

SCHRIFTEN DER  
KÖNIGSBERGER GELEHRTEN GESELLSCHAFT

5. JAHR

GEISTESWISSENSCHAFTLICHE KLASSE

HEFT 4

ZUM URSPRUNG DER  
ALTPROVENZALISCHEN  
LYRIK

VON  
ALFRED PILLET †



1 9 2 8

MAX NIEMEYER VERLAG / HALLE (SAALE)

744

744



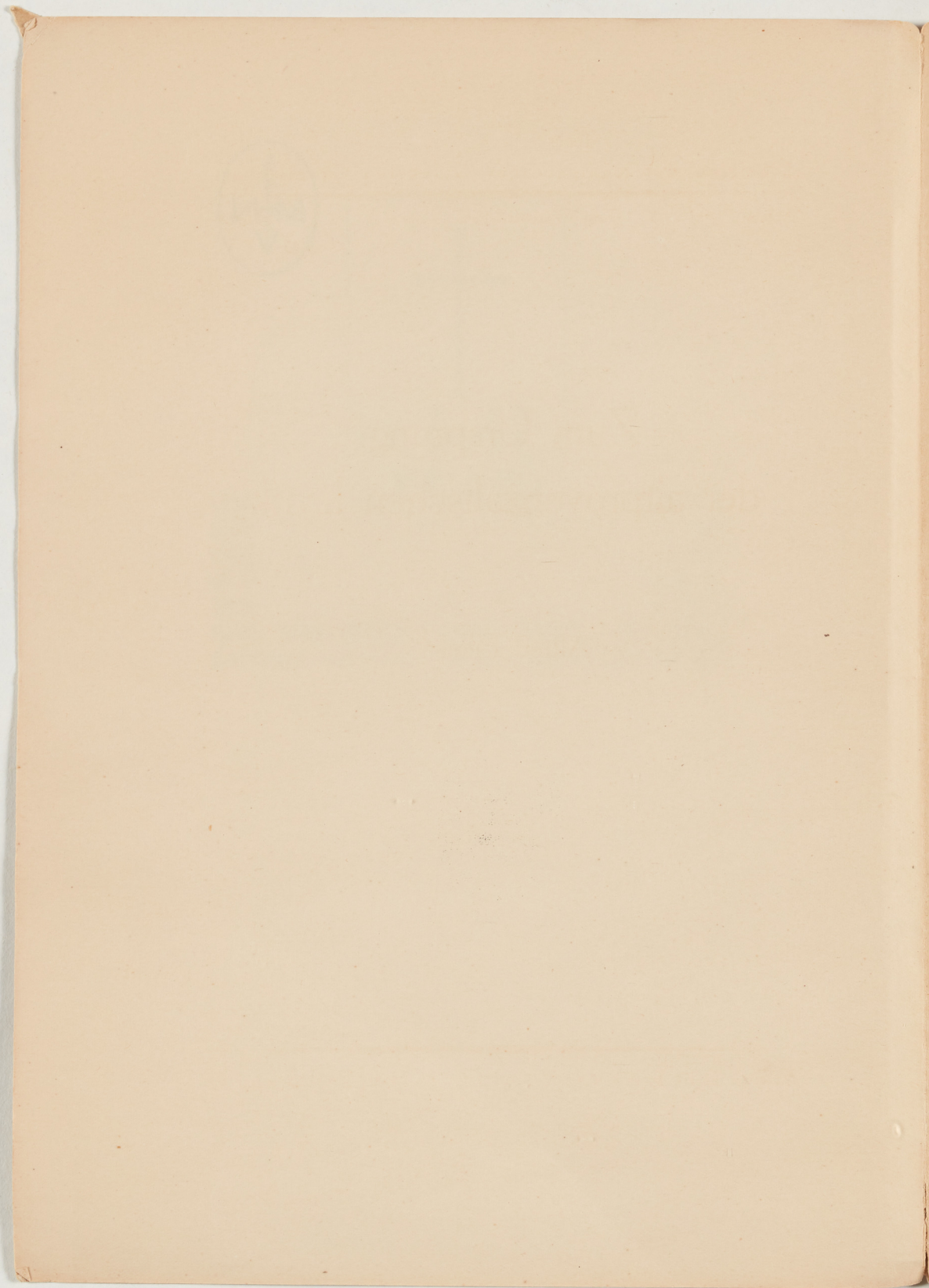
ex bibl.  
I. FRANK

DIE  
KÖN  
ÖFFI  
IN Z  
DEF

NDETE  
T VER-  
LASSEN  
NREIHE,  
SIND /

DAS SCHLUS SHEFT JEDER REIHE UND JEDES  
JAHRES ENTHÄLT DEN JAHRESBERICHT





PPN 161 652 09

Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft

---

5. Jahr

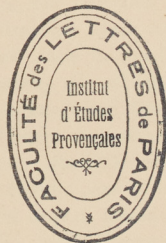
Geisteswissenschaftliche Klasse

Heft 4

# Zum Ursprung der altprovenzalischen Lyrik

Von

Alfred Pillet †



1 9 2 8

---

Max Niemeyer Verlag / Halle (Saale)

744

1. Auflage

Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, vorbehalten /  
Amerikanisches Copyright 1928 by Max Niemeyer Verlag,  
Halle (Saale) / Amerikanische Schutzzollformel: Made in  
Germany / Gedruckt bei Karras, Kröber & Nietschmann  
in Halle (Saale)

1952. 3395

Zur Beachtung

Die eingeklammerten Zahlen am Kopfe jeder Seite  
bezeichnen die Seitenzahl des Einzelheftes, die nicht  
eingeklammerten Zahlen diejenige des Jahresbandes

---

## Zum Ursprung der altprovenzalischen Lyrik

Von Alfred Pillet †

Immer noch wird eine Erörterung der Frage nach dem Ursprung der altprovenzalischen Lyrik beginnen müssen mit den Anschauungen, die A. Jeanroy in seinem bahnbrechenden Werke: *Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen-âge* (1889, 3. Aufl. 1925) und G. Paris in der berühmten Besprechung im *Journal des Savants* (1891—92) entwickelt haben. Ihre Anschauungen gehen zwar in einzelnen Punkten stark auseinander — Jeanroy ist G. Paris später weit entgegengekommen —, berühren sich aber in dem Hauptpunkt: der Schätzung — oder sollen wir schon im voraus sagen: der Überschätzung? — der Volkslyrik als Grundlage und Ausgangspunkt der Kunstlyrik.

Beide Gelehrten haben die Meinung vertreten, die heute als Gemeingut der Forschung betrachtet werden darf, daß die uns erhaltene altfranzösische Lyrik der Blütezeit ganz oder fast ganz höfische Dichtung (*poésie courtoise*) ist, und als solche in Form und Inhalt völlig abhängig von der älteren und höher entwickelten Dichtung der Troubadours, die seit der Mitte des 12. Jahrh. ihren Einfluß in Nordfrankreich geltend machte; dieser höfischen und rein kunstmäßigen Lyrik soll nun aber eine mehr volkstümliche, wenn auch schon einigermaßen kunstmäßige Lyrik vorangegangen sein, deren Spuren nachzuforschen sich lohne und auch in gewissem Umfang möglich sei. Zu diesem Zwecke untersucht Jeanroy die sogenannten *genres objectifs*, d. h. die lyrisch-epischen und lyrisch-dramatischen Gattungen, *pastourelle*, *débat*, *aube*, *chanson dramatique*, *roonnet* (wegen der *refrains*), wobei er merkwürdigerweise gerade die altertümlichste und volkstümlichste, aber bei den Provenzalen so gut wie fehlende, die *chanson de toile* oder *d'histoire*, als nicht eigentlich lyrisch zunächst außer acht läßt. Und überall kommt er zu dem negativen Ergebnis, daß auch diese Gattungen, die durch Eigenart, Frische und Reiz ihrer Vertreter noch am ehesten als *autochthon* erscheinen, in Wirklichkeit, so wie sie uns überliefert sind, aus der provenzalischen Kunstdichtung stammen und daß sie — worauf es uns besonders ankommt — auch in dieser nicht mehr als volkstümlich anzuerkennen seien. Wie er dann aber weiter zu zeigen versucht, daß teils aus den (angeblichen) Nachahmungen in der altitalienischen, mittelhochdeutschen, altportugiesischen Literatur, teils aus dem Fortleben der Motive im französischen Volkslied einer doch sehr viel späteren Zeit sich der Bestand und der Gehalt dieser Gattungen auf der älteren und verlorenen Stufe der alt-

französischen Lyrik ergäbe, und welche schweren grundsätzlichen Bedenken sich gegen die neue, geistvolle, aber allzu kühne Methode Jeanroys und namentlich gegen seine Heranziehung und Auswertung der anderen Literaturen erheben, das steht hier für uns nicht zur Erörterung, da unser Hauptinteresse der provenzalischen Dichtung gilt. Nur das soll noch gesagt werden, daß Jeanroy sein einst bahnbrechendes Buch auch in der 3. Auflage ziemlich unverändert abgedruckt, aber im Anhang eine Bibliographie gegeben und sich mit den meisten neueren Theorien geschickt und höflich auseinandergesetzt hat, ohne sich innerlich durch sie beeinflussen zu lassen.

Während Jeanroy neben den origines doch auch sehr eingehend, sachkundig und aufschlußreich sich mit der évolution des genres befaßt, und zwar in den beiden Literaturen, hat G. Paris mehr das Gesamtbild der altfranzösischen Gattungen und die Frage ihrer Anfänge im Auge, und hier geht er über seinen Schüler hinaus — oder zurück? —, sucht, was dieser zerstörte, nach Möglichkeit aufzubauen, und seinen ganzen Anschauungen und Neigungen entsprechend, die Gattungen in der Volkslyrik zu verankern. Die Ergebnisse im einzelnen zu behagen oder zu bestreiten, würde zu weit führen; daß es bei aller Selbstkritik doch nicht ohne Gewalt und Willkür abgeht, soll ein, freilich besonders krasses, Beispiel zeigen, das der Pastourelle, deren Geschichte sich im Süden und noch besser im Norden verfolgen läßt, und deren Typus ziemlich einheitlich und einfach ist. — Sie schildert das Abenteuer des Dichters (eines Ritters oder Bürgers oder Spielmanns) mit einer Schäferin; gewöhnlich kommt er zu seinem Ziel, nicht selten aber wird er auch abgewiesen oder gefoppt. Zu den beiden Figuren tritt als dritte schon früh der Liebhaber des Mädchens aus ihrem Stande hinzu; er spielt zumeist eine komische Rolle, verjagt aber auch manchmal den Nebenbuhler. Eine Anzahl Pastourelle lassen die Liebesintrigen zurücktreten und geben nur Schilderungen des ländlichen Milieus, der kleinen Feste der Hirten; diese Abart fehlt bei den Troubadours ganz und ist in bürgerlichen Kreisen von Arras ausgebildet worden, gehört demnach einer späteren Entwicklung an.

