

Romance del Conde Arnaldos

Autor(en): **Huber, Konrad**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Vox Romanica**

Band (Jahr): **27 (1968)**

PDF erstellt am: **19.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-22576>

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.

Romance del Conde Arnaldos

Quien uviesse tal ventura
sobre las aguas de mar
como uvo el conde Arnaldos
la mañana de San Juan!

Dieser mit Recht berühmteste aller spanischen *Romances*¹ hat bis heute merkwürdig wenige Interpreten gefunden. Das rührt zum Teil davon her, daß der unbestrittene Meister der spanischen Epenforschung, D. Ramón Menéndez Pidal, bereits 1941 eine, wie es schien, definitive Interpretation gegeben hatte².

In diesem kleinen Versuch sollen nur einige sekundäre Aspekte zur Sprache gebracht werden, Gesichtspunkte, die Menéndez Pidal bekannt waren, wie wir weiter unten sehen, die er aber nie zu einer abschließenden Betrachtung gebracht hat. Wenn ich in der Einleitung fast wörtlich den Ausführungen Menéndez Pidals folge, so darum, weil alles, was irgendwie mit spanischer Epen- und Romanzenforschung zu tun hat, direkt oder indirekt auf die Arbeiten und Quellenpublikationen des großen spanischen Forschers zurückgeht.

I. Die Überlieferung

Unser *Romance* besitzt eine schmale Traditionsbasis, im Vergleich etwa zu *Las señas del marido* oder *Gerineldos*, die über das ganze spanische Sprachgebiet verstreut erscheinen. Es sind im wesentlichen vier gedruckte Texte bekannt, die uns den *Romance* überliefern:

1. *Cancionero de Amberes*, sin fecha (ca. 1545)³

2. *Cancionero del British Museum* (ca. 1500)⁴

¹ Allgemeine Bibliographie: J. SIMÓN DÍAZ, *Bibliografía de la literatura hispánica* III, Madrid 1953, p. 511–646. – R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, Madrid 1953 (*Obras completas*, t. IX y X).

² R. MENÉNDEZ PIDAL, *Los romances de América*, Buenos Aires 1941, p. 61 ss.

³ *Cancionero de Romances impreso en Amberes sin año*, edición facsimil con una introducción por R. MENÉNDEZ PIDAL, Madrid 1945, p. 193.

⁴ H. A. RENNERT, *Lieder des Juan Rodríguez del Padron*, ZRPh. 17 (1893), 544–558 (unser Text p. 549).

3. *Cancionero de Amberes* von 1550⁵4. *Pliego suello* (s. XVI in.)⁶

ferner in einer merkwürdigen Fassung des blinden Sängers Andrés Ortiz, der das Thema des *Conde Arnaldos* integriert in den Ritterroman von *Floriseo* (entstanden vor 1524)⁷.

Ist die schriftliche Tradition arm, so ist die mündliche Tradition noch viel ärmer: unter den Tausenden von bisher gesammelten *Romance*-Texten befindet sich keiner aus Spanien, keiner aus Portugal oder Katalonien; das archaische Spanisch-Amerika, das uns viele *Romances* geliefert hat, kennt unsern Text nicht, und in der Diaspora der sepharditischen Juden, der treuesten Überlieferer alter spanischer Lieder, fand sich das Lied bis jetzt nur bei den marokkanischen Juden⁸.

II. Die Texte

I. *Cancionero de Amberes*

Quien uviesse tal ventura sobre las aguas de mar
 como uvo el conde Arnaldos la mañana de san juan!
 Con un falcón en la mano la caça iva a caçar
 vio venir una galera que a tierra quiere llegar:
 las velas traya de seda la exercía de un cendal;
 marinero que la manda diziendo viene un cantar
 que la mar fazía en calma los vientos hace amainar,
 los peces que andan nel hondo, arriba los haze andar,
 las aves que andan bolando nel mástel las faz posar.
 Allí fabló el conde Arnaldos bien oyreys lo que dira:

⁵ *Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte de los Romances Castellanos que fasta agora se han compuesto; nuevamente corregido, emendado y añadido en muchas partes*, En Envers, en casa de Martin Nucio, MDL.

⁶ R. FOULCHÉ-DELBOSC, *Les cancionerillos de Prague*, *RHisp.* 61 (1924), 303–586; *Ensalada de romances viejos, quien huviesse tal ventura sobre las aguas del mar*, p. 384 s.; *Quien ovviesse tal ventura (otro romance del Conde Arnaldos)*, p. 315.

⁷ R. FOULCHÉ-DELBOSC, *Cancionerillos*, p. 85–87, pliego XX; *Romance nuevamente hecho por Andres Ortiz en que se tratan los amores de Floriseo y de la reyna de Bohemia, con un villancico (quien ouiesse tal ventura ...)*, p. 87.

Weitere Drucke: *Primera parte de la Silva de varios Romances*, Zaragoza 1550 (mir nicht zugänglich); *Colección de romances Castellanos anteriores al siglo XVII, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Don Agustín Durán (Romancero General)*, t. I, Madrid 1849–51, p. 286; reimpresso Madrid 1945, t. I, p. 153; F. J. WOLF y C. HOFMANN, *Romances viejos castellanos (Primavera y Flor de Romances)*, en: *Antología de poetas líricos castellanos* por M. MENÉNDEZ y PELAYO, t. VII, Madrid 1899 (Originalausgabe Berlin 1856), p. 270 ss.

⁸ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, t. II, Quellenverzeichnis für die orale Tradition, p. 291–436.

- Por Diós te ruego, marinero, digasme ora ese cantar.
Respondióle el marinero tal respuesta le fué a dar:
– Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va. –

2. Varianten des Cancionero de Amberes

- Z. 2: ... *dél mar*
Z. 4: *venir vio una galera*
Z. 5: *la jarcía de un cendal*
Z. 7: *que la mar ponía en calma*
Z. 8: *los peces que andan al hondo*
Z. 9: *las hace a el mástil posar*

Es folgen 10 Verse, die in der vorangehenden Version fehlen:

- Galera, la mi galera Dios te me guarde de mal
de los peligros del mundo sobre aguas de la mar,
de los llanos de Almería, del estrecho de Gibraltar,
y del golfo de Venecia y de los bancos de Flandes,
y del estrecho de León donde suelen peligrar. –

Die letzten 4 Zeilen entsprechen wieder der ersten Version.

3. Pliego suelto

- Quien hubiese tal ventura sobra aguas de la mar
como hubo el infante Arnaldo la mañana de San Juan!
Andando a buscar la caza para su halcón cebar
vió venir una galera que venía en alta mar.
Las áncoras tiene de oro y las velas de un cendal,
marinero que la guía va diciendo este cantar:
– Galera, la mi galera Dios te me guarde de mal,
de los peligros del mundo de fortunas de la mar,
de los golfos de León y estrecho de Gibraltar,
de las fustas de los moros que andaban a saltar.

4. Cancionero del British Museum

- Quien tuviese atal ventura con sus amores folgare
como el ynfante Arnaldos la mañana de San Juane
Andando a [ma]tarla garça por rriberas de la mare,
vido venir un navio navegando por la mare,
marinero que dentro viene dizendo viene este cantare:
Galea, la mi galea, Dios te me guarde de male,
de los peligros del mundo, de las ondas de la mare,
del rregolfo de Leone, del estrecho de Gibraltare,
de tres castillos de moros que combaten con la mare!
Oydolo a la prinçesa en los p[a]llacios do estae:
Si saliésedes, mi madre, saliésedes a mirare;
y veredes como canta la sirena de la mare.
Que non era la sirena, la sirena de la mare,

que non era sino Arnaldos, Arnaldos era el ynfante,
que por me muere de amores, que se queria finare.
Quien lo pudiese valere que tal pena non pagase?

5. *Romance des Andrés Órtiz*

Quien hubiese tal ventura en haberse de casar
como la hubo Floriseo cuando se fué a desposar.

[Es folgen ca. 100 Verse mit dem Ritterroman von Floriseo.]

Desde que lo hubieron corrido riberas del mar se van.
Allí estando en alegría en pesar tornado se ha:
Porque ya a deshora vino en un barco por la mar.
Lo qu'en el barco había era cosa de mirar;
que venía entretejido con guirnaldas de arrayán,
y de aquel barco salía una música de amar.
El estándolo mirando del barco vieron saltar
una doncella hermosa que cantando iba un cantar.
Las aves que iban volando al suelo hacía bajar,
los peces que están nadando todos juntos hace estar;
las naves que van remando no podían navegar;
y con este dulce canto qu'era gloria de escuchar,
caballera en un delfín al suelo fuera a saltar.

