

Ausias March  
Gedichte aus dem  
goldenen Jahrhundert Valencias

Eine Anthologie

Aus dem Altkatalanischen übersetzt  
und herausgegeben von Hans-Ingo Radatz

## **19** Bamberger Editionen

Bamberger Editionen

hg. von Enrique Rodrigues-Moura

Band 19



**Ausias March**

**Gedichte aus dem  
goldenen Jahrhundert Valencias**

Eine Anthologie

30 poetische Meditationen  
über die Angst vor Gottes Zorn,  
die Unmöglichkeit der reinen Liebe,  
die Erforschung der eigenen Gefühle,  
und das Scheitern der Ansprüche an der Wirklichkeit

Aus dem Altkatalanischen übersetzt und herausgegeben  
von Hans-Ingo Radatz



## Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de/> abrufbar.

Aquest treball forma part de la línia de recerca que desenvolupem, al si de l'Institut Superior d'Investigació Cooperativa IVITRA [Institut Virtual Internacional de Traducció] (ISIC/2012/022) (<http://www.ivitra.ua.es>) i, al si de la seua matriu, del CIEAHCAM [Centre Internacional d'Estudis Avançats d'Història de la Corona d'Aragó Medieval] de la Universitat d'Alacant amb els projectes i contractes de recerca següents:

«Continuación de la Gramática del Catalán Moderno (1601-1834)» (Ref. FFI2015-69694 [MINECO/FEDER]); «Constitución d'un corpus textual per a una gramàtica del català modern (Gcm)» (IEC [PT 2012-S04 MARTINES]); Digidotracam (Programa PROMETEU per a Grups d'Investigació en I+D d'Excel·lència, Generalitat Valenciana [Ref.: PROMETEOII-2014-018], finançat pel FEDER de la UE; el Grup d'Innovació en Tecnologia Educativa «Història de la cultura, Lingüística diacrònica i Traducció» (Ref. GITE-UA-09009), i el Grup d'investigació «Traducció de clàssics valencians a llengües europees: estudis literaris, lingüístics i traductològics comparats» (UA VIGROB-125).



Dieses Werk ist als freie Onlineversion über das Forschungsinformationssystem (FIS; [fis.uni-bamberg.de/](http://fis.uni-bamberg.de/)) der Universität Bamberg erreichbar. Das Werk – ausgenommen Cover, Zitate und Abbildungen – steht unter der CC-Lizenz CC BY.



Lizenzvertrag: Creative Commons Namensnennung 4.0  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Herstellung und Druck: Prime Rate, Budapest

Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press

Layout und Satz: Leonie Leis

Layout des Inhaltsverzeichnisses: Esteban Henao Ayala

Katalanischer Originaltext: Ausiàs March, *Obra completa*, hg. von Robert Archer, 2 vols., Barcelona 1997.

© University of Bamberg Press, Bamberg 2023

<https://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 0934-5108 (Print)

ISBN: 978-3-86309-924-4 (Print)

eISSN: 2750-7904 (Online)

eISBN: 978-3-86309-925-1 (Online)

URN: [urn:nbn:de:bvb:473-irb-597088](http://nbn:de:bvb:473-irb-597088)

DOI: <https://doi.org/10.20378/irb-59708>



Gemälde von Jacomart aus dem 15. Jahrhundert in der Kollegiatskirche von Xàtiva. Es zeigt einen Heiligen Sebastian, dessen Gesichtszüge traditionell mit Ausias March in Verbindung gebracht wurden (Foto: Hans-Ingo Radatz).



*Oh! Si prudent i amb paraula lleugera,  
Sabés fixar l'imperi de la ment,  
I amb hàbils mots, la passió naixent  
Del meu estil pogués fer presonera;*

*Si, fugitiu de la faisó estrangera,  
Arromancés en dura nit, dolent  
L'amor del Tot i del Res, sense esment  
Del fosc i el rar, i a l'aspriva manera  
Dels qui en vulgar parlaren sobirà,*

*– Oh Llull! Oh March! –, i amb claredat de signes,  
Rústec però, sever, pogués rimar  
Pels qui vindran; si ponderats i dignes,  
Els meus dictats guanyessin el demà,  
Sense miralls ni atzurs, arpes ni cignes!*

J. V. Foix, Sol i de dol (1947), zweites Sonett

Ach! Dass ich klug und hingetupften Wortes  
das Reich der Phantasie vermöcht zu bannen  
und, wohlgesetzt, die keimende Passion  
Gefangne meines Stils zu machen wüsste;

dass ich, die Art und Weise Andrer fliehend,  
in harter Nacht, zu Versen leidend fügte,  
was sei, zu All und Nichts, ohne Erwähnung  
des Dunklen, Raren; und im rauhen Stil

derer, die Volkes Sprache kundig sangen  
– Oh Llull! Oh March! –, dazu in klaren Bildern  
volkstümlich, und doch streng zu reimen wüsste  
für die da kommen; dass mein Werk einst, würdig  
und wohldurchdacht, das Morgen sich gewönne,  
ganz ohne Spiegel, Harfen oder Schwäne!



# Inhalt

---

<b>VORWORT</b>	<b>15</b>
<b>EINFÜHRUNG</b>	<b>19</b>
<b>Ausias March: ein Klassiker ohne Heimat</b>	<b>19</b>
<b>Die Aragonesische Krone und das Königreich Valencia</b>	<b>22</b>
<b>Marchs Leben</b>	<b>29</b>
<b>Das Werk: der <i>Cançoner</i></b>	<b>33</b>
Zyklus <i>Plena de seny</i> (19 Gedichte)	34
Zyklus <i>Llir entre cards</i> (35 Gedichte)	35
Zyklus <i>Amor amor</i> (12 Gedichte)	36
Zyklus <i>Oh, foll'amor</i> (10 Gedichte)	36
Zyklus <i>Cants de mort</i>	37
<b>Der Lyriker und Philosoph March</b>	<b>37</b>
<b>Internationale Stimmen</b>	<b>44</b>
<b>Nachtrag: Der Name „Ausias“</b>	<b>47</b>

<b>DER CANÇONER</b>	<b>49</b>
<b>Liebesdichtung / <i>Cants d'amor</i></b>	<b>51</b>
<b>I: Així com cell qui en lo somni·s delita</b>	<b>56</b>
1: Wie einem, der im Traum Erquickung findet	57
<b>II: Pren-me enaixí com al patró que en plaja</b>	<b>62</b>
2: Mir geht es wie dem Reeder, der am Strand	63
<b>III: Alt e amor, d'on gran desig s'engendra</b>	<b>70</b>
3: Lieb und Verlieben schaffen großes Sehnen	71
<b>VII: Ja tots mos cants me plau metre en oblit</b>	<b>76</b>
7: Was ich gedichtet, will ich nun vergessen	77
<b>XI: Quins tan segurs consells vas encercant</b>	<b>84</b>
11: Welch ach so sichren Rat hoffst du zu finden	85
<b>XIII: Colguen les gents ab alegria festes</b>	<b>92</b>
13: Das Volk mag ausgelassen Feste feiern	93
<b>XV: No em fall record del temps tan delitós</b>	<b>100</b>
15: Die alte Zeit des Glücks lässt mich nicht los	101
<b>XVIII: Fantasiant, amor a mi descobre</b>	<b>108</b>
18: Im Tagtraum zeigt mir Amor	109
<b>XXIII: Lleixant a part l'estil dels trobadors</b>	<b>118</b>
23: Den Stil der Trobadore will ich meiden	119
<b>XXVIII: Lo jorn ha por de perdre sa claror</b>	<b>126</b>
28: Der Tag sieht bang, wie ihm sein Licht entflieht	127
<b>XXXIX: Qui no és trist, de mos dictats no cur</b>	<b>130</b>
39: Wer nicht betrübt ist, meide meine Lieder	131

<b>XLIV: Tot metge pren càrrec de consciença</b>	<b>136</b>
44: Ein jeder Arzt belastet sein Gewissen	137
<b>XLVI: Veles e vents han mos desigs complir</b>	<b>142</b>
46: Zum Glücke müssen Segel mir und Winde	143
<b>LXIV: Lo temps és tal que tot animal brut</b>	<b>148</b>
64: Gekommen ist die Zeit, wo jedes Tier	149
<b>LXVI: Algú no pot haver en si poder</b>	<b>152</b>
66: Kein Mensch vermag es gegen seine Neigung	153
<b>LXVIII: No·m pren així com al petit vailet</b>	<b>158</b>
68: Mir geht es nicht so, wie dem kleinen Knappen	159
<b>LXXVI: ¿On és lo lloc on ma pensa repose?</b>	<b>164</b>
76: Wo ist der Ort, wo mein Geist Ruhe fände?	165
<b>LXXVII: No pot mostrar lo món menys pietat</b>	<b>172</b>
77: Die Welt kann kaum geringres Mitleid zeigen	173
<b>CXIV: Retinga'm Déu en mon trist pensament</b>	<b>176</b>
114: Mag Gott mir denn mein tristes Grübeln lassen	177
 <b>Einzelstrophen / <i>Cobles esparses</i></b>	<b>185</b>
<b>XIX: Sí com lo taur se'n va fuit pel desert</b>	<b>188</b>
19: So wie der Stier, der in die Wüste flieht	189
<b>LXXX: Tot llaurador és pagat del jornal</b>	<b>192</b>
80: Den Tageslohn erhält ein jeder Bauer	193
<b>LXXXI: Així com cell qui·s veu prop de la mort</b>	<b>196</b>
81: Wie einem, der dem Tod sich nahe weiß	197

LXXXII: Quan plau a Déu que la fusta peresca 82: Hat Gott dem Schiff Verderben vorbestimmt	200 201
LXXXVI: Si · m demanau lo greu turment que pas 86: Wenn du mich nach der Qual fragst, die ich leide	204 205
<b>Schmählied / <i>Maldit</i></b>	<b>207</b>
XLII: Vós qui sabeu de la tortra · l costum 62: Gewiss kennt Ihr der Turteltauben Brauch?	212 213
<b>Moralisch-philosophische Dichtung / <i>Cants morals</i></b>	<b>217</b>
XXXII: L'home pel món no munta en gran valer 32: Kein Mann kann in der Welt zu Ehren kommen	222 223
<b>Totenlieder / <i>Cants de mort</i></b>	<b>227</b>
XCII: Aquelles mans que jamás perdonaren 92: Nun haben jene Hände, die noch nie Erbarmen zeigten	236 237
CXVI: La gran dolor que llengua no pot dir 116: Der große Schmerz, vor dem Worte versagen	258 259
<b>Geistlicher Gesang / <i>Cants espiritual</i></b>	<b>263</b>
CV: Puis que sens tu, algú a tu no basta 105: Da niemand ohne Dich zu Dir gelangt	270 271
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>291</b>



Grabplatte Ausias Marchs in der Kathedrale von Valencia mit der Inschrift: Jo só aquest que en la mort delit prenc / puix que no tolc la causa per què·m ve. „Ich bin der Mann, der im Tod Wonne findet, / denn das, was ihn mir bringt, mag ich nicht enden“ (Nr. 114:37f.; Foto: Hans-Ingo Radatz)



## Vorwort

Vor 30 Jahren sah ich mich als Student der Romanistik und Anglistik in Frankfurt am Main in der Verlegenheit, ein Thema für die längst überfällige Magisterarbeit zu finden. Da ich viel zu lang und zu langsam studiert hatte, war ich für diese Prüfung eigentlich zu alt und hatte zu dem Zeitpunkt auch ohne die entsprechenden akademischen Weihen bereits eine ganze Anzahl von Texten publiziert. Ich suchte daher nach einer Möglichkeit, diese Qualifikationsarbeit nicht nur für den Titelerwerb und spätere spurlose Archivierung zu schreiben, sondern wollte bewusst ein Thema, das auch zur Publikation taugen würde. Als Lyrik-Übersetzer hatte ich mich bereits versucht und mir war aufgefallen, dass Ausiàs March einerseits im katalanischen Sprachraum als unbestrittener großer Klassiker angesehen wurde, in deutscher Sprache aber unbekannt – und vor allem unübersetzt – zu sein schien. So entstand eine Arbeit mit einem ersten Kern von 10 Gedichten in metrischer Übertragung, die mir nicht nur den Titel *Magister Artium* einbrachte, sondern aus dem auch ein schmales Oktavbändchen mit dem prosaischen Titel „Ausiàs March: Gedichte“ resultierte.<sup>1</sup>

Nun bin ich als Romanist eigentlich forschender und lehrender Sprachwissenschaftler und das heroische Zeitalter eines Friedrich Diez oder Walther von Wartburg, als man noch Sprach- und Literaturwissenschaft mit Selbstverständlichkeit parallel bearbeitete, sind lange vorbei. Walter von Wartburg hat, augenscheinlich zur Entspannung während seiner Arbeit am FEW, nebenbei die 14.000 Verse der *Divina Commedia* in makellose deutsche Verse gebracht (wenn auch wohl unter starker Beteiligung seiner Frau Ida). So sehr diese Zeiten nun aber auch der Vergangenheit angehören mögen – auch ich, als moderner romanistischer Sprachwissenschaftler, habe schließlich nie ganz aufgehört, mich auch mit literarischen Themen zu befassen. Das liegt sicher nicht zuletzt daran, dass in einer staatenlosen Sprache wie dem Katalanischen oft

<sup>1</sup> *Ausiàs March: Gedichte*, aus dem Altkatalanischen übersetzt, ediert sowie mit einer Einleitung und einem Glossar versehen von Hans-Ingo Radatz, Frankfurt am Main: Domus Editoria Europaea (Axel Schönberger Verlag), 1993.

selbst Grundsätzliches noch zu leisten ist und die Konkurrenz dadurch überschaubar blieb. Enge akademische und persönliche Kontakt haben mich immer wieder in die *Comunitat Valenciana* geführt, ich wurde Mitglied des Forschungsverbunds IVITRA, gründete mit meinen Kollegen Vicent und Josep Martines von der Universität Alacant das Internationale Institut für Iberische Studien (Bamberg / Alacant). Zu den intellektuellen Früchten dieser Zusammenarbeit gehörte es, dass ich mich weiterhin immer wieder mit den Klassikern des valencianischen „Goldenen Jahrhunderts“ befasst habe. 2011 erschien in diesem Zusammenhang meine deutsche Übersetzung des poetischen Œuvres von Jordi de Sant Jordi (ca. 1400-1424).<sup>2</sup> Doch auch Ausias March beschäftigte mich weiter. Die valencianischen Kollegen haben mich in diesem Interesse immer wieder bestärkt, gefördert und zuweilen auch freundschaftlich gedrängt.

Das vorliegende Buch ist also das Ergebnis eines dreißigjährigen Prozesses, in dessen Verlauf aus einem Büchlein mit zehn nun eine deutlich substanziellere Anthologie mit dreißig Gedichten geworden ist. Gleich geblieben ist das Grundkonzept: Eine zweisprachige Ausgabe mit ungeremten metrischen Übersetzungen und kurzen Einführungstexten zu jedem Gedicht. Neu sind nicht nur die zwanzig hinzugekommenen Marchschen Texte, sondern im Grunde auch der ganze Rest. Selbst die älteren zehn Stücke sind in dieser Zeit immer wieder überarbeitet worden. Insofern versteht sich die hier nun vorliegende March-Anthologie auch als nahezu vollständig neue und unabhängige Publikation, in die kaum mehr als 15% des Büchleins von 1993 eingeflossen sind. An die von Wartburgschen 14.000 Verse kommt diese Anthologie natürlich nicht heran; aber fast 1.400 sind es auch hier schließlich geworden!

In den seither vergangenen 30 Jahren hat sich bei der deutschen March-Rezeption viel getan. Ebenfalls 1993 erschien Sabine Sattels March-Studie mit mehreren Prosa-Übersetzungen (Sattel 1993); 2009 dann publizierte Isabel Müller ihre große zweisprachige March-Anthologie in der bahnbrechenden Reihe „Katalanische Literatur des Mittelalters“ in Zusammenarbeit zwischen den Verlagen Barcino (Barcelona) und LIT (Berlin). Das war der Durchbruch, denn hier findet sich nun mit 31

<sup>2</sup> *Jordi de Sant Jordi: Der letzte Trobador*, eine Anthologie, Berlin u.a. LIT-Verlag (Katalanische Literatur des Mittelalters; 5), 2011. Der Untertitel basiert auf einem Irrtum, denn das Buch umfasst das überlieferte Gesamtwerk und ist daher keine „Anthologie“.

Gedichten erstmals eine substanzielle Auswahl, die über die bis dahin vorhandenen „Leseproben“ weit hinausreicht und die außerdem durch ihre Platzierung innerhalb einer einschlägigen Reihe nicht Gefahr läuft, im akademischen Publikationsbetrieb völlig unterzugehen.

Man könnte insofern die hier vorliegende Anthologie für eine latent überflüssige Doppelung des Buchs von Isabel Müller 2009 halten. Aber abgesehen davon, dass Klassiker selbstverständlich auch in mehreren alternativen Übersetzungen vorliegen dürfen, ja sollen, nähern sich die beiden Bücher dem Thema von ganz unterschiedlichen Richtungen. Isabel Müller hat sich mit March in ihrer Dissertation *Wissen im Umbruch: Zur Inszenierung von Wissensdiskursen in der Dichtung Ausias Marchs (2014)* auch weitergehend wissenschaftlich auseinandergesetzt und hat mit diesen beiden Büchern eine gewichtige literaturwissenschaftliche Gesamtstudie vorgelegt. Ihre Anthologie liefert Prosaübersetzungen, die sich „als Brücke zum Kunstwerk“ verstehen; den „Versuchen, die Poetizität der Dichtung Marchs in Versform nachzuempfinden“ steht sie skeptisch gegenüber (Müller 2009:44, FN118). Ich bin in dieser Hinsicht zuversichtlicher und glaube, dass es von literarischen Werken immer auch Übertragungen geben sollte, die einen solchen Versuch wagen. Da die hier vorgelegten Übersetzungen nun ausdrücklich den Anspruch erheben, auch für sich als Literatur lesbar zu sein, stehen unsere beiden Versionen eines deutschen Ausias March komplementär nebeneinander. Keine Übersetzung kann alle Aspekte eines Kunstwerks wiedergeben, erst recht nicht bei metrisch gebundenen, hochkonzentrierten Gedichten; noch weniger bei einem altvalencianischen Autor mit einer intrinsischen Neigung zur Verkürzung bis an die Grenzen der Verständlichkeit. Ein direkter Vergleich zeigt die völlig unterschiedliche Zielsetzung und Funktion der Übersetzungen. Die zweite Strophe von Nr. 68 liest sich bei Isabel Müller beispielsweise so:

Ich bin derjenige, der ich in der Zeit des Sturmes, wenn die meisten Leute sich nah an den Feuerstellen vergnügen, statt mich zu ihnen zu gesellen im heiteren Spiel, über Schnee gehe, mit nacktem Fuß und barem Haupt, und einem Herren diene, der nie Vasall war, noch dem es je in den Sinn gekommen wäre, Ehrerbietung zu zeigen, und der jede niedere Tat mit grausamem Herzen bestraft. Allein: er verspricht mir, dass es mir nicht an Belohnung fehlen soll (Müller 2009:121).

Hier geht es um eine möglichst textnahe Erschließung des mitgelieferten Originaltextes in einem romanistischen Forschungskontext. Meine

Fassungen dagegen versuchen, diese Gedichte auch in der Übersetzung als metrisch geformte Gebilde erfahrbar zu machen und notfalls auch ohne Kenntnis der Ausgangssprache lesbar zu sein. In meiner Übersetzung lautet dieselbe Strophe daher:

Ich aber – wenn es draußen stürmt und blitzt  
und meine Leute sich ums Feuer drängen,  
und man mit ihnen munter zechen könnte –,  
ich lauf durch Schnee, barfuß und ohne Hut,  
und diene einem Herrn, der selbst nie diente,  
der nie gedachte, Huld auch zu *gewähren*.  
In Grausamkeit zeigt' er sein hartes Herz,  
und sagt, dass es an Lohn mir schwerlich mangle.

Intention und Wirkung sind völlig verschieden und ich bin daher zuversichtlich, dass auch die metrischen Übersetzungen Leser finden werden. Ob es mir gelungen ist, den Anspruch der Literarizität auch einzulösen, mögen andere entscheiden.

Hans-Ingo Radatz, Bamberg im Februar 2023

## Einführung

### Ausias March: ein Klassiker ohne Heimat

Ausias March ist ein Klassiker. Ein Klassiker, nach dem Schulen, Institute, Bürgervereine, Literaturpreise, Lehrstühle, Straßen und Plätze benannt worden sind, dessen Denkmal man im öffentlichen Raum findet, dessen Namen jeder kennt – auch wenn vielleicht nur wenige tatsächlich seine Texte gelesen haben sollten. Ein Klassiker, zu dessen Werk es Anthologien, Schulmaterial, Comics, Vertonungen von Liedermachern und sogar Straßengraffiti gibt. Kurz: ein Klassiker.

Nun sind allerdings „Klassiker“ zumeist nationale und nur in sehr wenigen Ausnahmefällen auch internationale Phänomene. Goethe, Shakespeare und Dante kennt man in der ganzen Welt, aber schon bei Eichendorff, Kleist oder Rückert gilt der Klassikerstatus eigentlich nur noch innerhalb der deutschen Kultur. Denn um ein echter Klassiker werden zu können, braucht es, neben einem Künstler und einem Werk, eben auch einen Nationalstaat, in dessen Universitäten und Schulen dieser Klassikerstatus geschmiedet wird und dessen Straßen und Plätze dann mit des Dichters Namen geschmückt werden könnten.



Graffiti mit March-Versen in Gandia (2019) (Foto: Hans-Ingo Radatz).

Ausias March ist also gewiss ein Klassiker – aber eben nur innerhalb der katalanischen Literatur. Er repräsentiert damit eine Kultur, die über keine eigene nationalstaatliche Infrastruktur verfügt und zumeist (und

insbesondere von außen) als „Regionalkultur“ innerhalb des Königreichs Spanien und, in geringerem Maße, der Republik Frankreich wahrgenommen wird. Es ist überhaupt nur der weitreichenden kulturellen und sprachlichen Autonomie der spanischen Regionen Katalonien, Valencianische Gemeinschaft und Balearen zu verdanken, dass es die katalanische Literatur in einigen Aspekten geschafft hat, sich den Status einer quasi-nationalstaatlichen Kultur zu erarbeiten; doch bei alledem bleibt ein valencianisch-katalanischer Klassiker wie March immer „heimatlos“. Insofern gelten die eingangs aufgelisteten Attribute zwar uneingeschränkt – aber eben doch nur im katalanischsprachigen Teil Spaniens. Im Rest der Welt ist Ausias March heute außerhalb engster Spezialistenkreise schlicht unbekannt.

Das Problem ist, dass sich im internationalen Literatur- und Forschungsbetrieb niemand *ex officio* mit einem staatenlosen Autor wissenschaftlich befassen wird, da es dort für diese Literaturen keinen passenden systematischen Ort gibt und eine Beschäftigung mit einem solchen Autor auch für die wissenschaftliche Qualifikation eher riskant wäre. Wer also könnte sich überhaupt für Ausias March interessieren? Die Trobador-Forschung versteht sich de facto als Verlängerung der Franzistik und fühlt sich für altokzitanische Literatur zuständig, solange sie auf dem Gebiet des heutigen Frankreichs entstanden ist; die okzitanischsprachigen Autoren Kataloniens und Valencias nehmen sie nur noch am Rande wahr, die katalanischsprachigen Autoren gar nicht. Die Hispanistik ihrerseits fühlt sich zwar für Autoren der Iberischen Halbinsel zuständig, doch schwindet dieses Interesse schnell, wenn es um nicht-kastilische Literatur geht. Die Katalanistik schließlich ist klein und krankt letztlich am selben Mangel, wie die Kultur, die sie erforscht: dem fehlenden Nationalstaat, der in letzter Konsequenz immer die einzige wirkungsmächtige Kategorie zur Strukturierung unseres Kulturbetriebs bleibt. So mag sich beim oberflächlichen Betrachter der Eindruck einstellen, es handele sich eben um Regionalliteratur, oder – schlimmer noch – um Dialektliteratur; in jedem Fall aber um einen Autor der zweiten oder dritten Reihe.

Doch Ausias March war so wenig ein Dialektschriftsteller, wie es Oswald von Wolkenstein, François Villon oder auch Francesco Petrarca waren. Im 15. Jahrhundert standen alle „Volkssprachen“ noch in direkter Konkurrenz zum Lateinischen. Marchs Welt war das westliche Mittel-

meer, er war de facto Kosmopolit und das Katalanische wählte er, weil es zu seiner Zeit die dominante Sprache im Königreich Valencia und seine eigene Muttersprache war – und gewiss kein Dialekt oder eine „Regionalsprache“. Wenn Ausias March also im Bewusstsein der internationalen Weltgemeinde der Literatur nicht in einem Atemzug mit Petrarca oder Villon genannt wird, so liegt dies gewiss nicht primär an literarischen Kriterien, sondern größtenteils wohl am historischen Schicksal des Katalanischen als Literatursprache: Denn kurz nachdem March die katalanische Dichtung zu ungeahnten Höhen getrieben hatte, begann eine lange Phase des Niedergangs des Katalanischen als Literatursprache, die sogenannte *Decadència*, die den Autor von seinem Publikum entfremdete und seinen Wirkungskreis begrenzte. Unmittelbar auf das „goldene“ valencianische 15. Jahrhundert (das *segle d'or de les lletres valencianes*) folgten die triumphalen anderthalb Jahrhunderte des kastilischen Goldenen Zeitalters, des *siglo de oro*, das der katholischen Monarchie unter kastilischer Führung Weltgeltung verschaffte. Die Krone von Aragonien war seit 1492 mit der Krone von Kastilien in Personalunion vereint und verlor als Juniorpartner innerhalb der katholischen Monarchie stark an Bedeutung; das Mittelmeer war nach der Entdeckung Amerikas politisch zu einem Binnenmeer geschrumpft und das aragonesische Mittelmeerreich trat damit in die zweite Reihe zurück.

Durch die Vermittlung kastilisch schreibender katalanischer Autoren wie z.B. Joan Boscà (Juan Boscán) fand Marchs Ruf allerdings Eintritt in die kastilische Literatur des *Siglo de oro* und bei Garcilaso de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Fernando de Herrera, dem Conde de Villamediana und anderen finden sich Passagen, die eine Vertrautheit mit Ausias March verraten. Garcilasos Sonett Nr. 27 beginnt beispielsweise mit einer wörtlichen Übersetzung Marchscher Verse:

Amor, Amor, un hábito vestí  
el cual de vuestro paño fue cortado;  
al vestir ancho fue, mas apretado  
y estrecho cuando estuvo sobre mí (Soneto XXVII, 1-4).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> „Amor, Amor, un hàbit m'he tallat / de vostre drap, vestint-me l'esperit. / En lo vestir ample molt l'he sentit, / e fort estret quan sobre mi és posat“ (Nr. 27, Vers 25-28).

Dieselben Verse wurden auch von Lope de Vega und dem Portugiesen Jorge de Montemor (Montemayor) verwendet. Es ist anzunehmen, dass Marchs Einfluss auf die kastilische Dichtung jener Jahrhunderte in einigen Aspekten mit dem Petrarca vergleichbar ist. Seine spätere Rezeption wurde dann lange Zeit dadurch verstellt, dass man ihn schlicht als einen Trobador unter anderen wahrnahm. Die Einsicht, dass die Marchsche Lyrik eine Gattung *sui generis* darstellt, hat sich außerhalb des katalanischen Sprachraums erst langsam verbreitet und findet vor allem in einer regen Übersetzertätigkeit ihren Niederschlag.

## Die Aragonesische Krone und das Königreich Valencia

Ausias March lebte im Königreich Valencia und wäre damit heute spanischer Staatsbürger. Im 15. Jahrhundert waren allerdings die politischen wie auch die kulturellen Verhältnisse noch völlig andere. Sowohl das Königreich Valencia als auch Katalonien gehörten zu dieser Zeit als Teilreiche zur sogenannten *Corona Aragonum*, auf Katalanisch *Corona d'Aragó*, die auf Deutsch „Krone von Aragonien“ oder „Aragonesische Krone“ genannt wird – missverständlich verkürzend auch oft einfach „Aragonien“. Ein Königreich „Spanien“ existierte zu dieser Zeit noch nicht (dazu sollte es erst Anfang des 18. Jahrhunderts mit Ankunft der Bourbonen-Dynastie kommen) und das Königreich Kastilien und die Krone von Aragonien waren unabhängige Nachbarstaaten. Es ist für eine kulturgeschichtliche Verortung Marchs wichtig, dieses Gebilde der Krone von Aragonien zu verstehen, die eben zu dieser Zeit eine lebendige und eigenständige Macht im westlichen Mittelmeer war; ein Schmelztiegel, in dem Elemente der okzitanischen, katalanischen, kastilischen und italienischen Kultur aufeinander trafen. Die Aragonesische Krone war ein in Personalunion regiertes Konglomerat mehrerer Einzelkönigreiche und Territorien – darunter auch das eigentliche Königreich Aragonien, das man nicht mit dem Gesamtgebilde verwechseln sollte.

Die Entstehung dieses Staats geht zurück auf das 12. Jahrhundert. Im Jahre 1137, als der größte Teil der Iberischen Halbinsel noch von muslimischen Mauren besetzt war, hatte sich im kleinen pyrenäischen Königreich Aragonien eine Thronvakanz ergeben, die der aragonesische Adel löste, indem die noch minderjährige Prinzessin Petronella mit dem Grafen Raimund Berengar IV. von Barcelona verlobt wurde. Dies war der Beginn einer jahrhundertelangen katalano-aragonesischen Kon-

föderation, die schließlich im 14. Jahrhundert zur Krone von Aragonien ausgebaut werden sollte. Bei dieser dynastischen Union handelte es sich zunächst um die Vereinigung zweier recht ungleicher Territorien, die da unter der Personalunion eines gemeinsamen Herrschers zusammengefounden hatten. Aragonien war ein agrarisch geprägtes, bergiges Reconquista-Reich ohne Zugang zum Mittelmeer, dessen romanisches Idiom, das Aragonesische, dem Kastilischen sehr nahestand (in dem es dann später auch fast völlig aufgehen sollte).

Die Grafschaft Barcelona dagegen, die Keimzelle des späteren Katalonien, war als transpyrenäischer Ausläufer des Frankenreichs um das Jahr 1000 de facto von diesem unabhängig geworden, pflegte aber weiterhin enge Kontakte mit dessen okzitanischsprachigem Südteil. Die Sprache Kataloniens, das Katalanische, stand im Mittelalter dem benachbarten Okzitanischen viel näher als dem ebenfalls benachbarten Aragonesischen und erst recht dem fernen Kastilischen. So nah, dass Katalanisch und Okzitanisch zu Beginn der schriftlichen Dokumentation noch eher den Charakter einer gemeinsamen Sprache mit zwei Dialekten hatten. Zudem war die Grafschaft Barcelona eine wichtige Handelsmacht im Bereich des westlichen Mittelmeers und damit eine Seefahrernation. Innerhalb der frühen katalano-aragonesischen Konföderation war Aragonien als Königreich der Grafschaft Barcelona zwar formal übergeordnet, doch waren die realen Machtverhältnisse eher umgekehrt, denn die Grafschaft Barcelona war dem Königreich Aragonien im 12. Jahrhundert sowohl militärisch als auch wirtschaftlich überlegen.

Die auf Raimund Berengar IV. folgenden sogenannten *comtes-reis* (Grafkönige), die der Konföderation als Könige vorstanden, stammten alleamt aus dem Haus der Grafen von Barcelona und waren damit Katalanen. Diese Dominanz dauerte an bis zum Ende des 14. Jahrhunderts und spiegelte sich nicht zuletzt auch im Sprachgebrauch wider: Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts war Katalanisch, neben Latein, die normale Sprache des Hofes und der königlichen Kanzlei, während das Aragonesische ausschließlich der Kommunikation mit dem Teilkönigreich Aragonien vorbehalten blieb. Insofern ist die zuweilen auch verwendetete Bezeichnung „katalano-aragonesische Krone“ zwar ahistorisch, vermittelt aber einen realistischeren Eindruck von den tatsächlichen

Verhältnissen als die historisch korrektere Denomination *Corona d'Aragó*.<sup>4</sup>

Die engen Bindungen der Grafschaft Barcelona an die okzitanischen Grafschaften und Territorien östlich der Pyrenäen sorgten dafür, dass die dort aufkommende Trobadordichtung sich auch in der katalano-aragonesischen Konföderation früh etablierte. Es ist sicher nicht übertrieben, wenn man die damit verbundenen Vorstellungen von Höflichkeit und Ritterlichkeit als konstitutiv für das katalano-aragonesische Königtum bezeichnet. Könige und hohe Adlige lauschten nicht nur den Gesängen der Trobadors und Joglars, sondern verfassten selbst Gedichte und Melodien. König Alfons II. (ca. 1152-1196) erwarb sich gar den Beinamen „der Trobador“, indem er diese Dichtkunst nicht nur nach Kräften förderte, sondern auch aus eigener Feder Beiträge dazu lieferte.

In die Herrschaft König Peters II. mit dem Beinamen „der Katholische“ fiel der sogenannte Albigenserkreuzzug (1209-1229), in dessen Verlauf das bis dahin de facto weitgehend unabhängige bzw. unter katalano-aragonesischem Einfluss stehende Okzitanien, vor allem die Grafschaft Toulouse, unter die Kontrolle der französischen Krone geriet. König Peter selbst starb 1213 in der Schlacht von Muret bei dem Versuch, seine hegemonialen Ansprüche gegenüber den französischen Kreuzfahrern durchzusetzen. Für die katalano-aragonesische Krone bedeutete der Tod König Peters II. und die französische Besetzung des Languedoc das endgültige Ende ihrer transpyrenäischen Orientierung. Von nun an konzentrierte sich die Stoßrichtung ihrer Expansionsbestrebungen auf die Iberische Halbinsel und das westliche Mittelmeer. Auch die katalanische und okzitanische Sprache gingen von diesem Moment an verschiedene Wege.

Unter Peters Sohn, König Jakob I. „dem Eroberer“ (1208-1276) nahm die Krone am großen iberischen Gesamtprojekt der *reconquista* teil, also der

<sup>4</sup> Vgl. Cahner, Max (1980): „Llengua i societat en el pas del segle XV al XVI: Contribució a l'estudi de la penetració del castellà als Països Catalans“, in: Bruguera, Jordi / Massot i Muntaner, Josep (Hg.): *Actes del Cinquè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Andorra, 1-6 d'octubre 1979), Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, S. 186f.

Rückeroberung der Iberischen Halbinsel von den Mauren. Unter Jakobs Führung wurden die Balearen (1229-1235) und Valencia (1238) von den Muslimen zurückgewonnen und der Krone hinzugefügt – und zwar als zwei neue Teilkönigreiche, die ebenfalls in Personalunion vom katalano-aragonesischen König regiert wurden. Diese Vorgehensweise war nötig, um die stets latenten internen Konflikte zwischen Aragonesen und Katalanen unter Kontrolle zu halten, indem die neu hinzugewonnenen Territorien nicht etwa Aragonien oder Katalonien hinzugeschlagen, sondern ebenfalls direkt dem Monarchen unterstellt wurden. Die *Corona d'Aragó* bestand nun aus der Grafschaft Barcelona, dem Königreich Aragonien, dem Königreich Valencia und dem Königreich von Mallorca (mit Hauptstadt in Perpignan!).

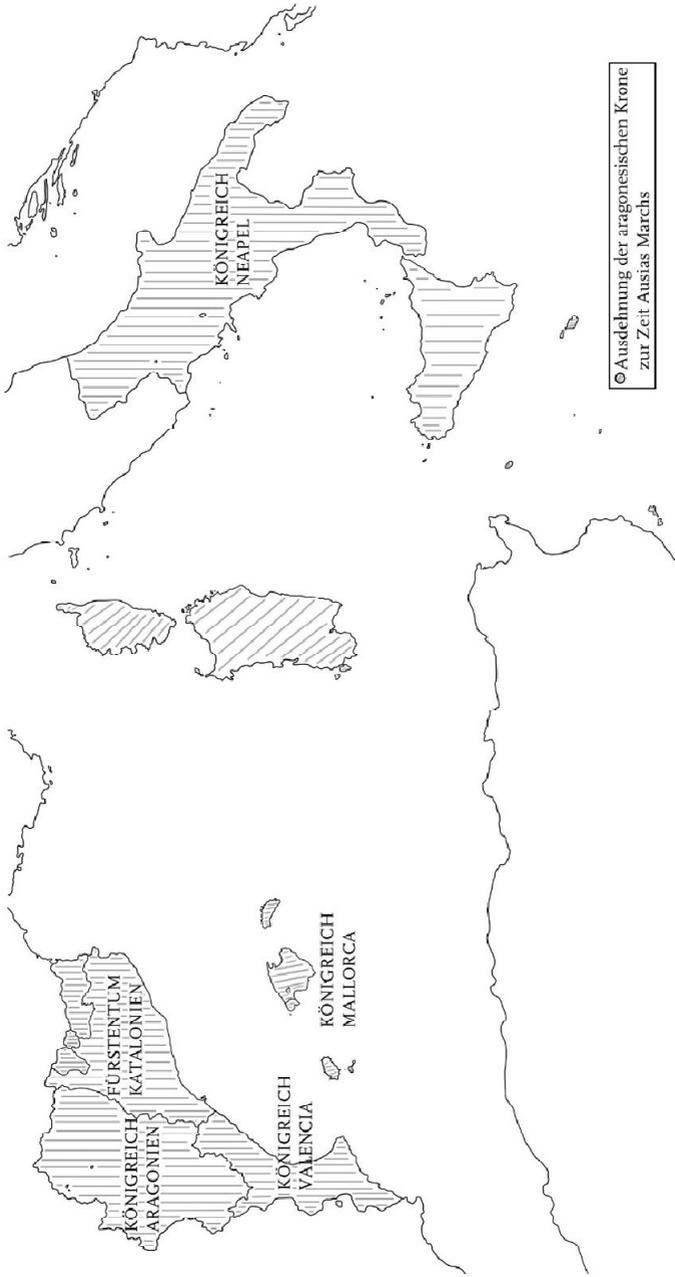
Für die okzitanische Trobadoryrik bedeutete die Niederlage der Okzitanen und Katalanen im Albigenserkrieg, dass die dortigen Adelshöfe zusehends untergingen bzw. ihre Bedeutung verloren und dass damit der soziale Nährboden für diese komplexe Kunstform langsam verschwand. Zur Verfolgung der als Ketzer stigmatisierten Reformbewegung der Katharer, die einst den Vorwand für den Kreuzzug geliefert hatten, wurde der Dominikanerorden und damit die Inquisition eingerichtet, die bald auch die „gottlose“ Trobadordichtung zu verfolgen begann. Viele Okzitanen, und darunter auch viele Trobadors, flohen vor der Okkupation ihres Landes durch die französischen Kreuzfahrer ins benachbarte Katalonien, wo Trobadordichtung weiterhin hoch angesehen war.

