Werk

Titel: Zum geistlichen Kunstliede in der altprovenzalischen Litteratur bis zur Gründung ...

Autor: Lowinsky, Victor

Ort: Berlin

Jahr: 1898

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?345617002_0020|log24

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Zum geistlichen Kunstliede in der altprovenzalischen Litteratur bis zur Gründung des Consistori del Gai Saber.

(Fortsetzung)

2. Die Arten des geistlichen Liedes, ihr Inhalt und ihre Komposition.

Andächtige Stimmungen können sich in dreifacher Weise äussern. Menschen, die zum Lehrhaften neigen, greifen zur religiösen Ermahnung.[209]) Aus dem Bedürfnis, sein Herz, seine Schmerzen Gott anzuvertrauen, entspringt das Gebet, und aus der entzückten Betrachtung des Ueberirdischen endlich wird der Lobgesang, der Hymnus. Diese drei Arten des Geistlichen Liedes werden wir in der Litteratur der Provenzalen aufzusuchen haben. Sind sie aber schon in der Kirchendichtung nicht streng geschieden, sodass besonders Lobpreisung und Gebet häufig zusammen gehen, so sind die Grenzen in der volkssprachlichen Dichtkunst erst recht fliessend. Zwischen Mahngedicht und Gebet kann man Objektivität und Subjektivität des Ausdruckes als unterscheidendes Merkmal festsetzen, und nach dem Vorwiegen des einen oder des anderen Elementes eine Dichtung diesem oder jenem zuweisen. Auch Gebet und Lobgesang lassen sich durch dieses Merkmal von einander scheiden; denn in diesem hat die Persönlichkeit vor der Anschauung des Göttlichen ganz zurückzutreten. Da es aber nicht unsere Absicht sein kann, jedem Gedichte eine eigene Besprechung zu widmen, so muss es genügen, die Unterarten des geistlichen Gesanges in ihren Hauptgedanken und -wendungen zu umreissen, und solche Stücke, die ein besonderes Interesse bieten, herauszuheben. Dabei werden wir Gelegenheit nehmen, den Anteil kennen zu lernen, den einerseits der lateinische Hymnus, andererseits die weltliche Lyrik in provenzalischer Sprache in Stil und Gedanken an diesen Dichtungen haben.

Nach der Adresse trennen sich wieder die Lieder an Gott von denjenigen an Maria, wozu sich noch das wenige an Heiligenliedern

[209]) Gedichte, die nur Laster tadeln unter Hinweis auf die ewigen Strafen, wie es bei Peire Cardinal gern geschieht, sind nicht geistlich, sondern gehören dem moralischen Sirventes an.

Erhaltene gesellt. Da wir im Beginn der Hochflut des Marienkults stehen, wo das Marienlied auch eigene Formen entwickelt hat, so empfiehlt sich eine gesonderte Betrachtung. Aber ob sich der bussfertige und reuige Sünder an Gott oder an die heilige Jungfrau wendet, die Gedanken und Gefühle sind beide Male dieselben; um von diesen eine Vorstellung zu geben, müssen deshalb alle Lieder gleichmässig herangezogen werden.

Was wohlmeinender Rat einem gläubigen Gemüte im Mittelalter etwa sagen konnte, das findet sich in Gavaudas „*Patz passien ven del senhor*" beisammen: die Erbsünde und ihre schlimmen Folgen, die Macht des Teufels durch die böse Lust, die Erlösung von ihm durch die Passion, Christi Versprechen der ewigen Seligkeit. Daher die Mahnung zur Nächstenliebe und zum Frieden; denn der Streit, der die Leidenschaft erregt, weckt auch die Sünde und giebt Satan Macht.

Eine ganze Gruppe bilden die Gedichte über die Nichtigkeit des irdischen Lebens und den Tod. Hierher gehören P. von Auvergne 13 und 14, Guiraut von Borneil 26, Folquet von Romans 10, *Wolfenb. Hs.* 2665—2727. Drei Argumente kehren in ihnen ständig wieder: alle, ohne Unterschied des Standes und Vermögens, sind wir dem Tode verfallen. Was ist also irdische, flüchtige Grösse gegen die Ewigkeit, die auf dem Spiele steht? Auf sie müssen wir uns bei Zeiten vorbereiten; denn ein plötzlicher Tod kann uns die Möglichkeit hierzu abschneiden. Die drei letztgenannten Gedichte zeigen sogar eine gewisse Familienähnlichkeit auch im Ausdruck. Vgl. z. B. die Anfänge:

G. v. Born: *Be veg e conosc e sai . .*, *Wolfenb.: Quant vei et consir et pens . . .*, F. von Rom: *Quan be mi sui apessatz . .* Nachdem sie die Flüchtigkeit und Eitelkeit des irdischen Lebens und die Unabwendbarkeit des Todes uns vorgehalten, gehen sie zum guten Rat über. Da heisst es bei Guiraut:

Vols que't done bon conort? — bei Folquet: *Jeu no sai mas un conort*; — im *Wolf. Ms: Que'm pot donc ajud'atraire*? Und die Auskunft ist denn auch bei allen dreien die gleiche.

Dem Inhalt dieser Gedichte nahe stehen die Gedanken, mit denen Pujol die Hugueta von Baux und ihre Schwester ins Kloster begleitet (*Grdr.* 386,2). Hier schliesst der Dichter mit dem Bilde der himmlischen Verklärung beider. Zum geistlichen Liede ist natürlich dieses entsagende Abschiedslied von der Geliebten nicht zu stellen.

Eine dritte Gruppe ist dem Gegensatz zwischen der Liebe zur Welt und der göttlichen Liebe gewidmet, der natürlich auch in den Bussliedern und Lobgesängen häufig berührt wird. Ihm sind zwei Lieder Peires von Auvergne (19 und 20), eines von dem Dichter der *Wolf. Hs.* (V. 2550—2616) und eines von G. Riquier

gewidmet. Im 14. Jahrhundert hat den Vergleich noch einmal R. von Cornet (*Noulet-Chabaneau* XXVII) durchgeführt. Peire lässt nur erraten, welches das Liebesglück ist, das er dem gewöhnlichen gegenüberstellt. Lied 19, Nr. 3 heisst es: „Der lieblichsten Freude bin ich sicher, die je hier unter uns erschienen ist; und mir können die harten Reden böswilliger Menschen und glattzüngiger Lügner nicht schaden, denn der verständige Sinn und die Schönheit sind unveränderlich da, wo ich in Freude mit rechter Liebe geliebt werde." In Nr. 5 spricht er von den Plackereien, die unrechte Freundschaften ihm verschafft haben; aber jetzt fühlt er sich reich und durch reine Liebe geläutert. Dass von einer neuen irdischen Leidenschaft hier nicht die Rede sein kann, zeigen die Schlussworte des Gedichtes: Hier bedankt sich der Dichter für die ihm verliehene Gabe, Grossen wie Kleinen in der Kunst, ohne erlogenen Gegenstand zu dichten, überlegen zu sein, demjenigen, von dem sie ihm verliehen ist. Das kann kein anderer als Gott selber sein. In Lied 20 giebt uns Nr. 4 Aufschluss über das, was der Dichter unter der echten Liebe versteht:

. . Wer sich der weltlichen Freude zuwendet und sich des „jetzt wirst du sie haben" für sicher hält,[210]) der hat sie dann doch nicht; denn je höher sie steigt, um so mehr nimmt sie ab. Denn wenn die Liebe eben noch hold war, wozu wird alsdann die Liebe bereitet, wenn man mir nicht verbürgt und versichert, dass sie es mir nicht morgen zu nichte mache? wozu, ausser um Zwietracht herbeizuführen? Ich weiss es nicht, und ich suche und erforsche die Liebe, in der es kein Wanken giebt, und wo mich frohe Hoffnung weidet.

Raimons schönen Gedichte (s. o. S. 200) kann man Corinther 13 zum Motto geben. Die geistige Liebe wird als Liebe schlechtweg, als Mutter aller Tugenden gepriesen, und das Lied derjenigen gewidmet, „die duftende Himmelsrose und geistliche Freude ist."

Guiraut Riquier 86 ist eine Klage darüber, dass man Christi Verdienst vergesse, der uns mehr liebe, als wir ihn; dass wir um der Welt willen der Liebe zu Gott nicht gedenken. Gebete an Gott und die Jungfrau machen den Beschluss.

Mit Gebet enden die meisten Gedichte dieser Art, wie man ja jegliche Belehrung im M.-A. in dieser Weise zu schliessen pflegte.

In diesen so wenig wie in den Buss- und Reueliedern, zu denen wir uns jetzt wenden, werden wir eigentümliche Gedanken und Empfindungen anzutreffen erwarten; denn auf unser Gebiet

---

[210]) Nach Appels Vorschlag „*aferma*" für *aserma*; und V. 39 *del* für *si*, das ich nicht verstehe.

lässt sich ja mit viel grösserem Rechte das harte Urteil anwenden, das Diez (*Poes. d. Tr.* S. 122) über den Mangel an Persönlichkeit in der altprovenzalischen Dichtung ausspricht. Reue über weltliches Treiben, Anklage gegen das verführerische Leben, Versprechen der Besserung und Bitte um Kraft zur Busse, um gute Werke hinieden, um Gnade vor dem göttlichen Richterstuhle: dies ist der Gang, den die Gedichte in der Mehrzahl nehmen, ob sie sich nun an Gottvater wenden oder an die Jungfrau, wie Lanfranc Cigala mit Vorliebe, Guiraut Riquier bisweilen thut. Nicht der Inhalt an sich, wohl aber der verschiedene Ausdruck, den er bei den Einzelnen gefunden, macht ein näheres Eingehen lohnend.

Die Welt, die Erregerin der Sünde, wird mit wenig schmeichelhaften Ausdrücken bedacht; *malvais*,[211]) *venals*,[212]) *desleial*,[213]) *truan*[214]) sind ihre ständigen Beiwörter. Cadenet kann sich in der Verwünschung nicht genug thun:

Segles desleials, truans,
Fals, e mentaires d'enjans,
Ab vos non a nuills hom honor ni·be,
Pois ama dieu niel tem ni·l blan ni·l cre.

Diese Welt lockt mit ihren Scheinfreuden,[215]) mit süsser Sünde,[216]) und wer ihr dient, der wählt statt Glück den Tod.[217]) Wider des Menschen besseres Wissen zieht sie den schwachen Willen stets aufs Neue an sich.

Eine mildere Auffassung bekundet Peire von Auvergne (18, Str. 2); er hat gegen die Freuden dieser Welt nichts einzuwenden, nur beugt der Kluge vor und regelt bei Zeiten seine ewigen Angelegenheiten.

Der Teufel spielt, wie zu erwarten, keine kleine Rolle in diesen Gedichten. Sind wir gleich seiner Macht durch Christus entronnen,[218]) so bleibt er doch der grosse Verführer, der die Reue hindert,[219]) der Betrüger, der unseren Schwächen auflauert.[220]) Sein Werkzeug sind die Sinne, durch sie gewinnt er Macht über die Seele. Wie sie darum in der Minnelyrik gesegnet werden als Leiter der Liebe, so flucht ihnen der geistliche Dichter als Verderbern des Herzens.[221])

[211]) Ergänze *segle, mon*; cf. F. v. Rom. 10 Str. 1, R. Gaucelm 2, Str. 2.
[212]) Lanfr. 17, Str. 4. Zorzi 6, Str. 1.
[213]) *ibid.*
[214]) Cadenet 10, Str. 6; vgl. R. Gaucelm 2: *gualiador.*
[215]) F. von Mars. 19, Str. 1. G. Riq. 84 Str. 1.
[216]) Gavauda 9, Str. 4.
[217]) B. Zorzi 6, Str. 9.
[218]) Aim. Bel. 19, Str. 5.
[219]) Gavauda 9, Str. 8.
[220]) F. von Marseille 26, St. 3.
[221]) *Wolfenb. Hs.* V. 1926 ff., Cadenet 10, Str. 4.

Die weltlichen Sünden sind mannigfacher Art, und nicht immer begnügt sich der Bereuende mit allgemein gehaltenen Selbstanklagen.[222]) G. Riquier (44, Nr. 2) weiss sich nur von der Verzweiflung, der grössten Todsünde, von Mord und Raub frei. Die Gedichte F. von Marseille 19, B. Zorzi 6 und Lanfranc 17 und 18 geben sich als Sündenbekenntnisse, als Beichtlieder[223]) und gehen ziemlich ins Einzelne. Lanfranc gebraucht eine lange Strophe (17, Str. 3 dazu, B. Zorzi gar drei (6, Str. 3 bis 4), die er mit den Versen einleitet:

En chantan voill dir ma vida,
Quar sia ma colp' auzida.[224])

Aehnlich sagt Lanfranc (18, Str. 4): . . *farai li* (Gott) *chantan confessio.* Folquet betet (26, V. 14—22) ein ganz ansehnliches Sündenregister her. Es interessiert, auch den weltlichen Gesang unter den verwerflichen Dingen anzutreffen.[225])

Nun aber ist es mit dem Sündenbekenntnis nicht gethan; da Gott den Willen zur Um- und Einkehr,[226]) zum beschwerlichen Anfang den Mut gegeben,[227]) so gilt es Busse zu thun, ehe ein plötzlicher Tod die guten Vorsätze kreuzt.[228]) Von ihm heisst es bisweilen treffend, er liege im Hinterhalte,[229]) er heisst wohl auch ein Bogenschütze,[230]) oder der geschickteste aller Fechter.[231])

---

[222]) Wie G. v. Borneilh, F. v. Romans, G. von Hyères, J. Esteve 8, Minorit, Cadenet 10 u. a. m.

[223]) Doch sind diese Gedichte anders geartet, als die lateinischen oft recht langen Stücke, die den unpersönlichen Charakter von Beichtformeln ragen, vgl. Mone 26, *Rev. lg. rom.* XXXVIII, 120. Provenzalische Stücke dieser Art sind das sehr alte „*Deus receb me*" (P. Meyer, *Anc. poés. rel.* 10—12) und ein von Chabaneau (*Rev. lg. r.* III, 4, 175) herausgegebenes Fragment des 13. Jahrhunderts.

[224]) Levys Ausgabe S. 50.

[225]) Bei Zorzi 6, Str. 4, Lanfranc 2,1. 10,1. Aim. v. Belenui 19, Str. 4 wird auch seinen Minnesang meinen mit den Worten: *Ailas del cor, com m'estreing, Quan mi membron li sospire Desleial e[·l] fals conortz.*

[226]) Aim v. Belenui 19, 1. Zorzi 6, 1. P. v. Auvergne 18, 1. R. Gaucelm 5, 1.

[227]) B. Zorzi 3, Str. 3.

[228]) L. Cigala 17, Str. 5, P. v. Corbiac Str. 7, (*Nos dormem, mas tu·ns revelha. Ans que·ns sia mortz vezina*) *Wolfenb. Hs.* V. 1543/4 (. . *no·m lascaç per merce Sofrir mort sens penedença*), Geneys der Joglar Str. 4.

[229]) „*agaiz*", vgl. P. v. Alvergne 18, Str. 1, F. v. Romans 10, Str. 7, L. Cigala 17, Str. 5. — So heisst es ähnlich schon in der alten Hymne (Migne XVII, 62, Str. 7) *Ab omni mortis impetu, Defende tuum populum.*

[230]) P. von Auvergne 14, Str. 3.

[231]) F. v. Romans 10, Str. . Sehr plastisch heisst es in Flors de Par. Str. 21: *La mortz dur'e trista Ponh de son clavel.*

Da die Busse hauptsächlich in guten Werken besteht, so wird fast nie verabsäumt, um sie zu bitten.[232]) Um seiner vollkommenen Reinigung hinieden leben zu können, wünscht sich der Dichter wohl, noch dreimal so lange zu leben;[233]) aber in dem Bewustsein, sich doch nicht von seiner Schuld reinigen zu können, und lebte er noch tausend Jahre,[234]) nimmt der Reuige seine Zuflucht zur göttlichen Gnade, die doch grösser ist als alle Sünde,[235]) und allein der göttlichen Gerechtigkeit in den Arm fallen kann. Beide werden gern einander gegenüber gestellt. So widmet Lanfranc zwei lange Strophen (3 und 4) seines 10. Liedes diesem Gegensatze.[236]) Mit Klagen und Bitten will Folquet sich Gnade erzwingen, und mit den reinigenden Thränen der Reue.[237]) „Denn Thränen und Klagen und Weinen sind für die Seele Frucht und Blüte![238]) Andere berufen sich auf das, was Christus an dem Räuber am Kreuze, was er am Hauptmann Longinus gethan.[239]) Cadenet beruft sich auf Christi eigenes Versprechen: Du entbotest mir, zu welcher Stunde ich auch käme, du würdest mich nicht abweisen, und ob es auch die Zeit der Ruhe wäre (Str. 5). Guillem von Jeyras (*Grdr.* 220, 1) rückt der göttlichen Barmherzigkeit mit dem schweren Geschütze der Dialektik zu Leibe. Die Gnade, so argumentiert er, gehört zum Wesen Gottes. Aber keine Gnade ohne Vergehen, und je grösser dieses, um so grösser jene. Also ist die Sünde notwendig zur Bethätigung des göttlichen Wesens und damit der Vergebung sicher.

Aber fast nie wird verabsäumt die heilige Jungfrau als

---

[232]) Z. B. Geneys Str. 5 und B. v. Venzac Str. 4

[233]) Cadenet 10, Str. 2.

[234]) L. Cigala 17, Str. 2.

[235]) Cadenet 10, Str. 2.

[236]) Vgl. L. Cigala 2, Str. 3; 18, Str. 6. Zorzi 3, 3; 6, 6. Riquier 47, Str. 7. Bekanntlich gehört er auch zum Formelschatze der Liebeslyrik; man vergleiche etwa Folq. v. Mars. 15, 4; 18, 4. Daude v. Prad. 6; Gausb. v. Poicibot 1, 5, Perdigo 9,3, Lateinisch *Per gratiam, non per meritum Nos ducas ad patrem et filium.* (Zs. 5, 553).

[237]) *Grundriss* 155 19, 121. Auch dieser Gedanke war Folquet als Minnedichter wohl vertraut, s. z. B. Lied 3, 14, 18. In solchen Fällen wird wohl stets an eine Bereicherung der Liebeslyrik aus der lateinischen Kirchendichtung zu denken sein; vgl. Einleitung.

[238]) *Grundriss* 155, 19. V. 130. Dasselbe Bild von der Quelle, die aus dem Herzen (nicht *cors* wie Raynouard druckt; vgl. G. v. Cabestanh 1: . . *l'amors per qu'ieu muelh Ab l'aigua del cor ma color*; ähnl. Bernart v. Ventadorn 42) in die Augen fliesst, kehrt bei dem Dichter von *des Sünders Reue* Stück II, noch ausgeführter Stück XII wieder. Man erinnert sich dabei an das, was Daude von Pradas in seinem *Romanz* von der reinigenden Kraft der Reuethränen sagt (V. 1046—49.)

[239]) Nach dem *Ev. Nicod.*; vgl. G. v. Hyères 3, *Wolfenbütt. Hs.* Stück 8, Joan Esteve 8, Str. 4.

Mittlerin zwischen Gott und seinen Menschen anzurufen, war doch der Grundstein ihres Kultus der Glaube, dass sie nicht nur für den einen Akt der Menschwerdung, sondern dauernd zum Gefässe der Gnade erlesen sei.[240]) Meist wendet sich der Dichter zum Schlusse an sie, gleichsam um den letzten, höchsten Trumpf auszuspielen, sei es in einer der letzten Strophen,[241]) sei es in der Tornada.[242])

Um ein vollständiges Bild von dem Vorstellungskreise zu haben, in dem sich diese Lieder bewegen, müssen wir den Dichtern noch in den Himmel folgen, den sie erhoffen, und in die Hölle, der ihr Zittern und Abscheu gilt.[243]) Anschauungen von kräftiger Plastik begegnen uns hier so wenig wie sonst vor Dante.

Die Seligkeit ganz allgemein nennt Zorzi (3, St. 1) recht gut ein Leben, besser als das Leben. Am geläufigsten war wohl dem ganzen M.-A. für den Himmel das Bild des Hofes, das ja an einer bekannten Stelle bei Dante (*Par.* 25, 41—43) bis ins Einzelne durchgeführt wird. Gott ist der Kaiser, der auf dem Throne des himmlischen Reiches sitzt,[244]) der ruhmreiche König, der über allen Himmeln seinen Thronsitz hat;[245]) Joan Esteve heisst ihn einen glänzenden Edelherrn.[246]) Hof, königlicher, höchster, gesegneter Hof,[247]) so heisst das Paradies am häufigsten. Daneben ist natürlich „*paradis*“ sehr gebräuchlich.[248]) Der Glanz dieser heiligen Stätte wird von den geistlichen Alben besonders gepriesen, wo der Refrain dazu herausforderte. Königreich auch nennt man sie gern.[249]) Eine klösterliche Vorstellung liegt zu Grunde, wenn G. von Autpol von dem „*coven*“ im Paradiese spricht.[250]) Ps. 104,2 regte F. von Marseille (156,26) an, von dem Himmelszelte (*tenda*) zu sprechen.

Kaum lebendiger ist den Provenzalen das Bild der Hölle. Sie ist im wesentlichen noch, was sie Matthäus und Johannes gewesen:

---

[240]) Ihre Stellung charakterisiert G. Riquier 44, 6 so:

Per nos, dona, verges, regina, fos
Maires del filh de dieu tot poderos:
doncx acaptatz d'elh a nos esta guida!

[241]) G. v. Hyères, B. Zorzi 6, Geneys, G. Riquier 46, 86.

[242]) B. Zorzi 3, G. Riquier 44; 59, R. Gaucelm 2.

[243]) An dieser Zusammenstellung nehmen alle Lieder teil.

[244]) *Sünders Reue* V. 260/1.

[245]) *Flors de Par.* Str. 14.

[246]) 8, Str. 1: *Clars Bars.*

[247]) Aim. v. Bel. 19, 2; 9, 2: *reyal—captal.* Cadenet 10, 5: — *reial; Sünd. Reue* III: — *majorana.*

[248]) z. B. Joan Esteve 8, Str. 3; Bern. v. Venzac 2, 5; G. v. Autpol 1, 1.

[249]) Zorzi 6, 8; R. Gaucelm 2, 7, Perdigo 15, 5 (*renc on san Peir 'estay*; vgl. P. v. Alv. 21: *On estai sans Johans.*)

[250]) Wie Dante von dem *chiostro Là dove è Cristo abate del collegio* (*Purg.* 26, 128—129).

der Ort, wo Heulen und Zähneklappern; alle brennen ohne Unterschied, einen Kodex raffiniert ersonnener Strafen giebt es noch nicht; kaum merkt man den Gedichten an, dass die *Visio Tnugdali* und der *Descensus Pauli* bereits bekannt waren.[251]) Am meisten Relief hat noch Serveri von Girona der Vorstellung gegeben, wenn er in seiner Parabel vom verjüngten Hirsche von dem *„potz ampl'e fer, nier e preon del foc arden* spricht, ähnlich, wie ein Späterer die Unterwelt *pregon potz d'aycela val deserta* nennt (*Joyas* p. 48, Str. 4). P. Espanhol 1, Str. 4 sagt von der Hölle dem *„mal fuec enfernal"*: . . *eferns es si oscurs e pudenz, Que ja laïns li chaitiu mal fadat Non auran mais lum ni clardat ni alba.* In *Flors de Par.* Str. 18 ist die Rede von dem *foc bas, on son li abras dels fals Sathanas*, in dem *Wolfenb. Ms.* von dem *foc neir, que tos temps art* (Str. 8). Ganz farblos heisst sie bei A. von Brancaló *„Haunitz locx."*[252])

Noch weniger lebhaft ist begreiflicher Weise die Anschauung vom Fegefeuer. Ich finde es nirgends, oder enthält das Geleite von Peire Guilhems Marienliede eine Hindeutung darauf:

A, reina, complida de tot be!
preiatz, sius platz, vostre car fil de me
que m'aleuge mos mals e·ls cossiriers
qu'ieu trairai lai tan greus e tan sobriers . —?

Noch steht ein letzter Schrecken den Seelen bevor: das jüngste Gericht, der grosse Tag, das letzte Beben, wie es Peire von Auvergne (16, 4.) nennt. Termini der Gerichtssprache sind hier vorherrschend. Der Verfasser von *Flors de Par.* führt diese Ausdrucksweise durch eine ganze Strophe durch. Gott wird kommen, die Weissen und die Schwarzen, d. h. die Reinen und die Schuldigen zu richten. Da hilft kein Rechten und keine Hexenkünste.[253]) Gott selbst wird redend eingeführt, wie er mit unerbittlicher Strenge die Schuldigen zum Höllenfeuer verurteilt.[254]) Aber noch giebt es eine Berufung, an die *„avocada"*[255]) aller, die Jungfrau.

---

[251]) Nach Bartsch *Grundriss* § 37 wurden sie in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts erst übersetzt.

[252]) Ergänzend mag die Stelle aus einem Kreuzliede Aimerics v. Peguilhan (*Grundriss* 10, 11) eintreten: . . . *la mort esperital, On seran plors et estridors de dens, Que sans Matieus o mostr'e n'es guirens.*

[253]) G. v. Autpol 1, 5: . . *plag ni agur ni sort.*

[254]) R. Gaucelm 2, Str. 4. Vgl. das Gespräch Gottes mit den Verdammten in einem Kreuzliede Folquets v. Romans (12). Ueberhaupt würden die Kreuzlieder uns für diesen Teil der Abhandlung noch eine hübsche Ausbeute gewähren, unter diesen sind wieder diejenigen Guilhem Figueiras am meisten von religiösen Vorstellungen erfüllt und z. T. fast rein geistliche Lieder.

[255]) G. Riquier 73,3.

Noch ist ihre Abweisung von Gott nicht typisch geworden wie in den späteren Mysterien vom jüngsten Gericht, noch setzen die Dichter Hoffnung in die Kraft ihrer Fürbitte auch in dieser Stunde. Deshalb bittet Aimeric v. Belenui (9, Str. 6), sie möge ihn mit den Gerechten gehen lassen, und in *Flors de Par.* 15 wird sie angegangen: „Du setze es durch, dass wir im Gerichte auf der rechten Seite stehen."

Hiermit ist der metaphysische Vorstellungskreis abgeschlossen, wie er, auf dem Verhältnis von That und Lohn erbaut, noch lange über die hier behandelte Zeit hinaus das religiöse Empfinden beherrschte.

