Bona domna und mala domna : zum "roman d'amour" des Trobadors Uc de Saint-Circ

Autor(en): **Rieger, Dietmar**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Vox Romanica**

Band (Jahr): **31 (1972)**

PDF erstellt am: **29.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-25307

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Bona domna und mala domna

Zum «roman d'amour» des Trobadors Uc de Saint-Circ

I

In der provenzalistischen Forschung der letzten Jahre stand im Vordergrund des Interesses vor allem die trobadoreske Ideologie, deren Erhellung unabdingbare Voraussetzung eines Struktur und Geschichte der altprovenzalischen Lyrik gerecht werdenden Verständnisses ist[1]. Wenn auch die Diskussion über dieses die gesamte Trobadorlyrik betreffende Thema noch lange nicht abgeschlossen ist, scheint es uns dennoch an der Zeit, sich allmählich wieder – nun allerdings mit einem neuen Instrumentarium und neuen, von denen des Positivismus grundverschiedenen Perspektiven – einzelnen Autoren zuzuwenden. Dies bedeutet nicht, daß wir die Ansicht vertreten, die Trobadorlyrik sei *vor allem* als «œuvre personnelle» zu betrachten, während rhetorische Tradition und soziokulturelle Umwelt nichts weiter als sekundäre Phänomene darstellen[2]; wir sind im Gegenteil der Überzeugung, daß der Primat dem generellen rhetorischen und soziokulturellen Rahmen zukommt, an dem erst der – keinerlei Wertung implizierende – Grad der Individualität, die «personnalité littéraire propre»[3] eines Trobadors gemessen werden kann; dabei darf nicht vergessen werden, daß individuelle Unterschiede einzelner Trobadors gerade in der Liebeskonzeption, die keineswegs zu leugnen sind, sich bei genauerer Prüfung letzten Endes als Ausdruck von Widersprüchen und Modifikationen der soziokulturellen Grundlage selbst mit all ihren Implikationen erweisen können: wenn man sich mit Recht gegen eine mögliche Generalisierung der trobadoresken Liebeskasuistik wendet[4] – zwischen der Liebeskonzeption eines Bernart de Ventadorn und der eines Raimbaut d'Aurenga etwa bestehen in der Tat unübersehbare Unterschiede –, so darf dies nicht dazu verleiten, in den «conceptions individuelles de l'amour»[5] individuelle Eigentümlichkeiten im Sinn Alfred Pätzolds sehen zu wollen. Die «Persönlichkeit» des einzelnen Trobadors, die ihrerseits im wesentlichen soziologisch determiniert ist, kann nur insofern von Bedeutung sein, als sie zu erklären vermag, warum ein ganz bestimmter Aspekt, eine bestimmte Seite der paradoxalen Liebesideologie besonders betont wird oder aus-

[1] Wir verweisen besonders auf die Arbeiten von CHARLES CAMPROUX, JEAN FRAPPIER, ERICH KÖHLER, MOSHÉ LAZAR und RENÉ NELLI.

[2] FRANÇOIS PIROT, *L'«idéologie» des troubadours. Examen de travaux récents*, in: *MA 74* (1968), 301–331.

[3] PIROT, *op.cit.*, p. 331.

[4] «Chaque troubadour possédant une personnalité littéraire propre, nous nous demandons si la grave erreur que l'on ait pu commettre n'est pas de croire à l'existence d'une casuistique *générale* de l'amour provençal» (*ib.*).

[5] *Ib.*

schließlich zum Tragen kommt; diese «Persönlichkeit» ist im wesentlichen nur verantwortlich für Auswahl und Akzentuierung – dies auch in der Domäne des Sprachlichen und Metrischen –, das Ausgewählte und Akzentuierte indessen ist zum größten Teil vorgegeben oder als Möglichkeit angelegt in der die Widersprüche der verschiedenen dichterischen Realisationen schon in sich tragenden, auf dem seinerseits komplexen und aspektreichen «Sitz im Leben»[6] der altprovenzalischen Lyrik basierenden trobadoresken Ideologie, deren paradoxale Struktur Leo Spitzer klar umrissen hat[7] und deren historisch-soziologische Basis in den verschiedenen Arbeiten von Erich Köhler überzeugend herausgestellt wurde[8]. Wenn wir deshalb im folgenden versuchen werden, die Gesamtstruktur der Kanzonen Uc de Saint-Circs durch eine genaue Textanalyse herauszuarbeiten, so nicht um die «vision *personnelle* de l'amour»[9] dieses Trobadors zu erfassen, sondern um exemplarisch zu zeigen, wie das Paradox der *fin'amor* das Werk eines einzelnen Dichters strukturiert, das sich zwischen zwei Extremen, dem Lob der «(guten) Dame» und der Kritik an der «(bösen) Dame» bewegt.

II

Salverda de Grave hat in der Einleitung zu der zusammen mit Jeanroy besorgten Edition der Gedichte von Uc de Saint-Circ[10] aus 16 mehr oder weniger aufeinander Bezug nehmenden, durch bestimmte Motive verbundenen Liedern dieses Trobadors einen «Roman» konstruiert, der in verschiedenen Phasen den Verlauf einer unglücklichen Liebe schildert[11]:

> «En résumé, le poète a aimé une dame qui, peu à peu, s'est laissée aller à son penchant pour les succès mondains. Sa folle coquetterie l'a fait sortir de la réserve nécessaire et sa réputation en a souffert. Malgré les avertissements réitérés de son amant, elle a laissé courir les mauvais propos et, pour retenir les adorateurs, elle leur a accordé des faveurs non équivoques. Le poète, alors, l'a abandonnée à son sort et est revenu à celle qu'il aimait avant que la coquette se fût emparée de son cœur. Il trouvera auprès d'elle la

[6] Wir übernehmen diesen Begriff mit all seinen Implikationen aus der formgeschichtlichen Schule der Bibelexegese.

[7] Cf. L. Spitzer, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours (University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 5)*, Chapel Hill 1944.

[8] Cf. vor allem: *Die Rolle des niederen Rittertums bei der Entstehung der Trobadorlyrik*, in: *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania*, Frankfurt a.M. – Bonn 1966, p. 9–27. Auf diese Studie werden wir uns im folgenden besonders stützen.

[9] Pirot, *loc.cit.*

[10] *Poésies de Uc de Saint-Circ*, publiées ... par A. Jeanroy et J.-J. Salverda de Grave, Toulouse 1913 (Bibliothèque méridionale, 1re série, 15).

[11] Es handelt sich um die folgenden Gedichte: I (*P.-C.* 457, 3), II (40), III (9), VI (34), VII (26), VIII (25), IX (20), X (18), XVII (39), XI (35), XII (15), XVI (19), XXV (10), XIII (7), XIV (4), IV (16); außer XVI und XXV (Coblen mit Liebesthematik bzw. Kanzonenfragmente) sind alle Kanzonen.

sécurité qu'il cherche, car il reconnaît que ce fut, de sa part, une grosse erreur de la quitter pour une autre moins digne»[12].

