Sitzungsberichte
der
Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften
Philosophisch-philologische und historische Klasse
Jahrgang 1918, 2. Abhandlung

Der Minnesang des Bernhard von Ventadorn

von

Karl Vossler

Vorgetragen am 9. Februar 1918

München 1918
Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in Kommission des G. Franzschen Verlags (J. Roth)

I. Allgemeines.

„Der provenzalischen Poesie ist es ergangen, wie es jeder ganz subjektiven Poesie ergehen muß, die bloß unmittelbar vom Leben lebt und ihre Nahrungsquellen nicht weiter zurückliegen hat, als in der allgemein ansprechenden Sitte und den persönlichen Leidenschaften der Sänger. Wenn der Kreis der Gefühle durchlaufen, die Mannigfaltigkeit von Individualitäten, welche in diesem Stil der Bildung stattfindet, ausgesprochen ist, so wiederholt sie sich oder artet aus. Wie eine durch eigene Fruchtbarkeit erschöpfte Mutter konnte die provenzalische Poesie nur in Kindern fortblühen, die in anderen Ländern ihr Glück suchten. Sollte etwas neues und größeres zustande kommen, so mußten noch unbekannte Anschauungen die Geister befruchten, und dies war in Italien der Fall.“ — Man könnte heute, nach mehr als hundert Jahren provenzalischer Philologie, die Bedeutung der südfranzösischen Trobadors für die Geschichte der abendländischen Dichtung nicht bündiger abgrenzen, als mit den obigen Worten August Wilhelm Schlegel im dritten Teil seiner „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst“ (1803—1804) getan hat.

Eine Poesie, die unmittelbar vom Leben, d. h. vom Augenblick gelebt hat, war in der Tat die altprovenzalische Lyrik. Gelehrte Forschung hat zwar auch für sie einige Quellen in der Vergangenheit entdeckt: vor allem die „Liebeskunst“ des Ovid und was etwa sonst noch an lateinischer Literatur in den Florilegien gestanden haben mag, deren die mittelalter-

lichen Schulen sich bedienten.[1]) Doch handelt es sich dabei meist nur um Lesefrüchte und Einzelerinnerungen, höchstens noch um angelernte formale Fertigkeiten und sprachliche Schulung, nicht um tiefere seelische Eindrücke und Antriebe, nicht um sogenannte Bildungserlebnisse, die aus inniger Fühlung mit dem Altertum emporgestiegen wären. Von einer Wiedergeburt und „Vita nuova“, wie Virgil sie in Dante, Ovid in Boccaccio, Cicero und Augustin in Petrarca gefunden haben, kaum eine Spur. Die Trobadors sind im Bannkreis mittelalterlicher Bildungsformen befangen. Mag man sie noch so hoffnungsvoll als Vorläufer der Renaissance betrachten und schätzen, so werden sie dadurch noch lange nicht zu deren Genossen oder Teilhabern.

Nicht einmal Vorläufer im strengen Sinn des Wortes möchte ich sie nennen. Denn gerade was den Menschen zum Vorläufer und Bahnbrecher macht, bleibt ihnen fremd: die Unzufriedenheit mit sich selbst, die Ehrfurcht für die Vergangenheit, die Sehnsucht nach Zukunft, das Gefühl der eigenen Unzulänglichkeit, die Mühseligkeit und das Ringen im eigenen Schaffen. Ausnahmen gibt es wohl, wie Marcabru und Peire von Auvergne, die ihre Künstlerarbeit bitter ernst genommen haben. Die meisten und gerade die gefeiertsten Trobadors aber tragen ein tändelndes und selbstgefälliges Virtuosentum zur Schau, und selbst die Anstrengung, die sie sich's kosten lassen, will nichts als ein Spiel sein. Zwar ist der Wille, über die Kunst des Tages und den Augenblickserfolg hinauszukommen vorhanden, aber meist nur als Neuerungssucht, nicht als schöpferischer Drang. Es ist weniger der Mut des Bahnbrechers zum „Unzeitgemäßen“ als die Furcht des Modekünstlers vor dem Veralteten und Alltäglichen. Kurzatmig sind die seelischen Antriebe in der Kunst der Trobadors.

---

[1]) Über die Bedeutung der gelehrten Quellen für die Kunst der Trobadors herrschen noch starke Meinungsverschiedenheiten. Vgl. meine Besprechungen von Willibald Schrötter, Ovid und die Troub. (Halle 1908) und Ed. Wechssler, Das Kulturproblem des Minnesangs (Halle 1909) im Literaturblatt für germ. und rom. Philol. 1909 und 1911.

Was diese Dichtung als Lyrik ausdrückt und umspannt, sind eigentlich noch gar keine Stimmungen, sondern Anläufe dazu, Launen und Anwandlungen. Echte Stimmungen kommen von weit her, greifen über den Augenblick hinaus und schwingen noch lange fort, nachdem sie uns erfaßt und wieder verlassen haben. Die Lyra des Trobadors aber ist auf tiefe, breite, mit Widerhall beschwingte Töne noch kaum eingestellt. Statt zu klingen und zu schwingen, hat sein Kunstgesang noch etwas Geklimpertes und Flatterndes.

Diese Schwachheit aber wandelt sich, wenn eine Meisterhand wie die des Bernhard von Ventadorn die Saiten schlägt, in Zartheit um, in unverwüstliche Frische und Lieblichkeit. Auch die Kunst des Augenblicks kann Unsterblichkeit oder wenigstens geschichtliche Bedeutung haben. Sofern in einem Stil der Mode der Genius gedeiht, ist Bernhard wirklich ein Genie und gewiß das echteste des südfranzösischen Minnesangs gewesen. Er hat auch, wie wir sehen werden, zur Antike in einem tieferen und innigeren Verhältnis gestanden, als der Durchschnitt seiner Kunstgenossen.

Nachdem uns Carl Appel eine vorzügliche kritische Ausgabe von Bernhards Liedern geschenkt hat,[1]) ist die Würdigung dieser Kunst wesentlich erleichtert, andererseits freilich auch erschwert. Denn jede Hoffnung, hinter den Gedichten die Gelegenheiten und Anlässe, aus denen sie hervorgingen, oder gar die Menschen, denen sie galten, herauszufinden, muß nunmehr begraben werden. Zwar gereinigt, aber auch einsam wie zeitlose Gebilde, stehen nun die Lieder vor uns. Was an geschichtlicher Einordnung etwa noch erreicht werden kann, mag man aus Appels Liste (S. LI) ersehen und aus einem Vergleich derselben mit der reicheren aber auch zweifelhafteren Gruppierung, die Zingarelli vorgeschlagen hat.[2])

---

[1]) C. Appel, Bernart von Ventadorn, seine Lieder mit Einleitung und Glossar herausgegeben. Halle 1915.

[2]) N. Zingarelli, Ricerche sulla vita e le rime di B. de V. in den Studi medievali, Bd. I, Turin 1905, S. 378 ff.

Drei Liederkreise hat Appel mit Vorsicht herausgeschält:

1. Die Ventadorn-Lieder: Nr. 30, 28, 13, 12.
2. Die Aziman-Lieder: Nr. 26, 17?, 15?, 44?, 21, 33, 36.
3. Die Conort- und Vienne-Lieder: Nr. 5, 43, 45, 14, 22, 20, 16, 27?.

Die ersten beziehen sich auf das Schloß, wo zwischen 1120 und 30 der Dichter geboren wurde; die zweiten auf den Hof des Königs Heinrich II. in England, wo Bernhard in den Jahren 1154 und 55 geweilt haben dürfte; die letzten auf einen wohl späteren Aufenthalt in Vienne. — Innerhalb dieser Liederkreise, in denen sich von den 45 überlieferten Stücken nur etwa ein Drittel unterbringen läßt, während die übrigen in der Luft hängen, wiederholen sich, wo nicht dieselben, doch sehr ähnliche und verwandte Gefühle und Gedanken; und schon in der ersten Gruppe, in Nr. 12 z. B., ist die volle Meisterschaft erreicht. Der Kunst dieses Dichters, auf den blassen Spuren seiner Lebensgeschichte tastend, näher zu kommen, dürfen wir uns kaum versprechen. Es empfiehlt sich, die lückenhafte biographische Ordnung durch eine psychologische zu ergänzen.

Von den bedeutenden Trobadors hat keiner sich so streng wie Bernhard auf den Minnesang beschränkt und hat alles gemieden, was nicht zum Frauendienst gehörte. Das Dichten und Trachten seiner ganzen Kunst bewegt sich auf diesem engen Gebiete in einem Kreislauf, der so natürlich in sich selbst zurückkehrt, daß dieselben Gefühle und Gedanken im Wechsel der Liebesverhältnisse immer wieder anklingen und wie in einer Fuge abgewandelt werden. An welchem Punkte man in den Kreislauf eintreten, in welcher Richtung ihm folgen will, ist gleichgültig: von jeder Stelle aus schwingt eine Bewegung nach dem einen wie nach dem anderen Pole des Kreises. Jedes Lied vollbringt in sich selbst wieder einen kleinen Kreislauf oder Wirbel und dreht sich, auf gemeinsamer Bahn mit den Schwesterliedern, um die eigene Achse. Bernhards Lyrik gleicht einem Planetensystem, wo um die Sonne

der Minne die Lieder als Wandelsterne kreisen: getragen und getrieben von dem beschaulichen und von dem wunschhaften Pol dieser Sonne. Aus dem Wechsel vom beschaulichen zum wunschhaften Verhalten lassen sich viererlei seelische Phasen oder Minnezeiten ableiten, in denen Bernhards merkwürdig geschlossene Kunst sich vollendet und erschöpft:

1. der meditative Zustand mit seinem lehrhaften Nachdenken über Minne und Frauendienst,

2. das Liebeswerben mit all seinen Künsten, Listen und neckischen Schelmereien,

3. das selbstgenügende Beharren, Ruhen, Schwelgen und Schaukeln im Gefühl und seinen Kontrasten, und

4. schließlich die Absage, Entzweiung, Feindschaft, Trennung, das Mißverständnis und der Wechsel des Dienstes mit Übergang in ein neues Minneverhältnis, das alsbald mit dem meditativen Zustand wieder beginnen kann. — Der ersten und dritten Phase entsprechen vorwiegend monologische Lieder, während die der zweiten und vierten sich unmittelbar oder mittelbar an die Dame richten. Hier setzt der Dichter sich mit seiner Partnerin auseinander, während er dort in sich selbst zurückkehrt. Das stimmt nun freilich nicht immer im buchstäblichen Sinne, denn Bernhard bringt es fertig, aus dem Traum heraus zu diskurieren und mitten im Gespräche einzudämmern. Bei einem so verschlagenen Künstler und schelmischen Menschen darf man sich nicht an die äußeren Formen halten, man muß ihm seine seelische Meinung ablauschen.

Aber selbst ihrem psychologisch erfaßten Sinne nach lassen nicht alle die einzelnen Lieder sich reinlich und zwanglos unter die vier genannten Minnezeiten aufteilen. Es kann vorkommen, daß ein und dasselbe Gedicht durch zwei und drei dieser seelischen Zustände, wo nicht durch alle vier hin, verläuft: so rasch, so leise vollziehen sich, ohne Stoß und Ruck, die Übergänge. Eine Verschiebung der Strophenfolge, veranlaßt durch irgend einen Zufall in der handschriftlichen Überlieferung, kann den Schwerpunkt eines Liedes entscheidend

verlegen: so locker und leicht wohnen die Wünsche und Gedanken neben einander. Die metrische und musikalische Technik der Trobadors bringt es mit sich, daß die gedankliche Einheit eines Liedes in Einzelstrophen zerfallen und in die Brüche gehen kann. Man muß damit rechnen, daß auch Bernhard sich diese innere Ungebundenheit bei äußerlichem Reimzwang zunutze macht und daß er, kraft der seelischen Beweglichkeit und Launenhaftigkeit seiner Lyrik, mit jeder Strophe in einen andern seiner vier Zustände hinübergleitet. Er gleicht dem Aprilwetter, das oft in einem einzigen Tage Frühling, Sommer, Herbst und Winter durcheinandermengt. Nicht er, nur wir haben zwischen diesen Zuständen die Grenzen gezogen, die nicht als Schwellen oder Schranken wirken wollen, sondern lediglich als Wegweiser gedacht sind. Unter diesem Vorbehalte, glaube ich, können sie uns dienlich werden.

II. Bernhards Dichtung.

1. Die Minnelehre.

Bernhard war kein beschaulicher, nachdenklicher oder lehrhafter Kopf. „Die Lebhaftigkeit seines Empfindens“, sagt Appel, „schützte ihn davor. Stets findet er schnell den Weg vom Allgemeinen zum Persönlichen zurück“. Ja, er sucht das Allgemeine nie um des Allgemeinen willen, sondern hat, so oft er sich dazu versteigt, die Angelegenheiten des eigenen Herzens im Sinne. Jene Lehrhaftigkeit, von der das späte Mittelalter erfüllt und überschwemmt war und die bei Marcabru schon in die Lyrik einbrach, ist bei Bernhard zwar nicht abgedämmt, aber, was mehr heißen will, aufgesogen und als befruchtendes Wasser dem Wachstum des Gefühlslebens dienstbar gemacht. Dieses schöne Verhältnis zeigt sich wohl am klarsten in dem berühmten seelenvollen Liede *Chantars no pot gaire valer* (Nr. 15), das dem Gegenstande nach eine Kunst- und Minnelehre, der Ausführung nach ein rein persönliches Bekenntnis ist.

Chantars no pot gaire valer,
si d'ins dal cor no mou lo chans;
ni chans no pot dal cor mover,
si no i es fin' amors coraus.
per so es mos chantars cabaus
qu'en joi d'amor ai et enten
la boch'. e·ls olhs e·l cor e·l sen.

Ja Deus no·m don aquel poder
que d'amor no·m prenda talans.
si ja re no·n sabi' aver,
mas chascun jorn m'en vengues maus,
totz tems n'aurai bo cor sivaus;
e n'ai mout mais de jauzimen,
car n'ai bo cor, e m'i aten.

Amor blasmen per no-saber,
fola gens; mas leis no·n es dans,
c'amors no·n pot ges dechazer,
si non es amors comunaus.
aisso non es amors: aitaus
no·n a mas lo nom e·l parven,
que re non ama si no pren!

S'eu en volgues dire lo ver,
eu sai be de cui mou l'enjans:
d'aquelas c'amon per aver.
e son merchadandas venaus!
messongers en fos eu e faus!
vertat en dic vilanamen;
e peza me car eu no·n men!

En agradar et en voler
es l'amors de dos fis amans.
nula res no i pot pro tener,
si·lh voluntatz non es egaus.
e cel es be fols naturaus
que de so que vol, la repren
e·lh lauza so que no·lh es gen.

Mout ai be mes·mo bon esper,
cant cela·m mostre bels semblans
qu'eu plus dezir e volh vezer,
francha, doussa, fin'e leiaus,
en cui lo reis seria saus.
bel'e conhd', ab cors covinen,
m'a faih ric ome de nien.

Re mais no·n am ni sai temer;
ni ja res no·m seri' afans,
sol midons vengues a plazer;
c'aicel jorns me sembla nadaus
c'ab sos bels olhs espiritaus
m'esgarda; mas so fai tan len
c'us sols dias me dura cen!

Lo vers es fis e naturaus
e bos celui qui be l'enten;
e melher es, qui·l joi aten.

Bernartz de Ventadorn l'enten,
e·l di, e·l fai, e·l joi n'aten.

Ein Singen nur, das wenig frommt,
ist Sang, der nicht von Herzen quillt!
Doch aus dem Herz kein Singen kommt,
wenn Herzens-Lieb' nicht drinnen lebt.
Mein Sang darum sich herrlich hebt,
denn Mund und Aug und Sinn und Brust
erfüll' ich mir mit Liebeslust.

Verhüt' es Gott, daß er mich feit
gegen der Liebe süße Sucht!
Und wüßt' ich gleich, daß nichts als Leid
sie täglich brächt' und kein' Gewinn,
so blieb' mir doch der hohe Sinn
von ihr, und dieser gilt mir mehr,
denn hohen Sinn's ist mein Begehr.

Ein töricht Volk, das Liebe schmäht!
Doch Liebe leidet kein Gefahr,
und nimmer, daß sie untergeht
weil ihr's an Lohn und Gunst gebricht.[1])
Das ist die echte Liebe nicht,
das hat nur ihres Namens Schein,
was liebt, nur um beschenkt zu sein.

Woher die falsche Lehre kam?
Soll ich es sagen? Weiß ich's doch.
Von Buhlerinnen ohne Scham,
denen die Liebe käuflich gilt!
Ach, daß mich niemand Lügner schilt!
Es ist die Wahrheit schlecht und nackt,
und mir ist leid, daß ich's gesagt.

Im Wünschen und Gefälligsein
vereinet sich ein liebend Paar,
und alle Regung muß gedeihn
aus Willens Einigkeit hervor.
Doch jener ist ein echter Tor,
der Liebeslust zur Rede stellt
und von ihr will, was ihr mißfällt.

Der guten Hoffnung darf ich traun,
wenn mir die Einzige sich neigt,
zu der mich's treibt empor zu schaun,
die edel, frei und hold und wahr,
beglücken könnt' den König gar.
Schön ist sie, wohlgestalt und licht
und hat erhöht mich armen Wicht.

Nun wünsch' und fürchte ich nichts mehr
und keine Mühsal wird mir schwer,
nur daß ich ihr gefällig wär'!

---

[1]) *amors comunaus* kann sowohl erwiderte und belohnte als anerkannte und begünstigte Liebe bedeuten.

Mir wird so weihnachtlich zu Mut,
wenn mich ihr Aug mit Geistesglut
bestrahlt — und ach! so langsam schleicht,
daß mich ein Tag wie hundert deucht.

Das Lied ist echt und klinget gut
für den, der seinen Sinn erreicht,
noch besser, wem's zur Lust gereicht.

Herr Bernhard hat den Sinn erreicht,
wo Sang und Tat und Lust sich gleicht.

Die Liebe, wie Bernhard von sich sie bekennt, soll freilich auch als allgemeines Ideal gelten, und jede andere Auffassung soll Irrtum und Torheit sein, erdacht und geübt von käuflichen Buhlerinnen. Dies könnte verstiegen und unduldsam scheinen, wenn es nicht so still und wehmütig gesagt wäre:

e peza me car eu no'n men.

Nur mit dem Herzen, nicht mit Beweisgründen, mißbilligt er die Andersdenkenden. Sie kommen ihm, der den Glauben hat, eher unglücklich und verblendet (*per no saber*), als hassenswert oder böse vor. Das Ideal können sie nicht beflecken. An diese reine Minne ist Bernhand so willen- und wunschlos hingegeben wie etwa Spinoza an die reine Wahrheit. Er läßt sie in seinem Liede ganz für sich selbst zeugen, tritt nicht als ihr Vorkämpfer und Rechthaber, nicht einmal als ihr alleiniger Inhaber auf — trotz des stolzen, schwer zu übersetzenden Schlußworts:

Bernartz de Ventadorn l'enten
e·l di, e·l fai, e·l joi n'aten.

Wenigstens stellt er sich damit ebensosehr als Bekenner und Besessener, wie als Auserwählter und Seliger dar. Dank einer Hingegebenheit, deren religiöser Gefühlston nicht wohl überhört werden kann, vermag er es, das überkommene Minne-Dogma zum innigen Bekenntnis und das Lehrhafte und Konventionelle daran zu Lyrik umzugestalten und die stolze und

freudige Stimmung seines Glaubens durch bescheidene und wehmütige Töne zu dämpfen und zu erwärmen.

Neben solchem Schmelz des Gefühles hat Bernhard noch andere Mittel, um der Lehrhaftigkeit zu entgehen: vor allem eine merkwürdige Beweglichkeit und Flatterhaftigkeit zwischen Furcht und Hoffnung, zwischen Zweifel und Zuversicht. Er ist weder leidenschaftlich noch nervös, weder dämonisch noch hysterisch, hat aber alle Launen und Anwandlungen, alle Stimmungswechsel und Einfälle einer sanguinischen und weiblichen Natur. Dem deutschen Blutgemisch ist etwas derartiges im Leben wie in der Dichtung fremd. Die Lieder, in denen sich gerade diese Seite von Bernhards Kunst hervorkehrt, sind daher in unsere Sprache kaum zu übersetzen. Ein solches Stück ist Nr. 18. Die erste Strophe mag genügen, um von dem Quecksilber des kleinen Kunstwerks eine Vorstellung zu geben.

E mainh genh se volv e·s vira
mos talans, e ven e vai,
lai on mos volers s'atrai.
lo cors no·n pauza ni fina:
si·m te cohnd' e gai
fin' amors, ab cui m'apai:
no sai com me contenha!

Hin und wieder kehrt und wendet
meine Laune, kommt und geht,
und der Drang im Herz nicht endet!
Munter immer zu,
in der Liebe find' ich Ruh
und weiß nicht, wie ich's halte.

Es ist ein Sturm im Wasserglas, erregt aus Ungeduld und Neckerei. Die Geliebte hat dem Sänger, so scheint es, Unrecht getan; vielleicht ist das Mißverständnis auch eingebildet und erfunden. Jedenfalls kräuselt es nur die Oberfläche seines Gemütes, das auf dem Grund der Zuversicht, der Hingabe und des liebenden Einverständnisses ruht.

Ges amors no·s franh per ira
ni se fenh per dih savai,
can es de bo pretz verai.
qui la te en dissiplina,
re no sap que·s fai,
que no cove ni s'eschai
que nuls om la destrenha.

Diese lehrhafte Strophe mit dem Grundsatz, daß Liebe ihr eigenes Gesetz hat und durch Eingriffe sich weder zerstören noch bändigen läßt, bildet in der Beweglichkeit des Liedchens den ruhenden Punkt. Sie erfüllt hier eher eine ästhetische Funktion als einen selbständigen Lehrzweck und teilt dem aufgeregten Gebaren des Ganzen von ihrer Ruhe, Klarheit und Zuversicht gerade so viel mit als nötig ist, um ihm die harmonische Rundung zu sichern. Das Liedchen bleibt, trotz des lehrhaften Einschlags, so leicht und schwebend wie der Seufzer eines ungeduldigen Liebesglücks.

Im ersten Beispiel war es Innigkeit, im zweiten war es Laune, was den starren Lehrbegriff der Minne belebt hat. Das Konventionelle und Dogmatische ist dabei fast ganz verhüllt worden. In andern Liedern tritt es zutage, aber auch da nicht als nackte Forderung und Regel, sondern in einem lyrischen Gewande von Feierlichkeit und Festlichkeit. Freilich, die prunkhafte und schroffe Höhe, zu der Arnaut Daniel das modische Liebesideal gesteigert hat, ist Bernhards Sache noch nicht. Von Gegensätzen zwischen Natur und Gesellschaft, Gefühl und Konvention wird seine Kinderseele noch wenig geplagt. Immerhin besitzen wir eine Kanzone von ihm: *Ges de chantar no·m pren talans* (Nr. 21), deren repräsentative Absicht sich nicht verkennen läßt. Sie gehört zu den Aziman-Liedern, also zum zweiten Liederkreis in Appels Anordnung, und wird von dem Dichter für würdig gehalten, an der Cort del Poi, d. h. vor einer Versammlung von Kunstverständigen des Minnesangs in Le Puy vorgetragen zu werden. Außerdem war sie für König Heinrich II. von England bestimmt und

gehört der Glanzzeit unseres Meisters an. Offenbar stellt dieser nun die eigenen Herzensverhältnisse als einen vorbildlichen Fall des Minnedienstes in die Öffentlichkeit. Gedankengang und Strophenfolge, wie Zingarelli und Appel sie gewiß mit Recht geordnet haben, bewegen sich von der allgemeinen Klage über den Verfall des höfischen Wesens zum Tadel gegen die Großen, die daran schuld sind, und weiterhin zur Verherrlichung der Minne als einer veredelnden Macht, um in einem Bekenntnis der eigenen Liebesfreudigkeit, einem Preis der eigenen Dame und ihrer Sittsamkeit und in der Huldigung an sie zu gipfeln. An all dem ist wenig Persönliches. Und doch muß bei näherem Zusehen die Ruhe und Selbstverständlichkeit bewundert werden, mit der ohne eine Spur von Ziererei oder Keckheit ein inniges Gemüt an die Öffentlichkeit heraustritt. In einem Atem rühmt und entschuldigt sich das Herz, enthüllt und verschleiert sich und gibt, indem es sich bescheidet, eine hohe Lehre, indem es lehrhaft auftritt, ein anmutiges Geständnis. In der Mischung von Anmut und Würde liegt das Geheimnis der dichterischen, d. h. der empfundenen Lehrhaftigkeit. Diese will nicht beweisen, tadeln, überzeugen, sie will gefallen. Die Werbekraft des verkündeten Ideals beruht nur darin noch, daß es seinem Träger die selbstgenügende Vollendung bringt. Es ist ein ähnliches Verhältnis wie das eines wohlgebauten Mädchens, das, im Dienste eines großen Schneiders mit einem vorzüglich stehenden Musterkleide angetan, zur Modeschau auftritt. Der Absicht nach, d. h. dem Publikum gegenüber, ist es Belehrung und Reklame, der Wirkung nach ein anmutendes Bild, an dem vielleicht diejenigen, die gar nicht auf das Kleid „reflektieren“, die größere Freude haben. Etwa dasselbe, was Bernhard in der Zentralstrophe dieser Kanzone von seiner Minne sagt, könnte mutatis mutandis die Mannequin-Dame von ihrem Musterkleide meinen:

De tal amor sui fis amans
don duc ni comte non envei;
e non es reis ni amirans
el mon, que, s'el n'avi' aitau,
ne s'en fezes rics com eu fau;
e si lauzar la volia,
ges tan dire no'n poiria
de be que mais no'n sia ver.

„Ich bin der treue Träger einer Minne, bzw. Toilette, solcher Art, daß ich keinen Herzog noch Grafen zu beneiden brauche; und keinen König gibt es, keinen Emir auf der ganzen Welt, der, wenn er etwas Ähnliches besäße, nicht damit Staat machte, wie ich. Wenn ich dieses Ideal aber loben wollte, so könnte ich doch nicht so viel Gutes davon sagen, daß nicht die wahre Wirklichkeit [scilicet wie die Herrschaften sie in mir verkörpert sehen] alle Worte überträfe." — So belehrt man uns, indem man für die ideale Sache wie für sich selbst Reklame macht. Es ist keine amerikanische, sondern empfindsame und lyrische Reklame, wobei Bescheidenheit und Stolz unterschiedslos in einander aufgehen zu einer Art wollüstigen Selbstgenusses coram publico. Ein seelisches Verhalten, das in Frankreich erfunden oder gewachsen ist, woselbst es noch heute in Blüte steht. Für Bernhards Kunst ist es grundlegend, keine zeitweilige Pose, sondern die natürliche und dauernde Lage, innerhalb deren zwar allerlei Bewegungen und Stellungen möglich sind, die aber gar nicht verlassen werden kann. Das seelische Natur- und Sittengesetz unseres Meisters bringt es mit sich und will, daß er sich als den mustergiltigen, rechtgläubigen und auserwählten Sohn der höfischen Minne empfindet und darstellt, daß er nicht einmal in seinen Launen, Schwächen und Extravaganzen anders sein kann als vorbildlich, und daß es für sein Herz kein Privatleben gibt, wo es etwa nur sich gehörte und nicht zugleich der ganzen Gemeinde des höfischen Minnedienstes als eine Art Monstranz voranschwebte. Immer, auch wo er es nicht ausspricht, fühlt

und weiß sich Bernhard als der Gesalbte der Minne, gekrönt mit einem rosendurchflochtenen Dornenkranz. Stets wie ein Heiligenbild leidend und lächelnd, standhaft und milde, innig und offiziell stellt er sich dar und erscheint uns sogar im Négligé noch als vollendeter Liebhaber und in seinen spontansten Wallungen des Augenblicks noch als ein Standbild von monumentaler Dauerhaftigkeit. So trachtet die Dichtung der Mode nach Ewigkeit und nimmt, wie nichtig und flüchtig sie sein mag, etwas Kultisches an. Zwar ist es nur tändelnder Kult des Vergnügens und der Lust —

doch alle Lust will Ewigkeit —
will tiefe, tiefe Ewigkeit!

Woher aber sollten dem Triebleben der Minnelust die vorbildliche Geltung und der Ewigkeitswert kommen, wenn nicht aus einer Theorie der Minne? Hier öffnet sich uns der Einblick in die wichtigste Bestimmung, die der theoretische Einschlag in dieser Kunst zu erfüllen hat: Abspiegelung, Veredlung und Verklärung von natürlichen Regungen, die ohne solche Reflexion, im Dumpfen und Dunkeln bleiben oder in der Flucht des Augenblicks verrauschen müßten. Ohne Nachdenken und Beschaulichkeit müßte alles in dieser Lyrik verschwimmen und verdampfen. Die Nebel, die aus dem Herzen steigen, werden von der Sonne des Gedankens niedergehalten. Streng genommen läßt dieser Vorgang sich an jeder beliebigen Probe der Bernhardschen Dichtung beobachten; besonders handgreiflich aber wird er, wie mir scheint, in dem Lied *Ja mos chantars no m'er onors* (Nr. 22). Es gehört der Spätzeit an und wird von Appel dem Kreis der Conort- und Vienne-Gedichte zugewiesen. Obschon die Überlieferung des Textes und die Strophenfolge Schwierigkeiten bieten, läßt der Grundbau sich nicht verkennen.

Ja mos chantars no m'er onors
encontral gran joi qu'ai conques,
c'ades m'agr' ops, si tot s'es bos,
mos chans fos melher que non es.

aissi com es l'amors sobrana,
per que mos cors melhur' e sana,
deuri' esser sobras lo vers qu'eu fatz
sobre totz chans, e volgutz e chantatz.

Ai Deus, can bona for'amors
de dos amics, s'esser pogues
que ja us d'aquestz enveyos
lor amistat no conogues!
Cortezia, mout etz vilana
c'az aquesta fausa gen vana
fatz conoisser semblans ni amistatz,
c'ar' es cortes lo plus mal essenhatz!

Per merce prec als amadors,
chascus per se cossir e pes
del segle com es enoyos
e can pauc n'i a de cortes!
c'amors, pois om per tot s'en vana,
non es amors, mas es ufana,
et es enois, vilani' e foudatz,
qui no gara cui deu esser privatz.

Chauzit ai entre las melhors
la melhor qued anc Deus fezes;
mas tan a va cor e doptos
qu'er' ai leis, era no'n ai ges.
que val aitals amors aurana,
can ges no pot una setmana
us bos amics ab l'autr' estar en patz
ses grans eneis e ses enemistatz?

Tostems sec joi ir' e dolors
e tostems ira jois e bes
(et eu no cre, si jois no fos,
c'om ja saubes d'ira que·s es);

qu'eu pert per falsa laus umana
tal joi de fin' amor certana
que, qui·m mezes tot lo mon ad un latz,
eu preira·l joi per cui sui enjanatz.

Bela domna, vostre socors
m'auria mester, se·us plagues,
que molt m'es mal' aquist preizos,
en c'Amors m'a lassat e pres.
a Deus! can malamen m'afana,
can so que·m träis e m'enjana
m'aven amar, si tot me pez' o·m platz!
era sai eu qu'eu sui apoderatz.

Wie soll mein Lied bestehn in Ehr'
bei all der Freude, die mir ward?
Und wenn es noch so trefflich wär',
ihm ziemte Schönheit höhrer Art.
Denn strahlend wie die Liebe pranget,
an der mein Herz sich labt und hanget,
müßt über alles, was an Sang geriet
und je versucht ward, ragen dieses Lied.

Mein Gott, wie glücklich könnte sein
in stiller Lieb' ein innig Paar,
drängte sich keiner neidisch drein,
der ihrer Freundschaft würd' gewahr.
Frau Höfischkeit, was bist du niedrig,
daß du an Schwätzer falsch und widrig
den Brauch verrätst, an dem man Minne kennt,
so daß der Gröbste nun sich höfisch nennt.

Bedenkt doch, die ihr wahrhaft liebt,
und seht mir, was in unsrer Zeit
so viel Verdrießliches es gibt,
so wenig wahre Höfischkeit.

Sich prahlend allerorten zeigen,
das ist der eiteln Minne eigen.
Verhaßt, gemein und töricht, wer vergißt,
wem er Vertraun und Schweigen schuldig ist.

Die Beste hab' ich mir erwählt
der besten Fraun aus Gottes Hand;
doch Laun' und Furcht das Herz ihr quält:
bald ist mir's zu-, bald abgewandt.
Was taugt so flatterhafte Minne,
wo sich in seiner Liebsten Sinne
der Freund ohne Verdruß und ohne Zank
versichern darf nicht sieben Tage lang?

Gewiß folgt immer Schmerz auf Lust
und allzeit Glück auf trüben Mut,
und, gäb's kein Glück, wer hätt' gewußt
noch je, wie ihm der Kummer tut?
Drum, wenn mir falsche Reden rauben
der echten Liebe frohen Glauben —
ich hätte doch das Glück, das mich betrogen,
den Schätzen aller Erde vorgezogen.

O schöne Frau, nun wär' es Zeit,
daß ihr mir helft — wenn's euch gefällt.
Die Fessel tut mir weh und leid,
in der mich Amor fing und hält.
Mein Gott, wie schwer das Herz sich füget,
gerade was mich täuscht und trüget
lieben zu müssen ohne eig'nen Sinn!
Nun weiß ich erst, daß ich im Joche bin.

Beim ersten Lesen erscheint der gedankliche Zusammenhang locker und beinahe unordentlich. Es soll auch nicht verschwiegen werden, daß ich eine ganze Strophe ausgeschaltet habe, die vierte, bzw. zweite: *Si tot m'es vergonh' e paors.* Sie fehlt in der Handschrift *C* und steht in den übrigen Hand-

schriften (*A D I K N T a R V*) an vierter Stelle, wo sie geradezu sinnlos wirkt. Appel sucht sie zu retten, indem er ihr die zweite Stelle zuweist, wodurch er zu weiteren Schiebungen, die der ganzen handschriftlichen Überlieferung widersprechen, gezwungen wird, ohne damit eine einwandfreie Gedankenfolge zu erreichen. Scheidet man aber die Strophe aus, die sich durch Wiederholung der Reimwörter *pes* und *umana* auch technisch verdächtig macht, so wird die handschriftliche Strophenordnung nicht nur glatt, sondern geradezu zwangsläufig: zwangsläufig weniger in der Folge der Gedanken als der Gefühle. Man sieht in der ersten Strophe den liebenden Dichter sich an der Vorstellung einer strahlenden und ragenden Minne berauschen und erheben. Indem er dieses Hochgefühl in einem Sang, der dessen würdig ist, zum Ausdruck bringen will, wird er gewahr, daß nur Er, aber nicht die Umwelt davon erfüllt ist. Und nun kommt, Schritt vor Schritt, die Ernüchterung: erst als Unmut gegen die Späher, die Prahler, die Schwätzer und schließlich gegen die Liebste gar, die sich von jenen Feinden der Minne läßt unsicher und wankelmütig machen. Doch aus dem Unmut wiederum quillt freudvoll trotzige Qual:

> Ich hätte doch das Glück, das mich betrogen,
> den Schätzen aller Erde vorgezogen —

bis auch dieser Trotz sich erweicht zur bescheidenen Bitte, und schließlich der Sänger nur noch tiefer im Netz einer trügerischen Minne sich verstrickt hat. All diese Wandlungen des Gefühles aber, vom Jubel bis zur Resignation, werden nur denkend, schauend und sinnend, nicht wollend und handelnd durchlaufen. Kein ganzer, nur ein träumender Mensch schlägt sich in ihnen herum. Der ganze Mensch ist längst und ein für alle Male gefangen, gebrochen in der Minne und hangt und bangt in ihr. Nachdenkend und hellsichtig durchlebt er — wer weiß zum wie vielten Male nun — sein fertiges Schicksal, das immer wieder mit demselben Zwang über ihn kommt, als ob er blind wäre und es in diesem Liede zum

ersten Male erführe. Seine dauernde Unfähigkeit zu Entschluß und Wille bringt es mit sich, daß sein Gefühlsleben in der Anschauung und im Sinnieren immer wieder aufblühen und frisch werden muß. Es ist der umgekehrte Fall des Hamlet: nicht einer „angebornen Farbe der Entschließung wird des Gedankens Blässe angekränkelt“, vielmehr erweckt und belebt der Gedanke die abgestorbene Entschließung zu einem bunten und scheinhaften, ewig blühenden Dasein im Reiche der Kunst. Es wird unserem Bernhard immer wieder gehen wie hier, er wird mit klaren Augen und bei hellem Verstande immer wieder ein Tor sein. Er weiß es nicht anders, weil er's nicht anders will. Das weichliche und qualenfrohe Irren in einem Labyrinth, das er so genau doch kennt, macht den Reiz dieses Liedes und gibt ihm, bei aller Dumpfheit und Schwere des Gefühls, die Klarheit, Leichtigkeit und Ruhe des Ausdrucks, die ästhetische Heiterkeit.

