

Clemens Goldberg

Diskurs und Bühne Zum Verhältnis Text - Musik in der französischen
Chanson des 15. Jahrhunderts¹

*Ne suis paon o' sa plume doree,
Ne rossignol, ne merle en harmonie,
Ne suis en mer seraine esvigoree,
D'humain semblant pornaicte et figuree
Qui coeurs endort et perd par symphonie,
Je suis un tout de la moindre maisnie,
Du ciel, de 'air, de la mer, de la terre
Gros comme un plonc et fraile comme un verre.²*

Dieser nicht nur inhaltlich äußerst wichtige, sondern auch in seiner ästhetischen Ausdruckskraft bemerkenswerte Text des Rhetorikers Chastellain über sein Selbstverständnis als Dichter erscheint uns dem Bild entgegengesetzt, was wir uns von Texten des 15. Jahrhunderts machen. Denn wir verbinden mit ihnen - ob sie nun aus dem Bereich der politischen Chronik, des Hoflebens, der Lobrede oder der eigentlichen Kunstdichtung stammen, eben all das, was Chastellain hier in verneinender Form von sich sagt. Prunkend ornamentierte Äußerlichkeit (der "Pfau mit goldenen Federn"), allzu süßer Gesang des standardisierten Vogels ("Nachtigall"), eher Nachahmung und "Figuration" des Menschen und des Menschlichen als "wirkliche" Gefühle und gelebtes Erleben, Manipulation der Affekte in Wirkmechanismen ("Herzen werden eingeschläfert" oder gar "verloren durch Harmonie") - nein, all das ist Chastellain *nicht*, wenn er schreibt:

¹Der folgende Essay ist in wesentlichen Teilen ein Auszug aus meinem demnächst in der Reihe *Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft* (hg. v. L. Finscher und R. Hammerstein) erscheinenden Buches *Ästhetik des musikalischen Raumes - Die Chansons Johannes Ockeghems*.

²Chastellain, *Werke*, Bd. VII, ed. Vervyn de L. ettenhove, Bruxelles 1865, 174. Das Werk entstand ca. 1464.

"Ich bin ein Ganzes noch in der kleinsten Kleinigkeit, Des Himmels, der Luft,
des Meeres, der Erde,
Dick wie Blei und zerbrechlich wie Glas."³

Die zuletzt von Chastellain erwähnte Vergleichsmetapher spielt auf den ästhetischen Gegenstand des 15. Jahrhunderts *par excellence* an, den Spiegel⁴. Wir finden ihn als zentralen Faktor in der noch vom Mittelalter her bestimmten Lichtmetaphysik der Philosophie und vor allem der räumlichen Perspektive in der Malerei. Ein hervorragendes Beispiel hierfür ist der Spiegel im Bild des Ehepaares Arnulfini des Jan van Eyck. Der gesamte Raum spiegelt sich in einem gemalten Spiegel, aber nicht etwa in Identität mit der dargestellten Bildansicht des Raumes, sondern in einer ganz anderen Perspektive, die jene Teile des Raumes ergänzt, die wir *nicht* sehen. Der Spiegel ist auch Voraussetzung dafür, dass van Eyck überhaupt einen perspektivisch dargestellten Raum malen konnte. Mit einem solchen das Wirklich-Wesentliche der Welt umfassend darstellenden Spiegel vergleicht sich Chastellain.

So schön allerdings dieses Bild ist: ist es nur ein frommer Wunsch? Es ist unzählige Male in der Literatur zu den *rhétoriciens* und ihren Texten gesagt worden, dass es sich um eine erstarrte, fixierte, gänzlich kodifizierte und kodierte Sprache handele, inhaltlich und auf der Ausdrucksebene abhängig von immer reproduzierten, letztlich sterilen Bildern. Beurteilungen dieser Art gehen meist von der Ausdrucksästhetik des 19. Jahrhunderts aus und an den für den Poeten des 15. Jahrhunderts gültigen Kategorien vorbei. Es ist nach den Arbeiten von Paul Zumthor⁶ an dieser Stelle überflüssig, jenes Geschichtsbild zu entkräften und auf den auch künstlerisch bedeutenden Wert der Texte allgemein hinzuweisen. Trotzdem wollen wir mit Zumthor das Universum beschreiben, in dem die Texte für die Kunstlieder der Komponisten entstanden sind. Über diese Texte ist ebenfalls unendlich viel Negatives und Vernichtendes geäußert worden, das hier ebenfalls als bekannt vorausgesetzt werden kann. "Erstarrt", "einfallslos", "ungeschickt", "sinnlos" - dies sind nur einige der Epitheta. Interessanter sind die Ansätze, die von einer positiven Kon-

³ In der Übersetzung des Verfassers.

⁴ Es gibt sogar eine entsprechende literarische Gattung, die sog. "miroirs", so etwa *Miroir des dames et damoiselles et l'exemple de tout sexe féminin*, *Miroir de mort*, etc.

⁵ Es ist sehr wahrscheinlich, dass er zum Malen einen Spiegel benutzte.

⁶ Insbesondere: *Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens*, Paris 1978, ein Werk, das diese Ausführungen maßgeblich inspiriert hat.

zeption der Texte ausgehen⁷. Hier ist insbesondere der Kommentarband zur Edition des Mellon Chansonniers zu nennen⁸. Er ist von einem intimen Kenner der Materie, Howard Garey, verfasst. Es war aber im Rahmen einer solchen Edition nicht möglich, einen Text analytisch in seinem Ablauf zu beschreiben. Trotzdem sind die allgemeinen Hinweise zu grundsätzlichen Fragen und die Darstellung der Konstanten der Texte, die bei der Interpretation eine Rolle spielen, sehr nützlich. Neben wegweisenden Anmerkungen zur Sprache der Dichtungen sind dies Hinweise zum Menschenbild der Dichtungen, den Formen, der Ironie, der Metaphorik sowie der Bedeutung des Wie der Darstellung. Trotzdem muss hier noch mehr geleistet werden. Wie Garey selbst erkannte, ist das hervorragende Bewegungsmoment der Chansontexte nicht der angesprochene Inhalt, sondern die Variation im Wie der Darstellung. Wenn dies aber so ist, dann genügt es nicht, faktisch aufzuzählen und Grundzüge der Darstellung zu erarbeiten, sondern es muss neben der Bühne der Texte auch das Spiel selbst ergründet werden, das in der Elocutio entsteht. Hier muss man leider feststellen, dass bei allem Verständnis und Einfühlungsvermögen auch gut meinender Autoren, doch letztlich das Vertrauen in die ästhetische Tragfähigkeit der Texte fehlt. Wie anders ist es zu erklären, dass in Rondeau-Texten, die z.B. Garey für durchaus zum eigenen Vortrag (neben der eigentlichen Vertonung in einer Chanson) bestimmt sieht, die Wiederholung des Refrains in vielen Texten ganz (oder auf den ersten Vers beschränkt) unterbleiben soll? Als Argument wird - auch manchmal von Garey - angeführt, der Refrain sei oft "logisch" und "syntaktisch" nicht schlüssig, er sei auch in seiner Wiederholung "ermüdend", trage nichts zum Textverständnis bei. Hier offenbart sich eine Folge des analytischen Blindgangs der Strukturbetrachtung. Der Ausschluss der Elocutio aus der Analyse geht am Kern, am gesamten Vorstellungs- und Sinnraum der Texte vorbei. Es soll weiter unten dargestellt werden, wie gerade die Rezitation des Refrains ein wesentlicher Faktor des Verständnisses ist.

In welcher Weise arbeitet ein Textdichter als "Spiegel", wenn er etwa einen Rondeau-Text verfasst? Man denkt beim Spiegelbegriff natürlich auch an den Begriff der mimesis. Wie aber schon die Betrachtung des Spiegels im Arnulfini-Bild van Eycks zeigt, so kommt es eben nicht auf ein Abbilden von Details als solchen an: "Je suis un tout", sagt Chastellain, hier zeichnet sich die neue Raumauffassung der Renaissance ab. Es wurde schon erwähnt, dass der Blick auf die

⁷ Ein Beispiel für eine sensible Wertung von Text und Musik bietet Don M. Randel in *Dufay the Render*, in: *Studies in the History of Music 1 (Music and Language)*, New York 1983, 38ff. Ich bin an anderer Stelle auf diese Arbeit ausführlich eingegangen; vgl. vom Verfasser *Music and Text as 'Kunstspiel'- Humour in Ockeghem's Chanson L'aultre d'antan'*, erscheint in: *Musical Quarterly*.

⁸*The Mellon Chansonnier*, ed. L.L. Perkins und H. Garey, Vol. I u. II, New Haven/ London 1979.

Inhalte der Texte zu den Chansons nicht nur unbefriedigt läßt, sondern auch in die Irre gehen muß. Die oberflächlichen Handlungen und Zustände, von denen die Texte sprechen, sind in der Tat höchst beschränkt: sie stammen als Topoi noch aus der Zeit des Minnesangs, und man kann sie in grobe Gruppen einteilen: enttäuschte Liebe, Liebesehnsucht mit Todeswunsch, Parodie der Hof-Minne, manchmal auch Parodie der volkstümlichen Themata - etwa im Gebrauch "niederer" Sprache. Eine andere Gattung stellt die im Gewand von allgemeinen Sittengemälden gekleidete politische Chanson dar, ein Beispiel findet sich in Ockeghems *Les desleaux ont la saison*. Diese Inhalte könnten als Spiegel von völlig standardisierten Vorstellungen höfischer Liebe und Lebens verstanden werden, als letztes Deckmäntelchen einer ansonsten ganz gegenteiligen Realität. Die Thematik der Texte als Topoi dient aber als *Voraussetzung*, nicht als Resultat. Voraussetzung insofern, als die Inhaltsthematik wie ein Perspektivesystem wirkt. Genauso wie in den Bildern van Eycks die intuitive Raumperspektive den Kastenraum von seiner Verkrampftheit befreite, die Objekte in ihm zu atmen beginnen, so wirkt der Rahmen 'Textinhalt'. Schon ein Wort genügt, und ein selbstverständlicher Vorstellungsraum wird gegenwärtig. Die Fixierung der Perspektive des Textes in den Topoi ist ähnlich einem Mosaikfußboden, der in der neuen Perspektive der Renaissance zum Aufriß diente und nicht mehr als unlösbar mit seinen Objekten verbundener Hintergrund. Der oberflächliche Inhaltsablauf ist Evokation von Raum in Gestalt eines Diskurses. Dieser Diskurs ist aber nur eine vorgetäuschte Temporalität, noch nicht die eigentliche Zeitschicht des Textes. Diese entsteht erst in der Bewegung der Elocutio. Die Elocutio führt zum eigentlichen Diskurs des Textes, entwickelt seine musikalische und poetische Dimension und letztlich damit seinen neuen Raum, der nicht deckungsgleich mit dem evozierten Koordinatensystem der Topoi ist, sondern mit dem Diskurs im Vollzug entsteht.

Wir können die Evokationen der Topoi der Inhalte den loci *topici* der Rhetorik annähern. Roland Barthes⁹ merkt zu den loci *topici* der Rhetorik an: "Cependant l'approche metaphorique du lieu est plus significative que sa deimition abstraite. On s'est servi de beaucoup de metaphores pour identifier le lieu. D'abord pourquoi *lieu*? Parce que, dit Aristote, pour se souvenir de choses, il suffit de reconnaitre le lieu où elles se trouvent [...]; les lieux ne sont donc pas les arguments eux-memes mais les compartiments dans lesquels on les range. De là toute image conjoignant l'idee d'un espace et celle d'une reserve, d'une localisation et d'une extraction."¹⁰ Hier werden zwei wesentliche Punkte angesprochen: Raum und Erinnerung.

⁹R. Barthes, *L'aventure semiologique*, Paris 1985. ¹⁰Ebd., 137.

Wie auch in der räumlichen Perspektivedarstellung, so beruht die Wirkung der *loci topici* auf Erinnerung und kultureller Konditionierung. Die Erinnerung fungiert als auslösender Zeitfaktor, um eine Art Bühne zu errichten, auf welcher der Betrachter bzw. Hörer sich entweder selbst agierend oder als frontal betrachtend wieder findet. Er ist gewissermaßen entweder beweglicher Bezugspunkt der Raumkoordinaten oder fixierter Ansprechpunkt für die "Horizontlinien" der Bühne. Beide Konzeptionen finden sich - ob in Malerei oder Dichtung, und, wie wir noch sehen werden, auch in der Musik - im 15. Jahrhundert noch gleichwertig und gleichzeitig vertreten. Der Betrachter bzw. der implizit angesprochene Adressat der Texte ist in beiden Konzeptionen notwendiger Teil der Dichtung. Denn es ist gerade die Funktion der Topoi, durch Erinnerung eine Zeitkonstante in Bezug auf den Text zu errichten. Diese Konstante entwickelt sich als räumlicher Faktor zwischen Text und Hörer. Die Evokation der Bühnenrealität durch die Topoi ist Aufrisshintergrund für die Elocutio des Diskurses. Theaterraum und Diskurs sind die Vertreter von Raum und Zeit im Prozess ‚Text‘.

