



Guillaume Dufay

Ulrich Tadday (Hrsg.)

MUSIK-KONZEPTE

204/205 IV/2024

Guillaume Dufay

Zwischen Normativität
und Individualität.

Guillaume Dufay und der Beginn
der musikalischen Neuzeit

et+k

edition text+kritik

MUSIK-KONZEPTE

Die Reihe über Komponisten
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Heft 204/205

Guillaume Dufay. Zwischen Normativität und Individualität. Guillaume Dufay und
der Beginn der musikalischen Neuzeit
Herausgegeben von Ulrich Tadday
April 2024

Wissenschaftlicher Beirat:

Ludger Engels (Berlin, Regisseur)
Detlev Glanert (Berlin, Komponist)
Jörn Peter Hiekel (HfM Dresden/ZHdK Zürich)
Laurenz Lütteken (Universität Zürich)
Georg Mohr (Universität Bremen)

ISSN 0931-3311

ISBN 978-3-96707-901-2

ISBN e-pdf 978-3-96707-902-9

Umschlaggestaltung: Victor Gegiu

Umschlagabbildung: Guillaume Du Fay, Epitaph, Alart Génois de Tournais, Palais des Beaux-
Arts de Lille (Quelle: Wikipedia).

Die Hefte 1–122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden von
Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung,
die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen
Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2024
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart
E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Inhalt

Vorwort	5
THOMAS LEINKAUF Guillaume Dufay 1397–1474 Ein Humanist?	7
VOLKER REINHARDT Zur Innovation verdammt Eugen IV., die Kurie und die Kultur	37
KLAUS PIETSCHMANN Zwischen Papsthof und Konzil Institutionelle Rahmenbedingungen von Dufays kompositorischem Schaffen um 1440	50
STEFAN MENZEL Dufays Missa <i>Ave regina caelorum</i> und das <i>Ave regina caelorum III</i> Dokumente individueller Frömmigkeit?	62
MICHAEL MEYER »offerens se conformari angelis« Guillaume Dufays Messpolyphonie und die Frömmigkeitskultur des 15. Jahrhunderts	74
MELANIE WALD-FUHRMANN »Hoc facite in meam commemorationem« Musik als Medium und Praxis von Memoria im Spätmittelalter	90
NICOLE SCHWINDT Multipel und mutabel Dufays Chanson-Kantilenen	110
BORIS VOIGT Anlass und Ewigkeit Welches Interesse haben Guillaume Dufay und seine Patrone am musikalischen Werk?	127

Abstracts	141
Bibliografische Hinweise	145
Zeittafel	146
Autoren und Autorinnen	149

Vorwort

Guillaume Dufay, kurz vor 1400 geboren, 1474 in Cambrai gestorben, ist der erste Komponist, in dem sich die neue Musik der Renaissance kristallisiert. Er ist »der erste Komponist, von dem es ein reiches, in sich hochdifferenziertes Œuvre gibt. Er ist die erste Persönlichkeit, die sich wirklich über sein musikalisches Werk und seine musikalische Tätigkeit definiert hat und definieren wollte. Und er ist der erste Komponist, von dem wir eine wirklich klare Biographie erkennen können« (Laurenz Lütteken). Anlässlich des 550. Todesjahres versammelt der Band die Beiträge renommierter Renaissance-Forscher, deren innovative Perspektiven der Dufay-Forschung neue Impulse sowohl im Hinblick auf die Kontexte der Musik als auch auf die Kompositionen selbst geben und zu einer anregenden Lektüre einladen.

Im einleitenden Aufsatz begründet Thomas Leinkauf, warum es berechtigt ist, Guillaume Dufay als Humanisten zu bezeichnen. In einem, wenn man so will, Koordinatensystem des Humanismus erscheinen dann die folgenden Beiträge wie auch derjenige Volker Reinhardts, welcher das Verhältnis der Kurie zur Kultur unter dem Pontifikat Eugens IV. behandelt. Daran anknüpfend geht Klaus Pietschmann näher auf die institutionellen Rahmenbedingungen der kompositorischen Arbeit Dufays um 1440 ein, während Stefan Menzel Dufays Motette *Ave regina Caelorum III* und seine *Missa Ave regina Caelorum* als Dokumente individueller Frömmigkeit liest. Die Frömmigkeitskultur des 15. Jahrhunderts ist es auch, die Michael Meyer in seinem Aufsatz über Dufays Messpolyphonie thematisiert. Melanie Wald-Fuhrmann bedenkt im Anschluss daran Dufays Eigenheit, im Kontext der Memoria-Kultur nicht nur mit Messspenden für seine Sterbestunde und sein Seelenheil vorgesorgt zu haben, sondern darüber hinaus auch auf die Verwendung eigener Kompositionen zu diesem Zweck bedacht gewesen zu sein. Dufays Individualität zeigt sich selbstverständlich auch in kompositorischer Hinsicht, zum Beispiel im Kantilenen-Stil seiner Chansons, welchen Nicole Schwindt im Vergleich zu Gilles Binchois (um 1440–1460) herausarbeitet. Boris Voigt geht schließlich der spannenden Frage nach, welches Interesse Dufay mit seinen Mäzenen verband. Die Antwort darauf führt die Beiträge dieses Bandes am Ende wieder zusammen.

Danken möchte ich allen beteiligten Autorinnen und Autoren, vor allem Laurenz Lütteken für die Anregung und fachwissenschaftliche Unterstützung des Bandes.

Ulrich Tadday

THOMAS LEINKAUF

Guillaume Dufay 1397–1474

Ein Humanist?

