

Musikalisierung des Sterbens – Guillaume Du Fays *Ave regina caelorum III*

von Boris Voigt (Hamburg)

Der Tod stellt in gewissem Sinne ein Paradox dar. Zumindest Menschen wissen um ihre Sterblichkeit, aber kein Mensch besitzt irgendeine Erfahrung vom Tod. Im eigenen Sterben findet sich jeder unmittelbar konfrontiert mit der Ungewissheit über das Kommende, dem Zweifel, ob überhaupt etwas folgt. Die resultierende Besorgnis verlangt nach Gestaltung. Ohne letztlich die inhaltliche Leere des Todes vollends zu bezähmen, wird durch kulturelle Formung das Ungewisse in Artikuliertes und Kommunizierbares überführt. Gleichwohl können die jeweiligen Gestaltungsweisen von Sterben und Tod nicht umstandslos auf die Funktion zurückgeführt werden, die aus der Sterblichkeit resultierende Ungewissheit zu kompensieren. Aus Unbestimmtem kann nichts Bestimmtes folgen. Die Leerstelle lässt sich nur im Raum des Imaginären ausfüllen, sie muss vom Menschen selbst mit seiner Phantasie, seinem kreativen Potential überspielt werden. Die konkreten religiösen, symbolischen, ästhetischen Gestaltungen von Sterben und Tod sind daher nicht auf irgendeine vorgängig gegebene Funktion reduzierbar, sondern umgekehrt ergeben sich ihre möglichen Funktionen genauso aus den jeweiligen symbolischen, ästhetischen etc. Eigenschaften der Gestaltung und deren ideellen bzw. imaginären Grundlagen.¹ Sterben und Tod Form zu verleihen stellt einen zentralen Aspekt von Kultur dar. Welchen Beitrag Musik zur Gestaltung namentlich des Sterbens zu leisten vermag, wird im Folgenden exemplarisch an Guillaume Du Fays *Ave Regina caelorum III* für das europäische Spätmittelalter dargestellt werden. Das allerdings erfordert zuvor einige Überlegungen zu den mittelalterlichen Vorstellungen von Sterben und Tod und der ihnen entsprechenden Praxeologie und Praxis.

Heute kaum mehr selbstverständlich, wurde im Mittelalter der Prozess des Sterbens wesentlich mitgetragen und gestaltet durch Musik. Musik fungierte dabei nicht in einfachem Sinn als ‚Begleitmusik‘, vielmehr gehörte sie zu den wesentlichen Sterbehandlungen. Zudem besaß sie nicht eine lediglich symbolische Aufgabe, vielmehr formte sie das Sterben, und formte auch, wenn man so möchte, den an sich unzugänglichen Tod. Musik war handlungsregulierend und wurde selbst wesentlich als Handlung verstanden. „How to do things with music“ ist ein Problem,² dessen Klärung für das Verstehen mittelalterlicher Musik unerlässlich ist. Welche Handlungen also wurden in Sterbesituationen musikalisch durchgeführt, wie wurden sie durchgeführt und warum wurden sie dies?

Das Singen der sieben Bußpsalmen gehörte bereits im Frühmittelalter zum Sterberitual. Sobald die Agonie eintrat und die Seele des Sterbenden in vermehrter Sorge

¹ Vgl. Cornelius Castoriadis, *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*, Frankfurt a. M. 1990.

² John L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford 1975. Austin legt seiner Sprechakttheorie die Idee zugrunde, dass einige sprachliche Äußerungen, die formal nicht anders aufgebaut sind als Beschreibungen oder Behauptungen, dennoch nichts beschreiben, nichts über Tatsachen mitteilen, sondern selbst Handlungen in vollem Wortsinne sind. Man berichtet durch solche Sätze nicht über etwas, das man tut, sondern man tut mit diesen Sätzen tatsächlich etwas. Z. B.: Ich taufe dieses Schiff auf den Namen Queen Elizabeth.

war, hatten sich die Mönche oder andere vertraute Personen um den Sterbenden zu versammeln und die sieben Bußpsalmen zu singen. So legten es in nicht allzu sehr differierenden Formulierungen die Totenagenden fest,³ die den Dienst am Sterbenden nach der vom Priester vorgenommenen Austeilung der Sterbesakramente regelten, deren letztes die entgeltpflichtige Krankensalbung (*Extrema unctio*) war. Nach Empfang der Sakramente befand sich der Sterbende in einer Art Schwebезustand. Weder gehörte er mehr zur Welt der Lebenden, noch befand sich seine Seele bereits im Jenseits.⁴ Das Eintreten der Agonie markierte innerhalb eines Übergangs,⁵ der sowohl zum Heil als auch in die Verdammnis führen konnte, eine als besonders prekär geltende Phase. Für einen nicht genau bestimmbareren Zeitraum befand sich die Seele weitgehend außerhalb jeder festen Zugehörigkeit, fern von jedem geschützten Ort und ohne festen Sitz. Eine exakt bestimmbarere Grenze dieses Schwebезustands gab es nicht, da die Seele nach mittelalterlicher Vorstellung den Körper nur allmählich verließ; ein Prozess, der mit dem Eintritt des physischen Todes noch nicht völlig beendet war. Infolge dieser Ausgesetztheit war die Seele in hohem Maße der Versuchung durch Dämonen ausgeliefert, die sich bemühten, sie von Gott abzubringen. Gebet und Psalmengesang wohnte die – durchaus als kausal wirksam aufgefasste – Kraft inne, die Dämonen zu vertreiben. Wer als Sterbender dies noch vermochte, sang selbst die Psalmen, um seine Seele vor Angriffen zu schützen.⁶ Die in den Bußpsalmen ausgedrückte Zerknirschung und Demut stellte zugleich die angemessene Haltung dar, in welcher der Beistand der Engel und der Heiligen zu erlehen war. So bat Notker Labeo an seinem Sterbetag seine Mitbrüder, sie möchten psallieren, damit Petrus ihm eine fröhliche Komplet bereite – die letzte Stunde der Tageszeitenliturgie verwendete er also als Metapher für die Vollendung seines Lebens.⁷ Bei Notker mischte sich neben Sorge und Furcht vor allem die Freude auf das Kommende in den Psalmengesang. Angreifbar für die Dämonen war die menschliche Seele letztlich nur aufgrund ihrer eigenen Sündhaftigkeit. Nach einem weitgehend sündenfreien Leben musste der Sterbende sich weniger Sorgen machen, anscheinend trug Notker keine allzu schwere Sündenlast mit sich.

Ambivalent war die christlich geprägte Erfahrung des Sterbens allemal. Zunächst einmal galt der Tod als Folge des Sündenfalls. Die Gewaltsamkeit, mit der er Körper und Seele oft unter Qualen auseinanderreißt, behalte daher immer Strafcharakter, selbst bei einem frommen Menschen.⁸ In den leiblichen Tod mischten sich folglich zwei As-

³ „Cum anima in agone sui exitus dissolutione corporis sui visa fuerit laborare, convenire studebunt fratres vel ceteri quique fideles et canendi sunt VII paenitentiae psalmi [...]“, beginnt der Rubrikenteil einer um 850 entstandenen karolingischen *Agenda mortuorum*. Zit. nach Hieronymus Frank, „Der älteste erhaltene *Ordo defunctorum* der römischen Liturgie und sein Fortleben in Totenagenden des frühen Mittelalters“, in: *Archiv für Liturgiewissenschaft* 7 (1962), S. 360–415, hier: S. 383.