Wenn Theaterraum und Diskurs soeben als die Grundkategorien für die Texte der Chansons herausgearbeitet wurden, so verstehen sich auch diese Kategorien keineswegs "einwertig". Sie sind einmal ganz ineinander verklammert, genauso wie Raum und Zeit sich gegenseitig bedingen. Erst in zweiter Linie spalten sie sich in verschiedene Ebenen von Realität und Fiktion.

Diese Unterscheidung ist zugleich notwendig und irreführend, denn sie könnte implizieren, es handle sich um Grade von real und unreal. Die Texte machen aber keine Unterscheidung grundsätzlicher Art zwischen realem Leben des Hofes und fiktivem Raum bzw. Geschehen der Texte. Sie heben vielmehr diese Unterscheidung auf, indem sie mittels Evokation beide Räume zugleich vergegenwärtigen. Beide sind zwar anwesend, aber in der Elocutio untrennbar verwoben. Hierin besteht die eigentliche Kunst unserer Texte. Was fiktiv an ihnen ist, ist nicht etwa der "unwahre", "idealistische" Inhalt der mittelalterlichen Minne, sondern einzig ihr Hervorrufen von Geschlossenheit, einer geschlossenen Bühne, auf der sich das Wissen um das gar nicht ideale höfische Minneleben und der evozierte Diskurs über die Topoi treffen. Die Texte suggerieren, sie seien auf sich zentriert und leben doch entscheidend davon, daß sie in ihrer internen Bewegung diese soeben errichteten Grenzen wieder verwischen - ohne sie allerdings völlig aufzuheben. Wenn die Texte in den Topoi den Hörer zuerst einer Idealwelt durch Erinnerung versichern, so suggerieren sie ihm Kontrolle. Da sie aber gar nicht diese Inhalte entwickeln, sondern die Elocutio um ihrer selbst willen, ist die Kontrolle Fiktion: "Le texte devient ainsi le lieu de procès significateurs dont ceux qui le consomment n'ont, malgre les appa-

rences, pas le contrôle. Telle est la justification de l'équivoque généralisé [...]". Und weiter: "En réalité, les signes constitués s'écartèlent en signifiante dynamisée, diluée, incessamment remise en procès; le sens, c'est l'organisation interne du discours. Le signifiant n'y est jamais tout entier présent, hic et nunc."¹² Die Realität des Hofes ist in der Tat so bedrückend und erstickend, daß die Texte geprägt sind von einem dauernden musikalischen Erschüttern der gegebenen, kodifizierten Sprache. Sinn entsteht hier im Umstellen, Zerschneiden, Rhythmisieren.

Barthes erklärt die "furie de découpage, de dénomination, cette sorte d'activité éniérée du langage"¹³ mit dem Willen, nicht mehr Sprache, sondern "parole" zu kodifizieren. Dies muß angesichts der poetischen Texte zumindest eingeschränkt, modifiziert interpretiert werden. Denn hier kommt es nicht so sehr auf eine erneute Kodifizierung, sondern auf einen musikalischen Prozess an. Nicht eigentlich Denomination ist hier bewirkt, sondern De-nominatio im ursprünglichen Sinn: das Benennen ist in seiner Übersteigerung ein Ausweg aus dem Identischen, es meint sich selbst als Elocutio, als Ent-nennung im zeitlichen Ablauf des Diskurses. Wäre reine Denomination, Wiederholung des Identischen der Sinn der poetischen Texte, ergäbe sich tatsächlich Kontrolle des Hörers, letztere sogar im doppelten Sinn: der Hörer vermeinte zu kontrollieren, wird aber durch Akte bloßer Identität selbst kontrolliert. Und eben dies wird in den poetischen Texten umgangen, indem die Akte des Identifizierens zu Perspektive-Konstanten werden, nicht aber zum Prozess selbst. "[...] profondément le texte se *sait* jeté comme un filet au-dessus de rien et, à la longue, il l'avoue." Hier liegt das Faszinosum. Ein Text spricht von etwas Allzubekanntem, so abgestanden, daß der Gegenstand zur reinen Koordinate, zur Figur, letztlich zum inhaltlichen Nichts wird. Aber dies nicht unabsichtlich und ungewollt. Es ist wahr, noch können die Dichter jener Epoche nicht über neue Inhalte reden, wie sie es später im 16. Jahrhundert tun werden. Aus jener offensichtlichen Not entsteht aber schon eine ganz eigenwillige Bewegung des Poetischen, welche die alten Inhalte zwar benötigt, um verstanden zu werden, letztlich aber von etwas Neuem singt, daß sie gleichwohl nicht benennen kann - und wenn sie es könnte, es nicht will. Das Geheimnis dieser Dichtung ist Balance, eine Balance um ein Netz von Nichts, das sich zugibt. "Entre les termes opposés de ces dynamismes divergents, inégalement constitutifs de tout texte, entre finitude et infinie plurivalence, les poèmes des rhétoriciens s'énoncent en un lieu moyen, aussi distant de la neutralisation com

"Zumthor, *Le masque et la lumière*, 212. 'zEbd., 212.

"Ebd., 157. "Ebd., 125.

plète que de l'autodestruction intentionnelle; plus près, à certaines heures, de la première et tantôt assez proche de la seconde."¹⁵

Das Netz über dem Nichts ist nicht gleichzusetzen mit mangelnder Aussage oder resignierender Aufgabe eigener Identität. Das Erstaunliche dieser Texte ist das große Selbstvertrauen, das offensichtliche Vergnügen, mit dem die *rhetoriciens* sich ihrer Sprache hingeben. Auch hier weiß Zumthor unvergleichlich treffend zu beschreiben: "Superposition de voix, incongruences dans la congruence, convergence d'énoncés plutôt convoqués que coordonnés en un acte que jamais ne se suffit à lui-même, incessante relève que supprime en maintenant. Non point un langage, mais du langage"¹⁶. Nicht von ungefähr werden hier musikalische Anklänge erwähnt, die zudem mit einer besonderen Zeitlichkeit verbunden sind. Der Vorgang des Evozierens, der "convocation", die gleichzeitige Anwesenheit verschiedener Aktionssysteme in angesprochenen und mittelbar anwesenden Akteuren der Texte, sie alle sind musikalische Realitäten unserer Texte, und ihr Wie ist von größter Wichtigkeit, wenn wir den Zusammenhang zwischen Sprache und Musik in den Chansons verstehen wollen.

Im 15. Jahrhundert kreuzen sich zwei Musikkonzeptionen. Ihr oberflächlicher Widerspruch ist zugleich Aktivierungsfaktor für eine neue Bedeutung des Poetischen. Die eine Konzeption ist Musik als fast transzendente Ordnung, aus der die musikalischen Zeichen ihren Sinn beziehen. Mit dieser Konzeption ist das tönende Universum, die Musik der Natur, die Wirkmechanik der Affekte verbunden. Musik als Weltordnung ist ein mittelalterliches Konzept, das im Verlauf des 15. Jahrhunderts zunehmend zugunsten einer größeren Technizität des Kompositionsbildes und in der Musik selbst zugunsten des geschlossenen, unabhängigen Opus zurücktritt. Daß diese Konzeption aber noch anwesend ist, zeigen Stellen wie etwa in der *Chronique* von Jean Molinet: Musik als "résonance des cieux, la voix des anges, la joie du paradis, l'espoir de l'air, l'organe de l'église, le chant des oiselets, la récréation des coeurs tristes et désolés, la persécution et enchassement des diables."¹⁷ Ganz unversehens hat sich hier aber auch der Vogelgesang eingemengt, der in anderem Zusammenhang, nämlich der Musik als "naturelle" zu sehen ist.

Wegen seiner großen Bedeutung soll hier die berühmte Unterscheidung des *rhetoricien* Deschamps zwischen "musique artificielle" und "musique naturelle" seiner

¹⁵Ebd., 146f.

¹⁶Ebd., 151.

¹⁷Ebd., 200.

Art de dictier ganz wiedergegeben werden. Es handelt sich um ein wertvolles zeitgenössisches Dokument, in dem Musik und Poesie in Eins gesetzt werden:

"Et a scavoir que nous avons deux musiques, dont l'une est artificiele et l'autre naturele.

L'artificiele est celle dont dessus est faicte mencion; et est appellee artificiele de son art, car par ses VI notes, qui sont appellees ut, re, my, fa, sol, la, l'en peut aprandre a chanter, acorder, doubler, quintoyer, tiergoier, tenir, deschanter, par figure des notes, par clefs et par lignes, le plus rude homme du monde, ou au moins tant faire que, suppose ore qu'il n'eust pas la voix habile pour chanter o bien acorder, scaroit il et pourroit congnoistre les accors ou discors avecques tout l'art d'icelle science [...] L'autre musique est appellee naturele pour ce qu'elle ne puet estre aprinse a nul se son propre couraige naturelement ne s'i applique, et est une musique de bouche en proferant paroules metrifiees, aucunefoiz en laiz, en balades, autrefoiz en rondeaux cengles et doubles, ou en chansons baladees [...]

Et aussi ces deux musiques sont si consonans l'une avecques l'autre, que chascune puet bien estre appellee musique, pour la douceur tant du chant comme des paroles qui toutes sont prononcees et pointoyees par douccour de voix et ouverture de bouche; et est de ces deux ainsis comme un mariage en conjunction de science, par les chans qui sont plus anobliz et mieulx seous par la parole et faconde des diz qu'elle ne seroit sule de soy. Et semblablement les chan~ons natureles sont delectable et embellies par la melodie et les teneurs, trebles et contreteneurs du chant de la musique artificiele.¹⁸

Zwar schätzt Deschamps die *musique artificiele* offenbar nicht sehr hoch ein, da sie noch der "dümmste Mensch" erlernen kann, dies heißt aber nicht, daß die Kompositionen als solche nicht viel wert seien. Es kommt Deschamps hier vor allem auf den Gegensatz zwischen Erlernbarem und Angeborenem an. Hinter dieser Trennung steht eine große Umwälzung im Bild des Dichters im Übergang vom 14. zum 15. Jahrhundert. Dichtung wird von einem Handwerk zu einer Kunst. So wird im 14. Jahrhundert der Dichter noch nach seinem Handwerk benannt, z.B. als "versificateur". Dagegen ist das Wort "poeta" bekanntlich eine antikisierende Neuschöpfung der Renaissance des 15. Jahrhunderts. Der Dichter versteht sich zunehmend als Musiker, und eben mit dieser Veränderung geht auch die Konzeption von dichterischer Sprache als "ceste musique naturele" einher. Musik wird zu einem autonomen Sprachsystem, das Dichtung und die eigentliche Musik zusammen umfaßt¹⁹. Hier wird Musizieren nicht mehr als Ausfluß eines höheren, jenseitigen ordo gesehen, sondern als eine dem Menschen angeborene, "natürliche" Fähigkeit,

¹⁸Deschamps, *Art de dictier*, in: (*Euvres completes VII*, ed. G. Raynaud, Paris 1891, 269ff

¹⁹Vgl. hierzu R. Dragonetti, *La poesie, ceste musique naturele*, in: *Fin du Mayen Age et Renaissance (Melanges R Guiette)*, Anvers 1961, 57.

die es nur zu aktivieren gilt. Der Dichter hört in sich hinein und findet den Antrieb zur Musikalisierung der Sprache in sich selbst.

In der Musikalität erfährt die Sprache dann auch einen neuen Sinn als Kunstprodukt, als eigenes Werk, nicht mehr als reine rhetorische *techné*. Zwar arbeitet sowohl der Dichter als auch der Komponist noch selbstverständlich im vorgegebenen Rahmen des *ordo*, aber die neue Quelle für die Musik wird zu einer grundlegenden Veränderung im Bild der Dichtung führen. In den Texten der Chansons, die wir betrachten werden, befinden sich beide Konzeptionen noch in einem gewissen Gleichgewicht. Festzuhalten bleibt aber, dass mit dem Gewicht der *musique naturele* auch die Bedeutung der Elocutio der Texte zunimmt. Hier ergibt sich ein wesentliches Element zum Verständnis des Zusammenhangs von Musik und Sprache: Musikalische Ausführungen der Texte verstärken eine schon in ihnen angelegte Tendenz: die Auflösung von Wortsinn in Sinnggebung durch die Elocutio, durch das Singen der *musique naturele*.

Die Dichtung des 15. Jahrhunderts stellt einen Triumph der Elocutio und des mit ihr verbundenen Ornatus dar. Wenn hier von Elocutio die Rede ist, so nicht nur in einem aktuellen Sinn von "Rezitieren" eines Textes, sondern von einer den Texten schon inhärenten Struktur. Das Verstehen dieser Texte hängt von einem zeitlichen Ablauf der "musique" ab, ist im Hinblick auf diesen Ablauf geplant. Seine musikalische Qualität erhält der Text in den Spielen der Silben, der Gleichklänge, der falschrichtigen Identifizierungen, dem *equivoque*, den Anagrammen, den Akzenten, den Gesten des Rhythmus', dem Klang, der sich gegenüber dem Inhalt verselbständigt. Man kann kaum genug betonen, daß dieses besondere Gewicht der Elocutio auch ein spezifisches Raum- und Zeitgefühl mit sich bringt. Die Theaterbühne des Hofes ist immer anwesend. Sowohl Dichter als auch Hörer sind Teile des selben Rahmens, der in der Dichtung als *hic et nunc* durch Erinnerung evoziert wird. Aber dieses *hic et nunc* wird auch sofort erschüttert, ist regelrechte Bühne für einen neuen Raum, der erst in der Polyphonie des Spiels entsteht. Voraussetzung der Polyphonie ist die musikalische Qualität der Elocutio.

