Zeitschrift: Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis : Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 40 (2020)

Artikel: Von Mäusen und Menschen : Parodie in einem Motetten-Kontrafaktum des 13. Jahrhunderts

Autor: Budziska-Bennett, Agnieszka

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-961740

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Von Mäusen und Menschen

Parodie in einem Motetten-Kontrafaktum des 13. Jahrhunderts

Agnieszka Budzińska-Bennett

Die Motetten der Ars Antiqua sind vielschichtige Stücke, die unterschiedlichste Formen und Funktionen aufweisen: Sie können liturgisch, religiös, rein säkulär oder eigentümlich gemischt sein. Da sie zudem oft auch polytextuell und mehrsprachig sind, stellt die Erforschung ihrer Entstehung und Verwendung eine Herausforderung dar. Ein spezifisches Problem ist dabei ihre Intertextualität, da die Motettentexte sich einerseits reichlich aus der Liturgie bedienen, andererseits aus der zeitgenössischen höfischen Literatur schöpfen. In diesem Beitrag möchte ich zeigen, wie eine genaue Untersuchung der Überlieferungssituation einer Gruppe musikalisch verwandter Stücke Interpretation und Verständnis einer zweistimmigen Motette bereichern kann, insbesondere dann, wenn den parodistischen Momenten Beachtung geschenkt wird. Gerade in der Gattung der Motette entdecken wir eine Fülle von Allegorien, gegenseitigen Kommentaren und Überschneidungen der verschiedensten literarischen Traditionen. Innerhalb der verbreiteten Praxis der Kontrafaktur, also der Neutextierungen von vorher bestehenden Liedern, ist das Phänomen der Parodie besonders interessant. Rein etymologisch bedeutet dieser Begriff ja «Neben- bzw. Gegengesang» oder «verstellt gesungenes Lied» (griechisch παρῳδία). Diese Art einer verzerrenden oder verkehrten Nachahmung eines Werks in deren wiedererkennbarem Stil ist ein verbreitetes Mittel der Ars-Antiqua-Motetten und kombiniert oft auf unerwartete Weise kontrastierende Motive und Themen. So bin ich insbesondere an dieser Art kontextualisierter Lesung der Texte interessiert, die auf diese Weise neue Facetten offenbaren und eine neue Bedeutung erhalten.

Gegenstand meiner Untersuchung ist eine Gruppe von Motetten der Ars Antiqua aus drei wichtigen Motetten-Handschriften des 13. Jahrhunderts, dem Codex Bamberg, dem Codex Montpellier und der Cambrai-

Handschrift.[1] Die Motetten dieser Gruppe (Tabelle 1) weisen eine fast identische Motetus-Stimme und den gleichen Tenor auf, der Motetus ist allerdings mit drei verschiedenen Texten überliefert: zweimal mit einem lateinischen (Montpellier und Cambrai) und einmal mit einem französischen (Bamberg und Cambrai). Wir haben es hier also mit einem Kontrafaktum zu tun. Die Triplum-Stimme ist in zwei Handschriften präsent (in Montpellier mit lateinischem, in Bamberg mit französischem Text) und ist jeweils melodisch unterschiedlich gestaltet. Der Tenor trägt zwei diverse Bezeichnungen («DOMINO» und «ET NE NOS») und einmal gar keine («TENOR»).[2] Anhand

1 Es handelt sich um Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115 (*olim* Ed.IV.6) (Codex Bamberg); Cambrai, Bibliothèque-Médiathèque d'agglomération de Cambrai (le MAC), MS A 410 und Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire, Section de Médecine, H 196 (Codex Montpellier). Zu den wichtigsten Ausgaben und bibliographischen Referenzen (mit weiterführender Literatur) zu diesen Handschriften in chronologischer Reihenfolge gehören: Yvonne Rokseth, *Polyphonies du XIIIe siècle. Le manuscrit H 196 de la Faculté de Médicine de Montpellier*, 4 vols, Paris: Éditions de Oiseau-Lyre 1935–1939; Hans Tischler (Hg.), *Motets of the Montpellier Codex*, Madison: A-R Editions 1978–1985 (Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance 2–8); ders. (Hg.), *The Earliest Motets (to circa 1270): A Complete Comparative Edition*, 3 vols, New Haven: Yale University Press 1982; ders., *The Style and Evolution of the Earliest Motets (to circa 1270)*, vol. 1, Ottawa: Institute of Medieval Music 1985 (Musicological Studies 40); Gordon Athol Anderson (Hg.), *Compositions of the Bamberg Manuscript: Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115 (olim Ed.IV.6)*, Neuhausen-Stuttgart: Hänssler Verlag/American Institute of Musicology 1977 (Corpus Mensurabilis Musicae 75); Mary E. Wolinski, «The Compilation of the Montpellier Codex», in: *Early Music History* 11 (1992), 263–301; Robyn Elizabeth Smith (Hg.), *French Double and Triple Motets in the Montpellier Manuscript. Textual Edition, Translation and Commentary*, Ottawa: Institute of Mediaeval Music 1997 (Musicological Studies 68); Henrik van der Werf, *The Hidden Beauty in Motets of the Early Thirteenth Century,* Tucson, Arizona 1999; Mark Everist, *French Motets in the Thirteenth Century: Music, Poetry, And Genre,* New York: Cambridge University Press 2004; Jared C. Hartt (Hg.), *A Critical Companion to Medieval Motets*, Woodbridge: Boydell Press 2018 (Studies in Medieval and Renaissance Music); Catherine A. Bradley & Karen Desmond (Hgg.), *The Montpellier Codex. The Final Fascicle. Contents, Contexts, Chronologies*, Woodbridge: Boydell Press 2019.

