



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

Spanke, Hans

Nendeln/Liechtenstein, 1972

Zusammenfassung.

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

Melodien von Rayn. 957 u. 556 sind verschieden, die von Rayn. 2101 ist mit den beiden letzteren noch zu vergleichen.

In den Fällen, wo früheste Trouvères, wie Conon de Béthune, Lieder in freien Strophen schufen, ist provenzalischer Einfluß anzunehmen¹⁾. Nur 2% (ziemlich genau) aller erhaltenen Trouvèrelieder gehören dieser Gattung an.

Die musikalische Bauform dieser metrisch „regellosen“ Gebilde ist im allgemeinen natürlicherweise die ebenso ungebundene Satzfolge ABCD etc. Allerdings haben gelegentlich einzelne Sänger, wie Marcabru, Jaufré Rudel, Bernart de Ventadorn, Beatritz de Dia und Guiraut Bornelh, gleichsam um zu erhärten, daß der musikalische Bau sein eigenes Leben führt, einem unregelmäßigen metrischen Bau einen irgendwie typenhaften musikalischen Bau zugesellt. Das umgekehrte Verfahren, mit festen metrischen Typen eine freie mus. Bauart zu verbinden, wurde oben in mannigfachen Beispielen auf den verschiedensten Gebieten beobachtet.

Hier ist zu erwähnen, daß Fr. Gennrich in seiner Formenlehre alle Lieder mit freier musikalischer Bauart unter dem Titel „Hymnenstrophe“ zusammenfaßt. Höchst unglücklich, denn 1) gibt es auch Hymnen mit andern Bauformen als ABCD etc., — und 2) kann die mus. Bauweise ABCD . . . mit sämtlichen metrisch aufs deutlichste als Typen erkennbaren Strophenformen eine Verbindung eingehen. Das Wesen der Strophenform liegt, so hoffe ich in dieser Studie endgültig klargestellt zu haben, in erster Linie nicht in der Melodie, sondern im textlichen Bau.

Zusammenfassung.

Unsere Ausführungen dürften von der Vielseitigkeit der Formenkunst der mittelalterlichen Lyrik lateinischer und romanischer Sprache für die entscheidende Entwicklungsepoche einen deutlichen Begriff gegeben haben. Wenngleich wir uns bestrebten, unsere Typen nicht schematisch-schachtelnd, sondern historisch entwickelnd zu finden und zu belegen, so dürften doch die gefundenen Typen

1) Die Hälfte der von Axel Wallensköld (in seiner Ausgabe der Sammlung „Classiques frs. du Moyen-âge“) diesem Dichter zugeschriebenen Lieder teilt ihren Bau mit provenzalischen Liedern: Nr. 1 (Rayn. 629) mit Peirol 12, Nr. 2 (Rayn. 303) mit Bartsch 461, 81; Nr. 3 (Rayn. 1837) mit Bertran de Born 1; Nr. 7 (Rayn. 1131, 1137 und 1325) mit Bertran de Born 9; Nr. 8 (Rayn. 1420) mit Bertran de Born 19.

auch für den schematisch orientierten Standpunkt ihre Brauchbarkeit dadurch erweisen, daß sie den gesamten vorhandenen Liederbestand zu erfassen in der Lage sind.

Werfen wir einen Blick zurück auf das weite durchwanderte Feld! Es hat sich herausgestellt, daß die Strophenkunst nach 1100 trotz ihrer Reichhaltigkeit und Neuheit in mehreren, teils sehr stark vertretenen Typen älteres Gut teilweise schlechthin übernimmt, teils durch geschickte Umformung weiterbildet und ausgestaltet. Einige dieser Typen fanden freilich wegen ihrer allzu großen Einfachheit nicht den Beifall der esoterischen Kunst des *Conductus* hohen Stils und der volkssprachlichen Minnesänger, wie die Strophe aus zwei gleichen Teilen und die alten Vierzeiler; aber sie wurden gepflegt in einfach-kindlichen Weihnachtsliedern lateinischer Sprache und im romanischen Volksliede, literarisch bei dem letzteren teilweise erst in späteren Epochen erfaßbar.