In den Hofchroniken etwa eines Molinet, die uns inhaltlich so unglaubwürdig und oft unerträglich lobhudelnd aufzutreten scheinen, geht es noch mehr als in der Poesie um Peroratio als Selbstzweck. Der Hof sieht sich in diesen Texten bestätigt, er hat aber auch einen zeitlichen Anspruch: je kunstvoller der Ornatus der Rede, umso wirkungsvoller die zu bestätigende Realität. In der Poesie dagegen wird die Peroratio zwar als Grundhaltung angenommen, aber in einer noch stärker vorsemantischen Qualität. Hier wird spielerisch-musikalisch Sinn aus den Angeln gehoben, indem man sich ihrer neu bedient. Etwa wenn sich die stereotype Theaterfigur

Fortuna als "fort injuste" erweist, etc. Insgesamt verschiebt sich das poetische Gewicht von der Phrasenaussage zum *equivoque* des Wortes, ja sogar der Silbe. Die Silbe mit ihrem Klang ist Träger des *equivoque*, "vox" wie ein Klang einer Note, aber auch "vox" innerhalb eines Systems von stark und schwach, hervortretend und unwichtig; "vox" konstituiert immer auch *relatio*, eine nicht zufällig hier gebrauchte Anspielung auf den Begriff der "vox" innerhalb der Theorie der Solmisation in der Musik. Die Silbe macht nicht nur die Farbe, den Klang der Sprache aus. Sie ist auch mehr als das Grundelement der Spiele von Assonanz und Dissonanz: sie ist gerade innerhalb der völlig fixierten Versifikation der Gedichtformen Träger des Pulses und des Rhythmus' und damit der grundlegenden Qualität der Poesie als *musique naturele*.

Sowie der erste Vers erklingen ist, ist die Anzahl der Silben für das gesamte Gedicht festgelegt. Einzelne Ausnahmen sind dann auch rhetorische Ausdrucksmittel. Nach dem Erklingen des Eingangsrefrains steht auch der gesamte Versraum in der häufigsten Form der Chansontexte, dem Rondeau, fest. Silbenzahl, Verszahl und repetitive Struktur werden schon im voraus als Antizipation und perspektivisches Koordinatensystem bestimmt. Ihr Grundelement ist die Silbe. Die Silbe passt sich ein oder modifiziert das Gewichtssystem der *formes fixes*. Häufigstes Mittel der rhythmischen Gestaltung ist der Gebrauch oder das Überspielen der Zäsur, auch hier hängt alles von der Silbe ab. Zumthor vergleicht treffend das Spiel mit der Silbe mit dem im 15. Jahrhundert so überaus beliebten Treiben der Jongleure. So natürlich wie der Jongleur mit seinem Körper und den Grundformen des Jonglierens einen Raum einnimmt, so besteht seine Kunst in der atemberaubenden Transzendenz des Körpers und der mit seinen Jongliergegenständen gezeichneten Formen. Den Gipfel seiner Kunst erreicht der Jongleur, wenn er sich und seine Gegenstände vergessen macht.

Man kann diese zunehmende Manipulation des natürlich eingenommenen Raumes mittels des Silben-Jonglierens auch in den Gedichten der *rhetorieurs* bewundern. Das Gebäude der Versformen und festgelegten Gewichte wird meist im ersten Vers kraftvoll bestätigt. Wie Devisen wirken die ersten Verse, und es ist faszinierend zu beobachten, wie gerade sie es sind, die in einer Art Parodie in anderen Texten Aufnahme finden. Betrachten wir nun einen konkreten Text, die Bergerette²⁰

20 Die Bergerette, eine Kurzform des Virelay, war neben dem Rondeau die populärste Gedichtform für die Vertonungen der Komponisten. Die Bergerette bot in ihrer Form Gelegenheit zu musikalischem Gegensatz, indem der Refrain und die 2. Strophe mit einer anderen Musik vertont wurden als die 1. Strophe. Die sich dem Komponisten bietenden Möglichkeiten wurden besonders intensiv von Johannes Ockeghem und dessen Schüler Busnois genutzt.

Laissez Dangier faire tous ses efforts, die von Antoine Busnois mit Musik versehen wurde²¹.

*Laissez Dangier faire tous ses efforts
Laissez Fortune sa roe aller
Laissez chascun a voulente parler
Car il aura qui me nuyra bon corps*

*Amours ma fait par Bel Accueil douceur
En me monstrant ses haultz secretz parfaits.
Et de ses biens a souhait ma fait sur
Tant qu'on ne peut encontre moy jamais*

*Male Bouche na pas tousiours bon mors
Mais povoir na de riens me reveler
Car je scais trop pieca du bas voler
Et ne crains riens ses rigoureux rappors.*

*Laissez Dangier faire tous ses efforts
Laissez Fortune sa roe aller
Laissez chascun a voulente parler
Car il aura qui me nuyra bon corps*

²¹Diese Bergerette ist in zwei Quellen erhalten, in Dijon 517 (f. Illv-113r) und Nivelles (f. 27v-29r). Meine Übertragung folgt Dijon. Die Brevis ist als halbe Note übertragen, die Striche zwischen den Systemen geben Mensuren an, wenn die Striche durchgezogen sind, handelt es sich um Kadenzzeichen zwischen Stimmen. Die über den Systemen angegebenen Akzidenz-Zeichen sind vom Verf. als wahrscheinlich angesehen, die eingeklammerten Zeichen als mögliche Interpretation.

²²In meiner Übersetzung

Lasst ‚Gefahr‘ nur ihre Anstrengung machen / Lasst ‚Fortuna‘ nur ihr Rad drehen / Lasst jeden nur nach Belieben sprechen, / Denn der mir schaden wird ist gut gebaut

‚Amor‘ hat mir durch ‚Guten Empfang‘ Gunst erwiesen / Der mir seine hohen und vollkommenen Geheimnisse gezeigt hat. / Und mich seiner Gaben nach Wunsch versichert hat / So dass man nichts mehr gegen mich unternehmen kann.

‚Üble Nachrede‘ hat nicht immer guten Biss / Und kann mir schon gar nichts mehr beibringen / Denn ich weiß nur zu gut tief zu schlagen / Und fürchte nicht ihre schrecklichen Berichte.

Lasst ‚Gefahr‘ nur ihre Anstrengung machen....

Der Text ist geradezu ein Kompendium der Topos-Figuren des *Roman de la Rose*, dessen Bezugssystem sofort im ersten Vers evoziert wird mit der Topos-Figur "Dangier", die Gefahr, noch spezieller die Gefahr für die Geliebten, entdeckt zu werden. Aber der Vers hat auch eine musikalische Bedeutung, die Gefahr wird in den scharfen S- und F-Lauten sowie in dem vorherrschenden Diphthong ä klanglich fassbar. Dieser Grundlaut setzt sich dann gewissermaßen redundant fort in den weiteren Versanfängen mit "laissez", eine sehr beliebte Form der Konstruktion. Einerseits schaffen die identischen Anfänge einen architektonischen Bühnenrahmen für den Auftritt der Topos-Figuren, andererseits sind sie in einen zeitlich-linearen Prozess der Lautmelodie eingebunden, die eine zunehmende Intensivierung bewirkt. Jeder zeitgenössische Hörer, der diesen Anfang hörte, errichtete sofort eine Bühne, einen inneren Auftrittsraum aus Erwartungs-Erinnerung, da er zahllose Texte mit der genannten Topos-Figur kannte. Nun kam es nur noch darauf an, wie auf dieser Bühne die fixierten Figuren bewegt würden. In unserem Text wird die Erwartung zuerst noch mit Bekanntem bedient: Fortune ist die Spielerin des nächsten Verses, mit ihrem Rad-Attribut altbekannt. Aber die Melodie treibt schon ihr eigenes Spiel: "effors", das Reimwort des ersten Verses, gibt seine letzte Silbe her für "Fortune", und aus einem inneren Spiel entsteigt "roe", das Rad Fortunas hat sich schon vor seiner Nennung gedreht. Im dritten Vers werden die Topos-Figuren verlassen, das Publikum genannt: "chascun", typischer Teil der Bühne, die Meinung der anderen, sie ist aber immer noch Topos wie die Hauptakteure auf der Bühne. Aber da, im letzten Vers, die Revolution: "der, der meinem Ruf schaden wird, ist gut gebaut". Zwei Aspekte erschüttern die Bühne: eine Frau spricht von der Schönheit des *Mannes*, und zweitens ist überhaupt offen über Körperlichkeit geredet. Der resultierende Skandal ist die Trotzigkeit des Diskurses, "ja, kommt nur mit eurem verstaubten Raum der Tabus und Etikette, mich könnt ihr mal". Man muß viele Texte kennen, um sich des unerhörten Wagnisses solcher Aussage bewusst zu werden. Das Wagnis ist aber nicht die Aussage an sich, in vielen Texten ist sogar sehr krass von Sex die Rede, sondern in der Vermengung zweier Sprach-Sphären, der höfischen Welt des Theaters mit fixiertem Codex und des "volkstümlichen" Sprachraumes, in dem offen über die physischen Aspekte der Liebe geredet werden konnte, jenseits der formelhaften Welt von Dame und Verehrer. Plötzlich bezieht sich das "laissez aller" nicht mehr auf Fortunas Rad, sondern ist an einen anderen "effors" geknüpft, alle Konventionen hinter sich zu lassen und der Bühne die Zunge herauszustrecken. Was

sonst nur der Narr darf, tut die Frau. Nicht zufällig treffen sich "effors" und "corps" im Reimraum. Die Melodie der Silben hebt den Bühnenraum aus den Angeln.

Bei den Jongleur-Kunststücken handelt es sich aber nicht nur um ein Umgehen der altmächtigen Zensur, die das Hofleben in all seinen Aspekten bestimmte. In einem Wortspiel des Französischen nähert Zumthor "censure" und "sensure" einander an: "Le texte a le temps: il le possède et le met en boîte. La forme que prend sous notre regard le discours poétique est désormais figure globale de cet hiatus entre la lettre et ce qu'elle 'veut dire'; rejet de la censure qui, hors du texte, constitue un sens existant et donne: la *sensure* [...] comme on dit 'l'aventure' d'un terme référant à ce qui, un jour, adviendra."²³ Das Spiel zwischen dem Klang und dem Rhythmus der Sprache vollzieht sich in einem suggeriert-hermeneutischen Raum, der gleichwohl Voraussetzung dafür ist, die Sprache zum "Herausrufen" (Enunziation) ihrer musikalischen Qualität zu bringen. Der vorgegebene Sinn wird zum Ausgangspunkt eines Erfühlens und Detektierens von neuen Möglichkeiten des Sinns unter Verwendung der präexistenten Qualität der Sprache. Diese Sensibilisierung für die musikalische Qualität führt zu einer nicht nur semantisch begriffenen, sondern musikalisch *gehörten* Polyphonie. Der "zur Figur gewordene Hiatus", von dem Zumthor spricht, ist ein allgemeiner Gestus, der aus der eingeschlossenen Zeit einen neuen Rhythmus, und in ihm eine neue Polyphonie erzeugt. Im Hiatus von temps *emboite* und *espace vivant* des Klangs entsteht eine eigene Kunstordnung, die jenseits des Theaterraums und des oberflächlichen Diskurses liegt.

Die so erzeugte musikalische Harmonie ist nicht eine Folge besonders wohl geordneter Baus oder um ihrer Schönheit willen bestehenden Sprache, sie entsteht auch nicht aus einer Art innerer Schönheit, die wir im wahren Ausdruck des Gefühls oder einer echten Liebestragik erkennen würden. Sie entsteht in einem Diskurs, der eigentlich keiner ist, in einer vorgetäuschten Ordnung, die sich fortwährend in Brüchen auf der sinnlichen und sprachlichen Ebene in Frage stellt. Diese Sprache bezieht all ihre Regeln und Bilder aus einer Tradition, die einmal einer engen Beziehung zwischen Sprachrealität und sprachlichem Ausdruck entstammte. In der Dichtung des Hofes im 15. Jahrhundert ist nicht nur der angesprochene Gegenstand, sondern sogar die verwendete Tradition fiktiv. So platt, so emphatisch, so unerträglich weit entfernt von irgendeiner Realität ist der oberflächliche Diskurs, dass er letztlich eben um Nichts kreist. Die Evokation von Fiktion ist jedoch so stark, dass dieses "Nichts" zu einem Kraftzentrum wird, das anwesend und doch nicht zu lokalisieren ist. Es ergibt sich hier eine spannende Beziehung zum neuen Raum der Perspektive in der Malerei.

²³Zumthor, *Le masque et la lumiPre*, 281.

