



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs

Marcabrustudien

Spanke, Hans

Berlin, 1940

Zur Methode. Erklärung des Dichters aus der Umwelt heraus und aus
seinem Zusammenhang mit ihr. - Einige Beispiele.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-73595](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-73595)

Zur Methode.

Die höfische Lyrik, einschließlich die Liebeslieder, ist keine „subjektive Lyrik“ im wahren Sinne des Wortes; erst mit Villon beginnt die richtige Selbständigkeit des Subjektes, die sich einerseits als schrankenlose Selbstenthüllung, andererseits als bewußte Gegensetzung des Ichs zur Umwelt offenbart. Wer einen mal. Lyriker, auch eine so kraftvoll-eigenwillige Erscheinung wie Marcabru, richtig erfassen will, wird am besten nicht den direkten Weg zur „Seele des Dichters“ suchen, sondern alle Züge, die typischen und isolierten, zunächst von außen, von der Umwelt her zu interpretieren streben. Es wird sich zeigen, daß Marcabru gerade dort, wo er am „persönlichsten“ aussieht, in seinen Trutz- und Schutzliedern, einer Fülle von Abhängigkeiten unterworfen ist. Natürlich wird immer noch ein „subjektiver“ Rest bleiben, der zum einmaligen Ich des Künstlers hinführt; aber dieses Ich steckt bei den Troubadours weniger in den vorgetragenen Ideen oder Gefühlen als in technisch-artistischen Dingen, in Sprache, Stil, Strophenkunst, Musik: ein Sachverhalt, der sich durch Selbstzeugnis der Troubadours illustrieren ließe.

Der soeben gebrauchte Begriff „Umwelt“ läßt sich bei den Lohnsängern des Mittelalters schön verdeutlichen und einengen durch den Begriff „Hörerpublikum“. Alle Lieder der Troubadours waren dazu bestimmt, vor einem bestimmten Publikum vorgetragen zu werden, um dessen Beifall, der sich als Applaus und zahlende Anerkennung äußerte, hervorzurufen. Diese Resonanz ermöglichte, als sie gegen 1100 infolge kultureller und sozialer Umstände kräftig wirksam wurde, einerseits das Entstehen der Troubadourkunst, andererseits gab sie derselben ihre allgemeinen und speziellen Erscheinungsformen.

Den im Folgenden unternommenen Versuch, aus diesem Verhältnis des Ich zum Du (bzw. Ihr), das zwischen dem Troubadour und seinem Publikum besteht, zu neuen Erkenntnissen zu gelangen, wird man als Methode vielleicht simpel und wenig originell finden; leitend war mir einzig und allein die Zweckmäßigkeit. Neu ist die Methode nicht; ganz allgemein gesehen, deckt sie sich mit derjenigen, die in ähnlicher Weise (Verhältnis zwischen Sprecher und Angesprochenem) die Syntax der Sprache in ein System zu bringen sucht; mit Genuß erinnere ich mich daran, wie Gustav Gröber uns Straßburger Studenten auf diesem Wege die schwierigsten Kapitel der Syntax überaus einfach und faßlich zu klären

wußte. Vielleicht läßt sich, sei bemerkt, diese Betrachtungsweise auch auf andere Perioden der Literaturgeschichte anwenden, insbesondere auf primitive Epochen; für spätere Perioden wird sie hauptsächlich dem Aufschlüsse bringen, der sich das Ziel setzt, aus der mehr oder minder erbaulichen (stillen) Zwiesprache, die der Alltagsliterat mit seinen Lesern hält, allgemeine Schlüsse zu ziehen.

Der Troubadour war Lohnsänger von Haus aus; für die Annahme, an der Spitze des Minnesangs habe eine Generation adliger Amateursänger gestanden, fehlt es an Beweisen, besonders an allen sachlich-technischen Voraussetzungen. Schon vor dem Grafen von Poitiers muß im Süden eine Generation von fachlich, insbesondere musikalisch wohlgerüsteten Sängern tätig gewesen sein; von ihnen stammen die bei Wilhelm schon teils formelhaft wirkenden, teils parodierten Motive des höfischen Minnesangs. Und diese Motive stellen sich bei näherem Zusehen ausnahmslos als „soziale Motive“ heraus.

