

Anhang: Zum *Prologus in Antiphonarium* (Numerierung nach DMA, A.III)

1. Differenzen bei Schedel gegenüber Hs. Karlsruhe

- 14 „vineam ^{am} putare“; wohl Mißverständnis, da K wegen einer schadhafte Stelle im Pergament „vine-am“ trennt
 21 „enim“ statt „autem“
 37 „Quomō“, also wohl eindeutig „Quomodo“ (K: „Quō“)
 44 „ergo“ statt „igitur“
 51 „et“ statt „vel“
 53 „diversis autem autem“
 55 „linearum“ statt „litterarum“
 56 „utilem tibi“
 59 „in inter lineis“: ohne Überschreibung
 60 „et“ statt „vel“
 67 „ordine tertio“
 „in qua est“: ohne Überschreibung
 70 (Schema:) natürlich keine Rasur
 73 „vocis“ statt „notis“

2. Differenzen bei Schedel und Hs. Karlsruhe gegenüber DMA, A.III

- 57 „usu habeas“ (nicht „usa“!)
 59 „ipsa est est littera sexta“
 66 „Iuxta minium supra est littera septima in qua est tonus“
 73 „cantus“ statt „cantos“ („cantos“ dürfte ein Druckfehler sein; die Verbesserung wird schon von Waeltner–Bernhard, S. VII, vorgeschlagen)
 75 „istas“
 76 „dividatur an vox“

Einige Bemerkungen zu Machauts „Lay de l'Ymage“ von Ety Mulder, Utrecht

„Die mittelalterliche Kunstanschauung sucht Abschweifungen nicht durch Übergänge zu verschleiern . . . Sah man doch in der Abschweifung – egressio, excessus – eine besondere Eleganz . . .“ Diese Sätze von Ernst Robert Curtius¹ beziehen sich auf einige mittelalterliche Literaturformen, in denen innerhalb eines einzigen Rahmens eine bunte Fülle von Themen an uns vorüberzieht.

Als Widerspiel zu Ordnungsprinzipien, mit denen wir aus rezenteren Kulturperioden vertraut sind und mit deren Hilfe wir in mittelalterlichen Strukturen kein System entdecken können, betont Curtius für diese Epoche die Bedeutung der Ordnung aufgrund von Zahlen oder Zahlenverhältnissen. Er nennt dies Zahlenkomposition. Die Zahl, Symbol des tiefsten Zusammenhanges der Dinge, ist in diesem Sinne ein verborgener, oft geheiligter Bestandteil, sie ist das

¹ E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern 1954, S. 491.

Bindeglied in vielen Strukturen, deren Bausteine große Verschiedenheit in Umfang, Beschaffenheit und Material haben.

Huisman² gibt zahlreiche Belege für die Existenz solcher Ordnungen aufgrund von Zahlen, die im deutschen Leich und im französischen Lay mittels Zahlenverhältnissen Formkonstruktionen gliedern; er gibt auch Hinweise auf ein entsprechendes Gleichgewicht des Aufbaus in der musikalischen Komposition der betreffenden Texte. Es zeigt sich dann, daß die Zahl als Bezugspunkt in der musikalischen Formgestaltung dient. Beispiel einer solchen Form, in der die auf den ersten Blick „versteckten“ Gliederungen von Verszahlen in musikalischen Mustern akzentuiert werden, ist der anonyme *Lay des Amants*³ aus dem 13. Jahrhundert.

Der spätmittelalterliche Kulturrahmen, in dem Guillaume de Machaut neunzehn Lays komponierte und dichtete, kann weder auf Curtius' Ausgangspunkt eines absoluten Mangels an Zusammenhang des Textinhalts noch auf Huismans „eiserne“ Zahlensymmetrie im Strukturaufbau reduziert werden. Ein einstimmiger Lay von Machaut ist und bleibt eine Form, in der die einzelnen Bestandteile sehr unterschiedlich sein können, in Länge, Gehalt, Ambitus und Atmosphäre. Wenn man jedoch – auch bei Guillaume de Machaut – mit dem Bestehen von Gesetzmäßigkeiten im Zahlenbereich rechnet, so zeigt sich, daß ein wichtiges Hilfsmittel bei der Suche nach Gestaltungsprinzipien in greifbarer Nähe liegt.

