

»Er ist der Anführer von Allen«: Josquin in der bürgerlichen Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts

Im Jahr 1877 erschien in der Zeitschrift *Der Kirchenchor*, die zugleich das Verbandsblatt der Cäcilienvereine in der Diözese Brixen war, ein kurzer Aufsatz über Josquin des Prez. Der Autor Franz Joseph Battlogg, ein Priester und Chorleiter, präsentierte in einer Fußnote seiner Leserschaft folgende Anekdote:

Als einer unserer hervorragenden Chordirigenten und Verehrer der Alten in die Proske'sche Bibliothek in Regensburg eintrat, zeigte der Custos G. Jacob [...] auf den [sic] Fächer hinauf, welcher die Ueberschrift Josquin hat, mit den Worten: »Zu Diesem müssen wir hinaufsteigen, er ist der Anführer von Allen.«¹

Der begeisterte Ausspruch des Domvikars deutet an, welche beherrschende Stellung in der älteren Musikgeschichte Josquin in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erreicht hatte. Natürlich war er, vor allem dank der Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts, nie völlig in Vergessenheit geraten, aber es ist das Verdienst der Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts, ihn in eine fortlaufende historische Entwicklung eingebettet und ihm eine entscheidende Rolle zugewiesen zu haben. Dieser Wissensstand wurde jedoch nicht ohne Diskussionen und Widersprüche erreicht. Als durch die schrittweise Wiederentdeckung der »alten Meister« immer mehr Musik der Renaissance und (gegen Ende des Jahrhunderts) des Mittelalters im Rückspiegel der Geschichte auftauchte, stellten sich den Historiker*innen grundsätzliche methodische Fragen, die auch heute noch aktuell sind und die Beschäftigung mit Wissenschaftsgeschichte so lohnend machen: die Grenzen von Geschichte und Vorgeschichte, das Wesen des musikalischen Kunstwerks, und das Verhältnis von allgemeiner, politisch-sozialer Geschichte und den stilistisch-formalen Entwicklungen der musikalischen Kunst. Mit diesen historiographischen Grundfragen und der Rolle Josquins für ihre Beantwortung beschäftigt sich der erste Teil dieses Beitrags.

Das Verdienst, das moderne »brillant geschriebene Josquin-Bild, unter dessen Einfluss die Musikgeschichtsschreibung bis zur Gegenwart gestanden hat«,

1 Franz Joseph Battlogg, »Josquin des Prés (auch Despréz)«, in: *Der Kirchenchor. Eine gemeinverständliche Zeitschrift für Kirchenmusik. Zugleich Organ der Cäcilien-Vereine der Diözese Brixen* 8 (1877), S. 59–62: S. 59.

geprägt zu haben, wird allgemein dem österreichischen Musikforscher August Wilhelm Ambros zugeschrieben.² Dies lässt sich auch daran ablesen, dass die grundlegenden rezeptionsgeschichtlichen Studien sich explizit oder implizit auf die Entwicklung bis hin zum dritten Band von Ambros' *Geschichte der Musik* (1868) konzentrieren, mit besonderer Würdigung der Arbeiten von Raphael Georg Kiesewetter, Carl von Winterfeld und Franz Brendel.³ Im zweiten Teil dieses Beitrags soll der geschichtliche Überblick bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts verlängert und nicht so sehr die »zünftige« Wissenschaft mit ihren Werkausgaben, archivalischen Entdeckungen und werkanalytischen Einzelstudien berücksichtigt werden, sondern die Breitenwirkung des modernen Josquin-Bildes in populären Darstellungen. Diesen »Verästelungen« der wissenschaftlichen Narrative »nachzuspüren bis hinab in die Niederungen quasi-anonym gewordener, eben deshalb nur um so leichter nachgeredeter Meinungen« hat bereits 1969 – mit damals akzeptabler Geringschätzung der Musikgeschichtsvermittlung – Bernhard Meier als dringende Aufgabe identifiziert.⁴ Dieser Beitrag kann natürlich keine umfassende Darstellung bieten, sondern die Problemfelder der (populären) Josquin-Rezeption des 19. Jahrhunderts nur anreißen, zumal sie sich auf den deutschen Sprachraum beschränkt und auf Publikationen, die sich im weitesten Sinne an eine »bürgerliche«, d.h. musikaffine und bildungsbeflissene Leserschaft wandten. Ein kurzer Ausblick auf die zeitgenössische Aufführungspraxis rundet den Überblick ab und stellt die Frage, wie und warum das Wissen um die »alte Musik« sich in der Allgemeinbildung etablieren konnte.

Wie Friedhelm Krummacher festgestellt hat, war die »Musik der Niederländer [...] die früheste Phase der Kompositionsgeschichte [...], die noch unter den Prämissen des im 19. Jahrhunderts geltenden Kunstbegriffs erschlossen wurde.«⁵ Dass die Musik vor Palestrina in eine Geschichte musikalischer Kunstwerke – und nicht in eine Geschichte notationstechnischer oder kontrapunktischer Erfindun-

2 Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, Bd. 1, Tutzing 1962, S. 95.

3 Bernhard Meier, »Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts«, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14), S. 169–207. Jürg Stenzl, »In das Reich der schönen Kunst ganz einzutreten, war ihm nicht beschieden«. Zur Josquin-Rezeption im 19. Jahrhundert«, in: *Musik Konzepte 26/27: Josquin des Prés*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1982, S. 85–101. Friedhelm Krummacher, »Wissenschaftsgeschichte und Werkrezeption. Die »alten Niederländer« im 19. Jahrhundert«, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher, Laaber 1991, S. 205–222; Andrew Kirkman, »»Under Such Heavy Chains«: The Discovery and Evaluation of Late Medieval Music Before Ambros«, in: *19th-Century Music* 24 (2000), S. 89–112.

4 Meier, Zur Musikhistoriographie (wie Anm. 3), S. 95.

5 Krummacher, Wissenschaftsgeschichte und Werkrezeption (wie Anm. 3), S. 206.

gen – eingeordnet werden konnte, war allerdings nicht selbstverständlich. Zunächst wurde Josquin durch eine Lehrer-Schüler-Chronologie von Dufay über Ockeghem bis Lasso in einen chronologischen Zusammenhang eingespannt und geographisch verortet. Bereits 1825 sprach Anton Friedrich Justus Thibaut von »der großen Flämändischen Schule, welche, einen Riesen (Josquin) an der Spitze, mit einem Riesen (Lasso) endigte.«⁶ Mit der Preisfrage der Amsterdamer Akademie der Wissenschaften nach den Verdiensten der Niederländer um die Tonkunst verfestigte sie sich begrifflich als »Niederländer Schule«.⁷ Damit trat die alte Musik in den nationalen Wettbewerb um die Führungsrolle. Die wegweisende Denkschrift von Kiesewetter und Fétis erschien 1829, ein Jahr vor der Unabhängigkeit Belgiens vom Vereinigten Königreich der Niederlande, so dass nun mit Frankreich, Belgien und den Niederlanden drei Staaten um die Meister der »Niederländer Schule« konkurrierten. Der Versuch des Komponisten Joachim Raff, die Niederländer in einem Aufsatz von 1854 für die deutsche Kultur zu reklamieren, liest sich aus heutiger Sicht unfreiwillig komisch. Raff sieht den »deutschen« bzw. »christlich-germanische[n] Contrapunkt« als Gegensatz zur italienischen Sinnlichkeit, doch während die Einführung der deutschen Gotik an der italienischen Antikenbegeisterung scheiterte, waren der »deutsch-romane« Dufay und der »Niederländer (also Deutsche) Josquin (Judocus)« in Italien willkommen.⁸ Derartig plumpe Vereinnahmungen waren die Ausnahme; meist stellten deutschsprachige Musikgeschichten den Niederländern eine eigenständige deutsche Tradition vom Lochamer Liederbuch über Konrad Paumann bis zur Wittenberger Reformation entgegen. Allerdings konnte Josquin an diese Tradition angeschlossen werden durch das bekannte Luther-Zitat, und die sich unter anderem in Kiesewetters *Geschichte der europäisch-abendländischen Musik* (1834) ausgesprochene Vermutung, Josquin habe seine letzten Lebensjahre als Hofkapellmeister Kaiser Maximilians verbracht.⁹

Kiesewetter wies Josquin eine herausragende Stellung in seiner Musikgeschichte zu, indem er das achte Kapitel als »Epoche Josquin. 1480 bis 1520« betitelte und ihn »ohne Zweifel unter die grössten musikalischen Genies aller

6 Anton Friedrich Justus Thibaut, *Ueber Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg 1825, S. 41–42.

7 Raphael Georg Kiesewetter und François Joseph Fétis, *Verhandelingen over De Vraag: Welke Verdiensten Hebben Zich De Nederlanders Vooral in De 14e, 15e En 16e Eeuw in Het Vak Der Toonkunst Verworven*, Amsterdam 1829.