Mit Rücksicht auf die Schlußstrophe könnte man das eben besprochene Gedicht zur Not auch als ein Werbelied ansprechen. Wenigstens scheint es, daß der Sänger sich seine launische Dame versöhnen oder gewogen machen wollte. — Ob aber ein so willenloser Mensch wie Er viel werbende Kraft zu entfalten vermag? Je nachdem. In der Liebe kann ja gerade die Schwachheit des einen Teiles den andern zum Vorgehen herausfordern. Bernhard pflegt in der Tat durch Schwachheit zu werben, wie ein Weibchen. Er greift nicht zu, er lockt und verführt. Und daraus erwächst seinem beschaulichen Verhalten eine neue wichtige Rolle. Es dient ihm als Lockmittel. Seine theoretischen Betrachtungen sind oft nur eine Art Spiegel, vor dem er sich wie ein verliebtes Mädchen herrichtet, gefällig macht und alle weiblichen Künste der Herzensgewinnung erprobt. Seine Lehrhaftigkeit wird zu einer *Ars amandi*, deren wichtigstes Geheimnis darin besteht, daß sie das natürliche Verhältnis der Geschlechter umkehrt, der Dame die Rolle des Herrn zuschiebt und den Werber durch Leiden und „Dienen“ sich betätigen läßt.

Selbstverständlich hat nicht erst Bernhard diesen Kunst-

griff erfunden. Der ganze höfische Minnedienst des Mittelalters beruht auf dem umgekehrten Naturverhältnis der Geschlechter. Durch die künstliche Erhebung des Weibes über den Mann bekommt der Frauendienst jenen geistigen, übernatürlichen, religionsartigen, dogmatischen, spekulativen und subjektiven Charakter, durch den er sich von der antiken Auffassung des Liebeswesens so scharf unterscheidet und sich als etwas Mittelalterliches und Modernes kennzeichnet. — Ovidius Naso dagegen verdankt, wie er gleich zu Anfang seines Lehrgedichtes sagt, nicht dem Phoebus, nicht den Musen, sondern der Erfahrung seine Eingebung. Empiriker will er sein und kein Spekulant.

Usus opus movet hoc. Vati parete perito.

Vom Selbstvertrauen des Mannes und von der Geringschätzung des Weibes geht er aus.

Prima tuae menti veniat fiducia, cunctas
posse capi; capies: tu modo tende plagas.

Dem Trobador gilt als Voraussetzung seines Dienstes das gerade Gegenteil. Niemand aber ist von den Vorrechten seiner Dame und von der eigenen, ganz auf Gnade angewiesenen Macht- und Rechtlosigkeit so innig durchdrungen wie Bernhard. In diesem Punkt verkörpert er das Urbild des galanten Trobadors. Statt des männlichen Selbstbewußtseins und Vertrauens ist die Furcht bei ihm zur Grundlage des Verhältnisses geworden.

Mas greu veiretz fin' amansa
ses paor e ses doptansa,
c'ades tem om vas so c'ama, falhir,
per qu'eu no·m aus de parlar enardir.

Wahre Minne, laßt euch sagen,
gibt's nicht ohne Furcht und Zagen —
daß man nur ja nicht vor der Liebsten fehle!
Drum traut sich mir kein Wörtchen aus der Kehle.

Gerade das Lied, dem wir diese Verse entnehmen (Nr. 1. *Ab joi mou lo vers e·l comens*) ist ein gutes Beispiel für die Art, wie Bernhard die Lehren und Vorschriften der Minne in den Dienst seiner Huldigung und Werbung stellt. Zwar will er diesmal nicht eben viel: nur einen zweiten Kuß noch, nachdem er den ersten erhalten hat. Aber so bescheiden der Zweck, so groß und umständlich ist das Aufgebot der Mittel. Ja, die Masse der Mittel verdeckt geradezu den Zweck, der in der 6. Strophe nur leise angedeutet wird; während andererseits der verborgene Zweck wieder das ganze Heer der Mittel heiligen muß. Verstellung und Lüge sind in dieser Politik der Minne die Wächter der Glückseligkeit.

D'una re m'aonda mos sens:
c'anc nulhs om mo joi no·m enquis,
qu'eu volonters no l'en mentis;
car no·m par bos essenhamens,
ans es foli' et efansa,
qui d'amor a benanansa
ni·n vol so cor ad autre descobrir,
si no l'en pot o valer o servir.

In dem Punkt hilft mir mein Verstand,
daß keiner noch mein Glück erfragt,
dem ich nicht frisch 'ne Lüge sagt';
denn der ist, scheint mir, doch verrannt,
ja ein Narr von kind'schem Sinne,
der, begünstigt von der Minne,
nun gleich enthüllt sein Herz vor Jedermann,
der ihm doch dienen nicht noch helfen kann.

In dieser Diplomatenkunst der Gefühle fällt dem Manne die Rolle einer verschlagenen Kokette zu, während der Frau die männlichen Fähigkeiten der Tapferkeit, des Mutes und der Standhaftigkeit angesonnen werden.

Ben estai a domn' ardimens
entr' avols gens e mals vezis;
e s'arditz cors no l'afortis,
greu pot esser pros ni valens;
per qu'eu prec, n'aya membransa
la bel', en cui ai fiansa,
que no·s chamje per paraulas ni·s vir,
qu'enemics c'ai, fatz d'enveya morir.

Die Dame zieret Wagemut,
wenn rings das Volk gemein und arg,
und macht sie nicht ihr Herze stark,
so gilt und herrscht sie schwerlich gut.
Dessen sei die schöne Fraue
eingedenk, der ich vertraue:
daß keine Reden ihren Sinn verdrehn,
denn Feinde hab' ich, die vor Neid vergehn.

Es versteht sich, daß in Wirklichkeit weder der Mannesmut, wie er von der Frau gefordert wurde, noch die schüchterne, ergebene und keusche Zurückhaltung, wie der Mann sie beteuerte, im wünschenswerten Maße immer vorhanden waren. Kein Zweifel, daß jeder Tag des damaligen Lebens die Unnatur der höfischen Minnelehren Lügen strafte. Über den Konventionalismus und die Scheinhaftigkeit des Frauendienstes auch nur ein Wort zu verlieren, wäre nach dem Vielen was darüber geschrieben worden ist, müßig.

Eine andere Frage ist es, ob Bernhard selbst gehalten und geleistet hat, was er von dem idealen Liebhaber verlangte. Schwerlich! Denn, mag er noch so sanft geschmachtet und noch so geduldig gedient haben — er war ein Mensch und, wie es scheint, ein sehr beweglicher und schwacher. Drum hat er sich doch wohl für manche Entbehrung, die seine Dienstvorschrift ihm auferlegte, irgendwie schadlos gehalten. Er konnte dann, nach zeitweiligen Erholungen, um so frischer wieder seines Priesteramtes im Tempel strengster Minne walten. Gerade die Leichtigkeit, Zwanglosigkeit und Lebendigkeit, mit

der er, stets aufs Neue, sich als vollendeten Liebhaber gibt, läßt uns vermuten, daß er sich in dieser Rolle — denn eine Rolle war's auf jeden Fall — nicht überanstrengt hat. Hätte er sich nicht zuweilen ausgespannt, so wären gewiß auch in seiner Dichtung, wie in der seiner Nachahmer, die Zeichen der Abspannung, des Verdrusses, der Müdigkeit oder wenigstens der Mechanisierung und gedankenlosen, frostigen Wiederholung nicht ausgeblieben. Wer aber mit solcher Anmut wie er und beinahe ohne eine Spur von déformation professionelle das Joch so hochgetürmter Ideale trägt, von dem darf man sicher sein, daß er es nicht den ganzen Tag und die Nacht lang im Nacken hat. Weitere Vermutungen über Bernhards erotische Gewohnheiten und Erlebnisse verbieten sich von selbst.

Mag er's als Mensch getrieben haben wie er will, als Dichter hat er, so viel ist sicher, zwischen dem Ideal der Minne und ihrer Wirklichkeit zwar die Spannung lebendig empfunden, doch niemals einen unversöhnlichen Widerspruch gefühlt noch gesehen. Er glaubt an das Ideal und eben damit an die Möglichkeit seiner Verwirklichung. Nicht einmal ein Zwang ist es ihm, sondern ein inniges, sonntägliches Herzensbedürfnis. Auf Dienen ohne Lohn, auf Wünschen, Sehnen und Schmachten ohne Ende, kurzum auf Lieben um der Liebe willen geht all sein Dichten und Trachten — wenigstens im Bereiche der höfischen Gesellschaft und Kunst. Hier ist ihm wie dem Fisch im Wasser. Er braucht nur zu singen, und das ideale Minnewesen strömt ihm frei aus der Seele. Man höre das einfache Lied Nr. 31, dem ich die schlichte Übertragung von Friedrich Diez beigebe.[1]) Es ist eine Betrachtung des Dichters über seinen verliebten Zustand, aber wunschhaft gefärbt und ausklingend in Werbung. Jedoch bescheidet der Wunsch sich beim inneren Einverständnis der Herzen, bei der Seligkeit des Dienens ohne Lohn. Der galante Dienst wird mystischer Kult.

---

[1]) Die Strophenfolge habe ich nach Appels Text geändert, im übrigen nur an Vers 21 ff. eine kleine Korrektur vorgenommen.

Non es meravelha s'eu chan
melhs de nul autre chantador,
que plus me tra·l cors vas amor
e melhs sui faihz a so coman.
cor e cors e saber e sen
e fors' e poder i ai mes;
si·m tira vas amor lo fres
que vas autra part no·m aten.

Ben es mortz qui d'amor no sen
al cor cal que dousa sabor;
e que val viure ses valor
mas per enoi far a la gen?
ja Domnedeus no·m azir tan
qu'eu ja pois viva jorn ni mes,
pois que d'enoi serai mespres
ni d'amor non aurai talan.

Per bona fe e ses enjan
am la plus bel' e la melhor.
del cor sospir e dels olhs plor,
car tan l'am eu, per que i ai dan.
eu que·n posc mais, s'Amors me pren
e las charcers en que m'a mes,
no pot claus obrir mas merces,
e de merce no·i trop nien?

Aquest' amors me fer tan gen
al cor d'una doussa sabor:
cen vetz mor lo jorn de dolor
e reviu de joi autras cen.
ben es mos mals de bel semblan,
que mais val mos mals qu'autre bes;
e pois mos mals aitan bos m'es,
bos er lo bes apres l'afan.

Ai Deus! car se fosson trian
d'entrels faus li fin amador,

e·lh lauzenger e·lh trichador
portesson corns el fron denan!
tot l'aur del mon e tot l'argen
i volgr' aver dat, s'eu l'agues,
sol que ma domna conogues
aissi com eu l'am finamen.

Cant eu la vei, be m'es parven
als olhs, al vis, a la color,
car aissi tremble de paor
com fa la folha contra·l ven.
non ai de sen per un efan,
aissi sui d'amor entrepres;
e d'ome qu'es aissi conques,
pot domn' aver almorna gran.

Bona domna, re no·us deman
mas que·m prendatz per servidor,
qu'e·us servirai com bo senhor,
cossi que del gazardo m'an.
ve·us m'al vostre comandamen,
francs cors umils, gais e cortes!
ors ni leos non etz vos ges,
que·m aucizatz, s'a vos me ren.

Es ist kein Wunder, wenn mit mir
kein Sänger sich vergleichen kann:
denn Liebe zieht mich mächt'ger an
und weit ergeb'ner bin ich ihr,
und Leib und Geist, Herz und Verstand
und Mut und Kraft sind ihr geschenkt:
so ganz bin ich ihr zugelenkt,
daß mir kein andres Ziel bekannt.

Tot ist der Mensch, dem der Genuß
der Liebe nicht das Herz beseelt,
ein Leben, dem die Liebe fehlt,
gereicht der Welt nur zum Verdruß.

Nie sei ich Gott so sehr verhaßt,
daß er mir länger Frist verleiht,
wenn ich mit Liebe mich entzweit
und aller Welt nur bin zur Last!

Ich liebe sie, der Frauen Zier,
und hab' es redlich stets gemeint;
mein Busen seufzt, mein Auge weint,
denn ach, nur zu lieb ist sie mir!
Was kann ich wider Amors Kunst,
da er im Kerker mich schließt ein,
aus dem nur Gnade kann befrein,
und ich nicht find' die kleinste Gunst?

Gar sanft mit lauter Süßigkeit
wirkt diese Liebe auf mein Herz:
Tags sterb' ich hundertmal vor Schmerz
und lebe auf vor Fröhlichkeit.
Mein Weh ist eine süße Pein,
mit der kein fremdes Glück sich mißt;
und wenn mein Weh so süß schon ist,
wie süß muß dann das Glück erst sein!

O Himmel, schiede sich doch aus
Treulieb' von falscher Buhlerei:
wer Arglist übt und Schmeichelei,
dem wüchs' ein Horn zur Stirn heraus!
Das Silber und das Gold der Welt,
besäß' ich's, dafür gäb' ich's her,
damit es ihr recht deutlich wär',
daß mein Gemüt sich nicht verstellt.

Schau ich sie an, man merkt's geschwind
an Auge, Farb' und Angesicht,
ich fasse mich vor Schrecken nicht
und zittre wie das Blatt im Wind.
Ich bin nicht wie ein Kind so klug,
so sehr nahm mich die Liebe ein;

wohl sollte sie auch gnädig sein
dem Mann, den solche Liebe schlug.

Mehr, edle Frau, verlang' ich nicht,
als daß Ihr duldet meinen Dienst;
ich werde, was auch mein Gewinnst,
Euch dienen mit Vasallenpflicht.
Seht her, ich steh' Euch zu Gebot
ergeben, willig, froh und treu:
Ihr seid ja doch kein Bär noch Leu,
daß Ihr mich tötet ohne Not.

Man darf sich von der Allgemeinheit der ausgesprochenen Gedanken nicht täuschen lassen: sie sprießen aus des Sängers Herzen und nicht aus seinem Hirn; daher ihre natürliche, rein psychologische Verkettung. Was konnte ihn anderes z. B. auf den Wunsch der fünften Strophe bringen, als sein eigenes Anliegen? was anderes ihn die Lieblosen in der zweiten Strophe beklagen lassen, als das eigene Seligkeitsgefühl? In dem ganzen Liede bleibt er derart in sein Eigenempfinden eingesponnen, daß der Hörerkreis ihm zu verschwinden scheint.

Und nicht nur hier, in seiner gesamten Lyrik verhält er sich egozentrisch. Gesänge eines Liebenden in der Einsamkeit möchte man sie nennen; und doch sind es wieder hervorragend gesellige Lieder, voll liebenswürdiger, mitteilsamer Plauderei. In einer Art prästabilierter Harmonie findet sich die Gesinnung der Gesellschaft mit dem Herzenstrieb des Dichters zusammen. Dafür geben diejenigen Lieder, in denen die Werbung vorherrscht, die besten Beispiele.

2. Huldigungen und Werbungen.

Wie gewunden immer Bernhard seine Wünsche sprechen läßt, wie diplomatisch er seine Werbung auch vorbringt, es klingt nicht falsch noch künstlich — trotz aller Kunst. An unschuldiger Verschlagenheit und taubenartiger Schlangenklugheit gleichen seine Werbelieder den verliebten Mädchen

in Molières Komödien. Wie jene Agnès in der École des femmes könnten sie von sich sagen:

Je n'entends point de mal dans tout ce que j'ai fait.

Man kann nicht genug auf der Hut sein, will man sie recht verstehen. Bald mit Einfalt, bald mit List, mit Ernst und mit Schelmerei, mit inniger Schüchternheit und mit Keckheit wird hier um Minneglück und Herzensnot gespielt. Manches Lied, das eine stille Betrachtung zu sein scheint, schleicht auf den Wegen der Verführung. So Nr. 17 *En cossirer et en esmai*. Hier geht der Dichter über seine Liebe mit sich selbst zu Rate, wobei er sich völlig ratlos, hilflos und einsam stellt. Er tut als fühlte er sich unbelauscht, und weiß und will doch, daß hundert Ohren ihn anhören, und vor allem die Geliebte. Die Schelmerei einer intimen Meditation in voller Öffentlichkeit ist reizend durchgeführt. Sie gewinnt noch an Humor, wenn man die zweite Strophe anders interpungiert und deutet als Appel:

Ai las, chaitius! e que·m farai?
ni cal cosselh penrai de me?
qu'ela no sap lo mal qu'eu trai,
ni eu no·lh aus clamar merce. —
Fol nesci! ben as pauc de sen,
qu'ela nonca t'amaria
per nom! — Que per drudaria? —
C'ans no·t laisses levar al ven!

Was tu ich nur, ich armer Wicht?
Und weiß mir selber keinen Rat!
Sie kennt ja gar mein Herzleid nicht!
Wag' ich's und ruf' sie an um Gnad'? —
Du Narr, verstehst dich schlecht darauf;
nimmer würd' sie Minne zeigen! —
Würd' sie heimlich doch mein eigen? —
Daß dich der Wind nicht holt, paß auf!

Offenbar stehen *amar per nom* = offizielle, öffentliche, vielleicht auch scheinhafte Minne und *amar per drudaria* = heim-

liche und buhlerische Minne einander gegenüber. Beide Arten von Erfolg versagt sich der Dichter, klagend und scherzend. Jede Aussprache mit ihr, ja sogar die Vermittlung durch Vettern und Verwandte, verwehrt ihm seine Schüchternheit. Er verdammt sich zu schweigendem Schmachten und bettet sich qualenfroh in ungestillte Sehnsucht ein. Indeß man erwarten sollte, er werde nun ungehört in stummer Beklommenheit verlechzen, löst er durch den munteren Einfall, ihr ein Brieflein zu schreiben, die schwüle Spannung in Heiterkeit auf. In der Geleitstrophe, will mir scheinen, erlaubt er sich gar, seine gestrenge Dame zu necken.

E s'a leis autre dols no·n pren,
per Deu e per merce·lh sia
que·l bel solatz que m'avia
no·m tolha ni·l seu parlar gen.

autre dols kann nicht heißen: „eines Andern (d. h. mein) Schmerz". Auch die Deutung: „wenn nicht etwas Anderes, nämlich Schmerz, sie ergreift", die sich auf Tobler stützt,[1]) scheint mir geklügelt. *autre dols* ist einfach „neuer Schmerz", d. h. mehr Schmerz als bisher. Bernhard erbittet sich von seiner Dame auch fernerhin *bel solatz* und *parlar gen*, d. h. gute Unterhaltung und freundliche Mitteilsamkeit, wofern ihr das — und darin liegt der Scherz — nicht größere Ungelegenheiten und Schmerzen verursache als bisher. — Vielleicht ist sie ihm also gar nicht so unnahbar und spröde gewesen, wie es dem Liede nach scheinen könnte. Viel größer wohl als ihre Grausamkeit — das läßt uns die fünfte Strophe erraten — war seine Schüchternheit. Der Anspruch dieses Schüchternen, daß gerade seine Stummheit für ihn sprechen sollte, ist von leichter objektiver Komik. Kurzum, es ist mehr neckische Ziererei als leidenschaftliches Schmachten in dem Liede. Schüchternheit und Schamröte schminkt der Dichter sich als Lockmittel auf die Wange. — Wer weiß, ob er nicht

[1]) Ad. Tobler, Vermischte Beiträge zur französichen Grammatik, III, 2. Aufl. Leipzig 1908, S. 83.

längst im Einverständnis mit der Liebsten lebte und nur dem Publikum eine Minnewerbung vormacht, die an und für sich gar nicht mehr nötig war? Bei einer Natur wie Bernhard muß man damit rechnen, daß seine Liebeslieder nicht etwa mehr, sondern weniger aussprechen als er erlebt hat und daß das Kunstmäßige und Scheinhafte an ihnen nicht die Liebe, sondern die Ziererei darum herum ist.

Freilich kann auch die Liebesnot des Herzens nicht sonderlich tief sein, wenn gar zu viel geschmachtet, gesehnt und geziert wird. Bernhard hat die Gefahr, die von hier aus der inneren Wahrheit seiner Lyrik drohte, geahnt; daher er die sehnsüchtigen Töne immer wieder abkühlt.[1]) In dem Liede *Amors, enquera·us preyara* (Nr. 3) geht er mit seiner Empfindsamkeit bis an die Grenze der Übertreibung. Weinend, zerschmelzend, sterbend in Liebessehnsucht stellt er sich dar. Noch einige Beteuerungen mehr, und das Gedicht entartet in geistreichelnde Aufmachung eines Gefühlslebens, an das man nicht mehr glauben mag. Aber der Künstler entwaffnet den Zweifel des Hörers, indem er als zweifelnd und ungläubig seine Dame hinstellt. Jetzt ist durch den Zweck, diese Herrin zu überzeugen und zu erweichen, die gesteigerte Erregtheit seiner Ausdrucksweise gerechtfertigt. Wer möchte dem Bauernburschen, der den Schuhplattler tanzt und immer wilder mit Händen und Füßen tobt, seine Tollwut glauben, wenn nicht das hübsche Mädchen, das Ziel seiner Anstrengungen, sich abweisend und steif im Kreise drehend, gegenwärtig wäre? Einen ähnlichen Tanz führt Bernhard in seinen Werbeliedern auf. Sie sind nicht was die heutige Lyrik sein möchte: unmittelbarer und zweckfremder Ausfluß eines Gefühles, sondern Darstellung des Gefühles nach zwei Seiten hin: der Dame sowohl wie dem Publikum zugewendet. Der Dichter macht das Gefühl sozusagen vor, er spielt es, mimt es und führt

---

[1]) Übertreibungen wie die in dem Liede *Can lo dous temps comensa* (392, 27, besonders Vers 37 ff., Appel S. 288) sehen unserem Dichter so wenig gleich, daß man schon deshalb an seiner Verfasserschaft zweifeln darf.

es aus wie einen Tanz. Die Unmittelbarkeit seiner Kunst ist keine lyrische, sondern eine dramatische und gewissermaßen handelnde, wobei der Sänger derart dem Augenblick folgt, daß alles was er vorbringt, mag es noch so überlegt und abgezirkelt sein, sich wie improvisiert ausnimmt. Man hat den Eindruck, daß der Werbende beim Beginn seines Liedes noch selbst nicht weiß, wo er hinaus will, daß er sich auf einen Schlangenweg begibt, den er noch nicht übersehen kann. Er weiß nur, was er begehrt, nicht was er im einzelnen sagen wird. Am Schema des Reimes und der Melodie tastet seine Rede sich vorwärts, geleitet von den Augenblickswallungen des Herzens, ähnlich wie der erotische Tänzer zwar feste Regeln hat, aber den Wechsel seiner Gebärden und das Anschwellen oder Abflauen seiner leidenschaftlichen Bewegungen dem Augenblick, d. h. der Wirkung überläßt, wie er sie von seinem Echauffement an sich selbst, an den Mienen der Zuschauer, in den Augen der umtanzten Schönen verspürt, erlauscht, erhascht. Die besten und frischesten Lieder des provenzalischen Minnesangs haben diesen improvisierten und tanzartigen Charakter. Das Geheimnis jener prästabilierten Harmonie zwischen Gesellschaft und Sänger, von dem wir oben sprachen, liegt in der sinnlichen Ansteckungskraft, die dem Tanz und der Musik viel mehr als der Gedankendichtung eignet.

Gewiß ist die Kunst der Trobadors in hohem Grade schon Gedankendichtung; aber das Denken gibt nur Verzierungen und Rankenwerk dazu ab, während der Grundstock dieser Lyrik aus den weniger ernsten seelischen Zuständen eines Tänzers, eines Musikspielers und Improvisators hervorgeht, aus Wallungen, Anwandlungen und Impulsen psycho-physischer Art.

So gehört der dichterische Stoff, aus dem der Trobador seine kleinen Kunstwerke baut, zum Flüchtigsten und Gebrechlichsten, das man sich denken kann. Es ist Laune,

> die aus so dünnem Stoff als Luft besteht
> und flücht'ger wechselt als der Wind, der bald

um die erfrorne Brust des Nordens buhlt
und, schnell erzürnt, hinweg von dannen schnaubend,
die Stirn zum taubeträuften Süden kehrt.

Ja, die Träume, die Frau Mab erzeugt, sind von noch festerem Bestande als die Einzelmotive der Bernhard'schen Lieder. Denn jene haben, wenn auch losgelöst von der Wirklichkeit, doch als Träume ihr eigenes Lebensgesetz. Diese Motive dagegen sind im strengen Sinn des Wortes weder geträumt noch erlebt. Sie werden auf dem künstlich bereiteten Boden eines Zwischenreiches von Wahrheit und Dichtung erfunden und aufgeführt. Es steckt Erlebtes in ihnen, aber es wird arrangiert; und es steckt Fiktives darin, aber es wird nachgefühlt und im Nu einer Gefühlswallung erlebt. Diesem schillernden, kunst-natürlichen Verhalten unseres Trobadors ist durch die Schulmeisterei einer allgemeinen Theorie nicht beizukommen. Es läßt sich nur von Fall zu Fall und sozusagen in flagranti ertappen.

Eine gute Gelegenheit dazu bietet das Lied Nr. 6 *Era·m cosselhatz, senhor*. Die *razo*, d. h. die Umstände oder den Anlaß, aus dem es hervorging, glaubte schon der Redaktor der Handschrift *N 2* erfassen und bestimmen zu können. Er schreibt: „Bernhard von Ventadorn liebte eine edle und schöne Dame. Er diente ihr und tat ihr so viel Ehre an, daß sie ihm in Worten und Taten zu Willen war. Und lange Zeit dauerte ihr Glück in Treuen und Freuden. Dann aber änderte sich der Dame Sinn, daß sie einen andern Liebhaber begehrte. Und Bernhard erfuhr es und trauerte und klagte darob und dachte, sich von ihr zu trennen; denn gar verhaßt war ihm des Andern Gesellschaft. Dann aber, von Minne überwunden, besann er sich, daß ihm besser wäre, bei der Liebsten die Hälfte zu haben, statt sie ganz zu verlieren. Auch schien ihm nun, als er in Anwesenheit des Nebenbuhlers und anderer Leute vor sie trat, daß sie ihn vor allen andern beachtete. Und manchmal mißtraute er wieder diesem seinem Gedanken, wie es sich echten Liebenden geziemt, daß sie dem Anschein

nicht glauben dürfen, wenn ihrer Dame ein Vorwurf daraus entstehen kann. So dichtete Herr Bernhard das folgende Lied.“ — „Wir hätten uns“, bemerkt Appel dazu, „diese *razo* auch selbst aus dem Liede machen können“. Und doch decken sich *razo* und Lied keineswegs so „vollkommen“ wie z. B. Zanders annimmt.[1]) Was dort zu einer kleinen Geschichte auseinandergelegt wird, ist hier in einen lyrischen Augenblick von ungemessen kurzer oder langer Dauer zusammengenommen und zeitlos gemacht. Dem Wortlaut des Liedes nach können wir schlechthin nicht entscheiden, zu welchem Entschluß denn eigentlich der Dichter gekommen ist. Denn, wie in der ersten Strophe, so bittet er auch im Geleite noch um Rat und stellt sich schwankend, ob er die Treulose verlassen oder als Dritter im Bunde bleiben soll. Mag das Geleit, wie Zingarelli und Appel wollen, nachträglich hinzugefügt, oder von Anfang an beabsichtigt sein: innerlich und tatsächlich hat der Dichter schon lange, schon von Anfang an, entschieden. Das geht aus der vierten, fünften und achten Strophe hervor und läßt sich aus der Tonart des Ganzen herausfühlen. Der Verfasser der *razo* hilft sich über den Widerspruch zwischen dem festgelegten Willen und der suchenden Frage höchst einfach hinweg, indem er den Dichter zu Anfang zaudern, schwanken und fragen, dann aber sich entscheiden und zum Schlusse doch wieder zweifeln läßt. Er zerlegt die schillernde Beweglichkeit des Liedchens in einzelne Momente, während der dichterische Sachverhalt doch wohl der ist, daß bei völlig gelähmtem Willen und gefangenem Herzen *il sì e il no nel capo gli tenzona*. Das verweichlichte Herz des Sängers beseligt sich im Evangelium einer Minne, die über alles geht, auch über Wahrheit und Reinlichkeit. Diese Besessenheit wird — subjektiv — mit völliger Unschuld und Selbstverständlichkeit vorgetragen. Bei bedingungsloser Hingabe zur Minne erlaubt sich der Dichter die Fiktion, noch schwankend zu sein und um Rat zu fragen. In Wahrheit kann er überhaupt

---

[1]) Joseph Zanders, Die altprovenzalische Prosanovelle, Halle 1913, S. 47. Diese ganze Arbeit ist schülerhaft.

nicht mehr wollen und fühlt sich als gehörnter Sklave seiner Leidenschaft ganz wohl. Der Konflikt zwischen Ehre und Liebe wird nur gezeigt, nicht empfunden, geschweige denn erlebt oder durchgekämpft. Die Entmannung wird durch den Scheinversuch einer Ermannung nur desto selbstgefälliger: eine Selbstgefälligkeit ohne Schatten von Zynismus. Man muß dem wehrlos verlorenen Kind der Minne gut sein. Den Tadel, den man ihm erheben könnte, nimmt er ja selbst vorweg, den Entschluß, den man ihm zumuten könnte, taut er in Rührungstränen auf, und läßt gegen das zärtliche Spiel, in das er versunken ist, keinen sittlichen Ernst aufkommen. Nur neckisch, nicht aus tiefer Ungewißheit heraus, fragt er und reizt uns, das Gegenteil von dem, was er erwählt hat, zu verteidigen. Er sieht wohl und gibt zu, daß man auch anders könnte. Er aber kann nicht anders. Gefesselter Wille bei beweglichem Geist, eine tenzonenartige Spiegelfechterei mit Worten bei dauernder Versunkenheit in einem einigen Gefühl, das ist, wie mir scheint, die wahre *razo* dieses Liedes. Auch hier ist wieder das Echte und Empfundene die Liebesstimmung, während die Ziererei darum herum, ja der ganze „Fall“ sehr wohl erfunden sein kann. „Se la situazione è inventata, bisognerebbe ammirarne la profonda verità psicologica“ sagt Zingarelli.

Ernste und wirkliche „Fälle“, „Erlebnisse“ gibt es bei Bernhard so wenig wie bei seinen Vorgängern und Nachahmern, so wenig wie in Salons und Hofgesellschaften sich „Schicksale“ zu ereignen pflegen. Ernst und wirklich ist nur die Liebesstimmung unseres Dichters im allgemeinen. Was ihn niemals verläßt, ist die Empfänglichkeit und Zärtlichkeit des Herzens. Was immer wechselt, sind die Fälle, die Situationen, die kleinen Motive. Diese weiß er einzustellen, anzubringen, wohl auch zu erdenken, oder aus der Flucht des Alltags zu erhaschen. Doch bleiben sie seinem erotischen Lebensgefühl gegenüber so leicht und oberflächlich, daß sie sich mit diesem niemals zu einem tieferen Erlebnis verbinden und zusammenballen. Daher entbehrt seine Dichtung der epischen und dramatischen Spannung. Sie ist diffus und ohne Zielstrebig-

keit, selbst in den Werbeliedern, selbst dort, wo das Ziel der Werbung so nahe liegt wie z. B. in dem Liede Nr. 13 *Be·m cuidei de chantar sofrir.*

Appel möchte die Strophe dieses Liedes, die nach dem Zeugnis sämtlicher Handschriften an zweiter Stelle steht, als Schlußstrophe ansetzen, weil sie mit plötzlicher Wendung sich an die Dame richtet und somit die vorausgehenden Betrachtungen, einem beliebten Brauche des Minnesangs zufolge, in einer unmittelbaren Werbung und Huldigung gipfeln läßt. Als notwendig kann ich diese Umstellung, so nahe sie liegt, nicht anerkennen. Sie gibt dem Gedicht eine dramatische Spitze, die man in Bernhards Stil vorauszusetzen nicht berechtigt ist. Appel sagt, sie „bilde den natürlichen Abschluß", was insofern wohl richtig ist, als sie das Ziel der Werbung bezeichnet:

e car vos plac que·m fezetz tan d'onor
lo jorn que·m detz en baizan vostr' amor,
del plus, si·us platz, prendetz esgardamen!

Da ihr die Ehre mir erwiesen habt
als Ihr im Kuß mir Eure Liebe gabt,
so sorgt nun, bitt' ich, für das Weit're noch!

Ebensogut aber bildet auch die Schlußstrophe der Handschriften einen natürlichen Abschluß, indem sie zu dem Gedanken der Anfangsstrophe zurückkehrt, sodaß ein Kreislauf von Betrachtungen, die unterwegs zur Werbung werden, sich vollendet. Die Werbung ist in der Betrachtung, wie das Ziel in den Mitteln, eingeschlossen. Zum Ziele selbst gelangt Bernhard überhaupt nicht.

c'al reduire·m torna·l jois en error.
Weil mir beim Schluß das Glück zum Wahne wird.

Gebannt zwischen Hoffnung und Furcht dreht er sich im Kreise. Der Zustand des Hangens und Bangens unmittelbar vor einem Glück, das er nicht zu fassen wagt, ist in dem Lied zur Darstellung gebracht und wird mit einem Hin- und Her von Er-

wägungen derart ausgeschöpft, daß gerade das Verweilen darin als Werbung wirken muß. Den Liebenden, der doch zugreifen sollte, derart gelähmt und von mutigen und zagenden Gedanken umlagert zu sehen, muß das Erbarmen und Verlangen des andern Teiles erwecken. Man hat eine Art zerebralen Balzens. Jedenfalls darf der von Adolf Tobler aufgestellte Grundsatz, daß in zweifelhaften Fällen die Strophe, mit der der Trobador sich anredend an die Dame wendet, an den Schluß zu setzen sei, für Bernhards Lyrik nicht ohne Weiteres gelten.[1]) Denn eines ihrer wichtigsten Kennzeichen ist eben der Mangel an Zielstrebigkeit und Dynamik.

Daraus zieht sie andererseits eine vorteilhafte Freiheit zu plötzlichen, launischen, überraschenden und scherzhaften Sinnesänderungen und Rückläufen. Sie kann in einem Atem weinen und lachen, loben und schmähen, ohne stillos zu werden; denn durch alle neckischen Kunstgriffe hindurch zeigt sie die einfältige Natur eines ergebenen Herzens. So Nr. 23.

La dousa votz ai auzida
del rosinholet sauvatge,
et es m'ins el cor salhida
si que tot lo cosirer
e·ls mals traihz qu'amors me dona,
m'adousa e m'asazona;
et auria·m be mester
l'autrui jois al meu damnatge.

Ben es totz om d'avol vida
c'ab joi non a son estatge
e qui vas amor no guida
so cor e so dezirer;
car tot can es s'abandona
vas joi e refrim' e sona:

---

[1]) Übrigens hat auch Appel die Notwendigkeit, von Toblers Grundsatz abzuweichen, zugeben müssen für das Lied Nr. 26, Strophe 3 und 4. S. 154, Note zu Vers 23.

prat e deves e verger,
landas e pla e boschatge.

Eu las! cui Amors oblida,
que sui fors del dreih viatge,
agra de joi ma partida,
mas ira·m fai destorber;
e no sai on me repona
pus mo joi me desazona;
e no·m tenhatz per leuger
s'eu dic alcu vilanatge.

Una fausa deschauzida
traïritz de mal linhatge
m'a traït (et es traïda,
e colh lo ram ab que·s fer);
e can autre l'arazona,
d'eus lo seu tort l'ocbaizona;
et an ne mais li derrer
qu'eu, qui n'ai faih lonc badatge.