2 Nummerierung der Motetten-Stimmen nach Henrik van der Werf, *Integrated Directory of Organa, Clausulae, and Motets of the Thirteenth Century*, Rochester, N.Y.: Werf 1989.

dieser Überlieferungssituation möchte ich eine Deutung mithilfe der textlichen Korrespondenzen der Oberstimmen in den verwandten Stücken und der möglichen liturgischen Konnotationen des Tenors anbieten.[3]

Tabelle 1:
Motetten 815–816 & 840–842 mit dem gleichen Tenor

	Montpellier, f. 381rv	Bamberg, f. 30v	Cambrai, f. 131v	Cambrai, f. 131v
Tr	Descendendo Dominus (815)	Je cuidoie avoir amours (840)		
Mot	**Ascendendo Dominus (816)**	**Je chantasse par revel (841)**	**Je chantasse par revel (841)**	**Gaudeat ecclesia (842)**
Ten	**DOMINO (BD-V)**	**ET NE NOS**	**TENOR**	**TENOR**

Mo Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire, Section de Médecine, H 196 (Codex Montpellier)
Ba Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115 (olim Ed.IV.6) (Codex Bamberg)
Cambrai Cambrai, Mediathèque Municipale, A 410

3 Die wichtigsten Arbeiten und Aufsätze zu diesen bisher etwas vernachlässigten Bereich von Motetten der Ars Antiqua: Sylvia Huot, *Allegorical Play in the Old French Motet: The Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*, Stanford, CA: Stanford University Press 1997 (Figurae: Reading Medieval Culture); Gerald R. Hoekstra, «The French Motet as Trope: Multiple Levels of Meaning in *Quant florist la violete/ El mois de mai/ Et gaudebit*», in: *Speculum* 73/1 (1998), 32–57; Suzannah Clark, «'S'en dirai chançonete': Hearing Text and Music in a Medieval Motet», in: *Plainsong and Medieval Music* 16 (2007), 31–59; Michael Alan Anderson, «Fire, Foliage and Fury: Vestiges of Midsummer Ritual in Motets for John the Baptist», in: *Early Music History* 30 (2011), 1–54; Agnieszka Budzińska-Bennett, *Słyszalne i niesłyszalne aspekty motetu ars antiqua. Tekst – kontekst – intertekst*, Poznań: PTPN 2012 (Prace Komisji Muzykologicznej 31); dies., «*You must follow me* – Reworking *Manere vivere* into *Serena virginum*», in: *Vox Antiqua* 6/1 (2015), 47–75; dies., «*Inter natos mulierum: Pieces for St. John the Baptist from the Cistercian Convent of Las Huelgas*», in: *Polski Rocznik Muzykologiczny* 14 (2016), 17–58.

1 Die Motetten *Je chantasse par revel/TENOR* in Bamberg und *Je cuidoie avoir amours/Je chantasse par revel/ET NE NOS* in Cambrai

1.1 Motetus *Je chantasse*

Betrachten wir den französischen Motetus *Je chantasse par revel* (841) in der Überlieferung in Cambrai (f. 131v) und Bamberg (f. 30v). Die beiden Fassungen unterscheiden sich melodisch kaum (die Cambrai-Version ist etwas weniger verziert und eine Quarte tiefer notiert).[4] Der Text des Motetus lautet:

Je chantasse par revel	Ich würde vor Freude singen
pour celi qu'ai amee,	für diese, die ich geliebt habe,
mais ele a mari nouvel,	aber sie hat einen neuen Ehemann,
qui la m'a destournee,	der mich gehindert hat, sie zu sehen
et dit qu'il avra ma pel	und sagt, dass er mich umbringen
et cele iert mal menee,	und sie bestrafen wird,
quant je plus irai.	wenn ich wiederkomme.
Dieus! hé! plus n'irai?	Oh, Gott, werde ich nie wiederkommen?
Si ferai;	Doch, das werde ich!
je seroi	Wäre ich eine kleine Maus,
la souricete la ou j'enterroi,	so wäre ich unsichtbar,
ja n'i aparroi.	da, wo ich hineinkäme.[5]

Der Text erzählt also von einem Liebhaber, der vom eifersüchtigen Ehemann 'Hausverbot' erteilt bekommt und seine Liebste nicht mehr sehen darf. Drohungen wurden sowohl an den Liebhaber (sein Versteck wird entdeckt) wie an die Frau gerichtet (sie wird schlecht behandelt oder gar geschlagen). Der Protagonist erwägt, ob er doch einen Besuch wagen soll (um *Dieus* beginnend) und beschließt, sich heimlich (leise und unauffällig wie ein Mäuschen) ins Haus der Liebsten einzuschleichen. Wenn auch nicht ganz klar ist, ob dieser Text ernst oder humorvoll zu interpretieren ist (der Schluss mit

4 Das Faksimile des Musikteils der Handschrift ist bei DIAMM zugänglich: https://www.diamm.ac.uk/sources/270/#/images?p=129 (27.06.2018).

5 Besten Dank an Baptiste Romain und Christelle Cazaux-Kowalski für die Hilfe bei der Übersetzung der französischen Texte.

dem Mäuschen scheint etwas ungewöhnlich), handelt es sich doch um eine konventionelle französische Motette des 13. Jahrhunderts, in der eine Dreiecks-Liebesgeschichte mit einem betrogenen Ehemann aus der Perspektive des Liebhabers erzählt wird.