[Der Rest des *Romance* behandelt den Floriseo-Roman.]

6. *Von Menéndez Pidal publizierte marokkanische Fassung* (nur 2. Teil)

Allí habló el infante Arnaldos bien oiréis lo que dirá:
– Por tu vida, el marinero vuelve y repite el cantar
– Quien mi cantar quiere oír en mi galera ha de entrar –.
Tiró la barca el navío y el infante fué a embarcar;
alzan velas, caen remos comienzan a navegar;
con el ruido del agua el sueño le venció ya.
Pónenle los marineros los hierros de cautivar;
a los golpes del martillo el infante fué a acordar.
– Por tu vida, el buen marino no me quieras hacer mal:
hijo soy del rey de Francia nieto del de Portugal,
siete años había, siete, que fuí perdido en la mar –.
Allí habló el marinero: – Si tu me dices verdad,
tu eres nuestro infante Arnaldos y a tí andamos a buscar –.
Alzó velas el navío y se van a su ciudad.
Torneos y mas torneos que el conde pereció ya.

Es liegen also sechs voneinander stark abweichende und trotzdem untereinander eng verwandte Fassungen vor, eine in der Epik oraler Tradition normale Erscheinung.

III. Deutung der Texte: ihre Beziehungen untereinander und zu andern «Romances»

Man wird mit Menéndez Pidal darin einiggehen, wenn er schreibt, daß der *Romance del Conde Arnaldos* schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Vergessenheit zu geraten begann, daß er nur noch in trümmerhaften Resten faßbar wird⁹.

Alle Kritiker sind sich auch einig darin, daß die zuerst zitierte Fassung (die wir im folgenden als Vulgatafassung bezeichnen) die künstlerisch wertvollste Version darstellt. Der Zauber dieser Fassung liegt in ihren märchenhaften Elementen begründet, in dem Geheimnis, das um die zwei Personen liegt, im abrupten Schluß mit der Antwort des Seemanns. Hier sind alle Perspektiven offen, alle Assoziationen erlaubt, der Hörer wird fast gezwungen, den Faden selber weiterzuspinnen: Ein geheimnisvolles Schiff fährt über das Meer in unbekannte Länder, gesteuert von einem rätselhaften Steuermann.

Menéndez Pidal macht nun zu Recht darauf aufmerksam, daß das, was wir heute an dieser Fassung schön, dichterisch finden, nicht einem poetischen Schöpfungsakt entsprungen ist, sondern das Ergebnis eines jahrhundertelangen Abnützungs- und Abbröckelungsprozesses darstellt.

Eine Ruine kann romantisch sein, weil sie unsere Phantasie anregt; in ihrem ursprünglichen Zustand aber, vor dem Verfall, ist sie ein Gebäude mit einer nüchternen, praktischen Zweckbestimmung. Nun ist der Vergleich insofern abgeschmackt, als sich zweifellos ein begabter Dichter der Ruinenreste angenommen und sie wieder zu einem individuellen Kunstwerk gestaltet hat.

Es ist Menéndez Pidal auch darin beizupflichten, daß die Vulgatafassung einige schwer verständliche Brüche aufweist: Warum wird der Morgengang des Infanten als *ventura* bezeichnet, wo er doch keine Antworten auf seine Fragen bekommt? Was hat die Falkenjagd mit dem Märchenschiff zu tun? In welchen Zusammenhang gehören die in mehreren Fassungen erwähnten Gefahren der Seefahrt?

Menéndez Pidal glaubt, in der von ihm entdeckten marokkanisch-sepharditischen Version den ursprünglichen Volltext gefunden zu haben, getreu seiner These, daß sich der kurze *Romance* aus einem längeren Epos entwickelt hat. Alles erklärt sich nun zwanglos: die *ventura* besteht darin, daß der Infante von der Galeere seiner eigenen Leute entführt wird, die ihn seit sieben Jahren suchen; die Falkenjagd ist ein Stück *ventura*, denn sie bedingt die Entführung und spätere Wiedererkennung des Infanten; die Schilderung der Gefahren der Seefahrt geben dem *Romance* seinen sehr realen geschichtlichen Hintergrund.

⁹ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Los romances de América*, p. 64: «Se ve claramente que el romance de Arnaldos era muy viejo ya en la primera mitad del siglo XVI, y nadie se acordaba bien de su final.» Eine andere Frage ist es, ob es den *Romance* in der von Menéndez Pidal postulierten Form je gegeben hat. Darauf werden wir später zurückkommen.

Soweit Menéndez Pidal. Zunächst werden wir uns mit der Theorie auseinanderzusetzen, daß der marokkanische Text eine Vollform, wenn nicht den Urtext des *Romance* darstellt, dies besonders wegen seines logischen Ablaufs.

Über die Logik im Volkslied könnte man ganze Bücher schreiben. Sie ist nämlich in einem erstaunlichen Maße abwesend. Auslassungen, Einschübe, Mißverständnisse gehören so sehr zum Wesen der oralen Tradition, daß man zu sagen versucht ist: Je logischer ein Liedtext sich darbietet, desto weiter ist er vom Original entfernt, d. h., «logische» Texte sind das Resultat einer vollständigen Neubearbeitung eines mit der Zeit rettungslos unverständlich gewordenen alten Textes.

Immerhin sei eingeräumt, daß der von Menéndez Pidal publizierte marokkanische Text in keiner Weise logischer ist als das Bruchstück der Vulgata. Weder das Märchenschiff noch der Zaubergesang passen irgendwie zu den realistischen Ausführungen des zweiten Teils. Und die *ventura*? Menéndez Pidal scheint übersehen zu haben, daß der Infant sich am Anfang des Liedes als Herr auf eigenem Grund einführt. Nichts deutet auf eine Situation der Gefangenschaft hin. Ist es dann ein besonderer Glücksfall, von den eigenen Leuten entführt zu werden?

Nun bildet die marokkanische Version tatsächlich eine stilistische Einheit. Der zweite Teil ist eine virtuose spätere Zutat; der Sänger, unbefriedigt vom abrupten Schluß, ergänzte ihn durch ein im 16. Jahrhundert geläufiges Motiv: den *romance de cautivos*.

Es soll im folgenden versucht werden, einen Überblick über die Motive des berühmten *Romance* zu gewinnen. Dabei wird der zweite Teil der marokkanischen Fassung nicht weiter berücksichtigt, ebensowenig der Einschub mit der Aufzählung der Gefahren der Seefahrt, der eher zu einem mittelalterlichen Portulan zu gehören scheint, in Ton und Stimmung jedenfalls sich stark vom Rest des *Romance* abhebt.

Die erzählenden Elemente dieses *Romance* sind die folgenden¹⁰:

	A	B	C	D	E	F
Anrufung (<i>Quien uviesse ...</i>)	×	×	×	×	×	?
Falkenbeize (Pferdetränke)	×	×	×	×	—	?
Zauberschiff	×	×	×	—	×	?
Gesang des Steuermanns	×	×	×	×	×	?
(Gefahren der Seefahrt)	—	×	×	×	×	?
Zauber des Gesangs	×	×	—	—	×	?
Bitte des Infanten	×	×	—	—	—	×
Antwort des Steuermanns	×	×	—	—	×	×
Gespräch zwischen Königin und Prinzessin	—	—	×	—	—	—

¹⁰ Einfachheitshalber benennen wir hier die Version des *Cancionero de Amberes sin fecha* mit A, diejenige des *Cancionero de Amberes de 1550* mit B, diejenige des *Cancionero del British Museum* mit C, die des *Pliego suello* mit D, die des Andrés Órtiz mit E und die von Menéndez Pidal mitgeteilte judenspanische Fassung mit F.

Schon eine oberflächliche Übersicht zeigt, daß wir es hier mit einem zusammengehörenden, aber unter sich wunderlich verflochtenen Komplex von Motiven zu tun haben. Wenden wir uns nun den einzelnen Motiven zu.

1. Anrufung

Sie kommt auch in Versionen des *Gerineldos* vor¹¹.

Quien tuviera tal fortuna para ganar lo perdido
como tuvo Gerineldo mañanita de domingo.