Mout l'avia gen servida
tro ac vas mi cor volatge;
e pus ilh no m'es cobida,
mout sui fols, si mais la ser.
servirs c'om no gazardona,
et esperansa bretona
fai de senhor escuder
per costum e per uzatge.

Pois tan es vas me falhida,
aisi lais so senhoratge,
e no volh que·m si' aizida
ni ja mais parlar no·n quer. —
Mas pero qui m'en razona,
la paraula m'en es bona,
e m'en esjau volonter
e·m n'alegre mo coratge.

Deus li do mal' escharida
qui porta mauvais mesatge,
qu'eu agra amor jauzida
si no foso lauzenger.
fols qui ab sidons tensona!
qu'e·lh perdo s'ela·m perdona,
e tuih cilh son mesonger
que·m n'an faih dire folatge!

Lo vers mi porta, Corona,
lai a midons a Narbona,
que tuih sei faih son enter,
c'om no·n pot dire folatge.

Sanfte Stimme hat geklungen
von der Nachtigall im Strauche,
ist mir bis ins Herz gedrungen,
daß mir all mein schwerer Mut
und die liebenden Beschwerden
sanfter und willkommen werden.
Fremde Freude wär' mir gut
gegen mein Leid zum Gebrauche.

Ist doch wertlos alles Leben,
das der Freude zu genießen
und zur Minne hin zu streben
nicht mit ganzer Macht sich sehnt:
dorthin alle Wesen drängen
jubelnd und mit Lustgesängen,
weit, so weit die Welt sich dehnt:
Gärten, Täler, Wälder, Wiesen.

Mich läßt Amor, ach, zurücke,
der ich irrend seitwärts gehe!
Hätte gern mein Teil am Glücke,
doch vergrämt ist meine Kraft.
Möcht' mich, weiß nicht wo verkriechen,
da die Freuden mir versiechen.

Nehmt es nicht für flatterhaft,
wenn ich drum ein wenig schmähe.

Eine falsche, schlecht berat'ne
Erzverrät'rin, schlimm geartet,
trog mich, eine Selbstverrat'ne,
die sich selbst die Rute brach;
und sie läßt, wollt ihr sie schelten,
ihre Schuld für eure gelten.
Jedem Neuling gibt sie nach
mehr als mir, der lang schon wartet.

Dienend hatt' ich mich bewähret,
bis ihr Herz mir war entflogen.
Da sie mir nun nichts gewähret,
bin ich klug und lasse ab.
Dienste, die sich nicht belohnen,
sind wie Hoffnung der Bretonen,[1])
und ein Rittersmann wird Knapp',
hat er solchen Dienst gepflogen.

Weil sie also mir entweichet,
will ich ihre Herrschaft meiden,
daß mich nichts von ihr erreichet.
Jetzt kein Wörtchen mehr von ihr! —
Dennoch will ich wohl dem Munde,
der mir bringt von ihr die Kunde,
und zum Willkomm' will ich mir
freudig gleich mein Herz bereiten.

Strafe Gott die bösen Leute,
Die als Boten Zwietracht säen!
Meine Lieb' wär' eitel Freude,
gäb' es die Verleumder nicht.

---

[1]) Von den Bretonen sagte man, sie erwarten noch immer die Wiederkunft des Königs Artus. Diese vergebliche Hoffnung wurde sprichwörtlich. Vgl. E. Cnyrim, Sprichwörter usw. bei den provenzal. Lyrikern, Marburger Ausg. und Abhdlg. LXXI, 1888, S. 53.

Tor, der mit der Liebsten grollte!
Ich verzeih' schon, wenn sie wollte,
denn ich glaub' ja keinem nicht,
der mich reizte, so zu schmähen.

Trag das Lied mir, mein Corona,
zu der Liebsten nach Narbona,
denn sie ist so echt und schlicht
und es darf sie Niemand schmähen.

An der Schlichtheit und Echtheit der Dame in Narbonne kann man zweifeln; ihr Dichter aber ist ein harmloser Schelm. Sein Schmähwort könnte nicht so heiter klingen, wenn er nicht von Herzensgrund aus sich als unwandelbarer Liebhaber fühlte. Bernhards Humor spielt an der Oberfläche. Wie sollte er in die Tiefe gehen, da es an einem Gegensatze fehlt, der auch nur halb so tief gegründet wäre, wie seine Liebe? Bernhard hat weder Kraft noch Wille noch Wunsch noch irgend eine innere Möglichkeit, sich von der Minne loszureißen. Seine ganze Dichtung, soweit wir sie kennen, ist in der Welt der Galanterie befangen. Abkehr ist ihm nur als Übergang in ein neues Dienstverhältnis denkbar, als Wechsel, nicht als Durchbruch. Jeder Befreiungsversuch bleibt scheinhaft und humoristisch oder — wird unwahr. Unwahr im künstlerischen Sinne des Wortes heißt unklar. Es gibt in der Tat unter Bernhards Liedern einige Stücke, über deren Sinn und Meinung man schwer ins Reine kommt. An dem berühmten Abschiedsliede Nr. 12 hat schon Raimon Vidal in seinen *Razos de trobar* Anstoß genommen. Er tadelt den Dichter, weil er in den vier ersten Strophen versichert, „seine Dame so sehr zu lieben, daß er um keinen Preis sich von ihr trennen könnte, noch wollte, in der fünften aber sagt: „„Nunmehr bin ich den Andern verfallen und Jede, die will, kann mich haben.““ [1]) Solche Zweideutigkeiten oder Brüche der Folgerichtigkeit seien

---

[1]) Edm. Stengel, Die beiden ältesten provenzalischen Grammatiken, Marburg 1878, S. 86 f.

nicht erlaubt (*paraulas biaisas* und *razos mal continuadas*). Der Sprung von der vierten zur fünften Strophe ist in der Tat überraschend und hart. Die handschriftliche Überlieferung des Textes wird man kaum dafür verantwortlich machen dürfen. Wenn man aber die launige, schelmische, lächelnd drohende und scherzhaft grimmige Tonart, wie sie von Strophe zu Strophe stärker wird, auf sich wirken läßt, so empfindet man den Rücklauf am Schluß nicht mehr so plötzlich und unvermittelt wie beim ersten Lesen. Die Personen, für die das Lied bestimmt war, konnten ihn als eine spaßhafte Drohung gewiß viel besser würdigen als wir:

Be m'an perdut lai enves Ventadorn
tuih mei amic, pois ma domna no m'ama;
et es be dreihz que ja mais lai no torn,
c'ades estai vas me salvatj' e grama.
ve·us per que·m fai semblan irat e morn:
car en s'amor me deleih e·m sojorn!
ni de ren als no·s rancura ni·s clama.

Aissi co·l peis qui s'eslaiss' el cadorn
e no·n sap mot, tro que s'es pres en l'ama,
m'eslaissei eu vas trop amar un jorn,
c'anc no·m gardei, tro fui en mei la flama,
que m'art plus fort, no·m feira focs de forn;
e ges per so no·m posc partir un dorn,
aissi·m te pres s'amors e m'aliama.

No·m meravilh si s'amors me te pres,
que genser cors no crei qu'el mon se mire:
bels e blancs es, e frescs e gais e les
e totz aitals com eu volh e dezire.
no posc dir mal de leis, que non i es;
qu'e·l n'agra dih de joi, s'eu li saubes;
mas no li sai, per so m'en lais de dire.

Totz tems volrai sa onor e sos bes
e·lh serai om et amics e servire,

e l'amarai, be li plass' o be·lh pes,
c'om no pot cor destrenher ses aucire.
no sai domna, volgues o no volgues,
si·m volia, c'amar no la pogues —
mas totas res pot om en mal escrire . . .

A las autras sui aissi eschazutz;
la cals se vol, me pot vas se atraire,
per tal cove que no·m sia vendutz
l'onors ni·l bes que m'a en cor a faire;
qu'enoyos es preyars, pos er perdutz;
per me·us o dic, que mals m'en es vengutz,
car traït m'a la bela de mal aire.·

Nun haben alle Freunde mich verlorn!
Da meine Herrin mir die Liebe wehret,
darf ich nicht heimziehn mehr nach Ventadorn.
Gleich ist sie scheu und bös mir abgekehret.
Woher auf ihrem Antlitz dieser Zorn?
Daß ich zur Lust mir ihre Lieb' erkorn,
das ist's weshalb sie klagt und sich beschweret.

So schnellt das Fischlein auf den Köder los
und weiß kein Arg, bis es am Haken hänget,
wie eines Tags in allzuraschem Stoß
ich nach der Liebe flog und ward versenget.
In keinem Ofen ist die Glut so groß,
und dennoch komm' ich keine Handbreit los,
weil ihre Liebe mich so fest umfänget.

Kein Wunder, daß sie mich gefesselt hat,
ist keine doch so edel anzuschauen:
frische Gestalt, geschmeidig, weiß und glatt
und alles wie ich's liebe an den Frauen.
Hätte der kleinste Fehler bei ihr statt,
ich schmähte sie, nähm' vor den Mund kein Blatt —
doch find' ich nichts und darf mir's nicht getrauen.

So will ich ewig ihr zu Glück und Preis
als Knecht und Freund im Dienste mich bequemen,
ob gut, ob schlecht sie meine Minne heiß',
Herzens lebend'ger Trieb läßt sich nicht zähmen.
Nicht Eine von den Frauen, die ich weiß,
kann's wehren, will ich lieben sie mit Fleiß —
doch alles freilich kann man übel nehmen . . .

So bin ich nun den andern Frau'n geweiht,
und jede, wenn sie will, kann mich gewinnen,
wofern sie mir nicht gar zu teuer leiht
das Gut und Glück in ihrem Herzchen drinnen.
Vergeblich betteln müssen tut mir leid,
das sag' ich euch, weil's mir so schlecht gedeiht,
seit mich die Schönste trog mit falschen Sinnen.

Übrigens verwendet Bernhard den Kunstgriff des Rücklaufs nicht nur um seine Liebste zu necken, sondern, wie sich bei der doppelten Einstellung seiner Lyrik auf Dame und Gesellschaft erwarten läßt, auch dem Hörerkreise gegenüber. Man versteht ihn auch hier wieder am besten, wenn man an den erotischen Tänzer denkt, der vor Zuschauern sich um die Liebste bemüht, an irgend einem Höhepunkt des Tanzes seinen Wirbel unterbricht, zurückprallt und in entgegengesetzter Richtung seine Bewegungen abwickelt. Vielleicht entspricht es einem unbewußten rhythmischen Prinzip, daß solche Rückläufe sich am Schluß der Lieder als Überraschung und Lösung oder Pointe einfinden. Vielleicht darf der Tanz uns den Rücklauf nicht nur vergleichsweise veranschaulichen, vielleicht ist er gar die Anregung, das Vorbild und eine Art „Quelle" für Bernhard gewesen.

Daß von höfischen Kreisen schon im 12. Jahrhundert der Tanz gepflegt wurde, ist uns bezeugt. Zunächst war er ein Vorrecht der Damen allein. Gegen Ende des Jahrhunderts, in Südfrankreich wohl etwas früher schon, verschmähten es die Ritter nicht mehr mit den Damen zu tanzen.[1]) In der

[1]) Zeugnisse bei A. Jeanroy, Les origines de la poésie lyrique en

Hauptsache scheint es ein Tanz mit langsam schreitendem oder gleitendem Gang, die *Carole*, gewesen zu sein, etwa so, wie sie noch im 15. Jahrhundert am burgundischen Hofe üblich war und uns in dem Manuscript dit des basses danses de la bibliothèque de Bourgogne[1]) beschrieben wird. Hauptbestandteile dieser Tänze waren: *pas simple*, *pas double*, *branle*, *démarche* und *congé*. Uns interessiert besonders die *démarche*. Sie ist ein Schritt rückwärts, der am Anfang des Tanzes als Kompliment, im Verlauf und vorzugsweise gegen Schluß des Tanzes aber als ein Zurückweichen um einen, zwei und drei Schritte ausgeführt wird. „Une desmarche seule se doibt faire du pié dextre en reculant e sappelle demarche pour ce que on recule, et se doibt faire en eslevant son corps et reculer le pié dextre pres de laultre pié. La seconde demarche se doibt faire du pié senestre en eslevant son corps pareillement. La tierce se doibt faire au dit lieu là ou se fait la première.“[2]) Später, in der Renaissance, hat die *démarche* ihren Formwert verloren. In der Orchésographie des Jean Tabourot (1589) gilt sie nur noch als Notbehelf des Tänzers bei beschränktem Raum.[3]) Im mittelalterlichen Tanze aber war sie eine sinnvolle und wichtige Ausdrucksform.

Neben dem höfischen Tanze mögen auch literarische Vorbilder unseren Meister zu solchen Rückläufen ermutigt haben. Doch davon später; denn zum psychologischen Verständnis seiner Koketterien bedarf es keinerlei Quellenforschung. Besseres als die gelehrtesten Philologen kann uns ein sechzehnjähriges Mädchen wie z. B. die Marianne des Marivaux da-

---

France au moyen âge, 2. Aufl., Paris 1904, S. 391. A. Czerwinski, Geschichte der Tanzkunst, Leipzig, 1862 u. f. De Ménil, Histoire de la danse, Paris 1907, schweigen sich über die Anfänge des höfischen Tanzes im Mittelalter aus.

[1]) Mit Einleitung und Transskription herausgegeben von Ernest Closson, Brüssel 1912 (Société des bibliophiles et iconophiles de Belgique).

[2]) a. a. O. S. 55. Vgl. auch S. 17 f.

[3]) Siehe Czerwinski, Die Tänze des 16. Jahrhunderts und die alte französische Tanzschule, Danzig 1878, S. 30 f. Man findet dort eine deutsche Übersetzung von Tabourots Dialog.

rüber sagen: „L'esprit qui peut se trouver dans les femmes les plus sottes . . . c'est l'esprit que la vanité de plaire nous donne, et qu'on appelle, autrement dit, la coquetterie. Oh! celui-là, il est fin, dès qu'il est venu, dans les choses de son ressort; il a toujours la théorie de ce qu'il voit mettre en pratique. C'est un enfant de l'orgueil, qui naît tout élevé, qui manque d'abord d'audace, mais qui n'en pense pas moins. Je crois qu'on peut lui enseigner des grâces et de l'aisance; mais il n'apprend que la forme, et jamais le fond.“ Aus diesem weiblichen Geiste koketten Stolzes heraus hat Bernhard sein Lied *Lo rossinhols s'esbaudeya* (Nr. 29) gedichtet. Der ganze Stolz, die ganze Auflehnung gegen Amor und Abkehr von der Liebsten enthüllen sich aber in der Schlußstrophe als eine Kriegslist des werbenden Liebhabers. Aufs Beste vorbereitet und doch überraschend stellt der Rücklauf sich ein. Und — Marianne hat Recht — der schelmische Dichter gibt uns sofort die Theorie der eigenen Praxis:

Mais a d'amor qui domneya
ab orgolh et ab enjan
que cel que tot jorn merceya
ni·s vai trop umilian;
c'a penas vol Amors celui
qu'es francs e fis, si com eu sui.
so m'a tout tot mon afaire
c'anc no fui faus ni trichaire.

Besser in der Minne stehet
wer mit Trug und Hoffart wirbt
als wer stets um Gnade flehet
und in Demut ganz erstirbt.
Nur schwer gewinnet Minne sich
wer offen ist und treu wie ich.
Daran ging mein Glück verloren
daß ich ehrlich bin geboren.

Und nun zeigt er, wie er selbst zu Trug und Hoffart, zu Täuschung und Stolz zu greifen versteht und im Gefechte der Galanterie diese Waffen zu schwingen weiß — freilich nur, um sie, nach neckischem Scheinangriff, treuherzig und anmutig wieder auszuliefern.

Zuweilen wird das humoristische Geplänkel Bernhards so fein und behende, daß wir Spätgeborenen ihm kaum mehr folgen können. Große Schwierigkeit macht uns z. B. das Lied Nr. 37 *Can la frej' aura venta*, besonders in seinen letzten Strophen. Man muß sich, wie mir scheint, den Gedankengang etwa folgendermaßen zurechtlegen.

I. Frohgemut im Winter selbst, habe ich von allen Fraun mich losgesagt, nur um der Einzigen willen; so sehr gefällt sie mir.

II. Ihr bloßer Anblick mußte mich gewinnen. Mag sie mir keinerlei Zusicherung gegeben haben, so lasse ich mich's doch nicht gereuen, in ihrem Dienste auszuharren; denn, wie sie selbst einmal gesagt hat, der Brave besteht, der Feige verzagt.

III. Schade freilich, daß die schlechten Liebhaber zumeist mehr Glück haben als die guten.

IV. Was habt Ihr also vor mit mir, geliebte Herrin? Ach, möchtet Ihr mich erhören!

V. In unbewachten Augenblicken ist sie mir hold, und, wenn ich Glück habe, wird sie mir im Verborgenen noch mehr gewähren. Ich weiß es — (ich glaub' es).

VI. „Ich gehöre nicht zu denen, die das Gute, das ihnen Gott erweist, verschmähen; und da sie in der Woche unseres Abschieds mir rund heraus gestanden hat, daß mein Gesang ihr angenehm ist, so habe ich mich darüber gefreut und freue mich noch so herzlich, wie ich's jeder Christenseele gönnen möchte. — Warum aber lobt sie nur dieses, nur meinen Gesang?"

VII. „Wenn sie darüber mir Gewißheit gibt, so will ich ihr das Andere auch glauben; wo nicht, keiner Christenseele mehr trauen."

Um die Anmut zu würdigen, mit der er aus einem nichtssagenden Kompliment seiner Dame sich Hoffnungen baut, dann plötzlich stutzt, zweifelt, fordert und schmollt, muß man die letzten Strophen im Urtext lesen.

Cel sui que no soana
lo be que Deus li fai,
qu'en aquella setmana
can eu parti de lai,
me dis en razo plana
que mos chantars li plai.
tot arma crestiana
volgra, agues tal jai
com eu agui et ai! — — —
Car sol d'aitan se vana?[1])

Si d'aisso m'essertana,
d'autra vetz la·n creirai —
o si que no, ja mai
no creirai crestiana!

d'autra vetz la·n creirai kann nur heißen: „ich will ihr glauben, was das Andere betrifft", „ich will ihr übrigens glauben", und dieses „Andere" oder „übrigens" kann nur das sein, was er zu glauben bzw. zu wissen sich und uns in der fünften Strophe versichern wollte: *per qu'eu sai* (oder *cre*?) *c'a sotzmana n'aurai encara mai.* — Kurzum, windige Hoffnungen bauscht er sich scherzhaft auf zu einer Zuversicht, die doch keine ist. Die Berufung auf das Sprichwort

astrucs sojorn e jai
e malastrucs s'afana,

ein paar freundliche Mienen und Worte der Dame, das ist der ganze Stoff, aus dem seine schelmische Einbildung ein Netzchen spinnen möchte, um die Liebste darin zu fangen; und im Grunde lächelt er selbst über solche Diplomatenkünste;

---

[1]) Ich interpungiere und deute die letzten zwei Verse ganz anders als Appel.

und eben darum, weil er sie so leichthin spielen läßt, haben sie am Ende doch noch verfangen. — Freilich, mit unserer Deutung bewegen auch wir uns auf Glatteis; und den Textkritiker, der sicher wäre, hier nicht auszugleiten, möchte ich sehen.

Vor die schwierigsten Aufgaben stellt ihn das Lied *Lo gens tems de pascor* (Nr. 28). Zingarelli scheint es als eine Art Elegie deuten zu wollen: „il poeta è triste per l'ostinazione della sua donna.“[1]) Doch ist es gewiß als Neckerei der Liebsten und des schönen Geschlechtes gemeint, wobei der gutmütige Schelm sich selbst nicht weniger belächelt als seine Dame. Schon die Munterkeit des Rhythmus (lauter Sechssilbler) und die Kunstlosigkeit der gehäuften und billigen Reime (je zwei Strophen ausschließlich auf *-or*, auf *-an*, auf *-al*, auf *-os*) sprechen für humoristische Stimmung. Und wie soll man des Sängers Klage über sein Unglück und über die Grausamkeit der Dame ernst oder elegisch nehmen, wenn man hört, wie Er, der gar nichts erreicht, gleich alles haben will. Den ganzen hellen Tag lang (*a jornal*) möchte er nackend mit ihr im Bett liegen und unterm Fenster sich an ihr messen, doch wohl nicht anders, als indem er sich vor aller Augen langgestreckt auf ihren weißen Körper legt. Und aus keinem andern Grunde möchte er einen Kuß von ihr haben, als weil er einen will:

si ja per als no fos,
mas car sui enveyos.

Wohl eher scherzend als sophistisch fügt er hinzu:

c'us bes val d'autres dos
can per fors'es faitz dos

d. h. daß ein Geschenk noch einmal soviel wert ist, wenn es erpreßt wird. Man hat hier, glaube ich, die scherzhafte bäuerische Aufhebung der höfischen Lehre: *totz dos deu esser merceiatz o grazitz o guizerdonatz*[2]) oder: *cel don ten hom plus car quant*

---

[1]) Studj medievali I, S. 340.
[2]) Cnyrim, a. a. O. S. 28, Nr. 135 f.

es pres ses demandar.[1]) Und wenn der Dichter auf seine herzliche Liebe die Dame schnippisch erwidern läßt: *no m'en chal*, und sie ihn gerade deshalb haßt, weil er sie liebt, wie soll man all das anders als humoristisch nehmen? Auch der Widerspruch zwischen ihrer barschen Rede und ihrem holdseligen Aussehen in der achten Strophe ist komisch getönt. Schon mit der dritten Strophe:

qu'eu no·m vau ges chamjan
si com las domnas fan

beginnt die Neckerei. Die vierte scheint mir ganz und gar ironisch. Ich möchte sie auf Grund von Appels erster Fassung etwa so übersetzen:

Von unsrer Kinderzeit
umwerb ich sie bis heut,
und jeder Tag im Jahr
macht mich verliebter gar.
Doch, ist ihr ehedem
Geneigtheit nicht genehm,
so liebe sie mich halt
in Zukunft, wann sie alt.

Es ist gewiß kein Zufall, daß uns gerade die scherzhaften Stücke Bernhards in besonders zerzauster Textgestalt überliefert sind. Schwerfällige und gedankenlose Schreiber haben das Schmunzeln und flüchtige Lächeln, das durch solche Lieder geht, nicht verstehen können. Wie haben sie die schalkische Liebesnot in Nr. 4 *Amors, e que·us es vejaire* so vielfach mißdeutet. Der Scherz ist freilich nicht mit Händen zu greifen. Er liegt nicht etwa darin, daß der Sänger die eigenen Herzensnöte nicht glaubte, d. h. nicht empfände, vielmehr darin, daß er ihr Ende absieht und in heiterer Zuversicht das Vorgefühl des Sieges genießt.

---

[1]) Cnyrim, Nr. 200 und noch viele andere.

Eu sai be razon e chauza
que posc a midons mostrar:
que nuls om no pot ni auza
enves Amor contrastar;
car Amors vens tota chauza;
e forsa·m de leis amar;
atretal se pot leis far,
en una petita pauza!

Gute Gründe stell ich rechte
gegen meine Dam' in's Feld:
nämlich, daß sich im Gefechte
gegen Amor Niemand hält,
den er nicht zur Strecke brächte.
Wenn er mich zur Liebe zwingt,
daß er sie auch soweit bringt,
kann geschehn bevor sie's dächte.

Durch das ganze Lied hin wird den Klagen und Vorwürfen ihre Schärfe genommen durch gute Hoffnung, und im Schlußwort an die Dame vereinigt sich, wie mir scheint, die Bitte mit der Drohung zu schalkhafter Zweideutigkeit:

Non fatz mas gabar e rire,
domna, can eu re·us deman;
e si vos amassetz tan,
alres vos n'avengr' a dire.

Lachen habt Ihr nur und Fratze,
wenn ich eine Bitte wag;
liebtet Ihr wie ich Euch mag,
wär' ein ander Wort am Platze.

Der Doppelsinn kann sehr wohl beabsichtigt sein. *si vos amassetz tan* kann heißen: wenn Ihr mich nur so viel, nur ein Härchen liebtet, oder: wenn Ihr mich so sehr liebtet, wie ich Euch; und *alre·s vos n'avengr' a dire* kann heißen: so müßte man Euch, oder: so müßtet Ihr mir etwas anderes sagen.

Die Grenzen zwischen Scherz und Ernst kann man bei Bernhard sich kaum beweglich und fließend genug vorstellen, und stets muß man mit Hintergedanken bei ihm rechnen. Er ist ein Meister der Übergänge, Schattierungen und Mischungen flüchtiger Gefühle. Fast sollte man meinen, daß Verlaine an ihn gedacht hat als er in seinem Art poétique dem Lyriker riet:

Il faut aussi que tu n'ailles point
choisir tes mots sans quelque méprise:
rien de plus cher que la chanson grise
où l'Indécis au Précis se joint . .

Car nous voulons la Nuance encor,
pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance
le rêve au rêve et la flûte au cor!

Dabei ist das Reizvolle, daß der mittelalterliche Dichter sich die Darstellung von Gefühlsnüancen gar nicht besonders vornimmt, sie nicht zum Selbstzweck macht, wie viele moderne Lyriker, die mit ihren Seelenergüssen uns nackt und aufgeblasen zu Leibe gehen. Bernhard weiß hübsch und schicklich einzukleiden und in verständiger, fast nüchterner Rede vorzubringen, was ihm am Herzen liegt. Das letzte seiner Conort-Lieder, Nr. 16, ist in dieser Hinsicht ein Meisterstück. — Die Liebste hat lange nichts von sich hören lassen, und Er ist ihr lange fern geblieben. Beide beschuldigen sich zu Unrecht. Das gegenseitige Mißverständnis gilt es zu beheben. In der ersten Strophe klagt er, in der zweiten gibt er sich selbst Unrecht, in der dritten entschuldigt er sich mit seiner Schüchternheit, in der vierten mit seinem guten Glauben und seiner Verliebtheit, in der fünften nimmt er sich vor, sie durch langes Dienen zu erweichen, in der sechsten lobt er ihre Gestalt und Erscheinung, und zum Schluß wendet er sich an einen Vermittler, Frances, und bekennt sich guter Zuversicht. Das Ganze ein ungemein zarter Versuch, der Zürnenden goldene Brücken zur Versöhnung zu bauen. Er rechtet nicht mit ihr, sondern spricht mehr und mehr von ihr weg zum

Freunde hin, innerlich aber mehr und mehr in ihr Herz hinein. Und all das so leise, einfach und vernünftig, nicht als ein Anwalt, sondern als ein Reuiger. Wohl ist der Ausdruck eher klug als innig, aber diese Klugheit quillt doch nur aus der Innigkeit des Liebeswillens. Es ist Schmeichelrede des Herzens und angeborene Diplomatenkunst des Gefühls. Die Melodie des Liedchens ist, so viel ich sehen kann, einfach und beinahe blaß gehalten. Hier hat man wirklich eine chanson grise:

Conortz, era sai eu be
que ges de me no pensatz,
pois salutz ni amistatz
ni messatges no m'en ve.
trop cuit que fatz lonc aten,
et er be semblans oimai
qu'eu chasse so c'autre pren,
pois no m'en ven aventura.

Bels Conortz, can me sove
com gen fui per vos onratz
e can era m'oblidatz,
per un pauc no·n mor desse!
qu'eu eis m'o vauc enqueren,
qui·m met de foudat em plai,
can eu midons sobrepren
de la mia forfaitura.

Per ma colpa m'esdeve
que ja no·n sia privatz,
car vas leis no sui tornatz
per foudat que m'en rete.
tan n'ai estat lonjamen
que de vergonha qu'eu n'ai,
non aus aver l'ardimen
que i an, s'ans no m'asegura.

Ilh m'encolpet de tal re
don me degra venir gratz.

fe qu'eu dei a l'Alvernhatz,
tot o fi per bona fe.
e s'eu en amar mespren,
tort a qui colpa m'en fai,
car, qui en amor quer sen,
cel non a sen ni mezura.

Tan er gen servitz per me
sos fers cors durs et iratz,
tro del tot si' adoussatz
ab bels ditz et ab merce;
qu'eu ai be trobat legen
que gota d'aiga que chai,
fer en un loc tan soven,
tro chava la peira dura.

Qui be remira ni ve
olhs e gola, fron e faz,
aissi son finas beutatz
que mais ni menhs no i cove:
cors lonc, dreih e covinen,
gen afiblan, conhd' e gai.
om no·l pot lauzar tan gen
com la saup formar Natura.

Chansoneta, ar t'en vai
a Mo Frances, l'avinen,
cui pretz enans' e melhura;

E digas li que be·m vai,
car de Mo Conort aten
enquera bon' aventura.

Trost, mein Trost, nun sehe ich,
wie Ihr meiner nicht gedenkt,
mir kein freundlich Grüßlein schenkt;
Euer Bote meidet mich.
Warten wird mir gar zu lang,
und es dünkt mich nachgerad,

daß ein Andrer tut den Fang,
den das Glück mir vorenthalten.

Liebster Trost, und denk ich dran,
wie ich Euch so teuer war —
jetzt vergessen ganz und gar!
beinah möcht ich sterben dann.
Bin ich selber doch der Tor,
der sich müht zum eig'nen Schad;
meiner Herrin werf ich vor
was ich schlecht hab selbst gehalten.

So geschah durch meine Schuld,
daß ich nicht ihr Trauter bin.
Närrisch hielt der eig'ne Sinn
mich zurück von ihrer Huld.
Ferne blieb ich gar zu lang,
wage nun mich immer nicht —
so macht Schüchternheit mich bang —
hin zu ihr, uneingeladen.

Sie dagegen klagt mich an,
statt daß sie mir dankte nur,
denn in Treu'n, bei meinem Schwur
zum Auvergner! ward's getan.
Wo aus Liebe ich geirrt,
wenn man da mich schuldig spricht,
ist es maßlos; denn es wird
Liebe nie mit Maß beraten.

Dienen will ich unentwegt
ihrem spröden bösen Mut,
bis er, ganz mir hold und gut,
durch die Bitte wird bewegt;
denn geschrieben steht das Wort,
daß ein Wassertropfe leckt
immer an demselben Ort,
bis er doch den Felsen spaltet.

Wer sie anschaut und erblickt
Aug und Hals und Angesicht,
findet alles schön und licht,
nichts verfehlt und nichts geflickt:
ihren Körper schlank gebaut,
fein gekleidet, aufgeweckt.
Niemand lobt sie mir so traut
wie Natur sie hat gestaltet.

Nun, mein Liedchen, ziehe hin
zum französ'schen Freunde fein,
dessen Wert sich allzeit mehret,

Sag ihm, mir ist wohl zu Sinn,
weil ich hoff' vom Troste mein,
daß er mir noch Glück bescheeret.

Der äußeren Gelegenheit nach steht das Conort-Lied Nr. 20 *Gent estera que chantes* dem vorigen am nächsten. Die Sachlage ist ähnlich, nur daß er sich diesmal herzhafter äußert, sei es daß die Entfremdung noch nicht so weit gediehen war, sei es daß das Mißverständnis sich aufzuhellen beginnt. Jedenfalls braucht er hier weniger versöhnend als aufklärend vorzugehen. Nur eine Scheidewand, die zwischen ihm und ihr von den Spähern, besonders von einem verräterischen Freunde aufgerichtet worden ist, gilt es zu sprengen. Heimlich will er nun zu ihr schleichen; dann soll sie für überstandene Gefahr ihn entschädigen. Schon malt er sich das Glück in ihrer Kammer aus, wird aber gleich von seinen Zweifeln und seiner Schüchternheit wieder befallen. Schüchtern und keck zugleich das ist das Geheimnis dieses Liedchens. Es zeigt ihn keck, denn er will keine bequeme Liebe und fürchtet keinen Späher und sieht sich schon im *onrat paradis*; und schüchtern, denn nie wird er den Mut haben vor sie hinzutreten. Keck erinnert er sie an das einstige Pfand und schüchtern wagt er es nicht zu nennen. So lichtet sich der Sinn der Verse 42—44, um den sich Appel bemüht hat:

e car me detz per prezen
franchamen un cortes gatge —
ma no·us aus dire cal fo —.

dire heißt ja nicht: zu wissen tun, sondern einfach: aussprechen. Freilich kennt die Dame das Pfand; er aber wagt nicht es zu nennen. Die Sache ist offenbar heikel, denn er erwartet wohl nichts Geringeres als die letzte Gunst und fürchtet das Schlimmste: ihren Zorn. Die keck-schüchterne Art, wie er hier das Gelände erkundet, zeigt einen gewiegten Buhler. Es fällt schwer zu glauben, daß ein solches Lied nicht im Dienst eines wirklichen Abenteuers geschrieben sein soll. Als Gelegenheitsgedicht kennzeichnet es sich vielleicht auch dadurch, daß es uns nur in einer Handschrift erhalten ist, also schwerlich als künstlerisches Prunkstück geschätzt wurde oder gemeint war. Andererseits verliert es wieder an Kühnheit und unmittelbarer Wirklichkeit, wenn man bedenkt, daß es als Sendschreiben an eine räumlich entfernte Dame ging.

Je weiter nämlich die Liebste entfernt ist, desto sinnlicher pflegen Bernhards phantastische Wünsche zu werden: die zerebrale Wollust, die bei Jaufre Rudel am stärksten ist, fehlt auch bei ihm nicht. Wie der Magnet auf Eisen aus der Ferne wirkt, so zieht ihn die Liebste an, die er unter dem Decknamen Magnet (*Aziman*) besungen hat. Viel Land und gar das Meer liegt zwischen ihm und ihr; denn er ist nach England hinübergezogen. Der Dienst des dortigen Königs hält ihn fest. Mehr als zwei Jahre lang hat er geschwiegen. Aber die große Entfernung und das *lungo silenzio* haben die Stimme seines Sanges nur süßer und wärmer gemacht. *Lan-can vei per mei la landa* (Nr. 26) gehört mit seinen weichen Reimen (*-anda*, *-olha*, *-ans*, *-enda*), mit seinem Gleichklang *-anda*, *-enda*, *-onda*, *-olha* und seinen anmutigen Rhythmen zum Klangvollsten, was man an provenzalischem Schmeichelgesang kören kann. Was im vorigen Liede keck und schüchtern klang, das ist nun hier, gleichsam in einem größeren Raume, seelisch und klanglich ausgeweitet zu einer Tonart von Kühn-

heit und Demut. Jetzt da die Erfüllung nicht möglich ist, wagt er in kühnem Wunsch zu schwelgen und sieht sich in demütiger Stellung, an ihrem Bettrand kniend, ihr die Schuhe lösen.

Mal o fara, si no·m manda
venir lai on se despolha,
qu'eu sia per sa comanda
pres del leih, josta l'esponda,
e·lh traga·ls sotlars be chaussans,
a genolhs et umilians —
si·lh platz que sos pes me tenda.

Mag sein, daß eine Erinnerung an Ovids Verführungskünste vorliegt:

Nec dubita tereti scamnum producere lecto:
Et tenero soleam deme, vel adde, pedi. (Ars am. II, 211 f.)

Aber Seele und Farbe hat erst Bernhard in das galante Bildchen gebracht. Was Ovid als abgefeimter Lehrer dem angehenden Liebhaber vorrechnet und zumutet, wird hier aus eigenem Herzen und inniger Not geträumt und erschmachtet. Auf den Erfolg der Werbung kommt es gar nicht mehr an, denn durch ihre Innigkeit selbst wird diese zu Hingabe und Entsagung.

Deus, que tot lo mon garanda,
li met'en cor que m'acolha,
c'a me no te pro vianda
ni negus bes no·m aonda.
tan sui vas la bela doptans,
per qu'e·m ren a leis merceyans:
si·lh platz, que·m don o que·m venda!

Gott, um den die Welten kreisen,
mög' ihr Herze mir erschließen!
Keine Nahrung will mich speisen,
keine Freude will mir sprießen.

In Furcht ich vor der Schönsten bin,
daß ich auf Gnad' mich ihr geb' hin,
zum Verschenken, zum Verschleißen!

Die Werbung, von Anfang an ohne Ernst und Zielstrebigkeit unternommen, endigt gerade dort, wo sie den Gipfel der Kühnheit, Innigkeit und Demut erreicht, in einem Bankrott, den man freilich nicht tragisch empfindet. Denn es liegt ebenso viel Humor und Ironie als Seligkeit, Wollust und Verzückung in dieser Selbstaufgabe.