8 Joachim Raff, »Die Stellung der Deutschen in der Geschichte der Musik. Kunsthistorische Skizze«, in: *Weimarische Jahrbuch für deutsche Sprache, Literatur und Kunst*, hrsg. von Hoffmann von Fallersleben und Oskar Schade, Bd. 1, Hannover 1854, S. 171–214; S. 181f.

9 Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprunges, ihres Wachstumes und ihrer stufenweisen Entwicklung; Von dem ersten Jahrhundert des Christenthumes bis auf unsre Zeit. Für jeden Freund der Tonkunst*, Leipzig 1834, S. 56.

Zeiten« rechnete.¹⁰ Dessen ungeachtet machte er ihm den Vorwurf, »dass er die musikalischen Witze und Künsteleien auf eine übermässige Höhe getrieben, und durch sein Beispiel einen in dieser Hinsicht nachtheiligen Einfluss auf die Kunst ausgeübt habe; allein es war diess nun einmal die Richtung seiner Zeit.«¹¹ Da Kiewewetter die Musikgeschichte, wie schon der Titel seines Buches zeigt, als »stufenweise[n] Entwicklung« hin zur Musik der Gegenwart verstand, bildete die »Josquinsche[n] Epoche« nur ein Zwischenstadium, in dem »die contrapunctischen Künste am meisten ausgebreitet waren, und kaum noch höher getrieben werden konnten«. Die nachfolgenden Generationen mussten sie wieder »in billige Schranken zurück [...] führen«.¹² Sowohl Kiewewetters Einschätzung von Josquin als Genie als auch seine Kritik an den niederländischen »Künsteleien« zogen sich mehr oder weniger ausgeprägt durch die musikhistorischen Werke seiner Nachfolger. Franz Brendels *Geschichte der Musik* ist, wie Andrew Kirkman gezeigt hat, in vielerlei Hinsicht von Kiewewetters Darstellung abhängig: er verschärfte aber dessen negative Urteile über die Musik vor Palestrina.¹³ Für Brendel ist die Zeit der Niederländer »die Morgendämmerung der Tonkunst; das aufgehende Licht wird geahnt; es ist in einzelnen Erscheinungen wahrnehmbar, aber über die Dämmerung hinaus ist man nicht gekommen.«¹⁴ In den Niederländern sei »die Vorgeschichte unserer Kunst, sind die Lehr- und Wanderjahre derselben beschlossen«;¹⁵ erst mit der Vorrangstellung der Italiener beginne die eigentliche Geschichte der Musik als moderner Kunst.

Besonders für Autoren mit einem christlich-romantischen Geschichtsverständnis war Josquin eine Zwischenstation auf dem Weg zum erhabenen Kirchenstil Palestrinas. Für den päpstlichen Kapellmeister Giuseppe Baini war selbstverständlich Palestrina, nicht Josquin, der erste Komponist, dessen Werke die überzeitlichen Werte von »il vero bello, il vero buon gusto, la imitazione della natura« verkörperten.¹⁶ Unter dieser Voraussetzung musste seine Darstellung der Vorgänger Palestrinas negativ ausfallen: »the brightness of ›the true light‹ in which Palestrina was to be cast was contingent to no small extent on demonstration of the ›dimness‹ of the lights of those who preceded him.«¹⁷ Die Ausrichtung

10 Ebda.

11 Ebda.

12 Ebda., S. 57.

13 Kirkman, *Under Such Heavy Chains* (wie Anm. 3), S. 107.

14 Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Zweiundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig im Jahre 1850*, Leipzig 1852, S. 34.

15 Ebda.

16 Zitiert nach Kirkman, *Under Such Heavy Chains* (wie Anm. 3), S. 98.

17 Ebda.

der älteren Kirchenmusik auf Palestrina hin war nicht konfessionsgebunden; sie findet sich auch bei protestantischen Schriftstellern. Für Carl von Winterfeld, den ersten modernen Biographen Giovanni Gabrielis (1834), gab es etwa zwei Epochen in der Musikgeschichte, eine moderne und eine ältere, die er wegen ihres spezifisch christlichen Gehalts als »heilige Tonkunst« bezeichnete.¹⁸ Jede hatte ihre Vorläufer und Klassiker, in der älteren Musik die römische Schule Palestrinas bzw. die venezianische Schule Gabrielis.¹⁹ In dieser Teleologie stand Josquin, obwohl er unter seinen Zeitgenossen »durch den selbständigen Werth seiner Schöpfungen« herausragte, nur als »wahrhaftiger Verkünder dessen, was jener spätere Zeitraum zur Blüthe zeitigen, zur Frucht reifen sollte.«²⁰ Mit stärkerer konfessioneller Ausrichtung bezeichnete August Reissmann, bekannt als Mitverfasser des musikalischen Konversationslexikons, Palestrina als Höhepunkt der »alkatholischen Kirchenmusik«, während er Josquin eine Vorläuferfunktion zusprach. Immerhin war letzterer, auch unter dem Einfluss des Volkslieds,

unablässig bemüht, die überkommenen starren Kunstformen aufzulösen in einen beweglichen Organismus, der sich der künstlerischen Idee gern und willig anschmiegt und berufen sein sollte, Träger und Verkünder der heiligsten Offenbarungen zu werden.²¹

Während für Reissmann die musikalische Verkündigung der heiligsten Offenbarungen ein abstraktes Ideal darstellte, war die »wahre Kirchenmusik« für die Cäcilianisten, die eine Erneuerung der gottesdienstlichen Musik anstrebten, eine liturgisch-praktische Herausforderung.²² Der Eichstätter Geistliche und Choralforscher Raymund Schlecht konzipierte seine 1871 erschienene *Geschichte der Kirchenmusik* als Beantwortung der Frage »Was ist echte Kirchenmusik«. Da er den Maßstab kirchlich approbierter liturgischer Musik anlegte, war für ihn, trotz einer kurzen, enthusiastischen Widmung Josquins, Palestrina der unangefochtene Fürst der Kirchenmusik: »Durch ihn wurde die Kunst des Contrapunktes auf die höchste Stufe der Vollendung erhoben, der sie 5 Jahrhunderte lang zustrebte.«²³ Dies gelang Palestrina nicht nur dank seiner persönlichen

18 Meier, Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts (wie Anm. 3), S. 179.

19 Ebda., S. 184.

20 Carl von Winterfeld, *Musiktreiben und Musikempfinden im sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderte. Vorlesung gehalten am 25. Januar 1851 im wissenschaftlichen Vereine*, Berlin 1851, S. 5.

21 August Reissmann, *Leichtfassliche Musikgeschichte in zwölf Vorlesungen, gehalten im Conservatorium der Musik in Berlin*, Berlin 1877, S. 59.

22 Vgl. James Garratt, *Palestrina and the German Romantic Imagination. Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music*, Cambridge 2002, besonders Kapitel 4: »The Catholic Palestrina revival«.

23 Raymund Schlecht, *Geschichte der Kirchenmusik. Zugleich Grundlage zur vorurtheilslosen Beantwortung der Frage: »Was ist echte Kirchenmusik«*, Regensburg 1871, S. 101.