Man kann an den Bildern van Eycks beobachten, wie der Raum in den Bildern sich nicht mehr mit der Anordnung der Gegenstände bildete, dass er nicht mehr gleichsam in ihnen "aufgehängt" ist. Die Gegenstände werden vielmehr in einen vorkonstruierten Raum frei platziert. Das erste Mal ist der Raum der Malerei leer. Er wird zum neuen Rahmen dessen, was Alberti die "historia", die Geschichte im Bild, nannte²⁴. In der Poesie der *rhetoriseurs* wird ebenfalls eine solche Leere konstruiert. Die Reste von Bedeutung, Ausdruck und Inhalt, die mit der verwendeten Sprache noch verhaftet sind, bedeuten nicht mehr sich selbst, der suggerierte Theaterraum ist nicht mehr selbst gemeint. Vielmehr wird durch Anspielung, Rhythmisierung, Ver-reimung, gestischen Bruch, Ironie und Umdeutung des allzu Klaren eine Art von neuer Perspektive errichtet, in der sich Musik-Sprache *ereignet*: nicht mehr "langage" sondern "du langage" - Sprachanteile werden zum Sinn des nichtig gewordenen Traditionssinns der verwendeten Sprache. "Courbes et contrecourbes, accolades de symétries parfois décalées, alternatives s'invoquant l'une l'autre en echo, antithèses emboîtées, suggestions latérales, divergences momentanées, bientôt récupérées entre les contours du cadre qui ceint la miniature [...]".

Der evozierte Rahmen des Theaterraums wird vom eigentlichen Schauplatz zum Bildrahmen, der benötigt wird, um das Bild zusammenzuhalten, um den Spielen der Sprache Halt zu gewähren. Die Spiele sind selbst noch nicht tragfähig, noch wird der neu gewonnene Raum in der Sprache selbst nicht zum Handlungsraum. Hier liegt die große Bedeutung dessen, was die Musik den Texten "antut". Die Musik zu den poetischen Texten der *rhetoriseurs* wird zum eigentlichen Zeitfaktor, zu einer neuen Handlung, welche die neue Energie der musikalisierten Sprache nutzt. Musik führt aus der "temps emboîté" heraus und verstärkt gleichzeitig das Gefühl des neuen Textraumes.

Wenn wir diese Konvergenz der *musique naturele* des Textes und der mit den Texten verbundenen Musik so hervorheben, so geschieht das nicht nur, um den

²⁴"Est autem compositio ea pingendi ratio qua partes in opus picturae componuntur. Amplissimum pictoris opus historia, historiae partes corpora, corporis pars membrum est, membri pars est superficies" (Leon Battista Alberti, *De Pictura*, ed. C. Grayson, London 1972, 33). Hier wird erstmals ganz rational das Verhältnis der Teile eines Bildes mit seinem Raum und seiner Zeit erklärt. Alberti ist sich dessen wohl bewußt, wenn er im Vorwort an Brunelleschi schreibt: "[...] ma quinci tanto più debba essere maggiore, se noi senza pre cettori, senza essempro alcuno, troviamo arti e scienze non udite e mai vedute" (ebd., 22). Hier wird natürlich auch der Unterschied zum "Norden" deutlich, denn ein Van Eyck oder ein Busnois dachten wohl kaum, von einer echten *tabula rasa* auszugehen. Nur ein in Italien lebender Theoretiker, Tinctoris, konnte auch in Bezug auf die Musik des "Nordens" eine ähnliche Haltung einnehmen.

²⁵Zumthor, *Le masque et la lumière*, 203.

Diskurs zwischen beiden besser zu verstehen, aber auch nicht nur, um die Einheit aus Text und Musik nachzuvollziehen. Die besondere Situation der *rhetoriquers* im 15. Jahrhundert eröffnet auch die Möglichkeit, den ontologischen Zusammenhang zwischen Raum und Zeit zu beleuchten. Unentwirrtbar arbeiten beide Kategorien in jeder Erfahrung zusammen, sobald eine von ihnen auftritt, kommt auch die andere ins Spiel. Soeben beleuchteten wir, wie die Musik im Raum der Texte, in seiner musikalisierten Leere, eine entscheidende Rolle spielen kann. Ihre Motive, ihre Gesten, ihre Ausdrucksebene, sind nicht nur fiktiv, nicht nur Rahmen, um Sprache überhaupt zum Sprechen kommen zu lassen. Sie ist unmittelbar in ihrer Sukzessivität spürbar, sie formt Phrasen, die zwar den Textphrasen abgeschaut sind, jedoch ein eigenes Leben entwickeln. Diese Bewegung greift die musikalische Bewegung der Texte auf, intensiviert sie und führt sie noch erheblich weiter, als dies in den Texten selbst der Fall ist. Im Begriff "Bewegung" treffen sich Musik und Text - und mit ihnen Raum und Zeit.

Der Rhythmus der Sprache ist ein entscheidendes Element der poetischen Texte. Farbe und Klang, Vers und Struktur sind von ihm abhängig und sogar scheinbar erzeugt. In ihrem Rhythmus wirkt die Sprache als Öffnung in einen Raum. Poetischer Rhythmus markiert Differenz, indem er regelmäßige und differente Pulsation in ein Spiel versetzt. Die poetischen Texte der *rhetoriqueurs* gehen von festen Silbenzahlen und Verslängen aus. Dies ist die Gattungserwartung, in die sich der Rhythmus hineinbewegt. Er formt und aktualisiert die fixierte Erwartung, er moduliert aber sogleich das Regelmaß der Silben und der Verse. Das Geformte setzt sich vom Diffusen ab, wir erwarten schon im ersten Anheben der Sprache einen Ablauf, eine andere Welt als die unsrige. "Rythmer, c'est repeter le passage (du monde) en monde; veiller sur le passe ou faire defiler le 'meme' d'une difference minimale; par où l'inimitable transpose (transforme en figure) devient l'imitable"²⁶. Der Rhythmus ist Vermittler zwischen Identität und Differenz. Er macht das Differente vergleichbar, einverleibbar im unmittelbaren Sinn: Rhythmus steht unserem Körper und damit der Situation vor der Erfahrung von Raum und Zeit, am nächsten. Er macht uns das Differente aber auch als "außerhalb" spürbar, lässt uns nach der Sprache ausgreifen. Er wiegt den Körper in Gewissheit und befremdet ihn zugleich.

Laissez Dangier faire tous ses efforts ...

Car il aura qui me nuyra bon corps.

Über drei Verse bleibt der Rhythmus unseres Textes gleich, gleicht sich dem Rad Fortunae in seinem Auf- und Ab an. Und dann das Stolpern, der eingeschobene Relativsatz, der den entscheidenden Begriff abtrennt: "bon corps". Wenn dieser

²⁶M. Deguy, *Figure du rythme, rythme des figures: Langue française 23 (1974), 28.*

Begriff ausgesprochen ist, wird rückwirkend der gesamte Sprachfluss in Frage gestellt, das scheinbar mühelos Regelmäßige der immer gleich konstruierten Verse wird als oberflächlich erkannt, eine neue Polyphonie ist entstanden: der offizielle Diskurs und der neue Diskurs des konstituierten Ich dieses Textes. Die kleine Schwankung des Rhythmus im letzten Vers hat den Boden auch für eine neue Wahrnehmung der Topos-Figuren der 1. Strophe, des Gegenelementes jeder Bergerette, geschaffen.

Michel Deguy hat auf eine nicht nur ethymologische Beziehung zwischen Gestalt und Rhythmus hingewiesen: *rhuthmizein* bedeutet auch vor-stellen, *homorrhhythmta* bedeutet Konfiguration, Ähnlichkeit. Der Rhythmus schafft auf der sprachmusikalischen Ebene die Kontur des Klanges, grenzt ihn ab, gestaltet, figuriert. Er gestaltet Zeit in ihrem linearen Verlauf, aber auch in ihrer räumliche Disposition. Kontur und Kontrast schaffen unmittelbar ein Verhältnis zum Ausgeschlossenen, zum im Kontrast Negierten. Der Kontrast ist zweiseitig. Einerseits konturiert der Rhythmus im Zusammenhang mit der Klangfarbe (Vokale, Konsonanzen) einen "inneren" Raum, die Sprache gliedert und gruppiert sich, Worte kontrastieren gegenseitig oder ziehen sich an, Verse geben sich Bewegung weiter und können sich gleichzeitig in der Modulation der Bewegung voneinander abgrenzen. Andererseits bestimmt der Rhythmus auch die Position, die der Hörer gegenüber dem sprachlichen Ablauf einnimmt. Kontrast wird hier gebildet, indem andere Prozesse, andere Sinneseindrücke, negiert werden. Der Rhythmus zieht uns in einen zeitlichen Bann, bindet uns in einen Ablauf ein. Er ist es, der unserem Körpergefühl am nächsten steht. Es besteht zwischen ihm und dem Körper eine unmittelbare Beziehung, seine Modulation in Extension und Kontraktion bewirkt eine unmittelbare Entsprechung im Gefühl von Weite und Enge, Intensität und Loslassen. Damit befindet er sich im direkten Gegensatz zur Stille, aus der diese Bewegungen gewonnen sind.

In der poetischen Sprache kommt hinzu, dass der Rhythmus die Verse gliedert und eine Architektur erzeugt, innerhalb derer sich weitere musikalische Prozesse und Beziehungen bilden. Er ist die Grundfigur, vor deren Hintergrund sich weitere Figuren abheben. Einzelne Beziehungen und Einzelereignisse des Ablaufs können sogar ganz aus der rhythmischen Bewegung heraustreten. Ihr Eigenleben bedarf aber geradezu des regelmäßigen Bewegungsablaufs der Elocutio. Wir wollen im Folgenden einige Parameter und Konstanten der Texte untersuchen, die sich aus dem Rhythmus abheben, mit ihm entstehen und eine Polyphonie bilden. Der Rhythmus selbst wird seinerseits auch von diesen Parametern mitbestimmt. Das stärkste Eigenleben außerhalb des regelmäßigen linearen Zeitablaufs entwickelt der Binnenraum des Reimes. Weitere Faktoren sind die Beziehungen zwischen Syntax und Sinn, Grammatik der Sprache und Sprachrealität, Evokationen der Welt anderer

Texte oder der Vergangenheit, die Wiederholung identischer Worte mit neuem Sinn, die Wiederholungen des Refrains, etc.

Ganz täuschend ist der so regelmäßige Rhythmus der Gegenstrophe der Bergerette. Er gleicht sich dem Refrain an, vier und sechs Silben werden durch eine leichte Zäsur gruppiert. Aber die Erschütterung des letzten Verses wirkt weiter, die Topos-Figuren werden im neuen Sinn des Refrains interpretiert. So wird *Bel Accueil* sicherlich nicht mehr ganz fixiert in seiner normalen Bedeutung des freundlichen Empfangs des Liebhabers verstanden werden, sondern in einer doppelbödigen Evokation, nämlich als sexuelle Bereitschaft. Amor hat die Dame ja nicht selbst heimgesucht, sondern einen Vertreter, *Bel Accueil*, geschickt. So beziehen sich die "biens" auf beide Topos-Figuren, und wieder ist es der letzte Vers, der die Textpolyphonie erweitert: die Dame schlägt die höfischen Bühnenzuschauer mit den Mitteln der sexuellen Überzeugung, ihre Künste verurteilen die üble Nachrede zur Wirkungslosigkeit. Der Rhythmus der Sprache bildet einen regelmäßigen Architektur-Hintergrund, vor dem sich die Topos-Spieler mit neuer Bedeutung und neuer Handlung abheben, das Ich der Sängerin gewinnt Gestalt. Dabei wird immer noch nichts deutlich gesagt, die Texte sind immer Assoziations-Texte, sie haben stumme Stimmen, die der Rezipient ergänzen muss. Die Musik verhilft dann diesen Stimmen zum Klang, ihre Polyphonie ist Intensivierung der Polyphonie der Sprache.

Das Hauptthema der 2. Strophe ist die Herauskristallisation der eigentlichen Spieler auf der Bühne, *Male Bouche* und das Ich der Sängerin. Letztere erklärt Ungeheuerliches für eine höfische Chanson, nämlich dass sie sich selbst die Mittel von *Male Bouche*, also der üblen Nachrede, zu eigen mache um ihre Neider zu besiegen. Der Ton, die Bühne selbst geraten endgültig in ein parodistisches Licht, der Intertext war so am Anfang überhaupt nicht abzusehen. Besonders gelungen ist dabei die musikalische Zuspitzung des letzten Verses mit seinen R-Lauten, diese sind nicht mehr ernst zu nehmen als tatsächliche Intensivierung einer Bedrohung der Stellung in der höfischen Gesellschaft, sondern nur noch die letzte Zuspitzung der Freiheit der Dame, indem sie sich über die Topos-Figur lustig macht.

Die Wiederkehr des Refrains ist natürlich keine Formalität in diesem Kontext. Leider wird immer wieder die ganz hervorragende Bedeutung der Wiederholungselemente sowohl des Textes als auch der Musik falsch eingeschätzt. So plädiert sogar Howard Garey in seinem Kommentar zum Mellon-Chansonier²⁷ dafür, im Einzelfall den Refrain nicht zu wiederholen. Dass in einer

²⁷*The Mellon Chansonier, Vol. II, 63ff.*

poetischen Form eine Wiederholung immer auch zu einer veränderten Sinn-Ebene führt, wird dabei übersehen. Auch das Argument, die Wiederholungen führten zu Langeweile, ist bei so kurzen Formen nicht stichhaltig. In der Bergerette trifft dies noch weniger zu, da der Refrain ja nur am Schluss wiederholt wird. In unserem Text ist die neue Funktion des wiederholten Refrains offenkundig: keine der Topos-Figuren wird mehr in einem fixierten Bühnenrahmen interpretiert, keine ist mehr identische Erscheinung der Tradition des *Roman de la Rose*, die Topos-Figuren sind Teil des Diskurses geworden. Sie formen einen neuen Raum, in dem das Ich der Erzählerin Gestalt gewonnen hat und wir als Hörer eine eigene Geschichte verstehen.