⁴ Vgl. Robert Dinn, „Death and Rebirth in Late Medieval Bury St. Edmunds“, in: *Death in Towns. Urban Responses to the Dying and the Dead, 100–1600*, hrsg. von Steven Bassett, Leicester 1992, S. 153 f.

⁵ Der Vorstellung, dass den Sterbenden eine gefährliche Reise oder ein Weg voller Fährnisse bevorstünde, um vom Ort der Lebenden zum Ort der Toten zu gelangen, folgen Sterbe- und Bestattungsriten in den unterschiedlichsten Kulturen (Arnold van Gennep, *Übergangsriten*, Frankfurt a. M. 2005, S. 145 ff.). Im Mittelalter fand dies in Begriff und Praxis des Viaticums seinen prägnanten Ausdruck, der vom Sterbenden als Wegzehrung empfangenen Eucharistie.

⁶ Vgl. *Quellen zur Alltagsgeschichte im Früh- und Hochmittelalter. Erster Teil*, ausgewählt und übersetzt von Ulrich Nonn, Darmstadt 2004, S. 260 f. (Nr. 101).

⁷ „Bericht des Augenzeugen Ekkeharts IV. über das Sterben seines Lehrers Notker III.“, in: Johannes Duft, „Kostbar ist der Tod“. *Tröstliche Geschichten vom Sterben im mittelalterlichen Galluskloster*, St. Gallen 2002, S. 84.

⁸ Aurelius Augustinus, *Vom Gottesstaat (De civitate Dei)*, übersetzt von Wilhelm Thimme, München 2007, S. 13 f. (XIII,6).

pekte des Leidens. Allein das irdische Leben betreffend das Erleiden von körperlichem und seelischem Schmerz, im Hinblick auf den Glauben kommen Trauer und Schmerz über den eigenen Sündenstand hinzu, aber auch Angst. Die Angst resultierte aus den möglichen Folgen begangener Sünden. Wogen diese zu schwer, drohte der zweite, ewige Tod, nämlich als Verweigerung der leiblichen Auferstehung beim Jüngsten Gericht.⁹ Der Schmerz verwies den Sterbenden zum einen auf seine zeitliche irdische Existenz, zum anderen auf das Jenseits mit seinen Unwägbarkeiten. Musik, zunächst in Gestalt des Psalmengesangs, diente zur Linderung beider Schmerzen oder Ängste, wobei der Jenseits-Aspekt im Vordergrund stand, dies allerdings während des frühen Mittelalters stärker als in Hoch- und Spätmittelalter. Vor allem die verheerenden Seuchenwellen des 14. Jahrhunderts verliehen dem Sterben eine zuvor ungekannte Grausamkeit, das irdische Leid des Sterbens drängte sich mit verstärkter Vehemenz auf.

Desgleichen aber verband das mittelalterliche Christentum mit dem Sterben das Gefühl der Freude und der Sehnsucht. Nicht dass sich jemand auf den leiblichen Tod selbst hätte freuen können, Freude und Sehnsucht bezogen sich auf die Teilhabe an der durch den Kreuzigungstod Jesu bewirkten Erlösung der Menschheit von ihren Sünden und der dadurch bewirkten künftigen Teilhabe der Menschen an der leiblichen Wiederauferstehung. Der darin sich äußernde Optimismus verminderte im Christentum anfänglich den Stellenwert des aufs Irdische gerichteten Schmerzes erheblich.¹⁰ Zumindest im Frühmittelalter widmete die Kirche diesem Aspekt des Sterbens kaum Aufmerksamkeit. Ab dem 12. Jahrhundert änderte sich dies, das irdische Leiden erfuhr eine stärkere Gewichtung, nicht zuletzt symbolisch an der Person Christi selbst. Während das Frühmittelalter eher auf die Rolle Christi als Richter über die Menschen beim Jüngsten Gericht abhob, wurde Christus nun zunehmend auch als Leidender thematisiert, mit dem Mitleid („*misericordia*“) empfunden werden sollte.¹¹ Im Spätmittelalter fand dies seine symbolische Umsetzung in der Gestalt des Schmerzensmannes. Auch diese oft schonungslosen Darstellungen des gemarterten Christus forderten zu Mitleid auf. Die sich wandelnden Imaginationen und Symbolisierungen der Person Christi waren Ausdruck eines veränderten Bezugs auf das irdische, zeitliche Leben, das zunehmend einen eigenen Wert erhielt.¹² Einhergehend damit wurde der Abschied vom irdischen Leben mit größerer Bewegtheit erlebt.

Die Freude auf das ewige Leben wurde dadurch nicht gemindert, lediglich die Ambivalenz des Sterbens erhöht. Im 26. seiner *Sermones super Cantica canticorum* schildert Bernhard von Clairvaux den Tod seines Bruders Gerhard, der auf dem Sterbebett zum Erstaunen der umstehenden Mitbrüder mit jubelnder Stimme („*voce exultationis*“) den Psalmvers „*Laudate Dominum de caelis, laudate eum in excelsis*“ (Ps. 148,3) gesungen habe.¹³ Noch im Irdischen nahm Gerhard demnach den seligen Gesang der

⁹ Ebd., S. 108 (XIII,2).

¹⁰ Vgl. Johannes Quasten, *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*, Münster²1973, S. 195–203 und 217–229.

¹¹ Vgl. Arnold Angenendt, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Darmstadt²2000, S. 537 ff.

¹² Vgl. Peter Dinzelsbacher, *Europa im Hochmittelalter 1050–1250. Eine Kultur- und Mentalitätsgeschichte*, Darmstadt 2003, S. 96. Eine Interpretation der Stelle findet sich bei Peter von Moos, *Consolatio. Studien zur mittelalterlichen Trostliteratur über den Tod und zum Problem der christlichen Trauer*, Bd. 3/1, München 1971, C 801 ff.

¹³ Bernhard von Clairvaux, *Opera. Vol. I: Sermones super cantica canticorum 1–35*, hrsg. von Jean Leclercq u. a., Rom 1957, S. 178 f.

himmlischen Chöre zum Lob Gottes vorweg, in den er nach dem Übertritt ins Jenseits einstimmen würde. Eine derart unumwundene Äußerung der Freude durch den Sterbenden stellte, wie Bernhard betont, nichts Alltägliches dar, sondern blieb einem exzeptionell frommen Menschen vorbehalten. Charakteristisch für das Beten und Singen von Sterbenden dürfte eher die „compunctio“ gewesen sein, ein genuin im Christentum definierter Affekt, der dem zwiespältigen Verhältnis zwischen irdischem und himmlischem Leben entsprach.

