
KLEINE BEITRÄGE

Militat omnis amans

Zitat und Zitieren in Molinets „Le débat du viel Gendarme et du viel amoureux” und Ockeghems Chanson „L'autre d'antan”

von Clemens Goldberg, Paris

Zitat, Paraphrase und Parodie sind wesentliche Formen ästhetischer Darstellung nicht nur der Musik des 15. Jahrhunderts, sondern auch der Poesie und Literatur der Rhétoriciens. Einer der bedeutendsten unter ihnen ist Jean Molinet. Im Laufe der letzten Jahre wurde die Kunst Molinets und seiner berühmten Kollegen Eustache Deschamps, Georges Chastellain, Jean Charlier de Gerson u. a. neu entdeckt, nachdem sie über Jahrhunderte weitgehend in Mißkredit standen. Diese neue Einschätzung hängt eng mit Entwicklungen und Interessen der gegenwärtigen Forschung zusammen, so der Beschäftigung mit den linguistischen Vorgängen der poetischen Sprache und Fragestellungen der Semantik und im weiteren Sinne der Texttheorie¹. Diese Fragestellungen ließen auch Perioden der Vergangenheit in einem neuen Licht erscheinen, so eben die Kunst der Rhétoriciens im 15. Jahrhundert. Auch die Texte zu den Chansons der Komponisten werden mittlerweile nicht mehr nur als langweilige Wiederholungen immer gleicher Inhalte oder als von minderer ästhetischer Qualität betrachtet². Es war die Konzentration auf die vordergründigen Inhalte, die den Blick für die eigentliche Kunst der Sprache verstellten. Gleichklang und Anklang, Topos und Variation, Reim und Zäsur, Jonglierstücke der Silben, Bühnenraum und Zuschauer, Grammatik versus Sinn, Syntax der Sprache und Unsinn des Inhaltes — sie alle werden virtuos in einem Kunstraum versammelt, gruppiert, umgestellt, verzerrt und zurechtgerückt. Die tatsächlich recht fixierten formalen Abläufe werden von innen heraus erschüttert, mit ihren eigenen Mitteln transzendiert. Das verliebte Spiel der Laute, das scheinbar so naive Evozieren von Liebe und Tod, sind nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum poetischen Erleben eines neu geordneten Zeit-Raumes.

Die poetische Eigenbewegung tritt in ein Spiel ein mit den fixierten Vorgaben der Erwartung. Sie formt in diesem Spiel neben der Entwicklung des Inhaltes einen eigenen Diskurs, einen eigenen Sinn. Die Elocutio ist das eigentliche Ziel der Dichtung des 15. Jahrhunderts. Die in der Elocutio sich entwickelnde Zeit ist Ergebnis des Spiels zwischen statuerter Zeit in den Begriffen des Textes und erlebter Poesis. Dieser neue Zeitablauf hat als Gegenstück einen neuen Raum, der jenseits des Raumes von Vers, Zäsur und Reim liegt. Er ergibt sich aus der Bestimmung des Verhältnisses des Raumes des Hörers, des evozierten Raumes der poetischen Form und des intertextuellen Raumes der Sinngebung des Textes.

¹ Als herausragender Vertreter dieser neuen Interessen und vor allem als der beste Kenner der literarischen Zeugnisse des 15. Jahrhunderts sei hier Paul Zumthor genannt. Die folgenden Ausführungen wären ohne vielfache Anregungen, die ich durch die Lektüre seines Standardwerkes *Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens* (Paris 1978) erfuhr, nicht entstanden. Stellvertretend für eine große Anzahl von allgemeinen semantischen Untersuchungen und Werken zur Texttheorie seien genannt Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris 1985, vor allem aber die Werke zur Texttheorie von Julia Kristeva, hier besonders *Semeiotike*, Paris 1969.

² Allerdings ist es immer noch überhaupt selten, daß Analysen von Chansons sich eingehend mit deren Texten befassen. Als zwei positive Beispiele seien der Kommentarband zur Edition des *Mellon Chansonniers* (hrsg. v. Leeman L. Perkins und Howard Garey, New Haven und London 1979) und Don M. Randels Aufsatz *Dufay the Reader in: Studies in the History of Music 1 (Music and Language)*, New York 1983, genannt. Ich selbst stelle im Augenblick ein Buch zu den Chansons Ockeghems fertig, in dem eine Theorie des musikalischen Textes entwickelt wird.

