

Vorstellungsberichte der neuen Mitglieder

JÜRGEN HEIDRICH

„Fridericus dux saxonie. Kyrie leyson“
Politische (Selbst-)Inszenierung in der polyphonen Messe
des frühen 16. Jahrhunderts

(vorgetragen in der Plenarsitzung am 11. April 2008)

I

Im Grunde habe ich eine für einen Musikwissenschaftler nicht einmal untypische Karriere absolviert, nämlich diejenige über den „Umweg“ eines zunächst musikpraktischen Weges: Von den drei bisweilen mit fanatischer Obsession betriebenen Interessenfeldern meiner Schul- und Jugendzeit, dem Schwimmsport, dem Schach und dem Gitarrenspiel, war glücklicherweise das dritte maßgeblich für meine berufliche Karriere. Gerade weil die Perspektive auf meine musikalisch-künstlerischen Idole einem Wandel unterworfen war (ich bekenne hier: von Jimi Hendrix zu Andrés Segovia), stand für mich sehr bald fest, dass ich eine instrumentalpraktische Ausbildung wagen würde – sehr zum anfänglichen Verdruss meiner Eltern.

Das Studium für künstlerisches Gitarrespiel nahm ich dann bei Hans Michael Koch an der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater Hannover auf, das Diplom erwarb ich 1983. Insbesondere anregend waren für mich während der Hannoveraner Jahre die spektakulären Vorlesungen des früh verstorbenen Musikhistorikers Hellmut Kühn, die mir die Augen für das Fach Musikwissenschaft und seine Themen- und Forschungsfelder öffneten.



Jürgen Heidrich, Professor der Musikwissenschaft an der Westfälischen Wilhelms-Universität, Münster, O. Mitglied der Göttinger Akademie seit 2008

Und so wechselte ich dann konsequenterweise nach dem Examen an die Georgia Augusta nach Göttingen, um das Studium der Musikwissenschaft bei Martin Staehelin, der Mittellateinischen Philologie bei Fidel Rädle und der Mittleren und Neueren Geschichte bei Hartmut Boockmann und anderen anzuschließen.

Martin Staehelin, dem eindrucksvollen Lehrer und Anreger, auch väterlichen Freund, verdanke ich Außerordentliches, das alles hier aufzuzählen nicht der Ort und überhaupt unmöglich ist. Hervorheben möchte ich aber doch, wie er den Kommilitonen und auch mir sein unumstößliches Credo gleichsam einprägte, dass die Musikwissenschaft primär als eine historisch-philologische Disziplin aufzufassen sei – was methodisch die unmittelbare und unbeirrbar Orientierung an den Quellen bedeutet. Erstes greifbares Ergebnis einer solchen Ausrichtung war meine Dissertation von 1993, in der ich einen größeren Verbund spätmittelalterlicher deutscher Musikhandschriften untersuchte.

Während meiner unmittelbar anschließenden Assistentenzeit am Göttinger Musikwissenschaftlichen Seminar habe ich mir dann weitere Forschungsschwerpunkte erarbeitet (und bis heute weiterhin gepflegt und ausgebaut), darunter etwa die Musik des 17. Jahrhunderts mit besonderem Fokus auf Heinrich Schütz und seinem Umfeld, sodann das deutsche Oratorium im 19. Jahrhundert, ferner einzelne systematische Aspekte des 18. Jahrhunderts, unter anderem mit Blick auf Georg Friedrich Händel einerseits oder ästhetisch-kunstanschauliche Fragestellungen andererseits. Aus diesem letzten Komplex ist dann auch meine Habilitationsschrift von 1999 hervorgegangen: Sie behandelt die in der ästhetischen Diskussion um das „Wahre, Schöne, Gute“ um 1800 ebenfalls virulente Frage nach der „wahren Kirchenmusik“. Lehrstuhlvertretungen in Bern und Münster schlossen sich an die Zuerkennung der Göttinger *Venia legendi* an, bevor ich zum Sommersemester 2004 den Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster annahm. Die Forschungsaktivitäten seither sind breit; von den aktuellen möchte ich hier nur nennen: einerseits eine Untersuchung zur Frage nationalpolitisch-religiöser Implikationen im Oratorium im gerade neu eingerichteten Exzellenz-Cluster „Religion und Politik in den Kulturen der Vormoderne und Moderne“, andererseits ein in der Planungsphase befindliches Projekt zum Thema „Politik und Religion auf der Opernbühne“. Im Zentrum meines wissenschaftlichen Interesses steht indes derzeit das Projekt im Rahmen des Münsteraner Sonderforschungsbereichs 496 „Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme vom Mittelalter bis zur Französischen Revolution“: Es hat den Titel „Formen symbolischer Kommunikation in der

