

# Die *Missa Georgius Rex*. Eine bisher unbekannte Herrschermesse eines (glücklicherweise) unbekanntem Komponisten

von Andrea Ammendola

„Das Nachleben und die Nachwirkung großer Schöpferpersönlichkeiten hängen von einem Geflecht einander beeinflussender Kräfte ab. [...] Die erste dieser wirkenden Kräfte, [...], bildet in jedem Falle der schöpferische Geist selbst mit seiner Person und seinem Werk“. [...] Die zweite Komponente, [...], von dem das ‚Nachleben‘ abhängt: das Verhalten [...] der Umgebenden, Mitlebenden, Anteilnehmenden.“<sup>1</sup>

Das Urteil späterer Generationen wird von Friedrich Blume schließlich als dritte Kraft der für die Rezeption von Komponisten entscheidenden Faktoren in diesem Wirkungsgeflecht bestimmt.<sup>2</sup> Mit Blick auf die spätestens im 19. Jahrhundert sich durchsetzende Heroengeschichtsschreibung gerieten Komponisten ungeachtet ihrer künstlerischen Qualität zugunsten eines sich auf wenige Größen beschränkenden Kanons in Vergessenheit. Allerdings sollte im Zuge inzwischen fast modern gewordener Reanimierungsversuche vergessener Komponisten nicht außer Acht gelassen werden, dass nicht wenige Komponisten zurecht vergessen worden sind. Aus diesem Grunde sollten diverse Künstler meineserachtens ihren Kleinmeister-Status behalten. Als Musterbeispiel sei hier nur der angeblich letzte Sohn Johann Sebastian Bachs, P.D.Q. Bach, genannt, dessen Leben und Werk in krassem

---

<sup>1</sup> Blume, Friedrich: *Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte*, Kassel 1947, S. 3.

<sup>2</sup> Ebd., S. 4.

Kontrapunkt zu dem seines Vaters steht und sich vor allem im angloamerikanischen Raum bis heute großer Beliebtheit erfreut. Recht ungewöhnlich und verdächtig zugleich ist jedoch die Tatsache, dass regelmäßig und scheinbar aus dem Nichts heraus immer wieder neue Werke dieses ‚gewichtigen‘ Komponisten aufgefunden und aufgeführt werden. Peter Schickele, dessen Biographie bezeichnenderweise *Die endgültige Biographie des P.D.Q. Bach. Ein Leben gegen die Musik* heißt, hat die Bedeutung des ‚Meisters‘ für die Musikgeschichte folgendermaßen zusammengefasst:

„P.D.Q. Bach war ein Mann, der den Gang der Musik nicht um ein Jota veränderte, ein Mann, der die Lehre von der Originalität durch Unfähigkeit endgültig definierte, ein Mann, der über das gewaltigste Hindernis triumphierte, vor dem je ein Komponist gestanden hat: das absolute und völlige Fehlen von Begabung. In den folgenden Jahren setzte sich P.D.Q. Bach unerschütterlich über Hindernisse hinweg, die andere Männer ins Lehramt oder in die Verwaltung getrieben hätten: die Folge ist ein Oeuvre, das ohne Parallele ist.“<sup>3</sup>

Neben den meist stark subjektiven und mitunter schwer zu durchschauenden Gründen, weshalb und in welchem Maße ein Komponist und sein Werk rezipiert wurden, können auf einer rein musikimmanenten Ebene Stile bzw. einzelne Werke identifiziert werden, die – Schickeles Zitat aufgreifend – die Musikgeschichte „nicht um ein Jota veränderten“. Carl Dahlhaus etwa hat Carlo Gesualdos manieristischen Kontrapunkt seiner späten Madrigalbücher als „Sackgasse der geschichtlichen

---

<sup>3</sup> Schickele, Peter: *Die endgültige Biographie des P.D.Q. Bach. Ein Leben gegen die Musik*, 2. Aufl., Mainz 1998, S. 26.

Entwicklung“<sup>4</sup> bezeichnet. Auch die im Fokus der folgenden Betrachtung stehende, anonym überlieferte *Missa Georgius Rex* führt in höherem Maße und unweigerlich in eine solche musikgeschichtliche Sackgasse.

### *I. Quellenüberlieferung*

Die *Missa Georgius Rex* ist in insgesamt drei Chorbüchern und einer Lautenintavolierung aus dem norddeutschen Raum überliefert. Das erste Chorbuch befindet sich im Stadtarchiv Osterode am Harz. Ich möchte an dieser Stelle dem hiesigen Kurator des Archivs Horst-Werner Nilges danken, der das gesamte Archiv mit Argusaugen bewacht und bei Verstößen gegen die Hausordnung nicht davor zurückschreckt, die Staatsgewalt einzuschalten. Recht so! Für die generöse, knapp 1-minütige Einsicht der Handschrift hinter Panzerglas bin ich ihm zutiefst dankbar.<sup>5</sup> Nur dank dieser großzügig gewährten Einsichtnahme war es mir möglich, das Chorbuch aus dem Gedächtnis niederzuschreiben.