Das ganze Genre betrachtet Jeanroy in den Origines als aristokratisch und literarisch, wofür ihm nicht nur die ausgesprochene Tendenz der großen Mehrheit, sondern auch die kunstvolle (und oft überkünstliche) Form fast aller Stücke recht gibt. Anders G. Paris, der mit glänzendem Scharfsinn den volkstümlichen Ursprung zu retten unternahm. Prov. *pastorela* (auch *pastoreta*), afr. *pastorele* als Diminutiv von *pastora*, *pastore*, soll nach ihm das Lied einer Hirtin (nicht also auf eine Hirtin) bedeuten; wenn in sehr vielen Gedichten die Hirtin ein Liedchen singt, als der Dichter zu ihr tritt, so ist das ein wichtiges Überbleibsel. Der Dichter (Ritter) soll aber erst später eingeführt worden sein, zunächst mehr Zuschauer als Held, und zwar Zuschauer der Vorgänge bei den Maifesten der Hirten; an diese Maifeste erinnert noch die herkömmliche Schilderung des Frühlings am Anfang. Seine Rolle soll, als sie nicht bloß passiv blieb, recht kläglich gewesen sein: wie G. Paris behauptet — doch keineswegs zu recht —, werde der Ritter gerade in den ältesten datierbaren französischen Pastourelle (Ende des 12. Jahrs.) von der Schönen ab-



gewiesen wie auch bei Marcabru in der wohl ältesten provenzalischen, und so gehe es noch in (halbvolkstümlichen) modernen Liedern dem Edelmann oder Stadtherrn bei der Bäuerin. Der Urtyp der erhaltenen Form der Pastourelle soll als eine Art Spiel oder Ballett zwischen Ritter, Schäferin und ihrem Liebhaber zu denken sein.

In meinen „Studien zur Pastourelle“ (1902) habe ich an diesem System festgehalten, aber notgedrungen mit Modifikationen, durch die es weder klarer noch wahrscheinlicher geworden ist; ich habe Einwände erhoben, die sich mir aufdrängten und es bedenklich unterhöhlen mußten. Ich erkläre offen, daß ich heute weder die Auswertung der Etymologie billige noch den unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem Natureingang und den Maifesten für erwiesen halte; vor allem aber ist und war es mir gänzlich unwahrscheinlich, daß überhaupt eine volkstümliche Dichtung die Schilderung der Landleute und ihrer Sitten als Gattung gekannt habe, und daß der Ritter in der volkstümlichen Dichtung und gerade in dem glänzenden 12. Jahrh. verhöhnt, die Schäferin und der Tölpel verherrlicht worden sein sollen; ebenso habe ich nie an das Spiel — den *mimus* geglaubt. Von Hause ist mir die Pastourelle die Schilderung eines glücklichen Abenteuers, das ein Ritter oder ein Spielmann und endlich ein Bürger mit einer Schönen aus dem Volke hatte; dieses Motiv ist dann verschieden umgebildet und umgedeutet worden. Ich will keineswegs die Möglichkeit ausschließen, daß in der starken Betonung des Wechselgesprächs zwischen Dichter und Schäferin der Einfluß einer ursprünglich volkstümlichen und in der Kunstlyrik schwer zu fassenden Gattung sich geltend gemacht habe, des *débat amoureux* (oder *contrasto*); darum bleibt mir doch die Gattung wesentlich eine literarische und aristokratische. Irgendwohin mußte sich die Schilderung und der Preis der niederen Minne flüchten, und dafür ist eben die Pastourelle das geeignetste Gefäß.

Wenn nun schon die Entstehung einer so zahlreich vertretenen und in ihrer geschichtlichen Entwicklung so gut bekannten Gattung so vielen Zweifeln unterliegt, so war es doch sehr kühn von G. Paris, auf der Grundlage des ungleich schwerer festzustellenden Tanzlieds eine große Theorie über die Herkunft der Minnedichtung als Ganzes vorzutragen. „Je voudrais en effet rendre vraisemblable cette thèse que la poésie des troubadours proprement dite, imitée dans le nord à partir du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, et qui est essentiellement la poésie courtoise, a son point de départ dans les chansons de danses et notamment de danses printannières, et subsidiairement que les chansons qui lui ont servi de point de départ appartenaient à une région intermédiaire entre le nord et le midi, et qu'elles ont rayonné au midi pour s'y transformer très anciennement, au nord pour y rester longtemps telles quelles“ (*Mélanges de litt. franç. du m. à.*, S. 609). Diese Theorie hat der große Gelehrte niemals eigentlich bewiesen; er hat nur die Beweismittel angedeutet. Darum ist es auch nicht möglich, sie mit zwingenden Gründen zu widerlegen, wenn eine Theorie von solchem Ausmaß und Schwung sich überhaupt mit einzelnen Gründen widerlegen ließe. Offenbar sind hier zwei Gedanken verbunden: „die Dichtung der Troubadours geht aus von den Tanzliedern und insbesondere

den Frühlingstanzliedern“, und weiter: „diese Tanzlieder stammten aus einer Zwischenlandschaft zwischen Norden und Süden, haben sich im Süden sehr früh gewandelt und im Norden lange gehalten“. Das Band zwischen diesen beiden Leitsätzen ist ziemlich dünn und äußerlich; denn die Voraussetzung, daß gerade diese Zwischenregion besonders reich an Tanzliedern war, ist strikte nicht zu erweisen, wenigstens nicht für die älteste Zeit, und so ist diese Zwischenregion eben doch nur als die bequeme Brücke geistigen Verkehrs gedacht.

Jener erste Satz hat starken Eindruck gemacht, ist z. B. in die Literaturgeschichte von H. Suchier und auch in die von Voretzsch (3. Aufl., 1925) übergegangen, andererseits auch auf Widerspruch gestoßen, z. B. bei Bédier, dessen Darlegungen in der Rev. des Deux Mondes aber keinen Eindruck gemacht haben, vielleicht schon des Ortes wegen, oder auf eine stillere, verbissene Ablehnung bei Gröber. Es wäre wohl Zeit, ihn zu den Toten zu werfen. Aus den Maifesten, die aus dem Altertum stammend, vom Volke unter größter Teilnahme begangen, von der höfischen Gesellschaft aufgenommen und weitergebildet wurden, aus den Liedern, die dabei zu den Runden der Frauen und später zu den gemischten Runden der Frauen und Männer gesungen wurden, und die zum Tanz riefen, zum Fest, zum Genuß des Frühlings, der Jugend und der Liebe, soll die — Minnedichtung der Troubadours hervorgegangen sein. Die gesellschaftliche Bedeutung der Maifeiern mag man für sicher halten, die enge Verbindung von Tanzlied und Maifeier, auch die literarischen Nachwirkungen der Tanzlieder (caroles) — so bleibt doch das Bedenken, daß wir über die alten Maitanzlieder sehr wenig, sehr indirekt, sehr unsicher unterrichtet sind. Und was soll die höfische Dichtung aus ihnen haben? D'abord, un des traits les plus caractéristiques de la poésie des troubadours, c'est cette éternelle description du printemps qui commence leurs pièces. Eine Schülerin von mir, Dr. Gertrud Toussaint, hat in einer leider ungedruckten Dissertation die „Natureingänge in den Minneliedern der Troubadours“ systematisch und chronologisch untersucht, und das Ergebnis ist, daß ein Aufstieg und Abfall zu erkennen ist wie bei jeder literarischen Mode; dazu kommt, daß auch die lateinische Dichtung der Zeit diese Mode kennt. Und weiterhin die Lebensfreude (joi), die Jugendlust (joie) und die Liebe (amors) — außerhalb der Ehe. Aber alle diese Begriffe findet G. Paris doch nur darum in den Tanzliedern — wohlgemerkt würde es sich um Tanzlieder schon vor Wilhelm IX. von Poitiers, vor dem Ende des 11. Jahrhs. handeln —, weil er sie hineingelegt hat, — und das (trotz aller theoretischen Verwahrungen) auf Grund der auch von ihm als wesentlich höfisch betrachteten französischen Tanzlieder und Refrains von verlorenen Tanzliedern, besonders aus dem 13. Jahrh. Dabei führt er selbst aus, daß die wirklichen Volkslieder zwar ausgelassen, aber im Grunde harmlos gemeint waren: was in ihnen zum Ausdruck kommt, ist höchstens eine vorübergehende, eingebildete und scherzhaftige Auflehnung des Mädchens gegen die Mutter, der Frau gegen den Gatten. Aber kann man aus der Ausnahmestellung und Revoltestimmung der Maifeste, die wir vielleicht mit unserem Karneval vergleichen mögen, wirklich eine ganze seelische

Einstellung zum Problem der außer ehelichen Liebe herleiten, das angeblich die provenzalische Literatur beherrscht, während doch die eheliche Fessel immer nur als ein äußerliches Hemmnis erscheint, fast nie ein Gewissenskonflikt wenigstens bei dem Mann auftritt? Kann man aus einer einzigen Gattung, die von den Troubadours wenig gepflegt ist, und jedenfalls nicht von den älteren Troubadours, eine ganze literarische Bewegung ableiten, die unsere europäische Dichtung Jahrhunderte hindurch beherrscht hat und in ihren Wirkungen noch fort dauert?

Die alten Tanzlieder sind eine viel zu schmale Basis für das mächtige Gebäude der Troubadourslyrik, und wenn ich so sagen darf, sie liegen nicht einmal unter der Mitte des Gebäudes. Der Kern bleibt doch die Kanzone: man denke sich alle anderen Gattungen weg, so blieben die Troubadours noch die Troubadours. Die Kanzone kann aber, wenn sie überhaupt an das Volkslied anknüpfte, nur an das Liebeslied anknüpfen; genau wie aus dem volkstümlichen Tanzlied auch nur das höfische Tanzlied hervorgegangen sein kann: eine edle Birne wächst eben nicht auf einem wilden Apfelbaum. Das Tanzlied fordert Frauen und Männer auf zu tanzen, sich des Lebens zu freuen, zu lieben: in der Kanzone wirbt der einzelne Dichter um die einzelne Frau, und mag er noch so sehr auch zur Frauenwelt sprechen, gewissermaßen zum Fenster des Gemachs der Dame heraus, er meint doch zunächst die eine. Trotz aller Konvention ist diese Dichtung in ihrem Wesen individualistisch und muß aus dem Erwachen des Individuums erklärt werden.