Salverda de Grave beschäftigt im folgenden die Frage, ob dieser «Liebesroman» reine Fiktion ist oder auf konkreten autobiographischen Grundlagen beruht[13]. Die genaue Prüfung der beiden zu Ucs Liedern überlieferten Razos und Motivvergleiche mit Gedichten und Vidas anderer Trobadors zeigen deutlich, daß es sich hier sehr wahrscheinlich um einen «roman vécu»[14] handelt, der jeder biographischen Authentizität und aller realen Bezüge entbehrt[15]. Der fiktive Charakter dieses Liedkomplexes kann noch durch die Tatsache unterstrichen werden, daß die in Ucs Kanzonen besungenen Damen nie – auch nicht mit einem Senhal – näher bezeichnet werden und die in den Tornaden als Adressaten der Gedichte genannten Damen nie mit der jeweils besungenen Dame zu identifizieren sind, was Uc z.B. im Fall von Lied II (*P.-C.* 457, 40) selbst ausdrücklich betont (v. 46–50)[16]: es handelt sich also in allen Gedichten um ein und dieselbe fiktive Dame, d.h. um die *domna* der Trobadorlyrik überhaupt, und der «Liedzyklus»[17], in den wir auch die restlichen Kanzonen V (*P.-C.* 457, 1) und XV (12) an entsprechender Stelle einbeziehen können, stellt – wie wir sehen werden – das wechselvolle Verhältnis zwischen Trobador und Dame in einer aus dessen Paradoxalität resultierenden Dramatisierung dar. Daß Uc de

[12] *Introduction*, p. XXIV.

[13] «Ces poésies reflètent-elles un épisode amoureux de la vie du poète ou ne sont-elles qu'un badinage auquel on a donné l'apparence de la réalité?» (*op.cit.*, p. XXV).

[14] *Op.cit.*, p. XXXIV. «Il reste en somme ceci: Uc est le seul des troubadours qui ait fait un recueil de poésies se rapportant au même sujet et que rien n'empêche d'attribuer à la même époque, très restreinte, de sa vie» (p. XXXIII–XXXIV).

[15] Ob die Bemerkung von Ucs Vida: *anc no fo fort enamoratz de neguna; mas ben se saup feingner enamoratz ad ellas ab son bel parlar* (zit. nach J. Boutière–A.-H. Schutz, *Biographies des troubadours*, Paris² 1964, p. 240) in diesen Zusammenhang gehört, bleibt dahingestellt. Cf. dazu E. Wechssler, *Das Kulturproblem des Minnesangs. Studien zur Vorgeschichte der Renaissance*, I. *Minnesang und Christentum*, Halle a.S. 1909, p. 195ss. und neuerdings die Untersuchung von Nydia G. B. de Fernández Pereiro, *Originalidad y sinceridad en la poesía de amor trovadoresca*, La Plata 1968 (über Ucs Vida: p. 148s.), deren Besprechung in dieser Zeitschrift wir hier nicht vorgreifen wollen. Daß es im übrigen Crescini gelungen ist, die in der Razo zu Lied X genannte Geliebte Ucs mit Namen *Stazailla* mit einer «donna Stadaglia» zu identifizieren, die zur Zeit von Ucs Aufenthalt in Treviso gelebt hat, muß nicht viel besagen (cf. V. Crescini, *Ugo di Saint Circ a Treviso*, in: *Románica fragmenta. Scritti scelti dall'autore*, Torino 1932, p. 567–596): ganz davon abgesehen, daß die Identifikation der Dame von Lied X mit dieser Stazailla – Stadaglia reine Hypothese des Verfassers der Razo sein kann – die Kanzone selbst benennt die besungene Dame nicht–, spielt diese Frage nach Realität oder Idealität der in Ucs Liedern zum Ausdruck kommenden Liebesbeziehungen für unsere folgende Betrachtung keine entscheidende Rolle. Wir sehen deshalb auch keine Veranlassung, Lied X aus dem «Liebesroman» auszuklammern.

[16] Vgl. auch A. Jeanroy, *La poésie des troubadours*, II, Toulouse–Paris 1932, p. 163, N1.

[17] Wir meinen damit nicht, daß Uc diese Gedichte in der angegebenen Reihenfolge verfaßt haben muß, sondern vielmehr, daß diese Lieder thematisch in eine Ordnung gebracht werden können, die ihnen die Form eines Zyklus verleiht. Cf. z.B. die formalen Argumente, die dafür sprechen, daß Lied XII vor Lied VI gedichtet wurde (Jeanroy, *op.cit.*, II, p. 190).

Saint-Circs Lieder, was Themen und Motive betrifft, wenig Originalität für sich in Anspruch nehmen können – «le lieu commun affleure à chaque pas»[18] – ist nicht zu leugnen; wir werden deshalb auch im wesentlichen auf die Anführung der unzähligen Parallelstellen bei anderen Trobadors verzichten. Wichtiger indessen ist gerade die – wie uns scheint – Ucs Werk einen eminent exemplarischen Charakter verleihende strukturierende Zusammenstellung dieser konventionellen Elemente, die hier von einem Jongleur in einem kohärenten Gesamtbild eingefangen und miteinander in Beziehung gesetzt werden. Hierin – und nur hierin – liegt Ucs dichterische Originalität, ist seine «personnalité littéraire propre» greifbar.

III

Ausgangspunkt sind die Lieder V und XV, die von den Herausgebern nicht in den «Liebesroman» aufgenommen wurden, da sie keinerlei Beziehung zu dessen konkreten Details, seiner äußeren «Handlung», erkennen lassen. Diese Kanzonen besingen in mehr oder weniger konventioneller Weise die geliebte Dame – sie sind reine Huldigungsgedichte, in denen das Verhältnis von Trobador und *domna* die in der Trobadorlyrik geläufigen stereotypen Züge aufweist:

Lied V: Der Dichter ist fern von seiner Dame – das Motiv der *amor de lonh* klingt an –, was ihn mit sehnsüchtigem Schmerz erfüllt, den nur der Anblick ihres *gent cors gai* (v. 11) zu lindern vermöchte. Deshalb sendet er ihr diese Kanzone, die er so gestalten will, daß sie den höfischen Tugenden seiner Dame – sie ist *coinda, gaia, cortesa, plazens* und bei allen beliebt[19] (str. I) – entspricht[20]. In den str. III und IV beteuert er, nie eine andere Dame lieben zu wollen und zu können – Wünschen und Denken, *cors* und *sens* befänden sich in dieser Beziehung in völliger Übereinstimmung (*si acordon d'un talan*) (str. III); *Sos amics e sos servire / E sos hom sui e serai* (v. 34–35)[21] – ein Band oder eine einfache Botschaft von seiner geliebten Dame ist ihm lieber als die vollkommene sexuelle Liebeserfüllung bei einer anderen, die ihm keine Freude, sondern Schmerz bedeuten würde (str. IV). Niemandem, auch nicht der *jois* und *jovens* feindlich gesinnten *avol gens savaia* und den *malvolens*, wird es gelingen, seinen *joi* zu mindern; er hofft vielmehr, daß seine Dame selbst ihren Bemühungen entgegenwirkt und seinen Vorteil (*pro*) will (str. V).

[18] JEANROY, *op.cit.*, II, p. 164.

[19] Cf. auch str. III: jeder begehrt und umwirbt sie wegen ihrer Tugenden (v. 27–33) – die potentiellen Rivalen, auf die Uc in str. V zu sprechen kommen wird, wo sie negativ als *lauzengiers* erscheinen werden, sind hier noch positiv gesehen, denn sie erhöhen den Wert der Dame und lassen die ersehnte Liebeserfüllung noch erstrebenswerter erscheinen. Zu dieser Ambivalenz, die hier sogar in ein und demselben Gedicht zum Ausdruck kommt und eine der des «paradoxe amoureux» analoge Spannungsgeladenheit enthält, cf. ERICH KÖHLER, *Les troubadours et la jalousie*, in: *Mélanges Jean Frappier*, Genève 1970 (Publications romanes et françaises 112), p. 543–559.