Die musikalischen Qualitäten der Chanson-Texte wurden in so großer Ausführlichkeit dargestellt, da diese zum Verständnis des Verhältnisses Musik - Text wesentlich beitragen. Es wurde deutlich, dass die eigentlich sinngebenden Vorgänge des Textes von der Elocutio ausgehen. Der Sinn liegt aber auch nicht im einzelnen Wort oder der Syntax oder der poetischen Form. Er ergibt sich in einem Zusammenspiel von statuiertem Diskurs und statuiertem Theaterraum und der eigentlichen Dimensionierung der Texte als Prozess, als wahrzunehmender Zeit-Raum. Für diese Dimensionierung ist der Hörer unabdingbar. Der eigentliche Sinn-Prozess ist nicht lokalisierbar, er schwebt gleichsam zwischen den Konstanten des Spiels, genährt von Erinnerung und Erwartung, den subjektiven Kräften, die den Prozess erst erlebbar machen.

In ähnlicher Weise ist die Musik für die Texte der *rhetoriqueurs* nicht in unmittelbarer Parallele von Text zu Musik zu lokalisieren. Es ist eine gängige, aber falsche Vorstellung, Worte oder Verse würden "in Musik umgesetzt". So wird häufig davon gesprochen, in Chansons werde der Text "versweise vertont", womit die parallele syntaktische Markierung zwischen Vers und musikalischer Phrase gemeint ist. Dieser "Prozess" wird eher pejorativ beurteilt, da die Musik "mechanisch" dem Text "folge". Höher werden dann etwa musikalische Formen beurteilt, die die Versgrenzen "sprengen", als ob schon hierin ein "Fortschritt" zu erblicken sei²¹.

In solchen Beurteilungen, welche höchstens noch um Betrachtungen zur musikalischen "Ausmalung" einzelner Worte erweitert sind, erschöpft sich meist die Analyse des Verhältnisses Musik - Text. Dabei kann eine versweise "Vertonung" ganz jenseits der Texte führen und eine Überspielung der Versgrenzen mechanisch und phantasielos sein - die Beurteilung muß im einzelnen Werk getroffen werden, nicht am oberflächlichen formalen Kriterium der Parallelen. Was allgemein fehlt, ist eine

²⁸Um nur eines von vielen Beispielen zu nennen, sei hier die Beurteilung von Dufays Chansons in dem ansonsten sehr feinfühligem Buch von David Fallows, *Dufay*, London 1982, erwähnt.

ontologische Bewertung dessen, was geschieht, wenn die musikalische Zeit und der musikalische Raum mit dem Zeit-Raum der Texte verknüpft werden.

Einerseits muss die ontologische Sprachdifferenz herausgearbeitet, andererseits aber auch das Fruchtbarwerden dieser Differenz erkannt werden. Bei der notwendigen Vermittlung der ontologischen Differenz zwischen verbaler Sprache und Musik treten vermittelnde Kategorien ein, die wir schon im Text selbst beobachten konnten. Es sind dies nämlich die gleichen Kategorien, welche zwischen den extremen ontologischen Kategorien Raum und Zeit vermitteln, welche ihrerseits als solche nicht erfahrbar sind. Die Notwendigkeit der Modifizierung der Kategorien Raum und Zeit in einem Prozess der Erfahrung ergibt sich - mit unterschiedlichen Ausgangsbedingungen und Gewichtungen - auch für Musik und Text. Die prozessualen Vorgänge, die einen Prozess als Einen und im Kontrast gegen die Stille erfahrbar machen, sind abhängig von Kategorien des Eintritts der idealen Kategorien in Erfahrung. Hiermit müssen Text und Musik rechnen. Die Vermittlungskategorien wurden im Text mittels des Terminus "Bewegung" analysiert. "Bewegung" bestimmt lineare Zeit *und* konstituiert räumliche Dimensionierung. Dies gilt auch für die Musik, deren Bewegungsanteile wir noch untersuchen werden. Man kann aber schon hier einige Beobachtungen machen, welche Komponenten der verbalen Texte bestehen bleiben, und welche Komponenten modifiziert oder gar entwertet werden, wenn ein musikalischer Prozess zu ihnen hinzutritt. Betrachten wir im folgenden, wie sich der 'Text' Chanson durch die Musik verändert und wie sich Musik und Sprache gegenseitig beeinflussen.

Im hier besprochenen Repertoire ergeben sich schon auf einer ganz elementaren Ebene Probleme: welche Musik gehört zu welchem Teil des Textes? Nur in größten Zügen sind die Verhältnisse klar, etwa in den Teilen der Rondeau- oder Bergerette-Form, manchmal auch im Verhältnis Phrase - Vers. Nur ganz bedingt gibt es Anhaltspunkte dafür, welches Wort auf welche melodische Gruppe bzw. wie viele Töne verteilt wird. Bei der Lösung dieser Probleme ist kaum Hilfe von den Schreibern der verschiedenen Handschriften zu erwarten. Nur selten machen sie den Versuch, Text genau unter eine Phrase zu legen, schon gar nicht, Worte bestimmten Tönen zuzuordnen. Es ist den Schreibern deshalb oft Sorglosigkeit oder gar Schlamperei vorgeworfen worden. Noch weitergehend ist die Folgerung, es käme offenbar überhaupt nicht auf ein genaues Verhältnis von Wort zu Musik an. Die "laxe" Unterlegung der Texte unter die musikalische Phrase gilt als Beleg für die eher "zufällige" Verbindung von Text und Musik. Nichts kann mehr in die Irre führen als Erwartungen, die offenbar von Formen wie dem Kunstlied des 19. Jahrhunderts genährt werden.

Die Textunterlegung in den Handschriften ist deshalb nur bedingt als "lokal fixiert" angelegt, weil die Verbindung von Text und Musik offenbar Teil der Interpretation ist. Dies heißt aber nicht, dass

"Interpretation" im modernen Sinne etwa nicht zum Werk selbst gehöre. Interpretation ist hier Teil *geplanter Elocutio*. Wir haben oben gesehen, dass die Texte selbst schon im wesentlichen auf ihre Elocutio hin angelegt sind und nur in ihr ihren Sinn freigeben. Ein Teil dieser Sinngebung kommt in der Refrain-Struktur zum Ausdruck, in der mittels *memoria* eine neue Sinngebung des Identischen stattfindet. Die Musik trägt dem Rechnung, indem sie zwar einen grundsätzlichen Bewegungsablauf für alle Strophen bereitstellt; sie bleibt jedoch für neue Positionen der Textworte offen, ja, sogar einmal getroffene Entscheidungen im Verhältnis von Phrase zu Vers können in den Wiederholungen des Refrains sowie den Strophen revidiert werden, um ein neues Sinnelement besser zur Geltung zu bringen. Die Musik folgt zwar in ihrer syntaktischen Grobstruktur dem Text, sie ist aber im Falle von Busnois' Chansons immer ein in sich geschlossener und in sich selbst funktionierender Spielraum. Dieser Raum ist von der poetischen Bewegung der Texte inspiriert und trägt ihr Rechnung, er ist aber nur in seinem oberflächlichen Ablauf der *forme fixe* parallel; d.h., er gewährleistet die lineare Zeitentwicklung in Anlehnung an das vorentworfene Zeitsystem der *forme fixe*. Die syntaktische Struktur der perfekten Kadenz, die zugleich die Versenden markieren, ist als solche genauso virtuell wie die Versordnung des Textes selbst. Sie ist architektonische Schaltstelle, Zeichen und Wegweiser. Der eigentliche Prozess aber ist das Spiel selbst, nicht seine Wegzeichen.

Die Musik suggeriert weiter die Ordnung des Textes, sie verstärkt aber die Tendenzen zur Transzendenz der Ordnung in einen neuen Zeit-Raum. Diese neue Ordnung liegt schon im Text jenseits der linearen Zeitentwicklung des Diskurses. Um so weniger kann die Sprache an einen genauen Punkt des musikalischen Diskurses gebunden sein. Die Verbindung a priori gibt es nicht, dafür aber eine Entscheidung, welche das Wie der Elocutio betrifft. Die "Unterlegung" bzw. "Vertonung" des Textes verlangt ähnliche Interpretationsentscheidungen wie im Text in Bezug auf die Länge und Kürze der Silben, die Akzente und Pausen der eigentlichen Elocutio des Textes. Die Musik erweitert die Bewegung der rezitierenden Stimme und verleiht der poetischen Bewegung so sinnfällig Ausdruck, dass das mentale Echo auf die Rezitation zugleich mit ihr anwesend wird. Was in einer bloßen Rezitation eher peinlich und überzogen wäre, wird in der Verbindung von Text und Musik so proportioniert, dass ein neues Gleichgewicht entsteht.

Die Musik fügt zwar zum Text hinzu, sie nimmt aber auch weg. Sie hebt die regelmäßige Versordnung mit ihren nur subtilen Verschiebungen auf und kehrt gleichsam das poetische Innenleben nach außen. Dabei spielt die genaue Platzierung und quantitative Verteilung von Wort zu Klang nur noch eine bedingt wichtige Rolle. In der Tat kann man meist genau in der Musik erkennen, wo es dem Komponisten auf eine genaue Entsprechung zumindest in Teilen des Textes ankam, nämlich da, wo die Musik selbst eine syllabische Bewegungsart vorgibt.

Hier ist eine Lokalisierung wichtig. Wenn aber ein Textteil auf ein langes Melisma verteilt ist, so ist der Anteil des Wortes als integeres und kontrastreiches Element sowieso aufgebrochen und die Entscheidung ist nur noch eine der guten Diktion.

In *Laissez Dangier* ist die Textunterlegung durch motivische Elemente und offensichtlich syllabische Rezitation (z.B. in Tonrepetitionen) so klar, dass man sicher davon ausgehen kann, dass Musik und Text zusammen konzipiert wurden, ja, dass Busnois vielleicht selbst Autor beider Anteile ist²⁹. Besonders "modern" ist die Verbindung des Wortes "laissez" aus dem Refrain mit einer ähnlichen Motivform im 1. und 2. Vers. Dass dies im 3. Vers nicht mehr der Fall ist, hat mit der Textentwicklung zu tun, denn es ist ja nicht mehr von einer Topos-Figur, sondern von den Zuschauern des Theaters die Rede. An sie ist der emphatisch-affirmative Anstieg in vier Semibreves gerichtet. Die Motive sind allerdings nur im Refrain parallel mit einem Textwort gesetzt. Der auch durch die Imitation in allen drei Stimmen (beim 2. Vers nur in Superius und Tenor) stark intensivierte Effekt der "Lauffigur" mit dem anschließenden "Drehmoment" mit Syncope kann assoziativ direkt mit Fortunas Rad verbunden werden. Diese direkte Verbindung wird sicherlich in der Textentwicklung relativiert, man wird die gesamte Phrase und alle motivisch aus ihr abgeleiteten Formen³⁰ vielleicht allgemeiner mit dem eigenwilligen Charakter der Sängerin in Verbindung bringen, sicherlich jedoch als Teile des sich abzeichnenden eigenständigen Diskurses im Zusammenhang mit der Ich-Konstitution der Sängerin.

In der 1. Strophe bzw. "Gegenstrophe" ist die Textdarbietung intensiver, die melismatischen Bildungen von mehr Text unterlegt. Die anfängliche Rezitation in repetierten Noten und Imitation zwischen allen Stimmen ist ein typisches musikalisches Mittel, um die Strophe vom Refrain abzusetzen, der Rhythmus allgemein ist gedrängter und entspricht mehr einem Tempus imperfectum diminutum.

Die syllabischen und melismatischen Anteile sind genau ausgewogen. Der Tenor ist stark

²⁹Dass Busnois auch Textdichter war, geht aus dem Briefwechsel mit Molinet hervor, man kann dies aber auch aus den Chansons auf Jacqueline d'Hacqueville schließen.

³⁰In der Übertragung sind diese mit entsprechenden Buchstaben markiert.

³¹Ich wähle diesen Terminus, weil die Musik der Bergerette in der ersten Strophe meistens einen Kontrast gegen die Musik des Refrains setzt. Dies wird nicht immer vom Text unterstützt, in unserem Falle ist die Entwicklung im Text evolutiv und nicht in Kontrastform angelegt. Im Gegensatz zu einer fünfversigen Bergerette ergeben sich auch keine Veränderungen des Reimschemas.

imitatorisch an den Superius gebunden und sehr wahrscheinlich textiert zu denken. Er intensiviert die "sprachlichen" Effekte (also etwa das "Laufmotiv" oder den Viertonanstieg), aber auch melismatische Elemente des Superius (besonders stark im Endmelisma des zweiten und dritten Verses). Bezeichnend ist die Dissoziation der Stimmen im letzten Vers, jede hat ein starkes eigenes Profil, wie übrigens auch der zuvor meist als Kommentirstimme eingesetzte Contratenor. Dies ist auch in direktem Zusammenhang mit der Dissoziation im Refrain zu sehen, wo der "bon corps" das Schlüsselwort des Textes war, das dort rhythmisch abgesetzt war. Hier wird dieser Effekt noch wesentlich verstärkt. Dies führt uns auf einen weiteren wichtigen Aspekt, Versintegrität und Phrase³².