Noch einmal, und um nicht mißverstanden zu werden: ich glaube an eine Volkslyrik vor der Literatur: auf Grund von Analogien ist sie a priori vorauszusetzen; sie ist uns bezeugt besonders durch die Anspielungen und Verbote der Konzilsbeschlüsse und Kapitularien — die lateinischen Texte über *cantilena*, *carmina*, *cantiones* hat Warren gesammelt —; es sind deutliche Spuren und sichere Reste von ihr erhalten, nur im Norden weit mehr als gerade im Süden. Ich leugne auch nicht, daß die Kunstlyrik an vielen Stellen, doch lange nicht überall, an sie angeknüpft hat — besonders gilt das vom Strophenbau in seinen einfachen Formen —; daß auch einzelne Gattungen den Einfluß der Volkslyrik erfahren und alte, schöne Züge aus ihr gerettet haben; nur meine ich, wird man sich hüten müssen ihrer zu viel zu sehen und darüber andere Einflüsse zu übersehen oder a limine auszuschließen. Dagegen kann ich zwischen dem Geist der wahren Volkslyrik und dem der Minnedichtung keine innere Verwandtschaft finden, sondern gerade einen scharfen Gegensatz, und ich lehne schon aus diesem Grunde die Theorie von G. Paris glatt ab, so aufrichtig ich ihre Genialität bewundere. —

Als 1895 Schläger in seinen „Studien über das Tagelied“ den geistvollen Versuch machte, es aus der Ovid zugeschriebenen Epistel Leanders an Hero abzuleiten, wurde er sehr kühl empfangen: er hatte gegen das Dogma gefrevelt, daß die verschiedenen Gattungen der alten romanischen Literaturen, soweit sie nicht ausgesprochen religiös oder gelehrt sind, niemals aus der antiken, d. h. der römischen Literatur hervorgegangen seien, und in diesem Dogma waren sich die beiden größten Kenner der altfranzösischen Literatur

— G. Paris und Gröber — und ihre Schulen einig. Heute ist man doch geneigt das Dogma wenigstens nachzuprüfen; freilich sind die Aussichten ziemlich gering, daß es wesentlich erschüttert werden dürfte. Aber der Zug der Zeit geht nun einmal dahin, die antiken Elemente in der mittelalterlichen Kultur — Kultur im weitesten Sinne — stärker zu betonen. Und dem entspricht auch vollkommen, daß sich die Forschung mehr und mehr der lateinischen Literatur des Mittelalters zuwendet, die längst den Theologen und Historikern vertrauter ist als den Philologen. Gewiß ist die provenzalische und die altfranzösische Literatur niemals einseitig behandelt worden: gerade in der vergleichenden Betrachtung der Auswirkung auf die anderen Literaturen des Abendlandes ist Großes geleistet, und ebenso sind die umfangreichen Untersuchungen über die Herkunft der Erzählungsstoffe nicht nur in die lateinische und griechische Literatur eingedrungen, sondern selbst in die Fernen des Orients geschweift, aber wir sind nicht so weit, daß wir wirklich ein klares Bild von dem Parallelismus der provenzalisch-französischen Literatur und der mittellateinischen in ihrer Blütezeit hätten, und daß wir Gattungen und Werke, Gruppen und Persönlichkeiten in einen großen ideengeschichtlichen Zusammenhang stellen könnten. Dazu gehört aber, daß wir nicht nur an ästhetische Werte, sondern auch an einen Ideengehalt glauben, und das verhindern Vorurteile aller Art. Erst allmählich fällt die hergebrachte Vorstellung, daß das Mittelalter eine große Kinderstube war, voll ungebärdiger oder verschüchterter Kinder, die sich unendlich langsam zum eigenen Denken entwickelten und nie ihre lateinische Lektion aufsagen konnten, obwohl einige ein recht fließendes und eingepprägtes Latein sprachen. Die Bildung wie die Klugheit und Lebenskenntnis der Troubadours, die freilich keine „geistigen Menschen“ in unserem Sinne waren, ist gewöhnlich unterschätzt worden, und vielleicht am gründlichsten von den Provenzalisten selbst. Ich könnte mir schlecht vorstellen, wie ein Troubadour imstande gewesen wäre ein kompliziertes Strophenschema zu bauen, das auch ein musikalisches Schema haben sollte, wenn er sein Gedicht nicht niederschreiben oder das diktierte nachlesen konnte; doch mag die Übung viel getan haben. Die Subtilität des Gedankengangs und die Preziosität des Ausdrucks sind von Anfang an das Zeichen einer gewissen Kultur. Die ganze Dichtung hat schon früh — noch vor der Zeit Bernarts de Ventadorn — eine Art literarischer Organisation gehabt. Von dem mühsamen Hauen und Feilen haben die Troubadours hundertmal gesprochen und sich gegen Entstellungen gewehrt. Schon Wilhelm IX. beginnt ein Gedicht:

Ben vuelh que sapchon li pluzor  
 D'est vers si's de bona color,  
 Qu'ieu ai trag de mon obrador:  
 Qu'ieu port d'ayselh mestier la flor,  
 Et es vertatz,  
 E puesc ne traire'l vers auctor (?)  
 Quant er lassatz.

Ganz abgesehen von den Geistlichen und Mönchen, deren es genug unter ihnen gibt — und vielleicht mehr als wir wissen —, wird uns doch auch in

den Biographien von einzelnen Laien berichtet, daß sie auf die Schule gegangen seien — und das Schulwesen nahm gerade seit dem 11. Jahrh. einen großen Aufschwung — *et après letras*, wie P. Cardenal oder gar wie Giraut de Borneill: *tot l'ivern estava a scola e aprendia, e tota la estat anava per cortz*. Immerhin sind diese beiden besonders ernste, tiefe Naturen. Es wäre genau so verkehrt, wollte man in allen Troubadours Gelehrte, auch nur leidlich Gebildete sehen: eine große Zahl unter ihnen wird lediglich allerhand Kenntnisse aufgeschnappt und dreist und schlecht verwendet haben. Schließlich waren sie nicht umsonst Meridionale. Von den Elementen des Lesens und Schreibens, die doch immer am Lateinischen beigebracht wurden, bis zur wirklichen Kenntnis und Verwertung antiker Literatur ist freilich ein weiter Weg . . . und sind sie ihn gegangen?

Die Pastourelle — man erlaube mir auf diese alte Liebe zurückzukommen, es geschieht aus sachlichen Gründen — ist ein so ausgesprochen literarisches Genre, daß es sehr nahe lag, die im Mittelalter vielgelesenen Eklogen Virgils heranzuziehen. Die Gemeinsamkeit des Milieus ist frappant, und aus ihr entspringen die Ähnlichkeiten in der Schilderung der Hirten, ihres plumpen Äußeren, ihrer Sangesfreude und Kunstfertigkeit im Spiel bestimmter Instrumente, ihrer Beschränktheit und Begehrlichkeit, Bescheidenheit und Zufriedenheit, und auch *mutatis mutandis* in der Staffage. Aber bei den Provenzalen und besonders den Franzosen ist die typische Form der Gattung das Abenteuer von Dichter und Schäferin, und dazu bietet wenigstens Virgil keinerlei Gegenstück, das Mädchen bleibt ganz im Hintergrund, während die bei ihm überwiegende Unterhaltung der Hirten und der musische Wettstreit (*alternis dicetis; amant alterna Camenae* III, 59) nur wenige Parallelen in den Pastourellellen haben. Der Troubadour oder *trouvère* brechen jäh herein in eine niedere Welt, die sie belächeln oder verachten, weil sie noch nicht lange über sie hinausgekommen sind; der Sänger von Mantua, selbst der Nachahmer eines Größeren, versetzt sich in die Stimmung des Idylls mit sicherstem, reinstem Kunstbewußtsein, und hält sie fest, selbst wo er das Idyll — wie es auch die Troubadours und *trouvères* gelegentlich und früh getan haben — politisch mißbraucht. Auch der Gegensatz der Form ist groß — dort die längere Ekloge, stets bei Virgil in Hexametern, ruhig ausholend und noch bei Wechselreden geschlossen, hier die kürzere Pastourelle, mit rein lyrischem Vers- und Strophenbau (trotz des epischen Elements), lebhaft und pikant. So ist doch an eine Nachahmung schwer zu denken, auch nicht an eine Nachahmung von Virgils zahlreichen Nachahmern in der lateinischen Literatur des Altertums und Mittelalters<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Als ich seinerzeit diesen Vergleich anstellte, wurde ich von Gröber sehr von oben herab belehrt (Zs. f. rom. Philol. XXVII, 509): „Für die Kenner lateinischer Dichtung des Altertums und des Mittelalters war der lange Nachweis, daß die romanische Pastourelle daraus nicht entstanden, kaum nötig“. Es ist daher nicht uninteressant, daß kürzlich Faral, immerhin ein Gelehrter von Ruf und ein Kenner dieser lateinischen Literatur, an mich angeknüpft hat, aber über mich hinausgegangen ist und die Pastourelle wenn auch nicht geradezu aus der Nachahmung Virgils ableitet, so doch einen starken Einfluß seiner Technik wahrnehmen will. Freilich kann ich nicht anerkennen, daß seine Gründe ausreichen; neues entscheidendes Material zum Vergleich hat er jedenfalls nicht beigebracht. Neu war