Messvertonung des 15. und des 16. Jahrhunderts“. Einen kleinen Einblick in Fragestellung und Methode dieses Vorhabens möchte ich Ihnen jetzt geben, wenn ich zum wissenschaftlichen Teil meines Vortrags komme.

II

Dass Musik über die eigentliche vordergründige Mitteilungs- und Kommunikationsabsicht hinaus – wie immer diese auch beschaffen sein mag – sich mannigfaltiger Verfahren und Techniken bedient, um sinnstiftende Metaebenen auszubilden, erscheint angesichts des Umstandes, dass Musik prinzipiell eine per se zeichenhafte, dabei nichtgegenständliche, in Zeit und Raum sich verflüchtigende Kunst ist, kaum verwunderlich. Dass die Musik zu diesem Zwecke auf ein komplexes System von Konventionen und Deutungsabsprachen zurückgreift, das in einem einschlägigen Bereich, nämlich der Instrumentalmusik, überdies ohne Zuhilfenahme der Sprache, somit des wenn nicht durchweg klärenden, so doch eine spezifische Sinnrichtung vorgebenden Worts auskommen muss, scheint ein umfängliches Repertoire symbolischer Kommunikationsstrategien geradezu unabdingbar zu machen. Doch auch auf dem Felde der Vokalmusik, dort also, wo vordergründig durch den Text eine scheinbar eindeutige zielgerichtete Mitteilungsabsicht besteht, kann die hinzukomponierte Musik – und zwar explizit mit rein musikalischen Mitteln – in mannigfacher Weise den Text bestärken, neutralisieren, hinterfragen, umdeuten, parodieren, konterkarieren, ad absurdum führen. Richard Wagners Verfahren, über den eigentlichen narrativen Handlungsstrang zum Zwecke der motivpsychologischen Charakterisierung ein dichtes Netz musikalischer Leitmotive zu werfen, bedarf hier keiner weiteren Vertiefung und illustriert ohne weiteres die Möglichkeiten.

Etwas subtiler sind die Strategien in der reinen Instrumentalmusik. Wenn, um zur Verdeutlichung des breiten Spektrums kommunikativer Verfahren, Ludwig van Beethoven dem Kopfsatz seiner 6. Sinfonie, der sogenannten Pastorale, die Vortragsanweisung voranstellt: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“, so wird, jetzt also mit rein musikalischen Kriterien, auf andere symbolische Sinn- und Kommunikationsebenen rekurriert, die sich nicht, wie bei Wagner, gleichsam hermetisch auf das zugrundeliegende Kunstwerk selbst beziehen, sondern über dieses hinausweisen und übergeordnete Ideen akzentuieren. Die Symphonie als ganze reflektiert natürlich und in erster Linie Beethovens Gattungsverständnis; sie dokumentiert aber auch und im weiteren Sinne Beethovens Haltung im Kontext der prinzipiellen Entscheidung für freie oder außermusikalisch-

programmatisch gebundene Musik (später wird man dafür die Begriffe Autonomie- und Inhaltsästhetik prägen), und schließlich wird durch Beethovens erläuterndes Motto klar auf eine zeitgenössische Ästhetikdebatte rekurriert, in der man darum stritt, inwieweit tonmalerische Elemente abbildenden Charakters legitim oder fragwürdig seien.

