zu Leibe rückte. [...] Sieht man näher zu, so zeigt sich, daß es vielfach Guiette war, dem die bahnbrechende Einsicht in die Konventionalität des «grand chant courtois», in die «poetische» Aktivität des unpersönlich bleibenden Dichters und in die Ambiguität der Sinnstruktur des Romans zu danken war und der auch schon lange vor Roland Barthes das verpönte Vergnügen am Text gerechtfertigt hatte. An diese vergessene Patenschaft zu erinnern empfiehlt sich auch darum, weil Guiette bei der Einführung der genannten Begriffe nie die hermeneutische Differenz aus den Augen verlor, die man in der modernen Ästhetik der *Écriture* gerne zu ignorieren pflegt» (Jauß, *Ästhetische Erfahrung* 1975, 387f.). Vgl. jedoch u. 3.5, wo die Thesen Guiettes, Dragonettis und Zumthors durch philologisch-musikologische Analysen exemplarischer Canzonen falsifiziert werden.

⁹ Im Unterschied zu seinen unmittelbaren Vorgängern, Raynouard und Rohegu-

Poesie der Troubadours, dem ersten Handbuch der occitanistischen Mediaevistik¹⁰, in überzeugender Weise dargelegt:

Die Poesie der Troubadours ist geselliger Natur, die Dichter stehen in sichtlicher Berührung unter sich im Leben und in der Kunst, beziehungsweise Fäden schlingen sich durch ihre Werke, und so ist es einleuchtend, dass nur durch die Zusammenstellung aller Ueberreste ihrer Litteratur gewisse Beziehungen sich aufklären und das Ganze wie das Einzelne sein rechtes Verständniss gewinnt, ein Umstand, der für die innere Geschichte dieser Poesie und die Lebensverhältnisse der Dichter von dem grössten Gewicht ist (Diez, *Die Poesie* 1826, XI–XII).

Als Diez diese grundlegenden Einsichten in die intertextuelle Struktur der Trobadorlyrik formulierte, ging es ihm lediglich darum, gewichtige Argumente für die «Herausgabe des gesammten Liedervorraths» ins Feld zu führen, indes läßt sich die Passage *mutatis mutandis* als umfassendes Forschungsprogramm verstehen, das bis heute allenfalls ansatzweise realisiert worden ist.

Freilich: mit der bloßen «Zusammenstellung aller Überreste» ist es nicht getan; das gesamte Corpus der romanischen Minnelieder von Guilhem de Peitieu (1071–1126) – dem «Erfinder der höfischen Liebe» (Lejeune)¹¹ – bis Francesco Petrarca (1304–1374) – dem «größten Trobador» (Appel)¹² – liegt in mehr oder minder zuverlässigen Ausgaben vor: von

de, hat Diez auch die nicht-occitanische Trobadorlyrik in seine Betrachtung einbezogen; vgl. die Kapitel seines ersten Trobadorbuches, die dem Verhältnis der occitanischen Poesie «zu auswärtiger Litteratur» gewidmet sind (*Die Poesie der Troubadours* 1826, 239ff.: «Altfranzösische Liederpoesie»; 272ff.: «Altitalienische Liederpoesie»).

¹⁰ Die *occitanistische Mediaevistik* wird noch heute von der Mehrheit der deutschen Vertreter dieser Disziplin mit dem unangemessenen Begriff «Provenzalistik» bezeichnet, obwohl sich der unmißverständliche Terminus *occitanisch* (so bereits bei Diez, *Die Poesie der Troubadours* 1826, 12 und passim) im internationalen Sprachgebrauch längst durchgesetzt hat. (Im Deutschen schwankt die Graphie: Diez, von Wartburg u. a. schreiben *occitanisch*, andere Autoren ziehen die «Eindeutschung» *okzitanisch* vor; in den Rubriken der ZRPh findet man in beinahe regelmäßigem Wechsel *occitanisch* und *okzitanisch*).

¹¹ Im Kontext: «Drame et passion ont été évoqués ici dans un préambule qui ne paraîtra pas oiseux si l'on veut se poser une question intéressante la poésie du premier troubadour, inventeur de l'amour courtois...» (Lejeune, *La part des sentiments* 1978, 245). Die *vexatissima quaestio*, ob Guilhem de Peitieu wirklich der «erste Trobador» sei, läßt sich beim augenblicklichen Stand der Forschung nicht entscheiden. Vgl. dagegen Rieger, *Gattungen* 1972, 185: «Wilhelm IX. ist zwar der älteste überlieferte altprovenzalische Dichter, jedoch – worüber heute wohl kaum mehr begründete Zweifel bestehen – nicht zugleich der erste Trobador schlechthin, sondern allenfalls der erste altprovenzalische Lyriker des südfranzösischen Hochadels...».