Dieses hohe Ansehen der okzitanischsprachigen Dichtung war eng mit der Tatsache verknüpft, dass die katalano-aragonesischen Könige des Hauses Barcelona alle Katalanisch als Muttersprache hatten und das literarische Okzitanisch der Trobadors mehr oder weniger als poetische Variante ihrer eigenen Sprache empfanden. Schließlich war es im katalanischen Sprachgebiet bis zum Ende des Mittelalters üblich, dass Dichtung auf Okzitanisch und nur Prosa auf Katalanisch verfasst wurde. Solange die aragonesische Krone in den Händen des katalanischen Herrschergeschlechts der Grafen von Barcelona lag, lebte die Trobadortradition südlich der Pyrenäen als quasi staatstragende Kunstform fort. Ausias March war der erste, der mit dieser Funktionstrennung brach und das Katalanische auch für die Dichtung verwendete; er gilt daher auch als der Urvater der katalanischen Lyrik.

Die Dominanz der okzitanischen Dichtung änderte sich in der Aragonesischen Krone grundlegend, als Anfang des 15. Jahrhunderts mit Martin I. der letzte König aus dem Geschlecht der Grafen von Barcelona starb, ohne einen Erben hinterlassen zu haben. 1409, ein Jahr vor seinem Tode, hatte der frisch verwitwete König noch in zweiter Ehe Margarida von Prades geheiratet, in der Hoffnung, so noch einen Thronerben zeugen zu können, doch wurde diese Hoffnung mit seinem frühen Tod 1410 zunichte. Mit dem Aussterben der katalanischen Königslinie sollten sich die politischen und kulturellen Verhältnisse der Aragonesischen Krone bald deutlich ändern. Im Ringen um die Oberherrschaft gelang es dem aragonesischen Adel, sich gegen den katalanischen durchzusetzen und den kastilischen Thronprätendenten Ferdinand von Antequera aus dem Hause Trastámara auf den Thron zu heben. Als dieser 1416 starb, fiel die Krone an seinen Sohn Alfons – eben den Alfons V. „den Großmütigen“, mit dessen Regentschaft das Leben Ausias Marchs so eng verknüpft sein sollte.

Eine offensichtliche Veränderung, die durch die neue Herrscherdynastie aufkam, war die Tatsache, dass der König nun nicht mehr Katalanisch, sondern vielmehr Kastilisch als Muttersprache sprach. Die so sehr mit dem Haus Barcelona und der katalanischen Sprache assoziierte Trobadoryrik hörte damit auf, bei Hof als konstitutives identitäres Kulturelement wahrgenommen zu werden. Hinzu kam, dass Alfons der Großmütige relativ früh in seiner Regentschaft die Herrschaft über seine iberischen Besitztümer seiner Gattin überließ, während er selbst zu militärischen Abenteuern nach Süditalien aufbrach, wo er unter anderem das Königreich Neapel hinzugewann. Das Zentrum seines politischen Interesses war von diesem Moment an eindeutig Italien, wo er auch die letzten Lebensjahrzehnte bis zu seinem Tod 1458 zubrachte, ohne noch einmal auf die Iberische Halbinsel zurückzukehren.

Der literarische Geschmack bei Hofe war damit innerhalb weniger Jahrzehnte gekippt von einer spätmittelalterlichen Perpetuierung der höfischen Trobadoryrik unter den Königen des Hauses Barcelona zu einer begeisterten Rezeption literarischer Modelle der italienischen Renaissance. Damit ging im Bereich der Krone von Aragonien auch ein Wechsel der bevorzugten literarischen Sprache einher: Das Okzitanische und,



Die Territorien der Aragonesischen Krone im 15. Jahrhundert

in geringerem Maße, auch das Katalanische erschienen nun als Erinnerungen an die überlebten Literaturmodelle des Mittelalters, wogegen das Italienische und vor allem das Kastilische die Sprachen der neuen Literatur wurden.

Das 15. Jahrhundert war in Europa insgesamt nicht reich an herausragenden Poeten. Für die Lage in Italien spricht Benedetto Croce von einem „Jahrhundert ohne Dichtung“ (*Il secolo senza poesia*), da die humanistischen Autoren zu dieser Zeit das Lateinische der Volkssprache vorzogen; in England war das Ringen zwischen Französisch und Englisch als Literatursprache noch nicht endgültig entschieden und es entstand im 15. Jahrhundert keine nennenswerte mittelenglische Lyrik. Wo volkssprachlich gedichtet wurde, waren es oft hochoriginelle Ausnahmefiguren wie z.B. François Villon (ca. 1431-1463) in Frankreich oder Oswald von Wolkenstein (1377-1445) in der deutschsprachigen Literatur. In Kastilien wirken große Namen wie Jorge Manrique (ca. 1440-1479) und der Marqués de Santillana (1398-1458), der zusammen mit dem „letzten Trobador“ Jordi de Sant Jordi (1400-1424) und Ausias March (1400-1459) auch an den mediterranen Abenteuern des aragonesischen Königs Alfons‘ des Großmütigen mitwirkte. Diese drei Autoren kämpften Seite an Seite bei der Eroberung Neapels mit: Drei dichtende Ritter, die an einem der zentralen Orte des italienischen Renaissance-Humanismus gemeinsam prägende Erfahrungen sammelten und später, jeder auf seine Art und für eine andere Literatur, einen Übergang vom Mittelalter zur Renaissance leisteten. Jordi de Sant Jordi schrieb auf Okzitanisch und füllte die alten Formen der Trobadorlyrik mit modernen Inhalten; der Marqués de Santillana schrieb auf Kastilisch und brachte italianisierende Formen auf die Iberische Halbinsel (*sonetos „al itálico modo“*); Ausias March schließlich schrieb auf Katalanisch und scheitert immer wieder daran, die mittelalterlichen Ideale von hoher Minne und inniger Gottesliebe mit den Gegebenheiten seiner modernen Zeit in Einklang zu bringen. Alle drei Autoren verkehrten am aragonesischen Königshof wobei Ausias March als königlicher Leibfalkner (*falconer major*) und Jordi de Sant Jordi als Mundschenk (*coper*) sogar herausragende Ehrenpositionen innehatten.

## Marchs Leben

Ausias March, den frühere Herausgeber noch als gebürtigen Sohn des valencianischen Städtchens Gandia ansahen, wurde nach neueren Erkenntnissen wohl 1400 in der Stadt Valencia geboren und starb ebendort am 3. März 1459. Die ursprünglich aus Katalonien stammende Familie von Ministerialen hatte bei der Eroberung des Königreichs Valencia mitgewirkt und verfügte über Landbesitz sowohl in Katalonien als auch im Königreich Valencia. Ausias' Großvater Jaume, wurde 1360, bereits im hohen Alter, von König Peter III. zum Ritter geschlagen und von dieser Zeit an gehörte die Familie March zum Adel. Dieser Großvater teilte die Besitzungen der Familie in seinem Testament zwischen zweien seiner Söhne auf: Der Ältere, der ebenfalls Jaume hieß, erbte die Herrschaft von Eramprunyà in Katalonien und der zweite, Pere, erbte das Eigentum der Familie im Königreich Valencia. Ebendieser Pere, der spätere Vater von Ausias March, erhielt 1412 vom Herzog von Gandia die Zivil- und Strafrechtsbarkeit über den Ort Beniarjó und die beiden Marktflecken von Pardines und Verniça, die unser Dichter später erben sollte.

Von Ausias' Vater Pere, seinem Onkel Jaume und einem weiteren Verwandten, Arnau March, ist überliefert, dass sie Dichter waren. Sie waren sprachlich und poetisch noch fest in der Trobadortradition verwurzelt und schrieben auf Okzitanisch. „Drei diskrete und eher graue Dichter unrettbar zweiter Klasse, aber doch mit einer soliden Reputation unter ihren Zeitgenossen“ nennt sie Joan Fuster (1982:7) in einem ungnädigen, aber wohl treffenden Urteil. In der romanistischen Literaturwissenschaft zur Trobadorlyrik herrschte traditionell Einmütigkeit, dass diese Literaturepoche zum Ende des 13. Jahrhunderts mit dem Tod des „letzten Trobadors“ Guiraut Riquier zu Ende gegangen war, da die okzitanische Lyrikproduktion *auf französischem* Territorium in der Tat mit diesem Zeitpunkt versiegt. Das stimmt aber eben nur für das Königreich Frankreich, denn in der benachbarten Krone Aragoniens lebte diese Tradition (in okzitanischer Sprache!) noch weit über hundert Jahre fort und endete erst mit dem wirklich „letzten Trobador“, dem Valencianer und Zeitgenossen Marchs, Jordi de Sant Jordi.

Wenn sich Ausias March später an dieser Dichtungstradition abarbeiten sollte, so hatte dies also nichts mit einer historisierenden Haltung zu tun, in der sich ein Dichter des 15. Jahrhunderts mit einer Tradition des

13. Jahrhunderts auseinandersetzt. Marchs Innovationen beziehen sich direkt auf das kulturelle Umfeld seiner engsten Familie, aber auch des Königshofs. Er bewegte sich in einer Gesellschaft, in dem gebildete Männer mit einer gewissen Selbstverständlichkeit dichteten und in der selbst der König sich zuweilen genötigt sah, an ihn gerichtete Tenzonen oder *Partimens* mit einer wohlgereimten Strophe zu beantworten.

Aus der Ehe zwischen Ausias' Eltern Pere March und Leonor Ripoll gingen zwei Kinder hervor: unser Autor und seine taubstumme Schwester, Peirona March, deren Besitz von Ausias verwaltet wurde. In seiner Jugend widmete sich Ausias dem Waffensport und den üblichen Zeitvertreiben eines jungen Land-Edelmannes. Schon bevor er 1419 zum Ritter geschlagen wurde, hatte er bereits 1415 in sehr jungen Jahren bei den Corts von Valencia den Ritterstand vertreten. Wenig später nahm er bereits als junger Ritter an den Kriegen in Sardinien und Korsika teil.

March verbrachte dabei eine prägende Zeit am Hof eines Königs, der für den Humanismus der italienischen Renaissance eine wichtige Rolle gespielt hat: Alfons V. von Aragon (1396-1458; zugleich: Alfons IV. von Barcelona, Alfons III. von Valencia und Alfons II. von Mallorca und Sardinien), genannt *el Magnànim* (der Großmütige). Alfons der Großmütige war der älteste Sohn König Ferdinands des Gerechten und seiner Ehefrau Eleonore Urraca von Kastilien. Mit 20 Jahren bestieg er als Nachfolger seines Vaters den katalano-argonesischen Thron. Seine kulturelle Bedeutung besteht nicht zuletzt darin, dass er die Krone von Aragonien um die Königreiche von Neapel und Sizilien erweiterte. Er schuf damit ein multikulturelles mediterranes Reich, das die Neuerungen der italienischen Renaissance auf die Iberische Halbinsel brachte und so die Bedingungen für das kastilische *Siglo de Oro* schuf.

Als König von Neapel gewährte Alfons der Großmütige zudem nach dem Fall von Konstantinopel (1453) den aus der Stadt geflüchteten griechischen Gelehrten Asyl und legte damit die Grundlage für die Wiederentdeckung der antiken Sprachen und Kulturen in Westeuropa, den Renaissance-Humanismus. Während seiner Herrschaft wurde die Stadt Valencia zu einer Drehscheibe zwischen Italien und den iberischen Kulturen und zur wichtigsten Stadt der Iberischen Halbinsel. Wegen der dort aufblühenden Literatur in katalanischer Sprache wird das Jahrhundert unmittelbar vor Beginn des kastilischen *Siglo de Oro* das

*Segle d'Or Valencià* genannt: das Goldene Jahrhundert Valencias. Das 15. Jahrhundert brachte der Stadt Valencia einen massiven Bevölkerungszuwachs, der sie zur einwohnerstärksten Stadt der Iberischen Halbinsel, zu einem der größten Mittelmeerhäfen zu einem wichtigen Handels- und Finanzzentrum werden ließ. Hier trafen die Innovationen aus der ganzen Welt zusammen. Nicht nur die italienische Renaissance gehörte dazu. So nahm hier auch eine der ersten Druckerpressen auf der Iberischen Halbinsel ihren Betrieb auf und produzierte 1478 mit der katalanischsprachigen *Biblia valenciana* den ersten Bibeldruck der Iberischen Halbinsel und die zweite Bibel in einer romanischen Sprache – gewiss inspiriert durch den Druck der italienischen Bibel im Jahre 1471.

Ausias March begleitete seinen König in den Kriegen von Neapel und Sizilien und nahm bald darauf auch an der Expedition nach Djerba (1424) teil. Diese Dienste wurden von Alfons dem Großmütigen mit der Bestätigung seiner feudalen Privilegien belohnt, die er von seinem Vater geerbt hatte. Der König weitete diese sogar noch, indem Marchs richterliche Entscheidungen nun unanfechtbar wurden und er das Recht erhielt, einen Galgen aufstellen und alle Arten von Strafen auszusprechen. In der Verleihungsurkunde vom 20. April 1425 lobt der Monarch nachdrücklich die wertvollen Dienste seines Vasallen im Krieg zur Rückeroberung Sardinien, bei den Belagerungen von Calvi und Bonifaccio und in besonderer Weise beim Kriegszug nach Djerba.

Es waren dies Marchs wilde Jahre als junger Soldat auf Kriegszug in fernen Ländern. Dass er danach je noch einmal an weiteren Feldzügen teilgenommen hätte, ist nicht überliefert und scheint wohl nicht der Fall gewesen zu sein. Auf diese Jugendjahre am königlichen Hof und auf den königlichen Eroberungszügen in Italien folgte augenscheinlich eine zweite, deutlich gesetztere Lebensphase, in der March sich auf seinen Gütern im Königreich Valencia niederließ und sich von nun auf die Verwaltung seiner Besitztümer bei Gandia und die Verteidigung seiner herrschaftlichen Rechte konzentrierte. Seine Liebe zur Jagd und zur Falknerei begleitete ihn ein Leben lang, und auch viele Jahre nach seinem Fortgang vom königlichen Hof findet sich noch Korrespondenz zwischen König Alfons und Ausias March zu Fragen der Falknerei. Im Jahr 1433 wurde König Johann von Navarra von König Alfons dem Großmütigen, seinem Bruder, mit dem Herzogtum Gandia belehnt, und da der Ort Beniarjó und die Bauernhäuser von Pardines und

Verniça Teil des Herzogtums waren, musste König Johann die dortigen Privilegien Marchs erneut bestätigen. Es gibt eine ganze Anzahl urkundlicher Belege über mancherlei Rechtsstreitigkeiten, in die der Dichter verwickelt war und neben die Rolle des Dichters trat im realen Leben dezidiert die des Geschäftsmanns, der um den Bestand seines Besitzes und seiner Privilegien zu kämpfen hatte.

1437 heiratete March im Alter von etwa vierzig Jahren zum ersten Mal. Die Braut war Isabel Martorell, die Schwester von Joanot Martorell, dem Autor des großen valencianischen Ritterromans *Tirant lo Blanch*, den auch Cervantes in seinem *Don Quixote* erwähnt. Die Ehe sollte indes nur knapp zwei Jahre Bestand haben, denn Isabel starb 1439, nachdem sie March zum Alleinerben ihres Besitzes gemacht hatte. Vier Jahre später heiratete der verwitwetete March zum zweiten Mal, und zwar eine valencianische Dame namens Joana Escorna. Auch in dieser zweiten Ehe, die elf Jahre dauerte, überlebte der Dichter seine Frau. Es wird vermutet, dass das Ehepaar um 1450 nach Valencia umzog, wo er ein Haus gekauft hatte. Aus keiner der beiden Ehen gingen rechtmäßige Nachkommen hervor. Es gibt allerdings viele Hinweise darauf, dass die Ehe mit Joana Escorna glücklich gewesen sein dürfte. Nicht zuletzt lässt der Zyklus der sechs großen Totenlieder (*Cants de Mort*) das erahnen, die March wahrscheinlich anlässlich ihres Todes verfasste. Wenige Jahre später starb auch Ausias in Valencia (am 3. März 1459).

Joan Fuster fasst das Leben Ausias Marchs so zusammen: „Er vermittelt den Eindruck eines eher bescheideneren Feudalherrn, ausgestattet mit einem gewissen Hochmut, letztlich eher harmlos. Männer wie er liefen im 15. Jahrhundert viele durch die Straßen Valencias oder verschwendeten ihr Leben in fruchtlosem Nichtstun in ihren Gerichtsbezirken, in unseren Grafschaften. Die Marchs gehörten nicht dem großen Adel des Landes an, und ihr herrschaftlicher Wohlstand entstammte, wenn man genau hinsieht, der persönlichen Dankbarkeit der Könige für kleinere bürokratische oder militärische Dienste. Über das Privatleben des Dichters wissen wir wenig, und das hätte uns eigentlich mehr interessiert. [...] Er hatte aus seinen Ehen keine Kinder. In seinem Testament werden vier Bastarde bedacht, die er wahrscheinlich – und in einem Fall mit Sicherheit – mit seinen Sklavinnen gezeugt hat“ (Fuster 1982:63f.). „Und das und ein paar andere Details, die am Ende nicht sehr wichtig sind, ist alles, was uns die Archive heute über das Leben

von Ausias March offenbaren. Mehr oder weniger ein Leben wie das eines jeden anderen Edelmanns dieser Zeit, das, so schematisiert und aus der Ferne betrachtet, notorisch mittelmäßig ist. Aber dann sind da noch seine Gedichte“ (Fuster 1982:11). Und dann sind da noch die Gedichte!

### Das Werk: der *Cançoner*

Das Gesamtwerk umfasst 138 Gedichte mit insgesamt über 10.000 Versen, die in Form eines „Cançoners“ überliefert sind – ähnlich dem „Canzoniere“ Petrarcas. Es ist nicht bekannt, ob die grundsätzliche Anordnung der Gedichte im Cançoner von March selbst vorgenommen wurde. Allerdings nennt ein nach dem Tod des Dichters angelegtes Inventar seines Besitzes in Valencia „zwei ungebundene Bände mit Versen“, von denen die Forschung vermutet (aber nicht beweisen kann), dass es sich um den Cançoner seiner Werke gehandelt haben könnte. Auf uns gekommen sind jedenfalls dreizehn handschriftliche Kodizes mit Abschriften von fremder Hand. Die Sammlungen seiner Werke aus dem 16. Jahrhundert neigen dazu, den Cançoner in vier Teile zu unterteilen: *Cants d'amor*, *Cants de mort*, *Cants morals* und den alleinstehenden *Cant espiritual*. Dahinter scheint die Idee einer Lebenschronologie zu stecken. Nach den Liebesliedern der Jugend kommen die sechs Totenlieder anlässlich des Todes seiner Frau. Es folgen, als Alterswerk, die moralischen Dichtungen, in denen die Begriffe des Guten, der Tugend, der Eitelkeit der Welt und des Glücks sowie die Todesfurcht immer stärker in den Vordergrund rücken. Der Geistliche Gesang schließlich ist bereits ein Gebet zu Gott im Angesicht des eigenen Todes, in dem Ausias, wie in einer letzten Rückschau auf sein Leben, der Transzendenz und seiner Furcht vor einer Strafe im Jenseits ins Auge blickt. Die überlieferte Anordnung und Nummerierung suggeriert also die thematische Progression eines Lebens.

Moderne Philologen haben sich intensiv mit der Abfolge der Gedichte des Cançoners befasst. Die radikalste Haltung ist gewiss die von Joan Ferraté, der in seiner Edition des Gesamtwerks (Ferraté 1979) eine sorgfältig begründete Neuordnung der Gedichte umsetzt. Diese Neuordnung hat sich in Fachkreisen aber nicht durchgesetzt; die Argumente für eine neue Anordnung sind so gut, aber eben auch so schlecht, wie die für die überlieferte Nummerierung, muss jedoch durch eine un-

fassende Verwirrung bei der Identifikation einzelner Gedichte erkaufft werden. Dem zeitgenössischen Brauch entsprechend tragen die Gedichte ja keinen Titel, so dass eine eindeutige Nummerierung mehr als einfach nur praktisch ist.

Martí de Riquer (1964) hat vorgeschlagen, innerhalb des Cançoners Zyklen zu unterscheiden, die durch ein gemeinsames *senyal* (Verstecknamen) definiert werden. Die meisten Gedichte enden mit einer vierzeiligen *Tornada*, einem Kehrvers oder Refrain, der aber eher die Funktion einer Geleitstrophe erfüllt; hier wird der Tenor des Gedichts noch einmal synthetisiert und eine konkrete Person angesprochen, an die das Gedicht gerichtet ist. Da diese Person nach den Traditionen der *fin'amor* typischerweise die hochstehende Frau eines anderen Mannes war, geschah dies vermittels eines poetischen Verstecknamens, eben des *senyal*. Falls dieses *senyal* auch bei March noch konkrete Personen bezeichnet haben sollte, könnte man im Cançoner nach Maßgabe der verschiedenen Adressatinnen thematische Untergruppen ausmachen. Riquer (1964:491ff.) unterscheidet nach diesem Kriterium die folgenden Zyklen:

### Zyklus *Plena de seny* (19 Gedichte)

Die Dame *Plena de seny* (= „voller Klugheit“) nennt March zuweilen *aimia*, also „Geliebte“, was er bei der Dame *Llir entre cards* (= „Lilie unter Disteln“) nie tut. Zuweilen spürt man gegenüber *Plena de seny* allerdings einen gewissen abschätzigen Ton; es handelt sich offenbar um eine lange Beziehung, mit langen Abwesenheiten und einer Dame, die Marchs Gefühle offenbar nicht in selbem Umfang erwidert:

„Hochweise Frau“, erspar mir Liebesschwüre;  
denn ich weiß wohl, Du bist Dir mein gewiss,  
wenn Du auch deutlich zeigst, dass Du den Grund  
nicht kennst, weshalb die Liebe ungleich bleibt. (Nr. 3, Vers 17-20)

Zuweilen enden Marchs Klagen über die Lieblosigkeit der Dame gar in misogynen Bitterkeit; er klagt, dass sie ihn nicht versteht und berichtet von Trauer und Einsamkeit. Der Zyklus *Plena de seny* schließt mit Nr. 68: „Mir geht es anders, als dem kleinen Knappen ...“, das in diesem Kontext als Abschied gelesen werden könnte.

## Zyklus *Llir entre cards* (35 Gedichte)

Dieser Zyklus mit der Adressatin *Llir entre cards* (= „Lilie unter Disteln“) behandelt eine unmögliche Liebe zu einer unerreichbaren (da verheirateten und womöglich höherstehenden) Frau namens Teresa. Der Zyklus ist geprägt durch eine extreme Idealisierung (Nr. 18: „Im Tagtraum zeigt mir Amor ...“) und sogar Vergöttlichung. Durchgehendes Thema sind Verzweiflung und Todessehnsucht des Dichters. Offenbar hat der Dichter seine Liebe lange nicht erklärt und klagt über ewige Schüchternheit. Dabei schwankt er zwischen Hoffnung auf physische Erfüllung und Sublimation im Ideal der reinen Liebe; doch immer wieder kommt es auch zu Appellen an die Sinnlichkeit; Marchs Haltung ist in diesem Zyklus geprägt durch innere Zerrissenheit.

Der Zyklus beginnt Nr. 9 („Amor se dol ...“) wo bereits Todessehnsucht auftaucht. Es folgt Nr. 11 („Quins tan segurs consells ...“) mit einem Ausbruch völliger Verzweiflung. In Nr. 13 („Colguen les gents ...“), wird es nicht besser und in Nr. 14 („Malventurós ...“) lernen wir, dass das Leiden nun schon fünf Jahre andauert. In Nr. 18 („Fantasiant ...“) ist der Ton erst einmal positiv. Allerdings nur, weil March dort das *Ideal* der reinen Liebe besingt (und nicht die konkrete Dame ...). Die erscheint nur ganz am Ende in einer vorwurfsvollen Geleitstrophe. Im berühmten Gedicht Nr. 23 („Lleixant a part“) geht es zum ersten Mal nicht um das Liebesleid des Dichters, sondern tatsächlich um die Adressatin, die March hyperbolisch als Renaissance-Idealfrau stilisiert. Hier (und nur hier!) erfahren wir auch etwas über *Llir entre cards*: Sie ist über die Maßen schön, klug und, da sie augenscheinlich „regiert“, in einer Machtposition über andere. Sie heißt Teresa, ist keine Jungfrau mehr, sondern hat Kinder. Damit ist zumindest klar, dass sich hinter diesem *Senyal* keine seiner beiden Ehefrauen verstecken kann.

In weiteren Gedichten geht es um Marchs Festigkeit in der Liebe – wobei er zugleich auch immer wieder über seine unkeuschen Gedanken klagt. Es hat den Anschein, dass die Beziehung zu *Llir entre cards* sich im Laufe der Jahre von einem *Amour fou* in Richtung auf das platonische Ideal der hohen Minne hin läutert. In Nr. 26 („Oh mort, qui est“) wird es wieder einmal blasphemisch, indem March die Dame als Göttin bezeichnet und selbst dann nicht zur Reue bereit ist, wenn Gott daran Anstoß nehmen sollte. Man erahnt hier, auf welche Sünden der Dichter später in seinem Geistlichen Gesang anspielen sollte. In Nr 38

(„Si bé mostrau“) erfahren wir, dass die Adressatin die Gedichte tatsächlich kennt und huldvoll annimmt. Nr. 39 („Qui no és trist“) ist eine abgrundtief verzweifelte Klage; in Nr. 44 („Tot metge pren“) fordert er eine klare Entscheidung von *Llir entre cards*; in Nr. 55 („Per molt amar“) erfahren wir, dass der Dichter sich aus Schüchternheit für zwei Jahre zurückgezogen hatte und nun erneut dichtet. Der Zyklus endet mit Nr. 73 („Als fats coman“), einer Art Abschiedslied, in dem March der Liebe entsagt.

### Zyklus *Amor amor* (12 Gedichte)

Dieser Zyklus gilt als Alterswerk und ist von Melancholie und Rückschau geprägt. Er wurde augenscheinlich nach den anderen Zyklen verfasst und enthält Reflexionen über die Liebe; mit großer Wahrscheinlichkeit ist dieser Zyklus nicht mehr an eine konkrete Dame gerichtet, sondern eben an „Amor, Amor“, was bei der Übersetzung immer wieder eine Entscheidung fordert, die auf Katalanisch in der Schwebelage bleiben konnte: Ist die Rede von einer Geliebten, von der Liebe oder vom Liebesgott Amor? Thematisch dreht sich der Zyklus um das Liebesparadox, um das der Dichter augenscheinlich sein ganzes Leben lang kreiste: Die reine Liebe, die er sucht, können seine Partnerinnen nicht leisten. Schlimmer noch: er selbst auch nicht. Die Liebe dagegen, die erreichbar wäre, erscheint ihm vulgär und plagt ihn hinterher mit Gewissensqualen. Wieder einmal steht March ratlos vor seiner Lebensrealität, dass er nicht in der Lage ist, zu tun, was er als richtig erkannt hat.

### Zyklus *Oh, foll' amor* (10 Gedichte)

Dieser Zyklus behandelt eine geheimnisvolle, in jedem Fall aber eine in Marchs Augen unehrenhafte oder anderweitig mit Scham behaftete Beziehung; eine *folla amor*, oder, auf Französisch: ein *Amour fou*. Die unterschiedlichsten Hypothesen sind hier von der Literaturwissenschaft aufgestellt worden – von einer Jüdin über eine Maurensklavin bis hin zu einem Knäblein.<sup>5</sup> In jedem Fall ist es nicht die „reine Liebe“, die March

<sup>5</sup> Vgl. aber die homophoben Verse 197ff. in CIV (Qui de per si ne per Déu virtuts usa): „jo guard lo cel e no veig venir flames / per abrasar la sodomita secta.“ (Vergebens wart ich, dass vom Himmel Flammen / verbrannten all der Sodomiten Sekte’).

andernorts immer wieder besungen hat, sondern eine, die er verstecken muss, für die er sich schämt und die ihm sogar Furcht einzuflößen scheint. Hier manifestiert sich das Bewusstsein der Sünde manchmal klar und sogar brutal. Denn dies ist nicht die neckische romantische Heimlichkeit der Trobadors, mit der sich die in Reinheit Liebenden dem Zorn des ungeliebten, eifersüchtigen Ehemanns entziehen. Diese Heimlichkeit ist die Heimlichkeit der Sünde. Der Zyklus *Oh, foll'amor* scheint Ausdruck eines sündigen Bewusstseinszustandes zu sein. Ausias March stellt mehrmals fest, dass die Liebe, über die er in diesen Gedichten singt, unehrlich und abscheulich und sogar beschämend ist. Da wir gesicherte Kenntnis mehrerer unehelicher Kinder besitzen und zumindest in einem Fall auch wissen, dass die Mutter eine muslimische Sklavin aus Marchs eigenem Besitz war, bedarf es möglicherweise gar nicht so weitreichender Theorien oder Hypothesen, um abschätzen zu können, worum es sich gehandelt haben könnte.

### Zyklus *Cants de mort*

Dieser Zyklus aus sechs sehr langen Kompositionen (Nr. 112-117) unterscheidet sich grundsätzlich von den vorangegangenen Zyklen. Besungen werden hier nicht unerreichbare fremde Frauen mit dem Ziel, ihre Gunst zu gewinnen; vielmehr ist die besungene Dame die verstorbene Frau des Dichters. Von allen hypothetischen Zyklen ist dies der einzige, der eine lange Tradition hat und schon von den frühesten Herausgebern als *Cants de mort* bezeichnet wurde. Hier schreibt March über den Prozess der Trauer nach dem Tod seiner Joana Escorna. In einigen von ihnen entwickelt er seine Theorie der Liebe, nun allerdings in Bezug auf eine bereits verstorbene Geliebte; in anderen geht es um seine Sorge um das Schicksal der Seele seiner Frau nach dem Tod und um seinen Anteil an ihrer möglichen Verdammnis. Diese Totenlieder scheinen in der europäischen Literatur dieser Zeit einzigartig zu sein.

### Der Lyriker und Philosoph March

March war also ein mittelalterlicher Landedelmann; er besaß mehrere valencianische Dörfer einschließlich der dazugehörigen muslimischen Sklaven und des Rechts, einen Galgen zu errichten. Er verkehrte in seiner Jugend am Königshof, zog mit seinem König als Ritter in den Krieg und wurde dafür mit Schenkungen und Ehren bedacht – eine

davon immerhin das Amt des königlichen Leibfalkners. Zudem dichtete er Liebesgedichte im Stil der Trobadors, in denen er die hohe Minne besang. Ein ziemlich normales mittelalterliches Leben, könnte man meinen.

Doch bei genauerem Hinsehen bemerkt man schnell, dass wir uns nicht mehr im 13., sondern mittlerweile im 15. Jahrhundert befinden und viele mittelalterliche Gewissheiten ins Wanken geraten sind. So verwaltete March seine Güter in vieler Hinsicht schon wie ein moderner Unternehmer und kümmerte sich höchstpersönlich um die geschäftlichen Angelegenheiten: Er investierte in eine Zuckerrohrmühle, lieh dem König von Navarra Geld und führte unzählige Zivilprozesse, um seine Besitztümer und wirtschaftlichen Interessen zu verteidigen; alles Aktivitäten, die eines Adligen in früheren Zeiten eher unwürdig gewesen wären. Die Verbürgerlichung war also längst schon beim Landadel angelangt und auch sonst war für March die Welt längst aus den Fugen geraten. Eine Epoche ging zu Ende und dieses Endzeitmotiv scheint in Marchs Werk immer wieder durch: Die Zeitgenossen verstehen ihn nicht mehr, adlige Damen heiraten bürgerliche Tuchhändler und niemand kümmert sich mehr um die Ideale der hohen Minne!

Wo also gesellschaftlich das Besitzbürgertum langsam die Privilegien des Adels zu bedrängen begann, so zerfielen auch andere mittelalterliche Gewissheiten in unversöhnliche Dualismen. Die reine Liebe der *fin'amor* besingt March zwar noch – doch besingt er zugleich auch in oft gnadenlosem Realismus, dass es weder den besungenen Damen noch ihm selbst gelingt, diese auch tatsächlich zu leben. Was seine Religion betrifft, so bekennt er sich rückhaltlos zum katholischen Glauben, muss allerdings zugleich immer wieder zugeben, dass es ihm nicht gelingt, seinen Gott wirklich zu lieben. Wenn jemand wirklich ein Leben lang an der westlichen Subjekt-Objekt-Spaltung gelitten hat, dann war es Ausias March. Denn anders als vielen mittelalterlichen Denkern gelingt es March nicht mehr, diese Widersprüche, ja Aporien, auf einer emotionalen, symbolischen oder spirituellen Ebene zu versöhnen. Er scheitert an seinen eigenen Idealen, wieder und wieder, weil die Ideen des Geistes durch die Unkontrollierbarkeit des Körpers konterkariert werden. „La carn vol carn, no s’hi pot contradir“, schreibt er in einem Gedicht an König Alfons, in dem er diesen um einen Falken bittet: „Das Fleisch will Fleisch, man kann es ihm nicht wehren“.

Es ist ein bereits frühneuzeitlicher Blick, der es ihm unmöglich macht, diese Realitäten *nicht* zur Kenntnis zu nehmen, auch wenn sie schmerzhaft mit seinen spirituellen und moralischen Idealen in Widerspruch geraten. An Gott wendet er sich, indem er einräumt, dass er ihn nur fürchten, aber nicht lieben kann. Seine Größe als Künstler und Philosoph besteht darin, seine ganz persönlichen Erfahrungen im Scheitern an diesen Konzepten nicht ausgeblendet, sondern mitthematisiert zu haben. Seine teilweise endlosen theoretischen Erörterungen über das Wesen der Liebe (zu Gott, wie auch zu seinen Frauen) werden gerade dadurch über das Konventionelle hinausgehoben, dass uns der Autor zugleich immer wieder davon berichtet, wie er an seinen eigenen Idealen verzweifelt. March ist also kein „Sänger der höfischen Liebe“, sondern vielmehr der genau beobachtenden und gnadenlos analysierende „Sänger der Unmöglichkeit höfischer Liebe“, der Unmöglichkeit, das trobadoreske Liebeskonzept praktisch zu leben. Was sonst wie ein blutleeres Theorem erscheinen könnte, wird durch die ungewohnte Offenheit des Dichters, der seine eigene Unfähigkeit eingesteht, zum glaubwürdigen Bestandteil eines inneren Dramas. Die einzig mögliche Versöhnung der inneren Zerrissenheit gelingt ihm, wenn überhaupt, in der Dialektik seines Werks.

Im Aspekt dieses neuen Wahrhaftigkeitsanspruchs zeigt sich eine wichtige und auffällige Parallele zwischen March und seinen ungefähren Zeitgenossen (um nur einige zu nennen) Oswald von Wolkenstein, François Villon oder Dafydd ap Gwilym<sup>6</sup> (ca. 1315 – ca. 1370), die in ihren jeweiligen Kulturen die neuen Mechanismen der modernen Lyrik entwickelten. Zu diesem neuen Wahrhaftigkeitsanspruch gehört an exponierter Stelle der Einzug der Alltagsrealität in die Lyrik. Wenn allerdings bei Villon und den anderen vor allem die äußere und soziale Realität ihren Einzug in die Lyrik hält, so ist es bei March insbesondere die psychologische Realität seiner Selbstanalyse, die ihn von seinen Vorgängern und Vorbildern unterscheidet. Während die zeitgenössischen Dichter im Umkreis der Schule von Toulouse Unmengen religiöser Marienlyrik produzierten, sind die christlichen Bezüge in Marchs *Cants*

<sup>6</sup> Ein hochorigineller walisischer Lyriker, tief vertraut mit der Minnedichtung des Festlands, Hauptfigur der walisischen Literatur und Leidensgenosse Ausias Marchs als ein weiterer großer Klassiker, der aufgrund seiner Heimatlosigkeit vom Literaturbetrieb nicht beachtet wird.

*d'Amor* („Liebesgedichte“) unbedeutend, wenn nicht gar respektlos oder blasphemisch. Erst in der zweiten Schaffensperiode verlagerte sich die Thematik seiner Dichtung von der Liebe in den Bereich des Philosophischen; und in den *Cants morals* („moralische Dichtung“) sowie im *Cant espiritual* („Geistlicher Gesang“) wendet sich das Interesse des Dichters endgültig moralischen und theologischen Fragestellungen zu.

Tatsächlich erstreckt sich Marchs Scheitern aber nicht nur auf die Liebesbeziehungen, es setzt sich fort bis hinein in seine Beziehung zu Gott. Ebenso, wie er im Bereich der Liebe das höfische Liebesideal bis ins letzte Detail philosophisch-theoretisch durchdrungen hat und es rational uneingeschränkt bejaht, um schließlich in der Praxis doch immer wieder daran zu scheitern, ist er auch im Bereich der Theologie völlig auf der philosophischen Höhe der Zeit, zeigt große Vertrautheit mit dem System der scholastischen Theologie – und scheitert doch auch hier beim Versuch, sein Leben in Übereinstimmung mit dem intellektuell als richtig Erkannten zu bringen. In seinem monumentalen Geistlichen Gesang schreibt er: „Ich will den Weg beginnen, Dir entgegen; / weiß nicht, warum ich, was ich will, nicht tu. / Ich bin mir meines freien Willns gewiss / und weiß doch nicht, was mich von ihm entfernt“.

Es ist diese dualistische Zerrissenheit, die sein ganzes Werk durchzieht und es zu keinem Zeitpunkt einfach saturiert in sich selbst ruhen lässt. Denn sein stolzes Selbstbild macht es March unmöglich, diesen inneren Konflikt einfach zu übergehen oder sich in irgendeine Lebenslüge zu retten. Als echtem Philosophen ist es ihm unmöglich, seine moralischen Überzeugungen aufzugeben, nur weil er selbst zu schwach ist, sie auch zu leben. Als wahren Poeten ist es ihm dagegen unmöglich, seine hohen Ideale zu verbreiten und dabei sein eigenes Scheitern zu verschweigen. Überall in seinem Werk erkennt man diese ehrbewusste Haltung des Dichters:

*A temps he cor d'acer, de carn e fust.  
Io só aquest que em dic Ausiàs March!*

Mal ist mein Herz aus Stahl, mal Fleisch, mal Holz:  
Ausias March, so nenne ich mich stolz!

Erst dieser Stolz ist es, der Marchs Konflikt seine literarische Spannung verleiht, denn er zwingt ihn, die Widersprüche auszuhalten und immer aufs Neue auszutragen. Der innere Konflikt findet nur im künstlerischen

schen Ausdruck eine Art vorübergehender Versöhnung, bleibt aber in letzter Konsequenz unauflöslich: Immer neue Bilder findet er für seinen zerrissenen Seelenzustand; apokalyptische Visionen von elementarer Kraft, die in ihren besten Momenten, von aller gefallsüchtigen Berechnung befreit, den Leser durch ihre schockierend realistischen Details und ihre expressionistische Unmittelbarkeit in den Bann schlagen. Man kann Marchs Dilemma vielleicht aus dem Zusammentreffen zweier inkompatibler Weltbilder erklären, die in ihm, ohne dass er sich dessen bewusst gewesen wäre, im Widerstreit lagen: Einerseits fühlte er sich dem geschlossenen mittelalterlichen Systemdenken der Scholastik noch zutiefst verbunden, doch hatte er andererseits schon zu viel von dem anthropozentrischen Weltbild der Renaissance in sich aufgenommen, als dass jenes ihm noch die ersehnte Geborgenheit hätte vermitteln können.