Werbelieder mit dem Hintergedanken des Verzichtes haben von der Werbung nur noch den Schein. Ihre seelische Wirklichkeit muß anderwärts gesucht werden. Wir treten damit in die dritte Phase der Bernhard'schen Lyrik, in die des Beharrens, Schwelgens und Schaukelns der Gefühle.

3. Die Stimmung.

Natürlich ist auch hier der Übergang allmälich, die Grenze schwimmend. Das Ausruhen in einem Gefühl kann dadurch allein schon, daß es dargestellt wird, als Lockung und Werbung wirken, wie ja andererseits den Künsten des Flehens, Schmollens, Rechtens, Huldigens, nach unserer Beobachtung oft eine wesentlich beschauliche Stimmung zu Grunde lag. Dafür kann unter anderen noch das Lied *Lo tems vai e ven e vire* (Nr. 30) als Beispiel dienen. Bei Bernhard ist das Wollen mit Träumerei durchsetzt und oft der bloße Traum schon eine Art von Wollen und Handeln. Dieses unentschiedene Flattern und Schweben

sans rien en lui qui pèse ou qui pose

findet besonders in den Aziman-Liedern einen bemerkenswerten Ausdruck. Zu ihrer Gruppe gehört Nr. 36 *Pois preyaz me, senhor*, ein Lied voll beweglicher, keineswegs apathischer Passivität, wo der Sänger sich einem schweifenden, unruhigen, vagantenartigen Fatalismus hingibt. Er schließt mit dem Wunsch, als Landstreicher an der Seite seiner Liebsten und

in Gesellschaft des Freundes Escuder, der auch seine Herzenskönigin mit sich führen sollte, durch die Welt zu streifen. Es ist, wie Appel sagt, Vagantenstimmung in dem ganzen Liede. — Fast möchte ich glauben, daß diese Geleitstrophe dem Dichter der *Vita nuova* im Sinne lag, als er das berühmte Sonett an Cavalcanti: *Guido, vorrei che tu e Lapo ed io* verfaßte. — Da Bernhard fern von der Liebsten ist, so träumt er sie sich nahe, sehnt sich, klagt, fügt und beruhigt sich in Zuversicht und stimmt schließlich in Gelassenheit seine Seele auf Leid wie auf Lust.

Ges d'amar no·m recre
per mal ni per afan;
e can Deus mi fai be,
no·l refut ni·l soan;
e can bes no m'ave,
sai be sofrir lo dan,
c'a las oras cove
c'om s'an entrelonhan
per melhs salir enan.

In Mühsal oder Leid
die Lieb' nicht von mir weicht,
bin dankbar und bereit,
wenn Gott mir Gutes reicht,
und bleibt das Glück mir weit,
trag den Verlust ich leicht,
denn manchmal kommt die Zeit,
daß man zurückeweicht
und dann es erst erreicht.

Bald in der Ferne, bald in der Innigkeit sucht das liebende Herz sein Glück und findet es schließlich im Wandern mit der Liebsten am Arme. In der Bewegung gleichen die Gefühlskontraste sich aus, und der Zustand eines Glückes ohne Ruhe ist, wie mir scheint, in einer gleichförmigen pendelartigen Abfolge der Reime hörbar gemacht.

Ähnlich, aber einige Töne tiefer gegriffen, voller und schwerer ist das herbstliche Lied sehnsüchtiger Hoffnungslosigkeit *Lancan vei la folha* (Nr. 25). Das klangliche Element hat hier noch entschiedener die Führung. Fallender und steigender Rhythmus, weiblicher und männlicher Reim in regelmäßiger Alternation und einförmige Wiederholung der Melodie schaukeln und lullen die Wünsche des Sängers in Ergebenheit ein. Durch ihre Gleichförmigkeit wird die Bewegtheit zu einer Art Ruhe und das Liebesweh zu einem beinahe behaglichen Zustand, der sich mit spitzfindigen Reden zergliedern läßt. Wo die musikalischen Mittel so stark sind, vermögen selbst so frostige Klügeleien wie die der vierten Strophe den lyrischen Zauber nicht mehr zu brechen. Um so weniger als der Liebende sich in einem neutralen, keineswegs erregten Gemütszustande befindet: weder froh noch unfroh, sondern flügellahm und fatalistisch. Eine feminine, fast krankhafte Stimmung, die er selbst interessant findet. Zum Glück wie zum Tode bereit, zur Lust wie zum Schmerz, aber unfähig ein Ende zu machen und abzubrechen, so dämmert er, sich selbst beobachtend, mit wachen Augen dahin.

Ein merkwürdiges Gegenstück zu diesem Herbstlied ist der Frühlingsgesang *Lancan folhon bosc e jarric* (Nr. 24). Auch hier wieder starke Klangwirkung mit Wechsel zwischen männlichen und weiblichen Reimen, steigenden und fallenden Rhythmen, aber all das in einer ganz anderen Ordnung. Während in dem Herbstlied alles auf regelmäßigen Wechsel, auf gerade Zählung und paarige Struktur gestellt war, wird hier, soweit es der ältere strophische Baustil überhaupt gestattet, das Unpaarige angestrebt und die Alternierung vermieden oder verhüllt. In der Reimordnung (abcacddb), wo von vier Reimen der erste über zwei, der zweite über fünf, der dritte über einen Vers hinweg und der vierte unmittelbar gebunden wird, öffnen und schließen sich die Maschen derart, daß unmittelbar hinter der engsten die weiteste Bindung abschließt. Auch der Wechsel zwischen Acht- und Siebensilbern und, was sich mit diesem keineswegs deckt, der Wechsel

zwischen männlichen und weiblichen Ausgängen, verlaufen mit einer Unregelmäßigkeit, die sich erst am Schluß der Strophe schlichtet. Sogar die Singweise ist innerhalb der Strophe ungegliedert, also durchkomponiert *sine iteratione modulationis cuiusquam et sine diesi.*[1]) Was die Strophenzahl betrifft, so wird man sie mit Appel auf fünf beschränken dürfen. Kurz, mit allen äußeren Mitteln hat der Meister auf eine Art harmonischer Unordnung hingearbeitet; während doch dem Wortsinn und dem Stimmungsgehalte nach sein Lied die Gefühle der Standhaftigkeit, Unbeirrtheit, Zuversicht und der Ewigkeit des Glückes in befriedigter Liebe ausdrücken will. Offenbar hat er geahnt, daß die geistige Beharrlichkeit, wenn sie nicht eintönig wirken soll, der sinnlichen Belebung durch Rhythmus, Reim und Singweise bedarf. So kam es wohl, daß er den frohen Gleichmut seiner Seele mit naturhafter Freiheit, *segon ma natura*, „wie ein zwitscherndes Vöglein unter dem Laub, wie ein blühender und grünender Strauch", sich in munteren, überraschenden Formen ergehen ließ. Es sprudelt und spricht mit sanguinischer Laune ein getreues Herz. Selbst im Satzbau der dritten und vierten Strophe drückt sich eine gewisse Überhastung aus.

Hier wo die metrische und musikalische Kunst Bernhards ihre auffallendsten Triumphe feiert, darf man sich wohl die Frage stellen, ob und wie weit er Musik und Versbau in den Dienst der seelischen Stimmungsmalerei gestellt und durchgeistigt hat.

Selbstverständlich ist er, wie jeder Trobador, an das Herkömmliche gebunden. Die Gleichheit der Strophen innerhalb einer Kanzone gilt ihm als Grundgesetz, so daß seine schöpferische Kraft sich nur in einem freieren oder strengeren, einfacheren oder verschlungeneren Geflechte von Versarten und Reimen betätigen kann. Ähnlich verhält es sich mit der Singweise. Auch diese wiederholt sich von Strophe zu Strophe.

---

[1]) Siehe Appels Ausgabe S. CIII. Die Singweise ist in der Hs. *W* erhalten und war mir nicht zugänglich.

Die Auflösung des strophischen Einheitsgebäudes ist in der Lyrik, sofern sie mit Gesang und Musik verbunden war, erst durch die madrigalischen Kompositionen der Italiener im Zeitalter der Renaissance bewerkstelligt worden.[1])

Die Strophe hat nun aber selbst wieder ihre Entwicklungsgeschichte, deren Verlauf bis zu den Tagen Bernhards von Appel in einem übersichtlichen Kapitel seiner kritischen Ausgabe (S. LXXXIX ff.) dargestellt wird. Dort kann man sehen, wie die ältere und einfachere Kunst sich damit begnügt, die Strophe aus paarweisen oder geradzahligen Versgruppen zusammenzustellen, also sich wesentlich des Couplets bedient, und wie erst allmälich die Gruppierung zu drei Versen oder zu ungeradzahligen Bündeln sich geltend macht. Ähnlich verhält es sich mit der Singweise. Zunächst werden nur Verspaare komponiert, deren Singweise sich innerhalb derselben Strophe wiederholt, gegebenenfalls mit leichter Variierung. Das Übergreifen des musikalischen Satzes über das Verspaar hinaus oder gar die ungegliederte, durchkomponierte Strophe bedeuten einen technischen Fortschritt. So führt auch innerhalb der strophischen Kunst der Weg von der symmetrischen und gegliederten zu der freieren, verschlungenen und ungegliederten Einheit, von den architektonischen zu den organischen Formen.

Von den 18 uns erhaltenen Singweisen Bernhards setzen sich zehn aus mehr oder weniger kurzatmigen Wiederholungen zusammen, während nur acht die ungegliederte Singweise haben, von denen übrigens vier wenigstens vereinzelte Verse musikalisch wiederholen. So macht uns Bernhards Technik den Gesamteindruck eines vorwiegend konservativen, etwa noch gemäßigt liberalen, keineswegs aber revolutionären Verhaltens. Das zuletzt besprochene Frühlingslied (Nr. 24) gehört demnach zu den fortgeschrittensten und das Herbstlied

---

[1]) Vgl. meine Ausführungen über Stil, Rhythmus und Reim bei Petrarca und Leopardi in der Miscellanea di studi crit. edita in onore di A. Graf, Bergamo 1903, S. 474 ff. Der Descort ist eine humoristische Ausnahme zur Bestätigung der Regel.

(Nr. 25), dem wir es gegenüberstellten, zu den einfachsten Gebilden unseres Künstlers. Diese zwei Lieder darf man als Marksteine für Anfang und Ende von Bernhards technischem Wege setzen; aber nicht etwa in dem Sinne, daß das Herbstlied Nr. 25 in der Jugend und das Frühlingslied Nr. 24 im Alter gedichtet und komponiert wäre. Die technische Komplikation der Bernhardschen Lieder hat mit ihrer Entstehungszeit, so viel wir sehen können, nicht das geringste zu tun. Ist doch jene Chanson grise (Nr. 16), die wir oben besprochen und übersetzt haben, trotz ihrem schlichten Strophenbau und ihrer einfachen fast epischen Singweise, nachweislichermaßen eine der spätesten Früchte des Meisters. Sie gehört als das letzte Lied zum letzten Zyklus, nämlich zu den Conort-Liedern; und eben dahin, also in dieselbe Spätzeit, gehört die berühmte Abschiedsklage *Can vei la lauzeta mover* (Nr. 43), deren Reime so einfach und symmetrisch gegliedert sind (ababcdcd), während die Singweise ohne jede Gliederung und Wiederholung dahinströmt. Es scheint, daß Bernhard von Anfang an die metrischen und musikalischen Möglichkeiten, wie die zeitgenössische Hofkunst sie darbot, benützt hat, ohne sie im geringsten zu vergewaltigen oder zu dehnen. Er hat sie nicht einmal in ihrem ganzen Umfang ausgebeutet. So wenig bedrückte ihn ihre Beschränkung! Die Freiheit der *cobla singular*, z. B. hat er sich nur zweimal (Nr. 25 und 44) genommen. Der teilweise Reimwechsel ist bei ihm verhältnismäßig selten geworden und wird kaum mehr aus Bequemlichkeit, sondern einer reicheren Kunstwirkung zuliebe verwendet. Spielereien wie Binnenreim, grammatischer Reim, Refrainreim werden sparsam und ohne sichtbare Anstrengung angebracht.[1]) Ich kenne nur ein Lied, Nr. 27, von dem man sagen kann, daß es nachlässig reimt, indem es drei Reimwörter (*dolha*, *dire*, *chauzit*) mit unveränderter Bedeutung wiederholt. Es ist auch in dichterischer Hinsicht eine der schwächsten Leistungen Bernhards; wahrscheinlich auf Bestellung oder mit kaltem Vorsatz

---

[1]) Näheres bei Appel, S. LXXXIX ff.

nach einer bereits vorhandenen Singweise zusammengeschrieben. Dafür spricht Vers 6, dessen Lesart leider unsicher ist, und Vers 65: *ve·us me del chantar garnit*, mit dem der Dichter sich als zum Sange ausgerüstet vorstellt. Dies konnte er eben erst sein, nachdem er zu dem *so apedit* (oder *apartit*?) die *bos motz* gesetzt hatte.

Alles in allem ist Bernhard weder verkünstelt und peinlich noch nachlässig, weder geziert noch grobschlechtig, weder steif noch salopp, weder überladen noch nüchtern, weder virtuos noch volksmäßig in seiner Technik. Er ist höfisch und voll Adel. Adel in geistigen Dingen ist ein Geschenk der Natur und ein Ergebnis der Zucht. Wer erfahren will, was in der damaligen Liederkunst gute Sitte war, muß bei Bernhard anfragen. Den Geist der höfischen Zucht, des Anstands und der *mâze*, zu dem er sich mit Worten bekennt, hat er durch ungezwungene Beachtung der besten künstlerischen Gepflogenheiten des Minnesangs und durch Vermeidung von Extravaganzen zum Ausdruck gebracht. Seine dichterische Gedankenwelt fügt sich zwanglos in die überlieferten Formen. Zu auffälligen oder grundsätzlichen Neuerungen ist er aus eigenem Bedürfnis, soviel wir sehen können, niemals getrieben worden. — Hier drängt sich uns eine merkwürdige Beobachtung auf. Dem geschlossenen, undynamischen, immer wieder in sich selbst zurückkehrenden, schaukelnden und bei aller Beweglichkeit geradezu stationären Gefühlsleben unseres Dichters hätte, sollte man meinen, die metrisch-musikalische Form des Refrains sich als eine Selbstverständlichkeit darbieten müssen. Nichts wäre leichter als zu Bernhardschen Liedern nachträglich einen Refrain zu erfinden, oder aus ihren eigenen Sprüchen und Versen einen solchen herauszuheben. Kein einziges Mal aber hat Bernhard zu einem richtigen Refrain gegriffen. Nur einen blassen Rest davon, den Refrainreim, gestattet er sich, und auch diesen nur in drei Liedern und in möglichst unauffälliger Form, d. h. nicht am Schluß der Strophe, sondern im Innern und nicht in unabhängiger Stellung, sondern in Bindung mit anderen

Reimwörtern (Nr. 13 und 44 *amor*, Nr. 41 *cor*). Wie viel kräftiger hatten Marcabru und Rudel hier zugegriffen! Offenbar war zu Bernhards Zeiten der Refrain nicht mehr ganz hoffähig, nicht mehr Mode und andererseits in seiner seelisch-lyrischen Ausdrucksfähigkeit noch nicht so entwickelt wie bei späteren Sängern, Villon, Charles d'Orléans u. A.[1]) Auch die Geleitstrophe, die Tornada, mit der die Trobadors ihre Lieder abzuschließen pflegten, hatte zuweilen, und zwar besonders bei den Ältesten, bei Wilhelm IX und Marcabru, noch refrainartigen Charakter. Es waren „Nachklang-Tornaden". Diese Art, die am Anfang des Minnesangs vorherrscht, ist nun aber, so sehr sie im Geiste der Bernhardschen Lyrik gelegen war und hätte gedeihen können, von dieser fast ganz verlassen worden zu Gunsten der moderneren „Adreß-Tornada" und „Epilog-Tornada". Appel, der diese Verhältnisse eingehend untersucht hat, kommt zu dem Schluß, daß bei Bernhard die Tornada wahrscheinlich auf dem Wege sei, „den ursprünglichen Charakter als eines musikalisch-poetischen Nachklanges des Liedes zu verlassen und sich als Adresse vom Körper des Gedichtes zu lösen".[2]) Man sieht, wie dieser höfische Meister den Forderungen des Tages und der Gesellschaft sich anschmiegt. Er ist weder als Charakter noch als Techniker der Mann, um gegen den Strom zu schwimmen.

Wir wollen zwar nicht behaupten, daß er das bessere Ich seiner Lyrik an die Mode verraten und ausgeliefert habe. Wenn man aber betrachtet, wie unser Walter von der Vogelweide sich im Lauf seiner Entwicklung mehr und mehr vom konventionellen Hofstil befreit und sich von einem modehaften zu einem persönlichen und allgemein menschlichen Dichter umgebildet hat,[3]) so kann man sich ungefähr ausdenken, was

---

[1]) Der älteste Refrain tritt im erzählenden Lied auf; in die Lyrik dringt er, offenbar durch die lateinische Dichtung vermittelt, erst im 13. Jahrhundert ein. Vgl. Jeanroy, Les Origines de la poésie lyrique en France, 2. Aufl., Paris 1904, S. 102 ff.

[2]) Appel S. CXX.

[3]) Siehe K. Burdach, Walter von der Vogelweide, Leipzig 1900, bes. S. 31 ff. und Reinmar der alte und Walter v. d. V., Leipzig 1880.

Bernhard bei seiner hohen Begabung hätte werden können, wenn er weniger weich, weniger soziabel und buhlerisch gewesen wäre.

Nicht einmal das, was an volkstümlichen Einschlägen in seiner Kunst vorhanden ist, läßt sich auf echte und eigene Neigung zum Volkstum zurückführen. Man könnte versucht sein, Bernhards Liebe zum Sprichwort und zu sprichwörtlichen Redensarten in diesem Sinne zu deuten. Sie findet sich aber bei allen Trobadors und gerade bei den verkünsteltsten, wie Arnaut Daniel, besonders ausgesprochen.[1]) Sprichwörter und Sentenzen wurden den Beflissenen der Verskunst schon in der Lateinschule als Stilmittel empfohlen. So sagt Matthieu de Vendôme in seiner Ars versificatoria: Si tamen quis utatur zeumatico principio, vel secundum ypozeusim, premittendum est generale proverbium, id es communis sententia, in qua consequens materia videatur prelibari, ut quod in precedenti proverbio implicitum est et involutum in executione materie possit evidentius explicari. Est autem proverbium generalis sententia, cui consuetudo fidem attribuit, opinio communis assensum accomodat, incorrupte veritatis integritas acquiescit.[2]) Wer noch zweifeln sollte, von wannen unserem Dichter seine Neigung zum Sprichwort kommt, den verweisen wir auf Bernhards Verse:

qu'eu ai be trobat legen
que gota d'aiga que chai,
fer en un loc tan soven,
tro chava la peira dura (Nr. 16, 38),

---

[1]) Die Behauptung Cnyrims (Sprichwörter usw. bei den provenz. Lyrikern, Marburg 1888, S. 23), daß „die Fruchtbarkeit an Sprichwörtern bei den eigentlichen Lyrikern in einem als ziemlich gleichmäßig zu bezeichnenden Verhältnis zur Anzahl der von ihnen überlieferten Gedichte" stehe, müßte erst nachgeprüft werden.

[2]) Matthæi Vindocinensis ars versificatoria, ed. Bourgain. Pariser These 1879, S. 4. Wie viele Sprüche der Trobadors aus der lateinischen Schullektüre stammen, können die Nachweise zeigen, die Strónski, Le troub. Folquet de Marseille, Krakau 1910, S. 78 ff. für Folquet erbracht hat.

die das Ovidische gutta cavat lapidem non vi sed saepe cadendo paraphrasieren.

Volkstümlichen Ursprungs aber ist gewiß die *cobla capfinida*, die Wiederholung des Strophenschlusses beim nächsten Strophenanfang.[1]) Bernhard gebraucht sie ein einziges Mal und zwar in einem seiner künstlichsten Lieder, Nr. 9, das er außerdem mit grammatischen Reimen verbrämt hat. Es ist ein Stück, in dem er seine Geschicklichkeit zeigen und zugleich seine bedingungslose Ergebenheit in langwierigem Minnedienst erweisen will. Zu dieser Selbstfesselung und freiwilligen Knechtschaft paßt das metrische Spiel. Eine Hingebung, die nur gewollt, beteuert, versichert und zur Schau gestellt wird, muß nach äußerlichen Mitteln greifen, wie es die Priester des Baalkultus machen. Indem man sich in den Ketten hin und her windet, zeigt man, wie sehr man gefesselt ist. Ähnlich hat später Arnaut Daniel in seinem Liede Nr. 2 *Chanson do·ill mot son plan e prim* die *cobla capfinida* verwendet. Daß sie dabei ihren volkstümlichen Charakter verlieren und aus einer naiven, fast trägen Gepflogenheit, die sie ursprünglich war, zum berechneten Kunstgriff werden mußte, liegt auf der Hand.[2])

So vermag ich denn nirgends bei Bernhard einen kräftigen Zug, sei es im Sinne der Rückkehr zum Volkstümlichen, sei es im Sinne gesteigerter Künstlichkeiten und Neuerungen zu finden, was die Technik betrifft. Ähnlich wie Racine sich an dem überkommenen Gerüste der klassischen Tragödie genügen ließ und keinerlei Bedürfnis spürte, seine vertiefte Auffassung

---

[1]) Vgl. E. Stengel, Romanische Verslehre in Gröbers Grundriß II, 1, S. 79.

[2]) Beinahe bei allen Provenzalen dürfte die *cobla capfinida* zum Kunstgriff geworden sein. Höchstens ein frischer Sänger wie Peirol (Nr. 4 *Be·m cujava que no chantes ogan*) vermag es, ihr etwas von ihrer Natürlichkeit zurückzugeben. Will man sie aber in ihrer Ursprünglichkeit genießen, so muß man zu den alten Sizilianern und Portugiesen gehen. Mir scheint, daß eine vergleichende Geschichte der *cobla capfinida* in der mittelalterlichen Dichtung geeignet wäre, auf das Verhältnis des volkstümlichen zum kunstmäßigen Stil manch neues Licht zu werfen.

des menschlichen Gemütes durch dramaturgische Kühnheiten zu gefährden, ähnlich hat Bernhard sich die bestehenden Kunstformen und Sitten des höfischen Minnesangs gefallen lassen und war es zufrieden, die Ursprünglichkeit seines Empfindens in der inneren Form und sozusagen im geheimen walten zu lassen. Wer dort sie aufzuspüren die Mühe nicht scheut, dem kann es glücken, für manche der bescheideneren und unscheinbareren metrischen und musikalischen Erfindungen unseres Trobadors den seelischen Grund und lyrischen Antrieb zu erhaschen.

Da bieten sich uns, den obigen Frühlings- und Herbstliedern besonders nahestehend, als Meisterwerke klanglicher Schönheit und innerer Wärme, die Winterlieder Nr. 7 und Nr. 44. In beiden hat man ein Schaukeln und Schweben zwischen entgegengesetzten Gefühlen, mit dem Unterschiede, daß das zweite sehr viel gegenständlicher, farbiger, bildhafter gehalten ist, während das erste mit seinen blassen Allgemeinheiten noch etwas Konventionelles und Lehrhaftes zeigt. In diesem ist die Bewegung wesentlich dialektisch, in jenem eher dramatisch. Dort, in Nr. 7, drehen sich, die dialektische Bemühung begleitend, grammatische Reime immer um die klangähnlichen Stämme *-elh — elha*, *-ai — aya*, *-ei — eya*; in Nr. 44 dagegen werden von Strophe zu Strophe die alten Reime langsam verlassen, wobei die neuen doch wieder kunstvoll an die alten gebunden bleiben. In beiden Liedern eine beträchtliche Meisterschaft, die aber im ersten noch etwas Schulmäßiges hat und im zweiten freier, leichter, unauffälliger geworden ist. Das erste bietet denn auch dem Verständnis die größeren Schwierigkeiten. Die Strophenfolge hat Appel, abweichend von Zingarelli, zweifellos richtig erkannt, und die Gedankenfolge läßt sich nun leicht skizzieren:

I. Außen ist Winterdunkel, in mir aber Liebessonne; wo Andere zagen, bin ich desto hochgemuter.

II. Im Schnee seh' ich Blüten, im Winter den Mai; denn Sie hat mir Liebe versprochen — aber ist's auch gewiß?

III. Furchtsam stimmt mich die böse, minnefeindliche Welt. — Sie sei verdammt!

IV. Keiner mag dem Andern sein Glück mehr gönnen. Drum will auch ich's nicht besser haben und will gerade durch meine Freude meinen ärgsten Feind bekriegen und besiegen.

V. In Liebesleid seufze und schwelge ich und bin ein Narr, daß ich klage; denn schon das Sehnen ist Glück.

VI. Gegen meine Narrheit aber[1]) das holdseligste Wunder wäre ein Kuß von ihr. Wie würden auf solches Glück hin die Leute mich verändert finden!

VII. „Edle Minne, zu euch will ich mich halten. — Und doch kommt's mir nicht zu. — Weil's aber Euerer Gnade also beliebt, so nehme ich's als Gottesgeschenk, daß so hohe Minne mir zuteil wird. Ach, Fraue, aus Gnade mög's Euch gefallen, daß Ihr Gnade übt Eurem Freunde, der doch so lieblich Euch anfleht um Gnade."

Der Sänger stellt der Reihe nach die Jahreszeit, die Gesellschaft, die Minne und schließlich die Liebste seinem Herzen gegenüber. Den äußeren Kräften widersteht er, mit der Minne ringt er, um schließlich sich gnadeflehend der Liebsten zu ergeben. Der „ärgste Feind" in der vierten Strophe ist wohl die *rica* oder *fina amors*, mit der er in der fünften sich abquält und in der siebten sich gesellen will. Unvermerkt ist dieser neue Gegenspieler auf den Plan getreten, und ebenso verstohlen und plötzlich erfolgt mit dem *vostra* in Vers 51 die Wendung an die Liebste selbst, die schon hier, nicht erst in Vers 54 die Angeredete ist. Demnach ist die siebte Strophe anders zu interpungieren und zu deuten als Appel vorschlägt:

---

[1]) Mit *foudat* in Vers 43 ist weder, wie Zingarelli will, die Narrheit der *malvaza gens savaya* der dritten Strophe, noch, wie Appel möchte, die Torheit, die der Dichter soeben mit seiner Bitte ausgesprochen hat, gemeint, sondern selbstverständlich die in der unmittelbar vorhergehenden fünften Strophe gekennzeichnete Torheit, die darin besteht, daß der Dichter sich in Klagen abhärmt: *fols! per que dic que mal traya?* Eben diesem Gejammer gegenüber soll der gewährte Kuß als eine *genta meravelha* erscheinen. Durch diese nächstliegende Deutung wird die von Appel anerkannte Strophenfolge 5—6 erst ganz gesichert.

Fin' Amor, ab vos m'aparelh! —
Pero no·s cove ni s'eschai —
mas — car per Vostra merce·us plai,[1])
Deus cuit que m'o aparelha
c'aitan fin' amors m'eschaya.
Ai, domna, per merce·us playa usw.

Nach alldem muß das Lied eher geistvoll als stimmungsvoll wirken. Ja, es könnte uns kalt lassen und nur mit seinem Versteckspiel unsern Verstand beschäftigen, wenn nicht durch sinn- und klangstarke Reime, durch bewegte Rhythmen und durch eine reiche ungegliederte Melodie der Dichter uns etwas wie Glut und Inbrunst ins Ohr gegossen hätte. Die Brünstigkeit wird nicht ausgesprochen, aber mit äußeren Mitteln dargestellt und sinnlich suggeriert. Diesen Kunstgriff, der eine geistvolle und oft geklügelte Liebesdialektik in reiche und vielverschlungene musikalische Harmonien hüllt, kann man bei vielen Trobadors und besonders bei den verkünstelten finden. Nicht erst Bernhard hat ihn erfunden. So gut wie Er könnte irgend ein anderer Meister das vorstehende Lied ersonnen und gebaut haben.

Um so fester wurzelt das zweite (Nr. 44 *Tant ai mo cor ple de joya*) in unseres Dichters Eigenart. Das Motiv ist dasselbe und nichts weniger als neu. Schon Marcabru hatte von der Winterminne ein Lied gesungen (*Contra l'ivern que s'enansa)*, und ihm war Peire von Auvergne mit seinem herben Bravourstück *De josta·ls breus jorns e·ls loncs sers* und Raimbaut von Orange mit seinen übermütigen Prahlereien *Ara no siscla ni*

---

[1]) Die Konstruktion *no s'eschai mas car vos plai* wird auf diese Weise doppeldeutig, nämlich 1. Es schickt sich **nur**, weil es Euch gefällt, 2. Es schickt sich nicht; aber weil es **Euch** gefällt, will ich glauben, daß Gott es mir schenkt usw. Diese plötzliche Stockung und Umbiegung der Konstruktion zwischen *mas* und *car* kommt mir psychologisch natürlich vor, weil nun das *Vostra* um so pointierter heraustritt, während die von Appel vorgeschlagene Parenthese des Verses 52 sehr hart ist. Zingarelli hinwiederum muß mit seiner Deutung (Studi med. I, S. 606 und 608) an dem *car* Anstoß nehmen und ein *can* erwarten, das doch in keiner Handschrift steht.

chanta, *Ar quan s'emblo·l foill del fraisse*, *Entre gel e vent e fanc*, *Er resplan la flors enversa* gefolgt. Gedanken und Worte, die von diesen Vorläufern und Zeitgenossen gebraucht werden, kehren in Bernhards Lied zum Teile fast buchstäblich wieder. Aber selbst wenn jede Wendung sich aus ihnen belegen ließe, das Lied als Ganzes könnte doch nur von Bernhard sein. Nur Er ist fähig, die Gefühle, mit deren Gegensätzen und Wechseln die Andern zu klügeln und zu spielen pflegen, so fein zu verstäuben und ineinander verdampfen zu lassen, daß sie wie schwebende Wölkchen sich ins Unbestimmte verziehen. Von dem bekannten Kontrast zwischen unfreundlichem Winterwetter und eigener Liebeslust geht auch Er aus. Anstatt nun aber das Widerspruchsvolle, Trotzige und Kühne, das in dieser Auflehnung gegen die Natur liegt, herauszuarbeiten, empfindet er sie als etwas Natürliches. Er weiß zwar wie widernatürlich sie ist: *tot me desnatura*, empfindet es aber nicht. Schon der aufjubelnde Gedanke: Nackend könnt' ich im Winter gehen! ist humoristisch gemildert. Aber er will vernünftig sein und an der Liebsten nur festhalten und an ihrem Anblick und am Schein ihrer Liebe sich beglücken lassen — ja sogar am bloßen Gedanken daran; denn in Wirklichkeit ist sie ferne von ihm. Das hilft nun freilich wenig und schafft ihm keine Ruhe. Des Nachts wälzt dieses Gedenken ihn im Bette hin und her, und wie ein Schifflein wird sein Gemüt von der Liebsten geschaukelt. Drum möchte er frei wie die Schwalbe sich zu ihr schwingen — und peinvoll schwillt in diesem Wunsch sein Verlangen. Schon aber lächelt er wieder, wenn nur ein Wort über sie ihm zu Ohren dringt. Doch ist auch dieser Trost nur kurz, und in süße Seufzer verklingt das jubelnd begonnene Lied. Das Kontrastgefühl zum Winter ist, je mehr er in sich selbst hinabtaucht, geschwunden, und das Freudegefühl nach einigem Wogen versunken in einem Schmerz, der nun eben dadurch versüßt wird. „Eine zarte Empfindsamkeit, die an das Schwärmerische grenzt", hat schon Diez hier gesehen. In der Tat ist es Schwärmerei, denn noch lange könnte es so weitergehen, und in der gedachten Verlängerung

des Liedes wäre eine Rückkehr zu freudigen, dann wieder schmerzlichen Stimmungen und so fort nur natürlich. Das Geleit beendigt praktisch eine Sache, die im Schweben bleibt und dichterisch und seelisch weiterklingt. Die Reime, die kettenartig sich von Strophe zu Strophe ablösen, und, während nur Einer von ihnen beharrt, auf endlose Abwandlung ihres Systemes hinausweisen, begleiten die ziellose, merkwürdig sich ringelnde Verlaufsform der Gefühle.

An solche Verlaufsformen der Gefühle vor allem muß man bei Bernhard, wie übrigens bei jedem echten Lyriker sich halten, will man seiner menschlichen, dichterischen und künstlerischen Eigenart nahe kommen. Nicht die Gedanken, nicht die Gelegenheiten, Anlässe und Absichten, auch nicht die Bilder und Vergleiche machen es, und ebensowenig die metrischen und melodischen Systeme und Schemata. Sie alle können entlehnt, nachgeahmt, anempfunden, willkürlich variiert sein und werden nur in dem Maße echt und lebendig, als sie in die Verlaufsform des lyrischen Gefühls hineingerissen und von ihr getragen, bewegt, durchspült sind.

So sehr es nun in Bernhards Wesen liegt, daß seine Gefühle sich ins Weite verlaufen und ohne Wille zum Ziel verschwärmen und verschwelgen, so gelingen ihm doch wieder merkwürdig verschlossene und fast gedrungene Kompositionen. Denn, so wenig es ihm gegeben ist, ein ungemischtes Gefühl etwa der bloßen Hoffnung oder bloßen Furcht in straffer Kurve sich vollenden zu lassen, so beherrscht ihn doch ein einziges, unwandelbares Grundgefühl: das der Ergebenheit in die Minne oder der Abhängigkeit von der Dame. Sofern das Wesen der Religion im Gefühl der Abhängigkeit liegt, darf Bernhard in der Gemeinde der Galanten als der frommste Sänger gelten. Wenn er zu mehreren Göttinnen gebetet hat, so kann das, bei dieser Art von Dienst, dem Rufe seiner Frömmigkeit keinen Abtrag tun. Vielmehr gewinnt er, je reicher das Pantheon, das der Weiblichkeit errichtet wird. Denn wie in der Mystik, so kommt es auch in der Lyrik nicht auf Beharrlichkeit und Treue, sondern auf die jeweilige und augenblickliche Innig-

keit der Hingabe, auf den seelischen Schwung an. Einen solchen Augenblick der Konzentration des Gemütes auf eine einzige Minne stellt das Lied Nr. 5 dar: *Anc no gardei sazo ni mes.* Wann und wo auch der Freudenschauer der Minne *d'amor us rics esjauzimens* ihn überfällt, so muß ihm, sagt er, jede Jahreszeit und jede Landschaft zur Begeisterung ausschlagen. Der Gedanke, daß er ein solches Sehnen früher nie für möglich gehalten hätte, daß er nach keiner andern Richtung hin so gut wie eben hier nur lieben könnte, die Furcht, daß die Liebste zürnen könnte, daß er ihr, ohne es zu ahnen, mißfallen könnte, die Erinnerung an anderer Frauen Schönheit, der Umstand, daß sie gerade im Viennois wohnt, wo es so viele Schönheiten gibt, die aber ganz von ihr überstrahlt werden, kurz all dies Sinnen und Denken, mit dem ein weniger andächtiges Gemüt sich geradezu zerstreuen könnte, kommt hier zu konzentrischer Wirkung und bohrt mit schraubender Bewegung das Liebesgefühl nur tiefer in ihn hinein. Wie ein gedrungener Kegel oder Trichter, in dem alles auf eine Spitze läuft, ist die Strophe mit ihrem einheitlichem Rhythmus und ihren durchweg männlichen Reimen gebaut: a b b a c c d.

Sogar bei größter Beweglichkeit und sprunghaftem Gebaren seines Geistes vermag Bernhard das einige Gefühl der Hingabe herrschen zu lassen. Wir haben etwas derartiges schon an dem Liede Nr. 18 beobachten können. Ein anderes Beispiel ist Nr. 10 *Bel m'es qu'eu chan en aquel mes.* Die Gedanken flattern hier so behende hin und her, daß die Überlieferung der Strophenfolge in Unordnung geraten mußte. Appel hat sie mit seiner Prosa-Übersetzung in annehmbarer Weise geschlichtet; in eine zwingende Reihe ist sie nicht zu bringen. Denn, was zwischen den feststehenden Strophen, d. h. zwischen den zwei ersten und der letzten (siebten) vor sich geht, ist zwar ein höchst bewegtes aber wesentlich willkürliches Schwanken und Wanken von Hoffnung und Furcht, Bitte und Drohung, wobei man auf jede Überraschung gefaßt sein muß. Gleich mit der ersten Strophe hat uns der Dichter die Logik aus dem Kopf gefegt:

adoncs s'eschai qu'eu aya jauzimen
d'un joi verai en que mos cors s'aten —
car eu sai be que per amor morrai.