Frömmigkeit, sondern auch weil er seine Musik konsequent in den Dienst der durch das Konzil von Trient erneuerten Kirche stellte. Musikalische Vollendung und kirchliche Reform gingen für Schlecht Hand in Hand. Auch wenn protestantische Musikschriststeller ein distanziertes Verhältnis zur Gegenreformation hatten und die Reformation als entscheidende Wende betrachteten, blieb das Ergebnis für Josquin dasselbe: er war ein Vorläufer, eine Figur des Übergangs, nicht der Vollendung. In Johann Ernst Häusers wenig bekannter *Geschichte des christlichen, insbesondere des evangelischen Kirchengesanges* von 1834 gehört Josquin in die »Vorbereitungs-Periode«, die der »Glanz- und Kraft-Periode« von der Reformation bis zum Ende des 17. Jahrhunderts vorausgeht. Seine Musik wird nur kurz erwähnt, eine wichtige Rolle spielt er nur als Kronzeuge für Luthers Toleranz gegenüber den Kompositionen katholischer Komponisten.²⁴ Mit schärferer ideologischer Stoßrichtung charakterisierte Arrey von Dommers *Handbuch der Musik-Geschichte* von 1868 Josquins Stellung zwischen dem »üppig wuchernde[n] Gestrüpp reichlichen Unwesens« in der Kirchenmusik, und dem »von Palestrina allerdings zur Blüthe gebrachten edlen und erhabenen Kirchenstil.«²⁵ Dommer kritisierte, dass sich die Niederländer »um die heiligen Texte nie gekümmert« hätten und »Lieder von anstössiger und obscöner Art, gewöhnliche Reiser und Rutscher als Tenor in den Messen und Motetten« verarbeiteten.²⁶ Schuld daran war »die katholische Kirche selbst in ihrer damaligen Versunkenheit, aus der sie erst durch die reformatorischen Bestrebungen in Deutschland etwas aufgestört wurde.«²⁷ Immerhin traten »auch in manchen von Josquin's eigenen Messen und Motetten [...] Züge von ernster Grösse und erhabener würdiger Einfachheit hervor«, die beweisen, »dass Keime zu dem von Palestrina allerdings zur Blüthe gebrachten edlen und erhabenen Kirchenstil bereits bei Meistern der ihm vorausgegangenen Epoche, und insbesondere bei seinem grössten Vorgänger Josquin vorhanden sind.«²⁸

Mit der Indienstnahme der Reformation für die Musikgeschichte bei Häuser und Dommer, beziehungsweise der katholischen Reform bei Schlecht, ist das zweite Problemfeld angeschnitten, das sich den Musikhistoriker*innen des 19. Jahrhunderts stellte: die schlüssige Verbindung von allgemeiner Geschichte

24 Johann Ernst Häuser, *Geschichte des christlichen, insbesondere des evangelischen Kirchengesanges und der Kirchenmusik, von der Entstehung des Christenthums an, bis auf unsere Zeit. Nebst Andeutungen und Vorschlägen zur Verbesserung des musikalischen Theiles des evangelischen Cultus. Ein historisch-ästhetischer Versuch*, Quedlinburg & Leipzig 1834, S. 91.

25 Arrey von Dommer, *Handbuch der Musik-Geschichte von den ersten Anfängen bis zum Tode Beet hovens: in gemeinfasslicher Darstellung*, Leipzig 1868, S. 94.

26 Ebda., S. 90 und 94.

27 Ebda., S. 93.

28 Ebda., S. 94.

und Kunstgeschichte. Junghegelianer wie Adolph Bernhard Marx und Franz Brendel suchten »die betonte Nähe, [den] gewollt enge[n] Bezug von Historie und Leben«,²⁹ doch nicht immer erfolgreich, was nicht nur an der noch am Anfang stehenden biographisch-archivalischen Forschung, sondern auch an der Macht der Meistererzählungen lag. In Brendels zweiter Vorlesung, die dem 15. und 16. Jahrhundert gewidmet ist, stehen allgemeiner geschichtlicher Kontext (z.B. der Wohlstand der niederländischen Städte oder die Musikliebe der italienischen Höfe), Beschreibung der musikalischen Entwicklungen, Würdigung einzelner Komponisten und Geschichtstheorie weitgehend unverbunden nebeneinander. Am Schluss seiner Vorlesung holt Brendel weit aus und skizziert »das interessante Schauspiel der Befreiung des Geistes aus den Banden des Natürlichen [...]; die Erhebung des menschlichen Bewusstseins aus seiner frühesten Versunkenheit in das Natürliche zur Existenz des Geistes in Geistesgestalt.«³⁰ Dazu leisteten die Künste in chronologischer Reihenfolge ihren Beitrag, von der ägyptischen Baukunst über die Skulptur der Griechen zur Malerei und Musik des Christentums. Doch erst im Zeichen von Reformation und Gegenreformation, die ein vertieftes religiöses Bewusstsein hervorriefen, schlug die »weltgeschichtliche Geburtsstunde der Tonkunst als höherer Kunst«, vollzog sie »den Eintritt in das Leben, und ihre Befreiung von den scholastischen Spitzfindigkeiten der Schule.«³¹ Die Anbindung Josquins an die Kunstwerdung der Musik impliziert Brendel durch den Ausspruch Martin Luthers, den er, wie Jürg Stenzl festgestellt hat,³² erstmals in die Musikhistoriographie einführte:

Schon Luther[,] das Wesen Josquins richtig erfassend, hat über ihn und zugleich die Wendung, die durch denselben in der Kunst hervorgebracht wurde, das treffende Urtheil gegeben: »Josquin ist der Noten Meister, die habens müssen machen, wie er wolle; die andern Sangmeister müssen machen, wie es die Noten wollen haben.«³³

Eine Verbindung Josquins zur Reformation implizierte auch der Berliner Musikpädagoge und -schriftsteller Wilhelm Langhans in seiner *Musikgeschichte in zwölf Vorträgen* (1878, 2. Auflage 1879). Am Schluss seines Buches stehen drei Seiten mit Zeittafeln, die in zwei Spalten politische und musikalische Geschichte nebeneinander stellen, aufgeteilt in »Das Alterthum und das Mittelalter« (bis 1600) und »Die Neuzeit«. Das Jahr 1517 ist durch Martin Luthers

29 Meier, Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts (wie Anm. 3), S. 187.

30 Brendel, Geschichte der Musik (wie Anm. 14), S. 35.

31 Ebda., S. 44.

32 Stenzl, In das Reich der schönen Kunst ganz einzutreten (wie Anm. 3), S. 95.

33 Brendel, Geschichte der Musik (wie Anm. 14), S. 28.

Das Alterthum und das Mittelalter.

753. **Gründung Rom's** durch Romulus und Remus.
600. **Solon**, Gesetzgeber Athens, ein Gegner der dramatischen Darstellungen.
490. Sieg der Griechen über die Perser bei **Marathon**.
429. Tod des **Perikles**.
404. Ende des **peloponnesischen Krieges**; Uebergang der Hegemonie in Griechenland von Athen an Sparta.
338. **Schlacht bei Chärona**. Untergang der griechischen Freiheit.
336. Thronbesteigung **Alexander's d. Gr.**
776. Anfang der **olympischen Festspele** und der Olympiaden-Zeitrechnung.
600. **Thespis** vermittelt den Uebergang von der Dionysos-Feier zur Tragödie.
472. Die **attische Tragödie** erreicht mit **Aischylos** ihren Höhepunkt. Aufführung der „Perser“. Trennung des Dichterberufs von dem des Musikers bei **Euripides**.
405. Blüthe der **attischen Komödie**. Aufführung der „Frösche“ von **Aristophanes**. Ausbildung der **sophistischen Philosophie**. Ausbildung der **Redekunst**. **Demosthenes** † 322. **Aristoteles** † 322. Sein Schüler, der Musik-Theoretiker **Aristoxenos**.
- n. Chr.
68. Tod des Kaisers **Nero**.
333. **Constantin d. Gr.** erhebt das Christenthum zur Staatsreligion.
375. Beginn der **Völkerwanderung**.
526. **Theodorich d. Gr.** † König des Ostgothenreiches in Italien.
622. Gründung des Islam's durch **Muhamed**.
814. **Karl d. Gr.** †.
1077. **Kaiser Heinrich IV.** thut zu **Canossa** Busse vor dem Papst **Gregor VII.**
67. **Kunstreisen Nero's** in Italien und Griechenland.
314. **Papst Sylvester** stiftet zu Rom die erste Singschule.
367. Das **Concil von Laodicea** verbietet den Gemeindegesang.
386. Der Bischof **Ambrosius** führt den nach ihm benannten Gesang in der Mailänder Kirche ein.
524. **Boëtius** † Der letzte Philosoph und Musiktheoretiker des Alterthums am Hofe Theodorichs.
604. Papst **Gregor d. Gr.** † Schöpfer des Gregorianischen Gesanges.
- 840—930 **Hucbald**. Erste Versuche einer mehrstimmigen Musik (**Organum** oder **Diaphonie**).
1024. Papst Johann IX. **Guido von Arezzo's** Gesanglehrmethode und Verbesserung der Notenschrift.