In diesem Spiel nimmt das Zitieren einen ganz wichtigen Platz ein. Schon die Inhalte selbst sind eigentlich Zitate: Die Unmöglichkeit, die *dame* zu gewinnen, der Todeswunsch aus vergeblicher Liebe, die übertriebene Anbetung eines Idols — sie sind nur ganz vordergründig, gleichsam als erster Zugang, als offizielle Bühne evoziert. Sie stammen aus einem ganz beschränkten Repertoire, das seine eigentlichen Wurzeln in der höfischen Minne hat. Diese ist aber im 15. Jahrhundert längst Historie, von ihr sind nur noch Zitatformeln ohne jeden realen Gehalt übrig geblieben. Ihre Verwendung ist oft schon selbst ein parodistischer Akt. Nur noch das ‚Wie‘ der Variation der Inhalts-Topoi fesselt Hörer und Dichter gleichermaßen. Weitere Topoi sind neben den Inhalten auch mythologische oder aus den Mysterienspielen des Mittelalters stammende Figuren (Fortune, Vertu, Rigueur, Leaute, etc.), die auf der Bühne auftreten und ebenfalls im wahrsten Sinn des Wortes ‚herbeizitiert‘ werden, nur um sogleich in einen dynamischen Sprachprozeß hineingerissen zu werden und eine neue Funktion anzunehmen³

Es würde im vorliegenden Rahmen zu weit führen, alle äußerst zahlreichen Formen des Zitierens darzustellen. Wichtig ist generell, daß mit dem Zitieren eines Topos, eines Namens oder einer sprachlichen Floskel immer auch ein Evozieren verbunden ist, ein Kontext von Bedeutung und Funktion in den aktuellen Text eintritt. Wenn hier von Zitieren die Rede war, so nicht immer im ganz wörtlichen Sinn, also einem Wiedergeben Wort für Wort aus einem anderen Text. Die Tragweite dieser Technik kann man nur verstehen, wenn man sich der besonderen Rolle der Anfänge in den poetischen Formen wie Rondeau und Bergerette⁴ bewußt ist. Diese Anfänge werden wie Themen einer Variation verwendet, die dann immer weiter destabilisiert, dekomponiert und neu verstanden werden. Auch sie haben den Charakter von Evokationen, und zwar sowohl was die poetische Form als auch was die Inhalts-Topoi betrifft. So definiert der erste Vers das Versmaß, den Grundrhythmus, die Zäsur, den ersten Reim und damit eine ganze Kette von Lautfolgen, den allgemeinen Ton, ein Thema, einen Inhalt. Auch rhetorische Figuren (Paradoxon, Akkumulation etc.) sowie Parodien sind möglich. Wie sehr diese Versanfänge bzw. ersten Verse als unabhängige Themen für Variationen angesehen wurden, läßt sich an der Art ihres Zitiertwerdens in anderen Texten ablesen. Der gleiche Vorgang läßt sich aber auch musikalisch in Chansons und deren Paraphrasen sowie Instrumentalbearbeitungen beobachten. Ein ganz berühmtes Beispiel ist die Chanson *Au travail suis* von Loyset Compère. Hier werden sechs Chansons in ihren Textanfängen, aber auch in ihren musikalischen Eröffnungformeln zitiert⁵. Im *Chansonnier Cordiforme* wird ein Textanfang Johannes Ockeghems in einer anderen Chanson parodiert bzw. paraphrasiert⁶. Man sieht hier einerseits den Motto- bzw. Topos-Charakter der ersten Verszeilen bzw. musikalischen Phrasen, andererseits aber auch, wie diese Zeilen selbst zu Paraphrase- und Parodiematerial werden. Das Gewicht des Anfangs kommt auch in Messen zum Ausdruck, die nur den Chansonanfang als eine Art Devise verwenden, die nicht weiter als *Cantus firmus* oder in anderer Form verwendet wird, aber wie in den Chansons zu einer Art Variationsmaterial wird⁷. Es handelt sich in allen genannten Fällen offensichtlich um mehr als bloße ‚Erkennungsmerkmale‘, denn als solche müßten sie ja auch zum Erkennen von etwas dienen. Es handelt sich vielmehr um einen evozierten Kon-Text, nicht nur einen zitierten

³ So heißt es in Ockeghems Chanson *Presque trainsi*: „Veoir on me peut eslieus de Fortune / Qui sans cesser puis quaultre me fortune“; die Figur gerät in die Verzeitlichung im Verb und in den dialektischen Zusammenhang der Reimbeziehungen.

⁴ Eine Form, die man als verkürztes Virelai ansehen kann und die sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts größter Beliebtheit erfreute, wohl weil sie im Gegensatz zum Rondeau zwei verschiedene musikalische Umsetzungen zum Text und damit die Möglichkeit einer gegensätzlichen Formung bot.