Jetzt hat er freie Hand, uns hin und her zu beuteln nach seiner Willkür. Er will ja leiden, fürchten, zagen, sterben und will ja hoffen, glauben, dienen, werben, will glücklich und unglücklich zugleich sein. Aber in dem Vielerlei dieses Wollens offenbart sich die geschlossene Einheit und Ruhe seiner Gesinnung, die Ergebenheit. Alle Bewegung und innere Handlung war nur Schein, nur gemacht und veranstaltet, um in der Schlußstrophe die Lehre von der veredelnden Wirkung der unglücklichen so gut wie der glücklichen Minne sich erheben zu lassen. Das sieht dem Wortlaut nach wie eine Pointe aus, ist aber, der Stimmung nach, der Grundakkord des Ganzen. Jene abschließende Lehre wird ja nicht entwickelt, erläutert und bewiesen, sondern ergibt sich als der einzige und letzte Ausweg aus einer drangvollen Ruhelosigkeit von Wünschen und Gefühlen. Das Verhältnis dieser Schlußstrophe zum Vorhergehenden ist ein ähnliches, wie das der letzten Verse in Goethes „Rastloser Liebe".

Alles vergebens!
Krone des Lebens,
Glück ohne Ruh'
Liebe bist du.

Auch hier ist die Pointe zugleich der Grundakkord. Will man weiterhin über den Formgedanken dieser Kanzone klügeln, so kann man ihn auch aus dem metrischen Bau wieder herauslesen, beziehungsweise hineindeuten. Fortlaufend steigender Rhythmus bei verschiedener Verslänge, leichte Reime mit verschiedener Konsonanz, aber alle auf den Vokal *ę* gestimmt, bis auf den letzten Vers, der sich pointenartig auf *ai* heraushebt, aber doch durch zwei vorhergehende Binnenreime vorbereitet ist. Nicht daß gerade dieses und kein anderes Schema notwendig gewesen wäre, aber es paßt ungefähr so gut wie ein nach vorsichtiger Wahl gekaufter Schuh zu einem normalen Fuß.

Ähnlichen Rhythmus und ein ähnlich zugespitztes Reimgerüste zeigt Nr. 35 *Per melhs cobrir lo mal pes e·l cossire.* Auch das Motiv ist ähnlich: Ergebung und Huldigung vor einer Dame, die, wie in Nr. 10, gesellschaftlich hoch über dem Sänger steht. Und wiederum fließt das Grundgefühl der Ergebenheit aus einem scheinhaften Gegensatz von hochgemuten und zagenden Gefühlen, von kühnen Wünschen und geduldigem Leiden. Bald trotzige und verbissene, bald leichtbeschwingte Sehnsucht. Nur daß diesmal (die Richtigkeit der Strophenfolge vorausgesetzt) der lyrische Grundton mit der Pointe nicht mehr zusammenfällt. Denn diese letztere ist gegen die Späher, die *lauzengiers* gerichtet, wodurch nun freilich auch der Gegensatz zwischen kühnem Gebaren und demütiger Gesinnung als nicht mehr ganz natürlich, sondern auf neugierige Lauscher und weiterhin auf die Zuhörerschaft überhaupt berechnet erscheint. So verflicht sich tendenziöse und lyrische Kunst. Wir stehen auf der Grenze zwischen Werbung und Beschaulichkeit.

Es ist schwer auszumachen, wie weit die Gefühle empfunden und wie weit sie nur dargestellt sind. So wenig aber alles, was nach Werbung aussah, bei Bernhard ernst gemeint war, so wenig ist alles wahrhaftig und echt, was sich als lyrischer Gefühlserguß gibt. Damit soll nicht ohne weiteres ein künstlerischer Tadel ausgesprochen werden; denn in der Kunst kommt es weniger auf die Echtheit der Gefühle, als auf die ihrer Darstellung an. Die seelische Echtheit führt nicht geradewegs, sondern durch vielerlei Übung und Anstrengung zur künstlerischen. Jedenfalls ist der Trobador im allgemeinen und Bernhard noch in besonderer Weise ein Schauspieler, Gaukler und Diplomat seines Herzens. Als solcher legt er Bekenntnisse ab, die berechnet sind und an denen, wenn sie künstlerisch echt sein wollen, eben diese Berechnung oder Diplomatie und nicht ihr Inhalt das Empfundene, Konkrete und Echte zu sein hat. So zeigt er sich uns als Schauspieler seines Herzens echt und wahrhaft, wenn er singt:

Qui sabia lo joi, qu'eu ai,
que jois fos vezutz ni auzitz,
totz autre jois fora petitz
vas qu'eu tenc, que·l meus jois es grans!
tals se fai conhdes e parlers,
que·n cuid' esser rics e sobrers
de fin' amor, qu'eu n'ai dos tans! (Nr. 33,2.)

Könnte man schaun mein innig Glück,
daß Glück könnt' sicht- und hörbar sein,
wie doch der Andern Glück so klein
gegen das große meine wär'!
Es prahlt und dünkt sich Mancher klug,
an Minne überstark genug,
und ich bin's zweimal mehr als er!

Lyrisch empfunden ist hier nicht der Reichtum des Herzens, denn dieser pflegt still und verborgen zu sein, wohl aber der Drang, ihn auszubreiten und sehen zu lassen.

Dennoch gehört Bernhard nicht zu den Rhetoren und Expressionisten der Liebe, die hemmungslos und aufdringlich hervorkehren, was sie im Herzen und im Blute haben, oder glauben zu haben, oder glauben machen möchten. Dazu ist die Selbstbesinnung viel zu wach in ihm. Man muß den meisten Minnesingern des Mittelalters, sogar den übertriebensten unter ihnen noch zugestehen, daß sie bei der Darstellung ihrer Wünsche und Begierden bedächtig, klug und überlegen bis zur Selbstbespöttelung vorgehen. Bei keinem von ihnen wird die bloße Darstellung zur einzigen Gefühlssache, keiner ist derart pathetisch, daß nicht ein Rückbehalt von Überlegung, Scham, Bescheidenheit, Sitte, Gesinnung, oder was es sonst noch sein mag, im Schlupfwinkel seines Gemütes übrig bliebe. So viel immer an Pose, Gebärde und Schaustellung im Minnesang sich breit macht, es bleibt ein unausgesprochener Rest zurück, dessen Vorhandensein man gerade bei den Besten an einer gewissen Gebundenheit, Steifheit oder „Reserve" des Stiles erkennt. Ich meine damit keine sittliche Zurückhaltung.

Die Scham ist ja von allen Gefühlen bei Bernhard (und nicht nur bei ihm) dasjenige das seinem Ausdruck am meisten, seiner Gesinnung aber am allerwenigsten eignet. Ich meine eine rein ästhetische Zucht, die höfische *mâze*. Diese ist es, die keinen hemmungslosen Gebärden- und Rhetorenstil in der ritterlichen Kunst aufkommen läßt und eine Züchtigkeit und Keuschheit der Ausdrucksformen selbst dort noch gewährleistet, wo die Seele so völlig verbuhlt und verweichlicht war, wie bei Bernhard. Wie lüstern und schlüpfrig die Kunst dieses Menschen etwa an einem Fürstenhof im Zeitalter des Barock oder Rokoko hätte werden können, ist nicht ratsam auszudenken. Soweit in der feinen südfranzösischen Geselligkeit des Mittelalters die geschlechtliche Wollust hoffähig war, d. h. soweit deren Äußerung als schicklich und elegant galt, hat Bernhard sie wohl hören lassen. Also nicht das sittengeschichtliche, wohl aber das modische und kunstgeschichtliche Maß des Anstandes im Verkehr der Geschlechter können seine Lieder uns bezeichnen.

Nach diesen zu schließen war nichts verpönter als das Ungestüm und nichts eleganter als ein asketisch verlängertes Schmachten und ein geistvoll berechnetes verborgenes Kitzeln der Sinne. Von derart spiritualisierter und siebenfach destillierter Sinnlichkeit duftet besonders stark das folgende Meister- und Schaustück höfischer Verführungskunst.

1. Can l'erba fresch' e·lh folha par
e la flors boton' el verjan,
e·l rossinhols autet e clar
leva sa votz e mou so chan,
joi ai de lui, e joi ai de la flor
e joi de me e de midons major;
daus totas partz sui de joi claus e sens,
mas sel es jois que totz autres jois vens.

2. Tan am midons e la tenh car,
e tan la dopt' e la reblan
c'anc de me no·lh auzei parlar,
ni re no·lh quer ni re no·lh man.

pero ilh sap mo mal e ma dolor,
e can li plai, mi fai ben et onor,
e can li plai, eu m'en sofert ab mens,
per so c'a leis no·n avenha blastens.

3. Be la volgra sola trobar,
que dormis, o·n fezes semblan,
per qu' e·lh embles un doutz baizar,
pus no valh tan qu'eu lo·lh deman.
per Deu, domna, pauc esplecham d'amor!
vai s'en lo tems, e perdem lo melhor!
parlar degram ab cubertz entresens,
e, pus no·ns val arditz, valgues nos gens!

4. S'eu sabes la gen enchantar,
mei enemic foran efan,
que ja us no saubra triar
ni dir re que·ns tornes a dan.
adoncs sai eu que vira la gensor
e sos bels olhs e sa frescha color,
e baizera·lh la bocha en totz sens,
si que d'un mes i paregra lo sens.

5. Ai las! com mor de cossirar!
que manhtas vetz en cossir tan:
lairo m'en poirian portar,
que re no sabria que·s fan.
per Deu, Amors! be·m trobas vensedor:
ab paucs d'amics e ses autre senhor.
car una vetz tan midons no destrens
abans qu'eu fos del dezirer estens?

6. Meravilh me com posc durar
que no·lh demostre mo talan.
can eu vei midons ni l'esgar,
li seu bel olh tan be l'estan:
per pauc me tenh car eu vas leis no cor!
si feira eu! — si no fos per paor.

c'anc no vi, cors melhs talhatz ni depens
ad ops d'amar sia tan greus ni lens.

7. (Be deuri' om domna blasmar,
can trop vai son amic tarzan,
que lonja paraula d'amar
es grans enois e par d'enjan,
c'amar pot om e far semblan alhor,
e gen mentir lai on non a autor.
bona domna, ab sol c'amar mi dens,
ja per mentir eu no serai atens.)

1. Wenn frisch sich Gras und Blatt belebt,
am Blütenzweig die Knospe springt,
die Nachtigall die Stimm' erhebt
und hell und rein ihr Liedchen singt,
da freut mich Blüt' und freut mich Vögelein,
freut mich mein Herz und gar die Herrin sein!
Von Freuden bin ich um und um umringt,
doch Eine Freud' die andern alle zwingt.

2. Ich lieb' sie so und bin ihr gut
und fürcht' sie so und tu ihr schön
und fand zu sprechen nie den Mut
von mir zu ihr mit Gruß noch Flehn.
Mein Not und Leid kennt sie doch sicherlich
und, wenn sie will, erhöht und stärkt sie mich,
und, wenn sie will, bescheide ich mich gern,
bleibt nur der Tadel ihrem Rufe fern.

3. Ich wollt', ich träfe sie allein —
sie schliefe oder täte so,
da würd' ein süßes Küßchen mein,
denn anders wag ich's nicht als so.
Bei Gott! wir brachten's in der Lieb' nicht weit.
Die Stunde flieht, leb wohl Gelegenheit!
Uns wär' geheime Zeichensprache gut,
und List ersetzte unsern schwachen Mut.

4. Wenn ich die Leut' verzaubern könnt',
macht' ich aus jedem Feind ein Kind,
das nichts von unsrer Sach' verständ'
noch Reden führt', die schädlich sind.
Dann tät' ich stracks zu meiner Liebsten gehn,
ihr Aug' und ihre frische Farbe sehn,
den Mund tät' ich ihr küssen hin und her,
daß es 'nen Monat noch zu sehen wär'. —

5. In solchem Traum, ach, sterb ich hin,
versenk mich drein oft ganz und gar,
wollten mich Räuber mit sich ziehn,
ich würde nichts davon gewahr.
Amor, du hast es siegreich ausgenützt,
daß mich kein Freund, kein Herr vor dir beschützt.
Warum bestürmst du nicht auch sie einmal,
bevor ich ganz vergeh' in Sehnsuchtsqual?

6. Ein Wunder, wie ichs tragen kann,
daß nicht mein Wunsch die Schranke bricht,
denn, schau ich meine Herrin an
und ihre Augen, ach, so licht,
da hält's mich kaum: ich hole sie im Fang,
und hätte sie auch schon — wär' ich nicht bang.
Ward je so wohl gezeichnet und gebaut
zur Lieb' ein Leib, der ihr so schlecht vertraut?

(7. Die Dame, die zu lang den Freund
hinhält, verdient, daß man sie schilt.
Verdrießlich ist und falsch gemeint
ein Liebeswort, das lang nicht gilt.
Man kann ja Einen lieben und mit List
dem Andern lügen, wo kein Zeuge ist.
Und schenkst du deine Lieb' mir gnädig her,
das Lügen, Fraue, wird mir dann nicht schwer.)

Die übersinnliche Sinnlichkeit dieses Gedichtes tritt durch die Strophenfolge, wie ich sie, abweichend von Crescini[1]) und Appel[2]) angesetzt habe, erst in das rechte Licht. Nachdem der schüchterne Poet in der zweiten Strophe auf jede unmittelbare Werbung um Liebesgunst verzichtet und sich den Weg der Bitte versperrt hat, begibt er sich auf den Schleichpfad wollüstiger Phantasien und Einflüsterungen. In der dritten Strophe malt er sich ein schmelzendes Küßchen aus, in der vierten ein nachdrücklicheres Kosen; dann holt sein lüsterner Gedanke sich mit der fünften Strophe aus einer kurzen Selbstbesinnung noch einmal Atem, um mit der sechsten schließlich sich zu der Phantasie eines Gewaltaktes der Liebe aufzuschwingen. So steigert der Dichter sich selbst und die Liebste mit triebhafter Zwangsläufigkeit und mit berechneter Verführungskunst in verhaltene traumhafte Wollust hinein und schöpft aus dem Gedanken an das Verbot die Kühnheit zur Sünde. In dieser Auffassung kann die handschriftlich überlieferte Strophenfolge uns nur bestärken.

1	2	3	4	5	6		haben	die	Hss.	A I K
1	2	3	4	5			„	„	„	D R N
1	2	3	4	7	5	6	„	„	„	Ma
1	2	3	7	6	4	5	hat	die	Hs.	O
1	7	6	4	5	2	3	„	„	„	C
1	3	5	2	6	7	4	„	„	„	V

In den zwei ersten Gruppen fehlt die siebte Strophe, und gerade diese scheint an der ganzen Unordnung der übrigen Gruppen schuldig zu sein. Vielleicht ist sie nachträglich dazu gekommen. Zur Vollendung der Kanzone wäre sie sehr wohl entbehrlich; denn einen schöneren Abschluß als die geistvollen und wollustschweren Worte der sechsten Strophe kann man

---

[1]) Per gli studi romanzi, Padova 1892, S. 19 ff. und Manualetto prov., S. 206 ff.

[2]) Provenz. Chrestomathie Nr. 18 und Bernart v. V. Krit. Ausg., S. 219 ff., und dazu die Begründung in Appels Besprechung des Manualetto prov. in der Zeitschrift für roman. Philol., Bd. 20, S. 387 f.

sich nicht wünschen. Begierde, Seufzer, Kompliment und Ironie klingen hier zusammen;

c'anc no vi cors melhs talhatz ni depens
ad ops d'amar sia tan greus ni lens.

Crescini hat denn auch die siebte Strophe in der zweiten Auflage seines Manualetto unterdrückt. Er ordnet: 1 2 6 3 4 5, gibt also der sechsten Strophe eine Stelle, die durch keine Handschrift gerechtfertigt ist und ohne ersichtlichen Grund die schöne Klimax der Liebesträume zerstört. Andererseits hat er die enge Zusammengehörigkeit von 3 4 5, die in M und a durch das Hereinplatzen von 7 gesprengt ist, richtig erkannt. Denn darüber, daß das *cossirar* am Anfang der fünften Strophe sich auf die wollüstigen Phantasien der zwei vorhergehenden bezieht, kann kaum ein Zweifel bestehen. Die von Appel getroffene Anordnung 1 5 6 2 4 3 7 ist noch viel eigenmächtiger. Keine einzige Handschrift, nur einige feinsinnige Erwägungen subjektiver Art können sie rechtfertigen.[1]) In der Hauptsache aber stützt sie sich auf die hypergalante Regel von Adolf Tobler, gegen die wir uns im Namen der Handschriften und der Eigenart unseres Dichters schon einmal (vgl. Nr. 13) haben wehren müssen, die Regel nämlich, daß jede unmittelbare Anrede der Dame an den Schluß gehöre oder jedenfalls, nachdem sie einmal ergriffen sei, nicht wieder zu Gunsten anderer Anreden verlassen werden dürfe. Zugegeben auch, daß dem so sein müßte, bleibt es noch sehr zweifelhaft, ob in dem Vers *Per Dieu, domna, pauc esplecham d'amor* der dritten, d. h. bei Appel sechsten Strophe eine wirkliche Anrede an die Dame vorliegt. Genau genommen ist es ein bloßer Ausruf. Nirgends ein Zeitwort in zweiter Person des Singular oder Plural. — Kurzum, läßt man die siebte Strophe außer Betracht oder behandelt man sie als Anhängsel, so hat man eine gut gesicherte, einfache, schöne, klare, fast zwingende Steigerung erotischer Phantasien, die ebenso instinktiv wie diplomatisch verlaufen.

---

[1]) Zeitschrift für romanische Philologie 20, S. 387 f.

Wir sind gewöhnt, einen Menschen, dessen Sinnen und Denken von wollüstigen Bildern erfüllt ist, für verdorben zu halten. Von allen Lüstlingen gilt uns der „Zerebrale“ als der schlimmste und unnatürlichste, weil ihm die Begierden den Geist verseucht haben und zum Laster geworden sind. Und doch liegt in Bernhards Dichtung kaum etwas Laster-haftes oder Perverses. Sie ist wesentlich schwärmerisch, sie hat eher die Sinnlichkeit des Jünglings als des Roué. Im jugendlichen Menschen ergreift das triebhafte Gefühl auch den Geist und treibt ihn um in schüchtern-kecken Gedanken und Phantasien, während der im Genusse grau gewordene durch Nachdenken und freches Phantasieren sein frostig Blut erst wieder in Wallung bringt. Es gibt zweierlei Spielarten zerebraler Sinnlichkeit: die jugendliche und die senile, die schwärmerische und die berechnete, die empfindsame und die gewaltsame, die sensible und die motorische. Jene steigt vom Blut ins Gehirn, diese bohrt sich vom Gehirn in das Blut. Von beiden Arten hat Bernhard etwas abbekommen. Entscheidend für seine Lyrik ist aber doch nur die erste. In diesem Punkte steht er dem Jaufre Rudel sehr nahe.

Man wird die sinnlichen Träume, mit denen der Schwärmer von Blaya seine Liebste in der Ferne umgaukelt, vielleicht weniger befremdend finden, wenn man betrachtet, wie auch Bernhard über alle zeitlichen und räumlichen Hindernisse hinweg die Damen seines Herzens geistig liebkost. Ich kann nicht finden, daß Rudels Art zu lieben etwa keuscher und idealer sein sollte als die des Bernhard und verstehe nicht, mit welchem Rechte Appel den Sänger der *Amor lonhdana* zum Vertreter einer ganz besonders enthaltsamen und gegenstandslosen Minne machen möchte.[1]) Er ist im Gegenteile noch sinnlicher und wollüstiger als Bernhard und zwar gerade deshalb, weil er noch träumerischer ist, d. h. noch wärmer und farbiger in seiner visionären Buhlerei. Von den Gelehrten,

---

[1]) Archiv für das Studium der neueren Sprachen, Bd. 107, S. 338 ff. und Ausgabe des Bernhard v. V., S. LXVIII f.

die sich mit dem Rätsel der wenigen Lieder des Rudel beschäftigt haben, dürfte fast jeder nach einer Seite hin im Rechte sein, aber eben nur nach einer. Gaston Paris hat Recht, wenn er ein *jeu d'esprit* darin erblickt,[1]) denn zweifellos ist, ähnlich wie in dem Liede des Wilhelm von Poitiers: *Farai un vers de dreit nien*, einige scherzhafte Mystifikation dabei im Spiele. Wenigstens gilt dies für Rudels Lied: *No sap chantar qui·l so no·n di.* Und doch könnte im Scherz auch einiger Ernst stecken. Wenn Rudel sagt:

Nuls hom no·s meravill de mi
s'ieu am so que no veirai ja,
qu'el cor joi d'autr' amor non a
mas d'aissela que anc no·m vi —

wer bürgt uns dafür, daß sein *vezer* nicht mehr bedeutet als das gewöhnliche Sehen, nämlich das intensive, verliebte Betrachten, die sinnliche Augenweide an den Reizen der Liebsten, etwa so wie Bernhard das *vezer* gemeint hat in Nr. 39:

Adoncs sai eu que vira la gensor
e sos bels olhs e sa frescha color,
e baizera·lh la bocha en totz sens...?

Die Liebste wäre ihm dann also doch bekannt, nur daß er sich noch nicht satt an ihr gesehen hätte. Später, in dem Liede: *Qand lo rossinhols el foillos*, schildert Rudel uns denn auch ihre Schönheit. — Aber auch Appel, der ein ideales oder gar religiöses Wesen in ihr vermutet, dürfte insofern Recht haben, als Rudels Dichtung an religiösen Gefühlstönen und idealisierenden Steigerungen wohl ebenso reich ist, wie die des Bernhard. Schließlich müssen wir den Bemühungen der italienischen Gelehrten E. Monaci und P. Savj-Lopez[2]) ebenfalls einiges Recht einräumen, wenn sie alles auf eine bestimmte und leibhaftige Dame der höfischen Gesellschaft be-

---

[1]) Revue historique, Bd. 53, S. 252 und Mélange de littérat. fr., S. 522.

[2]) Rendiconti della R. Accad. dei Lincei, 17. Dez. 1893 und 20. April 1902 und P. Savj Lopez, Trovatori e poeti, Palermo 1906, S. 79 ff.

ziehen, mag es nun, wie Monaci möchte, Eleonore von Poitiers oder, wie Savj-Lopez möchte, irgend eine andere gewesen sein. So viel ist sicher, daß die spielerischen Schwärmereien des Sängers sich an eine (oder mehrere?) hochstehende Dame, die verheiratet war, mehr oder weniger lose anspinnen.

Gerade unser Bernhard kann mit seinem Liede *Can par la flors josta·l vert folh* (Nr. 41) ein schönes Beispiel liefern für die Art wie der Trobador eine übersinnliche, fast ideale oder sagen wir besser: zerebrale Buhlerei zu treiben pflegt inmitten einer äußerst derben Wirklichkeit. Auch Bernhard ist hier ferne von seiner Liebsten und kann sie nicht sehen; aber er sieht und umbuhlt sie mit seiner Phantasie in schlaflosen Nächten, und dieses wache Träumen ist ihm teurer als das körperliche Sehen:

s'eu no vos vei, domna, don plus me cal,
negus vezers mo bel pesar no val.

Und: Domna, si no·us vezon mei olh,
be sapchatz que mos cors vos ve.

Dieselbe Dame aber, die er so unkörperlich umschmachtet, als wäre sie sein einzig Ideal, ist nicht einmal seine erste Liebe, wie die folgende Erinnerung zeigt:

Can me membra com amar solh
la fausa de mala merce,
sapchatz c'a tal ira m'o colh,
per pauc vius de joi no·m recre.

Ja, sie die ihm die Liebste auf der ganzen Welt ist, gehört nicht einmal ihm allein, sondern wird von einem Eifersüchtigen, wahrscheinlich von ihrem Herrn Gemahl, geprügelt:

Mas, si·l gelos vos bat de for,
gardatz qu'el no vos bat' al cor.

Sollte es bei Rudel und seiner Freundin sich wesentlich anders verhalten haben? Ich glaube kaum; denn im Liebesleben der Wirklichkeit wohnen das Reale und Ideale, das Übersinnliche und das Gemeine, das Zerebrale und das Brutale

und allerhand Dinge, die in der Schulweisheit sich hart zu stoßen scheinen, sehr leicht und nahe bei einander. Jedenfalls hat Bernhard, der offenbar kein Pedant war, sie alle in einem ruhigen und süßen Liede zusammenklingen lassen. Uns aber ist am vollen und reinen Verständnis des provenzalischen Minnesangs gerade der bittere Ernst, mit dem wir uns darum bemühen, ganz besonders hinderlich.

4. Absagen und Versöhnungen.

Wie abgründig heiter diese Kunst ist, können diejenigen Lieder Bernhards am besten zeigen, in denen er seine Enttäuschungen, Zerwürfnisse, Schmerzen und Absagen an die Minne singt. Gewiß hat manches davon auf die Zeitgenossen einen starken leidenschaftlichen Eindruck gemacht, was uns heute nur süß und abgeklärt anmutet. Es mögen sich hier ähnliche Wandlungen vollzogen haben, wie Eduard Hanslick an den Gefühlsergüssen der Musik beobachtet. „Wir begreifen heute oft kaum, wie unsere Großeltern diese Tonreihe für einen entsprechenden Ausdruck gerade dieses Affekts ansehen konnten. Dafür ist z. B. die außerordentliche Verschiedenheit ein Beweis, mit der viele Mozartsche, Beethovensche und Webersche Kompositionen zur Zeit ihrer Neuheit im Gegensatz zu heute auf die Herzen der Hörer wirkten. Wie viele Werke von Mozart erklärte man zu ihrer Zeit für das leidenschaftlichste, feurigste und kühnste, was überhaupt an musikalischen Stimmungsbildern möglich schien. Der Behaglichkeit und dem reinen Wohlsein, welches aus Haydns Symphonien ausströmte, stellte man die Ausbrüche heftiger Leidenschaft, ernstester Kämpfe, bitterer, schneidender Schmerzen in Mozarts Musik gegenüber. Zwanzig bis dreißig Jahre später entschied man genau so zwischen Beethoven und Mozart. Die Stelle Mozarts als Repräsentanten der heftigen, hinreißenden Leidenschaft nahm Beethoven ein, und Mozart war zu der olympischen Klassizität Haydns avanciert.“ [1]) — Ähnliches geht mit der

[1]) E. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, 10. Aufl. Leipzig 1902, S. 15 f.

Dichtung vor. Die Tragödien Racines z. B. erschienen den Zeitgenossen als eine nackte Schaustellung von wilden, teuflischen, krankhaft entarteten Leidenschaften und galten als ein fressendes seelisches Gift. Heute, nachdem wir die Erschütterungen der romantischen und die Gräßlichkeiten der veristischen Bühne hinter uns haben, klingen sie uns nur noch wie gedämpfte, schamhaft stilisierte Elegien. Wer hat Recht? Im Zweifelsfalle eher die Nachwelt. Denn ihr ist die stoffliche Teilnahme, die Sensation, entschwunden, während ihr — historische Bildung vorausgesetzt — die Form, in der doch schließlich der Kunstwert ruht, nun desto ungetrübter vor Augen tritt. Wo die Mitwelt der unmittelbaren und sozusagen tierischen Ansteckung unterliegt, die von der Gegenwart einer Gefühlserregung ausgeht, ist die Nachwelt nur derjenigen Suggestion noch zugänglich, die mit vergeistigten Mitteln arbeitet. Die Leiden und Freuden der Menschheit wirken nur dann in die Ferne, wenn eine künstlerische Leitung sie vermittelt. Der Schrei verklingt, je roher er ist, desto rascher, der Gesang aber hallt, je feiner er ist, desto klarer und länger. — Wie viel oder wenig Bernhard an Herzeleid in seinem Liebesleben durchgemacht hat, kann heute niemand mehr wissen. Es kommt auch zum Verständnis seiner Kunst auf die Stärke seiner Gemütsbewegungen gar nicht an. Mag er Tränen vergossen, mag er gelächelt haben, als er sein schönstes Abschiedslied dichtete: was festliegt und nicht mißverstanden werden darf, ist nur die Eigenart, d. h. die Verlaufsform seines Empfindens, nicht dessen Intensität, oder die Intensität nur insofern als auch sie in der Verlaufsform sich etwa verrät. Es verhält sich hier ähnlich wie mit einem Fernsprecher. Ob der Sprechende schreit oder lispelt, kann am andern Ende der Leitung nicht unmittelbar gehört, sondern nur aus der Klangfarbe und dem Tonfall und ähnlichen sinnvollen Anzeichen noch erschlossen werden.

Lassen wir denn das Lied auf uns wirken. (Nr. 43.)

Can vei la lauzeta mover
de joi sas alas contral rai,
que s'oblid' e·s laissa chazer
per la doussor c'al cor li vai,
ai! tan grans enveya m'en ve
de cui qu'eu veya jauzion,
meravilhas ai, car desse
lo cor de dezirer no·m fon.

Ai, las! tan cuidava saber
d'amor, e tan petit en sai!
car eu d'amar no·m posc tener
celeis don ja pro non aurai.
tout m'a mo cor, e tout m'a me,
e se mezeis e tot lo mon;
e can se·m tolc, no·m laisset re
mas dezirer e cor volon.

Anc non agui de me poder
ni no fui meus de l'or' en sai
que·m laisset en sos olhs vezer
en un miralh que mout me plai.
miralhs, pus me mirei en te,
m'an mort li sospir de preon,
c'aissi·m perdei com perdet se
lo bels Narcisus en la fon.

De las domnas me dezesper;
ja mais en lor no·m fiarai;
c'aissi com las solh chaptener,
enaissi las deschaptenrai.
pois vei c'una pro no m'en te
vas leis que·m destrui e·m cofon,
totas las dopt' e las mescre,
car be sai c'atretals se son.

D'aisso·s fa be femna parer
ma domna, per qu'e·lh o retrai,

car no vol so c'om deu voler,
e so c'om li deveda, fai.
chazutz sui en mala merce,
et ai be faih co·l fols en pon;
e no sai per que m'esdeve,
mas car trop puyei contra mon.
Merces es perduda, per ver,
et eu non o saubi anc mai,
car cilh qui plus en degr' aver,
no·n a ges: et on la querrai?
a! can mal sembla, qui la ve,
qued aquest chaitiu deziron
que ja ses leis non aura be,
laisse morir, que no l'aon!

Pus ab midons no·m pot valer
precs ni merces ni·l dreihz qu'eu ai,
ni a leis no ven a plazer
qu'eu l'am, ja mais no·lh o dirai.
aissi·m part de leis e·m recre;
mort m'a, e per mort li respon,
e vau· m'en, pus ilh no·m rete,
chaitius, en issilh, no sai on.

Tristans, ges no·n auretz de me,
qu'eu m'en vau, chaitius, no sai on.
de chantar me gic e·m recre,
e de joi e d'amor m'escon.

Seh ich die Lerche himmelan
mit Lust beschwingt zum Sonnenstrahl,
wenn sie von Herzenswonne dann
wie trunken wieder fällt ins Tal,
so muß ich neiden seine Lust,
ach, jedem Wesen, das ich seh.
Ein Wunder, wie mir in der Brust
das Herz nicht schmilzt vor Liebesweh!

O weh! der Minne Meister sein
wollt' ich — und wie bin ich betört!
kann mich vom Zwange nicht befrein
zu lieben, die mich nie erhört.
Sie nahm mein Herz, mich selbst nahm sie
und sich und alle Welt dahin,
und da sie von mir ging, blieb hie
Sehnen und Schmachten mir im Sinn.

Und nichts vermag ich über mich
und bin mir fremd seit jener Stund,
da wie im schönsten Spiegel ich
durft schaun auf ihrer Augen Grund.
Oh Spieglein, da ich dich gesehn,
ist seufzend mir der Tod gewiß,
ich bin verlorn und muß vergehn
wie an der Quelle Schön Narziß.

Von Frauen hoffe ich nichts mehr,
kann ihnen trauen nun und nie,
was sonst ich tat zu ihrer Ehr,
ich tu es fürder gegen sie.
Nicht eine, die mich nimmt in Schutz
bei jener, die mir Leides tut,
drum ist mir keine traut noch nutz,
ich kenn sie alle nur zu gut.

Auch meine Herrin ist ein echt
Weibergemüt, ich sag's ihr g'rad,
denn nimmer will sie wie das Recht
und wandelt auf verbot'nem Pfad.
In Ungnad stürzte ich bei ihr
wie'n toller Reiter auf der Brück.
Ich frag mich, wie geschah es mir?
Nur weil zu hoch ich suchte Glück.

Ja, mit der Gnad ist's aus und gar,
ich aber wollt' es nie verstehn,

da sie's nicht hat, die 's schuldig war,
wo soll ich Gnade suchen gehn?
Wie wenig steht's ihr zum Gesicht,
daß sie mich Ärmsten, der sich quält,
vergehen läßt und hilft ihm nicht,
dem ohne sie doch Alles fehlt.

Nun Bitt' und Gnade nicht, noch Recht,
das ich doch hab', verfangen will,
und meine Liebe ihr so schlecht
gefällt, so schweig ich davon still.
Ich scheide mit enttäuschtem Sinn;
tot bin ich ihr, sie wollt's mit Fleiß
und hält mich nicht, drum zieh ich hin,
verbannt und arm, wohin, wer weiß.

Ihr sollt nun nichts mehr von mir hörn,
Tristan, ich will von dannen ziehn,
ich Armer, und den Sang verschwörn
und vor dem Glück der Minne fliehn.

Er sagt sich los von ihr, weil sie ihn nicht erhört. Nie will er wieder singen noch lieben noch froh sein, keiner einzigen Frau will er mehr trauen, alle Gnade ist dahin, weil sie keine hat! So trotzig und verzweifelt das klingt, es ist doch keine Absage. Denn indes er sich abwendet, bleibt er in ihren Anblick versunken und wundert sich noch wie schlecht es ihr zu Gesichte steht, daß sie den armen Teufel, der er selbst ist, verschmachten läßt. Nur weil sie es will, muß er vergehen und weiß nicht wie ihm geschieht. Wie ein Gelähmter welkt er dahin und vermag nichts als das Schauspiel seines Siechtums zu geben. Das ist kein Losreißen, kein Brechen mit der Liebe, kein Entschluß, sondern ein langsames Erlöschen und ein beinahe natürlicher Vorgang. Der Widerspruch aber liegt darin, daß der Leidende diesen Vorgang selbst verkündet und darstellt als wäre es doch sein Entschluß, sei's daß er seine Freundin und uns oder auch sich damit

täuscht. Jedenfalls liegt in dieser halb bewußten halb unbewußten, naiven und schlauen Verhüllung der Reiz des Liedes mit seiner feinsten innerlichen Heiterkeit. Es ist dem Dichter gelungen, einen kunstvollen Schleier über seine Absicht zu breiten und den Hörer sowohl wie die Liebste in der Schwebe zu halten. Denn nicht von ihm, von ihr nur soll abhängen was weiterhin wird, ob Versöhnung oder endgiltige Entfremdung. Sie, die ihm das Herze abtötet, wird es ja wohl auch wieder erquicken können, während Er nur der Sprecher dieses verschmachtenden Herzens ist. Aber eben dadurch wird er zugleich dessen Darsteller und genießender Zuschauer, erhebt sich über sein Leiden und kokettiert damit, sieht sich und zeigt sich als ein Abbild des Narziß, der an seinem Abbild vergeht. Schelmisch und trotzig, mit Wollust und mit Absicht versenkt er sich in die Rolle des Leidenden und schmilzt bei seinen eigenen Kohlen. Es ist ein Leid, das er sich eben so sehr zur Erleichterung des Gemüts wie zur Rückgewinnung der Liebsten von der Seele singt. In seiner Klage glänzt ein Lächeln, in seiner Absage ein schelmisches Angebot, und hinter all seiner Trauer steht das Glück. Jetzt erst, am Schluß des Liedes, versteht man ganz den Sinn des schönen Bildes am Anfang. Wie die Lerche in der Wollust des Jubels sich fallen läßt, so läßt in der Wollust des Leides er selbst sich hinsinken. Ähnliche Verflechtungen der Gefühle waren dem jungen Goethe geläufig. Man denke an seinen „Trost in Tränen“.