Ebenso alt ist die Vorgeschichte der Reihenstrophe, die wegen ihrer größeren Vielseitigkeit und ihres wuchtigeren Charakters auch bei der hohen Kunst nach 1100 sehr beliebt war, weniger bei den Provenzalen, wo Bernart de Ventadorn, mit seinem ebenso feinen wie gesund-vielseitigen Kunstgeschmack ihre Vorzüge zur vollen Entfaltung brachte, als beim *Conductus* und in der *Trouvère*poesie, wo sie besonders von den Meistern der Frühzeit, Blondel und Gontier de Soignies gepflegt wurde.

Weit seltener als die Reihenstrophe und exklusiver in ihrer Verwendung ist die Romanzenstrophe, ebenfalls keine absolute Neubildung des 12. Jahrhunderts, sondern von alten Formen inspiriert. Dort wo sie in 10 Silbner auftritt, darf man sie mit antiken, bzw. antikisierenden Strophen zusammenbringen. Die Klarheit dieser Form wird im Laufe ihrer späteren Entwicklung dadurch getrübt, daß sie eine Art Kreuzung mit Nebenformen des *Rondeaus* eingeht.

Weit verzweigt, aber interessant und übersichtlich ist die Geschichte der Formen, die mit der musikalischen Sequenzengattung zusammenhängen. Hier ist die musikalische Gliederung nicht nur neben, sondern vor der metrischen zu berücksichtigen. Die Priorität der Melodie spiegelt sich in romanischen Texten, weniger in den lateinischen, in einer gewissen anspruchslosigkeit, teils sogar Minderwertigkeit des Inhaltes wider. Die Fachmusiker der romanischen Lyrik verfügten manchmal, wie sich hier zeigt, über

keine besondere literarische Bildung, während die geistlichen Musiker nach 1100 auch als Textdichter hohe Ansprüche zu befriedigen wußten; das gebot ihnen schon die Rücksicht auf ihr Publikum. Wenn z. B. Philippe de Grève eine Melodie wie den Lai Markiol textierte, war sein (gedachtes) Publikum unter allen ein, wenn nicht verwöhntes, so doch literarisch gebildetes, — ganz anders als das Publikum, dem die romanische Fassung dieses Lais vorgetragen wurde¹⁾.

Das Alter des Rondeaux ist, wie die Überlieferung der Nebenformen dartut, jedenfalls bedeutend höher als sich aus den Quellen des „reinen Rondeaux“ erschließen läßt. Sein Wesen liegt, wie das der Sequenz, im Musikalischen, aber weniger in Beziehungen der melodischen Linie als in solchen des Rythmus. Seine Form geht auf den Tanz zurück, genauer gesagt, auf Bewegung und Gegenbewegung bei einem bestimmten Tanze, den späte Quellen als Branle bezeichnen und der vielleicht mit der alten Carole (wenn das nicht ein vieldeutiger Begriff ist) identisch ist. Dieser Tanz hat allem Anscheine nach schon gegen 1100 bestanden; er war so beliebt, daß seine rythmische Form nicht nur in eigentlichen romanischen und lateinischen Tanzliedern, sondern auch in andern poetischen genres verwandt wurde, meist in Stücken volkstümlichen Einschlags und einfacher Ausdrucksweise.

Unter allen Strophengattungen ist die Kanzzone am stärksten in der nordfranzösischen Lyrik vertreten, meist in Verbindung mit einem entsprechenden dreiteiligen musikalischen Bau. Auch in der Conductuslyrik umfaßt sie ca. 50% des Gesamtbestandes, hier allerdings weit seltener in Verbindung mit musikalischer Dreiteiligkeit. Bedeutend geringer ist ihre Verwendung bei den Provenzalen, die sie nur selten, am häufigsten eigenartigerweise in der ältesten Periode, musikalisch unterstrichen. Die Geschichte der Textkanzzone geht, wie wir sahen, bis auf Wilhelm IX. zurück, während das musikalische Kanzonenprinzip sich schon bedeutend früher nachweisen läßt. Über die Entstehung der Textkan-