Musikalisch liegt zunächst ein einfacher Bau vor. In den ersten vier Mensuren wird das Thema exponiert («Ich würde vor Freude singen»), der Nachsatz beginnt mit der Kondition (*mais* – aber), ist etwas verzierter und endet nach weiteren vier Mensuren gleichzeitig mit dem ersten Tenordurchgang. Mit dem nächsten Vordersatz geht es ähnlich weiter, allerdings nur bis zur Hälfte des zweiten Tenordurchgangs. Ab Takt 13 (in der genauen Mitte des Stückes) wird ein neuer Reim eingeführt: *-ai* wie *irai* (bisher waren es nur zwei: *-el* und *-ee*, *revel, nouvel, pel* und *amee, destournee, menee*), und der Duktus des Motetus wird durch kürzere Phrasen etwas kompakter. Eine musikalisch bedeutsame Stelle folgt beim Anfang des dritten Tenordurchgangs: Die Takte 15–18 zeigen eine andere rhythmische Gestaltung und einen breiteren Vortrag (in der klanglichen Realisierung fällt dies stärker auf als im Notenbild). Zudem klingt *Dieus! hé! plus n'irai?* sowohl textlich wie musikalisch wie ein Refrain, ist aber weder in Boogaards Refrain-Katalog noch in der Online-Database REFRAIN auffindbar.[6] Auf diese Stelle werde ich bei der Besprechung der Kontrafaktur nochmals eingehen. Aufführungstechnisch ist die Motette unproblematisch. Vorausgesetzt, dass der Zuhörer sich in der altfranzösischen Sprache einigermassen zurechtfinden kann, ist der Text gut verständlich vertont, vor allem in der zweistimmigen Fassung in Cambrai. Die dreistimmige Bamberg-Fassung ist mit ihrem zusätzlichen Triplum anspruchsvoller. Da die Stimmen in dem Stück aber komplementär geführt sind,[7] ist eine gewisse Textverständlichkeit gewährleistet. Der Text dieses Triplums thematisiert das Thema von Liebesrisiko und Mut und bleibt insofern dem Thema des Motetus verbunden:

---

6 Nico H. J. van den Boogaard, *Rondeaux et refrains du xiie siècle au début du xive: Collationnement, introduction, et notes*, Paris: Klincksieck 1969 (Bibliothèque française et romane, série d: Initiation, textes et documents 3). REFRAIN database: http://refrain.ac.uk/information.html (2.1.2020).

7 Nach der Ars-Antiqua-Motettentypologie erarbeitet bei Dolores Pesce, «The Significance of Text in Thirteenth-Century Latin Motets», in: *Acta Musicologica* 58 (1986), 91–117, insb. 95.

(840) Je cui - doie a - voir a - mours, sans ja - mais pen - ser ail - leurs,

(841) Je chan - tas - se par re - vel pour ce - li qu'ai a - me - e,

ET NE NOS

5 fi - nes _ et loi - aus trou - ve - es, mais e - les mi sont a tous - jours ce _ m'est a-

mais ele _ a ma - ri nou - vel, qui la m'a des-tour - ne - e, et dit qu'il av-

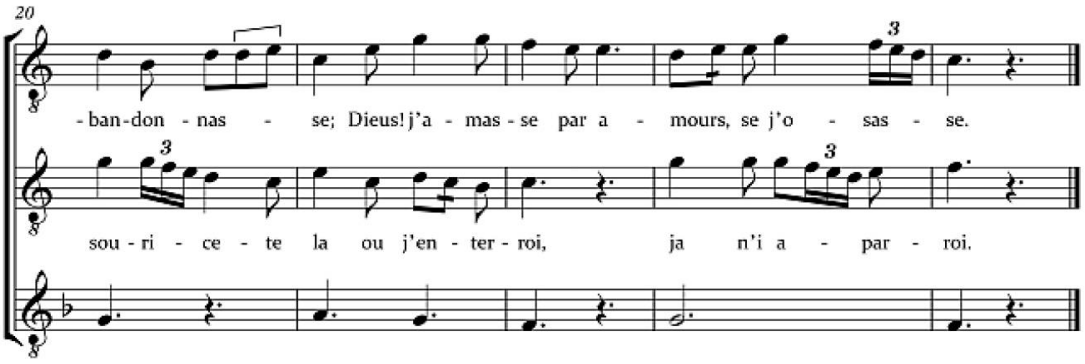
10 -vis, bes-tour-ne - es, si n'o - se pas _ plus a - mer et vrai - e - ment, se _ cui-das -

-ra ma pel et cele iert mal me - ne - e, quant je _ plus ir - ai.

15 -se nule a-mour loi - al trou - ver, por bien a - mer mon cuer i a -

Dieus, _____ hé! plus n'ir - ai? Si fe - rai; je se-roi la

Bsp. 1: *Je chantasse par revel* (841)/TENOR; *Je cuidoie avoir amours* (840)/*Je chantasse par revel* (841)/ET NE NOS (Cambrai, f. 131v & Bamberg, f. 30v).



Bsp. 1: (Fortsetzung).

Je cuidoie avoir amours,	Ohne meine Gedanken jemals anderwärts zu richten,
sans ja mais penser aillours,	meinte ich die wahren und die treuen Lieben
fines et loiaus trouvees,	gefunden zu haben,
mais eles mi sont a tous jours,	aber sie haben mich immer,
ce m'est avis, bestournees,	so scheint's mir, durcheinandergebracht,
si n'ose pas plus amer,	und wenn ich nie wieder wage zu lieben,
et vraiment, se cuidasse	und wahrhaftig, wenn ich geglaubt hätte,
nule amour loial trouver,	keine treue Liebe zu finden,
por bien amer	um gut zu lieben
mon cuer i abandonasse;	würde ich mein Herz verlassen.
Dieus! j'amasse	Oh, Gott, ich hätte geliebt,
par amours, se j'osasse.	wenn ich [es] nur gewagt hätte.

Betrachten wir nun den Tenor. In Cambrai fehlt jegliche Information über seine liturgische oder sonstige Herkunft (die Bezeichnung lautet einfach «TENOR»), so dass wir hier keine interpretatorische Hilfe erhalten. Dafür liefert uns die Bamberger Fassung eine interessante Bezeichnung, durch welche die Deutungsmöglichkeiten wesentlich erweitert werden.