Die Fundorte der übrigen Konkordanzen liegen in einem Umkreis von knapp 300 Kilometern in Hannover, Göttingen und Münster. Die Hannoveraner-Quelle wurde in einer Übezelle der Staatlichen Hochschule für Musik in Hannover aufgefunden, die Göttinger-Quelle im Gebäude des musikwissenschaftlichen Seminars der Georg-August-Universität zu Göttingen, genauer gesagt im Büro des 2002 emeritierten Lehrstuhlinhabers für historische Musikwissenschaft, der 2007 sein Büro für seinen

---

<sup>4</sup> Dahlhaus, Carl: „Gesualdos manieristische Dissonanztechnik“, in: *Convivium Musicorum, Festschrift für Wolfgang Boetticher*, hrsg. v. Heinrich Hüschen, Dietz-Rüdiger Moser, Berlin 1974, S. 43.

<sup>5</sup> Noch dankbarer bin ich Herrn Nilges dafür, dass er wegen des grob fahrlässigen Falschparkens meines hubschrauberförmigen Bleistiftes von einer Strafanzeige absah!

Nachfolger räumen musste. In Folge einer einzigartigen, vier Wochen andauernden Aufräumaktion trat aus der Tiefe seines von Büchern, Zeitschriften, Kopien und sonstigen Dingen überfrachteten Dienstzimmers das Chorbuch mit der *Georgius-Messe* ans Licht. Besagtem Professor war dieser Fund völlig neu, obgleich er laut eigener Aussage trotz seines für Besucher fast unbetretbaren Raumes den Überblick über seine Bücher und Manuskripte immer behielt.

Schließlich brachte eine erst zu Beginn des Jahres 2009 aufgefundene Quelle in einer aus datenschutzrechtlichen Gründen nicht näher genannten Taverne aus dem westfälischen Münster neue Dynamik in die Quellenüberlieferung. Bei diesem Manuskript handelt es sich um eine Lautenintavolierung der besagten Messe. Dieser durch den Hund des Tavernenbesitzers aufgespürten Lautenhandschrift sind mitunter kryptische Zeichen hinzugefügt, wie etwa auf der letzten freien Seite des Manuskripts. Dort lassen sich am linken oberen Rand folgende Buchstaben finden, die teilweise durchgestrichen sind:

BBB  
RRR

Auf besagter Rückseite stehen weitere, sicherlich symbolisch-schwerbeladene Zeichen: Unterhalb der oben genannten Buchstaben befinden sich mittig in Tabellenform vier Spalten mit folgenden Kürzel in den Kopfzeilen: „AJ, JH, AA, PS“. Oberhalb dieser Kürzel sind senkrechte Striche notiert, darunter eine unregelmäßige Zahlenabfolge, deren Dechiffrierung bisher erfolglos geblieben ist. Auffällig ist immerhin, dass die Zahlen durch einen die Tabelle übergreifenden waagerechten Strich relativ regelmäßig unterbrochen werden, und die Zahl 700 nie erreicht wird. Finden wir hier etwa Hinweise auf eine zahlensymbolisch-potenzierte Bedeutung der

Zahl 7, die in der christlichen Zahlensymbolik des Mittelalters bekanntlich die Verbindung von Geistseele und Körper, also das Menschliche darstellte? Besteht ein Zusammenhang zwischen dieser Vermutung und der Taverne als Ort profaner Genüsse? Oder diente sie möglicherweise als Treffpunkt einer kriminellen Organisation? Die Lautenhandschrift ist nämlich von zahlreichen, sich oft wiederholenden Anweisungen und Merksätzen durchzogen, durch die sich der Verdacht auf kriminelle Machenschaften verdichtet. Auf fol. 2v ist Folgendes vermerkt: „Der ist weg, der ist weg, der ist weg!“ Hat der Schreiber mit dieser Notiz etwa bereits beseitigte Feinde dokumentiert? Die oben genannten, durchgestrichenen ‚B’s‘ stützen diesen Verdacht. Weitere Einträge auf den Folia 5r-7r lauten: „Über die Dörfer gehen“, „Immer erst die Lichter ausschießen“, „Durchmarsch“, „Schiebekontra“, „Den Gegner in die Zange nehmen“ und „Ass gibt Frass“. Diese eindeutig kriegerisch motivierten Textzusätze scheinen als symbolische Kommunikationscodes zu funktionieren und verweisen offensichtlich auf ein kriminell-mafiöses, wenn nicht gar auf ein terroristisches Milieu. Was scheint unverdächtiger zu sein als anhand handschriftlicher Aufzeichnungen einer Lautenhandschrift zu kommunizieren?<sup>6</sup> Auf beinahe jeder Seite des Manuskripts ist außerdem das Kürzel „KdV“ verzeichnet, das auf den Namen der Hintergrundorganisation hindeuten könnte: „Kreis des Verbrechens“, „Kommune der Verwüstung“ oder „Konföderation der Verurteilten“ sind nur erste Deutungen. Die genannten Zusätze fehlen in den Chorbüchern aus Osterode, Hannover und