¹² Im Kontext: «Davon aber, daß Bernart etwa auf dem Wege gewesen sei, Geistlicher zu werden, läßt sich keine Spur erkennen [...]. Eher noch könnte man aus mancherlei Ausdrücken der Rechtssprache, die er verwendet, abnehmen, daß er eine gewisse juristische Bildung [...] genossen hat und auf den Wegen eines

einem rechten Verständnis des Ganzen wie des Einzelnen aber kann nicht die Rede sein. Wer dürfte auch nur für sich in Anspruch nehmen, daß er die Trobadorlyrik des 12. Jahrhunderts in angemessener Weise verstehe, deren rechtes Verständnis *Conditio sine qua non* jeder tieferen Einsicht in die Struktur und Entwicklung («die innere Geschichte») des Ganzen ist?

Führen wir uns – anstelle eines umständlichen Forschungsberichts – die skeptische Bilanz vor Augen, die Aurelio Roncaglia, einer der kompetentesten Mediaevisten und Trobadorkenner unserer Zeit, vor zehn Jahren gezogen hat, eine Forschungsbilanz, die noch heute ihre volle Aktualität besitzt:

[Eppure,] quanto ancora resta da fare alla filologia, soprattutto nel senso dell'approfondimento interpretativo, perché una piena intelligenza della tradizione trovatoresca – delle sue basi culturali, del suo svolgimento storico, del suo significato ideale – possa dirsi raggiunta! Sotto apparenze di perfetta centuriazione, il terreno resta malcerto. Anziché aprir nuove strade di larga e sicura prospettiva, le ricognizioni degli ultimi tempi sembrano aver complicato il confuso intrico dei sentieri.

Di là dagli ostacoli che al nostro comprendere oppone, sul piano formale, una stilizzazione sempre raffinata e che, nelle sue punte culminanti, giunge all'ermetismo del *trobar clus*, la stessa trama dei sentimenti e della fantasia si tende entro un'atmosfera di così apparente allusività; e nello stesso tempo così filtrata e sottilmente rarefatta, così scarsa d'appigli concreti, da lasciare, anche dove più limpida è la lettera – basti pensare al caso di Jaufre Rudel –, margini considerevoli di sostanziale ambiguità. Quasi vien voglia di dire che tutto il *trobar* è, in certo senso e per certi rispetti, *clus*: [...] chiuso entro una spiritualità ed una società che riusciamo a penetrare, quando ci riusciamo, solo nelle zone di minor resistenza, dunque meno significative, e cui non possiamo applicare senza gravi rischi d'anacronismo le misure, troppo romantiche o troppo razionalistiche, della mentalità moderna (Roncaglia, *Trobar clus* 1969, 5–6).

Wer mit der jüngeren Forschungsgeschichte vertraut ist, erkennt nicht nur *a prima vista*, wem die Ermahnung zur erkenntnistheoretischen Skepsis, dieser Kardinaltugend des Hermeneutikers, in erster Linie gilt¹³, er vernimmt auch das Echo einer nicht minder brillanten Passage, in der Salvatore Battaglia – kaum zufällig ebenfalls ein italienischer Philologe – die Trobadorlyrik als virtuelle *poesia ermetica* charakterisiert:

Pier della Vigna, Giacomo da Lentini, später eines Cino da Pistoja und Brunetto Latini war, und wie noch der größte Trobador, Petrarca, dem juristischen Studium entliefe» (Appel, *Bernart von Ventadorn* 1915, XXIII).

¹³ Nämlich insbesondere Köhler, dessen Name auffallenderweise im Text der Abhandlung nicht erscheint (eine beiläufige Erwähnung findet sich in der Anm. 17), woraus erhellt, daß Roncaglia, der etwa mit Lazar hart ins Gericht geht, eine direkte Auseinandersetzung vermeidet. Immerhin war es Köhler, der die Guietteschen Thesen als erster bedeutender Trobadorforscher auf die gesamte höfische Lyrik verallgemeinert und eine Synthese zwischen formalistischer und historisch-soziologischer Betrachtungsweise versucht hat (zuerst in *Observations historiques* 1964).

[Per questa via] tutta la letteratura trovatorica tende sostanzialmente a forme di poesia «velata» e «strana», i cui significati debbano rimanere sempre avvolti in un'atmosfera allusiva, «difficile», impenetrabile: fin dal suo apparire, l'arte dei trovatori porta il germe e il desiderio del «trobar clus» vale a dire della «poesia ermetica» (Battaglia, *I primi trovatori* 1941=1965, 212)¹⁴.