Bei *Gerineldos* hat dieser Vers durchaus seinen Platz, ist ihm doch beschieden, eine Nacht bei der schönen Infantin zu schlafen. Das Motiv erfreute sich großer Beliebtheit und ist von da auch in die geistliche Volksdichtung eingedrungen:

Quien tuviera la fortuna de dir al pozo a por agua
como tuvo una mujer llamada Samaritana ...¹²

Variante:

Quien tuviera la fortuna un domingo a la mañana
que tuvo aquella mujer llamada la Politana!¹³

Entfernt klingt noch an:

Quien tuviera la gran suerte de pasar grandes tormentos
como los tiene pasados el glorioso San Alejo!¹⁴

2. Falkenbeize am Meer

Beim Absinken des Liedes in die bäuerliche Gesellschaft ist daraus häufig das Tränken der Pferde am Bach oder am Fluß geworden. Alle vier alten Varianten

¹¹ Der Romance *Gerineldos* ist in vorbildlicher Weise kommentiert worden von R. MENÉNDEZ PIDAL im Band *Como vive un romance*, *RFEAn.* 60 (1954): *Sobre geografía folklórica*, 1–144, und von D. CATALÁN MENÉNDEZ PIDAL y A. GALMÉS DE FUENTES, *La vida de un romance en el espacio y en el tiempo*, *RFEAn.* 60 (1954), 145ss.

Beachtenswert sind die nordafrikanischen Versionen des *Cancionero judío del Norte de Marruecos* I–II: *Romances de Tetuán*, recogidos y transcritos por ARCADIO DE LARREA PALACÍN, t. II, Madrid 1952, p. 22 (vier Varianten); cf. auch M. FERNÁNDEZ NÚÑEZ, *Folklore leonés*, Madrid 1931, p. 53:

Una mañana solemne del mismo mes de San Juan
va Gerineldo a dar agua a las orillas del mar.
Mientras que el caballo bebe Gerineldo echó un cantar
todas las aves del aire se pusieron a escuchar.

¹² *Romancero Popular de la Montaña*, *Colección de romances tradicionales* recogidos y ordenados por J. M^a DE COSSÍO y T. MAZA SOLANO, t. I, Santander 1934, p. 32.

¹³ *Romancero Popular de la Montaña*, t. I, p. 33.

¹⁴ *Romancero Popular de la Montaña*, t. II, p. 187, n^o 390.

kennen das Motiv. Es erscheint aber auch in zahlreichen Varianten des *Gerineldos* und im *Romance del Conde Niño* (*Conde Olinos*), der seinerseits direkt auf die Fassung des *Cancionero del British Museum* zurückgeht. Während es bei *Gerineldos* eine offensichtliche Anleihe aus *Conde Arnaldos* darstellt, setzt *Conde Niño* die Überlieferung des 15. Jahrhunderts fort.

Una mañana solemne del mismo mes de San Juan
va Gerineldo a dar agua a las orillas del mar;
mientras que el caballo bebe Gerineldos echó un cantar,
todas las aves del aire se pusieron a escuchar.¹⁵

In einer portugiesischen Version des *Conde Niño*:

Vae o conde, conde Niño, seu cavallo vae banhar
em quanto o cavallo bebe cantou um lindo cantar:
– Bebe, bebe, meu cavallo que Deos te hade livrar
dos trabalhos deste mundo e das areias do mar.¹⁶

Oder:

Estava o conde Dom Nino numa noite de Natal
dando agua ao seu cavallo la sobre as ribas del mar.
O cavallo que bebia elle se poz a cantar ...¹⁷

Falkenbeize (Pferdetränke) und wunderbarer Gesang bilden in den meisten untersuchten Texten eine Einheit. Das Zauberschiff fehlt häufig in diesem Zusammenhang.

Eine zentrale Bedeutung kommt dem wunderbaren Gesang zu; er bildet den eigentlichen Angelpunkt des *Romance*. Menéndez Pidal mißt dieser Episode keine besondere Bedeutung bei, da sie nicht gut zu seiner Korsaren- und Entführungstheorie paßt. Die Macht des Gesanges, meint er, ist ein Versatzstück aus dem gemeineuropäischen Fundus.

Ist das richtig? Selbstverständlich gibt es Orpheus, Kadmos, gibt es den Gesang nordischer Elfen, gibt es vor allem Odysseus und die Sirenen, aber in unserem *Romance* liegen die Verhältnisse etwas anders.

Soweit ich es beurteilen kann, gehören alle iberoromanischen Erwähnungen des Zaubergesangs zwei fest umrissenen Gruppen an, die, wie wir weiter sehen werden, untereinander eng verwandt sind.

Das eine ist die Gruppe *Gerineldos-Arnaldos*. Beide Typen durchdringen sich so stark, daß man zur Annahme gezwungen ist, der ältere *Romance*, *Conde Arnaldos*, sei mit der Zeit immer mehr zerfallen und von der *Gerineldos*-Version absorbiert

¹⁵ M. FERNÁNDEZ NÚÑEZ, *Folklore leonés*, p. 93.

¹⁶ TH. BRAGA, *Cancioneiro e romanceiro geral portuguez*, t. III: *Romanceiro geral*, Porto 1867, p. 37, n° 14.

¹⁷ F. X. D'ATHEIDE OLIVEIRA, *Romanceiro e cancionero do Algarve*, Porto 1905, p. 50, n° 8.

worden. Ich komme also zu ähnlichen Schlüssen wie die Verfasser der mustergültigen Untersuchung über *Gerineldos*, wenn auch mit etwas anderer Gewichtsverteilung.

Der zweite Zyklus verbindet regelmäßig das Zauberlied mit dem *König-Rother*-Motiv, der Entführung der Braut auf einem Kauffahrtsschiff. Er ist auf der Iberischen Halbinsel außerordentlich stark verbreitet:

Yo me levantara, madre mañana de Sant Joan
 Vide estar una doncella riberica de la mar:
 sola lava y sola tuerce sola tiende en un rosal.
 Mientras los paños s'enjugan dice la niña un cantar:
 Cantarcillo: Do los mis amores, do los,
 do los andaré a buscar?

sigue el romance:

mar abajo, mar arriba, diciendo iba el cantar.
 Peine de oro en las sus manos por sus cabellos peinar.
 Digasme tú, el marinero, si, Dios te guarde de mal,
 si los viste, mis amores, si los viste allá pasar.¹⁸

Diese Version hat sich, vor allem in den Randzonen Katalonien und Portugal, zu einem ziemlich konstanten Liedtypus entwickelt.

A la bora de la mar n'hi ha una donzella
 que'n brodava un mocador qu'es per la reyna.
 Quan ne fou a mig brodat li faltà seda:
 veu vení un bergantin y diu – ¡Oh de la vela!
 Mariner, bon mariner, ¿que n porteu seda?
 – ¿De quin color la voléu blanca ó bermella?
 – Bermelleta la vull jo que es millor seda.
 – Entrau dintre de la nau triaréu d'ella.
 – Quan es dintre de la nau la nau pren vela.
 Mariné 's posa a cantar cansons novellas.
 Ab lo cant del mariner s'es dormideta;
 ab lo soroll de la mar ella 's desperta.
 Quan ella s'ha despertat ja no 'n veu terra;
 la nau es en alta mar, pel mar navega.¹⁹

Nur im Vorbeigehen sei angemerkt, daß die drittletzte Zeile genau der von Menéndez Pidal publizierten marokkanischen Version entspricht:

con el ruido del agua el sueño le venció ya ...²⁰

¹⁸ A. DURÁN, *Romancero General*, n° 1577; R. FOULCHÉ-DELBOSC, *Les cancionerillos de Prague*, p. 389.

¹⁹ F. BRIZ, *Cansons de la terra*, t. I, Barcelona 1866, p. 117 (*Lo mariner*); cf. auch *Obra del Cançoner popular de Catalunya*, Materials, t. II, p. 313, 342; t. III, p. 359, 373, 408.

²⁰ R. MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, p. 4.

In dieser Fassung ist das Liedmotiv mit dem Frauenraubmotiv verbunden. Bereits etwas zersungen ist die folgende Fassung:

Estava la Blancaflor sota l'arbre de la menta
ne brodava un camison per la filla de la reyna.
Lo camison n'era d'or de seda 'l brodava ella,
quan la seda li mancava posa de sa cabellera,
de sa cabellera al or no hi ha molta diferencia.
Alsa 'ls ulls y véu la mar, véu venir la mar brugenta,
véu venir fustas y naus y galeras mes de trenta;
Véu venir un mariner que 'l seu gran senyor li sembla:
– Mariner, bon mariner Deu vos dò en la mar bonansa
¿havéu vist o conegut lo meu gran senyor en Fransa?²¹

...

