

Deutsche und französische Dichtung des Mittelalters

Spanke, Hans

Stuttgart, 1943

7. Spätere Minnesänger: Entwicklung in Frankreich

[urn:nbn:de:hbz:466:1-73577](https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:466:1-73577)

den auch sonst damals zwischen West und Ost: etwas später erwähnt der Sänger Guillebert de Berneville eine Reise nach Aachen, und von zwei Herzögen von Brabant, Vater und Sohn, dichtete der eine deutsch (u. a. eine Pastorelle), der andere französisch. Die dörperliche Art fand in Frankreich keinen rechten Anklang; die besprochene Pastorelle Guillaumes bildet (mit wenigen andern, nicht ganz so charakteristischen) einen Sonderfall in der Gattung. Von Neidhart sind einige Melodien erhalten; vielleicht führt ihre Vergleichung mit Pastorellenweisen der Entscheidung näher. — Zwei andere Pastorellen Guillaumes sind traditioneller, mit viel Dialog: der Dichter spielt mit und macht den Schäfern die Mädchen abspenstig; die eine, Bartsch S. 274, fällt durch ihre originelle, dem Alltag angenäherte Diktion auf; das Mädchen verspricht Fouchier ihre Gunst, trotz der Prügel der Mutter, die den Gecken Gui vorzieht, doch ergibt sie sich dann nach kurzem Sträuben dem hinzukommenden Ritter. Erwähnt sei noch ein Hirtenlied des Brügger Jongleurs Jocelin (Bartsch S. 316), der etwas älter als Guillaume ist: nachdem der Verführer fortgeritten ist, kommt die Mutter mit Vorwürfen derber Detaillierung, worauf das Mädchen frech (*vos feistes mon pere cous*)⁸⁷⁾ und noch obszöner antwortet.

Im Ganzen genommen ist Neidhart, verglichen mit den Pastorellendichtern, ein knorriger Geselle, der auf Tradition, klare Linie und sogar auf das mitgehende Verständnis seines Publikums wenig Rücksicht nimmt. Was bei ihm Parodie und was Originalität ist, lässt sich nicht ermitteln, und mit dem Herkunfts- oder Verwandtschaftsnachweis seiner Motive ist weder sein Wesen, noch seine Stellung in der Literaturgeschichte hinreichend geklärt. Unbestreitbar ist sein starker Einfluss auf Zeitgenossen und spätere Dichtung, bis ins 15. Jahrhundert hinein. Nachdichtungen und Zudichtungen zeugen von seiner Beliebtheit; unter den Zudichtungen finden sich Strophen, die Widerspruch ausdrücken (Derartiges fehlt im Romanischen).

7. Spätere Minnesänger

Der weitere Verlauf des deutschen Minnesangs kennzeichnet sich durch die Pflege der von Walther geweiteten und von Neid-

87) „Und du setzttest meinem Vater Hörner auf.“

hart bereicherten Richtung. Das eigentliche Minnelied verflacht oder wird zur derben Parodie umgebogen, während das Dörperlied sich zu einer einfach-ehrlichen Belustigungs- und Tanzpoesie entwickelt. In Frankreich hält sich das ehrlich gemeinte Minnelied höfischen Stils länger; aber sein Leben liegt hauptsächlich in der durch die Vielzahl der romanischen Strophentypen begünstigten Schöpfung immer neuer Strophen und Melodien. Auf derselben Unterlage blühte noch bis ins späte 13. Jahrhundert die Pastorelle mit witziger und bunter Variierung des Verführungs动机s, daneben in bescheidenem Umfang eine satirische und religiöse Lyrik, die ihre Melodien meist dem weltlichen Lied entlehnte. Dazu kam das für weite Kreise bestimmte Tanzlied, das Rondeau mit seinen Nebenformen, das seinen ursprünglich engen Inhalt (epischer Färbung) durch volkstümlich-frische Verarbeitung der Motive des höfischen Liedes bereicherte; auch die Pastorelle fand so ihren Weg ins Tanzlied. Schließlich wurden, als die Formenerfindung technisch erschöpft und als Prinzip so herabgesunken war, daß sie Minnepoesie nur noch als Parodien erzeugte, die Formen des Tanzliedes (Rondeau, Virelai und Ballade) das Gefäß einer zwar nicht fundamental, aber durch Verfeinerung und Stilisierung neuen und lebendigen Minnepoesie hohen Anspruchs: Guillaume Machaut ist (Anfang des 14. Jahrhunderts) der Schöpfer dieser *ars nova*.

In Deutschland setzte die Neidhartsche Richtung der vielseitigere und zugleich menschlich und literarisch verständlichere Spielmann *Tannhäuser* fort. Seine Leiche sind Tanzmusik und ihre Melodien waren so beliebt, daß ums Ende des 13. Jahrhunderts ein deutscher Scholaster eine für seinen Knabenchor mit lateinischem Text bearbeitete⁸⁸⁾. Den ersten Teil, der wohl (soweit sich aus dem Inhalt schließen läßt) als eine Art Proömium vom Sänger vorgetragen wurde, füllen die Themen: Politik, Pastorelle, Vergleich der Frau mit berühmten Schönheiten, Prunken mit geographischen Erlebnissen; der zweite Teil bezieht sich auf den Tanz und hat dörperlichen Charakter; am Schluß stehen Redensarten wie „jetzt ist der Tanz zu Ende“, oder „nun ist der Fiedelbogen