Beilage.		201
1270. Ende der Kreuzzüge.	1200. Franco von Cöln , der älteste Schriftsteller über die Mensuralmusik.	
1305—1377. Aufenthalt der Päpste in Avignon.	1380. Der Niederländer Wilhelm Dufay Mitglied der päpstlichen Sängercapelle zu Rom.	
1453. Eroberung von Constantinopel durch die Türken.	1476. Der Niederländer Tinctoris veröffentlicht das erste musikalische Lexicon: „Terminorum musicae diffinitorium“.	
1492. Entdeckung von Amerika durch Columbus.	1490. Adrian Willaert , Begründer der venetianischen Schule, zu Brügge geboren.	
1517. Martin Luther schlägt 95 Thesen wider den Ablasshandel an die Schlosskirche in Wittenberg.	1521. Josquin des Prés † Der niederländische Contrapunkt auf der Höhe seiner Entwicklung.	
1563. Ende des Tridentiner Concils.	1565. Aufführung der drei 6-stimmigen, Philipp II. gewidmeten Messen Palestrina's unter denen die „ Missa Papae Marcelli. “	
1572. Die Bartholomäusnacht oder Pariser Bluthochzeit.	1570. Orlandus Lassus , Capellmeister in München, vollendet seine Busspsalmen.	
1600. Vermählung Heinrich's IV. von Frankreich mit Maria von Medici in Florenz.	1600. Erste Aufführung des Musik-Drama Euridice von Rinuccini, Musik von Peri, sowie des geistlichen Musik-Drama La rappresentazione di anima e di corpo von Cavaliere.	
Die Neuzeit.		
1618—1648. Der dreissigjährige Krieg.	1627. Das erste Erscheinen der Oper in Deutschland. (Aufführung der „ Dafne “ von Rinuccini, bearbeitet von Opitz mit Musik von Schütz in Torgau.)	
	1637. Gründung des ersten öffentlichen Operntheaters , des Teatro Cassiano in Venedig.	
1675. Schlacht bei Fehrbellin. Der grosse Kurfürst schlägt die mit Frankreich verbündeten Schweden.	1672. Lully gewinnt die Alleinherrschaft über das Opernwesen in Frankreich.	

Abbildung 1: Wilhelm Langhans, *Die Musikgeschichte in zwölf Vorträgen. Zweite, wesentlich vermehrte Auflage*, Leipzig 1879, S. 200f.

Thesenanschlag repräsentiert; direkt daneben steht »1521. Josquin des Pres + Der niederländische Contrapunkt auf der Höhe seiner Entwicklung.«³⁴ Der nächste Eintrag ist folgerichtig das Konzil von Trient und die Aufführung der *Missa Papae Marcelli*. Im Haupttext betitelt Langhans das fünfte Kapitel »Luther's Reformation und die Renaissance« und vertritt die These, dass es erst durch die von Luther ausgelöste geistliche Erneuerung, die sich in der Einführung von Kirchenlied und Gemeindegesang äußerte, zum Durchbruch der Renaissance in der Musik kam. Die Verspätung der Musik erklärt er einerseits durch das Fehlen antiker Vorbilder, andererseits durch »die äusseren Verhältnisse Italiens, jenes eigentümliche Gemisch von Rohheit und Cultur, welches gerade die Blüthezeit der Renaissance kennzeichnet.«³⁵ Den Kunstwerken Leonardo da Vincis, Raffael und Michelangelos standen keine gleichwertigen musikalischen Leistungen zur Seite:

Zwar zeigte sich, wie wir gesehen haben, bei einzelnen genialen Naturen, z.B. bei Josquin des Prés, das Streben nach ausdrucksvollem Tonsatz und damit das Bedürfniss nach einer Wiedergeburt auch der Musik, im grossen und ganzen aber verhartet die musikalische Welt selbst noch nach dem Tode dieses Meisters (1521) in den Banden mittelalterlicher Beschränktheit.³⁶

Josquin ist gerade deshalb ein Genie, weil er sich zumindest in einzelnen Werken (Langhans nennt explizit nur »Nymphes des bois«) über die engen Regeln seiner Zeit erhebt, aber auch bei ihm äußert sich nur das »Bedürfniss nach«, nicht die Wiedergeburt der Musik selbst.

Die Einführung eines emphatischen Renaissancebegriffs in die Musikgeschichte geschah zehn Jahre vor Langhans' Vorlesungen, nämlich in Ambros' *Geschichte der Musik*, unter dem Einfluss von Jacob Burckhardts *Die Cultur der Renaissance in Italien* (1860).³⁷ Zwar verschob Ambros das Einsetzen einer als Wiederbelebung der Antike definierten Renaissance auf die Jahrhundertwende um 1600 mit dem Einsetzen der Monodie, die für ihn die Emanzipation des Individuums verkörperte.³⁸ Doch die Aufbruchsstimmung in den Künsten, die er um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Italien diagnostizierte, erlaubte ihm nicht nur, Josquin als Komponist des Durchbruchs (nicht als Wegbereiter) zu feiern, sondern wurde auch wegweisend für die Vorstellung einer Renaissance-Epoche in der Musik-

34 Wilhelm Langhans, *Die Musikgeschichte in zwölf Vorträgen. Zweite, wesentlich vermehrte Auflage*, Leipzig 1879, S. 201.

35 Ebda., S. 55.

36 Ebda., S. 56.

37 Stenzl, In das Reich der schönen Kunst ganz einzutreten (wie Anm. 3), S. 98; Meier, Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts« (wie Anm. 3), S. 198.

38 Philippe Vendrix, »Introduction. Defining the Renaissance in Music«, in: *Music and the Renaissance: Renaissance, Reformation and Counter-Reformation*, Farnham 2011, S. xiii–xxxix, S. ii.

geschichte.³⁹ Dabei half Ambros ein biographisches Missverständnis: er verortete Josquin während seiner prägenden Jahre nicht nur am päpstlichen Hof und in Ferrara, sondern vor allem im Florenz Lorenzo il Magnifico: Rom und Florenz

wimmelten von gelehrten, geistvollen, fein gebildeten Männern und die bildende und bauende Kunst trat eben in ihre goldene Zeit ein. [...] [Josquin] selbst konnte sich in dem Kreise, der Lorenzo umgab, frei und behaglich bewegen, an Geist stand er Keinem nach [...], und selbst die Wahl seiner Devisen verräth eine feine humanistische Bildung, und muss Josquin selbst einmal eine Devise versificiren, so haben seine lateinischen Hexameter und Pentameter meist einen guten Klang.⁴⁰

In einer Fußnote verweist Ambros direkt auf die Darstellung jenes glanzvollen Milieus bei Burckhardt. Gegen Kiesewetters Vorwurf der niederländischen Künsteleien nimmt Ambros Josquin explizit in Schutz; er hört in seiner Musik »ein tief, rein und warm empfindendes, ja der gewaltigsten leidenschaftlichen Erregungen fähiges Gemüth«, das selbst trockenen Aufgaben wie den Vertonungen des Stammbaums Christi »Klang und Gesang abzugewinnen wusste.«⁴¹ Er ist der erste Komponist, »der den ästhetischen (nicht blos den musikalischen) Werth der Dissonanz begreift.«⁴² Ambros argumentiert nicht aus einem historistisch-relativistischen Verständnis der Vergangenheit; er versucht vielmehr, den Meister aus der fernen Vergangenheit mit der Ausdrucksästhetik seiner eigenen Zeit zu würdigen und den Hörer*innen des 19. Jahrhunderts nahezubringen.⁴³ Er sieht in Josquin einen modernen, sogar romantischen Menschen, in dessen Musik »jene tiefe, fast leidenschaftliche Sehnsucht« sich ausdrückt, »welche nach der Auffassung mancher schwärmerischer Musikfreunde (wie z.B. Jean Pauls) das tiefste Wesen aller Musik ausmacht und von ihnen als eine Art höheren Heimwehs verstanden worden ist.«⁴⁴

Ambros' Darstellung Josquins als eines rundum gebildeten, weltläufigen Renaissancemenschen beeinflusste wiederum die populäre *Geschichte der Musik im Umriss* (1875) von Heinrich Adolf Köstlin. Auch er sah Josquin »an dem Hofe Lorenzo des Prächtigen in Florenz. Umgeben von den Koryphäen der bildenden Kunst, selbst hoch gebildet und wohlgelitten wegen seines geistrei-

39 Jessie Ann Owens, »Music Historiography and the Definition of »Renaissance««, in: *Notes* 47 (1990), S. 305–330: S. 328f.