Battaglia und Roncaglia schließen, wie man sieht, von dem defizienten Textverständnis der modernen Interpreten auf die Verschlüsselung der Texte, bleiben jedoch den Beweis für die Angemessenheit dieser Konzeption der Trobadorlyrik als (virtuelle) *poesia ermetica* schuldig. Ein solcher Beweis läßt sich denn auch nur führen, wenn es gelingt, den Produktionsmodus der Trobadors und den Rezeptionsmodus der mittelalterlichen «Verstehenden» (entendens, s. u. 1.2.2) explizit zu machen. Dazu aber bedarf es einer Hermeneutik, d. h. einer Kunst-Wissenschaft des Verstehens (s. u. 1.1), die es erlaubt, die *subtilen Aussagen* (sotils ditz, s. u. 1.2.1) der in poetologischer und hermeneutischer Hinsicht aufschlußreichsten Trobadorlieder gemäß der *Intentio auctorum* zu verstehen und in die Sprache unserer Zeit zu übersetzen. Daß sich eine solche, der *art de trobar* der bedeutendsten Trobadors angemessene *art d'entendre*¹⁵ nur aus den Texten selber entwickeln läßt, und nicht durch textferne Spekulation, ist evident; es gilt daher zunächst und vor allem, das hermeneutische Problem der Applikation zu lösen, das den meisten modernen Trobadorspezialisten als Problem kaum bewußt zu sein scheint und dem daher eine knappe textorientierte Erörterung gewidmet sei¹⁶.

¹⁴ Roncaglia erwähnt seinen Landsmann und Vorgänger nicht. Die wörtlichen Anklänge sind somit als Effekt der *mémoire involontaire* anzusehen. Nicht Battaglia dient als Gewährsmann, sondern ausgerechnet Zumthor, der radikalste unter den Nachfolgern Guiettes. «Paradossalmente», so heißt es im Anschluß an die oben zitierte Forschungsbilanz, «il filologo romanzo si trova qui di fronte difficoltà superiori a quelle cui è abituato il filologo classico. *La poésie médiévale! Reconnaissons-le: dans ses manifestations les plus accomplies, la civilisation des X^e-XI^e-XII^e siècles est plus étrangère à la nôtre que celle de Rome Antique. Les œuvres littéraires sur lesquelles se penche le médiéviste sont engagées dans leur historicité propre. Mais le médiéviste, lui aussi, est engagé dans la sienne, infiniment différente:* [im Original abgesetzt] così uno specialista acuto quale Paul Zumthor» (Roncaglia, *Trobar clus* 1969, 6). Bemerkenswerterweise unterbricht Roncaglia die Ausführung Zumthors unmittelbar vor der Konklusion, die hier nachgetragen sei: «Le seul contact possible porte sur l'unique élément qui, fût-ce à l'état de fossile, résiste à l'histoire: la forme» (Zumthor, *Langue et technique* 1963, 208). Diese Schlußfolgerung kommt einer Bankrotterklärung der Philologie gleich, und es ist denn auch nicht verwunderlich, daß Zumthors spätere Äußerungen über die Poetik der mittelalterlichen Lyrik einer philologischen Überprüfung nicht standhalten (s. u. 3.5).

¹⁵ Im Unterschied zu dem Terminus *art de trobar* (s. u. 1.2.2) ist der Begriff *art d'entendre* (Ars intelligendi) nicht belegt; er entspricht jedoch einem latenten *signifié*, wie aus der relativ häufigen Dissologie *trobar et/ni entendre* hervorgeht (s. u. 1.2).

¹⁶ Hier vorweg die Konklusion, zu der Gadamer am Schluß des Abschnittes ge-

langt, den er dem «hermeneutische(n) Problem der Anwendung» widmet: «Die Hermeneutik im Bereich der Philologie und der historischen Geisteswissenschaften ist überhaupt nicht «Herrschaftswissen», d. h. Aneignung als Besitzergreifung, sondern ordnet sich selbst dem beherrschenden Anspruch des Textes unter. Dafür aber ist die juristische und die theologische Hermeneutik das wahre Vorbild. Auslegung des gesetzlichen Willens, Auslegung der göttlichen Verheißung zu sein, das sind offenkundig nicht Herrschafts-, sondern Dienstformen. Im Dienste dessen, was gelten soll, sind sie Auslegungen, die Applikation einschließen. Die These ist nun, daß auch die historische Hermeneutik eine Leistung der Applikation zu vollbringen hat, weil auch sie der Geltung von Sinn dient, indem sie ausdrücklich und bewußt den Zeitenabstand überbrückt, der den Interpreten vom Texte trennt und die Sinnentfremdung überwindet, die dem Texte widerfahren ist» (Gadamer, *Wahrheit und Methode* 1975, 295). Gadamers These beruht offensichtlich auf einer Vereinfachung des komplexen Problems der Applikation: der Zeitenabstand ist nicht wirklich zu überbrücken, die Sinnentfremdung nicht wirklich zu überwinden; möglich ist allein eine Annäherung an den Text und eine möglichst adäquate Aktualisierung seines Sinnpotentials. Einer Einschränkung bedarf auch die Forderung, die «Hermeneutik im Bereich der Philologie» habe sich «dem beherrschenden Anspruch des Textes» unterzuordnen, da dieser Anspruch selber erst dank der Aktualisierung des Sinnpotentials erkennbar wird. Nach einem Ausweg aus diesem Dilemma wird man solange vergeblich suchen, wie man den vermeintlichen «Grundsatz aller Interpretationen von Texten» anerkennt: «daß man einen Text aus sich selbst verstehen muß» (ebda. 276).

