



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

**Beziehungen zwischen romanischer und
mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung
der Metrik und Musik**

Spanke, Hans

Nendeln/Liechtenstein, 1972

Text

[urn:nbn:de:hbz:466:1-73614](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-73614)

Die Neugier, welche epochale Ereignisse der Welt- und Geistesgeschichte in dem Geiste des zurückschauenden Forschers erregen, ist seit jeher der Antrieb zu weit ausgreifenden Arbeiten gewesen. Je rätselhafter die Spontaneität des Komplexes war, desto eifriger waren die Bemühungen und desto wertvoller der Ertrag, wenn kundige Meister das Werk unternahmen; auch dann, wenn der Forscher selbst ans Ende seiner Untersuchungen ein „non liquet“ setzen mußte.

Das Problem der Ursprünge des romanischen Minnegesanges ist, was den Inhalt der Poesien angeht, anscheinend dazu verurteilt, vorläufig ein Problem zu bleiben, wie jetzt wieder das jugendfrische Alterswerk von Alfred Jeanroy¹⁾ erhärtet. Man kann wohl erkennen, welche sozialen und geistigen Gegebenheiten das Entstehen einer anspruchsvollen, von Fachleuten für Kenner verfaßten Liedkunst begünstigten und ermöglichten, keineswegs aber, warum die den Inhalt der Troubadourpoesien charakterisierenden Motive gerade so ausfallen mußten, wie wir sie vor uns sehen. Die Unklarheit bleibt, ja wird sogar eher vergrößert, wenn gewissenhafte Detailforschung aufdeckte, was an älteren Motiven abendländischer und fremder Herkunft in der Ideenwelt der Troubadours sich nachweisen läßt.

Günstigere Vorbedingungen trifft derjenige Teil der Forschung, der sich mit den Fragen der Form beschäftigt. Erstens, weil sich bei vernünftiger Fragestellung präzise und eindeutige Ergebnisse über den Formenschatz der galloromanischen Minnelyrik erzielen lassen. Zweitens, weil diese Ergebnisse wegen ihrer scharfen Umrisse vorzüglich für einen Vergleich mit älteren und gleichzeitigen Nachbargebieten geeignet sind. Wenn es uns gelingt, auf dem Gebiete der Strophenkunst der galloromanischen Minnesänger enge Beziehungen zu anderen Gebieten festzustellen, wird dadurch nicht nur ein umfangreicherer Rahmen für die Gruppierung von Einzelercheinungen geschaffen, sondern auch

1) Alfred Jeanroy, *La Poésie lyrique des Troubadours*, 2 Bde., Paris 1934.

das Rätsel vom Ursprung des Minnesangs wenigstens für ein Teilgebiet, das der Strophenformen, der Lösung näher gebracht.

Zwei Gebiete der mittelalterlichen Lyrik kommen einzig für eine Befruchtung des Formenschatzes der Troubadours und Trouvères in Betracht: die arabische und die mittellateinische Strophenkunst. Erstere scheidet aus, nachdem der großartig angelegte Versuch Riberas mißlungen ist¹⁾, auch die weniger überzeugenden als anspruchsvollen kürzlichen Bücher des Semitisten Nykl²⁾ vermögen diesen Fehlschlag nicht zu vertuschen. — Dagegen bestehen reiche, bisher nur zu einem kleinen Teile ausgenutzte Möglichkeiten, die Strophenformen der mittellateinischen Poesie mit denen der Minnesänger unter einen Hut zu bringen.