Auch als Autor ist March stets in zwei Seelen zerrissen: Einerseits ist da die eher lyrische und und psychologisierende Stimme, mit der er ungezügelt subjektiv von seinen innersten Gefühlen berichtet; doch begleitend und ergänzend tritt immer der analysierende Philosoph hinzu, der das subjektiv Erlebte in einen größeren Analysezusammenhang zu bringen sucht. Moderne Leser erwarten von metrisch gebundenen Texten einen lyrischen Inhalt. Das war allerdings im Mittelalter keineswegs so. Aus der Antike sind viele Sachtexte und wissenschaftliche Abhandlungen in Versen überliefert und diese Tradition setzte sich auch im Mittelalter fort. Insofern wäre es auch falsch, die Marchschen Gedichte global als „Lyrik“ zu bezeichnen, denn diese Einordnung trifft nur auf einen Teil des Werks zu. March selber nennt seine Texte manchmal *cants* (Gesänge), manchmal aber auch *dictats*, *escrits* oder *dits* (also „Diktate“, „Schriften“ oder „Aussprüche“). Auf weiten Strecken ist der Anspruch nicht der einer rein individuellen Introspektion oder assoziativen Kontemplation, sondern ist vielmehr klar argumentativ und exemplarisch zu verstehen. March sieht sich in vielen seiner Texte als Philosophen, auch wenn er in Versen schreibt. Das hatte Boethius schließlich vor ihm auch schon getan.

Das Zentrum von Marchs Dichtung ist allerdings immer der Dichter selbst! In den meisten seiner sogenannten „Liebeslieder“ kommt die geliebte Dame fast nicht vor. March erhebt – augenscheinlich ernsthaft – den Anspruch, als Liebender allen anderen überlegen zu sein. Er stili-

siert sich als letzten Überlebenden einer alten Liebeskunst, die früher, in einer nicht mehr zu lokalisierenden aber definitiv vergangenen Zeit, einmal jeder beherrscht haben musste, die nun aber von allen vergessen ist. Mit Marchs Tod wird diese Kunst des echten Liebens endgültig untergehen! Er schreibt: *Jo defallint, Amor farà eclipsi*, „Wenn ich einst sterbe, wird die Liebe mit mir untergehen“. Joan Fuster spricht hier von Ausias Marchs *megalomania amorosa*, seinem Liebesgrößenwahn: *Jo són aquell pus extrem amador*, „Ich bin der, dessen Liebe maßlos ist!“ ruft er aus; *Jo só aquest que en la mort delit prenc*, „Ich bin derjenige, der im Tod Wonne findet“. Manche seiner Gedichte haben den Charakter argumentierender Lehrgedichte zum Thema der spirituellen Liebeskunst, die March offenbar für einen genuinen Gegenstand philosophischer Reflexion hält.

Ein ungezügelter, schroffer, manchmal arroganter Stolz findet sich überall in Marchs Versen und lässt die Lebenshaltung eines Feudalherrn mit Macht über Leib und Leben seiner Untertanen auch in seine Poesie hineinscheinen. Sein Ego ist stets präsent, gern auch ausdrücklich und unter Verwendung des eigenen Namens: „Ausias March, so nenne ich mich stolz!“. Charakteristisch ist für Marchs Stil sein Verismus, ein Wahrhaftigkeits- oder Ehrlichkeitsbedürfnis, das er sowohl in seinen eher theoretischen philosophischen Argumentationen wie auch in den persönlicheren Beschreibungen seiner inneren Zustände nie aus dem Auge zu verlieren scheint. Seine Philosophie ist streng realistisch und ist vor allem mit den Lehren Thomas von Aquins in Verbindung gebracht worden. Dieses Streben nach Wahrhaftigkeit geht oft bis hin zur Brutalität.

Viele seiner Gedichte bewegen sich auf halbem Weg zwischen naturalistischer Konkretheit und philosophischer Abstraktion. Zuweilen lesen wir Strophe um Strophe trockener philosophischer Darlegungen, um dann plötzlich von einem poetischen Farbfleck überrascht zu werden, indem der Dichter entweder einen Ausdruck aus der Umgangssprache oder ein gelungenes, ausgearbeitetes Gleichnis einfügt, das den Leser für das Grau der vorangegangenen Strophen übervoll entschädigt.

Manche Gedichte bestehen auch fast ausschließlich aus elaborierten Bildern, die einen fast vergessen lassen, was eigentlich das dahinter verborgene Argument war. Dieses Phänomen erinnert an bestimmte Kreuzabnahmen, heilige Familien und englische Grüße zeitgenössi-

scher Maler wie beispielsweise Jan van Eyck (1390-1441), bei denen der moderne Betrachter ebenfalls den Eindruck gewinnt, dass das religiöse Sujet nur noch als Vorwand herhält, um die minutiös ausgeführte Stadtdarstellung im Hintergrund zu rechtfertigen.

Insgesamt war March ein höchst origineller Autor auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit. In seinem umfangreichen Werk von über 10.000 Versen verwendet er poetische und philosophische Denkfiguren des Mittelalters und beobachtet – manchmal resigniert, manchmal verzweifelt –, wie diese alle vor seinem längst nicht mehr mittelalterlichen Blick zerfallen. Er dokumentiert sein Scheitern immer wieder in sehr genauen Selbstanalysen seiner Gefühle, die oft an eine klinische Psychologie *avant la lettre* erinnern. Wenn Wolfram von Eschenbach seine Autorschaft des Parzival noch verschämt hinter einem geheimnisvollen provenzalischen „Herrn Kyôt“ versteckte, sagt March mit jedem seiner Verse implizit – und in manchen auch ausdrücklich: „Ich bin der, den man Ausias March nennt!“ Wer von einem so affirmativ in den Vordergrund gestellten Ego nun aber prahlerische Schönfärberei erwartet, wird überrascht. „Ich bin Ausias March!“, sagt der Dichter, aber auch: „... und ich bin gescheitert“. Und: „Davon will ich nun in entwaffnender Ehrlichkeit berichten.“ Ein literarisches Spektakel, das leider in einer Sprache ohne nationalstaatliche Infrastruktur im Rücken verfasst wurde. Und so wird unser Autor wohl auch weiterhin nur eine Fußnote der europäischen Literaturgeschichte bleiben.

## Internationale Stimmen

### Juan Boscán (1490-1542):

*Y al grande catalan, de amor maestro,  
Ausias March, que en su verso pudo tanto,  
que enriqueció su pluma el nombre nuestro  
con su fuerte y sabroso y dulce llanto;*

*Amor le levantó y le hizo diestro  
en levantar su dama con su canto,  
que no podra vencerse con la muerte. [...] (Juan Boscán, soneto LXXVII).*

### Vicent Mariner (1571-1642):

*Haec enim minus ambigua et dubia videntur omnino et in his veritas nullo modo certissime cerni potest. Quod autem sub multis dubitationis umbris delitescit, est quod ingenue omnes communi fere consensu et unico ducti suffragio confitentur nimirum ardentissimo hunc poetam [i.e. Ausiam Marchum] praeditum fuisse ingenio vivacique mentis acumine viguisse, ita ut omnium doctorum animos in stuporem facile duxerit. Cum enim suam celerrimae mentis erigit cogitationem, dices fulminanti quodam impetu summum aethera percurrere et totam ingenii exhaurire facultatem et ipsos naturae anfractus ob oculos elegantissimo et mirifico verborum apparatu constituere. Eius autem uberrimam copiam vix est qui in pangendis carminibus superaverit quique eloquentiae stilo excesserit; dum comparationem aliquam nectit, quasi vivis in tabula depingit coloribus, ita ut lector nihil amplius desiderare possit, nihil dubitare nihilque sibi non certum proponere (Vicentius Marinerius 1633).<sup>7</sup>*

<sup>7</sup> Was bei alledem ohne Zweifel festgestellt werden kann, ist, dass alle Forscher praktisch einstimmig und allein auf Grundlage seines Werkes davon ausgehen, dass dieser Dichter [i.e. Ausias March] mit einem Talent zu außergewöhnlicher Kreativität begabt war und einen starken intellektuellen Scharfsinn besaß, so dass er bei allen Kennern leicht Bewunderung hervorrief. Wenn er seinen wunderbar beweglichen Geist in Bewegung setzt, scheint es, dass er mit seiner blendenden Phantasie die höchsten Himmel erklimmt, die alle Möglichkeiten des Einfallsreichtums erfüllt und die Nuancen von in einer sehr eleganten und bewundernswerten Sprache ans Licht bringt Natur. Es gibt kaum einen Dichter, der seinen vielfältigen Reichtum in der Gedichtkomposition und den Stil seiner Eloquenz überträfe: Wenn er einen Vergleich webt, malt er ihn gleichsam in ein Bild mit so lebhaften Farben, dass der Leser sich nichts Größeres wünschen kann, nichts anzweifeln und nichts Wahreres vor Augen haben wird.

### **Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912):**

*[Si] existe un poeta verdaderamente psicológico, es decir, que no haya visto en el mundo más que las soledades de su alma, Ausias lo es, y en el análisis de sus efectos pone fuerza y lucidez maravillosas. [...] la poesía del Petrarca parece insustancial devaneo al lado de esta disección sutil e implacable de las fibras del alma. Llega a olvidarse uno del amor y de la dama, y ver sólo el corazón del poeta, materia del experimento (Menéndez y Pelayo 1941:88).*

### **Amédée Pagès (1865-1952):**

*Par ses poésies amoureuses plus que par toutes les autres, Auzias March dérive donc, en droite ligne, du Midi et du Nord de la France. Elles attestent combien était puissant encore en Catalogne le rayonnement intellectuel de notre pays, au moment où l'Italie commençait cependant à attirer tous les regards. Or c'est surtout par ses œuvres d'amour que le poète catalan a exercé une action féconde, non seulement sur l'ancien royaume d'Aragon, mais encore sur l'Espagne toute entière. Grâce à lui la poésie castillane du XVIe siècle, définitivement acquise à Pétrarque et à ses continuateurs, est restée quelque peu imprégnée des parfums de la Provence. [...] Considérée enfin en elle-même, la poésie d'Auzias March nous révèle pour la première fois, non pas une pensée vraiment originale – on préférerait alors s'en tenir au fond courant et consacré par l'usage –, mais une langue littéraire, sonore et forte, détachée enfin du provençal, capable d'exprimer harmonieusement, malgré les entrelacements de rimes souvent trop compliqués, les nuances les plus ténues des passions humaines aussi bien crues que les idées les plus abstraites. Elle était prête pour des œuvres plus complètement belles, si les circonstances politiques n'étaient pas venues en arrêter brusquement l'essor (Pagès 1925:XI).*

### **Joan Fuster (1922-1992):**

*La poesia d'Ausiàs té un gros substrat de cultura literària i filosòfica, concertada específicament, és clar, en el tema de l'amor. En certa mesura, se'ns apareix com una síntesi densíssima de la millor poesia europea anterior, la dels trobadors i – en una petita part – del dolce stil nuovo. I de més a més, hi ha el pòsit d'aristotelisme, de tomisme, propi de l'època, que donava consistència tèdrica a les seues elucubracions. Hem tingut erudits d'una tenacitat benedictina, que ens ho han aclarit: estudiant a fons cada una de les estrofes ausiasmarquianes, n'han identificat la procedència d'idees i d'inspiracions, la filiació més o menys velada de cada instant del poeta. No és afer nostre esbrinar l'originalitat d'Ausiàs; en què consisteix i quina*

*magnitud té. En la meua opinió, és und dels poetes més profundament originals del seu temps (Fuster 1982:77).*

**Costanzo Di Girolamo (1948-2022):**

*Ausiàs March è senza dubbio il piu grande poeta lirico europeo del quindicesimo secolo, un poeta la cui conoscenza e la cui influenza sono state fortemente limitate, piu che dalla sua difficoltà, come spesso si dice, dal rapido declino della cultura catalana, che proprio nel corso di quel secolo aveva toccato il massimo splendore (Di Girolamo 1998:9).*

**Robert Archer:**

*March strove with every poem to write a novell dictat – a poem designed to be a showcase of his powers of invention, made deliberately different from those he had written before, sometimes by subtle variation of theme within the established genres or by the use of fresh rhetorical devices, and sometimes they were in a much bolder fashion ‘new’, defying generic definition. But each poem, to be successful, had to stand or fail on its own terms. It is testimony to March’s genius that so many of them do (Robert Archer 2005:25).*

## Nachtrag: Der Name „Ausias“

Die Schreibung des Vornamens „Ausias“ ist Gegenstand philologischer Debatten geworden, da seine korrekte Aussprache nicht endgültig geklärt ist. Er ist jedenfalls extrem selten und war es auch schon zu Marchs Zeiten; zudem kursierten in Marchs Literatenkreisen mindestens drei Sprachen: das Katalanische, das Okzitanische und das Kastilische, so dass zunächst überhaupt einmal geklärt werden müsste, von welcher Sprache wir bei der Aussprache eigentlich ausgehen sollten. Die Philologen sind sich jedenfalls nicht einig, auf welcher Silbe der Name betont werden muss: Ob es nun Aus-i-as mit Betonung auf dem [i], oder aber Aus-i-às heißen müsse. Die offizielle katalanische Graphie lautet „Ausiàs“ und legt die Endbetonung fest. Ich respektiere diese Schreibung für das Katalanische, halte diese Aussprache aber, zusammen mit Martí de Riquer (1964:472 FN) und Joaquim Molas, für falsch. Oder besser gesagt: Die endbetonte Version dürfte die okzitanisierende Betonung im Trobadorkontext gewesen sein, da das Okzitanische insgesamt eine noch stärkere Tendenz zur Oxytonität besitzt, als das Katalanische (das schon zu Marchs Zeiten langsam unter den Einfluss des Kastilischen geriet). Wahrscheinlich dürfte die Aussprache zwischen einem eher trobadoresken „Ausiàs“ und einem moderneren „Ausias“ geschwankt haben. Es gibt dafür keine Beweise, wohl aber Indizien und gute Argumente für diese Hypothese. Das wichtigste Argument für eine Betonung auf der vorletzten Silbe ist ein Vers von March selbst, *jo só aquest que·m dic Auzias March* (Nr. CXIV, Vers 88), der metrisch nur dann Sinn ergibt, wenn man die vorletzte Silbe des Namens betont: *jo só aquest que·m dic Auzias March*. Im Rahmen eines deutschen Textes schreibe ich hier „Ausias“, da die katalanischen Akzente im Deutschen ohnehin funktionslos sind und die orthographische Anpassung fremdsprachlicher Namen eine lange Tradition hat.



# Der Cançoner



Moderne Bodenplatte zum Gedenken an Ausias March vor dem Almosenportal (*Porta de l'Almoïna*) der Kathedrale von Valencia, in der sich sein Grab befindet. Der Text resümiert sein Werk als *Cantichs d'amor, morals, spirituals e de mort* (Foto: Hans-Ingo Radatz).



**Cants d'amor**

**Liebesdichtung**



## Nr. 1: WIE JEMAND, DER IM TRAUM ERQUICKUNG FINDET ...

No. 1: *Així com cell qui en lo somni-s delita ...*

Zyklus: „hochweise Frau“ / *Plena de seny*

*Així com cell* steht in den meisten Manuskripten der Werke Marchs an erster Stelle und ist daher zuweilen als Prolog zum Gesamtwerk gesehen worden. Dabei darf allerdings nicht in Vergessenheit geraten, dass keine eindeutige, vom Autor selbst vorgenommene Anordnung der Gedichte überliefert ist und dass die heutige Reihenfolge daher bis zu einem gewissen Grad als hypothetisch gelten muss. Das Gedicht besteht im Wesentlichen aus einer Reihe von Gleichnissen, die, von unterschiedlichen Blickwinkeln aus, allesamt dieselbe Idee beleuchten: dass ein Leid in der Gegenwart noch um ein Vielfaches verstärkt wird, wenn es mit der Erinnerung an glücklichere Zeiten einhergeht.

Der Gedanke findet sich bereits bei Boethius: „Nam in omni adversitate fortunae infelicissimum est genus infortunii fuisse felicem“.<sup>8</sup> Er taucht auch bei Dante auf, der in der Göttlichen Komödie Francesca da Rimini die folgenden Worte in den Mund legt: „Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria“.<sup>9</sup> Das an sich konventionelle Thema wird unter Marchs Händen, vor allem durch seine kraftvollen Bilder, zu einer eigenständigen Komposition. Der kastilisch schreibende katalanische Lyriker Joan Boscà (gest. 1542) hat den Anfang des Marchschen Gedichts zu einem Sonett umgeformt (Nr. LXVIII), das wegen seines besonderen Interesses hier ganz wiedergegeben werden soll:

Como aquel que en soñar gusto recibe,  
su gusto procediendo de locura,  
así el imaginar con su figura  
vanamente su gozo en mi concibe.

<sup>8</sup> „[...] denn bei jeder Widerwärtigkeit des Geschickes ist dies die unseligste Art des Unglücks, glücklich gewesen zu sein“. *Consolatio Philosophiae*, II, 4. p., zitiert nach Gegen-schatz / Gigon (Hrsg.) 1981.

<sup>9</sup> „Es gibt keinen größeren Schmerz, als sich im Unglück an Zeiten des Glücks zu erinnern“ (*Inferno*, V, 121-123; Original zitiert nach Laaths, ohne Jahr).

Otro bien en mi triste no se escribe,  
sino es aquel que mi pensar procura;  
de quanto ha sido hecho mi ventura,  
lo sólo imaginado es lo que vive.

Teme mi corazón de ir adelante,  
viendo estar su dolor puesto en celada,  
y así se vuelve atrás en un instante

a contemplar su gloria ya pasada.  
¡O sombra de remedio inconstante,  
ser en mí lo mejor lo que no es nada! (Zit. nach Riquer 1936).

1. Die erste Strophe zeigt uns den Dichter, wie er vollständig in seinen Erinnerungen an glücklichere Zeiten lebt und dabei der Gegenwart und der realen Welt entsagt; er ist sich aber zugleich bewusst, dass er auf Dauer dem Schmerz nicht entgehen wird, seiner beklagenswerten gegenwärtigen Situation ins Auge zu blicken.

2. Allein der Traum vom vergangenen Glück lässt ihn das Leben noch ertragen, doch umso größer wird sein Schmerz, wenn ihn irgendetwas aus seinen Träumen reißt und ihn zwingt, sich der Realität zu stellen. Im Gleichnis des Todeskandidaten (13-16) entwickelt er die Idee des Herausgerissenwerdens aus einer scheinbaren Sicherheit in eine schreckliche Realität.

3. Der Dichter verflucht seinen Verstand, der ihn am Träumen hindert und ihn immer wieder in die Realität zu ziehen sucht, in der er dann doch nur mit Leid und Schmerzen konfrontiert wird. Wenn er in der realen Welt das Glück sucht, stellt sich dieses immer wieder als trügerisch süßes Gift heraus, und die Enttäuschung ist unausweichlich (Gleichnis Mutter-Kind, 21-24).

4. Die Rückfälle aus der Weltentsagung in die Realität verursachen nur Schmerzen, und die Genüsse der Welt sind trügerisch. Das einzige noch mögliche Glück liegt für den Dichter in seinen Träumen. Lässt er sich doch einmal von der Welt verlocken, ist die Strafe dafür der schmerzhafteste Verlust der Traumwelt (Gleichnis des Kranken, der seine Diät bricht, 31-32).

5. Der Gedanke, dass das konsequente Verharren in seinen Träumen besser ist als ein Hin und Her zwischen Traum und Realität, wird im großen Gleichnis des Eremiten dargestellt. Der Eremit hat nach langer Einsamkeit schließlich alle weltlichen Bedürfnisse verloren und lebt mit

sich im Einklang; doch der simple Besuch eines Freundes lässt ihn rückfällig werden wie einen Süchtigen, und all sein Vergeistigungswerk bricht zusammen wie ein Kartenhaus. Das eigentliche Gedicht gipfelt in einem Vers von sprichwortartiger Zuspitzung: „Wenn das Glück entflieht, ruft es zugleich mit lautem Geschrei das Leid herbei“.

6. In einem der Manuskripte endet das Gedicht hier, und tatsächlich scheint die Geleitstrophe nur locker mit den restlichen Strophen verbunden zu sein, wie ein alleinstehendes Epigramm. Ihre Deutung im Gesamtzusammenhang hat Editoren und Kommentatoren beschäftigt. Während die vorangegangenen Strophen keinerlei Hinweise auf eine konkrete Situation enthalten und in strikter Allgemeinheit gehalten sind, stellt die Geleitstrophe einen solchen Bezug her. Der Dichter und seine Geliebte sind voneinander getrennt, und die gemeinsam verbrachte glückliche Zeit liegt lange zurück. Die Reden der Neider (ein Topos aus der Trobadorlyrik) versuchen den Dichter aus den Erinnerungen zu reißen; die einzige Möglichkeit, die Liebe zu bewahren, besteht darin, sich nicht aus der Sphäre des Ideellen in die physische Welt der Neider locken zu lassen.

## AIXÍ COM CELL QUI EN LO SOMNI-S DELITA ...

- I Així com cell qui en lo somni-s delita  
e son delit de foll pensament ve,  
ne pren a mi: que-l temps passat me té  
l'imaginar, que altre bé no hi habita,  
sentint estar en aguait ma dolor, 5  
sabent de cert que en ses mans he de jaure.  
Temps d'avenir en negun bé-m pot caure;  
ço que és no-res a mi és lo millor.
- II Del temps passat me trop en gran amor,  
amant no-res pus és ja tot finit. 10  
D'aquest pensar me sojorn e-m delit,  
mas quan lo perd, s'esforça ma dolor:  
sí com aquell qui és jutjat a mort  
e de llong temps la sap e s'aconhorta,  
e creure-l fan que li serà estorta, 15  
e-l fan morir sens un punt de record.
- III Plagués a Déu que mon pensar fos mort  
e que passàs ma vida en dorment.  
Malament viu qui té son pensament  
per enemic, fent-li d'enuigs report, 20  
e com lo vol d'algun plaer servir  
li'n pren així com dona ab son infant  
que, si verí li'n demana plorant,  
ha tan poc seny que no-l sap contradir.
- IV Fóra millor ma dolor soferir 25  
que no mesclar poca part de plaer  
entre aquells mals qui-m giten de saber.  
Com del pensat plaer me cové eixir,  
las!, mon delit dolor se converteix,  
dobra's l'afany après d'un poc repòs: 30  
sí co-l malalt que per un plasent mos  
tot son menjar en dolor se nodreix;

## WIE EINEM, DER IM TRAUM ERQUICKUNG FINDET ...

- 1        Wie einem, der an Träumen sich berauscht  
          und all sein Glück aus Wahngespinsten zieht,  
          so geht es mir, denn meinen Sinn beherrscht  
          Vergangenheit allein, und weiter nichts;  
          ich spüre, wie das Leid schon auf mich lauert,                5  
          dem ich zu guter Letzt verfallen muss.  
          Nichts Gutes kann die Zukunft mir verheißen;  
          jenes Vergangne ist mein höchstes Gut.
- 2        Ich liebe nur die schon vergangne Zeit  
          – und damit nichts, denn sie ist längst dahin;                10  
          nur im Erinnern find ich Lust und Trost,  
          doch flieht es mich, verstärkt sich gleich mein Schmerz.  
          Wie einer, der, schon in der Todeszelle,  
          sich neuen Mut macht, weil die Zeit verstreicht,  
          und den man so auf Gnade hoffen lässt                        15  
          und ihn dann, ohne Warnung, doch erhängt.
- 3        Ach! Wollte Gott, mein Denken wäre tot  
          und dass mein Leben ich im Schlaf verbrächte!  
          Voll Sorgen lebt, wer seinen eignen Geist  
          zum Feind hat, der von Übeln nur ihm kündet;                20  
          und sucht er ihn auf Freudgeres zu lenken,  
          so geht's ihm wie der Mutter mit dem Kinde,  
          die, wenn um Gift es weinend sie bedrängt,  
          genug Vernunft nicht findet, ihm's zu wehren.
- 4        Es wäre besser, ich ertrüg mein Leid,                        25  
          als dass ich etwas Glück hinein noch mengte,  
          in jenen Schmerz, der den Verstand mir raubt,  
          wenn ich vergangne Freuden lassen muss.  
          Oh weh! Mein Glück verwandelt sich in Qual,  
          mit doppelt großer Wut, nach kurzer Ruh;  
          wie bei dem Kranken, der um eines Bissens                        30  
          Genuss in Schmerzen sich nun nähren muss.

- V      *Com l'ermità qui enyorament no·l creix  
d'aquells amics que havia en lo món,  
essent llong temps que en lloc poblat no fon,*      35  
*fortuït cas un d'ells li apareix  
qui los passats plaers li renovella,  
sí que·l passat present li fa tornar,  
mas com se'n part, l'és forçat congoixar.  
Lo bé com fuig ab grans crits mal apella.*      40

*Tornada*

- VI      *Plena de seny, quan amor és molt vella,  
absença és lo verme que la gasta,  
si fermetat durament no contrasta  
e creure poc si l'envejós consella.*

- 5 Dem Eremiten gleich, der sich nicht sehnt  
nach Freunden, die er hatte in der Welt,  
und dem, nach langer Zeit fernab der Stadt, 35  
der Zufall ihrer einen wieder zeigt,  
der alte Freuden in ihm neu erweckt  
und die vergangne Zeit erneut beschwört:  
Wieder allein, muss Schwermut ihn befallen.  
Das Glück ruft, wenn es flieht, stets Leid herbei. 40

#### Geleit

- 6 „Hochweise Frau“, wenn Liebe lange währt,  
folgt Trennung oft, als Wurm, der an ihr nagt,  
falls Festigkeit nicht eisern widersteht  
und wenig auf der Neider Reden gibt.



## Nr. 2: MIR GEHT ES WIE DEM REEDER, DER AM STRAND ...

No. II: *Pren-me enaixí com al patró que en plaja ...*

Zyklus: „hochweise Frau“ / *Plena de seny*

Wie stets bei Ausias March dreht sich dieses Gedicht nicht wirklich um das, was oberflächlich erzählt wird: weder Reeder, noch die Seefahrt im Allgemeinen, Schränke oder Tiere des Waldes treiben den Dichter um. Es geht um einen Topos der höfischen Liebe, die hier in ihrer Form als *amor hereos* als eine Art Krankheit oder Verhexung gesehen wird, die es dem Liebenden unmöglich macht, sich der geliebten Person zu erklären, da seine eigenen Gefühle ihn überwältigen.

Vers 1-12 sind also nur als Gleichnis zu verstehen. Die günstigen und ungünstigen Winde mögen für Gunst und Missgunst der Dame stehen; als das Wetter umschlägt, kann der Kapitän das Schiff nur retten, indem er die an sich ungünstigen Winde zur Flucht nutzt. Es folgt eine kurze Schrankmetapher, die mit anderen Mitteln dieselbe Idee zum Ausdruck bringt. Erst jetzt, in der zweiten Hälfte der zweiten Strophe, erfahren wir den eigentlichen Gegenstand des Gedichts: Der Dichter ist von seiner Liebe vollkommen überwältigt und handlungsunfähig; allerdings zeigt er sich fest in seinem Entschluss, sich dadurch nicht beirren zu lassen. Die Verse 17-18 zeigen ein typisches Stilmittel Marchs: Oft finden sich zwischen philosophischen Disquisitionen und hochliterarisch angelegten Gleichnissen plötzlich, wie eingestreute Fragmente aus dem Alltagsleben, Sprichwörter und Redensarten, die ganz offensichtlich aus der Sprache der einfachen Leute entlehnt sind: „So wenig, wie den Fisch im Wald man findet / und Löwen unter Wasser heimisch sind“ ist ein Vergleich, wie man ihn auch aus dem Mund eines valencianischen Landwirts hätte hören können.

Der Dichter versichert die Geliebte seiner Treue und hofft, dass sie seine Gefühle verstehen wird, auch wenn er selbst nicht in der Lage ist, sich zu erklären. Die Liebeskrankheit verbrennt dem Dichter das Herz und die Appetitlosigkeit lässt ihn fast bis zum Skelett abmagern. Die abschließende *Tornada* nimmt diesen Gedanken in einer Metapher wieder auf, in der die Dame dem als Bettler auftretenden Dichter zumindest eine Brotkruste (ihrer Gunst) geben möge – wenn nicht aus Liebe, dann wenigstens aus Mitleid.



## MIR GEHT ES WIE DEM REEDER, DER AM STRAND ...

- 1      Mir geht es wie dem Reeder, dessen Schiff  
am Strand liegt und es dünkt ihn eine Burg.  
Und da der Himmel hell und freundlich scheint,  
glaubt er, *ein* Anker sei mehr als genug;  
doch plötzlich hört er ein Gewitter nahen,      5  
mit Sturm und Wetter, dem nichts widersteht.  
So muss er seinen Ratschluss eilig ändern,  
den Anker lichten und nach Häfen suchen.
- 2      Widrig ist oft der Wind und man gelangt  
auf See nur dann, wenn andre Winde helfen.      10  
Der Schlüssel, der im Schrank Dich eingeschlossen  
taugt oft nicht, Dich auch wieder zu befreien.  
So geht es mir, durch übergroßes Glück  
das mich durch Dich, Geliebte, übermannt.  
Das Nicht-Lieben führt auf den Trübsalspfad,      15  
doch geh ich darauf keinen einz'gen Schritt.
- 3      So wenig, wie den Fisch im Wald man findet  
und Löwen unter Wasser heimisch sind,  
so wenig wird auch meine Liebe wanken  
solang ich sicher bin, dass Du mich schätzt.      20  
Ich glaube fest, je besser Du mich kennst,  
wirst Du mir auch die Qualen sicher lohnen  
die ich um Deinetwillen leiden musste.  
Dann siehst Du meiner Liebe Flammen wachsen!
- 4      Wenn ich auch mein Gefühl nicht zeigen kann,      25  
so glaub mir, wahre Lieb ist mir nicht fremd.  
Viel heißer noch, als selbst die Junisonne  
brennt unerlöst mein armes, schwaches Herz.  
Ein anderer, und nicht ich, trägt Schuld daran;  
ihm grolle, wenn Dein willig treuer Diener      30  
bislang sich noch nicht zu erkennen gab:  
Amor trieb liebend mich in diese Schuld.







### Nr. 3: LIEB UND VERLIEBEN SCHAFFEN GROSSES SEHNEN ...

No. III: *Alt e amor, d'on gran desig s'engendra ...*

Zyklus: „hochweise Frau“ / *Plena de seny*

Das Grundthema des Gedichts ist die innere Aufgewühltheit des Liebenden, die er aus sozialen Gründen – vor allem aber aus Furcht vor Zurückweisung – vor der Außenwelt verbergen muss: ein klassisches Thema der Trobadorlyrik, das dort als das „Schweigen des Verliebten“ regelmäßig auftaucht. Entsprechend der scholastischen und auch trobadoresken Tradition des *amor hereos* wird die Liebe hier als Krankheit dargestellt, die im Innern ihr zerstörerisches Werk verrichtet, ohne dass der Rest der Welt dies dem Erkrankten äußerlich ansähe.<sup>10</sup>

Die Geleitstrophe wendet sich an die Frau mit dem Verstecknamen *Plena de seny* (Hochweise Frau), die seine innere Not offenbar kennt, seine Liebe aber nicht im erhofften Maße erwidert.

*Alt e amor* sind in Strophe 1. der Grund für die inneren Lüste und Qualen des Dichters. Das bringt Übersetzungs- und Interpretationsprobleme mit sich, da diese beiden Ausdrücke im Kontext der elaborierten Liebeskasuistik verstanden werden müssen. Dabei bezeichnet *alt* (aus lat. *ALTUS*, ‚hoch‘) in der zeitgenössischen Dichtung die spontane Freude beim Anblick der Geliebten, also ähnlich dem englischen Konzept des *high*. Dem steht die eigentliche Liebe zur Seite. Die Übersetzung versucht diesen beiden Begriffen durch die Wörter ‚Liebe‘ und ‚Verliebtheit‘ gerecht zu werden. Der ungelöste Konflikt zwischen Hoffen und Fürchten bringt den Dichter in einen Seelenzustand, in dem er nicht mehr essen mag und daher abmagert. Die Emotionen werden als Hitze verbildlicht, die den Körper von innen verzehrt, ohne dass man indes von außen etwas davon bemerken könnte – schließlich muss der

<sup>10</sup> Vgl. dasselbe Bild des Arztes im Gedicht Nr. II, v. 11-15: „Dompna, tot jorn vos viu preyan...“ von Jordi de Sant Jordi, dem Landsmann und Zeitgenossen Marchs: „Car vós sabets certes lo ver / e conexets m.entenció, / sí co.l malalt qui per raysó / lo metge conex que soffer / mal vertader“ [Denn Ihr wisst durchaus die Wahrheit / und kennt meine Absichten, / so wie der Kranke, von dem der Arzt / durch seine Kunst erkennt, dass er / an einer echten Krankheit leidet] (Radatz 2011: 32f.).

Dichter seinen Seelenzustand ja verbergen. Die letzten beiden Verse sind ein Hilferuf in höchster Not.

In der zweiten Strophe erscheint nun, angesichts der Lebensgefahr, das Bild des Arztes, genauer: des weisen und des törichten Arztes. Nur der weise Arzt lässt sich durch das Fehlen klassischer Krankheitssymptome nicht täuschen. Er erkennt dessen Zustand an subtilen Anzeichen und versteht, dass der Patient sein Leid nicht sagen kann. Hinter alledem steht natürlich die unausgesprochene Hoffnung, dass die geliebte Frau es dem weisen Arzt gleichtun möge.

Die Geleitstrophe richtet sich, wie immer, direkt an die Geliebte *Plena de seny*. Der Dichter ist sich zwar sicher, dass sie von seiner Liebe weiß, bezweifelt aber, dass sie das volle Ausmaß seiner inneren Qualen erfasst. Zuletzt bleibt daher die Klage darüber, dass die Liebe nicht, oder zumindest nicht im selben Umfang, erwidert wird.

# Las obras del excellen-

TISSIMO POETA MOSSEN

Ausias March, cauallero Valenciano. Traduzidas de lengua Lemosina en Castellano por Jorge de Montemayor.

DIRIGIDAS AL ILLV-

strissimo Señor Don Iuan Ximenez de Vreca, conde de Aranda, Vizconde de Vitoria, &c.



En Caragoça en casa dela biuda de Bartholome de Nagera. Año. M. D. L X I I.

¶ Vendense en casa de Miguel de Suelues, Infançon.

Titelblatt der kastilischen Übersetzung von Jorge de Montemayor, Zaragoza 1562: „Las obras del excelentissimo poeta mossen Ausias March, cauallero Valenciano. Traduzidas de lengua Lemosina en Castellano por Jorge de Montemayor“.

## ALT E AMOR, D'ON GRAN DESIG S'ENGENDRA ...

- I *Alt e amor, d'on gran desig s'engendra,  
e esper, vinent per tots aquests graons,  
me són delits, mas dóna'm passions  
la por del mal, qui·m fa magrir carn tendra,  
e port al cor sens fum continu foc, 5  
e la calor no·m surt a part de fora.  
Socorreu-me dins los térmens d'una hora,  
car mos senyals demostren viure poc!*
- II *Metge escient no té lo cas per joc 10  
com la calor no surt a part extrema.  
L'ignorant veu que lo malalt no crema  
e jutja'l sa puis que mostra bon toc.  
Lo pacient no porà dir son mal,  
tot afeblit, ab llengua mal diserta.  
Gests e color assats fan descoberta 15  
part de l'afany, que tant com lo dir val.*
- Tornada*
- III *Plena de seny, dir-vos que us am no cal,  
puis crec de cert que us ne teniu per certa,  
si bé mostrau que us està molt coberta  
cella perquè amor és desigual. 20*





## Nr. 7: WAS ICH GEDICHTET, WILL ICH NUN VERGESSEN ...

No. VII: *Ja tots mos cants me plau metre en oblit ...*

Zyklus: Adressatin ist die Jungfrau Maria

March ist ein Autor, der von unversöhnlichen Widersprüchen zerrissen ist und stets nach Extremen sucht. Viele seiner Liebesgedichte betreiben eine am petrarkistischen Ideal orientierte Vergeistlichung der Geliebten oder Angebeteten. Zuweilen aber finden wir Gedichte, die aus diesen Höhen hinabstürzen in bittere Misogynie; neben langen Sequenzen des Frauenlobs finden sich immer wieder auch bitterer Frauentadel. Gedicht Nr. 7 rechnet ab mit den Idealen der hohen Minne der Trobadorlyrik und deren idealisiertem Frauenbild; zugleich ist es eine Kulturkritik seiner Zeit.

Der enttäuschte Trobador March verzweifelt in Strophe 1 an seinen eigenen Idealen und will von seinen Gedichten und Liedern nichts mehr wissen. *Cobles e lais, dances e bon saber* zählt er auf als die klassischen Formen höfischer Dichtung – auf Deutsch also etwa „Kanzonen und Leiche, Tänze und höfische Art“; all diese Formen sind nun aus der Mode gekommen und das höfische Mittelalter muss einer neuen Zeit Platz machen.

Resigniert, aber mit erkennbarer sarkastischer Brechung, beschließt er nun in Strophe 2., den als minderwertig erkannten neuen Moden dennoch zu folgen. Dasselbe gilt auch für das Ideal der *fin'amors*, der hohen Minne, das nun nicht mehr gilt. Der Dichter macht sich Vorwürfe, diesem Trugbild lange wie ein Narr hinterhergelaufen zu sein, ohne den erhofften Lohn je erhalten zu haben. Er tadelt sich selbst dafür, falsch verstanden zu haben, was Liebe ist, und von ihr verlangt zu haben, was sie nicht geben kann. Er hatte geglaubt, dass diejenigen belohnt würden, die in der Liebe eine reine Geistesregung sähen und dem alten Ideal der höfischen Liebenden folgten. Aber jetzt erkennt er, dass er in anderen Zeiten lebt und sich wohl oder übel darauf einstellen muss (Verse 1-16).

In Strophe 3. stellt der Dichter seinen unbelohnt gebliebenen Dienst an Gott Amor nachträglich als Torheit dar. Die beiden Gleichnisse, die sich in den folgenden Strophen entwickeln, erweitern die Vorstellung vom „Wahnsinn“ des Dichters, derlei Liebeshoffnungen gehabt zu haben. Sein Leiden im Namen dieses Ideals war Dummheit (Verse 17-24), er hat Liebe ganz anders verstanden und er hat das Scheitern verdient, das

er jetzt erlebt (Verse 25-32). Dann erklärt er, dass die Liebe nicht seinem Ideal entsprechen könne, weil die Erfüllung des Ideals von der Kooperation der Frauen abhängig sei – von Wesen also, die von Natur aus nicht in der Lage seien, in ihrer Zuneigung konstant zu bleiben.

Im Geleit bleibt dem Dichter nur die Anrufung der Jungfrau Maria, der Antithese des in den letzten Strophen beschriebenen Frauenbildes; diese bittet er, ihm bei der Einsicht zu helfen, dass das Streben nach Frauenliebe stets scheitern muss.



Blick auf die Kathedrale von Valencia und den Glockenturm Micalet (Foto: Hans-Ingo Radatz).