1.2 Tenor *ET NE NOS*

Die Bedeutung des Tenors mit seinen reichen liturgischen Konnotationen überschreitet bei Weitem den üblichen Hinweis auf seine Bezeichnung, in diesem Fall haben wir es allerdings mit einer speziellen Situation zu tun, da der Tenor ET NE NOS nie identifiziert wurde. Aubry betrachtet den Tenor als «un de ceux qui ont résisté à toute tentative d'identification» und schlägt als mögliche Quelle zwei Antiphonen vor, deren Melodien sich von der Te-

nor-Melodie allerdings wesentlich unterscheiden.[8] Van der Werf verzeichnet die Motette unter den Stücken mit Tenores von unbekannter Herkunft.[9] Wir können darin jedoch ein Fragment eines der zentralen Texte des Mittelalters erkennen, nämlich des Herrengebets (*Pater noster*): *et ne nos inducas in tentationem* – «und führe uns nicht in Versuchung». Dadurch treten mehrere mögliche Interpretationsebenen hinzu. Die im Tenor implizit angesprochene Versuchung erscheint im Motetus explizit: Trotz aller Drohungen brennt der Liebhaber, seine Auserwählte zu sehen, und ist versucht, diese gefährliche Tat nochmals zu begehen. Schon das im Tenor nicht aufgezeichnete, aber mitklingende Wort *inducere* (*et ne nos inducas*) bereichert mit seinen vielfältigen Bedeutungen die möglichen Lesarten des Motetus. Es impliziert das 'Verführen', 'Verlocken', spricht aber auch das 'Täuschen' und 'Hintergehen' an. Dazu kommen weitere Möglichkeiten; *inducere* bedeutet zugleich auch 'reingehen', 'hineinführen', 'ins Haus bringen', dann 'verrechnen', 'anrechnen', 'zum Verhör vorführen', 'öffentlich auftreten lassen' oder eben 'sich zu etwas entschließen'. Der Tenor spielt also auf Untreue in der Ehe an (der *mari nouvel* wird hintergangen; die Ehefrau könnte zum Verhör vorgeführt werden) und auf das Heimliche und Versteckte mit der perfiden Umkehrung der möglichen Bedeutung von *inducere* 'öffentlich auftreten lassen' (es ist eben nichts öffentlich!). Zugleich signalisiert der Tenor die doppelte Warnung an den Liebhaber: erstens 'sich nicht in Versuchung führen zu lassen' (die Versuchung des Besuches) und zweitens 'nicht übermütig zu werden' (durch den plötzlichen Entschluss), was hier am Schluss eben der Fall ist. Wie weit sich das interpretatorische Feld weiter öffnet, zeigt ein kurzer Blick auf die lateinische Fassung dieser Motette.

8 Pierre Aubry, *Cent motets du XIIIe siècle*, vol. 3, Paris: A. Rouart, Lerolle 1908 (Publications de la Société internationale de musique, section de Paris), 87.

9 Van der Werf, *Integrated Directory* (wie Anm. 3), 136.

2 Die Motette *Descendendo/Ascendendo/DOMINO* in Codex Montpellier

2.1 Oberstimmen *Descendendo* (815)/*Ascendendo* (816)

Schon beim ersten Blick auf die Oberstimmen wird klar, dass diese Motette ein absoluter Sonderfall in Bezug auf den homophonen Textvortrag und die Klanglichkeit ist: Beide Stimmen deklamieren gleichzeitig große Teile des Textes (einige Wörter sind beiden Stimmen gemeinsam):

De-scen-den-do Do-mi-nus in ter- ris hu-ma-na-tur
A - scen-den-do Do-mi-nus in nu-bes sub-li-ma-tur

De-scen-si-o-nem Do-mi-ni
A - scen-si-o-nem Do-mi-ni

vos cum i-psum re- de-un-tem in-tu-e-mi-ni, iu-ste pu-ni-et
si- cu - ti et hunc e-un-tem in-tu-e-mi-ni, i- ta ve-ni-et

Ausserdem reimen sie sich auch stets miteinander – dazu sind es vorwiegend zwei- und dreisilbige Reime: *humanatur – sublimatur, circondatur – preparatur, preparatur – recitatur* oder *filius – nimius.*[10]

Aus diesem Grund ist auch die Textverständlichkeit trotz der zwei gleichzeitig klingenden Texte erstaunlich. Die metrische Struktur beider Gedichte ist fast identisch:

10 Eine solche Verdichtung der Homogenität der Silbendeklamation ist nur in wenigen Fällen zu beobachten. Sylvia Huot betonte die symbolischen Aspekte solcher «dense verbal structure»; Huot, *Allegorical Play* (wie Anm. 4), 52–55. Suzannah Clark beschrieb solche Konvergenzen als «privileged and special»; Suzannah Clark, «When Words Converge and Meaning Diverge: Counterexamples to Polytextuality in the Thirteenth-Century Motet», in: Hartt (Hg.), *A Critical Companion to Medieval Motets* (wie Anm. 4), 205–224.

(815) De-scen-den-do Do - mi-nus in ter-ris hu-ma - na - tur ser - vi for - ma

(816) A-scen-den - do do - mi-nus in nu-bes sub-li - ma - tur Ga - li - le - is

(BD-V) DOMINO

6 fi - li - us De - i cir-con - da - tur hinc na - tu - re le - gi-bus stu-por pre-pa -

ni - mi - us hinc stu - por pre - pa - ra - tur qui - bus ab a - stan - ti-bus in al - bis re - ci -

12 - ra - tur hanc qui de - te - sta-mi - ni de - scen-si - o - nem Do - mi - ni,

- ta - tur: «Quid mi-ra-mi - ni a - scen-si - o - nem Do - mi - ni,

[DO - MI - NO]

19 vos cum ip - sum re - de - un - tem in - tu - e - mi - ni, iu-ste pu - ni - et.

si - cu - ti et hunc e - un - tem in - tu - e - mi - ni, i - ta_ ve - ni - et.»

Bsp. 2: *Descendendo/Ascendendo/DOMINO* (Codex Montpellier, f. 381r–v).