1.1 Das hermeneutische Problem der Applikation

... einen Text als Text ablesen können,
ohne eine Interpretation dazwischen zu
mengen, ist die späteste Form der «in-
neren Erfahrung» – vielleicht eine
kaum mögliche (Nietzsche)

Das rezeptionstheoretische Gesetz, daß «omne quod recipitur [in aliquo], recipitur per modum recipientis, et non per modum sui» (alles, was aufgenommen wird, wird nach der Weise des Aufnehmenden aufgenommen, und nicht nach seiner eigenen Weise), wurde von Thomas von Aquin in eben der Zeit formuliert (zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts)¹⁷, aus der die ältesten Liedersammlungen stammen, die uns die höfische Lyrik überliefern¹⁸. Es bietet sich daher an, das komplexe Problem der Applikation dieser nur in vermittelter Form auf uns gekommenen Poesie durch eine philologisch-hermeneutische Aktualisierung des Satzes zu erörtern, dessen Gültigkeit auch die Gegner der Hermeneutik unter den modernen Wissenschaftstheoretikern nicht bestreiten dürften.

Auf das musikalisch-literarische Phänomen des Trobar angewendet, bedeutet die Formel des Aquinaten, daß die hermeneutische Distanz zwischen dem Modus der Minnelieder (modus recepti)¹⁹, dem Modus der Trobadors (modus tropatorum) und dem Modus jedes Rezipienten (modus recipientis) grundsätzlich unüberwindbar ist, da nur ein absolutes, der Geschichtlichkeit des Verstehens enthobenes Bewußtsein («Deus, qui est actus purus absque omni permixtione potentiae», *Summa Theologiae* 1.12.1) die ganze Bedeutung eines Werkes «umgreifend begreifen» (comprehendere)²⁰ kann, während ein endliches Bewußtsein (intellectus creatus, vgl. *Summa Theologiae* 1.12.1) lediglich einen Teil des Bedeutungspotentials zu aktualisieren vermag, «propter excessum intelligibilis supra intellectum» (ebda.). Das gilt für den Autor ebenso wie für den Hörer bzw. Leser: der Trobador kann sein eigenes Lied nur *per modum tropatoris* aktualisie-

¹⁷ *In II sententiarum* 17.2.1.

¹⁸ Zwischen 1250–1300 sind die «occitanischen» Hss. ABDIKV_m und die «französischen» ABCDFGKMOTU entstanden (vgl. Pillet-Carstens, *Bibliographie* 1933, Xff.; Jeanroy, *Bibliographie sommaire* 1917, 1ff.; Lerond, *Chastelain de Couci* 1964, 24ff.).

¹⁹ Vgl. *In IV sententiarum* 48.1.3: «omne quod recipitur in aliquo, recipitur per modum recipientis, et non per modum recepti».

²⁰ Vgl. *Summa Theologiae* 1.12.7: «... comprehensio dicitur dupliciter. Uno modo, stricte et proprie, secundum quod aliquid includitur in comprehendente. Et sic nullo modo Deus comprehenditur, nec intellectu nec aliquo alio: quia, cum sit infinitus, nullo finito includi potest ...».

ren und nicht *per modum cantionis*, der Hörer bzw. Leser nur *per modum recipientis*, also weder *per modum cantionis* (= *per modum recepti*) noch *per modum tropatoris* (= *per modum dantis*)²¹.

Ist nun das «Liedmaterial» – wie im Falle der höfischen Lyrik – selber nur *per modum recipientium*, nämlich *per modum scriptorum* (nach Weise der Schreiber) überliefert, so ist der konkrete Gegenstand der hermeneutischen Bemühung um ein rechtes Verständnis nicht das eigentliche Lied eines bestimmten Trobadors, sondern lediglich die mehr oder minder adäquate Aktualisierung des verlorenen Originals, das *in vielfach* – oral und/oder schriftlich – *vermittelter Form* zu den Schreibern gelangt ist²², wobei zwischen Produktion und schriftlich fixierter Rezeption ein großer Zeitabstand liegen kann²³, in dem eine potentielle Textverfälschung (*corruptio*) anzunehmen ist, zumal die Schreiber nicht immer über eine angemessene sprachliche und literarische Kompetenz verfügten und die Texte häufig durch vorschnelle Eingriffe korrumpierten.