⁵ Drei von ihnen sind von Ockeghem: Die Namensgebungs-Chanson *Au travail suis*, *Presque trainsi* und *D'un autre amer*, Ockeghem selbst zitiert in seiner eigenen Chanson *Au travail* einen anderen eigenen Chansonanfang, nämlich *Ma maistresse* — oder aber diese Chanson war von jener inspiriert. Die drei anderen bei Compère zitierten Chansons sind *Par le regard* und *Malheureux cuer* von Guillaume Dufay sowie das sehr berühmte *De tous biens pleine* von Hayne van Ghizeghem.

⁶ Vgl. Edward L. Kottick, *The Chansonnier Cordiforme*, in: *JAMS* 20 (1967), S. 10ff. Die Chanson ist das sehr verbreitete *Ma bouche rit et ma pensee pleure*, das parodiert wird in *Ma bouche plaint les pleurs de ma pensee*. Eine andere Chanson, *J'ay prins amours pour ma devise* wird in Dijon 517 zu *J'ay prins deux poux a ma chemise* und in Florenz, Bibl. Nazionale Centrale Ms. XIX, 176 zu *J'ay pris my poul a ma chemise*.

⁷ So in Ockeghems *Missa „Au travail suis“* oder der *Missa „Mi-Mi“*, deren Anfang auf *Presque trainsi* basiert.

Text aus bloßer Freude am Zitieren (obwohl dies sicherlich auch eine Rolle spielt). Der Zitierakt ist ein Konstruktionsakt eines Bezugssystems, das den Rahmen für ein übergeordnetes Spiel darstellt.

Jean Molinet (1435–1507) war Historiograph Karls des Kühnen von Burgund und später Maximilians von Österreich und Philipps des Schönen. Er zählt zu den bedeutendsten Rhétoriqueurs des 15. Jahrhunderts⁸. Daneben war er auch Poet und Musiker⁹. Er stand offenbar in enger Beziehung zu Antoine Busnois, mit dem er einen literarischen Briefwechsel führte¹⁰, und mit Ockeghem, dessen Tod ihn zu einem berühmt gewordenen Epitaph in Latein und Französisch (*Nymphes des Bois*, das wiederum von Josquin für seine Trauermotette auf Ockeghems Tod verwendet wurde, eine bemerkenswerte Zitatkette!) veranlaßte. Beide Komponisten werden mit ihren Chansons in vielen Werken Molinets zitiert, interessanterweise auch in geistlichen Werken¹¹. Molinet war bemerkenswert gut auch mit technischen Kompositionsdetails vertraut¹², ein Hinweis, daß ein Theoretiker der Rhetorik (der er ebenfalls war!) auch eine Ausbildung in der Musik haben konnte, ja, wie Molinet selbst sagt, haben sollte¹³. Molinet war auch Autor zahlreicher Farcen und Débats sowie Parodien im Stil von Gebeten oder Predigten¹⁴, alles Gattungen, die sich größter Beliebtheit erfreuten und den mehr als ungezwungenen Austausch höchst verschiedener geistiger Sphären belegen. Dies bedeutet aber keineswegs, daß diese Sphären vermischt wurden oder beliebig verwendet werden konnten. Immer ist der Charakter des Evozierens in einer betonten Dissoziation der verwendeten Bereiche gegenwärtig.

Ein hervorragendes Beispiel für ein wahres Feuerwerk an Zitierkünsten ist Molinets *Débat du viel Gendarme et du viel amoureux*¹⁵. Wie in vielen anderen Beispielen der Gattung Débat¹⁶ entstammt das Thema der Antike, ist aber in fast volkstümlicher, oft künstlich grobschlächtiger Sprache vorgetragen und vordergründig von eher brutalem Humor geprägt. Im vorliegenden Fall entstammt die Idee Ovids *Militat omnis amans*¹⁷. Dieses Thema, die Liebe als Schlachtfeld und verbunden mit Kämpfen, ist im 15. Jahrhundert äußerst beliebt. So ist es kein Zufall, daß im *Débat* der Liebhaber zwar „amoureux“ genannt wird, der im Titel angeführte „Gendarme“ aber als „L’homme armé“ auftritt. Es handelt sich um eine bewußte Anspielung auf die wohl populärste Liedmelodie des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts, *L’homme armé*. Diese Melodie wurde von Ockeghem in *L’autre d’antan* paraphrasiert, einer Chanson, die ebenfalls von einer im ‚Volkston‘ vorgetragenen Historie berichtet, die sich zwischen einem ‚unschuldigen Opfer‘ und

⁸ Vgl. P. Zumthor, op. cit., aber auch gleichsam ex negativo bei Johan Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, deutsche Ausg. Stuttgart 1975, S. 460. Dort wird fast fassungslos vom Ruhm eines Dichters berichtet, der für Huizinga „die letzte Entartung einer zum Untergang reifen Ausdrucksform“ verwirklichte! Der sonst so feinfühligste Autor trug damit nicht unwesentlich dazu bei, das Verständnis dieser Texte über Jahrzehnte zu verhindern.