Zwei Gedichte verdienen durch eine Besonderheit des Vortrags herausgehoben zu werden. Während der Gang sonst rein lyrisch ist, gehen sie nach dem Sündenbekenntnis und der Bitte um Vergebung zur Erinnerung an die Heilsgeschichte über; sie, die Offenbarung der Gnade gegenüber dem Gesetze, hat dem Sünder Anspruch auf Erlösung erwirkt, und wird als Schutz gegen Gottes Strenge herbeigerufen. Dies ist der Sinn einer solchen epischen Einmischung. Geneys[256]) beschränkt sich in zwei Strophen auf Passion und Auferstehung, auch hier mit Bitten schliessend. Peire von Auvergne 16 hat einen längeren Atem. Eine ganze erste Strophe widmet der Dichter der Einleitung. Dann folgt in vier Strophen Bekenntnis und Bitte; sechs weitere führen in buntem Wechsel göttliche Wunderthaten des alten und des neuen Testaments vor. So stellt er in einer Strophe die drei Männer im feurigen Ofen, Daniel, Jonas, die heiligen drei Könige, die vor Herodes gerettet wurden, und Susannas Beschützung vor den falschen Zeugen zusammen.[257]) Es folgen: Die Hochzeit zu

---

[256]) Sein Gedicht ist wohl durch das *Stabat mater*, dessen ursprüngliche Fassung bekanntlich älter ist, als Jacopone da Todi (s. Wackern. *Kirchenld.* I. 136 die Anm. zu dieser) inspiriert. Man sehe z. B. Wendungen an, wie: *Vostra passios mi sia Defendens* (*Fac me cruce custodiri, Passione praemuniri*). *Quan morrai, l'arman'an En la vostra companhia* (*Quando corpos morletur, Fac ut anima donetur Paradisi gloria*). Auch inhaltlich gemahnt manches an diese Sequenz, nichts freilich an ihre mystische Innerlickheit. Die weiteren Anklänge gehen jedoch auf zu Allgemeines, um allzu sehr betont werden zu können.

[257]) Bei P. Meyer, *Daurel et Beton* CXII, findet sich dieselbe Zusammenstellung ohne die drei Könige, dafür St. Pauls Rettung aus dem Schiffbruch. In der *Wolfenb. Hs.* V. 943 ff. sind Daniel, Jonas und die drei Männer im Ofen („*enfant*" bezw. „*enfans*" an den beiden Stellen) mit „*saint Archeteclin*" zusammengestellt. Allen liegt wohl dieselbe, oder nahe verwandte lateinische Erbauungsschriften zu Grunde. Peire hat noch lateinische Worte beibehalten, sogar im Reime: Str. 6e *ab utero*, 10a *requies*; ein „*quatredians*" (7d) ist nur halbwegs aus einem „*quatriduanus*" oder *quatridianus* provenzalisiert. Auch *plebs* (11a) dürfte als unprovenzalisch zu betrachten sein.

Kana,[258]) die Speisung der Fünftausend,[259]) Lazarus, der Centurio, die wunderbaren Heilungen allesamt. Nachdem er von den Schöpfungswundern gesprochen und der Speisung der Kinder Israel in der Wüste gedacht, kommt er wieder auf die Schlange im Paradiese zurück,[260]) springt von Mosis Gesetzgebung[261]) zu Petri Befreiung aus dem Gefängnis[262]) über, ist nun wieder beim bethlehemitischen Kindermord[263]) und der Flucht nach Aegypten, und mit Christi Rückkehr schliesst der Katalog. Erneute Anrufung (Str. 12) und Gebet machen den Beschluss.[264]) Der Faden durch dieses bunte Gewirr ist leicht zu finden. Das ganze alte Testament war ja von altchristlichen Zeiten her dem Mittelalter teils Allegorie, teils Weissagung der neuen Offenbarung, und insbesondere wurde die Befreiung aus Aegypten durch die Sendung Mosis ständig als Symbol der Befreiung der Menschheit von Satanas durch Christi Kommen verherrlicht.[265]) Mehrfach zeigt sich Peire auch inspiriert durch die cyklischen Hymnen auf Christi Leben, die seit alter Zeit in der Kirche heimisch waren.[266])

Dessen, was man als gereimte Gebete nach liturgischer Art bezeichnen kann, ist in provenzalischer Kunstdichtung begreiflicher Weise nicht viel; die Andachtsübung, die aus keiner tieferen persönlichen Erregung hervorging, überliess man in der Regel der Prosa oder der schlichten Reimpaardichtung. Zwei geistliche Alben sind immerhin hierher zustellen: die Folquets von Marseille und

---

[258]) Der Bräutigam bekommt nach mittelalterlicher Missdeutung das Appellativ des Festhalters, *architriclinius*, zum Eigennamen; vgl. Anm. 257 und Noulet-Chabaneau p. 130 V. 52: *Archiclitis l'espos*.

[259]) Nach Marc. 6. 38, weil von 5 Broten gesprochen wird.

[260]) 9g. HsB.: *e damprenest per serpens.* Rayn.: *e dampnes ab serp serpens;* l:e *dampnetz per sert serpens?* Der Sprung ist, besonders nach Str. 6 und 11, nicht auffallend. Deshalb lohnt auch eine Neuordnung der Strophen nicht.

[261]) Rayn.: *Quand vos plac que Moyses Yssia lai el desert.* B: *l'encausses lai el desert* ist mir unklar geblieben.

[262]) B. scheint hier der ursprünglichen Lesart näher zu sein; ich lese danach 10d—g: *e solses las ma(n)s els pes, quand us angels l'ac espert, saint(z) Peire(s), sil (B:eil) fezes cert (cobrec) Dels vostres destris destreignens.* — Doch geben die beiden bis jetzt gedruckten Handschriften kein genügend sicheres Bild vom Urtext.

[263]) Rayn. *lo durs plebs* (11a.) scheint wegen des Geschlechts kaum glaublich. Nach B.: *Eus quiseron(t) la lor qlebs.* — 11c liest Rayn. *D'Aurien en Bethleem;* B richtig: *Aucien dinz Bethleem.*

[264]) In der Tornada ist manches nicht im Reinen; *genz* als Negation kann nicht mit *sostenens* etc. gebunden werden; dem Verse fehlt auch eine Silbe.

[265]) Vgl. z. B. einen Osterhymnus bei Migne, XVII, 62.

[266]) s. z. B. Mone 25, und die Anm. des Herausgebers; ins fünfte Jahrhundert freilich gehörte die Dichtung mit ihrem vollkommen rein ausgebildeten Reime noch nicht.

diejenige Bernarts von Venzac. Beide haben das mit den eben besprochenen Gedichten gemein, dass sie, nur mit einigen Versen, der Passion gedenken. Folquet giebt seinem Gebiete den Anstrich der Unterweisung: Er will allen, die nicht zu beten verstehen, das Gebet vorsprechen (Str. 3). Mit einer Danksagung beginnend bittet er weiterhin um Erbarmen und Schutz vor dem lauernden Teufel, um Verstand zur Erfüllung der Gebote, um Hilfe vor der Welt, die den Menschen zu Falle zu bringen droht. Mit der Bitte um Ausbreitung des hl. Geistes und um die ewige Seligkeit wird geschlossen. Im Ganzen den gleichen Inhalt, die gleiche Schlussbitte um ewiges Leben bringt Bernart. Er nimmt auch noch die Fürbitte Mariä, der Engel, der Erzengel und aller Heiligen in Anspruch.

Für die Lobpreisung Gottes hatte die lateinische Hymnendichtung zwei Wege gewiesen. Entweder pries man den ewig fortwirkenden Welterhalter, seine Kräfte und Eigenschaften; dies die Art, die uns heute näher liegt. — Oder man fasste die in der alten und neuen Schrift geoffenbarte Heilsgeschichte ins Auge und feierte den Erlöser.

Den ersten Weg wählen Daude von Pradas und Guiraut Riquier 31. Beide gehen, jeder in seiner Weise, von dem Begriffe der Liebe aus. Daude beginnt: Wer in lauterer Weise das holde Sehnen, das holde Versunkensein[267]) zu betrachten weiss, die ein lauteres Herz aus lauterer Liebe erfüllen, der muss sich in Reinheit mit reinem Wohlgefühle reiner Liebe anheimgeben. Liebe besiegt jede andere Süssigkeit. Was für eine Liebe ist nun erst die, die alles umfasst, ohn' Anfang und ohn' Ende! Gott ist lautere Liebe und Wahrheit." Diese Auffassung unterscheidet sich von Grund aus von dem den Bussgedichten geläufigen Gegensatze zwischen der Liebe zur Welt und der zu Gott. Nicht weil jene verwerflich ist, sondern weil diese über die andere soweit erhaben ist, wie der unendliche Schöpfer über die endliche Schöpfung, preist sie der Dichter als das einzig würdige Ziel des Strebens. Gerade diese Empfindungsweise des Göttlichen liess uns oben franziskanische Einflüsse vermuten. Zwei weitere Strophen feiern Gott als sich selbst opfernde Liebe und als allen Menschen gleich geneigte Güte. Die zweite Hälfte des Gedichtes gilt dem Lobe der Gottesmutter, der Ehre, die ihr der Herr verliehen, der Verdienstlichkeit ihres Preises, der Erleuchtung und Läuterung, die sie den Herzen spendet. Zum Schlusse fordert er auf, dem Ewigen allein zu lobsingen, denn jeder andere Sang werde zu Thränen. Anklingend an Spr. Sal.

---

[267]) *lo dous pensar*; der Ausdruck erinnert an Guilhems v. Cabestanh „*dous cossire*", (213, 5).

VII, 7: *Ego diligentes meos diligo* — schliesst er:

Que cell vos am cui vos amatz.

Während hier der Stil zwar vollkommen in die Minnelyrik eingegangen, der Geist aber rein biblisch ist, versucht Guiraut Riquier (21) auch in der Auffassung unmittelbar an jene anzuknüpfen, indem er zu Anfang ein Bild des idealsten Liebhabers entwirft, des „*fin amador Que deu aver conoyssensa, E leialtat a* (l. *l?*) *saber.* Er bekennt, diesem hohen Begriffe nicht zu entsprechen, weshalb er von der Liebe nichts Gutes zu erwarten habe. Doch lässt er von der Hoffnung nicht, dass rechter Glaube, Nächstenliebe und Gnade noch seine Führer sein werden. Einen Teil der zweiten und die ganze dritte Strophe widmet er noch der Aufzählung dessen, was er für einen Diener der rechten Liebe für nötig erachtet. Dann folgt die Bitte um Fürbitte an diejenige, die uns allein durch ihr Gebet in ihres Sohnes Liebe bringen kann, und die Aufforderung an alle, sie mit wahrer Liebe zu ehren.

Während diese beiden Gedichte den stilistischen Traditionen der Minnedichtung ihren Hauptreiz verdanken, wandeln drei weiter zu besprechende Gedichte, der zweiten oben charakterisierten Art von Lobgesängen angehörend, ganz in altkirchlichen Bahnen.

Arnaut von Brancaló beginnt mit der Bitte um Sündenvergebung, gerichtet an ihn,

. . cui es unitz et unitatz,
E trinables e tres en trinitatz[268])

Von hier an aber ist das ganze Gedicht fast nichts als eine Liste von preisenden Anrufungen Gottes. Nur in Str. 3 widmet der Dichter noch sechs Verse der Höllenfahrt Christi und der Erlösung der Voreltern. Während Arnaut nur 42 Namen zusammenstellt, kennt ein Troparium de trinitate aus dem 11. Jahrhundert[269]) bereits 58 in drei Sprachen, lateinisch, griechisch und hebräisch[270]). Gerade die

---

[268]) Vgl. P. v. Auvergne 21, 1. . . *qu'es trinus et mitatz*, ib. Str. 2: *totz en uni trinitatz.* Eine alte lateinische Sequenz (Wackern. I, 3) führt diesen Gegensatz der Zahl bis zur Geschmacklosigkeit durch. — Bemerkenswert ist die Alliteration in der ersten Strophe, die nicht nur 3 bis 5 Wörter eines Verses verbindet, sondern in V. 4 sogar in Kreuzstellung versucht zu sein scheint: *Ni en fols ditz ni en faitz decebens.*

[269]) Mone 3; das Gedicht ist in Hexametern; daselbst ist auch Prosalitteratur angeführt. Diese Epitheta, der Bibel und ihren Auslegungen entnommen, fanden schon in altchristlicher Zeit ihre Kommentatoren; s. daselbst; vgl. auch Mone 5.

[270]) Bekanntlich hat später Ramon Lull, um die 99 Namen Gottes im Koran zu überbieten, in einem Gedichte 100 zusammengebracht. In den Waldenserdichtungen findet sich ein *Lo Payre eternal* überschriebenes Namensgebet, wo u. a. „*columba sencza fel,*" bei katholischen

eigenartigsten Bezeichnungen, wie Löwe, Widder, Lamm, Adler, Strahl, Fels finden sich auch in diesem Denkmal. Poetisch steht Arnaut kaum höher als derlei Stücke. Str. 2 und 24, die Hälfte des Ganzen, enthält nichts als Substantiva und Adjektiva, nackte Aufzählung.

Die beiden anderen Gedichte, Peire von Auvergne 21 und das pseudo-leidiersche „*Aissi cum a sas faissos*" treten unter dem Gesichtspunkte zusammen, dass sie Gott in seinen Mysterien feiern, dieser in dem der Erschaffung des Menschen, dem des Sakraments und der unbefleckten Geburt, jener in dem der Dreieinigkeit, der Schöpfung und der Erlösung.

In der trocken dogmatischen Weise, die wir an ihm kennen, hebt Peire an: „Gelobt sei Emanuel,[271]) der König der Erde und des Himmels, der Dreiheit in der Einheit ist, und Sohn und hl. Geist, und ein jeder vollkommen im Vater. Eins ist sein Name und ein Leiter ist er, und Gott und Mensch geheissen." Die scholastische Haarspalterei geht in demselben Geschmacke weiter, und ich übersetze Einiges um eine Vorstellung von dieser Art Dichtkunst zu geben: „In verschiedenen Benennungen bleibt er doch einig, vollkommen ist er, Dreiheit in der Einheit; denn wenn ich auch einen Teil als grösser setze, so erkläre ich doch den anderen nicht für kleiner, sondern einen einzigen Gott bete ich an. . ." Von der Weltschöpfung heisst es, wie folgt: „Er hat die vier Elemente gesondert, vor ihm war nichts, er ist ohne Anfang und ohne Ende. Von Anfang her hat er bei sich beschlossen, das Licht über die Finsternis zu setzen; so fest ist ja seine Stärke, dass sie nicht vermindert werden, keinen Abbruch erleiden kann." Durch seine Opferung hat er die Macht der Erbsünde gebrochen; er starb und über seine Kleider wurden die Würfel geworfen. Des Weiteren wird die Geschichte der Auferstehung bis zur Himmelfahrt und der Ausgiessung des hl. Geistes berichtet.[272]) An welche

---

Schriftstellern einzig Maria zukommend, waldensischer Tendenz entsprechend nur ein Epitheton Gottes ist. (Zfr. Ph. IV, 527 von Apfelstedt herausg.) Gleichen Inhalts ist ein Gedicht in Hs. A. der *Leys* (*Hist. gén. du Lang.* X, 178).

[271]) „*manuel*" in Erinnernng an Esaias 7,14: *Ecce virgo in utero concipiet, et pariet filium, et vocabis nomen ejus Emmanuel.*

[272]) Wie der Text in R vorliegt, steht davon nichts. Doch verrät Str. 8 mit ihrer falschen Reimstellung, der offenbaren Lücke nach 8c und dem diphthongischen Gebrauche von *io* in 8f gegenüber *benedictio* in 8g fehlerhafte Ueberlieferung. Ich möchte die Strophe lesen:

Per aver melhor razo, ab bona entensio lur laysset ses occayzo [*lo sieu sant espiritus*;] *don cascus discipulus fos fort*[*z*] *e ferms — so 's estrus —* [*Per sa*] *benedictio. spiritus* als Obliquus hat 33a des alten Glaubensbekenntnisses (s. *Zfr. Ph. X, 155*). Bei dem überaus dürftigen

kirchlichen Dichtungen dieses Stück anknüpft, ist leicht zu sagen. Der erste Teil giebt den Inhalt vieler Hymni in Trinitatem wieder, die Ereignisse zwischen Passion und Ausgiessung des hl. Geistes waren der besondere Gegenstand der Oster- und Pfingstgesänge.

Wenig höher bezüglich seines dichterischen Wertes steht *Grundriss* 234, 2 (G. v. St. Leidier 2). Eine wunderliche Theologie wird hier zum Besten gegeben. Gott, so heisst es da unter anderem, sei von einer Jungfrau geboren worden, damit ohne allen Irrtum geglaubt würde, dass er uns nach seinem Ebenbilde geschaffen. Vielleicht sind die anderen Gründe, die er nicht sagen will (Str. 2), stichhaltiger. Die Gottesgebärung *sine viri copula* beweist der Verfasser folgendermassen: „Man kann wahrhaftige Gründe dafür anführen, dass mit heiligen Gebeten in der Weihung durch den Priester zweifellos das Brot sich in sein Fleisch verwandelt, das am Kreuze dem Tode anheimfiel.[273]) Warum zweifelt jemand, dass der wahrhaftige Erlöser einen Sohn aus einer Jungfrau Leib erzeugen konnte, ohne eines Mannes Einwirkung?[274]) Wohl konnte es geschehen;[275]) eher noch, als dass ein Erdklumpen[276]) sich durch des barmherzigen Herren[277]) Kraft in einen Menschen wandelte." Dieselbe Logik finden wir schon beim Ambrosius, wenn es heisst (Migne XVI, 5):

Multiplicabatur magis
Dispendio panis suo:
Quis haec videns mirabitur
Juges meatus fontium?

Und zwei Jahrhunderte später wird sich zu Toulouse der gute Rektor von St. Sarn, Anton von Jaunhac, das goldene Veilchen mit einem Gedichte erwerben, in dem er zur Erklärung des Abendmahlmysteriums die Verwandlung von Lots Weib und das Wunder des hl. Frontius heranzieht, der bei der Beerdigung der hl. Martha in Perigord und Tarascon zugleich die Messe gelesen habe (*Joyas* S. 111).

Was bei den bisher betrachteten Gedichten weniger zu Tage

Stile des Ganzen, darf so ein Füllsel wie *ses occayzo* nicht beanstandet werden. Die hergestellte Strophe stimmt in Reimen und Reimschema zu Str. 9. — Inhaltlich ist zu 7e zu bemerken, dass hier Christi zweite Erscheinung auf den elften Tag gesetzt wird, während Ev. Joh. 20, 26 vom achten die Rede ist.

[273]) Vers 7k möchte ich ändern: *En sa carn qu'es mort' en cros*, Hs. *sa carns que pres m. e. c.*, was weder syntaktisch zu Vers 7i stimmt, noch auch dem Sinne entspricht.

[274]) Str. 4: *Ses assag que fagz no·y fos D'home.*

[275]) *be·s poc* (Hs. R.: *per*) *faire.*

[276]) *limos De terra* (R: *perra*).

[277]) *senhor* (R. *senher*) *piatados.*

treten konnte und nur vereinzelt sich dem Auge aufdrängt, der starke Einfluss der weltlichen Lyrik in Ausdruck und Auffassung macht sich naturgemäss in der Marienlyrik in weit höherem Grade bemerkbar, und, wie wir sahen, immer mehr, je weiter wir in der Zeit heruntergehen. Wir können daher eine Zweiteilung vornehmen: in Marienlieder kirchlicher Observanz und in solche weltlichen Stiles. Betreffs der eigentlichen Marienminnelieder, die die weltliche Lyrik nicht einmal mehr parodieren, sondern schlechthin kopieren, werden wir uns mehr nur zusammenfassend verhalten können, da sie gelegentlich der geschichtlichen Betrachtung ausführlich charakterisiert werden mussten.

Die Ausdeutung des alten Testaments als Prophezeiung auf Christi Kommen gab schon den ältesten Kirchenvätern Veranlassung, der Jungfrau eine stattliche Anzahl biblischer Epitheta zu verleihen,[278]) die den Marienlitaneien zu Grunde liegen. Früh wurden sie von der lateinischen Kirchendichtung metrisch bearbeitet,[279]) und wohl alle mittelalterlichen Litteraturen haben solche Namenlieder auf die Gottesmutter aufgenommen, die so das Seitenstück zu den gleichartigen Liedern auf Gott bilden.[280]) Zunächst gilt diese Lobpreisung ihrem Ursprunge entsprechend nur der Gottesmutterschaft, aber als mit der Ausbreitung des Mariendienstes die Gnadenkraft der Jungfrau in den Vordergrund des Interesses trat, erfuhren diese Epitheta eine leicht sich bietende Erweiterung, bezw. Umdeutung und danach ist das älteste provenzalische Gedicht solcher Art, Peires von Corbiac Hymnus komponiert. Nachdem der Dichter seinen Entschluss kund gethan hat, die „Herrin, Königin der Engel, Hoffnung der Gläubigen" in romanischer Sprache zu besingen, preist er sie in vier Strophen als Mutter Gottes, in zwei weiteren aber und in zwei Geleiten wendet er sich an die Helferin und Mittlerin. Es kann nach dem Gesagten nicht zweifelhaft sein, wo sich Peire die mancherlei eigenartigsten Tropen herholt. Teils, um seine Abhängigkeit in diesen zu erweisen, mehr noch, um auch manches, das weniger erborgt aussieht, aus lateinischen Quellen nachzuweisen und gelegentlich Gleichartiges aus provenzalischer Litteratur heranzuziehen, soll eine Besprechung im einzelnen, ein kleiner Kommentar, folgen.

Die stets wiederholte Anrede „*domna*" verrät den höfisch geschulten Dichter; „*domina*" heisst Maria wohl hie und da auch

---

[278]) Die Belege sind zusammengestellt bei Migne, *Patrol. lat.* CCXIX, col. 502—522.

[279]) z. B. Mone 335, *R. lg. rom.* IV, 8, 113 ff. *Zfr. Ph.* III, 548 ff.

[280]) Ein altfranzösisches s. *Rom.* XI, 508, ein deutsches von Heinrich von Laufenberg (Anf. 14. Jhdt.) teilt Frantz, *Gesch. des Marien- und Annenkults* S. 108 mit.

in der lateinischen Hymnik seit dem 12. Jahrhundert; aber da hat das Wort noch seine volle Bedeutung, Herrscherin, verbindet sich auch meist mit Attributen wie universarum, dominarum, post dominum.[281]) Das *domna* der Provenzalen hingegen haben wir als Anrede durch „edle Frau", wiederzugeben (s. u.)

Ia: *dels angels regina* bedarf kaum eines Nachweises; s. z. B. *Rlgr.* IV, 8 S. 120; ebenso wenig Ib *esperansa dels cresens*, z. B. Wolf, *Ueber die Lais* Anhang XIII. Provenzalisch vgl. etwa G. v. Autpol Str. 1: *esperansa de totz ferms esperans.*

Zu den nun folgenden Anrufungen können die Verse einer Reichenauer Antiphone das Motto geben: *A prophetis praecinitur* (sc. Maria), *Et figuris ostenditur* (Mone 326, 15—16). IIa. *roza ses espina*, vgl. Mone, 370, 5: *Salve rosa carens spina.* Der Tropus geht auf *Hoh. Ld.* 2,2 zurück.[282]) Provenz. L. Cigala 17, 1: *flors de rosa ses espina.* IIb. *sobre totas flors olens*; vgl. etwa Mone 606, 31: *O flos florum.* IIc. *verga seca frug fazens*, Mone 326, 23 giebt die Erklärung: *Virga Aaron fructifera, Mariae typum gesserat, Quae nobis fructum attulit, Qui famem nostram depulit.* G. v. Autp. 1: *verga seca fazen frug sessemenza.*

IId. *terra que ses labor grana* geht auf *Gen.* 2, 6 zurück; vgl. etwa Mone 346, 37—38: *De terra tui corporis Nobis est orta veritas.*

IIe. *estela del solelh maire* findet genaue Entsprechung in Mone 69, 1—2. . . . *nova stella coeli Procreans solem* — oder Wolf, *Ueber die Lais* Anhang XIII: *Virgo prolem, Stella solem Profers expers paris.* Provenz: *Flors de Par.* 15: *Estela de mar, Mayre de lum clar* — vermischt ursprünglich Getrenntes.

Strophe III preist Mariä Demut bei der Verkündigung des Engels: *Quan receubes per l'aurelha Dieu, cui enfantes vergina.* Diese im 11. Jahrhundert in sinnlicher Fassung auftauchende Vorstellung ist vergeistigter ausgedrückt in den Versen: *Dum verbum aure percipis In verbo verbum concipis.* Mone 346, 20. Gröber heisst es z. B. im Deutschen: *Dir cham ein chint, Frowe, dur dîn ôre.* Wackernagel, *Dtsch. Leseb.* 274, v. 27—28.

In Str. V wird dasselbe Mysterium unter dem Bilde des Sonnenstrahles begreiflich gemacht, der durch das Fenster geht, ohne es zu verletzen. Auch das ist ein altes kirchliches Argument: *Sicut vitrum radio Solis penetratur, Inde tamen laesio Nulla vitro*

---

[281]) Vgl. *Rev. lg. r.* IV, 8 S. 117, 119, 120, 123.

[282]) Ueber diesen ganz alten christlichen Vergleich und die Erklärung des „*sine spina*" vgl. Joret, *La rose dans la littérature de l'antiquité et du m-â.* p. 232 ff.

datur: Sic, immo suptilius, Matre non corrupta, Deus dei filius Sua prodit nupta. Mone 370, 31. Hier ist freilich die magdliche Geburt darunter verstanden, im Wesen bleibt das eins. Denselben Tropus führt Folquet von Lunel 2,4 aus; und ihn, wie die beiden folgenden finden wir in der Einleitung von Gui Folqueys Gedicht auf die sieben Freuden Mariä (Suchier *Denkm.* S. 273, v. 134 ff.)

V,a—d heisst Maria der Dornbusch, den Moses unter den brennenden grün fand. Vgl. Mone 325, 19—20: . . *rubus incombustus, Moysen qui terruit: Haec est virgo* . . Unter dem brennenden Dorngestrüpp wurden die Juden verstanden. Vgl. Mone II. S. 8.

In vv. e—g wird sie als das Vliess bezeichnet, „das in der trockenen Luft Wasser zog, wie es Gideon erfuhr." Vgl. Mone 360,23: *Fusum Gideonis vellus deitatis pluvia* . . ., worin auch die Erklärung steckt.

Von dem ganzen Wunder der Gottgebärung heisst es mit kräftiger Personifikation v. Vh: . . *natura·s meravelha com remazetz intaizina.* Dem entspricht genau der Vers einer sapphischen Hymne des 11. Jahrhunderts: *Sterilis parit: miratur natura* (Wackernagel I,202). Vgl. noch *Z. f. r. Ph. III*, 552, und provenz. G. Riquier 7,4.