„Compunctio“ bezeichnet die Zerknirschung des Herzens angesichts des eigenen Sündenstandes. Ihren Ausdruck fand sie im Weinen. Vorzugsweise die Süße oder Lieblichkeit des (Psalmen-)Gesangs ist es, die das Herz zur „compunctio“ und zum Weinen bewegt. Mehr noch, sofern der Klang des Psalmengesangs die Verfasstheit des Herzens ausdrückt, eröffnet er Gott einen Weg zum Herzen des Singenden. Jedoch erschöpft sich die „compunctio“ nicht im Beweinen der Sünden, sie beinhaltet auch die Hoffnung auf Erlösung von denselben und die Freude über die Gottesnähe, die in ihr empfunden werden kann.¹⁴ Auf der „compunctio“ baut der Topos vom weinenden Singen auf,¹⁵ der ferner – dort auf die irdische Liebe bezogen – zum Motiv der Troubadoure werden sollte. Die Übertragung vollzog sich dann ebenso in umgekehrter Richtung vom höfischen Gesang und damit der irdischen Liebe auf die himmlische Liebe. In derselben Sprache und denselben Tönen wie die Sehnsucht nach dem irdischen Geliebten vermochte sich die Sehnsucht nach der himmlischen Liebe Christi zu artikulieren, auch am Sterbebett.¹⁶ Bei Dante singen weinend („piangendo canta“) die Sünder im Purgatorium,¹⁷ leidend einerseits an ihren Vergehen, hoffend andererseits auf die Erlösung, die ihnen nach vollständiger Reinigung zuteil werden wird. Die gesangliche Vereinigung von Hoffnung und Schmerz darf selbst als ein Moment der Läuterung interpretiert werden, denn im Schmerz über die eigenen Sünden liegt zugleich Reue. Jean Gerson musikalisiert die Bewegung des Herzens selbst, wenn er für die komplexe Emotionslage, in der sich die Hoffnung auf Seelenrettung ausdrückt, den Begriff „canticordium“ findet.¹⁸

Die Betrachtung der Musik als Ausdruck des Herzens geht wesentlich auf Augustinus zurück, das gilt sowohl für die Verbindung der „compunctio“¹⁹ mit dem Gesang als auch für das jubelnde Singen, die „iubilatio“.²⁰ Noch für Johannes Tinctoris besteht kein Zweifel, dass das Hören von Musik die Menschen zur „compunctio“ führe. Ebenso erwähnt er die „iubilatio“ als musikalischen Ausdruck der Beseligung.²¹ Jubilierendes Singen drückt einen Affekt des Herzens aus, der durch Sprache allein nicht vermittelbar

¹⁴ Dazu genauer Wolfgang Fuhrmann, *Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter*, Kassel 2004, S. 87 ff., 138 ff., 143 ff. u. a.

¹⁵ Eine Quellenzusammenstellung bietet Peter von Moos, *Consolatio. Studien zur mittelalterlichen Trostliteratur über den Tod und zum Problem christlichen Trauer. Testimonienband*, Bd. 3/3, München 1972, T 374–378.

¹⁶ Ein Beispiel dafür bringt Robert Nosow, „Song and the Art of Dying“, in: *MQ* 82 (1998), Special Issue: *Music as Heard*, S. 537–550, hier: S. 541 f.

¹⁷ Dante Alighieri, (*Le Opere* 7,3) *La Commedia secondo l'antica vulgata, Purgatorio*, hrsg. von Giorgio Petrocchi, Florenz ²1994, Purg. XXIII,64. In Purg. XXIII,10 wird Ps. 51,17 sowohl gesungen wie geweint: „Ed ecco piangere e cantar s'udie / ‚Labia mea, Domine‘ per modo / tal, che diletto e doglia parturie.“

¹⁸ Vgl. Therese Bruggisser-Lanker, *Musik und Tod im Mittelalter. Imaginationsräume der Transzendenz*, Göttingen 2010, S. 198.

¹⁹ Vgl. Fuhrmann, S. 105 f.

²⁰ Vgl. ebd., S. 112 ff.

²¹ Johannes Tinctoris, „Complexus effectuum musices“, in: *Johannis Tinctoris Opera theoretica II*, hrsg. von Albert Seay (= CSM 22), Rom 1978, S. 177.

ist. Jubilierend wird Gott gelobt, denn die Sprache reicht dazu nicht hin, sie müsste hier versagen. Anders als Augustinus aber unterscheiden die mittelalterlichen Autoren begrifflich kaum zwischen „iubilatio“ und himmlischer Liturgie.²² Dass der Zisterzienser-Mönch Gerhard nach Auskunft seines Bruders auf dem Sterbebett jubilierte, gewinnt seinen vollen Sinn aus ebendieser begrifflichen Indifferenz. Erst so konnte er, leiblich noch gefesselt ans Irdische, vorgreifend in die Himmelschöre einstimmen.

Neben der Aufwertung des Leibes und des irdischen Lebens vermehrte eine Verlagerung des göttlichen Gerichts vom Jüngsten Tag auf den Zeitpunkt unmittelbar nach Eintritt des Todes die Sorge um die Gestaltung des eigenen Sterbens. Zwar wurde das letzte Gericht nicht ausgesetzt, jedoch verharrten die Seelen nach spätmittelalterlicher Vorstellung bis zur Wiederauferstehung nicht mehr in einem allgemeinen Wartezustand, sondern traten kraft eines individuellen Gerichts mit sofortiger Wirkung in den Himmel oder die Hölle ein. Unvollkommene Seelen, deren Sündenlast nicht als zu schwer befunden wurde, durchliefen eine schmerzhaft Phase der Läuterung im Purgatorium. Der Haltung, die der Sterbende einnahm, kam infolge des individuellen Gerichts erhebliche Bedeutung zu, sie hatte unmittelbaren Einfluss auf das jenseitige Schicksal. Ein wachsendes Bemühen, sich auf das je eigene Sterben vorzubereiten und es der eigenen Frömmigkeit gemäß zu gestalten, waren die Folge.²³ Anleitung dazu bot die *Ars moriendi*, die mit Gersons 1408 erschienener Abhandlung *De arte moriendi* ihren Namen gefunden hatte. Sterben wurde zu einem erlernbaren Prozess, auf den man sich beizeiten vorzubereiten hatte, denn der Tod gab – und gibt – den Zeitpunkt seiner Ankunft nicht bekannt. Die *Ars moriendi* bezog sich folglich ebenso darauf, wie die Menschen ihr Leben zubrachten; *Ars moriendi* und *Ars vivendi* waren verschwistert. Nichts Schlimmeres konnte jemandem widerfahren, als unvorbereitet zu sterben und seine Seele solcherweise unwägbar Gefahren auszusetzen. Zwar baute die *Ars moriendi* auf seit dem Frühmittelalter entwickelten Vorbildern aus dem kirchlichen und klösterlichen Umgang mit dem Sterben auf, individualisierte diese Praxen jedoch und übertrug sie in den Laienkontext. Sie lehrte überdies nicht allein, das eigene Sterben bewältigen zu können, sondern auch, wie man Freunden und Verwandten Sterbebeistand leistete.²⁴