---

<sup>6</sup> Man erinnere sich an die Verhaftung des schon fast legendären Mafia-Bosses Bernardo Provenzano, der nach 43 Jahren auf der Flucht im Alter von 73 Jahren am 11. April 2006 von der italienischen Polizei in einer heruntergekommenen Hütte in der Nähe der sizilianischen Stadt Corleone festgenommen wurde. Provenzano war dafür bekannt, ausschließlich anhand kleiner Zettel, der sogenannten *pizzini*, mit der Außenwelt zu kommunizieren.

Göttingen gänzlich, die Münsteraner Polizei konnte bisher keine konkreten Zusammenhänge zwischen diesen Chiffren und krimineller Energien ausmachen.

Vor der Analyse der *Georgius-Messe* sollen zunächst einige wenige kodikologische Beobachtungen stehen. Äußerst ungewöhnlich ist die Tatsache, dass sowohl in den Chorbüchern als auch in der Lautenhandschrift ausschließlich besagte *Georgius-Messe* überliefert ist. Man könnte den Eindruck gewinnen, als ob keine andere Komposition die Qualität und das Recht besäße, Seite an Seite mit genannter Messe überliefert zu werden. Andererseits könnte dieses Faktum auch für eine extrem begrenzte, ja isolierte Überlieferung sprechen.

Dass die Messe anonym überliefert ist, verwundert vor dem Hintergrund des vermuteten kriminellen Kontextes jedoch wenig. Graphologische Studien führten zu dem Ergebnis, dass die auffällig sorglose und mitunter unleserliche Noten- und Handschrift aller Manuskripte aus der Feder eines auch hier anonymen Schreibers (vielleicht sogar des Komponisten) stammen muss.

Im Hinblick auf die Datierung der Messe suggeriert die Notation in weißer Mensuralnotation in Chorbuchanordnung, die Messe ins 16. Jahrhundert zu datieren. Eine ausgiebige Papieranalyse hat dies jedoch nicht bestätigen können. Schlimmer noch – geradezu unheimlich – ist eine Tatsache, die alle zu Rate gezogenen Papier- und Tintenforscher vor ein unlösbares Rätsel stellt. Nämlich dass Papier und Tinte aller vier Quellen nicht von dieser Welt zu sein scheinen. Das Papier etwa weist keinerlei Anzeichen von Porosität, Beschädigung etc. auf, ist nicht spaltbar und weist nicht einmal eine Laufrichtung auf! Solange diese offenbar extraterrestrische Herkunft des Papieres und der Tinte nicht eindeutig geklärt ist, bleibt auch die Datierung der Messe rätselhaft.

Dem Titel gemäß ist der Widmungsträger ein gewisser König Georgius. Den Widmungsträger auszumachen, ist jedoch äußerst problematisch, da sich mit Blick

auf den Messentitel etwas Kurioses offenbart: Je nach Quelle differiert der Titel hinsichtlich des Ortsnamens. Er kongruiert glücklicherweise mit der Quellenüberlieferung, so dass die einzelnen Titel der Messe je nach Quelle lauten:

Missa Georgius Rex Osterodensis	(Osterode)
Missa Georgius Rex Hannoveriae	(Hannover)
Missa Georgius Rex Gottingensis	(Göttingen)
Missa Georgius Rex Monasteriensis	(Münster)

Diesen ‚Wanderkönig‘ als einen historischen König zu identifizieren führt zu weiteren Problemen. Es gab zahlreiche Herrscher und Könige namens Georg in der Geschichte, jedoch keinen, der die oben genannten Titel offiziell trug. Auszuschließen wären zunächst alle kirchlichen<sup>7</sup> und die meisten weltlichen Herrscher<sup>8</sup> aufgrund ihres Herrschaftsgebietes.