40 August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 3, Leipzig 1868, S. 201.

41 Ebda., S. 205 und 208.

42 Ebda., S. 211.

43 Krummacher, *Wissenschaftsgeschichte und Werkrezeption* (wie Anm. 3), S. 212.

44 Ambros, *Geschichte der Musik* (wie Anm. 40), S. 210.

chen Witzes entwickelte sich Josquin als Künstler und Mensch harmonisch.«⁴⁵ Den aus zahlreichen Anekdoten überlieferten Humor Josquins, der Bains dazu veranlasste, Josquins Hauptaktivität in Unterhaltung der Gesellschaft »mit scherzhaften Tönen, mit Tanzcanzonen, mit Liebesmadrigälchen, mit Tänzen« zu sehen,⁴⁶ wurde von Köstlin zu geistreichen Konversationen mit Leonardo da Vinci oder Marsilio Ficino umgedeutet. Seine Darstellung der »zweiten niederländischer Schule« mit den Meistern Ockeghem, Josquin und Lassos eröffnete mit einer rhetorischen Fanfare:

Die Bildung und Wirksamkeit dieser Meister fällt in die jünglingshaft strebende Renaissanceperiode. Das Grundwesen dieser Zeit prägt sich auch in ihren musikalischen Denkmalen aus. Ein neuer Morgen bricht an, aber noch lagern überall die mächtigen Schatten [...]. Das Streben und Ringen nach Neuem ist gepaart mit zähem, vielfach unwillkürlichem, Hängen am Alten; in die neue Welt, die den Geistern mit der Wiederentdeckung der Antike erstanden war in Wissenschaft und Kunst, leuchtet die mittelalterliche romantische noch herein.⁴⁷

Mit der Umdeutung Josquins vom Niederländer zum Wahl-Italiener vermittelte Köstlin den Komponisten einem Lesepublikum, das mit dem Primat der italienischen Renaissancekunst ebenso vertraut war wie mit dem Verständnis der (deutschen) Gotik als christlich-romantisch. Bereits im Titel seines Buches wandte sich Köstlin an »Gebildete aller Stände«. Für diese Bildungsbürger*innen war der historische Zusammenhang die einfachste Möglichkeit, »Musikübung und Musikverständnis in Zusammenhang mit dem Ganzen der Bildung zu bringen und die Tonkunst mit dem gesammten Wissen in nähere Beziehung zu setzen.«⁴⁸ Dabei brauchte der Autor nicht einmal Notenbeispiele und Analysen konkreter Werke zu bieten, sondern konnte, besonders interessierte Leser auf Ambros verweisen. Dank seiner Spartierungen von über 800 Werken frankoflämischer Komponisten, darunter allein 18 Messen, 48 Motetten und 20 geistliche Werke von Josquin,⁴⁹ hatte Ambros eine Fülle von Material für Vorlesungen, Handbücher, Kompendien und Artikel für ein breites Publikum bereitgestellt.

45 Heinrich Adolf Köstlin, *Geschichte der Musik im Umriß für die Gebildeten aller Stände dargestellt*, Tübingen 1875, S. 86.

46 Stenzl, In das Reich der schönen Kunst ganz einzutreten (wie Anm. 3), S. 91.

47 Köstlin, *Geschichte der Musik* (wie Anm. 45), S. 80.

48 Ebda., S. vii.

49 Don Harrán, »Burney and Ambros as editors of Josquin's music«, in: *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at the Juilliard School at Lincoln Centre in New York City, 21–25 June 1971*, hrsg. von Edward E. Lowinsky und Bonnie J. Blackburn, London, New York, Toronto 1976, S. 148–177: S. 158.

Während sich Köstlin an die »Gebildeten« wandte, trat *Spemanns goldenes Buch der Musik* (1904) mit dem Anspruch auf, eine »Hauskunde für Jedermann« zu sein. Der Musikband eröffnete eine siebenbändige Reihe von Kompendien, die so unterschiedliche Sachgebiete wie Kunst, Weltliteratur, Sittengeschichte, Theater, Gesundheit und das Eigenheim thematisierten. Im Vorwort charakterisierte der Herausgeber, der Stuttgarter Verleger Wilhelm Spemann, den Zweck seiner »Hauskunde« folgendermaßen:

Dieses kleine dicke Buch bittet um Einlaß in jedes deutsche Haus, in welchem Musik getrieben wird. In einem handlichen und höchst wohlfeilen Werk Alles zu sammeln, was Jedermann, welcher der holden Musika huldigt, wissen sollte – und was Niemand Alles weiß – dieser Gedanke fand bei allen Mitarbeitern eine so freundliche Aufnahme, daß der Herausgeber ein Buch darbieten kann, welches wohl weitgehende Ansprüche befriedigen wird.⁵⁰

Für den musikgeschichtlichen Abriss war immerhin Hugo Riemann verantwortlich, der einem breiten Publikum den Stand der historischen Forschung präsentierte. Durch die teils systematische, teils chronologische Darstellung konnte Riemann einen ausgeprägten teleologischen Zug vermeiden. Die ausführlichste Diskussion Josquins findet sich bezeichnenderweise in Abschnitt 28 über den Kanon, wo Riemann die Niederländer gegen den Vorwurf in Schutz nahm, in kanonischen Kunststücken »den Schwerpunkt ihrer Kunstleistungen zu sehen. Dieselben sind vielmehr [...] immer nur gelegentliche Kraftproben gewesen, sozusagen Aeußerungen des Uebermutes der die Kunstmittel ihrer Zeit souverän beherrschenden Meister.« Das Festhalten an einem Cantus firmus, »wie in Josquins berühmter Messe [L'homme armé] [sei] kaum eine Fessel für einen gewandten Tonsetzer zu nennen.«⁵¹

Neben einem allgemeinen musikliebenden und bildungsbeflissenen Publikum, das von illustrierten Musikgeschichten und populärwissenschaftlichen Vorlesungen angesprochen wurde, drang das Wissen um die alte Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend in die Lehrerbildung und Schullehrpläne ein. Bernhard Kothe, Musikdirektor am Lehrerseminar in Breslau, wollte mit seinem *Abriss der Musikgeschichte* (1874) explizit seinen Kolleg*innen die Arbeit erleichtern, Vorlesungen zur Musikgeschichte zu halten, die seit einer Verordnung des Preußischen Kultusministeriums vom 15. Oktober 1872 auch in Lehrerseminaren verpflichtend waren. Für

50 *Das goldene Buch der Musik. Eine Hauskunde für Jedermann*, hrsg. von Wilhelm Spemann, Stuttgart 1904, o. S.

51 Ebda., Abschnitt 28, o. S.

die Darstellung der alten Musik exzerpierte er die Fakten und Beurteilungen aus Kiesewetter, Dommer und Ambros.⁵² Wenig überraschend behandelt das sechste Kapitel »Die Ausbildung des künstlichen Contrapunkts durch die niederländische Schule« und würdigt äußerst knapp Dufay, Ockeghem, Josquin und Willaert. Palestrinas »erhabener Stil und die römische Schule« sind in das Folgekapitel verwiesen, während Lasso im achten Abschnitt die deutsche Musik des 16. Jahrhunderts anführt. Mit der Mischung aus biographischen Fakten, musikalischen Fachbegriffen und schroffen Werturteilen wandte sich Kothes straffer Abriss an Studierende mit musikalischen Vorkenntnissen und suchte keinen Anschluss an die allgemeine Geschichte. Der erfolgreiche *Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte* von J. Kuss, einem Lehrer oder einer Lehrerin an einer »höheren Töchterschule«, stellte dagegen Musik in den Zusammenhang mit Architektur, Skulptur und Malerei. Der Unterricht in der Kunstgeschichte sollte nicht nur den Schönheitssinn der Schülerinnen und Schüler wecken, sondern ihnen auch die antike und »vaterländische« Geschichte nahebringen.⁵³ Da für die bildenden Kunstwerke Reproduktionen bereitstanden, für die Musik aber noch keine vergleichbaren Hilfsmittel existierten, griff der Verfasser (oder die Verfasserin) zum Vergleich mit den Schülerinnen bereits bekannten Malern, um ihnen die Musik des 15. bis 17. Jahrhunderts zu veranschaulichen:

Wie von den Niederlanden die Malerei der neuen Zeit durch Erfindung und Vervollkommnung der Oelfarben ausging, so war dieser ächt germanische Volksstamm dazu berufen, auch für die Musik die scholastischen Fesseln des Mittelalters zu brechen und durch die Ausbildung der Gesetze der Harmonie eine breite Basis für die höhere Entfaltung der Kunst zu legen. Was Hubert und Johann van Eyck für die Malerei, das wurden Dufay [sic], Ockenheim und Josquin des Prés durch Ausbildung des contrapunktischen Satzes für die Musik.⁵⁴

Mehr erfuhr die Leserin allerdings nicht über die Musik dieser drei Komponisten. Die achte Auflage des *Leitfadens*, der von Ernst Wickenhagen, dem Leiter des Dessauer Lehrerinnenseminars, aktualisiert wurde, bot, nun auf der Basis von Ambros' Musikgeschichte, mehr Information über Josquin:

Der gewaltigste [der Niederländer] ist Josquin des Prés, geb. um 1450, eine Zeit lang Sänger in der päpstlichen Kapelle zu Rom, später in den Diensten

52 Bernhard Kothe, *Abriss der Musikgeschichte. Für Lehrerseminare und Dilettanten bearbeitet*, Leipzig 1874, o. S.

53 J. Kuss, *Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte, der Baukunst, Bildnerei, Malkunst und Musik, für höhere Lehranstalten und zum Selbstunterrichte bearbeitet nach den besten Hilfsmitteln*, Stuttgart 1868, S. v–vi.

54 Ebda., S. 176.

Ludwigs XII. und Kaiser Maximilians, gest. als Dompropst in seiner Vaterstadt Condé im Hennegau. In seinen zahlreichen Messen und Motetten macht er die kontrapunktische Kunst schon dem tiefsten Gefühlsausdruck und reinsten Wohllaut dienstbar. Er gehörte zu Luthers Lieblingskomponisten.⁵⁵

Die schulgerechte Aufbereitung abfragbaren Grundwissens erreichte einen Höhepunkt in den Tabellen zur Musikgeschichte, die E. E. H. Böhme »für Musiker und Musikfreunde, sowie zum Gebrauche in Musikschulen« zusammenstellte. Erstaunlicherweise wird Josquin hier nicht in die Kirchenmusik, sondern in die italienische Volksmusik eingeordnet: zusammen mit Heinrich Isaak, Alexander Agricola und Jacob Obrecht war er »in Florenz, berufen durch Lorenzo den Prächtigen, [sie] komponieren Maskenlieder u. Madrigale zu Faschingsaufzügen u.s.w.«⁵⁶ Hier sind die »Niederungen quasi-anonym gewordener, eben deshalb nur um so leichter nachgeredeter Meinungen«, mit denen Bernhard Meier das populäre Musikschritftum des späteren 19. Jahrhunderts charakterisierte, tatsächlich erreicht.

Doch auch unter den musikgeschichtlichen Schriften, die bewusst als Multiplikatoren des erreichten Forschungsstandes konzipiert waren, gab es ernsthafte Versuche, die alte Musik auch in ihren technischen Eigenheiten einem breiteren Publikum zu vermitteln. 1887 veröffentlichte die Klavierpädagogin und Musikschritftstellerin Anna Morsch zehn Vorlesungen, die sie am Viktoria-Lyzeum in Berlin gehalten hatte, unter dem Titel *Der Italienische Kirchengesang bis Palästina*. Dieses Lyzeum war keine normale Sekundarschule, sondern eine private Initiative der Schottin Georgina Archer für die Weiterbildung von Frauen, die den Schulbesuch beendet hatten, keine anderen Möglichkeiten zur Weiterbildung hatten und sich eventuell auf den Besuch einer Universität vorbereiten wollten.⁵⁷ Unter der Leitung von Archers Nachfolgerin Alix von Cotta bot das Lyzeum anspruchsvolle Kurse in modernen Fremdsprachen, Geschichts- und Kunstwissenschaften an, darunter seit 1885 auch musikhistorische Vorträge. Während sich Morsch in ihrer Darstellung Josquins eng an Ambros anlehnt, des-

55 Ernst Wickenhagen, *Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte, der Baukunst, Bildnerie, Malerei und Musik, für höhere Lehranstalten und zum Selbstunterricht*, Stuttgart 81895, S. 235.

56 E. E. H. Böhme, *Die Geschichte der Musik, zusammengefasst und dargestellt in synchronistischen Tabellen unter Berücksichtigung der allgemeinen Welt- und Kulturgeschichte für Musiker und Musikfreunde, sowie zum Gebrauche in Musikschulen*, Leipzig 1890, S. 12.

57 James C. Albisetti, *Schooling German Girls and Women. Secondary and Higher Education in the Nineteenth Century*, Princeton 1988, S. 117–119. Zu Anna Morsch vgl. Martina Bick, Artikel »Anna Morsch«, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hrsg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff. Stand vom 14. März 2018, online verfügbar unter https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000570 (28.03.2022).

II. Das Mittelalter.

2. (4.) Abschnitt a. Die Herrschaft des »Discantus« (ausnahmslose Gegen- oder Seitenbewegung zweier Stimmen) daneben b. Einführung c. Anbahnung und Ausbildung des eigentlichen Kontrapunktes (durch die Niederländer), d. Einführung des Mensural-fahrenden Leuto« aller Länder vereinigen sich zu Genossenschaften