Die Sterbebücher beschreiben eindringlich die Anfechtungen, denen der Sterbende durch den Teufel ausgesetzt sein wird, deren sind es fünf. Zunächst bemüht sich der Teufel, den im Sterben Liegenden vom Glauben abzubringen, da der Glaube das Fundament für das Heil des Menschen darstellt. Eine weitere Anfechtung besteht im Aufgeben der Hoffnung auf Vergebung von den eigenen Sünden zugunsten der Verzweiflung, denn wer die Hoffnung aufgibt, dürfe nicht mit Barmherzigkeit rechnen. Drittens versucht der Teufel den Sterbenden angesichts seines schweren Leidens zur Ungeduld zu verleiten. Ungeduld führt zu Unduldsamkeit auch gegenüber den Mitmenschen, deren Mitleid der Sterbende infolgedessen zurückweist. Damit büßt er die Liebe ein, und seine Seele geht verloren. In einem vierten Überredungsversuch trachtet der Teufel danach, den Menschen zur Eitelkeit zu verleiten. Wer aber in Selbstgefälligkeit sich etwas auf

²² Vgl. Fuhrmann, S. 147 ff. und 174 f.

²³ Vgl. Paul Binski, *Medieval Death. Ritual and Representation*, London 1996, S. 42. Angenendt, S. 684 ff.

²⁴ Rainer Rudolf, Art. „*Ars moriendi* I“, in: *Theologische Realenzyklopädie* 4, hrsg. von Gerhard Müller u. a., Berlin 1979, S. 143–149.

seinen Glauben, seine Verdienste, seine Geduld einbildet, der fällt vor Gott in Ungnade, war doch der Teufel selbst erst durch seinen Stolz von einem Engel zum Teufel geworden. Der gute Christ zeichnet sich durch Demut aus. Eine letzte Anfechtung besteht in der Habsucht, dem Klammern des Sterbenden an seine irdischen Besitztümer. Gibt der Sterbende ihr nach, so tauscht er das ewige Heil gegen zeitliche Güter und läuft Gefahr, es zu verspielen. Jedoch hebt die Sterbeliteratur hervor, der Teufel habe bei keiner der Versuchungen die Macht, den Menschen zum Zustimmung zu zwingen, solange dieser seine Vernunft gebrauchen könne. Gibt also der Mensch den Anfechtungen nach, so letztlich aus eigenem Antrieb.²⁵ Das bedeutet nicht, die Anfechtungen wären harmlos und leicht abzuwehren. Im Gegenteil, ihre Abfolge zeigt, dass der Teufel systematisch jede mögliche Schwäche eines Menschen ausnutzt, seine Überredungskünste darf man sich zudem als herausragend vorstellen. Daher stellt die *Ars moriendi* den Anfechtungen fünf gute Eingebungen der Engel gegenüber, mittels derer sich der Sterbende der Versuchungen zu erwehren vermag. Dem Teufel und den Dämonen finden sich in Gestalt Christi, der Engel und der Heiligen die guten Mächte gegenübergestellt, die den Sterbenden beschirmen. Ihre Macht indessen reicht nicht dahin, ihn zum Heil zu zwingen. Immer ist es der Mensch, der seine Wahl selbst zu treffen hat. Ein bedeutsames Mittel, ihn darin zu stärken, war der Gesang.

Eine exzeptionelle Musikalisierung des Sterbens geschieht in Guillaume Du Fays Antiphon *Ave regina caelorum / Miserere tui labentis Dufay*;²⁶ sie als einen auskomponierten Transitus mit aller gebotenen Demut, allen Befürchtungen und Hoffnungen aufzufassen, stellt kaum eine Übertreibung dar. In seinem Testament hatte Du Fay festgelegt, dass nach Austeilung der Sterbesakramente und mit Einsetzen der Agonie, sofern es die Zeit gestatte, von acht Mitgliedern des Klerus der Kathedrale von Cambrai zunächst der einstimmige Hymnus *Magno salutis gaudio* gesungen werden solle, dafür würden sie 40 solidi (d.h. Schilling bzw. sou d'or) bekommen. Anschließend hätte von den Chorknaben, ihrem Singmeister und neben ihm zwei weiteren Mitgliedern des Klerus die Marien-Antiphon mit dem Tropus gesungen werden sollen, ihnen waren dafür 30 solidi versprochen.²⁷ Die Gesänge hätten also während der gefährlichen Passage, die mit der Austeilung der Sterbesakramente eingeleitet wurde, die Seele des Komponisten auf ihrem Weg unterstützen und schützen sollen. Als Du Fay am 27. November 1474 verstarb, verhinderte anscheinend der am selben Tag etwas früher eingetretene Tod eines weiteren Kanonikers die Ausführung seiner Wünsche.²⁸ Wie Du Fay sich sein Hinüberwechseln vom Diesseits ins Jenseits vorstellte, ist in Gestalt seiner Antiphon jedoch nachvollziehbar.

Ave regina caelorum gehörte im Mittelalter neben *Regina caeli*, *Salve regina* und *Alma redemptoris mater* zu den vier liturgisch relevanten marianischen Antiphonen, Du Fay setzte sie dreimal in Noten und ein weiteres Mal zieht er sie für seine Marienmesse heran. Maria nahm unter den Heiligen im Hoch-, vor allem aber im Spätmittel-

²⁵ *Ars vivendi Ars moriendi – Die Kunst zu leben Die Kunst zu sterben*, hrsg. von Joachim M. Plotzek u. a., München 2001, S. 546–571.

²⁶ Die Grundlage für die folgenden Erörterungen bildet „*Ave regina caelorum III*“, in: Guillaume Du Fay, *Opera Omnia*, hrsg. von Heinrich Bessler (= CMM 1), Rom 1947–1966, Bd. 5, S. 124–130.

²⁷ Jules Houdoy, *Histoire artistique de la Cathedrale de Cambrais. Comptes, inventariées et documents inédits*, Lille 1880, S. 410.

²⁸ Craig Wright, „Dufay at Cambrai: Discoveries and Revisions“, in: *JAMS* 28 (1975), S. 175–229, hier: S. 219.

ter eine herausragende Rolle als Mittlerin zwischen Gott und den Menschen ein. Nicht zuletzt stellte der zwar nicht überlieferte, dafür aber desto lebhafter imaginierte Tod Marias den Inbegriff des christlichen Sterbens dar.²⁹ Maria verkörperte die Haltung, die man in der *Ars moriendi* erlernen und als Sterbender einnehmen sollte. Zugleich gab sie im Mitleiden mit ihrem gekreuzigten Sohn das Vorbild für das Mitleiden mit dem Sterbenden schlechthin ab.³⁰ Der Mitleidsgedanke bildete ein wesentliches Merkmal der spätmittelalterlichen Marienfrömmigkeit. Auch Maria selbst war in ihrem Sterben nicht allein, sondern umgeben von Verwandten und Bekannten sowie den herbeigeeilten Aposteln, sie alle leisteten ihr, wie in der *Ars moriendi* gefordert, durch Gebet, Lesung und Wache Sterbebeistand.