Für die Entwicklung von Zeit und Raum des Textes wurde die Erwartung eines fixierten Verssystems als Spielrahmen bzw. Theaterraum herausgearbeitet. Es bleibt nun zu untersuchen, inwieweit dieses Erwartungssystem durch die Musik bestätigt bzw. modifiziert wird.

Ein Faktor der Textrezitation geht in jedem Fall verloren, nämlich eine aktuelle Pause am Versende. Diese aktuelle Pause unterstreicht den Reimraum, die rhythmische Sequenz, die musikalische Entwicklung des Verses, aber auch die syntaktische Komposition zwischen den Versen. Der letzte Punkt führt wesentlich zur Bestimmung der Länge dieser Pause, der Sequenzrhythmus wird jedoch auch in Interaktion mit dem musikalischen Fluß und der syntaktischen Komposition bestimmt. Die aktuelle Pause am Versende ist keine eigentliche Stille, sie erlaubt nur eine Art Echo-Vorwurf, ein Synthetisieren des Gewesenen als Einheit und ein Verwandeln dieser Synthesis in eine neue Erwartung. Die Pause ist also erfüllt von Syntheseprozessen des Hörers.

In *Laissez Dangier* finden wir ganz verschiedene musikalische Umsetzungen der Versendepausen. Im Refrain setzt die Musik in den ersten beiden Versen starke rhetorische Punkte in Form von perfekten Kadenz, für Busnois eher eine Ausnahme. Die perfekten Kadenz sind sogar sowohl dem Text als auch der musikalischen Ausdrucksebene als wirkungsvoller Kontrapunkt entgegengesetzt. Besonders deutlich ist dies im 2. Vers, wo der Text des Refrains vom Rollen von Fortunas Rad spricht und die Musik in allen drei Stimmen dieses Rollen im Laufmotiv *a* (siehe Partitur am Ende des Beitrags) und mit *musica ficta* ausdrückt. Die Kadenz setzt diesem Ausbruch gewissermaßen einen vertikalen Riegel vor und macht ihn dadurch umso wirkungsvoller. Aufgelöst werden die Perfectiones jeweils

³²Der Terminus Phrase ist hier nicht im Sinne einer einzelnen Melodieeinheit gebraucht, sondern als Kennzeichnung einer musikalischen Sinneinheit, die parallel zur Einheit eines einzelnen Verses steht bzw. seinen Text umsetzt.

mit der gleichen Methode: der Contratenor setzt eine Pause auf die Perfectio und führt mit einem syncopischen Muster aus ihr heraus. Der erste Ton ist aber jeweils der nicht gebrachte Kadenzton, also noch Teil des perfekten Klanges. Ganz unkonventionell ist das Ende des dritten Verses umgesetzt. Superius und Tenor haben einen parallelen Terzfall, während der Contratenor so tut, als sei eine Kadenz erreicht, indem er wieder wie in den Versen zuvor eine Pause setzt und auch den normalerweise hier zu erreichenden Kadenzton *g* bringt. Der Terzfall des Tenors ist ungleich dem des Superius nicht ansatzweise schlussbildend, sondern Teil einer weiter gefassten Linie, die ein stärkeres Schlusselement in einem Quintfall *g'-c'* setzt. Höchst raffiniert wird genau dieses Element fast unmerklich zum Anfang einer Imitation für den Superius. Das Phrasenende des Tenor bildet den Anfang der Imitation für die neue Phrase. Dieses Spiel syntaktisch-melodischer Einheiten ist typisch für Busnois, er hat es wohl von seinem Lehrer Ockeghem übernommen. Die Phrasen 3 und 4 sind durch eine äußerst lebhafteste Linie des Contratenors verklammert, ich nenne solche Formungen "Kommentar-Diskurs". Ihr Zuschnitt ist der einer ornamentierten Linie, man kann übrigens an solchen Passagen sehr gut improvisierende Praxis ableiten. Der Kommentardiskurs wirkt wie eine hörbar gemachte innere Stimme, man kann sie z.B. mit der inneren Bewegung der Sängerin gleichsetzen, der "eigentlich gemeinten Aussage", nur daß die Musik hierfür mehrere Stimmen zur Verfügung hat und in der Musik der Text zu einer weiteren Stimme geworden ist. Die Textpolyphonie wird musikalisch ausgeführt. Ein sehr schönes Beispiel sehen wir im Schluss des Refrains, wo der Diskurs des Contratenors mit seiner typischen syncopiert-punktierten Figur mit Variationen des "Laufmotivs" *a* verknüpft wird. Insgesamt liegt in den Schlüssen der Phrasen eine immer weitergehende Dynamisierung vor, die Bewegung des Diskurses bricht sich immer weiter ihre Bahn. Demgegenüber sind die Phrasenschlüsse der Gegenstrophe wieder klarer formuliert, der Perfectio zwischen Superius und Tenor ist eine leichte Imperfektion des Contratenors mit *a* eingesetzt, die Grenze bleibt aber klar formuliert. Dies entspricht ganz der insgesamt klaren und übersichtlichen Diktion der Gegenstrophe, die ja eine neue Ebene der Präsentation der Bühne bringt.

Noch komplexer wird der Austausch der Textstimme mit der musikalischen Polyphonie in der Umsetzung von Zäsuren. Hier hat die Musik auch die Möglichkeit, innere Stillen zu setzen, wo der Text das nicht tut und damit dem Text eine neue Dimensionierung zu verleihen. Im Refrain bzw. der 2. Strophe wird in Vers 1 die Zäsur des Textes ziemlich klar gesetzt, aber auf schwachem Teil der Mensur. Dies entspricht ganz dem nur ansatzweisen Charakter der Zäsur im Text. In Vers 2 wird die Zäsur überhaupt nicht gesetzt, es besteht aber eine starke Gegenüberstellung der syllabischen Diktion gegen den Phrasenschluss mit den gemeinsamen Laufmotiven. Sehr wirkungsvoll ist die Absetzung des Halbverses 3: Das Viertonmotiv in

Imitation zwischen Superius und Tenor entspricht den vier Silben. Im Refraintext wird genau hier die eigentliche Bühne angesprochen, "die Anderen". In der 2. Strophe wird allerdings (wie im Text für sich genommen auch) das Wort "pieca" von "trop" getrennt, zu dem es eigentlich gehört. So wird eine künstliche Stauung erzeugt, die vor dem starken Ausdruck "du bas voler" gleichsam das Umschlagen der Ebenen wie ein Signal anzeigt. In Vers 4 besteht eine klare Trennung des Reimwortes vom Rest des Verses (klar durch die syllabische Diktion im Superius), die rhythmische Störung der relativen Ergänzung ("qui me nuyra") im Refrain fällt fort und die Musik konzentriert sich ganz auf den eigentlichen "Skandal" des "bon corps". In der Gegenstrophe ist eine im Vergleich zum Text starke Zäsur in den Versen 2 und 4 gesetzt, es entsteht eine rhetorische Zeichensetzung für "monstrant", eine Erweiterung vor dem, was gezeigt wird. In Vers 4 erhält das "encontre moy jamais" einen intensivierenden Stau.

Nach dieser Betrachtung der eher architektonischen Elemente des Textes und ihrem Zusammenspiel mit der Musik, wollen wir uns der Ebene des musikalischen Ausdrucks und ihrem Zusammenspiel mit dem Text annähern. Dabei verhalten sich Text und Musik wie Elemente eines zeitlichen Spiels, das seine räumliche Ordnung ähnlich der eines Kaleidoskops errichtet. Die hier entwickelte Konzeption des Zusammenspiels von sprachlichem Text und musikalischer Gestaltung wird in der Folge unter dem Begriff "kaleidoskopischer Raum" zusammengefasst. Es ist das Charakteristische eines Kaleidoskops, daß es zwar eine räumliche Hülle hat, dass man aber durch die Erschütterung dieser Hülle die sich in ihr befindlichen Elemente immer neu gruppieren kann. Wo liegt aber nun diese Hülle? Um welche Räume handelt es sich dann, wenn beispielsweise von Reimraum, Tonraum, Prozessraum, etc. gesprochen wird?

Mit dem Bild der kaleidoskopischen Hülle ist der Schein gemeint, der einen Prozess als einheitlich und kohärent, als *ein* Ereignis gegenüber dem Vielen erscheinen lässt. Im Unterschied zu einem wirklichen Kaleidoskop betrachten wir diese Hülle nicht von außen, sondern befinden uns *zugleich* in ihm und betrachten es scheinbar von außen. Der räumliche Aspekt des Erfahrungsprozesses ist im Erleben von Synchronizität hergestellt. Alle Elemente, die aus dem linearen Erleben herausführen (so z.B. der Reimraum, die Projektion einer poetischen Architektur, die Evokationen des Textes, die poetischen Gesten, etc.) führen zu einem synchronen Erleben von zeitlichem Ablauf und Verstehen in einem *intertextuellen Zusammenhang*. Unsere kaleidoskopische Hülle ist nicht nur durchsichtig, sie ist auch permeabel. Was sie gewährleistet, ist nur der Kontrast, der sich durch Intensivierung der Erfahrung bildet. Wir machen andererseits auch keine Unterscheidung zwischen "realen Objekten" und ihrer mentalen Repräsentation. Die Figuren der Hülle sind

ebenfalls keine abgeschlossenen Objekte. Der zeitliche Anteil des Spiels im Kaleidoskop wird geleitet durch Erinnerung und Erwartung. Ein gegenwärtig erfahrenes Element, etwa ein Reimwort, öffnet sich sofort hin zu den anderen verflossenen Reimen, oder wenn es das erste war, erzeugt es Erwartung in der poetischen Architektur. Die Polyvalenz und die Unabgeschlossenheit der Elemente des kaleidoskopischen Raumes dürfen aber nicht mit Beliebigkeit verwechselt werden. Obwohl sie als Potential mehr oder weniger frei gruppierbar und mehr oder weniger offen hin zu intertextuellen Räumen sind, so präsentieren sie sich doch als zeitlicher Ablauf, der Prozess strebt einer Kohärenz zu, um sich gegen andere Prozesse abzugrenzen. Die Differenz innerhalb einer Wiederholung im Text oder im Zusammenspiel erst des Textes allein und dann mit der Musik, bedeutet nicht ein radikal Anderes, sondern nur eine verschiedene Perspektiveordnung und eine verschiedene Intensität. Elemente werden in neuer Perspektive wichtiger oder unwichtiger, treten an die Oberfläche oder werden untergründig. So sehr die kaleidoskopische Hülle sich als durchlässig gegenüber der Welt erweist, aus der ihre variablen Elemente stammen, so sehr hat sie diese doch gerade in Abstraktion von dieser Welt gewonnen. Auch wenn sich das historische Kaleidoskop unserer Chansons auch unserer Welt öffnet, so wurde doch die Wahl und die Spielanweisung nicht von uns erfunden. Nicht jede Kunstform eignet sich natürlich, um in diesem Modell dargestellt zu werden. Das Modell entspricht ganz spezifisch einer historischen Zeit, in der eine hermetische Welt ihren Ausdruck in einer relativ hermetischen und mit höchst restriktiv verwendeten und ausgewählten Elementen versehenen Kunstform fand. Doch auch in ihr lebt Kunst von der Möglichkeit der Transzendenz dieses hermetischen Charakters.

Wenn Text und Musik zusammenkommen, werden ihre polyphonen Elemente, ihre räumliche Dimensionierung, in einem neuen zeitlichen Kontext verschmolzen, der ihnen wiederum eine neue räumliche Dimensionierung gewährt. Diese Hingabe beider Texte aneinander beruht auf zwei Offenheiten: der Intertextualität und der erneuten Öffnung des Intertextes im Spiel, in der Möglichkeit und auch der Notwendigkeit, zur Realität eines Wahrnehmungsprozesses zu werden. In dieser doppelten Offenheit sind neben den Universalkategorien Raum, Zeit und Kreation vor allem Kategorien der Bewegung erforderlich. Bewegung ist ein doppelgesichtiges Phänomen, das sowohl der Zeit als auch dem Raum angehört. Bewegung ist eminent zeitlich, sie zehrt geradezu Zeit in sich auf, indem sie sich konstituiert, man kann Bewegung die 'Spur der Prozesse' nennen. Bewegung bedeutet aber auch Kontrast vor einem Hintergrund, Dimensionierung im Leeren, Rhythmisierung eines Koordinatensystems. Sie ist nur, wenn sie in einem Raum wahrgenommen wird. Gleichzeitig konstituiert sie auch diesen Raum selbst, der ja nicht einfach nur ein abstraktes System der Perspektiveordnung ist. Bewegung ist Zeuge der Abhängigkeit von

Raum und Zeit, ihrer "Intertextualität" im ursprünglichsten Sinn: ihres Verwoben-Seins. Bewegung ist also eine ontologische Transfer-Kategorie. Sie ist aber noch in anderer Hinsicht doppelgesichtig. Sie besteht nämlich nicht unabhängig vom Bewegten, von den Prozessen zwischen Relata, die sich in Bewegung kontrastieren und damit definieren. Dieser Aspekt ist im Konzept von "Ausdruck" von größter Bedeutung.