Str. 6 bringt ein schön durchgeführtes Gleichnis: „Herrin, du Meeresstern, leuchtend vor andern; das Meer bestürmt uns und bewältigt uns: zeige uns den rechten Weg. Denn so du uns in den sichern Hafen bringen willst, so fürchten nicht Schiff noch Steuermann den Sturm, der uns umherjagt, noch auch die Strömung der Flut." Die Deutung des Namens Mariä als *stella maris* ist wohl das beliebteste, weil poetischste Epitheton Mariä geworden; kaum lohnt es sich daher, Belege anzuführen; interessanter dürfte es sein, auch das ausgeführte Bild mit einigen lapidaren Strichen gezeichnet zu finden, bei Mone 360,28: *Placa mare, maris stella, Ne involvat nos procella Et tempestas valida.* Provenz. vgl. *Fl. de Par.* Str. 15, G. Riquier 70, Str. 3: *estela de mar.*[283])

Kaum weniger oft wird Maria durch Vergleiche aus der Arzneikunde geehrt, wie in Str. 7, wo sie nach einander Arzt und Arznei heisst, Latwerge und Salbe, die die Wunden vom Tode errettet. Zum ersten vgl. Mone 605,16: *Confer aegris medicinam*; zum zweiten *Rev. lg. rom.* XXXVIII,121: *Medicina, qua sanavit Deus orbem perditum,*

---

[283]) s. Schlaegers *Studien über d. Tagelied* S. 57. Nichts natürlicher, als dass Maria dann auch als Retterin aus wirklicher Seegefahr angerufen wurde, wie neuprovenzalisch bei Damase-Arbaud *Poésies populaires de la Provence* I p. 79.

oder allgemeiner daselbst S. 124: *dolorum medicina.* Letzteres zeigt das ursprüngliche Verhältnis: Christus ist der Arzt, wie es Migne XVII,61 von ihm heisst: *Tu vulnerum latentium bonus assistens medicus* — oder, wie der Engel verkündet: *Portabis summum medicum. Rev. lg. rom.* IV,7, 394. So wird in *Fl. de Par.* v. 178—182 Gott um „*esperital mezina*" gebeten. Provenzalisch haben wir noch G. Riquier 7,4: *restaurans mezina, vera mezina* bei L. Cigala 2,6. Für „Latwerge" und „Salbe" s. die Belegstellen in dem unten angeführten Buche von Salzer S. 535; jenes belegt S. merkwürdiger Weise nur mit zwei mittelhochd. Stellen.

Gleichfalls, ja in noch höherem Grade eine blosse Litanei ist *Wolfenb. Handschrift* V. 1839—1901; hier zeigt sich die Herkunft auch in der Komposition. Wie in jenen auf eine Zahl von Anrufungen immer eine Bitte folgt, ein „*Miserere nobis*" oder „*ora pro nobis*" und das ganze mit einem kurzen Gebete schliesst, so giebt hier der Dichter seinen Strophen den Endrefrain: *Aiaç, vergen, de me Gloriosa merçe* — und widmet die letzte Strophe der Bitte um Sündenvergebung. Genau gleichen Bau hat eine gereimte Litanei bei Mone 335, deren erste Strophe mit Refrainzeile lautet: *Ave, patris rosarium, Imperatrix coelestium O virginale lilium. Maria, transfer nos Ave!* Wie hier jede Strophe mit *Ave* beginnt, so lässt der Dichter der *Wolfenb. Handschrift Salve* und *Ave* Strophe um Strophe wechseln.[284]) Die Lobpreisung gilt hier nicht eigentlich der Gottesmutter, sondern der gnadenreichen Helferin; so heisst sie gleich im Anfang (V. 1841) Stütze und Säule der Welt der Sünder, 1885/6: Kummer und Qual des Teufels im Abgrunde. Diesem Antagonismus, der in den Marienlegenden eine so grosse Rolle spielt, giebt R. von Cornet in der Bitte Ausdruck: *Toletz si·us platz, al fals Leo sa preza* —, und ein noch Späterer, Bertrand von Roaix betet: *Encadenatz lo serpen enfernal. (Joyas* p. 181.)

Die Ermittelung des Ursprungs aller der hier verwandten Epitheta ist Aufgabe der mittellateinischen Litteraturgeschichte.[285]) Sie haben ihre gemeinsamen Quellen in den naturwissenschaftlichen Anschauungen der Zeit und in den Tropen biblischer Herkunft, aus deren Verallgemeinerung und Verflachung sie erwachsen, und aus

---

[284]) Zweifellos folgt er hierin lateinischen Vorbildern. Ich finde *Rlgr.* IV, 8 ein Mariengebet des 12. Jhdts, dessen 17 erste Zeilen mit *Ave*, die 20 letzten mit *Vale* beginnen.

[285]) Ich verweise auf die bei Cl. Frantz S. 114 mitgeteilte Litteratur, besonders aber auf Salzer, *die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Litteratur und der latein. Hymnenpoesie des Mittelalters*, Linz 1893. Da Salzer natürlich bei weitem nicht alle Belegstellen beisammen hat, so ist zur Auswahl der für unseren Zweck passendsten fast durchweg auf die Hymnologien zurückgegriffen worden.

denen die Provenzalen wie alle anderen reichlich geschöpft haben. An zwei Beispielen aus unserem Gedicht mag der Vorgang dieser Wandlung dargelegt werden.

V. 1843 heisst die Jungfrau *Fons de preç e d'onors.* Der *„fons signatus"* des *Hohen Liedes* 4,12 galt als Hinweis auf Christus (vgl. Mone 261, Str. 41). Daraus wird allgemeiner *„fons amoris"* (ib. Str. 1) und so, seiner besonderen Bedeutung beraubt, ging das Bild auf Maria über (Mone 616,32 *fons hortorum*, 335,5: *dulcoris profluvium).* So ist *„fons"* provenzalisch eines der gebräuchlichsten marianischen Epitheta; vgl. P. Espanhol Str. 6, G. v. Autpol Str. 1, G. Riquier 7,4, mit den verschiedensten Attributen.

V. 1844 *De paradis portals.* Der Tropus stammt aus *Ezechiel* 44,1 ff., wo der Prophet von der Thüre spricht, die sich dem Herrn allein öffnet. Danach wird denn Mone 348,6 von der Gottesmutter gesagt: *Porta clausa pertransitur.* Eine Mischung zweier Vorstellungen zeigt ein Lied Guidos v. Basoches (12. Jhdt Mone 346): *Nostris, regina, precibus Esto patens ad filium, Quo clauso venit, ostium.* Daher L. Cigala 2,4: *Per vostra verginitat Es uberta la porta.* Nun ist aber kein Halten mehr in der Verallgemeinerung: *Celi porta nitens* heisst Maria in *Rev. lg. rom.* IV,8, 124, ib. S. 116: *Tu paradisi porta es*, Mone 345: *Paradisi janua*, und provenzalisch *Fl. de Par.* Str. 22. *porta del cel*, ebenso G. v. Autpol 2, *porta de salvan port* Str. 1, G. Riquier 73,3; *porta de gaug complir.*

In einem Liede Riquiers (7, Str. 4) haben wir den ursprünglichen Tropus und seine blos lobpreisende Erweiterung beisammen: „Jede Blume, aus der sich die Frucht zeitigt, verliert nach der Bildung der Frucht[286]) ihre Schönheit: du aber bliebst frisch und rein, Jungfrau, zunehmend an Glanz. Die duftigste, lieblichste, leuchtendste Blüte bist du, die die Welt ziert und erhält, Blüte aller schmackhaften Frucht, der Freude Blüte, Erlösung der Welt bist du . . ."

Während hier Blüte gleich Maria und ihre Frucht, Christus, noch rein geschieden sind, heisst jene dem G. v. Autpol (Str. 1) *frug d'entier joy;* mit derselben Uebertragung und Erweiterung, die wir bei *fons* beobachtet haben. Andererseits hat derselbe, wo er von Mariä Mutterschaft spricht, für sie das Bild *„el tieu pressis ort dissendet frugz* (Str. 2), wie es etwa *Rev. lg. rom.* IV,7, 394 heisst: *Flos nove vite mittitur In florenti pomerio.* Dann wieder wendet er das Bild ins allgemein Moralische (Str. 1): *ort don naysso tug li be.*[287])

---

[286]) *apres son frutz.* — Noch ausführlicher entwickelt Arnaut Vidal den Vergleich: *Joyas* p. 5 (Str. 5.)

[287]) Quellen dieses Tropus sind *Hoh. Ld.* 4, 12 *hortus conclusus*, und 4, 16: *Veniat dilectus meus in hortum suum.* Desgleichen war die Jungfrau auch der Garten Eden (*Gen.* 2, 6), und so hat später (1471) Anthoni Cousa in einem der bei den Toulousanern so beliebten *vers figuratz* diese ganze Stelle allegorisch ausgedeutet (*Joyas* 80—82).

Die jüngere lateinische Marienlyrik kennzeichnet sich dadurch, dass sie in der Vermischung noch weiter geht und mit noch geringerem Verständnis für den ursprünglichen Sinn alles, was die Welt an Schätzen fasst, auf den gebenedeiten Scheitel der Jungfrau häuft. Diesen Zustand spiegelt eine *Canso de Nostra Dona* von Austorc de Galhac (*Joyas* 13—15) wieder. Hier findet sich nicht allein so Nichtssagendes wie *perla* (Str. 3) und *carboncles* (*ib.*, übrigens auch Prädikate Christi, die als solche ihre Erklärung in der mittelalterlichen Naturgeschichte finden), sondern eine ganze Anzahl Epitheta, die ursprünglich überhaupt nur in der Anwendung auf Gott einen Sinn hatten, sind Maria in sinnloser Weise zugewendet, z. B. *rays declarat* (Str. 1), *frug vertuos* (s. o.; Str. 2), *ros destillantz* und *falcos volantz* (Str. 5 Salzer kennt kein lat. Beispiel dieser Uebertragung.) Zwei auch provenzalisch schreibende Dichter, Raimon v. Cornet und Lunel v. Monteg, haben uns jeder ein lateinisches Marienlob hinterlassen, das auf ganz denselben Ton gestimmt ist.[288])

Aus der gleichen Zeit wird ein langer „Traktat" von 72 Alexandrinervierzeilen stammen,[289]) der die angeführten Namen immer mit einer kurzen Erklärung und einem Gebete begleitet.

Mehr als blosse Aufzählungen, aber im Bau den Litaneien verwandt sind Lieder wie V. 1491 — 1550 oder 1551 — 1606 der *Wolfenbüttler Handschrift.* Hier nimmt den ersten Teil der Strophe die Lobpreisung ein, den letzten die Bitte. Noch klarer durchgeführt ist diese Ordnung in Arnaut Vidals Marienliede (*Joyas* 3—6). Vergleichen lässt sich damit P. Guilhelms Gebet an Maria; jede Strophe beginnt mit einer Anrufung, und zwar Str. 1 mit *vergena*, 3 und 4 mit *domna*, 2 *valenz domna*, 5 *bona domna*, 6 *reïna complida de totz bes.* Hierzu gesellen sich einige (unten zusammengestellte) Gedichte mit Anfangsrefrainwort.

Guilhelms von Autpol Marienalba ist in den ersten zwei langen Strophen nichts weiter als eine Litanei. Hierin wird die Jungfrau mit nicht weniger als 35 preisenden Benennungen ausgezeichnet. Sonst ist an diesem Liede, das sich zwischen Lobeserhebungen und Gebeten hin und her bewegt, noch zu bemerken, dass die letzte volle Strophe sich an Gott wendet. Die gleiche Wendung nimmt Folquet von Lunels zweites Lied, und Bernart von Auriac preist, nachdem er in 4 Strophen das Lob der Jungfrau gesungen, in einer fünften Christi Opfertod. Hierin äussert

---

[288]) Jenes s. Noulet-Chabaneau p. 37, dieses *Rev. lg. rom.* IV, 3. Ein katalanisches Marienlob, das dieselbe Schule zeigt wie das provenz. s. bei Milá, *Observaciones sobra la poesia popolare.* S. 80.

[289]) Herausgegeben v. P. Meyer, *Daurel et Beton* S. C. ff. Daselbst aus derselben Handschrift eine Liste von 66 Namen Mariä.

sich m. E. ein Einfluss der lateinischen Hymnen. Die älteren schlossen stets mit einer Doxologie, die oft genug in der Form von dem Liede abwich. So gewöhnte man sich, auch später die Gesänge mit einer Apostrophe an Christus zu enden, und zahlreich sind die Fälle dieses Verfahrens auch in Marienliedern.[290])

Mit Guillems von Autpol Liede lässt sich P. Cardinal 70 darin vergleichen, dass auch er eine lange, die 1. Strophe fast füllende Anrufung vorausschickt. Das Gebet aber tritt hier ganz zurück, nur der zweiteilige Refrain enthält eine Bitte. Auch in dem stellenweise bemerkbaren Hervortreten des Epischen (Str. 2 und 3) zeigt sich Verwandtschaft mit den älteren lateinischen Marienliedern. Unter den benutzten Tropen mag die „Morgenröte“[291]) hervorgehoben werden, weil wir sie hier ausserhalb des geistlichen Tageliedes wiederfinden, und in Strophe 5 ist die Jungfrau, „die in köstliches Pelzwerk und Goldbrokat gekleidete Königin“, die zur Rechten Gottes sitzt, nach Psalm 45,9. Der Psalter heisst hier geradezu die Prophezeiung, und, wie man weiss, machte der heilige Bonaventura aus ihm sogar eine Weissagung auf Maria im besonderen.

Die Marienlieder, die bisher zur Sprache kamen, zeigten — dasjenige Bernarts von Auriac ausgenommen — Einfluss der Liebeslyrik nur in ganz wenigen stilistischen Kleinigkeiten, in vereinzelten Ausdrücken. Anders in denjenigen Liedern, die weltliche Vorbilder geistlich umformen zu dem, was man geistliche Parodie genannt hat. Es ist nötig, diesen Ausdruck scharf zu fassen. Die Nachbildung der Strophenform, ja selbst der Reime, kann nicht genügen, um ein solches Gedicht dem parodistischen Gebiete zuzuweisen; da müssten wir ja das durchaus kirchlich-hymnisch gehaltene *Flors de Paradis* oder noch eher Perdigo 15, ein schlichtes Gebet, für Parodien erklären. Denn mit Rücksicht auf die Art, in der die lyrischen Erzeugnisse jener Zeit vermittelt wurden, haben wir in der Gleichheit der Reime vielleicht mehr eine Gedächtnishilfe zu sehen als ein Mittel für in dem Inhalte selbst liegende Zwecke. Gegen diese Verwendung des Wortes hat sich denn auch P. Meyer gewehrt,[292]) indem er solche Gedichte deren er eine Anzahl aus altfranzösischer Litteratur nachwies, als *imitations* bezeichnete. Solchen Stücken fehlt zur Parodie noch

---

[290]) Vgl. etwa Mone 325, 336, 337, 345, 347, 351, 352, 377, 390, 409 u. s. w.

[291]) Str. 2: . . *Tu yest l'alba del dia Don lo tieus* (Rayn. *dieus*) *filhs solelhs es. Rev. lg. rom.* IV, 8, 117 heisst sie *aurora veri luminis*, und Mone 336 v. 13: *Ut aurora surgens progreditur* — um nur zwei von den zahllosen lateinischen Belegen anzuführen.

[292]) *Rom.* XVII, 424 ff. gegen Wackernagel, *Altfr. Lieder und Leiche* S. 184.

ein wesentliches Moment: der zur Schau getragene Gegensatz zu der Vorlage, mag dieser nun komisch sein, nach dem von den Griechen geprägten Wortsinne, oder ernster Art, sodass auch von einer geistlichen Parodie geredet werden könnte.[293]) Beides war den Provenzalen bekannt. Burlesk ist die im *Grundriss* 461, 202 verzeichnete Cobla,[294]) eine unflätige Parodie von Bernarts von Ventadorn berühmtem *Quan la douss' aura venta (Grundriss* 70, 37). In die zweite Kategorie stellen wir nicht ohne Zögern zwei Marienlieder: Dasjenige P. Guillems von Luzerna und das Bernarts von Auriac. Entlehnung von Form und Reim haben sie mit anderen Stücken gemeinsam, gehen aber in folgendem über sie heraus: Peire Guillem lässt seinen Anfang, zweifellos in der Absicht, einen Gegensatz zu seinem Vorbilde, der Liebeskanzone Raimon Jordans (402, 12) anzudeuten, an dessen Eingangsvers anklingen:

Raimon: *Vas vos soplei en cui ai mes m'entensa*	Peire: *Ai vergena, en cui ai m'entendensa*[295])

Ferner sind ihm an 2 Stellen die gleichen Reimworte gekommen (2d und 3c). Eine gewisse Gegensätzlichkeit des Inhalts zeigt sich besonders in der ersten Strophe. Während Raimon versichert: „Nie hat mir etwas (ausser der Herzens-Dame) so sehr gefallen können; hier! ich falte meine Hände, um [dein] Unterthan zu werden"—, erklärt Peire der hl. Jungfrau: „Deines Dienstes werde ich allein beflissen sein; denn anderer Dienst, ausser dem dir geweihten, bringt mir keine Freude."[296]) Raimon spricht von der Qual der Liebe, die ihm die Freude verzögere, wogegen Peire behauptet: „Wenn es Dir gefällt, meine innigen Bitten anzuhören, dann werde ich vollkommener Freude nie ermangeln." Raimon glaubt nicht, dass der Tod ihn von seinem Kummer erlösen könne (Str. 4), Peire ist dagegen überzeugt, dass die Jungfrau sich dereinst ihres treuen Dieners zum Heile erinnern werde. Mehr äusserlich ist der Beginn zweier Strophen mit der gleichen Anrufung: Str. 2 *domna*, Str. 3 *bona domna* entsprechen bei Peire den Anfängen von 4 und 5.

---

[293]) F. Novati, *Studj critici e letterarj*, Torino 1889, 177 ff. versteht unter „*parodia sacra*" Nachahmungen geistlicher Stücke, meist von Gebeten, und zwar heiterer sowohl wie ernster Art. Unter den behandelten Gedichten befinden sich sehr düstere Klagen über politische und wirtschaftliche Not. Danach sind wir auch berechtigt, von geistlichen Parodien im angegebenen Sinne zu sprechen, der sich freilich mit dem von Novatis *parodia sacra* nicht ganz deckt.

[294]) *Riv. di fil. rom.* I, 44.

[295]) So Handschrift J. (*M. G.* 305). Vielleicht bietet eine andere Handschrift einen dem des Vorbilds völlig identischen Ausdruck.

[296]) Handschrift *no m'avenza*, nach Herrn Prof. Toblers Aenderung lese ich *no m'agensa.*

Bernart von Auriac beginnt mit den Worten: *Be volria de la meillor De totas far chanso plasen* —, und sein Vorbild, Richards von Barbezieux, 5. Lied: *Be volria saber d'amor* . .[297]) Hierzu kommen neun beiden gemeinsame Reimwörter. Der Gegensatz liegt hier mehr in den verschiedenen Gegenständen der Lobpreisung als in einzelnen Gedanken und Wendungen. Der parodistische Eindruck wird dadurch erhöht, dass Bernart viel weiter in die Stilistik der Liebeslyrik eingeht als Peire Guillem. Schon der mitgeteilte Anfang beweist das. In Str. 2 wird die Jungfrau als „Herrin aller Ehre" gefeiert. Keine Freude, Vergnügen Kurzweil noch Heiterkeit gehen dem ab, der ihr dient, der sich der Liebe zu ihr allzeit befleissigt. In der nächsten Strophe wird in ähnlichen Ausdrücken der Dienst der Gottesmutter der falschen Liebe entgegengehalten, in der 4. Strophe wird ihr Lob ganz in der etwas farblosen Art der späteren Minnelyrik gesungen. Sie heisst die Trefflichste, die Beste, die je war und die je ein Mensch gesehen hat. Einen besonders betonten Gegensatz zu Richarts Lied kann man in Str. 2 und 3 sehen. In ihnen stellt Bernart eine Art von Theorie der himmlischen Liebe auf, während sich jener an gleicher Stelle auch ganz allgemein über rechte Minneweise auslässt.

In Einzelheiten der Komposition ist die Parodierung der Minnelyrik bei den Provenzalen nicht so weit gegangen, wie bei den Franzosen und Deutschen, die zuweilen sogar die Naturschilderung als Einleitung hinübernahmen. Das kann nicht überraschen. Denn diese Art der Einführung wurde gerade gegen die Verfallzeit, wo unsere Ernte an geistlichen Liedern etwas ergiebiger wird, auch in dem Liebesliede immer unmoderner, die Erklärung, nicht durch die schöne Jahreszeit inspiriert zu sein, immer häufiger. Schon Riquier verschmäht sie fast ganz, die Toulousaner kennen sie nicht mehr.

Die Uebertragung minnlicher Begriffe und Anschauungen auf geistliches Gebiet, die in den zwei besprochenen Gedichten, zumal dem letzten, dem jüngeren, bereits weit getrieben ist, wurde schon durch die Bibel angeregt, besonders die Evangelien, wo verschiedentlich Mammonsdienst und Weltdienst dem Gottesdienst, die irdische der himmlischen Liebe gegenübergestellt werden. Fanden wir in den Liedern an Gott schon vereinzelt solche Uebertragung, so ist ihr

---

[297]) Beispiele gleichen Verfahrens finden sich in einem Liede Gautiers von Coinci (*Rom.* XVII, 431): *Amors dont sui espris, Me semont de chanter*, beginnt er, und sein Vorbild Blondel: *Amors dont sui espris De chanter me semont* und in einem anonymen Liede (*Rom.* XVIII, 488:) Thibaut v. Navarra beginnt: *Tant ai amors servies longement;* jenes: *Tant ai servi le monde longement.*

in der Marienlyrik durch den Geschlechtsunterschied der zwischen dem Anbeter und der Angebeteten stattfand, Thür und Thor geöffnet. Wie oben gezeigt, geschah das nicht vor dem zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts, und auch dann noch, selbst bis zu den spätesten Toulousanern, geht die Hymne rein lateinischen Stiles daneben her, und Guiraut Riquier, der in seinen Gesängen an die Jungfrau von Geistlichem eigentlich nur die Widmung übrig liess, hat ein Mariengebet gedichtet, an dem allein die Anrede *dona* in Str. 2 daran erinnert, dass ein mit weltlichem Stile vertrauter Dichter es verfasst hat.

Auf „*dona*" als Titel, den die Jungfrau von den Schönen der Provence überkam, wurde schon hingewiesen.[298]) Im engeren Sinne höfisch sind auch Benennungen wie *corteza (Wolfenb. Handschrift* V. 1576), *colors de tota cortezia* (Aimeric v. Belenui 2, Str. 1), *domna de dignetatz* (Fraire Menre Str. 1), wohl auch *la plus valen* (Bernart v. Auriac Str. 4), *singulars de valor* (G. Riquier 7, Str. 1). Ihrer Schönheit gelten ausser den in der Hymnik ihre Entsprechung findenden *doussa* und *bella* Adjektiva wie *plazens* (G. Riquier 44, Str. 1) und *gracida* (*Wolfenb. Hs.* V. 1854), sie heisst *cors gracios ples de totas beutatz* (G. v. Autpol Str. 3); auch *de bon aire* wird sie wiederholt genannt.[299]) Aus nichtstrophischer Dichtung sei das „*bela dousa res*" im 11. Stücke von des Sünders Reue angeführt, weil es für diese Anschauung besonders bezeichnend ist.

Das Verhältnis des Menschen zur Jungfrau ist ein Dienstverhältnis. Zu dieser Auffassung konnten die geistlichen Dichter auch ohne die Liebeslyrik gelangen, die des Ritters Stellung zu seiner Dame in gleichem Sinne auffasste. In der That hat der Dichter der *Wolfenb. Handschrift* dieses Bild, auf Gott und Menschen angewendet, in V. 2550—2615 breit ausgeführt. Derselbe Dichter nennt aber in dem gleichen Marienliede (V. 2617—2664) den Diener der Jungfrau zugleich *bon serador* und *leial(s) aman(s)*, zeigt also deutlich, aus welchen poetischen Traditionen ihm die Anregung zu diesem Bilde wurde. Für die Lieder Peire Guilhems und Bernarts von Auriac kann nach dem oben angeführten kein Zweifel walten, dass sie den Mariendienst als Liebesdienst

---

[298]) Er findet sich an folgenden Stellen: P. Espanhol Str. 3, P. Guilhem Strr. 1, 2, 3, 4, 5. B. Zorgi; 3 Str. 7 6, Str. 8. Aim. v. Belenui 9, Str. 1, 2, 4. G. Riquier 7 Str. 7; 27 Str. 5; 44 Str. 1; 59 Str. 8; 73 Str. 2. Daude Str. 4, P. von Corbiac in allen Strr. Fl. de Par. Str. 8, Perdigo Str. 2 und 4, G. v. Autpol Str. 1, 3, 4, 5. Fr. Menre Str. 1, F. v. Lunel 2, 1, 2, 3, 4, 6, Wolfenb. 1851; mit teils kirchlichen, teils weltlichen Attributen. Vgl. das eben so häufige altfranzösische „*dame.*"

[299]) P. v. Corbiac Str. 7, *Flors de Par.* Str. 1, Perdigo Str. 2.

betrachteten. Peire Espanhols Anschauung erweist sich als die gleiche, wenn er Str. 2 sagt: *A! cum er cil astrux, ricx e manenz Qu'a tal dompna poira servir de grat.* Das „*tal*" fordert den Vergleich mit anderen Frauen heraus.

Geläufiger aber ist den Dichtern, sie geradezu als Gegenstand der Liebe zu verherrlichen. „*Ver'amors*", Inbegriff der Liebe, wie später den Theoretikern des *Gai Saber* ist sie dem Peire Cardinal, demselben etwas konkreter *ver'amia*. Der Anbeter fühlt sich als ihr *amics* (Aim. v. Bel. 9, Str. 1) oder *amans* (G. Riquier 31, Str. 2, F. v. Lunel 7, Str. 3).[300]) In lauterer Liebe zu ihr will L. Cigala (10 Str. 2) sein Herz und all sein Trachten zur Ruhe bringen. Bei ihm wie bei P. Guillem, Aim. v. Belenui und B. v. Auriac finden wir die ständigen Kunstausdrücke der weltlichen Lyrik *entendensa* und *entendre*. Frauendienst und Mariendienst, insbesondere das Singen von beiden wird wiederholt mit einander verglichen. Aimeric von Belenui widmet einen grossen Teil seines Marienlieds diesem Vergleiche. Nachdem er in Str. 1 schon gesagt hat: „Deine Liebe bringt Hilfe dem, der auf dich vertraut" —, heisst es Str. 3 weiter: „Wer Ehre von der Liebe erheischt, der mag sich dir, Herrin widmen; denn anderen Falls wird zu Thränen[301]) jede Freude,[302]) die man von ihr erwartet, und die Besten handeln thöricht daran, wenn sie glauben[303]) dass es ihnen zum Guten ausschlage. Denn nur grösseren Kummer haben[304]) sie davon, und jeder verliert seinen Verdienst dabei. Doch deine Freundschaft giebt Freude und Heiterkeit, nimmt Jammer und Betrübnis und macht den Armen zum Reichen. Gut trifft es, wer dir, süsse Königin, seine Neigung weiht; denn in frohem Sinnen läutert er sein Sehnen." Kürzer spricht sich L. Cigala 10, Str. 2 aus: „Wer sich thöricht der weltlichen Liebe hingiebt, der wird mit tötlicher Wunde verletzt, thöricht darum, wer sich an ihr ergötzt. Doch wen die Liebe zu dir läutert, dem wird die Freude nicht ausbleiben, und kein Uebel wird er als Uebel empfinden." In dem nämlichen Gedichte klagt sich Lanfranc seiner *coblas d'amor savaia* an und verspricht, nun solle sich seine ganze Neigung wandeln: die Liebe zur Jungfrau ist Arznei gegen alles Unheil.[305])

---

[300]) *amans, aymans* wird bei den Toulousanern die stehende Benennung des Mariendieners.

[301]) Handschrift (*R. lgr.* 32, p. 574) *ne ven plor*, l *ven en plor.*

[302]) *Tot[z] joi[s].*

[303]) *Cuidan*, wie der Herausgeber vorschlägt.