I

In der Frage, ob Guillaume Dufay ›Humanist‹ gewesen sei oder zur ›Renaissance‹ gehöre und ob er eventuell für einen ›humanistischen Imperativ‹ empfänglich gewesen wäre (s. u. Absatz III am Ende), scheint es, obgleich seine Lebensdaten 1397–1474 für Letzteres sprechen, (noch) keinen Konsens zu geben, zumindest in der einschlägigen musikwissenschaftlichen Literatur. Craig Wright schreibt zu *Nuper rosarum flores*, der Motette, die Dufay zur Einweihung des Florentiner Domes 1436 durch die Hofkapelle Eugens IV. erklingen ließ: »Die Motette Dufays ist frei von jedem humanistischen Einfluß«¹. Diese Einschätzung ist das exakte Gegenteil einer These, die Charles Warren schon 1973 in seinem viel beachteten Aufsatz *Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet* herausgestellt hatte: dass nämlich die Motette *Nuper rosarum flores* die »architektonischen Proportionen« des Brunelleschi-Baus in der Grund-Form 6:4:2:3 auf der Basis einer Modulstruktur spiegele und dadurch – ganz im Sinne des Humanismus und der Renaissance – eine vollkommene Harmonie von Musik, Architektur und (räumlicher) Mathematik erzeugt habe.² Warren ordnet Dufay daher eher der Renaissance und Wright ihn dem Mittelalter zu. Einen vergleichbaren Gegensatz in der Einschätzung Dufays vor dem Hintergrund der ihn betreffenden kulturellen Voraussetzungen – noch Mittelalter oder schon Humanismus und Renaissance – finden wir etwa auch in den Arbeiten von Gülke, also vor allem in dessen Dufay-Buch von 2003, das voll ist mit Verweisen auf Nicolaus Cusanus (in einer Dichte, wie sie mir bei keinem anderen Autor begegnet ist), und in einem Werk wie Plancharts Guillaume Du-

1 Craig Wright, »Dufay's *Nuper rosarum flores*, King Solomon's Temple and the Veneration of the Virgin«, in: *Journal of the American Musicological Society* 47 (1994), S. 395–441, S. 439; Dufay's motet is devoid of any humanistic influence. Wright weist jedoch S. 396 auf ein »systematic architectonic design« hin [siehe aber schon Hans Ryschawy, Rolf W. Stoll, »Die Bedeutung der Zahl in Dufays Kompositionsart: *Nuper rosarum flores*«, in: *Musik-Konzepte* 60: Guillaume Dufay, hrsg. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1988, S. 1–73, S. 47–48]. Die Hauptthese bezüglich der Proportionen in Dufays Motette und Brunelleschis Kathedrale ist die mögliche Verbindung zu der biblischen Tradition des Tempel Salomonis S. 406 f., v. a. fänden sich im AT (1 Könige 6,1–20) die Proportion 6:4:2:3 als Grundstruktur des Tempels, der dann später zum Symbol der christlichen Kirche und damit auch von S.M. Novella in Florenz geworden sei! Zu Eugen IV., seinen Hof und seiner (durch Dufay) berühmten Hofkapelle siehe die Beiträge von Klaus Pietschmann und Volker Reinhardt in diesem Band.

2 Charles Warren, »Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet«, in: *The Musical Quarterly* 59 (1973), S. 92–105, S. 92–94; siehe auch Ryschawy, Stoll 1988, »Die Bedeutung der Zahl« (Anm. 1), S. 13–16, S. 14: »die Proportionsreihe der Makrostruktur 6:4:2:3 (wird) auch im mikrostrukturellen Bereich« verwendet; S. 40–41.

fay – *The Life and the Works* von 2018, in dem solche Hinweise oder Querverweise auf Theologie, Philosophie oder Literatur fast vollständig fehlen³. Hier sozusagen eine fast angelsächsische Nüchternheit, die auch Naheliegendes nicht aufruft oder nur kurz benennt, dort ein Schwelgen in möglichen Bezügen, die leider im Einzelnen, und das bedauert der Cusanus-Kenner allemal, nicht wirklich in der Sache ausgewiesen werden. Einig scheinen sich jedoch alle darin zu sein, dass die Kompositionen von Dufay in ihrer Komplexität und Varianz außergewöhnlich sind, dass ihre Vielstimmigkeit und Harmonie, wie sie Dante fast genau 100 Jahre zuvor schon mehrfach in der *Divina Commedia* als zentrale Eigenschaft der Musik herausstellte – die zum »trasumanar«, zum Sich-selbst-Übersteigen des Menschen nötig sei (Par. I 70–84 VI 124–126: Wie verschiedene Stimmen harmonische Töne bewirken/so resultiert aus verschiedenen Stellungen in unserem Leben/eine süße Harmonie dieser Sphären – diverse voci fanno dolci note;/ così diversi scanni [sedi] in nostra vita/rendon dolce armonia tra queste rote⁴) –, eine gewisse Modernität aufweise und dass sie, vor allem, einen substanziellen Bezug zur Zahlentheorie besitzen⁵. Tritt man als Nicht-

3 Insbesondere fehlen Verweise auf die Theologie und Philosophie der Zeit, zur Kunstproduktion hingegen äußert sich Alejandro Enrique Planchart in seinem *Guillaume Du Fay. The Life and Works*, Cambridge UP 2018, Vol. I: *The Life*; Vol. II: *The Works*, so etwa Vol. I, S. 135. Zu Gülke siehe Peter Gülke, *Guillaume Dufay. Musik des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart – Weimar 2003, S. 32, 97, 156, 355: das »mutmaßende Komponieren«, 377, 390–392, 420–424, der die Motette als musikalische Realisierung der cusanischen »coniectura«, also eines Annäherungsprozesses, der sich seiner selbst bewusst ist, verstehen will und »motettisches Komponieren als »mutmaßendes«, asymptotisches, umkreisendes« Komponieren, »als zu musikalischer Struktur gebrachtes Bewußtsein« davon, dass das Wissen angesichts des nicht-verbildbaren Gegenstandes (Gottes, der Einheit) ein Nicht-Wissen im Blick auf diesen Gegenstand ist, im Blick auf sich selbst aber ein Wissen, das sich als ein dynamisch-vorschreitendes, auto-korrektives und selbst-erweiterndes (musikalisches) Wissen entpuppe (so S. 423), S. 429–433. In dieser Hinsicht sei die Motette, cusanisch gedacht: *explicatio* oder Ausfaltung einer »inneren« Einheit in die »äußere« musikalische Form (S. 426), ein nie vollständig festgelegter Prozess der Einschließung der Transzendenz. Dies ist grundsätzlich Gülkes Ansatz: in Dufay ein auf philosophisch-theologischen Vorgaben aufbauendes Komponieren sowohl der mutmaßenden, immer genaueren Annäherung an ein Ideal als auch der komplexen Zahl-theoretisch fundierten Entfaltung eines Inneren zu sehen, siehe S. IX-X: die Patina ist »außen«, die Struktur »innen«, Inneres drückt sich durch das Äußere hindurch aus, siehe Thomas Leinkauf, *Philosophie des Humanismus und der Renaissance 1350–1600*, Hamburg 2017, Bd. I, S. 415–429, 447–453 die x-durch-y-Struktur in Rhetorik und (theologischer) Poetik. Eine wichtige Rolle wird Nicolaus Cusanus aber auch in dem Ansatz von Ryschawy, Stoll, »Die Bedeutung der Zahl« (Anm. 1) zugesprochen, siehe S. 41–43.