Wo ist Ausdruck? In der Partitur, der Spiel-Anweisung? Gleichsam in einer graphisch fixierten Konkretisation und Bewahrung des "Ausdruckswillens" des Komponisten? Oder ist er im Hörer, entsteht er nur in reinem Bewegt-Werden? Vor allem: Was wird ausgedrückt? Wie wird dieses "Etwas" historisch transportiert und bleibt der Erfahrung zugänglich? Diese Fragen stellen keine Alternativen dar, sondern liegen im Charakter des Textes als Spiel begründet. In der Erinnerung - Voraussetzung der Erfahrbarkeit von Intertextualität - bewegt sich der potentielle Hörer schon in einer Grund-"Stimmung", in einer Welt, geformt aus Erinnerung und Erwartung. Er nimmt konstant Zeichen wahr und macht sie zu seinen Relata, wodurch er seinerseits eine neue Gegenwart für andere formt. In diese mit dem Begriff "Feld" charakterisierte Grundstimmung fällt die Öffnung des vorgegebenen Spiels, also der Spielanweisung, etwa einer Chanson. Dabei macht es keinen wesentlichen Unterschied, ob diese Anweisung visuell gelesen oder gehört wird, es handelt sich in beiden Fällen um ein Einlassen auf einen Spielrahmen, der nur zeitlich ganz unterschiedlich konstituiert wird (die historische Quelle ist ja z.B. nicht polyphon, sondern sukzessiv notiert). An dieser Stelle wird von Bedeutung, dass die Kategorien der musikalischen Konstruktion - also ihrer Raum-Zeit-Vorgabe - alle auf einer Dialektik zwischen projiziertem Raum und zeitlicher Aktualisierung dieses Potentials beruhen. Dieses Verhältnis führt schon in der Spielvorgabe zu Kontrastierungen und Graden von Intensität, vor allem aber zu einer im weitesten Sinne *rhythmisch* aufgebauten Abfolge von Konstellationen. Diese rhythmische Abfolge ist eine Einengung der Erfahrung in dem Sinne, dass sie dem Hörer Richtung und Konkretisation der Dialektik vorgibt. Im Spielplan ist "Ausdruck" als Intensitätsgrad vorgegeben. Diese Intensitätsgrade im Vergleich zum projizierten Rahmen sind so strukturiert, dass sie in der Erfahrung zu einer Dauer beitragen, den Hörer im Spiel halten. Die *Wirkung* entsteht aber erst in der dauernden Offenheit der Spielvorgabe zum Zeit-Raum des Hörers, in der dauernden intertextuellen Verweisung aufs Potential. Die Spielanweisung formuliert gleichzeitig einen Projektionsraum und dessen Aktualisierung in kontrastierender Dimensionierung und zeitlicher Intensivierung. Sie ist aber gleichzeitig offen zum Potential des Gehört- bzw. Verstanden-Werdens. Sie spielt eine einmalige Erfahrung, ist aber Potential für Neues.

Wenn wir also im Folgenden einzelne Formen des Ausdrucks darstellen, so sind diese keine absoluten Werte, keine Fixierungen einer Wirkästhetik. Schon Tinctoris erkannte, dass die Affekte selbst nicht in einer Proportionierung einer Tonart liegen, sondern im Wie der Formulierung und in der Erfahrung des Hörens entstehen, ja auch in der Veränderung der extensiven Erinnerung. Ausdruck steht in der Analyse als Begriff für Formen einer Kontrast-Dialektik, d.h. als Vorgabe einer Intensität im Vergleich zu einem projizierten Raum mit gleichzeitiger Offenheit zum Spiel. Das genaue Wie bleibt der einzelnen Erfahrung vorbehalten, Analyse kann nur Wege weisen.

Musikalischer Ausdruck besteht nicht ohne hörenden *Eindruck*. Wie kann man aber die tausendfachen, subjektiven Eindrücke fassen? Genauso wenig wie den Ausdruck für sich genommen. Analyse etabliert Perspektiven, die von den Eindrücken und Absichten des Analysierenden bestimmt sind. Die Perspektiven sind aus der Erinnerung entstanden und somit nachvollziehbar innerhalb eines kulturellen Kontextes, eines intertextuellen Zusammenhangs. Die Perspektiven entstehen aus einer Konzeption von Geschichte, Werk und Vergleich mit anderen Werken, letzteres natürlich schon in der Sicht von ersteren. Es wird die Aufgabe der folgenden Wegweisungen sein, Spannungsfelder zwischen komponierten Zeichen für Ausdruck, und Möglichkeiten verschiedener Hörhaltungen und -eindrücke darzustellen. Es geht dabei um eine große Bandbreite, ausgehend von rein musikalischer Expressivität (Phrasenaufbau, Zeitsteuerung, Großanlage, Stimmenraum, etc.). Die Leitmerkmale dieser Expressivität (z.B. Zeichen für Modulationen, Brüche zwischen Rhythmus und Metrum, etc.) gewinnen ihren Charakter als Bedeutungszeichen oft aus einer Zwischenstufe zwischen nonverbal und verbal, einem aus der Bewegung entstehenden Mehr an Bedeutung. Man kann solche Zeichen mit Gestus bezeichnen. Diese Gesten führen aus der Unmittelbarkeit des Kontextes heraus, sind Schaltstellen für Intertextualität.

In einigen, nicht sehr häufigen Fällen, gewinnen Gesten eine verbale, metaphorische, oder gar symbolische Dimension. In diesen Fällen hängt die Wirkung entweder vom Verständnis des Textes ab (in den mit Sprache verbundenen Werken) oder aber vom intersubjektiven kulturellen Verständnis. Dieses Verständnis entsteht in einem begrenzten sozialen Umfeld, etwa der Hofgesellschaft des Königs oder in einer bestimmten Kirche, etc.

Am eindrucksvollsten kommt die Polyvalenz zwischen Ausdruck und Eindruck, die Bandbreite des Spiels, in der Technik der Imitation zum Ausdruck. Diese Technik ist zuerst einmal ein Mittel, den polyphonen Kontrapunkt in einem identischen Muster von seiner Gleichzeitigkeit des Verschiedenen zu einer Gleichzeitigkeit des

Gleichen zu verwandeln. Das Gesetz der Imitation, ihre Sukzessivität von Identischem, bewirkt ein Wunder der Wahrnehmung: die Aufhebung der Sukzessivität von Zeit an sich. Sie macht gleichzeitig anwesend, was sukzessiv verschoben ist. Der Aspekt der Kreation (eine Stimme "erzeugt" die andere) führt zu einer Homogenisierung des musikalischen Raumes. Dies gilt vor allem für die Imitation in der Oktave oder im Einklang (ein seltenes Phänomen). Noch erstaunlicher aber ist die Wirkung, wenn in der Quint-Imitation in der Identität eine harmonische Modulation entsteht. Versetzung des Gleichen im Klangraum führt zu faktisch Neuem. Was genau wird aber imitiert? Ist es eine Linie, ein Rhythmus oder ein tonaler Raum? Genauso wichtig, ja oft wichtiger für die Chansons, ist die Imitation des Sprachgestus, etwa des rezitativischen Modus in Tonwiederholungen. Oft scheint ein ganzer Passus in allen Stimmen ein Imitationsmuster zu sein, aber eine der drei Stimmen imitiert nur den rezitierenden Gestus oder einen anderen Aspekt, der in der realen Imitation der anderen Stimmen exponiert erscheint. Auf solche Weise wird ein besonderer Aspekt innerhalb einer zeitlich und räumlich hierarchisierten Polyphonie-Struktur in allen Stimmen zur Gleichzeitigkeit gebracht. Musikalisch gesehen ist dies eine besonders enge Einbindung des Hörers, er wird unmittelbar in das Gesetz der Imitation gezwungen. Genau hier vollzieht sich aber auch eine Kehrtwende im Zusammenhang mit der gestischen Bedeutung oder dem Inspirationsanlass der Imitation aus dem Text. Im Gestus oder der Wort-Bewegung öffnet sich der Raum zur Welt der Assoziation des Hörers. Das Verstehen des Gestus oder auch des semantischen Aspektes eines solchen, beruht auf Intertextualität, also auf einem Öffnen des ablaufenden Textes zu den Texten, die der Hörer zum Verstehen oder einfach nur intuitiven Wahrnehmen dieses Ablaufs aktiviert, ohne dass diese anderen Texte für sich gegenwärtig würden. Die *Technik* der Imitation zieht eine gesteigerte Homogenität der Textur und damit eine Intensivierung der Gleichzeitigkeit von Ausdruck und Eindruck nach sich. Das Ausgelöste, die im Hörer erzeugte Bewegung, erweitert aber den homogenisierten Spielrahmen zu einem intertextuellen Raum.

"Intensivierung der Gleichzeitigkeit" - in diesem Konzept treffen sich Ausdruck und Eindruck. Intensität ist daneben eine jener vermittelnden Kategorien, die nicht nur zwischen vorgegebenem Spielrahmen und subjektiver Erfahrung des Prozesses vermitteln, sondern überhaupt Zeit und Raum in die Prozesse einführen und zwischen ihnen vermitteln. Intensität entwickelt jene räumliche Tiefe, in der das subjektive Verstehen sich zeitlich entwickeln kann. Größte Intensität entsteht dort, wo der Hörer die Zeichen für den Ausdruck so versteht, daß er sie in einer zeitlichen Direktheit, in unmittelbarer Gegenwart als intensiven Eindruck erlebt. Er befindet sich "auf der Höhe" bzw. "in der Tiefe" des Prozesses, er erfährt ihn in Gleichzeitigkeit. - Betrachten wir abschließend einige Beispiele für das Spiel zwischen Ausdruck, Gestus und Wortsymbol (rhetorischer Figur).

In Anlehnung an die Grundmerkmale der Texte kann man in deren musikalischer Erweiterung zwischen Diskurs- und Bühnenelementen unterscheiden. Natürlich bietet sich für den Diskurs vor allem der Superius an. Allerdings kann man hier noch weiter differenzieren zwischen linearem bzw. narrativem Diskurs und kommentierendem Diskurs, der sich besonders häufig im Contratenor in ornamentierten melodischen Gesten findet. Diskurs muss aber nicht linear sein, er kann auch wieder zurückwirken, Rückverweise und neues Verstehen im Text auslösen. Das Konzept der Polyvalenz im kaleidoskopischen Raum bedeutet, dass Linearität bzw. narrativer Diskurs nur eines von vielen Elementen ist, das sich in der kaleidoskopischen Hülle bewegt. In besonderem Maße gilt dies für Imitationen. Im Fall von *Laissez Dangier* ist dies gleich in der Anfangspassage zu verfolgen. Alle drei Stimmen sind an der Imitation im Oktavabstand beteiligt, der Tonraum wird von unten nach oben im wahrsten Sinn des Wortes aufgerollt. Die Imitationslinie setzt sich aus dem Laufmotiv *a* und einer charakteristischen Sprungsyncope zusammen. Sie entwickelt gleichzeitig den für den mixolydischen Modus typischen Klangraum in den einzelnen Stimmen (im Superius ist es der 8. Modus, in Tenor und Contratenor entwickelt sich der Modus im Verlauf zum authentischen Ambitus)³³. In Tenor und Contratenor wird aber im Gegensatz zum Superius das *F* erreicht, in einem plagalen Kontext der gerade noch gestattete Ton, der dadurch eine besondere Ausdrucksqualität bekommt, nämlich die Oktave nur anzusteuern aber nicht zu erreichen. Im Kontrapunkt entsteht durch das *F* zwischen Tenor und Contratenor eine verminderte Quint, die ich stehen lassen würde, das Intervall könnte so als Zeichen für "Dangier" bzw. "Male Bouche" wirken. Das rhythmische Muster der Imitation bringt auch eine Dynamisierung der Mensurgrenzen mit sich. Im Kontrapunkt werden die beiden Hauptelemente Laufmotiv und Syncope verknüpft. Charakteristisch für die rhythmische Meisterschaft Busnois' ist die Stellung des Spitztones *e* im Superius auf der zweiten Hälfte der Mensur, die anderen Stimmen deuten eine Art Kadenz an, so dass das punktierte Motiv plötzlich ganz frei steht. Ein anderes rhythmische Prinzip ist das Prinzip der Bewegungsablösung, genau an dieser Stelle zu verfolgen: während der Superius seine Linie mit einem Quartfall abschließt, führt der Tenor mit zwei Minimae wieder auf eine deutliche '1' und wird sogleich im Septimenabstand vom Contratenor imitiert. Regelmäßige Bewegung und Syncope, Abschwellen und Anschwellen von Bewegung,

33 Man muss sich allerdings hier fragen, ob es sich nicht schon klar um einen "ionischen" Modus handelt, die Tonalität ist klar um C und G konstruiert und lässt D fast völlig aus. Zudem ist C eigentlich zu prominent für einen plagalen mixolydischen Modus. Im B-Teil der Bergerette wird C in einen neuen Zusammenhang gebracht, nämlich mit F und damit in einen lydischen Kontext.