Letztere Aufgabe hat der Verfasser dieser Zeilen als erster 1928 klar formuliert, auch den Weg der Forschung angegeben und seither in einer Reihe von Arbeiten, die im Folgenden vielfach zu zitieren sind, der Lösung zuzuführen versucht. Ich schrieb damals³⁾: Für eine vergleichende Formengeschichte der mittellateinischen und der provenzalisch-altfranzösischen Lyrik erhebt sich als erste und wichtigste Aufgabe: die Festlegung der in den einzelnen Literaturen vorhandenen formalen Grundtypen, sowie die Behandlung ihres Entstehens und ihrer Geschichte. — Da sich heraus stellt, daß die drei Literaturen diese Grundtypen gemeinsam haben, ergibt sich die Disposition der folgenden Arbeit, die den Abschluß meiner Untersuchungen bilden soll, durch diese Typen selbst. Dies ist, sei zwischenher bemerkt, nicht der einzige Weg, der zum Ziele führen kann: es ist ebenso gut möglich, und vielleicht für den Leser interessanter und weniger anstrengend, wenn man aus irgend einer der drei Literaturen ein besonders wichtiges und ergiebiges Einzelgebiet herausnimmt und mit Benachbartem vergleicht. So fand sich bei einer Untersuchung der Strophenformen der von Karl Strecker 1925 herausgegebenen und mit Recht dem Dichter Walter von Châtillon zugeschriebenen Sammlung von St. Omer, daß dieser Dichter nicht nur Strophenformen, sondern sogar Melo-

1) Siehe meine Kritik der Theorie Riberas über Zusammenhänge zwischen frühromanischen Strophenformen und andalusisch-arabischer Lyrik des Mittelalters, in „Volkstum und Kultur der Romanen“, III. Jahrg., S. 258.

2) Vgl. insbesondere A. R. Nykl, *El Cancionero de Aben Guzman*, Madrid 1933, besprochen von mir im Jahrg. 1935 der *Zts. f. frz. Spr. u. Lit.*

3) Vgl. Bd. LI der ebengenannten *Zts.*, S. 112.

dien den Schöpfungen zeitgenössischer Trouvères entlehnt hat¹⁾. Weittragender sind die Resultate einer Untersuchung über die Herkunft der wenigen, aber interessanten Strophenformen des ältesten Troubadours, die 1935 in den Studi medievali erscheinen wird: hier ergab sich, daß mit einer Ausnahme sämtliche von Guillem IX. benutzte Strophenformen sich in der ältesten, gegen 1100 in Limoges niedergeschriebenen Quelle des St. Martialconductus nachweisen lassen, bezw. von Wilhelm durch leichte Variation von dort übernommener Typen neu geschaffen wurden; Melodien dieser Quelle lassen sich mit Leichtigkeit, ja Wahrscheinlichkeit den ohne Noten erhaltenen Wilhelmschen Liedern unterlegen.

Zur Grundlegung der Typen.

Die formlichen Eigenschaften einer Strophe werden, was das Textliche angeht, restlos erfaßt durch Angabe des Rythmus und des Reimes. Haben verschiedene Lieder gleichen Rythmus, d. h. gleiche Silbenzahl der korrespondierenden Verse, und gleiche Reimverteilung, so läßt sich eine Beziehung zwischen ihnen herstellen: bei originellen Strophenformen darf man Imitation annehmen, bei landläufigeren zum mindesten die Zugehörigkeit zum gleichen Typ. Haben zudem die verglichenen Lieder gleiche oder ähnliche Melodien, so ist das eine willkommene Bestätigung der vom Textlichen aus gemachten Beobachtungen. Notwendig ist diese Bestätigung nicht, denn die Melodie gehört nicht zum streng gefaßten Wesen der Strophe als Form; oft läßt sich feststellen, daß ein Lied in handschriftlich oder zeitlich verschiedenen Teilen der Ueberlieferung verschiedene Melodien aufweist, — ohne daß seine Strophenform dadurch ihren eigenen Charakter verlöre.

Dementsprechend wäre es verfehlt, wollte man die Melodie eines Liedes als notwendigen Bestandteil seiner Formeigenschaften betrachten. Auch als „Ausdruck des Formwillens seines Schöpfers“ ist sie nur in beschränktem Umfange anzusprechen; denn die Melodie, als Aufeinanderfolge verschiedener Töne (melodische Linie), sowie ihre dementsprechenden Qualitäten (Stimmungsgehalt, Ambitus etc.) bilden keine Eigenschaften der Form, sondern solche des Inhalts. Was sich auf der musikalischen Seite des Strophenliedes als Formeigenschaft ansprechen läßt, sind: 1. der rythmische Aufbau, und 2. das in Gleichheit oder Verschiedenheit sich äußernde Verhältnis der melodisch-rythmischen Glieder unter