Für Du Fay mag ein weiterer, sehr persönlicher Grund hinzugekommen sein, sich sterbend an Maria zu wenden. Maria war der Name auch seiner Mutter, was sich als Subtext der Antiphon lesen ließe.³¹ Freilich, das ist Spekulation, allerdings eine nicht ganz unplausible. Ein Name war im Mittelalter, und ist es noch heute, mehr als einfach ein Wort. Der Bezug auf den jeweiligen Namenspatron war in ihm gegenwärtig und durchaus bewusst. Daher wurde der Name Maria im Mittelalter aus Ehrfurcht nur selten vergeben, erst mit der Reformationszeit sollte sich dies ändern.³² Der Verweis auf die Gottesmutter drängte sich dem mittelalterlichen Menschen mit dem Namen also auf. Und zumindest über Bernhard von Clairvaux existiert eine Legende, in welcher eine Beziehung seiner verstorbenen Mutter zum Gesang einer marianischen Antiphon und damit zu Maria selbst angedeutet wird.³³ Wie immer es sich damit verhält, das Entscheidende ist, dass die Motette die Sterbesituation musikalisch formt.

An Du Fays Fassung der Antiphon fällt zunächst die auf verschiedene Weise komponierte Differenz zwischen himmlischer und irdischer Sphäre auf.³⁴ Der *Cantus firmus* beginnt mit einem Quartabschwung, den der erste und auch der dritte jeweils mit *Miserere* beginnende Tropus aufgreift, beim ersten Tropus folgt das *Miserere* im *Superius* dem *Cantus firmus* exakt im Dezimabstand (T. 21–23). Allerdings beginnt der Tropus mit einer Alteration von *e* zu *es* und sinkt infolgedessen um eine verminderte statt um eine reine Quarte. Die synchrone Kombination beider Stimmen durch Parallelführung betont sowohl die Ausrichtung des Tropus auf den *Cantus* wie seine Unvollkommenheit im Vergleich zu ihm. Noch deutlicher stellt der dritte Tropus im imitierenden Einsatz von *Superius* und *Contratenor* die verminderte Quarte heraus (T. 86–88). Während die Quarte zu den vollkommenen Konsonanzen gerechnet wurde, stellt die verminderte Quarte, wenn man so möchte, ihre defiziente Form dar (vgl. Notenbeispiel 1). Nicht zum ersten Mal verwendet Du Fay hier dieses zu seiner Zeit ä-

²⁹ So der Titel eines Aufsatzes von Klaus Schreiner, „Der Tod Marias als Inbegriff christlichen Sterbens. Sterbekunst im Spiegel mittelalterlicher Legendenbildung“, in: *Der Tod im Mittelalter*, hrsg. von Arno Borst, Gerhart von Graevenitz u. a., Konstanz 1993, S. 261–312.

³⁰ Klaus Schreiner, *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, München 1994, S. 95 ff.

³¹ Peter Gülke, *Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts*, Kassel und Stuttgart 2003, S. 4.

³² Herbert Haag, Joe H. Kirchberger, Dorothee Sölle und Caroline H. Ebertshäuser, *Maria. Die Gottesmutter in Glauben, Brauchtum und Kunst*, Freiburg i. Br. 1997, S. 212.

³³ Im 13. Jahrhundert hielt Alberich von Trois Fontaines in seinem *Chronicon* fest, 1130 habe Bernhard das Kloster Sankt Benignus in Dijon besucht, weil seine Mutter dort begraben lag. In der Nacht habe er in der Kirche des Klosters am Muttergottesaltar die Engel in lieblicher Weise die Antiphon *Salve regina* singen hören. Vgl. Johannes Maier, *Studien zur Geschichte der Marien-Antiphon „Salve regina“*, Regensburg 1939, S. 7.

³⁴ Eine umfangreiche, aber doch einige Kopplungen von musikalischer Struktur und Semantik vernachlässigende Analyse bietet Gülke, S. 393 ff.

115 120 125

Et pro no - bis sem - per Chri - stum ex - o - ra

Bassus
Et pro no - bis sem - per Chri - stum ex - o - ra

Notenbeispiel 2: Guillaume Du Fay, „Ave regina caelorum III“, T. 115 ff.

Besondere Dringlichkeit – nicht so sehr Zudringlichkeit, wie Peter Gülke annimmt³⁶ – verleiht Du Fay seinem Flehen um Erbarmen durch das Aussetzen des Cantus firmus zu Anfang jeweils des zweiten und dritten Tropus. Mit dem Verzicht auf die Absicherung der Musik durch die tradierte und liturgische Dignität der zugrunde liegenden Marien-Antiphon begibt sich auch der Komponist selbst der religiösen Sicherheit und Aufgehobenheit,³⁷ vor allem sobald er seinen eigenen Namen ins Spiel bringt. Gewicht erhalten die mit „miserere“ beginnenden Tropen vor allem deshalb, weil das Singen der Motette ja der Herstellung ebendieser Sicherheit und Aufgehobenheit gilt. Die jeweils anschließenden, den Zweck des Flehens benennenden Zeilen – im zweiten Tropus „ut pateat porta coeli debili“ (T. 64–76), im dritten „sitque in conspectu tuo mors eius speciosa“ (T. 97–108) – bestätigen dies, indem ihnen der Cantus firmus wieder unterlegt ist. Der im Irdischen noch befangene, sündhafte Mensch bedarf der himmlischen Hilfe. Dass Du Fay sich bemüht, die gebührende Distanz zu Maria zu wahren, wird gerade am dritten Tropus ersichtlich. Dort stellt er in der Vertikalen eine semantische Verknüpfung zwischen Mariens Schönheit – im Cantus firmus wird ihr mit „super omnes speciosa“ gehuldigt – und der Schönheit seines Todes her. Das im Superius gelegene „speciosa“ des Tropus ist genau synchronisiert zum „speciosa“ des im Tenor gelegenen Cantus firmus, vermeidet aber durch Abweichungen in Diastematik und der Verteilung der Notenwerte innerhalb der einzelnen Silben ihre vollkommene Assonanz, zudem wird das Wort im Tropus am Ende melismatisch gedehnt (vgl. Notenbeispiel 3). Deutlicher noch wird die vertikale Semantik, wenn man Alejandro Plancharts Korrekturen an der von Heinrich Bessler und Richard Kienast erarbeiteten Fassung der Tropen berücksichtigt. Für den dritten Tropus schlägt er vor, „Sitque in conspectu tuo mors eius speciosa“ durch „Sitque in conspectu Dei mors eius speciosa“ zu ersetzen. Der Funktion Marias als Mittlerin werde dies eher gerecht.³⁸ Ein stimmiges Argument, denn ebenso wenig wie die übrigen Heiligen vermag Maria selbst Gnade und Heil zu gewähren, sondern leistet für die Seelen Fürbitte vor Gott, damit dieser ihnen gnädig sei.

³⁶ Gülke, S. 397 f.

³⁷ Vgl. Fritz Reckow, „Ontologie und Rhetorik“, in: *Traditionswandel und Traditionsverhalten*, hrsg. von Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1991, S. 145–178.