Im Blick auf die Messe des frühen 16. Jahrhunderts erscheinen vergleichbare Konstruktionen wie bei Wagner oder Beethoven zunächst nicht ohne weiteres denkbar; mehrere Gründe sprechen zunächst dagegen, spezifische symbolische Kommunikationsebenen als naheliegend anzunehmen: Die klangliche Differenzierung instrumental / vokal, bei Wagner von vornherein das Vehikel zur Darstellung unterschiedlicher Sinnebenen, entfällt. Der kanonisierte, stets gleiche und in der Abfolge stabile Text der Messe sodann lässt Spielraum für individuelle Interpretationen nur in den nicht sehr zahlreichen Fällen zu, wo durch mehrtextige Tropierungstechniken eine – in der Forschung gleichwohl nicht unumstrittene – sprachliche Simultanität anvisiert wird. Schwerer noch aber wiegt wohl, dass, zumindest aus heutiger Sicht, die eigentliche Tonsprache um 1500 in der Wahl ihrer Mittel vergleichsweise stark eingeschränkt ist: Wir kennen noch kein Crescendo, um wichtige Texte zu akzentuieren, kaum die Möglichkeit der strukturellen Differenzierung im Blick auf Besetzung, Affekt und Dramaturgie, und auch die Vorstellung, dass Musik empfindungsgeladen sei und gewissermaßen die inneren Motive und psychischen Konstitutionen des Komponisten widerspiegeln, liegt der Zeit fern. Schließlich tut sich die Forschung schwer – vielleicht ebenfalls als Folge der noch wenig ausgeprägten Sensibilisierung –, markante personalstilistische Kriterien und Individualitäten im Kontext des „internationalen Stils“ franco-flämischer Musik zu konkretisieren.

III

Dennoch, trotz dieser Beschränkungen, lassen sich auch in der Messe unseres Untersuchungszeitraums entsprechende symbolische Kommunikationsstrategien belegen, die ich jetzt an einem Phänomen erläutern möchte. Freilich kann in diesem Rahmen nur angedeutet werden, welche Fragestellungen und methodischen Zugänge sich auf diesem Felde eröffnen. Denn tatsächlich handelt es sich im vorliegenden Fall um einen eklatant in die prinzipielle liturgische Disposition eingreifenden, dezidierten und plakativen Akt politischer Inszenierung und Selbstdarstellung.

Es handelt sich um den Anfang von Diskant und Tenor eines die Messe eröffnenden *Kyrie eleyson*-Satzes, notiert auf dem Verso einer aufgeschlagenen Doppelseite eines mit floralen Bordüren, Tieren und Wappen prächtigen