1) Die Lais wurden einstimmig mit Musikbegleitung vorgetragen. In der Kirche vielleicht mit Orgelbegleitung, die dem Verständnis der menschlichen Stimme nicht sehr hinderlich war. — Anders lag die Sache bei den Motetten, wo es ganz unmöglich war, dem textlich verschiedenen Wortlaut der verschiedenen zugleich gesungenen Stimmen zu folgen. Das nutzten die Textdichter aus, indem sie mit hochernsten lateinischen Texten zuweilen äußerst weltliche in französischer Sprache verweben.

zone Hypothesen anzustellen, dürfte zwecklos sein, obwohl sie sich recht wohl durch Anregung aus andern alten Formen würde „entwickeln“ lassen.

Da eine umfassende Darstellung des Auftretens und der gesamten Geschichte der Kanzone einen unverhältnismäßig großen Raum beansprucht haben würde, mußten wir uns hier auf wesentliche Einzelpunkte beschränken: Auftreten bei den frühen Provenzalen, gemeinsame Benutzung metrisch-musikalischer Einzelformen bei Trouvères und Conductusdichtern.

In den übrigen Abschnitten hingegen wurde eine Vollständigkeit angestrebt, die dort, wo mein Material ausreichte, wohl erreicht sein dürfte (Trouvèrelieder und Conductus). Leider ist die von Gennrich (Formenlehre S. 15) als 1931 erschienen vermeldete Ausgabe seiner Troubadourmelodien immer noch nicht vorhanden. Vielleicht hätte sich sonst das Bild durch interessante Einzelheiten erweitern lassen. Aber das Hauptsächliche, die Typen und ihre Geschichte, wird sicher unverändert bleiben.

In wesentlichsten Punkten bedeutet obige Studie eine Verneinung und Ersetzung der Ansichten, die Fr. Gennrich in seiner öfters zitierten Formenlehre entwickelt hat. Die Gegensätzlichkeit unserer Anschauungen wurde, aus verschiedenen Gründen, nur dort hervorgehoben, wo es unbedingt nötig war. Wenn der Leser in weiteren Fällen eine Divergenz findet, die nicht diskutiert ist, so mag er in meinem Schweigen keine Unterlassung, sondern die Andeutung finden, daß ich in diesem Punkte die Ansicht Gennrichs nicht teile. In weiteren (zahlreichen) Fällen, in denen Gennrich und ich gleicher Ansicht sind, bzw. das gleiche Material in gleichem Sinne verwerten, ohne daß oben darauf von mir hingewiesen wurde, liegt letzteres daran, daß ich in früheren Arbeiten als Erster dieses Material aufgedeckt und benutzt habe; das gilt besonders von lateinischen Stücken.

Mit dieser Studie ist meine Mitwirkung an der Lösung einer Aufgabe in der Hauptsache abgeschlossen, die ich vor Jahren gestellt und seit Jahren intensiv bearbeitet habe: Die Frage nach den Beziehungen zwischen den Formelementen der mittellateinischen und der frühen romanischen Lyrik. Das Resultat war, wie es mir immer vorschwebte: Gemeinsamkeit gewisser Strophen-typen (über Verse und rythmische Prinzipien vgl. Teil II meiner St. Martialstudien) und gemeinsame Benutzung gewisser