Ascendendo Dominus (816)	***Descendendo Dominus (815)***
Ascendendo Dominus	Descendendo Dominus
in nubes sublimatur	in terris humanatur
Galileis nimius	servi forma filius
hinc stupor preparatur	Dei circondatur
quibis ab astantibus	Hinc nature legibus
in albis recitatur:	stupor preparatur
«Quid miramini	hanc detestamini
Ascensionem Domini?	descensionem Domini
Sicuti et hunc euntem	vos cum ipsum redeuntem
intuemini	intuemini
Ita veniet»	iuste puniet

Was die Texte aber besonders verbindet, ist der Schlussreim *puniet – veniet:* Dieser funktioniert nur zwischen den Stimmen – innerhalb von separaten Texten von Motetus und Triplum reimt sich das Wort *puniet* oder *veniet* nicht. Musikalisch verlaufen Motetus und Triplum «im strengen alten 1. Modus»,[11] es treten auch Imitationen und konstanter Stimmtausch auf.

Inhaltlich werden die zwei Herrenfeste angesprochen, das Thema ist also ernst und beinhaltet sehr viele liturgische Konnotationen und biblische Anspielungen:

Ascendendo Dominus	Hochfahrend in die Wolken
in nubes sublimatur	ist der Herr erhoben.
Galileis nimius	Die Galiläer sind
hinc stupor preparatur	ins Staunen versetzt,
quibis ab astantibus	es wird ihnen von zwei
in albis recitatur:	in weiss Gekleideten vorgelesen:
«Quid miramini	«was bewundert ihr
Ascensionem Domini?	die Himmelfahrt des Herrn?
Sicuti et hunc euntem	Wie ihr ihn
intuemini	auffahren seht,
Ita veniet»	so wird er wiederkommen.»
Descendendo Dominus	Auf die Erde herabsteigend
in terris humanatur	ist der Herr zum Menschen geworden
servi forma filius	Gottes Sohn ist in Form

11 Friedrich Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili* I/1, New York: Institute of Mediaeval Music 1964, 557.

12 Wörtlich: so wird den Gesetzen der Natur ein Staunen bereitet.

Dei circondatur	eines Dieners verkleidet.
Hinc nature legibus	So werden die Gesetze der Natur
stupor preparatur	zum Staunen gebracht.[12]
hanc detestamini	Ihr, die verabscheut
descensionem Domini	das Hinabsteigen des Herrn,
vos cum ipsum redeuntem	wenn ihr ihn
intuemini	wiederkommen seht,
iuste puniet	wird Er euch gerecht bestrafen.

Das Triplum besingt das Herniederkommen des Heilands auf die Erde und seine Geburt (also *Nativitas*), der Motetus dagegen die Himmelfahrt Christi und das Versprechen seiner Rückkehr (also *Ascensio*). Die Textvertonung in dieser Motette ist ein Beispiel universeller Rhetorik, wie Ludwig schon sehr früh bemerkte.[13] Sofort fallen die komplementäre Wortmalerei von *descendendo* und *ascendendo* oder die Gegenregister auf den Worten *in terris* («auf die Erde») und *in nubes* («in die Wolken») auf – beide Passagen verwenden abwechselnd die f-f' Oktave. Ähnlich geschieht es in der Platzierung der Wörter *humanatur* («zum Menschen geworden») im tiefen und *sublimatur* («erhoben») im hohen Register.[14] Wir haben es hier also mit zwei Bildern des Herrn zu tun: mit der Inkarnation und Menschwerdung Christi im Triplum (absteigende Figuren) und mit seiner herrschaftlichen Himmelfahrt im Motetus beschrieben (aufsteigende Figuren).

Eines der zentralen Themen in beiden Texten ist der *stupor* (das Staunen). Im Triplum staunt die Natur – es geht hier um die wundersame Menschwerdung Gottes, im Motetus die Schar der Apostel, die gerade Christi Himmelfahrt als Zeugen erleben. Das Moment des Staunens scheint im Motetus besonders in den Takten 13–18 umgesetzt, wo auch eine metrische Zäsur erfolgt (5- und 8-silbige Verse statt der bisherigen regelmäßigen 7-silbigen – hier wird auch ein neuer Reim eingeführt). Diese Zäsur ist textlich leicht zu erklären: Es handelt sich um eine kunstvolle Paraphrasierung eines

13 Ludwig, *Repertorium* (wie Anm. 12), 557–558.

14 Die Bemerkungen zur Verwendung von auf- und absteigenden melodischen Figuren findet man bei John Stevens, *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1350*, Cambridge: Cambridge University Press 1986 (Cambridge Studies in Music), 302.

biblischen Zitates, und zwar aus der Apostelgeschichte. Hier die Zusammenstellung beider Texte – die gemeinsamen Passagen sind fett markiert:[15]

Apostelgeschichte (1:11)
Viri Galilaei quid statis aspicientes in caelum? hic Iesus qui **adsumptus est** a vobis in caelum sic **veniet** quemadmodum vidistis eum **euntem** in caelum
Ihr Männer von Galiläa, was steht ihr hier und seht zum Himmel? Dieser Jesus, der von euch weg in den Himmel aufgenommen worden ist, wird in derselben Weise wiederkommen, wie ihr ihn habt in den Himmel auffahren sehen!

Ascendendo-Motette
Quid miramini **ascensionem** Domini? Sicuti et hunc **euntem** intuemini ita **veniet**
Was bewundert ihr die Himmelfahrt des Herrn? Wie ihr ihn auffahren seht, so wird er wiederkommen.