Estando a bella infanta no seu jardim assentada
com pente de ouro na mão seu cabelo penteava;
Deitou os olhos ao mar viu vir uma grande armada,
capitão que nella vinha muito bem a governava.

[... Die Fortsetzung gehört zum Typus *Las señas del marido*.]²²

Die Kombination der beiden Motive: Zauberlied und Frauenraub, ist auch in Frankreich und Oberitalien außerordentlich verbreitet:

Mariann' s'y promène le long de son jardin
Elle voit venir une barque a trente matelots
Le plus jeune des trente chantait une chanson.
– La chanson que vous dites je voudrais la savoir. –
Montez dedans la barque je vous la chanterai –.²³

[Das Ende des Liedes weicht von den iberoromanischen Fassungen vollständig ab.]

Eine Variante aus Estavayer (Schweiz) fährt noch etwas weiter:

Quand elle fut dans la barque elle s'est mise à dormir.
Quand elle se réveille elle s'est mise à pleurer.²⁴

Beispiele dieses Typus lassen sich beliebig vermehren.

Nun gibt es noch einen dritten Zyklus, der eng mit den beiden besprochenen verflochten ist. Es ist der Romanzenzyklus, der auf die Fassung des *Cancionero del British Museum* zurückgeht. Es ist erstaunlich, daß Menéndez Pidal den *Cancionero* zwar erwähnt, ihn aber für seine Rekonstruktion des *Conde Arnaldos*

²¹ F. BRIZ, *op. cit.*, t. I, p. 151; *Obra del Cançoner*, t. II, p. 304; t. III, p. 238, 262.

²² TH. BRAGA, *Romanceiro*, p. 1, n° 1; F. X. D'ATHEIDE OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 21, n° 1.

²³ A. ROSSAT, *Les chansons populaires recueillies dans la Suisse Romande*, Bâle-Lausanne 1957, p. 56.

²⁴ A. ROSSAT, *op. cit.*, p. 59; cf. auch C. NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, Torino 1888, p. 106ss. (*Il Corsaro*).

gar nicht berücksichtigt. Zugegeben, er ist ein armseliges poetisches Machwerk gegenüber der Vulgatafassung, aber allein sein ehrwürdiges Alter hätte diesem Text eine Vorrangstellung einräumen müssen, ist es doch der einzige dieser Texte, der noch auf das 15. Jahrhundert zurückgeht.

Daß die Version des British Museum mit den andern *Arnaldos*-Versionen verflochten ist, glauben wir weiter oben gezeigt zu haben. Der Text ist aber auch darum bedeutend, weil er uns einen der verbreitetsten *Romances* der mündlichen Tradition überliefert. Dieser Text ist in Spanien und Portugal bekannt unter dem Titel *Conde Niño* oder *Conde Olinos*. Wenn daher Menéndez Pidal behauptet, in der oralen Tradition des Festlandes sei der *Romance del Conde Arnaldos* ausgestorben, so gilt dies nur für den Vulgatatext. Der älteste *Arnaldos*-Text aber ist eigentlich in jeder spanischen Volksliedersammlung zu finden. Der Irrtum Menéndez Pidsals besteht darin, den *Cancionero del British Museum* eliminiert zu haben als hybride Version. Dabei ist es so, daß diese Version den eigentlichen Schlüssel zum *Arnaldos*-Problem enthält.

Die zahlreichen mündlichen Fassungen ersetzen den Namen *Arnaldos* regelmäßig durch *Conde Niño* oder *Conde Olinos*; es fehlt ihnen fast durchgehend die Beschreibung des zauberhaften Schiffes und das Wechselgespräch zwischen Infanten und Steuermann; dafür haben sie als neues Element das Gespräch zwischen der Königin und der Prinzessin und, gegenüber dem *Cancionero*, den Zaubergesang des Steuermanns.

Als Beispiel diene eine Variante aus Nordspanien:

Conde Niño, Conde Niño la mañana de San Juan
 fué a dar agua a sus caballos a las orillas del mar.
 Canta unos ricos cantares que al caballo le haz parar,
 aves que van por el viento abajo les haz bajar,
 peces que están en el agua arriba les haz botar.
 Bien lo oyó la condesa del palacio donde está:
 – Levántate, la mi hija, si te quieres levantar;
 verás cantar la serena, la serena de la mar.
 – La serena no sería, la serena no será,
 que sería el Conde Niño por mis amores lo hará.²⁵

Wenn man *Conde Arnaldos* einsetzt statt *Conde Niño*, so hat man den fast wortgetreuen Text des *Cancionero del British Museum*. Nun enthält allein der *Romancero popular de la Montaña* über 40 Varianten dieses *Romance*. Mit einigen davon müssen wir uns auseinandersetzen.

... *con sus amores folgare* (*Cancionero*, Z. 1) fehlt allen mündlichen Varianten. Es gibt auch keinen vernünftigen Sinn und dürfte eine Entlehnung aus *Gerineldos* sein. Die mündliche Tradition wäre in diesem Falle treuer als der älteste gedruckte Text.

²⁵ *Romancero Popular de la Montaña*, t. I, p. 75 ss.

Die mündlichen Fassungen nennen den Protagonisten *conde*, *vizconde* oder *Don Fernandito*. Schon Menéndez Pidal hat darauf hingewiesen, daß die Benennung *infante* altertümlicher ist.

In einem wesentlichen Punkt unterscheiden sich alle Fassungen der mündlichen Tradition vom *Cancionero del British Museum*: während im *Cancionero* der Text des Zaubergesanges wiedergegeben wird, beschreiben die Fassungen der oralen Tradition nur die Wirkung dieses Gesangs.

Mientras los caballos beben él ha cantado un cantar
tan de veras le cantaba que al caballo hace parar,
y a los que estaban dormidos les hacía despertar,
las aves que van volando las hacía reposar.²⁶

Varianten:

Mientras el caballo bebe, Conde Niño echa un cantar:
– Bebe, bebe, mi caballo, no quiera Dios te haga mal;
si las aguas bajan turbias, yo te las haré aclarar²⁷

...
Eso no es la sirena, porque no sabe cantar
que ese es el Conde Niño que por mis amores va.
No es la sirenita, madre, ni tampoco el sirenal,
que es Don Fernandito, madre, que me viene a mí a buscar.²⁸

Eine katalanische Version verbindet, ganz ungezwungen, das Motiv des Ständchens mit dem Motiv des eifersüchtigen Ehemannes:

Al punt de la mitja nit ell se va posa 'a cantar.
– Desperta'vos, vida mia si voléu sentir cantar,
sentiréu cant de sirena, de sirena de la mar –.
Al primer cant que li feya, son marit se ha despertat:
– Això no es cant de sirena, de sirena de la mar,
sino cant de una persona que prou de plors m'ha costat. –²⁹

Es sei zum Schluß noch eine judenspanische Version aus Marokko angeführt, die wegen ihres Motivreichtums bemerkenswert ist:

Levántose Conde Niño mañanita de San Juan
a dar agua a su caballo y a la orilla de la mar.
Mientras los caballos beben, el conde decía un cantar:
mujeres que están en cinta de suyo habrán de abortar,
y hombres que están por caminos y a la ciudad se volverán;
puertas que están cerradas de suyo se abrirán,
pájaros que están volando se paraban a escuchar.

²⁶ *Op. cit.*, t. I, p. 81, n° 40.

²⁷ *Op. cit.*, t. I, p. 77, n° 36.

²⁸ *Op. cit.*, t. I, p. 38, n° 37.

²⁹ F. BRIZ, *op. cit.*, t. II, p. 57 (*Don Lluís*); *Obra del Cançonier*, t. III, p. 261; A. DE LARREA PALACÍN, *Romances de Tetuán*, t. I, p. 183, n° XXXV; TH. BRAGA, *Romanceiro*, n° 14.

– Si oyistes, la niña infanta, si oyís os recordar,
 oyerís cómo le canta la serena de la mar –.
 – No es la serena, mi madre, ni menos su cantar;
 el conde Niño es, mi madre, que a mí viene a demandar. –³⁰

Es wird wohl kaum bestritten werden können, daß alle bisher angeführten Versionen untereinander in einer inneren Beziehung stehen. Es ist ebenso evident, daß mehrmals hochbegabte Dichter sich dieses lockeren Motivgewebes angenommen haben. Durch Raffung besonders eindrücklicher Episoden aus einem älteren Epos, durch strenge Durchstilisierung entstand ein neues Gedicht. Gerade diese Verkürzung der räumlichen und zeitlichen Perspektive ist aber das wesentliche Unterscheidungsmerkmal zwischen *Romance* und Epos.