[20] Was dem Trobador wenigstens bei der metrischen Gestaltung gelungen ist.

[21] Cf. auch: ... *eu ai / Vas lieis mon fin cor verai* (v. 60–61).

Lied XV: Auch diese Kanzone soll *plazens, gaia* und *avinens* sein, um den Tugenden der Dame, für die sie bestimmt ist, und damit dem hohen Begehren und Streben des Trobadors angemessen zu sein (str. I). Im Vordergrund auch dieses Gedichts steht das Lob der Dame[22] und ihres *ric pretz* (v. 13), der dem Dichter zum *ric guizerdo* (v. 16) wird: allein das liebende Denken an die Dame entschädigt ihn für die harten Qualen des Minnedienstes (str. II). Noch deutlicher als in Lied V wird die letztliche Unerfülltheit dieser Liebe betont: der Verstand, der den Trobador auf das ausbleibende *jauzir* (v. 22) verweist, liegt im Widerstreit mit der das Herz des Dichters entzückenden Schönheit und Tugendhaftigkeit der Dame; trotzdem will er ihr immer dienen (str. III) und nicht verzweifeln: denn läßt sie ihn auch langsam sterben[23], so ist er doch *en la vostr'entenssio / ... rics* (v. 45–46); im übrigen setzt er große Hoffnung in die Macht der Liebe, die ihm eines Tages das geben wird, was er will (str. V). Nie wird er einer anderen Dame gehorchen, dienen und Ehre erweisen, denn ihr Edelmut erweckt das tote Herz zu freudigem Leben (str. VI).

Der Trobador unterwirft sich in diesen beiden Kanzonen vollkommen seiner Dame, an deren Wert er keinerlei Zweifel hegt. Das erstrebenswerte Ziel seines Minnedienstes, die Liebeserfüllung, schwebt ihm immer vor Augen, doch weiß er (d.h. sein *sens*) auch, daß ihm die Erreichung dieses Ziels wohl stets versagt bleiben wird. Trotzdem gibt er die Hoffnung nicht auf, ja er lebt von dieser Hoffnung, die letztlich in der Auffassung gründet, die Dame sei – ihren vom Trobador gepriesenen höfischen Tugenden entsprechend – verpflichtet, seinen Nutzen (*pro*), d.h. sein *jauzir*, als Endpunkt und Belohnung seines standhaften Dienens im Auge zu haben und gegen die Machenschaften der rivalisierenden Umwelt für ihn Partei zu ergreifen, d.h. ihn aus der großen Schar der Bewerber auszuwählen und auszuzeichnen. In Erwartung dieses Ideals, des *joi* im engeren Sinn, bescheidet sich der Trobador mit dem *joi* als Glückserwartung, der seine Existenz allein der stetigen, wenn auch immer wieder enttäuschten Hoffnung auf die Realisierbarkeit des Ideals verdankt: *no·m voill desesperar, / Q'en la vostr'entenssio / Sui rics* (XV, v. 44–46). Diese Glückserwartung, hinter der sich ein Glücksanspruch verbirgt, ist es auch, welche die Leiden und Qualen des Minnedienstes, die im Bewußtsein von der letztlichen Unerfüllbarkeit des trobadoresken Strebens gründen, in Freuden umwertet: *E·l mal que datz son ben e pro li dan / E l'ira jois e repaus li affan* (XV, v. 59–60) – Verse, die der paradoxalen Struktur der *fin'amor* in einer chiastisch geordneten Antithesenreihung Ausdruck verleihen.

Die Dame dieser Kanzonen erscheint als absolute Herrin, welcher der Trobador unbegrenztes Vertrauen entgegenbringt; obwohl sie grausam ist – sie läßt den sehnenden und begehrenden Dichter in ihrem Dienst «sterben» – werden keine Klagen

[22] Str. IV: Verbindung von Lob und *celar*-Motiv – der Trobador will seine Dame nicht zu ausführlich loben, um ihre Identität nicht zu entdecken; cf. eine ähnliche Verbindung von Lob der Dame und *lauzengiers*-Motiv bei Giraut de Bornelh (*P.-C.* 242, 13, str. III).

[23] *languen morir* (v. 43) – *morir desiran* (v. 50).

über ihre Grausamkeit laut. Die auch für diese Kanzonen konstitutive Spannung zwischen Begehren und Erfüllung, Ausdruck der sozialen Situation des niederen Rittertums in seinem Integrationsstreben, erscheint hier noch in ihrer konfliktlosesten Form: die Hoffnung auf das Gelingen der sozialen Aufstiegsbemühungen und das dieser Hoffnung immer aufs neue Nahrung gebende Vertrauen des *fin cor verai* in die schließliche Aufnahme- und Harmoniebereitschaft des Feudaladels allen sozialen Schranken zum Trotz vermögen diese Spannung in einem momentanen, nur dichterisch realisierten Ideal zu neutralisieren, das indessen die real gegebenen Widersprüche immer noch in sich trägt. Das Ideal der *bona domna*, das diese Kanzonen prägt, steht metaphorisch für den guten Herrn, der die Dienste seines *hom* in gerechter Weise zu belohnen bereit ist. In dem Maße aber, in dem dieses Ideal mehr und mehr mit der sich wandelnden Realität in Konflikt gerät, werden auch die ihm immanente Widersprüchlichkeit und die aus dem Paradox des *amar desamatz* resultierende Spannungsgeladenheit stärker. Diese Entwicklung, deren Ausgangspunkt Lied V und XV exemplifizieren, läßt sich anhand der weiteren Lieder Uc de Saint-Circs stufenweise verfolgen.

IV

Die nächste Stufe illustrieren die Lieder I, II, und III[24], die alle drei in der ersten Strophe das Motiv der Feindschaft von Augen und Herz gegen das Ich des Trobadors entwickeln. Während das Lob der Dame in diesen Kanzonen in den Hintergrund getreten ist – nur Lied III, str. 3 trägt noch ausgesprochen panegyrischen Charakter[25] –, hat sich die Hoffnung des Trobadors auf Erfüllung seines Liebesbegehrens merklich verringert: verkündete er noch in Lied XV *no·m voill desesperar* (v. 44), so stellt er sich jetzt als ein *Desesperat ab un pauc d'esperanssa* (II, v. 22) dar. Diese geringe Hoffnung, die der Glückserwartung des Trobadors noch Nahrung gibt, ist überdies nicht durch das Verhalten der *domna* selbst ihm gegenüber motiviert: von ihr kommt das *mal* (I, v. 10), das den Dichter leiden läßt – er muß, so befiehlt es Amor, einer Dame gehorchen, *que no·m vol ni·m blan / Ni·l platz res c'a mi plagues* (I, v. 33–34)[26] – *Amors* und *domna* sind die beiden *mals seignors* (II, v. 1), in deren Macht sich der Trobador befindet und die ihn mitleidlos sterben lassen. Nicht auf einer mehr oder weniger manifesten Bereitschaft der Dame, ihn eines Tages erhören zu wollen, gründet also diese wenn auch geringe Hoffnung, sondern lediglich auf der Allgemein-

[24] Lied III trägt noch einen gewissen Übergangscharakter (cf. u.a. str. 3).

[25] Außer dieser Strophe sind nur noch vier kurze Stellen zu verzeichnen, die ein Lob der *domna* beinhalten: *adreich gai cors plazen* (I, v. 17), *las plazens faissos / E·ls cortes digz humils e amoros* (II, v. 33–34), *Vostra rictat e vostra gran valenssa* (II, v. 40), *son bel cors gai plazen* (III, v. 8).