Hier die aufschlußreichen Befunde des alvernhatischen Sammlers und Schreibers Bernart Amoros (zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts) und des italienischen Trobadorspezialisten Francesco da Barberino (1268–1348), eines Zeitgenossen Dante Alighieris:

Qe granz faillirs es d'ome qe si fai emendador sitot ades non a l'entencion: qe maintas vetz per frachura d'entendimen venon afollat maint bon mot obrat primamen et d'avinen razo (Bernart Amoros, Vorwort, a 1r).

(Denn einen großen Fehler begeht, wer sich zum Emendator aufwirft, obwohl er kein Verständnis erlangt hat: denn häufig werden aus mangelndem Verständnis manche guten, fein gearbeiteten Texte von anmutiger Materie verderbt.)

Istorum scriptorum aliqui vitium quoddam maximum patiuntur. Nam, dum eis occurrunt subtilia, que animis eorum applicari non possunt, suo quodam modo intellectui crosso conformant, ut credunt se intelligere

²¹ Vgl. *In IV sententiarum* 36.1.4 co/26: «hoc etiam in naturalibus invenitur quod receptum est in recipiente per modum recipientis, et non per modum dantis».

²² Vgl. Avalle, *La letteratura* 1961, 47: «Quanto al problema della tradizione *orale*, dirò subito che la tesi sostenuta più di ottanta anni fa dal Gröber mi pare ancora la più convincente. [Absatz] Che i trovatori in genere scrivessero o dettassero le loro canzoni è, tanto per cominciare, un fatto che nessuno pensa più di revocare in dubbio, tenuto soprattutto conto della estrema complessità tecnico-formale della loro composizione. Quello invece che poteva variare da caso a caso era il modo della recitazione, di norma attuata a memoria, ma a volte anche [...] con l'aiuto di fogli volanti (i «Liederblätter» del Gröber) o meglio di *rotuli*».

²³ So werden beispielsweise die zu Beginn des 12. Jahrhunderts entstandenen Lieder Guilhems de Peitieu lediglich von Handschriften des 14. Jahrhunderts bzw. späteren Abschriften überliefert.

scribentes, ac, credentes corrigere, corrumpunt (Francesco da Barberino, *Liber documentorum amoris*; vgl. ed. Egidi 1902, Bd. 1, 95)

(Einige dieser Schreiber sind mit einem sehr schweren Fehler behaftet. Denn, wenn ihnen Subtiles unterkommt, das sich nicht an ihr Denkvermögen anfügen läßt, so passen sie es gewissermaßen ihrem groben Verstand an, so wie sie es beim (Ab-)Schreiben zu verstehen glauben, und sie verderben es in dem Glauben, es zu verbessern.)²⁴

Ein kritischer Blick auf die Praxis der modernen Textedition macht offenkundig, daß das *vitium quoddam maximum* noch heute verbreitet ist, da es nicht an Herausgebern fehlt, die ihrerseits die von den mittelalterlichen Schreibern überlieferten Texte verderben, indem sie «kritische» Eingriffe vornehmen, obwohl oder weil sie den Wortlaut nicht verstehen. Drei exemplarische Beispiele mögen diese «ketzerische» Behauptung beweisen, mit der ich die allgemein übliche Arbeitsteilung in Frage stelle, derzufolge Textedition und Textinterpretation in verschiedenen Arbeitsgängen und durch verschiedene Personen geleistet werden.

(1) Die Schlußcobla des 'Vers' *Assatz es ora oimai q'eu chant* Cercamons (P-C 112, 1c) lautet in der von Alfred Jeanroy besorgten Vulgata:

Cm 112, 1c S Plas es lo vers, vauc l'afinan
ed. Jeanroy Ses mot vila, fals, apostitz,
E es totz enaissi bastitz
C'ap motz politz lo vau uzan,
E tot ades va-s meilluran
S'es qi be·l chant ni be·l desplei.

(Jeanroy, *Cercamon* 1922, 10)

Auf diese Version rekurren alle Interpreten, die sich – wie Leo Pollmann (*Trobar clus* 1965, 23), Ulrich Molk (*Trobar clus* 1968, 55), Martín de Riquer (*Los trovadores* 1975, 221) oder Dietmar Rieger (*Gattungen* 1976, 207) – in jüngerer Zeit mit der *Conclusio* Cercamons beschäftigt haben. Daß der von der Handschrift a¹ überlieferte Text, ein Unicum, mit demjenigen Jeanroys nicht übereinstimmt, hat keinen der Gelehrten gestört. Hier – zum Vergleich – der authentische Wortlaut in paläographischer und kritischer Edition:

plas es lo uers uauc lafinan. ses mot vila fals apostitz. 7 es totz/ en aissi noiritz. cap motz politz lo uau uzan. e tot ades vas mei/ lluram. ses qi bel chant ni bel desplei (a¹ 366).

Cm 112, 1c S 1 Plas es lo vers, vauc l'afinan
a¹ 366 2 ses mot vila, fals, apostitz,

²⁴ Vgl. ebda. 205: «crossi autem sunt rudes et inexpertes qui nec plana intelligunt nec possunt subtilibus applicari».