⁹ So ist uns eine verbreitete Chanson von ihm überliefert, *Tart ara mon cuer*, die er auch selbst im *Débat* zitiert.

¹⁰ Wiedergegeben in *Les faitz et dictz de Jean Molinet*, hrsg. v. Noël Dupire, Paris 1936; übrigens zeigt dieser Briefwechsel, daß auch Busnois ein hochgebildeter Rhetoriker war, der dem Stil Molinets in nichts nachstand.

¹¹ So *Ma bouche rit et ma povre cuer pleure* in der *Oraison a Notre Dame* (*Les faitz et dictz*, a. a. O., S. 619).

¹² Im *Roman de la Rose moralisé* werden chromatische Modulationen und Proportionskunststücke als Paradigma für Fortunus Magie angeführt (vgl. Noël Dupire, *Jean Molinet*, Paris 1932, S. 23).

¹³ Vgl. die Ausführungen Molinets in seiner *Art de dictier*, wo er Dichten und Komponieren gleichstellt und den berühmten Vergleich zwischen „musique naturele“ und „musique artificiele“ anstellt (*Œuvres complètes*, hrsg. v. Gaston Raynaud, Bd. 7, Paris 1891, S. 269ff.).

¹⁴ Z. B. eine Gebetsparodie *Les graces sans villonnie*, eine Parodie auf kirchliche Querelen, oder auch *Sermons Joyeux* für die *Feste des fous* mit pornographischem Inhalt („Dictier qui se peult adresser a la Vierge Marie ou pour un amant a sa dame“). Beide wiedergegeben in Dupires *Molinet*, a. a. O., S. 55 und 121.

¹⁵ Dieses Werk und die in ihm so prominenten musikalischen Verweise fielen erstmals Michel Brenet auf (*Quelques passages concernant la musique dans les poésies de Jehan Molinet*, in: *Bulletin de la Société Française de Musicologie* No. 1 [1917], S. 21ff.), aber nur als negative Beispiele für miserable Poesie. Brenet identifizierte allerdings erstmals die Chansonanfänge des Textes. Eine tiefergehende Analyse der Stellung der Musik in Molinets Werk liegt uns in Carol MacClintocks *Molinet, Music and Medieval Rhetoric*, in: *MD* 13 (1959), S. 109ff., vor. Der vorliegende *Débat* findet aber auch nur am Rande Erwähnung und wird nicht weiter analysiert. Leider macht Dupire auch keinen Versuch zur Datierung, so daß diese wichtige Frage in bezug auf die Chansons offen bleiben muß.

¹⁶ Von Molinet selbst sind noch zwei weitere Débats überliefert.

¹⁷ Ovid, *Amores* I, 9, 1

einer ‚dame fatale‘ abspielt. Die Episode wird wie der *Débat* in Metaphern von Krieg und Schlachtfeld parodistisch vorgeführt. Der „homme armé“ verwandelt sich unversehens in eine Frau! Wir werden der Chanson an zentraler Stelle des *Débat* begegnen.

Der *Débat* zwischen „L'homme armé“ und dem „amoureux“ ist vordergründig eine Diskussion über den Vorzug des Kriegshandwerks bzw. ‚Liebeshandwerks‘, wobei schon in der Anlage die Parodie entsteht. Liebhaber sein ist ja im Grunde — im Gegensatz zum Kriegshandwerk, das im 15. Jahrhundert oft genug Söldnertum war — kein Beruf. Außerdem sind beide Debattierende offensichtlich und nach eigener Aussage alt und invalide, so daß sie beide schon ‚jenseits von Gut und Böse‘ anzusiedeln sind und ihre leidenschaftliche Debatte in grobem Mißverhältnis zu den tatsächlichen Möglichkeiten der Beteiligten steht.