Und mit Entzücken blick' ich auf
So manchen lieben Tag;
Verweinen laßt die Nächte mich
So lang' ich weinen mag.

Hier kann man sehen, wie ähnliche Verlaufsformen des Gefühls unter kunstgeschichtlich völlig veränderten Bedingungen manchmal wieder zu ähnlichen Dichtungsformen führen. Goethes „Trost in Tränen“ ist ein lyrisches Wechselgespräch, eine Art Tenzone. Auch Bernhard kommt, unmittelbar von dem obigen Liede aus, zu seiner Tenzone mit Lemozi. Es

ist das Stück Nr. 14, dessen enger Zusammenhang mit Nr. 43 und 45 auf der Hand liegt. Nicht nur, daß der Deckname *Conort* in 14, 23 mit seiner Doppelbedeutung von Trost und Freundin und seinem doppelten grammatischen Geschlecht sich in 45, 38 ff. wiederfindet und daß mit 14, 11: *que mort m'a una mala res* auf 43, 54: *mort m'a, e per mort li respon* angespielt wird, ich glaube sogar, daß zwei wichtige Verse, über deren Sinn in der Tenzone man sich unnötig den Kopf zerbrochen hat, erst aus dem Geiste der Conort-Lieder heraus sich recht verstehen lassen.

No·s tanh c'om ab amor s'azir
can la troba de son talan. (14, 15 f.)

Ohne viel zu klügeln und durch Appels Spitzfindigkeiten (S. 83, 16) sich verwirren zu lassen, darf man sie, scheint mir, frei übersetzen:

O zürne, Freund, der Liebe nicht,
wenn sie aus Deiner Sehnsucht stammt.

Wörtlich: „Es ziemt sich nicht, daß man der Liebe zürne, wenn man sie findet nach eigener Neigung", das heißt ganz einfach: wenn sie spontan und echt ist. Ähnlich stellt Bernhard in dem Conort-Lied Nr. 5, Vers 19 f. *amors* und *talens* einander gegenüber bzw. parallel, d. h. die Liebe, die nach der Freundin strebt und die Sehnsucht, die aus dem eigenen Herzen kommt.

Car, on plus l'esgar, plus me vens
s'amors, e·m dobla *mos talens*
on eu mais d'autras domnas vei.

Wenn nun die Liebe auch fehlschlägt, so bleibt doch das qualvolle Glück dieser Sehnsucht. Es ist dieselbe innige Auffassung der Sehnsucht (*talan*, *dezirer*, *cor volon*) als eines vom Gegenstand und vom Erfolg der Minne unabhängigen Gefühles, wie Bernhard sie soeben in seinem Lerchenlied gesungen hat.

Sie nahm mein Herz, mich selbst nahm sie
und sich und alle Welt dahin,

und da sie von mir ging, blieb hie
Sehnen und Schmachten mir im Sinn.

Den Trost, der gerade in diesem Sehnen liegt, läßt Bernhard sich nun in der Tenzone von seinem Spielmann Lemozi verabreichen. Sagen wir besser: Er reicht ihn sich selbst. Denn wir werden im Ernste nicht glauben wollen, daß jener Lemozi, wohl derselbe den Peter von Auvergne einen bettelhaften Tropfen genannt hat, der wie ein kranker Pilger singe,[1]) daß dieser obskure Lemozi so feine Unterscheidungen macht wie die obige und so schöne Verse hätte erfinden können wie die Schlußstrophe:

Bernartz, totz om deu aver dan,
s'a la cocha no sap sofrir;
c'amors se vol soven servir;
e si so tenetz ad afan,
tot es perdut, s'anc re·us promes,
si n'eran plevidas mil fes.

Schlecht geht es, Bernhard, Jedermann
der nicht zu dulden weiß wo's gilt.
Zu stetem Dienst ist Lieb' gewillt,
und seht Ihr das als Mühsal an,
wird Euch der ganze Lohn zunicht,
und tausendfacher Schwur zerbricht.

So kann nur Bernhard zu Bernhard sprechen. So gewiß im „Trost in Tränen" Goethe zu Goethe spricht, so gewiß scheint mir daß die Tenzone zwischen Spielmann und Herr eine geistvolle Erfindung ist, in der unser Dichter seinem eigenen schmolenden Liebesweh mit überlegener Heiterkeit zuredet.

Es liegt sehr nahe, nun auch die Tenzone zwischen einem gewissen Peire und unserem Bernhard (Nr. 2) für fingiert zu erklären, wie dies Zingarelli in der Tat getan hat.[2]) Aber in

---

[1]) Die Lieder Peires von Auvergne, Ausg. Zenker, Erlangen 1900, Nr. XII, V. 25 ff.

[2]) Studi medievali I, S. 365 f.

der Beurteilung von Kunstgebilden kommt alles auf die Eigenart an, und nichts ist dabei so gefährlich wie Analogieschlüsse und Verallgemeinerungen. Das Eigenartige dieser Tenzone liegt nun darin, daß Bernhard auf seiner Minnefeindlichkeit hier viel hartnäckiger besteht und daß er rechthaberisch wird und das letzte Wort hat. Freilich ist das Ganze nur Spiel und Scherz. Es steht aber doch dem verstandesmäßigen Streitgespräch schon wesentlich näher als dem lyrischen Wechselgesang, hat doch schon mehr Witz als Stimmung und endigt in einer Spitze, die so scharf und kantig zu schleifen der liebenswürdige Minnediener vielleicht doch nur durch den Widerspruch eines leibhaftigen Partners getrieben werden konnte. Andererseits darf man sich der Beobachtung nicht verschließen, daß dieser Partner gerade die Lieblingsgedanken und -Bilder Bernhards gebraucht, so vor allem das Motiv des nächtlichen Gesangs der Nachtigall, das unmittelbar an die zweite Strophe des Liedes Nr. 45 mahnt. Warum aber sollte der Partner deshalb ein Strohmann sein, weil er dem Gegner mit dessen eigenen Waffen zusetzt? — Kurzum, der geschichtliche Sachverhalt ist nicht mehr zu ermitteln.

Ebenso müssen wir im Anschluß an Appel die Frage offen lassen, ob die Tenzone 70, 32: *Peirol, com avetz tan estat* auf unsern Bernhard oder einen andern zurückgeht. Sicher ist nur, daß unser Bernhard bei seiner weichen und schwärmerischen Gemütsart und bei einer Veranlagung, die eher auf Humor als auf Witz gegründet war, sich in der Kunstform der Tenzone höchstens gelegentlich und ausnahmsweise zurecht betten konnte. Der wahre Bernhard kommt besser im Liede zur Geltung.

Denn er ist kein lehrhafter Streiter in der Liebeskunst, dem es aufs Rechthaben ankäme, er ist Diplomat und erschmeichelt, erschmollt, erschleicht sich seine Vorteile. Von diesem Gesichtspunkt aus kann uns vielleicht das rätselhafte Lied *Tuih cil que·m preyon qu'eu chan* (Nr. 45) verständlich werden. Die Vermutung Appels, daß es sich an zwei verschiedene Damen wende, ist angesichts der Tatsache, daß es

mit den Conort-Stücken 43 und 14 so enge zusammenhängt, kaum haltbar. Im Mittelpunkt des Bemühens steht zweifellos auch hier die einzige Dame Conort. Im übrigen wird man gut tun, was Zahl und Ordnung der Strophen betrifft, sich so vorsichtig wie möglich an die handschriftliche Überlieferung zu halten. Diese zeigt, daß immer, wo die sechste Strophe fehlt, auch die Geleite acht und neun fehlen.[1]) Die drei gehören auch dem Sinne nach zusammen und können, darin stimme ich Appel zu, nur am Schluß des Liedes Platz finden. Nun hat aber auch die siebte Strophe mit ihrer Anrede: *Lemozi, a Deu coman* das Aussehen einer Geleitstrophe. Darauf gründet Appel die Vermutung, daß das Lied in zwei Fassungen von Bernhard ausgefertigt sei, von denen die erste, bestehend aus 1—5 mit dem Geleite 7 sich auf eine ungnädige Dame beziehe, während die zweite dem Körper 1 2 4 5 3 7 ein nachträgliches, in der Stimmung völlig verschiedenes Anhängsel 6 8 9 beigebe, das sich von der ungnädigen Dame hinweg an Conort als eine gnädige wende. — In dieser zweiten Fassung hätte aber Strophe 7 als Geleit keinen rechten Sinn mehr, und man dürfte doch wenigstens von einer der acht Handschriften, die uns die Geleite 8 und 9 überliefern, erwarten, daß sie die siebte Strophe unterdrückt hätte. Dem ist aber nicht so, denn diese funktioniert eben nur dem Scheine nach als Geleit. Sie dient als unverkennbarer Hinweis auf die Abschiedsstrophen (7 und 8) des Lerchenliedes Nr. 43; daher ihr Geleit-artiges Aussehen. Man lese dieses Scheingeleit:

Lemozi, a Deu coman
leis que no·m vol retener,
qu'era pot ilh be saber
s'es vers aco que·lh dizia,
qu'en terr' estranha·m n'iria,
pois Deus ni fes ni fiansa
no m'i poc far acordansa

---

[1]) Ich bediene mich der Numerierung der Hss.-Gruppe A B D G I K N^1 Q wie Appel, S. 269.

und man erinnere sich an die Abschiedsdrohung des Lerchenliedes:

e vau m'en, pus ilh no·m rete,
chaitius, en issilh, no sai on.

Da ist kaum ein Zweifel mehr möglich, daß das Scheingeleit ebenfalls auf Conort geht. Es schwindet aber auch der „empfindliche Gegensatz", den Appel zwischen dem Schlußstück 6 8 9 und der „Stimmung, die sonst das Lied beherrscht", zu spüren glaubt. Er schwindet, sobald man die Eingangsverse dieses Schlußstücks sinngemäß deutet.

Pero per un bel semblan
sui enquer en bon esper.

Das heißt nicht etwa: „Infolge eines freundlichen Anzeichens (von Seiten einer anderen Dame)", sondern: „Um aber (meinerseits) doch ein freundliches Anzeichen zu geben, bekenne ich mich immer noch guter Hoffnung". Diese Deutung wird uns durch die Schlußverse

e per lui farai semblansa
qu'eu ai sai bon' esperansa

ausdrücklich vom Dichter bestätigt. Die „gute Hoffnung" ist demnach ein Diplomatenstückchen des Sängers und reiht sich in die Klasse jener schelmischen und scherzhaften Finten und „Rückläufe" ein, die wir bei den Werbeliedern kennen gelernt haben. Das ganze Lied verläuft also derart, daß der Dichter zuerst seine Klagen gegen die Unzuverlässigkeit und Falschheit Amors vorbringt,[1]) sodann auf die Abschiedsdrohung des Lerchenliedes, die sich nunmehr bewahrheitet habe, hinweist: schließlich will er aber doch, obschon von der Liebsten getrennt und entfernt, nicht alle Brücken abbrechen und wenigstens zum Scheine *per un bel semblan* so tun als ob die treu-

[1]) Ich lasse es dahingestellt, ob man mit der Hauptgruppe der Hss. bei der Strophenfolge **1 2 3 4 5** bleiben oder mit Appel umstellen will: **1 2 4 5 3**. Für Vers 35 empfehle ich die Lesart: m'avez trait ses desfianza und übersetze: „Ihr habt auf mich geschossen ohne Herausforderung".

lose Conort ihn zu Dank verpflichte, ihn zu Gesang und Lachen ermutige und gar ihn zur Würde eines Königs von Frankreich erhöhen möchte, wenn sie könnte. In diesem König von Frankreich ist die Ironie mit Händen zu greifen. Doch ist es keine bittere Ironie, sondern ein Scherz, den er sich erlaubt, oder den sie nicht übel nehmen soll, je nachdem man Vers 50 auffaßt:

No m'o tenh a vilania
oder: No m'o tenh' a vilania.

Die gute Hoffnung, die er vorgibt, hat er ja nur für sich und will er ja nur dem Freunde Romeu zu liebe und auch ihr, der Liebsten zu liebe, erglänzen lassen, indeß sie in der Ferne weilt und spröde bleibt. Mag sie dort ihm nichts gewähren, er will hier zulande so tun als ob sie ihm gut sei.

No m'o tenh' a vilania
s'eu m'ai sai bon' esperansa,
pois ilh lai re no m'enansa.

Romeu man que per m'amia
e per lui farai semblansa
qu'eu ai sai bon' esperansa.

Man fühlt sich an jene Verse erinnert, mit denen in Nr. 12 ein ähnlich scherzhafter Rücklauf eingeleitet und entschuldigt wird:

No sai domna, volgues o no volgues,
si·m volia, c'amar no la pogues. —
mas totas res pot om en mal escrire.

Damals hat Appel auf das Dichterwort: „Wenn ich dich liebe, was geht's dich an?“ uns hingewiesen. Es hätte ihm auch hier den Weg zum richtigen Verständnis zeigen können. So löst sich denn in diesem Conort-Lied, wie in den andern, die „schmerzliche Stimmung“ in Heiterkeit und Scherz.

Der Verdacht, daß die Absagen Bernhards in Wirklichkeit nur Scheinmanöver waren, läßt sich nicht mehr von der Hand

weisen. Ja, unser Mißtrauen muß sich nunmehr sogar auf diejenigen Lieder erstrecken, in denen uns der Dichter versichert, ein altes Minneverhältnis zu Gunsten eines neuen aufgegeben zu haben. Es sind die Stücke Nr. 19 und Nr. 8. Nicht daß wir die Versicherung als solche bezweifelten, wohl aber deren Ernst. Gewiß ist das Lied *Estat ai com om esperdutz* (Nr. 19) der Form nach eine glatte Lossagung von einer kaltherzigen Kokette; aber der Stimmung nach ist es ein Gesang des Trotzens und Schmollens, vorzüglich geeignet und darum wohl auch berechnet, jene Kokette zu ärgern, zu sticheln, mit ihren eigenen Waffen zu treffen. Gerade von ihr, die jedermann schön tat, aber nie von Herzen geliebt hat, will der Dichter nun lernen, will auch seinerseits mit aller Welt buhlen:

oimais segrai son uzatge:
de cui que·m volha, serai drutz,
e trametrai per tot salutz
et aurai mais cor volatge.

Zwar weiß er sich ungeschickt zu solcher Treulosigkeit —

mas bel m'es c'ab leis contenda.
Doch mich freut's mit ihr zu eifern.

Aber gerade daraus, daß er mit ihr eifern und sie ärgern will, schließen wir, daß er sie doch noch ein wenig lieben mußte. Wenn er nun gleich erzählt, wie eine andere, eine schönere und bessere, ihn aufnimmt in ihre Minne, ihn entschädigt, ihn ehrt, ihm Gnade verspricht, und wenn er weiterhin ausführt, wie schön und gut ein rasches Gewähren sei und wie er mit der neuen Freundin zusammen in heimlichem Einverständnis sich gegen die Späher einrichten und allen *lauzengers* ein Schnippchen schlagen will, daß keiner von diesen zu kurz kommen soll: so muß man sich fragen, ob er mit all dem nicht doch nur die spröde Kokette wieder ärgern wollte. Das Geleit, das mir in Appels Übersetzung unverständlich ist, bekäme dann einen guten Sinn.

Deu lau qu'encara sai chantar,
mal grat n'aya[n] Na Dous-Esgar
e cil a cui s'acompanha.

Gottlob, daß ich noch Sänger bin
zum Ärger für Frau Äuglerin
und für ihre Buhlgesellen.

Der Name Dous-Esgar, der uns bei Bernhard nur dieses eine Mal begegnet, kann wohl nur der Spottname für die Kokette sein, und mit *cil*, das ich als Nominativ Pluralis des Maskulinums, nicht wie Appel als Singularis des Femininums fasse, sind offenbar die Schmeichler der Kokette gemeint, die zugleich die Rivalen, Verleumder und Aufpasser des Dichters waren, die *lauzenger*, die er sich in der sechsten Strophe vorgenommen hatte, nach Herzenslust zu foppen.[1]) — Nach all dem könnte die neue, angeblich bessere Freundin nur eine scherzhafte Erfindung sein, erdacht, um Frau Dous-Esgar eifersüchtig und gefügig zu machen. Wenigstens ist alles was Bernhard über jene sagt, vorzüglich auf diese berechnet. Wer im Ernste eine neue Liebschaft einfädeln will, wird sich schwerlich vornehmen, die *lauzengers* zu ärgern und wird vertrauliche Absichten überhaupt nicht an die große Glocke hängen. Wohl aber wäre unser Dichter, soweit wir ihn kennen, der richtige Mann, um sich mit einer „süßen Äuglerin" nach einigem Schmollen und scherzhaften Schmähen nur desto inniger wieder auszusöhnen.

Ob er gerade so verschmitzt war bei dem Minnewechsel, den das Lied *A! tantas bonas chansos* (Nr. 8) vorträgt? Man kann es füglich bezweifeln, wenn man den feinen Takt und die Gemessenheit der Rede betrachtet. Jedes Wörtchen ist abgewogen. Der Textkritiker hat einen schweren Stand, um aus verschiedenen Lesarten das jeweils Passende auszusuchen. Hier hat sich Appels Meisterschaft gut bewährt. Wir dürfen uns, glaube ich, in allen Punkten ihm anvertrauen und eine Nachdichtung wagen.

---

[1]) Über den Begriff *lauzenger* vergleiche Ed. Wechssler, Das Kulturproblem des Minnesangs, Halle 1909, I, S. 200 ff.

A! tantas bonas chansos
e tan bo vers aurai faih,
don ja no·m mezer' en plaih,
domna, si·m pesses de vos
que fossetz vas me tan dura.
aras sai qu'e·us ai perduda!
mas sivals no m'etz tolguda
en la mia forfachura.

Vers es que manhtas sazos
m'era be dih e retraih
que m'estara mal e laih
c'ames et amatz no fos.
mas lai on Amors s'atura,
er greu forsa defenduda,
si so corage no muda
si c'alhors meta sa cura.

Mas era sui tan joyos
que no·m sove del maltraih.
d'ira e d'esmai m'a traih
ab sos bels olhs amoros,
de que·m poizon 'e·m fachura,
cilh que m'a joya renduda,
c'anc pois qu'eu l'agui veguda,
non agui sen ni mezura.

Mout i fetz Amors que pros,
car tan ric joi m'a pertraih.
tot can m'avia forfaih,
val ben aquest guizerdos.
aissi·l fenis ma rancura,
que sa valors e s'ayuda
m'es a tal cocha venguda:
totz sos tortz i adrechura.

Qui ve sas belas faissos,
ab que m'a vas se atraih,
pot be saber atrazaih
que sos cors es bels e bos

e blancs sotz la vestidura
(eu no o dic mas per cuda),
que la neus, can ilh es nuda,
par vas lei brun' et escura.

Domna, si 'st fals enveyos,
que mainh bo jorn m'an estraih,
s'i metion en agaih
per saber com es de nos,
per dih d'avol gen tafura
non estetz ges esperduda:
ja per me non er saubuda
l'amors; be·n siatz segura!

Bels Vezers, un' aventura
avetz, et es ben saubuda:
qued om que·us aya veguda
de vos no fara rancura.

Chanso, vai t'en a La Mura;[1])
mo Bel Vezer me saluda.
qui c'aya valor perduda,
la sua creis e melhura.

Ach, um all die Sangeslust,
die in Liedern mir geblüht!
Hätt' mich nimmer drum gemüht,
Fraue, hätte ich gewußt,
wie Ihr spröd' mir Eure Gnade,
ja, nun weiß ich's erst, genommen!
Freilich, daß es so gekommen,
ist nicht mir zu Schuld und Schade.

---

[1]) Über Bel-Vezer und La Mura vgl. die Ausführungen Appels, . XLII ff. und XLVII. Zur Strophenfolge vgl. Appel, S. 54. Die Annahme, daß Bel-Vezer mit Na Dous-Esgar identisch sei, ist nicht mehr haltbar, nachdem Appel den Nachweis erbracht hat, daß Bel-Vezer eine Gönnerin des Dichters, aber keine Geliebte ist. Zweifellos handelt es sich in dem vorliegenden Liede um einen ganz anderen Fall von Minnewechsel als in Nr. 19. In Nr. 19 scheint mir der Minnewechsel fingiert, in Nr. 8 aber tatsächlich zu sein.

Manchmal schon, so lang ich's trieb,
wies man mahnend mich zurecht,
wie es töricht sei und schlecht,
lieben ohne Gegenlieb.
Aber welche Festung fiele
nicht zuletzt von Amors Streichen —
falls der Gott sich nicht erweichen
läßt und — wechselt seine Ziele.

Froh ist darum jetzt mein Mut,
und vergessen altes Leid.
Aus Verdruß und Gram befreit
hat mit holder Augen Glut,
wie mit einem Zaubertranke
mich die Eine, die mich blendet
und mir neue Freude spendet
ohne Maß und ohne Schranke.

Wer ihr schönes Antlitz schaut,
das mich zwingt in ihren Bann,
kennt ihr gleich das Ganze an,
wie's mit Ebenmaß gebaut,
wie sie weiß ist unter'm Leinen
(nur aus Ahnung kann ich's sagen:)
wollte sie nicht Kleider tragen,
müßte braun der Schnee erscheinen.

Das hat Amor brav gemacht,
daß er solch ein Glück mir schenkt.
Was er sonst mir ausgerenkt,
ist nun reichlich eingebracht,
und mein Groll von ihm gewichen;
da mit seiner Macht und Kunde
er mir half zur rechten Stunde,
hat er all' sein Schuld beglichen.

Wenn die Späher, deren Neid
mich um manches Fest gebracht,
lauernd stellten ihre Wacht
gegen unsre Heimlichkeit,

Fraue, dann soll Euch nicht stören
das Geschwatz gemeiner Leute,
glaubt mir, daß von unsrer Freude
man durch mich kein Wort wird hören. — —

Dir, mein Schön-Blick, ward's beschieden
und ein Jeder hat's erfahren,
der erschaut hat dein Gebaren:
daß du Jeden machst zufrieden.

Geh, mein Lied, nach Mura fliegen,
meinem Schön-Blick Gruß zu winken.
Andrer Leute Wert mag sinken,
doch der ihre ist gestiegen.

Die erste Strophe ist an die verlassene Geliebte gerichtet, die sechste an die neue, und die Geleitstrophe an eine Gönnerin, die mit den andern unmittelbar nichts zu schaffen hat. Wohl aber bringt der Dichter diese letztere, Bel-Vezer, in eine durchsichtige Beziehung zu der ersten, gegen die er Klage führt und deren Wert ihm gesunken ist, während gegen Bel-Vezer, deren Wert nur immer steigt, niemand zu klagen hat. Man darf annehmen, daß Bernhard, als er die Geleitverse schrieb, sich tatsächlich von der alten Liebe frei fühlte und daß die neue ihm mehr als eine bloße Erfindung war. Man darf es auch deshalb annehmen, weil die Loslösung von der alten sich hier, im Unterschied vom Liede Nr. 19, ohne Vorwurf vollzieht, ohne Trotz, ohne Schmollen. Sie erfolgt mit einer beinahe fatalistischen Gelassenheit:

mas sivals no m'etz tolguda
en la mia forfachura.

Was kann er selbst dafür, was kann es ihm schaden, da Amor es gefügt und so gewollt hat. Amor ist wie für Dante, auch für Bernhard eine Schicksalsmacht:

Però nel cerchio della sua balestra
liber arbitrio giammai non fu franco
sì che consiglio invan vi si balestra:

Ben può con nuovi spron punger lo fianco,
e qual che sia·l piacer ch'ora n'addestra,
seguitar si convien se l'altro è stanco.

Nur daß der Fatalismus Bernhards viel heiterer und beinahe leichtfertig klingt. An die frühere Dame scheint er gar nicht mehr zu denken, indes die Liebe zur neuen ihn rasch und zündend erfaßt. Trotzdem drückt sich die neue Neigung nicht in wilden oder heißen Worten aus, sondern in einem wohlberechneten Preise körperlicher Schönheit, in lüsternen Komplimenten, die ebensogut für die Öffentlichkeit wie für die Intimität berechnet sind und die — man darf es vermuten — der früheren Dame ebenso ärgerlich wie der neuen angenehm werden wollen. Ein geradezu weiblicher Kniff. Diesmal werden die üblichen Neider und Späher nicht mutwillig herausgefordert, wie in Nr. 19; vielmehr beruhigt der schelmische Galan nur leise warnend und mit zwinkerndem Einverständnis seine Freundin über etwaige Störungen von jener Seite. So vollzieht sich dieser zweite Minnewechsel als ein Meisterstückchen gesellschaftlicher Malice, fein und klug in der Fassung, und doch so echt in der Empfindung des ganzen Vorgangs als einer völlig natürlichen und heiteren Sache.

Man sieht, so hoch immer Bernhard von der Minne als solcher denkt, so sehr er sie ins Religiöse steigert, so wenig nimmt er im gegebenen Falle einen Bruch oder eine Absage tragisch. Vielmehr rechtfertigt bei ihm gerade das Prinzip der Minne, kraft seiner Absolutheit, mancherlei Fehltritte im einzelnen. Je fester, je höher und unumschränkter die minnigliche Gesinnung im Herzen des Liebenden thront, desto mehr kann, ohne sich zu versündigen, ihr Inhaber sich erlauben. Wer so fromm und ergeben wie Bernhard und seine Nachahmer zu der Gottheit Amor steht, genießt eine Art Rechtfertigung durch den Glauben. Wie immer in der Mystik, so hat auch hier die gesteigerte Innigkeit eine lässige Praxis zur Folge. Der von der Minne Besessene ist mehr oder weniger unverantwortlich und jeder Zeit in der Lage, sich

auf Unzurechnungsfähigkeit hinauszureden. Durch leichtfertige Sophismen deutet er um was er vergangen hat und macht durch eine billige und bereitwillige Reue sich rasch wieder liebenswürdig. Diese ausschweifende Seite des Frauendienstes hat Wechssler in seinem Kapitel über „Minne und Mystik“ ganz außer Acht gelassen. Um einen Minnewechsel wie den eben besprochenen rückgängig zu machen, genügt unserem Bernhard ein Lied voll munterer Laune, gepaart mit witzigem Sophismus und einigen ostentativen Tränen. Was er mit Nr. 8 so heiter und leichthin verbrochen hatte, das leimt er, wie mir scheint, mit Nr. 42 ebenso naiv und schlau wieder zusammen. Der Zusammenhang zwischen diesen zwei Stücken ist mindestens wahrscheinlich. Beide sind an Bel-Vezer adressiert.

Wie dem auch sei, man darf annehmen, daß die neue Geliebte, nach vollzogener Schwenkung des Sängers — denn eher eine Schwenkung war es als ein Bruch — sich noch spröder erwies als die verlassene, zu der er nun reuig zurückkehrt. Wie stellt er's an, sie wieder auszusöhnen? Er beginnt (Nr. 42) merkwürdigerweise mit einem Freudenausbruch. Zu der Freude, die er ohnedem schon im Herzen hat, gesellt sich der allgemeine Freudenzauber des Frühlings, verdoppelt sie und macht sie übermächtig. Das ist nicht, wie Appel meint, ein unpoetisches Additionsexempel, sondern, im Zusammenhang des Ganzen, eine schalkische Gefühlsberechnung, wie überhaupt die Eingangsstrophe eher als ein advokatisches Exordium, nicht als spontaner Ausfluß einer Stimmung zu betrachten ist:

Can vei la flor, l'erba vert e la folha
et au lo chan dels auzels pel boschatge,
ab l'autre joi qu'eu ai en mo coratge,
dobla mos jois e nais e creis e brolha;
e no m'es vis c'om re poscha valer,
s'eras no vol amor et joi aver,
pus tot can es s'alegr' e s'esbaudeya.

Seh ich die Blum, das Laub, die grünen Wiesen
und höre ich im Wald die Vögel singen:
zur Freude, die ich so schon habe, dringen
mir Freudentriebe dann, die doppelt sprießen;
und niemand scheint mir, sei noch etwas wert,
wenn er nicht jetzt zu Lieb und Freud sich kehrt,
da alle Wesen jubelnd sich ergötzen.

Durch diese Über-Freude verfällt der Sänger in die Herrschaft Amors, der hier, Vers 11, mit Majuskel zu schreiben wäre:

c'Amors m'asalh que·m sobresenhoreya
e·m fai amar cal que·lh plass', e voler.

Im Bann der Liebe aber gilt kein Trotz, kein Stolz, kein Eigenwille

que re no vol amors qu'esser no deya!

Denn was die Liebe will, das muß geschehen.

Mit dem Stolze kanns nicht lange dauern; die wahre Liebe aber besteht. Mit solchen Grundsätzen bereitet er sich den Boden für halb spitzfindige halb scherzhafte Entschuldigungen. Der Stolzen ist er nachgelaufen und hat die Freundliche gemieden und hat sich alle Damengunst damit verscherzt und hat durch die Narrheit seines Gebarens die Freundliche gegen sich selbst ins Recht gesetzt und seine eigene Bestrafung in die Wege geleitet. All das klingt eher witzig als zerknirscht. Erst mit der sechsten Strophe legt er sich aufs Bitten, versichert erneute Ergebenheit und will nun gleich in ihr Schlafzimmer zugelassen sein. Zum Schlusse fließen gar Tränen:

L'aiga del cor, c'amdos los olhs me molha,
m'es be guirens qu'eu penet mo folatge,

Tränen, auf die er pocht wie auf ein Pfand: denn schließlich wär's ihr eigener Schaden, wenn die Herrin ihren Knecht vergehen ließe. Darin, daß der auf Gnade und Ungnade ergebene Vasall sich allerhand erlauben kann, weil er das Interesse des Herrn, dem er gehört, schließlich selbst ist, liegt

eine Ironie des mittelalterlichen Lehensrechts, die der Witz der Trobadors sich oft zu eigen macht.[1]) Mit diesem Witze schließt das Reuelied:

e conosc be, midons en pren damnatge
s'ela tan fai que perdonar no·m volha.
pois meus no sui et ilh m'a en poder,
mais pert s'ela qu'eu el meu dechazer;
per so l'er gen, s'ab son ome plaideya.

Ich weiß es wohl: es wär ihr eigner Schaden,
wenn sie Vergebung mir verweigern wollte.
Da ich nicht mein bin, sondern ganz ihr Knecht,
verliert sie mehr als ich, ergeht's mir schlecht.
Wohl ihr, wenn sie mit ihrem Lehnsmann einig!

Bernhard nimmt seinen zeitweiligen Minnewechsel weder für mehr noch weniger als er in Wirklichkeit war: kein schwarzer Verrat, sondern eine zwar leichtsinnige, aber natürliche Verirrung, eine Dummheit, insofern er gar nichts dabei gewonnen hat, ein Fehltritt im Urteil der höfischen Gesellschaft. Durch heitere Bereitwilligkeit zum Sittengesetz und Zeremoniell dieser Gesellschaft hat er ihn wieder gut gemacht.

Alles in allem steht der Dichter, durch dessen Kunst wir nunmehr den Rundgang vollendet haben, zu den Konventionen des Minnedienstes weder als Empörer, noch als Zweifler und Spötter, noch als strenggläubiger Eiferer, sondern teils als empfindsamer Schwärmer, teils als Schalk. In der Anmut, mit der er sich zwischen seinem Mystizismus und seinem Humorismus hin und herbewegt, liegt wohl das letzte Geheimnis seiner Eigenart.

---

[1]) Zu dem Rechtsausdruck *de sus del chap li ren mo gatge*, Vers 39 vgl. außer Appels Anmerkung S. 246 nun auch G. Bertoni, Riflessi di costumanze giuridiche nell' antica poesia di Provenza im Archivum Romanicum I, 1917, S. 18.

III. Bernhard und seine Kritiker.

Wir schmeicheln uns nicht, durch die vorstehenden Betrachtungen, so umständlich sie waren, unsern Dichter allseitig gekennzeichnet zu haben. Denn so rund, so geschlossen und komplex ist seine Kunst, zwischen allerlei Gegensätzen, wie subjektiv und objektiv, sentimental und naiv, romantisch und klassisch, persönlich und unpersönlich, spontan und reflexiv hält sie eine so bewegliche und schillernde Mitte, daß des Charakterisierens kein Ende werden kann. Es fehlen die Kanten, Ecken und Auswüchse, an die man, um ihr beizukommen, sich halten könnte. Andererseits wiegt ihr historischer und menschlicher Gehalt so leicht, daß, wenn man Gelehrter und Moralist von reinem Wasser wäre, sich schämen müßte, so lang und gern bei ihr zu weilen, wie uns gefallen hat. Blasse, einförmige, modehafte Erlebnisse bei reicher, in einer Fülle von Abwandlungen vollendeter Kunst: das ist ein Sachverhalt, unter dem die literarhistorische Würdigung Bernhards nicht wenig gelitten hat.

Die Form seiner Dichtung hat, kraft ihrer krystallartigen Reinheit, eine merkwürdige Täuschung erzeugt, indem sie gebrochenes Licht als farbigen Gegenstand erscheinen läßt. Eben weil sie so durchsichtig ist, beachtet man sie kaum, prüft sie nicht eigens und beschäftigt sich vorwiegend nur mit dem Inhalt der Lieder. Schon die alte Trobodorbiographie ist dieser Täuschung verfallen und hat aus lyrischen Farbenspielen ein romantisches Gesamtbild von Bernhards Liebesleben zusammengestellt, das mit seinem Anspruch auf geschichtliche Wahrheit und urkundlichen Wert die Täuschung erheblich verstärken mußte.[1]) Demgemäß hat Friedrich Diez die Lieder Bernhards wesentlich biographisch behandelt und hat sich um eine illusorische Verbindung von Dichtung und Lebens-

---

[1]) Über den urkundlichen Wert der Trobadorbiographien handelt zusammenfassend A. Jeanroy im Archivum Romanicum I, 1917, S. 289 ff.

geschichte bemüht, die der Kritik noch heute zu schaffen macht. Für den Eigenwert der Bernhardschen Kunst bleibt dabei kaum noch ein flüchtiges Lob. „Bernhard ist ohne Zweifel einer der trefflichsten Liederdichter, die das Mittelalter hervorgebracht hat; seine Lieder atmen eine schmelzende Innigkeit der Empfindung sowie eine ganz eigentümliche Kindlichkeit des Ausdrucks; seine Strophen sind einfach und harmonisch.“ [1]) Dies ist, neben den schönen Übersetzungsproben, ungefähr alles was Diez über den Künstler zu sagen weiß. Es hat genügt, um die Legende von einem kindlichen, treuherzigen, aufrichtigen und beinahe einfältigen Bernhard ins Leben zu rufen, dessen Worten der Kritiker nur ebenso einfältig zu glauben brauche.

Der Erste, der dies getan hat, war Claude Fauriel. Er meint, die Lieder Bernhards seien zwar nicht an Poesie, noch an Kraft des Gedankens und Ausdrucks, wohl aber an Anmut, an Gefühl und an unmittelbarer Bezugnahme auf wirkliche Erlebnisse das Reichhaltigste was der südfranzösische Minnesang erzeugt habe. „Bernart n'eut que faire de se feindre amoureux pour avoir des motifs de composer des chants d'amour: la nature lui avait donné un coeur des plus tendres et des plus prompts à se passionner pour la grâce ou la beauté.“ [2]) In der Bewunderung für den Menschen und in der Teilnahme an seinen vermeintlichen oder mutmaßlichen Erlebnissen erblindet hier jedes ästhetische Interesse.

Es ist bis auf den heutigen Tag noch nicht hellsichtig geworden. Die romantische Überschätzung der dichterischen Gehalte, Erlebnisse und Persönlichkeiten lastet wie ein Nebel auf der ganzen altprovenzalischen Lyrik und läßt keine kritische und methodische Formgeschichte dieser Kunst sich abklären. Höchstens, daß man Metrum, Reime, Singweisen und Formgattungen an und für sich behandelt und somit als Äußerlichkeiten betrachtet.

---

[1]) Diez, Leben und Werke der Troub. Zwickau 1829, S. 19 f.