- 3 et es totz enaissi noiritz
- 4 c'ap motz politz lo vau uzan:
- 5 e tot ades va-s meilluran
- 6 s'es qi be·l chant ni be·l desplei.

5 meilluram

(Eben ist der 'Vers', ich bin dabei, ihn zu verfeinern ohne ein gemeines, falsches, künstliches Wort, und er ist ganz so genährt, daß ich ihn mit geglätteten Worten verwende: und er wird sogleich besser, wenn es jemanden gibt, der ihn recht singt und recht entfaltet; s. u. 1.3.3).

Jeanroy transkribiert, wie man sieht, ungenau (3 *e es* mit ungewöhnlichem Hiat)²⁵ und ersetzt *noiritz* (genährt) durch das triviale *basitz* (gebaut), eine typische *Lectio facilior*. Wie *sinnvoll* indes die ursprüngliche Lesart ist, wird offenkundig, wenn man die «beziehungsvollen Fäden» sichtbar macht, die die *Conclusio Cercamons* mit bestimmten *Conclusiones* seines Vorgängers Guilhem de Peitieu und seines Zeitgenossen Marcabru verknüpfen, die ihrerseits durch «beziehungsvolle Fäden» verbunden sind:

- GP 183, 11 S 1 Del vers vos *dic que* mais en vau
 C 231 2 *qui ben* l'enten e n'a plus lau,
 3 *que·l[s] mot[z]* son fag tug per egau
 4 cominalmens

(Von dem 'Vers' sage ich euch, daß er dann mehr wert ist, wenn man ihn recht versteht und (daß er) dann mehr Lob erhält, denn die Worte sind alle gemeinsam gleichmäßig gemacht; vgl. 1.3.1).

- Mb 293, 33 S 1 Marcabrus *ditz que* no·ill en cau
 A 90 2 *qui quer ben* lo vers al foill,
 3 *que no·i* pot hom trobar a frau
 4 *mot* de roill

(Marcabru sagt, daß es ihn nicht kümmert, wenn jemand den 'Vers' recht mit dem Stocher durchsucht, denn man kann darin kein rostiges Wort verborgen finden; vgl. 1.3.2).

- Cm 112, 1c S 1 Plas es lo vers, vauc l'afinan
 a¹ 366 2 *ses mot vila, fals, apostitz,*
 3 et es totz enaissi noiritz
 4 c'ap *motz politz* lo vau uzan:

²⁵ Da Jeanroy dieselben Grapheme (*es*) zu Beginn des dritten Verses der zweiten Cobla richtig mit *et es* transkribiert, ist anzunehmen, daß das von allen späteren Interpreten übernommene *e es* seine Existenz einem Flüchtigkeits- bzw. Druckfehler verdankt.

5 e tot ades va-s meilluran
 6 s'es qi be-l chant ni be-l desplei.

Der Text Cercamons ist buchstäblich mit «Worten» (motz) Guilhems und Marcabrus «genährt», die gemäß dem Prinzip der Expolitio entfaltet (Mb mot de roill: Cm mot vila, fals, apostitz) oder gemäß dem Prinzip der Interpretatio durch synonyme bzw. analoge Aussagen substituiert werden (GP mot[z] ... fag tug per egau: Cm motz politz; GP mais en vau: Cm va-s meilluran; GP qui ben l'enten: Cm s'es qi be-l chant ni be-l desplei; vgl. 1.3.3).

Das alles haben Jeanroy und die Exegeten, die seinem Text folgen, übersehen: sie interpretieren mithin eine Cobla, deren Wortlaut durch den Eingriff des Herausgebers verderbt worden ist, einen Text, der im Mittelalter nicht existiert hat und der der von der Handschrift tradierten Version an «Wert» entschieden unterlegen ist²⁶.

(2) Die Canzone P-C 364, 7 Peire Vidals beginnt in der als definitiv geltenden kritischen Edition D'Arco Silvio Avalles mit den folgenden Versen:

PV 364, 7 E Baron, de mon dan covit
 ed. Avallé Fa-l lauzengiers deslials

(Avalle, Peire Vidal 1960, 191).

Zu diesem *comensamen* heißt es im Kommentar:

Questo ed il seguente sono due versi disperati. L'Anglade legge col Bartsch, *Baros de mon* etc., e traduce, «Je méprise les seigneurs qui sont de faux et déloyaux médisants», aggiungendo nel Glossaire: «*covidar de son dan*, peut-être comme *gitar a son dan*, mépriser». Ma come può disprezzare i baroni, *perché* (v. 3) ha scelto una donna tale etc.? Forse che prima non li disprezzava? Proponiamo (ma l'espressione è senza dubbio delle più barocche), «Barone (o Baroni?), il lusingatore disleale fa banchetto del mio danno, si pasce di quanto mi può arrecar danno, banchetta a mie spese, parla di me». Il medesimo concetto si ritrova nella tornata, dove s'afferma che non v'ha *domneis* senza lusingatori, come pesce che possa vivere fuori dell'acqua (Avalle, Peire Vidal 1960, 191).