<sup>7</sup> Georg I. (Patriarch), von Konstantinopel (679–686) / Georg II. (Patriarch), von Konstantinopel (1191–1198) / Georg von Egmond, Graf und Bischof von Utrecht (1534–1559) / Georg II. Albrecht, Abt im Kloster Füssen (1956–1960) / Georg von Tessing (auch Tessinger, Tässinger, Taffinger, † 1541), als Georg III. Bischof von Seckau / Ignatius Georg V. (Patriarch), Georg V. von Antiochia (1874–1891) / Georg von Hohenlohe (\* um 1350; † 1423), von 1390 bis 1423 Fürstbischof im Bistum Passau und von 1418 bis 1423 Administrator des Erzbistums Gran / Georg von Stubai († 1443; auch Georg von Brixen), Fürstbischof der Diözese Brixen / Georg Überacker († 1477), als Georg II. Bischof von Seckau.

<sup>8</sup> Georg der Bärtige, Herzog von Sachsen (1500–1539) / Georg Adolf Friedrich V. (Mecklenburg-Strelitz), Großherzog (1904–1914) / Georg Albert (Schwarzburg-Rudolstadt), Fürst (1869–1890) / Georg Albrecht (Ostfriesland), Fürst (1708–1734) / Georg Aribert von Anhalt-Dessau, Fürst (1632–1643) / Georg Christian (Ostfriesland), Fürst (1660–1665) / Georg Christian (Hessen-Homburg), Landgraf (1669–1671) / Georg Friedrich (Brandenburg), Herzog und Mitregent (1578–1603) ist: Georg Friedrich der Ältere (Brandenburg-Ansbach) / Georg Friedrich (Waldeck), Fürst (1682–1692) / Georg Friedrich (Baden-Durlach), Markgraf (1577–1622, †1638) / Georg Friedrich der Ältere (Brandenburg-Ansbach), Markgraf (1543–1603) / Georg Friedrich der Jüngere (Brandenburg-Ansbach), Markgraf (1692–1703) / Georg Friedrich Karl (Brandenburg-Bayreuth), Markgraf (1726–1735) / Georg Ludwig (Leuchtenberg), Landgraf / Georg Philipp (Ortenburg), Reichsgraf (1684–1702) / Georg Reinhard (Ortenburg), Reichsgraf (1658–1666) / Georg Victor (Waldeck-Pyrmont), Fürst (1845–1893) / Georg Wilhelm (Pfalz-Zweibrücken-Birkenfeld), Pfalzgraf und Herzog (1591-1669) / Georg Wilhelm (Mecklenburg-Strelitz), Großherzog (1816–1860) / Georg Wilhelm (Braunschweig-Lüneburg), Herzog (1648–1705) / Georg Wilhelm (Schaumburg-Lippe), Fürst (1807–1860) / Georg Wilhelm (Brandenburg), Markgraf und Kurfürst (1619–1640) / Georg Wilhelm (Brandenburg-Bayreuth), Markgraf (1712–1726) / Georg Wilhelm I. (Liegnitz-

Es verbleiben lediglich sechs Herrscher, deren Herrschaftsgebiete sich zumindest im norddeutschen Raum erstreckten. Zu nennen wären hier Herzog Georg von Braunschweig und Lüneburg (1582–1641) und die fünf Könige namens Georg aus dem Hause Hannover, die dem Haus Stuart 1714 als Könige von Großbritannien folgten und gleichzeitig das Kurfürstentum Braunschweig-Lüneburg bzw. das Königreich Hannover regierten. Allerdings sind auch diese Herrscher als Widmungsträger unserer Messe wohl auszuschließen, da Herzog Georg von Braunschweig und Lüneburg kein König war und die Könige aus dem Hause Hannover