4 Siehe auch Dante, *Paradiso* X 145–148: »So sah ich diesen strahlenden Kreis/sich bewegen und Stimme zu Stimme in Stimmigkeit/und Süße gestalten, unbemerkbar im Sein/wenn nicht dort, wo Freude sich verewigt – così vid’io la gloriosa rota/muoversi e render voce a voce in temprà/e in dolcezza ch’esser non pò nota/se non colà dove gioir s’insempra«. Das »in temprà« (von temperare) bezieht sich auf die harmonische Mehrstimmigkeit oder Mehrtönigkeit, *Purg.* XXX 94, Par. I 78, XIV 118–123, 119: »di molte corde, fa dolce tintinno«, meist in Verbindung mit dolcezza bzw. dolce. Theologisch interessant ist hier in Par. XIV die Nähe zum raptus, 122–123: »eine Musik/die mich fortriss, ohne dass ich den Gesang verstand – una melode/che mi rapiva, senza intender l’inno«. Die Einheit, deren tonal-melodische Komplexität nicht verstanden wird (120: non è intesa, 123: senza intender), provoziert dennoch den Raptus und das trasumanar.

5 Dantes »trasumanar« in *Paradiso* I 70–84 hat allerdings nicht nur theologische und damit »transzendierende« Implikationen im Rahmen des Aufstiegs der Individualseele zur höchsten Quelle der Wirklichkeit (I 73–75: Ob das, was Du neu in mir geschaffen hast, mein Ich war, oh Liebe, die den Himmel beherrscht, weißt Du [allein], die Du mich mit Deinem Licht erhoben hast – S’i era sol di me

Musikwissenschaftler an diesen Befund heran, kann man sich an Debatten erinnert fühlen, die in Literatur- und Kunstwissenschaft, vor allem aber auch in der Philosophie zu den Epochen-Markern ›Mittelalter‹, ›Spätmittelalter‹, ›Humanismus‹ und ›Renaissance‹ geführt worden sind – bis hin zu der in den 1980er und 1990er Jahren intensiv diskutierten These, dass es so

quel che creasti [sc. anima rationale]/novellamente, amor che 'l ciel governi,/tu 'l sai, che col tuo lume mi levasti), die sicherlich im Vordergrund stehen, sondern eben auch ›horizontale‹ Bedeutung im Sinne der Übersteigerung des Individuums in Richtung auf ein anderes oder alle anderen Individuen im Sinne der Problematik der Kommunikation von an sich Unsagbarem (170–71: man konnte es [sc. das trasumanar] nicht durch Worte bezeichnen – significar per verba/non si poria), durchaus mit Konsequenzen auf den Leser des Textes (analog für Dufay: auf den Hörer des Musikstückes). Eine »neue Form musikalischer Gegenwärtigkeit« (Laurenz Lütteken, *Musik der Renaissance. Imagination und Wirklichkeit einer kulturellen Praxis*, Kassel 2011, S. 26, 68–70: Ereignishaftigkeit) tritt neben diejenige der Rezeption von Poesie und bildender Kunst. Die »Betonung der Ereignishaftigkeit« hat sicherlich eine Entsprechung in der rhetorisch-manipulativen, spätantiken, aus der Ekphrasis sich speisenden Gestik des ›ad oculus demonstrare‹, das von der Sachstruktur weg- und auf den unmittelbar-intuitiven Perzeptionsmodus hinweist; es geht um das Bewegt-Werden (moti fuisse) durch von außen kommenden Eindruck und um das göttliche Inspiriert-Werden, das die Kunst ermöglicht, siehe etwa Johannes Tinctoris, *Proportionale musices* (1472–73), in: *Proportionale musices* [1472–73]. *Liber de arte contrapuncti* [vor 1477], testo latino e italiano, Introduzione, traduzione e commento a cura di Gianluca D'Agostino, Firenze 2008, S. 24: Von welcher Kraft ist jene Melodie gewesen, von der man sagt, daß durch ihr Vermögen Götter, Toten-Geister, unreine Geister, auch unvernünftige Lebewesen und Unbeseeltes bewegt worden seien (...) solches hätten die Dichter nicht über die Musik gesagt, wenn sie nicht ihre wundervolle Kraft aufgrund eines göttlichen Vermögen erfaßt hätten – »Et quanta precor illa fuit melodia virtute cuius dii, manes, spiritus immundi, animalia etiam rationis experta [!] et inanimentia moti fuisse leguntur«, »talia de musica poete non finxissent nisi mirandam eius virtutem divino quodam animi vigore percepissent«. Zum Problem Leinkauf, *Philosophie des Humanismus und der Renaissance* (Anm. 3), Bd. I, S. 31–36, 56–57, 349–352, 533–542. Die Darstellung der singenden Engel in van Eycks Genter Altar scheint hier doch eher das transitorisch-ereignishaft in eine typische, also allgemein-stabile Form des menschlichen Kunstausdrucks zu heben. Dies tut der Realität des Vollzuges des Singens keinen Abbruch, läßt aber der zeit-freien Realität und Substantialität des Gehaltes der Musik sozusagen Raum. Die Dimension des inter-personalen Transzendierens und Kommunizierens ist sicher auch ein Moment der Renaissance-Musik. Siehe Christian Berger, »Maß und Klang. Die Gestaltung des Tonraumes in der frühen abendländischen Mehrstimmigkeit«, in: A. Aertsen, A. Speer (Hrsg.), *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, Berlin 1998, S. 687–701, S. 692: »Anders als die Einstimmigkeit des Chorals ist (... [die Mehrstimmigkeit]) auf die perfekten Konsonanzen Oktave, Quinte und Quarte angewiesen. Sie kann geradezu als ein Erzeugnis jener mathematischen Grundlegung der Musik angesehen werden, die sich auch in der Bezeichnung ›organum‹ wieder spiegelt«. Berger stellt die »Spannung« zwischen zwei konträren Raumvorstellungen heraus, »hier der proportional errechnete Raum, der von den Konsonanzen aufgespannt wird, dort der skalare Raum, der sich aus den elementaren Bausteinen der Melodiebildung zusammensetzt«, der die Praxis des mehrstimmigen Singens und Komponierens bestimmt habe. Skalärer Aufbau, z. B. Auffassung und Darstellung von Quinten und Quarten nicht als Proportionen, sondern als Folgen von Ganz- und Halbtönen. Siehe Reckow 1975. Berger kritisiert mit Wright, »Dufay's Nuper rosarum flores« (Anm. 1) die Argumentation von Warren, »Brunelleschi's Dome« (Anm. 2). Gegen den durch Giannozzo Manettis Bericht ins Spiel gebrachten Bezug zum *trasumanar*, zur durch die Harmonik des Mehrstimmigen erzeugten Entrückung des Menschen zur *musica coelestis/divina* (Giannozzo Manetti, *Oratio (... de saecularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae florentinae* 1436, ed. Battisti, *Il mondo visuale*, S. 310–320) stellt sich Berger S. 698–701 mit der Betonung der »musikalischen Satztechnik« und nicht der Sphärenharmonie als »Grundlage künstlerischer Gestaltungsweisen«! Ob damit allerdings die theologisch-metaphysischen Bezüge obsolet werden, scheint er (mit dem Verfasser dieser Zeilen) selbst zu bezweifeln; zu Manetti siehe Sabine Zak, »Der Quellenwert von Giannozzo Manettis Oratio über die Domweihe zu Florenz 1436 für die Musikgeschichte«, in: *Die Musikforschung* 40 (1987), S. 2–32. Zur Sache siehe Laurenz Lütteken, »Zahlensymbolik«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2. Ausgabe hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil: Bd. 9, Stuttgart – Kassel 1998, Sp. 2127–2136. Zumindest ist die