[26] In Lied I, str. 4 ist die Edition (und Übersetzung) zu korrigieren: Subjekt von v. 31–34 ist *amors* (von str. 3, v. 28), Komma nach *coman* (v. 32) muß entfallen und *De lieis* (v. 33) bedeutet 'was meine Dame betrifft'.

gültigkeit beanspruchenden Aussage eines Sprichworts (*ditz*: I, v. 45), das die Erwartung eines ganzen Stands in der Form eines Erfahrungsinhalts zum Ausdruck bringt (*braus cors s'afraing / Qui gen lo serv humilmen*, I, v. 46–47)[27] und als Sprichwort seine Wiederverwendbarkeit in jedem Einzelfall postuliert: *Per q'ieu ges no m'espaven, / Tant l'ai cor de gen servir / Q'ella ja·m laisse morir* (I, v. 48–50).

Dieses *pauc d'esperanssa* genügt indessen, den Trobador die Qualen des Minnedienstes weiter ertragen zu lassen: je mehr er zu erdulden hat, desto mehr will er seiner Dame gehorchen (I, str. 1); er liebt sie und wird sie immer lieben (III, v. 37); er will ihr *fis sers* (I, v. 16) bleiben und sie immer ehren, loben und umwerben (I, str. 2), stets nur ihr *plazer* im Sinn haben (I, str. 5; III, v. 45). Obwohl er sich mehr als zuvor der Vergeblichkeit seines Werbens bewußt ist (*si tot no·m fai be*, III, v. 28), will er ihr weiter dienen. Er weiß genau, daß er seinen Augen und seinem Herzen, d.h. der Liebe, die ihm nichts Gutes bringt und über deren Grausamkeit er klagt, entfliehen sollte: *mas ieu non puosc gen* (I, v. 14), denn der Wert seiner Dame ist so groß, daß er sich nie von ihr abwenden, sondern sie in stets gleicher demütiger Haltung um Gnade anflehen wird (III, str. 4); allein die Anstrengung (*esforssamens*, III, v. 34) selbst, obwohl sie vergeblich ist (*si be·is fadia*, III, v. 34), hat ihren Wert und vermag den *dan* (III, v. 32) des Minnedienstes, also das Ausbleiben von *pro*, in Ehre umzuwerten: *per q'ieu no·n vuoill mover / Lo cor ni·ls precs ni·l bon esper* (III, v. 35–36).

Die Gewißheit, letztlich doch zum Ziel der Wünsche zu gelangen, ist, in Anbetracht der Akzentuierung der *amar desamatz*-Konstellation von Dame und Trobador, einer existentiellen Unsicherheit – Ausdruck der Ungewißheit einer ganzen sozialen Gruppe über die Erfolgsaussichten ihres Aufstiegsstrebens – gewichen: *pieitz de mort es / Qui vai languen desiran / E aten e non sap qan / Li volra valer merces* (I, v. 51–54). Die bange Frage nach dem Zeitpunkt der ersehnten und lang erwarteten Integration, die hier laut wird, fächert sich in Lied II in einen umfassenden, sich über 4 Strophen erstreckenden Fragenkomplex[28] auf, in dem die in diesen drei Kanzonen auf die Spitze getriebene Einseitigkeit des Verhältnisses von Trobador und Dame[29] an jenen Punkt gelangt zu sein scheint, an dem die freudige Erwartung des Ideals in Anbetracht der sich diesem Ideal entgegensetzenden Realität in Verzweiflung über die Erfolglosigkeit, die Nichtrealisierung des Ideals umschlägt – man vergleiche die sirventesartige Strophe 3 von Lied I, in der die zeitgenössische Wirklichkeit (*una aital sazos es*, I, v. 21), in der die *plus leial aman* (v. 22), also die Gruppe von *joven*, verachtet und abgewiesen werden, scharf kritisiert wird.

[27] Cf. dazu JEANROY et SALVERDA DE GRAVE, *op.cit.*, p. 170.

[28] Str. 2: 5 *Que farai*-Fragen; str. 3: 4 *Cum durarai*-Fragen; str. 4: 4 *Cum viurai*-Fragen; str. 5: 4 *Que dirai*-Fragen.

[29] Cf. *Ab aital coven enpres / Sui sieus, que plus no·ill deman, / Mas cossir e vauc penssan / Cum ieu sos plazers fezes* (I, v. 41–44): dieser *coven* besteht, wie str. 4 zeigt, darin, daß der Trobador alle Befehle seiner Dame ausführt, sie indessen nichts tun oder sagen muß, was jenem gefällt.

Die 17 Fragen dieser Kanzone führen in eindringlicher anaphorischer Reihung die Ausweglosigkeit der trobadoresken Situation vor Augen: der Dichter begehrt eine Dame, die ihm eigentlich nicht zukommt (*c'a mi non taigneria*, II, v. 4); trotzdem kann er nicht aufhören, sie und nur sie zu lieben, denn nur von ihr kann ihm der *joi* (v. 13, 16, 45), nach dem er strebt, die soziale Integration in den Adel, zuteil werden:

Que farai doncs, dompna, que sai ni lai
Non puosc trobar ren ses vos que bo·m sia? (v. 10–11)
Cum durarai ieu, que ja alegranssa
Non aurai mais, si no me ven de vos? (v. 23–24)
Cum viurai ieu, cui non pot far ni dir
Autra ses vos ren qe·m teigna ad honranssa? (v. 30–31)
Que dirai ieu, c'autra el mon non es
Qe·m dones joi per nuill ben qe·m fezes? (v. 44–45)

Die Dame hat sich als *mal seignor* (str. 1) erwiesen, die der Trobador jedoch – was «die Zwangslage des niederen Rittertums und seine Ungeduld»[30] kennzeichnet – weiter lieben muß; der Kampf um soziale Anerkennung erscheint in einer verschärften Form, das Motiv der Eifersucht auf den Rivalen aus der gleichen Gruppe[31] ist dafür symptomatisch. Klagen, Schmerz und Seufzer angesichts der fast ausweglos erscheinenden Situation erfüllen diese Kanzone, hinter deren Fragen sich die eindringliche, verzweifelte Bitte um *retenir* (v. 18) und *merce* (v. 36, 38) verbirgt. Doch die Klage ist noch nicht zur Anklage geworden, noch besteht ein *pauc d'esperanssa*, durch das *fin cor* und die *leial fe* (v. 39), das treue und bedingungslose Dienen und Sichunterordnen unter die Größe (*rictat*, v. 40) der umworbenen Dame, doch noch den beanspruchten Lohn zu erlangen.