³⁸ Alejandro E. Planchart, „Notes on Du Fay's Last Works“, in: *The Journal of Musicology* 13 (1995), S. 55–72, hier: S. 59 f.

100 105

Sit - que in con - spe - ctu De - i mors e - jus spe - ci - o - - - sa.

Sit - que in con - spe - ctu De - i mors e - jus spe - ci - o - - - sa.

su - per o - - - mnes spe - ci - o - - - sa.

Sit - - que in con - spe - ctu De - i mors e - jus spe - ci - o - - - sa.

Notenbeispiel 3: *Guillaume Du Fay, „Ave regina caelorum III“, T. 97 ff.*

Der vertikale Bezug der Schönheit des eigenen Sterbens auf die Schönheit Marias sollte daher im Sinne der Vorbildfunktion Marias verstanden werden, wie sie die *Ars moriendi* vorsah. Demzufolge handelt es sich bei dieser Kopplung von Tropus und Cantus um eine musikalische Rückversicherung, die den direkten Sinn beider Texte überschreitet; Rückversicherung insofern, als die vergegenwärtigte Schönheit Marias dem sterbenden Du Fay hilft, die der Gnade Gottes angemessene Haltung einzunehmen. Dies explizieren die abschließenden Zeilen von Antiphon und Tropus. Was die vertikale Semantik polyphoner Musik von der sprachlich-horizontalen unterscheidet, ist eine höhere Verdichtung der Inhalte, indem sie Gleichzeitigkeit zu realisieren vermag. In der Synchronität von Tropus und Cantus firmus kann Du Fay innerhalb der Musik die reale Gegenwart Marias zeitgleich zu seinem flehentlichen Bitten umsetzen.³⁹

Noch einmal beschwört der Text der Antiphon die Herrlichkeit Marias, um ihre immerwährende Fürbitte vor Christus zu erleben. Der vierte Tropus präzisiert in Angemessenheit an die Sterbesituation, „In excelsis ne damnemur, miserere nobis / Et iuva, ut in mortis hora / Nostra sint corda decora“ (T. 126–170). Mit dem letzten Tropus also erbittet Du Fay von Maria ausdrücklich Sterbehilfe. Ihre Gegenwart und Unterstützung soll ihm helfen, den Anfechtungen, die dem Sterbenden bereitgehalten sind, aufrechten Herzens begegnen und ihnen standhalten zu können. Die Rechtschaffenheit des Herzens, die Du Fay für sich anstrebt, bewahrt der Sterbende nicht allein dank der von Maria erfüllten Vorbildfunktion leichter, zugleich vermag die Heilige, wie in zahllosen an die Theophilus-Legende anknüpfenden Predigten und Traktaten geschildert, mit ihren Fürbitten Vergebung sogar für eine vom Teufel verführte Seele zu erwirken. Durch die Verbindung mit dem Gesang sichert sich Du Fay doppelt gegen dämonische Einflüsse ab. Die Wirkung der Musik gegen Teufel und Dämonen wird in den mittelalterlichen Musiktraktaten unermüdlich repetiert. Geradezu vorsichtig äußert sich noch Jacobus von Lüttich, Musik „iras daemonum mitigat vel potius fugat“⁴⁰. Enthusiastisch gibt

³⁹ Ähnliche Vergegenwärtigungen Marias, wie sie in der Musik die Polyphonie ermöglicht, finden sich auch in der Malerei, einprägsam besonders Jan van Eycks *Madonna in der Kirche*. Das kleine Bild stellt Maria als Himmelskönigin, auf dem Arm das Jesuskind, in einer gotischen Kirche stehend dar. Riesig und zierlich zugleich ragt sie weit in die Höhe des Kirchenschiffs hinein – beinahe erreicht sie den Lichtgaden – und ist mächtiger als selbst dessen gewaltige Säulen. Die Annäherung vollzieht van Eyck, indem er den perspektivischen Fluchtpunkt etwas unterhalb vom Kopf Marias legt, gewissermaßen schwebt daher der vor dem Bild in Andacht versunkene Betrachter losgelöst vom Boden in einiger Distanz vor der Himmelskönigin, aber immerhin fast auf der Höhe ihres Antlitzes. Nota bene singt im Chor der Kirche ein Priester gemeinsam mit einem Engel.

⁴⁰ Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae*, hrsg. von Roger Bragard (= CSM 3), Rom 1955–1973, Bd. 6, S. 53.

sich Adam von Fulda, wenn er schreibt: „musica est ars artium, scientia scientiarum, per quam [...] daemona fugantur“⁴¹. Tinctoris stellt lakonisch fest, dass „musica diabolum fugat“⁴². Vorbild war selbstverständlich die Besänftigung und Vertreibung des auf König Saul lastenden Dämons durch Davids Harfenspiel. Schutz vor derlei bösen Einflüssen sah das mittelalterliche Sterberitual reichlich vor, ihn boten die Sterbesakramente, desgleichen die Gebete des Priesters und der übrigen Anwesenden.⁴³ Hypertrophie ist Kennzeichen ritualistischen Denkens. Im Wissen um das Ungenügen menschlicher Symbolisierungen der Realität gegenüber, die sie nie lückenlos einholen können, versucht das Ritual mittels immer feinerer Unterteilungen und Wiederholungen dem Mangel abzuhelfen, ohne je sicheren Grund zu erlangen.⁴⁴ Auf ebendiese Weise sollte der Sterbende geschützt werden, die verschiedenen Handlungen verschlossen gewissermaßen die Lücken, durch die die Dämonen hätten schlüpfen und Zugang zur Seele des Sterbenden hätten erhalten können, sowie umgekehrt jene Lücken, durch die das Lob den angerufenen Heiligen möglicherweise nicht hätte gefallen können. Ähnlichkeiten und Wiederholungen, die einem solchen Muster gehorchen, finden sich, wie aus dem Vorhergehenden ersichtlich, in verschiedenster Gestalt auch in der Binnenstruktur der Antiphon Du Fays.

Zum Ende der Komposition scheint es, als wolle Du Fay Loslösung und Aufstieg seiner Seele selbst in Musik fassen. Legt er auf die erste Zeile des letzten Tropus ein denkbar hohes deklamatorisches Gewicht, so gerät in dessen zweiter Zeile mit „ut in mortis hora“ – das Erreichen des kritischen Moments bringt die Zeitlichkeit ins Spiel – alles in beschleunigt fließende Bewegung (T. 139 ff.). Mittels ausgiebiger Melismatik und einer in allen Stimmen merklichen Verkürzung der Notenwerte gestaltet Du Fay idealiter das Sterben selbst als eine musikalisch vollzogene Passage und, wie um die damit verbundenen Fährnisse zu betonen, wiederum unter Verzicht auf den Cantus firmus. Ebenso bricht der nur fünf Mensuren währende Wechsel vom *Tempus imperfectum* zum *Tempus perfectum diminutum* (T. 150–154) die Festigkeit der vorherigen Schematik auf, alles bleibt im Fluss.