etwas wie eine Großepoche gäbe, die als ›Frühe Neuzeit‹ den Zeitraum zwischen 1350 und 1700 umfasse (also von Petrarca bis Leibniz). Auch hier würde Guillaume mit seinen reinen Lebensdaten also zur Frühen Neuzeit gehören – sind dann aber also, so könnte man sich fragen, alle Unterschiede zwischen Dufay, Josquin des Prez, Tinctoris oder Palestrina gleichsam zu Sub-Indikatoren eines übergreifenden Zeiteintrages geworden, ebenso wie in der Literatur diejenigen zwischen Petrarca, Ariost und Giordano Bruno? Hierzu ist zunächst zu sagen: Es werden erstens keine Unterschiede eingegeben, wenn man in differenzierter Argumentation auf übergreifende Zusammenhänge kulturgeschichtlicher Provenienz eingeht und deren Eigenform diskutiert; es wird zweitens durch eine aufmerksame und wache Diskussion von Epochenbegriffen nicht das Faktum einer epochalen Einheit aufgehoben oder die unterscheidenden Begriffe zu rein nominalen Funktoren unserer geschichtliche Orientierung depotenziert, die jederzeit ausgewechselt werden könnten – dazu gibt es aus den Zeiten selbst zu viele Fakten und Reflexionen, die den Sinn solcher Begriffe (wie etwa Renaissance) legitimieren⁶; es wird drittens gerade durch diese Debatten – ich erinnere an die Poetik und Hermeneutik-Sitzungen (damals noch mit streitbaren Köpfen wie Hans Blumenberg gesegnet) – die gesamte Einstellung zu Unterscheidungen der Art von Epochengrenzen auf ein anderes Niveau gehoben, das die Wechselwirkungen zwischen vermeintlich abgegrenzten Einheiten (wie in Organismen) sowie die Synthesen aus sich vorgeblich ausschließenden Größen nicht außer Acht lässt. Auch der Begriff der »Epochenschwelle«, wie ihn etwa Blumenberg zur Charakterisierung des Nicolaus Cusanus verwendet hat, scheint mir auf Dufay zuzutreffen und sowohl das Dynamisch-Prozesshafte seines Komponierens als auch die Bifokalität seiner Existenz gut bezeichnen zu können⁷.

Mathematik bzw. Arithmetik noch Bedingung einer Musik, die immer mehr in den Dienst rhetorischer Kunst gestellt wird, Tinctoris, *Proportionalis musices*, S. 26: die Unkenntnis der Proportionen resultiere »aus dem Mangel an Arithmetik, ohne welche keiner in der (Kunst der) Musik berühmt werden kann – ob defectum aritmetice, sine qua nullus in ipsa musica preclarus evadit«, die Musik sei immer noch »ars liberalis et honesta«. Es ist wichtig, dass etwa noch für Ciconia die Proportionen im Sinne des Boethius die zahlhaft-relationale Ordnungsstruktur des *ganzen* Kosmos repräsentieren, seiner Wendung zum Wort-basierten musikalischen Argument also sachlich noch voraus liegt, siehe Annette Kreuztigger-Herr, *Johannes Ciconia (ca. 1370–1412). Komponieren in einer Kultur des Wortes*, Hamburg – Eisenach 1991, S. 125–128.

6 Hierzu Lütteken, *Musik der Renaissance* (Anm. 5), S. 9–59, S. 12–13; Lütteken setzt S. 14–15 die Epochen-Grenzen für eine Musik des Renaissance zwischen die folgenden Eckpunkte und -daten: der Wandel des polyphonen Satzes bei Dufay zwischen 1431 bis 1435/6 und die Erfindung des Generalbasses oder der Monodie gegen 1600; Lütteken verweist auch S. 21 zu Recht auf den Parallelismus der Nobilitierung der Instrumentalmusik und der Nobilitierung der Malerei als ein »sozialgeschichtliches (... [und]) konzeptionelles Phänomen ersten Ranges«; aus Sicht der Philosophie siehe meinen Versuch in Leinkauf, *Philosophie des Humanismus und der Renaissance* (Anm. 3), Bd. I, S. 113–128.