V

Doch die Weichen für die künftige Entwicklung des Verhältnisses von Trobador und Dame sind gestellt:

In Lied VI fragt sich der Trobador zum ersten Mal ernsthaft, ob er – in Anbetracht dessen, daß sein langes, demütiges und treues Dienen ihm nur Qualen und Leiden *ses nuill esmenda* (v. 5) eingebracht hat – seiner Dame weiter in treuer Liebe dienen soll:

Amarai doncs finamen,
Puois fis amars no m'es sals?
Non ausaria esser fals
Vas lieis c'aisi·m vai volven? (v. 10–14)

Einerseits stellt er ganz deutlich heraus, daß es, den Prinzipien der Vasallität entsprechend, eigentlich sein Recht (*dreitz*, v. 17) wäre, die *fe* seiner Dame mit einer

[30] KÖHLER, *Esprit und arkadische Freiheit*, p. 41.
[31] *... ieu sui gelos / De tot home qui vai vas vos ni ve / E de totz cels a cui n'auch dire be* (v. 25–27).

aital fe (v. 17) zu beantworten, andererseits fehlt ihm aber die Kraft (*poder*, v. 25), sich gegen das gesellschaftliche Ordnungsprinzip der Liebe, das ihn an die Dame fesselt und demgegenüber selbst der Rechtsanspruch (*dreitz*, v. 20) an Bedeutung verliert, zur Wehr zu setzen. Die Liebe, der er gehorchen muß, fordert von ihm nach wie vor, weiter auf die *dura merce* (v. 7, 47), den Lohn als Gnade, zu warten, bevor er sich einer anderen Dame zuwendet. Obwohl es verlorene Mühe sein wird – *i perc mos jornals* (v. 29)[32] –, wird er deshalb weiter die Anstrengung (*Esfortz*, v. 28) auf sich nehmen, um seine Dame zu werben[33], d.h. durch diese Werbung dem Himmel, dem Ideal der sozialen Integration, entgegenzustreben:

> *... soffratz de me*
> *Qu'eu per vos al cel entenda* (v. 48–49)

Doch die letzte Entscheidung in der Frage, ob der Trobador in dieser Situation weiter dienen soll oder nicht, ist damit – so zeigt es die zweite Tornada, in der er Savaric de Mauléon um Rat in dieser Angelegenheit bittet – nur aufgeschoben.

Die gleiche Situation, die durch die Polarität von bedingungsloser Liebe und Abwendung von der Dame in Anbetracht des *amar desamatz* bestimmt ist, prägt auch die folgenden Kanzonen VII und VIII[34]: der Trobador, der von der Liebe keinen *joi* erhält und auch keinen erwartet (VIII, v. 4–5) – seine Kanzone handelt deshalb vom *ben qu'eu ai volgut* (v. 7), dem Ideal, vom *mal q'ieu ai agut* (v. 8), der Realität, und von der ihn quälenden Sehnsucht nach dem Ideal –, unterstreicht von neuem die Unmöglichkeit, sich von seiner Dame zu trennen: *Per qe·m fora fort bon, si ieu pogues, / Que m'en partis, mas per Deu non porria* (VII, v. 15–16)[35]. Die eindringliche Bitte an die Liebe, ihm wenigstens einen Bruchteil der versprochenen Freuden als Belohnung für sein langes ergebenes Dienen zu gewähren, um ihn vor dem Tod, d.h. vor dem hoffnungslosen Zurücksinken auf den Ausgangspunkt seines Strebens, zu bewahren (VII, str. 4), verbindet der Trobador mit der erneuten Versicherung, nur

[32] Er erwartet von seiner Dame nichts mehr: *vista sivals / Ni pres ni loing non aten* (v. 30–31); auch die Möglichkeit, daß ihm doch noch *merces* (v. 33) zu Hilfe kommt, schätzt er gering ein: *Esser pot, mas non o cre* (v. 34).

[33] Ihr Lob in der 5. Strophe, das in den Worten gipfelt *Honrada sor tota re, / Si que no·i ha c'om reprenda* (v. 44–45), erhält durch den Kontext fast den Charakter einer Beschwörung, die durch die Macht des Worts die Realität in das verlorene Ideal umkehren will.

[34] Die von Lied VII an einsetzenden konkreten Details, auf denen SALVERDA DE GRAVE Ucs «Liebesroman» aufbaut — cf. das oben zitierte Résumé —, können wir im wesentlichen außerachtlassen. Wir verstehen sie im Rahmen unserer strukturellen Untersuchung als Elemente, welche die Funktion haben, die Progression, die allmähliche Veränderung der Struktur von Kanzone zu Kanzone, zu dynamisieren. Daß es dieser Elemente bedarf, um die letzte Entscheidung des Trobadors, die Abwendung von seiner Dame, definitiv zu ermöglichen, sie also gewissermaßen die Funktion einer zweiten vordergründigen Motivation innehaben, ist symptomatisch für die ideologische Struktur der Trobadorlyrik, deren Spannungsgeladenheit zwar — je stärker sie in Erscheinung tritt — nach Entladung drängt, diese Entladung — im positiven wie im negativen Sinn — jedoch nie erfolgen darf.

[35] Cf. auch v. 17–21 und VIII, v. 41–44 (... *Non ai poder qe n'estraia / Mon fin cor ni mon voler*).

von seiner Dame den ersehnten *joi* annehmen zu wollen – *autra joi non deman* (v. 35) – und der extremen Schlußfolgerung, daß, sollte sie sich ihm versagen, auf der Welt weder *amors* noch *chausimens, bontatz, merces* und *franquesa*, mit einem Wort keine *cortesia* zu finden seien (v. 38–40), womit ihrem Verhalten ihm gegenüber, an dem sich die Möglichkeit der Realisation des vom Feudaladel akzeptierten Ideals der höfischen Gesellschaftsordnung überhaupt erweist, exemplarische Bedeutung zugemessen wird. Interessant ist überdies, daß der Trobador trotz aller weiterhin im Vordergrund stehenden Unterwürfigkeit der Dame gegenüber in Lied VII zum ersten Mal sein eigenes Verdienst herausstreicht, das in der Verherrlichung ihres *pretz* (v. 10) besteht, und klar durchblicken läßt, daß auch sie auf ihn und seine Dienste angewiesen ist – die eingetretene Einseitigkeit des Minnedienstes wird vor den Hintergrund des Ideals der Reziprozität des Vasallitätsverhältnisses gestellt.

Im übrigen zeigt Lied VIII deutlich, wie sehr sich die Realität vom angestrebten Ideal entfernt und das in der Wirklichkeit angelegte Potential zur Realisierung dieses Ideals verringert hat; symptomatisch dafür ist, daß die Hälfte des Gedichts (str. 2-4) Sirventescharakter trägt[36]: es wird die Zeit (*sazos*, v. 15) kritisiert, in der Dienen ohne *guizerdos* (v. 16) bleibt und nicht mehr mit *joi* (v. 14) belohnt wird, in der nur die Nichtdienstfertigen (*qe mais ant d'orguoill*, v. 20), die falschen Heuchler, zum Ziel ihrer Wünsche gelangen, während die *fin* (v. 27) abgewiesen werden[37], in der es kaum noch eine *dompna veraia* (v. 21) und nur wenige des *joi* wirklich würdige Liebhaber gibt, in der das Verhalten der *domna* zu Zwistigkeiten innerhalb der sie umwerbenden Gruppe – *que s'ant gran ben volgut* (v. 37) – Anlaß gibt und die latente Rivalität zum offenen Ausbruch bringt. Dem Trobador fehlt immer noch die Kraft (*poder*, v. 43), sich trotz dieser paradoxalen Situation – was ihm hätte nützen sollen, hat ihm geschadet, weil er seiner Dame treu bleibt, bleibt ihm *joi* versagt (v. 47–50) – von seiner Dame abzuwenden.