Vielleicht ist in der deutlichen musikalischen Bewegung von Du Fay bereits das Seele geleit durch Heilige und Engel mitgedacht, denn die rechtschaffene Seele wird von Engeln und Heiligen in Empfang genommen und von ihnen in den Himmel geleitet, sobald sie den Körper verlässt.⁴⁵ Die Anwesenheit der Engel schließt sich unproblematisch an den Gesang der Antiphon an. Zum einen ist ein aufwendiges Engelsgeleit mit Musik und Gesang zentrales Motiv der *Assumptio Mariae*, zwischen der Person Marias und dem Engelsgesang besteht ein enger Zusammenhang. Daher weisen auch die marianischen Antiphonen einen starken engelhaften Aspekt auf. So wurde die Erfindung verschiedener Marien-Antiphonen den Engeln zugeschrieben, das gilt etwa für das *O Maria virgo pia*, und der heilige Bernhard empfing einigen Legenden zufolge von den Engeln das *Salve regina*.⁴⁶ Verschiedentlich wurden, wie bereits erwähnt, Engel beim Gesang

⁴¹ Adam von Fulda, „De musica, pars prima“, in: *GS*, S. 334.

⁴² Tinctoris, S. 171.

⁴³ Vgl. Angenendt, S. 669 f.

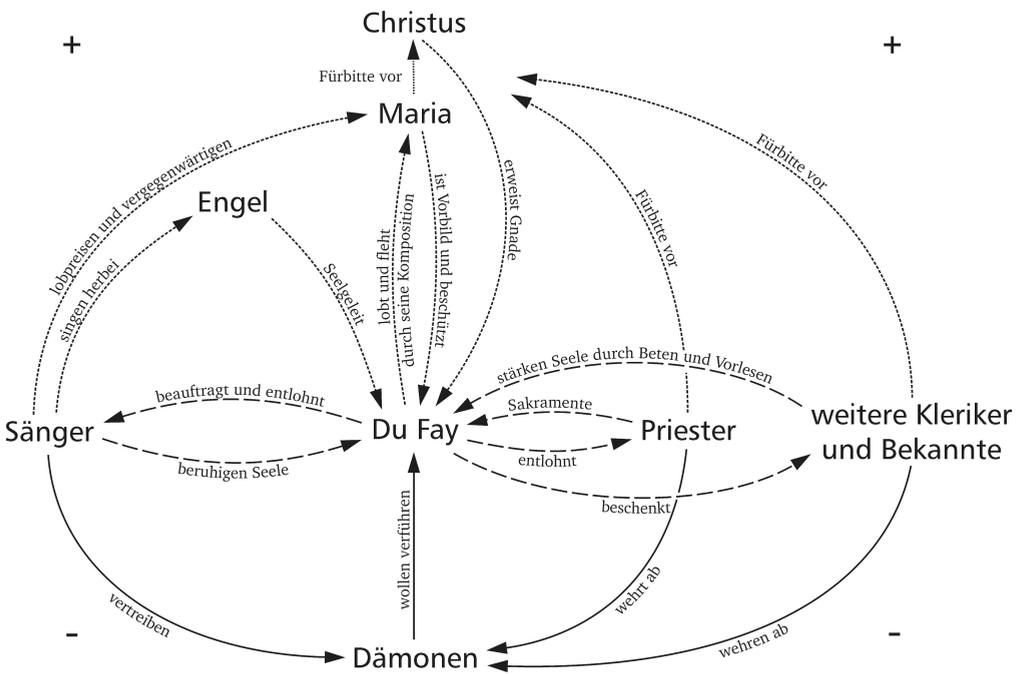
⁴⁴ Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Mythologica IV. Der nackte Mensch*, Frankfurt a. M. 1976, S. 788–793.

⁴⁵ Angenendt, S. 697.

⁴⁶ Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern und München 1962, S. 51 f. und Maier, S. 6 f.

marianischer Antiphonen belauscht. Das hier in Frage stehende *Ave regina* enthält den Bezug in ihrem Text, Maria wird als der „domina angelorum“ gehuldigt.

Musik vertrieb die bösen Geister, sie rief die Heiligen und Engel herbei, stiftete mit ihnen Beziehungen zu den gewünschten himmlischen Mächten und tat das ihrige, die diabolischen Mächte fernzuhalten, sie gestaltete mit anderen Worten die Verhältnisse der Menschen zu den imaginären Akteuren. Des Weiteren beruhigte der Psalmengesang von Geistlichen und Bekannten die Seele eines Sterbenden. Beide Aufgaben hätte im Falle Du Fays das Singen seiner Antiphon erfüllen sollen. Hätten die Umstände es nicht verhindert, wäre er im Sterben eingewoben gewesen in ein komplexes, nicht zuletzt musikalisch hergestelltes Netz reziproker Beziehungen von ganz unterschiedlichen Qualitäten, hierarchischen Abstufungen, mehr oder weniger ausgeprägter Direktheit oder Indirektheit (vgl. Graphik).



Graphik: Vereinfachtes Schema des idealen Beziehungsnetzes am Sterbebett Du Fays

Um vollends zu verstehen, inwiefern Du Fays Antiphon tatsächlich als Handlung und nicht lediglich Symbolisierung eines Geschehens gedacht war, sind abschließend einige Überlegungen zur Namennennung in ihrem Text erforderlich. Die Nennung des Komponistennamens in Kompositionen ist eine seit dem 13. Jh. geübte Praxis und reicht bis in die Anfänge des 16. Jahrhunderts. Laurenz Lütteken weist auf den Umstand hin, dass die weitaus meisten solcher Namennennungen in Trauerkompositionen vorkommen.⁴⁷ Das ist keineswegs Zufall, der Name ist unabdingbarer Bestandteil der Memoria, da er in engster Beziehung zu der mit ihm benannten Person steht; so eng, dass selbst der

⁴⁷ Laurenz Lütteken, „Autobiographische‘ Musik? Kompositorische Selbstdarstellung in der Motette des 14. und 15. Jahrhunderts“, in: *DV/LG* 74 (2000), S. 3–26.

moderne Sprachgebrauch hier auf der Schwelle zur Sprachmagie verbleibt. Die Trennung von Zeichen und Bezeichnetem fällt bei Personennamen schwer. In den Worten Ludwig Wittgensteins, „[w]arum sollte dem Menschen sein Name nicht heilig sein können. Ist er doch einerseits das wichtigste Instrument, das ihm gegeben wird, andererseits wie ein Schmuckstück, das ihm bei der Geburt umgehungen wird.“⁴⁸ Das Mittelalter ging in der Vorstellung über die Identität von Namen und Namensträger erheblich weiter, die Nennung des Namens evozierte die reale Gegenwart des Genannten,⁴⁹ das gilt auch für die Anrufung der Heiligen. In der mittelalterlichen Memoria sorgte die Namensnennung für die Teilhabe der Genannten an der Eucharistie oder an den Wirkungen eines paraliturgischen Opfers. An derartigen Handlungen partizipierte nur, wer tatsächlich anwesend war. Das galt gleichermaßen für die himmlischen Empfänger der Opfergaben wie für die gewöhnlichen Toten.