## JA TOTS MOS CANTS ME PLAU METRE EN OBLIT ...

- I *Ja tots mos cants me plau metre en oblit,  
foragitant mon gentil pensament,  
e fina amor de mi·s partrà breument.  
E sí com fals drut cercaré delit:  
així·s conquer en aquest temps aimia!* 5  
*Cobles e lais, dances e bon saber  
lo dret d'amor no poden conquerer:  
passà lo temps que·l bo favor havia.*
- II *Seguiré·l temps ab afanyós despit,  
sí co·l dansant segueix a l'esturment* 10  
*e mostra bé haver poc sentiment  
si per un temps dansa rostit-bullit.  
En temps passat mudança no sentia:  
d'açò·m reprenc e·m tinc per molt grosser,  
cuidant saber tot quant era mester;* 15  
*foll es perfet qui·s veu menys de follia.*
- III *Sí com l'infant qui tem mal esperit  
com li defall companyia de gent,  
prenia a mi qui duptava·l turment  
que·m dava amor, acostant-se la nit,* 20  
*e desigé ço que ser no poria,  
car fermetat en ell no pot haver,  
puis no és pus que destemprat voler  
e dura tant com la passió·l guia.*
- IV *Sí com aquell qui està al bosc escondit,* 25  
*robant les gents, matant lo defenent,  
e cuida ser a Déu humil servent,  
faent retret del temps qui l'ha servit,  
n'ha pres a mi que vós, amor, servia,*  
*passant afanys, esperant lo plaer,* 30  
*amant molt ferm ab un escur esper.  
Puis he pecat, jo meresc punit sia.*





- 5 Nun reut mich, dass ich einst der Liebe zürnte.  
Nie wieder will ich schlecht von Frauen sprechen.  
Denn wie die Sonne von Natur aus heiß ist 35  
statt kalt, so soll man sie darum nicht tadeln.  
Ich will darum die Lieb nicht länger schelten:  
Beständiges Glück liegt nicht in ihrer Macht,  
denn Frauentreue wär dafür vonnöten.  
Fänd ich die, würd ich gottgleich sie verehren. 40

#### Geleit

- 6 Um Güte bitt ich die Jungfrau Maria,  
dass sich in ihrem Dienst mein Sinn soll wenden  
und dass sie klar mir zeige, wie verirrt  
der ist, der nur nach Frauenliebe strebt.



## Nr. 11: WELCH ACH SO SICHERN RAT HOFFST DU ZU FINDEN? ...

No. XI: *Quins tan segurs consells vas encercant? ...*

Zyklus: „Lilie unter Disteln“ / *Llir entre cards*

Dem allgemeinen Duktus des *Llir entre cards*-Zyklus entsprechend zeichnet das Gedicht ein zutiefst pessimistisches Bild von der Liebe, die als unerreichbares und auf ewig qualvoll unerfülltes Ziel erscheint. Dem Dichter, der jegliche Hoffnung auf Erfüllung in diesem Leben aufgegeben hat, präsentiert sich der Tod als einziger und willkommener Ausweg. Interessant ist dabei die theatrale Inszenierung der ersten drei Strophen, in denen March in seiner typischen Vorliebe für paradoxe Zuspitzungen das Leben und den Tod personifiziert auftreten und dabei die konventionellen Rollen tauschen lässt. Auf diesen ersten Teil, der an mittelalterliche Mysterienspiele wie beispielsweise das berühmte valencianische *Misteri d'Elx* erinnert, folgen zwei weitere, in denen March, als der größte aller Liebenden, alle anderen vor der zerstörerischen Kraft der Liebe warnt.

Das Gedicht beginnt mit einem Selbstgespräch des Dichters, das als Anrufung des eigenen Herzens gestaltet ist; angeekelt von der Welt, soll dieses sich nicht länger an das Leben klammern, sondern erkennen, dass nur der Tod Erlösung schaffen kann, das irdische Dasein dagegen nichts als endlose Qual bedeutet. Indem das Herz den lindernden Tod flieht, verlängert es nur seine Qual.

In den beiden folgenden Strophen 2. und 3. ändert sich der Blickwinkel völlig. In einem dramatischen Bild treten der Tod und das Leben als allegorische Figuren auf, die beide versuchen, den Dichter für sich zu gewinnen; dabei wird allerdings die übliche Charakterisierung absurd vertauscht, indem der Tod als freundlich und erstrebenswert, das Leben dagegen als grauenhaft und abschreckend dargestellt wird. Mit offenen Armen tritt der Tod auf die Straße hinaus und bittet den Dichter mit melodischer Stimme, das „fremde Haus“ des Körpers zu verlassen und sich seiner Obhut anzuvertrauen.

In Strophe 3. erscheint nun das Leben auf der Bühne, ausgestattet mit Attributen, die gewöhnlich eher mit dem Tod in Verbindung gebracht werden, und sucht den Dichter für sich zu gewinnen, indem es ihm alle Genüsse der Welt verspricht. Diesem jagt sein Rufen allerdings ähnliches Grauen wie dem gewöhnlichen Menschen der Ruf des Todes ein.

Die letzten beiden Zeilen der Strophe (23-24) bilden einen sentenzhaft zusammengefassten Abschluss des ersten Teils des Gedichts: Wer sich auf Leiden eingestellt hat, dem erscheint der Tod nicht mehr schrecklich, sondern als Erlösung.

Die folgenden beiden Strophen 4. und 5. bilden wieder eine Einheit. Wenn bisher davon die Rede war, dem irdischen Leid zu entfliehen, so wendet sich das Gedicht nun dessen Ursachen zu. Der Dichter sieht mit Unverständnis die Sorglosigkeit der Liebenden. Würden sie ihn (als wahrhaftig und damit unglücklich Liebenden) befragen, so könnte er ihnen von den Qualen wahrer Liebe berichten und sie so von ihrem gefährlichen Spiel abbringen. In Wahrheit aber kennt er niemand, der oder die wahrhaft liebte und für seine / ihre Liebe litte. Das Gedicht erreicht seinen Höhepunkt mit einer jener typisch Marchschen Zeilen, die mit dem selbstbewussten „Jo són aquell [...]“ („Ich bin derjenige, welcher [...]“) beginnen: Der Dichter allein verdient echtes Mitgefühl, denn nur er erleidet die Qualen echter Liebe, denen er einsam und schutzlos ausgeliefert ist.

Das abschließende Geleit wendet sich wieder an die Dame mit dem Verstecknamen „Lilie unter Disteln“. Der hoffnungslose Ton der ersten drei Strophen wird wiederaufgenommen, doch fehlt nun jeglicher Widerstreit zwischen Leben und Tod: Der Dichter empfindet sich als Toter, dessen Seele dazu verdammt ist, weiterhin in der Welt zu bleiben.

**P**lena de sens non entantment pensa  
 Com abtantent lo las damor se meta  
 E ens aturas pas tenint via dreta  
 O auç ala fe la merceu nom defensa

### Esparsa

**S**i com lo tauu sen va fuyt per desert  
 Quant es sobuit per son semblant qual foyt  
 Ne torna may fins ha cobrada forta  
 Per destruyr aquell qu'ha desert  
 Tot en aygn coue luyra de uos  
 Car uostre gest mon efforte ha confus  
 No tornare fins del tot haia fins  
 Lo gran pahor qu'ym toll ser de hys

### Altra

**V**engut es temps que sera conegut  
 Com qui son cor hauiat fort ho couart  
 E ja negu no aynt saber tal art  
 Que si es flach tal no sia sabut  
 Car de destruch al pevell dela mort  
 La donchs nol ual engmy ne maestra  
 Per ben cobrir astrema couardia  
 Fons elegex fugir per ser estort

Manuskriptseite mit dem Ende (Geleilstrophe) von Nr. 28 *Lo jorn ha por de perdre sa claror ...* und den beiden *Esparses* Nr. 29 *Sí com lo taur se'n va fuyt del desert ...* und Nr. 30 *Vengut és temps que serà conegut ...* (Institut d'Estudis Catalans, Ms. F, f.XXIX).











### Nr. 13: DAS VOLK MAG AUSGELASSEN FESTE FEIERN ...

*No. XIII: Colquen les gents ab alegria festes ...*

Zyklus: „Lilie unter Disteln“ / Llir entre cards

Das Grundthema dieses Gedichts ist die Erfahrung völliger Entfremdung, die dem Dichter die Welt der Toten vertrauter werden lässt als die der Lebenden. Die klarsichtig diagnostizierte und heroisch ertragene Ausweglosigkeit wird bei March zu einem allgemeinen Lebensgefühl, das zuweilen bereits an die existenzialistisch-nihilistische Lebenserfahrung der Neuzeit gemahnt. Der apokalyptische Charakter des Gedichts lässt die eher blasse und konventionelle Geleitstrophe fast wie einen Vorwand erscheinen: Man kann sich kaum vorstellen, dass March mit diesem Gedicht ernsthaft um eine Frau geworben haben könnte.

Die erste Strophe präsentiert in wörtlicher Rede des Dichters zwei eindrucksvolle Bilder, deren Kontrast man sich größer kaum vorstellen kann. Die (normalen, unspirituellen) Menschen sollen ruhig ihren Vergnügungen nachgehen, Feste zur Ehre Gottes mit allerlei Kurzweil begehen und dem Vortrag eitler Nichtigkeiten lauschen (1-4); March dagegen fühlt sich alledem gänzlich entfremdet und flieht die Menschen, um auf dem Friedhof Zwiesprache mit den Toten zu halten. Er ist der Welt abhandengekommen.

In Strophe 2. ist die Entfremdung zwischen dem Dichter und den Lebenden gegenseitig: Er weiß mit ihrem Treiben nichts anzufangen, und sie spüren seinen krankhaften Zustand der Verzweiflung und meiden ihn. Mit einer zeitgenössischen Anspielung auf die Gefangenschaft des Königs von Zypern<sup>11</sup> drückt er aus, dass sein Leid größer ist als selbst das von Menschen, deren Leiden zu seiner Zeit als sprichwörtlich gilt; denn während der König von Zypern zumindest auf Rettung hoffen kann, ist Marchs Leiden unheilbar.

<sup>11</sup> March spielt auf eine tatsächliche Begebenheit an: Der König von Zypern, Janus von Lusignan, geriet am 7. Juli 1426 in der Schlacht von Chierochitia in die Gefangenschaft ägyptischer Mamelucken, aus der er am 20. Mai 1427 wieder ausgelöst wurde.

Als weiteren „großen Leidenden“ führt er in Strophe 3. den Tityos-Mythos aus dem Sagenkreis des Apollon an;<sup>12</sup> doch des Dichters Schmerz ist noch größer als der des Tityos. Er vergleicht seinen Schmerz mit zwei Würmern, von denen einer an seinem Verstand, der andere an seinem Herzen nage; nur das, was ihm verwehrt ist, könnte ihrem Zerstörungswerk Einhalt gebieten.

In Strophe 4. dankt der Dichter dem Tod ausdrücklich *nicht* dafür, dass er ihn bislang verschont hat. Da sein Sehnen nicht gestillt werden kann, bindet ihn nichts an das Leben als nur seine Träume. Wenn sein Ende jedoch einmal kommt, so wird mit ihm die wahrhafte Liebe endgültig aus der Welt verschwinden – ein weiteres Beispiel für Marchs „Liebesgrößenwahn“, in dem er sich als den letzten echten Liebenden dieser Welt stilisiert, mit dessen Tod die Liebe selbst verschwinden wird.

In Strophe 5. äußert der Dichter einen deutlich blasphemischen Gedanken, wie sie in seiner Liebesdichtung immer wieder auftauchen: Selbst wenn es Gott gefallen sollte, ihn im Himmel aufzunehmen, so würde diese Vereinigung mit Gott noch nicht ausreichen, um sein Glück vollkommen zu machen. Erst wenn man ihm berichten sollte, dass die Geliebte um ihn getrauert und ihre Gefühlskälte ihm gegenüber bereut habe, werde er Frieden finden.

Die Geleitstrophe richtet sich erneut an *Lilie unter Disteln* und ist ein Appell an die Dame, ihm die Ernsthaftigkeit seiner Gefühle zu glauben.

<sup>12</sup> Die Figur taucht in der *Divina Commedia* (Inferno XXXI, 124) unter dem Namen „Tizio“ auf, was Marchs kurioser Schreibung „Teixon“ näherkommt als die klassische Form.



Titelseite der kastilischen Übersetzung von Baltasar Romani, Valencia 1539: „Las obras del famosissimo philosopho y poeta mossen Osias Marco cavallero Valenciano de nacion Catalan / traduzidas por don Baltasar de Romani / y diuididas en quatro Canticas: es a saber: Cantica de Amor / Cantica Moral / Cantica de Muerte y Cantica Spiritual“.











## Nr. 15: DIE ALTE ZEIT DES GLÜCKS LÄSST MICH NICHT LOS ...

No. XV: *No em fall record del temps tan delitós ...*

Zyklus: „Hochweise Frau“ / *Plena de seny*

Dieses Gedicht hat Forschung und Leserschaft stets fasziniert. Es gehört zu den 10 Marchschen Gedichten, die durch die Vertonung des valencianischen Liedermachers Raimon über die engen Kreise der Mittelalterphilologie hinweg bekannt und wirkungsmächtig geworden sind.<sup>13</sup> Zugleich bleibt es aber auch geheimnisvoll – vielleicht wegen seines betont intimen, ja privaten Charakters; überall gibt es Anspielungen auf Dinge, die nur die geliebte Dame, nicht aber der Leser kennen kann. So bekommt der Leser nur eine ungefähre Vorstellung von der besungenen Konstellation, ohne dass sich eine zwingende Interpretation gewinnen ließe.

Strukturell auffällig ist, dass hier nicht, wie sonst so häufig bei March, eine *Tornada* am Ende steht – also formal ein „Refrain“, der aber wohl nicht mehr als solcher fungierte und eher den Charakter einer synthetisierenden kurzen Schlusstrophe angenommen hatte. In diesem Gedicht nun haben wir dagegen eine *Retronxa*, also einen echten Refrain der stets wiederkehrend die letzten beiden Verse der achtzeiligen Strophen belegt und damit ein integraler struktureller Bestandteil des Gedichts ist: „Nun, da ich mehr Dich lieb, als je ich liebte, / kehrest Du dorthin zurück, woher du kamst“. Wohin die Dame zurückkehren mag, bleibt, wie so vieles andere hier, im Dunkeln. Dieser Refrain strukturiert das ganze Gedicht: In jeder Strophe wird in sechs Versen eine glückliche Vergangenheit oder Zukunftshoffnung heraufbeschworen und dann durch die hoffnungslose *Retronxa* zunichtegemacht.

Der Dichter kann eine frühere, nun aber für immer vergangene, glückliche Zeit nicht vergessen, in der die Dame seine Liebe erwidert hatte (Strophe 1.). Wenn es ihm nur gelänge, diese Zeit noch einmal heraufzubeschwören, könnte er bei seiner Dame auf Gnade hoffen, denn Mit-

<sup>13</sup> Diese Vertonungen finden sich verteilt auf verschiedenen LPs der 70er und 80er Jahre und führten schließlich zu einem reinen Ausias March-Konzert in Barcelona, das als Tonträger veröffentlicht wurde: *Raimon – canta Ausiàs March*, RNE-N3 20018-C (1989).

leid wird sie dann versöhnt haben. Dann wird sie ihn wieder so lieben, wie sie ihn zuvor geliebt hat; der Dichter träumt von ihrem Geständnis, dass er ihr damals leid getan habe. Die beiden Kehrverse aber beenden diese Träume: Die Dame wird ihn verlassen.

In Strophe 2. geht es um das körperliche Begehren, das den Dichter nun noch mehr quält, als damals. Denn nun gelingt es ihm nicht mehr, es durch den Verstand zu bändigen. Einst genügte ihm diese Lust; doch nun begehrt er noch mehr von ihr. Aber der Kehrvers vernichtet alle Hoffnung darauf. Schon damals, in der glücklichen Vergangenheit, war die Beziehung ungleich und der Dichter fand seine Liebe nicht völlig erwidert; das Bild dafür ist eine Situation, in der die Dame das Tedeum singt, der Dichter dagegen Flüche (Strophe 3). In jedem Fall ist aber selbst das nun Vergangenheit und kehrt nicht zurück.

In Strophe 4. finden wir das Motiv des unverstandenen Liebenden; wenn die Dame nur wüsste, wie sehr er um sie leidet, müsste sie ihn notwendig erhören. Doch dafür ist es zu spät. Strophe 5 wendet sich an das unsichtbare Heer der unglücklich Liebenden aller Zeiten; ihnen gegenüber legt der Dichter mit seinem Lied Zeugnis davon ab, wie sehr ihm Unrecht geschieht. Es folgt eine geheimnisvolle Andeutung auf ein Unrecht, das die Dame dem Dichter eines Morgens angetan haben muss.

Die abschließende *Tornada* ist insofern kurios, als sie mit der *Retronxa* gewissermaßen einen Refrain im Refrain enthält. Der Effekt ist der einer Engführung des gesamten Gedichts: Wenn die Dame mit dem Verstecknamen „hochweise Frau“ nur in des Dichters Herz blicken könnte, würde sie die Reinheit seiner Liebe erkennen. Doch sie wird fortgehen und der Dichter wird sie nur umso mehr lieben.



Wappenschild des Königreichs Valencia an der *Llotja de la seda* (Seidenbörse) in Valencia (zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts) (Foto: Hans-Ingo Radatz).



## DIE ALTE ZEIT DES GLÜCKS LÄSST MICH NICHT LOS ...

- 1 Die alte Zeit des Glücks lässt mich nicht los;  
sie ist vergangen und kehrt nicht zurück.  
Doch tät sie's, wär mir Deine Gunst gewiss,  
denn Mitleid hätt Dich längst mit mir versöhnt.  
Du schätztest mich, den einst Du schon geschätzt, 5  
bekanntest mir, dass ich Dein Herz gerührt.  
Nun, da ich mehr Dich lieb, als je ich liebte,  
kehrst Du dorthin zurück, woher du kamst.
- 2 Mehr noch als einst fühl ich, wie ich begehre, 10  
Begehren, das auf ewig nicht erstirbt,  
weil es mein Leib auf's Neue stets entfacht,  
und der Verstand es nicht zu bändgen weiß.  
Begehrst Du heut mich, wie Du mich begehrtest,  
ist's jene Lust, mit der ich mich beschied.  
Nun, da ich mehr Dich lieb, als je ich liebte, 15  
kehrst Du dorthin zurück, woher du kamst.
- 3 Und stimmt es auch, dass ich willkommen war,  
verdien ich mehr, mein Auge mag's bezeugen,  
denn manche Träne floss durch meinen Schmerz,  
und, weint ich nicht, war ich doch schmerzgebeugt. 20  
Und Du sangst voller Freude das Tedeum,  
indessen ich, in Tränen, Flüche sang.  
Nun, da ich mehr Dich lieb, als je ich liebte,  
kehrst Du dorthin zurück, woher Du kamst.
- 4 Mag ich erlittne Schmerzen auch beklagen, 25  
es nützt nichts, weil du Glauben mir nicht schenkst.  
Wer selbst nicht liebt, kann andre Lieb nicht spüren,  
wer lacht, hat keinen Blick für den, der weint.  
Wenn Du das Drittel eines Tags nur liebtest,  
verstündest Du, was ich für Dich durchlitt. 30  
Nun, da ich mehr Dich lieb, als je ich liebte,  
kehrst Du dorthin zurück, woher Du kamst.

- V *Reclam a tots los meus predecessors,  
cells qui amor llur cor enamorà,  
e los presents, e lo qui naixerà,* 35  
*que per mos dits entenguen mes clamors.  
E si en vós coneixença justàveu,  
mal grat haureu del que fés un matí.*
- Ara que us am plus que jamés amí,  
tornau-vos lla on de primer estàveu.* 40

*Tornada*

- VI *Plena de seny, si·l cor me cartejàveu,  
trobareu clar que us amaré sens fi.*
- Ara que us am plus que jamés amí,  
tornau-vos lla on de primer estàveu.*

- 5 All die, die vor mir waren, ruf ich an,  
die, denen Liebe einst das Herz gefüllt,  
die Heutigen und wer einst nach uns komme: 35  
Mein Lied tu' meine Klage ihnen kund!  
Und bist Du weise, tadelst Du gewiss,  
die Tat, die eines Morgens Du begingst.  
Nun, da ich mehr Dich lieb, als je ich liebte,  
kehrst Du dorthin zurück, woher Du kamst. 40

#### Geleit

- 6 „Hochweise Frau“, wär Dir mein Herz ein Buch,  
Du läsest dort, dass ich Dich ewig liebe.  
Nun, da ich mehr Dich lieb, als je ich liebte,  
kehrst Du dorthin zurück, woher Du kamst.



## Nr. 18: IM TAGTRAUM ZEIGT MIR AMOR ...

No. XVIII: *Fantasiant, amor a mi descobre ...*

Zyklus: „Lilie unter Disteln“ / *Llir entre cards*

Das Gedicht reiht sich ein in den Zyklus der Kompositionen an die Dame Lilie-unter-Disteln, die insgesamt geprägt sind von einer stark spirituellen Liebeskonzeption. Hier finden wir den Dichter in seiner wohlstudierten Maßlosigkeit, in der er sich als größten aller Liebenden stilisiert.<sup>14</sup> Das Thema ist das der *fin' amors*, der Hohen Minne, die sich von aller Sinnlichkeit befreit und dadurch die Grenzen der menschlichen Körperlichkeit zu überwinden vermag. Allerdings wird sie von March hier in einer Radikalität inszeniert, die an Zen-Meditationstechniken erinnert.

Die Exaltation der nicht-sinnlichen, platonischen Liebe ist ein Topos der Trobadorlyrik wie auch des Minnesangs oder des italienischen *dolce stil nuovo*. Theologisch ist diese Form der Liebeskasuistik problematisch, da sie in latent blasphemischer Weise Denkfiguren der christlichen Mystik übernimmt, dabei aber anstelle Gottes einen geliebten Menschen stellt. Dabei mag dieser Mensch noch so idealisiert und von aller Sinnlichkeit abstrahiert werden: Am Ende ist es eine spielerische Parallelreligion ohne Gott, die hier zur der Hyberbolisierung eines menschlichen Gefühls instrumentalisiert wird.

March wäre nicht March, nicht der Dichter des heroischen Scheiterns, wenn er nicht an anderer Stelle seines Werks davon berichten würde, wie die hier als philosophische Meditation umgesetzte Konzeption der nicht-sinnlichen Liebe letztlich an der Realität scheitert. So radikal er hier die platonische Liebe verteidigt, so scharf wendet er sich andernorts auch wieder von ihr ab. Als ein Beispiel unter vielen können hier die Eingangsverse von Gedicht Nr. 8 stehen:

<sup>14</sup> March bezeichnet sich immer wieder als Liebenden, der alle anderen übertrifft. Vgl. Z.B. *Jo són aquell pus extrem amador / après d'aquell a qui Déu vida tol*. [Ich bin der, dessen Liebe maßlos ist! – gleich denen fast, die nur aus Liebe starben] (XLVI:41f.)

Was ich gedichtet, will ich nun vergessen  
und damit enden all mein edles Streben;  
von hoher Minne wende ich mich ab  
und such nun Lust nach Art der Heuchelsänger:  
denn so nur wird man heute noch erhört! [...]

Man täte March andererseits aber Unrecht, wenn man in diesem Gedicht nur einen sorgfältig inszenierten, aber konventionellen Lobgesang auf die spirituelle Liebe sähe, der zudem auch noch auf eine wohlwollende Aufnahme durch die Geliebte schießt. Vor allem geht es March hier um die Überwindung der Kontingenz, der Vergänglichkeit und letztlich des Todes. Immer wieder scheint das eigentliche Ziel hindurch: Dauer.

In Strophe 1. stilisiert sich der Dichter als einsame Ausnahmegestalt, die von den Mitmenschen nicht verstanden wird – und nicht verstanden werden kann. Seine spirituellen Einsichten erhält er von Amor, also der Liebe selbst, die hier allerdings personifiziert auftritt. Zentral ist dabei, dass diese Liebe nicht etwa durch den Sinneseindruck der geliebten Frau vermittelt ist, da diese Sinnlichkeit bereits deren philosophische Reinheit beflecken würde. Vielmehr werden sie ihm in der Meditation, beim „Phantasieren“, vom Liebesgott selbst offenbart. Die Weltentsagung geht so weit, dass seine körperliche Existenz völlig in den Hintergrund rückt und er schon die Gefahr sieht, dass die Seele sich vom Körper trennen könnte.

Die Liebe des Dichters ist nicht fleischlich, sondern geistig; während die anderen Liebenden sich am Liebesfeuer nur wärmen, fürchtet er für sich, dass es ihn verbrennen würde. Er versichert der geliebten Herrin (*dona*), dass er sie mit spirituellem Blick betrachtet und nicht, wie die anderen Liebenden, gegen Amor sündigt.

In Strophe 3. wird die Liebe als „vernunftbegabte Substanz“, also als Person, konstruiert, die unter den Liebenden Lob und Tadel auszusprechen vermag. March sieht sich dabei unter den besten Liebenden als denjenigen, der alle anderen übertrifft; ein Phönix, d.h. der einzige seiner Art. Nur ihm gelingt es, die übliche Mischung aus sinnlicher und spiritueller Liebe vollständig zu Gunsten der Letzteren aufzulösen.

Mit Strophe 4. beginnt nun eine Reihe von Strophen, in denen der Dichter seine Haltung mit bekannten christlichen und weltlichen Vorbildern der Spiritualität vergleicht. Hier sind es zunächst die christlichen Heili-

gen im Allgemeinen, mit denen der Dichter die platonische Ablehnung der sinnlichen Welt teilt. So wie diese das göttliche Licht nicht in, sondern hinter der Welt suchten, so will auch der Dichter die Erfüllung der Liebe nicht in der Sinnlichkeit suchen.

In Strophe 5. wird der heilige Paulus als Beispiel dafür herangezogen, dass der Körper (in bewährt platonischer Weise) für den Geist als Gefängnis fungiert (vgl. Psalm 141,8: „Educ de carcere animam meam“). So wie Paulus erst nach seinem Tod die göttlichen Mysterien erfahren konnte, so will auch der Dichter die nicht-kontingente Liebe durch Vergeistigung erreichen.

Der nächste Vergleich in Strophe 6. gilt dem kynischen Philosophen Krates von Theben (ca. 365-285 v.Chr.), von dem überliefert ist, dass er seinen gesamten weltlichen Reichtum freiwillig aufgab, um so seine intellektuelle Freiheit zu gewinnen. Ähnlich dem Krates wirft der Dichter alle sinnlichen Genüsse von sich, um so das *delit perdurable* zu erringen: das dauerhafte Glück.

Der letzte Vergleich in Strophe 7. gilt nun den Naturphilosophen, die für unmöglich erklären, was die heiligen Märtyrer und March selbst erreicht haben: die Einsicht in spirituelle Wahrheiten, die auf dem Weg der Vernunft nicht erreicht werden kann. So erklärt es sich, dass die Mitmenschen den Dichter für wahnsinnig erklären.

Die Geleitstrophe schließlich wendet sich an die Dame mit dem Verstecknamen Lilie-unter-Disteln. Seine Liebe mäßigt sich in einer Weise, die kein anderer Liebender zu verstehen vermag. Dies verdankt er Amors Gunst, der ihm allein Schätze offenbart, die er allen anderen verwehrt.

## FANTASANT, AMOR A MI DESCOBRE ...

- I *Fantasant, amor a mi descobre  
los grans secrets que als pus subtils amaga,  
e mon jorn clar als hòmens és nit fosca,  
e visc de ço que persones no tasten.  
Tant en amor l'esperit meu contempla* 5  
*que par del tot fora del cos s'aparte,  
car mos desigs no són trobats en home,  
sinó en tal que la carn punt no·l torbe.*
- II *Ma carn no sent aquell desig sensible,  
e l'esperit obres d'amor cobeja;* 10  
*d'aquell cec foc qui·ls amadors s'escalfen  
paor no·m trop que jo me'n pogués ardre.  
Un altre esguard lo meu voler practica  
quan en amar-vos, dona, se contenta,  
que no han cells qui amadors se mostren,* 15  
*passionats e, contra amor, no dignes.*
- III *Si fos amor substança raonable,  
e que·s trobàs de senyoria ceptre,  
béns guardonant e punint los demèrits,  
entre·ls mellors sols me trobara fènix,* 20  
*car jo tot sols desempare la mescla  
de lleigs desigs qui ab los bons s'embolquen.  
Càstic no·m cal, puis de assaig no·m tempten;  
la causa llur en mi és feta nul·le.*



- IV *Sí com los sants, sentints la llum divina,  
la llum del món conegueren per ficta,  
e menyspreants la glòria mundana  
puis major part de glòria sentien,  
tot enaixí tinc en menyspreu e fàstig  
aquells desigs qui, complits, amor minva,  
prenint aquells que de l'esperit mouen,  
qui no és llassat, ans tot jorn muntiplica.* 25  
30
- V *Sí com sant Pau Déu li sostragué l'arma  
del cos perquè ves divinals misteris  
(car és lo cos de l'esperit lo carçre,  
e tant com viu ab ell és en tenebres),  
així amor l'esperit meu arrapa,  
e no hi acull la maculada pensa.  
E per ço sent lo delit qui no-s cansa,  
sí que ma carn la vera amor no-m torba.* 35  
40
- VI *Pren-me enaixí com aquell filosofe  
qui, per muntar al bé qui no-s pot perdre,  
los perdedors llançà en mar profunda,  
creent aquells l'enteniment torbassen:  
jo, per muntar al delit perdurable  
(tant quant ha-l món), gros plaer de mi llance,  
creent de cert que-l gran delit me torba  
aquell plaer que en fàstig, volant, passa.* 45

[Wie die Heiligen]

- 4 Die Heiligen, die Gottes Licht erfuhren, 25  
erkannten so das Licht der Welt als Schein;  
sie achteten den Glanz der Welt gering,  
da sie weit größten Glanz gefunden hatten.  
Auch ich seh so mit Abscheu die Begierden,  
nach deren Stillung Liebe schwinden muss, 30  
und suche Freuden, die den Geist bewegen,  
die, statt zu schwinden, täglich gar noch wachsen.

[Wie der heilige Paulus]

- 5 So wie Sankt Paulus, dem einst Gott die Seele  
vom Leib getrennt, dass er Mysterien sähe 35  
– denn der ist nichts, als nur der Seele Kerker,  
darin sie lebt in steter Finsternis.  
So reißt die Liebe meinen Geist mit fort,  
dass unreine Gedanken drin nicht wurzeln.  
Daraus entspringt mir Wonne, die nicht schwindet.  
Mein Fleisch kann dieser Liebe nicht mehr schaden. 40

[Wie der Kyniker]

- 6 Es geht mir so, wie jenem Philosophen,  
der um des Guten willn, das ewig währt,  
im tiefen Meer all seine andren Güter  
versenkte, um den Geist so zu befreien:  
So werf auch ich von mir die rohen Lüste, 45  
um aufzusteigen zum beständgen Glück.  
Genüsse, die im Überdruss rasch enden,  
behindern nur das Glück, das ist gewiss.



[Naturphilosophen und Märtyrer]

- 7 Die Philosophen der Natur bezweifeln,  
dass Gott seine Geheimnisse den vielen 50  
Märtyrern anvertraute, die er doch  
manch andrem Weiseren verschlossen hält.  
So weist auch mir die Liebe viele Wunder,  
die sich den Weisesten nicht offenbaren.  
Und künde ich davon, so widerspricht man, 55  
als wär es nichts als Unfug eines Narren.

Geleit

- 8 Oh „Lilie unter Disteln“, meine Liebe  
ist von dem Stoff, den sonst kein anderer weiß.  
Es ist der Liebe Werk, die jene Schätze  
mich fühlen lässt, die mir allein sie zeigt. 60



## Nr. 23: DEN STIL DER TROBADORE WILL ICH MEIDEN ...

No. XXIII: *Lleixant a part l'estil dels trobadors ...*

Zyklus: „Lilie unter Disteln“ / *Llir entre cards*

Dieses berühmte Gedicht Marchs gehört zur literarischen Gattung des Frauenlobs und ist als solches, aber auch in seinem optimistischen, positiven Duktus eher untypisch für das Gesamtwerk. Bedingt durch die Thematik zeigt es einen gewissen petrarkistischen Einfluss, doch bleibt March auch hier seinem spröden, zum Abstrakten neigenden Charakter treu: Weder Naturszenen noch wirklich deskriptive Details über das Äußere der Geliebten durchbrechen den hohen, beinahe philosophischen Ton. Marchs *Dona Teresa* bleibt zwar menschlicher als die entwickelten Lichtwesen von der Art einer Petrarcaschen Laura und der Leser erfährt, unter anderem, dass Teresa keine Jungfrau, sondern eine verheiratete Frau mit Kindern ist. Doch trotz dieser realistischen Züge erscheint sie letztlich eher als Personifikation einer Idee – der der *Sapientia* – denn als ein Mensch aus Fleisch und Blut.

Der Dichter richtet das Gedicht in direkter Rede an seine Dame. Deren Lob will er nicht in der Weise singen, wie es die Trobadore getan haben, deren ungezügelte Übertreibungen nicht mit Marchs Wahrhaftigkeitsanspruch vereinbar sind. Er verpflichtet sich dagegen zu einer distanzierten Objektivität. Dabei ist ihm bewusst (Vers 5-8), dass auch seine Worte all denjenigen ungläubwürdig erscheinen werden, die seine Dame nicht wirklich kennen.

In Strophe 2. wird eine Unterscheidung eingeführt zwischen dem Toren, der nur das Äußere sieht und seinen animalischen Instinkten folgt, und, auf der anderen Seite, dem feinsinnigen Adepten der vergeistigten höfischen Liebe (*lo subtil*), der das Wesen der Dinge erfassen kann und seine Triebe zu kontrollieren versteht. Selbst der Tor erkennt die äußere Schönheit der Geliebten, doch sieht er nur das Äußere, ohne aber ihr Wesen zu begreifen.

Angesichts der Vollkommenheit seiner Dame erscheinen in Strophe 3. allerdings alle als Tölpel, auch der Dichter selbst, dessen Fähigkeiten nicht ausreichen, ihr gerecht zu werden. Ihren makellosen, keuschen Leib haben schon viele vergebens begehrt. Das Gedicht wendet sich nun von den physischen Vorzügen der Dame ihren geistigen Tugenden zu. Auch der Verstand der Dame ist größer als der aller anderen; moralisch

ist sie makellos, und wenn sie nicht (selbst in der Ehe) vollständige Keuschheit gewahrt hat, so lag dies allein am Willen Gottes, der sie dazu bestimmt hat, Nachkommen zu gebären.

Von dem Lehm, aus dem Gott die Menschen schuf, hatte er einen Teil aufgespart, um daraus herausragende, besondere Frauen zu schaffen; doch reichte dieser „gute Lehm“ allein für die besungene Dame, die daher unter allen anderen bedeutenden Frauen die einzige ist, der wahrhaft Vollkommenheit zukommt. An dieser exponierten Stelle wird auch ihr Name genannt: *Dona Teresa*.<sup>15</sup> Ihr Wissen ist so groß, dass nichts sich ihm entzieht, ihre Schönheit begeistert auch den Frommen, und sogar die Weisen können noch von ihr lernen.

Sowohl im Umgang mit wissenschaftlichen, scholastischen Argumenten als auch in der Bewegung ihres Körpers lässt sie größere Umsicht erkennen, als selbst die Venezianer in ihrem sprichwörtlich wohlgeordneten Staatswesen (Strophe 5, Vers 33-36). Der Gebildete ist so fasziniert von ihren geistigen Qualitäten und zugleich so konzentriert, um ihren Gedankengängen folgen zu können, dass die Gefahr niederen sinnlichen Begehrens bei ihm gar nicht erst auftaucht; sein Geist ist so sehr gefesselt von ihr, dass der sonst so rebellische Körper wie tot ist.

Die Geleitstrophe nimmt das Motiv aus Vers 17 wieder auf, in dem von der Unzulänglichkeit des Dichters angesichts der übergroßen Vollkommenheit der Dame die Rede war. Er sieht sich außerstande, in seinem Lob ihrer Qualitäten den Grad von Vergeistigung zu erreichen, der ihr gebührt.

<sup>15</sup> Dies ist die einzige Stelle im gesamten Werk Ausias Marchs, wo der Name *der* (beziehungsweise *einer*) Geliebten genannt wird. Es ist viel über die Identität dieser Dona Teresa spekuliert worden, ohne dass dabei überzeugende Ergebnisse erzielt worden wären. Man geht heute nicht mehr so selbstverständlich davon aus, dass sämtliche *Cants d'amor* an ein und dieselbe Geliebte gerichtet wurden; jedenfalls dürfte Dona Teresa der Name sein, der sich hinter dem Verstecknamen *Llir entre cards* verbirgt.



Sondermarke zu 75 Peseten anlässlich des 600. Jahrestags der Geburt Ausias Marchs aus dem Jahre 1997.

## LLEIXANT A PART L'ESTIL DELS TROBADORS ...

- I        *Lleixant a part l'estil dels trobadors  
qui, per escalf, trespassen veritat,  
e sostraent mon voler afectat  
perquè no-m torb, diré-l que trop en vós.  
Tot mon parlar als qui no us hauran vista        5  
res no valrà, car fe no hi donaran,  
e los veents que dins vós no veuran,  
en creure a mi, llur arma serà trista.*
- II        *L'ull de l'hom pec no ha tan fosca vista  
que vostre cos no jutge per gentil;        10  
no-l coneix tal com lo qui és subtil;  
hoc la color, mas no sap de la llista.  
Quant és del cos menys de participar  
ab l'esperit, coneix bé lo grosser:        15  
vostra color i el tall pot bé saber,  
mas ja del gest no porà bé parlar.*
- III       *Tots som grossers en poder explicar  
ço que mereix un bell cos e honest;  
jóvens gentils, bons, sabents, l'han request  
e, famejants, los cové endurar.        20  
Lo vostre seny fa ço que altre no basta,  
que sap regir la molta subtilea.  
En fer tot bé, s'adorm en vós perea.  
Verge no sou perquè Déu ne volc casta.*
- IV       *Sol per a vós bastà la bona pasta        25  
que Déu retenc per fer singulars dones.  
Fetes n'ha assats, molt sàvies e bones,  
mas compliment dona Teresa·l tasta,  
havent en si tan gran coneiximent  
que res no·l fall que tota no·s conega.        30  
A l'hom devot sa bellesa encega;  
past d'entenents és son enteniment.*

## DEN STIL DER TROBADORE WILL ICH MEIDEN ...

- 1        Den Stil der Trobadore will ich meiden,  
          die voller Glut die Wahrheit überhöhn,  
          und so will ich zunächst mein Fühlen zügeln,  
          bevor ich künde, was ich in Dir fand.  
          Mein Reden muss dem, der Dich nie erblickte,        5  
          nichts sagen, denn er wird mir schwerlich glauben.  
          Die nicht Dein Innres schauen, deren Seelen  
          fülln sich mit Trauer über dem Bericht.
- 2        Es kann des Toren Blick so dumpf nicht sein,        10  
          dass Deinen Leib er edel nicht befände;  
          doch kennt der schlechter ihn als feinre Geister:  
          Das Äußre sieht er, doch nicht den Gehalt.  
          Was nur den Leib betrifft (doch nicht erkennend,  
          was geistig ist), das fasst der Tölpel wohl:  
          Er kennt zwar Deine Hülle und Gestalt,        15  
          doch von den Gesten schon kann er nichts sagen.
- 3        Roh sind wir alle, gilt es auszusprechen,  
          was einem edlen, schönen Leib gebührt;  
          manch junger Edelmann hat ihn begehrt  
          und musste, hungrig, seiner doch entsagen.        20  
          Dein Geist vermag, was andre nicht erfassen,  
          und herrscht dort souverän, wo Feinheit zählt.  
          Was Du auch tust, ist gut, Trägheit Dir fremd.  
          Bist Jungfrau nicht – als Mutter schuf Dich Gott.
- 4        Allein für Dich reichte der edle Stoff,        25  
          den Gott für einzigartge Fraun gespart;  
          zwar schuf er ihrer viele – gute, weise:  
          Perfekt geriet Teresa ihm allein.  
          So groß ist der Verstand, der in ihr wohnt,  
          dass nichts, was existiert, sich ihm entzöge:        30  
          Selbst fromme Männer blendet ihre Huld;  
          ihr Urteil ist den Weisen geistge Speise.