Was in Lied II mit der Bezeichnung der Dame als *mal seignor* erst in Ansätzen manifest wurde, kommt nun voll zum Tragen – die Klage ist zur Anklage geworden: die Dame, die um so mehr lacht, singt und es sich in allem wohl sein läßt, je mehr sie dem Trobador leidvolle Qualen bereitet, ist nicht mehr die *bona domna* der Kanzonen V und XV, sondern *mala* (v. 55); an die Stelle des Lobs ist die Kritik getreten, die Realitätsbezogenheit des Sirventes, das von dem Allgemeingültigkeit beanspruchenden Standpunkt von *joven* aus all das einer scharfen Kritik unterzieht, was sich der Realisierung des trobadoresken Ideals in der Wirklichkeit entgegenstellt, hat – gedrängt durch die immer größere Distanz zwischen Ideal und Realität – Eingang in die Idealität der Kanzone gefunden, die Realität korrigiert das Ideal der *bona domna* zur *mala domna*:

[36] Aus einer Strophe in Lied I (str. 3) sind nun schon 3 Strophen geworden.

[37] *Q'eu n'agra joi receubut / Si·l mieu fin ferm franc escuoill / Vires e·l lor fraich fals fuoill* (v. 28–30).

Il m'es mala, eu li sui bos;
Eu sui agnels, ill leos;
Il m'a lonc temps vil tengut,
Eu lieis car'; il m'a vencut,
Eu no la vens, ni m'en tuoill,
Si tot il me desacuoill. (v. 55–60)

VI

Eine Art retardierendes Moment stellen die Lieder IX, X, XVII und XI dar, die etwa zur Hälfte aus mehr oder weniger sirventeshaften Strophen bestehen[38], in denen vor allem der *domna* der höfischen Gesellschaft Lehren[39] im Sinn des *cortesia*-Ideals erteilt werden und regelwidriges Verhalten der *dompnas desconoissens* (IX, v. 11), welche die Liebe in Mißkredit gebracht und die höfischen Werte in ihr Gegenteil gewendet haben, einer scharfen Kritik unterzogen wird. Daß es dem Trobador dabei nicht in erster Linie um eine persönliche Zurechtweisung seiner geliebten *domna* geht, sondern die in den letzten Kanzonen manifest gewordene Kritik an der eigenen Dame sich nun ausweitet auf die *domnas* der höfischen Gesellschaft überhaupt – *non fauc per mi mezeis rancura* (XVII, v. 4) –, ist symptomatisch dafür, daß nun im Zeitpunkt des Scheitern des Integrationsstrebens das zwar immer präsente, doch mit dem Einzelinteresse stets in Konflikt liegende Gruppeninteresse wieder stärker in den Vordergrund gerückt wird, d.h. die Erkenntnis, daß *joven*, wenn überhaupt, so nur als geschlossene Gruppe seine sozialen Aspirationen verwirklichen kann, wieder an Bedeutung gewinnt.

Im übrigen wird noch einmal in verschiedenen Variationen die Situation des trobadoresken Liebhabers beschrieben, dessen Existenz sich in der Polarität von *durs pessamens* und *desirs plazens, dolors* und *doussors* bewegt (IX, str. 1); lebt der Trobador *meitadatz / ... / Ab joi et ab feunia* (IX, v. 8–10), so wird auch das Lied, das er dichten will – soll es eine *vera chanso* (X, v. 6) sein – beide Elemente des trobadoresken Lebens enthalten:

Chansos joiosa e marrida,
Lausan del ben q'ai agut
E plangen car l'ai perdut (X, v. 8–10)[40]

Das in den bisherigen Kanzonen erst in der Zukunft erwartete und ersehnte *ben*, das Ideal[41], erscheint in dieser *chanso mieig partida* (X, v. 7) in eine glückliche Ver-

[38] IX: str. 1, 2, 4; X: str. 4, 5, tornada; XVII: ganz (2 str.: wohl Kanzonenfragment); XI: str. 4, 5.

[39] Viele Verse haben weitgehend den Charakter von Lehrsätzen, wie z.B. IX, str. 4 (*Als bels captenemens / Et als cortes parvens / Et al fugir follors / Conois hom las meillors* ...) oder X, str. 5 (*E pois dompna es dissenduda / Per blasme de faillimen, / No i a mais revenimen, / C'onors de loing la saluda* ...) oder XVII, str. 2 (*Dompna volgr'ieu que esgardes drechura / [E] qu'esgardes qui l'ama finamen* ...) oder XI, v. 35–36 (*E pros dompna non degra dechazer / Si ni son pretz per autrui far doler*).

[40] Dieser Konzeption entsprechend sind die Strophen 2 und 3 von Lied X strukturiert.

[41] *ric joi gauzen, plazens ... jois, avinen vida, onor, pro, ben* (X, str. 2–3).

gangenheit projiziert, über deren Verlust der Trobador klagt, denn von der Zukunft glaubt er nichts mehr erwarten zu können; mit anderen Worten: der Dichter hat durch den Einbruch der Realität nicht die Realisierung seines Ideals, sondern lediglich das Ideal selbst, nach dessen Realisierung er streben muß und immer noch strebt[42], in dem Maße verloren, als ihn die Realität von ihm abdrängt: *ieu me sent d'aut bas cazut* (X, v. 19) – *Ai, tant mi dol la partida* (X, v. 27).

VII

In den Liedern XII und XVI zieht der Trobador schließlich definitiv die Konsequenzen – die Spannung des *amar desamatz* entlädt sich in der unwiderruflichen Aufkündigung des Dienstes, dem *comjat*, in dem der enttäuschte, trotz seines langen treuen Dienens nicht zum Ziel seiner Wünsche gelangte höfische Liebhaber mit seiner Dame (*falsa,* XII, v. 2) abrechnet, wobei die in den letzten Kanzonen im Vordergrund stehende allgemeine Kritik an der realen höfischen Gesellschaft nun personalisiert als zum Teil recht heftige Invektive gegen die Dame[43] erscheint:

Per so don ill vai rizen
Torna sos safirs cristals,
Que sa natura es aitals
Que mal despen son joven
E aura·il ops en breu menda
En la cara sotz la benda (XII, v. 37–42)[44]

In Lied VI hatte der Trobador die Entscheidung (*Conseil,* VI, v. 14) in der Frage, ob er seiner Dame weiter dienen soll, noch hinausgeschoben. Diese Entscheidung trifft er jetzt in Lied XII, das bezeichnenderweise dasselbe metrische Schema, dieselben Reime und sogar dieselben Reimwörter[45] wie Lied VI aufweist, wodurch der Dichter selbst die beiden Gedichte schon von der Form her explizit und eindeutig einander

[42] Cf. X, str. 6: der Trobador versichert erneut, nur von seiner Dame *capteing* und *garida, joi* und *salut* haben zu wollen.

[43] Am heftigsten in Lied XVI (2 str. und 1 tornada), das die *domna* in Anbetracht ihrer *valors cazen* (v. 3), ihres schlechten Rufs und ihrer Ehrlosigkeit auffordert, zum Spinnrad zurückzukehren (*ella torn'a la roca,* v. 2): *Qe de lei amar mi lais, / Ni ja nuills temps no aia / Consir c'ab negus essais / A lei servir m'atraia* (v. 12–15); an zwei Stellen dieses Gedichts geht der Trobador sogar bis zu obszönen Anspielungen, deren Sinn trotz aller «bizarren Metaphorik» («Nous renonçons à expliquer cette métaphore bizarre», JEANROY et SALVERDA DE GRAVE, *op.cit.*, p. 196) deutlich genug ist: *Per q'ill trop soven broca, / Ne ges voill dir comen* (v. 6–7) und Tornada: *Mas se de rausel biais / Vol qe bes lei eschaia, / Tenga·l si q'el no çaia* (v. 19–21). Damit hängt sicherlich die Tatsache zusammen, daß dieses Lied wie zahlreiche satirische Gedichte Ucs nur in der Handschrift H überliefert ist.