Was von der Pastourelle gilt, gilt erst recht von Kanzone und Sirventes: sie mit den horazischen Oden zu verknüpfen, die übrigens in jener Zeit immer weniger gelesen wurden, wäre aussichtslos. In der Form ließen sie sich am ehesten vergleichen, weil auch die horazischen Oden strophisch sind und im Strophenbau überaus abwechslungsreich (und das ist ein wichtiger Umstand), aber der Inhalt ist wirklich zu verschieden. Mag man noch das Sirventes neben die Oden stellen, in denen sich Horaz als Patriot und Freund der Großen und moraliste (im französischen Sinne) zeigt, als Liebedichter fehlt ihm die Liederfülle und die lyrische Kraft, die Begeisterung und Nacheiferung damals hätte wecken können, und durch seinen Preis der niederen und niedersten Minne ist er schon *toto coelo* von den Troubadours entfernt. — Anders ist es mit Tibull. Vossler hat wenigstens den zaghaften Versuch gemacht, in der Liebedichtung des alten Bernart de Ventadorn Anklänge nicht nur an Ovid, sondern auch an Tibull herauszuhören. Von irgendwelcher Nachahmung einzelner Elegien durch einzelne Kanzonen kann dabei natürlich nicht die Rede sein; das verbietet schon der Unterschied in der Form und (gewöhnlich) auch im Umfang. Auch auf Übereinstimmungen im Einzelnen will Vossler keinen entscheidenden Wert legen; er glaubt nur, eine gewisse Gemeinsamkeit in der Gesamtstimmung oder besser in der Neigung zum *Stimmungswechsel*, zum Rücklauf der Stimmung festzustellen, die vielleicht nur auf eine Ähnlichkeit der Anlagen, vielleicht auf eine geistige Schulung Bernarts durch eine Tibull-Lektüre zurückgeht. Dabei wird aber immer bedacht werden müssen, daß Tibull zwar gerade in Frankreich bekannt war und exzerpiert wurde, daß aber die Zeugnisse für solche Bekanntschaft und Verbreitung sehr spärlich sind: es wäre fast ein Wunder, wenn ein Laie wie Bernart an einen Tibull-Kodex herangekommen wäre und den Dichter sozusagen entdeckt hätte. — Ein Klassiker freilich wird von den Troubadours als die größte Autorität in Liebesfragen betrachtet: Ovid. Wieviel sie von ihm gelernt haben, hat Schrötter in seinem höchst anregenden und verdienstlichen Buch über „Ovid und die Troubadours“ (1908) zu zeigen gesucht, doch leider die Abhängigkeiten stark übertrieben. Ovid wird nicht oft zitiert; zweifelsfreie Anspielungen auf ihn — wie die paar bei Bernart de Ventadorn — sind nicht sehr häufig. Gewiß werden sie — d. h. zunächst einzelne, die das weitergaben — von ihm einen Schatz von Beobachtungen, Vergleichen, Stilmitteln haben (von den mythologischen Kenntnissen, die auf die Metamorphosen zurückgehen, ganz abgesehen), aber es bedarf stets einer sorgsamen und vorsichtigen Nachprüfung der Details: es ist immerhin etwas anderes, ob von dem Pfeil oder Speer der Minne (Amór als Personifikation) gesprochen wird (das ist entlehnt), oder ob die Liebe als tödliche Krankheit hingestellt wird, von der die

---

mir allerdings die Darlegung, daß mittelalterliche Theoretiker, Konrad von Hirschau, Johannes de Garlandia (Jean de Garlande) nach dem Vorbild des Servius das Genre der *Bucolica* sehr genau definiert und beschrieben haben; daß aber nun provenzalische oder französische Dichter sozusagen nach diesem mittelalterlichen Idealbild das Genre der Pastourelle geschaffen haben sollten, ist doch ganz unwahrscheinlich, wenn man bedenkt, daß in der Pastourelle jeder gelehrte Zug fehlt und der Kleriker nie vorkommt.

Geliebte heilen könnte (das ist erlebt). — Ovid gibt in der *ars amatoria* I, 729 ff. einige äußere Kennzeichen an, durch die sich der Liebende zu erkennen geben soll: *Palleat omnis amans! hic est color aptus amanti . . . arguat et macies animum . . . attenuant iuvenum vigilatae corpora noctes curaque et, in magno qui fit amore, dolor. ut voto potiare tuo, miserabilis esto, ut qui te videat, dicere possit: 'amas'.* Das alles begegnet auch bei den Troubadours: die Blässe des Liebenden, die auffallende Magerkeit, die Schlaflosigkeit, der elende Eindruck; aber das beruht ebensogut auf eigener Beobachtung einer in diesen Dingen sehr beobachtungsfreudigen Gesellschaftsschicht. — Wenn der Dichter seine Geliebte als seine Herrin betrachtet und sich ihr als Lehnsmann ergibt, so ist das Vorbild in den sozialen Verhältnissen, worauf ich später noch zurückkomme; Ovid bietet nichts dergleichen. Wenn er aber mit der Minne oder auch mit der Geliebten einen Kampf zu bestehen hat, so ist das wohl eine (übrigens vergrößerte) Reminiszenz an die Auffassung der Liebe als eines Kriegsdienstes, die Ovid in dem unsterblichen Vers I, 9, 1 der *amores* ausgesprochen, aber auch anderswo begründet hat, und die sich auch bei Tibull findet: *militat omnis amans et habet sua castra Cupido.* — Es ist ein Zufall, aber ein bedeutsamer, daß an der ersten Stelle, wo sich ein Troubadour auf Ovid beruft, der Ausspruch durch die Erfahrung bestätigt wird: Marcabru sagt in der Tenz. mit *Uc Catolá:*

Catola, Ovides mostra chai  
E l'ambladura o retrai  
Que non soana brun ni bai,  
Anz se trai plus aus achaiz (?).

So kann man wohl sagen, Ovid hat den Troubadours den psychologischen Sinn geschärft, der an sich das beste Erbe einer alten Rasse war und durch die Notwendigkeit des Herrschens und Mißtrauens bei den einen und des Schmeicheln und Betteln bei den anderen hinlänglich im Leben geübt wurde. Ich sehe nicht, daß er bei den Anfängen ihrer Lyrik Pate gestanden hätte, — die beiden ältesten Troubadours zitieren ihn noch nicht — aber bei der Fortbildung hat er wesentlich und früh mitgewirkt. Dabei haben sie ihn im Grunde mißverstanden und mußten ihn mißverstehen: zwischen der aurea Roma des Augustus *ars amat.* III, 113, und den kleinen und großen Höfen des 12. Jahrh., selbst dem der Eleonore v. Poitiers, lag eine Welt; zwischen dem natürlichen, heiteren Optimismus einer rein sinnlichen, wenn auch in ihrer Sinnlichkeit verfeinerten Liebe zu den *puellae* und dem unvermeidlichen Pessimismus einer mehr oder minder platonischen Verehrung für die *dompnas* war kein innerer Zusammenhang möglich. Er wäre der erste gewesen, sich über sie lustig zu machen, und sie nahmen ihn todernst — oder gaben sich den Anschein<sup>1)</sup>. Und besonders wichtig ist er für die Entstehung der Theorie gewesen; war doch aus ihm der Gedanke zu entnehmen, daß die Liebe eine lehrbare Kunst sei, wie schon der Anfang der *Ars amatoria* sagt: *Siquis in hoc artem populo*

<sup>1)</sup> Es gehörte ein Anatole France dazu, um eine Begegnung zwischen Bernart de Ventadorn und Ovid im Elysium in der Art zu schildern, wie er, übrigens mit unerhörter Treffsicherheit, Virgils trübe Erinnerungen an den Besuch Dantes wiedergibt (in *L'Ile des Pingouins* S. 152 ff.).

non novit amandi, Hoc legat et lecto carmine doctus erit. Daß sie und ihre Theoretiker diesen Gedanken ausgesponnen haben, und daß das nicht zum Vorteil wahrer Lyrik gewesen ist, braucht nicht gesagt zu werden.

Hatte Schrötter die Abhängigkeit der Troubadours von Ovid stärker betont als bisher, ohne aber in Ovid geradezu den Ausgangspunkt für ihre Lyrik zu suchen, so hat Wechsler „das Kulturproblem des Minnesangs“ sein Werk betitelt, von dem 1909 der erste (und bisher einzige) Band „Minnesang und Christentum“ erschienen ist. Wechsler schildert uns, wie zuerst an den Höfen Südfrankreichs ein neues Lebensideal entstand und „der clerzia die cortezia, der Askese die Tugend der Lebensfreude, der Gottesminne die Frauenminne gegenübergesetzt“ wurde (S. 29); wie die Stellung der Frau damals gesellschaftlich und rechtlich sich hob, wie sie aber vor allem geistig wuchs durch gelehrte Bildung; wie der Sänger, der ursprünglich nur unterhalten sollte, zu ihrem Berater und zum Lehrer der cortezia wurde und dadurch seine persönliche Wertschätzung erhielt; wie der Minnesang eine „gelehrte Kunstübung“ wurde (der Ausdruck „gelehrt“ scheint mir nicht glücklich) und auch in ihm sich der geistige Aufschwung und der erwachende Individualismus der Zeit ausdrücken, selbst die Keime einer philosophischen Lyrik liegen, und welchen Preis der Sänger zahlte! Das Minnelied war durchaus nicht, was es scheint: „Das Minnelied war nach Sinn und Zweck ein politischer Panegyrikus in der Form persönlicher Huldigung“ (S. 112). Zu solchem Panegyrikus (prez e valor) wurde der Sänger durch seine Stellung als Dienender oder durch die Hoffnung auf eine solche Stellung gedrängt, durch die harten Notwendigkeiten des Lebens; er suchte 'onor e be'; seine Minne wurde als Dienst aufgefaßt, und alle die merkwürdigen Wendungen, mit denen er sich als ihren 'Mann' bezeichnet und sie als seine Herrin und aus diesem Rechtsverhältnis seine schwergenommenen Pflichten ableitet und folgerichtig auch den Anspruch auf ihre Huld (merce), sind zwar bloße Allegorien, wie sie das Mittelalter liebte, haben aber eine ziemlich reale Grundlage. Diese Liebe konnte nur eine hoffnungslose sein, ein stetes Sehnen und Schmachten, ein wân; sie brachte mehr Leid als Freude — und von den lauzengiers Ärger und Gefahr, sie war unnatürlich und in den meisten Fällen fingiert. Ein Schwelgen in solchen Vorstellungen liegt außerhalb des normalen Seelenzustands, hat einen Stich ins Mystische; die damals aufblühende Mystik (Bernhard von Clairvaux, Hugo von St. Victor) wirkt mächtig mit; der Troubadour wird verückt, wird zum Büßer und Märtyrer. Es ist wie eine Parodie der Gottesminne, verdeckt den gefährlichen Gegensatz zwischen dieser und irdischer Minne; dieser Gegensatz bleibt zunächst bestehen und löst sich erst später bei den Italienern des dolce stil nuovo. Dabei wird durch diesen Frauenkult indirekt der Marienkult befruchtet und gemehrt; es ist nach Wechsler aus zeitlichen Gründen ausgeschlossen, daß umgekehrt der Marienkult den Frauenkult geweckt habe, wie man früher gern meinte. Wahrscheinlich täuscht er sich aber. — Diese ganzen aufschlußreichen und anziehenden Ausführungen über Religion und Minne zu analysieren ist hier nicht der Ort, da es sich um eine spätere Phase der Entwicklung handelt, nicht um die Anfänge.