---

Brieg-Wohrlau), Herzog (1672–1675) / Georg Graf Zrinski, Bane von Kroatien (1622–1626) / Đorđe Petrović, Schwarzer Georg, serbischer Fürst (1804–1813). Georg Komnenos, Kaiser von Trapezunt, (1266–1280) / Georg von Podiebrad, König von Böhmen (1458–1471) / Georg (Mecklenburg-Strelitz), Großherzog (1816–1860) / Georg (Bayern), der Reiche, Herzog von Bayern-Landshut (1479–1503) / Georg (Sachsen-Altenburg), Herzog (1848–1853) / Georg (Schaumburg-Lippe), Fürst (1893–1911) / Georg (Meißen), Markgraf von Osterland und Landsberg (1380–1401) / Georg (Brandenburg-Ansbach), der Fromme, Markgraf (1515–1543) / Georg I. (Bulgarien), Zar (1280–1292) / Georg I. (Georgien), König (1014–1027) / Georg I. (Westgeorgien), König (1389–1395) / Georg I. (Griechenland), König (1863–1913) / Georg I. (Sachsen), König (1902–1904) / Georg I. (Sachsen-Meiningen), Herzog (1782–1803) / Georg I. (Pommern), Herzog (1523–1531) / Georg I. (Seborga), selbsterklärter Fürst des Dorfes Seborga (seit 1994) / Georg I. (Waldeck-Pyrmont), Fürst (1812–1813) / Georg I. (Hessen-Darmstadt), Landgraf (1567–1596) / Georg I. Rákóczi, Fürst von Siebenbürgen (1630–1648) / Georg I. (Ortenburg), Reichsgraf (1395–1422) / Georg I. (Kachetien) ist: Georg VIII. (Georgien) / Georg II. (Bulgarien), Zar (1322–1323) / Georg II. (Georgien), König (1072–1089) / Georg II. (Kachetien), der Böse, König (1511–1513) / Georg II. (Westgeorgien), König (1565–1585) / Georg II. (Griechenland), König (1923–1947) / Georg II. (Brieg), Herzog (1547–1586) / Georg II. (Pommern), Herzog von Pommern-Rügenwalde (1606–1617) / Georg II. (Hessen-Darmstadt), Landgraf (1626–1661) / Georg II. (Sachsen-Meiningen), Herzog (1866–1914) / Georg II. (Ortenburg), Reichsgraf (1460–1488) / Georg II. Rákóczi, Fürst von Siebenbürgen (1648–1657) / Georg II. (Waldeck-Pyrmont), Fürst (1813–1845) / Giorgi III., Georg III. (Georgien), König (1156–1184) / Georg III. von Erbach (1548–1605), Graf von Eberbach und Breuberg / Georg III. (Westgeorgien), König (1605–1639) / Georg III. (Anhalt-Dessau), Fürst von Anhalt Dessau (1530–1553) / Georg III. (Hessen-Itter), Landgraf von Hessen-Lauterbach / Giorgi IV. Lascha, Georg IV. (Georgien), König (1213–1222) / Georg IV. (Westgeorgien), König (1681–1683) / Georg IV. (Vereinigtes Königreich), König (1820–1830) / Georg IV. (Ortenburg), Reichsgraf (1603–1627) / Giorgi V. der Strahlende, Georg V. (Georgien) der Strahlende, König (1314–1346) / Georg V. (Westgeorgien), König (1696–1698) / Georg V. (Vereinigtes Königreich), König (1910–1936) / Giorgi VI. der Kleine, Georg VI. (Georgien) der Kleine, König (1310–1314) / Georg VI. (Westgeorgien), König (1702–1707) / Georg VI. (Vereinigtes Königreich), König (1936–1952) / Georg VII. (Georgien), König (1396–1407) / Georg VII. (Westgeorgien), König (1707–1720) / Georg VIII. (Georgien), König (1446–1465) / Georg VIII. (Westgeorgien), König (1716) / Georg IX. (Georgien), König (1525–1535) / Georg IX. (Westgeorgien), König (1751) / Georg X. (Georgien), König (1600–1605) / Georg XI. (Georgien), König (1703–1709) / Georg XII. (Georgien), König (1798–1801).

sicherlich niemals als Könige von Osterode, Göttingen und Münster bezeichnet worden sind. Nachdem anhand dieses präzisen Ausschlussverfahrens sämtliche historischen Herrscher namens Georg ausgeschlossen werden konnten, besteht theoretisch die Möglichkeit, dass Komponist und Widmungsträger der Messe zusammenfallen. Haben wir es mit einem reisenden Komponisten zu tun, der sich in einem Anfall von Größenwahn als König eines jeden Ortes bezeichnete, in dem er sich aufhielt?<sup>9</sup> Die Tatsache, dass ein- und derselbe Schreiber stets am Werk war, stützt diese ansonsten abwegige Vermutung.

## II. Analyse

Brachten Überlieferung und Quellenbeschreibung bereits einige Überraschungen mit sich, so setzt sich dies auch bei der nun folgenden Analyse der *Missa Georgius Rex* fort. Dass ein Herrscher überhaupt mit wechselnden Titeln in einer Messvertonung auftritt, ist äußerst spektakulär und für Herrschermessen völlig innovativ.<sup>10</sup> Die im Titel der Messe inhärente Parallele zu Josquin Desprez' *Missa Hercules Dux Ferrariae*

---

<sup>9</sup> Es gibt im Zusammenhang von zweifelhaften Widmungsträgern von Herrschermessen eine ebenfalls anonym überlieferte *Missa Marci Antonii*, die Knud Jeppesen in einem Beitrag von 1943 noch Marco Antonio Cavazzoni zugeschrieben hatte. Jeppesen vermutete, dass der Komponist möglicherweise selbst der Widmungsträger der Messe gewesen sein könnte. Vgl. Jeppesen, Knud: *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*, Kopenhagen 1943, S. 95ff. Jeppesens These wurde von Oscar Mischiati in einer 1963 verfassten Rezension im *L'Organo* (S. 231f.) überzeugend widerlegt, da es zum einen äußerst unwahrscheinlich sei, dass ein Komponist sich mit einem Werk selbst huldige und das Chorbuch andererseits direkt auf Giovanni Spataro zurückführbar sei, der auch als Komponist des Stückes in Frage komme. Mischiati schlägt als möglichen Widmungsträger den adligen Juristen Marcantonio Marescotti aus Bologna vor, mit dem Spataro in engem Kontakt stand.