- V        *Venecians no han lo regiment  
tan pacífic com vostre seny regeix  
subtilitats que l'entendre us nodreix  
e del cos bell sens colpa·l moviment.*        35  
*Tan gran delit tot hom entenenent ha  
e ocupat se troba en vós entendre,  
que lo desig del cos no·s pot estendre  
a lleig voler, ans com a mort està.*        40

*Tornada*

- VI        *Llir entre cards, lo meu poder no fa  
tant que pogués fer corona invisible.  
Meriu-la vós, car la qui és visible  
no·s deu posar lla on miracle està.*





## Nr. 28: DER TAG SIEHT BANG, WIE IHM SEIN LICHT ENTFLEIHT ...

No. XXVIII: *Lo jorn ha por de perdre sa claror ...*

Zyklus: „Hochweise Frau“ / *Plena de seny*

Im Zentrum dieses Gedichts steht das Phänomen des Selbsthasses; klaren Blicks erkennt der Dichter, dass er sich im Widerspruch zu seinen eigenen Überzeugungen verhält, und ist doch unfähig, sein Verhalten zu verändern. Gerade die Tatsache, dass er sein „Verbrechen“ bei vollem Bewusstsein begeht, macht dessen Unerhörtheit aus und lässt ihn moralisch noch unter den Berufsverbrechern stehen. Wie immer bei March schildert das Gedicht lediglich einen psychischen Zustand, diesen allerdings in sehr konkreter, überzeugender Bildlichkeit; alle äußeren Aspekte bleiben dagegen völlig abstrakt, und worin der Selbstverrat des Ichs letztlich besteht, bleibt offen. Man liegt aber sicher nicht völlig falsch, wenn man sich unter dem „Verbrechen“ des Dichters einen Rückfall in die Gefilde der niederen, fleischlichen Liebe vorstellt. Die Verzweiflung über die eigene Unfähigkeit zu konsequentem Verhalten ist eine Konstante im Marchschen Werk und wird am eindrucksvollsten vielleicht im „Geistlichen Lied“ verarbeitet.

1. Die Verse 1-6 zeichnen ein düsteres Naturbild: Hilflos muss der sich neigende Tag den Schatten der Nacht weichen. Alle Schwachen und Hilflosen (die Kranken, die kleinen Tiere) fürchten die Nacht, und nur die Verbrecher, denen sie Schutz vor Verfolgung bietet, freuen sich über sie und wünschten, sie währte ewig. Nun erst erscheint der Dichter selbst auf der Szene; wie die Kranken in Vers 4 leidet er unerhörte Qualen, und anders als die Verbrecher wünschte er, die Nacht ginge schnell vorüber.

2. Hatte sich der Dichter soeben noch mit den Schwachen und Hilflosen gegen die Interessen der Verbrecher gestellt, so vollführt er nun eine scheinbare Kehrtwendung, indem er sich selbst als den unsäglichsten aller Verbrecher darstellt (9-10). Sein Verbrechen besteht in einem Selbstverrat (11), und diesen begeht er nicht, wie der Leser denken könnte, in der Nacht, sondern am helllichten Tage; die Nacht nutzt er lediglich dazu, den perfiden Verrat zu ersinnen, den er dann am Tage begehen wird. Weder die Angst vor dem Tod noch die Angst vor Bestrafung und Kerker kann ihn in seinem Bestreben hemmen, sich selbst Schaden zuzufügen.

3. Die an *Plena de seny* gerichtete *Tornada* versucht diese zu bewegen, March ihre Huld zu schenken; nur so könne des Dichters gerader Weg ins Verderben noch aufgehalten werden, dessen gesamtes Denken nur noch darauf gerichtet ist, wie er sich selbst am wirkungsvollsten in der Schlinge der Liebe fangen und strangulieren kann.



Grafitto an der Flussmauer des Flusses Serpis in Gandia mit den Versen 33-34 von Nr. 114 (Retinga'm Déu en mon trist pensament ...), in unserer Edition: „Trist, ab delit la mort jo pendré tost, / e ja en mi és perdut lo remei” (Foto: Hans-Ingo Radatz).



## DER TAG SIEHT BANG, WIE IHM SEIN LICHT ENTFLEIHT ...

- 1        Der Tag sieht bang, wie ihm sein Licht entflieht,  
          wenn sich die Nacht erhebt mit ihren Schatten.  
          Manch Kleintier wagt die Lider nicht zu schließen  
          und es verschärft sich noch der Kranken Schmerz.  
          Den Sündern kann sie lang genug kaum dauern,           5  
          denn nachts sind ihre Laster unsichtbar –  
          doch ich, in Qualen ohnegleichen lebend  
          und ohne Fehl, ich wünscht' sie schon vorbei.
- 2        Und dennoch tu ich Schlimmeres als tausend  
          gerechte Männer gnadenlos zu töten,                   10  
          mir selbst zum Schaden nutz ich meine List.  
          Und glaubt nicht, dass der Tag mir Lindrung brächte!  
          Denn nachts zermartre ich mir den Verstand,  
          auf dass er dann des Tags Verrat begehe;  
          nicht Todesfurcht, noch Furcht vor Kerkerenge           15  
          hemmt meinen Drang, mir Schaden anzutun.
- Geleit
- 3        „Hochweise Frau“, mein Geist sinnt Tag und Nacht,  
          wie er der Liebe Schlinge recht sich knüpfte;  
          doch unaufhaltsam treibe ich dahin,  
          dem Ende zu – löst mich nicht Deine Gunst.           20



### Nr. 39: WER NICHT BETRÜBT IST, MEIDE MEINE LIEDER ...

No. XXXIX: *Qui no és trist, de mos dictats no cur ...*

Zyklus: „Lilie unter Disteln“ / *Llir entre cards*

Dieses berühmte Gedicht hat einen besonderen Platz im Werk Ausias Marchs; wegen seines selbstreferenziellen Charakters – es thematisiert schließlich das Gesamtwerk – wurde es seit dem 16. Jahrhundert gern als Proömium an den Anfang der Marchschen Gedichtsammlungen gesetzt. Es gehört in eine lange Reihe von Gedichten, in denen March in psychologisierender Introspektion alle Facetten der Dialektik von Traurigkeit und Trost ausleuchtet. Wie so oft ist das gesamte Gedicht ein metrisierter Traktat, der erst in der Geleitstrophe, der *Tornada*, als werbendes Liebesgedicht an eine gelehrte Dame erkennbar wird.

Im Hauptteil des Gedichts entwickelt March eine Art Apologie der Traurigkeit und des Verzichts als Lebenshaltung und erhebt den Anspruch, dass dies letztlich die einzig angemessene Haltung des echten Liebenden ist.<sup>16</sup> Er entwirft dabei eine Theorie des Trostes aus Traurigkeit und Verzweiflung. Diese Trauer hat den eigentlichen konkreten Liebeskummer längst transzendiert und ist zu einem philosophischen Nihilismus ohne Hoffnung sublimiert. Die 5. Strophe ist schon keine Apologie der Trauer mehr, sondern eine Apotheose; hier finden wir das bei March häufige Thema des Glücksgefühls, das sich einstellt, wenn auch die letzte Hoffnung zerstoben, das Schlimmste nun vorüber ist und der Dichter sich seiner Trauer völlig ergibt.

In der Zueignung an die unerreichbare geliebte Dame „Lilie unter Disteln“ ist dann auch von Erhörung oder Erfüllung keine Rede mehr; der Dichter ist letztlich vom noch weltverwurzelten Liebeskummer hinabgestiegen in die hoffnungslosen Niederungen der Depression.

<sup>16</sup> Vgl. dazu Rilkes erste Duineser Elegie, in der es heißt: „... Ist es nicht Zeit, daß wir liebend / uns vom Geliebten befreien und es bebend bestehn: / wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im Absprung / mehr zu sein als er selbst. Denn Bleiben ist nirgends.“

## QUI NO ÉS TRIST, DE MOS DICTATS NO CUR ...

- I      *Qui no és trist, de mos dictats no cur,  
o en algun temps que sia trist estat;  
e lo qui és de mals passionat,  
per fer-se trist, no cerque lloc escur;  
llija mos dits, mostrants pensa torbada,*      5  
*sens alguna art eixits d'hom fora seny.  
E la raó que en tal dolor m'empeny  
amor ho sap, qui n'és causa estada.*
- II      *Alguna part, e molta, és trobada*      10  
*de gran delit en la pensa del trist,  
e si les gents ab gran dolor m'han vist,  
de gran delit ma arma fon companyada.  
Quan simplement amor en mi habita,  
tal delit sent que no-m cuid ser al món,*  
*e com sos fets vull veure de pregon,*      15  
*mescladament ab dolor me delita.*
- III      *Prest és lo temps que faré vida ermita,  
per mills poder d'amor les festes colre;  
d'est viure estrany algú no-s vulla dolre,  
car per sa cort amor me vol e-m cita.*      20  
*E jo qui l'am per si tan solament,  
no denegant lo do que pot donar,  
a sa tristor me plau abandonar,  
e per tostemps viure entristadament.*
- IV      *Traure no pusc de mon enteniment*      25  
*que sia cert e molt pus bell partit  
sa tristor gran que tot altre delit,  
puis hi recau delitós llanguiment.  
Alguna part de mon gran delit és*  
*aquella que tot home trist aporta:*      30  
*que, planyent si, lo plànyer lo conforta  
més que si d'ell tot lo món se dolgués.*



- V *Ésser me cuid per moltes gents représ,  
puis que tant llou viure en la vida trista,  
mas jo, qui he sa glòria a l'ull vista, 35  
desig sos mals, puis delit hi és promés.  
No·s pot saber, menys de l'experiència,  
lo gran delit que és en lo sols voler  
d'aquell qui és amador verdader,  
e ama si, veent-se en tal volença. 40*

*Tornada*

- VI *Llir entre cards, Déu vos don coneixença  
com só per vós a tot extrem posat:  
ab mon poder amor m'ha enderrocant,  
sens aquell seu d'infinida potença.*

- 5 Ich weiß, dass mancher mich wohl tadeln mag,  
weil ich die Trauer allzu hoch gepriesen.  
Ich aber, der ich ihre Pracht geschaut, 35  
wünsch mir ihr Leid – denn Lust ist drin versprochen.  
Niemand versteht, der es nicht selbst erlebt,  
das große Glück des wahren Liebenden,  
der nach nichts andrem als nach Liebe strebt  
und selbst sich lieben kann für dies Streben. 40

#### Geleit

- 6 Oh „Lilie unter Disteln“, möge Gott  
Dir zeigen, wie Du mich zum Letzten treibst:  
Mit eigner Kraft betreib ich schon mein Leid,  
dass Amors Macht es gar nicht mehr bedarf.



#### **Nr. 44: EIN JEDER ARZT BELASTET SEIN GEWISSEN ...**

*No. XLIV: Tot metge pren càrrec de consciença ...*

Zyklus: „Lilie unter Disteln“ / Llor entre cards

Das gesamte Gedicht basiert mit seiner medizinischen Metaphorik auf dem Konzept des *amor hereos*, der Liebeskrankheit, die man zu Marchs Zeiten ernsthaft als Krankheit ansah. March wirbt um die Gunst seiner Dame „Lilie unter Disteln“ und verwendet dazu das Bild des Arztes, der aus ethischen Gründen gezwungen ist, seinem Patienten die Wahrheit über seine hoffnungslose Krankheit zu sagen. Diese Ehrlichkeit ist der Arzt dem Patienten schuldig, damit dieser angesichts des nahen Todes seine Seele vorbereiten kann.

Es ist eine beinahe erpresserische Psychotaktik, mit der March seine Dame dazu veranlassen will, sich ihm zu erklären – notfalls auch mit einer Zurückweisung. Er legt ihr sein Leben symbolisch zu Füßen und drängt sie zu einer Entscheidung.

## TOT METGE PREN CÀRREC DE CONSCIENÇA ...

- I *Tot metge pren càrrec de consciència  
si lo perill al malalt té secret;  
lo cos hi perd, mas l'arma en bon lloc met;  
comptes mortals porta en reconeixença.  
Vós, qui sabeu clarament lo meu ésser,  
feu-me ésser cert de l'esdevenidor.  
Jo vull saber què·m té cobert amor;  
mon mal e bé de fet me feu conéixer.* 5
- II *Mon ignorar bé no·m farà meréixer,  
e per null temps jamés bé aportà,  
e, tard o breu, mon mal a fi venrà,  
e d'esperar mon mal poria créixer.  
Si plau a vós que bé·m deja venir,  
no·m detardeu haver-ne sentiment;  
e per tardar aquest coneiximent,  
no·m percebesc de mon voler cobrir.* 10  
15
- III *Tarda de temps no·m fa d'amor jaquir;  
los temps en mi vençre amor no poran;  
tots los meus jorns un moment semblaran;  
corre lo sol, no·s mou a mon albir.  
Si perd amor per forçat desesper,  
vós me dolreu i el no vist, perdut, temps.  
Doncs, vós i amor, acordau-vos ensems  
tot prestament què us plaurà de mi fer.* 20
- Tornada*
- IV *Llir entre cards, qui mal o bé vol fer  
no deu pensar algun dan si·l segueix,  
car lo voler en dos parts se parteix,  
e cor partit degun fet no requer.* 25

## EIN JEDER ARZT BELASTET SEIN GEWISSEN ...

- 1 Ein jeder Arzt belastet sein Gewissen,  
der nicht vor nahem Tod den Kranken warnt:  
Ist auch der Leib verloren, will er doch  
zur Rechenschaft die Seele noch bereiten.  
Du, die allein Du weißt, wie mein Fall steht, 5  
verschweig nicht länger, was ich hoffen darf!  
Ich will erfahren, was Liebe für mich birgt.  
Freud oder Leid erweis mir durch Dein Tun!
- 2 Aus Unwissen erwächst mir kein Gewinn, 10  
so wie es niemals je zum Guten führte,  
ob früh, ob spät – mein Leid muss sich vollenden  
und könnte, da ich warte, nur noch wachsen.  
Bist Du geneigt, mir Deine Huld zu schenken,  
so zögere nicht länger, es zu zeigen.  
Denn während ich noch auf ein Zeichen warte, 15  
kann kaum ich meine Liebe mehr verbergen.
- 3 Aufschub allein lässt Liebe mich nicht lassen  
und niemals wird sie heilen mit der Zeit.  
All meine Tage sind nur ein Moment,  
der Sonne Lauf scheint mir, als stünd sie still. 20  
Zwäng mich Verzweiflung, dass ich nicht mehr liebte  
so reute bald Dich die vertane Zeit.  
Drum sieh, dass Du mit Amor einig werdest,  
und ich erfahr, welch Los Ihr mir bestimmt.
- Geleit
- 4 Oh „Lilie unter Disteln“, gut und schlecht 25  
kann handeln nur, wer nicht auf Folgen schießt,  
sonst teilt das Wollen sich in Ja und Nein –  
und das gespaltne Herz bleibt unentschieden.



## Nr. 46: ZUM GLÜCKE MÜSSEN SEGEL MIR UND WINDE ...

No. XLVI: *Veles e vents han mos desigs complir ...*

Zyklus: Amor, Amor

Dieses berühmte Gedicht mit seinen eindrucksvollen maritimen Bildern gehört zu den bekanntesten und meist analysierten Marchschen Werken überhaupt. Das Grundthema sind Treue und wahre Liebe sowie die Schwierigkeit – oder gar Unmöglichkeit! –, diese der geliebten Dame auch glaubhaft zu machen.

March wählt dazu das Bild einer gefährlichen Seereise, das er in den ersten drei Strophen ausgestaltet. Es ist eine mit literarischen Motiven und intertextuellen Bezügen gesättigte Seereise. Neben biblischen Bezügen dürften Marchs Zeitgenossen auch an die berühmte Legende des Trobadors Jaufre Rudel erinnert worden sein, in der sich die Motive einer Pilgerreise zur See mit der Thematik der unerfüllbaren „Fernliebe“ (*amor de lonh*) verknüpft finden. March malt dieses dramatische Seestück unter Verwendung nautischer Fachterminologie, wie sie in der Kultur einer Seefahrernation wie den Valencianern, Katalanen und der gesamten Aragonesischen Krone zutiefst vertraut waren. Nahezu die gesamte mediterrane Windrose erscheint in der ersten Strophe, denn sieben der acht Winde werden namentlich genannt: *Mestral*, *Ponent*, *Xaloc*, *Llevant*, *Gregal*, *Migjorn* und *Tramuntana*. Nur der *Llebeig* bleibt unerwähnt. Diese Winde und ihre Namen sind, bei lautlicher Anpassung an die jeweilige Sprache, im gesamten romanischen Mittelmeer bekannt und so kennt man den *Mestral* in seiner okzitanischen Form *Mistral* auch in Deutschland als typischen Wind Südfrankreichs; der *Xaloc* wiederum ist bei uns am ehesten in der italienischen Form *Scirocco* bekannt. Doch der *Mestral* (aus lat. *magistrale*), der „griechische Wind“ *Gregal*, oder der *Tramuntana* (der über die Pyrenäen im Norden herüberweht) sind auf Deutsch nicht wiedergebar, so dass dieser kulturelle Aspekt in der Übersetzung verloren gehen musste. Neben den Winden ist auch das Bild von der *cassola en forn*, also dem Tontopf im Backofen, kulturell interessant, da es sich dabei höchstwahrscheinlich um eine frühe Form der Paella gehandelt haben dürfte.

Die Sturmszene entfaltet sich in drei Phasen, die jeweils einer Strophe entsprechen: Die erste Strophe thematisiert den Krieg der Winde; in Strophe 2. verwandelt sich das aufgepeitschte Meer im Sturm in einen

apokalyptischen Ort, der so lebensfeindlich wird, dass sogar die Fische an Land fliehen. In Strophe 3. schließlich, im Moment höchster Not, legen die Pilger einander Gelübde ab, um doch noch die Rettung zu erleben. Diese Extremsituation nun nimmt der Dichter als Ausgangspunkt und metaphorische Liebesprobe, um sich in Strophe 4. dem eigentlichen Thema des Gedichts zuzuwenden. Selbst in einer solchen Ausnahmesituation nämlich will der Dichter die Geliebte nicht vergessen, sondern in Treue zu ihr halten. Während die anderen Pilger Gott und die Heiligen anrufen, wendet March sich an seine Dame und legt ihr, im Angesicht des bevorstehenden Todes, sein Gelübde der ewigen Liebe ab.

In Strophe 4. wechselt der Ton von dramatischer Metaphorik zu fast philosophischer Reflexion. Als moderne Leser müssen wir uns vor dem Missverständnis hüten, diese Reflexionen als reine Koketterie abzutun; die Idee der Liebeskunst als einer Wissenschaft ist March ernst! Der Dichter reflektiert über seine eigene Todesangst: Er fürchtet dabei nicht etwa, dass seine eigene Liebe durch den Tod beendet würde, sondern vielmehr, dass die Dame ihn *post mortem* durch seine Abwesenheit vergessen könnte. Inwieweit ein solches Liebeswerben erfolgversprechend sein kann, ist aus moderner Perspektive schwer abschätzbar. March jedenfalls inszeniert seine eigene Liebe hier als unerschütterlich, die seiner Dame dagegen als latent problematisch.

Strophe 6. beginnt mit einem jener Marchschen Verse, die Joan Fuster als *megalomania amorosa*, also „Liebesgrößenwahn“ charakterisiert hat: „Ich bin der, dessen Liebe maßlos ist!“. Wir nähern uns langsam dem Punkt, an dem die geliebte Person seltsam in den Hintergrund zu treten scheint. In Strophe 7. schließlich wünscht sich der Dichter genau so eine Ausnahmesituation herbei, wie er sie zu Beginn des Gedichts ausgemalt hatte, um – weniger der Dame, als vielmehr der ganzen Welt – beweisen zu können, wie stark seine Treue ist.

Die Geleitstrophe richtet sich nicht an eine konkrete Dame, sondern an den Liebesgott Amor und beklagt die Unstetigkeit des Liebesglücks oder, bei misogynen Interpretation, der Frauen. Diese *Tornada* steht im Zusammenhang mit der von Gedicht Nr. 90 (*No-s maravell algú perquè m'enyor*), wo es heißt: „Oh Amor, nur Enttäuschung harret derer / die Würfelspiel und Frau'n sich anvertrauen, / denn nirgends ist das Glück so ungewiss / Glück und Verderben trennt hier nur ein Wurf.“

Bonada.

**L**iz entie carits nes son les grās caueres  
Hon veritat per degū temp passèia  
Tra y amor ab si nola consenten  
E laltia es natural Ignorança

✓ E les e vents han mos desitjs cōplir  
Sahents camjns dubtosos plamar  
Mestre y ponēt contra dells vetx amar  
Xaloch lleuant les deuen subuenir  
Ab llins amichs lo grech elo mjt lojn  
S'ent humjls piechs al vent temūtanal  
Cuen sōn bufar los sia parcial  
E que tots sinq complesquē mō retou

**B**ullial mar am la cassolan fojn  
Mudant color elestat natural  
E mo shara volez tota res mal  
Que sobria si atuz vn pūt al lojn  
Grans epochs peys azecōs conuiciā  
E cercan amagatalls sēciets  
Fugit al mar hon sōn noduts s'ets  
Per gran remey entera exiā

**L**os pelegjns tots ensemps votaia  
E prometiā molts dons de cera fets  
La gran pahor hauallum los sēciets  
Que al confes descuberts no hauā

Manuskriptseite mit dem Beginn von Nr. 46 *Veles e vents han mos desigs complir ...* (Biblioteca de Catalunya, sig. Ms. 2025, f. XLVr).



## ZUM GLÜCKE MÜSSEN SEGEL MIR UND WINDE ...

- 1      Zum Glücke müssen Segel mir und Winde  
die schwanken Pfade bahnen übers Meer.  
West- und Nordwestwind sind zum Kampf bereit;  
dagegen stehen Ost und auch Südost,  
mit ihren Freunden, dem Nordost und Süd      5  
und bitten alle vier den mächtgen Westwind,  
dass er sein Blasen in das ihre mische,  
um nun zu fünft, die Rückkehr mir erwehen.
- 2      Das Wasser brodelte wie der Topf im Ofen,      10  
verfärbt sich und verändert die Natur  
und wendet gegen alles seine Wut,  
das sich an diesem Tage dort befand;  
die Fische fliehen alle, groß wie klein  
und suchen sichere Verstecke auf:  
sie fliehn das Meer, das sie erschuf und nährte      15  
und gehn auf's trockne Land in ihrer Not.
- 3      Die Pilger alle flehn zu Gott um Gnade,  
unzählge Opferkerzen man verspricht;  
die große Furcht setzt manch Geheimnis frei,      20  
das keines Beichtgers Ohr zuvor gehört.  
Auch in der Not will ich Dich nicht vergessen,  
ich schwör bei Gott, der uns verbunden hat,  
dass ich nicht schwankend werd in dem Beschluss  
und in Gedanken allzeit bei Dir bleib.
- 4      Ich fürcht den Tod, da er mich von Dir trennt,      25  
denn durch ihn wird die Liebe ausgelöscht;  
doch glaub ich nicht, dass mein Gefühl für Dich  
durch diesen Abschied sich besiegen ließe.  
Ich fürchte nur die Schwäche deines Willens,  
dass er mich, wenn ich stürbe, bald vergäß.      30  
Nur diese Sorge trennt mich noch vom Glück;  
solang wir leben aber fürcht ich's nicht:







## Nr. 64: GEKOMMEN IST DIE ZEIT, WO JEDES TIER ...

No. LXIV: *Lo temps és tal que tot animal brut ...*

Zyklus: „Lilie unter Disteln“ / L'lr entre cards

Dieses Gedicht ist eine Klage des nicht erhörten Liebhabers, die in ihrer Maßlosigkeit schon komische Züge annimmt. In Strophe 1. entwickelt March eine konventionelle Frühlingsszene, in der jedes Tier den passenden Partner auf natürliche Weise findet; nur der Dichter (in Gestalt der lieblich singenden Lerche) muss feststellen, dass sein Gesang nicht den erwünschten Effekt auf seine Dame entfaltet.

In Strophe 2. folgt eine Klage über den Niedergang der Dichtkunst und des höfischen Umgangs, die dazu führen, dass die Dame von minderen Mitbewerbern geblendet wird und Marchs Qualitäten darüber übersieht. In Strophe 3. beklagt der Dichter, dass all sein Einsatz für die Geliebte offenbar vergeblich investiert war, weil die erhoffte Gunst weiterhin ausbleibt.

Die Geleitstrophe beendet das Gedicht mit einer Prise komischer Selbstherabsetzung des Dichters in Form einer Jagdmetapher: Mit einer knapp über 200 Gramm schweren Weihe versucht er den riesigen Storch (4-5 kg) zu jagen – und mit einem kurzatmigen Mops den flinken Hasen! Man sollte sich in diesem Zusammenhang daran erinnern, dass der reale Ausias March ein professioneller Jäger und Falkner war und bei Hof offiziell das Amt des königlichen Leibfalkners bekleidete.







## Nr. 66: KEIN MENSCH VERMAG ES GEGEN SEINE NEIGUNG ...

No. LXVI: *Algú no pot haver en si poder ...*

Zyklus: „Oh Amor“ / Amor, Amor

In diesem Gedicht beklagt March seine unerwiderte Liebe und den Mangel an Mitgefühl in der Welt. Er räumt dabei ein, dass es den Menschen schwerfällt, Mitleid mit denjenigen zu haben, deren Not sie nicht verstehen können (Verse 1-12). Nicht die Liebe macht er für sein Leid verantwortlich, sondern das unglückliche Schicksal. Die Liebe erscheint hier als eine Naturgewalt, der die Liebenden kaum etwas entgegenzusetzen haben. Von seiner Dame wünscht er sich nur ein Zeichen der Gunst; das erscheint ihm wenig verlangt angesichts der vielen, die geliebt werden, obschon sie es sich nicht verdient haben (Verse 13-22).

Die rätselhafte Geleitstrophe berichtet, wie den Dichter an einem Karfreitag eine neue Liebe erfasst hat. Dies ist eine klare Anspielung auf Petrarcas Bericht darüber, wie er seine Laura am 6. April 1327 in Avignon zum ersten Mal erblickte – ebenfalls an einem Karfreitag.<sup>17</sup> Wie auch bei Petrarca, kann selbst dieser heilige Feiertag keinen Schutz vor den neuen Schmerzen der Liebe bieten. So wie March hier Petrarca nachahmt, so sollte sich später Garcilaso de la Vega wieder an Marchs Gedicht Nr. 66 orientieren.

<sup>17</sup> In Petrarcas Sonett Nr. 3 heißt es in Vers 1-3: „Era il giorno ch'al sol si scoloraro / per la pietà del suo fattore i rai, / quando i' fui preso, e no me guardai [...]“.



## KEIN MENSCH VERMAG ES GEGEN SEINE NEIGUNG ...

- 1      Kein Mensch vermag es gegen seine Neigung  
für einen andren Liebe zu empfinden;  
noch kann er, sei er noch so stark, mit Macht  
die Knoten lösen, die die Liebe schlingt.  
Wer wär der Tor zu tadeln, wenn ich liebe?      5  
Und wer der Tor zu tadeln, liebt' ich nicht?  
Ist dies Gefühl doch keinem untertan!  
Wenn jemand mich nicht liebt, so klag ich nicht.
- 2      Oh wahre Liebe, dich nun ruf ich an:  
Ich bitte dich, da du mich so verletzt,      10  
dass du von jenem Balsam mir verschaffst,  
den man den Kranken gibt, die durch dich leiden;  
dass ich allein nicht deine Gunst sollt missen.  
Gnade erbitt ich, meine Hände faltend.  
Nicht Almosen, nein!, meines Dienstes Lohn:      15  
So sehr man lieben kann, hab ich geliebt.
- 3      Gewähr mir denn, du edelster der Schmerzen,  
wenn du vereinst, was nicht zusammen passt,  
Verschonung oder schnellen, gnädigen Tod;  
süß wird mir seine Bitternis dann schmecken.      20  
Weis mir den Weg zum Licht der wahren Hoffnung!  
Nicht die vergebliche, die Du versprichst;  
nein, Hoffnung, die Vernunft selbst bei sich duldet.  
Lass ohne Trug sein, was du mir verheißt!

- IV      *Sí co·l malalt de viure té fermança  
per alguns mals que familiars té,  
si algun mal d'altre accident li ve,  
en por de mort l'imaginar lo llança,  
ne pren a me, que m'era ja no-res  
lo mal d'amor, vivint sobre aquell,*      25  
*e per mal nou a morir vinc per ell,  
per no ser tal e com molt major és.*      30
- V      *Oh tu amor, a qui Déus ha permés  
que de infant usar fas l'home vell,  
e lo sabent d'innocent no s'apell,*      35  
*puis que de tu ell no sia defès,  
tu est aquell aire molt pestilent,  
portant al món una plaga mortal;  
ésser menys d'ulls ans del colp molt hi val,  
mas al ferit mort sola és guariment.*      40

*Tornada*

- VI      *Amor, amor, lo jorn que l'innocent  
per bé de tots fon posat en lo pal,  
vós me ferís, car jo·m guardava mal,  
pensant que·l jorn me fóra defenent.*

- 4 Dem Kranken gleich, der fest im Leben steht, 25  
solang er nur vertraute Schmerzen spürt;  
doch bringt ein Unglück plötzlich neues Leid,  
versetzt ihn dies sogleich in Todesangst.  
Grad so ergeht es mir, das Liebesleid  
war ich gewöhnt, da es so lang schon währte; 30  
doch nun bringt neuer Schmerz mich an den Tod,  
da er viel stärker ist, und andrer Art.
- 5 Oh Amor, du, dem Gott die Macht verliehen, 35  
den Mann so zu behandeln wie ein Kind  
und auch den Weisen dabei nicht zu schonen,  
so dass selbst er dir ohne Schutz verfällt:  
Du bist der Pesthauch, der die ganze Welt  
mit seiner Todesseuche überzieht;  
mit Glück erblindet man schon vor dem Schlag;  
doch der allein nur schafft dem Opfer Linderung. 40
- Geleit
- 6 Oh Amor, an dem Tag, als man den Heiland  
ans Kreuz schlug für die Sünden dieser Welt  
traf mich Dein Pfeil – ich war nicht auf der Hut,  
weil ich geglaubt, der Tag sei Schutz genug.



## Nr. 68: MIR GEHT ES NICHT SO, WIE DEM KLEINEN KNAPPEN ...

No. LXVIII: *No-m pren així com al petit vailet ...*

Zyklus: „Hochweise Frau“ / *Plena de seny*

Das Gedicht basiert auf einem ausgedehnten negativen Gleichnis. March versucht hier seine Liebeskonzeption über das zu beschreiben, was sie eben nicht sein will. Das Gleichnis des kleinen Knappen war in der Trobadorlyrik nicht unbekannt und findet sich auch in einem Gedicht von Peire Ramon de Tolosa (*Si com l'enfas qu'es elevatz petitz*, Vers 1-8) und einem weiteren von Pons de Capduelh (*Aissi m'es pres con sellui que cerquan*, Gedicht XI, Vers 1-8).

Der Dichter stellt sich dabei als unterwürfigen Diener der Liebe dar, der für seine Dienste keine Belohnung erhält. Es gibt zur ersten Strophe zwei vorherrschende Interpretationen. Der ersten zufolge findet der kleine Knappe einen neuen Herrn, muss dann aber einsehen, dass auch dieser ihm nur Verdruss bringt und dass er schließlich den idealen Herrn niemals finden wird. Nach der anderen Lesart des Gedichts stellt der kleine Knappe fest, dass der neue Herr ihn nicht so behandelt, wie er möchte, dass er aber nun nicht mehr zu seinem früheren und freundlicheren Herrn zurückkehren kann. Die Authentizität der zweiten Strophe wird von Teilen der Kritik angezweifelt, fügt sich inhaltlich aber perfekt ein.

Die dritte Strophe enthält eine jener stolzen Selbstaffirmationen Marchs, die mit den Worten *Jo són aquell qui ...* beginnen, also etwa „Ich bin der, welcher ...“. In diesen Formeln stellt March sich regelmäßig als Ausnahme-Individuum heraus, als der größte aller Liebenden. Als glückloser, aber unverrückbar treuer Knappe Amors muss er die Gemeinschaft der normalen Menschen fliehen und einsam seinen schlecht entlohnten Dienst verrichten. In der eher konventionellen Geleitstrophe versichert er seiner Dame *Plena de seny*, dass der Garten seiner Liebe völlig frei von Unkraut ist.

## NO·M PREN AIXÍ COM AL PETIT VAILET ...

- I        *No·m pren així com al petit vailet  
qui va cercant senyor qui festa·l faça,  
tenint-lo cald en lo temps de la glaça  
e fresc d'estiu com la calor se met,  
preant molt poc la valor del senyor  
e concebent desalt de sa manera,  
veent molt clar que té mala carrera  
de canviar son estat en major.* 5
- II        *Com se farà que visca sens dolor  
Tenint perdut lo bé que posseïa?  
Clar e molt bé ho veu, si no ha follia,  
que mai porà tenir estat millor.  
Doncs, què farà, puix altre bé no·l resta  
Sinó plorar lo bé del temps perdut?  
Veent molt clar per si ser decebut,  
Mai trobarà qui·l faça millor festa.* 10  
15
- III       *Jo són aquell qui en lo temps de tempesta,  
quan les més gents festegen prop los focs,  
e pusc haver ab ells los propis jocs,  
vaig sobre neu, descalç, ab nua testa,  
servint senyor qui jamés fon vassall  
ne·l venc esment de fer mai homenatge;  
en tot lleig fet hagué lo cor salvatge;  
solament diu que bon guardó no·m fall.* 20
- Tornada*
- IV       *Plena de seny, lleigs desigs de mi tall.  
Herbes no·s fan males en mon ribatge:  
sia entés com dins en mon coratge  
los pensaments no·m devallen avall.* 25





## Nr. 76: WO IST DER ORT, WO MEIN GEIST RUHE FÄNDE? ...

No. LXXVI: *¿On és lo lloc on ma pensa repose? ...*

Zyklus: „Oh Liebeswahn“ / Oh folla amor

Wie bei den meisten Gedichten Marchs geht es auch hier nur oberflächlich um verschmähte Liebe; die moralische Unzulänglichkeit der Dame und der Frauen im Allgemeinen, die der Dichter in der Geleitstrophe beklagt, ist in Wahrheit nur ein Mosaikstein innerhalb seiner generellen Unfähigkeit, in dieser Welt seinen Platz zu finden. Lebensunfähig, und doch zum Leben verdammt, präsentiert er sich als eine Art arthurischer umherirrender Ritter, allerdings in einer deutlich düsteren Variante: Weder eine gnädige Geistesverwirrung noch die Hoffnung auf einen Gral mildern die Verzweiflung seiner Situation.

1. Die erste Strophe entwickelt ein metaphorisches Bild der Verlassenheit des Dichters, nachdem seine Dame ihm nicht mehr zugetan ist. Die ersten beiden Verse sind verzweifelte Ausrufe eines Rastlosen. Auf der Suche nach einem Zufluchtsort (eine neue Liebe?), an dem das Schiff seines Geistes Ruhe finden könnte, lotet er den Meeresgrund nach Untiefen aus und findet doch keinen sicheren Hafen. Die Liebe, die ihm einst Sicherheit gab, erscheint ihm jetzt als unwirtliche Küste. Ziellos umherirrend nähert er sich dem unausweichlichen Haus des Todes. Wo er sich einst aufhielt, herrscht nun große Not.

2. Auch die zweite Strophe hebt mit einer verzweifelten Frage an: Wohin ist die Zeit, als er seine Liebe noch von der Geliebten erwidert glaubte? Nachdem sie ihm auf allerlei Art und Weise zu verstehen gegeben hatte, dass sie seine Gefühle erwiderte – wie hätte er nicht in Liebe zu ihr entbrennen können?

3. Nach diesem Verlust sieht er keinen Ausweg mehr aus der allumfassenden Traurigkeit. Der Tod ist das einzige, was er noch vor sich sieht (Vers 20).

4. Die Liebe hat ihn dazu verdammt, für immer auf eine Erfüllung zu warten, die nie kommen wird. Ohne Liebe sind ihm aber alle anderen Freuden nur eine Last. So bittet er Gott, sein Leben zu beenden.

5. Dieser Seelenzustand wird nun in einem Gleichnis illustriert (Vers 33-36). Ein alter Mann, der sein Leben lang ein Handwerk ausgeübt hat, kann dieses plötzlich nicht mehr ausüben und weiß daher nicht mehr,

was er mit seinem Leben noch weiter anfangen soll. Ebenso ergeht es dem Dichter, nachdem sich ihm die Pforte der Liebe für immer verschlossen hat; sich mit irgendetwas anderem darüber hinwegzutrusten, das bringt er nicht über sich (Vers 39-40).

6. Die *Tornada* richtet sich an *Oh folla Amor* – ein *senyal*, das rätselhaft bleibt. Die Forschung schwankt zwischen zwei Erklärungen: Einerseits könnte es sich weniger um eine konkrete Person als vielmehr um die enttäuschte Anrufung der „törichten, vergeblichen, wankelmütigen“ Liebe handeln, die konventionell der Personifikation als Liebesgott Amor auftritt. Die andere Interpretation zieht in Betracht, dass es sich um den Verstecknamen einer Person handelt, zu der March eine gesellschaftlich geächtete Beziehung unterhielt; die Forschung hat eine Jüdin, eine Maurensklavin und sogar einen Knaben in Betracht gezogen, ohne dass eine der Theorien sich hätte belegen lassen.

Hier scheint es sich eher um eine Anrufung Amors zu handeln. Die Enttäuschung darüber, dass niemand für sein hohes ethisches Liebesideal Verständnis aufbringt, veranlasst ihn zu einem bitteren misogynen Ausfall: Wer eine Frau wegen ihrer Tugend liebt, der wird früher oder später von ihr enttäuscht werden. Wenn die Frauen sich tugendsam verhalten, dann nicht aus Einsicht und innerer Überzeugung, sondern lediglich, weil die äußeren Bedingungen wie ihre soziale Stellung oder die öffentliche Meinung sie dazu veranlassen.

Dornada

**L**lena de seny per no esser entesa  
La mi amor poras capar sens merit  
E sab me greu com no haureu demerit  
Per mon parlar no faent laus palela

**f** Fantasiant amor a mi descobre  
Les grās secrets quels pus subtils amga  
E mon sor clar als homēs es mlt fosca  
E vich daco q̄ peïssonas no taltan  
Tant en amor lespit meu cōtempla  
Que par del tot fora d' eos saparta  
Car mos desitxs no son trobats en home  
Sino ental q̄ la carn punt nol torba

**M**a carn no sent aqull desitx sensible  
E lespit obras d' amor cōbeia  
Daqll cecy foch quilz amados salscultā  
Paor nō trop q̄ yo mē pugugue aïdre  
Vnaltresguant lo meu voler practica  
Quant en amarus dona sacōnteta  
Que no han cellz qui amados se mostra  
Paionats / e vntiamor no dignes.