IV. Der *Romance del Conde Arnaldos* und das *Kudrunlied*

Der nachfolgende Interpretationsversuch bietet im Grunde genommen nichts Neues. Er stützt sich auf Menéndez Pidal selbst, der in einem berühmten Artikel nachgewiesen hat, daß enge Zusammenhänge zwischen dem *Kudrunlied* einerseits, dem spanischen *Romance* des 16. Jahrhunderts und dem Volkslied der heute untergegangenen deutschen Sprachinsel Gottschee in Slowenien anderseits bestehen³¹. Eine Überprüfung zeigt nämlich, daß alle, oder fast nahezu alle, Motive der verschiedenen *Conde-Arnaldos*-Versionen aus einer Quelle stammen: dem mittelhochdeutschen Lied von *Kudrun*³².

1. Falkenbeize

Die Falkenbeize ist zwar kein charakteristischer Zug, da sie zu den Alltagsbeschäftigungen des Ritters gehörte. Immerhin ist auf Str. 1096 zu verweisen; Hilde sendet Boten aus an ihre Vasallen zum Heerzug gegen Ormanie:

Die poten riten balde gegen Nortlant,
 dâ man ûf dem plâne den jungen degen vant
 bî einem breiten phlûme der was vogeles rîche.
 mit sînem valkenaere beizte dâ der kûnec vil kûndicliche.³³

2. Geheimnisvolles Schiff

Frau Hilde läßt überall zum Kriege rüsten, und ihre Flotte wird so beschrieben:

³⁰ A. DE LARREA PALACÍN, *Romances de Tetuán*, t. I, p. 183, n° XXXV.

³¹ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Supervivencia del poema de Kudrun (Orígenes de la balada)*, *RFE* 20 (1933), 1–59.

³² Das *Kudrunlied* wird im folgenden zitiert nach der Ausgabe von K. BARTSCH, Wiesbaden 1965.

³³ Strophe 1096.

- 1108 Ir ankerseil diu wâren von vesten siden guot,
 ir segel harte rîche dâ mit si über fluot
 von Hegelinge lande ze Ormanîe solten,
 die der frouwen hilden Kûdrûnen gerne wider bringen wolten.
 1109 Ir anker die wâren von îsen niht geslagen:
 gegozzen glocken spîse sô wir hoeren sagen.³⁴

Man vergleiche damit:

Las velas traya de seda la exercía de un cendal

Pliego suello

Las áncoras tiene de oro y las velas de un cendal.

Es handelt sich um fast wörtliche Übereinstimmungen. Deutlich heben sich davon die judenspanischen Fassungen ab, die das ritterliche Geschehen materialisiert, verbürgerlicht haben³⁵. Die gleiche Erscheinung läßt sich übrigens bei dem kürzlich entdeckten mittelhochdeutschen Kudrunfragment in hebräischer Schrift beobachten. Auch der *Duchus Horant* ist eine ins Bürgerlich-Kaufmännische umgesetzte Rittergeschichte³⁶.

³⁴ Man vergleiche dazu auch die Strophen 265–268:

- 265 Die maspoume wurden veste unde guot.
 do bewant man diu ruoder rôt alsam ein gluot
 mit dem liechten golde. der herre, der was rîche.
 dô si varen solten si bereiten sich zer verte lobeliche.
 266 Ir ankerseil diu wurden dâ her von Arabê
 gefüeret harte verre daz man sît noch ê
 deheiniu alsô guoten niender vinden kûnde
 deste baz si fuoren von Hegelingen ûf den tiefen ûnden
 267 Da worhte man die segele spâte unde fruo
 der Kûnec hiez des îlen dô welte man dar zuo
 von Agabî der sîden die pesten die si funden.
 vil unmüezic wâren die si wûrken solten an den stunden.
 268 Wer mac uns daz gelouben daz man ûs silber guot
 hiez die anker wûrken? ...

³⁵ A. DE LARREA PALACÍN, *op. cit.*, t. I, p. 57, n° VIII (*La mujer de Juan Lorenzo*):
 vidí venir un navío sobre aguas de la mar
 las velas de aquel navío eran de un fino arresclan,
 las tablas de aquel navío eran de un fino nogal
 las cuerdas de aquel navío eran de un oro torzal,
 la gente que dentro viene era de sangre real.

(Im folgenden behandelt die Ballade dann das *König Rother*-Motiv.)

³⁶ Die neuere Literatur zum *Duchus Horant* ist zusammengestellt bei H. DE BOOR und R. NEWALD, *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bd. 3/1, München 1962, p. 145ss., besonders p. 181. Der Text entstammt der Geniza der Esra-Synagoge in Alt-Kairo. Datierung Ende 14. Jahrhundert, Entstehungsort möglicherweise Regensburg.

3. Zaubergesang

Kudrun 379 Dô sich diu naht verendet und ez begunde tagen,
 Hôrant begunde singen daz dâ bî in den hagen
 geswigen alle vogeles von sînem sîezen sange.
 die liute die dâ sliefen die enlâgen dô dâ niht ze lange

389 Diu tier in dem walde ir weide liezen stân.
 die wûrme die dâ solten in dem grase gân,
 die vische die dâ solten in dem wâge vliezen,
 die liezen ir geferte: ja kunde er sîner fuoge wol geniezen.

Und man vergleiche damit noch einmal den Basistext des *Conde Arnaldos*:

Marinero que la manda diziendo viene un cantar
 que la mar fazia en calma los vientos hace amainar
 los peces que andan nel hondo, arriba los hace andar,
 las aves que andan bolando nel mastel las faz posar.

Und zu 379 die Variante IIb:

Mientras los caballos beben el ha echado un cantar,
 tan de veras le cantaba que al caballo hace parar,
 y a los que estaban dormidos les hacia despertar;
 las aves que van volando las hacia reposar.

Die textliche Übereinstimmung ist mehr als nur zufällig.

4-5. Anrufung des Steuermanns und abschlägige Antwort desselben

Diese beiden Stellen fehlen im Kudrunlied. An ihrer Stelle steht die breit ausgemalte Darstellung der Werbung Horants um Hilde (V. und VI. Aventiure). Dies entspricht durchaus dem gerafften Stil der Ballade, die auf Verbindungstexte weitgehend verzichtet; sie ist aber auch die künstlerische Leistung des unbekannten spanischen *Juglar*, der diese Bruchstücke neu zu einer poetischen Einheit verschmolz.

6. Gespräch zwischen Königin und Tochter

Wie wir gesehen haben, fehlt diese Passage im *Conde Arnaldos*, ist aber in verwandten Zyklen erhalten. Sie ist aber zum Verständnis des *Conde Arnaldos* unbedingt erforderlich.

König Hetel schickt eine stattliche Schar seiner besten Helden als Brautwerber zum wilden Hagen. Sie sind als Kaufleute verkleidet, weil Hagen jedem Freier den Kopf abschlagen läßt. Horant hat den Auftrag, unter Umgehung des Königs direkt bei der Königstochter sein Anliegen vorzutragen. Horant singt, und sein Gesang wird von der Königin gehört, die ihre Tochter herbeiruft. Auf Grund des nachfolgenden Zwiegesprächs willigt dann Hilde in die Entführung ein.

Kudrun 380 Sîn liet erklanc im schône, ie hôher unde ie baz
 Hagne ez hôrte selbe: bî sînem wîbe er saz.
 ûz der kemenâten muostens in die zinne.
 Der gast wart wol berâten: ez hôrte ez diu junge Kûneginne.

381 Des wilden hagenen tochter und ouch ir magedin
 die sâzen unde losten, dâ diu vogelin
 vergâzen ir gedoene ûf dem hove vrône.
 wol hôrten ouch die helde daz der von Tenemarke sanc sô schône.