[44] Interessant sind die 3 folgenden Verse: *Mas mi non taing ni cove / Q'ieu diga de lieis tal re / Don autra dompna·m reprenda* (v. 43–45); hier wird deutlich, daß sich auch hinter dieser rein persönlich scheinenden Kritik an der Dame ein Angriff gegen die *domna* überhaupt und das was sie repräsentiert verbirgt, also nicht nur diese Dame, sondern alle *domnas* anvisiert werden.

[45] Mit Ausnahme von v. 26.

zuordnet. Darüberhinaus erweist sich Lied XII von der inhaltlichen Seite her als exaktes Pendant zu Lied VI, dessen Motive in einer der neuen Situation der definitiven Entscheidung Rechnung tragenden Abwandlung oder in gleicher Form, jedoch in einem anderen Kontext, wiederkehren[46]. Dazu nur einige prägnante Beispiele: die Zukunft, auf die *Servit aurai longamen* (VI, v. 1) hindeutet, ist nun Gegenwart, ja sogar schon Vergangenheit geworden (*Estat ai fort longamen*, XII, v. 1); die Forderung, trotz der bisher ausgebliebenen *esmenda* weiter auf die *dura merce*, das *be* der Liebe zu warten (VI, v. 5–9), wird nun endgültig zurückgewiesen: *E non qier don ni esmenda, / Ni mais no·m platz q'ieu atenda / Acort ni dura merce / Ni plazer ni joi ni be / Que sofren amors mi renda* (XII, v. 5–9; vgl. auch v. 46–47); die *paubra prevenda*, von welcher der Trobador durch das Verhalten seiner Dame leben muß (VI, v. 24), soll nun der Dame von einem anderen Liebhaber zuteil werden: *E vuoill qe·il done prevenda / Aital cum donava a me* (XII, v. 24–25); das Paradox von Lied VI, str. 4 – *Esfortz fatz doncs car m'enten, / Ni car i perc mos jornals, / En lieis ...* (v. 28–30) – wird nun aufgelöst (*Totz hom q'en folla s'enten / En fol despen sos jornals*, XII, v. 28–29), und auf eine eventuelle *merces* (VI, v. 33; XII, v. 33), an die der Trobador schon in Lied VI nicht mehr recht zu glauben vermochte, definitiv verzichtet; schließlich revoziert der Dichter die Bitte, durch seine Dame dem Himmel entgegenstreben zu dürfen (VI, v. 48–49): *Ni mais non creza de me / Q'ieu per lieis al cel entenda* (XII, v. 48–49).

Mit dem *comjat* ist der extreme Gegenpol zur Kanzone erreicht, die in den bisherigen Liedern zu beobachtende Entwicklung der Kanzone zur Anti-Kanzone hat ihren Abschluß gefunden. Das Movens dieser in Ucs «Liederzyklus» exemplarisch zu verfolgenden Evolution ist – wie wir deutlich zu machen versuchten – die für die Kanzone selbst konstitutive Spannung zwischen dem berechtigten, sich an der Vasallitätsstruktur orientierenden Anspruch des seiner Dame treu dienenden Trobadors (*Qu'ieu la servi finamen*, XII, v. 10) auf angemessenen Lohn einerseits und dem Zwang zum Verzicht auf letztliche Erfüllung seines Begehrens andererseits. Solange die Idealität die Kanzone determinierte, konnte diese Spannung – das Paradox des Strebens nach Erfüllung ohne Erfüllung – wenn nicht aufgehoben, so doch in einem momentanen, nur dichterisch realisierten Ideal, dessen eigentliche Verwirklichung in der Zukunft liegt und nach dem der Trobador hoffnungsvoll strebt, neutralisiert werden und damit ihre spezifische Funktion, das Inganghalten des Bildungs- und Veredelungsprozesses auf der Grundlage einer ständischen Harmonie, erfüllen. In dem Maße aber, in dem die Realität das Ideal zerstört, was sich im zunehmenden Einbruch sirventesartiger Teile niederschlägt, kann diese Neutralisation, die zum Gewaltakt wird, immer weniger vollzogen werden, bis der Trobador des dazu not-

[46] Daß Themen und Motive auch anderer Kanzonen in entsprechender Abwandlung in Lied XII wiederkehren, sei vermerkt; dies ist charakteristisch für die Stellung von Lied XII innerhalb des «Liebesromans» als Einleitung von dessen «dénouement».

wendigen *Esfortz* (VI, v. 28; *esforssamens*, III, v. 34) nicht mehr fähig ist und das Recht der Vasallität – *Car dreitz es en leial fe / C'aissi con hom compra venda* (XII, v. 17–18)[47] – wahrnimmt, d.h. in letzter Konsequenz sich von der *mala domna*[48] trennt und ihr den Dienst aufkündigt: *eu vuoill c'om mi penda / Si mais l'obezisc en re* (XII, v. 15–16).

Der *comjat* ist deshalb eine Anti-Kanzone, die latent in jeder Kanzone angelegt ist: wie oft in der Trobadorlyrik mit dem Gedanken gespielt wird, der *domna* den Dienst aufzusagen, wie oft das *comjat*-Motiv anklingt, ist dafür symptomatisch. Ja schon die permanente alle Mittel der Beredsamkeit aufbietende Versicherung des Trobadors, seiner Dame, wie grausam sie auch sein mag, stets treu bleiben zu wollen, weist implizit auf die Möglichkeit des *comjat* hin. Doch nur selten[49] wird in der Trobadorlyrik der *comjat* als tatsächlich vollzogen vorgestellt, denn obwohl er aus dem Paradox der höfischen Liebe und der spannungsreichen inneren Struktur der Kanzone resultiert, zerstört er durch die negative Lösung dieser Spannung[50] diese Gattung und wendet sie in ihr Gegenteil. Andererseits jedoch vermag gerade der *comjat* als Randerscheinung der Trobadorlyrik ein besonderes Licht auf die Struktur der *fin'amor* selbst zu werfen, aus der er auszubrechen scheint.

VIII

Mit dem *comjat* ist deshalb der trobadoreske «Liebesroman» noch nicht zu Ende. In Anbetracht der als zwangsmäßige Gesetzlichkeit empfundenen *fin'amor*, welcher sich der Trobador, d.h. die sich durch ihn artikulierende Gruppe nicht entziehen kann, da sie nichts anderes darstellt als den poetischen und psychologischen Ausdruck ihrer unveränderten realen sozialen Situation, ist ein Stehenbleiben auf dieser Stufe undenkbar. Weitaus häufiger als der reine *comjat* sind in der Trobadorlyrik deshalb Kanzonen, die zwar auch die Aufkündigung des Dienstes, darüberhinaus jedoch gleichzeitig die Hinwendung des Trobadors zu einer neuen Dame zum Inhalt haben und damit den Wendepunkt des «Zyklus» markieren:

[47] Ähnliche Wendung: VI, v. 17–18. Vgl. dazu ANDREAS CAPELLANUS, Buch 2, Kap. 6 (Si unus amantium alteri fidem frangat amanti; *De amore libri tres*, ed. E. TROJEL, München 1964, 268) und Buch 2, Kap. 7, 5. Urteil (*op.cit.*, p. 277–278). Zur *chanson de change*, cf. Liebesregel XVII: Novus amor veterem compellit abire (*op.cit.*, p. 311).