Zum Beispiel verweist der Rahmen der Zahlen im *Lay de l'Ymage*⁴ auf Stellen in der Struktur, die voller Symbolik stecken und als solche eine verbindende Funktion für den Zusammenhang haben.

Dieser Betrachtungsweise liegt der Gedanke zugrunde, daß jede Gesetzmäßigkeit in Machauts Schöpfungen mit seiner in hohem Maße von stereotypen Mustern beherrschten Gedankenwelt zu tun hat, daß dieses „Denken in Mustern“ über die in der Machautliteratur oft besprochene „motivische“ Denkweise des Komponisten hinausgeht. Dazu ist es nur erforderlich, die Umschreibung „Denken in Mustern“ durch „Denken in Figuren“ zu ersetzen.

Die doppelte Bedeutung dieses Begriffs schließt ein, daß das „Motiv“ – im Melodieaufbau von Machaut so schwerwiegend – als Stereotyp ein literarisches Gegenstück in der Personifikation hat, die in Machauts zentralem Thema (l'amour courtois), also in fast allen Texten grundlegend ist.

Nicht nur in der Musik, sondern auch im Text geht es im gesamten Werk Machauts um „unveränderliche Gestalten“. In der Musik um das Motiv oder das Muster, im Text um die allegorische Person oder den allegorischen Gedanken.

Damit man aufgrund des Abschnitts- und Strophenschemas des *Lay de l'Ymage* Folgerungen ziehen kann hinsichtlich der Struktur der Musik und der Symbolik, die dabei eine Rolle spielen könnte, ist an erster Stelle der Inhalt des Textes von Bedeutung. Diesen Text kann man, wie so oft bei Machaut, als eine Aneinanderreihung von statischen „Gemütszuständen“ sehen, in denen die Kunst des höfischen Liebens nun einmal schematisiert ist, und die nicht immer mit der gleichen Logik aneinandergereiht sind. Aber eines ist klar: es geht im *Lay de l'Ymage* um die Verherrlichung des Bildnisses der Geliebten.

Die Folge der verschiedenen Anzahlen der Verszeilen in jedem Abschnitt ist folgende:

Strophe:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
Anzahl der Verse:	16	16	16	20	16	28	20	20	18	16	20	16

Wie üblich in den Lays von Machaut, stimmen erste und zwölfte Strophe in Anzahl der Verse, Reimschema und Melodie überein. Es zeigt sich jedoch eine Anhäufung von Verszeilen gerade vor der Mitte der Komposition, in der sechsten Strophe. Auch diese Form der „Symmetrie“, die durch eine verhältnismäßig große Anzahl von Verszeilen in der Mitte entsteht, ist in den Lays

² J. A. Huisman, *Neue Wege zur dichterischen und musikalischen Technik Walthers von der Vogelweide*, Utrecht 1950.

³ Ebenda, S. 107.

⁴ L. Schrade, *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Monaco 1957, Bd. 2, S. 30.

von Machaut durchaus üblich. Beispiele sehen wir u. a. im *Lay de Nostre Dame*⁵ oder im *Lay Par Trois Raisons*⁶.

Abgesehen von der neunten Strophe, betragen die Versanzahlen jeweils ein Vielfaches der Zahl vier; dabei ist die Verszahl der sechsten, umfangreichsten Strophe 7x4 und die aller fünf vorausgehenden Strophen ein Dreifaches davon (21x4).