Der *Débat* wird eingeleitet durch einen „Acteur“, der die Kombattanten schon höchst parodistisch beschreibt und sogleich auch einen anderen Grundzug aktiviert, nämlich die nicht anders als obszön zu nennende Metaphorik des Textes¹⁸. So wird der Amoureux wie folgt vorgestellt

„Gente de corps, belle aux beaux yeux
Fust celle dont l'amant s'approche,
Mais pour chevalcher es bas lieux,
Il n'avoit point trop bons hostieux,
Son harnas fault, son ronchin cloche
Et ne sonnoit que a une cloche,
Mais tousjours chantoit le vassal.“¹⁹

In der Folge werden mehrfach die Begriffe „Lanze“, „Armbrust“, „Schlacht Pferd“ etc. in eindeutig obszönem Kontext gebraucht. Hier eines der Beispiele:

„L'homme armé
Nostre amy, vous vous abusés;
Ung gallant portant grosse mache,
Josne et raide, sans estre usés,
Jamés ne seroit refusés,
Il luy fourbiroit sa cuirache;
Se vous avés molle vitache,
Jamés ne luy ferés cela“²⁰

An diesem Punkt hat der *Débat* sich aber schon ganz von seiner Ausgangslage entfernt, denn es geht nur noch darum, wer von beiden Kombattanten den größeren Erfolg bei den Frauen habe und — wer potenter sei. Es geht also nur noch um männliches Imponiergehabe, das um so absurder ist, da die Debattierenden sich selbst in ihrer Häßlichkeit und Hinfälligkeit ausführlichst beschreiben. So bekommt der *Débat* auch einen neuen Zug, nämlich den der Schrecken des Alters. Es war fürwahr ein schauerhaftes Los, in jener Zeit alt zu werden und Generationen zu überleben²¹. Molinet beschreibt diesen Zustand mit beißender Ironie und in einer bei aller ober-

¹⁸ Zwar fällt dies auch einem heutigen Leser ziemlich bald auf, jedoch kann man kaum erahnen, welche Worte noch neben eindeutigeren Beispielen einen zumindest erotischen Hintergrund hatten. Eine große Hilfe wird dem Leser im Standardwerk Noël Dupires sowie in dessen Ausgabe der *Faictz et dictz* (siehe oben, Anm. 10) zuteil. In letzterer findet sich ein auf lange Erfahrung mit den Texten gestütztes kleines Wörterbuch, dem ich viele Einsichten verdanke.

¹⁹ Mit reizender Gestalt, schön und mit schönen Augen/War jene, der sich der Liebhaber nähert/Aber um aus jenen „tiefen Orten“ anzureiten/Hatte er kaum zu gute Gegner/Seine Rüstung fehlt, sein Schlachtpferd wankt/Er pfiif nur noch aus dem letzten Loch/Und immer noch sang der Vasall. — Die Begriffe „bas lieux“, „harnas“ und „ronchin“ sind klare erotische Metaphern.

²⁰ Unser Freund, ihr übertreibt / Ein Ritter, der eine große „Lanze“ trägt / Jung und steif, ohne benutzt gewesen zu sein / Würde niemals zurückgewiesen / Man würde ihm seine Rüstung „blank putzen“ / Wenn ihr aber einen schlaffen „Prügel“ hättet / niemals würde man ihm es tun. — Die erste Verszeile stammt aus *Le Jardin de Plaisance*.

²¹ Man sehe sich nur das Bildnis von Dürers Mutter, gemalt vom eigenen Sohn, an.

flächlichen Vulgarität höchst kunstvollen *mise en scène*. In dieser Dichotomie liegt der eigentliche Reiz des Textes.

Der *Débat* ist in regelmäßigen, siebenversig abwechselnden Strophen mit dem Reimschema a b a a b b c gegliedert, wobei in der Antwort der nächsten Strophe der Reim c zum Reim a wird und damit der siebte Vers mit dem ersten Vers der nächsten Strophe sich im Reim schließt. Auf solche Art kommt ein inneres Gesetz, eine Art Metrum des *Débat*, jenseits der vorgetragenen Inhalte zustande. Dieses Gesetz, daß die Debattierstrophen miteinander verkettet sind, wird noch um einen Faktor erweitert: Die ersten Verse sind jeweils Zitate, in etwa 40 % der Fälle identifizierbare Anfänge von Chansons. In den meisten anderen Fällen sind die Textanfänge in der berühmten Textsammlung *Le Jardin de Plaisance* zu finden. Nur in ganz wenigen Fällen ist die Herkunft nicht geklärt. Hier die musikalischen Zitate.

J'ay prins amour a ma devise (Busnois), *L'homme armé*, *Le serviteur hault guerdonné* (Isaac), *Vostre bruyt et vostre grand fame* (Dufay), *Esclave puest il devenir* (Busnois), *Tout a part moy* (Tinctoris), *Ma bouche rit* (Ockeghem), *L'autre d'antan* (Ockeghem), *Tard ara mon cuer* (Molinet), *De tous biens pleine* (Hayne), *Cy dict en benedicté* (Busnois), *Pour prison ne pour maladie* (Binchois), *Le souvenir de vous my tue* (Morton), *De plus en plus* (Binchois), *Adieu je vous revoye* (Binchois), daneben noch einige Anonyma. Das poetische Versgesetz wird jeweils im ersten Vers wirksam und in der Technik des Zitierens um einen Verweisungsprozeß erweitert. Es geht dabei nicht nur um einen parodistisch-humorvollen Effekt, bei dem die Chansonanfänge ihren meist toposgeprägten Kontext verlieren und in einen obszönen Kontext geraten²². Es geht vielmehr darum, den *Débat* gleichsam zu musikalisieren, es geht um den Vorgang des zitierenden Singens, um eine musikalische Projektion.