Man vergleiche damit die iberoromanischen Versionen:

Estava o conde Dom Nino numa noite de Natal
 Dando agua ao seu cavallo Le sobre as ribas del mar.
 O cavallo que bebia Elle se poz a cantar
 E El-Rei que bem ouvia se poz logo a escutar:
 – Acorda ja', filha minha se queres ouvir cantar
 ou sao os anjos lá do ceu ou serenas cà do mar.³⁷

Diese zersplitterten Elemente sind in einer judenspanischen Version aus Tetuan wieder sinnvoll aneinandergereiht (wobei dies keineswegs gleichbedeutend mit einem erhaltenen «Urtext» sein muß!). Die Erzählung hat sich in Spanien in drei selbständige Stämme aufgespalten, die in Tetuan von einem begabten Sänger wieder zu einer Einheit zusammengeführt wurden. Die marokkanische Fassung dürfte trotz, oder gerade wegen ihrer größeren Ähnlichkeit mit dem Kudruntext, jünger sein als *Conde Arnaldos*.

Levantóse el Conde Niño mañanita de San Juan
 a dar agua a su caballo y a la orilla de la mar.
 Mientras los caballos beben el conde decía un cantar:
 mujeres que están en cinta de suyo habrán de abortar,
 y hombres que están por caminos y a la ciudad se volverán;
 puertas que están cerradas de suyo se abrirán,
 pájaros que están volando se paraban a escuchar.
 – Si oyistes, la niña infanta, si oyís os recordar,
 oyerís cómo le canta la serena de la mar.
 – No es la serena, mi madre, ni menos su cantar;
 el Conde Niño es, mi madre, que a mí viene a demandar.³⁸

V. Beziehungen des Kudrunliedes zu Volksliedern aus Oberitalien und Frankreich

Rund um diesen Kern (Horants Gesang und Brautraub) haben sich noch weitere Episoden des Kudrunliedes abgelagert, die bis jetzt nicht als solche erkannt worden sind. Ein solcher Kern ist das in Oberitalien und Frankreich weitverbreitete Lied, dem C. Nigra den Titel *Il moro saraceno* gegeben hat.

³⁷ F. X. D'ATHEIDE OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 50.

³⁸ A. DE LARREA PALACÍN, *Romances de Tetuan*, t. I, p. 183.

Bel galant a si marida si marida for d'pais
 L'à spuzà na fia giuvo tanto giuvo e tant gentil.
 Tanto giuvo cum a'l'era si savia pa gnianc vesti
 Al lünes a l'a spuzà-la al martes la chita li
 Bel galant l'è andà a la guera pēr set agn n'a turna pi,
 E la povera Fiorenza l'è restà senza mari.
 E da li a i passa 'l Moro el gran Moro Sarazì:
 L'a rubà bela Fiorenza a l'a mnà – la a so pais.
 A la fin de li set ani bel galant l'è rüvà li.
 Cun ün pè pica la porta: – O, Fiorenza, vnì a dürbì! –
 Sua mama da la finestra: – Fiorenza l'è pa pi sù;
 Fiorenza l'è stà rubeja dal gran Moro Sarazì –.
 – o tirè-me giù mia speja cula del pügnal d'or fin.
 Vöi andà serchè Fiorenza s'i n'a duvéissa mürì. –
 L'a trovà tre lavandere ch'a lavavo so fardel.
 – Di me 'n po, vui lavandere di chi è-lo cul castel?
 – Cul castel a l'è dël Moro, dël gran Moro Sarazì;
 E Fiorenza, bela Fiorenza, j'è set agn ch'a l'è là drin. –
 – Di-me'npò', vui lavandere, cum farai-ne andè là drin? –
 – Pozè cul vesti da pagì vestirì da piligrin,
 Andè ciamè la limozna sta seira o duman matin.
 E Fiorenza, bela Fiorenza ve darà dël pan e dël vin. –
 El Moro da la finestra da luntàn l'a vist a vnì.
 – O guardè, bela Fiorenza, 'n piligrin del vost pais. –
 – D'me pais a pöl pa esse pöl pa esse d'me pais,
 J'uzelin ch'a vulo an aria pölo pa vnì fin a sì,
 S'an'in füss la rundanina ch'a gira tüt quant èl dì. –
 – Fè limozna, 'n po d'limozna a sto povër piligrin! –
 An fazend-je la limozna a'j'à vist so anèl al dì.
 E Fiorenza l'à conossü-lo ch'a l'era so prim mari.
 S'a n'in va a la scüdaria, munta an sela al caval gris.
 – Stè-me alegre, mie creade, mi m'n'a turno al me pais. –
 El Moro da la finestra s'büta a pianzer e geml:
 – Avei-la mantnù set ani senza gnianc tuchè-je 'n dì! –³⁹

³⁹ C. NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, p. 213–256, mit zahlreichen Parallelversionen. – Ähnliche Versionen bieten die spanischen Romanzen von *Don Bueso*, z. B. *Romancero Popular de la Montaña*, t. I, p. 55, n° 22 und t. I, p. 341, n° 190; A. DE LARREA PALACÍN, *Romances de Tetuán*, t. 1, p. 183; F. BRIZ, *op. cit.*, t. III, p. 65.

Auch die piemontesischen Varianten steuern eine Reihe bemerkenswerter Einzelzüge bei:

Bel galant a si marida a la guera a l'a da andè.
 O mia mare, cara mare v'arcomando mia mojè:
 Nè al furn ne a fè lessia vöi nen che la fassi andè
 Ma lassè-la ant üna stansa ch'ampara a cüzì e brodè.
 ...
 La bela l'è stà set ani senza mai riè o cantè ...

Die Sprache dieses Textes rechtfertigt wohl eine Übersetzung:

«Junker ging auf Heirat aus, fand die Frau in fernem Land, nahm sich eine junge Frau, war so jung und war so lieb, ja so jung war's Mädchen noch, konnt' sich nicht mal selbst anzieh'n. Und am Montag war die Heirat, und am Dienstag zog er fort. Junker zog wohl in den Krieg, sieben Jahre blieb er dort. Und da zog vorbei der Maure, Mohr aus Sarazenenland, und er raubte Schön-Fiorenza, führt sie in sein Heimatland. Und es gingen sieben Jahre, Junker kam vom Krieg zurück. Schlug mit dem Stiefel an die Pforte: – Oh, Fiorenza, öffne die Tür! – Sagt die Mutter ihm vom Fenster: – Schön-Fiorenza ist nicht mehr hier. Fiorenza ward gestohlen von dem Sarazenenmohr. – Oh so reichet doch das Schwert mir, das Schwert mit dem goldenen Griff. Ich will Fiorenza suchen, und wäre es mein Tod! – Er fand drei Wäscherinnen, die wuschen ihr Linnen fein. – Oh, sagt, ihr Wäscherinnen, wem ist denn diese Burg? – Die Burg gehört dem Mohren aus Sarazenenland, und Fiorenza, Schön-Fiorenza, ist seit sieben Jahren drin. – Sagt mir doch, ihr Wäscherinnen, wie komm ich hinein ins Schloß?? – Legt ab die Junkergewänder, als Pilger verkleidet euch, und bittet um ein Almosen, heut abend oder morgen früh, und Fiorenza, Schön-Fiorenza, gibt euch Brot und gibt euch Wein –. Der Mohr von seinem Fenster, von weitem sah er ihn nahn: – Oh schaut doch, Schön-Fiorenza, ein Pilger aus eurem Land! – Aus meinem Land kann er nicht kommen, aus meinem Land kann er nicht sein, selbst die Vöglein in den Lüften können von so fern nicht sein, nur vielleicht die liebe Schwalbe, die da schwirret Tag und Nacht. – Gebt Almosen, gebt Almosen, diesem armen Pilgersmann! – Und sie reicht ihm ein Almosen, sah am Finger einen Ring. Da erkannte ihn Fiorenza, kannte ihn als ihren Mann. Und so ging sie gleich zum Marstall, schwang sich auf das graue Pferd: Freuet euch, ihr meine Mägde, denn ich reite in mein Land! – Und der Mohr, der saß am Fenster, weinte und zerrauft den Bart: – Dich hab ich, sieben Jahr im Turme, anzurühren nie gewagt! –

Die Ballade ist, wie die meisten Balladen, stark kontaminiert. Man erkennt darin ohne große Schwierigkeiten die Elemente, die andern Balladenzyklen angehören. Der Anfang ist vermischt mit dem verbreiteten Spottlied über den Mann, der eine winzig kleine Frau gefreit hat, und später schaltet sich das Motiv vom falschen

Variante aus dem Monferrino:

Mama, la mioi mama vi racumand la me mujé

Nun stéra a mandée pr'aiqua manc a ra fossa a lavée.

Die erste Variante stammt aus C. NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, loc. cit., die zweite aus G. FERRARO, *Canti popolari monferrini*, Torino 1870, p. 51 s.