<sup>10</sup> In diesem Zusammenhang sei natürlich an die beiden Umwidmungen der Hercules-Messe Josquin Desprez' für Friedrich den Weisen und Philipp den Schönen erinnert, wobei der Fall hier anders gelagert ist. Josquins Messe wurde hier lediglich als Vehikel für die Herrscherakklamation anderer Herrscher benutzt, ohne die symbolische Konnotation des *sogetto cavato* mit Ercole d'Este I. zu berücksichtigen.

stellt gleichsam die Frage nach der Existenz eines *soggetto cavato dalle parole*.<sup>11</sup> Und tatsächlich offenbart sich die Übernahme des Josquinschen Prinzips, aus den Vokalen des Titels den zyklusstiftenden cantus firmus der Messe zu gewinnen. Da sich das *soggetto* je nach Ortsbezeichnung mit verändert, hat das ‚Wandersoggetto‘ folgende vier Ausprägungen:

### Missa Georgius Rex Osterodensis



re sol mi ut re sol re sol re mi  
Ge - or - gi - us Rex O - ste - ro - den - sis

### Missa Georgius Rex Hannoveriae



re sol mi ut re fa sol re mi re  
Ge - or - gi - us Rex Han - nov - er - i - ae

### Missa Georgius Rex Gottingensis



re sol mi ut re sol mi re mi  
Ge - or - gi - us Rex Got - tin - gen - sis

### Missa Georgius Rex Monasteriensis



re sol mi ut re sol fa re mi re mi  
Ge - or - gi - us Rex Mo - na - ste - ri - en - sis

---

<sup>11</sup> Geprägt hat diesen Begriff Gioseffo Zarlino in seinem theoretischen Werk *Le Istituzioni harmoniche* aus dem Jahre 1558, als er Josquins Technik, aus einem Namen und Titel ein musikalisches Thema zu erzeugen als „ein aus den Worten gegrabenes *soggetto*“ bezeichnete.

Wie bei allen anderen *soggetto cavato*-Messen ist auch dasjenige der *Georgius-Messe* für den Messzyklus strukturbildend, gleichwohl auch hier Überraschendes zutage tritt. Es erscheint in der gesamten Messe nur ein einziges Mal, indem die Silben auf die Sätze bzw. größeren Textabschnitte der Messe verteilt sind, und zwar so gleichmäßig, dass pro Satz nicht mehr als eine *soggetto*-Silbe auftritt. Die Folge dieser wahnwitzigen Idee ist eine unüberhörbare Monotonie von überlangen (oder überkurzen) Notenwerten. Dass darüber hinaus eine bestimmte Stimme ausschließlich den Herrschertext deklamiert, ist in Herrschermessen zwar nicht unüblich, wird aber in der *Georgius-Messe* auf die Spitze getrieben. Je nach Quelle ist die Messe entweder in 9, 10 oder 11 Abschnitte gegliedert, pro Abschnitt erklingt nur ein Ton des *soggetto cavato*, und zwar stets im Bassus. Der folgende tabellarische Formplan der Messe gibt einen Überblick über Stimmendisposition und Silbenverteilung des *sogettos*:

Messentext	Soggetto-Silben	Stimmen
[Kyrie]	„Ge“	1
Christe	„or“	15
Gloria	„gi“	2
Credo	„us“	2
Sanctus	„Rex“	3
Pleni	„O“ „Han“ „Got“ „Mo“	4
Osanna	„ste“ „nov“ „tin“ „na“	5
Benedictus	„ro“ „er“ „gen“ „ste“	17
[Agnus I]	„den“ „i“ „sis“ „ri“	1
[Agnus II ]	„sis“ „ae“ „en“	1
[Agnus III]	„sis“	1

Diesem Formplan kann man entnehmen, wie die Silben des soggetto cavato auf die Sätze der Messe zu verteilen sind. So hat die Messe in der Münsteraner-Quelle drei Agnus-Sätze, während die Osteroder- und die Hannoveraner-Quelle mit zwei Agnus-Sätzen und die Göttinger-Quelle mit nur einem Agnus Dei auskommen. Sowohl die eingeklammerten Rahmensätze als auch die auffällig heterogene Stimmendisposition wird im Zuge der nun folgenden Analyse näher zu beleuchten sein. Mit dem Kyrie beginnt ein außergewöhnlicher Streifzug:

## Kyrie

Ge - - - - -

10

- - - - -

Dieses außerordentlich kurze Kyrie kommt gänzlich ohne liturgischen Messentext aus (daher die Klammer im obigen Formplan), gleichwohl ist der Satz mit *Kyrie* betitelt. Eine gewisse Begrenztheit und Morbidität des mit der ersten Silbe des *soggetto cavato* besetzten Textes auf einem 19 Takte langen Ton ist zwar nicht abzustreiten, jedoch ist die Akklamation des Herrschers ohne den störenden Ballast des Messentextes eindrucksvoll gelungen.