Die siebte Strophe ist an eine „clasière“, „tresorière“ und „portière“ zu dem *ymage* der Geliebten gerichtet. Diese kann keine Geringere als Maria sein, deren Zahl sehr oft sieben, und deren Symbol eine Pforte ist.

Es ist gewiß nicht auszuschließen, daß in einem Lay, der dem Bildnis der Geliebten gewidmet ist, eine „geheiligte“ und auf Maria bezogene Zahl wie sieben eine völlig selbständige Rolle in dem Formaufbau spielt, frei von anderen Bestandteilen und unabhängig von unmittelbaren Gemütsbewegungen. Wenn man jedoch den Gedanken eines derartigen mystischen Prinzips für möglich hält, ist man gehalten, dies anhand der greifbaren Strukturelemente zu prüfen.

Wenn der Mittelpunkt des Lay erreicht ist, richtet der Dichter-Komponist sich in der sechsten Strophe unmittelbar an Amours, den er im Vorhergehenden schon umständlich gelobt hat.

Die besondere Stellung der sechsten Strophe wird durch Tritonusabstände hervorgehoben, die sonst nirgends in diesem Stück vorkommen (Ende der 5.–Anfang der 6. Strophe: *b–e*; Ende der 6.–Anfang der 7. Strophe: *g–cis*). In den Versen liegt der Grundgedanke des *Lay de l'Ymage* beschlossen: die Rose, die ich in meinem Herzen hege, ist das „*Ymage*“ von Ihnen, teure Liebe . . .

Die Rose symbolisiert im Spätmittelalter in einem gewissen Maße von Austauschbarkeit die erreichbare Liebe und Maria. Daß die Zahl sieben, entwickelt aus der Anzahl der Verse dieser Strophe, an dieser Stelle eine symbolische Rolle spielt, ist hier ebenso einleuchtend wie die Tatsache, daß die unmittelbare Anflehung Marias in der darauffolgenden Strophe erfolgt.

Von großer Bedeutung ist die melodische Struktur des Motivs



mit dem die 6. Strophe beginnt und schließt. Dieses Motiv kommt ferner in der ersten und zwölften Strophe vor, was sich aus der Gesetzmäßigkeit der Symmetrie erklären ließe. Es findet sich aber auch in der vierten Strophe, und aus dem Zusammenhang von Text und Musik lassen sich hier noch andere, tiefer liegende Beweggründe als die obengenannten anführen. Das Motiv steht hier zum Text „*c'est obeissance, c'est ma souffrance, c'est ma soustenance . . .*“, in einer Aufzählung von Eigenschaften, deren Träger nicht erwähnt wird. Mit dem gleichen melodischen Motiv setzt aber die sechste Strophe mit den Worten „*. . . pour ce, bon-amour . . .*“ ein. Kurz, es ist dieser *bon-amour*, auf den schon die vierte Strophe bei der Aufzählung der Eigenschaften vorausgreift.

Daß es richtig ist, die Erscheinung dieses Motivs in beiden Strophen aus diesen Gründen miteinander in Zusammenhang zu bringen, kann aus zwei literarischen Quellen erklärt werden, in denen Machaut Umschreibungen von *Amour(s)* gibt.

Machauts Begriff der Liebe ist in hohem Maße durch die Merkmale bestimmt, die die Personifikation *Amour* im *Roman de la Rose* bekommt, der Bibel der Erotik des 13. Jahrhunderts. *Amour* ist die mit Pfeil und Bogen gerüstete Gottheit (übrigens: ist er der Gott der Liebe oder die Liebe Gottes?), die buchstäblich herzerreißend mit ihren Waffen verfährt. Denn das

⁵ Ebenda, S. 34.

⁶ Ebenda, S. 15.

⁷ G. de Machaut, *Dit du Lyon*, ed. E. Hoepffner (*Œuvres de G. de Machaut*, Bd. 2), Paris 1911, S. 167.