Unzweifelhaft hat Wechssler das große Verdienst, endlich den Gedanken energisch durchgeführt zu haben, daß eine (vorwiegend) gesellige Dichtung auch (in erster Linie) aus dem geselligen Leben zu erklären ist, eine höfische aus der Organisation der Höfe, aus den Wünschen der Herrscher und aus den Bedürfnissen und Bestrebungen der Hofdichter. Es ist nicht die Schuld des Gelehrten, es liegt an dem Versagen anderer Quellen, daß diese neue Stimmung der Gesellschaft, von der die Troubadours sich tragen ließen, wesentlich aus ihren Liedern erschlossen werden muß und die Argumentation sich gewissermaßen im Kreise dreht.

Ist nun Wechsslers Theorie von den Hofdichtern nicht zu ausschließlich auf die Leute aus niederem Stande, höchstens noch die vom kleinen Adel zugeschnitten? Wo bleibt der *grand seigneur*, Wilhelm IX. (geb. 1071, regiert 1087—1127), der von der Tradition als der erste Troubadour betrachtet wird und nach den Proben seines eigenartigen, kühnen und launischen Geistes auch verdiente es wirklich zu sein, und wo der sogenannte Fürst von Blaye (Jaufre Rudel) und der Graf von Orange (Raimbaut d'Aurenga)? Darauf würde Wechssler antworten, als Vertreter des Ritterstands seien sie Mitläufer in dieser Richtung; der ritterlichen Weltanschauung als wesentlich kriegerisch und religiös sei die minnigliche als unkriegerisch und religionslos von Hause aus fremd. Den Beweis hierfür sollte der zweite Band bringen; er hat wohl viele Chancen des Gelingens, so konstruiert auch noch die Gegenüberstellung der beiden Weltanschauungen erscheint.

Was nun aber über diese Hofdichter selbst gesagt ist, das ist durchaus geeignet, bis zu einem gewissen Grade eine Frage zu lösen, die jeden Leser bedrängt. Nicht die endlos wiederholte, wie es komme, daß die Troubadours stets verheiratete Frauen besangen — diese Frage ist keine Frage für Romanen — und Romanisten; sie wird einfach damit beantwortet, daß das junge Mädchen in die Gesellschaft erst mit ihrer Heirat eintrat und bis dahin unter keinen Umständen beachtet, besprochen und kompromittiert werden durfte —, sondern die weitere, wie es komme, daß ein Troubadour aus niederem Stande es wagen durfte, die hoch über ihm stehende Herrin zu besingen, ohne daß der Gatte oder Verwandte und Freunde ihn sogleich zurechtwiesen und züchtigten (was doch übrigens nach den Nachrichten und Anekdoten immer noch oft genug vorgefallen zu sein scheint). Bis zu einem gewissen Grade, sagte ich; aber der Neuphilologe weiß aus eigener Erfahrung (und jede Darstellung der Zustände des deutschen Volkes von französischer Feder lehrt es ihn wieder), daß es unendlich schwer ist, den Aufbau der Gesellschaft des Auslands und das gegenseitige Verhältnis der Klassen zu verstehen, und er wird sich erst recht gegenüber den Menschen einer so fernen Zeit bescheiden.

Aber eine solche Auffassung hat eine Klippe, und auch Wechssler ist nicht ohne erheblichen Schaden an ihr vorbeigekommen: das ist die Unterschätzung des persönlichen Erlebnisses und die Überschätzung der Landestraktion. Er warnt gewiß mit Recht davor, die Liebesklagen und -schwüre der Troubadours zu ernst zu nehmen, aber nimmt er sie nicht zu leicht? und in diese Lieder überall das Erlebnis hineinzulegen, aber treibt er es nicht hinaus? Gewiß ist

in manchen Fällen, wo wir das Alter der gefeierten Damen ungefähr kennen, schon dieses ein Hinderungsgrund für allzu wörtliche Auffassung der Huldigungen; aber in Frankreich weiß auch heute die Frau im mittleren Alter und darüber hinaus Verehrer zu finden und erzwingt sich einfach Beachtung. Gewiß waren die armen Schlucker, die auch einmal alt wurden, durch äußere Rücksichten dann gezwungen, ihr Lob dick aufzutragen und der älteren Dame — und gerade die älteren werden auch ihren 'Salon' gehabt haben — immer wieder zu versichern, daß sie noch begehrenswert war (man alterte damals auch sehr schnell); aber warum sollte nicht bei solchen Leuten, die doch sinnlicher, reizbarer, impulsiver und jeder Suggestion und Autosuggestion zugänglicher waren, sich oft genug ein wirkliches Gefühl eingestellt haben und aus dem Spiele Ernst geworden sein? Man mag über *vidas* und *razos* noch so ungünstig denken, den Verfassern fast jede Glaubwürdigkeit absprechen, überall Interpretation und Fabulierkunst wittern, auch Einfluß antiker Schriftstellerbiographien — es bleibt, daß sie auch bestätigte Nachrichten bringen, in einer Tradition standen, selbst dichteten und zeitlich und gefühlsmäßig den ältesten Troubadours so nahe waren, wie wir unserer klassischen oder gar romantischen Literatur. Und sie haben in den Troubadours Menschen von Fleisch und Blut gesehen und an die Realität der Liebesabenteuer nur zu herzhaft geglaubt. Und es ist sehr bezeichnend, daß viele Gelehrte, die den *vidas* und *razos* ganz skeptisch gegenüberstehen und in der Theorie sich auch über das Konventionelle des Minnesangs völlig klar sind, doch alle Anspielungen persönlicher Natur in den Liedern begierig auflesen, für ihre Biographie — und sogar für die Chronologie der Lieder verwerten und sich Angaben der *vidas* und *razos*, die zu ihrem System passen, sehr gern, wenn auch verschämt, gefallen lassen. Auch wenn wir auf diese Dinge kein allzu großes Gewicht legen, so können wir an ihnen nicht vorübergehen und werden uns ebenso im rein Künstlerischen bei aller philologischen Skepsis das Recht wahren, die Persönlichkeiten aufzubauen und uns an ihnen zu freuen, die vielfach bedeutender und jedenfalls interessanter waren als ihre Leistungen. Es ist ein besonderes Verdienst von Vossler, daß er unseren Blick dafür geschärft hat, was die älteren Troubadours als Künstler und als Menschen waren.

Im Wesen jedes rechten Systems liegt, daß es aufs Ganze geht. Wechsler faßt den Minnesang als Ganzes — mit einer aufgebauten Etage, dem *dolce stil nuovo* — und erklärt ihn als Ganzes und stellt ihn als Ganzes der ganzen Mystik gegenüber. Darunter leidet natürlich die genaue Erfassung des historischen Verlaufs und besonders das Studium der Anfänge. Wieviel hier noch zu gewinnen ist, hat mustergültig die Einleitung Appels zu seiner Ausgabe des Bernart de Ventadorn und jetzt wieder seine große Abhandlung zu Marcabru gezeigt.

Wer sich den Einflüssen der lateinischen Literatur des Altertums so skeptisch gegenüberstellt, wie es gewöhnlich noch geschieht, müßte erst recht jene Theorie mißtrauisch und zweifelnd aufnehmen, die Burdach und Singer in Aufsehen erregenden Abhandlungen vertreten haben<sup>1)</sup>, die Theorie vom

<sup>1)</sup> Burdach, Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes. Sitzungsber. der preuß. Akad. der Wiss. XLV, XLVII

arabischen Ursprung des Minnesangs. Ganz neu ist sie nicht: die Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit solchen Ursprungs war oft genug behauptet worden, besonders im 18. Jahrh. und unter der Romantik, zumeist andeutend, hinweisend, aus der Bewunderung für die „ritterliche Kultur“ der Araber heraus, gelegentlich im Zusammenhang mit der Annahme von der Entlehnung des Reims aus der arabischen Dichtung, an die übrigens auch Tiraboschi glaubte. Unser Diez hat sich mit gewohnter Vorsicht ferngehalten, und seitdem ist die romanische Philologie wie die germanistische andere Bahnen gewandelt. Diese Bahnen scheinen Burdach nicht zum Ziele zu führen: weder die Ableitung aus Volkslyrik und Maifesten, noch die aus der sozialen Stellung der Sänger, die in ihrer Eigenschaft als Hofdienstmannen, Vasallen der Herrin ihre Huldigungsgedichte darbringen (Wechssler), genügen ihm, um das Novum zu erklären, den lyrischen Hofdichter, den es auf einmal gibt — und den angeblich eine Kluft von den Spielleuten trennt! —, den von Anbeginn durch und durch konventionellen Minnesang und — davon untrennbar — die minniglichen Elemente in der Romandichtung des 12. Jahrh. Hier handle es sich um „das Produkt einer literarischen Entlehnung, genauer: der Übernahme eines fremden literarischen Schemas“ (S. 278). Das böten nicht Ovid und nicht die antike Tradition, auch nicht die hellenistischen und spätrömischen Geschichts-, Abenteuer- und Liebesromane: bis zu den Arabern müsse man gehen, zu den Arabern in Spanien, in Andalusien. Hier haben wir im 9., 10., 11. Jahrh. in Córdoba, an den großen und kleinen Höfen, berufsmäßige Dichter, Sänger, Musiker, auch Dichterrinnen (wie bei den Provenzalen!) im Hofdienst, in angesehener und gutbezahlter Stellung, wohl selbst als Staatsmänner oder Führer der Mode. Burdach zeichnet uns — übrigens nach Dozy und Graf Schack — mit einer Sympathie, die Sympathie für sie erweckt, Gestalten wie Saïd Ibn Dschüdi († 897), von dessen Können einige Proben einen bedeutenden Eindruck geben; er erzählt die Geschichte von dem Hofdichter zu Córdoba Jachjâ Ibn Hakam el Gasâl (die Gazelle), der vom Emir Abderrachmân II. (822—852) an den Hof von Byzanz als Gesandter geschickt sich das Wohlwollen des Kaisers erwirbt, indem er gewandt die Schönheit der Kaiserin preist, und der auf einer anderen Gesandtschaft an Theuda, die Gattin eines Vikings, ein improvisiertes Huldigungsgedicht richtet, und von seinem Feind am Hofe, dem Musiker und Komponisten Sirjâb, einem Perser, der eine Autorität in Fragen der Eleganz wurde und seltsame Neuerungen einführte. Mit diesen Männern — um deren Leben sich schon allerhand Anekdoten ranken — wie in den vidas der Troubadours — wetteifern aber auch einzelne Herrscher und Große selbst. Der Gegenstand der Hofdichtung ist nun zunächst der Preis des Herrschers, seiner Siege, seiner Tugenden, aber schon früh kommt auch der Preis der Frau des Herrschers hinzu, die damals noch nicht so im Harem abgeschlossen ist, sich freier bewegt als im späteren Islam, und dieser Erotik dient als Form die Elegie. Hier finden sich nun nach Burdach die wesentlichen Bestandteile der neuen abendländischen Gesellschafts poesie (Vorspiel

---

und Singer, Arabische und europäische Poesie im Mittelalter. Abhandlungen derselben Akad., Jahrg. 1918, philos.-hist. Kl. Nr. 13.