[2]) Fauriel, Histoire de la poésie prov. II. Bd. Paris 1846, S. 21 und 22 f.

Kein Wunder, daß die erste Monographie über Bernhard, die Arbeit von Hans Bischoff,[1]) sich ganz auf Lebens- und Liebesgeschichte eingestellt und den Eigenwert der Dichtung über ihrem immerhin fraglichen Wert als Zeugnis und Bekenntnis vernachlässigt hat. „Wenn man Bernhards Gedichte", meint Bischoff, „nur oberflächlich durchliest, so sieht man auf den ersten Blick, daß man es hier mit einem Elemente zu tun hat, das bei den Trobadors äußerst selten begegnet, mit wahrer Empfindung. Die reizend naive Innigkeit, mit der er sich ganz seiner Geliebten zu eigen gibt, mit der er sich zu ihrem Diener stempelt, sein ganzes Glück in der Bewunderung ihrer Reize findet; die zarte Elegie, die die Canzonen durchweht, welche seine Trennung von der Geliebten entstehen ließ; die rührende Klage verlorener Hoffnung, der schwärmerische Enthusiasmus, mit dem er sich aus der Ferne seiner Geliebten zu Füssen stürzen möchte, Alles dies verleiht seinen Dichtungen den schönsten Zauber, dessen die lyrische Poesie fähig ist, den der unmittelbaren Empfindung. Da ist keinerlei Affektation, kein blosses Spiel des Geistes, da ist wirklich tiefes Fühlen."[2]) Wir wollen gewiß die Innigkeit, die Unmittelbarkeit, die Echtheit und, wenn es sein muß, auch die „Tiefe" von Bernhards Empfinden nicht bemängeln, wenn nur seine Kritiker sich drein versenkt und hineingeleuchtet hätten. Übrigens hat Bischoff, als Erster, so viel ich weiß, wenigstens „mitunter" einen „leicht scherzhaften Ton" aus Bernhard herausgehört. — Der Erste, der einen sinnlichen und wollüstigen Einschlag in Bernhards Phantasie gesehen hat, ist Carducci. Er wittert hier etwas wie antike Luft, ohne der Sache weiter nachzugehen. „Qualche volta la poesia di Bernardo diviene come caldamente fantastica, quasi respirando insieme e il vago entusiasmo e la sensualità determinata delle due razze dalla cui fusione usciva la nuova poesia, quasi prenunziando quello che di più naturale ebbe il classicismo del rinascimento e che

---

[1]) Biographie des Troubadours Bernhard von Ventadorn, Göttinger Dissertation, Berlin 1873.

[2]) a. a. O. S. 59 f.

di più affettivamente imaginoso il romanticismo moderno.“ [1]) — Tullio Ronconi, in einem ziemlich dilettantischen Vergleich der provenzalischen mit der italienischen Minnedichtung, hat, indem er den biographischen Wert der Bernhardschen Lieder aufs höchste übertrieb, doch eine neue Seite daran entdeckt: nämlich die Interessiertheit und praktische Befangenheit, das Diplomatische dieser Gefühlsergüsse: „il trovatore è solo intento a guadagnar terreno e si può seguire, momento per momento, questa guerra amorosa; perciò il poeta è rinchiuso nella breve cerchia dell' interesse diretto della sua passione.“ [2]) — Mit einer Betrachtung, deren Verfahren im Aufzeichnen des Sonderbaren, Hervorstechenden und „Eigentümlichen“ beruht, hat A. Pätzold versucht, der Kunst unseres Meisters näher zu kommen. Aber diese Betastung und Beschreibung der Einzelheiten ohne Versenkung ins Ganze muß in demselben Maße versagen, in dem ein Kunstwerk echt und gediegen ist. Die beschreibende Methode, die den Schulmeistern als die solideste gilt, ist, wenn es darauf ankommt, die spezifisch unsolide. So hält sich denn Pätzold [3]) vorzugsweise an das Unzuverlässige, nämlich an die Beteuerungen und Versicherungen des Minnesingers und glaubt, da ihm der Spürsinn für die Seele und deren Gesinnungen und Stimmungen fehlt, den einzelnen Versen und Strophen aufs Wort. In den Klagen des Dichters über „vergebliches Harren“ offenbart sich ihm „eine Leidenschaftlichkeit, wie wir sie selten bei seinen Kunstgenossen wiederfinden“. „Ungezügelt“ und „maßlos“, meint er, breche eine tiefe Leidenschaft durch in Nr. 6, Str. VI; in 10, V; 12, V; 19, II, VII; 26, III; 29, IV, VI; 41, VII; 43, V.

[1]) G. Carducci, Un poeta d'amore del secolo XII in der Nuova Antologia (Januar und März 1881) und Opere, Bd. VIII, 2. Aufl. Bologna 1907, S. 416.

[2]) Ronconi, L'amore in Bern. d. V. e in Guido Cavalcanti, Propugnatore XIV, 1. Bologna 1881, S. 45.

[3]) Pätzold, Die individuellen Eigentümlichkeiten einiger hervorragender Trobadors, Marburger Ausgaben und Abhandlungen, Heft 95, Marburg 1897.

Maßlos sei Bernhard im Schmerz wie im Jubel; ein tiefes Gefühl ringe bei ihm unter konventioneller Decke und wolle den Schleier des höfischen Gebotes zerreißen; aber das starre Gesetz der Zeit hindere doch wieder die Entfaltung glücklicher persönlicher Anlagen. Bemerkenswert sei bei Bernhard auch die Neigung zum Volkstümlichen (!). Sie zeige sich in der „Unverhülltheit der Wünsche“, in der „Andeutung realer Verhältnisse und bestimmter Situationen“, sowie in der „Vorliebe für den verallgemeinernden und belehrenden Ton“. „Ein bedeutsamer Zug“ — und es ist in der Tat der einzige, den Pätzold nicht ganz verkannt hat — sei der „einige Male auftretende kindlich-gemütliche Humor“. Die drei vereinzelten Belege, die er dafür anzuführen weiß, hat er aber eher bei Bischoff gefunden als bei Bernhard gesucht.

Die provenzalischen Literaturgeschichten von Restori, Stimming, Suchier und Anglade begnügen sich mit der Wiederholung hergebrachter Vorurteile und Lobsprüche über Bernhards einfältiges, reines, kindliches und echtes Gemüt.

Inzwischen haben, etwa seit dem Ende der achtziger Jahre, eine Reihe von Gelehrten die Glaubwürdigkeit der alten Trobadorbiographien erschüttert und haben uns zweifeln gelehrt an Abenteuern und Erlebnissen, wie sie über Bertrand von Born, Wilhelm von Cabestaing, Jaufre Rudel, Peter Vidal, Raimund von Miraval, Raimbaud von Vaqueiras erzählt werden. Die Biographie unseres Bernhard aber hielt noch immer Stand. Im Jahre 1903 noch glaubte ein so vorsichtiger Forscher wie A. Jeanroy dem alten Biographen — mag es nun Hugo von Sain Circ oder ein Anderer sein — aufs Wort, daß Bernhard der Sohn eines Ofenheizers oder Bäckers gewesen sei und daß er durch seinen Sang sich die Liebe der Vizegräfin von Ventadorn und die Eifersucht ihres Gemahls, des Schloßherrn zugezogen habe. „Bernart de Ventadour devait être l'un des plus humbles parmi les serviteurs attachés au château dont son père chauffait le four. Il aima néanmoins la vicomtesse et fut aimé d'elle; le mari ne prit point la chose au tragique: il se borna à enfermer la dame et à expulser le galant jou-

venceau. Mais ce Ruy Blas limousin avait le don des paroles harmonieuses et tendres; et cette aventure assez banale nous a valu l'un des plus beaux cantiques d'amour qui aient jamais été chantés." [1]) Kein Zweifel, daß Jeanroy das Lied Nr. 12: *Be m'an perdut lai enves Ventadorn* im Auge hat, dasselbe, in dem Diez „die tiefste Wehmut walten sah" und an dessen Zweideutigkeit doch Raimon Vidal schon Anstoß genommen hatte. Für Jeanroy ist es „une œuvre vibrante et très évidemment passionnée", während es mit seinem scherzhaften Rücklauf sich uns als schelmische Spielerei verrät. Man beachte, daß auf diesen Rücklauf (V. Strophe) ein Geleit folgt (VI. Strophe) mit geistreichen Komplimenten und mit einem bisticcio, das, wie schon Carducci gesehen hat, unser Sänger aus der zehnten Pontus-Epistel des Ovid gelernt haben dürfte:

Naso suo profugus mittit tibi, Flacce, salutem:
mittere rem si quis, qua caret ipse, potest,

oder, wenn nicht aus dieser, aus Tristium lib. V. Elegia XIII:

Hanc tuus e Getico mittit tibi Naso salutem:
mittere rem si quis, qua caret ipse, potest. [2])

Man vergleiche:

En Proensa tramet jois e salutz
e mais de bes c'om no lor sap retraire;
e fatz esfortz, miracles e vertutz,
car eu lor man de so don non ai gaire,
qu'eu non ai joi, mas tan can m'en adutz
mos Bels Vezers e'n Fachura, mos drutz,
e'n Alvernhatz, lo senher de Belcaire.

---

[1]) Jeanroy, La poésie prov. du moyen âge III, Revue des deux mondes, Februar 1903 (Ve Période, LXXIIIe année), S. 674 f.

[2]) Auf diese zweite Stelle verweist Zingarelli, La perfezione artistica della poesia provenzale in der Nuova Antologia 1. Oktober 1904 (Bd. 197), S. 372 ff. Die Schlußverse der 3. Elegie Tristium III, an die man ebenfalls denken könnte, wird Bernhard schwerlich gekannt haben.

Wie dem auch sein mag, gerade dieses Lied, das besonders oft hat herhalten müssen, um die Unmittelbarkeit des Ausströmens leidenschaftlicher Erlebnisse in leidenschaftliche Dichtung darzutun, ist in künstlerischer Hinsicht nichts weniger als einfältig und durchsichtig.

An diesem Eckstein hat denn auch Zingarelli den Hebel angesetzt, um das Gebäude umzuwerfen, das eifrige Biographen aus dichterischem Stoffe aufgeführt hatten. Vielleicht ist er in seinem Zerstörungswerke gar zu weit gegangen, vielleicht übertreibt er, wenn er zusammenfassend über Bernhard sagt: „Chissà quanti echi di sentimenti realmente provati sono nel suo canto; ma difficilmente vi è mai, anche una volta sola, l'ispirazione immediata di una situazione vera.“ [1]) Aber es war notwendig, das Vertrauen in die kombinatorische Künstlerbiographie von Grund aus zu erschüttern, wenn eine ungestörte Betrachtung der Lieder als Kunstwerke gedeihen sollte.

Sofort erhob sich nun aber die entgegengesetzte Gefahr, nämlich die Anschauung, daß hinter all den schönen Liedern keinerlei Erlebnis stehe, daß alles nur Spiel, Fiktion und „Lüge“ sei: ein Nihilismus, der besonders von Strónski, gelegentlich seiner Forschungen über Folquet de Marseille, und von Eduard Wechssler für den Trobador als solchen (den es doch nie und nirgends gegeben hat) zur Doktrin versteinert wurde. Die Frage, ob Spiel oder Leidenschaft, Fiktion oder Wahrhaftigkeit, Scherz oder Ernst, konventionelles oder spontanes Verhalten dem Minnesang zum Grunde liegt, in Bausch und Bogen entscheiden und ein für allemal erledigen zu wollen, ist müßige Schulmeisterei. Man muß sich schon die Mühe nehmen, schrittweise vorzugehen, Lied für Lied und Dichter für Dichter ins Auge zu fassen, sich an die Texte hinzugeben, um mit allen erdenklichen Mitteln hinter das Geheimnis ihres künstlerischen und menschlichen Sinnes zu kommen. Die philologischen Vorbedingungen für eine solche wesentlich ästhetische

---

[1]) Zingarelli, Ricerche sulla vita e le rime di B. da V. in den Studj mediev. I, S. 393. Turin 1905.

und psychologische Untersuchung hat uns erst Appel durch seine kritische Textausgabe der Bernhardschen Lieder gesichert. Ihm verdanken wir mehr als allen sonstigen Studien über Bernhard.[1])

IV. Bernhards Quellen.

Psychologische Deutungen eines Kunstwerks, soweit sie nicht durch sich selbst überzeugen, brauchen von niemand geglaubt zu werden. Was kann ein Deutender nicht alles heraushören, das er tatsächlich nur hineinredet. Die Sicherheit, daß das Erlauschte auch wirklich vorhanden ist, bzw. sein kann, muß durch geschichtliche Forschung erbracht werden.

Als einen wesentlichen Zug an Bernhards Liedern haben wir wieder und wieder eine mädchenhafte Weichheit, einen durchgehenden Mangel an Entschluß, Willensbetätigung und Antrieb beobachtet. Einen einmaligen, entscheidenden Ablauf von Gefühlen, eine Krise, einen Durchbruch, eine Befreiung darzustellen, ist Bernhards Sache nicht. Es fehlt der Drang nach einem Ziel und darum auch der Sinn für Entwicklung und für Tragik. Alles wird chronisch und wiederholt sich. Man badet und plätschert in Gefühlen, die einen mit ihrer kreisenden, scheinbar ewigen Gegenwart einhüllen.

Diese Hingegebenheit ist aber allen Minnesingern der älteren Zeit, nicht nur unserem Bernhard eigen. Selbst ein so wilder und entschlossener Mensch wie Wilhelm, der neunte Graf von Poitou, gibt sich in dieser weibischen Art von Minne gefangen. Nur in denjenigen seiner Gedichte, die typisch unhöfisch und spielmannsartig sind, läßt er Erzählungen, Ereignisse und Entschließungen zu Worte kommen. Diese gehören der realistischen Stilart, der negativen Dichtung und der brutalen Minne zu, während der hohe Stil des höfischen Liedes — es sind bei Wilhelm die Stücke VII, VIII, IX und X —

---

[1]) Eine Würdigung dieser Ausgabe habe ich im Literaturblatt für german. und roman. Philologie, Mai — Juni 1917 zu geben versucht.

von Anfang an, wenn auch noch nicht so rein und klar wie bei Bernhard, den Ton der willenlosen Hingabe anschlägt.[1])

Fragt man sich, woher denn der Kanzone ihre passive, undynamische Einstellung gekommen ist, so wird man auf die naheliegende Vermutung geführt, daß sie aus dem „Frauenlied“ sich herausgebildet habe. Die alten *Carmina puellarum* oder *Chansons d'istoire,* von Spielleuten verfaßt, „die auch im Epos nur das sich hingebende Weib kennen“,[2]) zeichnen, wenigstens was die weiblichen Rollen betrifft, ein gedämpftes und gedrücktes Gefühlsleben ab und richten damit die Kunst der Minnelyrik von Anfang an auf wesentlich weibliche Stimmungen ein.

Das Übrige mag die höfische Sitte gebracht haben. Sie legt dem Ritter die gesellschaftliche Pflicht einer ähnlichen Zurückhaltung und Hingabe auf, wie sie ursprünglich dem Mädchen und der Frau zukam. In der Gesellschaft hat man die Rollen vertauscht, in der Lyrik ist der Grundton geblieben: der Ton des Beharrens, Schwelgens, Schaukelns, des zähen und willenlosen Verweilens in einem einzigen Gefühl. Wo sollte sich auch sonst das Spiel der Schwärmerei und Sentimentalität geschult haben, wenn nicht am „Frauenlied“?

Ein einziges Beispiel aus den von Bartsch gesammelten Romanzen mag genügen, um zu zeigen, wie ein nordfranzösischer Spielmann, wahrscheinlich noch ohne den provenzalischen Minnesang zu kennen, in einem Frauenlied schon all die zarten Töne findet, die uns aus Bernhard vertraut sind: das Harren und Schmachten aus der Ferne, die Klage gegen die Lauscher, die träumerische Wollust und zerebrale Sinnlichkeit, die religiöse Betontheit der Gefühle. Den erzählenden Teil der Romanze, der durch Reimwechsel abgegliedert ist, brauche ich nicht wiederzugeben.

---

[1]) Auf einige Reste zynischer und derber Art bei Wilhelm habe ich hingewiesen in einer kleinen Untersuchung „Die Kunst des ältesten Trobadors“ in der Miscellanea di studi in onore di Attilio Hortis. Triest 1910, S. 419 ff.

[2]) G. Gröber, Grundriß II, S. 475 f.

1. Oriolanz en haut solier
sospirant prist a lermoier
et regrate son dru Helier:
„amis, trop vos font esloignier
de moi felon et losengier.
Deus, tant par vient sa joie lente
a celui cui ele atalente.

2. Amis, bels douz amis Helier,
qant me membre de l'embracier,
de l'acoler et dou baisier,
dou dolz parlemant senz noisier,
coment me puis vivre lassier!
Deus, tant par vient sa joie lente
a celui cui ele atalente.

4. Amis, la nuit en mon couchier
en dormant vos cuit embracier.
et qant g'i fail au resveillier,
nule riens ne m'i puet aidier.
lors me reprent au souhaidier.
Deus . . . usw.

5. Amis, or voil a Deu proier,
s'il me doit jamais conseillier,
que je vos voie senz targier.
mais a ceu vient plus d'encombrier,
dont on a plus grant desirrier.“
Deus . . . usw.[1])

Nachdem der Spielmann erzählt hat, wie Heliers auf die Klage seiner Oriolanz hin stracks zum Stelldichein reitet und die Freundin liebkost, macht er für seine Person sich die Gefühle und das Glück der Liebenden sympathetisch zu eigen, als ob er uns den Weg weisen wollte, den die Kunstlyrik vom Frauenlied zur Minnekanzone gegangen ist. Die Schlußstrophe lautet:

---

[1]) K. Bartsch, Altfranzösische Romanzen und Pastourellen. Leipzig 1870, I, Nr. 10, S. 14 f.

Ne sai que plus vos en devis.
ensi avengne a toz amis!
et je, qui ceste chancon fis
sor la rive de mer pansis,
comanz a Deu bele Aelis.
Deus, tant par vient sa joie lente
a celui cui ele atalente.

„Hier entsteht der Eindruck", sagt Gustav Gröber, „als wären Versuche gemacht worden, von der objektiven *Chanson d'istoire* zum subjektiven Minnelied zu gelangen, die in eine Zeit fallen könnten, wo die provenzalische Minnedichtung in Nordfrankreich noch nicht in Aufnahme gekommen war".[1])

Ein anderes nordfranzösisches Frauenlied, das noch kunstloser ist, noch älter sein dürfte und vermutlich der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehört, der Sehnsuchtsgesang der schönen Yzabel[2]) schlägt mit seinem Refrain ein echt Bernhardsches Motiv an:

E amis!
por medissans seus fors de mon pais.

Selbstverständlich hat Bernhard nicht eigenhändig aus so volkstümlichen Quellen geschöpft. Unsere Betrachtungen haben, glaube ich, gezeigt, wie weit er sich in Metrum und Stil von der Volkskunst entfernt. Er muß Vorgänger und Lehrmeister gehabt haben, die ihm Formen und Motive kunstmäßig oder gar schulmäßig zubereiteten und übermittelten. Zählt er sich ja selbst zu der „Schule des Herrn Eble", eines Trobadors, von dem uns leider keine einzige Strophe erhalten ist. Daß diese *escola n'Eblo*, wie Appel meint,[3]) eine literarische Richtung bezeichnet, die derjenigen des Marcabru feindlich gegenüberstand, ist mir höchst zweifelhaft. Jedenfalls reicht der überlieferte Bestand an Trobadorliedern der älteren Zeit ent-

---

[1]) Grundriß II, S. 666.
[2]) Bartsch, a. a. O. I, Nr. 4, S. 7.
[3]) Bernhard-Ausgabe, S. XXIV und XXXII und LXIV ff.

fernt nicht aus, um einen sicheren Beweis dafür zu erbringen.[1]) Bernhards Bildung muß wesentlich höfisch gewesen sein; wenigstens bewegen seine Lieder sich in einer abgeschlossenen Welt von Konventionen und Spielregeln des Minnewesens, wie ein Einzelner sie schlechthin nicht aufbauen kann. Eine ganze Gesellschaftsklasse muß mehrere Geschlechter hindurch daran gearbeitet haben.

Nichts liegt nun Bernhard ferner als solche Sitten und Regeln verändern, verbessern, verstärken oder erschüttern und durchbrechen zu wollen. Weder als Reformator noch als Polemiker steht er zum Dogma des Frauendienstes, sondern wesentlich als gläubiger Anhänger, teils mit mystischer Schwärmerei, teils mit humorvoller Laune sich hingebend und fügend.

Ähnliche Liebesspiele gesellig-literarischer Art sind lange vor den provenzalischen Trobadors in der alexandrinischen und dann wieder in der römischen Liebes-Elegie getrieben worden. Manches, was sich zur Kennzeichnung dieser letzteren sagen läßt, paßt beinah wörtlich auf den südfranzösischen Minnesang, so z. B. die folgenden Sätze aus Ribbecks Geschichte der römischen Dichtung[2]): „Die Geschichte seines Herzens gestaltet der elegische Dichter mit künstlerischer Freiheit, die einzelnen Momente derselben sind nicht nach der Zeitfolge geordnet, sondern nach poetischen Gesichtspunkten durcheinandergemischt. Widersprüche, Ungenauigkeiten, Verschleierungen aller Art breiten einen gewissen Nebel über den Zusammenhang. Das einzelne Gedicht oder die besondere Gruppe soll für sich wirken; die Fäden, welche Getrenntes verbinden, sind oft locker und nachlässig geschlungen. Auch die, wenn gleich durchsichtige Verwandlung des Namens der Geliebten

---

[1]) Aus Marcabru 31, Vers 73—81 geht lediglich hervor, daß Herr Eblo in einem seiner Lieder (*troba*) gegen die Minne geschmäht hatte; in anderen *trobas* wird er sie wohl wieder verherrlicht haben. Im übrigen vgl. meine Besprechung im Literaturbl. f. germ. u. rom. Phil. 1917, Sp. 185 f.

[2]) Otto Ribbeck, Gesch. der röm. Dichtung II, 2. Aufl. Stuttgart 1900, S. 181.

ist darauf berechnet, ihre Person und das Verhältnis mit ihr in die Sphäre des Idealen zu entrücken.“ Bei den Trobadors sind die Decknamen weniger durchsichtig und dienen, der strengeren Sitte gemäß, eben so sehr zur Verheimlichung wie zur Idealisierung.

Im übrigen sind die Ähnlichkeiten zwischen der römischen Liebeselegie und der provenzalischen Kanzone groß genug, um uns die Frage aufzunötigen, ob sie rein zufällig entstanden oder nicht doch durch geschichtliche Zusammenhänge irgendwie bestimmt sind.

Auf Ovid als Vermittler ist schon vielfach hingewiesen worden.[1]) Durch neuere Forschungen darf es als gesichert gelten, daß die sämtlichen Liebesdichtungen Ovids, nämlich die Elegien (Amores), die Heroides, die Epistulae, die Ars amatoria und die Remedia amoris als ein handschriftlich zusammenhängendes Corpus ins Mittelalter eingetreten sind. Das treueste Abbild davon ist eine mit Bestimmtheit erkennbare Handschriftengruppe,[2]) die durch eine Reihe innerer und äußerer Merkmale (lautliche Eigenheiten, westgotische Schrift u. dgl.) unzweideutig auf Spanien als Entstehungsort hinweist. Von Spanien aus hat die Überlieferung sich ohne viele Mittelglieder nach Frankreich und, wie es scheint, vor allem nach Südfrankreich verbreitet. Die Klöster in der Nähe von Lyon weisen im 10. Jahrhundert mehrfache Beziehungen zu spanischen Handschriften und zu westgotischer Schrift auf. In den Bücherverzeichnissen französischer Klöster, soweit wir sie kennen, tritt Ovid freilich erst im 12. Jahrhundert hervor und zwar besonders in Rouen, in Béziers und in Cluny. Ein im Jahre 1162 aufgestelltes Verzeichnis des *in ecclesia Sancti Aphrodisii et in potestate Gulielmi Durantii, sacristae eiusdem ecclesiae* befindlichen Bücherschatzes in Béziers weist als

---

[1]) Leider ist die Arbeit von Wilibald Schrötter, Ovid und die Troubadours, Halle 1908, ziemlich unkritisch und schülerhaft.

[2]) Mit ϱ bezeichnet von Sigm. Tafel, Die Überlieferungsgeschichte von Ovids Carmina amatoria, Münchener Diss., Tübingen 1910, dessen Ergebnisse ich hier vortrage.

29. Nummer die Heroiden (*Ovidii epistolarum amatoriarum liber unus*) und als 37. die Elegien auf: *Ovidius sine titulo.*[1]) Dieselben Bücher besaß eine andere nicht mehr zu identifizierende französische Bibliothek des 12. Jahrhunderts.[2]) In dem unter dem Abt Hugues III (1158—61) aufgestellten Bücherverzeichnis von Cluny finden sich unter den Nummern 487, 534 und 545 von Ovid die Metamorphosen, die Pontusepisteln, die Ars amatoria und die Remedia amoris.[3]) Schwerlich werden dies die einzigen Ovid-Ausgaben gewesen sein, über die man an den blühenden Bildungsstätten in Südfrankreich verfügte. — Dazu kommen die Florilegien, die kaum in einer Lateinschule jener Zeit gefehlt haben und in denen Ovid einen bevorzugten Platz einnahm. Besonders die sentenzenreichsten Teile seiner Liebesdichtung, die Ars und die Remedia pflegte man für Florilegien und Grammatiken auszubeuten, während die Elegien in Handschriften, die dem Schulgebrauch dienten, verhältnismäßig selten blieben. Die Florilegien freilich zertrümmern die künstlerische Einheit, geben nur Glanzstellen, sei es moralischer, sei es ästhetischer Art, zum besten und lassen, vor lauter Blüten, den Baum nicht mehr erkennen, der diese getrieben hat. Wir sind noch weit entfernt, die große Rolle, die bei der Vermittlung zwischen antiker und mittelalterlicher Dichtung die Masse der Florilegien gespielt hat, allseitig würdigen zu können. Es bedarf hier noch eingehender Forschungen. Daß die Florilegien aber dem künstlerischen Verständnis der Antike, dem Geschmack an klassischer Rundung der Form, dem Sinn für Komposition und einheitlichen Bau eines Gedichtes eher hinderlich als förderlich waren, liegt auf der Hand. Die Florilegien haben den mittelalterlichen Dichter zur centonenhaften Kompositionsweise, zum Flickwerk geradezu ermuntert und angehalten.

---

[1]) Mit der Bezeichnung *Ovidius sine titulo* sind in den mittelalterlichen Bücherverzeichnissen stets die Liebeselegien des Dichters gemeint. Den Nachweis zum Obigen bei Léop. Delisle, Le Cabinet des Ms. de la biblioth. nat., II. Bd. Paris 1874, S. 504 f.

[2]) Delisle a. a. O., II, S. 508. [3]) Ebenda, S. 478 ff.

Multa iuvant collecta simul mentesque saginant
et vario confert flosculus iste modo

lautet der denkwürdige Grundsatz eines wenig denkwürdigen Franziskaners des 13. Jahrhunderts, der aus lauter Memorierversen und Schulfloskeln in einem Minoritenkloster zu Mantua ein lateinisches Lehrgedicht, einen Anticerberus zusammengestoppelt hat.[1]) Die Trobadors waren zwar nicht so geschmacklos wie jener halbgelehrte Eiferer; aber das leidige Hilfsmittel des Florilegiums hat auch sie verhindert, zur antiken Kunst, insbesondere zu ihrem beliebten Meister Ovid ein tieferes Verhältnis zu gewinnen. Diese Beobachtung läßt sich bequem z. B. an den Liedern des Folquet von Marseille machen. An lateinischer Belesenheit dürfte dieser kunstfertige Trobador und spätere Bischof unserem Bernhard zum wenigsten ebenbürtig gewesen sein. In seinen neunzehn Kanzonen hat man zwölf Zitate beziehungsweise Reminiszenzen aus Ovid, zwölf aus den Sentenzen des Publilius Syrus, acht aus Seneca usw. erhaschen können. Kein Zweifel, daß er das Meiste, jedenfalls aber den Publilius Syrus aus Florilegien kennen gelernt hat. Den Ovid aber, dessen Dichtungen er sehr wohl im Zusammenhange hat lesen und genießen können, auch den Ovid betrachtet und benützt er lediglich als wärs ein Florilegium; ähnlich wie der Gardeleutnant der Fliegenden Blätter in Goethe den Menschen sieht, „der so viel für die Abreiß-Kalender geschrieben hat“. Der polnische Gelehrte Strónski, der Folquets Belesenheit nachgegangen ist, faßt seinen Eindruck zusammen in die Worte: „Mais, au fond, cette influence des auteurs classiques sur notre troubadour à quoi se réduit-elle? Est-ce leur art qui l'a intéressé? Est-ce leur sentiment du beau et leur conception de la vie et de l'âme humaine qu'il a su pénétrer pour les faire revivre dans ses poésies? Nullement. Il se contente de s'emparer d'un certain nombre d'aphorismes tirés de leurs oeuvres. En cela il est bien l'enfant de son époque, du moyen-âge éclairé et scolastique, qui

---

[1]) Francesco Novati, Attraverso il medio evo. Bari 1905, S. 87.

ne comprenait pas l'antique et qui ne savait s'en servir que d'une façon très superficielle, très extérieure." [1])

Für Folquet und für den Durchschnitt aller Trobadors mag dieses Urteil in Bausch und Bogen richtig sein und Geltung behalten. Unser Bernhard aber, scheint mir, macht eine kleine, leise, schwer zu bestimmende Ausnahme, eine Ausnahme, die vielleicht gar keine literar-historischen Folgen gehabt hat — man müßte der Sache erst nachspüren —, die aber ihre feine seelische und künstlerische Bedeutung behält. Gerade das Feinste verduftet im Strom der Entwicklung und verliert sich im Gewühle der Nachahmer. Jene stille versteckte Heiterkeit, jene humoristische Leichtigkeit und Beweglichkeit, die wir bei Bernhard nicht bloß in gelegentlichen Ausbrüchen, sondern als durchgehenden und bleibenden Grundzug entdeckt und nachgewiesen zu haben uns schmeicheln, hat etwas Antikes und beinahe Griechisches. Mehr als an Ovid erinnert sie an Catull, Properz und Tibull, die wenigstens innerlich den griechischen Vorbildern noch näher stehen.

Catull war freilich ganz und gar verschollen im Mittelalter. Es ist so gut wie ausgeschlossen, daß Bernhard auch nur einen Vers von ihm zu sehen bekam. Von Properz könnte ihm im besten Fall ein vereinzelter Spruch in irgend einem Florilegium zu Händen gekommen sein,[2]) etwa:

Errat qui finem vesani quaerit amoris:
verus amor nullum novit habere modum (II, 15, v. 30),

dessen er sich erinnern konnte, als er schrieb:

car, qui en amor quer sen,
cel non a sen ni mezura (Nr. 16, v. 31 f.),

---

[1]) Stanislaw Strónski, Le troub. Folquet de Marseille. Krakau 1910, S. 80.

[2]) Über das Fortleben der römischen Elegiker im mittelalterlichen Frankreich siehe M. Manitius, Philologisches aus alten Bibliothekskatalogen im Rheinischen Museum, N. F. Bd. 47, Ergänzungsheft. Frankfurt 1892, bes. S. 31.

oder: tu tamen interea, quamvis te diligat illa,
in tacito cohibe gaudia clausa sinu:
namque in amore suo semper sua maxima cuique
nescio quo pacto verba nocere solent (II, 25, v. 29 ff.),

woran er bei der 3. Strophe seines Liedes *Ab joi mou lo vers* wieder denken konnte.

Jedoch neben den Sprüchen und Lehren, deren Allgemeinheit nichts oder wenig beweist, hat Properz auch seine Launen und Einfälle, seine Anwandlungen: z. B. die Verachtung des Reichtums im Liebesglück:

quae (Venus) mihi dum placata aderit, non ulla verebor
regna vel Alcinoi munera despicere (I, 14, v. 23 f.).

Vergleiche dazu: Car en loc de sa ricor
no volh aver Pisa (Nr. 44, v. 23 f.),

eine Wendung, die Bernhard freilich nicht gerade im Properz zu lesen brauchte, denn sie ist dem volkstümlichen Liebeslied im ganzen Abendlande eigen.[1]) In der Tat, diese und ähnliche Züge lassen nicht auf unmittelbare Berührung, wohl aber auf eine Art poetischer Urverwandtschaft schließen. Hieher gehört wohl auch das scherzhafte Motiv der Spröden, die sich im Greisenalter unter Amors Joch wird fügen müssen:

at tu etiam iuvenem odisti me, perfida, cum sis
ipsa anus haud longa curva futura die.
quin ego deminuo curam, quod saepe Cupido
huic malus esse solet cui bonus ante fuit (II, 18, v. 19 ff.).

Anders und doch ähnlich wendet es Bernhard in Nr. 28:

Pois fom amdui efan,
l'am ades e la blan;
e's vai mos jois doblan
a chascu jorn del an.

---

[1]) Vgl. z. B. A. D' Ancona, La poesia popolare italiana, 2. Aufl. Livorno 1906, S. 246 ff.

e si no·m fai enan
amor e bel semblan,
cant er velha, ·m deman
que l'aya bo talan.

Der Wunsch sich als Vöglein zu der Liebsten zu schwingen ist den antiken Elegikern, unserem Trobador und dem Volkslied in gleicher Weise vertraut.

Merkwürdig ist es, wie erst die Lektüre von Catull, Properz, Tibull und Ovid so recht erkennen läßt, wie viel bei Bernhard an uralten Motiven weiterlebt und durch eine bodenständige Verwandtschaft ihn mit der heidnischen Liebesdichtung verknüpft. Solange wir nur das Formale an Bernhard ins Auge faßten: sein Metrum, seinen Stil, seine Kompositionsweise, die Verläufe seiner Gefühle: da war so gut wie nichts von volkstümlicher Kunstart an ihm zu spüren. Jetzt aber, unter dem Lichte der antiken Elegie, enthüllen sich eine Reihe von einzelnen Gedanken, Vergleichen, Bildern als gewöhnliches und gemeines literarisches Gut. Es sind poetische Zierstücke und Kurzwaaren wie „das Schifflein auf der Welle“ (Nr. 44, v. 40), „das Fischlein am Angelhaken“ (Nr. 12, v. 8 f.), „die Tränen auf dem Brief“ (Nr. 6, v. 49 f.). Sie gehören der gelehrten so gut wie der volkstümlichen Überlieferung an und lassen sich teils bei Tibull teils bei Ovid so gut belegen wie in Volksliedern aller Länder und Zeiten. Es ist nicht auszumachen, wo Bernhard sie her hat; vielleicht aus keinerlei Poesie; vielleicht hat er aus dem dichterischen Flugsand, der durch die Sprache des Alltags stäubt, sich derlei Bilder und Metaphern selbst gestaltet.

Da er ganz frei zu zitieren bzw. zu übersetzen pflegt, da er gar nicht „papieren“ ist, so kommt man selten bei ihm zu einer „Lesefrucht“ von einwandfreier Sicherheit. Man erinnert sich, was er aus dem Ovidischen Gutta cavat lapidem non vi sed saepe cadendo gemacht hat:

qu'eu ai be trobat legen
que gota d'aiga que chai,

fer en un loc tan soven,
tro chava la peira dura (Nr. 16, v. 38).