[48] Cf. auch *Mala domna* in der *chanson de change* von Peire de Barjac (*P.-C.* 326, 1, v. 41).

[49] Außer in den beiden Liedern Uc de Saint-Circs noch bei Bernart de Ventadorn (*P.-C.* 70, 23), Folquet de Marseille (*P.-C.* 155, 21), Gui d'Uissel (*P.-C.* 194, 19) und Jordan de l'Isle-sur-Sorgue (*P.-C.* 276, 1). Es ist durchaus möglich, daß nach genaueren Untersuchungen noch einige weitere Trobadorgedichte der Untergattung des *comjat* zugeordnet werden können — WILHELM RUSSMANN, *Die Abschiedslieder in der provenzalischen Literatur*, Heidelberg 1915, sind z.B. die Lieder XII und XVI von Uc de Saint-Circ entgangen —, doch an der relativen Seltenheit wird sich sicherlich nichts ändern.

[50] Zur positiven Lösung dieser Spannung, cf. unseren Beitrag *Zur Stellung des Tageslieds in der Trobadorlyrik*, in: *ZRPh* 87 (1971).

Car sui estortz a mal'amor
On Merces valer no·m podia,
E sui tornatz lai on devia,
On trob franquesa et honor
E leial cor d'una color (XIV, v. 5–9)

Die 3 *chansons de change* von Uc de Saint-Circ (XXV[51], XIII, XIV) illustrieren deutlich diese Rückentwicklung der Anti-Kanzone zur Kanzone. Besonders Lied XIII weist die für die *chanson de change* typische Struktur auf. Die Strophen 1–3 sind reine *comjat*-Strophen, in denen der Trobador in aller Eindringlichkeit vor der Torheit warnt, einem *fals senhor* (v. 2, 6, 14) treu zu dienen, da dem *servidor* (v. 15) daraus nur Schmerz und Kummer erwachsen kann: *Per lieys qu'amada ai / O conosc e o say* (v. 12–13); deshalb wünscht er seiner Dame, in deren *falsa baylia* (v. 21) er nicht mehr länger zu bleiben gedenkt, daß sie künftig mit einem *fals amicx* (v. 32), von dem sie keine *honor* (v. 30) zu erwarten hat, die gleichen Qualen erleiden wird (str. 3). In der 4. Strophe findet der Übergang zur neuen Dame statt[52], der die folgende und letzte Strophe ausschließlich gewidmet ist. Mit den letzten 4 Versen von Strophe 4 und der 5. Strophe ist die Kanzone wieder voll restituiert: der Trobador wagt nicht, der neuen Dame seinen *gran dezir* (v. 43) zu offenbaren; um etwas anderes, als in ihrer Nähe bleiben zu dürfen, wird er sie nie ersuchen; ihre Tugenden (v. 48–52) bestärken ihn in seiner Hoffnung, daß ihm diese Bitte gewährt wird.

Die neue Dame, die der verlassenen *falsa domna* gegenübergestellt wird, ist wieder eine *bona domna*, in die der Trobador von neuem seine ganze Hoffnung setzt; der Realisierung seines Ideals mit neuem Optimismus[53] entgegenstreben, dieses Ideal preisen und sich ihm unterwerfen – die Realität tritt wieder in den Hintergrund –, diese Grundelemente der trobadoresken Existenz werden nun wieder zu Hauptkonstituenten des Dichtens. Wie das Ideal kein neues ist, so handelt es sich im Grunde auch um keine neue *domna*, sondern die *chanson de change* markiert die Rückkehr zur Dame der Lieder V und XV (*sui tornatz lai on devia*, XIV, v. 7)[54], zur *bona domna* des Anfangs. Der Endpunkt von Ucs «Zyklus» fällt mit dessen Ausgangspunkt zusammen, der Kreis schließt sich: die *mala domna* ist wieder zur *bona domna*

[51] Lied XXV ist ein einstrophiges Kanzonenfragment, das jedoch die wesentlichen Elemente der *chanson de change* aufweist: Trennung von der *mala domna* (*De vos me sui partitz; mals focs vos arga*, v. 1) – Hinwendung zu einer neuen *bona domna* (*C'autra n'am mais que vos non amiei anc*, v. 2) – neuer Optimismus: die neue *domna*, welche die verlassene Dame an Wert weit überragt, ist nicht fern vom Dichter, und die *lauzenzier* (v. 5) kennen ihren Namen nicht.

[52] *Si tot mi det dolor, / Mal e trebal e plor, / Amors m'a det alhor / Onrat entendemen / De belh cors gay plazen; / Per que mos cors s'estranha / De la falsa de lay ...* (v. 34–40).

[53] *E si tot l'altra falsa fo / Ni failli vas mi ni mespres, / D'aqesta non cre q'o fezes* (XIV, v. 37–39).

[54] Der Trobador gibt an, die neue Dame schon vor der *falsa domna* geliebt zu haben. Jetzt, nach der bitteren Erfahrung mit der nunmehr verlassenen Dame, liebt er seine wahre *domna* tausendmal mehr: *Que lai apresi qual follor / Fai qui·s part de son bon seignor* (XIV, v. 17–18). Er bittet sie für diesen für ihn so lehrreichen «Seitensprung» um Verzeihung.

geworden, eine Entwicklung, die – ebenso wie deren Umkehrung – im Grunde nur einer Aspektverschiebung gleichkommt.

Mit der die *bona domna* besingenden Kanzone ist auch das für diese konstitutive Paradox der *fin'amor* wieder restituiert, was schon in der zweiten *chanson de change* (Lied XIV) manifest wird[55] und in Lied IV, das den Neubeginn des trobadoresken «Zyklus» bezeichnet und der Hoffnung Ausdruck verleiht, die jetzige Dame werde das von der verlassenen *domna* begangene Unrecht wiedergutmachen (v. 43–44), seine volle strukturbildende Kraft zurückgewinnt: das Motiv der Feindschaft von Augen und Herz gegen das Ich des Trobadors, das die Lieder I, II und III einleitete, wird wieder aufgegriffen; der Dichter, *francs servire / Sez guizerdon* (v. 42–43), ist völlig in der Macht seiner Dame, wagt aber noch nicht, ihr seine Liebe zu erklären[56]; doch er setzt all seine Hoffnung und all sein Vertrauen in sie, die allein über seinen Wert, über seine Existenz entscheidet: *Que per lieis val mos cors e viu e mor* (v. 36); er will ihre Tugenden preisen in der Hoffnung, daß sie ihn vielleicht erhören wird; doch schon klagt er wieder über seine unerfüllte Sehnsucht, und nur der Gedanke an ihren Edelmut läßt ihn zuversichtlich in die Zukunft blicken:

Car ben conosc que per lo mal que ve
de tant ric luoc que negus hom non mor (v. 11–12)
Mas ges no·m par, qan son gen cors remire,
Qez ilh deia mi ni autrui aucire (v. 29–30)

Freiburg i. Br. *Dietmar Rieger*

[55] Einerseits spricht der Trobador von den zahlreichen *jois, gaugz* und *bes*, die ihm seine Dame gegeben und versprochen (*faitz e promes*, v. 30) – d. h. gegeben, da versprochen – hat, andererseits jedoch ist er sich ihrer Liebe nicht im geringsten sicher: *eu m'en don gran temor / C'am aillors e·n ai jelosia* (v. 41–42).

[56] *E si ja·m puosc enardir que·l desire / Q'ieu ai de lieis li mostre ni·l aus dir, / Onratz serai neus si·m fazia aucir* (v. 14–16).