²⁶ Als Kuriosum sei vermerkt, daß Rieger (*Gattungen* 1976, 207) den zweiten Vers der Schlußcobla, deren Text er von Jeanroy übernimmt, in abweichender Form wiederholt: «Wichtiger ist jedoch neben diesem offensichtlichen Hinweis auf die formale Schönheit des Gedichts der in all diesen Termini implizierte, vor allem aber in v. 2 (Ses motz vilas, fals, apostitz) zum Ausdruck kommende Bezug zum Inhalt des vers». In einer Fußnote (ebda. 69) wird auf Mölk (*Trobar clus* 1968) verwiesen, «der im übrigen (p. 55, n. 3) in v. 32 völlig zu Recht *motz vilas* konjiziert». Mölk schreibt dort in der Tat: «Es liegt nahe, wegen des durch den Reim gesicherten *apostitz* (obl. plur.) den Singular *mot vila* in *motz vilas* zu korrigieren: *fals* wäre dann natürlich ebenfalls obl. plur.». Indes besteht kein Anlaß, in den überlieferten Text einzugreifen, da *apostitz* (< appositivus, vgl. REW 553) in allen vier Casus gleich lautet. Vielmehr bedeutet der von Mölk vorgeschlagene und von Rieger praktizierte Eingriff eine weitere Trivialisierung des Textes, da die Opposition sing./plur. (ses mot vila/ ap motz politz) aufgehoben wird.

Die Übersetzung Anglades ist in der Tat unsinnig, was indes noch keinen Eingriff in den Text rechtfertigt; alle Manuskripte weisen übereinstimmend die von Bartsch (*Peire Vidal's Lieder* 1857, 83) und Anglade (*Les poésies de Peire Vidal*²1923, 30) akzeptierte *Lectio fals lauzengiers deslials* auf, die ungleich *sinnvoller* ist als die von Avasse vorgeschlagene Konjektur.

Das *comensamen* Avasse ist nicht nur «barock»; die doppelte Inversion (Rectus ordo: lo lauzengiers deslials fa covit de mon dan) widerspricht dem syntaktischen Usus der Trobadors im allgemeinen und Peire Vidals im besonderen. Es ist daher ratsam, die überlieferte *Lectio* – zumindest vorläufig – als authentisch anzusehen und zu versuchen, sie besser zu verstehen, als sie in der bisherigen Forschung verstanden wurde. Die Lösung ist im übrigen denkbar einfach: *co(n)vidar qualqu'un de quicòm* bedeutet noch im modernen Occitanischen «jemanden zu etwas einladen». Hier einige Beispiele:

De que convides? «Wozu lädst du ein?»
me convidet de lach «er lud mich zur Milch ein»
me convideron pas d'un vèire d'aiga «sie luden mich
nicht (einmal) zu einem Glas Wasser ein» (vgl. Mistral, *Lou Tresor dou Felibrige* (ed. Rollet) 1968 Bd. 1, 635 s. v. COUVIDA).

Daß die Konstruktion im Mittelalter geläufig war, geht aus den folgenden Belegen hervor, die ich den Chrestomathien von Bartsch und Appel entnehme:

A l'effant nulla re non dero
ni de manjar no·l convidero.
.....
re non li dem
ni de manjar ne·l convidem.
(Bartsch, *Chrest. prov.* ⁶1904, 416).

(Dem Kinde gaben sie nichts, noch luden sie es zum Essen ein. . . nichts gaben wir ihm, noch luden wir es zum Essen ein).

No·ns coven a seguir la sua semonida
d'intrar en paradís, pueis el nos en covida?
(Appel, *Prov. Chrest.* ⁶1930, 152).

(Müssen wir nicht seiner Aufforderung, ins Paradies einzutreten, nachkommen, da er uns dazu einlädt?)²⁷

Damit wird der Sinn des von den Handschriften tradierten Wortlautes offenkundig:

²⁷ Vgl. afrz. *convier de* (T-L 2, 820f.)

An Stelle der hybriden Aussage

s'ieu ja fatz bos motz ni guays so

(wenn ich jetzt gute Worte mache und fröhlich bin)²⁹, in der zwei Ebenen – die poetologische und die psychologische – kontaminiert werden, erwartet man die aus zahlreichen Paralleltexten vertraute Wendung

s'ieu ja fatz bos motz ni guay so

(wenn ich gute Worte und einen fröhlichen Ton mache).