Sehr deutlich schimmern hier die Ermahnungen Hartmuots an seine Mutter durch:

1001 Dô sprach ze sîner muoter Hartmuot der degen:

«Swie daz kint gepâre, frouwe, ir sult sîn phlegen
alsô gûetliche, daz ichs iu mûg gedanken.

Ich hân ir g'tân sô leide, si mac wol von mînen diensten wanken.»

1014 Dô sprach aber Hartmuot: «Wie habt ir sô getân,

Gêrlint, liebe muoter? ich hêts iu doch verlân

ze huote ûf die gnâde daz ir diu grôze swaere

an aller hande dîngen geringt von iu in disem lande wære.»

Pilger ein (der als Pilger verkleidete Liebhaber sucht sich auf diese Weise der Geliebten zu nähern). Wenn man von diesen Zutaten absieht, so bleibt ein Gerüst, das merkwürdig genug erscheint.

C. Nigra hat 1888 dieser Ballade einen sehr langen, heute noch lesenswerten Exkurs mit zahlreichen Parallelstellen gewidmet. Die Handlung läßt sich in folgende Motive zerlegen:

1. Der Junker vermählt sich mit einem Mädchen aus fremdem Land (das Mädchen war so klein, daß es sich nicht selbst anziehen konnte).
2. Am Tage nach der Hochzeit zieht der Junker für sieben Jahre in den Krieg.
3. Inzwischen wird die Braut vom Mohren geraubt.
4. Nach sieben Jahren kommt der Junker zurück und erfährt, daß seine Frau entführt worden ist.
5. Er findet drei Wäscherinnen und fragt sie nach dem Besitzer der Burg.
(Er verkleidet sich als Pilger und bittet um Almosen.)
(Der Mohr sieht ihn von weitem kommen.)
6. Sie erkennt ihren Mann an dem Ringe am Finger.
(Sie schwingt sich zu ihrem Mann aufs Pferd.)
7. Sie verkündet ihren Mägden ihre fröhliche Heimkehr.
8. Der Mohr klagt um sie: Sieben Jahre hat er sie behütet, ohne sie je zu berühren.

Auch diese Episodenfolge hat eine überraschende Parallelität im Kudrunlied:

1. Herwig wird mit Kudrun vermählt, doch wird die Hochzeit um ein Jahr verschoben (XII. Aventiure).
2. Er wird in einen Krieg mit Sîfrît, dem Könige von Môrlant, verwickelt (XIII. Aventiure).
3. Hartmuot von Ormanie entführt in Abwesenheit des Vaters und des Bräutigams Kudrun (XV. Aventiure).
4. Herwic erfährt von der Entführung und kehrt nach Hegelingen zurück (Hetel und Herwic setzen den Räubern nach und ereilen sie auf dem Wülpensand. Hetel fällt in der Schlacht, und Hartmuot mit seiner Schar kann in der Nacht entrinnen) (XVII–XIX. Aventiure).
5. Sieben Jahre ist Fiorenza gefangen, sieben Jahre wäscht Kudrun die Wäsche:
1070 Daz werte alsô lange daz ist alwâr,
daz si waschen muosen wol sehstehalbez jar.
6. Die Wäscherinnenszene (XXV. Aventiure) ist von Menéndez Pidal ausführlich dargestellt worden, so daß hier auf Parallelen verzichtet werden kann. Hier sind es drei, im Epos zwei Wäscherinnen.

1247 Dô sprach der ritter edele: «nu seht an mîne hant:
ob ir daz gold erkennet, so bin ich Herwic genant,

- dâ mit ich wart gemahet Kûdrûn ze minnen.
 sît ir dann mîn frouwe, sô füere ich iuch minneclîche hinnen.»
 1248 Si sach im nâch der hende: ein rinc daran erschein.
 dâ lac in dem golde von Abalî der stein.
 Der peste den ir ougen zer werlte ie bekanden.
 den hête frouwe kûdrûn diu schoene ê getragen an ir handen.⁴⁰

7. (Kudrun ist nach dem Wiedererkennen in die Burg Hartmuots zurückgekehrt.)

- 1331 Do sâzens aller êrste und trunken guoten wîn
 dô sprach diu aller hêrste: «frô mûgt ir wîl sîn,
 alle mîne frouwen, nâch starkem iuwerm leide:
 ich lâze iuch morgen schouwen an iuvern vriunden liebe ougenweide.

8. Auch Hartmuot hält Kudrun sieben Jahre lang gefangen, ohne sie zu berühren:

- 1029 Dô sprach von Ormanie Hartmuot daz kint
 «ir wizzet daz wol, frouwe, daz mîn eigen sint
 diu lant und die bûrge unde ouch al die liute.
 wer hienge mich dar umbe, ob ich iuch mir gwünne zeiner priute?»

Schließlich gibt es noch eine dritte Gruppe von Episoden, die dem *Kudrun*-Epos nahestehen. Sie ist hauptsächlich im Piemont und in Frankreich lokalisiert. Ich reproduziere wiederum die piemontesische Version, weil das Piemont, als Randzone, in der Regel altertümlichere Züge aufweist als Frankreich. Es ist der Typus, den Constantino Nigra mit dem Titel *La sorella vendicata* kennzeichnet: Eine Königstochter wird in ferne Lande verheiratet. Ihr Mann mißhandelt sie grausam. Sie wird zum Waschen an den Bach geschickt und sieht drei Ritter kommen. Sie erkennt in ihnen ihre drei Brüder. Die Brüder dringen ins Schloß ein, der Ritter verkriecht sich, wird aber von den Brüdern erschlagen. Außer den bereits bekannten Motiven sind hier zwei Varianten interessant:

- A: Set ani d'fila l'à fà -la stè sarà 'nt na tur.
 – Snura Giuvana, o giù, o giù ant i camerùn
 Sun le caudere, ch'a l'è tre giurn ch'a sun al fô⁴¹

Dem entspricht im Kudrunlied:

- 1020 Mîne kemenaten, daz wil ich dir sagen,
 die muost du drî stunde ze ieglichem tage
 wol keren unde zünden mir daz fiur drinne.
 996 Dô sprach diu tiuvelinne wider die schoenen meit:
 Wilt du niht haben vreude, sô muost du haben leit.
 Nu sich et allenthalben wer dir daz wende:
 du muost eiten mînen phiesel und muost schûrn selbe die brende.
 1009 Eines vürsten tohter der het bûrge unde lant
 si muose den oven heizen mit ir wîzen hant
 sô Gerlinde vrouwen in die stuben giengen.



⁴⁰ R. MENÉNDEZ PIDAL, *RFE* 20 (1933), 1–59.

⁴¹ C. NIGRA, *op. cit.*, p. 33 (*La sorella vendicata*).

B: La bela è stà set ani senza nè ride nè cantè
 al fin dei set ani s'a échila s'büta cantè.⁴²

Das plötzliche Lachen Kudruns nach siebenjähriger Gefangenschaft wird von Gerlint als übles Omen gedeutet. Das klingt an an die Strophe 1320:

Ein teil ûz ir zühten lachen si began
 diu in vierzehn jâren freude nie gewan.
 daz hête wol gehoeret diu übel tiuvelinne.
 Diu winkte Ludewige, ez waz ir leit von allen iren sinnen.

Noch deutlicher wird diese Abhängigkeit in einer Katalanischen Fassung des Blaubartmotivs: Der Entführer gibt der Fürstentochter die niedrigsten Arbeiten zu verrichten:

Vos filaréu l'estopa, ella filará 'l lli.
 Treu lo cap en finestra, la dama y fa un sonris.
 ¿De que riéu la dama, donzella Beatris?
 – De que veig veni' 'l pare, cavallers mes de mil,
 portan una bandera que hi canta un estorlich,
 que diu ab son llenguatge: – Gari'n has de morir! –⁴³

Auch hier wieder die bekannten Episoden des plötzlichen Lachens, neu aber die Begründung. Dem entsprechen im Kudrunlied die Strophen 1356–59, in denen beschrieben wird, wie am Morgen nach der Wäscheszene im frühen Morgengrauen zuerst eine Magd, dann Kudrun selbst die Burg Hartmuots ringsum belagert sehen.

VI. Schlußfolgerungen

Wir sind vom Romance del *Conde Arnaldos* ausgegangen, um uns mit der Interpretation Menéndez Pidal auseinanderzusetzen. Von da haben wir die Kreise weiter gezogen, um den Spuren des Kudrunliedes im westromanischen Volkslied nachzugehen.