Unter sozialen Motiven versteh ich alles, was sich aus der bewußten und unbewußten Abhängigkeit des Troubadours von seinem Hörerkreise ergibt. Zweck seines Auftretens war, die Versammlung erlauchter Hörer, vor der er seine Dichtung vortrug, durch feine Vokalmusik zu erbauen oder zu belustigen. Jenachdem die Hörschaft eingestellt war, wog die Erbauung vor oder die Belustigung. Waren es zechfreudige Ritter, gelangte gelegentlich (in der früheren Periode) die Zote zu ihrem Recht. Gaben jedoch die Damen den Ton an, wurde dieser Ton zart, hingebend, verehrend, wie es eben den Damen paßt. Gesellte sich zur Verehrung die Werbung (ein kleiner Schritt), so konnte diese von dem Lohnsänger nicht an eine Dame gerichtet werden, die sich im Auditorium befand; sie mußte in der Ferne wohnen, und ihre Un erreichbarkeit wurde eine Quelle hübscher poetischer Floskeln. Der Dichter kennt sie, so unterstreicht er für die Schwerverstehenden, nicht einmal von Angesicht: ein Motiv, das Wilhelm (*Anc non la vi et am la fort*) hübsch parodierte und das Rudel mit schwungvoller Ausspinnung ins Zentrum seiner ganzen Dichtung stellte. Gern entrückte der Dichter seine Dame der Sphäre des Irrealen, indem er seine Erotik zu plastischen Wünschen verdichtete, ja er nannte am Liedschlusse ihren Namen; aber das war vorsichtshalber kein wirklicher, sondern ein Deckname (*senhal*), — der also in der frühesten Zeit etwas verhüllte, was garnicht existierte. Anders wurde das, als hohe Dilettanten sich der Dichtkunst bemächtigten,

und der *bon vezi* Wilhelms war sicherlich eine Frau aus Fleisch und Bein, deren Namen er aus taktvoller Rücksicht verschwieg. — Greifen wir ein anderes Motiv heraus: der frühe Troubadour hatte gesungen: „Wenn ich sie nicht sehe, bin ich unglücklich; keine ist edler und schöner als sie“. Daraus machte Wilhelm:

Quan non la vey, be m'en deport,
 No'm pretz un jau;
 Qu'ieu'n sai gensor et bellazor
 E que mais vau.

Marcabru kannte diese Verse und baute aus ihrem Inhalt ein ganzes Lied zusammen.

Man wird hier einwerfen: aber der Troubadour sagte doch oft, besonders in der Frühzeit, seinen Hörern auch unangenehme Dinge: Ermahnungen und Wahrheiten. Auf diese Frage wird unten bei vielen einzelnen Liedern einzugehen sein; aber schon hier sei bemerkt, daß das dominierende Schimpfmotiv, das über die fehlende *Largeza*, und mehrere davon abgeleitete, wieder aufs engste mit „sozialen“ Dingen zusammenhängen.

Fassen wir den höfischen Minnesang als literarische Erscheinung ins Auge, so lassen sich im Großen der Entwicklung, aber auch im Schaffen der Einzelnen, zwei treibende Kräfte beobachten, die sich im Grunde entgegengesetzt, in der Praxis aber nicht nur neben-, sondern oft miteinander tätig sind: 1) die Tradition, eine Macht, die nie größer war als im Mittelalter; 2) das Prinzip der Abwechslung, in Abstufungen wirksam auf dem Gebiet der Formenkunst. Auch diese beiden Triebkräfte werden zur Aufhellung mehrerer Punkte herangezogen werden.

So möchte ich im Folgenden den Versuch wagen, mit einfachen, aber bisher noch nicht konsequent benutzten Methoden und einem engen Material in die noch ungelösten Teile des Problems der Ursprünge des höfischen Liedes neue Klärung zu bringen, das Komplizierte aus dem Einfachen, das Eigenwillige aus dem Abhängigen deutend. Vorbilder sind mir die Arbeiten von Appel und Jeanroy, ferner die ausgezeichnete Ausgabe der Lieder Folquets von Marseille, von dem polnischen Forscher Stronski¹⁾.

1) St. Stronski, Le Troubadour Folquet de Marseille, Krakau 1910.