## ¿ON ÉS LO LLOC ON MA PENSA REPOSE? ...

- I            *¿On és lo lloc on ma pensa repose?  
¿On serà, on, que mon voler contente?  
Ab escandall jo cerc tot fons e tente,  
e port no trop on aturar-me gose.  
Lo que d'abans de tot vent me guardava            5  
és envers mi cruel plaja deserta.  
Vagabunt vaig la casa qui m'és certa:  
treball és gran en part on jo vagava.*
- II            *¿On és aquell delit com jo pensava            10  
ésser amat de la qui m'entenia  
tot mon voler, i el seu no-m defenia  
d'amar en tant com son poder bastava?  
Tots los senyals que amor donen entendre  
en ella viu, no tolent-ne la obra.  
¿Qui és aquell que en amor tant descobra            15  
que no-n pogués d'ella sentiment pendre?*
- III           *Ja res del món dolor no-m pot defendre:  
perdut és ja tot lo goig de mon viure.  
A mos amics de tristor puc escriure:  
no-m basta temps a poder-me'n reprendre.            20  
Tant la tristor ha afalagat ma pensa  
que tot m'és trist quant puc oir ne veure,  
tant, que m'és greu que jo vinga en creure  
que a tristor jo pusca haver defensa.*
- IV           *Puis que amor ab lo cor ferm dispensa            25  
que sos delits follament los espere,  
e per açò del món me desespere  
(car sens amor tot delit m'és ofensa),  
l'arma coman a Déu, lo qui l'ha feta,  
lleixant lo cos desastruc per mal astre.            30  
Ja no li plau de sos volers lo rastre,  
puis ab dolor viu per ell, no discreta.*









## Nr. 77: DIE WELT KANN KAUM GERINGRES MITLEID ZEIGEN ...

No. LXXVII: *No pot mostrar lo món menys pietat ...*

Zyklus: Amor, Amor

*No pot mostrar ...* ist in seiner Gesamtkonzeption der Trobadorlyrik sicher näher als viele andere Kompositionen Marchs. Das Gedicht ist insbesondere wegen seiner *Tornada* berühmt geworden, die im zwanzigsten Jahrhundert den Sänger Raimon zur Vertonung inspirierte; doch bereits Garcilaso de la Vega war davon so beeindruckt, dass er sie im Eingangsquartett eines seiner Sonette imitierte:

Amor, Amor, un hábito vestí  
el cual de vuestro paño fue cortado;  
al vestir ancho fue, mas apretado  
y estrecho cuando estuvo sobre mí (Soneto XXVII, 1-4).<sup>18</sup>

1. Niemand bringt dem Dichter Mitgefühl entgegen, weil jeder nur noch an sich selbst denkt. Selbst wenn es sie keinerlei Mühe kostet, sind die Menschen nicht bereit, Gutes zu tun – wieviel weniger noch, wenn es mit Anstrengung verbunden ist. Die Herzen der Menschen sind verhärtet und bleiben angesichts fremden Leids ungerührt.

2. Allerdings macht er seinen Mitmenschen wegen ihrer Fühllosigkeit keinen Vorwurf, da jeder nur solche Leiden nachvollziehen kann, die er selbst schon einmal erlebt hat; seine Leiden aber sind von einer Art, die den anderen verschlossen bleibt (Vers 9-12). Wenn ihn das Schicksal so schwer geschlagen hat, so hegt er doch keinen Groll gegen die Liebe, selbst wenn sie seinen Tod bedeuten sollte; was vergangen ist, ist vergangen.

3. Der Dichter wendet sich nun an die Geliebte: Sie allein kann seinem Leiden ein Ende setzen, und dazu bedarf es nichts als nur eines liebevollen Blicks ihrer Augen (Vers 17-20). Erneut wendet er sich gegen die allgemeine Ungerechtigkeit in der Welt: Diejenigen, die selber nicht lieben, werden dennoch geliebt, den Lügnern glaubt man aufs Wort,

<sup>18</sup> Zit. nach: Garcilaso de la Vega: *Obras completas*, edición, introducción y notas de Antonio Gallego Morell, Barcelona: Planeta, 1983, S. 17.

während er selbst von seinen Gefühlen so überwältigt ist, dass er nicht einmal in der Lage ist, seine Liebe auszudrücken.

4. Die Geleitstrophe wendet sich nicht nur an die Dame, sondern vor allem an die Liebe selbst und entwickelt eine eindrucksvolle Metapher: Der Dichter hat sich aus dem Tuch der Liebe ein Gewand geschnitten, das ihm zuerst sehr weit scheint. Nachdem er es aber angelegt hat, erscheint es ihm plötzlich sehr eng. In dem Gewand kann man eine Metapher für die reine, hohe und nichtsinnliche Liebe sehen, für die sich der Dichter entschieden hat; eine Entscheidung, bei der er jedoch immer wieder daran zweifelt, ob er ihr gewachsen sei.



Groteske Szene an der *Llotja de la seda* (Seidenbörse) in Valencia (Foto: Hans-Ingo Radatz).



## DIE WELT KANN KAUM GERINGRES MITLEID ZEIGEN ...

- 1 Die Welt kann kaum geringres Mitleid zeigen  
als sie zu dieser Zeit an mir erweist:  
man liebt heut niemand mehr, als nur sich selbst;  
und Neid tritt überall die Herrschaft an.  
Kein Mensch mag ohne Zwang noch Gutes tun: 5  
wie auch – auf eigne Kosten, ohne Lohn?  
Hart wie ein Zaunpfahl ist ein jedes Herz;  
und niemand leidet mit, wenn andre leiden.
- 2 Wer es nicht kennt, kann kein Erbarmen fühlen  
mit jenem, der da liegt in Schmerz und Qual; 10  
und so vergeb ich jedermann von Herzen,  
der nicht beklagt, was mir das Herz erdrückt.  
Verborgen und mit nie gekanntem Leid  
lässt Schicksal seine Ungnade mich spüren.  
Sie ist mein Tod, doch fluch ich nicht der Liebe; 15  
gleichviel, ob ihr mich tadelt, oder lobt.
- 3 Nichts kann von Deiner Liebe mich erretten,  
wenn ich nicht Huld in Deinen Augen find.  
Gewisseres kann ich von Dir nicht wissen,  
und weiter fehlt mir nichts zu meinem Glück. 20  
Viele seh ich geliebt, die selbst nicht lieben.  
Dem Lügner wird, so viel er will, geglaubt;  
ich aber bin durch Amor so besiegt,  
dass ich nicht sagen kann, wie sehr ich liebe.
- Geleit
- 4 Oh Liebesgott, ich schnitt mir ein Gewand 25  
aus deinem Tuch, den Geist mir drin zu kleiden:  
da ich es antat, schien mir's weit zu sein  
und doch sehr eng, als es mich ganz bedeckt'.



## Nr. 114: MAG GOTT MIR DENN MEIN TRISTES GRÜBELN LASSEN ...

No. CXIV: *Retinga'm Déu en mon trist pensament ...*

Das Motiv des lustvollen Auskostens von Traurigkeit und Liebeskummer taucht hier in einem Gedicht wieder auf, das in der Reihenfolge im Marchschen *Cançoner* weit hinten liegt und damit möglicherweise eher dem Alterswerk zuzuordnen ist.

In diesem Gedicht entsteht eine Spannung zwischen der Lust an liebender Traurigkeit und einem Lebensentwurf auf Gott ausgerichteter Weltentsagung. Bis Vers 65 erklärt der Dichter, dass er für sich keine andere Freude als nur die Traurigkeit wünscht, da es ihm unmöglich ist, in der Liebe sein Glück zu finden. Die Liebe hat gegen ihn gearbeitet, und nur im Tod sieht er einen Ausweg. Er lebt weiterhin mit seinen Gedanken, die ausschließlich auf Traurigkeit gerichtet sind, und achtet nicht auf materielle Dinge.

Marchs Liebesideologie lässt ihn sehenden Augs in Bereiche vordringen, die eindeutig blasphemische Züge tragen:

Mein wirrer Sinn hat mich so weit gebracht,  
Amor, den Gott der Liebe, anzubeten;  
und dergestalt, von allen abgetrennt,  
erscheint mir gut, was alle Welt verdammt. (Nr. 114, Vers 77-80)

Doch steht er zu seinem Wahn, zu seiner Zerrissenheit, zu seinem Scheitern. Das ganze Gedicht kulminiert schließlich in zwei berühmten Versen, die diesen Stolz in metaphorischen Granit hauen:

Mal ist mein Herz aus Stahl, mal Fleisch, mal Holz:  
Ausias March, so nenne ich mich stolz!

Wie in einer Rücknahme dieser fast heidnischen Hybris betet er in der abschließenden Geleitstrophe zu Gott. Dieser möge entweder seinem Leben ein rasches Ende setzen, um so ein Leben in Sünde abzukürzen; oder er möge ihm helfen, seine Gedanken wieder auf Gott zu richten, statt sich in den sündigen Abgründen der Liebe zu verlieren.



## MAG GOTT MIR DENN MEIN TRISTES GRÜBELN LASSEN ...

- 1        Mag Gott mir denn mein tristes Grübeln lassen,  
da er nicht endet, was mir Trauer schafft:  
Darin empfind ich eine solche Süße,  
dass andre Lüste ich schon nicht mehr spür.  
Ich wüsst ihm keinen Dank, wollt er sie enden!        5  
Mach ich nur den Versuch, draus zu entfliehen,  
spür ich so große Wonne mir erwachsen,  
dass neben Trauer ich nichts will, noch sehne.
- 2        Woran ich denk, was auch mein Auge sieht,        10  
wie schön es sei, wie sehr es mich erfreut,  
so lässt es meine Trauer doch nur wachsen,  
denn Freude lass ich nicht mehr in mein Herz.  
Mein Zustand ist zu recht so, wie er ist;  
Liebe verging, mag Gott mir nun auch nicht  
mit Dingen aus der Welt zum Troste kommen,        15  
denn nichts darin ist mir nach meinem Sinn.
- 3        Zu meiner Trauer mag ich keine Freuden;  
denn jene, die mit Traurigkeit gemischt  
sind schrecklicher, als jeder andre Zustand  
den man auf dieser Welt erfahren kann.        20  
Manch andrer schon verlor, was ich verlor,  
doch leid ich mehr, wie ich auch mehr schon liebte!  
Weil ich zu sehr geliebt, geschieht mir dies.  
Nichts andres kannt ich, nichts sonst war mir wert.

- IV *Amor ha fet que en açò só vengut* 25  
*que perd lo món per no poder amar;*  
*e pogra's fer si pogués comportar*  
*que amàs jo e que amor no m'ajut.*  
*Tot fon ensems veure mi no dispost*  
*e lleixar-me de amor totalment,* 30  
*de què romanc en tal trist pensament*  
*que a la mort visiblement m'acost.*
- V *Trist, ab delit la mort jo pendré tost,*  
*e ja en mi és perdut lo remei:*  
*fort passió abasta mudar llei* 35  
*e fer d'acer e pedra cor compost.*  
*Jo só aquest que en la mort delit prenc*  
*puix que no tolç la causa per què-m ve;*  
*ma passió en tristor me deté,*  
*que no sent pus en son temps ni entenc.* 40
- VI *Mon mal no és tant com en altre en venc;*  
*jo l'he fet gran preant molt lo que perd,*  
*car, veent-me de tota amor desert,*  
*la terra-m fall e al cel no m'estenc.*  
*Mentre no pens, jo trop algun repòs,* 45  
*mas l'esperit meu tostemps està trist,*  
*per l'hàbit pres, que llong temps és que vist*  
*d'un negre drap o celici molt gros.*

- 4 Amor ist schuld, wenn ich so weit gekommen, 25  
dass ohne Liebe mir die Welt zerrinnt;  
dass ich womöglich selbst zwar lieben mag,  
doch Amor mir zugleich die Gunst versagt'.  
Zur selben Zeit ward Lieben mir verwehrt,  
als just ich Amor ganz mich hingegeben, 30  
wodurch ich in so tiefes Grübeln fiel,  
dass ich den Tod schon sah, der sich mir naht.
- 5 Traurig werd gern den Tod ich bald empfangen  
und keine Hilfe hat bei mir noch Sinn;  
so starke Leidenschaft bricht das Gesetz 35  
und macht das Herz zu Stahl, gemischt mit Stein.  
Ich bin der Mann, der im Tod Wonne findet,  
denn das, was ihn mir bringt, mag ich nicht enden.<sup>19</sup>  
Die Leidenschaft hält mich in Trauer fest,  
dass ich dabei nichts spür und nichts versteh. 40
- 6 Mein Leid gleicht nicht dem, das wohl andre litten;  
ich nährt es, preisend, was ich doch verlor;  
denn da ich aller Lieb nun bar mich seh  
ist Welt mir leid – doch auch der Himmel fern.  
Solange ich nichts denke, find ich Ruh, 45  
doch ist mein Sinn mir allezeit betrübt  
durch das Gewand, das ich nun lang schon trage,  
aus schwarzem Tuch, mit rauhem Büsserhemd.

<sup>19</sup> Diese Verse finden sich auf der Grabplatte Ausias Marchs im nördlichen Querhaus der Kathedrale von Valencia.











**Cobles esparses**

**Einzelstrophen**



## Nr. 19: SO WIE DER STIER, DER IN DIE WÜSTE FLIEHT ...

No. XIX: *Sí com lo taur se'n va fuit pel desert ...*

Zyklus: Einzelstrophen / Esparses

Bei diesem Gedicht handelt es sich um eine sogenannte *Esparsa* (wörtlich: eine „Vereinzelte“), eine alleinstehende, in sich abgeschlossene Strophe. Über ihre Deutung gibt es verschiedene Auffassungen: Nach einer Interpretation beschreibt das Gedicht den inneren Kampf des Dichters, angesichts des Liebreizes der Dame nicht in die Versuchung der sinnlichen Liebe zu verfallen; nach einer anderen und wohl wahrscheinlicheren Deutung dreht es sich dagegen um seine Schüchternheit, die es zu überwinden gilt. Auf der Suche nach Vorbildern für das in mittelalterlichen Bestiarien unübliche Stierbild ist Lola Badia auf Parallelen zu der Stierkampfszene im dritten Buch von Vergils *Georgica* gestoßen.

Das Gedicht ist exakt symmetrisch aufgebaut, wobei die ersten vier Verse ein Gleichnis entwickeln, das in der zweiten Hälfte der Strophe interpretiert wird. Der Dichter vergleicht seine Situation mit der eines Stiers, der im Kampf einem Gegner unterlegen ist und in die Wüste flieht, um dort Kräfte für eine erneute Konfrontation zu sammeln. Ebenso hat ihn die Reaktion der Geliebten derart verletzt, dass er sich, leidend, so lange von ihr fernhalten will, bis sich seine große Furcht vor einer Zurückweisung durch sie wieder gelegt hat.

## SÍ COM LO TAUR SE'N VA FUIT PEL DESERT ...

I        *Sí com lo taur se'n va fuit pel desert  
quan és sobrat per son semblant qui·l força,  
ne torna mai fins ha cobrada força  
per destruir aquell qui l'ha desert,  
tot enaixí·m cové llunyar de vós  
car vostre gest mon esforç ha confús.  
No tornaré fins del tot haja fus  
la gran paor qui·m tol ser delitós.*

5

## SO WIE DER STIER, DER IN DIE WÜSTE FLIEHT ...

1        So wie der Stier, der in die Wüste flieht,  
          besiegt durch seines Gegners Übermacht,  
          und fortbleibt, bis zurückgekehrt die Kraft,  
          den zu vernichten, der ihn so entehrt –,  
          so muss auch ich von Dir mich fern nun halten,        5  
          denn was Du tatest, hat mein Herz verwirrt.  
          Ich kehre nicht zurück, bis sich zerstreut  
          die große Furcht, die alle Lust mir nimmt.



## **Nr. 80: DEN TAGESLOHN ERHÄLT EIN JEDER BAUER ...**

*No. LXXX: Tot llaurador és pagat del jornal ...*

Der Dichter beklagt sich über die Liebe, die ihn für seine langen Dienstjahre schlecht belohnt hat. Im Dienst der Liebe hat er den Verstand seinen Gefühlen unterworfen und sich so von Gott entfernt. Doch während alle erdenklichen weniger „edlen“ Tätigkeiten – wie z.B. die von Bauern oder Juristen – stets pünktlich bezahlt werden, bleibt dem Dichter der Lohn seines Liebesdienstes verwehrt.

Im Refrain fordert der March die personifizierte Liebe auf, ihre Waffen (d.h. Sehnen und Liebeskummer) nicht gegen March als ihren treuesten Diener zu richten, sondern lieber andere zu quälen, die ihr nicht so treu dienen.







### **Nr. 81: WIE EINEM, DER DEM TOD SICH NAHE WEISS ...**

*No. LXXXI: Així com cell qui-s veu prop de la mort ...*

Der Dichter beklagt sich über das Ausbleiben der Huld seiner Dame, auf die er, nach guter trobadoresker Tradition, Anspruch zu haben glaubt. Seine Leiden kleidet er zunächst in das Bild eines Schiffbrüchigen, (Vers 1-4), dem die ersehnte Rettung verwehrt wird. Die Dame ist in diesem Bild des Dichters der sichere Hafen, mit dem die Geliebte in der Trobador-Dichtung oft assoziiert wird, während das Unwetter das Sträuben der Dame verbildlicht. Die Dame könnte ihn retten, indem sie ihm ihre Liebe gewährte, und nur ihr „Stolz“ verhindert dies.

## AIXÍ COM CELL QUI·S VEU PROP DE LA MORT ...

*I Així com cell qui·s veu prop de la mort,  
corrent mal temps, perillant en la mar,  
e veu lo lloc on se pot restaurar,  
e no hi ateny per sa malvada sort,  
ne pren a me qui vaig afanyats passant  
e veig a vós bastant mos mals delir.  
Desesperat de mos desigs complir,  
iré pel món vostre ergull recitant.*

5





## Nr. 82: HAT GOTT DEM SCHIFF VERDERBEN VORBESTIMMT ...

No. LXXXII: *Quan plau a Déu que la fusta peresca ...*

Diese *Esparsa* greift den mittelalterlichen Topos vom Rad der Fortuna auf, das die menschliche Torheit und Hybris immer wieder bremst und hinter dessen scheinbarer Willkür sich letztlich, wenn auch menschlicher Erkenntnis entzogen, Gottes allweiser Ratschluss verbirgt. Bei March scheint allerdings die Erfahrung der Willkür und des Ausgeliefertseins vorzuherrschen; von einem Heilsplan ist hier nichts zu spüren, und der Schicksalsbegriff ähnelt eher antiken als mittelalterlichen Vorbildern.

Auch der sicherste Hafen kann ein Schiff nicht vor dem Untergang bewahren, wenn Gott ihm den Untergang bestimmt hat. Viele Menschen sieht man an unbedeutenden Krankheiten sterben, und niemand weiß, was die Zukunft bringen wird. Der Weise ist der Willkür des Schicksals ebenso ausgeliefert wie der Dummkopf. Alle Wissenschaft und Weisheit versagt vor dem unergründlichen Walten des Schicksals und des blinden Zufalls.

## QUAN PLAU A DÉU QUE LA FUSTA PERESCA ...

I        *Quan plau a Déu que la fusta peresca,  
en segur port romp àncores i ormeig,  
e de poc mal a molt hom morir veig:  
null hom és cert d'algun fet com fenesca.  
L'home sabent no té pus avantatge  
sinó que·l pec sol menys fets avenir.  
L'experiment I els juís veig fallir;  
fortuna i cas los torben llur usatge.*

5

## HAT GOTT DEM SCHIFF VERDERBEN VORBESTIMMT ...

1        Hat Gott dem Schiff Verderben vorbestimmt –  
          bricht selbst im sichern Port er Rah und Anker;  
          an Nichtigkeiten seh ich manchen sterben  
          und niemand weiß, wie endet, was beginnt.  
          Der Weise mag mehr ahnen als der Tor –  
          doch schließlich trifft es einen wie den andren!  
          Erfahrung und Vernunft seh ich versagen:  
          Schicksal und Zufall stören ihren Lauf.

5



**Nr. 86: WENN DU MICH NACH DER QUAL FRAGST, DIE ICH LEIDE ...**

*No. LXXXVI: Si-m demanau lo greu turment que pas ...*

Dieses Gedicht ist eins der wahrhaft trobadoresken Stücke in Marchs Werk. Es inspiriert sich stark am formalen Spiel mit den Reimwörtern, die so natürlich nicht übersetzbar sind. Die Effekte entstehen aus den „abgeleiteten Reimen“ des Wortes *pas* und seinen Variationen in *contra-pàs*, *passè*, *trespassè*, dem Reimpaar *medre/desmedre* und den etymologischen Ableitungen von *pas* in einer internen Position im Vers (*passant*, *passè*).

## SI·M DEMANAU LO GREU TURMENT QUE PAS ...

I        *Si·m demanau lo greu turment que pas,  
és pas tan fort que·m lleva·l dir què passe,  
i és d'admirar, passant, com no·m trespasse,  
ingritud portant-me·l contrapàs.  
Mai retrauré de vostra amor un pas,  
puix en seguir a vós, honesta, medre,  
i si raó me fa contrast, desmedre,  
i és-me lo món, sens vós present, escàs.  
Passe, penant, un riu de mort lo dia,  
i en ser per vós me dol fer curta via.*

5





**Maldit**

**Schmählied**



## Nr. 62: GEWISS KENNT IHR DER TURTELTAUBEN BRAUCH? ...

No. LXII: *Vós qui sabeu de la tortra-l costum ...*

Dieses Schmählid verspottet eine Frau namens *Na Montboí*; in dieser Anthologie könnte man es insofern als den negativen Gegenpol zu Gedicht Nr. 23 (*Lleixant a part l'estil dels trobadors*) sehen. Während dort alle Register des Frauenlobs gezogen werden, um die besungene Dame als geistreich philosophierendes pretrarkisches Lichtwesen zu inszenieren, so wendet March in diesem Schmählid alle Kunstgriffe an, um auch im Bereich des Frauentadels in Extrembereiche vorzudringen.

Die romantische Rezeption der mittelalterlichen Lyrik hat seinerzeit oft aussortiert, was nach damaligem Geschmack schwer verdaulich war. Das tut die moderne Philologie zwar längst nicht mehr, doch ist, als Spätfolge der damaligen Vorauswahl, unsere Vorstellung mittelalterlicher Lyrik vielleicht immer noch zu stark auf Lärchenkanzonen und hohe Minne fixiert. Dass die mittelalterliche Dichtung indes aber auch mit beiden Beinen im Leben stand, sehen wir im Werk Ausias Marchs an diesem Schmählid, das in seinen obszönen Anspielungen und brutaler Misogynie keineswegs ein Einzelphänomen ist, sondern sich vielmehr einfügt in die lange Reihe der trobadoresken Sirventese und Maldits oder die galaico-portugiesischen *cantigas de escárnio e maldizer*.

Die Renaissance-Leser Marchs waren allerdings dieser Tradition schon so entfremdet, dass eine Hand aus dem Jahr 1546 am Rand des Gedichts vermerkte: „Man glaubt, dass dieses Gedicht nicht von March stammt“; etwa hundert Jahre nach seinem Tod war die gesamte Tradition, der ein solches Gedicht entsprungen war, in Vergessenheit geraten, und es fiel schwer zu glauben, dass der Autor all dieser Liebesgedichte und der Lobrede auf Dona Teresa auch einen Angriff wie diesen gegen eine Frau geschrieben haben könnte.

March greift zwei Personen an: eine Frau, die er entgegen den Gepflogenheiten tatsächlich bei ihrem echten Namen „Na Montboí“ nennt, sowie ihren Geliebten, einen „Joan“, einen Angehörigen der reichen und mächtigen Klasse der Tuchhändler, die von March und seinen Mitrittern verachtet wurde. Er wird als kurzsichtig und dünnbeinig verspottet.

Hauptgegenstand seiner Beschimpfungen ist jedoch die betreffende Frau. Die Wucht von Marchs Angriff entsteht vor allem dadurch, dass er so systematisch vorgeht: Schritt für Schritt untergräbt er die gesamte Grundlage der weiblichen Würde, die *Na Montboí* in ihrem zukünftigen Leben anstreben könnte. Sie wird als eine Frau verunglimpft, die in ihren Beziehungen in ehrloser Weise sozial abgestiegen ist. Dabei scheint das Eingangsbild der Turteltauben darauf hinzudeuten, dass sie womöglich aus einer ersten Ehe mit einem Ritter verwitwet gewesen sein könnte. Die jetzige Liaison mit einem Kaufmann ist aus Marchs Sicht jedenfalls eine massive Selbsterniedrigung. Im weiteren Verlauf des Gedichts beschreibt March einen Prozess der fortschreitenden Degradierung: Die Frau erscheint als Prostituierte (Verse 12, 19-22), als Amme und Mutter mit fauler Milch (Verse 25-27), ein behaartes Ungeheuer (Verse 28-32) und schließlich als Kupplerin (Verse 33-44). Auch wenn die meisten dieser Stadien ihres Verfalls in die Zukunft projiziert werden, behauptet March, er habe bereits von ihren Diensten in ihrer letzten Metamorphose als Hure profitiert, und empfiehlt seinen männlichen Zuhörern, diese ebenfalls in Anspruch zu nehmen. Das Gedicht endet mit einem obszönen Wortspiel.

Wir wissen, dass der reale Landedelmann Ausias March keineswegs nur in den Sphären vergeistigter Liebe verkehrte; so bedenkt er beispielsweise in seinem Testament fünf Bastarde, die er mit Leibeigenen gezeugt hat. Insofern ist es nicht ausgeschlossen, dass auch dieses Schmählid eine echte biographische Grundlage hatte. Gewiss ist dies aber keineswegs, denn es gibt durchaus auch zeitgenössische Beispiele für *Maldits*, die in rein literarischer Absicht verfasst wurden.



Obszöner Wasserspeier als keineswegs geschlechtsloser Engel an der *Llotja de la Seda* (Seidenbörse) in Valencia aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Foto: Hans-Ingo Radatz).



## GEWISS KENNT IHR DER TURTELTAUBEN BRAUCH? ...

- 1 Gewiss kennt ihr der Turteltauben Brauch?  
Wenn nicht, so hört und lernet etwas dazu:  
Wenn ihr der Tod den Partner raubt, entsagt  
sie aller Lieb, trinkt nicht mehr aus dem Fluss,  
nein, schmutzges Pfützenwasser trinkt sie nur, 5  
setzt sich auf keinen grünbelaubten Baum.  
Ganz anders ist da ja wohl Deine Art,  
durch wenig keusche Lust, die in Dir wurzelt.
- 2 Glaub ja nicht, Frau, dass es zur Ehr Dir reichte,  
wenn Du, nachdem er adlig Fleisch einst schmeckte, 10  
den eklen Leib nun einem Krämer schenkst,  
der auf den Namen „Hans“ hört (sag ich's recht?).  
Und willst Du, dass ich kurz ihn Dir beschreibe?:  
Sein Kopf ist groß, der Blick ist mehr als silbern,  
das Fahrgestell ist dünn nach Grillenart. 15  
Und der verkauft nun Tuche aus Florenz ...
- 3 Als er einst Deine Schwäche hatt erkannt,  
wollt er, Dich reitend, selbst ein Ritter sein!  
Doch wüsst die volle Wahrheit er von Dir,  
würd seine Liebe er wohl überdenken. 20  
Wüsst er nur mehr von Deinem Sudelleben:  
wie auf dem Markt Du Deinen Lohn empfindest.  
Den üblen Leib verschacherst Du für Tuch;  
Du taugst nur noch zum Mietlings-Ammendienst.
- 4 Und glaub nur nicht, dass er Dir eine Tochter 25  
zurücklässt, die mit Deiner Milch Du stilltest,  
denn ganz mit Gift verseucht ist schon Dein Leib:  
Das zeigen Körperhaare ohne Zahl.  
Denn ließest den gepflegten Bart Du wachsen  
und schertest ihn dann: Mit des Armes Zotteln 30  
verknüpft, ergäbe das höchst feste Schlingen  
zum Fang von Rebhuhn, Taube oder Schnepfe.



- 5 Ruft jemand: „Stadtbekannte Kupplerin!“,  
antworte frisch, denn Dir gilt dieser Gruß.  
Und da sie Dich beim wahren Namen rufen 35  
tu nicht, als wärst Du schwerhörig, und frage:  
„Ihr guten Freunde, sagt, was darf es sein?  
Gibt’s einen Liebesdienst, den ich vermöchte?  
Nie war ich faul, wenn man derlei mich bat;  
was immer ihr begehrt, ich bin bereit!“ 40

#### Geleit

- 6 All’ die ihr Service wohl zu schätzen wisst:  
in Liebesdingen, nehmt die Montboi!  
Was sie mir tat, tut willig sie auch euch:  
Glaubt mir, vom „Aufrichten“ versteht sie was!



**Cants morals**

**Moralisch-philosophische**

**Dichtung**



## Nr. 32: KEIN MANN KANN IN DER WELT ZU EHREN KOMMEN ...

No. XXXII: *L'home pel món no munta en gran valer ...*

Zyklus: „Lilie unter Disteln“ / *Llir entre cards*

Dieses Gedicht wäre als „Liebesgedicht“ gewiss eine Kuriosität, denn es handelt sich eigentlich um eine moralphilosophische bzw. soziologische Abhandlung, in der weder Liebe noch gar die angesprochene Dame eine Rolle spielen. Erst die Geleitstrophe ganz am Ende schafft diese Verknüpfung noch oberflächlich.

Anders als heute waren zu Marchs Zeiten ein wissenschaftlicher Inhalt und eine metrisch gebundene Diskursform noch kein Widerspruch und so hat dieses Gedicht, wie auch viele andere Werke Marchs, den klaren Charakter eines Lehrgedichts bzw. einer metrisierten philosophischen Abhandlung. Die vertretenen Ideen entsprechen dem aristotelischen Zeitgeist und die Forschungsliteratur hat in diesem Gedicht Spuren und fast wörtliche Zitate aus Brunetto Latinis mittelalterlicher Proto-Enzyklopädie *Livres dou trésor* entdeckt, die March wahrscheinlich in einer katalanischen Übersetzung zum Thema der aristotelischen Ethik konsultiert haben dürfte.

Im zentralen Teil des Gedichts (Verse 1-40) entwickelt March zwei Hauptgedanken: Die Tugend ist mehr wert als Güter und gesellschaftliche Stellung, doch man muss alle drei gleichzeitig besitzen, damit diese Gaben auch wirkmächtig werden können (Verse 1-24). Damit die persönliche Tugend wirksam werden kann, muss noch eine weitere Voraussetzung gegeben sein: Es muss daraus auch ein tatsächliches Handeln abgeleitet werden, damit die Tugend nicht eitel und wirkungslos verpufft (V. 25-40). Dies ist ebenfalls eine konventionelle Einsicht und letztlich eine Variante des biblischen Worts, dass der Glaube ohne Werke tot sei (Jakobus 2,14-26).

In der letzten Strophe bereitet March allerdings schon den Refrain vor, indem er das philosophische Thema nun implizit parallel zum Verhalten des Dichters gegenüber der Dame entfaltet. Durch Reden, Theoretisieren und Dichtkünste allein ist in der Welt nichts zu gewinnen. Genauso aber verhält es sich auch in der Liebe. Das Werben des Dichters hat wenig Aussicht auf Erfolg, wenn er die Scham vor der Dame nicht überwindet und sich ihr erklärt (Verse 33-34). Im Refrain schließlich verlässt March den aristotelisierenden Duktus und gesteht seine Scham

ein, die ihn passiv bleiben und damit genau den Fehler begehen lässt, den er zuvor in philosophischer Herleitung beschrieben hatte.



Idealisierendes Renaissance-Reliefporträt von König *Alfons el Magnànim* (Alfons von Aragonien „der Großmütige“, 1396-1458) von Mino da Fiesole.







- 5 Tugend lässt sich durch Klüglichkeit nicht zwingen,  
noch kann des Dichters Kunst sie ihm gewinnen.  
Nur der hat sie, der Laster von sich stößt 35  
und handelt, um das Richtige zu tun;  
nicht schmählich zögernd tatenlos verharret  
nein, sondern Tugendlohn für sich erstrebt.  
Der Dummkopf kann auf dieser Bank nicht sitzen.  
Das große Glück flieht den, dem Tugend fehlt. 40

#### Geleit

- 6 Oh „Lilie unter Disteln“, ich will stets  
den Schmerz, so sehr ich kann, lebendig halten.  
Und denke nicht, dass ich es übertriebe:  
mehr Leid verdient noch meine dumme Scham.



**Cants de mort**

**Totenlieder**

Lieder von Liebe, Tod und Trauer



„Die Totenlieder Marchs sind eine Apotheose der reinen Liebe. Nur dass March zur reinen Liebe eben unfähig ist, solange er sie nicht auf ein Gespenst richtet“ (Fuster 1982:74).

Die *Cants de mort*, wörtlich „Totenlieder“, sind eine Gruppe von sechs langen Gedichten, die in den üblichen Editionen von Nummer 112 bis 117 des durchnummerierten Gesamtwerks gehen. Seit dem 16. Jahrhundert werden sie unter dieser Bezeichnung als Zyklus innerhalb des Gesamtwerks angesehen. Trotz ihres offensichtlichen literarischen Gewichts sind sie bislang von der Literaturwissenschaft nur wenig erforscht worden. Robert Archer (1999) erklärt das mit der Schwierigkeit, diese Gedichte als Gattung zu verorten, sie also einer erkennbaren Tradition zuzuordnen. Bei Marchs Liebesdichtungen stellt sich dieses Problem nicht, da sie stets vor dem Hintergrund der trobadoresken Minnedichtung betrachtet werden. Bei den Totenliedern dagegen fehlt eine solche Vergleichsfolie, denn mit ihnen verlassen wir nun endgültig den Dunstkreis der Trobadorlyrik.

Der offensichtlichste Bruch mit dieser Tradition findet sich bereits in der Person, die hier betrauert wird. In der gesamten Trobadorkasuistik war es eine Selbstverständlichkeit, dass die besungene und umworbene Geliebte, die *aimia*, die Frau eines anderen Mannes zu sein hatte. Ehen wurden in adligen Kreisen generell nicht auf Grundlage individueller Zuneigung geschlossen, sondern folgten eher ökonomischen und dynastischen Erwägungen. Die eigene Ehefrau als *aimia* zu besingen, hätte auf dem Höhepunkt der Trobadorichtung im 13. Jahrhundert wie ein peinlicher Fauxpas gewirkt. Doch im ersten Totenlied finden wir einen klaren Hinweis, dass March hier tatsächlich um seine eigene Ehefrau trauert:

Als que la mort toll la muller aimia  
sabras jutjar part de la dolor mia.

„Nur wem der Tod die liebe Frau entrissen, / der mag, mitfühlend, meine Trauer wissen“. Die Kombination der Konzepte *aimia* (Geliebte) und *muller* (Ehefrau) wäre für einen Trobador undenkbar gewesen.

Martí de Riquer (1964:527f.) stellt daher die Hypothese auf, dass die in den sechs Totenliedern betrauerte Dame Ausias Marchs zweite Ehefrau, Joana Escorna gewesen sein muss, mit der er elf Jahre lang verheiratet war. Alles deutet darauf hin, dass die Ehe mit seiner Joana – nach all den wortreich bedichteten Liebesexperimenten seiner Jugend – schließlich glücklich gewesen sein muss:

Was ich allein besitze, acht ich wenig,  
denn wahres Glück erlebt man kaum allein. (Nr. 112, Vers 151 f.)

Das muss nicht bedeuten, dass er nicht auch während dieser Ehe noch außereheliche Verhältnisse gehabt haben mag; aber das grandiose literarische Epitaph der sechs Totenlieder lässt keinen Zweifel daran, dass der alternde Dichter nun keine Zeit mehr für die Beachtung überkommener literarischer Konventionen hatte, sondern dass er hier wirklich einen geliebten und tief vermissten Menschen besingt. In den Totenliedern finden wir Hinweise darauf, wie der Dichter am Kopfende des Bettes seiner sterbenden Frau wachte, wie das gemeinsame Haus den bereits alten Dichter an die glücklichen und traurigen gemeinsamen Momente erinnert – und dass er wünschte, nach dem Tod ewig an ihrer Seite zu ruhen. Das wissen wir aus der Schlussstrophe des ersten Totenlieds, wo es heißt:

Von meinem Leib will ich, dass man ihn einst,  
umarmt auf immer, auf den ihren bette!  
Amor traf sie mit unheilbarem Pfeil;  
Tod trennte sie – mag er sie nun auch einen!  
Am Jüngsten Tag, wenn neues Fleisch uns wächst,  
wolln wir die beiden Leiber dann vermischen. (Nr. 112, Vers 245-250)

Ausias und Joana sollen also bis zum Tag des Weltgerichts nebeneinander in einem Grab ruhen, bis sie schließlich eines Tages gemeinsam im Fleische wiederauferstehen. Aus dem überlieferten Testament Marchs wissen wir, dass dies nicht nur eine poetische Phantasie war, sondern dass er genau dies auch in seinem letzten Willen verfügt hat:

Ich wünsche und verfüge, dass der Leichnam oder die Gebeine der hochwohlgeborenen Joana Escorna, meiner einstmaligen Gattin, von dem Orte, an dem auch immer sie bestattet sei an den Ort meines eigenen von mir bestimmten Grabmals [in der Kathedrale von Valencia] verbracht werde, sofern die dazu benötigte Genehmigung vom Herren Bischof zu Valencia und den Hieronymitenbrüder von Sant Geroni in Gandia erteilt wird.<sup>20</sup>

Nun ist es gewiss wichtig, den privaten Lebenshintergrund dieser Gedichte zu berücksichtigen, um sie angemessen würdigen zu können; zugleich wäre es aber unangemessen, sie auf diesen Aspekt zu reduzieren. Denn Marchs Totenlieder sind zwar einerseits sehr eigenständige Schöpfungen, sie stehen aber natürlich auch in einer langen Tradition, die vom lateinischen *Planctus* zu den *Planhs* der Trobadore, aber auch der Totenklage Petrarcas über seine verstorbene Laura im zweiten Teil des Canzoniere führt. Die Ähnlichkeiten zu den *Planhs* sind allerdings nur oberflächlich: Bei diesen Totenklagen handelte es sich typischerweise um eine

<sup>20</sup> „Vull e man que lo cadàver o la ossa de la honorable Na Johana Scorna, muller mia quondam, si obtenir se porà licència del senyor bisbe de València e dels frares de sant Gerònim de la vila de Gandia, on aquella fou soterrada, sia traslladat en la dita mia sepultura dels Marchs [de la Seu de València], on yo vull ésser soterrat” (Riquer 1964:527f.).

öffentliche und hochformalisierte Textsorte auf den Tod zumeist hochstehender öffentlicher Persönlichkeiten, die mit dem intimen, zugleich aber auch zutiefst philosophisch meditativen Charakter der Marchschen Gedichte wenig gemein hatte.