[304]) Die Ausgabe hat: *C'ab sabor Dan major.* Für *c'ab* wird *Can*, für *Dan Nan* vorgeschlagen. Ich lese: *car labor N'an major.*

[305]) Andere hierher zu ziehende Stellen sind schon S. 185 angezogen worden.

Bernart von Auriac erklärt im Eingange, von keiner anderen als der Jungfrau voll Milde wolle er singen, denn nicht besser als so könne er seine schönen Worte verwenden, und P. Guillem trifft stillschweigend den Minnegesang mit den Worten: „Dich kann man ohne Widerrede loben, in deinem Preise kann keiner lügen."

Wo das Vergleichen aufhört und die stilistische Angleichung zu Ende durchgeführt, jede Anlehung an kirchliche Ausdrucksweise verschmäht wird, da kommen Riquier, Folquet von Lunel und ihre Nachtreter, die Raimon von Cornet, Peire Duran, Huc del Varlat und wie die Kleinen und Kleinsten heissen, zu Worte.

Im Norden hat die Liebeslyrik auch ihren Einfluss auf die Mariendichtung geübt, und ein Dichter, der ein Zeitgenosse der ältesten hier behandelten ist, Gautier de Coinci, zeigt sich völlig davon durchsetzt. Dennoch ist diese Dichtung nirgends im Norden zu einem blossen Abklatsch der Minnepoesie geworden. Das erklärt sich aus dem Verhältnis, in dem beide Litteraturen zu dieser standen. Der Süden trug in der Niedergangszeit zu schwer an der grossen Erbschaft der Glanzzeit, der Liebeslyrik; er konnte sie nicht los werden, und das einzige, was übrig blieb, war, den moralischen nnd religiösen Tendenzen der Gegenwart den schimmernden Rock vom Vätererbe umzulegen, der ihnen aber nicht passte, weil er ihnen nicht auf den Leib geschnitten war. Anders im Norden. Die lyrische Kunstmanier war fremder Import und hatte nicht die Kraft, die lebendige Wechselwirkung mit der lateinischen Kirchendichtung und den verjüngenden franziskanischen Anschauungen zu unterbinden; und mochte man, was die Marienlieder im besonderen angeht, selbst soweit gehen, den Refrain eines Liebesliedes beizubehalten,[306]) hier, wo man aus der Gottesmutterschaft eine Menge rührender, poetischer Züge schöpfte, war das höchstens ein Reiz mehr. Erinnern wir uns auch, dass Nordfrankreich im Vereine mit Deutschland die reichste Entfaltung der Sequenzendichtung heraufführte, die den beiden volkssprachlichen Litteraturen auch neue Formen des geistlichen Gesanges zugeführt hat.

Das Kapitel des Einflusses auf fremde Litteraturen, das der provenzalischen Minnedichtung so glänzende Seiten widmet, müssen wir daher der religiösen Dichtung völlig verschliessen,[307]) wenngleich

---

[306]) *Z. f. r. Ph.* 3, Nr. 20 der Texte der Liederhs. von Montpellier: *Mes fins cuers n'est mie a moi, Ainz l'a qui bien l'aime.*

[307]) Ueber ihr Verhältnis zur altportugiesischen und zur italienischen s. o. Hat die toulousanische Schuldichtung nach aussen wirken können? Fauriel leugnet (S. I, 38) jeglichen Einfluss auf die spät-

auch sie in älterer Zeit des Nachahmenswerten nicht durchaus ermangelt. Aber nachgeahmt wird ja nur, was originell ist, und des Neuen entbehrt sie, von Riquiers barocken Experimenten vielleicht abgesehen, ganz.

Heiligenlieder.

Die Verehrung der Heiligen bot nur wenig Aufforderung zu lyrischer Produktion. Alle hatten sie den Beruf von Fürbittern, und das allein war zu wenig anregend. Die Kunst, ihre Legende mit frommen Gedanken zu einem lyrisch gestimmten Ganzen zu verbinden, der lateinischen Hymnik seit ältester Zeit in hohem Grade eigen, wurde in provenzalischer Zunge so gut wie garnicht geübt. So haben wir, abgesehen von dem alten, ganz epischen Gesang auf den Protomartyr St. Stephan, in der Zeit, die uns beschäftigt, nur je ein Gedicht auf Margarete und Magdalena, die Hauptheiligen der Provence. Zwei aus der *Wolfenbütteler Handschrift* wurden schon S. 187 angeführt. Nur V. 1607—1678, in strophischer Form geht uns hier an; denn merkwürdig genug, während die nichtstrophischen Stücke durchaus nur gereimte Gebete sind, zieht mit der reicheren Form auch etwas von dem Geiste provenzalischer Dichtkunst bei ihm ein, wir bekommen wirkliche Lieder zu hören. Der Dichter verleiht seiner Siebensilbner-Strophe durch den Vokalreim eine besondere Zierde,[308]) wie um seiner Liebe zu der Heiligen noch einen eigenen Ausdruck zu geben; denn sonst sind ihm ähnliche Künste fremd. Der Gang des Gedichtes ist derselbe, den wir bei den Litaneien beobachten werden. Die erste Hälfte jeder Strophe gilt der Legende der Margarete, der zweite Teil dem Gebete. Wo er ihre Erhöhung im Paradiese feiert (Str. 6), erscheint sie ihm mit einer glänzenden goldenen Krone auf dem blonden Scheitel.

Ein bedeutend längeres Lied auf die heil. Magdalena, um die Wende des 13. Jahrhunderts entstanden,[309]) ist in einer äusserst

---

katalanische Poesie, die ihr nur den Kodex entliehen, sonst italienische Bahnen gewandelt sei. Wolf stellt für die kastilische Hofpoesie frommen Inhalts denselben Wandel fest, der hier für die provenzalischen zu entwickeln versucht worden ist: in der galizischen Schule noch die Einfachheit der alten Kirchenlieder, in der valencianischen der trockene und dabei gekünstelte Stil der *Gaya ciencia*. (*Studien* S. 199). So wären Riquier und seine Nachfolger doch im Auslande der Nachahmung gewürdigt worden.

[308]) Den ersten Reim der Strophe bilden die Silben *-ida* (1 und 4), *-ada* (2 und 5), *-uda* (3 und 6), *-onda* (7), *enda* (8), *-anda* (9). Vorbild war ohne Zweifel G. v. Borneil 69.

[309]) So Chabaneau, zu seiner Herausgabe, *Rev. lg. rom.* 27, 106. Die Flexion ist fast rein, und muss sogar öfter, wie im Refrain (l. *tot peccador*) oder V. 99 (*peccador*) gegen den Schreiber des Reimes wegen hergestellt werden.

sangbaren Form abgefasst[310]) und mit einem dreizeiligen Refrain geschmückt. Es ist denn auch als Festlied anzusehen. Durchweg episch in 18 Strophen, fordert es nur in den letzten fünf zur Anbetung der Magdalena auf.

Hiermit ist erschöpft, was bis ins 14. Jahrhundert, und wir können sagen bis ins 16. Jahrhundert, an Kunstpoesie einem Gliede der Ecclesia triumphans zu Ehren auf uns gekommen ist. Dagegen hat wieder der Dichter der Wolfenb. Handschrift eine 20-strophige Litanei auf alle Heiligen verfasst. Ausser Gott und Maria werden noch 18 mit Namen angerufen, und zwar so, dass in je einer Strophe der kurzen Erinnerung an die Legende sich ein Gebet um Fürbitte anschliesst.

Achtzeilige Strophen wie diese, in anderer Reimfolge, und in einer Anzahl von 68 zeigt die um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstandene Litanei eines Franziskaners aus Apt.[311]) Hier wird Alles, was einen Ehrenplatz im katholischen Himmel hat, angerufen, und, so weit mit Namen genannt, ausser durch Gebet auch durch Berührung seiner Legende geehrt. Der Mönch nennt seine Arbeit „*romanz*“, was wohl auf die Vulgärsprache geht, da er sie in der Einleitungsstrophe als *letanias romansadas* bezeichnet. Die sogenannte Litanei des heil. Peter von Luxemburg,[312]) 34 Vierzeilen von höchst verkommener Versbildung umfassend, ist kaum mehr als Uebersetzungsarbeit. Sie gehört auch erst an das Ende des 14. Jahrhunderts, sei aber mit angeführt, weil sie mit den beiden genannten auf dieselbe lateinische Quelle weist. Alle drei befolgen bis zum hl. Stephan, wo der Dichter der *Wolfenb. Handschrift* abschliesst, die gleiche Ordnung, von den Erweiterungen des Franziskaners abgesehen. Der nun geht mit der Litanei S. Peters in den 12 ersten Anrufungen genau zusammen. Der Franziskaner wird dann ausführlicher, immerhin trifft er sich immer wieder mit jener, bis zum hl. Nikolaus. Peter lässt nun seinen Ordensheiligen Benedikt folgen, und der Andere gewährt den Hll. Ludwig, Honorat und Franziskus aus leicht verständlicher Zuneigung eine eigene Stelle. In der Auswahl seliger Frauen folgen Beide anderem Geschmacke.

---

[310]) Acht- und Sechssilbner wechseln in dem Reimschema ab'ab'c AB'C; b und C gehen durch das ganze Gedicht durch, a wechselt nur in den letzten 2 Strophen, darin offenbart sich der Kunstdichter von Handwerk.

[311]) *Rev. lg. rom.* 29, p. 221. Daselbst wird die Entstehungszeit zwischen 1315 und 1369 festgelegt.

[312]) Suchier, *Denkm.* S 292. S. daselbst auch die Daten über diesen Heiligen.

3. Die Form der geistlichen Lieder, ihre Stellung zu den Gattungsbegriffen der provenzalischen Poetik.

Es ist in der Einleitung[313]) davon gesprochen worden, dass sich die zu besprechenden Lieder in den Formen der Kunstlyrik bewegen und sich nicht an die metrischen Gebilde des Kirchenhymnus anlehnen. Es ist hier der Ort, dies nachzuweisen.

Viele Gedichte entheben uns dieser Pflicht ohne weiteres. Für die unten zusammenzustellenden Lieder, die ihre Form, zum grossen Teile auch die Reime von Kanzonen entlehnen, ist die Frage von vorne herein entschieden; ebenso kommen diejenigen nicht in Betracht, die sich selbst als Kanzonen bezeichnen, also die oben charakterisierten Lieder Riquiers, Folquets von Lunel, Raimons von Cornet, wie der ganzen toulousanischen Schule, die ja ihre Poetik der Minnelyrik entnahm, und die Anwendung derselben auf geistliche Gegenstände zur Pflicht machten. Ferner fallen die religiösen Alben und Tanzlieder aus, die in dem hymnischen Formenschatz keine Entsprechung finden. Weniges bleibt noch übrig, und auch von diesem Wenigen wird sich nachweisen lassen, dass es in formeller Beziehung durch die weltliche Lyrik bestimmt wird.

Die Handschrift C bezeichnet Lanfranc Cigalas Lied *En chantan d'aquest segle fals* (282,2) als Antifena de Lamfranco.[314]) Nun versteht der Kirchengesang unter einer Antiphona ursprünglich den Wechselgesang zweier Halbchöre, heute, und so seit langem, einen Psalmvers, den der Priester anstimmt und die Gemeinde aufnimmt, häufig aber bedeutet Antiphona schlechtweg nur Chorgesang.[315]) Nun zeigt der Bau von Lanfrancs Strophe keinerlei Zweiteilung, die auf eine Bestimmung zum Wechselgesang hinwiese: Die syntaktischen Einschnitte sind an die verschiedensten Stellen verlegt. Stets redet der Dichter in der ersten Person der Einzahl. Strophenpaarung, etwa *coblas doblas*, liegt nicht vor, die *coblas* sind *singulars*. Noch mehr: Lanfranc hat höchstwahrscheinlich seine Strophe einer Kanzone entlehnt. Gleicher Form bedient sich nämlich Bertran von Alamon für seinen Sirventes „*De l'arcevesque mi sap bo.*" Wir werden nicht geneigt sein, das Sirventes als Urbild von Lanfrancs Liede anzusehen. Eine Entscheidung ist bei dem Mangel chronologischer Anhaltspunkte zwischen den gleich-

---

[313]) S. 168.
[314]) s. Appel, *Provenz. Inedita* S. 176.
[315]) Nach Riemann, *Musik-Lexikon*, und Ersch und Gruber („Antiphonie.")

zeitigen Dichtern nicht herbeizuführen. Dennoch kann Bertran Lanfranc nicht nachgeahmt haben. Erstens einmal hätte er sich den Binnenrefrain im letzten Verse nicht entgehen lassen. Sodann hat sein Sirventes die den Gepflogenheiten der Kanzonendichtung entsprechende Strophenzahl, 5, während Lanfranc 10 hat. Endlich wäre dieses das einzige Beispiel von Formentlehnung aus einem geistlichen Liede für einen politischen Sirventes. Nach alledem sind wir berechtigt, für beide dasselbe verlorene Vorbild anzunehmen. Unter *antifena* aber ist hier nichts zu verstehen als ein religiöser Gesang.

Nicht weiter nachzuweisen sind die Formen dreier Marienlieder. Peire von Corbiac verbindet 7-Silbner zu dem Schema:

a'bbc'd'd'e'a'.

Dieser Strophe geht alles ab, was die kirchliche Sangesweise charakterisiert. Nirgends finden sich in dieser Siebensilbner gleichen Geschlechts und verschiedener Reime aneinandergereiht, nirgends ähnliche Reimgebilde mit zwei Körnern. Hingegen liegt die Strophe durchaus in dem Bezirke provenzalischer Technik. Der Beginn abbc ist ungemein beliebt, Unabhängigkeit der Verslänge vom Reime die Regel. Dazu kommt, dass ganz ähnliche Reimstellungen begegnen; so

abbc dd ca (Maus Nr. 701) — oder
abbc dd aa (Maus Nr. 699),

und als leichte Variation einer dieser Formen haben wir Peires Strophe aufzufassen.

Aimeric von Belenui 9 zeigt ein reiches Strophengebilde an eine zwölfzeilige Schweifreimstrophe von Drei- und Sechssilbnern fügen sich 2 Paare von Siebensilbnern an. So sehr die Schweifreimstrophe für die Kirchenpoesie charakteristisch ist,[316]) eine ähnliche Mischung ungleichartiger Versarten blieb ihr fremd Hingegen konnte Aimeric den Wechsel von Drei- und Sechssilbnern im Schweifreim etwa von Peire Vidal (2) gelernt haben (Maus Nr. 96), Fünf- und Achtsilbner verbindet in ganz gleicher Weise Raimon von Miraval (27, Maus Nr. 90); von beiden lernte er auch den Abschluss der Strophen durch eine Reihe gleichlanger Verse.

Bei Lanfrancs 10. Liede, dessen Achtsilbner in der Reimordnung

a'b'c' a'b'c' d'e'f' d'e'f'

gebunden sind, ist eine Aehnlichkeit mit irgend welchen kirchlichen Strophengebilden nicht zu erkennen, während die provenzalische Lyrik Strophen mit noch weiter zurückgreifenden Reimen gebaut hat. Der gleiche Anfang findet sich wiederholt in Minneliedern.

---

[316]) s. Wolf, *Ueber die Lais* S. 108 ff.

Am besten zeigt der Dichter der *Wolfenb. Handschrift,* dass für Kunstdichtung in provenzalischer Sprache die lyrischen Kunstformen sich auch von selbst verstanden. Nur eins seiner strophischen Stücke hat eine aus älterer Liebeslyrik nicht zu belegende Form, das Marienlied v. 1491—1550, Siebensilbner vom Schema:

abba ac ca ca.

Am nächsten stellt sich Guilhem v. St. Gregori 3:

abba c dd c c d.

Aehnliches wird dem Dichter vorgeschwebt haben, wenn er nicht etwa verlorene Vorbilder hatte. Abseits davon steht sein Versuch, in einem Marienpreise den Sapphicus minor, eine der beliebtesten mittellateinischen Kunstformen, in der Vulgärsprache nachzubilden. Natürlich lag ihm nicht die klassische Strophe vor, sondern ihre kirchenlateinische Verunstaltung[317]), das zeigt die Einführung eines klingenden Binnenreims, dessen unbetonte Silbe an die Stelle der alten dritten Hebung tritt, wodurch denn die Bewegung des Verses vollkommen umgedreht wird. So ist es auch dem schliessenden Adonius gegangen. Seine Stelle nimmt der Refrain „*Merce raina*!“ ein.

Unter den Marienliedern Guiraut Riquiers befindet sich eines, Lied 73, das in kirchlichem Tone gehalten ist. Aber das Reimschema gerade dieses Gedichtes findet sich schon in einer Liebeskanzone Lanfranc Cigalas (Grundriss 282, 3), hier mit Zehnsilbnern, bei Riquier mit Siebensilbnern.[318])

Von sonstigen Lobliedern und Gebeten kommen ihres Alters wegen zwei Stücke Peires von Alvernhe in Betracht:[319]) Lied 21 und 16. Beide haben eine einfache Strophe und verhältnismässig wenig Reime (3). Lied 16 hat ein Schema, das auch in der Hymnik jüngerer Zeit wohl bestände, Siebensilbner in der Ordnung

aabcccb.

Aber durch die Verwendung von *coblas capcaudadas* giebt der Dichter sofort zu erkennen, dass er sich in den technischen Traditionen der weltlichen Dichkunst fühlt. Nicht anders ist es mit Lied 21. Die Reimordnung ist schon etwas künstlicher:

---

[317]) So, und nicht, wie Mone I, 20 will, als rythmisierende Umbildung hat man die oft entsetzlich holprigen Erzeugnisse dieser Art aufzufassen. Die Nachahmung beschränkte sich eben lediglich auf die Silbenzahl, ohne Rücksicht auf ihre Quantität.

[318]) Da Lanfranc nur bis 1257 nachzuweisen ist (s. Schultz, *Z. f. r. Ph.* 7, 217), auch nach einem gewissen Zeitpunkte nichts Weltliches mehr gedichtet hat (s. o. S.185), so darf seine Priorität gegenüber dem 1285 verfassten Gedichte Riquiers als feststehend gelten.

[319]) Seine 5 anderen Lieder von religiöser Färbung kommen nicht in Rechnung, obwohl sie anscheinend eigene Formen haben, wie bei diesem alten Kunstdichter zu erwarten ist. Sie sind unkirchlich im Tone.

aa ba bbc.

Aber, was in der Hymnik wohl nirgends nachweisbar ist: zu 6 Siebensilbnern gesellt sich ein Achtsilbner als Korn:

Der *versus tripartitus caudatus*, diese in der Hymnendichtung so beliebte Form,[320]) ist in Guillems von Jeiras Gebete zu einer festen Strophe verbunden worden. Wohl geht der Reim b durch, aber dadurch, dass a und c in je zwei Strophen gleich bleiben, erhalten wir *coblas doblas*, statt der Reimschnüre der lateinischen Hymnen.[321]) In dieser älteren Weise findet sich der *versus tripartitus caudatus* schon in des Grafen Wilhelm IX Weltentsagungslied, hier mit Achtsilbnern, während es dort Siebensilbner waren. Aber auch hier darf man von einem, durch den Inhalt veranlassten Eindringen lateinischer Metra nicht reden, da um weniges jüngere Dichter wie Uc Catola (451, 1) und Marcabru (293, 23) die gleiche Form für Weltliches verwenden.

Nicht also von kirchenpoetischen Einflüssen zeugen die zuletzt besprochenen Fälle, sondern nur von einer gewissen Altertümlichkeit.[322])

Unter den Liedern mahnenden Charakters verdienen diejenigen Guirauts von Borneil und Folquets von Romans eine kurze Besprechung. Wenn man in Guirauts Werkstatt Umschau hält, so wird man über die Mannigfaltigkeit und Künstlichkeit seines technischen Apparates erstaunen; da finden sich Koblen bis zu 25 Reihen (*Grundriss* 242, 34) und bis zu 11 Reimen (*Grundriss* 242, 40). Hingegen hat sein religiöses Gedicht einreimige Siebenzeilen von Siebensilbnern, an die sich ein Refrainvers von gleicher Länge anschliesst. An Schlichtheit kommt ihm unter Guirauts Erzeugnissen die Form einer Liebescanzone (81) am nächsten:

a a a a a baab.

Noch einfacher aber gestaltet sich ein Minnelied seines Zeitgenossen Peire Rotgiers (356, 2):

a a a a ab,

wo b ebenfalls als Korn behandelt ist.

Die Erklärung dafür, warum Guiraut hier eine für seine Verhältnisse so überaus schlichte Form wählte, ist nicht in irgend

---

[320]) Beispiele s. bei Gröber, im *Grundriss* II, 1, 329. Seinen Zusammenstellungen ist das Meiste entnommen, was über Hymnenformen hier zu sagen war.

[321]) Dagegen steht Peire Cardinal in seinem Predigtgedicht gewiss unter dem Einfluss lateinischer Verskunst.

[322]) s. die Zusammenstellungen bei Maus S. 2 und 3. Keinen lateinischen, sondern einen volkstümlichen Ursprung vindizieren dieser Strophe derselbe S. 65 u. Stengel, *Z. f. r. Ph.* 9 S. 411.

welcher Konzession an kirchliche Vorbilder, sondern im Inhalt zu suchen. Wie ihm die Liebe dieser Welt als Bitternis erscheint, ebenso die Kunst, die sie ins Leben gerufen, und die gewiss auch zu den „*nessis pensars*“ gehört, die der Dichter bereut (Str. 3).

Folquets von Romans geistesverwandtes Gedicht macht keinerlei Schwierigkeiten bezüglich der uns beschäftigenden Frage; das Reimschema

abba acc dd

begegnet nicht allzu selten, und schon bei Aelteren. Dass zufällig Siebensilbner in dieser Ordnung sich nicht auffinden lassen,[323]) macht die Frage bei der seit 1200 wachsenden Beliebtheit dieses Verses nicht verwickelter.

Bertolomé Zorzi gehört zu den Dichtern der späteren Zeit, die sich am meisten Mühe geben mit der Form, und er thut sich etwas darauf zu gute (Vgl. 74, 13); [324]) indessen erweist sich diejenige seiner beiden geistlichen Lieder auch nur als eine Variation älterer Schemata. 74, 6:

$_7a_5b'_7a_5b'\ _7C_3C_7c\ _7d_7d_7e'_7e'$ —

ist eine leichte Umbildung der bei Guilhem von Berguedan 6 begegnenden Strophe.[325]) Hier sind d und e anderen Geschlechts. Der Kurzvers steht an sechster Stelle, und die ersten vier Verse sind, soviel die schlechte, trümmerhafte Ueberlieferung erkennen lässt, Sechssilbner.

Das Schema von *Grundriss* 74, 3:

$_4a_6b'_4c_6d_4a_6b'_4c_6d\ _4a_6b\ _4f_6g_4h_6g$

erwuchs durch Cäsurreime, und dadurch bewirkte Vermehrung der Körner aus der alten Zehnsilbnerstrophe

a b a b c dd.[326])

Dasjenige Gedicht, das inhaltlich vielleicht am meisten von seinen lateinischen Vorbildern in die Vulgärsprache herübergenommen hat, ist das Gebet Arnauts von Brancaló. Mit Leichtigkeit erkennt man aber in der Reimordnung

---

[323]) Ausser dreien seiner Liebeslieder (*Grundriss* 156 2, 5, 8) hat nur seine Tenzone mit Blacatz (156, 5) eine sonst nicht zu erweisende Strophenform; die andern folgen auch in den Reimen fremden Mustern. In jenen drei Liedern findet sich der Anfang abba nicht. Wo er erfindet, meidet er also diesen landläufigen Strophenbeginn sichtlich. Um so näher liegt die Vermutung, dass er auch die Strophe seiner frommen Betrachtung anders woher entlehnt habe.

[324]) Nicht weiter zu belegen ist die Form von *Grundriss* 74, 1, 2, 3, 7, 11, 12, 14, 15, 16.

[325]) Als Sirventes war es vielleicht nicht unmittelbares Vorbild.

[326]) Guilhelm v. Cabestanh 6.

abba aa bbcc (Zehnsilbner)

eine Spielart der beliebten Strophe

abba cc ddee.

Die sechs Lieder endlich, die Guiraut Riquier als „*vers*“ bezeichnet hat, Bussgedichte und Gebete, erweisen sich gleichfalls als von älteren weltlichen Dichtungen formell abhängig. Lied 61 entlehnt sein Schema

ab'b'a c c d d (Siebensilbner)

von Guirauts 18 Jahre älterer Minnekanzone *Grundriss* 23. Beide haben auch *coblas capfinidas.*[327])

Lied 44 hat einen Vorgänger in einer Kanzone Cadenets (Grundriss 106, 1); das gemeinsame Schema ist

abba cc d' (Zehnsilbner);

mit anderem Geschlechte von a hat es schon Bernart von Ventadorn (Grundriss 70, 42).

Die Form von Lied 46:

abbc dde (Siebensilbner)

findet sich mit anderem Reimgeschlecht (d') bei Guiraut von Calanso 9, bei ihm selbst in einer früher abgefassten Kanzone.[328])

Grundriss 248, 59 hat nicht nur eine altbeliebte Form: ab ab cc dd (Zehnsilbner), sondern obenein mit Raimon Jordan 3 die Reime -ar (a) und -ai (d) gemeinsam, den Reim -ir an anderer Stelle. Der gereimte Binnenrefrain, den er in die vierte und sechste Silbe des ersten Verses einführt, ändert an der Thatsache der Entlehnung nichts.

Auch Lied 86 zeigt eine nicht eben seltene Strophenform

ab'b'a cd'd'c (Zehnsilbner)

in *rims retrogradatz* verwandt.

In fast allen angeführten Liedern verfährt Guiraut so, dass er die älteren Formen durch allerlei künstelndes Beiwerk herausputzt, ein Verfahren, das bei weitaus den meisten seiner Gedichte zu beobachten ist.

Dem gegenüber bleibt es für unsere Frage ganz belanglos, ob zwei dieser Lieder, *Grundriss* 278, 55 und 69, wie manche andere der als *vers* bezeichneten Gedichte, formell selbstständig

---

[327]) Beide finden ihre Entsprechung in Bonifazio Calvos 15. Liede. Zwischen allen Dreien besteht ein direktes Abhängigkeitsverhältnis. Guirauts Kanzone und Calvos Lied lassen beide a und d von Strophe zu Strophe die Stellen wechseln. Calvo aber kompliziert den Reimwechsel in der Weise, dass das Reimwort Id^2 zu IIa^1 wird, aber um ein flexivisches s vermehrt. Ebenso verfährt Guirauts Vers. Beide Dichter lernten sich zweifellos am Königshofe von Kastilien kennen. Wem die Priorität zukommt, ist nicht zu entscheiden.

[328]) Vom Jahre 1273 (248, 29), der Vers ist von 1275 datiert.

sind oder nicht. Für beide lässt sich Verwandtes in provenzalischer Reimkunst aufweisen.

So bestätigt sich für das geistliche Lied in der Provence in vollem Umfange die angeführte Behauptung Ferd. Wolfs, dass es seine Formen der weltlichen Kunstlyrik entlehne; und welches die Beziehungen zwischen lateinischer und provenzalischer Verskunst seien, bleibt nach wie vor der Betrachtung des gesamten Formenschatzes zu beantworten überlassen.