Erlebnis der „amour courtois“ ist passio, in der doppelten Bedeutung von Leidenschaft und Leiden. Etwas von dieser Doppeldeutigkeit bringt auch die vierte Strophe des *Lay de l'Ymage* zum Ausdruck: „*n'il n'est desplaisance . . . en ceste souffrance . . . ains me plaist . . .*“

Bei der Aufzählung der „anonymen“ Eigenschaften in der vierten Strophe liegt der Vergleich mit einem ausdrücklich *Amours* gewidmeten Abschnitt in Machauts *Dit du Lyon* nahe. Beide Aufzählungen finden übrigens ihre fast wörtliche Grundgestalt in der Definition des Liebesgottes, die der *Roman de la Rose* gibt⁸.

Lay de l'Ymage
c'est bonne esperance
c'est obeissance
c'est douce plaisance
c'est jolie pacience
c'est douce aligance
c'est ma souffiance
c'est deduis, se Dieus me gart
c'est ma contenance
c'est ma soustenance
quant je fais reverence
à la douce ramembrance
qui de mon cuer ne se part

Dit du Lyon
c'est mes desirs
c'est m'esperance
c'est ma santé
c'est ma baudour
c'est mes confors
c'est ma valour
c'est ma dolour
c'est ma durté
c'est toute ma bonneurté
c'est ma mort
c'est ma maladie
c'est ce qui me soustient en vie

Daß es schließlich in der vierten Strophe um Eigenschaften der Gottheit *Amours* geht, wird durch den Inhalt von Machauts *Prologue*⁹ unterstützt: als die drei Kinder der Gottheit findet man dort *Dous Penser*, *Plaisance* und *Esperance*, die in der vierten Strophe des *Lay de l'Ymage* in umgekehrter Reihenfolge auftreten (im ersten, dritten und elften Vers). Die Vertauschung der allegorischen Figuren *Dous Penser* und *Douce Ramembrance* sieht man oft bei Machaut, und sie wird im *Roman de la Rose* erklärt¹⁰. Der Süße Gedanke an die Geliebte ist Erinnerung.

Eine besondere Bedeutung der neunten Strophe des Lay, der einzigen, die in ihrer Anzahl der Verse nicht auf vier zurückgeführt werden kann, könnte von der Tatsache her erklärt werden, daß hier ein Motiv in einer Tonhöhe einsetzt, die bis zu dieser Stelle noch nicht erreicht wurde, nämlich mit *h'* zu den Worten: „*de cest ymage*“ (T. 161).

In derselben rhythmischen Gestalt war es, mit fast den gleichen Worten, schon in der siebten Strophe aufgetreten (T. 121); auch in der sechsten Strophe, wo es genau die gleiche Gestalt wie in der siebten Strophe hat, aber mit einem anderen Text (T. 102). Der Ton *h'* kommt noch einmal in der neunten Strophe vor, und dann erst wieder in der letzten, der zwölften, die überhaupt eine hohe Lage hat, und wo dieser Ton, übrigens an unauffälligen Stellen, noch dreimal erklingt. Äußerst auffallend dagegen ist die Stelle, wo in dieser letzten Strophe zum einzigen und letzten Mal ein melodisches Muster noch um einen Ton höher (*c''*) einsetzt, und zwar dort, wo Machaut mit Nachdruck und auch zum Abschluß des Lay behauptet, daß er „*nie eine andere lieben wird*“ (T. 219).

Der *Lay de l'Ymage* enthält schließlich noch einen Symbolstoff, der nicht auf irgendeine Form von Zahlenordnung zurückzuführen ist. Es betrifft hier die Bedeutung, die in dieser Komposition dem häufig beschriebenen, in vielen Gestalten in Machauts Gesamtwerk auftretenden

Motiv  beigemessen wird. Diese Figur, die bei Machaut außerordent-

lich häufig auftritt, erhält im *Lay de l'Ymage* eine Bedeutung, die unverkennbar im Zusammenhang mit dem Text steht.

