

## Werk

**Titel:** I. Zur Litteraturgeschichte

**Ort:** Halle

**Jahr:** 1886

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?345572572\\_0009|log47](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?345572572_0009|log47)

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

## M I S C E L L E N.

### I. Zur Litteraturgeschichte.

#### 1. Zu den genuesischen Trobadors.

César de Nostradame berichtet in seiner Geschichte der Provence, daß am 8. August 1262 im Palaste der Doria zu Genua ein Bestätigungsvertrag zwischen Karl von Anjou und der Stadt Genua geschlossen wurde, und führt dazu eine grosse Anzahl vornehmer Zeugen auf, darunter Luquet Gattilusi, Lucas Grimaldi, Perceval Doria, Simon Doria und Jacme Grill.<sup>1</sup> Obgleich die hierauf bezügliche Urkunde in dem zweiten Bande der Chartae nicht zu finden ist, so liegt doch keine Veranlassung vor, in die Aussage des César de Nostradame Zweifel zu setzen, denn er ist — abgesehen von dem, was er über die Trobadors sagt —, so weit ich sehe, ein ganz glaubwürdiger Chronist, der, wie aus allem hervorgeht, fleissig die Urkunden benutzt hat. Obige Mitteilung ist deshalb für uns so interessant, weil wir hier alle genuesischen Trobadors, Lanfranc Cigala ausgenommen, beisammen sehen. —

Für Jacme Grill ist dies Datum von keiner grossen Wichtigkeit, da wir ihn schon an anderer Stelle zum Jahre 1262 rekognoscirt haben, aber für Luquet Gattilusi ist es von Belang; ich konnte ihn erst zu 1266 nachweisen, 1262 aber stimmt trefflich zu seinem *Sirventes*, das in diesem Jahre abgefaßt ist. — Von Luca Grimaldi war auch schon bekannt, daß er 1262 *reggitore della città* war; ich nehme hier gleich die Gelegenheit wahr, die auf ihn bezüglichen Daten um eines zu vervollständigen: er war nämlich im Jahre 1257 zusammen mit Mattheo Correggio Podestà von Florenz, er gab jedoch dieses Amt Anfang Juli auf und quittierte am 3. Juli über den Empfang seines Salärs als Podestà; zugleich sei erwähnt, daß sein Vater Ugo Grimaldi hiefs.<sup>2</sup>

Zu Simon Doria sei zuerst bemerkt, daß bei der in der Ztschr. f. rom. Phil. VII 221 angezogenen Urkunde, in welcher Simon als Sohn des verstorbenen Martin Doria — dieser Martin ist zum

<sup>1</sup> Histoire et chronique de Provence 1614 p. 250.

<sup>2</sup> O. Hartwig, Quellen und Forschungen zur älteren Geschichte der Stadt Florenz II 205.

13. Mai 1237 nachzuweisen<sup>1</sup> — aufgeführt wird, durch ein Versehen das Datum 11. März 1253 weggeblieben ist.<sup>2</sup> Wir können Simon Doria also von 1253 bis 1290 verfolgen. So erklärt sich besser die Tenzone zwischen Simon und Albert, die vor das Jahr 1250 fallen muß, und man begreift ganz gut, daß Simon mit L. Cigala, J. Grill und Albert de Sestaron tenzonieren konnte.

O. SCHULTZ.

## 2. Der Entwicklungsgang der provenzalischen Alba.

Nicht um O. Schultz' eben hier (IX 156 ff.) veröffentlichter Kritik von L. Römers Erstlingsarbeit über die volkstümlichen Dichtungsarten der altprovenzalischen Lyrik entgegenzutreten, — ich muß das zu thun Römer selbst überlassen und verweise meinerseits nur auf Levys Besprechung im Litteraturblatt — sondern um einer an die Spitze dieser Kritik gestellten Behauptung<sup>3</sup> zu widersprechen, sei es mir gestattet hier meine eigene Ansicht über den formellen wie inhaltlichen Entwicklungsgang wenigstens einer dieser volkstümlichen<sup>4</sup> Dichtungsarten, nämlich der *alba* darzulegen. Sie weicht wesentlich von Bartschs und Römers Auffassung ab und dürfte zeigen, daß wenigstens über die provenzalische *alba* das letzte Wort noch keineswegs gesprochen ist.