Verteilung von Semibreves und Minimae, alles befindet sich in einem genau gesteuerten Balance-Verhältnis. Dabei werden gemeinsam gesetzte Akzente umso deutlicher, sie sind klare Intensivierungen des Ausdrucks durch Gleichzeitigkeit. Sie gehen über den Diskurs hinaus und öffnen die Bühne. Solche Momente sind der oben beschriebene Spitzenton *e*", und erneut die parallele punktierte Formung im Superius in Mensur 9/10. Dieses punktierte Element verbindet sich mit den zwei Semiminimae aus dem Laufmotiv und wird in der Folge mit Motiv *b* bezeichnet.

Die B-Motive sind wiederum polyvalent wirksam. In Mensur 5/6 im Superius ist es reine Verzierung des Quartfalls, in 9/10 im Aufstieg. Ganz neu ist es dagegen zu Anfang der zweiten Phrase in Imitation eingesetzt. Hier wirken die Semiminimae als Beschleunigungs- und Drehfaktor. Diese Funktion wird im Zusammenhang mit dem Text des Refrains bildlich, nämlich als melodisches "Rollen" von Fortunae Rad. Dabei ist nur der Faktor des Auf- und Ab bildlich. Andere Bewegungsfaktoren, nämlich Beschleunigung und emphatischer Anstieg in Semibreves im Superius, sowie das plötzliche gemeinsame "Rollen" wilder, fast ungehemmter Bewegung, sind komplexere Konnotationen mit den Toposbegriffen "Fortune" und "roe". Hier werden Faktoren, die sowieso starke musikalische Ausdruckselemente sind, im Begriff um einen Kontext erweitert. Musikalische Bewegung als sinnlicher Vorgang wird um einen mentalen Bewegungsvorgang, nämlich das *vorgestellte* Rollen des Rades, erweitert.

Ein noch komplizierteres Textspiel kommt durch *musica ficta* zustande. Die mit dem Abrollen des Rades nach dem Scheitelpunkt in Mensur 17 verbundenen *b molle* sind durch einen dorischen Kontext erzeugt (dorische Sexte im Contratenor). Die Modulation wirkt abrupt und unerwartet nach einem bisher völlig fixierten tonalen Umfeld. Die Konnotation mit der Wechselhaftigkeit Fortunae ist ein Symbolvorgang. Dieser ist aber komplexer als ein sprachlicher Symbolvorgang, wo die auslösenden Faktoren des Symbolprozesses genau aufzeigbar sind. Hier ist aber schon ein nicht-symbolischer konnotativer Prozess von Bewegungsmustern im Gang, der durch die Modulation nur noch zugespitzt wird. Es handelt sich nicht um ein Verketteten von zwei Begriffen, die einen Symbolprozess auslösen, sondern um ein kumulatives Steigern von Ausdrucksfaktoren. Beim musikalischen Symbol werden Begriffe nicht punktuell oder abstrakt wirksam, sie werden in ihren abstrakten Konzepten "versinnlicht", man kann auch sagen "musikalisiert". Während die Bewegungsfaktoren der Musik die gestischen Anteile des begrifflichen Topos zeitlich und räumlich entwickeln, bedeutet das *b molle* eine plötzliche Dissoziation innerhalb der Musik, die mit einem sprachlichen Konzept, dem der Wechselhaftigkeit, in Verbindung gebracht wird. Auch hier ist die Vorstellung vom Kaleidoskop angebracht. Zeitliche Vorgänge im Kaleidoskop sind nur scheinbar linear, sie bewegen Elemente in einem dreidimensionalen Textraum. Vorher und Nachher sind nur Anteile dieses

Raumes. Um einen Dissoziations-Prozess wie den um "Fortuna" verstehen zu können, muss der Hörer andere Texte evozieren, Erinnerung thematisieren, die ihrerseits Erwartung erzeugt. Hierbei ist zeitliche Linearität nur Leitfaden, die eigentliche Wahrnehmung findet als Hin und Her zwischen Texten statt.

Ein weiteres Ausdruckselement begegnet uns zum Anfang der dritten Phrase in der imitierenden aufsteigenden Linie in allen Stimmen. Dabei ist der Contratenor rhythmisch variiert und wirkt zuerst in seiner syncopierten Stellung als Ausleitung aus der Kadenz parallel zu Mensur 12. Dieses syntaktische Element wird vom Tenor in einer emphatischen Tonleiter in Semibreves aufgegriffen und damit mit einer neuen Ausdrucksqualität versehen³⁰. In der Musiksprache des 15. Jahrhunderts sind Tonleitern in gleichen Notenwerten etwas Ungewöhnliches, sie haben eine Zeigequalität. Dieses Zeigen wird wichtig in der Imitation im Superius auf "Laissez chascun", wo ja im Text der Umschlag von den Topos-Figuren auf der Bühne in den Zuschauerraum umgeschaltet wird. Zwei Anteile sind hier zu unterscheiden. Der Zeigecharakter, der sich auf den Textdiskurs bezieht und gleichsam in den neuen Raum weist, jede Stimme ist ein Zeigefinger, der auf einen anderen der "chascun" zeigt. Zweitens die Imitationstechnik, die im übrigen zwischen Tenor und Superius so variiert wird, dass der Abstand sich nach der Minimapause ändert. Diese variierte Vervielfältigung des Identischen verleiht zugleich den "Zuschauern" Stimmen, die im Text mit "a *voulente* parler" aufgegriffen werden. Was diese Neider sagen, ist inhaltlich sehr ähnlich, aber individuell variiert. Umso wirkungsvoller dann die rhythmische Homophonie auf diesen Text ab Mensur 27. Auch der Contratenor, der bisher eine Kommentarfunktion innehatte, vereint sich in diesem Gerede, geht dann aber wieder in einen stark ornamentierten Diskurs über. Im Text der 2. Strophe verändert sich natürlich dieses Spiel zwischen Musik und Text. Der Textdiskurs ist dort ganz auf das Ich der Sängerin bezogen, nur noch sie selbst beherrscht die Bühne. Die anderen Stimmen bestätigen nur noch den Diskurs des Superius, fächern ihn auf. Schlüsselwort ist "trop pieca" ("viel zu gut"), die Stimmen bezeichnen die Schliche der Sängerin, die es auch immer gleich macht, gleichwohl aber ihre Taktik zu variieren weiß.

Wenn oben vom Kommentardiskurs die Rede war, so ist dieser vom Superius-Diskurs bzw. dem musikalischen Statthalter des Textdiskurses unterschieden. Er bildet gleichsam eine dritte Ebene, die den ersten Diskurs zum Teil unterstützt (z.B. in Mensur 27), zum Teil aber selbständig emotionale Bewegung anzeigen kann. So kann die ornamentierte Linie ab Mensur 29 im Contratenor als Durchbruch der

³⁰Die Interpretation geht erst einmal von einem untextierten Tenor aus, sonst würde sich schon hier eine Öffnung zur Sprache ergeben.

Dissoziationsebene des Textes erfahren werden. Die Sängerin spricht offen aus, was nicht gesagt werden darf, dass ihr die sexuelle Anziehung wichtiger ist als das Gerede der Gesellschaft. Ein weitere musikalische Dimension in dieser Richtung ist die Position des Tenors, der über den Superius geführt wird. In der Generation von Busnois ist dies im Gegensatz zu früheren Kompositionen ein zeichenhafter Vorgang. Nur noch an einer einzigen - viel kürzeren und weniger auffälligen - Stelle ist dies ebenfalls der Fall (Mensur 16). Typisch ist die Art der Zuspitzung dieses zeichenhaften Vorgangs. Superius und Tenor werden zuerst in parallelen Terzen geführt und vertauschen dabei ihre Position. Dann löst der Tenor den Spitzenton e" heraus und fällt wieder in seine normale Position zurück. Diese Intensivierung durch Positionstausch wird ihrerseits zum Impuls für eine Ausdruckserweiterung im Superius. Die Stimme umfaßt in den Mensuren 35-37 auf engstem Raum ihren gesamten Ambitus c'-e". Diese Ausweitung wirkt umso stärker nach der syllabischen Diktion des Phrasenanfangs in dieser Stimme. Man kann nur bewundern, wie die Ausdruckserweiterungen und Bewegungsablösungen minutiös geplant sind. So fällt der Superius in einer geradezu klassischen Bewegung von seinem Spitzenton e" in einer Wellenbewegung abwärts. Der Tenor bildet dabei immer wieder punktuell unterstützende parallele Intervalle und ist doch eine höchst individuell zugeschnittene Stimme. Trotz der stark ornamentierten und rhythmisch syncopierten Struktur aller Stimmen sind die Mensurgrenzen klar fühlbar, so z.B. im Superius, der in Mensur 37 den Spitzenton auf die '1' setzt, dann den nächsten Kernton a' auf die 1' von Mensur 39. Diese '1' wird ebenfalls durch einen Sprung im Contratenor bezeichnet. Man kann bei Busnois ein schon recht weit entwickeltes regelmäßiges "Taktgefühl" feststellen. Das Verhältnis von "Taktordnung" zu Rhythmus entspricht der einer regelmäßigen Silbenordnung zum Sprachrhythmus. Noch stärker als im Falle der Sprache ist jedoch das Verhältnis von Potential und Aktualisierung in der Musik ambivalent gehalten. Die metrische Ordnung ist noch viel stärker als in der Sprache an die Elocutio selbst gebunden.

Der 2. Teil der Musik (auf die 1. Textstrophe) ist durch seinen modalen Zuschnitt und die relative Syllabik der Textdiktion klar vom Refrain abgesetzt. C tritt hier in einen Kontext mit F, außerdem spielt das Dorische eine Nebenrolle, z.B. im Contratenor am Anfang. Busnois nutzt die modale Ambiguität der C-Tonart aus, indem er C zugleich als tonale Achse und als Ausgangspunkt für Kontraste verwendet. C ist im Hypomixolydischen zwar melodisch ein regulärer Gegenpol zu G, modaltheoretisch und im vertikalen Zusammenspiel müßte aber D diesen Platz einnehmen. Im Zusammenhang mit F ist C der reguläre Gegenpol des Grundtones im Lydischen. Wollte man aber, wie von Tinctoris auch für die Mehrstimmigkeit gefordert, den Modus am Tenor bestimmen, so wird man gewahr, dass dieser trotz des eindeutig in der Vertikalen und im Superius anwesenden Bezugs nach F dort

weiterhin im hypomixolydischen Modus steht. Die melodisch für den Tenor strukturelle G-Oktave spielt aber im Kontrapunkt überhaupt keine Rolle als Achse oder Rahmen. In Mensur 3 wird das g klar vom b molle des Contratenors überspielt, in Mensur 6 ist g' zwar durch die Oktave mit dem Contratenor etwas stärker, aber doch nur punktuell wirksam. Die Kadenz auf Mensur 7 mit der Imperfektion durch a im Contratenor ist dagegen wieder typisch für den lydischen Modus. Dieses Spiel mit Achsentönen und wechselnden Rahmenkombinationen ist ein weiterer Faktor in der kaleidoskopischen Wahrnehmung des tonalen Raumes. Ausdruck wird hier nicht durch einheitliche Wahrnehmung in der Vertikalen oder ein Gefühl von Grundtönen erzeugt, sondern durch Gruppierungen von Elementen um Achsen oder Kombination von Tönen in Rahmenverbindungen. Melodisch stabile Suggestionen können vertikal als Faktoren der Destabilisierung oder Umgruppierung wirken. Dieses gleichsam freie Schweben der Vertikale und Horizontale zueinander ist parallel den verschiedenen Perspektive-Einblicken in die Ebenen von Diskurs und Bühne im Text. Wie dort ein Spiel zwischen "offiziellem" Diskurs und dem "eigentlich" Gemeinten, zwischen verschiedenen Ebenen des Bedeutens und Aussagens stattfindet, so auch in der Musik zwischen linearem Modus und vertikalen tonalen Feldwahrnehmungen, Achsentönen und gruppierten tonalen Gegenpolen, etc.

Trotz des tonalen Kontrastes und der konzentrierten Diktion der 1. Strophe gibt es verbindende syntaktische Elemente. An erster Stelle ist das Laufmotiv zu nennen, das gleichsam als Verselbständigung von Fortunas Rad auch in dieser Strophe wirksam ist, allerdings auch in variierten Form eines mit c bezeichneten Motivs. Zweitens die Technik der Imitation als solche, die als syntaktische Technik konsistent in der gesamten Chanson anwesend ist. Dies gilt auch für ihre freie Handhabung zwischen striktem Kanon und variierten Imitation. Schließlich wird im Phrasenschluß von Phrase 2 und 4 wieder ein "Rolleffekt" in einer gegenseitigen Bewegungsübergabe von unten nach oben erzeugt.

Wir haben in unserer Analyse einige Elemente der Spielvorgaben der Polyphonie zwischen Musik und Text aufgezeigt. Die fixierbaren Elemente des musikalischen Ausdrucks können in der Analyse nur in ihrem Topos-Charakter dargestellt werden, die zeitliche Entwicklung im Zusammenhang mit dem Text, ihr variabler Eindruck beim Hörer in der individuellen Wahrnehmung ist gewollter, immer neu erlebter Spielraum einer noch hermetischen Welt, die es nicht bleiben sollte.

Laissez Dangler

Allegro Moderato

Allegro Moderato

Allegro Moderato

Allegro Moderato

gitarren, das Klavier ein Trübe instrument, es wird kein großer, voll klingender
 der Leistung in der Violine und im Celloher instrumente durch den 1. Tenor