Die Erledigung dieser Frage zieht sofort eine andere, schwieriger zu beantwortende nach sich: Welchen Gattungen der provenzalischen Poetik fallen die besprochenen Dichtungen zu? Alle sind zwar aus derselben Grundstimmung, der Andacht, erwachsen, aber sie geben ihr in so verschiedener Weise Ausdruck, dass sich von vorne herein vermuten lässt, sie seien nicht alle den gleichen Gattungen zuzuweisen. Bei der Einteilung kämen dann Kanzone, Vers und Sirventes als die Hauptgattungen zunächst in Betracht. Die sogenannten volkstümlichen Dichtungsarten, in unserem Falle Alba und Dansa, kommen von selbst in Wegfall.

Ehe wir auf die Frage selbst eingehen, müssen wir uns klar machen, welchen Wert es überhaupt haben kann, sie zu stellen. Im Mittelpunkte des dichterischen Interesses stand ohne Zweifel das Minnelied. An ihm hatte der Dichter allen Scharfsinn, alle Erfindungsgabe aufzuwenden, um dem schnell erschöpften Stoffe eine neue Seite abzugewinnen. Diese inhaltliche Beschränktheit nötigte bald, sich auf die Form zu werfen, und die Kanzone, das Gefäss dieser Poesie, wurde der Prüfstein für die Kunst des Dichters, in verstechnischer und musikalischer Hinsicht, und damit für seine Kunst überhaupt. Das war z. B. beim Sirventes anders. Er empfing seine Anregung und seinen Stoff unmittelbar aus dem wechselvollen Leben, sollte schnell und überall zünden. Künsteleien, schwer verständliche Zierlichkeiten, waren nicht am Platze. Hinter dem stofflichen Interesse trat das formelle zurück, und die Folge davon, dass weniger Kleinkunst vom Dichter gefordert wurde, war eine geringere Wertung dieser Dichtungsart. Dasselbe gilt nur, wie sich zeigen wird, aus etwas anderen Ursachen vom *vers*; und wenn auch Dantes Gründe für den besonderen Adel der Kanzone nicht eben überzeugen,[329]) so kann er doch als Zeuge für eine altüberkommene Auffassung gelten, die sich unverkennbar in der Preisbemessung der toulousanischen Blumenspiele wiederspiegelt. Für die Achtung und Beachtung, die man dem geistlichen Liede

---

[329]) Aus *De vulg. el.* zitiert von Fauriel II, 101. Fauriel selbst rechnet übrigens das geistliche Lied zum Sirventes (I, 13.)

schenkte, ist die Frage nach der Gattungszugehörigkeit demnach von einer gewissen Bedeutung.

Dieses wird nur von einer der alten Poetiken, den *Doctrinas de compondre dictatz*, in bestimmterer Weise klassifiziert, und zwar unter den Sirventes. Von diesem heisst es nämlich, er führe seinen Namen, *per ço car deu parlar de senyors o de vasalls . . o de deu.*[330]) Dieser Erklärung liegt sichtbar die Auffassung als Dienstlied, Lied eines *sirven* zu Grunde,[331]) und es war eine natürliche Erweiterung des Begriffes, wenn auch vielleicht eine sekundäre, auch Gesänge im Dienste Gottes, und — können wir im Sinne des alten Theoretikers hinzusetzen — seiner Heiligen,[332]) darunter zu begreifen.

Wie lässt sich damit die bekannte Herleitung der *Leys*[333]) vereinigen, die Rajna wieder zur Geltung zu bringen suchte: *Sirventes es dictatz que se servish al may de vers o de chanso en doas cauzas: la una cant al compas, l'autra quant al so.* —? Den Wert einer wissenschaftlichen Erklärung kann diese schon wegen des „*al may*" nicht beanspruchen, aber sicherlich stellt sie den herrschenden Gebrauch dar. Wie dieser sich herausbilden konnte, hat Emil Levy[334]) gezeigt, dessen Auffassung ich mich anschliesse, und er scheint schon zu Guirauts von Bornelh Zeit in Uebung gewesen zu sein, (s. u. S. 243) ohne unbedingt zu herrschen. Trotzdem sich, was unserem Gegenstand im besonderen angeht, die Leys bei Besprechung der einzelnen Gattungen nicht über das geistliche Lied äussern, so kann über ihre Auffassung kein Zweifel sein, da Maria ihnen ja wenigstens offiziell als einzig würdiger Gegenstand der Minnedichtung, also der Dichtung in Kanzonenform galt. Die geistlichen Gedichte in den *Joyas* werden sowohl als *cansos*, wie als *vers* und *sirventes* bezeichnet.

Bevor wir nun an die Gedichte selber herantreten, bleibt uns noch Diez' Ansicht über den Gegenstand zu besprechen, wodurch sich eine neue Seite der Betrachtung eröffnen wird. In der *Poesie der Troubadours* 185, heisst es vom Sirventes: „Diese poetische Gattung bewegt sich in sehr grossem Wirkungskreise; sie behandelt alle Gegenstände des Lebens mit Ausschluss der Liebe und der Religion." Offenbar rechnete er geistliche Ermahnungen wie die von Gavauda, Folquet von Romans, auch Bussgebete wie das Aimerics von Belenui, die von Zorzi, Raimon Gaucelm von Beziers u. a. m. zu den Gedichten, „worin der Verfasser

---

[330]) *Romania* VI, 358.

[331]) Zuletzt Stimming, Gröbers *Grundriss* II, 2, 23.

[332]) Diese Erweiterung rechtfertigt sich dadurch, dass der Urheber von J, nachdem er von L. Cigala gesagt: „. *.trobava volentiers de dieu,*" drei Marienlieder als Beispiele dafür bringt.

[333]) I, 340.

[334]) Guilhem Figueira, Diss. Berlin 1880 S. 15 ff.

mit Ruhe und Mass von sich selbst redet, sein Gemüt ausspricht oder seine Ansichten über einzelne Gegenstände darlegt, mithin zum persönlichen Sirventes. (*a. a. O.* [1] 162).[335]) Daselbst S. 104 wird dann von der Kanzone gesagt, sie sei ausschliesslich der Liebe und der Gottesverehrung gewidmet gewesen. Für letzteres hat er Zeugnisse aus den Liedern selbst auf seiner Seite (s. u. S. 239f.). Dagegen gerät die Ausdehnung des Begriffes *sirventes* in der angegebenen Weise in Widerstreit mit dem, was uns von dem Gebiete des vers überliefert wird (s. u. S. 243). Freilich nimmt Diez für diesen formelle Eigentümlichkeiten in Anspruch, (s. u. S. 246) während vom Sirventes gesagt wird, dass er sich in alle Formen füge (*a. a. O.* [1]97). Indessen wird sich jenes als hinfällig erweisen, oder doch nur in einem ganz beschränkten Sinne bestehen können, und der Sirventes ist, zumal in späterer Zeit, stets in den Bahnen der Kanzone gewandelt. Im Gegensatz zu Diez meint Tobler, dass zum Sirventes vielleicht auch solche Lieder gehören, die geradezu Gott und Jesum preisen.[336]) Das ist nun nicht für jede Epoche der alten Dichtung richtig, wie wir gleich sehen werden. Aber als Kanzonen hat man die ersten geistlichen Loblieder gewiss nicht betrachtet; unter jener verstand man lediglich ein Minnelied, und zwischen beiden war nach Veranlassung, Empfindung, und Absicht ein zu grosser Unterschied, zumal in der Zeit, als der weltliche Stil in die geistliche Lyrik noch keine Aufnahme gefunden hatte, als dass man sie unter derselben Gattung hätte begreifen sollen. Selbst Marienlieder, wie das Peire Cardinals, Perdigos und Peire Guillems von Luzerna, also die ältesten, werden im Sinne ihrer Verfasser zum Sirventes zu stellen sein, und es ist wohl nicht zufällig, dass sie alle drei Formentlehnung zeigen.[337]) Unzweifelhafte Zeugnisse für den Gebrauch von *canso* für geistliche Lieder haben wir erst seit der Mitte des 13. Jahrhunderts, in den Ueberschriften von Guiraut Riquiers Lobgesängen[338]) und bei Bernart von Auriac, der sein Marienlied mit den Worten beginnt:

---

[335]) Deshalb rechnet Levy die 2 geistlichen Lieder von B. Zorzi (S. 26 seiner Ausgabe) eben dahin.

[336]) Zitiert von E. Levy. Guillem Figueira S. 21.

[337]) Das einzige Beispiel für die Bezeichnung eines Marienliedes als Sirventes, die Ueberschrift von Arnaut Vidals 1324 preisgekröntem Liede (Noulet-Chabaneau Nr. XXVIII), darf nicht herangezogen werden. *Joyas p.* 245 heisst es *chanso*. Noulet-Chabaneau p. XXII wird französischer Ursprung für diese Verwendung des Wortes vermutet — das Wort selber ist bekanntlich Lehnwort aus dem Provenzalischen (s. P. Meyer, *Rom.* XIX) — doch kann auch Ueberlieferung eines älteren Wortgebrauches vorliegen, zudem waren die Doctrinas de c. d. bereits verfasst.

[338]) *Grundriss* 248, 7, 27, 31, 47, 88 von den Marienliedern, *Grundriss* 248, 64 von den an Gott gerichteten. Bei seinem Nachahmer Folquet von Lunel vgl. Lied 2, 6, 7.

Be volria de la meillor
de totas far chanso plasen.

Aber wir können weiter zurück gehen. Lanfranc Cigala rechnet seine zwei Marienlobe, *Grundriss* 282, 2 und 10, gewiss ebenso wenig zum Sirventes, wie sein Biograph, wie die oben (S. 185) angeführten Eingangsstellen seiner Lieder, überhaupt sein ganzer dichterischer Entwickelungsgang beweist. Aber auch Daudes von Pradas Gesang auf Gott und die Jungfrau ist wohl nur als Kanzone anzusprechen. Er bezeichnet ihn als *chant* (Str. 8), was z. B. Guiraut von Borneil als Synonym von *chanso* gebraucht. (*Grundriss* 241, 51; 59). Daude bedient sich meist landläufiger Schemata[339]), nur zwei seiner Lieder (*Grundriss* 124, 4 und 14) zeigen bei sehr gebräuchlichem Reimschema (abba c c dd) eine sonst nicht nachweisbare Silbenanordnung. Selbst in seinen Liebeskanzonen huldigte er gerne der schneidig-noblen Anschauung, die er als Kavalier bekannte:

Quant autrui sai que'm sia bel,
Adoncs fas d'autrui flor capel. (*Grundriss* 124, 10.)

In dieser Gleichgültigkeit gegen die Form wird der Tadel der Biographie zum guten Teile begründet sein (s. S. 183). In unserem Gedichte hat er sich Mühe gegeben. Eine zwölfzeilige Achtsilbnerstrophe mit der Reimordnung

aa bb ab ccd ccd

ist sonst nicht nachzuweisen. Dies und die kunstvolle Filigranarbeit der *replicatio' multiplicada* macht den Eindruck, als habe der Dichter seiner Kunst einmal das Höchste abringen wollen in Ansehung seines Gegenstandes. Dem Stile des Sirventes waren Künstlichkeiten der angegebenen Art nicht gemäss. Von Daude an dürfen wir also den Gebrauch der Kanzonenweise in geistlicher Lyrik mit Sicherheit datieren.

Unter den angeführten Liedern lehrt uns dasjenige Bernarts von Auriac, dass Form-, ja Reimentlehnung nicht ohne weiteres berechtigen, ein Lied dem Sirventes zuzuweisen. Es kopiert genau eine Liebescanzone Richarts von Barbezieux (421, 5).[340]) Ueber die Entlehnung von seiten Bernarts, der um 1282 dichtete kann kein Zweifel sein, da Richart dem Anfange des Jahrhunderts angehört (s. L. u. W. S. 432). Dasselbe Lied hat Folquet von Lunel in einem in der Tornada als Kanzone bezeichneten Marienlobe (*Grundriss* 154, 2) nachgeahmt; er nahm aber nur den 4. Reim

---

[339]) Entlehnungen weist Appel. *Inedita* S. 87 nach. Er bringt sie auch mit der zitierten Aeusserung der Biographie in Verbindung.

[340]) Bernart entlehnt auch für ein Minnelied (54, 4) Form und Reime einem Planh Aimerics von Peguilha (10, 48).

herüber und behandelte den letzten Vers als Refrainzeile. Vielleicht hat ihm nicht Richarts Lied selbst, sondern eine Kanzone vorgelegen, von der er alle Reime übernahm; denn diese stimmen genau zu einer *cobla esparsa* Guirauts del Olivier (246, 64.) Nächstdem dürfen wir nicht anstehen, ein weiteres Marienlied den Kanzonen zuzuzählen. Der Minorit verwendet in dem seinen dieselbe zwanzigzeilige Strophe in der gleichen Reimordnung und in den gleichen Reimen, die wir in einer Tenzone Guirants von Uisel mit seinem Bruder Eble (194, 16) und in einem Sirventes Bertrans von Alamano (76, 11) antreffen. Gui, der im Anfang des Jahrhunderts blühte (*L. u. W*^{2} 436), hat gegen Bertran das Recht der Priorität, da dieser erst um 1240 auftritt (*L. u. W*^{2} 467). Der Minorit hat wie Bertran 3 Strophen, aber die Tenzone ist sicher unvollständig, da nur eine Strophe von jedem Interlokutor erhalten ist, sie kann sehr wohl das unmittelbare Vorbild abgegeben haben.

Schwerer ist die Entscheidung bei „*Flors de Paradis.*" Wir sahen, dass es in der Form wahrscheinlich seinerseits unmittelbar an Guillem Figueiras Romsirventes anknüpft. Dieses ist, da es sich selbst als solches bezeichnet, eine sprechende Widerlegung der *Leys*, die für das Sirventes dieselbe Strophenzahl wie für die Kanzone, 5 bis 7, als Norm aufstellen. Beide Lieder überschreiten auch die von den Leys für den *vers* als oberste Grenze aufgestellte Zahl von 10 Strophen. Als *vers* im Sinne der *Leys* ist das Marienlied auch deshalb nicht anzusehen, weil sie für ihn eigene Melodie fordern, eine solche ist aber hier nicht anzunehmen. Der Theoretiker wird eben wie in vielen anderen Fällen dem lebendigen Gebrauche gegenüber Unrecht haben, und es kamen Kanzonen vor, die das gewöhnliche Mass bedeutend überschritten. Auch Lanfrancs 2. Lied[341]) zeigt eine nicht kanzonenmässige Strophenzahl: 10; dennoch sahen wir uns berechtigt, es als Kanzone zu betrachten.

Diesen Liedern gegenüber sind die nun folgenden Gedichte, in denen Formentlehnung sicher, Entlehnung der Singweise sehr wahrscheinlich ist, entweder im Sinne der Dichter (vgl. S. 239)

---

[341]) Vgl. S. 232. Auch dieser Dichter ahmt in einem Liebesliede (282, 12) Form und Reime nach, und zwar von Peire Vidal 14; ausser dem Geschlecht der Reime ist ihnen auch der vierte Reim gemeinsam. In der Form (abba cddc, Zehnsilbner) lag keine Aufforderung zur Nachahmung; danach muss sie in der Singweise gelegen haben. Es bahnte sich eben in der Minnedichtung der Verfallzeit der gleiche Vorgang an, den Springer (Klagelied S. 26—27) für das Klagelied nachgewiesen hat. Um noch ein Seitenstück aus geistlicher Dichtung beizubringen, so hat Folquet von Lunel in einer anderen Marienkanzone das Schema eines Marienliedes von Guiraut Riquier (248, 19), sogar mit Beibehaltung der *Coblas retrogradas*, nachgebildet.

oder um ihres Inhalts willen, als Sirventese anzusprechen. Wir müssen auch hier stets im Auge behalten, dass wir keinem apodiktischen Schema, sondern der sich wandelnden Meinung des Zeitalters nachzugehen haben.

Das Erste gilt zunächst von Peire Guilhems von Luzerna Mariengebet. Ueber sein Verhältnis zu Raimon Jordans 12. Liede war oben (S. 224) zu reden: Raimons Priorität ist S. 181 dargethan.

Perdigo alsdann ist zwar ein Zeitgenosse Peirols, dessen Minnelied 366, 15 genau gleichen Bau, gleiche Reime und gleiche Reimablösung zeigt;[342]) aber erstens ist dieser älter (1180—1225 nach *L. u. W*[2] 250; Letzterer nicht vor 1199 nachzuweisen, a. a. O. 440), zweitens haben wir in Perdigos Sprache Züge aufgezeigt (s. a. S. 175), die es undenkbar machen, dass das Gedicht einem Kunstdichter der guten Zeit zum Vorbilde gedient habe.

Peire Cardinals Marienlied hat zwar nicht die Reime, wohl aber den Strophenbau und die Verwendung eines zweizeiligen Refrains mit Sordel 1, einer Liebeskanzone, gemein.[343]) Dieser Dichter ist hinsichtlich der Form der Geschicktesten einer, wogegen Peire meist nachahmt. Darum werden wir geneigt sein, trotz zeitlicher Unentscheidbarkeit, Sordel den Vorgang zuzugestehen. Ob Entlehnung der Singweise vorliegt, muss bei dem ungleichen Geschlechte der Refrainreime in Frage bleiben. Wenn aber Analogieen aus dem 14. Jahrhundert gelten, so dürfen wir nicht unbedingt verneinen. Einer der in die *S*[a] *Agnes* eingelegten Gesänge (V. 497—518) ist „*in sonu albe Reis glorios verais lums e clardat*" verfasst, hat aber durchweg klingenden Schluss, während Guirauts Tagelied nur im Refrain weiblichen Ausgang hat. Aehnlich verhalten sich zwei andere Strophen (V. 1396—1410) zur Vorlage.[344])

Unter den Gedichten, die zu allen Zeiten dem Sirventes zugerechnet wurden, lässt sich bei 4 Bussgebeten vollständige Entlehnung nachweisen. Lanfranc Cigala 18 hat die bekannte *vers-chanso* Aimerics von Pegulha (10, 14) zum Vorbilde, Raimon Gaucelm eine Kanzone Jordans de l'Isla de Venaissi (276, 1)[345]) Geneys der Joglar (175, 1) eine solche von Cadenet (106, 18) und Joan Esteve (266, 8) ein Minnelied Aimerics

---

[342]) s. die Darstellung bei Maus a. a. O. S. 73.

[343]) s. Maus, *a. a. O.* S. 71.

[344]) s. die Ausgabe von Bartsch, Einleitung S. XXV und XXX.

[345]) Da diese im ältesten Teile von D. erhalten ist, mithin vor 1254 gedichtet ist, so kann ihre Priorität Raimon Gaucelm gegenüber (s. S. 193 Anm. 137) nicht zweifelhaft sein.

von Pegulha (10, 45). Aimerics Gedicht hält P. Meyer[346]) für eine Estampida, danach wäre Joans Gebet eher eine geistliche Estampida zu nennen als Sirventes; und allerdings verträgt sich die überaus komplizierte Strophe dieses Gedichtes kaum mit dem Begriffe, den ursprünglichen Zwecken des Sirventes.

Dagegen werden wir gewiss die Meinung des Dichters treffen, wenn wir Peire Kardinals in belehrendem Tone gehaltene Verherrlichung des Kreuzholzes zum Sirventes rechnen. Sie entlehnt Form und Reime dem 6. Liede Jaufre Rudels, einer Minnekanzone.

Von Nachbildungen, die nicht den Reim mit einbegreifen, sind Lanfranc Cigala 17 und Raimon Gaucelm 5 zu nennen. Ersteres teilt eine kunstvolle Strophenform

$$_7a_6b'_7a_6b'_7a_6b'\ _3c_7c_3c_7c$$

mit einer Liebesklage Raimbauts von Vaqueira (392, 12) und einem persönlichen Sirventese Sordels (437, 21); schon das Alter weist jenem die Priorität zu. Hier ist auch Entlehnung der Singweise so gut wie fraglos. Weniger in dem anderen Falle. Hier sind in einer Strophe mit dem beliebten Reimschema abab cc dd die weiblich schliessenden c'-Verse achtsilbig, die anderen Zehnsilbner. Eine solche Strophe hat wohl zuerst Peirol in seinem 20. Liede verwandt.[347])

Die Ernte ist im Verhältnis zu der gesammten erbaulichen Produktion immerhin stattlich, besonders wenn man sich gegenwärtig hält, dass für das eine oder andere Gedicht das Vorbild verloren sein wird. Wir werden demnach kaum fehl gehen, wenn wir Lieder wie das Mahngedicht Folquets von Romans, das Busslied Aimerics von Belenui, das Gedicht über die Mysterien 234, 2 (angeblich G. von S. Leidier) oder Cadenets Gebet mit den beiden Stücken Bertolomé Zorzis zusammen als Sirventese betrachten.

Noch jedoch macht eine dritte Gattung, deren Wesen noch schwerer zu bestimmen ist als das des Sirventes, der Vers, auf einen Teil der geistlichen Lieder Anspruch. Diez hat den Unter-

---

[346]) *Dern. troub de Prov.* p. 84. Azaïs [2]109 hat beide Gedichte zusammengehalten. Meyers Ansicht widerspricht es nicht, dass Aimeric selbst eine niedere Gattung darunter verstand (*Grundriss* 10, 32, angezogen von Tobler in seinem Kolleg über die provenzalische Dichtung). Diesen Charakter gab ihr vor allem der hackende Rhythmus. Ihn finden wir bei Aimeric und seinem Nachahmer in noch viel höherem Grade als in Raimbauts von Vaqueira Estampida (392, 9). Es liegt hier — und nicht hier allein — das Bestreben von Kunstdichtern vor, vulgäre Formen durch höfischen Inhalt zu veredeln.

[347]) Mans *a. a. O.* S 71.

schied von Vers und Kanzone meisterhaft dargestellt (*Poesie d. Tr.* [1]104—109); aber die Wandlungen, die dieser Gattungsbegriff durchgemacht, treten daselbst nicht mit aller Schärfe heraus, und es ist vielleicht nicht überflüssig, im Zusammenhange Einiges über den Vers beizutragen.

Wählen wir einen festen Punkt, um von ihm aus erst vorwärts nnd dann rückwärts zu schauen. Nach den *Leys* d'Amors (p. 338) kann es scheinen, als sei der Vers der allgemeinere Begriff, dem die Kanzone untergeordnet wäre. Beide können gleichen Inhalt, gleiche Form, Strophenzahl und Melodie haben; mit anderen Worten: die Kanzone ist ein Vers von höchstens 7 Strophen, der von Liebe handelt. In der Zeit nach Molinier ist, wie begreiflich, seine Auffassung massgebend gewesen. *Vers* heissen zunächst ohne Unterschied in Bau und Inhalt, alle Gedichte, die mehr als 7 Strophen, also über Kanzonenlänge haben;[348]) so heisst ein ganz im Stile der „*cansos d'amors de Nostra Dona*" gehaltenes Marienlob blos um deswillen, weil es deren 10 hat, „*vers complit fayt en lausor de Nostra Dona*", (*Joyas* p. 51). Die meisten *Vers* jedoch sind moralisierender, belehrender Art, nach Moliniers Forderung: „*e deu tractar de sen* —", ohne Rücksicht auf die Strophenzahl, die selten die Zahl 7 überschreitet. So haben wir einen „*vers moral super Christi passionem* (*Joyas* 69), einen „*vers capcoat*" über den gleichen Gegenstand, in den *vers figuratz* oder *claus* wird eine moralisch oder geistlich zu erklärende Allegorie durchgeführt.[349]) Ein Vers erklärt die Wunder des Abendmahls (*Joyas* 111), die Bedeutung des Kreuzholzes (*Joyas* p. 21), ein anderer spricht vom Tode (*Joyas* p. 124), wieder einer von Krieg und Frieden. Entsprechend dem Seiltänzersprung, den sich Molinier mit Hilfe der Etymologie *vers* von *verto* = *virar* gestattet, um dem Vers alle Gegenstände der Dichtung zu eröffnen, finden wir auch solche auf den Landesherren (*Joyas* 29 und 56) und zum Lobe Toulouses (*Joyas* 220).

Gehen wir auf die Zeit vor Molinier, an den Anfang der Schule zurück, so finden wir, dass Raimon von Cornet Gedichte die sich meist beliebter Zehnsilbnerstrophen bedienen, unter der

---

[348]) Vgl. *Joyas* p. 21, 33, 51, 59, 64, 69. Eine Kanzone von 10 Strophen ist scheinbar die *Canso de Nostra Dona* p. 73. Den Herausgeber hat aber die Angabe in der Ueberschrift, die *coblas* seien *unissonans*, verführt, die Strophenhälften im Druck zu trennen. Er machte den Fehler des Sammlers mit, der die Reime auf *-anza* und auf *-enza* nicht auseinanderhielt, ebenso wenig wie die auf *-eza* und *-oza*. Nicht *unissonans*, sondern *retrogradadas* sind die fünf Koblen.

[349]) *Joyas* p. 10, 33, 64, 88, 93, 131, 139, 155.

Bezeichnung „*vers*“ wegen ihres Inhalts von seinen Kanzonen absondert, die von Liebe handeln. Jene befassen sich mit moralischen Dingen,[350]) oder sind geistlichen[351]) auch wohl kirchlich polemischen[352]) Charakters. Die Zahl der Strophen ist nie mehr als 7, ausser in dem *Gardacors de mal*[353]) den man vielleicht besser als *Ensenhamen* in strophischer Form betrachtet. Von ihnen unterscheidet er Sirventese, die sich mit politischen[354]) und litterarischen[355]) Dingen befassen. Sogar einige Regeln für Schachspieler bezeichnet er als Sirventes (Str. 7).[356]) Ein prinzipieller Unterschied der Versifizierung zwischen beiden Gattungen ist nicht festzustellen.[357]) Beide bedienen sich mit Vorliebe des Zehnsilbners in oft geübten Strophenformen.

Weiter zurückschreitend, in die 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, kommen wir zu Guiraut Riquier, der uns hier hauptsächlich angeht. Ihm ist die Bezeichnung *sirventes* überhaupt fremd; alle Gedichte unminnlichen Charakters tragen den Namen *vers*, seien sie moralisierenden, geistlichen[358]) oder politischen und litterarischen Charakters Nun lässt sich für keines dieser Lieder Entlehnung der Reime nachweisen, eine ganze Anzahl von Strophenformen ist sonst nicht wiederzufinden. Da liegt die Annahme nahe, er habe solche Nichtminnelieder *vers* genannt, die eine eigene Form oder Weise oder beides haben. Dass man zu seiner Zeit Kanzone und Vers auf Grund ihres Inhalts von einander schied beweist aufs klarste eine Stelle Serveris von Girona (434, 11), die lautet:

Mieya chanso sem(e)naray e mieg vers.

Nun preist er in jeder gradzahligen Strophe (2, 4, 6) sein *Sobrepretz*, jede ungrade (3 und 5) moralisiert. Deutlicher noch spricht er sich in 434, 5 aus. Der Dichter möchte gern eine anmutige Kanzone machen; doch fürchtet er, nicht angemessen von der Liebe singen zu können, denn

. . ges chanso non dey mas d'amor far,
On flors ni mays no'm val chan ni verdura.
En aysso ai yeu mes tot mon estatge

---

[350]) Noulet-Chabaneau p. 42, 44, 46, 47, 104.
[351]) *a. a. O.* p. 50, 53.
[352]) *a. a. O.* p. 51.
[353]) *a. a. O.* p. 109; 12 Strophen, 1 Tornada, von den Herausgebern zu den Vers gestellt (p. 254).
[354]) p. 83, 107, 137.
[355]) p. 212.
[356]) p. 92.
[357]) Wie man nach Introd p. XLII glauben könnte.
[358]) Diese sind S. 195/6 zusammengestellt.