Melodien und Strophenschemata. Wer Schlagworte liebt, könnte weiter fragen: Gibt es nun, im Sinne von Stengel, wirklich eine „romanische Metrik?“ Denn wir sahen, daß nicht nur die Galloromanen, sondern auch andere romanische Völker bei älterer lateinischer Liedkunst Anleihen machten. Um irrtümliche Auslegungen zu verhindern, möchte ich hier klipp und klar erklären: darüber habe ich keine anderen Ansichten (bezw. keine allgemeine Ansichten) als sich deutlich aus den im Obigen gemachten Einzelergebnissen erschließen läßt¹⁾. Jedes romanische Volk hatte um 1100 seine eigene, voll ausgebildete Sprache. Als die Dichtung lyrischer Texte in den einzelnen romanischen Literaturen anfang, literarisch zu werden, d. h. (hier im Sinne des Buchstabens) für wert gehalten wurde, aufgezeichnet zu werden, waren in jeder Literatur Einflüsse verschiedener Art tätig gewesen: 1) die primitive Gemeinschafts poesie, die sich nur noch in einzelnen Punkten und schwer deutbar nachweisen läßt. — 2) die durch die kirchliche und kirchensprachliche Gemeinschaft an vielen Stellen in gleicher Weise wirkende lateinisch-religiöse Lyrik. Auch hier ist scharf zu unterscheiden zwischen Formen, die schon vor 1100 vorhanden waren, und solchen, die erst später im lateinischen Liede nachweisbar sind. Bei den letzteren liegt, mehr oder weniger deutlich, die Möglichkeit vor, daß sie nicht vom lateinischen Liede aus, sondern von dessen galloromanischen Parallelformen angeregt worden sind. — Als drittes kommt noch der im Mittelalter mehr noch als heute internationale Wirkungsbereich der Musik hinzu²⁾.

Die metrische Formkunst ist etwas Technisches, etwas ganz Realistisches. Sie ist erlernbar und kann von dem, der sie in der einen Sprache beherrscht, in einer zweiten, mit dieser verwandten

1) Durch diese Bemerkung möchte ich verhindern, daß meine Ansichten in Sammelwerken unter irgend einem schiefen Schlagworte fungieren; wie z. B. in dem sonst so ordentlichen Buche von R. Lapa unter dem Titel „Tese liturgica“ (Lições de Literatura Portuguesa, Época medieval, Lisboa 1934). Gerade mit der Liturgie haben die von mir behandelten Komplexe wenig zu tun; anerkannter Weise hat Lapa allerdings im Einzelnen meine Arbeiten richtig aufgefaßt und ausgewertet.

2) Obiges bezieht sich, im Sinne meines Themas, nur auf die formale Seite der Frage. Wer das Gemeinromanische des Inhaltes behandeln will (eine interessante, aber nicht sehr dankbare Aufgabe), wird sich mit den kulturellen und sozialen Verhältnissen zu befassen haben. — Der Vollständigkeit halber sei hinzugefügt, daß ich die P. Verrier vorschwebende Idee einer vulgärlateinischen, in späteren Phänomenen fortlebenden Lyrik für ein Hirngespinnst halte.

Sprache ohne weiteres angewandt werden. Auch auf dem Gebiete des Inhalts (einschließlich der mit dem Inhalt näher oder ferner zusammengehörenden ästhetischen Elemente) lassen sich in vielen Komplexen der Weltliteratur weit- und tiefgreifende „Beziehungen“ zweier Sphären aufdecken, meist deutlich erkennbar als Abhängigkeiten jüngerer oder schwächerer von alten und starken. Aber diese Beziehungen haben mit solchen der äußeren Form im Prinzip keinen notwendigen Zusammenhang; man würde arg fehlgreifen wenn man aus dem oben dargetanen Vorhandensein metrischer Beziehungen zwischen lateinischer und romanischer Lyrik auf die Existenz von Beziehungen der Inhalte einen allgemeinen Schluß zöge. Brinkmann hat versucht, solche Beziehungen durch literarhistorische Erörterungen und Einzelvergleiche aufzudecken. Sein Versuch ist durchaus mißlungen; wenn man, wie der Verfasser dieser Zeilen, viele Hunderte von Gedichten beider Sphären genau verglichen hat, kommt man zur festen Überzeugung, daß die vorhandenen Unterschiede hundertmal greifbarer sind als die Ähnlichkeiten. Wo letztere vorzuliegen scheinen, wie an einigen Stellen der Scholarenpoesie, handelt es sich um Entlehnungen der lateinischen Dichter bei der Volkslyrik und den Minnesängern.