7 Hans Blumenberg, *Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nolaner* [Erweiterte und überarbeitete Neuausgabe von *Die Legitimität der Neuzeit*, Viertes Teil], Frankfurt/M. 1966, 2. Aufl. 1976, Teil I: *Die Epochen des Epochenbegriffs*, S. 7–33; Lütteken, *Guillaume Dufay* (Anm. 39), S. 2 sieht Dufay »an der Schwelle zur Neuzeit«: »Neuzeit aber ist kein Faktum, sondern ein Prozeß: Begriffe wie ›Werk‹, ›Gattung‹ und ›Individuum‹ sind nicht seine Voraussetzungen, sondern seine Ergebnisse«.

II

Wenn das, was wir heute als ›Humanismus‹ bezeichnen wollten, eine Lebens- und Aktionsform im Blick hat, die im Wesentlichen auf den Pfeilern Edukation, Edition und individueller Selbst-Expression oder Selbst-Entfaltung basiert⁸ und die sich ein neues, sich von den antik-mittelalterlichen *artes liberales* deutlich unterscheidendes Curriculum gegeben hat⁹, dann hätte man schon einige Anhaltspunkte, um Dufay als Humanisten bezeichnen zu können: seine gediegene, nicht nur auf die Rechtswissenschaften eingeschränkte Bildung, die Tatsache, dass er eine eigene Bibliothek besaß, das Phänomen, dass sein umfangreiches Œuvre fast vollständig durch Handschriften (allerdings nicht seine eigene) überliefert ist (die auch seine Vita tangieren), die souveräne Latinität, die sich in dem selbst verfassten Text seines Testamentes findet und das Verständnis des Lateins der ihm zugeschriebenen Motetten-Texte¹⁰, seine edukativen Aktivitäten in der Ausbildung der Musiker und Sänger (Abb. 1)¹¹, seine über Jahrzehnte dauernde

8 Hierzu siehe meine Analysen in Leinkauf, *Philosophie des Humanismus und der Renaissance* (Anm. 3), Bd. I, S. 113–158.

9 Hinsichtlich des theoretischen Œuvres von Tinctoris (Jehan le Taintenier) schreibt etwa Gianluca d'Agostino, Introduction, in: Johannes Tinctoris, *Proportionale Musices, Liber de arte contrapuncti* (Anm. 5), S. xlviij, dass dessen kritische Auseinandersetzung mit seinen Zeitgenossen und seine Bezugnahme auf das »repertorio reale« der Kompositionen seiner Zeit die »rein didaktische und pädagogisch engagierte Bedeutung des Tinctoris – valenza pienamente didattica ed engagé di Tinctoris« belegten und seine »modernità già rinascimentale«! Wie zuvor Gülke, Lütteken u. a. hebt auch d'Agostino hervor, dass die Texte des Tinctoris hervorstechen durch »die zentrale Stellung des Gehörs in der ästhetischen Bewertung – per la centralità dell'udito nella valutazione estetica« sowie »durch die klare Abwendung von der pythagoreisch-boethianischen Auffassung von der Musik der Sphären – per il definitivo affrancamento dalla concezione pitagorico-boeziana della musica delle sfere«. Dies heißt aber noch lange nicht, dass jegliche Fundierung im metaphysisch-ontologischen Strukturgefüge des Zahlhaften aufgegeben ist.

10 Zur Problematik des Verhältnisses von klassischer lateinischer Dichtungs-Tradition und faktisch intonierten lateinischen Texten siehe Lütteken, *Musik der Renaissance* (Anm. 5), S. 165.174, zu Dufay S. 167f. Der poetische, lateinische Motetten-Text war »allein in der Musik wirksam« (S. 168), nicht als eigenständiger Text vorhanden. Dufay scheint keinen dieser Texte selbst verfasst zu haben, seine Musik jedoch verhält sich zu ihren Inhalten. So etwa ist es nicht von der Hand zu weisen, dass ein so raffiniertes semantisches Verhältnis wie dasjenige zwischen religiös-liturgischem Jeremia-Text (Matutin des Karfreitags) und historisch-katastrophalem Fall von Konstantinopel (1443) in der wohl 1456 verfassten *Lamentatio Sanctae Matris Ecclesiae Constantinopolitanae*, in dem der Fall Konstantinopels demjenigen Jerusalems gleichgesetzt wird und die heilsgeschichtliche Projektion einer Überwindung dieses Verlustes im österlichen Gesang synthetisiert werden, ein grundsätzlich humanistisch geprägtes Verhältnis zur Sprache im Rahmen eines sie tragenden künstlerischen Rahmens (Motette) voraussetzt.

11 Ludwig Fincher (Hrsg.), *Die Musik des 15 und 16 Jahrhunderts*, Laaber 1989–1990, Bd. I, S. 79: Die Abbildung von Dufay und Gilles Binchois findet sich in: Martin Le Franc, *Champion des Dames*, Hs Arras 1451, Paris Bibl. Nat. Ms ffr. 12476, f. 98r: Dufay im blauen Rock eines Kanonikus steht in lehrend-unterrichtender Haltung vor einem Portativ (Demonstrations- und Übungsinstrument), ihm gegenüber, auf eine Harfe gestützt, Binchois in Rot gekleidet als Mitglied der burgundischen Hofkapelle; Bd. II, S. 295 ff.; Gülke, *Guillaume Dufay* (Anm. 3), verweist schon S. XI auf Tinctoris als den »am stärksten auf Dufay bezogenen Theoretiker«, der erstmals den Ausdruck »eruditio aureum«, Bildung der Ohren, geprägt habe, hierzu auch Rob C. Wegmann, Johannes Tinctoris and the ›New Art‹, in: *Music and Letters* 2003, S. 171–188. Tinctoris bettet, so könnte man sagen, die Musik