A bastir vers vers[359]*) ditz ab mal plazer*
Qu'a far chansos, que'ls autz locx vey chazer.[360])

Aus der erstangeführten Stelle geht auch mit Sicherheit hervor, dass er keinen verstechnischen, ja nicht einmal einen musikalischen Unterschied zwischen Vers und Kanzone machte. Dasselbe gilt von Guiraut Riquier. Ich kann auf oben (S. 235/6) Zusammengestelltes verweisen, wo entsprechende Strophenformen der Minnedichtung mit denen der geistlichen *vers* zusammengehalten sind. Es genügt, anzumerken, dass in ihnen alle Versarten vom Drei- bis zum Zehnsilbner erscheinen.[361])

Derselbe Riquier hat aber noch eine andere Auffassung des Begriffes überkommen, die er in den ersten Jahren seiner litterarischen Laufbahn teilte. Der „*vers*" *Grundriss* 248, 1 ist das einzige so bezeichnete Liebeslied; und im Eingange heisst es von diesem *vers*, er habe ihn zu machen . . . *de mascles motz, Ab tot lo nombre de set.* (Str. 1) Sein zweiter Vers (*Grundriss* 248,19) zeigt ihn in einer Mauserung seiner kunsttheoretischen Begriffe, er hat schon einen weiblichen Reim (c), und den Liebesgedanken sind nur wenige Eingangsworte gewidmet; er wird zu einem Sermon über die zeitlichen und ewigen Folgen der bösen Lust.

Vor Riquier wurde der Unterschied zwischen *vers* und *canso* als besonderen Dichtungsgattungen höchstens theoretisch erörtert. Die von ihm anfänglich vertretene Meinung, männlicher Schluss charakterisiere den Vers, die von Aelteren vielleicht Daude von Pradas teilt,[362]) wird, wie bekannt, von Aimeric von Peguilha bestritten.[363]) Er leugnet jeden Unterschied, und Gavauda stimmt ihm bei; denn die Worte *Lo vers deu far en tal rima Mascl'e femel, que ben rim* — (174, 8) sind gewiss als Polemik aufzufassen. Gerade Guiraut von Borneil, der nach der Aussage von Peires von Alvernhe Biographie die ersten Kanzonen

[359]) Die Etymologie *vers* von *verus*, die sich die *Leys* zu eigen machten, hat schon Peire Kardinal 3 (Str. 1). Wenn die Leys daraus den Schluss ziehen, dass er von „*sen*" handeln müsse, so klingt das unmittelbar an Gavauda 7 an. . . *bastis e derc Vers de sen.* Vgl. Bernart v. Auriac 11 . . *farai un vers, qu'er covinens Ab motz verays.* Dieser nennt auch seine moralisierenden Gedichte *vers.*

[360]) Lesart von R. (Mahn *Ged* 771.)

[361]) Ausgenommen 5- und 9-Silbner; letztere kennt Riquier überhaupt nicht. Fünfsilbner dagegen hat er wiederholt verwendet. Verse von 3 und 4 Silben finden sich z. B. in 248, 55 und 69, Sechssilbner in dem letztgenannten, Zehnsilbner in 248, 44, 59, 86.

[362]) Wenigstens unterscheidet er; 124, 4 Str. 2 heisst es: *Jamais bos vers non er grazitz, Ni cansos per razon complida*; daselbst Str. 5: *Vas Salas teuras ta via Tot plan, car lai trametia* (Uc Brunet) *Chansos e vers e sirventes.*

[363]) s. *Poesie d. Tr.* [1]105.

gedichtet haben soll,[364]) illustriert uns aufs deutlichste das Schwebende in diesen Begriffen; er nennt seine Minnelieder ohne sichtbaren Unterschied bald *vers* (*Grundriss* 242, 11, 25, 51, 59), bald *canso* (242, 81), *chantar* (242, 33), *chantaret* (242, 79) und *chant* (242, 66); ja in 242, 11 wird ein und dasselbe Gedicht *vers* und *chanso* genannt. Auch sein Zeitgenosse Guilhem Ademar bezeichnet seine Minnelieder als *vers* (202, 1, 12), *chant* (202, 11) und *chanso* (202, 2). Was soll man gar zu den Versen Raimbauts von Orange sagen, mit denen er ein Lied polemischer Haltung (389, 7) beginnt: *A mon vers dirai chanso Ab leus motz et ab leu so* —? Ein prinzipieller Unterschied in der Singweise, wie ihn Aimeric von Pegulha andeutet,[365]) kann nach dem Gesagten auch in dieser frühen Zeit nicht bestanden haben.

Selbst Diez' stark einschränkende Ansicht „dass jene Dichtungsart (der *vers*) aus Versen von 8 oder 9 Silben bestehen musste" (*a. a. O.* [1]104), oder, wie es S. 107 Anm. 3 etwas anders ausgesprochen wird, „Lieder unter 4 Hebungen gehören in das Fach der Kanzone," kann für keine Zeit der provenzalischen Dichtung als Regel gelten. Denn in den *vers* genannten Liedern Guirauts von Borneil finden wir sowohl Sechs- (242, 51) als Siebensilbner (242, 11 und 59). Beispiele von Zehnsilbnern hat Diez selbst beigebracht (S. 107 Anm. 3); alte Zeugnisse sind etwa noch Marcabru 9 und der Graf von Poitou 3.[366])

Und doch ist ein Unterschied zwischen Vers und Kanzone vorhanden, der Diez' Scharfsinn nicht entgangen ist;[367]) es ist, für die gute Zeit wenigstens, ein historischer, keiner, der der provenzalischen Poetik angehört. Vers hiess von Anfang an jedes Gedicht in strophischer Form „*Versus sancte Marie*" ist ein altes Marienlied überschrieben,[368]) so nennt auch der Graf von Poitiers seine Dichtungen,[369]) wo er sie bezeichnet, desgleichen Jaufre Rudel. Die Singweise hiess *chant*,[370]) und die angeführten Stellen (S. 244) zeigen, dass *chanso* daneben in dem gleichen Sinne ge-

---

[364]) s. *Poesie d. Tr.* [1]108.

[365]) s. *Poesie d. Tr.* [1]105 und 108.

[366]) Für die spätere Zeit s. das oben Ausgeführte. Die Toulousaner verwenden fast ausnahmslos in allen Gedichten ausser den Dansas den Zehnsilbner.

[367]) s. besonders *Poesie d. Tr.* [1]108.

[368]) P. Meyer, *Anc. poés. rel. en langue d'oc* 18—19.

[369]) *Grundriss* 183, 6, das *chansoneta* genannt ist, wird ihm von Stengel, Gröbers *Grundriss* II, 1, 85, wohl mit Recht abgesprochen.

[370]) Vgl. das Weihnachtslied „*Mei amic e mei fiel*" V. 42/43. . . *vos dijat en avan Chasques vers nous ab nou jan.* Das Verhältnis ist das gleiche wie zwischen *vers* uud *chant* in nordfranzösischer Dichtung; vgl. G. Paris, *La littérat. franç. au moyen âge* [2]p. 39.

braucht wurde; *vers* und *chanso* waren gleich Text und Melodie, oder, je nachdem man das eine oder das andere betonte, gleich Gedicht und Gesang oder Lied. Beide wurden also ursprünglich für dasselbe dichterische Erzeugnis verwendet. Als nun die Jüngeren mit dem prächtigeren Strophenbau reicher gegliederte Melodieen einführten, nannte man ihre Erzeugnisse nach dem, was sie am auffallendsten von der alten Kunst unterschied, Gesänge, Kanzonen, und da sich die neue Kunst vor allem an der Minnedichtung versuchte, so fiel der Name dem Liebesliede in erster Reihe zu, immer aber noch nicht ausnahmslos.[371])

Damit hängt ein Zweites eng zusammen. Kurze, schlichte Strophengebilde eignen der alten Dichtkunst. Der Graf hat solche von 3, 5, 6, nur einmal (183, 2) von 7 Versen, Cercamon von 6, nur einmal (112, 2) von 9, Jaufre Rudel durchweg Strophen von 7 Versen. Da war es denn natürlich, dass der Stoff zuweilen erst mit einer längeren Zahl von Strophen erschöpft war, wie denn Graf Wilhelm Liebesgedichte von 8 bis 13 Koblen, Cercamon eines von 9 verfasst hat. Als man aber später grosse Strophen baute, hatte man ihrer eine geringere Anzahl nötig, um sich auszusprechen. So erklärt sich, was die Leys von der grösseren Strophenzahl berichten, die dem Vers zustehe.

Aus dem gleichen historischen Gesichtspunkte ist der Streit über den dem Vers vorzüglich zukommenden männlichen Versschluss aufzufassen. Dieser ist bekanntlich der älteren im volkstümlichen Tone gehaltenen Dichtung durchaus eigen, die beiden genannten Marienlieder, das Stephanslied, das alte Beicht- und Glaubensbekenntnis kennen keinen anderen, ebenso wenig noch der Graf von Poitiers.

Dass dem Vers inhaltlich ein weiteres Gebiet zukam, verstand sich aus seiner ursprünglichen Bedeutung; als eine fest umschriebene Gattung darf er deshalb der Kanzone doch nicht gegenübergestellt werden. Der Ausdruck lief neben der Kanzone und dem Sirventes her, die seinen Inhalt erschöpften. In der Zeit des Niedergangs, die den Begriff der Kanzone mit der Gestalt, die ihr die Grössten gegeben hatten, überkam, und in der für den Sirventes Form- und Melodieentlehnung zur Regel wurde, suchte man dann dem Worte einen konkreteren Sinn zu geben. Dies that Riquier, indem er jedes Nichtminnelied in selbständiger Strophe oder Singweise als Vers bezeichnet; andere folgten ihm, wie wir gesehen haben. Erleichtert wurde dem lehrhaft veranlagten Epigonen diese Neuprägung dadurch, dass ein Dichter wie Marcabru, dessen Gedichte

[371]) Diez *a. a. O.* [1]105, Anm. 1 führt Beispiele vom Gebrauche dieses Namens für andersartige Dichtungen an.

den gleichen moralisierenden Charakter tragen, seiner Altertümlichkeit gemäss nicht als Kanzonen-, sondern als Versdichter bekannt war. Dass sie ihm indessen nicht durchweg gelang, beweisen die *Leys* und der Schulgebrauch der Toulousaner.

Nach alledem muss es, um auf die geistliche Dichtung zurückzukommen, als unangängig bezeichnet werden, alle Lieder nach einem und demselben Gesichtspunkte zu klassifizieren; was sich beim Sirventes schon als historisch korrekt erwies, die Trennung nach Epochen, ist beim Vers in noch höherem Grade geboten.

Mit dem Aeltesten zu beginnen, so können Peires von Alvernhe geistliche Stücke allesamt als *vers* angesprochen werden. Nur ein Liebeslied (323,12) nennt er *chant* und *chanso*; wo er sonst seine Gedichte selbst benennt,[372]) heissen sie durchweg *vers*, darunter auch ein religiöses Mahnlied (323,13). Somit können wir Stimming[373]) beistimmen, wenn er die beiden Gebete 323, 16 und 21 dieser Dichtungsart zuweist. Er thut das zunächst ihrer Strophenzahl wegen (13+1 Tornada, bezw. 9+1 Tornada). Für diese Zeit dürfen wir das Kriterium in gewissem Umfange gelten lassen, wir haben aber gesehen, dass es anderen Erwägungen gegenüber in Wegfall kommen kann. Peire selbst überschreitet übrigens sonst nur noch in dem bekannten Schmähgedicht auf seine Kunstgenossen und in dem Weltentsagungsliede[374]) die Zahl von 7 Strophen.

Unbedenklich hierher zu stellen ist Gavaudas Predigtgedicht, da dieser Dichter seine Gedichte selbst als „*vers de sen*" bezeichnet (174, 5), ebenso Guirauts von Borneil Buss- und Mahnlied, erstens weil er Lieder unminnlichen Charakters gern *vers* nennt (z. B. 242, 67), zweitens, weil er mit dem Ausdruck Sirventes, der noch in Frage käme, anscheinend den Begriff der Melodienentlehnung verbindet. Wenigstens folgen die 2 Gedichte die er selbst als solche bezeichnet (242, 38 und 52) dem Muster von Minneliedern.[375])

Bei den etwas jüngeren Folquet von Romans und Aimeric von Belenui, die, der eine mit einem Mahnliede, der zweite mit einem Weltentsagungsgedichte, hier in Frage kämen, wage ich keine Entscheidung; ihrer Form und Strophenzahl nach fallen sie nicht aus dem Bereiche des Sirventes, wenngleich keine Vorbilder nachzuweisen sind; auch bedienen beide sich nirgends der Bezeich-

---

[372]) 323, 1, 2, 6, 8, 9, 11, 13, 24.

[373]) Gröbers *Grundriss* II, 2, 35. Daselbst wird auch Graf Wilhelms Busslied, das sich selbst *vers* nennt, zur geistlichen Lyrik gezogen; vgl. S. 171.

[374]) 323, 11 und 18.

[375]) Ich sage mit Absicht nicht „Kanzonen", denn Lied 51, das Vorbild von 52, ist als *vers* bezeichnet.

nung *vers*. Das Gleiche gilt von Cadenet. Diese und verwandte Lieder sind deshalb oben zum Sirventes geschlagen worden.

Stimming (a. a. O. S. 35) rechnet Arnaut von Brancalos Gebet deshalb zum Vers, weil es hinter dem für die Kanzone zulässigen Mass zurückbleibe. Das erscheint als Uebertreibung des rein formalistischen Standpunktes der *Leys*. Was dieses Gedicht im besonderen angeht, so halte ich es für unvollständig. Die jetzige Schlussstrophe, die vierte, enthält nichts als preisende Prädikate Gottes; so konnte das Gedicht nicht enden; gewiss machte, wie üblich, ein Gebet den Beschluss. Die Handschriften C und R haben neben vielen Unika auch viele Fehler gemein. Es ist aber überhaupt fraglich, ob das von Stimming angegebene Kriterium zutrifft. Die Poetiken wissen von ihm nichts. Die *Leys* verlangen vom Vers 5 bis 10 Strophen, von der Kanzone 5 bis 7, die *Doctrina* für beide gleiche Strophenzahl. Wir haben geglaubt, Marienlieder wie das Lanfranc Cigalas (282, 10, 4 Str.), Aimerics von Belenui 9, 9 (4 Str., 1 Torn.,) des Minoriten (3 Str.) der Kanzone zuweisen zu sollen. Wenn wir bedenken, dass wir es mit Strophen von 12, 16 und 21 Versen zu thun haben, so ist es wohl möglich, dass die Verfasser durch die Verszahl für reichlich ersetzt erachteten, was ihren Gedichten an Strophenzahl abging, um sie zu Kanzonen zu machen.

Der Refrain.

Im Anschlusse an die Betrachtung der Formen der geistlichen Lieder seien im folgenden die Fälle zusammengestellt, in denen sie den Refrain zeigen.[376])

Die schliessende Refrainzeile hatte schon das Weihnachtslied „*Mei amic e mei fiel*“ in lateinischer Sprache aus der Sequenz „*Jn hoc anni circulo*“ übernommen, und ein Gesang über die Auferstehung aus dem 14. Jahrhundert (*Rev. lg. rom.* 14, p. 5) in einreimigen Achtsilbnerdreizeilen weist mit dem Refrain *Alleluja*! noch erkennbar auf den Ursprung der Sequenzen überhaupt. Gleichfalls dem Zwecke des Gottesdienstes dient der dreizeilige Refrain in dem etwa gleichzeitigen Magdalenenliede (*Rev. lg. rom.* 27, 1 ff.). So klingt das „*merce reina*“, womit jede Strophe des Marienliedes V. 1551—1606 der *Wolfenbüttl. Handschrift* schliesst, noch sehr an Lateinisches an.

Wenn Peire Cardinal nach jeder Strophe seines Liedes an die Jungfrau betet:

De patz, si't plai, dona, traita,
Qu'ab ton filh nos sia faita,

[376]) Ueber den Refrain der geistlichen Alben s. u.

so wird mit einem solchen Kehrreim sein Gedicht zur *Retroencha*;[377]) das Gleiche gilt von *Wolfenb. Handschrift* 1839 ff., dessen Refrain lautet:

Aiaç, vergen, de me
Gloriosa merçe.

Dieser syntaktisch selbständige Refrain ist der ursprünglichste. Von ihm kann man als unursprünglich sondern: 1. den Versrefrain, der syntaktisch, und meist auch durch den Reim, an die Strophe gefesselt ist, 2. den blossen Wortrefrain. Für jenen kann Folquet von Lunel angeführt werden, in dessen 2. Liede jede Strophe mit den Worten schliesst:

Per vostres precx, sancta verges Maria.

In den folgenden Gedichten werden nur eines oder ein paar Worte des Versschlusses wiederholt. Aimeric von Belenui schliesst in 9, 19 jede Strophe mit „*mortz*", womit er den Grundton seines Bussliedes immer neu anschlägt.[378]) Denselben Zweck erreicht Guiraut von Borneil in seinem verwandten Gedichte (242, 26), indem er die Worte „*dol e pena*" an gleicher Stelle wiederkehren lässt. Schliessen Bertolome Zorzi und Lanfranc Cigala ebenso sinnvoll jeden ersten Vers ihres Beichtliedes mit „*merce*" bezw. „*marritz*" (*Grundriss* 74, 6 und 282, 18), so kann man das von Riquier nicht eben sagen, wenn er in seinem Mariengebete (248,73) jeden 2. Vers mit *dieu*, den 4. mit dem nichtssagenderen *sieu* endet. Besser macht er seine Sache in 248, 46. Er bittet um geistliche Erleuchtung und schliesst recht passend den 2. Vers jeder Kobla mit *cosselh*! In seinem 31. Liede, einer Kanzone, wechseln *amor* und *merces* am Schlusse des ersten und letzten Verses von Strophe zu Strophe ihre Stelle, entsprechend dem Grundgedanken, dass wir durch Liebe zur Gnade gelangen. Raimon Gaucelm bindet in jedem 1. und 3. Verse seines 5. Liedes *dobla* mit *cobla*, die nicht eben sehr geschickt gewählt sind und den Sinn ungünstig beeinflussen.

Beim Anfangsrefrain beginnt das sich wiederholende Wort die Strophe oder einen Vers derselben. Die erste Art ist den *Ave* und *Salve* der lateinischen Kirchendichtung geläufig.[379]) Mit *salve*

---

[377]) Die Scheidung der *Leys* zwischen *retroncha* und *vers retronchat, chanso retronchada* ist völlig unklar, kommt für uns auch nicht in Betracht, denn, zufällig oder nicht, Guiraut Riquier 248, 65 ausdrücklich als *retroencha* bezeichnet, hat denselben Strophenbau, bis auf das Geschlecht der Reime.

[378]) Aimeric liebt solche Refrainworte, vgl. 9. 1, 5, 12, 13, 15, 18.

[379]) Der Vollständigkeit halber sei die ziemlich freie Uebersetzung des *Gaude flore virginali* (Suchier, *Denkm.* Nr. XVIII) angeführt, die das *Gaude* zu Anfang jeder Strophe durch *alegra't* wiedergiebt.

und *ave* beginnen abwechselnd die Strophen von *Wolfenb. Handschrift* 1839—1901, mit *Salve Jhesus* 2166 ff., mit *Salve regina* 2382 ff, Peire von Corbiac fängt jede Strophe seines Marienpreises mit der erneuten Anrufung *Domna* an, ebenso wie Folquet von Lunel in 154, 2. Dasselbe Wort stellt Peire Guillem an den Anfang von 4 Strophen (2—5). Hier ist vielleicht die Wirkung eines Refrains nicht beabsichtigt, da das Wort nicht das erste im Verse ist, auch (Str. 2 und 5) Attribute zu sich nimmt. In *Wolfenb. Handschrift* 1491—1550 beginnen alle Strophen mit *Vergen*, in *Flors de Paradis* 19 von 22 mit *Verges*[380]) in Str. 6 und 20 folgt diese Anrufung erst im zweiten Verse. Geneys der Joglar lässt 4 von 6 Strophen mit *Seinher* beginnen.

Jeder letzte Vers der Strophe beginnt in Cigalas zweitem Liede mit *la maire dieu* bezw. *maire de dieu.*

Zuletzt haben wir einer Erfindung des Vers- und Reimhandwerkers Riquier zu gedenken: eines reimenden Binnenrefrains. In einem Bussgedichte, *Grundriss* 248, 89, wird der erste Vers jeder Strophe, ein Zehnsilbner, so zerlegt, dass an vierter und sechster Stelle *ren* und *ben* gepaart sind. Das zweite Wort wenigstens ist leidlich sinngemäss gewählt, da sich das Gedicht um das höchste Gut dreht, von dem der schwache Wille sich durch Irdisches ablenken lässt.

Zur geistlichen Alba.

Die fünf Lieder, die unter diesem Namen zusammengefasst werden, haben im Zusammenhange mit den anderen provenz. Stücken gleicher Benennung zwei Mal eine ausführliche Besprechung erfahren, zuerst durch Römer[381]) und ein zweites Mal durch Schläger.[382]) Jener führt auch ihre Metrik vor, sodass ich mich bezüglich dieser auf wenige Bemerkungen beschränken kann. Folquet von Marseille (*Grundriss* 155, 26) verbindet einreimige Alexandriner-Dreizeilen mit einem dreifachen *versus tripartitus caudatus* aus Sechssilbnern, dessen 4 letzte Verse den Refrain bilden; aber nur in den beiden ersten Strophen geht der zweite Reim des Refrains mit dem des *versus*, in den 2 folgenden geht der erste Reim des Refrains durch. In der 5. Strophe fehlen dem *versus* 4 Verse. Während hier die alte Albenform noch sichtlich nachwirkt, stellen sich die anderen 4 Gedichte zu denjenigen Alben, die sich nach Stengel von

---

[380]) Durch dieses Wort werden die Reimpaare eines Gebetes über die 7 Schmerzen Mariä (s. *Rom.* I, 410 ff.) zu Strophen von 16 Zeilen zusammengebunden.

[381]) *Die volkstümlichen Dichtungsarten der altprovenz. Lyrik*, Marburg 1884 (*Ausg. u. Abh.* 24).

[382]) *Studien über das Tagelied*, Diss. Jena 1895.

der Grundform[383]) am meisten entfernen. Peire Espanhol zeigt noch eine sehr schlichte Form: Zehnsilbner der Ordnung abababC. Wie sie inhaltlich (s. u. S. 260) Anlehnung an ein weltliches Muster verrät, so mag diese Alba auch ihre Gestalt diesem entnommen haben. Guiraut Riquiers Lied unterscheidet sich von dem, was er *retroencha* nennt, lediglich dadurch, dass der Refrain sich auch noch auf das Schlusswort der drittletzten Zeile erstreckt. Wir haben eine Kanzonenstrophe mit *versus* und einer *cauda*, Sechssilbner von dem Schema:

aab aab ccdd cd EEF.

Guilhem von Autpol benutzte eine beliebte Strophe (abba cc ddee, Zehnsilbner), um durch Anfügung einer Refrainzeile sein Lied der Albengattung einzuverleiben. Auch die von Bernart von Venzac gewählte Strophe:

a b a b c c D (10 Silbner)

ist ohne Refrain in der Kanzonendichtung nicht eben selten. Beide Dichter haben das gewählte Reimschema noch in anderen Liedern verwandt.[384])

Wodurch sich diese Lieder zu den weltlichen *Albas* stellen, das ist zunächst das im Refrain stehende Wort *alba*. Dieser selbst ist, wie bei den weltlichen Gedichten gleicher Gattung, verschiedenen Umfangs;[385]) nur Folquet hat den alten, echten, syntaktisch selbständigen Refrain.[386])

Dass die Provenzalen selber die in Rede stehenden Lieder zu dieser Gattung rechneten, ergiebt sich einmal daraus, dass Guillem von Autpol das seine in der zweiten Geleitstrophe selber so nennt, ebenso wie Guirauts Lied *„alba de la maire dieu"* überschrieben ist. Zum zweiten lehnt sich dieses Dichters Alba im Inhalte sichtbar an sein weltliches Tagelied (s. u. S. 264). Da nun Guilhems

---

[383]) Einreimige Dreizeilen mit Refrainzeile (s. Stengel, *Zeitschr. f. rom. Phil. IX*, 111). Das ist vielleicht zu eng. Wenn ein in so komplizierten Formen dichtender Sänger wie Guiraut von Borneilh seiner Alba das Schema aa bb C zu Grunde legt, so wird ihm gewiss ein volkstümliches Lied im Ohre geklungen haben.

[384]) Jener in einem Klageliede (*Grundriss* 122, 1), auch mit Refrain, dieser in einem *Vers* (*Grundriss* 71, 1), hier mit Achtsilbnern.

[385]) Eine Zusammenstellung geben Stengel (*a. a. O.* S. 410), und Schläger (*a. a. O.* S. 40), auf die ich verweisen kann.

[386]) Die *„alba ses titol"* (*Grundriss* 461, 3) entbehrt bekanntlich des Refrains ganz, weshalb Stengel (*Z. f. r. Ph.* IX, 410) sie als freie Nachbildung der Gattung bezeichnet. Der Reim *-ia*, den sie mit drei andern Gedichten gemein hat, legt die Vermutung nahe, dass geradezu Umdichtung eines Tageliedes mit Refrain auf *-ia* vorliegt (etwa *Tro que la gaita cria)*. Es ist nicht nötig, wegen dieses Liedes den Refrain als unentbehrliches Charakteristikum der Gattung zu streichen, wozu Schlaeger (S. 41) geneigt ist.

Alba gerade zu denen gehört, die auch inhaltlich nicht im entferntesten an das weltliche Tagelied anklingen, so ergiebt sich, dass allein das Refrainwort für die Provenzalen die Ursache war, jene geistlichen Lieder mit den weltlichen unter einer Gattung zu begreifen.

Dürfen wir ihnen in dieser Zuteilung folgen? Wenn nicht, so können zwei Gründe für uns ausschlaggebend sein: Erstens, das Kriterium des Refrains genügt nicht; wir verlangen, dass die Kernsituation des Tageliedes, das Scheiden zweier Liebenden am Morgen, sich irgendwie in den geistlichen Liedern wiederfinde. Das ist nicht der Fall, und deshalb hat Schlaeger (*a. a. O.* S. 25) die Tischdecke zwischen beiden Arten zerschnitten. Wir müssten ihm zustimmen, wenn sich ergäbe, dass die provenzalische Poetik auch historisch Unrecht hätte; dass die geistliche Alba in Entstehung und Entwicklung nichts mit der weltlichen gemein hätte, alle Zwischenstufen von dieser zu jener oder umgekehrt fehlten, was allerdings Schlaegers Ansicht ist. Mit dieser zweiten Frage untrennbar verknüpft ist die nach der Priorität der einen oder der anderen Art, gesetzt es liesse sich eine Abhängigkeit feststellen.