Der *Débat* ist völlig durchsetzt mit Anklängen an Musikmachen, vor allem auf Instrumenten wie „tambour“ etc. Bereits in der Einführung war von der „cloche“ die Rede, die gleichsam schon hohl den Tod der Debattierenden einläutet. „Trotzdem singt“ der Vasall und gibt das Zeichen für alle folgenden musikalischen ersten Verse, so im ersten Debattenbeitrag „A cheval, tout homme a cheval“ (*Le Jardin de Plaisance*) In den folgenden Strophen ist, meist im letzten Vers, immer wieder in verschiedenen Zusammenhängen von ‚bruyt‘ die Rede, bis dieser in die erste Verszeile in „Vostre bruyt et vostre grand fame“ gelangt. Dazwischen ist immer wieder vom Geräusch des Kriegsgerätes die Rede. Das Leitthema der Begleitmusik zum *Débat* wird schließlich von Vers 99 an bis zum Höhepunkt in der Paraphrase von *L'autre d'antan* immer deutlicher:


„L'homme armé.
 Mon flaiollet ne vault plus riens
 Et mon bedon ne voeult plus tendre;
 Au pot et au hanap me tiens,
 A grand peine je me soustiens
 Sus mes pattes, pour moy estendre;
 Le basse danse douce et tendre
 Est hors de mon commandement.

L'amoureux.
 Mon cœur chante joieusement,
 Quant il me souvient de la note;
 C'est ung plaisant esbatement
 De ce bas clicquant instrument,
 Qui si bien tambure et gringote;
 Il n'est none, tant soit bigotte,
 Qui n'ait joie quand le danse a.

²² So z. B. „De tous biens pleine est ma maistresse/je ne scay que requipoller/Elle a court tallon, dure fesse/et con assés je le confesse“

L'homme armé.
 L'autre d'antan par la passa,
 Mais oncques je n'y entendy,
 Car en dansant tant me lassa
 Que ma muse a bruyant cassa
 Et mes nacquaires pourfendy;
 Oncques puis corde ne tendy
 Sus tamburin ne sus rebelle"²³

Der ganze Kontext ist weiterhin obszön, „flaiollet“ und „tendre“ stehen in unzweideutig zweideutigem Zusammenhang. Hier ist aber nicht nur die Kriegsmetaphorik angesprochen, sondern die der leiernd johlenden Musik zu einer Basse danse mit Trommel und Saiteninstrumenten. Niemand, auch nicht der Frömmeler, kann sich dieses Reizes entziehen. Genau an diesem Punkt setzt die Strophe mit „L'autre d'antan“ ein, auch sie offensichtlich obszön, der „homme armé“ erzählt, wie er von einer Dirne (dies wird in der nächsten Strophe aufgeklärt) so ‚strapaziert‘ wurde, daß er seither nicht mehr „die Saiten spannen kann“.

Nun ist interessant, daß es sich hier wohl um den Kern des ganzen *Débat* handelt, denn dies ist die einzige Chanson, die in einer gleichsam kondensierten Form über ihren ersten Vers hinaus zitiert wird, dazu noch vom „homme armé“, also dem Repräsentanten der auch im *Débat* schon angesprochenen gleichnamigen Chanson, die wiederum in *L'autre d'antan* paraphrasiert ist. Ein Blick auf diese Chanson und ihren Text²⁴ zeigt, daß aus dem obszönen Text ein erheblich entschärftes Gebilde mit viel subtileren Humor-Spielen entstanden ist. Natürlich ist auch die umgekehrte Richtung denkbar, daß Molinet von der Chanson zu seinem *Débat* inspiriert wurde. Die wesentlichen Elemente des Textes sind in beiden Dichtungen vorhanden. der Anfang, die ungewöhnliche Zeit des Passé simple, die auf eine volkstümlich erzählte Begebenheit hinweist, die zentrale Metapher „dansa“, die in der Chanson für den Beischlaf mit einem anderen als dem Sänger steht, und schließlich der Ton der Trommel, der in der Chanson auf ganz subtile Weise angedeutet ist, nämlich im Rhythmus des Anfangs. Das ungewöhnliche Mensurzeichen weist auf eine Proportio tripla, also ein recht schnelles Tempo der Chanson. So erzeugt der imitierende Anfang in allen Stimmen mit dem Rhythmus  den Rhythmus eines Trommelwirbels, der ja auch bestens zu der evozierten Ebene des „homme armé“ und der Kriegsmetaphern paßt. Auch in der Chanson ist übrigens vom „Schwert“ die Rede, aber ganz vornehm als Metapher für den gefährlichen Blick der Dame. Hier ist der „bruyt“ viel eleganter als im *Débat*, wo recht bildkräftig die Trommel platzt, und zwar „bruyant“ Der Begriff „bruyt“, der in den vorangegangenen Strophen so prominent war, ist hier endgültig vom „Gerücht“ zum hörbaren „Krach“