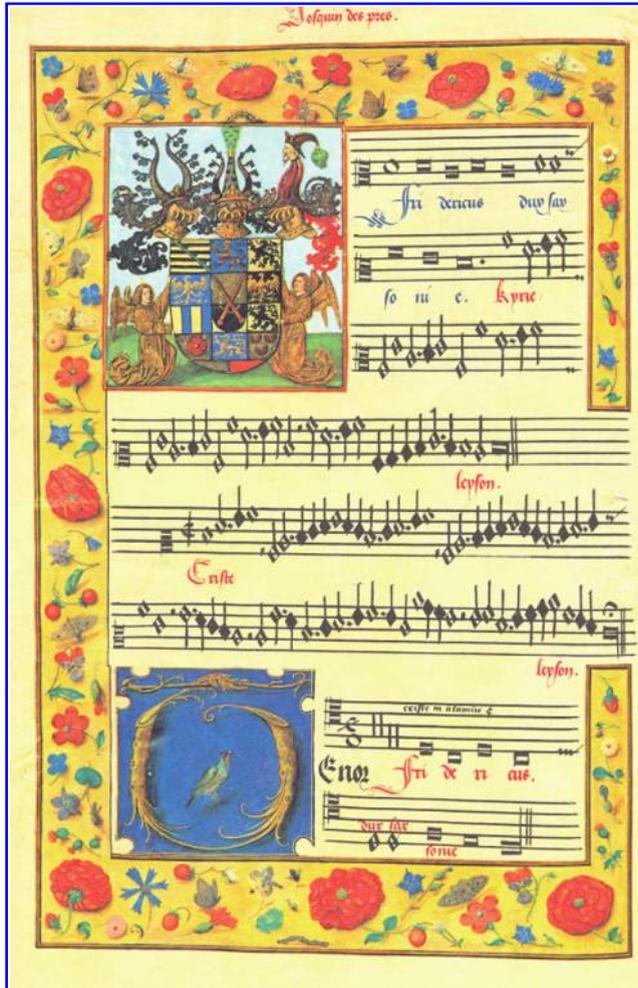


Abbildung 1: „Kyrie Fridericus Dux Saxoniae“

tig illuminierten großformatigen Chorbuchs; dessen Entstehung wird in die Jahre 1518–1520 terminiert. Heute befindet es sich in der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena, unter der in der Forschung eingeführten Signatur Jena 3. Die beiden hier nicht wiedergegebenen, den Satz zur Vierstimmigkeit komplettierenden Stimmen stehen gegenüber auf dem folgenden Recto-Blatt. Über dem Ganzen ist der Name des Komponisten Josquin Desprez zu lesen, des zweifellos anerkannten, vielleicht sogar exponierten Hauptmeisters der Musik um die Wende zum 16. Jahrhundert.

Interessant ist nun der Anfang der Notation: Beide hier abgebildeten Stimmen setzen nicht mit dem an sich liturgisch vorgeschriebenen *Kyrie eleyson*-Anruf ein, sondern wir lesen stattdessen, dass den ersten Tönen – die überdies, vom Rest des Satzes verschieden, in rhythmisch auffällig langen Breven notiert sind – der Text „Fridericus dux saxonie“ unterlegt ist, bevor das eigentliche *Kyrie eleyson* folgt: Nicht nur aus der Perspektive eines strengen theologischen Dogmatikers offenbart sich damit ein im Grunde ungläublicher Vorgang: Gleichsam devisenhaft ist der Beginn der Messe durch eine prononciert weltliche, politische Figur der Zeitgeschichte geprägt, zugleich konterkariert, nämlich durch den sächsischen Kurfürsten Friedrich III., genannt der Weise (1463–1525), der mit diesem Incipit als Adressat und Besitzer des Codex angesprochen ist. Dass dieses Motiv in der Folge noch x-mal begegnet und die gesamte Messe gleichsam wie ein Spruchband in allen Sätzen durchzieht, sei noch ergänzt.

Um den Vorgang in allen symbolträchtigen und inszenatorischen Aspekten zu illustrieren, müssen wir unseren Blick allerdings zunächst von Kursachsen nach Italien richten, denn die hier vorgestellte Komposition ist älter und hat eine Vorgeschichte. Im Jahre 1503 weilte Josquin Desprez in Ferrara, am Hofe des Herzogs Ercole d'Este, für den er einige bedeutende Kompositionen schuf, darunter eine Messe, die unter dem Titel „Hercules Dux Ferrariae“ berühmt geworden ist. Sie ahnen bereits: Bei der hier interessierenden Missa „Fridericus Dux Saxoniae“ handelt es sich um eine nachträgliche kursächsische Adaptation, man könnte auch sagen: eine Art Parodie der originalen Ferrareser Vorlage. Deren Konstruktion ist ebenso spektakulär wie innovativ: Sie gilt nämlich als das erste, in der Folge dann massenhaft nachgeahmte und modifizierte Beispiel eines Cantus-firmus-Messentyps, dessen Soggetto aus den Vokalen eines Titels oder Mottos gebildet wird; das Prinzip des sogenannten „soggetto cavato delle parole“ funktioniert so: Her-cu-les Dux Fer-ra-ri-e = e-u-e—u—e-a-i-e. Diese Vokale lassen sich dann in Solmisationssilben, also Tonnamen umformen: re-ut-re—ut—re-fa-mi-re; das entspricht – modern gesprochen – den Tönen d-c-d—c—d-f-e-d: womit der Cantus firmus der Messe gewonnen wäre. Man muss sich klarmachen: Die Tonfolge ist nichts anderes als die musikalisch-symbolische Darstellung eines Herrschernamens und -titels.