Ueber den Ursprung des geistlichen Tageliedes stehen sich nun bis heute zwei Ansichten gegenüber. Karl Bartsch, der diese Gedichte zuerst ausführlicher besprochen hat,[387]) stellt sie zu den zahlreichen Nachahmungen weltlicher Lieder, zu den geistlichen Texten, die man weltlichen Weisen (*a. a. O.* S. 262) unterlegte. Das Auftreten des Geleites[388]) hält er für ein Verkennen des ursprünglichen Sinnes des Tageliedes, als eines volkstümlichen Morgenscheideliedes.[389]) Wesentlich ebenso sprechen sich Römer (*a. a. O.* S. 9) und Jeanroy[390]) aus; jener sieht in Folquets Liede, wo der Wächter statt zum Scheiden zum Gebete mahne, ein Mittelglied zwischen beiden Arten, dieser sieht in der geistlichen Alba einen künstlichen Wiederbelebungsversuch der veralteten Gattung. Jedoch im Hinblick darauf, dass die meisten mit Verfassernamen überlieferten weltlichen Alben um 1200, als Folquet von Marseille seine religiöse verfasste, oder gar später[391]) entstanden sind, scheint es unnötig, Veraltung vorauszusetzen; das kann für später, für Riquiers Zeit, zutreffen. An das Wesen der

[387]) *Album des Nürnberger literarischen Vereins* 1865, S. 1 ff., abgedruckt in seinen *Gesammelten Vorträgen und Aufsätzen.* Freiburg 1883, 252 ff.)

[388]) Bei Guillem v. Autpol und B. von Venzac. P. Espanhol wiederholt nur 2 Zeilen. Bei G. Riquier ist der Schluss verstümmelt; doch zeigt die Ausgabe (Mahn *W.* 4, 98) keine entsprechende Lücke.

[389]) Diese Definition *a. a. O.* S. 254.

[390]) *Origines de la poésie lyrique en France* p. 65.

[391]) Diejenige Bertrans von Alamanon, wenn nicht mit der Kopenhagener Handschrift Gaucelm Faidit als Verfasser zu betrachten ist.

zu erörternden Frage rührt das jedoch nicht, und so fasst Jeanroy gegen Schlaeger noch einmal[392]) seine Ansicht dahin zusammen, dass eine von beiden Arten offenbar der andern ihren Daseinsgrund entlehne, und zwar die geistliche der weltlichen.

De Gruyter[393]) meint, das provenzalische „religiöse Wächterlied" sei ganz in die Sphäre des weltlichen Tageliedes eingegangen. Diese Wendung enthält implicite die Annahme eines älteren religiösen Wächterliedes, das von weltlichen Einflüssen unberührt gewesen sei, und damit kommen wir zu einer Ansicht über den Ursprung des Tageliedes überhaupt, die, von der dargelegten, gleichsam naiven, grundverschieden, zuerst von Wilhelm Scherer[394]) ausgesprochen und dann von Roethe[395]) ausgeführt und variiert worden ist. Ihr ist, soweit sie das geistliche Morgenlied allein angeht, Schlaeger (*a. a. O.* S. 46 ff.) beigetreten, während er den Ursprung der weltlichen Gattung anderswo sucht.

Scherer geht vom Weckgesange des Wächters aus. Ihm hätte sich ein Morgensegen geschlossen, der sich an den kirchlichen, lateinischen Morgenhymnus anlehnte; an diesen habe die religiöse Alba wieder angeknüpft. Ja, nicht blos die religiöse; S. 492 heisst es: „Es liegt nahe, dass der Wächter in seinem Gebete den göttlichen Schutz auf diejenigen herabfleht, die er behüten soll. Setzen wir dafür speziell die Liebenden, so ergiebt sich das Motiv von Guiraut's (*Reis glorios, verais lums e clartatz)* erster Strophe." Er, und nach ihm Roethe (*a. a. O.* S. 88) bemühen sich, die Anfangsworte dieser Strophe aus den lateinischen Hymnen nachzuweisen. Das zunächst beweist aber für die Herkunft des Tageliedes gar nichts; und Schlaeger macht (*a. a. O.* S. 80) dagegen geltend, dass dieser Dichter mit dem einleitenden Gebet, das stilistisch selbstverständlich an lateinische Vorbilder anknüpft, nur eine geschickte Neuerung einführte[396]) in eine Gattung, von deren Grundtypus[397]) — ich meine der volkstümlichen, nicht den von Schlaeger construierten — er sich schon weit entfernte,

---

[392]) *Rom.* XXIV, p. 288.

[393]) *Das deutsche Tagelied*; Diss. Leipzig 1885, S. 129.

[394]) *Sitzungsberichte der Wiener Ak. der Wissensch., philos.-hist. Klasse*, Bd. 77, S. 491 ff.

[395]) in der Kritik von De Gruyter, *Anz. f. deutsch. Altert.* Bd. 16, S. 75 ff., besonders S. 86—89.

[396]) Die ihm denn auch Raimon de las Salas nachahmte.

[397]) Ueber ihn handelt nach Jeanroy (*a. a. O.* S. 67 ff.) Gaston Paris im *Journal des Savants* 1892, p. 162. Er erkennt richtig in dem Zusammenfliessen zweier ursprünglich getrennter Liedgattungen, Wächterlied und Scheidelied, den Ursprung der provenzalischen Alba, das. S. 166. Schlaeger versucht, sie aus dem pseudoovidischen *Hero und Leander* abzuleiten; die Amme sei durch den feudaleren Wächter ersetzt worden. Unter vielem Anderen möchte die Erwägung dagegen sprechen, dass die Vermittelung von Dienerinnen und Freundinnen im provenzalischen Minneleben gäng und gäbe war. Wie ist ferner eine ständige Figur, die der konventionellen

besonders durch die ganz unrealistische Einführung des wachenden und singenden Freundes, den ihm nach Sch.'s Vermutung vielleicht die Gargeolainepisode im Tristan nahelegte.

Ehe indessen auf Scherers Herleitungsversuch des näheren eingegangen wird, sei Roethes eigenartige Hypothese besprochen, die noch hinter den Wächtergesang zurückgreift und das Tagelied aus dem lateinischen *Hymnus matutinus* unmittelbar herleitet (*a. a. O.* S. 88—90).

Roethe schickt eine andere, derjenigen Jeanroys im ganzen gleiche Ansicht voraus, die sich auch leicht zu G. Paris' Meinung fügen würde, nach der man an die Stelle des weckenden Vogelsangs ein Wächtermorgenlied gesetzt habe, ein Wächterlied das, selbst hymnisch, der Stammvater der geistlichen Alba sei (*a. a. O.* S. 89). Grundverschieden von dieser Hypothese, die eine selbständige Entstehung des weltlichen Tageliedes zulässt, ist die weiterhin vorgelegte: Unter Hinweis darauf, dass z. B. Bernart von Clairvaux, und gewiss noch Andere, Leib und Seele unter dem Bilde eines Ehepaares darstellt, hält Roethe es für denkbar, dass man die Warnung vor schädlichem Schlafe später auch — also die Hymnen parodierend — an ein wirkliches Liebespaar gerichtet habe, des Unnatürlichen der so entstehenden Situation nicht achtend." Also eine Metapher wäre die Mutter des Tageliedes (und nicht nur des provenzalischen).

Gegen diese nur mit Vorbehalt vorgetragene Ansicht wirft Schlaeger (*a. a. O.* S. 81) mit Grund ein, dass sich aus der blutlosen Allegorie kein so lebenswarmes Gebilde wie die Alba hätte entwickeln können. Ja, und wer an volkstümlichen Ursprung der Alba glaubt, wird noch weniger glauben, dass man „des Unnatürlichen der so entstehenden Situation" nicht habe achten können. Und welche Verwandtschaft besteht denn wirklich zwischen dem allegorischen Ehepaare *anima* und *caro*[398]) und dem Liebespaare der Alba? Dort eine unglückliche Ehe nach christlicher Vorstellung, wo eine Hälfte vor der anderen gewarnt werden muss; der Tag des

---

Lyrik eigentlich unbekannt ist, ja, von der sie fast grundsätzlich schweigt, der eifersüchtige Ehemann, aus Hero und Leander, wo es ihn gar nicht gab, in das Tagelied gekommen? Schlaeger bleibt darauf die Antwort schuldig. Ich erinnere nur an Guirauts von Borneil Tenzone mit Alamanda und Ucs von St. Circ Liebesgeschichte. Der Ersatz durch den Wächter wäre eine Verballhornisierung gewesen, zu der gar keine Aufforderung vorhanden war. Am meisten freilich sprechen gegen Schlaeger die unleugbaren formellen Eigenheiten der Gattung, die er auch mit richtigem Gefühle nur sehr leicht streift.

[398]) Das gleiche Geschlecht beider Wörter beweist zur Genüge die Saftlosigkeit dieses Vergleichs; ebenso steht es mit dem Paare *mens* und *caro*, das Roethe noch anführt. Beliebter war im Mittelalter das Bild von der Herrin *anima* und der Dienerin *caro*, dem wir provenz. z. B. in Daudes de Pradas *romanz* breit ausgeführt begegnen.

Heils bringt die Erlösung. Hier die innigste Verbindung und der Tag der lästige Störer. Zu der unwahrscheinlichen Uebertragung käme noch eine völlige Umdrehung der ganzen Situation und der Gefühlsprägung. Roethe beruft sich auf die deutschen „Umdichtungen oder parodischen Nachahmungen weltlicher Tagelieder"; liegt es, Nachahmung irgend welcher Art von seiten des geistlichen Tageliedes einmal zugegeben, nicht näher, an geistliche Umdeutung der weltlichen Situation zu denken?

Scherers Hypothese bietet der blassen Allegorie gegenüber doch eine reale Grundlage. Gegen sie ist aber nicht allein die Entwickelung des Wächtermotivs in der provenzalischen Alba ins Feld zu führen, die unverkennbar auf eine wächterlose Form hinweist[399]), sondern die Entwickelung des provenzalischen Morgenliedes überhaupt. Die Entstehung auf Scherers Art ist nur denkbar in einer Gesellschaft, in der verliebte Abenteuer an der Tagesordnung waren, in einer verfeinerten also, wo man der Minne Sold nicht mehr nur im Sturme errang. Nun finden wir aber gerade in der Blütezeit der Dichtung die Alba bereits überreif, dem Leben vollkommen entfremdet. Nicht wunderbar, wenn man bedenkt, wie wenig die Tageliedsituation dem Geiste der provenzalischen Minnekonvention zusagte. Das bezwungene, leidenschaftlich begehrende Weib stand in gar zu grellem Widerspruche zu der in leidenschaftsloser Himmelshöhe thronenden Frau, zu der sich die Dichter heraufzuschluchzen hatten. Dieselbe Gesellschaft, die dieses Ideal sich schuf, konnte nicht jene Vorstellung aus sich selbst erzeugen. So birgt m. E. die Scherersche Herleitung einen unlösbaren Widerspruch in sich.

Die letztgenannten Forscher, Scherer, Roethe und Schlaeger sind darin einig, dass sie das geistliche Tagelied unmittelbar aus den lateinischen Hymnen herleiten. In der That lässt sich im Mittelalter kaum ein religiöser Morgengesang denken, in den nicht etwas von dem Geiste dieser Lieder übergegangen wäre. Scherers Beispiele, den ambrosianischen Hymnen entnommen, zeigen samt und sonders nur, dass auch in ihnen von einem anbrechenden Tage, von Wecken und Erwachen die Rede ist. Das aber Hymnus und Tagelied manches gemeinsam haben, das allein kann für die Frage nach dem Ursprung des geistlichen Wächter- oder Tageliedes garnichts entscheiden. Roethe und besonders Schlaeger suchen unter bedeutender Vermehrung der lateinischen Belege Gedanken und Wendungen der frommen Alba in der älteren Kirchendichtung nachzuweisen. Wie diese Belege zu beurteilen sind, wird sich bald zeigen. Sie beide und vor ihnen de Gruyter ziehen auch die Bibel in den Bereich ihrer Nachforschungen, zum Beweise dessen besonders, dass die Vorstellung

[399]) Schlaeger *a. a. O.* S. 81.

des Wächters und die Mahnung zum Wachen dem christlichen Mittelalter durch beide Testamente nahe gelegt war. Im einzelnen haben solche Stellen fraglos den lateinischen Morgenhymnus beeinflusst, für seine Entstehung hat man sich bisher begnügt, auf den jüdischen Ritus hinzuweisen.[400])

Unmittelbar, so viel ist wohl klar, hat die Bibel das vulgärsprachliche geistliche Tagelied nicht beeinflussen können, dazu reichte die Bekanntschaft mit der Bibel in Laienkreisen und selbst bei einem grossen Teile der Geistlichkeit nicht aus. Das ist De Gruyters Meinung nicht, wenn er glaubt, die Bibel habe dieser Gattung — was sie dem lateinischen Morgenhymnus nicht gethan hat, — eine Tageliedsituation zugeführt, nämlich Hohes Lied II, 16—17. Dass das Mittelalter eine solche in dieser Stelle allgemein gesehen hat, ist zuzugeben,[401]) doch halte ich mit Schlaeger (S. 81) eine wörtliche Auffassung in dieser Zeit für ausgeschlossen; und während an jener Stelle die Geliebte im holdesten Lichte erscheint, wird doch in der geistlichen Dichtung die Nacht und was in ihr lebt, als das zu Fliehende dargestellt. Es gilt ungefähr das Umgekehrte von dem, was oben gegen Roethe bemerkt ist.

Wir können also der heiligen Schrift ganz entraten und den Satz aufstellen: Was die lateinische Kirchendichtung nicht aus der Bibel in sich aufgenommen hat, ist auch der volkssprachlichen religiösen Poesie verloren. In jener allein müssen wir uns umsehen, wenn wir Muster für diese finden wollen. Nun hat aber die Hymnik gerade das Wächtermotiv, das alle Genannten so stark betonen, zu gar keiner Plastik herausgebildet. Den Wecker, soweit von einem solchen die Rede ist, macht in den alten Morgengesängen stets der Hahn, ja häufig wird *galli cantus* nichts weiter als eine Zeitbestimmung wie *matutinae*, *laudes*, *nonae*, als Ueberschrift verwendet, ohne dass des Hahnes im Liede selber gedacht wird.[402]) Er weckt, stets ohne Vermittelung eines Wächters, die Klostergemeinde zum Gebet. Mit diesem Vogel wird geradezu Christus selbst bei Prudentius (Wackernagel I, 27) verglichen:

Ales diei nuncius Lucem propinquam praecinit; Nos excitator mentium Jam Christus ad vitam vocat.

Man bedenke auch, dass ein Wächter nur ausnahmsweise zum Klostergesinde gehörte. Ferner: gemäss ihrer Bestimmung zu Chorliedern bewegen sich die Hymnen entweder rein anbetend in der 2. Person

[400]) s. Ferd. Wolf, *Ueber die Lais.* Anm. 92.

[401]) Die Stelle aus der Waldensischen Uebersetzung: *Lo mis ama a mi e yo a luy. Lo cal pays entre li lili enter que lo dia spire e las umbras sian enclinas* (*Zs. f. Hist. Theol.* Bd. 40) belegt für Südfrankreich die gleiche Auffassung.

[402]) Vgl. z. B. Mone *a. a. O.* 348, 372.

Sing., oder affirmativ im Indikativ, 1. Pers. Plur., oder aber optativisch, auffordernd gleichfalls in der 1. Plur.[403]) Wenn Prudentius einmal in einem *hymnus ad galli cantum*[404]) Christus sagen lässt:

Vigilate, iam sum proximus —

so kommt diese Stelle, ein Citat aus Matth. 14, 38, für uns nicht in Betracht.

Ganz anders in den beiden provenzalischen Wächterliedern von Folquet und Peire Espanhol, die eine mehrfach bemerkte Verwandtschaft zeigen.[405]) Der Wächter ist hier durchaus der Burgwächter des feudalen Lebens, der von der Zinne den Tag verkündet. Wir hätten also zwei geistliche Morgensegen, wie sie Scherer als Vorstufen aller Alben annimmt? Diese Annahme kann bei näherer Betrachtung nicht bestehen. Der Reim *ia* im Refrain wurde, weil durch den gewiss recht ungeistlichen Wächterruf: *Via* nahe gelegt, wie wir sahen, (Anm. 386) fast zu einem Requisit der weltlichen Gattung. Ihn finden wir hier wieder, und, was Stengel hervorgehoben hat, nur in den 2 ersten Strophen mit einer Entsprechung im zweiten Strophenteil, nicht in den 3 letzten. Einen solchen Wechsel des Reimschemas, 2:3, kennt die provenzalische Reimkunst sonst nicht. Es liegt daher nahe, anzunehmen, der geistliche Umdichter habe sein weltliches Vorbild variieren wollen. Bartsch' Rückdichtung war freilich nicht eben glücklich, und Schläger stösst sich mit Recht an dem *m'esvelharai* im Munde des geistlichen Wächters. Wir haben aber oben geistliche Parodieen kennen gelernt, in denen nicht so verfahren wird, dass man Zug um Zug ein vorliegendes Original travestiert, sondern der parodistische Hintergrund in der Form Reim, Melodie, dem Gedankengang sich kenntlich machte. Dasselbe findet hier statt. Die Vorlage begann, wie bei Guiraut und Raimon de las Salas, mit dem Weckruf an die Liebenden. Den bewussten Gegensatz hierzu drückt der Umdichter mit den Worten aus: *Senhor que dieu amatz* . . Schlaeger gesteht freilich dem Wächter nur die Rolle einer Allegorie zu, und symbolisiert das Gedicht trotz einem scholastischen Bibelausleger. So setzt er *estela del dia* gleich Christus. Abgesehen davon, dass er ermangelt, dieses nur für Maria gebrauchte Bild in solcher Verwendung aus den Hymnen zu belegen — es dürfte kaum gelingen —, widerspricht dieser Deutung die Anrufung „*Vers dieus*". Konnte ein christlich-katholischer Dichter sagen: Gott, in Deinem Namen will ich erwachen, da Christus naht? Verfasser stützt sich namentlich auf das „*daus Jerusalem*"; das könne nicht einfach „von Osten" bedeuten. Wenn man weiss, welche hervorragende Rolle diese Stadt in der mittelalterlichen Geographie spielt,[406]) so

[403]) Vgl. Migne XVI, No. 6, XVII, 2, 13, 29, 40, 43 u. a.
[404]) Wackernagel I, 27.
[405]) z. B. Stengel *a. a. O.* S. 160, Schlaeger S. 53.
[406]) Vgl. z. B. Dantes *Par.* XXII.

wird man lediglich eine gelehrte Ausdrucksweise darin sehen. Dass, wie Schlaeger will, der Dichter aus dem Sündenschlaf erwache, bestätigt sich an keinem einzigen Worte,[407]) wird auch im höchsten Grade unwahrscheinlich dadurch, dass im folgenden auf den Morgen überhaupt nicht mehr Bezug genommen wird, ausser im Refrain, geschweige denn auf ein Erwachen im Geiste. Das Ganze ist ein schlichtes Gebet, dessen Grundzug eine fast kindliche Einfalt der Anbetung ist, und der Umdichter giebt sich nicht die geringste Mühe, dem Wächter Fleisch und Blut zu nehmen. Für den Refrain[408]) im besonderen giebt ja auch Schlaeger die Möglichkeit zu, dass er einem weltlichen Tageliede entlehnt sei.

Umgekehrt liegt die allegorische Deutung ausgesprochen in Peire Espanhols Absicht. „Sehet, ruft er Str. 2., welches der Tag und welches die Morgenröte ist!" natürlich Gott bezw. Maria, nach den bekannten Allegorieen (s. Anm. 291). Hier ist der Tag in Wahrheit ein rein geistlicher, die Nacht das Dunkel der Sünde (besonders Str. 4). Aber was ist für Schlaeger damit gewonnen? Im ambrosianischen Morgengesange ist der Tag stets das wesenhaft Erste, die Allegorie, sofern sie überhaupt verwendet wird, erst das Zweite. Mutet nicht andererseits der Eingang:

Ar levatz sus, francha corteza genz,
Levatz, levatz! trop avetz demorat;

ganz an wie der Weckruf des Wächters an ein liebendes Paar, in Stil und Inhalt? Die ganze Ausdrucksweise ist aus den weltlichen Alben hinreichend bekannt. Es scheint mir danach, dass die mittelalterliche Bibelexegese die Allegorie hergegeben hat, die aber erst durch ein weltliches Tagelied befruchtet Peires religiöse Alba gebären konnte.

Von den noch zu besprechenden Gedichten scheidet Bernarts von Venzac Alba vorerst aus, da sie, ein rein liturgisches Gebet, (S. 212), mit dem Morgenhymnus im besondern nichts zu thun hat

---

[407]) Wenn die Worte Z. 6: „Der Tag ist erschienen" Matth. 3, 2: „*Poenitentiam agite, appropinquabit enim regnum coelorum*! — zum Vorbilde haben sollen, so sehe ich nicht ein, warum wir in unserem Grusse „Guten Morgen" nicht den Wunsch sehen könnten, dem also Begrüssten möge nach der Todesnacht eine selige Auferstehung, ewige Freude und noch einiges beschieden sein. Wo hört da das Deuteln auf? Wenn Schlaeger weiterhin die Bitte um Schutz vor dem bösen Feinde an die Hymnik anknüpft, so ist dagegen nichts zu sagen, es beweist aber für seine These garnichts. Diese Bitte findet gerade in dem *hymnus ad nocturnas* ihren Platz, woher er denn auch seine beiden Belegstellen (Wackern. I, 6 u. 9) genommen hat. Der Morgenhymnus bringt vielmehr Jubel und Dank für die Beendigung des höllischen Gaukelspiels; s. z. B. Migne XVI, 1 und Wackern. I, 27.

[408]) Stengels Aenderung scheint mir deshalb kaum nötig, weil *ven* besser zu *no-s rete* passt, als das vorgeschlagene *vei*. Dessen bedarf es nach dem Gesagten zur Stütze unserer These auch nicht mehr.

und gar keinem Anknüpfungspunkt für die Untersuchung bietet. Die beiden anderen sind ganz, wie diejenige Peire Espanhols zum grossen Teile, der Jungfrau gewidmet. Sind vielleicht *hymni matutini* auf Maria ihre unmittelbaren Quellen — denn nur um solche handelt es sich für uns — gewesen? Das glaube ich verneinen zu müssen. In der ältesten Zeit, als die Hymnen noch rein lyrisches Gepräge hatten, erfuhr Maria keine Anbetung. Selten wird die Mutter gelegentlich des Sohnes mitgefeiert,[409]) aber immer nur in den Festgesängen in *adventum*, *de nativitate* u. a., nicht in den täglichen Messgesängen. Die Ausbreitung ihres Kultus erst, im 12. und 13. Jahrhundert, gab auch Maria einigen Anteil an den *feriae*, besonders den Nonen. Nun aber hat sich das Aussehen der Hymnik ganz verändert. An Stelle reiner Lobpreisung tritt die mystische Beziehung der Tagesstunden auf die Erlösungsgeschichte; der Tagesanbruch erinnert an den Morgen der Geburt Christi und an den der Kreuzerhöhung — also ein ganz epischer Inhalt,[410]) den die Kirchendichtung auch der geistlichen Dichtung für das Volk mitteilt. Der lyrische Marienpreis, sonst überreich erblühend, findet in den Morgenhymnen keine Stätte.

Unseren Gedichten aber geht dieser epische Charakter völlig ab. Peire Espanhol preist die Glückseligkeit des Mariendieners in Ausdrücken der Minnelyrik, warnt vor den Qualen der Verdammnis und schliesst mit dem Rate, nicht am Heile zu verzweifeln, unter Hinweis auf das Gleichnis vom verlorenen Sohne.[411])

Guilhems von Autpol Alba beginnt mit einem litaneiartigen Lobgesange und schliesst mit der Bitte um Fürbitte und einem Gebet an Gott, diejenige Riquiers ist ein ganz persönliches Bussgebet.[412]) Wie man sieht, haben diese Lieder keinen Zusammenhang mit der zeitgenössischen Begehung der *feriae*, ebenso wenig wie sie an eine ältere Stufe dieser Gattung anknüpfen; und was die Beziehung zur Morgenröte in ihnen angeht, so kann ich auf früher Angeführtes verweisen, aus dem hervorgeht, dass ihnen die auf Licht und Sonne bezüglichen Vergleiche nicht eigentümlich sind.[413])

Noch scheint ein Denkmal als Bindeglied zwischen dem lateinischen Morgenhymnus und dem geistlichen Tagelied bezw. Wächter-

---

[409]) So bei Caelius Sedulius (Wackernagel I, 48) als Gottesgebärerin (*Fit porta Christi pervia* etc.)

[410]) Vgl. Mone 331 und 433.

[411]) Zeile 33 lese ich: *Quar dels dos filz* (ms. *fis*) *si fo lo* [*co*]*metenz Meills acoilliz* (Lukas 15, 11 ff.). Für v. 35 schlage ich vor: *Doncx qu'o mentau, pes, qu'el ser pregue l'alba.*

[412]) Ueber dieses Gedicht im besonderen s. S. 264.

[413]) s. S. 218, 223. — Zu G. von Autpols „*Leu si qui dorm*," das man etwa noch zu Gunsten Schlaegers anziehen könnte, vgl. ausserhalb des Tageliedes P. v. Corbiacs: *Nos dormem, mas tun's revelha.* Solche Wendungen beweisen für den Ursprung nichts.

lied dessen rein kirchlichen Ursprung zu bestätigen: die zweisprachliche Alba.[414]) Hier finden wir ja den Wächter als Warner vor dem nächtlichen Graus und als Wecker. Der Stil des Gedichtes ist durchaus der der alten Hymnen. Man vergleiche z. B. die Morgenbeschreibung mit Migne XVII, 50:

Convexa solis orbita Novem voluta circulis orae peracto tramite Ter conficit ternario,

Sie ist dort kaum weniger gelehrt Auch die Warnung der Unvorsichtigen vor den schleichenden Feinden ist durchaus im Geiste der Kirchendichtung gehalten. Aber auch der Wächter, der Tagverkünder (*praeco, spiculator*), fällt aus dieser Sphäre nicht heraus. Mit Laistner[415]) sehe ich jedoch in ihm den Hahn, der bei Ambrosius (Migne (XVI, 1) mit fast denselben Namen so bezeichnet wird:

Praeco diei jam sonat,
Noctis profundae pervigil.