›höfische‹ Existenz, ruhend auf dem Sockel der Internationalität der Musik des 15. Jahrhunderts¹², die ihn auch, wie Dante, Petrarca und andere, zu einem Reisenden machte und zu einem in den höfisch-kurialen Etiketten versierten, zur gleichen Zeit seine Eigeninteressen nicht hintanstellenden Individuum (man denke an den Brief an Piero und Giovanni de' Medici vom 22. Februar 1454, siehe Gülke 2003, S. XXIII–XXIV), seine Kontakte zu nahezu allen bedeutenden Künstler, vor allem auch Dichtern, seiner Zeit¹³, sowie – und wohl: vor allem – die Tatsache, dass Dufay seine Existenz, wie

als *ars* in den Kontext einer umfassenden, im Wesentlichen auf die Antike, das Alte Testament und die christliche Tradition Bezug nehmenden ›humanistischen‹ Perspektive, siehe etwa Johannes Tinctoris, *De inventione et usu musicae* (nach 1480), in: Karl Weinmann, *Johannes Tinctoris (1445–1511) und sein unbekannter Traktat De inventione et usu musicae*, Neu-Ausgabe von Wilhelm Fischer, Tutzing 1961, S. 28–31, S. 30 f. wird die Erwähnung der Sirenen in Ovids *Ars amatoria* III direkt in den tropologischen Lichtkegel gestellt, den Hieronimus im Prolog zum Josua-Kommentar aufgeblendet hat: »Wir müssen die Tod-bringenden Gesänge der Sirenen mit tauben Ohren durchqueren. Es gibt einige, die von drei Schwestern sprechen: den Gesang der Stimme: Flöten: und Leiern von äußerster Wissenschaftlichkeit: die die Mitbewohner der vorgenannten Inseln gewesen seien: an welchen (wegen ihrer Begierde [!]) die Seeleute und Händler/Krämer strandeten: ihre Kräfte verbrauchten und ihre Seelen fast gänzlich zugrunde richteten: und aus (allen) diesen Gründen entstand die Materie/der Stoff dieser Erzählung – mortiferos Sirenarum cantus surda debemus aure transire. Sunt autem qui dicunt tris sorores meretriculas: cantum vocis: tibiae: ac lire scientissimas: prefatarum insularum cohabitatrix existisse: ad quas (voluptatis gratia [!]) nautae institoresque accedentes: facultates suas consumebant: animosque suos penitus enervabant: et his ex causis fabule materiam produisse«; S. 31–32 gibt es eine »musica infusa«, die Maria zur Tröstung Christi eingegeben worden sei, Christus selbst sei »von schöner Gestalt wie eine Form: und daher den Menschen vor ihren Kindern durch seine Stimme erfreulich – sicut forma speciosus: ita voce prae filiis hominum jocundus«: der Hymnus, den er mit den Jüngern angestimmt habe, sei Ursprung auch der zeitgenössischen Hymnen etc. S. 34: die Kunst der Musik bestehe aus mensura, modus, prolatio, vox venusta – hier werden humanistische Rhetorik (Trivium) und Musik (Quadrivium) synthetisiert! Johannes Tinctoris, *Complexus effectuum musicus. Editus a magistro Iohanne Tinctoris in legibus licentiato regisque Siciliae capellano*, in: *That liberal and virtuous art: three humanist treatises on music*, ed by J. Donald Cullington, University of Ulster 2001, S. 75–86, S. 75: Platon, Quintilian, Augustinus; S. 76 zu den effectus: »die Süße/den Wohlklang der Stimmen zu hören, die/der allein in der Lage ist (die) Musik hervorzubringen – dulcedinem vocis audire, quam sola musica potest efficere«; Gülke, *Guillaume Dufay* (Anm. 3), S. 262: Dufay trifft den wohl bedeutendsten humanistischen Erzieher seiner Zeit, Guarino Guarini, am Hof der Este in Ferrara, ein Austausch, wie auch mit dem Musiktheoretiker Ugolino da Orvieto, ist durchaus vorstellbar, vgl. Alberto Gallo, »Citazioni da un trattato di Dufay«, in: *Collectanea historiae musicae* IV (1966), S. 149–152. Wichtig: 1416 wurde die *Institutio oratoria* des Quintilian durch Poggio Bracciolini wieder aufgefunden, 1421 entdeckte der Bischof Gerardo Landriani in Lodi ein Manuskript mit fünf rhetorischen Werken Ciceros, zum ersten Mal mit dem vollständigen Text von *De oratore*, 1428 entdeckte wiederum Bracciolini auf Zypern das Manuskript von Lukrez' *De rerum natura* – alle diese Texte und noch viele andere mehr, z. B. das Buch X von Livius' *Ab urbe condita*, das Petrarca aus Paris mitgebracht hatte, hatten großen Einfluss auf die Entwicklung des Humanismus und sicherlich auch auf den humanistischen Anteil, den man den Komponisten zwischen 1380 und 1500 zuschreiben wollte.

¹² Lütteken, *Musik der Renaissance* (Anm. 5), S. 41–43.

¹³ Gülke, *Guillaume Dufay* (Anm. 3), S. 105–116: Beschäftigung mit Francesco Petrarca (v. a. dem *Canzoniere*), Vertonung von Vergine Bella (Bologna 1424–28), Kontakt zu Leon Battista Alberti, S. 325: mögliche Begegnung mit Donatello 1433 in Rom (Kaiserkrönung Sigismunds), 1436 in Florenz (Domweihe Florenz, Motette *Nuper rosarum flores, Salve flos Tuscae*) und 1447–49 in Padua (Einweihung des Antonius-Altars, *Missa Sancti Antonii*); 245–260: Beziehungen zur französischen und italienischen Dichtkunst der Zeit, mit Charles d'Orléans, Francois Villon, Alain Chartier, Gilles Binchois.



Abb. 1: Martin Le Franc, *Champion des Dames*, Hs Arras 1451, Bibliothèque nationale, Paris Ms ffr. 12476, f. 98R: Dufay, im blauen Gewand eines Kanonikus vor dem Demonstrations- und Übungsinstrument Portativ als Unterrichtender des Mitglieds der burgundischen Hofkapelle Gilles Binchois

Laurenz Lütteken jüngst noch einmal hervorgehoben hat, als Künstler und Gebildeter *expressis verbis et monumentis* herausgestellt hat¹⁴.