Völlig gegensätzlich ist das *Christe* gestaltet. Dem Komponisten gelingt das Kunststück, den gesamten *Christe*-Text in nur einem einzigen 15-stimmigen, exzessiv-chromatischen Akkord zu vertonen, während die unterste Stimme die Herrschersilbe „or“ deklamiert:

### Christe

Superius C - - - - -

Tenor h - - - - -

Altus r - - - - -

Bassus I i - - - - -

Bassus II s - - - - -

Superius t - - - - -

Altus e - - - - -

Tenor e - - - - -

Bassus I l - - - - -

Bassus II e - - - - -

Superius i - - - - -

Altus s - - - - -

Tenor o - - - - -

Bassus I n - - - - -

Bassus II or - - - - -

Dieser einzigartige Fall einer extremen Textthomophonie ist brillant umgesetzt, wengleich die Fähigkeiten und Nerven der Sänger (vor allem mit Blick auf die auszuhaltenden Konsonanten) auf eine harte Probe gestellt werden.

Das Gloria und das Credo, dessen Vertonung ob der enormen Textmasse sich traditionell eher schwierig gestaltet, stellt für unseren Anonymus kein sonderliches Problem dar. Es folgt jeweils nur der Beginn der beiden Sätze:

### Gloria

Supertus

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et

Bassus

gi - - - - -

### Credo

Altus

Cre - do in u - num De - um, pa - trem om -

Bassus

us - - - - -

Diese Bicinien im Abstand einer kleinen None bzw. eines Tritonus werden gnadenlos bis zum Ende des Satzes fortgesetzt. Ein wahres Sing- und Klangerlebnis für Sänger und Hörer gleichermaßen.

Nach diesen vor allem klanglich ausgerichteten und ausschließlich in Pfundnoten komponierten Sätzen verändert sich die Kompositionsweise unseres Anonymus, allerdings nicht unbedingt zum Positiven. Das Sanctus verwirklicht er als Oberstimmenbicinium mit *soggetto*-Silbe im Bassus:

Sanctus

The image shows a musical score for the Sanctus, divided into two systems. The first system features three vocal parts: Altus (soprano), Tenor, and Bassus. The Altus and Tenor parts have lyrics: "San - ctus San - ctus San - ctus Do-mi-nus De - - us". The Bassus part has a vocal line with a fermata and the word "Rex" written below it. The second system features three more vocal parts: A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The A. and T. parts have lyrics: "Sa - ba-oth Do-mi-nus De - - us Sa - ba-oth Do-mi-nus De - us". The B. part has a vocal line with a fermata. The score includes musical notation with clefs, time signatures, and various musical symbols like fermatas and accents.

Auffällig ist zunächst, dass das Deklamationstempo der Stimmen im Vergleich zu den bisherigen Sätzen deutlich erhöht ist. Während die *soggetto*-Silbe „Rex“ im Bass emphatisch auftritt und schnell wieder abtritt, setzt sich die bereits im Gloria und Credo demonstrierte Vorliebe für Bicinien im Halbtonabstand fort. Ob den Melodien – hier kann man tatsächlich erstmals von Melodien sprechen – ein *cantus prius factus* zugrunde liegt, konnte vom Autor bis dato leider nicht ermittelt werden. Für Hinweise ist er aber jederzeit dankbar!

Gleiches gilt für die Oberstimmenmelodie des Osanna:

Superius  
O - san - na in ex - cel - sis in ex - cel - sis o - san - na in ex - cel - sis O - san - na in ex - cel - sis

Altus  
O - san - na in ex - cel - sis

Tenor  
ex - cel - sis

Quintus  
ex - cel - sis

Bassus  
ste

Der Bassus leitet diesen so harmlos wirkenden Satz mit seiner (je nach Quelle anderslautenden) Herrschersilbe einstimmig ein und lässt dem liturgischen Messentext ab Takt 2 den Vortritt. Die Oberstimmenmelodie zeichnet sich durch eine erst aufwärtsstrebende, wellenartige und den Text „in excelsis“ im Sinne eines barocken Textausdruckes nachzeichnende Aufwärtsbewegung aus, um anschließend ebenso wellenartig wieder hinabzustreben und in einen vierstimmigen, kraftvollen Akkord zu münden. Im Gegensatz zu der bisherigen, eher unkonventionellen Harmonik ist dieser Satz äußerst konventionell gestaltet.