Zeit n. Chr.	Angaben aus der allgemeinen Welt- und Kulturgeschichte.	Italien.		Frank-
		Kunst-(Kirchen-)Musik.	Volksmusik.	Kunst-(Kirchen-)Musik.
1100 10	Gotische Baustl., von Frankreich ausgehend. »Notre Dame«-Kirche zu Paris.		Einführung der »Rebabe« od. »Rababe, geigenart. Saiteninstr. aus dem Orient.	Anknüpfend an Hucbald's »Organum«; immer weiter um sich greifende Versuche in der Anwendung musikalischer Wertzeichen.
20	1122. Das Konkordat von Worms.			Altfranzösische Schule.
30				Der »Discantus« und der »Faux bourdon«.
40	Bologna, die hohe Schule des röm. Rechts, Salerno die der Heilkunde, Paris der scholast. Theologie.			Léonin Organisten und »Dechanteurs« in Notredame.
50	1147. Der 2. Kreuzzug.			Erf. d. Kontrapunktes, gen. »Discantus« (Déchant), oder »Biscantus«, Anfänge der »Fleurettes« und der Imitation.
60	1152. Kaiser Friedrich I. (Barbarossa).	Anfänge der »Flortures«, Verzierung der Oberstimme.		1153. † Bernhard v. Clairvaux, Hymnen- und Sequenzen-Sänger.
70	Die Mystik: Bernhard v. Clairvaux († 1153).			Robert de Sabillon, Organist in Notredame, Erf. des doppelten Kontrapunktes (?).
80	Das lombardische Städtewesen.			Jean de Garlande, Theoretiker.
90	1190. Der 3. Kreuzzug. † Kaiser Friedrich I. Blüte der mittelhochdeutschen Poesie: die höfischen Dichter.			Pierre de la Croix, Verbesserer der Notenschrift (optimus notator).
1200	1210. Das Buch von der Nibelunge Not. 1198—1216. Papat Innocenz III. Höhepunkt der päpstlichen Macht.			1170. Franco v. Paris, Theoretiker (nicht zu verwechseln mit Franco v. Köln, † 1220?).
20	Inquisition.			1177. † Adam von Paris, Sequenzen-Sänger.
30	Universität Paris.			1170—1180. Aristote (Aristoteles), Theoretiker.
40	1245. Beginn des Kätiner Dombaues.	Thomas v. Aquino } Sequenzdichter Thomas v. Celano } u. -Sänger (d. i. Komponisten).	Trovatores« mit Mandoline und Theorbe.	Jérôme de Moravia (Hieronymus de Moravia), Theoretiker.
50	1250. † Kaiser Friedrich II. Faustrecht und Raubrittertum.			1170—1230. »Période francoienne« (nach Franco von Paris).
60	1273. Kaiser Rudolf von Habsburg.			
70	1275. Erwin von Steinbach beginnt den Strassburger Münster zu bauen.	1270. Marchettus v. Padua, Gesetz der Dissonanzauflösung.	Instrumentalmusik von gebildeten Dilettanten geübt.	
80	Verfall der deutschen Poesie: Reimchroniken.			
90	1291. Ende der Kreuzzüge.			
1300	Welthandel der Venetianer und Genuesen.			
10	1305. Die Päpste in Avignon, zunehmende Verweltlichung der Geistlichkeit und der Kirchenherrschaft.	1306. † Jacopone, Sequenzsänger.		1270—1330. Philippe de Vitry, Bischof von Meaux, Fortbildner der Notenschrift und des »Discantus«, Kontrapunkt.
20	1321. † Dante Alighieri (Florenz). Italienische Nationalliteratur.	Errichtung der »päpstl. Kapelle« zu Avignon (scappella pontificia).		
30	1348. Prag, erste Universität. Deutschland.	1370. »Falso bordone« nach Rom.	Die ersten Nachr. über Bestimmung der Kunstmusik an mehr oder weniger dram. gearteten Vorstellungen in Toscana, die ersten Vorboten des späteren Musikdramas u. d. Oper.	1364. Messe von Guillaume de Machaut.
40	1349. Dorschwarze Tod. Die Geisslerfahrten.	Um 1375 Francesco Laudino, bedeut. Organist u. Kontrapunktist in Florenz.		1254—1369. Guillaume de Machaut (Machaud, Machaud), die letzten Glieder der altfranzösischen Schule.
50	1370. Predigten der Mystiker. Die klassischen Studien in Italien. Wiedergeburt der Wissenschaften: Fr. Petrarca, Boccaccio.	Das »Monochord« wird als »Tangenten« geteilt und zum		1364. Messe von Guillaume de Machaut. Theoretiker, die letzten Glieder der altfranzösischen Schule.
60	Gebrauch des Schießpulvers. Verfall des Rittertums.			
70	Die deutschen Städtebünde.			
80	Verschiedene Vorläufer der Reformation (u. a. Wiclef in Oxford).			
90	1386. Universität Heidelberg.			
10	1317—1402. Johannes, Schreiber, Verf. der Limburger Chronik über deutsches Volkslied und »Pfeifenspiel«.	1428 kommt Wilh. Dufay, »Gallo-Belgier, als Tenorist L.d. päpstl. Kapelle—1437 (Unterbrechung: 1433—35), auch viele andere Gallo-Belgier in Italien.	Schauspiele mit eingelegten Musikstücken (Intermezzi, Intermedien).	
20	1415. † Johann Huss auf der Kirchenversammlung zu Konstanz.			
30	Die Hussiten.			
40	1440. Johann Gutenberg erf. die Buchdruckerkunst.			
50	Holzschritte, Kupferstiche.			
60	1453. Konstantinopel durch die Türken erobert.			
70	Auswanderung griechischer Gelehrten nach Italien.	1470. Bernhard d. Deutsche, »Bernhard Murer« (?), Org. i. Venedig; Erf. d. Pedales.		1461. Okeghem (Ndl.) in Paris, erster Sänger Karl VII.
80	Pflege der Wissenschaften u. Künste durch die Medici in Florenz. Die Renaissance.	1476. 30 niederländ. Sänger durch Herzog Galeoppo Sforza nach Mailand berufen. Tinctor (Nieteri) in Neapel.		
90	1475. Die spanische Inquisition. Hexenprozesse in Deutschland.			
10	1492. Entdeckung Amerikas durch Kolumbus.			
1500	1475—1492. Lorenzo d. Prächtige v. Medici in Florenz.	1480. Heint. Isaak (D.), Agrícola (D.), Josquin de Prés (Ndl.) u. Hobrecht (Ndl.) in Florenz, berufen durch Lorenzo d. Prächtigen, komponieren Musiklieder u. Madrigale zu Facklingsaufzügen u. s. w.		
	1498. Vasco de Gama entdeckt den Seeweg nach Ostindien.	1487. Niederl. Sänger nach Neapel durch Tinctor, auf Veranlassung des Königs Ferdinand I.		

Abbildung 2: E. E. H. Böhme, Die Geschichte der Musik, zusammengefaßt und dargestellt in synchronistischen Tabellen unter Berücksichtigung der allgemeinen Welt- und Kulturgeschichte für Musiker und Musikfreunde, sowie zum Gebrauche in Musikschulen, Leipzig 1890, S. 12.

sen Würdigungen sie ausführlich zitiert, legt sie in der Einleitung ihre eigenen Überlegungen zur Vermittlung alter Musik dar. Gerade weil Musik die populärste der Künste der Gegenwart sei, bedürfe sie eines ernsthaften ästhetischen und historischen Studiums, um nicht zum oberflächlichen Vergnügen oder zur »mechanischen Spielerei« herabzusinken:

Neben der Vertiefung in den Geist des Kunstwerkes selbst [...] ist es hauptsächlich das Studium der Geschichte, das zum Verständniß beiträgt und die Liebe der Tonkunst erst zu rechtem Leben weckt, und solch Verständniß, solche Liebe und Werthschätzung für das Vergangene, dem wir das Heutige verdanken, wach zu rufen, es zu pflegen, ist eine der anziehendsten Aufgaben

der Geschichtsvermittlung.⁵⁸ Dabei scheute Morsch nicht komplexe Themen wie das modale Tonsystem, die Cantus-firmus-Messe oder die Musica ficta. Sie war sich allerdings auch bewusst, dass ihren Vorträgen »das eigentlich belebende Element, die klangliche Ausführung« fehlte; »speziell ist die Wiedergabe der älteren Musik mit ihrem vokalen, polyphonen Reichtum und ihrer so gänzlich von der unseren verschiedenen Technik, eine fast unlösliche Aufgabe im Rahmen eines Vortrages.«⁵⁹ Wie eine Anmerkung verrät, hatte Morsch Zugang zu den von Franz Commer herausgegebenen Werken Josquins, konnte sie aber nicht als Klangbeispiele in ihre Vorlesungen integrieren.

Damit ist ein Kernproblem der Musikgeschichtsvermittlung des 19. Jahrhunderts angesprochen: spätestens seit Ambros' Musikgeschichte gehörte das Wissen um die alte Musik zum allgemeinen Bildungsstand, aber noch waren die Musikliebhaber und -lehrerinnen auf das gesprochene oder geschriebene Wort angewiesen (was vielleicht auch die poetisch-bilderreiche Sprache mancher Autor*innen erklärt, die durch ihre Begeisterung den emotionalen Eindruck der Musik ersetzen wollten). Zumindest im Hinblick auf die Musik des 15. und frühen 16. Jahrhunderts erscheint die Einschätzung von Eugen Schmitz in der Neuauflage von Emil Naumanns *Illustrierter Musikgeschichte* als allzu optimistisch:

Mit unseren kritischen Gesamtausgaben der Werke großer Tonmeister, mit unseren zahlreichen Publikationen der Denkmäler alter Tonkunst werden fortwährend neue Schätze der alten Musik gehoben und neu belebt, und immer imponierender ersteht uns das Bild der musikalischen Vergangenheit.⁶⁰

58 Anna Morsch, *Der Italienische Kirchengesang bis Palestrina. Zehn Vorträge gehalten im Viktoria-Lyceum zu Berlin 1885*, Berlin 1891, S. 1.

59 Ebda., S. 4.

60 Emil Naumann, *Illustrierte Musikgeschichte. Vollständig neubearbeitet und bis auf die Gegenwart fortgeführt von Eugen Schmitz*, Stuttgart, Berlin und Leipzig 1908, S. iii.