Auch die Sammlung und Archivierung von Kompositionen zur Kathedralmusik, die Anstellung eines Schreibers und Kopisten (Simon de Mellet, gest. 1481), das Interesse, ein Fach sozusagen in seiner inneren Einheit nach außen geltend zu machen und in einen historischen erinner- und aufrufbaren Kontext zu stellen, setzen Dufay in eine Reihe mit bedeutenden Humanisten seit Petrarca bis hin zu seinen Zeitgenossen Lorenzo Valla, Nicolaus Cusanus oder Gian Battista Alberti¹⁵. Zusätzlich scheint Dufay, schaut man auf die Bedeutung des Unterschiedes, der Differenzen und Modulationen für sein Komponieren, einen Sinn für das Einzelne, Individuelle und Singuläre gehabt zu haben, einen Sinn, den er mit Denkern wie Wilhelm von Ockham und vor allem Nicolaus Cusanus teilt. Letzterer hält fest: »Nichts kann

¹⁴ Die Inschrift auf seinem nicht unbedeutenden Grabmal, das er selbst nicht nur in Auftrag gegeben hat, sondern dessen Komposition er vorgegeben und dessen Inschrift er – ebenso wie etwa Nicolaus Cusanus es mit seinem eigenen in San Pietro in Vinculis gemacht hatte – selbst verfasst hat: »der Her Magister Wilhelm du Fay/Musiker, einst Bacca laurea des der höfischen/kurialen Dekrete/dann Kanoniker – vir magister guillermus du fay/musicus bacca laurea in decretis/olim (...) choralis/deinde canonicus«, siehe David Fallows, *The Master Musicians: Dufay*, London – Toronto – Melbourne 1982; Laurenz Lütteken, »Die Doppelgesichtigkeit der memoria. Dufays Ave regina celorum und das handelnde Individuum«, in: Michaela Sohn-Kronthaler, Jacques Verger (Hrsg.), *Europa und Memoria, Europe et Mémoire*, Festschrift Andreas Sohn, Sankt Ottilien 2019, S. 241–252 S. 242–243. Zum Grabmal siehe weiter unten.

¹⁵ Lütteken, »Die Doppelgesichtigkeit der memoria« (Anm. 14), S. 244: Es lasse »sich hinter Dufays Vorgehen der Wille erkennen, für Musik eine eigene Form der memoria anzustreben – und diese memoria des ephemeren Ereignisses Musik setzte eine langfristige wirksame Gedächtnisfähigkeit voraus«; Dufay war jedoch auch, siehe Gülke, *Guillaume Dufay* (Anm. 3), S. 413–414, von Amts wegen seit 1461 als »trésorier de petit coffre« der Kathedrale von Cambrai für Musikhandschriften und Chorbücher zuständig. Die auf Memoria abzielende Verschriftlichung sockelt sozusagen auf der für die Gegenwart einer Domkapelle notwendigen Vorsorge auf.

auf gleiche Weise zweimal geschehen. Es schließt einen Widerspruch ein, daß es zwei Dinge gebe, die in jeder Hinsicht gleich und ohne jeden Unterschied seien¹⁶. Dufays Komponieren, so scheint es jedenfalls mir im reinen Hören, ist gleichsam die Realisierung dieser Einsicht. Selbst in der isorhythmischen Motette ist das ›Gleich‹ (Iso-) wohl ein Index des Ungleichen, gibt es Wiederholungen nur als Modifikationen, die Ruhe scheinbarer Prozesslosigkeit ist nur Resultante von permanent variierenden Mikrobewegungen, die auch Dissonanzen in Harmonie zu integrieren strebt¹⁷. Die Musik Dufays und seiner Zeit nimmt sicherlich eine »Blickrichtung auf den Menschen« ein¹⁸, auf seine Position im Konfinium von Politik und Ethik (virtus)¹⁹ und auf eine »Ästhetik (der Musik), die Sprache als kompositorisch wirksame Größe zu verwirklichen sucht«²⁰ – dies wäre der Aspekt, in welchem, sollte es denn der Fall sein, das ›Rhetorische‹ in seine Musik Eingang gefunden hätte –, zur gleichen Zeit jedoch schaut sie auch, wenn ich es so sagen darf, in die völlig Rhetorik-freie Stille des Seelen-Grundes, der das

16 Cusanus, *De ludo globi* I, n. 6; Nicolai de Cusa *Opera omnia* iussu et auctoritate Academiae Heidelbergensis ad codicum fidem edita, Hamburgi (Aedibus Meiner) 1932 ss (im Folgenden = h), h IX, S. 7: »Nihil enim bis aequaliter fieri possibile est. Implicat enim contradictionem esse duo et per omnia aequalia sine omni differentia«. Zur Bedeutung des Singulären im Denken des Cusanus siehe Thomas Leinkauf, »Die Bestimmung des Einzelseienden durch die Begriffe contractio, singularitas und aequalitas bei Nicolaus Cusanus«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 37 (1994), S. 180–211. Für das weiter unten erwähnte Problem der *praecisio* hat diese Fundamental-Struktur der Singularität oder Einzigkeit ebenfalls Relevanz: Es ist, wie Cusanus an unserer Stelle im Anschluss sagt, nicht möglich ein genaues Wissen um die individuelle Differenz zu haben: »Obgleich der Erfahrenere danach streben mag, sich immer auf die gleiche Art zu verhalten, so ist dies dennoch nicht in einem genauen Sinne möglich, mag es auch sein, dass der Unterschied nicht immer deutlich sichtbar ist – Unde, quamvis peritior semper nitatur eodem modo se habere, non est tamen hoc praecise possibile, licet differentia non semper videatur«; I, n. 55; S. 61; siehe *De docta ignorantia* I 3, n. 9 zur »regula inattinibilis praecisionis«.