Ein vorzüglich geeignetes Opfer an die himmlischen Instanzen zugunsten des eigenen Seelenheils war Musik. Sie stellte in der mittelalterlichen Gabenökonomie Beziehungen zwischen irdischen und himmlischen Akteuren her oder zwischen Lebenden und Toten, schaffte Übergänge zur Transzendenz, sie öffnete den Himmel. Der Lobgesang wurde verstanden als ein inneres Opfer an die gelobte Instanz.⁵⁰ Im Falle der Marien-Antiphon Du Fays handelt es sich folglich um ein gesangliches Opfer an Maria, durch das der Komponist sein Seelenheil zu befördern glaubte, schließlich trägt Musik mittelalterlichem Verständnis nach zur Freude der Seligen bei.

Im Singen der Antiphon wird Maria durch Anrufung gegenwärtig und zugleich erlangt Du Fay selbst Anwesenheit. Fiele nicht an irgendeiner Stelle des rituellen Handlungsablaufs sein Name, um seine Präsenz zu gewährleisten, würde für sein Seelenheil nichts erreicht werden können. Nun ist die Gewährleistung der Anwesenheit Du Fays durch das Singen der Antiphon prima facie zwar für die Zeit nach seinem Tod verständlich – tatsächlich hatte Du Fay den Gesang dieser Komposition testamentarisch für eine Musikstiftung vorgesehen⁵¹ –, für das Singen am Sterbebett scheint eine solche Begründung für die Selbstnennung des Komponisten problematisch zu sein. Vermutlich aber liegt auch hier eine Form der Absicherung vor, rechnet doch der Sterbende nach dem Empfang der *Extrema unctio* nicht mehr vollgültig zu den Lebenden; weder befindet er sich noch im Diesseits, noch bereits im Jenseits. Du Fay intendierte allem Anschein nach, sich musikalisch einen festen Ort zu sichern, dessen Verlust zu den beängstigenden Momenten des Sterbens gehört.

Das Besondere an der Nennung seines Namens liegt in der musikalischen Prägnanz, mit der er sie ausführte. Lütteken wertet die Namensnennung im dritten Tropus geradezu als eine musikalische Signatur, also als eine musikalische Umsetzung des Namens, die die Autorschaft Du Fays beglaubigt.⁵² Das Argument bildet Du Fays Selbstzitat in seiner *Missa Ave regina caelorum*, in deren Agnus Dei er musikalisch den Beginn des dritten Tropus der Marien-Antiphon aufgreift, den Text aber durch das an der ent-

⁴⁸ Ludwig Wittgenstein, *Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften*, hrsg. von Joachim Schulte, Frankfurt a. M. 1989, S. 33.

⁴⁹ Rupert Berger, *Die Wendung „Offere pro“ in der römischen Liturgie*, Münster 1965, S. 228 ff.

⁵⁰ Vgl. Boris Voigt, *Memoria, Macht, Musik. Eine politische Ökonomie der Musik in vormodernen Gesellschaften*, Kassel 2008, S. 217 ff.

⁵¹ Houdoy, S. 412.

⁵² Lütteken, S. 24.

sprechenden Stelle in der Messe geforderte „Miserere, miserere, miserere nobis“ (T. 72–82)⁵³ ersetzt, die Formulierungen des Mess-Ordinariums konnte er schlechterdings nicht ändern. Demzufolge hätte Du Fay die Messe rein musikalisch signiert. Fraglich, ob es sich so einfach verhält. Zunächst einmal liegt in der Antiphon das musikalische Gewicht des Tropus nicht auf dem Namen, sondern auf dem Flehen um Erbarmen. Für dieses hat Du Fay eine singuläre eindringliche Form gefunden, und zwar sowohl in der Symbolik der verminderten Quarte wie in der Expressivität. Zudem erklingt das Zitat in der Messe, da ins Agnus Dei eingefügt, unmittelbar an jener Stelle, an welcher das Kreuzopfer Christi besungen wird und nach mittelalterlichem Verständnis auch real stattfindet. Durch das Kreuzopfer nahm Christus bekanntlich die Sündenlast der Menschheit auf sich und gewährte damit die Erlösung. Nicht zuletzt um sie wird es Du Fay gegangen sein. Mithin ist die Passage als musikalische Signatur unlöslich gebunden an die Anrufung der Heiligen oder gar des Gottessohnes um Erbarmen.

Selbst die Tatsache, dass Du Fay sich bereits zu Lebzeiten um die Verbreitung seiner Antiphon bemühte,⁵⁴ heißt für sich genommen noch nicht viel. Schon im Frühmittelalter tauschten im Rahmen von Gebetsverbrüderungen Klöster gegenseitig die Namen ihrer Verstorbenen aus, um sie in ihr Gebet aufzunehmen, bisweilen baten auch lebende Personen an anderen Orten um die Aufnahme ihres Namens ins Gebet, um an dessen Fürbittleistung zu partizipieren. Vermögende Herrscher errichteten sich eigene Kirchen. Seit dem 11. Jahrhundert signierten Architekten und Bildhauer an städtischen und kirchlichen Bauten ihre Werke. Dies diente der Sicherung des eigenen irdischen Ruhmes wie der des Seelenheils gleichermaßen. Der irdische Aspekt der fama wird bei Du Fay nicht gänzlich gefehlt haben, zumal er ausdrücklich als *musicus* memoriert werden wollte. Auch wenn solche „Verschränkungen von Religion und profaner Selbstdarstellung“⁵⁵ heute befremden mögen, Memoria war immer schon auf das Individuum gerichtet. Insofern bietet Du Fay's Antiphon nichts grundsätzlich Neues. Neu hingegen ist die Art und Weise, wie er die Selbstnennung in der Musik umsetzt. Es ist ein Anzeichen für eine langsam fortschreitende Lockerung der kosmologisch-religiösen Fundierung der Musik, wenngleich dies bei Du Fay mit einer durchaus traditionellen Vorstellungen verpflichteten Mentalität einherging. Von Beginn an ist das Werk ein Aufbewahrungsort für das Individuum. In dieser Hinsicht sind auch in der Moderne Musikwerke mittelalterlich geblieben. Der im 18. Jahrhundert einsetzende Geniekult mutierte bereits im 19. Jahrhundert zu einem veritablen Totenkult. Doch auch die Popmusik ist nicht frei davon, manche ihrer verstorbenen Stars wie Jim Morrison, Elvis, oder Michael Jackson sind schnell als fröhliche Wiedergänger zurückgekehrt. Zwei andere essentielle Merkmale des mittelalterlichen Umgangs mit Sterben und Tod, nämlich die mit dem Sterbenden gelebte Gemeinschaft und die Auffassung des Sterbens als mit eigenem Sinn und eigener Würde ausgestattete Phase menschlichen Seins, haben sich der Moderne hingegen eher als Ausnahme erhalten.

⁵³ Du Fay, Bd. 3, S. 119 f.

⁵⁴ Vgl. Lütteken, S. 23.

⁵⁵ Otto Gerhard Oexle, „Memoria als Kultur“, in: *Memoria als Kultur*, hrsg. von dems., Göttingen 1995, S. 9–78, hier: S. 48.