Das Kudrunlied besteht aus drei nur lose zusammengefüigten Epen: das Hagen-Hilde-Lied, das Hetel-Hilde-Lied und das Hartmuot-Kudrun-Lied. Es ist bemerkenswert, daß, soweit ich sehe, das phantastischste der drei Epen, das Hagen-Hilde-Lied, keinen nennenswerten Niederschlag im westeuropäischen Lied gefunden hat. Dagegen lassen sich zwei große Liedkomplexe erkennen: das Hetel-Hilde-Lied ist vor allem auf der Iberoromania verbreitet, das Hartmuot-Kudrun-Lied in Frankreich, Katalonien und Oberitalien. Menéndez Pidal schloß daraus auf eine frühe Übernahme des Kudrunliedes, nach seiner immer wieder verfochtenen Theorie, daß die *Romances* und Balladen Kurzformen älterer, größerer Epen darstellen. Daher

⁴² C. NIGRA, *op. cit.*, p. 34.

⁴³ F. BRIZ, *op. cit.*, t. II, p. 51; es wäre noch zu untersuchen, ob sich hier nicht noch ein letzter Rest der Teichoskopie, *Kudrun* Strophen 1366–1374, erhalten hat.

mußte er auch zu seiner Lösung des *Conde Arnaldos* kommen: erst die Ergänzung durch die marokkanische Version gibt den «Urtext». Nun weiß Menéndez Pidal besser als irgendein anderer Forscher, daß es in der mündlich tradierten Epenliteratur keine Urtexte gibt. Jede Fassung, jede Variante ist ein selbständiges Kunstwerk, das man nach dem Maße der Ästhetik, nicht aber nach dem Maße der Authentizität messen darf.

Unser Vergleichsmaterial gestattet ein etwas differenzierteres Bild. Kein einziger der untersuchten etwa 250 Liedtexte bietet einen durchlaufenden Kudruntext. Richtig ist, daß die Kudrunstellen immer mehrfach auftreten, und zwar meist in der Reihenfolge, die sie auch im mittelalterlichen Epos haben. Jedes dieser Lieder ist aber durch zahlreiche Berührungen mit andern Motivkreisen kontaminiert.

Zu ähnlichen Feststellungen war schon Kurt Wais gekommen, als er die Zusammenhänge zwischen Nibelungenepos und dem *Romance de los siete infantes de Lara* untersuchte⁴⁴.

Von einer generellen Übernahme des Nibelungen- oder Kudrunepos in die spanischen *Romances* kann demnach keine Rede sein. Was sich herauschält, das ist das, was Ingeborg Schröbler die spielmännischen Elemente des Epos genannt hat⁴⁵.

Jedes Epos setzt sich zusammen aus heroisch-historischen und spielmännischen Elementen. Während jedoch die ersteren ortsgebunden sind (oder langsam wandern, wie das ursprüngliche Hildelied), sind die spielmännischen Elemente nicht ortsgebunden. Den Spanier des Mittelalters, den portugiesischen oder piemontesischen Sänger des 19. Jahrhunderts, den unbekannten jüdischen Verfasser des *Duchus Horant* interessieren die historischen und geographischen Gegebenheiten nur wenig. Dafür übernimmt er die romanhaften, novellistischen Episoden. Das Publikum des Mittelalters wollte, wie das heutige Kinopublikum, gerührt, erschüttert, eventuell angenehm übergruselt werden. Die *facts* berührten es so wenig wie heute.

⁴⁴ K. WAIS, *Frühe Epik Westeuropas und die Vorgeschichte des Nibelungenliedes I*, ZRPh.Beih. 95, Tübingen 1953. Erstaunlicherweise ist das Buch von Wais von der spanischen Epenforschung, an die es direkt gerichtet ist, bis jetzt überhaupt ignoriert worden. Mindestens sind mir keine bibliographischen Hinweise spanischen Ursprungs bekannt, und auch Menéndez Pidal, der sonst die deutsche Epenforschung aufmerksam verfolgt, schweigt sich darüber vollständig aus. Das mag damit zusammenhängen, daß die grundlegende Entdeckung des Autors, der Parallelismus zwischen dem untergegangenen Epos der *Siete Infantes de Lara* und dem Nibelungenlied, untergeht in immer weiteren und immer weniger durchsichtigen Rekonstruktionsversuchen eines Urtextes. Das ist um so eigenartiger, weil das Buch in der romanistischen Fachpresse ausgiebig rezensiert worden ist: C. MINIS, *RJ* 6 (1953–54), 207–213 (mit Abstand die wichtigste Rezension); S. BEYSLAG, *GRM* 35 (1954), 257ss. (zustimmend); S. GUTENBRUNNER, *ASNS* 191 (1954), 49 (zustimmend); TH. FRINGS, *ZRPh.* 73 (1957), 183ss. (eher reserviert); H. SPARNAAY, *Erasmus* 9 (1956), 359ss. (sehr kritisch).

⁴⁵ I. SCHRÖBLER, *Wikingsche und spielmännische Elemente im 2. Teil des Kudrunliedes*, Halle 1934.

Ein weiteres Merkmal der spielmännischen Elemente zeigt sich hier in aller Deutlichkeit: die Elemente sind leicht auswechselbar, nach dem Baukastenprinzip. Jeder Spielmann besaß ein Repertoire solcher auf kürzeste Formeln gebrachter novellistischer Elemente, die er an beliebigen Stellen seines Vortrags einschalten konnte.

Nun kann man die Frage auch umgekehrt stellen. Die von uns zusammengetragenen Kudrun-Elemente gehören alle nicht zum historischen Gerüst der Handlung. In diesem Sinne kann das Kudrunlied auch nicht als Epos bezeichnet werden. Es ist ein höfischer Roman in Fortsetzungen, aufgebaut auf den Trümmern eines untergegangenen Epos⁴⁶.

Woher haben die Sänger des Kudrunliedes denn ihren Romanstoff bezogen? Man kommt unweigerlich zur Feststellung, daß von einem Eindringen des Kudrunliedes in Spanien nicht gesprochen werden kann. Europa ist im 12./13. Jahrhundert durchströmt von einem mächtigen Fluß von Romanstoffen verschiedenster Provenienz. Die ursprünglichen Zusammensetzungen dieses Stoffes herauszuarbeiten ist eine Aufgabe der Forschung, die noch vor uns liegt. Mit einiger Sicherheit kann gesagt werden: Die Spielmannstoffe im westeuropäischen Epos sind aus einer gemeinsamen Quelle an die verschiedenen Sänger des Kudrunliedes, an die Vorläufer des spanischen *Romance* und an die französischen, katalanischen, portugiesischen und italienischen Liedersänger gekommen, trotzdem zwischen den verschiedenen Übernahmephase eine Lücke von 600 Jahren klafft. Über die vermittelnden Orte und Formen wissen wir immer noch recht wenig. Es ist aber deutlich zu erkennen, daß Frankreich einen Hauptumschlagplatz solcher Motive darstellt. Zahlreiche, nur mündlich überlieferte Stoffe des Mittelalters sind verschwunden, ohne irgendwo einen schriftlichen Niederschlag gefunden zu haben; sie tauchen dann plötzlich im 19. Jahrhundert auf, als Balladen, über deren Vorformen man nichts weiß. Ein großer Schritt wäre schon getan, wenn wir einen Motivindex des mittelalterlichen französischen Epos besäßen. Mit all diesen Einschränkungen hat die vorliegende Darstellung natürlich beträchtlich an Aussagekraft verloren. Es ist ein Versuch, die zahlreichen, weit verstreuten Formen eines Liedes zu ordnen und diese Ordnung einigermaßen zu begründen.

Zürich

Konrad Huber

⁴⁶ Grundsätzliches zur ganzen Kudrun-Frage: Nach wie vor unentbehrlich ist F. PANZER, *Hilde-Gudrun; eine sagen- und litterargeschichtliche Untersuchung*, Halle 1901. – Ferner: W. JUNGANDREAS, *Die Gudrunsage in den Oberlanden und Niederlanden, Vorgeschichte des Epos*, Göttingen 1948; H. SCHNEIDER, *Germanische Heldensage*, in: *Grundriß der germanischen Philologie 10*, Berlin 1962; cf. auch den Forschungsbericht von K. HAUCK, *Zur germanischen-deutschen Heldensage, Wege der Forschung 14*, Darmstadt 1965.