1) Spanke, Zu den Gedichten Walthers von Châtillon, in „Volkstum und Kultur der Romanen“, Jahrg. IV, S. 197.

sich. Der r y t h m i s c h e Bau läuft bei der uns hier beschäftigten Art von Liedern Hand in Hand mit der textlichen Rythmik, besser gesagt: er ist von ihr abhängig; er wird also durch die Angabe der Silbenzahl der einzelnen Strophenverse mit erfaßt. Demgegenüber ist der m e l o d i s c h e Gesamtbau einer Strophe, d. h. die melodische Korrespondenz der einzelnen Verse und Versgruppen untereinander, nur zu w e i l e n identisch mit dem in der Silbenzahl und der Taktverteilung hervortretenden rythmischen Bau. Eine Kanzone z. B., deren metrisch-musikalische Rythmik durch die Formel 8 abab baab genau angegeben wird, kann melodisch ganz verschieden gebaut sein: etwa ABAB CDEF, oder ABCD EFGH oder noch anders. In gewissen Fällen allerdings, wo von vorneherein die Melodie gegenüber dem Text das Primäre ist, besteht bekanntlich zwischen metrischem und melodischem Bau eine strenge Uebereinstimmung, z. B. bei allen Gattungen, die genetisch mit der Sequenz zusammenhängen. Aber auch hier gibt in vielen Fällen die metrische Gestalt des Textes volle Auskunft über die formale Eigenart des Stückes.

Es ist also nicht nur zweckmäßiger, sondern auch im Prinzip richtiger, wenn man eine zusammenfassende Betrachtung, die Typen ermitteln und mit Nachbargebieten vergleichen soll, nicht auf die musikalische, sondern in erster Linie auf die metrische Struktur aufbaut.

Die mittellateinischen Quellen.

V o r 1100 war der Formenschatz der weltlichen und geistlichen mittellateinischen Strophenlyrik ziemlich arm; man benutzte immer wieder die gleichen uralten Typen, und von einem Streben nach Abwechslung und Neuerfindung ist nur an wenigen Stellen etwas zu bemerken. Eine Ausnahme bilden die meist auf Antikes zurückgreifenden Dichter der karolingischen Renaissance und einzelne Formgenies, wie Gottschalk von Orbais und Petrus Damiani. Freilich gab es einzelne Gebiete, auf denen sich die Erfindungsgabe der Dichterkomponisten auch v o r 1100 reich betätigte: die Sequenzen, Tropen und Reimoffizien, — aber immer abseits vom S t r o p h e n l i e d e.

Es besteht Grund zu der Annahme, dass bei der Verfertigung und dem Vortrag der Sequenzen und Tropen teilweise auch weltliche, literarisch wenig gebildete Künstler (Berufsmusiker) am Werke waren. Kürzlich wies ich nach ¹⁾, daß als musikalische Vor-

1) Zts. für deutsches Altertum, Bd. 71 (1934), S. 4.

bilder gewisser Sequenzen der ältesten Schicht verschollene Stücke in Betracht kommen, deren klagender Inhalt durch die Bezeichnung *Planctus* gekennzeichnet wird; man möchte vermuten, daß auch diese Stücke in das leider nur in Spuren erkennbare Milieu von freieren Berufsmusikern hineingehören. — Es gab auch *Planctus* in *Strophiform*; einige stehen in der wegen ihrer Melodien einzig kostbaren Handschrift Paris BN lat. 1154, die noch aus dem 9. Jahrhundert stammt und wahrscheinlich in St. Martial in Limoges niedergeschrieben worden ist. Da auch ihr sonstiger Inhalt ein ziemlich reichhaltiges Bild der vor 1100 in der außerliturgischen lateinischen Lyrik benutzten Formen liefert, behandelte ich ihn in einer 1932 in den *Studi medievali* publizierten Abhandlung „*Rythmen- und Sequenzenstudien*“. Wir werden sehen, daß die hier benutzten Strophentypen teilweise in den Formenschatz der romanischen Lyriker übergegangen sind. In derselben Studie verwendete ich zur Erweiterung des Materials den Inhalt des aus dem 10. Jahrhundert stammenden, von Dreves als Bd. II der *Analecta hymnica* veröffentlichten *Hymnars von Moissac*; hier finden sich bemerkenswerter Weise neben reinen Hymnen auch Stücke der freieren Gattung: ein Krönungslied „*ad Odonem regem*“, ein *Planctus* eines von seinem Bischofssitz vertriebenen Petrus und einige teilweise mit musikalischen Ausdrücken durchsetzte Lieder, die ein sehr altes exemplum der freien Gemeinschaftslyrik der Kleriker darstellen. Reiche Auskunft über die Strophen der Frühzeit bieten ferner die Angaben W. Meyers in seinen gesammelten Abhandlungen.