17 Cusanus, *Idiota de sapientia* I, n. 18; h V, S. 38: »Das Abbild wird nicht zur Ruhe kommen, wenn nicht in dem, dessen Abbild est ist, (und) von welchem es seinen Anfang, seine Mitte und sein Ende hat. (...) Das Leben des Abbildes kann nämlich nicht in sich selbst ruhen, da es das Leben des Lebens der Wahrheit ist, und nicht sein eigenes – non enim quietatur imago nisi in eo, cuius est imago, a quo habet principium, medium et finem. (...) Vita enim imaginis non potest in se quiescere, cum sit vita vitae veritatis et non sua«. Musikwissenschaftlich von Bedeutung ist hier wohl der *Liber de arte contrapuncti* des Tinctoris (vor 1477), in welchem sich im zweiten und dritten Buch Reflexionen über die Dissonanzen und die dadurch mit erzeugte *varietas* mit Wirkung dann etwa auf Gaffurius finden, Tinctoris (Anm. 5) *Liber II*, 23–28, S. 328–351. Hierzu die Introduziona von d'Agostino (Anm. 5), S. 119–125; Lütteken, *Musik der Renaissance* (Anm. 5), S. 147–149 stellt die Vorbereitung, Einführung und Auflösung von Dissonanzen bei Dufay in den Horizont einer Vektor-gesteuerten Linearität, deren Achse durch Erwartung und Erfüllung sozusagen zeitlich rhythmisiert worden sei. Die Dissonanz ist die musikalisch-auditive Schwester der visuellen Differenz: Ihre Integration in die Komposition ist, ähnlich wie die der Farbe auf dem Retabel, eine eigenständige ästhetische Leistung. Diese ermöglicht die Ko-Existenz des Sich-Ausschließenden in einer übergreifenden Einheit.

18 Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Situationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1991, S. 275.

19 Leinkauf, *Philosophie des Humanismus und der Renaissance* (Anm. 3), Bd. I, die Kapitel zu Ethik und zu Politik.

20 Kreuziger-Herr, *Johannes Liconia* (Anm. 5), S. 12, 220f., 233f., 236–238 die Analysen zum Sprachgestus des »ormay« in *Ligadra donna*.

Scharnier zur Transzendenz und zur Sach-Rationalität der *artes liberales* bildet²¹. Hier sind wir schon bei meinem ersten Punkt:

II.1 Präsenz und Erinnerung²²

Die höfisch-kuriale Existenz des Vielbeschäftigten hat Dufay in ganz Europa herumgeführt, sie hatte jedoch einen sozusagen wandernden Konzentrationspunkt in der Kurie Eugens IV. und einen verharrenden Konzentrationspunkt seit den 1440er Jahren in Cambrai, wo viele Jahre zuvor alles angefangen hatte. Im zweiten verharrenden Konzentrationspunkt konzentriert sich in gewisser Weise sein ganzes künstlerisches Schaffen noch einmal, neben zusätzlich entstehenden Kompositionen (wie des wichtigen *Ave regina coelorum* vor 1464), in der schon erwähnten Archivierungsarbeit, die den Kontrapunkt bildet gegen das expandierende Wandern der ersten Lebenshälfte. Der Präsenz an bedeutenden Fürstenhöfen und vor allem am Papsthof, die eine hohe produktive Dichte an Motetten hervorbrachte – gleichsam die gesta Guglielmi –, wird in der auf Erinnerung konzentrierten zweiten Hälfte das monumentum oder Denkmal entgegengestellt, das, neben den archivierten Werken (opera), wenn ich das einmal so sagen darf, vor allem auch im Grabmal (neben den subtil differenzierenden Anweisungen seines Testaments) mit seinem ästhetisch dokumentierten Anspruch kulminiert. Auch die Selbst-Nennungen im Nachnamen, die wir etwa in der späten Motette *Ave regina coelorum* (ähnlich wie zuvor in *Ciconias O Padua, sidus preciarum*²³) finden können, bilden, ähnlich den Signaturen der Maler, eine Art Wieder-Erkennungs-Marker, dessen Faktur in diesem Fall durch musikalische Mittel – etwa chromatische Veränderung – sich dem auffassenden Bewusstsein des zeitgenössischen Hörers unauslöschlich einprägen sollten – wie etwa die Cartelli Dürers mit ihrer Verschränkung der Großbuchstaben A und D dem zeitgenössischen Betrachter der Holzdrucke, Kupferstiche und Gemälde²⁴. Noch näher an diesen quasi-emble-

²¹ Zum Seelengrund (fundus animae, fonds de l'âme) siehe Thomas Leinkauf, »Philosophische Implikationen des Begriffs Grund am Beispiel der Vorstellung eines ›propre fond‹ bei Leibniz«, in: *Der Grund. Feld des Sichtbaren*, hrsg. von Gottfried Böhm, Matteo Burioni, Basel 2012, S. 279–297.

²² Zur Bedeutung der Erinnerung und sogar, wie im Falle Dufays, »willentlichen Erinnerung« für die Entwicklung der frühneuzeitlichen Musik siehe die Hinweise von Lütteken, *Musik der Renaissance* (Anm. 5), S. 21–22, 188–223.

²³ *Ciconia, O Padua sidus preciarum*, Bologna Museo civico bibliografico musicale, Ms Q 15, No. 256, f. 257v-258r: »Der Ruhm erzählte in der ganzen Welt von deinem Lob/und Johannes Ciconia (Storch) läßt ihn mit treuem Lied widerhallen (Übersetzung Kreuziger-Herr) – Tuae laudis preconia/per orbem fama memorat,/quem Johannes Ciconia/canore fido resonat«, siehe Kreuziger-Herr, *Johannes Ciconia* (Anm. 5), S. 99, die auch auf die Problematik des »quem« verweist: grammatikalisch müsste es zu »orbem« gehören, syntaktisch zu dem näher liegenden »fama«, wobei dann allerdings »quam« zu lesen sei. Inhaltlich macht jedoch auch das »orbem resonare« Sinn, wenn man sich den Prolog zu seinem Hauptwerk *Nova musica* und den dort offen vorliegenden Bezug zum Quadrivium anschaut (Anm. 40).

²⁴ Lütteken, »Die Doppelgesichtigkeit der memoria« (Anm. 14), S. 247: eine »kompositorische Signatur, die (...) sich beim ersten Hören schon unmittelbar erschließt und die, das ist grundsätzlich neu, prinzipiell wiedererkennbar ist und bleiben soll«.