Mit Petrarca hat March die Intimität und die Vermischung von Liebe und Trauer gemeinsam und es wird spürbar, dass March, unter dem mittelalterlichen Firnis der trobadoresken Formen, ein Autor der Renaissance ist. Der auffällige Unterschied zu Petrarcas Trauer besteht allerdings darin, dass der Florentiner keinen Moment daran zweifelt, dass Laura im Paradies weilt; genau dies ist aber für March keineswegs ausgemacht. Die Sorge um das Seelenheil seiner Geliebten – und damit letztlich auch seines eigenen – ist in den Totenliedern eine zentrale Quelle ängstlichen Zweifels, ja schwerster Ängste und Befürchtungen. Als heutiger Leser dürfen wir hier nicht vergessen, dass March kein moderner Ehemann in einer weitgehend säkularisierten Gesellschaft war. Seine Sorgen um Sünde und Vergebung sind ihm existenziell wichtig und nicht trennbar von seiner Trauer um den individuellen Verlust. Die Totenlieder sind nicht nur ein Zeugnis persönlicher Betroffenheit, sondern zugleich auch todernst gemeinte philosophische Reflexionen zu moraltheologischen Grundfragen. Daneben sind sie aber schließlich auch psychologische Selbstanalysen, die den feinsten Verästelungen des eigenen Trauerns nachspüren. Insofern sind es auch keine „Lieder“, sondern tiefe lyrische Meditationen über Liebe, Verlust und die Vergebung der Sünden.

Der valencianische Essayist und Literaturkritiker Joan Fuster hat die Position der Totenlieder im Gesamtwerk Marchs und im Gesamtkontext von dessen lebenslangem Ringen um ein tragfähiges Konzept der spirituellen Liebe so zusammengefasst:

Aus der Lektüre seiner Gedichte lässt sich nicht schließen, dass Ausias March in der Umsetzung seiner Projekte sehr erfolgreich gewesen wäre. Seine Liebe wird stets entweder durch das Fehlen einer angemessenen Antwort oder durch sein eigenes Nachgeben gegenüber den fleischlichen Begierden vereitelt. Erst im Tod – natürlich im Tod der Dame – bietet sie ihm eine tröstliche Perspektive. Das mag ein wenig grausam erscheinen, ist aber buchstäblich so, und es passt in die (literarische) Logik seiner Vorstellung von Liebe. Wenn die geliebte Frau tot ist, verschwinden das Hemmnis und die Verlockung des Fleisches: Der Dichter begehrt ihren Körper nicht mehr und ist nun – offensichtlich! – auch nicht mehr darauf angewiesen, dass sie ihm irgendetwas gewährte (Fuster 1982:32).

Das in unzähligen Marchschen Strophen verhandelte Problem einer Synthese zwischen hoher und niederer Minne findet im Alterswerk des Dichters schließlich seinen abgeklärten Beschluss in der Erkenntnis, dass

der Konflikt nur über Tod und körperliche Abwesenheit des geliebten Menschen beendet werden kann. Hier, im physischen Diesseits, ist die trobadoreske *fin' amors* gescheitert!

## Nr. 92: NUN HABEN JENE HÄNDE, DIE NOCH NIE ...

### [Erstes Totenlied]

No. XCII: *Auelles mans que jamés perdonaren ... [Primer cant de mort]*

Dieses Gedicht, das erste und zugleich längste der sechs sogenannten *cants de mort* („Totenlieder“), ist sowohl eine Elegie mit persönlichem Ton als auch eine philosophische Auseinandersetzung mit dem Wesen und den Formen der Liebe. Der Position am Beginn des Zyklus ist möglicherweise das große und klassische Eingangsbild geschuldet, in dem die Parze Atropos dargestellt wird, wie sie den Lebensfaden des geliebten Menschen durchtrennt:

Nun haben jene Hände, die noch nie  
Erbarnten zeigten, auch das Band durchtrennt  
an dem Dein Leben hing in dieser Welt;  
so war der Parzen heimlicher Beschluss (Nr. 112, Vers 1-4).

Ähnlich wie auch der *Cant espiritual* zeigt das Gedicht keinen klar geplanten Gedankenverlauf, sondern scheint sich im Stil einer Meditation rein assoziativ zu bewegen. Zugleich finden sich in diesen Reflexionen überall Elemente einer mehr oder weniger kohärenten Theorie, die allerdings nirgends ausformuliert wird. Das erste Totenlied ist ein sehr persönlicher Versuch, die Seelenbewegungen des trauernden Dichters wiederzugeben. Es ist kein distanzierter Essay. So erklärt es sich auch, dass March manchmal sogar widersprüchliche Aussagen zu machen scheint: Hier dissertiert kein distanzierter scholastischer Philosoph, sondern ein Mensch in existenzieller Bedrängnis, der dabei lediglich Versatzstücke philosophischer Theorien verwendet.

Mit dem Tod der Frau sind die beiden konstitutiven Elemente der „zusammengesetzten Liebe“ voneinander getrennt worden: Das fleischliche und das geistige Verlangen sind mit dem Tod des Körpers nun nicht mehr vereinbar. March sagt voraus, dass das fleischliche Verlangen, solange es noch vorhanden ist (Vers 41-42), bald schwinden wird, so dass der spirituelle Aspekt ihrer Liebe schließlich allein übrigbleibt; erst jetzt, nach dem Tod der Geliebten, gelingt also die vom Dichter so oft besungene reine Liebe, die von allen fleischlichen Begierden frei ist. Während der Verlust der körperlichen Nähe schmerzlich ist, besteht die spirituelle Liebe fort und bleibt dadurch

schmerzfrei (Verse 61-70). Immer wieder taucht in diesen Meditationen aber auch die Marchsche Obsession für die Lust des Schmerzes auf, die sich auch in vielen anderen seiner Werke beobachten lässt.

In der Mitte des Gedichts, flankiert von zwei theoretisierenden Passagen über die Liebe, finden wir achtzig Verse (Vers 101-180), die fast ausschließlich einer introspektiv-psychologisierenden Analyse des Schmerzes gewidmet sind. March lehnt alle Versuche der Selbsttröstung ab (Vers 101-104); die reine Erinnerung an die gemeinsam empfundene Liebe zwischen ihm und seiner Frau reicht aus, um die Trauer mit stets neuer Wucht zu spüren (Vers 105-108). Obwohl seit ihrem Tod schon viel Zeit vergangen ist, leidet er weiterhin wie zuvor (Verse 119-120).

Anschließend beschreibt er einen Leidensprozess, bei dem sich Schmerz unterschiedlicher Intensität und Schmerzlosigkeit abwechseln (Vers 121-130). Alles kommt ihm fremd vor, sein Urteilsvermögen droht zu versagen (Vers 131-140) und die Intensität seines Leidens lässt seine ganze übrige Erfahrung schmerzlos erscheinen (Vers 151-160). Der Dichter fragt sich, wie es sein kann, dass ein so alltägliches Ereignis wie der Tod dazu führen kann, dass er den Verstand zu verlieren droht und an der Güte Gottes zu zweifeln beginnt. Diese ganze Passage über seine Trauererfahrung endet mit den berühmten Versen: „Nur wem der Tod die liebe Frau entrissen, / der mag, mitfühlend, meine Trauer wissen“ (V. 179-180).

Im Rest des Gedichts entwickelt March erneut die theoretische Grundlage für sein Ideal einer spirituellen Liebe. Der Tod, obwohl er emotionale Konsequenzen wie die gerade beschriebenen mit sich bringt, verursacht zugleich einen Prozess der Reinigung in den Gefühlen des Liebenden (Verse 181-90). Gerade die Erfahrung der Trauer ermöglicht es ihm nun, die körperliche Liebe von der spirituellen zu trennen und seinem Streben nach reiner Liebe nun treu zu bleiben.

Das Erste Totenlied schließt, nach mancherlei theoretischen Exkursen, wieder ganz persönlich, ja intim: March will im Tod seine Gebeine mit denen der Geliebten vermischen – und damit nun wirklich ohne Sünde körperlich vereint werden. Am Tag des Jüngsten Gerichts wird er so mit ihr gemeinsam auferstehen, zwei nun androgyne Mischwesen, in denen

die tragische Subjekt-Objekt-Spaltung der Liebe, aber auch der Unterschied zwischen Mann und Frau endlich und für immer harmonisch aufgelöst ist.



Memento mori! Ornamente aus menschlichen Gebeinen in der *Capela dos Ossos* im portugiesischen Évora (Foto: Hans-Ingo Radatz)

## AQUELLES MANS QUE JAMÉS PERDONAREN ...

- I      *Aquelles mans que jamés perdonaren  
han ja romput lo fil tenint la vida  
de vós, qui sou de aquest món eixida  
segons los fats en secret ordenaren.  
Tot quant jo veig e sent dolor me torna,*      5  
*dant-me record de vós, qui tant amava.  
E en ma dolor, si prim e bé-s cercava,  
se trobarà que delit s'hi contorna;  
doncs durarà, puis té qui la sostinga,  
car sens delit dolor crei no-s retinga.*      10
- II      *En cor gentil amor per mort no passa,  
mas en aquell que per lo vici-s tira.  
La quantitat d'amor durar no mira;  
la qualitat d'amor bona no-s llassa.  
Quan l'ull no veu e lo toc no-s practica,*      15  
*mor lo voler, que tot per ells se guanya;  
qui en tal punt és, dolor sent molt estranya,  
mas dura poc: l'expert ho testifica.  
Amor honest los sants amants fa colre;  
d'aquest vos am, e mort no-l me pot tolre.*      20
- III      *Tots los volers que en mi confusos eren  
se mostren clar per llur obra forana:  
ma carn se dol car sa natura ho mana,  
perquè en la mort sos delits se perderen;  
en sa dolor ma arma és embolcada,*      25  
*de què llur plor e plant per null temps callen.  
En tal dolor tots los conhortes me fallen,  
com sens tornar la que am és anada.  
Mas l'altra amor, de amistança pura,  
après sa mort sa força gran li dura.*      30

## NUN HABEN JENE HÄNDE, DIE NOCH NIE ERBARMEN ZEIGTEN ...

- 1        Nun haben jene Hände, die noch nie  
          Erbarmen zeigten, auch das Band durchtrennt  
          an dem Dein Leben hing in dieser Welt;  
          so war der Parzen heimlicher Beschluss.  
          Was immer ich auch seh und fühl, wird Schmerz,            5  
          indem es Dich beschwört, die ich so liebte.  
          Wer diesen Schmerz genau nun prüfen wollte,  
          der fände ihn rundum in Glück gehüllt.  
          Er hat Bestand, weil etwas ihn erhält:  
          Ganz ohne Glück ist Schmerz nicht zu ertragen.            10
- 2        Dem Edlen endet Liebe nicht durch Tod;  
          so geht es dem nur, der nach Lastern trachtet.  
          Die Dauer und Erfüllung gilt ihm wenig  
          er strebt nur nach der wahren Liebe Wert.  
          Sobald Aug nicht mehr schaut, Hand nicht mehr tastet    15  
          stirbt das Begehren, das daraus sich speist.  
          Wer dies erfährt, spürt wunderfremden Schmerz,  
          der kurz nur währt, wer's fühlte, sei mein Zeuge.  
          Die reine Lieb lässt heilig uns entflammen:  
          So lieb ich Dich; der Tod hat keine Macht.            20
- 3        All meine Wünsche, einst wirr und verborgen,  
          sind offenbar nun durch ihr äuß'res Wirken:  
          Mein Fleisch spürt Schmerz – ihn zwingt seine Natur –  
          denn mit dem Tod ward seine Lust zuschanden.  
          Von seinem Schmerz ist meine Seel umfängen            25  
          Ihr Weh und Ach verstummt zu keiner Zeit.  
          In diesem Schmerz versagt mir jeder Trost,  
          denn die ich lieb ging fort und kehrt nicht wieder.  
          Doch jene andre Liebe, reinen Herzens,  
          bleibt stark und dauert, selbst noch nach dem Tod.        30

- IV *Aquesta amor, si los pecs no la creen,  
és ver senyal del bé que en ella habita.  
Aquesta és qui sens dolor delita,  
i els cecs volers de prop aquesta·s veen.  
Lo voler cec del tot ella il·lumena, 35  
mas no en tant que lleve·l cataracte.  
E si posqués fer sens empatx son acte,  
no fóra al món ull ab gota serena;  
mas és així com la poca triaga:  
que molt verí sa virtut li apaga. 40*
- V *Aquell voler que en ma carn sola·s causa,  
si no és mort, no tardarà que muira.  
L'altre, per qui dol continu m'abuira,  
si·m defalleix, no serà sens gran causa:  
ell pot ser dit voler concupiscible, 45  
e sol durar, puis molt de l'arma toca;  
mas fall per temps, car virtut no invoca  
e d'un costat és apetit sensible.  
Aquests volers l'amor honesta·m torben  
perquè entre mal e bé mes penses orben. 50*
- VI *D'arma e cos és compost l'hom, contraris,  
per què·l voler e l'apetit contrasten.  
Tot quant aquests de llur natura tasten  
és saborós e vitals lletovaris.  
Altre voler que en mig d'aquests camina 55  
és atrobat que no té via certa:  
cuida haver port en la plaja deserta  
e lo verí li sembla medecina.  
Aquest voler ab arma i cos conversa;  
naix d'ells, e fa la obra d'ells diversa. 60*

- 4 Dass Toren nicht an solche Liebe glauben  
 zeigt schon den großen Wert, der in ihr ruht.  
 Nur sie allein verspricht Glück ohne Reue,  
 sind auch die blinden Lüste ihr nie fern.  
 Sie kann die blinde Lust mit Licht erfüllen, 35  
 wenn sie den grauen Star auch ganz nicht heilt.  
 Könnt' sie ihr Werk nur ungehindert tun,  
 blieb' auf der Welt kein Auge mehr getrübt.  
 Doch ist's wie mit dem Theriak,<sup>21</sup> dem Gift  
 die Heilkraft nimmt, ist er zu schwach dosiert. 40
- 5 Jenes Begehren, das nur dem Fleisch entspringt –  
 wird, ist es nicht schon tot, schon bald ersterben;  
 das andre, das mir Leid schafft ohne Ende,  
 verspricht dagegen, nicht so leicht zu wanken.  
 Man mag dies Zweite „Liebessehnen“ nennen; 45  
 es dauert, da es auch die Seel erfasst,  
 und scheitert doch, weil Tugend es nicht stützt  
 und es im Sinnlichen verhaftet bleibt.  
 Zusammen trüben sie die reine Liebe,  
 denn zwischen Gut und Schlecht wird mein Geist blind. 50
- 6 Im Menschen widerstreiten Leib und Seele,  
 denn Wille und Begehren sind selten eins.  
 Was diese auch nach ihrer Art sich wählen  
 scheint schmackhaft und ersehnter Lebenstrank.  
 Ein andres Sehnen, das dazwischen wandelt, 55  
 zeigt bald, dass keinen sichren Pfad es kennt:  
 Es wähnt im öden Strand den sichren Port  
 und Gift erscheint ihm süße Medizin.  
 Dies Sehnen, Mittler zwischen Leib und Seele,  
 entspringt ihnen und schafft dort Widerstreit. 60

<sup>21</sup> Theriak war eine aus der Antike überlieferte Arznei, von der man glaubte, sie wirke als Universal-Antidot gegen alle möglichen Arten von Vergiftungen.

- VII *Tres són les parts vers on mos volers pugen  
e per semblant vénen per tres maneres.  
Entre si han contràries carreres,  
delits portants e d'altres que m'enugen:  
quan los delits del cos la pensa·m mostra, 65  
jo sent dolor car són perduts sens cobre.  
Altra dolor sent que·m vist tot e·m cobre  
com pens que mort ha toltà l'amor nostra.  
L'altre voler raó i natura funden,  
que sens dolor molts delits ne abunden. 70*
- VIII *Lo lloc on jau la dolor gran que passe  
no és del tot fora de mes natures,  
ne del tot és fora de llurs clausures;  
lo moviment creu que per elles passe.  
Aquell voler que en mi no troba terme 75  
és lo mijà per on dolor m'agreuja.  
L'extrem d'aquest fora natura alleuja,  
fort e punyent mas encansable verme;  
opinió falsa per tots és dita  
que fora nós e dintre nós habita. 80*
- IX *D'aquesta amor les demés gents tremolen;  
aquesta és sentida i no sabuda:  
poques gents han sa causa coneguda.  
Delits, dolors, per ella venir solen:  
lo cos per si lo seu delit desija, 85  
l'arma enaprés lo sent e vol atényer  
lo propi seu, al qual no·s pot empényer,  
car tot és fals, d'on ella se fastija.  
D'aquests contrastes aquesta amor escapa,  
que veritat no ateny ab sa capa. 90*



- X      *Tant és unit lo cos ab la nostra arma  
que acte en l'hom no pot ser dit bé simple;  
algú no és vers l'altre humil e simple;  
contrast se fan, l'u contra l'altre s'arma.  
Mas és tan poc lo contrast a sa hora*      95  
*que en fets del cos l'arma no fa gran nosa;  
i en contemplant, així l'arma reposa  
que, bé représ, lo cos d'açò no plora.  
Aquesta pau en mi no és molt llonga,  
per què dolor més que l delit s'allonga.*      100
- XI      *Dolor jo sent, e sembla a mi extrema;  
no só en punt de voler consell rebre,  
e de negun remei me vull percebre,  
ans de tristor he presa ja ma tema.  
Si-m trop en punt que dolor no m'acorde,*      105  
*ja tinc senyal ab què a dolor torne:  
record sos fets d'amor e allens borne;  
d'ací escapant, ab oci no-m concorde:  
Son esperit sens lo cos jo contemple;  
tant delit sent com l'hom devot al temple.*      110
- XII      *De pietat de sa mort ve que-m dolga,  
e só forçat que mon mal haja plànyer.  
Tant he perdut que bé no-m pot atànyer;  
Fortuna ja no té què pus me tolga.  
Quan imagin les voluntats unides*      115  
*i el conversar, separats per a sempre,  
pensar no pusc ma dolor haja tempore:  
mes passions no trop gens aflaquides,  
e si per temps elles passar havien,  
vengut és temps que començar devien.*      120



- XIII *Mes voluntats mos pensaments aporten  
avall i amunt, sí com los núvols l'aire:  
adés me dolc, puis dolor no sent gaire,  
e sent dolors que ab si dolors comporten.  
Quan pens que ls morts de res dels vius no pensen, 125  
e les dolors que pas sens grat se perden,  
mos sentiments han mal, e no s'esperden  
tant que d'amor e dolor se defensen.  
E pas dolor que en la d'infern s'acosta  
com en est món no la'm veuré de costa. 130*
- XIV *En altre món a mi par que jo sia  
i els propis fets estranys a mi aparen,  
semblant d'aquells que mos juís lloaren.  
Lo fals par ver, la veritat falsia:  
los meus juís la dolor los ofega. 135  
Lo lloc no hi és on primer habitaven;  
si és, no tal com ans del cas estaven:  
alterat és; la mort ja se'm fa brega,  
tal e tan fort que, altre matant, mi mata.  
No sé com és que lo cor no m'esclata. 140*
- XV *Alguns han dit que la mort és amarga:  
poden-ho dir los qui la sabor senten  
o de per si, o com per altre tenten  
sa fort dolor, que entre totes és llarga.  
Per mi no tem; per altre l'he temuda. 145  
Puis fon cruel, ja pietat no m'haja:  
qui en terra jau no tem pus avall caja;  
en l'esperat ma esperança és perduda.  
Oh partiment dolorós, perdurable,  
fent en dolor mi comparat diable! 150*

- 13 Mein Fühlen lenkt und trägt mir all mein Denken  
hinauf, herab, wie Luft die Wolken trägt.  
Mal leide ich, mal schwindet auch mein Schmerz,  
dann wieder packt mich Leid, von Lust begleitet.  
Dass Tote nichts von uns, die leben, wissen 125  
und nichts von meinen Leiden sie erreicht,  
betäubt mir fast das Fühlen – doch nicht so,  
dass es von Schmerz und Liebe mich erlöst’;  
und Höllenqual erfasst mich: Niemals mehr  
werd ich sie je an meiner Seite sehen. 130
- 14 Ich wähne mich in einer andren Welt.  
Was selbst ich tu, erscheint mir seltsam fremd;  
und doch vertraut, als hätt ich’s einst gewollt.  
Falsches scheint wahr, und Wahrheit selbst wird Lüge.  
Mein Urteil wird von Schmerzen mir erstickt 135  
und nichts ist mehr am angestammten Ort.  
Selbst das, was bleibt, ist nicht mehr, was es war,  
im Angesicht des Tod. Das quält mich so,  
dass er, durch ihren Tod, auch mich bald tötet.  
Ich weiß nicht, wie das Herz mir nicht zerspringt! 140
- 15 Manch einer hat gesagt, der Tod sei bitter,  
doch weiß dies nur, wer ihn auch selbst geschmeckt –  
sei es am eignen Leib, sei’s dass durch andre  
die längsten aller Schmerzen er gespürt.  
Um mich nicht, doch um *sie* hab ich gebangt. 145  
Nun schlug er zu, und Mitleid kommt zu spät:  
Die in der Erde ruht, kann mehr nicht fallen.  
Was ich erhofft, kann ich nun nicht mehr hoffen.  
Oh Trennung voller Schmerzen ohne Ende;  
es ist, als ob der Teufel selbst mich quält’. 150

- XVI *No preu los béns que jo sols posseesca  
car plaent res home sol no practica.  
La mort no tem que lo món damnifica  
sinó que tem que·l cel me defallesca.  
Tot cas jo mir ab una egual cara; 155  
res no·m fa trist, e ja molt menys alegre;  
no és color dessobre blanc o negre;  
vers mi no hi ha cosa escura ne clara.  
Tot quant amor e por me pogren noure  
finí lo jorn que li viu los ulls cloure. 160*
- XVII *Segons lo cas, ma dolor no és tanta  
com se requer per un mortal damnatge;  
sobre tots mals la mort porta avantatge;  
jo l'he sentit, e de present m'espanta.  
Segons l'amor, del dan no port gran signe; 165  
e volgra jo que en lo món fos notable,  
dient cascú, „Veus l'home pus amable“,  
e que plangués cascú mon fat maligne.  
Aquell voler causat per cosa honesta,  
mentre seré, serà mostrand gran gesta. 170*
- XVIII *Tan comun cas, ¿per què tan extrem sembla  
al qui per sort la mort en tant lo plaga?  
¿Per què en tal cas la raó d'hom s'amaga  
e passió tota sa força assembla?  
Déu, piadós e just, cruel se mostra, 175  
tant és en nós torbada coneixença;  
fluixant dolor, primer plega creença,  
mas ferm saber no és en potença nostra.  
Als que la mort tol la muller aimia  
sabran jutjar part de la dolor mia. 180*



- XIX *Tot ver amic a son ver amic ama  
de tal amor que mort no la menyscaba;  
ans és fornal que apura l'or i acaba,  
lleixant-lo fi, e l'als en fum derrama.  
D'aquesta amor am aquella que és morta 185  
e tement am tot quant és de aquella.  
L'esperit viu; doncs, ¿quina maravella  
que am aquell e res tant no·m conforta?  
Membra'm la mort e torn en ma congoixa,  
e quan hi só, dolor pas com me floixa. 190*
- XX *Accident és amor, e no substança,  
e per sos fets se dóna a nós conéixer;  
quant és ne qual, ell se dóna a paréixer;  
segons d'on part, així sa força llança.  
Sí com lo vent, segons les encontrades 195  
on és passat, de si cald o fred gita,  
així amor dolor da o delita  
segons lo for del lloc on ha llançades  
fondes raïls: o sus cara de terra,  
o sobre fang, o sus molt aspra serra. 200*
- XXI *Amor en l'hom dos llocs disposts atroba,  
car hom és dit per ses dues natures;  
lo cos per si vol semblant de sutzures;  
l'arma per si d'un blanc net vol sa roba;  
d'ells aïnits surt amor d'algun acte 205  
que no·s diu bé qual d'ells més part hi faça.  
Cascú per si algun delit acaça  
i, aquell atés, l'altre·n porta caracte.  
E veus la mort que llur voler termena;  
lo bo no pot: no basta que l'ofena. 210*

- 19 Ein wahrer Freund liebt seinen wahren Freund  
mit Liebe, die der Tod nicht etwa mindert.  
Nein, sondern wie die Esse<sup>22</sup> läutert der  
das Gold, verbrennend, was die Reinheit trübte.  
Mit dieser Liebe lieb ich meine Tote 185  
und, bangend, liebe ich, was ihr gehört.  
Ihr Geist nur lebt noch. Ist es da ein Wunder,  
dass ich den Geist lieb? Nichts kann mich sonst trösten.  
Denk ich ans Sterben, kehrt die Furcht zurück;  
ich leide Schmerzen selbst noch, wenn sie schwindet. 190
- 20 Liebe ist Akzidenz, und nicht Substanz  
und offenbart sich uns aus ihrem Tun  
in ihrer Quantität und Qualität;  
ihr Urheber bestimmt, wohin sie schweift.  
So wie der Wind, der je nach seiner Herkunft 195  
zuweilen kalt weht und zuweilen heiß,  
so bringt die Liebe auch mal Freud, mal Leid  
je nach der Art des Bodens, darin sie  
die Wurzeln schlägt – sei es auf freiem Feld,  
sei's auch im Sumpf, sei es auf kargem Fels. 200
- 21 Zur Liebe ist der Mensch zweifach geneigt,  
bedingt durch seine doppelte Natur:  
Der Leib begehrt, was sich zum Schmutz hin neigt,  
die Seele will ihr Kleid im reinsten Weiß.  
Vereint in Liebe, ist in ihren Akten 205  
nur schwer der Anteil beider zur entwirrn.  
Ein jedes folgt hier seinem eignen Ziel  
und lässt so auch im Andern seine Spur.  
Kommt nun der Tod und endet beider Streben  
entzieht sich nur was rein ist seiner Macht. 210

<sup>22</sup> Die Esse ist die Feuerstelle eines Schmieds, mit Anblasung und Abzug.

- XXII *Morint lo cos, a son amant no·l resta  
sinó dolor per lo record del plaure;  
fallint aquell, no tarda amor en caure:  
fallint lo sant, defall la sua festa.*  
*Alguns delits que en l'arma pel cos vénen* 215  
*són los composts que·ls amadors turmenten,*  
*e cascú d'ells tanta i qual dolor senten*  
*segons del cos o de l'arma part prenen;*  
*e mort l'amat, amor és duradora*  
*tant quant lo mort del viu té gran penyora.* 220
- XXIII *Ço que en passat embolt e confús era  
és departit; lo gra no és ab la palla:  
experiment altre no·m pens hi valla:  
per la mort és oberta la carrera.*  
*Ma carn no sent; doncs, no·s pot fer que ame,* 225  
*car ja no és ço que sentir li feia.*  
*Si voler tinc, pec és lo qui no creia  
que l'esperit de pura amor s'enflame,  
cobejant molt que Déu s'arma s'emporte.*  
*Açò dubtant, que jo pena reporte.* 230
- XXIV *Si en nostra amor pens ésser fi venguda,  
e d'ella perd esperança de veure,  
sinó que tost vinc en açò descreure,  
l'arma en lo cos no fõra retenguda.*  
*Si bé los morts en lo món no retornen,* 235  
*ans d'ésser mort noves sabré d'aquella.*  
*Estat és ja; doncs, no és gran maravella,  
açò esperant, mos sentiments sojornen.*  
*E si cert fos que entre los sants fos mesa,  
no volgra jo que de mort fos defesa.* 240

- 22 Der Tod des Leibs lässt dem Geliebten nichts  
als Schmerz und die Erinnerung seiner Freuden.  
Versagt er, muss bald auch die Liebe schwinden:  
Versagt der Heilige, stirbt auch sein Fest.  
Der Seele Freuden, die des Leibs bedürfen 215  
nennt man vermischt: Sie schaffen Liebesqual.  
Wieviel und welches Leid daraus entspringt,  
hängt ab vom Anteil beider, Leib wie Seele.  
Stirbt der geliebte Mensch, kann Liebe dauern,  
wenn Schwüre den, der lebt, fest an ihn binden. 220
- 23 Was einst verbunden und untrennbar war,  
ist heute fort; getrennt sind Korn und Spelze.  
Nichts Andres, denk ich, hätte dies vermocht:  
Der Tod allein eröffnet diesen Weg.  
Mein Fleisch ist taub, und so kann es nicht lieben, 225  
denn was es einst gefühlt, es ist nicht mehr.  
Wenn ich begehrt, so ist ein Tor, wer zweifelt,  
dass reinste Liebe meinen Geist entflammt,  
hoffend, dass Gott sich ihrer Seel erbarmte.  
Schwank ich darin, so mag mich Strafe treffen. 230
- 24 Scheint unsrer Liebe Ende mir gekommen  
und stirbt die Hoffnung auf ein Wiedersehen,  
muss ich derlei Gedanken rasch verbannen,  
sonst kann die Seel ich nicht im Leib mehr halten.  
Wenn Tote auch zurück nicht kehren können, 235  
will Nachricht ich von ihr, bevor ich sterbe.  
Sie war, und ist nicht mehr; wer mag da staunen,  
dass diese Hoffnung mir das Fühlen nährt?  
Und wär gewiss, dass sie mit Heiligen wandelt,  
so wollt ich nicht, dass man den Tod ihr wehrte. 240







## Nr. 116: DER GROSSE SCHMERZ, VOR DEM WORTE VERSAGEN ...

### [Sechstes Totenlied]

No. CXVI: *La gran dolor que llengua no pot dir ...*

Die Totenlieder umfassen nach der traditionellen Zählung die Nummern 112-117 im Marchschen Gesamtwerk. Man mag daher denken, dass dieses Gedicht mit der Nummer 116 das vorletzte dieses Zyklus sei, doch geht die March-Forschung (vgl. Archer 1997) heute davon aus, dass eben diese Nr. 116 als Abschluss des Zyklus angesehen werden muss. Das Thema der Liebe steht nun nicht mehr im Vordergrund und auch von Trauer ist kaum noch die Rede. Vielmehr überwiegen nun sorgenvolle theologisch-moralische Gedanken über das Schicksal, das die Seele der Geliebten erwarten mag. Dantes Heilsgewissheit bezüglich seiner Laura fehlt March völlig; das macht seine Totenlieder dunkler, zugleich vielleicht aber auch für den heutigen Leser moderner. Wenn zu Beginn des Gedichts noch Zweifel dominiert, entwickelt sich dieser im weiteren Verlauf in Furcht – augenscheinlich das zentrale Gefühl, mit dem March Gott entgegentreit. Was er in Nr. 105, dem Geistlichen Gesang, in Bezug auf seine eigene Sünderseele beleuchtet, wird hier nun auch auf die verstorbene Geliebte bezogen. Es geht nicht mehr nur um eventuelle unge-sühnte Sünden, die die Verstorbene ins Fegefeuer bringen und das Eingreifen der Jungfrau erfordern könnten, sondern um die noch viel schlimmere Gefahr der ewigen Verdammnis. Viel Trost findet March nicht, denn was geschehen ist, ist geschehen:

Gott betend anzuflehn, mag ich mir sparen,  
denn was ihr auch geschehn mocht, ist geschehen:  
Ist sie im Himmel, kennt mein Glück kein Ende,  
ist es die Hölle, bleibt mein Flehn vegebens. (XCVI, 17-20).

Der Unterschied im Ton zwischen dem ersten und dem letzten Totenlied ist nicht einfach nur ein Stimmungswechsel des Dichters. Die erste Strophe fasst zusammen, worum es dem Dichter hier nun geht: Die Ungewissheit darüber, ob Gott die Verstorbene bei sich aufnehmen wird, oder aber ob er sie in den tiefsten Höllenschlund hinabstürzt, macht den Dichter sprachlos vor Furcht. Und dies ist auch keine rein altruistische Furcht mehr, denn sein Leben, Handeln und Sündigen (!) ist mit dem seiner Frau so sehr verknüpft, dass ihr Schicksal im Jenseits letztlich auch das seine sein wird:

Denn Dein Wohl oder Wehe ist auch meins  
und was Dich trifft, das muss auch ich einst leiden. (Vers 7-8).

Dies verleiht der Trauer noch einmal einen ganz neuen Aspekt; denn nun ist die Kluft zwischen der Verstorbenen und dem Überlebenden geringer geworden, indem sie beide als Schicksalsgemeinschaft auftreten. Indem er seine Beziehung zu der sündigen Ehefrau neu definiert hat, bekommen auch seine eigenen Schmerzäußerungen eine neue Dringlichkeit. Durch die Trauer wird er nicht nur das Andenken an die Dame bewahren, sondern zugleich auch dafür sorgen, dass er selbst sich des Todes und des ihn letztlich auch erwartenden Endes stets bewusst bleibt (Vers 33-36).



Mittelalterliche Höllenszene aus der Darstellung des Jüngsten Gerichts in der Kathedrale *Sainte-Cécile* in Albi, Frankreich (Foto: Hans-Ingo Radatz).



## DER GROSSE SCHMERZ, VOR DEM WORTE VERSAGEN ...

- 1        Der große Schmerz, vor dem Worte versagen,  
          des Toten, der nicht weiß, wohin er geht  
          (ob Gott ihn zu sich aufnimmt oder ihn  
          im tiefsten Höllengrab versenken will):  
          dies ist die Art von Schmerz, den mein Geist leidet,        5  
          da ich nicht weiß, was Gott Dir vorbestimmt.  
          Denn Dein Wohl oder Wehe ist auch meins  
          und was Dich trifft, das muss auch ich einst leiden.
- 2        Oh Geist, der Du auf ewig nun getrennt  
          von jenem Körper bist, den ich so liebte,                10  
          sieh nur, in welchem Zustand ich mich finde.  
          Ich zögere, das Wort an Dich zu richten,  
          denn was ich sagen könnt, hängt ganz daran,  
          an welchem der zwei Orte Du nun bist.  
          Freud oder Leid sind mir durch Dich bestimmt,        15  
          von Dir hängt ab, was Gott mir zugesteht.
- 3        Gott betend anzuflehn, mag ich mir sparen,  
          denn was ihr auch geschehn mocht, ist geschehen:  
          Ist sie im Himmel, kennt mein Glück kein Ende,  
          ist es die Hölle, bleibt mein Flehn vegebens.        20  
          Ist aber dies ihr Los, dann löscht mich aus;  
          Körper und Geist verwandle mir in Nichts;  
          und ist sie gar durch mich an diesem Ort,  
          dann sei der Schmerz mir umso mehr erspart.
- 4        Nichts was ich sage kann mir Lindrung schaffen;        25  
          schrei oder schweig ich, nichts wird dadurch gut;  
          ob voll, ob leer mein Kopf: vertane Zeit!  
          Was ich auch anstell, reut mich schon im Tun.  
          Nicht um entgangne Freuden will ich klagen,  
          zu sehr schreckt mich die Sorge um ihr Heil:        30  
          Klein ist ein Übel, das nicht ewig währt,  
          doch fürcht ich, eben dies ist wohl ihr Los.



5      Angst vor dem Tod ist mehr als simple Furcht,  
wenn es auch tröstet, dass er jeden trifft.  
Sei du mir denn, oh Schmerz, freundlich gesonnen      35  
und sei mein Schild im Kampf mit dem Vergessen.  
Durchbohr mein Herz und raub mir alle Sinne,  
letz Dich an mir, denn ich will mich nicht wehren;  
setz mir so zu, dass alle mich beklagen;  
so sehr du kannst, lass deine Macht mich spüren.      40

#### Geleit

6      Oh Geist, wenn was ich wünsch in Deiner Macht steht,  
brich mit dem Brauch, der sonst bei Toten herrscht;  
kehr in die Welt zurück und bring mir Kunde  
von Deinem Los. Dein Anblick schreckt mich nicht.



**Cant espiritual**

**Geistlicher Gesang**



## Nr. 105: DA NIEMAND OHNE DICH ZU DIR GELANGT ...

### [Geistlicher Gesang]

No. CV: *Puis que sens tu, algú a tu no basta ...*

Bereits frühe Übersetzer und Herausgeber wiesen dem „Geistlichen Lied“ im Marchschen Werk eine Ausnahmestellung zu, und auch heute noch gilt es als eines seiner Schlüsselwerke. Der alternde Dichter, der während so langer Zeit ein wenig gottgefälliges Leben geführt und in seinen Werken mehr dem Liebesgott als den christlichen Lehren huldigte, wendet sich angesichts des nahen Todes in einem offenen Gebet persönlich an Gott. In einer schonungslosen Beichte, die dennoch auf alle anekdotischen Details verzichtet, gesteht er nicht nur seine vergangenen Sünden, sondern auch seine Glaubensschwäche (Vers 185-186) und, noch schockierender, seine Unfähigkeit ein, Gott zu lieben. Die Gemeinsamkeiten mit ähnlichen literarischen Beichten liegen daher vor allem an der Oberfläche; denn March spricht nicht aus der koketten Selbstsicherheit des Gottgefälligen, der in Wahrheit nicht an seiner Errettung zweifelt und seine lässlichen Sünden weniger aus echter Höllenangst, sondern vielmehr als Demutsbeweis vor Gott bekennt. March ist sich zutiefst bewusst, ein Sünder zu sein, und seine Errettung durch Gott scheint ihm eher zweifelhaft. Obwohl er Gott ständig im Stile des Psalmisten in der zweiten Person anspricht, bleibt dieser für ihn stumm.

Der Dichter versucht seine Zweifel und Ängste mit Hilfe der Lehrsätze der scholastischen Theologie zu zerstreuen, doch bleibt die Gesamtatmosphäre des Gedichts düster und weit entfernt von jeglicher christlichen Heilsgewissheit. Vor den Augen des Lesers entspannt sich ein psychologisches Drama, an dessen prinzipieller Aufrichtigkeit kein Zweifel aufkommt.

Strophe 1-9: In den Versen 1-80 werden alle Elemente des Gedichts eingeführt: Das Bewusstsein, wider besseres Wissen gesündigt zu haben, und die Bitte an Gott, dem Dichter notfalls die Bürde der Selbstverantwortung abzunehmen und ihn zu einem rationalen Verhalten zu zwingen. Diese Bitte kulminiert in der Forderung (Strophe 10), Gott möge eher sein Leben vorzeitig beenden, als ihn noch weiter sündigen zu lassen. Die Angst vor ewiger Höllenqual prägt den Ton der ersten zehn Strophen.

Das Gedicht beginnt mit einem barbarisch anmutenden Bild: March fühlt sich selbst unfähig, sein Leben gottgefällig einzurichten. Er bittet Gott daher, ihn notfalls an den Haaren zu sich zu ziehen. Die Ausgangssituation ist die einer nahezu schizophrenen Gespaltenheit seiner Person, ein paradoxaler Widerspruch zwischen dem erkannten Guten und dem dennoch weiterhin praktizierten Bösen. Da er aus eigener Kraft seinen Sünden kein Ende setzen kann, bittet er darum, dass das Blut des Heilands sein hartes Herz erweichen möge. Doch hat er das Gefühl, dass Gottes Erbarmen in ihm keine Wirkung zeigt (2). Er ist sich bewusst, dass Gottes Gnade ihn nicht erreicht, wenn er tatenlos auf sie wartet, sondern dass diese Hilfe nur darin bestehen kann, ihm bei seinem eigenen Bemühen Kraft zu verleihen (3). Der Dichter sieht sich unaufhaltsam der Hölle zutreiben; allein die unergründliche Gnade Gottes, die auch grundlos vergibt, scheint ihn noch retten zu können – er selbst sieht sich unfähig, von seinen Sünden abzulassen (4). Wenn er auch sündigt, so liegt dies nicht an seiner mangelnden Gottesfurcht; seine Sünden hat er selbst zu verantworten, nicht Gott (5). Gott möge ihm die Kraft geben, entgegen den Gelüsten seines Körpers der Welt gänzlich zu entsagen (6). Doch sieht er sich durch jahrelange Gewöhnung an die Sünde schon beinahe außerstande, das Glück des Gerechten über die eigene Gottgefälligkeit zu empfinden. Er bietet Gott daher sein Leben als Sühne an (7). In einer ersten Kulmination gesteht March seine Unfähigkeit ein, für Gott Liebe zu empfinden: Die Furcht ist übermächtig und erzeugt in ihm große innere Kämpfe (8). Er vergleicht seine Sünden mit denen des gottesfürchtigen Hiob und wird von Grauen erfasst (9). Als einziger Ausweg, um zumindest weiteres Sündigen zu verhindern, erscheint ihm nun die Gnade eines baldigen Todes. Da ihm die Furcht vor dem Jenseits schon das Diesseits zur Hölle werden lässt, fürchtet er den Tod nicht mehr (10).