⁸ *Le Roman de la Rose*, ed. F. Lecoy, Paris 1970, Bd. 1, S. 263 (Vers 4264).

⁹ *G. de Machaut, Prologue*, ed. Hoepffner (9Œuvres . . ., Bd. 1), Paris 1908, S. 1.

¹⁰ *Le Roman de la Rose*, Bd. 1, S. 81 (Vers 2631).

Sie kommt in folgenden Formen vor:

In allen Fällen gilt, daß das Motiv von einem Thema im Text begleitet wird, das in engem Zusammenhang mit der „dame“ steht; der Reihe nach: „ma dame“ „douce plaisance“, „sa figure“, „dame pure“/„sa portraiture“, „son doulz dangiers“, „sa douce ymage“/„Amours“. Bei den Worten „douce plaisance“ und „son doulz dangiers“ gibt es keinen unmittelbaren, jedoch einen indirekten Zusammenhang zwischen Text und Musik. *Plaisance* ist, wie oben angedeutet, eine allegorische Gestalt, die zu den drei Kindern des *Amour* gehört. *Dangiers* wird im *Roman de la Rose* als eine allegorische Figur beschrieben, welche die „natürliche“ Zurückhaltung der Geliebten darstellt. In der zwölften Strophe kommt das Motiv zweimal in der gleichen Lage vor. In verhüllter Form tritt es danach in der gleichen Tonhöhe noch zweimal auf, und zwar zu Anfang und Ende eines Textabschnittes, in dem ein Anagramm verborgen ist und das in der Musik von zwei identischen Motiven (T. 216, 221) umschlossen ist: „sans li changier, N'autre ja mais n'ameray“. „Ch“ (aus „changier“), „aut“ (aus „autre“) und „ma“ (aus „jamais“) ergeben den Namen *Machaut*.

Es ist dem Anagramm in den letzten Verszeilen des *Voir Dit*¹¹ verwandt: „pour li changier, nule autre dame madame le . . .“

In diesen Verszeilen des *Voir Dit* liegt, wie *Machaut* selber erörtert, sowohl sein eigener Name als auch der seiner Peronne beschlossen. Die Ähnlichkeit dieser beiden Textfragmente macht wahrscheinlich, daß auch im *Lay de l'Ymage* ein Anagramm vorliegt. Das Auftreten von Anagrammen an Schlußstellen von Texten ist in dieser Epoche übrigens weit verbreitet. Die hohe Lage dieser Strophe, die Tatsache, daß das „Machaut-Motiv“ dort viermal erscheint, und das Anagramm mit dem Namen des Komponisten unterstreichen den Steigerungscharakter dieses Schlußteils.

Die Frage nach einer genauen Abgrenzung der verschiedenen Formen der Symbolik, die in diesem *Lay* erscheinen, liegt nicht im Rahmen dieses Artikels. Auch die Frage nach den Abstufungen in die Tiefe, in die das Symbol seinen Deuter führt, bleibt einstweilen unbeantwortet. Sicher ist, daß der *Lay de l'Ymage* einer der Wegweiser zu den Beweggründen des Komponisten sein könnte, eines Komponisten, dem in unserer Zeit, wegen für uns gar nicht so abwegiger Motive, der Stempel des „Rationalisten“ aufgedrückt wurde. „Ratio“ jedoch ist ein zeitgebundener Begriff und umfaßt mehr als das, was – wie bei *Machaut* – aus der äußerlichen Formgebung abgelesen werden kann.

In seinem Themenreichtum enthüllt der *Lay de l'Ymage* ja schon einen Bruchteil der doppelten Wirklichkeit, in der eine spät-mittelalterliche „ratio“ ihre Grundlage hatte.

¹¹ G. de *Machaut*, *Le Livre du Voir Dit*, ed. P. Paris, Paris 1875, S. 370.