Die von J. Schmidt entdeckte älteste Alba lehrt unzweifelhaft, daß die *gaita*, um diesen Ausdruck beizubehalten, d. h. das Wächterlied als älteste Form der prov. *alba* anzusehen ist. Selbstverständlich haben wir in diesem lateinischen Gedicht mit provenzalischem Refrain, wie Römer in vermeintlichem Gegensatz zu mir ganz richtig annimmt, nur „einen gelehrten Versuch ein wirkliches provenzalisches Tagelied frei ins Lateinische zu übertragen“ vor uns. So

<sup>1</sup> Papon II pr. No. 51; Chartae II 1401 c.

<sup>2</sup> Belgrano, docum. inediti etc. No. 48.

<sup>3</sup> „Das Thema der vorliegenden Arbeit ist recht unglücklich gewählt, da sich über die leichteren Dichtungsgattungen der Provenzalen, (Alba Gaita) Serena, Romanze, Pastorela, Ballada, Dansa, Retroensa, (Esdemessa), Estampida, Mandela) sehr wenig Neues sagen läßt“.

<sup>4</sup> Auch an dem Ausdruck „volkstümlich“ nimmt Schultz Anstoß: „Der Verfasser begreift nicht, daß das sogenannte Volkslied nichts weiter ist, als ein von einem kunstmäßig gebildeten Dichter verfaßtes Lied, das später in das Volk d. h. in die unteren Stände drang“. Wahrlich eine neue Ansicht vom Volkslied, aber eine, die schwerlich allgemeinen Beifall finden wird. Mag in neuerer Zeit ein oder das andere Gedicht eines kunstmäßig gebildeten Dichters in die unteren Stände gedrungen sein, es ist darum noch lange kein Volkslied. Die wirklichen Volkslieder sind von Dichtern, die im Volke selbst leben, für die Masse des Volkes gedichtet. Sie bewegen sich in traditionellen Formen und reflektieren das Denken und Trachten der Kreise für die sie bestimmt sind. „Sie waren, wie sich Römer treffend ausdrückt, entstanden, ohne daß Jemand sagen konnte, wer sie eigentlich gedichtet habe“. Sehr gespannt kann man sein, welche Resultate eine künftige Erwägung von Schultz über die Möglichkeit, daß die prov. Lyrik aus der latein. Vagantendichtung entstanden sein könnte, zu Tage fördern wird.

wie diese *alba* uns vorliegt, fehlt noch jede Anspielung auf ein vom Tagesgrauen zu Ende geführtes Stelldichein eines Liebespaares. Vielmehr schildert sie lediglich den Anbruch des Morgens und erwähnt, wie um diese Zeit der Wächter den Trägen zuruft: *surgite*. „Seht da“, fährt dann die zweite Strophe fort, „den Hinterhalt der Feinde, welche die unvorsichtigen Schläfer zu überraschen suchen. Den Schlafenden ruft der Wächter deshalb zu aufzustehen“, und in der dritten und letzten Strophe setzt sich wieder die Schilderung der in der Natur um die Morgenzeit statthabenden Erscheinungen fort. Gerade diese dritte Strophe, ebenso wie auch der leider teilweise unklare provenzalische Refrain, zeigen meiner Ansicht nach, daß auch das provenzalische Original nichts als die Schilderung des Morgenanbruchs bezweckt. Weder für J. Schmidts Ansicht, wonach die romantische Situation der späteren *albas* auch der unseren zu Grunde läge, noch auch für die höchst gekünstelte Laistners, der in unserm Gedicht schon eine geistliche *alba* erkennen will, vermag ich, wenigstens im Texte selbst, irgend welchen plausiblen Anhaltspunkt zu finden.