Was dem *praeco* selbst in den Mund gelegt wird, ist doch nur das *surgite* in Str. 1, das sehr wohl blosse Deutung des Hahnenkrats sein kann. Ein Wächterlied, d. h. Lied des Wächters, ist es schon garnicht, da in einem solchen doch von diesem nicht in der 3. Person gesprochen werden kann. Wir haben einen echten, rechten *hymnus matutinus* vor uns. Das Fehlen jeglicher Bezugnahme auf Gott und Christus war es, was dieser Deutung bisher allein im Wege stand. Rajna,[416]) der ihr nur leichten Widerstand entgegensetzt, mutmasst deshalb unvollständige Ueberlieferung. Obgleich das von Schlaeger, (*a. a. O.* S. 78) der sonst gleicher Meinung ist, aus paläographischen Gründen bestritten wurde, scheint folgende Beobachtung diese Vermutung zu stützen: Die Schilderung der Naturvorgänge ist nach der Strophenordnung der Handschrift in falscher Reihenfolge vorgeführt. Das Sinken der Sterne ist das erste Anzeichen des nahenden Tages; dann steigt die Morgenröte auf. Demnach muss die 3. Strophe an die erste Stelle, die erste an die zweite. Nun erst folgt die Strophe, in der von der Natur auf die Menschen übergegangen wird. An sie kann sich recht gut die geistliche Mahnung angeknüpft haben. Danach hat es den Anschein, als schöpfe der Schreiber aus einem wenig treuen Gedächtnis, und es liegt die Befürchtung nahe, dass auch die Worte des Refrains heillos verderbt seien.

Nach dem Gesagten sehe ich keine Möglichkeit, die geistliche

---

[414]) Um nicht unnütz zu wiederholen, verweise ich auf Schlaeger *a. a. O.* S. 71, der die bisherige Litteratur durchspricht.

[415]) *Germania* 26, 418—9.

[416]) *Studj di fil. rom.* 70 ff.

Alba an dieses alte Denkmal anzuknüpfen; nicht Vorbote irgend welcher Entwickelung ist es, sondern im besten Falle ein Zeugnis für das Alter der weltlichen Gattung gegen Schlaeger.[417])

Ist bis hierher versucht worden nachzuweisen, dass nichts für den direkten Ursprung unserer Lieder aus der Kirchendichtung, nichts gegen ihre Anregung durch das Tagelied spricht, so wird jetzt zu zeigen sein, dass alle Zeichen für einen Ursprung aus diesem sprechen.

Wie bereits bemerkt, fand das Tagelied in der konventionellen Lyrik keinen rechten Nährboden. Während es in Deutschland, wo diese fremde Ware war, sein Thema lange gegenwärtig hielt, variierte, erweiterte, travestierte,[418]) wurde es in Südfrankreich durch die unmögliche Rolle, die man dem Wächter, Guiraut von Bornelh dem wachenden Freunde zuwies, jeder Befruchtung durch die Wirklichkeit entzogen. So ist die Alba *Ab la gensor que sia* gar kein Tagelied mehr, sondern eine Romanze, da die Handlung in die Vergangenheit verschoben, erzählt wird. Cadenet führt die Scheideszene garnicht vor. Seine Dame macht drinnen ihrem trotzigen Groll gegen den betrogenen Gemahl Luft, und draussen hält der Wächter einen Vortrag über wahre und falsche Liebe. So bezeichnet es nur einen höheren Grad der Verkümmerung, wenn eine Alba[419]) anscheinend nur Vorschriften für Liebhaber entwickelt. Nun finden sich zwei Lieder, das eine von Uc de la Baccalaria, dem Zeitgenossen und Landsmann Gaucelm Faidits, das andere von Guiraut Riquier, die das Sehnen des verliebten Ritters nach dem Morgen zum Gegenstande haben und beide den Anspruch machen, als Tagelieder betrachtet zu werden.[420]) Schlaeger hat von seinem theoretischen Standpunkte aus diese beiden freilich von den andern neun als uneigentliche Tagelieder ausgeschieden, ohne sie historisch festzulegen. Und doch sind sie mit demselben Recht gerade Fortsetzungen der Alba wie die drei zuletzt bezeichneten Stücke; Szene und Zeit sind dieselben, Uc nimmt sogar den Vogelsang herüber. Was erwartet wird, ist hier wie da das Morgenrot, nur dass sie bei

---

[417]) Solche Lieder wie die zweisprachliche Alba konnten unmöglich die Entstehung eines vulgärsprachlichen Liedes irgend wie beeinflussen; das lehrt ein Blick auf den Refrain. Trotz seiner Dunkelheit dürfte soviel klar sein, dass er nichts Geistliches enthält. Nun konnte so eine doppelsprachige Dichtung höchstens den Zweck haben, der Gemeinde Anteil am Gottesdienst zu geben, danach musste der Refrain eingerichtet werden. Welchen Zweck aber konnte es haben, dem Volke eine Naturschilderung, etwas, Gas mit der Andacht nichts zu thun hatte, in den Mund zu legen? Das dedicht ist lediglich der müssigen Stunde eines Geistlichen entsprungen.

[418]) s. besonders Bartsch' Aufsatz und De Gruyter *a. a. O.*

[419]) Gedruckt bei Suchier, *Denkm.* 318.

[420]) Guiraut bezeichnet das seine als solches durch die Ueberschrift, Uc erklärt in V. 4: *Vuelh far alb' ab so novelh.*

Uc und Guiraut mit anderen Empfindungen erwartet wird, ist eine Neuerung, die einst gewiss beifällig beklatscht wurde. Die vorliegenden Stücke scheinen nicht die einzigen so gehaltenen Alben gewesen zu sein, da der spätere Riquier die Situation mit grösserer Treue festhält wie Uc. Beide Lieder sind aus der gleichen litterarischen Tradition erwachsen, das zeigt die Aehnlichkeit des Refrains.

So stehen wir schon auf dem Boden der geistlichen Alba: Die Nacht das Schädliche, der Tag die festliche Erlösung, das ist der Gedanke, den Peire Espanhol und Guiraut ihren Gedichten zu Grunde legen. Für diesen insbesondere kommt noch in Betracht, dass er zweifellos an sein besprochenes weltliches Tagelied anknüpft. In der religiösen Alba heisst es zu Anfang:
Qui vuelha ses plazer E ses son pro lonc ser, L'alba deu dezirar —
In dieser: *l ser no posc durmir*, und im Refrain: *E dezir Vezer l'alba.* In beiden wird von einer schlaflosen, unangenehmen Nacht geredet, nicht aber, wie in den Morgenhymen, vom Sündenschlafe, der ja als angenehm gedacht wird.

Wenn man zu alledem hinzunimmt, dass einige kleine Züge, wie auch Schlaeger nicht leugnet, Einfluss des weltlichen Tageliedes verraten, besonders der Refrain, so kann man mit Umkehrung von Schlaegers These sagen: das geistliche Tagelied verdankt seinen Ursprung dem weltlichen, dem Hymnus aber gerade soviel, wie jedes religiöse Lied ihm naturgemäss schuldig war. Zahllose Stellen aus der lateinischen Kirchendichtung des 11. — 13. Jahrhunderts können lehren, dass wir in der mystischen Deutung von *sol* und *aurora* nichts dem Morgenliede Eigentümliches zu sehen haben, und mehrfach konnten wir Gedanken und Wendungen, die von Schlaeger für Eigenheiten des geistlichen Morgengesangs gehalten werden, in anderen provenzalischen Liedern nachweisen.[421])

Dass die Provenzalen nicht vermochten, die fromme Parodie unmittelbar an das echte Tagelied anzuknüpfen, wie es in Deutschland in mehrfacher Weise[422]) geschah, liegt eben wieder an der geringen Aufmunterung, die es fand. Nahe genug lag es z. B., die Welt und den Menschen als Liebespaar darzustellen, wie es eine deutsche Tageweise des 13. Jahrhunderts[423]) thut, und wirklich finden wir einen Ansatz hierzu u. a. bei Bernart von Auriac:

---

[421]) s. Anm. 413; dazu noch etwa Peire v. Corbiac: *Nos dormem, mas tu'ns revelha . .* oder G. Riquier 59: *De belh deport, de gaug, de manentia Pot esser ferms, si tot s'es aspra·l via, Selh que layssa l'escur e sec lo rai.*

[422]) Die vielen mit „Wach auf" beginnenden Lieder, von denen De Gruyter S. 136 spricht, weisen sehr deutlich auf Tageweisen zurück, in denen nach der ältesten Weise (s. G. Paris, *Journ. d. Sav. 1892*, 162) die Geliebte weckt. Der Wächter, zumal der geistliche, kann doch nur „Wachet auf" rufen.

[423]) *„Der werlte minner", Meistersinger 3*, 428b.

S'om pogues partir de follor . . .
Son cor, e servis leyalmen
La maire de nostre senhor,
E no volgues dieu tan soven offendre,
Ni vas lo mon tan fort estar aclis,
Ja fals' amor[s] non l'agr'aissi conquis,
Que.l fezes tan sos avols dons atendre.

Zu alledem stimmt es, dass weder das Tagelied noch sein geistliches Seitenstück in die Litteratur des 14. Jahrhunderts hinübergehen. Den *Leys d'amors* ist es schon völlig unbekannt. Ihr Schweigen ist sehr beredt. Ein frommer Morgengesang hymnischer Tradition hätte den Tendenzen der Toulousaner vorzüglich entsprochen, aber als Alba teilte das geistliche Tagelied mit dem weltlichen das Schicksal der Vergessenheit. Die *Doctrina de compondre dictats*[424]) zeigt denn auch mit ihren krausen Definitionen, dass die Gattung zur Zeit der Abfassung dieses Tractats[425]) bereits der Vergangenheit angehörte.

Es liegt somit keine Nötigung vor, der religiösen Alba eine andere Entstehungsweise zuzugestehen, als der Marienkanzone, und besonders der Dansa. Auch ihr kommt ursprünglich ein eigener Inhalt zu; aber bei Guiraut d'Espanha, der die Gattung im 13. Jahrhundert auf provenz. Boden am meisten pflegte, ist sie vollkommen in die Sphäre des ritterlichen Minnedienstes eingegangen, ist sie nur noch eine Form, und als solche geht sie in die Mariendichtung der Toulousaner über. Auch von der Pastorella hat Jeanroy gezeigt, wie sich die Provenzalen bemühten, sie hoffähig zu machen, im Gegensatz zu den Dichtern des Nordens. Verwendet sie doch Paulet von Marseille sogar zur Einkleidung eines politischen Sirventes. Ihre Anwendung auf geistlichem Gebiete hat sie in der Provence, wo sie der Epigonendichtung, wie es scheint, ganz verloren ging,[426]) nicht

---

[424]) *Rom.* VI, 356, 358.

[425]) Wahrscheinlich vor den *Leys d'am.*; s. P. Meyer, *Rom.* VI, 355.

[426]) In den *Joyas* findet sich nur eine *Pastorela consolan Crestiandat* (p. 89—92), die auch nicht das Geringste mit einer Pastorella gemein hat, vielmehr der Hoffnung auf baldige Niederwerfung der Türkengefahr durch die im Jahre 1471 gebildete grosse Liga Ausdruck giebt. Wie das Gedicht zu der Bezeichnung kam, lehrt das vorhergehende Gedicht, als *Planh* bezeichnet, das dem Verfasser, Berenguier de l'Hospital, die *violeta* eintrug. In der Ueberschrift heisst es: . . *dictus flos sibi donatus extitit per duas carmenas que sequuntur.* Daraus geht hervor, dass auch die sogenannte Pastorella, von Bartsch und Römer als anonym bezeichnet, Berenguier zum Verfasser hat. Diesem „*planh*" (so konnte er das Gedicht nach *L.d'am.* I, 346 nennen) liegt die Fiction zu Grunde, dass der Dichter „die Schönste der Welt", die sich dann als die Christenheit ausweist, in Jerusalem verlassen findet, wie die Alten die Hirtin auf dem Felde; sie klagt ihm ihre Verluste an christlichem Boden. Es ist klar, dass dem

mehr erlebte, wohl aber in Nordfrankreich und Italien.[427]) Doch auch sie wurde von dem lehrhaften Zuge angekränkelt, der durch die ganze spätere provenzalische Dichtung geht.

Noch ist in diesem Zusammenhange Einiges über die verschiedenen Bedeutungen zu sagen, die in den besprochenen geistlichen Liedern der *alba* untergelegt werden. Bei Folquet von Marseille ist eine andere als die reale Auffassung in keiner Weise angedeutet. Bei Peire Espanhol hingegen heisst es (Str. 2): . . . *alba es, don cist jorns* (Gott) *fo naissenz La reïna, maire de pietat* — übereinstimmend mit der von Durandus ausgesprochenen Symbolik: *Maria fuit aurora.*[428]) Nichts weiter als Licht versteht er in Str. 4 darunter, wenn er von den zur dunklen Hölle Verdammten sagt: *Non auran mais lum ni clartat ni alba.* Dieselbe Zusammenstellung gebraucht G. von Autpol in Str. 1, 2 und 4 für Maria. Doch fehlt ihm die mystische Beziehung auf die Gottesmutterschaft. Sie heisst nacheinander Licht, Leuchte und Morgenröte des Paradieses — aller Gläubigen — des Dichters. G. Riquier nennt sie die *alba* der im Leben bereuenden Sünder. Hier liegt noch ein guter Sinn zu Grunde: Der Jungfrau Mittlerschaft geht der göttlichen Vergebung so notwendig vorauf, wie das Frührot der Sonne. Ganz farblos aber ist das Wort in Str. 3, 5 und 6 von G. von Autpol verwendet. In Str. 3 wünscht der Dichter in Gottes heitere Nähe zu kommen, da, wo nie enden *lums* (?ms. *jorns*) *ni clardatz ni alba.* Gleichen Sinn hat es in Str. 6. Unsinniger noch ist seine Bitte in Str. 5, Christi glänzendes Antlitz möge ihm „in Freuden Licht, Klarheit und Morgenrot verleihen." Dagegen kann er sich für *alba* gleich Auferstehung und *jorns* gleich jüngstem Gericht auf hymnische Vorbilder berufen.[429]) Bernart von Venzac schlägt nur in Str. 2 eine allegorische Deutung an. Gott, so heisst es, hat sich durch die Passion zu unserem Lichte und Morgenrot gemacht. Mone 261 bietet beides, wenn Christus V. 89 *lux aurorae* genannt wird, Aehnliches Ambrosius bei Migne XVI, No. 7: *Aurorâ totus prodeat In patre totus Filius et totus in Verbo Pater.* In der ersten Strophe wird die Freude dessen, der in das Reich Gottes kommt, mit dem Glanze

---

Ganzen daher in *planh* und *consolatió* teilte, nach Absicht des Verfassers die Bezeichnung Pastorella zukam. Es war der Unverstand des Urhebers der Sammlung, Guilhems von Galhac, sie nur dem zweiten zu geben, das die Antwort des Dichters auf die Klage enthält. Von Galhac rühren ja, wie man aus dem ersten Gedichte ersieht, die Ueberschriften her.

[427]) S. Jeanroy, *Rom.* 24, 288, der Beispiele anführt.

[428]) Vgl. auch Mone 336 u. 349. Die Deutung von *alba* auf Maria ist also nicht, wie Römer (*a. a. O.* S. 9) will, „eine Geschmacklosigkeit, wie sie nur Dichter der Verfallzeit hervorbringen konnten," sondern eine alte kirchliche Allegorie.

[429]) Ambrosius in Daniel, *Thes. hymn.* I, 56, zitiert von Schlaeger.

der Morgenröte verglichen; in Str. 3 und 4 ebenso wie in der ersten Tornada[430]) wird das Paradies selber darunter verstanden. An der letzgenannten Stelle ist die Zusammenstellung ganz albern: . . *En paradis, on es clars jorns et alba.*

Bei Bernart und zum guten Teile auch bei G. von Autpol kann man das unbehagliche Gefühl nicht unterdrücken, als habe der ~~Dichter~~ Dichter die Strophenschlüsse mühsam so gedrechselt, dass etwas leidlich Leuchtendes in den Refrain käme. Der eigentliche Sinn des Wortes *alba* geht stellenweise über dem allgemeinen von Helligkeit ganz verloren. Die lebendige Tradition eines aus den Hymnen hervorgegangenen Morgenliedes hätte aus dem reichen Metaphernschatz der christlich-poetischen Rhetorik ganz andere Mittel gewährt. Aber dieser Rückhalt fehlte ihnen; denn noch einmal: Die geistlichen Alben sind, historisch betrachtet, nichts als die letzten schweren Atemzüge des provenzalischen Tageliedes.

Eine Umschau bei den anderen mittelalterlichen Litteraturen des Abendlandes giebt der hier vertretenen Auffassung eine indirekte Bestätigung. Die lateinische Hymnendichtung ist international; überall wurde sie gepflegt, und wo mit dem Klosterwesen die klösterliche Tageseinteilung Eingang fand, entstanden auch Morgenhymnen. Desgleichen gehörte der Wächter überall in gleicher Weise zu den Erfordernissen des feudalen Kriegerstaates, sein Beruf war der gleiche. Warum haben die so gegebenen Elemente keine geistlichen Wächterlieder erzeugt? warum finden wir das geistliche Morgenlied nur in den beiden Litteraturen, die auch das weltliche Tagelied gepflegt haben? So wahrscheinlich die Existenz von Wächterliedern in anderen Litteraturen ist, geistliche Morgenlieder sind in ihnen bisher nicht aufgezeigt worden.[431])

---

[430]) Betreffs dieser ist eine Auffassung Schlaegers (*a. a. O.* S. 56) zu berichtigen; der Vers *Belh' estela d'Orien, dieus vos sal* — kann nicht auf Christus gehen. Str. 2 zeigt, dass Gott und der Christ nicht unterschieden werden. Der Vers enthielte also eine Tautologie. Diese Anrufung erinnert auch zu deutlich an die Worte des englischen Grusses, als dass die Beziehung auf Maria zweifelhaft wäre. Maria als „*stella Orientis*" ist ja eine der ältesten und geläufigsten Metaphern.

[431]) Das altfranzösische Kreuzlied „*Vos ki ameis de vraie amor* —" (Bartsch *Chr.*[6] 243—6.) geht mit seinen ersten Versen auf ein Tagelied zurück, vielleicht gar auf ein solches, in dem die Frau den Geliebten weckt. Das ist daraus zu schliessen, dass der Lerche Lied den Tag verkündet; sie wird auch als Verkünderin des geistigen Tages hingestellt in V. 4 und 5 Aehnlich äussert sich Jeanroy, *Origines* p. 69. Aus der Litteratur altportugiesischer Zunge könnte man mir die Marienalba Alfons X von Kastilien entgegenhalten (*Virgen madre gloriosa*, bei Cuelho No 340). Diese Alba ist ebenso zu beurteilen wie Jakobs von Aragon Mariendansa. Sie verdankt, wie fast die ganze Produktion des Königs, provenzalischen Mustern ihre Anregung. Man weiss, ein wie eifriger Gönner der letzteren Trobadore Alfons gewesen ist (s. *Poesie d. Tr.* S. 51.).

Anhang 1.

S. 184 ist die Tornada von Aimerics von Belenui Bussliede (9, 19) sitiert. Diese ist nur in der Handschrift D^a 191 ^{c} erhalten; eine Abschrift verdanke ich Herrn Dr. phil. Soltau, Berlin. Da das Gedicht sonst nur in E steht (Mahn *Ged.* 901), so gebe ich den Text nach beiden Handschriften, indem ich die Schreibung von E zu Grunde lege.

I. Quan mi perpens ni m'albire
qui soi ni de qual part venh,
meravilh me molt e·m senh,
com dieus volc esser sufrire
tant longuamen dels mieus tortz;
mas el qu'es verais e fortz,
pos li platz qu'a lui me vire,
denh aisi.l peccat ausire,
com mos mals talans m'es mortz.

II. Be.s vol de tot be(n) devire
qui contra dieu pren nuill genh
que dieus no(n) vol qu'om ensenh.
Cuiavam passar ab rire
per nostres nesis deportz;
fraire! per pauc lonx acortz
no·ns a fait trop tart assire.
Tantost deu hom far, quan dire,
lo be(n), c'ades velha mortz.

III. Que es hom, quan m'o consire,
ni que val? a re no·l tenh.
E doncx ricx per que si fenh?
Es ricx? Ans n'es trop a dire:
quar tant es frevols l'esfortz
lojorn c'om passa los portz
on tug van ses contradire.
qui que·s fassa guais ni·s mire,
a totz es cominals mortz.

IV. Si·l senher qui es complire
de jois, es pres, qu'ab nos renh,
ai las del cor! com m'estrenh,
quan mi membron li consire
desleial e·l fals conortz;

---

2 queu son D^a. — 6 cel D^a. — 9 m fehlt D^a. — 10 Be E — 12 lenseing D^a. — 13 Cudavan D^a. — 14 ab E — 16 nos an E, no nos D^a. — fait] fes D^a. — 17 quan] autan E, con D^a. — 17 valha] vai hom und D^a. — 20 a] en D^a. — no l] non D^a. — 23 Quart.] aitan D^a. — 25 tug v.] van tut D^a. — 26 Cals D^a. — 28 Lo seingnor. — 29 De j. es]De totz bes E, De toz iois D^a. — pres] prec D^a. — 30 m'] fehlt D^a. — 31 cons.] sospire D^a. — 32 Desleials E D^a. — ·l fehlt D^a.

mas ar se camja ma sortz
en be, perque no m' azire.
Tals n'es be(n) leu escarnire,
qu'ieu soi vius et el es mortz.

V. Pos dieus pres per nos martire,
ja nos non' ajam desdenh;
c'ab autretal entresenh
nos a traïtz lo traïre
saludan; don desconortz
no m'es, c'al deabl' estortz
sui era, cui fui servire;
non a plus poder que·m tire,
per que no·m fai paor mortz.

VI. Folquet[z]! si ses contradire
crezes so que·us auçi dire,
no m'agra fag paor mortz,
mas a sel en soi grazire
qui per nostra mort ausire
deignet esser en croç mortz.

Anhang 2.

Joan Esteves Gebet (s. S. 194) kann auf poetische Schönheit keinen Anspruch machen; es ist nur unterhaltend zu sehen, wie sich der Dichter durch seine äusserst künstliche Strophe hindurchschlängelt. Ich folge deshalb Azaïs darin, dass ich möglichst Esteves Versabteilung beibehalte; und lasse um der Genauigkeit willen lieber ein paar Mal das Deutsche leiden.

I. Den Herren,[1]) der Lenker ist / der Welt,[2]) der alles Gute / schuf / ein wahrer, vollkommener Gott, / milde, gnaden- / voll, / der durch die verfluchten / Juden, ans Kreuz, als er gefangen, / gehängt wurde, / da er tot war, mit dem Spiesse gestochen, / sündenlos, wie es der Glaube / ist, / ihn bitte ich, so wahr er der glänzende / Fürst, / König, der Herren Könige / Blume [ist], / dass er mit seiner Verzeihung / freundlichen / mir seine Liebe gewähre[3]). /

— 34 be] re E — n'aire D^a. — 35 er D^a. — 36 es] n'er D^a. — 37. pres p. n.] volc sofrir D^a. — 40. lo] uns D^a. — 41 don d.] non desconort E. — 42 Que al diable em estort E — 43 Cui E — era] eram E, ab tan D^a. — cui fui] agut E, cui soi D^a. — 44 quens E — 46 ff. fehlen in E 46 ses] fes. — 47 crezetz — 48 fag] fag dire — paor] paor de.

V. 28—30: Wenn der Herr, der Erfüller der Freuden ist, nahe ist, dass er unter uns herrsche, wehe um mein Herz, wie es mir enge wird u. s. w.

[1]) l. *senhor.*

[2]) l. *mon.*

[3]) l. *m'autrei* [*s*]*as amors* (Az. *m'autreia s'a.*)

Denn mit meinen falschen Reden, / den tückischen, / bin ich auf schlimmsten / Wegen gewandelt[4]), / und mit meinen Gedanken, / voll- / gefüllt von Groll, von Irrtümern, / mit Bosheit, / die mich verführt, / Pflag ich Uebelthat / das [ganze] Jahr hindurch. / Wie ich [aber] auch sein mag, / möge er Gnade üben / in dem, um was ich ihn bitte, / so / dass meine / Seele sich daran freue / in der Sterbestunde, / wann / der Tag sein wird / da sie von dannen geht,[5]) / dahin wo die grossen Geretteten / hingehen.

II. Von meinen Fehltritten / und meinen Sünden / verliehen / sei mir Erlösung, wenn es der Güte / gefällt des lieben Herren, / dem nicht missfällt / der Friede; / vielmehr erhält von ihm in Wahrheit / guter Wille / Lohn. / Er sendet zu gutem Hafen / starkem / die Seele der sanften Herzen, / der guten, / demütigen,[6]) wenn der Tod / beisst' sie,[7]) und ihnen die Gelenke durchschneidet.[8]) / Aber wenn ich es bedenke, / so habe ich / ein böses, zornmütiges Herz; / meine / Augen haben mir Kurzweil verschafft / verkehrte /, schlimme zu manchen Zeiten, / durch ein Trugbild (semblansa), / das fördert / die Sünde, die verriet / mich: / Verzeihung / wird mir Reinigung davon sein, / [Verzeihung] von dem Könige, den ich diesen Morgen[9]) / sah. / Denn Hoffnung / ohne Wanken / hege ich auf ihn; auf Anderes baue ich nicht / noch / denke ich daran; / durch seine Ehre / gebe er mir[10]) bei meinem Ende Freude / reine.

III. In sein Paradies, / wo keimt und ersteht / mehr / Gutes, als ein Mensch ausspricht /, und wo es zur höchsten Wahrheit / wird,[11]) / wenn es ihm gefällt, möge mich aufnehmen / der wahre Gott, da er uns erhält / in Freudigkeit. / Meine sündige Seele /, voll von Missethaten, / lasse ich fahren, / die nie, zu halten wusste[12]) / die Wahrheit seit sie geboren ward, / auf den Füssen. / Die Sünden,[13]) wie es sich geziemt, / für- / wahr bekenne ich ihm, / und ihm gefalle es zu üben / Gna- / de, wolle er ihrer nicht achten. / Gebe er / mir die Freude, die ich erhoffe, / abends, / morgens, fern und nah. / In die Wohnstätte /, da lieblich / wohnen die gerechten / Geretteten,

---

[4]) Azaïs: *sui avutz pejors Cors*, so wie seine Uebersetzung: *J'ai eu le plus mauvais cœur*, ist, schon wegen der Qualität des *o*, abzulehnen; l: *s'*(Partikel) *ai segutz p. c.* (= *cursūs*).

[5]) Der Reim *dia*: *ira* ist bei aller Willkür in der Nominalflexion, gewiss nicht ursprünglich. Vielleicht ist der Vers zu lesen: *qu'ira via.*

[6]) l. *del*[*s*] *cors dos Bos*, *Humil*[*s*],

[7]) *lo*[*s*].

[8]) *e·l*[*s*] *trenca.l*[*s*] *nos.*

[9]) l. *qu'uei mati*, in der Messe.

[10]) Azais: *don*, *l. do·m.*

[11]) *es plus verais Fais:* dies für *faitz*, wie nachher *forfais* im Reime.

[12]) Azaïs' Uebersetzung berücksichtigt weder die Qualität des *ę* noch die Grammatik.

[13]) *tort*[*z*[.

mich Sünder / bringe der Vater, / der himmlische König, / wie er / uns befreien wollte / aus üblem Stande / — denn wir waren alle gleich / böse, / ohne Heil; — / möchte er es thun, / möge er nicht auf das falsche Tagewerk sehen. /

IV. Der Heiland, / der Verzeiher, / habe Erbarmen mit mir, in welcher / Art es sei, / wie [14]) mit dem Räuber / hatte der Vater /, als er die Todesschmerzen litt.

V. LOWINSKY.

---

[14]) *m'aia merce[s] tals Quals, Co al laire* . . Azaïs übersetzt la pitié que. . .