W. Meyer hat des öfteren betont, daß um 1100 in der Formenkunst der mlat. Lyrik ein Neuschaffen großen Umfangs und stürmischen Tempos beginnt¹⁾. Näher ist er jedoch auf die Hauptstätte dieses Neuschaffens, die *Conductus*dichtung des Klosters St. Martial in Limoges, nirgends eingegangen. Den Inhalt der vier in Betracht kommenden Handschriften, BN lat. 1139, 3549 und 3719, und Lond. Brit. Mus. Add. 36881, bisher noch nie im Zusammenhange gewürdigt und teilweise unedierte, teilte ich 1930 im ersten Teile der „*St. Martialstudien*“ mit; s. *Zts. f. frz. Spr. u. Lit.* LIV, S. 282ff. Zur dritten der Handschriften vgl. den Nachtrag ib. LVI, S. 450. — Die Londoner Handschrift, am

1) Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rythmik. Bd. I, S. 243.

wenigsten umfangreich, aber an besonderen Aufschlüssen nicht unergiebig, die bei der ersten Behandlung etwas zu kurz gekommen war, da mir nur der Londoner Katalog zur Verfügung stand, bespreche ich ausführlicher, mit Herausgabe der unedierten Texte in der katalanischen Publikation *Butletí de la Bibl. de Catalunya* 1935.

Der Inhalt dieser Sammlungen bildet, wie sich ergab, deutlich eine Einheit; um diese Einheit zu betonen, gebrauchten wir durchweg die Bezeichnung „*St. Martial repertoire*“. Daß alle diese Stücke in dem Kloster St. Martial selbst entstanden sind, ist nicht erweislich; wer daran zweifelt, möge den Ausdruck als Sammelnamen für eine von 1100 bis 1150 im südlichen Mittelfrankreich blühende, ebenso neuartige wie anspruchsvolle geistliche Liedkunst betrachten. Rahmen und Anlass für die neue Kunst bot die alte, bisher freilich nur in recht primitiven Formen auftretende Gattung des *Tropus*; zu dieser Gattung kann man, wegen ihres pausenausfüllenden Charakters auch die *Conductus* (ursprünglich: „Umzugsgesänge“) hinzurechnen, — die freilich zu allen Zeiten ihrer Geschichte metrisch streng gebunden, meist als Strophenlieder erscheinen.

Von besonderer Wichtigkeit ist die Bestimmung des Alters der St. Martialiedkunst. Den *terminus post quem* haben wir für die früheste Quelle, Hs. 1139, in dem auf das Jahr 1096 bezüglichen Kreuzliede „*Jerusalem mirabilis*“. Die Schrift- und Neumengestaltung dieser Handschrift ist so altertümlich, daß man ihrer Entstehung früher teilweise ein weit früheres Datum beigemessen hat; sie dürfte auch kaum später als 1120 niedergeschrieben sein. Das soeben genannte Kreuzzugslied ist textlich einwandfrei; aber verschiedene andere Stücke der Handschrift haben einen ziemlich verwilderten, man möchte sagen zersungenen Text, wie sich aus dem Vergleiche mit späteren, teils ganz entlegenen Quellen ergibt. In der eben zitierten Abhandlung über die Londoner Handschrift wies ich darauf hin, daß die Handschrift Paris 1139 verschiedene Melodien zweistimmig hat, die man bisher für einstimmig hielt; der Sachverhalt wurde dadurch verschleiert, daß die beiden Melodien nicht übereinander stehen wie sonst gewöhnlich, sondern auf die beiden ersten Strophen verteilt sind. Diese Gepflogenheit, deren sonstiges Auftreten noch zu untersuchen ist, deutet wohl ebenfalls auf ein höheres Alter. Besonders dringlich ist die Frage, ob der Inhalt der Handschrift 1139 zu Lebzeiten des ältesten Troubadours schon gesungen wurde; die oben genannte Studie „*Ueber die*