Methodisch trug unsere Untersuchung, der Formulierung des Themas entsprechend, den Charakter einer Vergleichung, geordnet nach Gruppen, die sich aus dem Stoff ergaben. Hinter dem Thema jedoch lag als Zweck und Sinn die Aufgabe, auf diesem Wege das Problem von dem Ursprung des romanischen Minnesangs wenigstens auf einem Teilgebiet seiner Lösung näher zu führen; ob das gelungen, glaube ich dem Urteil der Forschung überlassen zu dürfen.

Jenes Problem hat, wenn man es scharf ins Auge faßt, seinen Schwerpunkt in der Frage nach der Spontaneität, nach dem „was“ und „warum“ jenes gewaltigen Schöpfungsaktes. Wir kommen hier, wenn ich mir eine kurze Äußerung darüber gestatten darf, am besten zunächst durch Erwägungen allgemeinsten Art weiter. Um 1100, als die erblühte Kultur im südlichen Frankreich ein verständnis- und anspruchsvolles Publikum geschaffen hatte und als die romanische Sprache eine Festigkeit erlangt hatte, die den geeigneten Baustoff abgab, entstand das Bedürfnis nach ästhetisch hochstehenden **volkssprachlichen** Literaturwerken aller Arten. Diejenigen Künstler, die dieses Bedürfnis auf dem Gebiete der gesungenen Strophenlyrik befriedigten, hatten den interessanten Namen „Trobadors“. Es gibt bekanntlich zwei Deutungen dieses

Wortes; 1) „Finder“ oder besser „Erfinder“, abgeleitet von einem schon existierenden Verbum „trobar“, 2) „Tropatores“: Verfertiger von Tropen. Ohne mich in den alten Streit der Etymologiker einmischen zu wollen, muß ich sagen, daß die zweite Auslegung mit den uns hier interessierenden Verhältnissen jenes Schöpfungsaktes, soweit sie die dabei tätigen Personen betreffen, ganz vorzüglich übereinstimmt. Die Musikgeschichte lehrt, daß um 1100 (und weit früher) die freischaffenden Musiker sich fast ausschließlich, aber reichlich auf zwei Gebieten betätigten, in den Sequenzen und den Tropen. Schon vor 1100 waren die Bearbeiter der zweiten, bisher noch nicht völlig erforschten Gattung (die „Tropatores“) eifrig bemüht gewesen, die zunächst formlosen, dann durch gleiche Reime und korrespondierende Verslängen wenigstens in etwa gebundenen Tropengebilde in die Form regelrechter Strophenlieder überzuführen: ein Bemühen, das in den Benedicamus-tropen unserer Handschrift A schon reife, auf eine längere Entwicklung hindeutende Früchte gezeitigt hat. Der Urzweck der ganzen Tropendichtung lag darin, in das durch liturgische Bindung für Jahrhunderte festliegende Einerlei der festen Teile der Offizien durch Neugeschaffenes eine gewisse Würze und Abwechslung hineinzubringen: das Erfinden gehört also hier entschieden zum Handwerk, und auch die andere Ausdeutung des Wortes „Trobador“ würde trefflich die Tätigkeit dieser lateinisch dichtenden Musiker bezeichnen.

Wer war nun, als um 1100 das Bedürfnis nach einer Vokalmusik in volkssprachlichen Strophenliedern nach Erfüllung schrie, besser geeignet, dieses Bedürfnis zu befriedigen als diese nach Aussage alter Nachrichten durchaus nicht „offiziellen“, sondern manchmal von den kirchlichen Behörden geradezu bekämpften Dichtermusiker? Ihre musikalische Tüchtigkeit ist außer Zweifel, ebenso ihre Beherrschung der metrischen Technik, wenngleich das Latein und der Inhalt ihrer Poeme teilweise wenig befriedigen. Vielleicht hatten sie, da sie von den Behörden nicht unterstützt wurden, kein regelmäßiges Einkommen und wohl auch keinen festen Wirkungssitz, dafür aber einen Künstlerstolz, der in ihren Leistungen als Sänger und Instrumentalmusiker wurzelte.