Die starke Hervorhebung der Rolle des Wächters, wie sie sich in unserer ältesten *alba* beobachten läßt, führte nun, meine ich, von selbst zur Ausbildung des eigentlichen Wächterliedes, in welchen der Wächter selbst redend auftritt. Leider ist unter den wenigen erhaltenen provenzalischen Alben ein wahrhaft volkstümlich gehaltenes Wächterlied nicht zu finden, doch weist wenigstens ein dem späten Dichter Cadenet zugeschriebenes canzonenhaftes Gedicht (B. L. 103 = B. G. 106, 14) deutlich auf ein solches zurück.<sup>1</sup> Hier tritt allein der Wächter redend auf und preist sich als *cortesa gaita* an, der falscher Liebe keinen Vorschub leistet, dem aber, wenn er treue Liebhaber zu hüten hat, gerade die langen dunklen Nächte gefallen. Weit stärker kunstmäßig umgebildet ist das schöne Lied Guirauts de Borneill 64,<sup>2</sup> in welchem der Freund die Rolle des Wächters übernimmt und den Liebhaber mit rührenden Worten zum Aufbruch mahnt. Noch weiter ab steht das geistliche Morgenlied Folquets de Marseilla<sup>3</sup>, in welchem der Dichter selbst den Wächter spielt

<sup>1</sup> Die beiden Eingangsstrophen dieses Gedichtes in B. L. sind als unächt zu beseitigen. Die erste findet sich nur in einer einzigen Hs., die zweite zwar mindestens in den vier Hss. EGPR — CI liegen mir nicht vor —, steht aber in G als vierte Cobla und in P überhaupt nur als *cobla esparsa* (Arch. 50, 283). Auch die zwei Tornaden werden später hinzugefügt sein.

<sup>2</sup> Auch dieses Gedicht ist uns mangelhaft überliefert. Die siebente Strophe nach Meyer Rec. 82, entbehrt der ihr entsprechenden achten und wird somit als späterer Zusatz zu betrachten sein. Damit fiele auch das plötzliche redende Auftreten des Liebhabers und damit die dialogische Form des Gedichtes weg.

<sup>3</sup> Auch hier war der Text schon in der Vorlage aller erhaltenen Hss. verderbt. Das beweist die Lücke in Strophe 3 und die unvollständige fünfte Cobla. Die letzte Refrainzeile muß wohl geändert werden in: *Ans la vei de complia*. Auffällig ist, daß die Reimsilben des Refrains zu denen der letzten, aber nicht zu denen der beiden ersten Coblen stimmen.

und die Schlafenden auffordert aufzustehen und Gott anzubeten, um dann in ein eigentliches Gebet überzugehen.

Schon frühzeitig wird sich nun aus dem Wächterlied, das Klage- lied der Liebenden über den allzu früh anbrechenden Morgen entwickelt haben. Diese Entwicklung fand offenbar dadurch statt, daß die Situation, welche oft genug im Wächterlied anschaulich durch den Wächter geschildert worden war, ganz in den Vordergrund gerückt wurde, während der Wächter als Erzähler der Situation immer mehr zurücktrat. Naturgemäß hören wir nun die Klagen aus dem Munde der Geliebten oder des Liebhabers selbst und des Wächters Hornruf bildet nur den Anlaß dazu. — Nur eine der überlieferten Alben läßt nach einander den Wächter und die Geliebte zu Worte kommen, nämlich Raimon de las Salas 2 (B. L. 101), welches Gedicht ja auch durch seinen Refrain sehr nahe an die lateinische Alba anklingt und schon deshalb auf eine volkstümliche Vorlage zurückweist.

Alle übrigen Alben stellen sich, soweit ihr Text ächt über- liefert ist, als Monologe einer einzigen Person dar.<sup>1</sup> — Unter diesen zeigt entschieden das volkstümlichste Gepräge das schon von Heyse und Bartsch deshalb hervorgehobene schöne Lied (B. G. 461, 113 abgedr. B. Chr.<sup>4</sup> 101)<sup>2</sup>, in welchem nach einleitender epischer Schilderung der Situation die Klage der Geliebten über die allzu- frühe Trennung von dem Freunde innig zum Ausdruck kommt. Beachtenswert an dieser Alba ist besonders, daß es sich in ihr nicht um höfische Minne handelt, wie das gleich der Eingang: *En un vergier soz folha d'albespi* andeutet, und daß der Wächter, welcher durch seinen Schalmeiruf den Tagesanbruch verkündet, außer jeder Beziehung zu dem Liebespaar steht. — Als Pendant zu dieser Klage der Geliebten kann Bertran d'Alamano 23 dienen. In ihm ist es der Liebhaber, welcher über das vorzeitige Ende der Liebes- lust klagt, auch in ihm ist die Situation noch ganz episch ge- schildert. *Us cavalliers si jazia* lautet der Anfang, der indessen sogleich zeigt, daß wir es mit einem höfischen Liebespaar zu thun haben. Der Wächter, welcher ruft: *Via sus*, ist demgemäß der Schloßwächter der Geliebten. Weniger unvolkstümlich als das eben besprochene Gedicht ist das anonym überlieferte B. G. 461, 283, von dem wir leider nur eine Strophe besitzen. In ihr identifiziert sich zwar der Dichter mit dem Liebhaber und giebt damit die epische Darstellungsweise auf, aber andererseits singt er in durchaus natürlichem Ton von ländlicher Minne, wie das vorerwähnte Lied 461, 113. Eine Beziehung des weckenden Wächters zu sich oder zu seiner Geliebten hebt der Dichter auch nicht hervor. Es könnte