Von der von Schmitz postulierten »praktische[n] Belebung der alten Kunst« konnte für Josquin und seine Zeitgenossen keine Rede sein. Dieser Beitrag kann keine Aufführungsgeschichte der Werke Josquins im 19. Jahrhundert liefern, obwohl ihre Rekonstruktion eine interessante Aufgabe wäre; einige Andeutungen müssen genügen. Thibauts Klage, dass man für die Ausführung der Werke Josquins, Senfls, Palestrinas und Lassos tiefe Alt- und Bassstimmen benötige, zeigt, dass sein Sängerkreis sich tatsächlich an Josquin versuchte, thematisiert aber auch das Problem, dass sich die Musik seiner Generation nur schlecht vom standardmäßigen gemischten Chor ausführen ließ.⁶¹ In der Männerchorszene spielte Musik aus der Zeit vor Mozart praktisch keine Rolle. Die Cäcilianisten, die sich der Erneuerung der katholischen Kirchenmusik verschrieben hatten, konzentrierten sich – wenn sie überhaupt alte Werke aufführten und nicht zeitgenössischen Stile-antico-Nachschöpfungen den Vorzug gaben – auf Palestrina und die römische Schule des frühen 17. Jahrhunderts. Josquins geistliche Werke fanden selten den Weg zurück in den Gottesdienst. Eine interessante Ausnahme bot der Domchor Salzburg, der am ersten Adventssonntag 1885 nach der Wandlung Josquins vierstimmiges »O Jesu fili« sang.⁶² Hier überlagerte sich möglicherweise die historicistische Wiederentdeckung Josquins mit einer süddeutschen Tradition, in der Fastenzeit A-Cappella-Repertoire zu aufzuführen, die mancherorts bis ins 16. Jahrhundert zurückreichte.

Der normale Aufführungsort für die »alte Musik« war aber das Konzert. Am 9. Mai 1875 brachte der Wiener Cäcilienverein eine »Missa a cappella von Josquin de Prés (1440)« zu Gehör, gefolgt von einem »O bone Jesu« von Palestrina, »Domine ne in furore tuo« von Josquin und »O salutaris hostia« von Pierre de la Rue.⁶³ Im gleichen Jahr wagte sich der Kotzolt'sche Gesangverein in Berlin an Josquins »Deploration«, was der Berichtersteller für die *Allgemeine Musikalische Zeitung* zum Anlass nahm, den Leser auf Josquins Verhältnis zu Ockeghem und Luthers berühmten Ausspruch vom »Finken Gesang« hinzuweisen; er schloss mit der trockenen Beobachtung: »Etwas von dieser Empfindung werden die gebildeteren unter den Hörern auch bei dem erwähnten Vortrage verspürt haben.«⁶⁴ Drei Jahre später hob der Rezensent eines Konzerts des Riedelschen Chorvereins in Leipzig ebenfalls die Verquickung von historischer Bildung und ästhetischem Genuss hervor. Neben drei Sätzen aus Josquins *Missa Pange lingua* erklangen in einem bunten Programm unter anderem mittelalterliche Lieder, Orgelstücke von Frescobaldi und Sweelinck, sowie Auszüge aus Kantaten Alessandro Stradellas.

61 Thibaut, Ueber Reinheit der Tonkunst (wie Anm. 6), S. 119.

62 Beilage zum Salzburger Volksblatt, Nr. 263 (19. November 1885).

63 *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung* 2, Nr. 21 (21. Mai 1875), S. 179.

64 *Allgemeine Musikalische Zeitung* 10, Nr. 11 (17. März 1875), Sp. 173.

Der Rezensent des *Musikalischen Wochenblatts* lobte »die Zusammenstellung, die nicht bloß den historischen Blick des Zuhörers erweiterte, sondern auch entsprechenden künstlerischen Genuss vermittelte.«⁶⁵ Da er offenbar seinen Ambros gelesen hatte, rühmte er besonders die Chöre Josquins, die »bei allen technischen Künsteleien den Eindruck des freien Gemüthsergusses eines warm empfindenden, reich schöpferischen Geistes« machten.

Der pädagogischen Ausrichtung solcher historischen Konzerte entsprechend, war Josquins Ort – analog seiner Stellung in den Musikgeschichten – in der Mitte eines chronologischen Programms, das den Fortschritt der Tonkunst vom Organum bis Palestrina illustrieren sollte. Hierfür können stellvertretend die Aufführungen des Amsterdamer A-Cappella-Ensembles von Daniel de Lange stehen, das seit den 1880er Jahren Programme mit altniederländischer Musik veranstaltete und sie einem europäischen Konzertpublikum bekannt machte.⁶⁶ Besonders Aufsehen erregten ihre Darbietungen im Rahmen der Internationalen Musik- und Theaterausstellung in Wien 1892, wo sie unter dem Titel »Meisterwerke der niederländischen Schule aus dem XIV. – XVII. Jahrhundert« einen Überblick von Dufay bis Sweelinck boten, bei dem Josquin mit den Chansons »Douleur me bat« und »Petite Camusette« vertreten war. Guido Adler, dem die Propagierung der alten Musik besonders am Herzen lag, schrieb nach der schlecht besuchten ersten Aufführung eine begeisterte Rezension in der *Neuen Freien Presse* und sorgte für ausverkaufte Folgekonzerte.⁶⁷ Robert Hirschfeld dankte in der Zeitung *Die Presse* dem Amsterdamer Chor dafür, dass die Wiener Kunstfreunde

Meister entlegener Jahrhunderte, [...] deren Namen in dicken Musikgeschichtswerken vergraben waren, kennen und lieben gelernt [haben]; denn sie ließen sich die graziösen Chansons dieser alten Herren auf der Stelle wiederholen und konnten sich zumal an Josquin's »Petite Camusette« nicht satt hören.⁶⁸

Hirschfeld, der selbst Musikwissenschaftler war, vergaß aber auch nicht, auf Ambros' Verdienst hinzuweisen, die von de Langes Chor aufgeführten Werke »mit treffenden Zusätzen versehen« und »den Appetit musikalischer Feinschmecker« angeregt zu haben. Die Wissenschaft hatte der musikalischen Praxis – bei Aufführenden wie bei Zuhörenden – den Weg bereitet.

65 *Musikalisches Wochenblatt* 9, Teil 1 (15. Februar 1878), S. 97.

66 Jeroen van Gessel, »From Scholarship to Sensation: Dutch Music History in the Nineteenth Century«, in: *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 68 (2018), S. 98–131; S. 113–130.

67 Theodor Antonicek, *Die Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892*, Wien 2013, S. 111.

68 *Die Presse* 45, Nr. 182 (2. Juli 1892), S. 2.

Die Josquin-Rezeption des 19. Jahrhunderts spiegelt die Entwicklung der noch jungen Disziplin der Musikhistoriographie deutlich wider. Sie löste sich allmählich von den Aussagen der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Musiktheoretiker und begann, Musikgeschichte als Kunstgeschichte zu konzipieren, die zunehmend auf der Kenntnis der Werke selbst basierte und sich im Spannungsfeld von historischer Distanz und ästhetischer Aneignung bewegte. Ambros' *Geschichte der Musik* bildete dabei nicht nur den Grundstock für die sich formierende »zünftige«, universitäre Wissenschaft, die nach der Jahrhundertwende zu den ersten Spezialstudien zu Messe und Motette führte, sondern auch für populäre und pädagogische Musikgeschichtsdarstellungen. Dass diese eine zahlreiche und willige Leserschaft fanden, ist um so bemerkenswerter, als die Leser*innen die musikalischen Werke, die ihnen so eindringlich beschrieben wurden, selten selbst erleben konnten. Dies unterscheidet die Rezeption der alten Musik von der Begeisterung für die florentinische Renaissance-Architektur oder die Meisterwerke Raffaels und Michelangelos, die auch denjenigen, die sich keine Kulturreise nach Italien leisten konnten, zumindest aus Abbildungen bekannt waren. Offenbar gestand das bildungsbürgerliche Publikum auch ohne eigene Hörererfahrung dem geschichtlichen Verständnis einen Wert an sich zu und war bereit, Josquin als musikalisches Genie in die bereits vertrauten Meistererzählungen um die »heilige Tonkunst«, die Renaissance oder die Reformation einzupassen, auch unter konfessionellem oder nationalem Vorzeichen. Dass Josquin im 20. Jahrhundert Palestrina endgültig den Rang ablaufen und als »Beethoven seiner Zeit« gefeiert werden würde,⁶⁹ war aus der Perspektive Kieseverters, Köstlins oder Morschs noch nicht abzusehen. Aber bereits im 19. Jahrhundert war Josquin auf dem Weg zur Moderne, als Komponist ausdrucksvoller Musik, die das reiche Innenleben einer interessanten Persönlichkeit widerspiegelte, und von deren Leistung jede Musikliebhaberin und jeder Bildungsbürger schon einmal gehört haben musste, wenn sie dem Anspruch ihrer eigenen Zeit an Geschichte als Leitwissenschaft gerecht werden wollten.

69 Paula Higgins, »The Apotheosis of Josquin des Prez and Other Mythologies of Musical Genius«, in: *Journal of the American Musicological Society* 57 (2005), S. 443–510: S. 444.