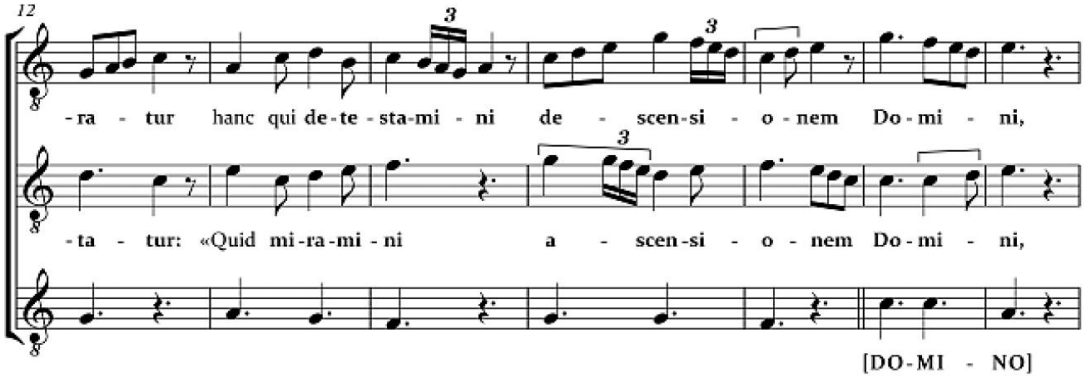
Der Komponist der Motette spielt sehr gekonnt mit der Struktur des Textes und Synonymen – besonders auffallend sind hier all die unterschiedlichen Verben, die mit «sehen» zu tun haben (unterstrichen), wobei *miramini* und *intuemini* sich wunderbar als Reim zu *Domini* anbieten. Musikalisch hebt sich diese Stelle auch vom Bisherigen ab: Die Silben erscheinen auf längeren Notenwerten und die Töne fast ausschließlich im hohen Register – beides ist in der Aufführung sehr gut zu hören. Auch in Bezug auf das Triplum heben sich die Takte 13–18 ab, indem erst jetzt die extrem parallele Stimmführung aufgegeben wird und die Stimmen kurz auseinandergehen.

2.2 Tenor *DOMINO*

Beziehen wir nun den Tenor in unsere Betrachtungen mit ein. Der Tenor dieses Stückes gehört zu den Tenores ungewisser Provenienz und ist er bei van der Werf als Benedicamus Domino-V katalogisiert (ohne Nummer im Ludwig-Repertorium).[16] Die Bezeichnung DOMINO in dieser Motette könnte als Hinweis auf die Herrenfeste verstanden werden, die im lateinischen Triplum

15 Alle Bibelzitate folgen der Übersetzung von Franz Eugen Schlachter, Genfer Bibelgesellschaft, Romanel-sur-Lausanne 2003.

16 Van der Werf, *Integrated Directory* (wie Anm. 3), 135.



Bsp. 3: *Descendendo/Ascendendo/DOMINO*, dritte Tenordurchgang.

und im Motetus angesprochen werden. Wenn wir uns die drei Tenordurchgänge (die wir schon aus der französischen Motette kennen) genauer anschauen, zeichnet sich eine aufführungspraktisch interessante Möglichkeit ab. Eine rein vokale Aufführung dieser Motette unterstützt nicht nur die Klanglichkeit der Texte, indem die gemeinsamen Silben dann verstärkt und deutlicher hervortreten. Bei entsprechender Textierung beim dritten Tenordurchgang erhalten wir zudem zusätzliche Momente der Text-Homophonie, wie z. B. in Takt 17–18 mit den Worten *Domini/Domino* (Bsp 3). Kompositorische Absicht ist hier nicht auszuschließen, da dies gerade am Ende der erwähnten Stelle mit dem paraphrasierten Zitat aus der Bibel auftritt. Die gleichzeitige Deklamation derselben Silben an dieser Stelle kündigt die jetzt zurückkehrende 'Harmonie' der Texte an, die auch bis zum Schluss der Motette bestehen bleibt.

3 Die Motetus-Stimme *Ascendendo* (Montpellier) und *Je chantasse* (Bamberg und Cambrai)

Da alle besprochenen Handschriften aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammen, lässt sich anhand der Überlieferungssituation nicht bestimmen, ob *Ascendendo* früher als *Je chantasse* entstand.[17] Dass *Ascendendo* aber als Vorlage von *Je chantasse* diente, können wir aufgrund der kompositorischen Merkmale annehmen. Die durchgehend homorhythmische und homophone Führung der Stimmen und die überaus engen textlichen Beziehungen in der Montpellier-Motette – sowohl die klanglichen (euphonischen) wie auch die semantischen – deuten auf eine Entstehung vor der Bamberg-Fassung. Bleibt nur die Frage, wie gut der Autor von *Je chantasse* diese Vorlage kannte und wie wichtig ihm die ursprüngliche Fassung war.

3.1 Der melodisch gleiche Tenor mit zwei Bezeichnungen

In der lateinischen Motette hatte der Tenor DOMINO mit den in den Oberstimmen angesprochenen Herrenfesten (*Nativitas* und *Ascensio*) zu tun. Es ist aber denkbar, dass das semantische Feld von DOMINO den Autor der französischen Motette inspiriert hat und so ein neuer Text über den Hausherrn (*dominus*) entstand, also den drohenden und eifersüchtigen Ehemann von *Je chantasse*. Einen weiteren möglichen Zusammenhang sehe ich im Schluss der Montpellier-Motette, wo die ersehnte, aber auch gefürchtete Rückkehr des Herrn angesprochen wird durch die gleichzeitig erklingenden Texte: *ita veniet* («so wird er wiederkommen») und *iuste puniet* («so wird Er euch gerecht bestrafen»).