Der hinsichtlich der Stimmendisposition zweite ‚Ausreißer‘ der Messe ist das 17-stimmige *Benedictus*:

Benedictus

Bassus I  
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni -

Bassus II  
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni -

Bassus III  
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni -

Bassus IV  
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni -

Bassus V  
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni -

Bassus VI  
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni -

Bassus VII  
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni -

Bassus VIII  
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni -

Bassus IX  
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni -

Bassus X  
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni -

Bassus XI  
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni -

Bassus XII  
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni -

Bassus XIII  
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni -

Bassus XIV  
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni -

Bassus XV  
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni -

Bassus XVI  
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni -

Bassus XVII  
er

Dieser Satz ist in vielerlei Hinsicht außergewöhnlich! Zum einen ist die Besetzung mit 17 Bassstimmen wohl einzigartig. Außerdem sind die Stimmen paritätisch verteilt. Die ersten 8 Oberstimmen deklamieren unisono die auch hier nicht ermittelbare Melodie, während die restlichen Bassstimmen (bis auf die letzte) in der Unterquinte dieselbe Melodie parallel führen, so dass der Satz als kolossale Quintparallele auftritt. Verstärkt wird der bombastische Klang vom tiefen D des untersten Basses auf der Herrschertextsilbe.

Mit Blick auf das Agnus Dei könnte man (positiv) sagen, dass unser Anonymus auf Kontrastwirkung abhebt. Andererseits könnte ihm nach diesem vielleicht bedeutendsten *Benedictus* der Musikgeschichte auch einfach die Luft ausgegangen sein. Ein jeder mag sich sein eigenes Urteil bilden:

### Agnus Dei



Ein überraschendes, wenngleich äußerst expressives Ende einer einzigartigen Messvertonung! Auch hier ist wie im Kyrie der gesamte und nicht unwichtige liturgische Messentext des Agnus Dei unter den Tisch gefallen<sup>12</sup>, somit ist zumindest eine Rahmenstruktur geschaffen, die man sicherlich würdigen sollte.

<sup>12</sup> In einigen Herrschermessen kommt es gelegentlich vor, dass der Text der Herrscherakklamation den liturgischen Messentext gänzlich verdrängt. Dies ist etwa im Agnus Dei der *Missa Ducalis* von Costanzo Porta der Fall, wenn plötzlich alle 13 Stimmen ausschließlich den Text „Protege Cosmum ducem principemque Franciscum“ deklamieren. Dass aber der Messentext erst gar nicht erklingt, ist ungewöhnlich.

\*

Wie kann ein Resümee dieser Tour de force ausfallen? Es ist sicherlich nicht zu gewagt, die *Georgius-Messe* als die wohl spektakulärste Messvertonung der Musikgeschichte zu bezeichnen.<sup>13</sup> Es ist aber wohl auch die schlechteste Messe der Musikgeschichte! Zwar knüpft unser Anonymus durchaus an Traditionen der Messvertonung an, etwa durch die (fast vollständige) Vertonung des Messentextes oder durch die (wenn auch außergewöhnliche) Übernahme des *sogetto cavato*-Prinzips. Allerdings sind die aufgezeigten, über die Maßen kühnen (ja absurden) kompositorischen Mittel den üblicherweise verwendeten diametral entgegengesetzt. Ein Fall für das Kuriositätenkabinett? Meineserachtens ist es viel schlimmer! Wenn man den musikimmanenten Befund vor dem Hintergrund des eingangs vermuteten kriminellen Kontextes betrachtet, wird deutlich, wes Geistes Kind der Komponist einer solchen Messe sein muss. Dafür sprechen auch die Codes der Lautenhandschrift, die eindeutig terroristisch-kriegerische Aktionen oder zumindest die Planung solcher befürchten lassen.

Mit Blick auf die eingangs diskutierten Rezeptionsmechanismen bleibt in diesem Fall nur eine Möglichkeit: Die Rezeption dieser Messe muss in jedem Fall verhindert werden! Lesen Sie diesen Aufsatz bitte nicht! Wenn Sie ihn gelesen haben, geben Sie ihn keinesfalls weiter, erzählen Sie niemandem davon und verbrennen Sie ihn schnellst möglich! Solange der Komponist der Messe nicht gefasst ist, können sich weitere Konkordanzen der Messe ausbreiten – oder schlimmer noch: weitere Kompositionen dieser Art, deren Ausmaß und Folgen noch gänzlich unabsehbar sind.

---

<sup>13</sup> Vielleicht neben P.D.Q. Bachs „Messe in A-llah“. Vgl. Schickele 1998, S. 281.