Das konsequenzenreiche symbolische Kommunikationspotential erschließt sich indes erst, wenn man die prinzipielle Form der musikalischen Messfeier rekapituliert: Eigentlich hat jeder Messe, auch in der ambitionierten polyphonen Ausprägung, jenes chorale Melodienmaterial zugrunde zu liegen, das im sogenannten Gregorianischen Choral weitgehend kanonisiert ist. Trotz aller möglicher hinzutretender vordergründiger polyphoner

Kunstfertigkeit muss der oft ebenfalls in langen Pfundnoten im Tenor präsente, mithin unangetastete Choral gleichsam als das geistige Zentrum, als die eigentliche religiöse Verkündigungsebene auch der mehrstimmigen Komposition gelten.

Das demgegenüber ab der Mitte des 15. Jahrhunderts sich ausbildende Verfahren, zum Zwecke der zyklischen Vereinheitlichung aller fünf Ordinariumsteile die eigentlich liturgisch zwingend geforderte Chormelodie durch sogenannte Fremdvorlagen – diese können geistlich, oder, wie im Falle von „Hercules Dux Ferrariae“, weltlicher Provenienz sein – zu ersetzen, ist aus theologischer Sicht eigentlich ein Affront sondergleichen: An die Stelle der primär religiös-heilsbezogenen Verkündigung tritt nun eine ganz bestimmte Form der weltlichen, teils amourösen, teils politischen Manifestation.

Welche Formen der absichtsvollen Kombination der beiden Textebenen, der liturgischen mit der Fremdvorlage, sich einstellen können, wenn, wie im vorliegenden Beispiel etwa im Gloria „Deus Pater omnipotens“ just mit der Melodie „Hercules Dux Ferrariae“ kombiniert wird, welches symbolische Kommunikationspotential also in solchen tropierenden Textkonstruktionen liegt, kann hier nur angedeutet werden und bedarf der komplexen Analyse. Vollzogen ist damit jedenfalls ein tiefgreifender Wandel vom Primat der Liturgie zum Primat des Kunstcharakters, damit die funktionale Umwertung der rituellen Messfeier zu einem liturgisch-künstlerischen janusköpfigen Kunstwerk, das nunmehr auch Medium individueller symbolischer Kommunikation ist

Damit zurück zur Missa „Hercules Dux Ferrariae“: Folge der angedeuteten Individualisierung ist hier die musikalisch-emblematische Abbildung fürstlichen Selbstverständnisses, zugleich die Einbindung der Messe in einen offensichtlich politischen Kontext. Oder andersherum betrachtet: Die Inszenierung und Selbstdarstellung, zugleich liturgische Approbation, geschieht zielgerichtet im Kontext der Messe. Denn die Perspektive ist ambivalent: In dem gleichen Maße, wie einerseits die sakrale Handlung profaniert, ja politisiert wird und sich die fragliche Autorität als gleichsam integralen, konzeptionellen Bestandteil der Messe inszeniert, werden andererseits Amt und Persönlichkeit in einen gleichsam paraliturgischen Rang erhoben, also sakralisiert: Ob eine solche Messe als Dokument der Frömmigkeit oder der Machtdemonstration zu begreifen ist, hängt nicht nur von der Sicht des Beobachters ab, sondern natürlich auch von den kontextuellen Bedingungen: Im Falle des Auftraggebers Ercole d'Este weiß man von einer offenbar tiefempfundenen subjektiven Religiosität, wie dies etwa auch die ebenfalls von Josquin gefertigte Psalmotette „Miserere mei