Ein Blick in die Handschriften erweist, daß diese Lesart mit hoher Wahrscheinlichkeit dem Original entsprochen hat:

C 222r	si	ia	fas	bos	motz	ni	guai	so
E 126	sieu		fauc	bos	motz	ni	gai	so
M 77v	sieu		fatz	bos	motz	ni	gen	so
R 16r	sieu		fas	bos	motz	ni	gay	so
R 30r	sieu	ia	fas	be	motz	ni	gays	so
a 185	seu	i	faz	bonz	motz	ni	gai	so

Für sie hat sich denn auch Stanislaw Stroński in seiner kritischen Edition der Lieder Elias' de Barjols entschieden, nachdem er – im Unterschied zu Mouzat, der nicht einmal die Ergebnisse seines Vorgängers berücksichtigt – die *Varia lectio* einer minutiösen Analyse unterzogen hat, aus der hervorgeht, daß R 30 die am wenigsten zuverlässige Version bietet (vgl. Stroński, *Elias de Barjols* 1906, 103ff.).

Hier zum Vergleich der kritische Text Strońskis und drei analoge Exordien, die ebenfalls die Termini *technici chanso, motz, so* aufweisen:

EB 132, 8 E Mas comiat ai de far chanso
ed. Stroński de midons cuy am e dezir
a lieys o deuri'om grazir
s'ieu ia fas bos motz ni guai so
..... (ebda 35).

(Da ich die Erlaubnis habe, eine Canzone zu machen (,) von meiner Dame, die ich liebe und begehre, so müßte man es ihr danken, wenn ich jetzt gute Worte und einen fröhlichen Ton mache.)³⁰

RA 389, 7 E 1 A mon vers dirai *chanso*
A 37 2 ab leus *motz* et ab leu *so*

(Zu meinem 'Vers' sage ich Canzone mit leichten Worten und leichtem Ton)³¹

²⁹ Vgl. Mouzat, *Gaucelm Faidit* 1965, 594: «... si je fais parfois [sic!] de bons vers [sic!] et si je suis en gaité».

³⁰ Stroński gibt keine Übersetzung; vgl. jedoch sein Glossar s.v. *son* (143): «son, s. m. son, mélodie; XIV, 4, bos motz ni guai so».

³¹ Hss. Aa. Vgl. Pattison, *Raimbaut d'Orange* 1952, 171 (nach A).

PRT 355, 13 E 1 Pus vey parer la flor el gay
 C 243 2 e dels auzels m'agrada·l chans
 3 de *far chanso* m'es pres talans
 4 ab *motz plazens* et ab *so guay*

(Da ich die Blüte an der Gladiole erscheinen sehe und mir der Vögel Sang gefällt, habe ich Lust bekommen, eine Canzone zu machen mit anmutigen Worten und fröhlichem Ton)³²

GU 194, 7 E 1 Trop ai estat de chantar
 C 365 2 per sofracha de razo,
 3 qu'anc no-m pogui encontrar
 4 en *far fort bona chanso*
 5 mas er ai cor que m'assai
 6 de far nous *motz* ab *son guai*.

(Zu lange habe ich nicht gesungen aus Mangel an Materie, denn nie konnte ich mich dazu bringen, eine sehr gute Canzone zu machen; aber jetzt habe ich Lust, daß ich versuche, neue Worte mit einem fröhlichen Ton zu machen.)³³

Doch Mouzat hat nicht nur das Zeugnis der Handschriften und Paralleltexte gegen sich: seine Interpretation widerspricht auch dem Kontext der ersten und dritten Cobla, die einander – wie im Falle der Canzone Peire Vidals – wechselseitig erhellen:

EB 132, 8 E 7 car de lieis tenc un pauc de ben qu'ieu ai,
 C 222 8 pero, si·l platz, encaras n'aurai mai.

(denn von ihr habe ich ein – das – bißchen Wohl – Freude (vgl. joi MRa) –, das ich habe, doch werde ich, wenn es ihr gefällt, noch mehr davon haben.)

EB 132, 8 3 1 Amia, si Dieus mi perdo,
 C 222 2 trop vos am mais qu'ieu non sai dir:
 3 qu'ieu en pert solatz e durmir,
 4 que rire ni als no-m ten pro;
 5 mas tan que tornatz suy en (la) via
 6 de chantar, dont ieu me partia,
 7 qu'ieu chant aras d'aisso don mil vetz ai
 8 plorat, ben tanh, mas a ma dona play.

³² Hss. CD*HIKMT; Korr. 2 magrada chans: magrada·l chans. Vgl. Cavaliere, *Peire Raimon de Tolosa* 1935, 75 (nach C).

³³ Hss. CGIKQa'd. Vgl. Audiau, *Troubadours d'Ussel* 1922, 37 (nach I). Das Incipit lautet in den Hss. IK *Estat aurai de chantar* (so auch Audiau). Audiaus Übersetzung ist ungenau (v. 6 *ab son gai* «sur une agréable musique») bzw. fehlerhaft (v. 2 *per sofracha de razo* «faute de raison»).