S. 311): die neue Auffassung des Weibes, der neue vergeistigte, schwärmerisch-sinnliche Ausdruck für die geschlechtliche Liebe, die neue soziale Rolle der verheirateten Frau, das neue Gesetz des Frauendienstes, der heimlichen Minne und des Namenverbots, das Motiv der trauernden, schmachtenden, vielfach unglücklichen Liebe, die typische Liebesklage, der Stolz auf das Liebesleid, die Virtuosität des minniglichen Gedankenspiels, ferner typische Motive besonderer Art (Natureingang, Tageliedsituation; die Wache, die Aufpasser und Merker; Herzensraub und Herzenstausch und Wohnen im Herzen der Liebenden; Traumbild der Geliebten und gehörtes Lob über die unbekanntene Dame als Anlaß oder Wirkung der Liebesleidenschaft und manches andere). Aber noch sind wir nicht bis zum letzten Ausgangspunkt vorgedrungen: diese ganze erotische Panegyrik der Hofdichter ist zu den Arabern von den Persern gekommen — eine persönliche Ansicht Burdachs — und diese wieder haben die erotische Elegie von den alexandrinischen Hofdichtern geerbt. Ich möchte sagen: die Darstellung wirkt wie ein groß angelegtes Freskogemälde, aber auch mit den Schwächen eines solchen: ein Triumphus Cupidinis, in geschlossenem Zuge die Alexandriner, Perser, Araber, Provenzalen, Franzosen und die Deutschen, aber nicht mehr die Italiener des *dolce stil nuovo*; es sind eben nur Hofdichter, Sänger, fürstliche Frauen, — und über ihnen schwebend die lange Schar der Besungenen von den vergotteten Ptolemäerinnen bis zu den Landgräfinnen von Thüringen. Die holde Maienkönigin freilich ist ausgestoßen, die leichtfertige Libertina Ovids darf nur von ferne zuschauen, aber auch eine zeigt sich nicht, die man vermißt, aber bei dieser Konzeption nicht erwarten kann: der ägyptischen Königin, deren Locke Kallimachos am Sternenhimmel sah, folgt nicht die florentinische Bürgersfrau, die den Größten zu den Sternen selbst emporriß. So erscheint die historische Entwicklung, die doch nun einmal feststeht, abgerissen um des literarischen Schemas willen. Oder sollte Burdach das Gefühl gehabt haben, daß die Kette reißen könnte, wenn er sie gar zu lang machte, zumal das erste Glied, an dem sie aufgehängt ist, die alexandrinische Elegie, so schwach und problematisch ist?

Was im einzelnen Singer an „Beweisen“ gesammelt und vorgelegt hat, ist so schwach, daß dadurch Burdachs großartige Konstruktion eher geschädigt worden ist. Das ist nicht nur die Schuld von Singers Mangel an Methode und Kritik; es muß auch anerkannt werden, daß ein Germanist oder Romanist gar nicht in der Lage ist, an die gesamten Quellen heranzukommen und von der Entwicklung der arabischen Lyrik sich ein richtiges Bild zu machen. Singer benutzt zumeist die alten deutschen Versübersetzungen und kann nie die Texte selbst anpacken; er stellt sich nicht die Frage, welche Stücke der arabischen Lyrik ein Südfranzose in Spanien oder Sizilien oder im Heiligen Lande kennen lernen konnte, sondern er vergleicht irgendwelche Stellen aus dieser viele Jahrhunderte und eine halbe Welt umspannenden Lyrik mit irgendwelchen Stellen aus provenzalischer oder mittelhochdeutscher Minnedichtung und stößt schon bei geringer Ähnlichkeit sein Triumphgeschrei aus. Ein Beispiel seiner Genügsamkeit (S. 23): „Von den Arabern haben wohl die Provenzalen die Vorstellung übernommen, die uns heute z. B. recht fremdartig anmutet, daß der

unglückliche Liebhaber abmagert.“ Das ist doch keine Vorstellung, sondern eine Beobachtung des täglichen Lebens; daß Liebe zehrt, braucht man kein Volk zu lehren. Was uns Heutige vielleicht „fremdartig anmutet“, ist vielmehr, daß solche Beobachtung in einem Gedicht an oder auf die Angebetete verwendet wird. S. 28 wird behauptet, daß die sogenannte Sirventes-Kanzone auf die arabische Kasside zurückginge; jeder Provenzalist weiß aber, daß es sich bei der Sirventes-Kanzone gar nicht um eine in Regeln gebrachte Gattung handelt, sondern um ein paar Kuriosa, gelegentliche Einfälle von Dichtern, die auch einmal den Unterschied der Gattungen durchbrechen und im selben Liede Minne und Politik vereinigen wollten.

Wie ist nun aber der literarische Zusammenhang zwischen Orient und Okzident, Arabern und Provenzalen zu denken? Diese Kardinalfrage der Kritik bleibt unbeantwortet, vorläufig wenigstens. Waren die romanischen Völker der iberischen Halbinsel die Vermittler? Konnten sie vermitteln, wo doch ihre eigene Literatur viel später einsetzt?<sup>1)</sup> Einen Augenblick denkt Burdach „an die arabische Poesie in den fränkischen Kreuzfahrerstaaten des Orients“, doch verwirft er diesen Gedanken mit Recht aus chronologischen Gründen und hält es nur für möglich, daß Wilhelm IX. auf seiner langen Kreuzfahrt, „auch dort poetische Anregungen empfangen hat“.

Zugegeben aber, daß die Großen des Südens Kunde haben konnten von den andalusischen Hofdichtern und ihren Aufgaben, und daß sie die Institution als solche nachgeahmt hätten, wie oft genug Höfe und Hochadel über die trennendsten Schranken hinweg die Organisation ihres geselligen Lebens nachgeahmt haben, so bliebe doch immer noch zu erklären, daß auch der arabische Minnesang gewissermaßen übernommen sein und den provenzalischen erzeugt haben sollte: wo haben wir Spuren von Übersetzungen? wo berufen sich Troubadours auf arabische Vorbilder? wo zeigen sie irgend genauere Kenntnis von islamischem Geistesleben? Die Übereinstimmung so mancher Züge in der Dichtung der beiden Völker ist außerordentlich interessant, ja vielfach rätselhaft, aber diese Züge schweben doch nicht in der Luft wie Altweibersommer; der Forscher entnimmt sie bestimmten, oft sehr alten arabischen Gedichten, in denen sie im Zusammenhang manchmal ganz anders wirken, als wenn man sie isoliert betrachtet, und wie wurden diese oder ähnliche artfremde Gedichte den Troubadours bekannt? — Ist man einmal philologisch so anspruchslos, nach dem Drum und Dran der Überlieferung kaum zu fragen — und vielleicht hat solche Anspruchslosigkeit auch ihr Verdienst — dann kann man — das sei nachdrücklich betont! — erst recht die ganze provenzalische Lyrik aus der lateinischen des Altertums und des frühen Mittelalters ableiten und mit gutem Willen und einigem Fleiß so ziemlich alle Züge in irgendeiner Dosis wiederfinden. — Dabei bleibt manches ungeklärt: von den guardadors und lauzengiers, den Hütern und Merkern, möchte man die guardadors, die

<sup>1)</sup> Die katalanische Lyrik, seit dem Ausgang des 12. Jahrhs., ist zunächst nur ein Zweig der provenzalischen, nach Gehalt, Formung und Sprache von ihr nicht unterschieden, eine altspanische Lyrik entsteht überhaupt nicht, und die altportugiesische, die seit etwa 1200 blüht und wirklich blüht, ist sogleich von der provenzalischen abhängig.

gerade in der ältesten provenzalischen Lyrik, z. B. bei Marcabru eine Rolle spielen, wohl als eine orientalische Institution ansehen, aber auch die römischen Elegiker fürchten (und bestechen) den *custos* und die *anus*, die die Treue der *puella* hüten, und dem *gilos*, dem eifersüchtigen, d. h. dem Ehemann, entspricht bei ihnen der *vir*, der aber gewöhnlich nicht der Ehemann ist. Hier ist sicherlich das letzte Wort noch nicht gesprochen.

Burdachs Theorie hat sich, soweit ich sehe, bei den Germanisten ziemlich durchgesetzt, hat aber auch bei den Romanisten nicht den entschlossenen Widerstand gefunden, den man erwartet hätte. Wir leben in einer Zeit, wo eindringlich gepredigt wird, es solle nicht nur mit dem Verstande, sondern auch mit der Phantasie und dem Gemüt geforscht werden. Der Phantasie eröffnet die Theorie einen unendlichen Horizont; der Verstand und schließlich auch das Gemüt werden kaum befriedigt, wenn man hört, daß die altprovenzalische Minnedichtung, die Mutter der altfranzösischen, -deutschen, -italienischen, -portugiesischen, der Ausgangspunkt für die ganze Liebeslyrik des Abendlandes, in der doch schließlich viel von dem Feinsten und Innigsten gesagt worden ist, was die Europäer bewegt hat, aus dem Empfindungsleben eines hochbegabten und damals höher entwickelten, aber rasse- und artfremden Volkes hervorgegangen sein soll, und daß wir die Formen unseres gesellschaftlichen Lebens, die Stellung der Frau in der Gesellschaft, die Huldigungen des Mannes dem Orient verdanken sollen, der gewöhnlich mehr die Mutter als die Frau geehrt hat, so viele Ausnahmen auch vorkommen mögen, der die Vielweiberei im Harem als religiöse Institution kannte und eine eigentliche Geselligkeit in unserem Sinne überhaupt nicht entwickelt hat. Vielleicht ist es ein Paradox der Geschichte; vorläufig ist es mir noch ein Paradox von K. Burdach.