<sup>1</sup> Nicht der Dialog, wie Römer meint, sondern der Monolog ist somit nebst epischem Eingang für die Alba charakteristisch.

<sup>2</sup> Die letzte Strophe des nur in einer Hs. überlieferten Gedichtes, in welcher die Schönheit und treue Liebe der Dame gepriesen wird, fällt ganz aus dem Rahmen der *alba* heraus und muß daher als späterer Zusatz be- trachtet werden.

also leicht die subjektive Färbung erst später hineingetragen sein. Ganz anders steht es in dieser Beziehung mit einem Gedichte eines Dichters Esteve<sup>1</sup> (B. L. 102 = B. G. 461, 3), welches durchaus subjektives Gepräge trägt und auch wegen des fehlenden Refrains und der damit mangelnden Einführung des Wortes *alba*, aus der Liste der Alben völlig gestrichen zu werden verdient. Ich möchte es nur als eine freie Nachbildung dieser Dichtungsart bezeichnen. Das Motiv derselben ist in ihm auf die Spitze getrieben. Der Dichter schildert uns nämlich ein eigenes nächtliches Zusammensein mit seiner Geliebten, droht in den weiteren Coblen dem Wächter übel mitzuspielen, weil er den Anbruch des Tages so beschleunige, um sich schließlieh von seiner Geliebten, die ihm treu zu bleiben verspricht, zum rechtzeitigen Aufbruch bewegen zu lassen. Beachtenswert an diesem Gedicht ist besonders, daß die Buhlin den Dichter namentlich anredet.

Die weiteren erhaltenen Alben, so weit ich sie kontrollieren kann — auch mir fehlen Peire Espanhol 1 und die von Serveri de Girona —, verdienen nur formell diesen Namen, inhaltlich zeigen sie eine völlig veränderte Situation: Uc de la Barcalaria 3 und Guiraut Riquier 3 drücken ihrer späten Dichter Sehnsucht nach Anbruch des Tages aus, also den gerade entgegengesetzten Gedanken wie die volkstümlichen Alben. Guiraut Riquier 70 und Guillem Autpol 1 verherrlichen die Jungfrau Maria als *alba* für die sündige Menschheit. Die anonyme Cobla (Suchier, Denkm. No. 94) ist gar rein didactischen Inhalts und Bernart de Venzac 2 charakterisiert sich als einfaches Gebet.

Von den zwei altfranzösischen Liedern, welche Bartsch herbeizog, schließt sich das Guace zugeschriebene (Wackernagel, L. u. L. S. 9) hinsichtlich der Situation eng an die volkstümlichste provenzalische an, unterscheidet sich aber dadurch ganz wesentlich von allen provenzalischen Alben, daß das Wort *aube* nicht im Refrain, sondern nur einmal im Eingang der ersten Strophe begegnet. Auch das zweite Gedicht (Bartsch, Chr. de l'a. fr. éd. 5, 245) hat das Wort *aube* nur einmal in dem abgeänderten Refrain, inhaltlich haben wir in ihm einen lebhaften Dialog zwischen dem Wächter und den beiden Liebenden. Es ist demgemäß auch von größerem Umfang (7 Coblen). Mir scheinen diese Gedichte nichts als freie Nachbildungen der provenzalischen Alba, da eine umgekehrte Möglichkeit ausgeschlossen erscheint. Ebenso verhält es sich mit den deutschen Tageliedern, derentwegen ich hier nur auf Bartsch's Aufsatz verweise.