Man muß sich fragen, ob hier wirklich Ovid, Ex Ponto IV, 10, 5 zitiert ist, oder nicht vielmehr Ars amat. I, 475:

quid magis est saxo durum, quid mollius unda?
dura tamen molli saxa cavuntur aqua,

oder am Ende nicht gar Tibull I, 4, 17:

longa dies homini docuit parere leones,
longa dies molli saxa peredit aqua.[1])

Die gelehrte Erinnerung an die Achilles- bzw. Peleuslanze hat Bernhard so ganz sich zu eigen gemacht (Nr. 1, 6. Strophe), daß niemand mehr entscheiden kann, ob er sie, wie Paget Toynbee meint,[2]) aus den Remedia amoris v. 47, oder, wie Appel meint, aus Hygin, Fabel CI, oder, was man auch noch in Betracht ziehen könnte, aus den Tristien I, 1, 100 und II, 1, 20 genommen hat, oder aus einem mittelalterlichen Kommentar zu allen diesen Stellen. — Nicht einmal das Bibelwort, auf das uns Bernhard hinweist mit den Versen:

que so mostra l'escriptura:
causa de bon'aventura
val us sols jorns mais de cen (Nr. 30, v. 40 ff.)

ist mit Sicherheit wieder zu erkennen. Hat man, wie Suchier meint, an den 83. Psalm zu denken: *quia melior est dies una in atriis tuis super milia*? Oder nicht vielmehr an Ezechiel IV und 4. Buch Mose XIV, wo Sünde und Rache in der Weise verrechnet werden, daß ein Tag für ein Jahr gilt: *Et tu dormies super latus tuum sinistrum, et pones iniquitates domus Israel super eo numero dierum, quibus dormies super illud* und

---

[1]) Die Möglichkeit eines Tibull-Zitates ist um so weniger von der Hand zu weisen, als diese Verse in dem berühmten Florilegium (Paris. lat. no. 7647) stehen. Siehe Meyncke, Die Pariser Tibull-Excerpte im Rhein. Museum 25 (1870), S. 369 ff.

[2]) P. Toynbee, Dante Studies and Researches. London 1902, S. 137 ff.

diem pro anno, diem inquam, pro anno dedi tibi? Dies wäre nun freilich nicht *causa de bon'aventura*, sondern *causa de mal'aventura* gerechnet, und das ganze Zitat, oder vielmehr das vorausgehende Wort: *ades n'aura pietat* wäre dann scherzhaft gemeint. Mitleid wird die Liebste haben so wie der rächende Gott, der da gesagt hat: *annus pro die imputabitur.* Daß im Geiste des Liedes und in Bernhards Charakter eine derartige Schelmerei nicht überraschend wäre, bedarf wohl keines besonderen Beweises mehr.[1])

Wer will einen so munteren Geist, der seine Anleihen im Fluge macht, überwachen? Flüchtig wie er selbst ist, fliegen, wer weiß woher, auch ihm die Einfälle und Motive zu. Wenn er sein berühmtes Lied *Non es meravelha s'eu chan* beschließt mit dem Scherzwort:

ors ni leos non etz vos ges,
que·m aucizatz, s'a vos me ren,

was klingt hier an? Der Vers des Tibull

nec te conceptam saeva leaena tulit (III, 4, 90)?

oder Ovids Metamorphosen IX, 612 ff.

neque enim de tigride natus;
nec rigidas silices, solidumve in pectore ferrum,
aut adamanta gerit: nec lac bibit ille leaenae . . .?

oder eine volkstümliche uralte Beschwörungsformel gegen hartherzige Menschen, wie sie seit den Tagen Homers (Ilias XVI, 33) an den Ufern des Mittelmeeres zu hören war?

---

[1]) Scherzhaft ist ja auch in demselben Lied die vorausgehende Drohung gemeint:

mas si'n breu tems no·s melhura,
vengut er al partimen.

Im Folgenden wird dann durch das scherzhafte Bibelzitat angedeutet, daß die Liebste mitleidlos bleibt, also sich tatsächlich nicht bessert, und nun erst bekäme die 7. Strophe ihren überraschenden und richtigen Sinn: der Dichter kann sich doch nicht von ihr trennen und huldigt ihr *si tot no s'es cochada.* — Freilich ist von Vers 40 bis 46 der Sinn mir nicht ganz klar und sicher geworden.

Wenn er den Spiegel verflucht, in dem seine Liebste die Macht ihrer Schönheit erkennt:

be deuri' aucire,
qui anc fetz mirador,
can be m'o cossire,
no'n ai guerrer peyor.
ja·l jorn qu'ela·s mire
ni pens de sa valor,
no serai jauzire
de leis ni de s'amor (Nr. 25, 41 ff.),

ist eine Erinnerung an Ovid, Amores II, 17, 8 ff. dabei im Spiele:

me miserum! cur est tam bene nota sibi?
scilicet a speculi sumuntur imagine fastus usw.?

oder ist es ein kindlicher Einfall? Gerade die naivesten, frischesten Scherze Bernhards sind aus der antiken Liebeselegie am leichtesten zu belegen. Wenn er prahlt:

Anar posc ses vestidura,
nutz en ma chamiza,
car fin amors m'asegura
de la freja biza (Nr. 44, 13 ff.),

so steht ihm Tibull zur Seite und singt:

Quisquis amore tenetur, eat tutusque sacerque
qualibet: insidias non timuisse decet.
Non mihi pigra nocent hibernae frigora noctis,
non mihi, cum multa decidit imber aqua (I, 2, 27 ff.).

Klingt es nicht wie ein Einfall des Augenblicks, wie ein Volkswitz, wenn Bernhard in der Tenzone mit Peire den Wunsch äußert, es möchte die Rolle des Bittens und Werbens nun auch einmal den Frauen angewiesen werden?

Peire, si fos dos ans o tres
lo segles faihz al meu plazer,
de domnas vos dic eu lo ver:
non foran mais preyadas ges,

ans sostengran tan greu pena
qu'elas nos feiran tan d'onor
c'ans nos prejaran que nos lor (Nr. 2, IV).

Aber Ovid hatte den Einfall auch schon gehabt:

Conveniat maribus, ne quam nos ante rogemus:
femina iam partes victa rogantis agat (Ars amat. I, 277 f.).

Ovid, der in seiner Ars amatoria sozusagen das Minnerecht der antiken Liebeselegie kodifiziert, lehrt auch:

Ergo, ut periuras merito periuria fallunt,
exemplo doleat femina lusa suo (I, 657 f.),

und Bernhard handelt so flink danach, daß man glauben muß, er tut's aus naivstem Bedürfnis und nicht nach der Vorschrift:

Truans volh esser per s'amor,
e cove c'ab leis aprenda . . .
oimais segrai son uzatge:
de cui que'm volha, serai drutz (Nr. 19, 17 f. u. 13 f.).

Wenn Bernhard aus der Überzeugung heraus, daß gar zu große Ergebenheit ihm bei seiner Herrin nur schaden kann, sich in dem 29. Liede widerspenstig und treulos stellt und scherzweise nach dem Erfahrungssatze handelt:

car cel sec Amors que's n'esdui
e cel l'enchaussa qu'ela fui (29, 45),

so verhält er als Mann sich seiner Herrin gegenüber etwa so, wie Ovid von der Liebsten es haben möchte:

Si qua volet regnare diu; deludat amantem.
(Hei mihi! quod monitis torqueor ipse meis!)
Cuilibet eveniat, nocet indulgentia nobis.
Quod sequitur, fugio: quod fugit, usque sequor.
(Amores II, 19, 33 ff.)

Die Rollen sind vertauscht, aber die Tonart und der Scherz sind geblieben. Ähnlich wird manch heiteres Spiel, das Ovid in den Remedia zur Entkräftung der Liebe zu betreiben

rät, von Bernhard zu deren Steigerung und Nahrung gebraucht: so die fingierte Schmähung (Rem. 315 ff.), die fingierte Abkehr zu einer Nebenbuhlerin (ebenda 442 ff.), die fingierte Fröhlichkeit im Schmerz (ebenda 493 ff.) und was dergleichen mehr ist. Ich wüßte keine Schelmerei, keine Finte bei Bernhard, zu der nicht Ovid die Anleitung gegeben hätte. Nur daß eben Bernhard all diese Künste nach eigenem Bedürfnis und, was noch mehr heißen will, nach eigener Laune übt. Die beinahe weibische Laune, die schwärmerische Verlorenheit, die krankhafte Spontaneität, mit der Bernhard die neckischen Irrwege der antiken Liebeselegien wandelt, macht ihn, diesen Antiken gegenüber, völlig originell. Manchmal empfindet er mit der Unschuld eines Verzückten ganz einfach und tief, was jene mit naiven Schlauheiten und Umständlichkeiten sich ausgedacht haben. Man denke an das 26. Lied, Strophe V! Die Quelle erscheint dann als etwas Gemachtes und deren Benützung als das Ursprüngliche. So verhält es sich besonders bei dem Motiv der Liebsten in der Ferne. Der antike Elegiker malt sich Zug für Zug, mit körperlicher Gegenständlichkeit den Aufenthalt und das Gebaren der entfernten Freundin aus, und über der Arbeit an dem lieblichen Bild faßt ihn der Ärger oder der Schmerz, daß er nicht selbst dabei sein darf. So Tibull in seiner launigen Elegie: Rura meam, Cornute, tenent villaeque puellam (II, 3). Der Trobador dagegen, visionär von Hause aus, verschmäht die bildhafte Ausarbeitung. Was soll ihm das *εἰδύλλιον*, trägt er doch immer, bei seinem Wandern in die Ferne, das tiefempfundene Bild, das *εἶδος* der Liebsten selbst, im Herzen. Wo der antike Künstler sich schauend, spähend und malend ergötzt und betrübt, da gibt der Trobador sich lediglich hin. Seelisch und lyrisch verhält sich dieser, dem das Ferne eine unmittelbare Gegenwart in der Empfindung ist, viel inniger und ursprünglicher als jener, der erst alles sinnlich machen muß, bevor ihm aus dem Anschauen das Empfinden quillt. Historisch und literarisch aber hat der zweite den Vortritt und erscheint der Elegiker als der Vorläufer des Trobadors.

Wer diesen Sachverhalt sich zu Gemüte führt, dem kann wohl die Vermutung kommen (und nachträglich meine ich fast, sie muß einem kommen), die Vermutung, daß die berühmte *amor de loing* des Jaufre Rudel durch einige Verse aus Ovid veranlaßt ist. „Veranlaßt“ will nicht heißen: seelisch verursacht, aber literarisch ausgelöst. Unter den Heroiden des Ovid war im Mittelalter wohl das bekannteste und beliebteste Stück der Brief des Paris an Helena. Um die Schöne zu gewinnen, erzählt der schlaue Verführer mancherlei Wunder, vor allem, daß Helena ihm zugesprochen sei durch Venus und daß durch Gottheit und Schicksal die Liebe zu ihr ihm eingepflanzt und bestimmt worden sei, bevor er sie sah:

Namque ego divino monitu, ne nescia pecces,
advehor: et coepto non leve numen abest.
Praemia magna quidem, sed non indebita, posco;
pollicita est thalamo te Cytherea meo.
Hac duce Sigeo dubias a littore feci
longa Phereclea per freta puppe vias.
. . . . . .
. . . . . .
Attulimus flammas, non hic invenimus illas;
hae mihi tam longae caussa fuere viae.
Nam neque tristis hiems, neque nos huc appulit error.
Taenaris est classi terra petita meae.
Nec me crede fretum merces portante carina
findere. Quas habeo, Dî tueantur opes.
Nec venio Graias, veluti spectator, ad urbes.
Oppida sunt regni divitiora mei.
Te peto, quam lecto pepigit Venus aurea nostro.
Te prius optavi, quam mihi nota fores.
Ante tuos animo vidi, quam lumine, vultus:
Prima fuit vultus nuntia fama tui.
Nec tamen est mirum, si, sicut oportuit, arcu
missilibus telis eminus ictus, amo.

(Heroid. XVI, 17 ff.)

So dürfte uns denn Jaufre Rudel als ein christlicher und mittelalterlicher Paris gelten, der halb scherzend halb schmachtend, galant und mit religiösem Gefühlston, seine ungenannte Dame als eine neue Helena umwirbt. Vielleicht hat er sich nicht entgehen lassen, ihr gesprächsweise oder in einer *razo* oder in einem Lied geradezu das Kompliment zu machen, daß sie seine Helena sei und daß er deshalb ihr Paris möchte werden, etwa so wie Herr Friederich von Hausen, der gelehrige Schüler der Provenzalen und Nachahmer unseres Bernhard getan hat in dem Liede:

Ich muoz von schulden sîn unfrô,
sît si jach dô ich bî ir was,
ich möhte heizen Enêas,
und solte ab des wol sicher sîn,
sie wurde niemer mîn Tîdô.
wie sprach si sô?[1])

Wer weiß, ob es nicht provenzalische Sitte war, sich im höfischen Minnewesen die Rollen berühmter Romanfiguren wie Aeneas, Paris, Tristan beizulegen oder von der Dame sie sich zuweisen zu lassen. Daß man sich zu mindesten mit ihnen verglichen hat, liegt auf der Hand. Auch unser Bernhard hat es getan:

Miralhs, pus me mirei en te,
m'an mort li sospir de preon,
c'aissi·m perdei com perdet se
lo bels Narcisus en la fon.

Ovid wird nicht anders behandelt wie irgend ein Tristan-Roman oder eine Romanze oder eine chanson d'istoire. Der Trobador übernimmt oder escamotiert die Rolle einer epischen Gestalt und macht sich deren Gefühle zu eigen. Ein Deutscher, der Trobador und Epiker zugleich war, Heinrich von Veldegge singt:

Tristrant muoste sunder danc
staete sîn der küneginne,

---

[1]) Vgl. auch Carm. Bur. 105: Si tu esses Helena, vellem esse Paris.

wand in poisûn dar zuo twanc,
mêre dan diu kraft der minne.
des sol mir diu guote danc
wizzen, daz ich niene gedranc
alsulhen wîn, und ich si minne
baz dann er, und mac daz sîn.

Zu dieser Stelle bemerkt Richard M. Meyer[1]): „Es tritt ein, was man in literarischen Entstehungszeiten oft beobachten kann, was z. B. in der Wertherzeit häufig war: eine Anpassung der Lebenden an die epischen Gestalten. Der Roman will Wahrheit werden. Deshalb bemächtigt er sich der Leser." — Das Geheimnis des Jaufre Rudel, um das so viele Dichter und Philologen der Neuzeit sich gemüht haben, wäre also dadurch entstanden, daß der verzückte Trobador sich vom Ovidschen Helena-Roman hätte ganz verschlingen lassen, bzw. daß umgekehrt dieser Roman mit all seinem objektiven Beiwerk versunken wäre in Rudels Seele, so daß vom Thema nur das Subjektive noch: die reine Lyrik sehnsüchtiger Spielerei geblieben und auf uns gekommen ist. Ein sicherer Beweis ist nicht zu liefern, aber die literarhistorische und psychologische Wahrscheinlichkeit ist groß. Denn darin eben lag das Schöne, daß der Herr von Blaya mit seiner hohen und fernen Liebe die sagenhafte Leidenschaft eines Paris wieder wahr machte und einem der größten Vorbilder der Minne gleichkam. — Die Faustische Sehnsucht nach Helena hätte sonach eine ferne und verborgene Quelle in den literarischen Galan-

---

[1]) R. M. Meyer, Die deutsche Literatur bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, 1916, S. 148.

Sehr wahrscheinlich ist es, daß auch Heinrich von Morungen sich auf die berühmte 16. Heroide bezieht und seine Geliebte mit Helena (= Acheloia) vergleicht in der Schlußstrophe seines Liedes *Diu vil guote, daz si sêlic mueze sîn* (M. F. 136, 25 u. Anmerkungen). Zur Deutung dieser 5. Strophe, in der die Verse 137 f. unserer Heroide anklingen, vgl. Carl von Kraus, Zu den Liedern Heinrichs von Mor. in den Abh. d. K. Ges. der Wiss. zu Göttingen, philol. hist. Kl. N. F. XVI, Nr. 1, S. 36, Berlin 1916. — Vgl. auch Thibaut de Champagne, Ausg. Tarbé, Reims 1851, Nr. 43, 4 und 48, 3.

terien eines provenzalischen Trobadors. Rudel als Vorläufer Fausts! Zwar überraschend, aber keineswegs unnatürlich kommt uns die Möglichkeit einer so lehrreichen Verwandtschaft vor.

Wenn es sich wirklich so verhält — mit welcher Inbrunst muß dann Rudel seinen Ovid gelesen haben. Ihm war er kein Schulbuch mit Sentenzen und Floskeln, sondern ein Evangelium der Minne, der Mode und der Kunst. Mit ähnlichen Augen mag Bernhard ihn betrachtet haben: weniger um ihn auswendig zu lernen und nachzuahmen, als um sich an ihm zu bilden. Zur Bildung des Künstlers aber gehört, nächst der Schönheit seiner Gefühle, die Fähigkeit etwas Ganzes zu gestalten, die Kompositionskunst.

Diese, scheint mir, verdankt Bernhard zum großen Teil den alten Elegikern, sei es nun daß er an Tibull oder an den Amores und Epistulae des Ovid sich gebildet hat.

Natürlich hat der antike Einschlag den mittelalterlichen Charakter der trobadormäßigen Technik nicht aufgehoben, wohl aber war er bei deren Weiterbildung tätig. Wenn gerade bei Bernhard, wie wir gesehen haben, die Geleitstrophe ihre alte volkstümliche und musikalische Natur als Refrain zu verleugnen beginnt, wenn die „Nachklang-Tornada“ durch „Adreß- und Epilog-Tornada“ mehr und mehr verdrängt wird, sollte da nicht, neben höfischen und persönlichen Absichten, auch das Beispiel des Grußes und Abschiedwunsches in den poetischen Sendschreiben der Elegiker gewirkt haben? In der ersten Geleitstrophe zu Nr. 12 haben wir ja das Ovidische Muster mit Händen gegriffen.

Aber noch mehr. Die ganze Gedankenverknüpfung ist bei Bernhard Elegien-artig. Bei Marcabru war sie noch ungleich: einerseits mit scholastischer Logik und Dialektik verklammert, andererseits intermittierend und brüchig. Bei Bernhard ist sie leicht, schmiegsam, lose und natürlich geworden; denn er versteht es, den Gedanken durch die Strömungen und Wallungen seiner Gefühle tragen und in allerhand Windungen umhertreiben zu lassen. Es ist eine halb

meditative, halb diskursive Lyrik, deren Technik zwar nicht äußerlich, aber psychologisch den Elegien des Tibull besonders ähnelt. „Die Idee der Tibullischen Elegie, Stimmungsbild zu sein, bestimmt auch ihre Komposition. Nicht auf einem straff gezogenen logischen Fundament erhebt sie sich, sie geht aus von der den Dichter eben ergreifenden Grundstimmung, von dieser aus wogen die Gedanken auf und ab. . . Mögen noch so viele Nebentöne die Elegie durchziehen, sie werden doch durch einen Grundton beherrscht.“ [1]) Die zwei typischen Formen des Gefühl- und Gedankenverlaufs, die wir bei Bernhard beobachtet haben, sind auch bei Tibull vorhanden: die schraubende, die um einen Mittelpunkt kreist oder über einem Schwerpunkt pendelt, und die wandernde oder schwärmende, die von einem Grundgefühl ausgehend in dessen Gegenteil sich verliert. Eine straffe Zielstrebigkeit aber mit unverrückbarer Strophenfolge ist beiden Künstlern fremd. Bis in die Einzelheiten möchte ich freilich den Vergleich nicht treiben. Bestimmte Entlehnungen oder kunstgeschichtliche Berührungspunkte zwischen der Technik des Tibull und der des Bernhard lassen sich kaum erweisen. Es kann sein, daß die ganze Ähnlichkeit auf seelischer Verwandtschaft beruht und jeder historischen Grundlage entbehrt. Wenn ich aber Bernhards Kunst treffend und bündig kennzeichnen will, so brauche ich nur die zusammenfassenden Worte zu wiederholen, die Ribbeck über Tibull geschrieben hat: „Studierte Nachahmung, Prunken mit Belesenheit oder Gelehrsamkeit liegt ihm fern, er hat die Schule überwunden. Eine einfache innerliche Natur, beruht er auf sich; den nicht eben weiten Kreis von Gedanken und Anschauungen, in dem er sich bewegt, beherrscht er ganz. Die edle Ruhe und Sicherheit, das künstlerische Maß, welches er behauptet, teilt sich der Empfindung des Lesers mit: man atmet den frischen Duft schöner, friedlicher Natur; Heiterkeit, gedämpft durch ein wenig Melancholie, innige, sinnlich warme Empfindung, aber mit einem Anhauch schalkhafter

[1]) Martin Schanz, Geschichte der römischen Literatur, 2. Teil, 2. Aufl. München 1899, S. 159.

Laune gewürzt, das sind die Grundaccorde der tibullischen Lieder.“ [1])

Ein Echo davon ist manchmal bei Ovid zu hören, so daß, wenn auch nicht rein, so doch auf guten Wegen, die Kunst Tibulls zu ihrer mittelalterlichen Schwester kommen konnte. Und nicht etwa gedämpfter, sondern lauter, zudringlicher, ausgelassener in ihren Scherzen, überraschender in ihren Schelmereien ist sie durch die Ovidische Vermittlung geworden. Besonders einen Kunstgriff hat Ovid gesteigert und forciert: den plötzlichen Umschwung oder Rücklauf von einem Gefühl in das andere, den scherzhaften Widerspruch mit sich selbst. Man hat ihn, dieser witzigen Sprünge halber, geradezu mit Heine schon verglichen. Erfunden hat er sie nicht, aber ausgebeutet. Ein erstes Beispiel dieser Art, um nicht bis zu den Griechen zurückzugehen, bietet Catull [2]) mit der letzten Strophe, die er seiner Nachbildung der sapphischen Ode: Ille mi par esse deo videtur angehängt hat: Otium, Catulle, tibi molestum est. Einen ähnlichen Abfall vom angenommenen Ernste finde ich bei Horaz IV, 1 von Vers 33 ab und, diesem hinwiederum sehr nahestehend, ein Beispiel bei Tibull I, 4, Vers 81. Tibull teilt seinem Freunde Titius in diesem scherzhaften Stück die von Priapus erhaltene Lehre mit, wie man schöne Knaben sich geneigt machen könne, predigt dann selbst und empfiehlt sich als überlegenen Ratgeber für irrende Jünglinge, um zum Schlusse all seine Weisheit und Würde an der tollen Liebe zu dem Knaben Marathus scheitern zu lassen. Man könnte diese Elegie vielleicht mit einem Scherz des Raimbaut von Orange in eine, freilich etwas weitläufige Verwandtschaft bringen:

Assatz sai d'amor ben parlar
ad ops dels autres amadors:
mas al mieu pro, que m'es plus car
non sai ren dire ni comtar [3]) usw.

---

[1]) Geschichte der römischen Dichtung, II, S. 203.
[2]) Valerii Cat. Liber, ed. M. Haupt. LI.
[3]) Nr. 389, 18 in Bartsch's Grundriß.

Doch hier wäre höchstens das Motiv, nicht eigentlich die Kunst des plötzlichen Rücklaufs wieder zu erkennen. — Einen kleinen Schritt näher zu den fingierten und vorgeblichen Absagen unseres Bernhard kommt man mit dem folgenden Liede Tibulls, II, 6:

Castra Macer sequitur: tenero quid fiet Amori?
sit comes et collo fortiter arma gerat?
et seu longa virum terrae via seu vaga ducent
aequora, cum telis ad latus ire volet?
ure, puer, quaeso, tua qui ferus otia liquit,
atque iterum erronem sub tua signa voca.
quod si militibus parces, erit hic quoque miles,
ipse levem galea qui sibi portet aquam.
castra peto, valeatque Venus valeantque puellae:
et mihi sunt vires, et mihi facta tuba est. — —
magna loquor, sed magnifice mihi magna locuto
excutiunt clausae fortia verba fores.
iuravi quotiens rediturum ad limina numquam!
cum bene iuravi, pes tamen ipse redit.
acer Amor, fractas utinam, tua tela, sagittas,
si licet, extinctas adspiciamque faces!
tu miserum torques, tu me mihi dira precari
cogis et insana mente nefanda loqui.
iam mala finissem leto, sed credula vitam
Spes fovet et fore cras semper ait melius.
Spes alit agricolas, Spes sulcis credit aratris
semina, quae magno fenore reddat ager:
haec laqueo volucres, haec captat arundine pisces,
cum tenues hamos abdidit ante cibus:
Spes etiam valida solatur compede vinctum
(crura sonant ferro, sed canit inter opus):
Spes facilem Nemesim spondet mihi, sed negat illa.
(II, 6.) usw.

An Zeichen, daß Bernhard dieses Stück gekannt haben könnte, fehlt es nicht. Der Fisch, der hoffnungsvoll und arglos auf den Köder losschießt und am Haken zappelt (vgl. Nr. 12, 8 f. bei Bernhard), der Tod, der den Liebenden längst dahingerafft hätte, wenn nicht die Hoffnung wäre (Nr. 4, 53 ff.), der ohnmächtige Wille zur Auflehnung gegen Amor (Nr. 45, 24 f.) und, worauf uns schließlich alles ankommt, die Rückläufe bei Bernhard (Nr. 23, 45; 12, 29; 45, 36 und ganz besonders Nr. 29, 49) — all das findet man vorgebildet in den obigen dreizehn und ein halb Distichen des Tibull. Trotzdem möchte ich nicht behaupten, daß Bernhard gerade dieses Stück gekannt habe. Denn ähnliche Muster, vor allem aber den Rücklauf konnte Ovid ihm noch viel ausgesprochener darbieten. Besonders effektvolle Proben dieser Art hat man in Amorum II, 9, wo der Dichter den Liebesgott zuerst um Schonung, dann, vom 25. Verse ab, um weitere Qualen und Wunden bittet; oder in III, 11, wo auf die stolze Absage an ein verbuhltes Weib die feige Rückkehr unter ihr schmähliches Joch fast ohne Vermittlung (vgl. Vers 33 ff.) sich herausstellt. Den gleichen Vorgang entwickelt die Elegie II, 5, aber maßvoller und mehr erzählend als perorierend. Gerade diese Rückläufe erfüllen in psychologischer sowohl wie in ästhetischer Hinsicht dieselben oder sehr ähnliche Funktionen wie die Bernhardschen. Es sind Scheinversuche der Befreiung, des Entschlusses, der Ermannung, die uns in Wahrheit doch eine willenlose, weibische und knechtische Verbuhltheit und Hingegebenheit des Liebhabers nur desto lebendiger zu Gemüte führen sollen und dies mit einer Selbstgefälligkeit und schalkhaften Leichtfertigkeit tun, die bemerkenswert ist. Ich meine, sie ist vor allem für einen Sohn des kriegerischen und gepanzerten Mittelalters bemerkenswert. Denn, um der Liebe willen ein *recreant* der Männlichkeit und Wehrhaftigkeit zu werden, galt, wie man aus Christians Erec und Enide ersehen mag, an französischen Höfen zu Bernhards Zeit noch für schimpflich. Diese Rückläufe können also, auch um der Gesinnung willen, die sie verraten, nicht ohne weiteres aus

dem heimischen Wesen und Empfinden eines Franzosen des 12. Jahrhunderts entsprungen sein.[1])

Freilich, die Frechheit, mit der Ovid seinen Umschwung oder Rückfall vom guten Vorsatz in schlappe Niedertracht zuweilen darstellt — man beachte die Rückläufe in Amorum II, 14 und III, 3 — hat Bernhard nicht mitgemacht. In seinem freundlichen Gemüte konnte nur das Launige und das Weichliche dieses merkwürdigen Kunstmittels Wurzel fassen. Das Launige aber kann zur verstecktesten Schelmerei bei ihm werden, und um diese zu ergründen, können die offenkundigen Schelmereien seines Lehrmeisters unsern Spürsinn und Argwohn noch verschärfen. Wenn wir z. B. sehen wie Ovid in Amorum II, 7 seine Heimlichkeit mit der Kammerzofe ableugnet und verschwört, und wie er dieselbe Zofe, in II, 8 gleich wieder um ein Stelldichein bittet, dann, meine ich, dürfen wir mit der Möglichkeit rechnen, daß auch Bernhard von Lied zu Lied sich widerspricht und daß innerhalb einer geschlossenen Gruppe von Liedern ein solcher Widerspruch als künstlerisches Reizmittel mit humoristischer Wirkung von ihm beabsichtigt war. Er hätte dann nicht nur den Aufbau des einzelnen Liedes, sondern sogar die Technik der Zyklenbildung bei Ovid gelernt.[2])

---

[1]) Eine Verkleinerung und Abart des Rücklaufs ist bei den deutschen Nachahmern der Provenzalen beliebt. Vgl. Burdach, Reinmar der Alte und Walther von der Vogelw. Leipzig 1880, S. 71 f. die *Revocatio*.

[2]) Wenn wir als Quelle für die Kompositionstechnik und besonders für die Rückläufe Bernhards zuerst die basse danse und sodann die antiken Elegiker angesprochen haben, so braucht wohl nicht erst versichert zu werden, daß die beiden sich sehr wohl vereinigen können. Ein handgreifliches Beispiel dafür kann ich freilich erst aus dem Ende des Mittelalters anführen. In der sittengeschichtlich so lehrreichen Moralité La condamnacion de Bancquet führt nach der Mahlzeit Passetemps die Friandise zum Tanze, zur basse danse, und spricht dazu die galanten Worte:

Quant ainsi vous tiens par la main
et voy vostre visage humain
plus doux que d'une Magdaleine,
il me souvient du joyeux train
de Paris, qui ronge son frain,
tant est surpris de dame Helaine.

Ich unterlasse es, dieser Vermutung nachzugehen, denn hier wird der Boden schwankend. Um von einer zyklischen Kunst bei Bernhard reden zu können, müßte man die Reihenfolge kennen, in der er selbst seine Kanzonen angeordnet und zum Vortrag gebracht hat, man müßte die Handschriften besitzen, deren Er oder seine Spielleute sich bedient haben.

V. Schlussbemerkung.

Noch sind wir weit entfernt, der Bernhardschen Kunst ihre klare und sichere Stellung in der Entwicklung des südfranzösischen Minnesangs gewiesen zu haben. Restlos ist diese Aufgabe vielleicht nie zu lösen. Das Wenige, das von den unmittelbaren Vorgängern und von den Zeitgenossen Bernhards vorliegt, genügt nicht, um zu richtigen Vorstellungen und zu feststehenden Werturteilen zu gelangen. Auch müßte Bernhards Nachwirkung auf die Folgezeit aufs peinlichste geprüft werden. Dieser Einfluß ist aber deshalb so außerordentlich schwer abzugrenzen, weil die künstlerische Eigenart Bernhards in denselben Konventionen, aus denen sie auftaucht, sich alsbald wieder verläuft. Als reine Liebesdichtung geht sie ganz im natürlichen Treiben auf und als reine Mode dichtung ganz in der höfischen Sitte. An ihren Motiven ist sie, dem übrigen Minnesang gegenüber, schlechthin nicht zu erkennen, während sie in ihren Formen, innerhalb des Konventionellen, eine so zarte, unaufdringliche, unscheinbare und edle Eigenart zeigt, daß es der feinsten Analysen bedürfte, um diese im Gemenge der Nachahmungen wieder aufzuspüren. Es scheint denn auch,

---

Kein Zweifel, daß das Pärchen an die Heroiden denkt, denn Friandise antwortet:

Et quand je voy le doulx imaige
de vostre gracieux visaige
où il y a beaulté foison,
il m'est advis, en mon couraige,
que je face le personnaige
de Medée, et vous de Jason.

(Ed. Fournier, Le théâtre franç. avant la renaiss. Paris 1872, S. 220 b.)

daß die gröberen und stärkeren Persönlichkeiten der späteren Trobadors das stille, schöne, innige Profil unseres Bernhard sehr bald in den Schatten gestellt und verdeckt haben. Zwar lebte der Name noch lange, aber das beste Teil seiner Kunst wurde kaum mehr verstanden noch genossen. Es war so gut wie nicht mehr vorhanden, als Dante und Petrarca mit Kenneraugen, die nach Schönheit forschten, den provenzalischen Minnesang durchsuchten.

Schon zu Anfang des 13. Jahrhunderts war kein Sinn mehr da für eine so sanfte Mischung von Schwermut und Heiterkeit, von Schwärmerei und Scherz. Man war viel zu lehrhaft und viel zu witzig geworden, um alles Denken so wie Bernhard in Gefühl und Empfindung vergehen zu lassen. Man hatte, scheint mir, auch viel zu viel in mittellateinischen Traktaten und Versen und in schülerhaften Florilegien gestöbert, um ein so kindliches und instinktives Verhältnis zur Antike noch haben zu können wie Bernhard oder sein Zeitgenosse Rudel. Man war teils zu moralisch, teils zu leichtfertig geworden, um noch so heiter und innig schwärmen und das Religiöse mit dem Sinnlichen, das Heilige mit dem Sündhaften so vermählen zu dürfen. Diese Arglosigkeit, diese Unschuld in der Verbuhltheit konnte nur einen kurzen Augenblick im Leben des Minnesangs ausmachen. Es ist der Augenblick des Jaufre Rudel und des Bernhard von Ventadorn. Damals war schmachtende Sehnsucht und neckischer Scherz in ein und derselben Liebe gleichzeitig beisammen: zwischen Glück und Unglück, wenigstens im Minnelied, kein wesentlicher Unterschied. Von dem schönen Doppelspruche des Tibull hätte Bernhard den ersten Teil so gut wie den zweiten als Motto vor seine Lieder setzen dürfen:

Ah miseri, quos hic graviter deus urget! at ille
felix, cui placidus leniter adflat Amor.

Nachweis der erörterten Lieder.

	Besprochen auf Seite
1. Ab joi mou lo vers e'l comens	21 ff., 128
2. Amics Bernartz de Ventadorn	95 f., 130 f.
3. Amors, enquera'us preyara	31
4. Amors, e que'us es vejaire?	50 f., 140
5. Anc no gardei sazo ni mes	4, 74, 94
6. Ara'm cosselhatz, senhor	33 ff., 127
7. Ara no vei luzir solelh	69 ff.
8. A! tantas bonas chansos	100, 102 ff., 107
9. Bel m'es can eu vei la brolha	68
10. Bel m'es qu'eu chan en aquel mes	74 ff.
12. Be m'an perdut lai enves Ventadorn	4, 41 ff., 99, 115, 127, 136, 140
13. Be'm cuidei de chantar sofrir	4, 36 f., 66, 83
14. Bernart de Ventadorn, del chan	4, 94 f.
15. Chantars no pot gaire valer	4, 6 ff.
16. Conortz, era sai eu be	4, 53 ff., 64, 67, 125, 127
17. En cossirer et en esmai	4, 29 ff.
18. E mainh genh se volv e's vira	11 f., 74
19. Estat ai com om esperdutz	100 f., 103 Anm., 131
20. Gent estera que chantes	4, 56 f.
21. Ges de chantar no'm pren talans	4, 12 ff.
22. Ja mos chantars no m'er onorz	4, 15 ff.
23. La dousa votz ai auzida	37 ff., 140
24. Lancan folhon bosc e jarric	61 f., 63
25. Lancan vei la folha	61, 64, 130
26. Lancan vei per mei la landa	4, 57 f.
27. Lonc tems a qu'eu no chantei mai	4, 64
28. Lo gens tems de pascor	4, 49 f., 126 f.
29. Lo rossinhols s'esbaudeya	46 f., 131, 140
30. Lo tems vai e ven e vire	4, 59, 128 f.
31. Non es meravelha s'eu chan	24 ff., 129
33. Pel doutz chan que'l rossinhols fai	4, 77
35. Per melhs cobrir lo mal pes e'l cossire	76

	Besprochen auf Seite
36. Pois preyatz me, senhor	4, 59 f.
37. Quan la frej' aura venta	47 f.
39. Quan l'erba fresch' e·lh folha par	78 ff., 85
41. Can par la flors josta·l vert folh	66, 86
42. Can vei la flor, l'erba vert e la folha . . .	107 ff.
43. Can vei la lauzeta mover	4, 64, 89 ff.
44. Tant ai mo cor ple de joya	4, 64, 66, 69, 71 ff., 126, 127, 130
45. Tuih cil que·m preyon qu'eu chan . . .	4, 96 ff, 140

Gedichte unsicherer Zuweisung.

Peirol, com avetz tan estat	96
Can lo dous temps comensa	31 Anm.

Gedichte des Jaufre Rudel.

No sap chantar qui·l so no·n di	85, 133 ff.
Cand lo rossinhols el foillos	85, 133 ff.

des Raimbaut von Orange.

Assatz sai d'amor ben parlar	138

Inhalt.

	Seite
I. Allgemeines	1
II. Bernhards Dichtung	6
1. Die Minnelehre	6
2. Huldigungen und Werbungen	28
3. Die Stimmung	59
4. Absagen und Versöhnungen	87
III. Bernhard und seine Kritiker	110
IV. Bernhards Quellen	117
V. Schlußbemerkung	142
Nachweis der erörterten Lieder	144