²³ L'homme armé:

Meine „Waffe“ ist zu nichts mehr gut / und meine Trommel will sich nicht mehr spannen / Ich halte mich mit Becher und Gefäß / nur mit Mühe halte ich mich aufrecht / auf meinen Füßen, um mich auszustrecken (?). / Die süße und sanfte Basse danse / meistere ich nicht mehr

L'amoureux

Mein Herz singt fröhlich / wenn ich mich jener Weise entsinne / Das ist eine wohl vergnügliche Erbauung / Dieses tief klingenden Instruments / Das so gut schlägt und jöhlt / Es gibt niemand noch so frommes / der nicht Freude empfindet, wenn man dazu tanzt.

L'homme armé:

Im anderen Jahr kam <> vorbei / Aber da hörte ich nicht zu / Denn tanzend ermüdete <> mich so / daß meine Musette krachend zerbrach / Ich hab mich kaum verteidigt. / Seitdem habe ich keine Saite mehr gespannt / Sei es auf der Trommel noch auf der Rebec.

Der Ausdruck „nacquaire“ in der letzten Strophe kann auch Trommel heißen, ein weiterer Doppelsinn. Die Rebec ist ein Instrument mit zwei oder drei Saiten.

²⁴ Siehe die im Anhang wiedergegebene Version der Chanson im *Mellon-Chansonnier*, hrsg. v. L. Perkins und Howard Garey, New Haven und London 1979, Bd. 1

geworden. Es scheint mir eine plausible Hypothese zu sein, daß beiden Texten ein volkstümliches Muster zugrunde liegt, dem offensichtlich der Text des *Débat* näher steht als der der Chanson. Es ist aber interessant, daß diese populäre Grundform offenbar zweimal zu Parodien Anlaß gab. Wir haben in Ockeghems Chanson ein recht frühes, und mit Hilfe des *Débat* recht eindeutig bestimmbares, Beispiel einer mehrfachen Parodie, nämlich einer Urform von *L'autre d'antan* und von *L'homme armé*. Sollte es ganz fern liegen, daß auch Ockeghem Ovids *Militat omnis amans* bekannt war? Es ist dies jedenfalls ein weithin schon im 14. Jahrhundert bekannter Topos.

L'autre d'antan

Johannes Ockeghem

Cantus

Tenor

Contratenor

L'aul-tre d'an-tan, l'au-trier pas -

L'aul-tre d'an-tan, l'au-trier pas - - -

L'autre d'antan

6

sa, Et en pas-sant me tres - - per - - ça

sa, Et en pas-sant me tres - -

12

(b)

(c)

D'ung re-gard for - - gié a Me - - - lan

per - - ça, D'ung re-gard for - gié a Me - - lan

18

Qui me - mist en l'ar - -

Qui me mist en l'ar - -

24

rie - - - re - - - ban, Tant mau - vais bras -

rie - - - re - - - ban, Tant mau - vais bras -

30

sin me bras - - sa. L'aul - tre d'an - tan, l'au -

sin me bras - sa. L'aul - tre d'an tan, l'au - - trier -

35

trier pas - - sa.

pas - - sa.

Par tel façon me fricassa
 Que de ses gaiges me cassa;
 Mais, par Dieu, elle fist son dan.
 L'autre d'antan ... a Melan.

Puis après nostre amour cessa,
 Car, oncques puis qu'elle dansa,
 L'autre d'antan, l'autre d'antan,
 Je n'eus ne bon jour ne bon an,
 Tant de mal enuy amassa.
 L'autre d'antan, l'autrier passa.
 L'autre d'antan ... l'autrier passa.