In dem Zeitpunkt, als sie sich durch gegebene Bedingungen veranlaßt fühlten, ihre Tüchtigkeit in den Dienst eines neuen, zugleich urteils- und zahlungsfähigen Publikums zu stellen, standen sie vor der Aufgabe, für diese neue Tätigkeit einen neuen Inhalt zu finden. Die Art dieses neuen Inhaltes mußte sich zum großen

Teil aus den vorliegenden sozialen Verhältnissen ergeben. Die hohen ritterlichen Herren waren vielfach durch Standesinteressen und Standespflichten daran verhindert, sich intensiv mit der Pflege einer neuen Kunst zu befassen; Frauen waren in der für die Typenbildung entscheidenden Zeit die Schützerinnen der Sänger, ein Verhältnis, das zwanglos zur Topik der „Dienstmotive“ führte, und zu manchen Einzelzügen, die damit zusammenhängen. — Für die andern Motive, die sich auf diesem Wege nicht erklären lassen, mag folgende Erwägung weiter führen: Bei der Neuheit des Versuches und der sicher geringen Anzahl der frühesten Troubadours mußte im ersten Stadium auch auf dem Gebiete des Inhaltes die Imitation eine starke Rolle spielen. Züge, welche Pfadfinder subjektiv-launisch einführten, wurden von den Nachfolgern begierig aufgegriffen, generalisiert und gar bald ins Typische übergeführt, vielleicht in einer absichtlich oder unabsichtlich umgebogenen Fassung. Ihre Verständlichkeit und Frische mußte darunter leiden. Unter allen Motiven des Minnesangs mußten sie (die „subjektiven Motive“) am ersten verflachen und versanden. Demselben Geschick verfielen in einem späteren Zeitraume, als sich die sozialen Grundlagen änderten, auch die „sozialen Motive“.

Daß unter diesen Umständen das hohe Minnelied in Frankreich eine quantitativ und zeitlich so umfangreiche Blüte erlebte, ist eigentlich erstaunlich. Zur Erklärung könnte man heranziehen: die starke Wirkung der großen Vorbilder, das im Mittelalter besonders stark ausgeprägte Beharrungsvermögen im literarischen Schaffen und schließlich der unverwüstliche Reiz, der im spielerisch-ehrgeizigen Erzeugen immer wieder neuer Strophenformen und Melodien lag. Als schließlich auch auf dem Gebiete der Form die (im Rahmen der oben behandelten Typen) gegebenen Möglichkeiten bis zum Überdruß abgewandelt waren, gelangte man (zuerst in Nordfrankreich) zur Erkenntnis, daß etwas „Überlebtes“ zu beseitigen war. Der bon sens der Nordfranzosen hütete sich davor, dem Kadaver durch mumifizierenden Meistergesang ein scheinbares Fortleben zu verschaffen, bereitete ihm vielmehr durch ulkige Parodisierung ein lustiges Begräbnis.

Die gleiche Handschrift, in der uns eine Sammlung solcher Parodien bewahrt ist (Hs. I, jetzt in Oxford), zeigt in ihren sonstigen Abteilungen, daß um 1290 im Nordosten recht lebendig eine andere Art der Lyrik blühte: in den Pastorellen und den „balletes“ dieser Handschrift sind, was den Inhalt angeht, die alten Motive unverkennbar aus dem „Höfischen“ ins Menschliche umge-

bogen; vielleicht sagt man besser „herabgestiegen“, denn es handelt sich hier deutlich um den bekannten Vorgang, der vom höheren Liede zum Volksliede oder zum volkstümlichen Liede führt.

Immerhin, hier ist eine Lyrik, die Leben hat und sich selbst ernst nimmt; es ist eigenartig, vielleicht aber bezeichnend, daß im 14. Jahrhundert der Wegweiser Guillaume Machaut in den metrisch-musikalischen Formen seiner Minnelieder auf das Formenrepertoire dieser volkstümlichen Poesie zurückgreift.