Deus“ bezeugt, die auf Psalmparaphrasen des Florentiners Girólamo Savonarola zurückgeht. Und auch vom „Wiederverwerter“ Kurfürst Friedrich von Sachsen ist bezeugt, dass ihm eine über die Maßen fromme Gesinnung eignete, mit einem ausgeprägt religiösen Lebenswandel. Dass indes Friedrich der Weise nicht der einzige „Recycler“ der Ferrareser Vorlage ist, dass wir etwa noch eine frühere Umwidmung als „Philippus Rex Castilie“ (bezogen auf Philipp den Schönen) kennen, dass darüber hinaus dieser Typus der individualisierenden Soggetto-Messe in etlichen Neukompositionen etwa von Jachet de Mantue, Philipp Rogier oder Cipriano de Rore im 16. Jahrhundert zu einem eigenständigen Gattungstypus wurde, sei nur am Rande erwähnt, bietet aber reichhaltiges Untersuchungsmaterial.

Gewiss handelt es sich bei der kursächsischen Umwidmung um den Versuch der Transformation italienischer Verhältnisse, um das Bemühen mithin, das aus der Sicht eines nicht nur territorial, sondern auch kulturell an der Peripherie Europas verorteten Regenten als vorbildhaft und nacheiferenswert beurteilte politische Selbstverständnis italienischer Fürstentümer zu adaptieren und zu kopieren.

Die Amalgamierung dynastischer, politischer und liturgischer Kommunikationsabsichten erfährt im Falle der kursächsischen Variante einerseits noch eine Potenzierung, andererseits ist zu konstatieren, dass der Versuch der Selbstinszenierung und der Adaptation italienischer Herrscherattitüde zumindest in einem Punkt gescheitert ist. Um eine Potenzierung handelt es sich, weil zum eigentlichen liturgisch-musikalischen Notat noch eine ergänzende mediale Vermittlungsebene tritt: Anstelle der Initiale findet sich hier plakativ, gleichsam bereits vor dem ersten Ton dynastische und territoriale Machtverhältnisse dokumentierend, ein Wappen als Herrschersymbol, wiederum kombiniert mit religiösen Bildelementen: Zwei Engel halten das Wappen Friedrichs des Weisen, der zwei Plätze einnehmende Herzschild, von Schwarz und Silber quergeteilt, ist das Zeichen der an den Kurkreis Wittenberg geknüpften Kurwürde, die gekreuzten Schwerter darin verweisen auf das mit der Kur verbundene Erzmarschallamt. Um den Herzschild gruppieren sich die Wappen weiterer wettinischer Besitztümer, der Landgrafschaft Thüringen, des Herzogtums Sachsen, der Markgrafschaft Meißen und etlicher weiterer. Die kursächsischen Lande erscheinen dadurch in gleicher Weise wie die Person des Kurfürsten in die heilsbringende Wirksamkeit der Messe einbezogen.

Gescheitert ist die sächsische Inszenierung kurfürstlicher Autorität, weil die subtil ausgeklügelte mediale Konzeption einen entscheidenden Schönheitsfehler aufweist: Zwar eröffnen das Wappen und die Devise „Friedricus dux saxonie“ ambitioniert die Messe, zwar versichert man sich des

beschriebenen liturgisch-heilsbezogenen Messenkontextes im Sinne wohl arrangierter Repräsentation: Die Musik indes, das musikalisch-artifizielle Vermittlungselement, spricht eine andere Sprache. Wir erinnern uns: Die Tonstufen re-ut-re—ut—re-fa-mi-re, die Anfangstöne der Messe, bedeuten eben „Hercules Dux Ferrariae“ und nicht „Fridericus Dux Saxonie“: Dadurch, dass die Melodie des Italieners, nicht aber eine eigene des Sachsen, fanfarenhaft in der Messe erklingt (diese könnte etwa lauten: mi-re-mi-ut—ut—fa-sol-mi-re), dadurch, dass also das gewissermaßen „falsche“ Soggetto erklingt, wird die Inszenierungs- und Kommunikationsabsicht grandios konterkariert und ad absurdum geführt. Ob Friedrich der Weise genügend musikalische und musiktheoretische Kenntnisse besessen hat, um diesen Fauxpas zu bemerken, darf jedenfalls bezweifelt werden.