In dem Vortrag, den ich seinerzeit auf dem Philologentag in Jena gehalten habe, wies ich schon darauf hin, daß noch zu untersuchen bliebe, ob die lateinische Dichtung, die nach der Karolingischen Renaissance weiter gepflegt wurde und gerade in der zweiten Hälfte des 11. Jahrh. und gerade in Frankreich aufblühte, nicht auch die provenzalische in ihren Anfängen beeinflußt hat. Diese Aufgabe hat (natürlich auch nicht als erster) Hennig Brinkmann in seinem Buche „Entstehungsgeschichte des Minnesangs“ (Halle 1926) angegriffen und eine Lösung versucht und zum mindesten eine Diskussionsbasis geschaffen, nachdem er u. a. eine orientierende Darstellung „Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter“ (Halle 1925) vorausgeschickt hatte. Soweit ich bisher gesehen habe, ist die „Entstehungsgeschichte des Minnesangs“ nicht sehr freundlich beurteilt worden, besonders nicht von den eigenen Fachgenossen des Verfassers. Ich lasse den zweiten Teil des Buchs, der den deutschen Minnesang bis Walther und davon eingehender die Anfänge des deutschen Minnesangs behandelt, beiseite: die Erörterung dieses Problems überlasse ich neidlos den Germanisten. Ich beschäftige mich nur mit dem ersten Teil, der mir viel Anregungen gebracht hat, mir aber auch zu mancherlei Ausstellungen und Bedenken Anlaß gibt.

Den Ausgangspunkt sieht Brinkmann in dem literarischen Treiben der Schule von Angers im 11. Jahrh. Er entwirft von den Persönlichkeiten ein

lebendiges Bild: Marbod von Rennes aus Angers, Scholaster und Archidiakon daselbst, später Bischof von Rennes (1035—1123) und sein Schüler Balderich (Baudis) von Bourgueil aus Meung-sur-Loire (1046—1130), Mönch und dann Abt von Bourgueil, zuletzt Erzbischof von Dol; zu ihnen gehört auch Hildebert von Tours aus Lavardin (1056—1132), wenn er nämlich die Schule von Angers besucht hat, denn er ist Scholaster, Archidiakon und Bischof in Le Mans gewesen und als Erzbischof von Tours gestorben. Die drei haben in lateinischer Sprache Gedichte auf „fürstliche Frauen“ verfaßt, auf die beiden jüngsten Töchter Wilhelms des Eroberers, Adele, die Gattin des Grafen Stephan von Blois, und Cäcilie, die Nonne und Äbtissin, und auf die Schottin Mathilde, die Gattin König Heinrichs I. von England. Die verheirateten Fürstinnen werden wegen ihrer Schönheit und Sitte, aber auch als Gönnerinnen der Literatur gepriesen; sie zögen Dichter an ihren Hof, die sie in (lateinischen) metrischen Versen und rhythmischen Liedern feiern. Die Gedichte an Cäcilie aber ähneln den poetischen Episteln, die zwischen Klerikern und Nonnen damals viel ausgetauscht wurden, wobei zu dem amor spiritualis sich oft genug persönliche Sympathie gesellte und unverhohlenen Ausdruck fand. Von Angers aber war es nicht weit nach Poitiers, der Heimat Wilhelms IX., Grafen von Poitiers und Herzogs von Aquitanien.

Schon gegen diese Konstruktion erheben sich ernstliche Bedenken. Warum trat gerade das nicht ein, was das Natürliche gewesen wäre: warum hat die Tradition von Angers, das doch im französischen Sprachgebiet liegt, und die weitere Wirksamkeit dieser Männer, die sich auch auf französischem Sprachgebiet abspielt, keine französische Lyrik im Loire-Becken, in der Normandie und in England geweckt? Und war Wilhelm IX., der von Hause aus als Poiteviner französisch sprach, nicht ganz anders, nach Süden orientiert, da er auf Provenzalisch dichtete?

Dann werden im einzelnen Übereinstimmungen mit Troubadours, alten und jungen, vorgeführt — wieder in der üblichen, unkritischen, genügsamen Art, mit der sich viel beweisen läßt; denn sehr variationsfähig ist die Topologie der Liebe auf einer solchen Stufe nicht. Manche von den Übereinstimmungen mögen übrigens auf gemeinsame Benutzung Ovids zurückgehen. Dabei werden die Beispiele zum geringsten Teil jenen paar Gedichten der Marbod, Baudri, Hildebert entnommen, die ja gar keine Liebesgedichte sind, nur ab und an im Ausdruck der Verehrung für die fürstliche Frau rhetorisch übertreiben. Die meisten und die besten Beispiele sind aus lateinischen metrischen Liebesgedichten einer großen Zürcher Handschrift, die Jakob Werner herausgegeben hat (Beiträge zur Kunde der lateinischen Literatur des Mittelalters, 2. Ausg., Aarau 1905). Die Handschrift ist vom Ende des 12. Jahrhs.; Brinkmann glaubt aber, daß die Gedichte zum Teil bis ins 11. Jahrh. zurückgehen, und das berechtigt ihn anscheinend, sie nach Belieben zu verwerten. Die eigentlichen Liebesgedichte, um die es sich hier allein handelt, sind übrigens spärlich und mäßig, ohne das Feuer, das zünden, ohne die Kraft, die imponieren könnte.

Durch eine Hintertür, die gleich groß aufgerissen wird, ist dann die Vagantenlyrik eingeschmuggelt, besonders die carmina Burana, ohne daß das Königsberger Gelehrte Gesellschaft, G. Kl. V, 4.

verfängliche Problem der Chronologie ausreichend erörtert würde: sie muß schon vor dem 12. Jahrh. vorhanden gewesen sein und wird daher ohne weiteres als Vorbild der Troubadours betrachtet. So stammt das MinnetHEMA — ein sehr geschickter Ausdruck — aus zwei Quellen, die eine seltsame Mischung ergeben mußten: das schmale, reine, zahme Bächlein der in ihrer Bedeutung weit überschätzten sogenannten Tradition von Angers, teils panegyrische, teils erbauliche Lyrik von Gelehrten, die zugleich hohe Geistliche sind, und die brausenden und trüben Gewässer der Vagantenlyrik sollen zusammengefloßen sein, der amor spiritualis und die niederste Minne, und dieser fürchterliche Gegensatz soll nie ganz überwunden worden sein.

Was dann über das Verhältnis des Strophenbaus der Provenzalen (von der Musik schweigt Brinkmann merkwürdigerweise) zum Strophenbau der Hymnendichtung gesagt wird, ist ganz treffend, wenn auch knapp und nicht neu. Leider sieht er aber nicht, daß das nicht für, sondern eher gegen den Einfluß der Tradition von Angers spricht; denn Strophenbau und Musik konnten sich eben nur an strophische, rhythmische (akzentuierende) und reimende, zum Singen bestimmte Hymnik anlehnen, nicht an die unstrophische, metrische (quantitierende), zum Lesen oder Vorlesen bestimmte Form jener Episteln.

Interessant ist dann noch der Abschnitt über die einzelnen Gattungen. Leider feiert nun gerade hier Brinkmann die billigsten Triumphe: eine jede Gattung ist aus der entsprechenden mittellateinischen entlehnt. Für das Sirventes, das Kreuzlied, das Klagelied — also für wesentlich politische, religiöse und satirische Dichtung — mag Brinkmann recht haben; der Beweis ist viel zu hastig und oberflächlich, als daß man ihm bereits zustimmen könnte. Auffallend ist aber z. B. die geringe Zahl der lateinischen Kreuzlieder (15 aus ganz Europa) gegenüber dem Reichtum der Kreuzlieder in den abendländischen Literaturen, und so steht auch sonst die wirkliche Überlieferung in gar keinem Verhältnis zu dem ungeheuren Geschrei um die Dinge. Und die zentrale und für die ganze Frage entscheidende Gattung der Canzone, für die es doch in mittellateinischer Literatur gar keine Entsprechung gibt? „Da das MinnetHEMA nun einmal wesentlich in der Liebeskanzone Ausdruck findet, ist damit zugleich Entstehung und Entwicklung dieser Gattung genügend aufgeklärt. Man braucht nur das im vorigen Kapitel behandelte im Gefäß einer literarischen Form aufzufangen“ (S. 62). Das ist alles. Das MinnetHEMA schwebt irgendwo in der Luft — und man braucht es nur im Gefäß einer literarischen Form aufzufangen! So schöne Redensarten stehen leider nur der jüngeren Generation zur Verfügung. — Ganz ähnlich geht es mit der Tenzone. Genaue Parallelen für das echte Streitgedicht zwischen zwei Dichtern sind auch Brinkmann nicht bekannt, erst für die (häufigere) Abart des *ioc partit*, doch mit etwas anderer Technik. — Hinsichtlich der Pastourelle, der ich mich ein letztes Mal zuwende, bin ich Partei. Ich hatte nachzuweisen gesucht, und urteilsfähige Leute haben es mir auch geglaubt, daß die entsprechenden und übrigens sehr hübschen mittellateinischen Gedichte Nachahmungen altfranzösischer wären. Ich hatte mich dafür einerseits auf die Chronologie gestützt, wobei ich aber anscheinend das Alter eines lateinischen Gedichts in der Hs. von Saint-



Omer unterschätzt habe — man wußte das damals nicht besser; andererseits hatte ich in den lateinischen „Pastourellen“ (um sie so zu nennen) genau die Situationen, Gespräche, Ereignisse gefunden wie in den französischen mit allerhand charakteristischen Einzelheiten. Natürlich ist meine Darstellung verfehlt, wie ich im ersten und im zweiten Buche Brinkmanns belehrt werde. Es ist gerade umgekehrt; die über 150 altfranzösischen und provenzalischen Pastourellen, die in so und so vielen Handschriften erhalten sind, gehen zurück auf das halbe Dutzend lateinischer Pastourellen, das wir in je einer Handschrift haben, eine in der Handschrift von Saint-Omer, die übrigen in der von Benediktbeuren. Glaube das, wer kann. Ich bleibe dabei: die weltliche Liebeslyrik in lateinischer Sprache, die sich wirklich vergleichen läßt — und die carmina Burana lassen sich im allgemeinen nicht vergleichen, sind auch für unsere Zwecke viel zu jung und in der Auffassung ganz verschieden — enttäuscht: diese Lyrik ist keineswegs imponierend, kommt verhältnismäßig spät, ist zunächst nur in einzelnen Sammlungen vertreten; sie wirkt weder durch die Masse, noch durch einen großen Namen, noch durch ein neues Ideal, was doch immer die Voraussetzung bleibt, daß eine literarische Bewegung von solcher Ausdehnung und Bedeutung in anderer Sprache entsteht. In dem Streit zwischen clericus und miles hat der clericus trotz aller Ruhmredigkeit die Partie verloren: ein Kulturfaktor ist nur die höfische Lyrik geworden, nur sie lebt in ihren Ausläufern bis auf den heutigen Tag.