Francisco de Quevedo hat sich mit der ersten Strophe intensiv auseinandergesetzt; auf dem Seitenrand seines Handexemplars der valencianischen Edition von 1539 findet sich seine Übersetzung in kastilische *Redondillas*:

Pues sin Ti cualquier que prueba  
a Ti llegarse es en vano,  
dame tu divina mano  
o por los cabellos lleva.  
Y si temiendo tu ira  
no estiando la mía a la tuya,

Tú, forzado antes que huya,  
para Ti mismo me tira.  
A rescibirte deseo,  
Señor, salirte al encuentro,  
mas no sé quién acá dentro  
pone estorbo a mi deseo.  
Sé que tengo libertad  
libre de libre albedrío  
no entiendo qué señorío  
impide mi voluntad (Riquer 1964:565).

Strophe 11-13: March analysiert das Wesen seiner Furcht und befindet sie für unzureichend. In Vers 101-102 wiederholt er die Bitte an Gott, sein Leben zu beenden.

Seine Furcht ist paradoxal, denn sie ist zwar stark genug, ihn zu quälen, doch zugleich zu schwach, um ihn zu bessern. Es folgt ein erneuter Hinweis auf seine Glaubensschwäche: Nicht die Hoffnung auf den Himmel, sondern die Furcht vor der Hölle ist ihm der stärkere Antrieb (Vgl. Vers 205-208) (11). Der Verstand sagt ihm, dass Gottes scheinbare Willkür in Wahrheit grenzenlose Güte sein muss und dass der entgegengesetzte Eindruck nur durch die Unvollkommenheit des menschlichen Verstandes entsteht (12). March ist sich selbst der größte Feind (und nicht Gott, wie es scheinen könnte). Hin und hergerissen zwischen Einsicht und Sinnlichkeit wünscht er den Tod herbei, protokolliert jedoch zugleich auch seine Furcht vor dem Tod. Die unüberbrückbare, doch minutiös beobachtete Spaltung droht ihn um den Verstand zu bringen (so auch schon in Vers 25) (13).

Strophe 14-18: Ab Vers 105 wandelt sich die Perspektive von der düsteren Höllenangst zu einer neuen Zuversicht. Die folgenden Verse bis zum Ende von Strophe 18 bestehen vornehmlich aus einer Darstellung der dogmatischen Tugendlehre, deren Entwicklung und intellektuelle Durchdringung ihm neuen Mut gibt. Hat der Dichter bisher an seiner Fähigkeit gezweifelt, seiner spirituellen Natur gegenüber dem sündenbehafteten Triebleben des Körpers zum Sieg zu verhelfen, so steigert sich seine Zuversicht nun bis zur Widerrufung der bisherigen Bitten um frühen Tod, indem er in Vers 143-144 Gott im Gegenteil um mehr Lebenszeit bittet, um die begangenen Sünden wiedergutzumachen.

Gott ist der Zweck aller Zwecke, und nur durch Orientierung an Gott selbst gelangt man zu ihm (14). Alle materiellen und weltlichen Antriebe führen bei ihrer Befriedigung nur zu neuen Gelüsten; der

Mensch scheitert, wenn er den letzten Zweck in sich selbst sucht - allein Gott vermag endgültige Erfüllung zu geben (15). Dennoch sind die weltlichen Zwecke nicht völlig wertlos: Sie sind eine, wegen der menschlichen Unvollkommenheit notwendige Vorstufe, über die man zu den göttlichen Zwecken gelangt (Vergleiche: Judentum / Christentum; Johannes der Täufer / Jesus). Diese versöhnliche Idee von der Notwendigkeit und Legitimität des Unvollkommenen als Vorstufe des Vollkommenen wird in der letzten Strophe wiederaufgenommen (16). Nur Gott kann den ewigen Kreislauf aus Lust, Befriedigung und erneuter Lust durchbrechen. March bittet Gott daher um die Gabe, ihn lieben zu können, woran ihn seine übergroße Furcht hindert (17). Wenn es ihm aber definitiv nicht möglich sein sollte, Gott zu lieben, so solle dieser wenigstens seine Furcht so weit verstärken, dass sie ihn am weiteren Sündigen hinderte. Indem er alle verflucht, die ihn von Gott getrennt haben, bittet er darum, ihm noch etwas Lebenszeit zu schenken (18).

Strophe 19-24: Die erneute Erinnerung an die begangenen Sünden beendet aber diese Hoffnung, sich noch aus eigener Kraft aus dem Sumpf seiner Sünden retten zu können. Er bekennt seine Schuld und bittet Gott um die Gnade des Glaubens, da der Intellekt keinen Ausweg bietet.

Nur Gott kann dem Dichter bei seiner Läuterung helfen (19). Das einzige, was er dabei von Gott erbittet, ist die Gnade, ihn lieben zu lernen, denn alles andere ergebe sich daraus von selbst (20). Es ist vor allem die Furcht vor dem Tode, die es dem Dichter unmöglich macht, Gott zu lieben. Nur indem es ihm gelingt, das Leben verachten zu lernen, kann er diese Furcht überwinden und die Last seiner Sünden erleichtern (21). Er bittet Gott darum, ihn seiner Sinnlichkeit zu berauben, die der eigentliche Grund ist, warum er seinen Weg zu Gott nicht findet (22). Gott möge seinen Tod schmerzlos machen, da er sonst fürchtet, dass ihm der physische Schmerz die Liebe zu Gott unmöglich machte. Trotz seiner Schuld ist er zuversichtlich, dass sich Gott dennoch seiner erbarmen kann, da er schon viel schlimmere Sünder bei sich aufgenommen habe (23). In zwei berühmten Versen (184-185) bekennt March seine Unfähigkeit, den christlichen Glauben wirklich zu erleben: „Christ bin ich, doch mein Glaube wärmt zu schwach, / als dass die kalte Sinnlichkeit er löschte“. Wenn die

Vernunft den katholischen Glauben auch als richtig erkennt, so reicht diese Erkenntnis doch nicht aus, die Sinnlichkeit in ihm abzutöten (24).

Strophe 25-27: Das Gedicht nimmt nun eine Wendung hin zu einer grenzenlosen Verzweiflung. Der Selbsthass nimmt noch einmal eine neue Qualität an: Der Dichter will nun nicht mehr verfrüht sterben, er wünscht vielmehr, er wäre niemals geboren worden.

In einer latent blasphemischen Argumentation wirft er Gott Inkonsequenz vor: Wenn Gott ihn geschaffen hat, damit er seine Seele retten möge, warum lässt er ihn dann hilflos ins Verderben treiben? (25). Er wünschte, er wäre gleich nach der Taufe gestorben, ohne die Möglichkeit zur Sünde gehabt zu haben. Die Verse 205-208 bieten eine beinahe wissenschaftliche, psychologische Erklärung, warum die Höllenfurcht einen stärkeren Antrieb darstellt als die himmlische Heilsoversicht: Auch im irdischen Leben gibt es bereits das Leid, das dadurch unmittelbarer vorstellbar ist als die himmlischen Freuden, für die es im Leben noch keinen Vorgeschmack gibt (26). Gott möge ihm die Kraft geben, sich selbst an seinem sündigen Körper zu rächen; er solle seinen Zorn gegen den Körper richten und dafür die Seele verschonen (27).

Strophe 28: Die letzte Strophe knüpft wieder an die Ausgangssituation an: Das Gebet ist reiner Monolog geblieben und kehrt zirkulär an seinen Ausgangspunkt zurück.

Der Dichter sieht sich außerstande, angesichts seiner Sünden die aus reiner Gottesliebe entspringende vollkommene Reue (Kontrition) zu empfinden. Er ist sich bewusst, dass seine Reue vor allem aus der Furcht vor ewiger Verdammnis entspringt und damit nur unvollkommene Reue (Attrition) darstellt. Als verhalten zuversichtlicher Abschluss steht seine Hoffnung, dass Gott ihm auch aufgrund seiner unvollkommenen Reue verzeihen möge. Die Tatsache, dass das Gedicht mit einem derart trockenen, kasuistischen Argument endet, verweist aber letztlich auf das Scheitern des Dichters bei seinem Versuch, im Christentum etwas anderes als ein abstraktes philosophisches System zu finden (28).



## DA NIEMAND OHNE DICH ZU DIR GELANGT ...

- 1 Da niemand ohne Dich zu Dir gelangt,  
reich mir die Hand denn, pack mich bei den Haaren;  
hab ich die meine Dir nicht hingestreckt,  
so zwing denn Du mich mit Gewalt zu Dir!  
Ich will den Weg beginnen, Dir entgegen. 5  
Warum nur tu ich nicht, was ich doch will?  
Ich bin mir meines freien Willns gewiss  
und weiß doch nicht, was mich von ihm entfernt.
- 2 Erheben möcht ich mich, doch es misslingt:  
zu schwer wiegt meiner finstren Sünden Last; 10  
bevor der Tod noch den Prozess mir schließt,  
will Dein ich werden, Gott, empfange mich.  
Mach, dass Dein Blut mein hartes Herz erweiche:  
manch andren heilte es von solcher Last.  
Das lange Zaudern zeigt schon Deinen Zorn; 15  
in mir seh Deine Gnade ich nicht wirken.
- 3 So klar, wie im Verstand ich auch nicht sünd'ge,  
hab ich mein Woll'n mit Schuld doch schwer beladen.  
Gott, hilf mir! Ach, ich bitte Dich vergebens –  
Du stehst nur dem bei, der sich selber hilft, 20  
und alle, die um Dich herum sich scharen,  
verstößt Du nicht, Du öffnest Deine Arme.  
Doch was tu ich, unwürdig Deiner Hilfe?  
Denn ich bekenn mein halbherzig Bemühn.

- IV *Perdona mi si follament te parle:* 25  
*de passió parteixen mes paraules.*  
*Jo sent paor d'infern, al qual faç via;*  
*girar-la vull, e no hi disponc mos passos.*  
*Mas jo-m record que meritist lo lladre;*  
*tant quant hom veu no hi bastaven ses obres:* 30  
*ton esperit lla on li plau espira;*  
*com ne per què, no sap qui en carn visca.*
- V *Ab tot que só mal crestià per obra,*  
*ira no-t tinc, ne de res no t'encolpe.*  
*Jo són tot cert que per tostemps bé obres* 35  
*e fas tant bé donant mort com la vida:*  
*tot és egual quant surt de ta potença.*  
*D'on tinc per foll qui vers tu-s vol iréixer;*  
*amor de mal, e de bé ignorança*  
*és la raó que·ls hòmens no-t coneixen.* 40
- VI *A tu deman que lo cor m'enfortesques,*  
*sí que·l voler ab ta voluntat lligue,*  
*e puis que sé que lo món no-m profita,*  
*dóna'm esforç que del tot l'abandone;*  
*e lo delit que·l bon hom de tu gusta* 45  
*fes-me'n sentir una poca centilla,*  
*perquè ma carn, qui m'està molt rebel·le,*  
*haja afalac, que del tot no-m contraste.*

- 4 Vergib mir, wenn ich wirr heut zu Dir spreche! 25  
 Denn Leiden gibt mir meine Worte ein.  
 Mit Grausen treibe ich der Hölle zu;  
 will umkehrn zwar, doch wend ich nicht den Schritt.  
 Wohl denk ich an den Schächer, den Du schontest  
 (und nicht ob seiner Werke, wie man sieht); 30  
 Dein Geist weht dort, wo Dir es recht erscheint;  
 wie und warum bleibt Sterblichen verborgen.
- 5 Bin ich in Werken auch ein schlechter Christ,  
 so zürn ich Dir doch nicht, klag Dich nicht an.  
 Ich bin gewiss, dass Du stets Gutes tust, 35  
 gleich, ob Du Leben oder Tod bestimmst:  
 Alles ist gut, kommt es aus Deiner Macht,  
 drum scheint mir töricht, wer Dir zürnen wollte.  
 Liebe des Bösen, Unkenntnis des Guten,  
 dies ist der Menschen Grund, Dich nicht zu kennen. 40
- 6 Dich bitte ich, dass Du das Herz mir stärkest  
 so dass Dein Wille meinem sich verbinde;  
 und, da ich seh, dass mir die Welt nicht frommt,  
 gib mir die Kraft, dass ich ihr ganz entsage,  
 und von dem Glück, das Du dem Frommen schenkst, 45  
 lass einen kleinen Funken nur mich spüren,  
 auf dass mein Fleisch, das widerspenstig trotz,  
 besänftigt, mir nicht ganz zum Feinde werde.

- VII *Ajuda'm, Déu!, que sens tu no·m puc moure,  
per què·l cos és més que paralític. 50  
Tant són en mi envellits los mals hàbits,  
que la virtut al gustar m'és amarga.  
Oh Déu, mercé! Revolta'm ma natura  
que mala és per la mia gran colpa.  
E si per mort jo puc rembre ma falta, 55  
esta serà ma dolça penitència.*
- VIII *Jo tem a tu més que no·t só amable,  
e davant tu confés la colpa aquesta.  
Torbada és la mia esperança,  
e dintre mi sent terrible baralla: 60  
jo veig a tu just e misericorde,  
veig ton voler qui sens mèrits gracia;  
dónes e tols de grat lo do, sens mèrits.  
¿Qual és tan just, quant més jo, que no tema?*
- IX *Si Job lo just por de Déu l'opremia, 65  
¿què faré jo que dins les colpes nade?  
Com pens d'infern, que temps no s'hi esmenta,  
lla és mostrat tot quant sentiments temen.  
L'arma, qui és contemplar Déu eleta,  
en contra aquell, blasfemant, se rebel·la: 70  
no és en hom de tan gran mal estima.  
Doncs, ¿com està qui vers tal part camina?*





- 10 Ich bitt Dich, Herr, das Leben mir zu kürzen,  
bevor mir Schlimmeres noch widerfährt;  
in Schmerzen leb ich mein verderbtes Dasein 75  
und fürcht im Jenseits ewge Todespein.  
So leid ich hier wie dort endlose Qualen!  
Nimm mich zu Dir, wann Dir's am besten scheint;  
ich weiß nicht, wozu Warten mir noch nützte;  
wer reisen muss, der findet keine Rast. 80
- 11 Mich sorgt, dass mich die ewige Verdammnis,  
die ich doch fürchte, nicht genug besorgt;  
dergleichen Schmerz ermisst nicht die Natur,  
und niemand kann ihn fassen noch gar spür'n.  
Und doch scheint dies mir eine schwache Ausflucht, 85  
wenn mich vor meiner großen Schuld nicht graust;  
zum Himmel streb ich, ohn' ihn recht zu schätzen.  
Es mangelt mir an Hoffnung wie an Furcht.
- 12 Wenn Du uns zornig auch erscheinen magst,  
liegt das allein an unsrem Unverstand; 90  
dein Wille birgt zu jedem Zeitpunkt Milde,  
was Groll scheint, ist in Dir endlose Huld.  
Verzeih mir, Gott, wenn ich Dich einst getadelt,  
denn ich gesteh, dass ich der Schuld'ge bin:  
mein Urteil fand ich mit des Leibes Augen. 95  
Erleuchte Du nun meiner Seele Blick!

- XIII *Lo meu voler al teu és molt contrari,  
e·m só enemic, pensant-me amic ésser.  
Ajuda'm, Déu, puis me veus en tal pressa!  
Jo·m desesper si los mèrits meus guardes; 100  
jo m'enuig molt la vida com allongue  
e dubte molt que aquella fenescas.  
En dolor visc, car mon desig no·s ferma,  
e ja en mi alterat és l'arbitre.*
- XIV *Tu est la fi on totes fins termenen, 105  
e no és fi si en tu no termena.  
Tu est lo bé on tot altre·s mesura,  
e no és bo qui a tu, Déu, no sembla.  
Al qui·t complau tu aquell déu nomenes;  
per tu semblar, major grau d'home·l muntés; 110  
d'on és gran dret del qui plau al diable  
prenga lo nom d'aquell ab qui·s conforma.*
- XV *Alguna fi en aquest món se troba;  
ne és vera fi, puis que no fa l'hom fèlix:  
és lo començ per on l'altra s'acaba, 115  
segons lo còrs que entendre pot un home.  
Los filosofos qui aquella posaren  
en si mateix són ésser vists discordes:  
senyal és cert que en veritat no·s funda;  
per consegüent a l'home no contenta. 120*

- 13 Mein Wille steht dem Deinen hart entgegen;  
ich bin mir Feind, wenn Freund zu sein ich wähne.  
Gott, hilf mir, sieh mich an in meiner Not!  
Siehst Du auf mein Verdienst, fasst mich Verzweiflung. 100  
Ich bin es leid, mein Leben zu verlängern,  
und fürchte doch, dass es zu Ende geht.  
Ich leb in Qual, weil mein Begehren nicht schwindet,  
und meine Urteilskraft ist schon verwirrt.
- 14 Du bist der Zweck, in den die Zwecke münden 105  
und Zweck ist nichts, was nicht in Dir sich schließt;  
Du bist das Gut, an dem man Güte misst  
und gut ist niemand, der Dir, Gott, nicht gleicht.  
Den, der Dir wohlgefällt, nennst selbst Du Gott;  
wer Dir gleicht, den erhebst Du auf zu Dir; 110  
billig ist's drum, dass, wer dem Teufel huldigt,  
den Namen dessen annimmt, dem er dient!
- 15 Jeglicher Zweck, stammt er aus dieser Welt,  
kann wahrer Zweck nicht sein, zum Heil nicht führen:  
er ist nur eines andren Zweckes Anfang, 115  
soweit es Menscheng Geist erfassen kann.  
Die Philosophen, die ihn in sich selbst  
gesucht, hat man als uneins bald erkannt:  
Man sieht, dass derlei Zweck nicht wahrhaft ist.  
Drum stillt er nicht das menschliche Begehren. 120

- XVI *Bona per si no fon la llei judaica  
(en paradís per ella no s'entrava),  
mas tant com fon començ d'aquesta nostra,  
de què·s pot dir d'aquestes dues una.  
Així la fi de tot en tot humana* 125  
*no da repòs a l'apetit, o terme;  
mas tampoc l'hom sens ella no ha l'altra:  
Sant Joan fon senyalant lo Messies.*
- XVII *No té repòs qui nulla altra fi guarda,  
car en res àls lo voler no reposa:  
ço sent cascú, e no hi cal subtilesa,* 130  
*que, fora tu, lo voler no s'atura.  
Sí com los rius a la mar tots acorren,  
així les fins totes en tu se n'entren.  
Puis te conec, esforça'm que jo t'ame:  
vença l'amor a la por que jo·t porte.* 135
- XVIII *E si amor tanta com vull no m'entra,  
creix-me la por, sí que, tement, no peque,  
car, no pecant, jo perdré aquells hàbits  
que són estats perquè no t'am la causa.* 140  
*Muiren aquells qui de tu m'apartaren,  
puis m'han mig mort e·m tolen que no visca.  
Oh Senyor Déu!, fes que la vida allargue,  
puis me apar que envers tu jo m'acoste.*

- 16 Nicht gut in sich war das Gesetz der Juden  
(Einlass gewährt es nicht ins Paradies),  
und doch war es des unsrigen Beginn,  
so dass man beide eins wohl nennen kann.  
So kann ein Zweck, der ganz von Menschen stammt, 125  
nicht Halt gebieten der Begier, noch Ende,  
und tut doch Not, den andren zu erlangen:  
Vorbote des Messias war der Täufer.
- 17 Ruhlos bleibt, wer nach andren Zwecken strebt,  
denn in nichts sonst wird das Begehren gestillt; 130  
ein jeder spürt, auch ohne großen Scharfsinn,  
dass ohne Dich der Gier kein Ende ist.  
So wie die Flüsse sich ins Meer ergießen,  
so münden allesamt in Dir die Zwecke.  
Da ich Dich kenne, zwing mich, Dich zu lieben, 135  
dass Liebe meine Furcht vor Dir besiegt!
- 18 Und lieb ich Dich nicht so sehr, wie ich wollte,  
schür meine Furcht, dass bangend ich nicht fehl,  
denn so allein verlier ich jene Laster,  
die schuld sind daran, dass ich Dich nicht lieb. 140  
Tod wünsch ich allen, die von Dir mich trennten,  
halb töteten sie mich, dass ich kaum lebe.  
Oh, Herr und Gott! Mach, dass mein Leben dauert,  
denn schon scheint mich mein Weg zu Dir zu führen!





- XXII *Prec-te, Senyor, que-m fasses insensible  
e que en null temps alguns delits jo senta,  
no solament los lleigs qui-t vénen contra,  
mas tots aquells que indiferents se troben. 170  
Açò desig perquè sol en tu pense  
e pusca haver la via que en tu-s dreça.  
Fes-ho, Senyor, e si per temps me'n torne,  
haja per cert trobar ta aurella sorda. 175*
- XXIII *Tol-me dolor com me veig perdre-l segle  
car mentre-m dolc tant com vull jo no t'ame,  
e vull-ho fer, mas l'hàbit me contrasta:  
en temps passat me carreguí la colpa. 180  
Tant te cost jo com molts qui no-t serviren,  
e tu-ls has fet no menys que jo-t demane,  
perquè-t suplic que dins lo cor tu m'entres,  
puix est entrat en pus abominable*
- XXIV *Catòlic só, mas la fe no m'escalfa  
que la fredor lenta dels senys apague, 185  
car jo eleix ço que mos sentiments senten,  
e paradís crec per fe i raó jutge.  
Aquella part de l'esperit és prompta,  
mas la dels senys rossegant la m'acoste.  
Doncs tu, Senyor, ab foc de fe m'acorre 190  
tant que la part que-m porta fred abrase.*

- 22 Ich bitt Dich, Herr, ertöt in mir das Fühlen,  
dass keinerlei Genüsse ich mehr spür,  
nicht nur Genuss, der gegen Dich sich wendet, 170  
nein, auch all das, was gleichgültig sich zeigt.  
Dies wünscht ich, um an Dich allein zu denken  
und dass ich fänd den geraden Weg zu Dir.  
Gewähr es, Herr, und soll es einst mich reuen,  
lass Deine Ohren mir verschlossen sein. 175
- 23 Nimm mir den Schmerz, wenn mir die Welt entflieht,  
denn leidend kann ich Dich genug nicht lieben,  
und will es, doch es lähmt mich die Gewohnheit:  
in früherer Zeit belud ich mich mit Schuld.  
Ich steh nicht unter manchem, der Dich mied 180  
und dem Du mehr gewährt, als ich erbitte;  
drum flehe ich, dass Du mein Herz erfüllst,  
denn in viel schlimmere schon fandst Du den Weg.
- 24 Christ bin ich, doch mein Glaube wärmt zu schwach,  
als dass die kalte Sinnlichkeit er löschte, 185  
denn ich wähl das, was meine Sinne fühlen,  
und glaub ans Paradies, auch im Verstand.  
Ein Teil von meinem Geiste ist bereit,  
doch schlepp ich den der Sinne mühsam nach.  
Drum, Herr, hilf Du mir mit des Glaubens Feuer, 190  
dass es den kalten Teil in mir versengt.

- XXV *Tu creïst mi perquè l'ànima salve,  
e pot-se fer de mi saps lo contrari.  
Si és així, ¿per què, doncs, me creaves,  
puix fon en tu lo saber infal·lible?* 195  
*Torna a no-res, jo-t suplic, lo meu ésser,  
car més me val que tostemps l'escur càrcer.  
Jo crec a tu com volguist dir de Judes  
que·l fóra bo no fos nat al món home.*
- XXVI *Per mi segur, havent rebut baptisme,* 200  
*no fos tornat als braços de la vida,  
mas a la mort hagués retut lo deute,  
e de present jo no viuria en dubte.  
Major dolor d'infern los hòmens senten  
que los delits de paraís no jutgen;* 205  
*lo mal sentit és d'aquell altre exemple,  
e paradís sens lo sentir se jutja.*
- XXVII *Dóna'm esforç que prenga de mi venge:  
jo·m trop ofés contra tu ab gran culpa.* 210  
*E si no hi bast, tu de ma carn te farta,  
ab que no·m tocs l'esperit, que a tu sembla.  
E sobretot ma fe que no vacil·le,  
e no tremol la mia esperança;  
no·m fallirà caritat, elles fermes.*  
*E de la carn, si·t suplic, no me n'oges.* 215

- 25 Du schufst mich, dass ich meine Seele rette,  
und weißt vielleicht doch schon das Gegenteil.  
Doch wär es so, warum dann schufst Du mich,  
wenn Du unfehlbar in die Zukunft schaust? 195  
Lösch aus, ich fleh Dich an, mein Erdenleben,  
wenn ich dem ewgen Kerker so entgeh!  
Ich glaube, was Du einst von Judas sagtest:  
es wäre besser, er wär nie geboren.
- 26 Ich wünschte, dass ich nach der Taufe, sicher, 200  
nicht mehr ins Leben wär zurückgekehrt,  
dass ich vielmehr dem Tod die Schuld beglichen  
und heute nicht in Angst mehr leben müsst!  
Die Menschen fürchten mehr der Hölle Qual,  
als dass des Himmels Freuden sie erfassen: 205  
Hiesiges Leid ist Beispiel jenes andren,  
den Himmel aber spürt man hier noch nicht.
- 27 Gib mir die Kraft, mich an mir selbst zu rächen.  
Versündigt hab ich mich mit großer Schuld;  
bin ich zu schwach, litz Dich an meinem Fleische, 210  
doch schone meinen Geist, der Deinem gleicht;  
vor allem lass im Glauben mich nicht wanken  
und mach, dass meine Hoffnung stetig bleibt;  
sind beide fest, wird Demut mir nicht mangeln.  
Doch bitt ich für mein Fleisch, gewähr es nicht! 215

XXVIII *¿Oh quan serà que regaré les galtes  
d'aigua de plor ab les llàgremes dolces?  
Contrició és la font d'on emanen;  
aquesta és clau que'l cel tancat nos obre;  
d'atrició parteixen les amargues  
perquè en temor més que en amor se funden.  
Mas, tals quals són, d'aquestes me abunda,  
puix són camí e via per les altres.*

220

28      Wann kommt der Tag, da ich die Wangen netze  
mit meines Weinens Wasser süßer Tränen!?  
Der Born, aus dem sie quellen, sei echte Reue:  
der einzige Schlüssel zu des Himmels Tor!  
Zwar bitter sind halbherzger Reue Tränen,  
die mehr aus Furcht entspringen denn aus Liebe;  
doch sei's drum, gib mir davon denn in Fülle,  
vielleicht führn sie ja zu den andren hin!

220



## Bibliographie

### Editionen

- Archer, Robert (Hg.): *Ausiàs March: Cinquanta-vuit poemes*, Edició i estudi de Robert Archer, Barcelona 1989.
- Archer, Robert (Hg.): *Ausiàs March: Obra completa*, hg. von Robert Archer, 2 Bde., Barcelona 1997.
- Bohigas, Pere (Hg.): *Ausiàs March: Poesies*, 5 Bde., Barcelona 1952-1959 (2. unver. Aufl. 1980).
- Ferraté, Joan (Hg.): *Les poesies d'Ausiàs March*, Barcelona 1979.
- Pagès, Amadeu: *Les obres d'Auzias March*, 2 Bde., Barcelona 1912-1914 [wieder: València <sup>2</sup>1991].

### Übersetzungen

- Archer, Robert: *Ausiàs March: Verse translations of thirty poems*, introduction, text, translation and notes by Robert Archer, Barcelona / Woodbridge 2006.
- Carreres de Calatayud, F.: *Las obras de Ausias March, traducidas por Jorge de Montemayor*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947 (Biblioteca de antiguos libros hispánicos; Serie A, 8).
- Conejero, M. A. / Ribes, P. / Keown, D. (Hg.): *Ausiàs March: Selecció de poemes / Selected Poems*, València: Fundació Shakespeare, 1986 [1987].
- Ferreres, Rafael (Hg.): *Ausias March: Obra poética completa*, 2 Bde., Madrid: Castalia, 1979 (Clásicos Castalia; 99, 100).
- Gimferrer, Pere: *Ausiàs March: Obra poética / Obra poética*, selección y traducción de Pere Gimferrer, introducción de Joaquim Molas, edición bilingüe, Madrid 1981.
- Girolamo, Costanzo di (Hg.): *Ausiàs March. Pagine del canzoniere*, Milano: Luni, 1998.
- Marinerius, Vincentius (Vicenç Mariner) (1633): „Vincentii Marinerii Valentini Poemata, quibus Ausiae Marchi Opera, facundissimi et elegantissimi Poetae et strenui Equitis Valentini, interpretatur, et ex vernacula prisca lingua Lemovicensi, qua tunc Valentini utebantur, et ipse author haec composuit, in

- Latinum vertit eloquium et, in se elegiarum libros divisa, carmine elegiaco exaravit”, in: *Opera omnia*, Turroni, 479-856.
- Müller, Isabel: *Ausiàs March: Gedichte*, aus dem Katalanischen übersetzt und eingeleitet von Isabel Müller, Münster / Barcelona 2009.
- Radatz, Hans-Ingo: *Ausiàs March: Gedichte (altkatalanisch und deutsch)*, aus dem Altkatalanischen übersetzt, ediert sowie mit einer Einleitung und einem Glossar versehen von Hans-Ingo Radatz, Frankfurt am Main 1993.

### **Sekundärliteratur**

- Archer, Robert: „The Workings of Allegory in Ausiàs March“, in: *Modern Language Notes* 98, 2 (1983), S. 169-188.
- Archer, Robert: „The Conceitful Structure of Ausiàs March’s ‘Lo jorn ha por’” in: *Revista canadiense de estudios hispánicos* 12 (1988), S. 191-206.
- Archer, Robert: *The Pervasive Image: The Role of Analogy in the Poetry of Ausiàs March*, Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins 1985 (Purdue University Monographs in Romance Languages; 17).
- Archer, Robert: „Els cants de mort”, in: *Canelobre* Num. 39-40 (1999), S. 29-44.
- Boase, Roger: *The Troubadour Revival: A Study of Social Change and Traditionalism in Late Medieval Spain*, London: Routledge & Kegan 1978.
- Butler, David Aloysius: *A Study of the Vocabulary in the Poetry of Ausias March*, Washington: The Catholic University of America, 1981. (=Diss. 1980)
- Cocozzella, Peter: „Ausiàs March and the ‘truth’ of the troubadours“, in: *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Bd. 1, Barcelona: Quaderns Crema, 1986, S. 111-132.
- Denk, Otto Viktor Martin: „Ausias March“, in: *Einführung in die Geschichte der altkatalanischen Literatur*, München: Poeschl, 1893, S. 367-389.
- Di Girolamo, Costanzo: „Ausiàs March and the Troubadour Poetic Code“, in: Gulsoy, Joseph / Solà Solé, Josep M. (Hg.): *Catalan Studies in memory of Josephine de Boer*, Barcelona: Hispam / Borrás.

- Fàbrega, Valentí (1994): “Ja veig estar a Déu ple de rialles’: Déu en la poesia d’Ausiàs March”, in: *FS Briesemeister*, Bd. 1, Frankfurt am Main: Domus Editoria Europaea, 353-72.
- Fuster, Joan (Hg.): *Ausiàs March: Antologia poètica*, València: Tres i Quatre, 1984 (11959).
- Fuster, Joan: *Ausiàs March*, València: Tres i Quatre, 1982 (Quadern Tres i Quatre; 27), 1975.
- Fuster, Joan: *Lectures d’Ausiàs March en la València del segle XVI*, Universitat de Barcelona, 31 d’octubre de 1984, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1984.
- Garcia-Oliver, Ferran: *Ausias Marc*, València, 2009.
- Gómez, Francesc J. / Pujol, Josep (Hg.): *Per haver d’amor vida: Antologia comentada*, Barcelona: Barcino, 2008.
- Martines, Vicent (Hg.): *Canelobre. Estudis sobre Ausiàs March* [Revista de l’Institut de Cultura Juan Gil-Albert], Alacant 1999.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino: „La poesia mística en España”, in: *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, hg. E. Sanchez Reyes, vol. II, Santander: Aldus, 1941, S. 69-110.
- Molas, Joaquim: „Introducció“, in: Molas, Joaquim / Gimferrer, Pere (Hg.): *Ausiàs March. Obra poètica / Obra poètica*, Madrid: Alfaguara, 1978, S. I-LXVII.
- Müller, Isabel: *Wissen im Umbruch. Zur Inszenierung von Wissensdiskursen in der Dichtung Ausiàs Marchs*, Heidelberg: Winter, 2014.
- Pagès, Amédée: *Commentaire des poésies d’Auzias March*, Paris 1925.
- Radatz, Hans-Ingo: „Ausiàs March: Gedanken anlässlich der erstmaligen Übertragung des großen valencianischen Klassikers ins Deutsche (ein Werkstattbericht)“, in: Schönberger, Axel / Zimmermann, Klaus (Hgg.): *De orbis Hispani linguis litteris historia moribus* (FS Dietrich Briesemeister), Frankfurt am Main 1994, S. 373-404.
- Radatz, Hans-Ingo: “Ausiàs March”, in: *Visat. La revista digital de literatura i traducció del PEN català* núm. 6 (octubre 2008), <http://www.visat.cat/traduccions-literaturacatalana/cat/autor/8-/ausias-march.html>, 2008.
- Radatz, Hans-Ingo (Hg.): *Jordi de Sant Jordi: Der letzte Trobador, eine Anthologie*, Berlin u.a. LIT-Verlag, 2011.

- Riquer, Martí de: „Ausias March“, in: *Història de la literatura catalana*, Bd. 2, Barcelona: Ariel, 1964, S. 471-567.
- Santanach, Joan / Martines, Vicent (2000): „Bibliografia ausiasmarquiana“, in: Bohigas, Pere (Hg.): *Ausiàs March: Poesies*, (ed. revisada per: Soberanas, Amadeu-J. / Espinàs, Noemí), Barcelona, S. 531-601.
- Sánchez López, Elena: *Estudi de la llengua d'Ausiàs March a través de les col·locacions, una aproximació semiautomàtica*, Berlin / Boston 2013.
- Zimmermann, Marie-Claire: „Els cants de mort en l'obra d'Ausiàs March: el fracàs poètic i la desmitificació de la literatura“, in: *Miscel·lània Antoni Badia i Margarit*, Bd. 6, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987 (Estudis de llengua i literatura catalanes; 14), S. 299-327.
- Zimmermann, Marie-Claire: „Lir entre Carts i l'espai metafòric marquian“, in: *Miscel·lània Pere Bohigas*, Bd. 2, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982 (Estudis de llengua i literatura catalanes; 4), S. 162-189.
- Zimmermann, Marie-Claire: „Les métaphores de la mer dans la poésie d'Ausiàs March“, in: *Ibérica 2* (1979), S. 43-57.





## Bamberger Editionen

Die **Bamberger Editionen** wurden von Harald Wentzlaff-Eggebert 1988 ins Leben gerufen. Herausgeberschaft zwischen 1988 und 2007: Helga Unger und Harald Wentzlaff-Eggebert (Bd. 1–5), Harald Wentzlaff-Eggebert (Bd. 6–11) und Gerhard Penzkofer (Bd. 12–15). Seit 2015 ist Enrique Rodrigues-Moura Herausgeber der **Bamberger Editionen**, die ein romanistisch orientiertes Konzept verfolgen. Die Bücher werden in zwei Formaten mit identischem Inhalt veröffentlicht: auf Papier (Hardcover) und online (*open access*).

In den **Bamberger Editionen** werden sowohl fiktionale und essayistische Texte als auch historische Dokumente des romanischen Sprach- und Kulturraums nach philologischen Kriterien herausgegeben. Dieser wird in seiner polyzentrischen Realität und im Wechselspiel mit anderen Kulturräumen betrachtet. Der Fokus liegt dabei auf der kritischen Auseinandersetzung mit und der Vermittlung von Texten, die bis dato von der Wissenschaft weniger beachtet wurden, die aber angesichts ihres Eigen- und kontextbedingten kulturellen Wertes sowie aufgrund ihrer Mittlerrolle zwischen den verschiedenen kulturellen Traditionen und Sprachvarietäten der Romania eine erneuerte Reflexion erfordern.

Les **Edicions de Bamberg** es fundaren per Harald Wentzlaff-Eggebert l'any 1988. Els editors entre 1988 i 2007 van ser Helga Unger i Harald Wentzlaff-Eggebert (vol. 1-5), Harald Wentzlaff-Eggebert (vol. 6-11) i Gerhard Penzkofer (vol. 12-15). Des de 2015 Enrique Rodrigues-Moura és el director de les **Edicions de Bamberg**, que passaren a seguir una orientació romànica. Els llibres s'editen en dos formats amb contingut idèntic: en paper (enquadernació en cartoné) i en línia (*open access*).

En les **Edicions de Bamberg** s'editen, atenent criteris filològics, tant textos ficcionals i assagístics com també documents històrics de l'ampli espai lingüísticocultural de la Romània, atenent la seua realitat policèntrica i la seua articulació amb altres espais. El focus de la col·lecció resideix en l'estudi i la divulgació de textos que fins ara han rebut menys atenció per part de la crítica acadèmica, però el valor cultural intrínsec i extrínsec dels quals exigeix una renovada reflexió; també pel seu paper de mitjancer entre les diverses tradicions culturals i les varietats lingüístiques de la Romània.



University  
of Bamberg  
Press



University  
of Bamberg  
Press

Ausias March (1400-1459) lebte in einer Zeit der Umbrüche: Die letzten Gewissheiten des Mittelalters machten dem Geist der frühen Neuzeit Platz; das Bürgertum beginnt dem Adel ernsthaft Konkurrenz zu machen und die Ideale der hohen Minne der okzitanischen Trobadore geraten ins Schwanken. Zugleich bricht König Alfons V. von Aragonien nach Italien auf, um dort König von Neapel zu werden und so die Königreiche der Aragonesischen Krone in Personalunion mit dem italienischen Süden zu verbinden. Der daraus resultierende rege kulturelle Austausch bringt die Ideen und Moden der italienischen Renaissance auch nach Valencia, der damals größten Stadt der iberischen Halbinsel. Es folgt das *sigle d'or* de les lletres valencianes - das „goldene Jahrhundert der valencianischen Literatur“, das als Vorläufer des darauffolgenden *Siglo de oro* der kastilischen Literatur gesehen werden kann. Im Bereich der Lyrik ist Ausias March zweifellos der wichtigste Repräsentant dieses Goldenen Zeitalters. Die vorliegende Anthologie führt ein in Leben und Werk und präsentiert 30 ausgewählte Gedichte im katalanischen Original und in einer metrischen deutschen Übersetzung.



ISBN 978-3-86309-925-1



9 783863 099251

[www.uni-bamberg.de/ubp/](http://www.uni-bamberg.de/ubp/)