Die Bezeichnung ET NE NOS aus dem Herrengebet, welche die französische Motette Bamberg erhalten hat und welche die Leitmotive des Motetus verdeutlicht hat, kann wohl auch auf die lateinische Vorlage anspielen. Die mehrmals erwähnte lebhafte Tonmalerei **von Himmel und Erden** in Montpellier bedient sich reichlich biblischer Zitate. Die Worte von *Descendendo*

17 Die Montpellier-Motette ist zusätzlich in dem achten Faszikel erhalten, welcher ein vielfältiges Repertoire mit einer bunten Mischung von Altem und Neuem enthält. Ludwig, *Repertorium* (wie Anm. 12), 547.

spielen auf den aus dem Lukas-Evangelium (Lk 2:14) stammenden Gloria-Text an: *Gloria* ***in excelsis*** *Deo* ***et in terra*** *pax hominibus bone voluntatis.* Der *Ascendendo*-Motetus zitiert dagegen das Zeugnis der Himmelfahrt Christi wie in der Apostelgeschichte beschrieben **mit der Wolke, dem Himmel** und den zwei Männern, die die Apostel befragen.[18] Andererseits spricht er auch die Szene unmittelbar vor der Himmelfahrt aus dem Matthäus-Evangelium an: «Jesus trat herzu, redete mit ihnen und sprach: Mir ist gegeben alle Macht **im Himmel und auf Erden**».[19] Dieses Thema ist im impliziten Tenor-(Kon-)Text auch zu finden: Einer der zentralen Sätze des Herrengebets, woher die Tenorbezeichnung stammt, ist ja «**sicut in celo et in terra**».[20]

Auf diese Weise ergänzen die zwei Texte dieser Motette sich in ihrer Gleichzeitigkeit theologisch zu folgendem Gedanken aus dem Johannes-Evangelium (Joh 3:13): «Et nemo ascendit in caelum, nisi qui descendit de caelo, Filius hominis, qui est in caelo» («Und niemand ist hinaufgestiegen in den Himmel, außer dem, der aus dem Himmel herabgestiegen ist, dem Sohn des Menschen, der im Himmel ist»).

3.2 Der Motetus *Ascendendo* wird zu *Je chantasse*

Wie wurde der *Ascendendo*-Motetus zu *Je chantasse* umgestaltet? Wenn wir uns die Syntax und die Gliederung der beiden Texte anschauen, zeigt sich,

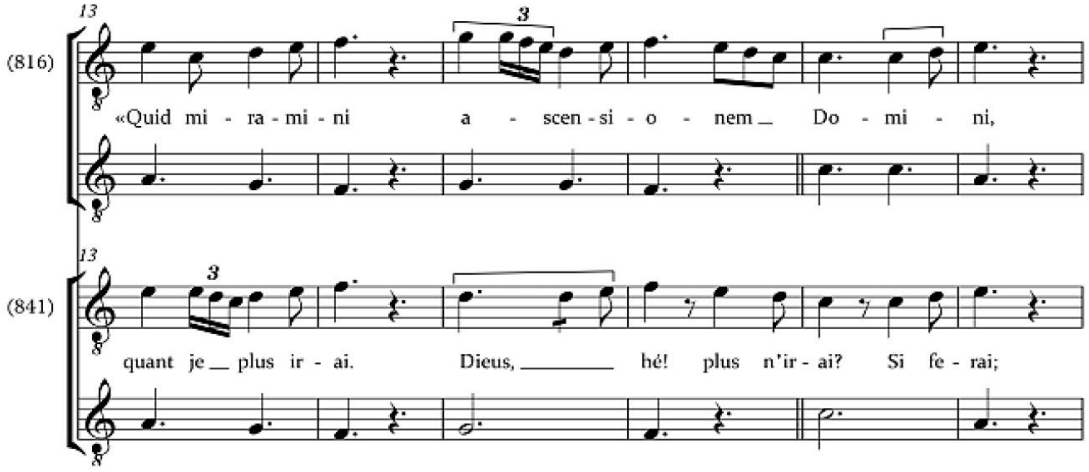
18 Apostelgeschichte 1:9–11: «et cum haec dixisset videntibus illis elevatus est et **nubes** suscepit eum ab oculis eorum cumque intuerentur **in caelum** eunte illo ecce duo viri adstiterunt iuxta illos in vestibus albis qui et dixerunt viri galilaei quid statis aspicientes **in caelum** hic Iesus qui adsumptus est a vobis in caelum sic veniet quemadmodum vidistis eum euntem **in caelum**» («Und als er dies gesagt hatte, wurde er vor ihren Augen emporgehoben, und **eine Wolke** nahm ihn auf von ihren Augen weg. Und als sie unverwandt **zum Himmel** blickten, während er dahinfuhr, siehe, da standen zwei Männer in weisser Kleidung bei ihnen, die sprachen: Ihr Männer von Galiläa, was steht ihr hier und seht **zum Himmel?** Dieser Jesus, der von euch weg in den Himmel aufgenommen worden ist, wird in derselben Weise wiederkommen, wie ihr ihn habt **in den Himmel** auffahren sehen!»).

19 Matthäus 28:18: «et accedens Iesus locutus est eis dicens data est mihi omnis potestas **in caelo et in terra**».

20 Matthäus 6:10.

dass der Text von *Je chantasse* die lateinische Vorlage in erstaunlicher Weise respektiert. Trotz der unterschiedlichen Sprachen wurden die Metrik und das Reimschema größtenteils beibehalten, was besonders im ersten Teil beider Gedichte deutlich wird, wo beide dasselbe Schema von 7-silbigen Versen und die Reim-Struktur *ababab* aufweisen. Auch syntaktisch sind Analogien feststellbar, wie etwa an der schon erwähnten Stelle der Befragung der Apostel (*Quid miramini ascensionem Domini?*), wo im französischen Stück zuerst das Wort *quant* erscheint (anspielend an das *quid*). Danach kommt, genau wie in der lateinischen Motette, eine Frage (*Dieus! hé! plus n'irai?*). An dieser Stelle (genau in T. 15) tritt eine wesentliche Modifikation der Melodie auf (Bsp. 4). Zusätzliche Aspekte der neuen und bewussten Textierung des französischen Kontrafaktums finden wir in raffinierten Wortspielen wie etwa in Takt 3, wo das französische [*pour*] *celi* («[für] diese») genau da erscheint, wo uns die *Ascendendo*-Motette das Wort *nubes* präsentiert hat – sehr wahrscheinlich stellvertretend für das übliche *celi* («Himmel»).