Mit diesen Erklärungsversuchen ist der Kreis geschlossen: ich glaube nicht, daß ein neuer bevorsteht; er hätte schon seine Schatten vorausgeworfen. Überblicken wir noch einmal die besprochenen, so erscheint ihnen allen eine gewisse Einseitigkeit und Ausschließlichkeit gemeinsam. Nicht in dem Sinne, daß die Erklärungsversuche mit ihrer Methode alleinstünden: wer die Lebensarbeit von G. Paris und von Burdach kennt, weiß wohl, daß der große französische Gelehrte nicht nur für die Lyrik, sondern auch für das Volksepos und die Fabliaux nach Grundlagen in der volkstümlichen Überlieferung gesucht und als echter Nachfahre der Romantik sie erheblich überschätzt und diese Überschätzung seinen Schülern und Zeitgenossen, auch Jeanroy, eingepflegt hat, und ebenso ist für Burdach charakteristisch, daß er vom Orient zum Okzident, vom Altertum zum Mittelalter und der Neuzeit überall kühne Brücken schlägt. Und in ähnlicher Weise sind die Versuche von Schrötter und Brinkmann zu beurteilen; auch sie gehören in den Zusammenhang des Wiedererwachens der mittellateinischen Studien und der Übertreibung der Nachwirkungen der Antike. Wohl aber muß man sagen, daß der Stoff enger begrenzt wird, als an sich zulässig wäre. Von den drei großen Gattungen der provenzalischen Lyrik, chanso, sirventes, tenso sind nur die Kanzone und das Streitgedicht über Liebesfragen zu ihrem Recht gekommen, davon mit der Kanzone immerhin die charakteristische und für die Zukunft wichtigste Gattung; dagegen ist das Sirventes, also das persönliche Rüge lied, das politische Kampflied, das Lied der moralisierenden Weltbetrachtung und gesellschaftlichen Satire — das Sirventes, das doch eine ungemein lebendige, abwechslungsreiche und historisch bedeutsame Gattung war, fast ganz ausgeschaltet. Wechsler stellt sich wenig-

stens die sozialen Zustände vor, aus denen das „Lied des Dienstmannen“ erwachsen konnte; nur ganz kurz hat Burdach den Panegyrikus auf den Herrscher aus der arabischen Literatur, Brinkmann das Sirventes aus der mittellateinischen abgeleitet. Das Ideal wäre doch, die provenzalische Lyrik als ein Ganzes zu erfassen.

Vielleicht ist es überhaupt bedenklich, eine so großartige und folgenschwere Erscheinung wie den Minnesang aus einer einzigen Quelle abzuleiten. Bei einer Erscheinung der modernen Literatur würden wir das wenigstens nicht wagen: die romantische Lyrik in Frankreich erklären wir aus der romantischen Bewegung und diese wiederum nicht nur aus der Nachwirkung Rousseaus oder der vorbereitenden Tätigkeit von Chateaubriand und Mme de Staël oder der Einwirkung der deutschen und der englischen Literatur oder der Beschäftigung mit dem Mittelalter oder der Erneuerung des Christentums, des Katholizismus oder der Restauration oder jener Seelenstimmung der Jugend, die uns Musset in der *Confession d'un enfant du siècle* meisterhaft geschildert hat, sondern aus allen diesen Gründen zusammen, wobei wir uns nur über das Mehr oder Minder an Gewicht streiten. Mag auch das Phänomen, das uns heute beschäftigt, an sich lange nicht so kompliziert sein und die Komplikation bei ihm mehr in der Unkenntnis der Tatsachen liegen, so ist es doch an und für sich wahrscheinlich, daß auch hier mehrere Ursachen zusammengewirkt haben. Ein Beweis dafür ist schon, daß meine Kritik eine ganze Reihe Positionen bestehen lassen mußte, die sich nun gegenseitig bedrohen, und ein noch besserer Beweis ist, daß die Verfechter der einzelnen Theorien die Berechtigung anderer Erklärungsversuche anerkennen, die neben ihrem eigenen doch nicht bestehen können, wenn dieser eigene der Erklärungsversuch ist. Ich glaube, die Erklärungsversuche lassen sich kombinieren, wovon ich allerdings die G. Parissche Theorie von den Frühlingstanzliedern und die Burdachsche Theorie von der arabischen Herkunft ausschließe.

Im 11. Jahrh. waren in Südfrankreich die äußeren Vorbedingungen einer Gesellschafts- und Minnelyrik vorhanden: die Macht einzelner Höfe war groß, kleinere Höfe waren in Menge vorhanden, es herrschte ein Reichtum bei den einen, ein Wohlstand bei den anderen, der in langer Friedenszeit aufgesammelt war, eine behagliche Freude am geselligen Leben und ein Drang nach Bildung und Kunst. Hohe Frauen hatten klösterliche Bildung erhalten und wußten für ihre geistigen Interessen auch ihre Männer zu interessieren. Unter dem zahlreichen Hofgesinde waren mancherlei Leute mit künstlerischer, insbesondere auch dichterischer und musikalischer Begabung, die der Forderung nach einer neuen Verherrlichung weiblicher Schönheit und Huld nachzukommen vermochten und ein Interesse hatten, dies an ihrer Herrin zu erproben. Durch die zahlreichen Geistlichen, die teils als Seelsorger, teils als Verwaltungsbeamte am Hofe und in der Stadt sich unentbehrlich machten, durch die Gastfreundschaft von Klöstern, hatten sie, wenn sie wollten, einen Zugang zu der lateinischen Literatur, sowohl zu den großen Vorbildern des Altertums, die damals bekannt waren, wie zu dem und jenem, was sie von der lateinischen Literatur der Gegenwart interessieren konnte. Durch Umgang mit den Spielleuten, die

sie in ihre Dienste nahmen, bewahrten sie den Zusammenhang mit einer älteren Kunst, die wir uns noch schlichter und volkstümlicher denken können, die noch dem Geschmack weiterer Kreise entsprach.

Ein „Wunder des Minnesangs“ (Burdach) gibt es so wenig wie z. B. ein Wunder Dante. Vieles, das Letzte vermögen wir freilich nicht zu erklären. Entscheidend war wohl die bedeutende, ja geniale Persönlichkeit des ersten Troubadours, des Grafen von Poitiers, wie ihn die Handschriften nennen; leider haben wir nicht genug Gedichte von ihm erhalten, die Lebensnachrichten sind unzureichend und trübe, und zu einer freien und freudigen Würdigung des Dichters und Menschen hat noch die moderne Kritik mit sonst seltener Einmütigkeit sich pedantisch und prüde die Wege verbaut. Auch die weitere Entwicklung bis zu Bernart de Ventadorn ist durch Mängel der Überlieferung unklar und lückenhaft: Marcabru fängt man jetzt erst allmählich zu begreifen.

Ebenso wichtig aber mußte sein, daß diese Dichter eine lyrische Stimmung vorfanden, und daß die Zeit unbewußt eine Lyrik erwartete. Große Lyrik ist in Frankreich mehrfach vor oder nach großen Kriegen aufgetreten: die Plejade unmittelbar vor dem Ausbruch der Hugenottenkämpfe, die romantische Lyrik nach der ungeheuren Erschütterung der Revolution und des Empire, die moderne im Zusammenhang mit dem Weltkrieg. Vielleicht, nur vielleicht haben die ständigen Feldzüge gegen die Araber in Spanien, das Nahen des ersten Kreuzzugs die Gemüter aufgelockert und empfänglich gemacht, auch für eine Lyrik, die stark auf das Diesseits eingestellt war und eher als eine Reaktion der Lebensfreude erscheint. Es ist doch wohl kein Zufall, daß um dieselbe Zeit in Nordfrankreich das Epos aufblühte, bei dem der unmittelbare Zusammenhang mit der Kreuzzugsbewegung ja viel deutlicher ist. Im Norden entstehen die *chansons de geste*, die eine lange, zähe, hingebende Arbeit verlangen, ganz wie die gotischen Baudenkmäler des 12. Jahrh., und den zumeist anonymen Verfasser vor allem durch das Bewußtsein eines idealen Strebens im Dienste der Religion und der Monarchie belohnen; im Süden lebt sich die Subjektivität des Individuums in diesen dichterisch-musikalischen Augenblicksproduktionen aus, die ständig neue Publikumserfolge bringen, wie sie der Meridionale ersehnt und braucht.

---

---

## Nachwort

Das Vorstehende hat Alfred Pillet am 18. Juli 1927 in der geisteswissenschaftlichen Abteilung unserer Gesellschaft vorgetragen. Die Ablieferung des Manuskriptes verzögerte sich, da sein Wortlaut der strengen Selbstkritik des Verfassers noch nicht durchweg genügen wollte; vor allem sollte der Text noch durch Anmerkungen bereichert und abgerundet werden. Diese Absicht ist wie andere weitergreifende Arbeitspläne Pillets nicht mehr zur Ausführung gekommen: am 26. Oktober 1928 hat der Tod ihn uns und seiner Wissenschaft entrissen. In seinem Nachlaß fand sich das Manuskript, das nunmehr unverändert zum Abdruck kommen mußte. — Herrn Geheimrat Appel-Breslau, der die Korrektur mitlas, sei auch an dieser Stelle herzlich gedankt.

Friedrich Ranke.

---