Hervorheben will ich schließlieh, daß ich, entgegen der Ansicht Römers, die *serena* Guiraut Riquiers als ältesten und einzigen Vertreter dieser Gedichtgattung ansehe und zwar besonders deshalb,

<sup>1</sup> P. Heyse erklärt sich ausdrücklich dagegen den Dichter mit Johann Esteve zu identifizieren und Bartsch führt unser Gedicht, obwohl er noch einen andern Trobadore Namens Esteve aufführt, doch unter den anonymen Gedichten auf.

weil sich dieses Gedicht deutlich als Pendant zu einer seiner Alben darstellt, die wie hervorgehoben von der volkstümlichen Alba nur noch einen Rest der äußeren Form bewahren. Wie sich Guiraut Riquier in jener Alba nach dem Morgen, so sehnt er sich in seiner Serena nach dem Abend. Außer diesem Beispiel findet sich keine weitere Spur einer Serena.

Was nun den Alben noch deutlicher als der stereotype Inhalt den Stempel der Volkstümlichkeit aufprägt, ist natürlich die traditionelle strophische Form. In dieser Beziehung stehen sie in schärfstem Gegensatz zu den höfischen Canzonen. Noch bestimmter, als er es gethan, hätte Römer betonen sollen, daß den Ansatz der volkstümlichen Albenstrophe die einreimige Dreizeile bildet, eine Form die auch noch in anderen volkstümlichen Gedichten wiederkehrt. Sie findet sich in 8<sup>1</sup> der 16 Alben, deren Strophenformen Römer verzeichnet hat, und ebenso auch in den zwei erwähnten französischen Gedichten.<sup>2</sup> Die Gedichte, welche diesen Ansatz aufgegeben haben, gehören auch inhaltlich zu den von der Albengrundform entferntesten.<sup>3</sup>

Ebenso charakteristisch für die Volkstümlichkeit der Alben ist die konstante Verwendung des Refrains, der nur in einem Gedichte, welches, wie bereits hervorgehoben wurde, aus der Liste der Alben zu streichen sein wird, fehlt. Der Refrain der Alben zeigt nun noch die weitere Eigentümlichkeit, daß in ihm das Wort *alba* auftreten muß. Interessant ist es zu beobachten, wie dasselbe den Refrain anfänglich eröffnet, so in zwei Gedichten (lat. Alba und Raimon de las Salas 2), dann in drei weiteren in die Mitte rückt (461, 113, Folq. de Mars. 26 und 461, 203, wovon ja allerdings nur eine Cobla vorliegt) und in vier anderen den Schluß bildet (Bertr. Alam. 23, Uc de la Bac. 3, Guir. Riq. 3, 70), ebenso auch in zwei Gedichten, deren Refrain der Überlieferung nach kleine Modifikationen erleidet (Guir. Born. 64, Cad. 14), ferner in Guill. Autpol 1, in welchem nur die zweite Hälfte der letzten Zeile den Refrain bildet und endlich auch in Bern. de Venz. 2, in welchem das jede Cobla schließende Wort *alba* der einzige Rest des ehemaligen Refrains ist. Die Cobla 461, 99<sup>a</sup> (Suchier, D. No. 94) und Peire Espanhol 1, dessen Text mir nicht vorliegt, schließen ebenfalls ihre Strophe mit *alba*. Die Be-

<sup>1</sup> Soviel sind es wenigstens, wenn man Raimon de las Salas 2 hinzurechnet. Hier sind die drei die Strophe beginnenden 14-Silbner, in je drei 3- und einen 5-Silbner zerlegt.

<sup>2</sup> Das letzterwähnte derselben hat ebenfalls die 15-Silbner in je drei 5-, 4- und 6-Silbner zerlegt. In der dritten zum Refrain gezogenen Zeile müßte allerdings ein *et hu* unterdrückt werden.

<sup>3</sup> Guirent de Born. hat sich, wie ich abweichend von Bartsch annehme, eine starke Abänderung der Albenstrophe erlaubt, indem er eine in der prov. Lyrik sonst gar nicht übliche Strophe aus zwei Reimpaaren verwandte. Bei Uc de la Bac., Guill. Autp., Guir. Riq., Bern. de Venzac und der didachischen Cobla verstand sich eine willkürliche Behandlung der volkstümlichen Strophenform von selbst.