Strophenformen des ältesten Troubadours“ gibt auf diese Frage durch ihre Resultate eine deutlich bejahende Antwort.

Die dritte Periode des mlat. Liedes, die für unsere Aufgabe Vergleichsmaterial liefert, läßt sich unter der Rahmenbezeichnung „Notre Dame-Repertoire“ unterbringen. Man ist in der Musikgeschichte gewohnt, mit diesem Ausdruck den Inhalt verschiedener Handschriften zu bezeichnen, die auf die etwa 1150 bis 1230 an der Notre Dame-Kathedrale in Paris unter großen Meistern blühende Vokalmusik zurückgehen. Eine dieser Handschriften, die ältere Wolfenbütteler, ist jetzt in einem Faksimile bequem benutzbar¹⁾. Wie sich erwarten läßt, führen von dieser Liedkunst Beziehungen hauptsächlich zu den romanischen Sängern des Nordens.

Natürlich wurde in einer literarisch so fruchtbaren Zeit wie die Epoche nach 1100 auch außerhalb und unabhängig von den beiden eben skizzierten Gebieten sowohl in als außerhalb Frankreichs Vieles gedichtet und gesungen, was sich formlich mit der weltlichen Lyrik der Volkssprachen in Verbindung bringen läßt; aber die Nebengebiete sind, verglichen mit den beiden Hauptkomplexen, für unsere Fragen nur von untergeordneter Bedeutung. Das Wichtigste wurde im Teil I der St. Martialstudien behandelt, anderes wird von Fall zu Fall im Folgenden zur Sprache kommen.

Form und Inhalt.

Zu diesem reichen, bisher wenig behandelten Thema nur ein Wort. Sowohl im Conductus als im volkssprachlichen Liede lassen sich, mehr oder minder deutlich geschieden, zwei Hauptrichtungen beobachten: 1. Stücke hohen, ernsten Stiles, minderen Instinkten keineswegs entgegenkommend, für ein anspruchsvolles, verwöhntes Publikum verfertigt; 2. einfachere Sachen, auf den Geschmack eines weiten, gemischten Publikums zugeschnitten, teils als volksliedhaft, teils als volkstümlich anzusprechen, beim Hörer (der in den Refrains oft zum Mitsänger wurde) keine besondere Kunstbildung voraussetzend. Die zweite Strömung ist wie wir sehen werden, in St. Martial verhältnismäßig stark vertreten. — War die

1) J. H. Baxter, *An old St. Andrews Music Book* (Cod. Helmst. 628). London 1931 (= St. Andrews University Publications Nr. XXX). Über die andern Hss. orientiert jetzt vorzüglich mit Facsimilia und Übertragungen H. Anglés, in seiner Ausgabe des Huelgas-Codex (Barcelona 1932); die wichtigsten sind: Florenz, Laurenziana Plut. XXIX. 1, Wolfenbüttel Helmst. 1099, Madrid, Bibl. Nac. Tol. 930 und Oxford, Rawl. C 510.

Einfachheit echt, nicht etwa affektiert-parodistisch, so entsprach dem Inhalt meist eine metrische Form, die auf bekannte, oft uralte Typen zurückgriff. Es wird sich lohnen, im Folgenden darauf zu achten, daß gerade diejenigen Typen, die lateinisch in der ersten der drei oben aufgeteilten Zeitgruppen (der Periode v o r 1100) auftreten, verhältnismäßig viele Stücke der „einfachen“ Gattung in sich bergen.