Was mir abschließend besonders aufschlußreich erscheint, ist die gegenseitige Wirkung des Zitierens in Text und Musik. Im Text Molinets wirkt die Zitiertechnik einerseits als Evokation eines Spielrahmens, der mit dem poetischen Gesetz der Strophenverkettung in den Text zeitlich eingeführt wird. Die Wirkung dieser Chansonanfänge führt zu einer echten Musikalisierung des Textes, die technische Virtuosität des Zitierens tritt in dialektischen Zusammenhang mit der Obszönität des Inhalts. Die Musik wird so stark, daß schließlich in *L'autre d'antan* das obszöne „Instrument“ mit dem Erklingen einer Basse danse zusammenfällt. Diese „Musik“ wirkt noch bis zum Ende des *Débat*. In Ockeghems Chanson werden zwei volkstümliche Muster parodistisch verknüpft, ebenfalls in höchst kunstvoller Weise, mit zahlreichen Imitationen in verschiedenen Abständen (auch der Septime) und einer *fuga ad minimam*. Es fällt auf, daß Ockeghem dies auch in *Petite Camusette* getan hat, einer fast streng kanonisch geführten Doppelchanson, die ebenfalls volkstümliche Muster paraphrasiert. Als auffälligstes Beispiel sei schließlich noch die *fuga ad trium vocum* „*Prenez sur moi*“ genannt, die ebenfalls einen sehr volkstümlich anmutenden Text hat. Dagegen werden höfische Texte von großer Vielschichtigkeit oft in Musik größter Klarheit und Eindringlichkeit umgesetzt. Es handelt sich hier um eine Polyphonie im weiteren Sinne, innerhalb derer die verschiedenen musikalischen und textuellen Mittel in ein Spiel treten. Eines der entscheidenden Mittel zur Elocutio dieses Spiels ist das Zitieren.

Der Textdichter von Telemanns Frankfurter Serenata TVWV 12:1c

von Wolfgang Hirschmann, Fürth

Ein „extraordinari solennes Danck- und Freudenfest“¹ beschloß der Rat der Stadt Frankfurt am 23. April 1716 zur Feier der Geburt des Erzherzogs Leopold von Österreich, des Sohnes von Kaiser Karl VI. und designierten Thronfolgers. An musikalischen Großereignissen wurde neben einer kirchlichen Festmusik eine „publique Music [.] auf dem Römerberge“² vorgesehen; die Komposition beider Werke und die Organisation der Aufführungen wurden dem städtischen Musikdirektor Georg Philipp Telemann aufgetragen.

In seinen beiden ausführlichen Autobiographien gibt uns Telemann einige wichtige Hinweise zu dieser „publiquen Music“. So erfahren wir, daß diese Serenata „Sr. Röm. Kayserl. Majestät allerunterthänigst dediciret“³ wurde und daß — wie schon bei der Aufführung von Telemanns Brockes-Passion im gleichen Jahr — Musiker aus der benachbarten Darmstädter Hofkapelle hinzugezogen wurden⁴. Zu den „vielen vortrefflichen, verschriebenen Virtuosen“⁵, die musizierten,

¹ Stadtarchiv Frankfurt/M., *Bürgermeisterbuch* 1715/1716, Eintragung zum 23. April, fol. 201^r. Der Verf. dankt Herrn Dr. Konrad Bund vom Frankfurter Stadtarchiv für freundliche Beratung und Hilfe.

² Loc. cit.

³ *Lebens-Lauff/ mein/ Georg Philipp Telemanns; / Entworfen/ In Frankfurth am Mayn/ d. 10. Sept. A. 1718*, zitiert nach: Georg Philipp Telemann, *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung* mit einem Vorwort von Werner Rackwitz, Wilhelmshaven 1981 (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 80), S. 103. Eine ganz ähnliche Formulierung enthält die 1740 in Johann Matthesons *Grundlage einer Ehren-Pforte* erschienene 3. Autobiographie von 1739/1740, vgl. *Dokumentensammlung*, S. 208.

⁴ Vgl. Elisabeth Noack, *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz 1967 (= *Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte* 8), S. 190–193; dies., *G. Ph. Telemanns Beziehungen zu Darmstädter Musikern*, in: Georg Philipp Telemann, *Ein bedeutender Meister der Aufklärungsepoche. Konferenzbericht der 3. Magdeburger Telemann-Festtage vom 22. bis 26. Juni 1967*, 2. Teil, Magdeburg 1969, S. 13–17; Oswald Bill, *Telemann und Graupner*, in: *Telemann und seine Freunde. Kontakte — Einflüsse — Auswirkungen. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 8. Telemann-Festtage der DDR, Magdeburg 15. und 16. März 1984*, 2. Teil, Magdeburg 1986, S. 27–35.

⁵ Autobiographie 1739/1740 (vgl. Anm. 3), S. 207.