88) Die Erhaltung dieses Textes in einer Conductushandschrift hat uns zugleich die Melodie gerettet; vgl. Spanke, Eine mal. Musikhandschrift, Ztschr. f. d. Altertum LXIX S. 49; die Melodie edierte ich in der Ztschr. f. Musikw. XIV S. 391.

entzwei", eine lustige Umbiegung des literarischen *Explicit*⁸⁹⁾ zum tanzmusikalischen Finale; ähnlich singt der Trouvère am Liedende: *ma chançon faut*⁹⁰⁾. Auch die langatmigen Aufzählungen, die in den Präludien auftreten, sind altbezeugter Spielmannsbrauch. — Die Minnelieder des Tannhäusers sind parodistisch; seine Sprüche erschließen uns die Persönlichkeit des Dichters: ein armseliger Fahrender, bereit zu bestelltem Humor, aber seine Lage mit einer Offenheit schildernd, die fast an Villon gemahnt. Auf die Nachfahren muß er starken Eindruck gemacht haben: er wurde, wie der Morunger, der Brennenberger, Moritz von Craon und der Burghauptmann von Couci der Held erzählender Spielmannsphantasie.

Unter den Fortsetzern sind wenige in unserm Thema nennenswert. Ein Künstler der Form war Gotfrid von Neifen, der neben klagenden Liebesliedern auch derbe Zoten verfaßte, wie sie seit Wilhelm IX. im westlichen Minnesang nicht vorkommen. — Eigene Leistung zeigen die frischen Lieder und Tanzweisen Burkarts von Hohenfels. — An Neidhart und den Tannhäuser knüpft Ulrich von Winterstetten an; er war Kleriker, wie einige der besten Troubadours und Trouvères; seine Leiche ähneln im Aufbau denen des Tannhäusers, übertreffen sie aber an Glätte und rhythmischer Vielseitigkeit, während seine Minnelieder neben Konventionellem eigenartige Parodie bieten. —

Im allgemeinen nimmt im 13. Jahrhundert die Produktion der Liedkunst in Deutschland und im Westen einen parallelen Verlauf. Die Quantität überragt das 12. Jahrhundert erheblich, während seit etwa 1230 die qualitative Entwicklung infolge der Erschöpfung der durch traditionelle Gattungen und Stilarten gegebenen Möglichkeiten auf beiden Seiten deutlich absinkt. In der Provence war durch die Albigenserkrise dem höfischen Schaffen der Boden entzogen, aber auch im Norden Frankreichs waren nicht mehr die Höfe, sondern die bürgerlichen Kreise der emporblühenden Städte die Pflegestätte der Liedkunst. Organisiertes Singen

89) Die mal. Schreiber bekundeten das Ende eines niedergeschriebenen Werkes durch den Ausdruck „Explicit liber...“ (Hier ist zu Ende das Buch...); manchmal würzten sie dieses Explicit durch persönliche, teils witzige Bemerkungen.

90) „Mein Lied ist zu Ende.“

in Form fördernden Wettbewerbs, geknüpft an den Begriff *Pui*⁹¹), gab es in Frankreich schon im 12. Jahrhundert, und Jongleurbruderschaften existierten schon im 11. Jahrhundert (sie pflegten wohl Instrumentalmusik oder halbliturgische Kirchenmusik). Im 13. Jahrhundert blühte der *Pui* von Arras, im Süden ähnliche Genossenschaften in Toulouse und anderswo. Erst später nahmen sich in Deutschland die Zünfte der Pflege einer absterbenden Kunst mit ihrem *Meistergesang* an. Alte Töne wurden oft benutzt; das schaffende Musikertum jedoch warf sich, wie auch im Westen, auf die Mehrstimmigkeit.

8. Zur Formkunst des deutschen Leichs

Die Leichproduktion der späteren Zeit hat den Vorzug, daß sie uns teils auch in den Melodien zugänglich ist. Deren Studium zeigt, daß zur richtigen Erfassung der Struktur des Leichs unbedingt die Melodie heranzuziehen ist; das aus der Metrik allein ergründete Schema bleibt in Einzelheiten unsicher oder mehrdeutig; so kann, um ein Beispiel zu nennen, ein aus sechs metrisch gleichen Teilen bestehender Abschnitt musikalisch entweder zweiteilig oder dreiteilig sein. Auch wird eine Vergleichung der Leiche mit den Lais des Westens nur auf Grundlage der Melodien ein über Allgemeinheiten hinausgehendes Resultat ergeben.

Die aus den Musikhandschriften erkennbaren Formprinzipien des deutschen Leichs seien kurz aufgezählt. — 1. Das Grundgesetz ist die „fortschreitende Repetition“ (AA BB CC usw.). Es ist älter als die liturgische Sequenz und stammt wahrscheinlich aus der instrumentalen Musik, in der es zu allen Zeiten lebendig war. Alle folgenden Punkte betreffen Spezialfälle oder Modifikationen dieses Gesetzes. — 2. eingestreute Versikel aus drei (AAA) oder vier gleichen Teilen, im letzteren Falle oft mit der Differenzierung AA'AA', wodurch wieder die ursprüngliche Zweiteiligkeit betont wird; die Technik findet sich gelegentlich in Sequenzen, sehr oft in romanischen Lais. — 3. Versikel noch anderer Struktur: entweder durchkomponiert (ABCD..) oder mit gehäufter Setzung

91) *Pui* (= Podium) bezeichnete ursprünglich die Estrade, von der aus die Sänger ihre Lieder vortrugen, dann eine Genossenschaft, die sich die Pflege des Kunstgesangs zum Ziel setzte.