Inhaltlich parodiert der französische Text die lateinische Vorlage. Das Staunen der Galiläer, welche die Himmelfahrt Christi bezeugen, wurde in *Je chantasse* trivialisiert als Geschichte eines Liebhabers, der trotz Gefahr und Drohungen versucht, seine verheiratete Geliebte wieder zu besuchen. Dieser Kontrast ist zweifellos beabsichtigt, und die Neuanordnung bewirkt einen parodistischen Effekt. Der Schlusssatz der lateinischen Motette «Wie ihr ihn auffahren seht, so wird er wiederkommen» (*sicuti et hunc euntem intuemini ita veniet*), hat ja eine Entsprechung in der französischen Motette gefunden: «Oh, Gott, werde ich nie wiederkommen? Doch, das werde ich! Wäre ich eine kleine Maus, so wäre ich unsichtbar, da, wo ich hineinkäme.» So wird die festliche Ankündigung der glorreichen Rückkehr des Herrn zur Erde (welche eigentlich das Jüngste Gericht bedeutet) konfrontiert mit der viel weniger spektakulären Wiederkehr des Liebhabers, der sich in die Kammer seiner Geliebten als kleine unsichtbare Maus einschleichen möchte. Solchermaßen ist diese französische Motette nicht nur auf der Ebene eines gewöhnlichen Liebestextes zu verstehen – die vernakulären Motetten bieten sich für eine parodistische Lesung an –, sondern erweist sich vielmehr als mit Bedeutung beladen und offenbart ihre parodistische Facette in der Gegenüberstel-



Bsp. 4: Takte 13–18 von *Je chantasse par revel* (841) und *Ascendendo* (816) – ein Vergleich.

lung mit der lateinischen Vorlage.[21] Diese «ironische Distanzierung»[22] ist in keinem Fall als einseitig zu betrachten. Die *parodia sacra* ist ein dialogisches Phänomen und wirkt gleichzeitig und in beide Richtungen.[23]

4 Die Motette *Gaudeat ecclesia/ TENOR* in Cambrai und Schlussbemerkungen

Aus der Betrachtung der Überlieferungssituation, aus der Analyse der Texte und der Musik und der Aufdeckung möglicher verschlüsselter Informationen beider Tenorbezeichnungen haben wir diverse Erkenntnisse gewonnen, die wesentlich zu unserem Verständnis der einzelnen Stücke und der ganzen Motetten-Familie beitragen. Bei der 'Familie' von DOMINO (BD-V) und ET NE NOS (mit oder ohne Tenorbezeichnung) ist noch eine weitere Kontrafaktur zu erwähnen: die Cambrai-Fassung von *Je chantasse*, von der wir aus-

21 Ähnliche humorvolle Aspekte und die Trivialisierung der liturgischen Themen in diversen Ars-Antiqua-Motetten sind bei Sylvia Huot zu finden. Siehe Huot, *Allegorical Play* (wie Anm. 4), 52–55.

22 Ebd., 11.

23 Mikhail M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, Bloomington: Indiana University Press 1984, 203.

gegangen sind, weist nämlich eine andere lateinische Textierung auf – *Gaudeat ecclesia* (842). Der Text wurde nachträglich etwas undeutlich über den französischen Text geschrieben. Aus zehn zweistimmigen Motetten in der Handschrift (wovon acht Konkordanzen in Montpellier haben), sind nur zwei mit dem französischen und lateinischen Text notiert (beide auf fol. 131v). Weder Text noch Musik von *Gaudeat ecclesia/TENOR* wurden ediert. Die klangliche Verwandtschaft der beiden Texte in Cambrai wird allerdings schon am Anfang deutlich, wo das Wort *celebrans* über dem klanglich verwandten französischen *celi* steht (was in der *Ascendendo*-Motette der Stelle mit *nubes* entspricht). Hier meine Lesung des Textes:[24]

Gaudeat ecclesia
celebrans sollempnia
patris nati spiritus
de virgine Maria
Sanctorum spirituum
atche patriarcharum
apostolorum
atque martyrum
confessorum
virginum
et omnium
simul et electorum
dicens alleluya.

Inhaltlich geht es um das Lob der Dreifaltigkeit (Vater, Sohn und der Heilige Geist) durch eine Schar der klassischen Gruppen von Heiligen – neben den Patriarchen, Märtyrern, Bekennern, Jungfrauen und sonstigen 'Erwählten' finden wir auch die Apostel. Was die Zuordnung zu einem bestimmten Fest anbelangt, so bietet sich hier am ehesten Allerheiligen (*Omnium Sanctorum*) an. Man beachte, dass das Lob der Heiligen im Himmel stattfindet. So wird hier der Bogen zurückgeschlagen zu den Themen des *Ascendendo*-Stückes, die hier durch die französische *Je chantasse*-Motette indirekt präsent sind

24 Für die Hilfe bei der Lesung der Handschrift bedanke ich mich herzlich bei Wulf Arlt, Felix Heinzer und Rob C. Wegman.

und sicherlich mitklingen.[25] Vor dem Hintergrund der vorherigen Beobachtungen und gezeigten Verbindungen innerhalb dieser Motetten-Familie scheint diese Verbindung kaum zufällig zu sein; sie würde sicherlich eine weitere Untersuchung verdienen. Die hier vorgeschlagene Kontextualisierung erlaubt in jedem Fall eine neue Auseinandersetzung mit diesen scheinbar einfachen Stücken des Mittelalters – sowohl philologisch wie auch praktisch – und lädt zu einer neuen Lesung ein.

25 Besonders auffällig in *Gaudeat ecclesia* ist das Wort *apostolorum,* welches an der Stelle steht, wo in der lateinischen Motette die Apostel befragt werden.