

Dem »Fürst der Musik«. Politisierte Josquin-Topoi im populären deutschsprachigen Schreiben nach 1920

Populäre Musikgeschichten werden relativ selten als primäres Untersuchungsmaterial herangezogen, da sie explizit nicht dazu gedacht sind, in spezialisierte Forschungsdebatten einzugreifen, sondern diese einer musikalisch interessierten breiten Leserschaft zugänglich zu machen. Auf der Suche allerdings nach gängigen Josquin-Bildern des 20. Jahrhunderts sind genau solche auf Popularität angelegte Schriften ein außergewöhnlich ausdrucksstarker Spiegel ihrer jeweiligen Entstehungszeit. Die Beschränkung auf deutschsprachige Texte in diesem Beitrag ist publizistischen Vereinnahmungen der »Musik der Niederländer« durch deren großen Nachbarn Deutschland geschuldet, an denen sich populäre Josquin-Topoi in besonderer Drastik beobachten lassen.

Bekanntlich ließen sich die geografischen und politischen Gegebenheiten des 16. Jahrhunderts nicht den im 19. Jahrhundert etablierten nationalistischen Narrativen einordnen, so dass Josquins nationale Verortung häufig unscharf formuliert wurde. Zugleich hatten die Niederlande, die sich mit der von Albert Smijers verantworteten ersten Gesamtausgabe schließlich der nationalkulturellen Bewahrung von Josquins editorisch-kompositorischem Erbe annahmen, ab dem Ersten Weltkrieg besonders stark unter der Aggression Deutschlands zu leiden und avancierten nach 1933 zu einem wichtigen Exilland von Opfern rassistischer und politischer Verfolgung, bis mit dem Überfall der Wehrmacht Reichskommissar Arthur Seyß-Inquardt ein fünfjähriges Terrorregime etablierte. Wie am Beispiel von Richard Eichenauer, Helmuth Osthoff und Hans Joachim Moser später zu zeigen sein wird, hinterließ diese Zeit auch in der Josquin-Forschung ihre Spuren, ohne dass diese in der Publizistik der Nachkriegszeit bislang zur Sprache gekommen wären. Um darüber die Folgen dieser Politik nicht zu vergessen, endet dieser Beitrag mit einem kurzen Blick auf eine kleine Schrift des jüdischen Emigranten Curt Sachs im amerikanischen Exil von 1948.

Aufbruch in die Tradition um 1920

Die mit dem Ende des Ersten Weltkriegs einsetzende Zeit musikalischer Umbrüche wird häufig und zu Recht mit Avantgarden assoziiert. Mit dem Durchbruch von Jazz, Rundfunk und Schallplatten legten sie den Grundstein der modernen Populärmusik und stellten auch in der Neuen Musik bis heute spürbare Weichen.

Beispielsweise machte die 1922 in Salzburg gegründete Internationale Gesellschaft für Neue Musik elf Jahre später mit ihrem Weltmusikfest in Amsterdam Station.¹ Am 11. Juni 1933 kontrastierte dabei ein Sonderkonzert mit niederländischer a-cappella-Musik zeitgenössische Werke von Bernhard van den Sigtenhorst Meyer (1888–1953), Jan Mul (1911–1971) und Willem Pijper (1894–1947) mit Stücken von Jacob Obrecht, Orlando di Lasso und Jan Peter Sweelinck, allerdings nicht von Josquin. Geleitet wurde das Konzert von Sem Dresden (1881–1957), einem Schüler u.a. von Frederik Roeske und Bernard Zweers in Amsterdam sowie von Hans Pfitzner in Berlin. Nachdem Dresdens Name bereits seit 1935 auf einer Verbotsliste der Reichsmusikkammer für ausländische Komponisten verzeichnet war, wurde dieser mit Beginn der nationalsozialistischen Besatzung der Niederlande 1940 aufgrund seiner jüdischen Herkunft aus seinem Amt als Direktor des Königlichen Konservatoriums in Den Haag gedrängt; mit seiner nicht-jüdischen Frau, der Sängerin Jacoba Dhont, überlebte Sem Dresden die Jahre seiner Verfolgung in der Künstlervilla De Pauwhof in Wassenaar sowie im Untergrund.²

Mit der Ausdifferenzierung einer kompositorischen Zukunft korrespondierte in Deutschland ab den 1920er Jahren die Erkundung der Alten Musik mit Heinrich Schütz als Idol einer alternativ-konservativen Jugend. Beiträge von akademischen Vertretern der Jugendmusikbewegung zu Josquin, beispielsweise des Privatdozenten Friedrich Blume im Jahrbuch 1929 des Kallmeyer Verlags,³ folgten dabei einer traditionellen Linie, die sich insbesondere auf den Maßstab von Hugo Riemanns Lexikon berief. Der entsprechende Artikel zur 9. Auflage, die Alfred Einstein 1919 herausgab, zitierte nicht nur das Lob der Zeitgenossen von Josquin als »Fürst der Musik«, sondern pries den Komponisten auch als den »berühmtesten Meister der Zeit um 1500–1550«, was sich wie ein Erkennungsmerkmal durch viele der damaligen Texte zog:

Despres, Josse, auch Deprés, Deprez, Dupré [...], gewöhnlich nur mit dem Vornamen Josquin [...] genannt, der berühmteste Meister der Zeit

- 1 Vgl. allgemein Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich 1982, sowie die Internetseite der International Society for Contemporary Music, auf der detaillierte Angaben zu allen bisherigen IGNM-Festen zu finden sind, im Fall des Amsterdamer Festes <https://iscm.org/wnmd/1933-amsterdam/> (20.12.2021).
- 2 Harrison Ryker, Art. »Sem Dresden«, in: *Oxford Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08158>; Marius Flothuis, Art. »Sem Dresden«, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/22410>; Gert van den Dungen, »Sem Dresden«, in: *Verfolgte Komponisten in den Niederlanden. Verbotene Musik im Zweiten Weltkrieg*, hrsg. von Carine Alders und Eleonore Pameijer, Berlin und Leipzig 2020, S. 63–69, <https://www.forbiddenmusicregained.org/search/composer/id/100021>.
- 3 Friedrich Blume, »Josquin des Prés«, in: *Der Drachentöter* (Jahrbuch des Verlages Georg Kallmeyer 1929), Wolfenbüttel und Berlin 1930, S. 52–69.

um 1500–1550, den seine Zeitgenossen den »Fürsten der Musik« nannten und dessen Ruhm erst durch die Verpönung der Kirchenmusik über weltliche Melodien als Tenor ins Wanken kam und den erst der Glanz und die erhabene Würde der Werke der venezianischen und römischen Schule und das subjektiv-leidenschaftliche Wesen der Madrigalisten vergessen machte.⁴

Zu einer wesentlich offensiveren Darstellung griff Fred Hamel 1934 in dem gemeinsam mit Martin Hürlimann veröffentlichten *Atlantisbuch der Musik*. Der heute vermutlich relativ unbekanntere Hamel (1903–1957) hatte bei Abert, Friedlaender, Wolf, Sachs, Schering, von Hornbostel und Blume Musikwissenschaft studiert und 1930 bei Rudolf Gerber in Gießen über den Barockkomponisten Johann Rosenmüller promoviert.⁵ In Paris als britischer Staatsbürger geboren, war Hamel in Berlin-Steglitz aufgewachsen und erlebte das »Dritte Reich« aus der Perspektive eines Journalisten, vornehmlich als Kollege von Wolfgang Steinecke (dem späteren Gründer der Darmstädter Ferienkurse und Blumes erster Doktorand) bei der *Deutschen Allgemeinen Zeitung*. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs war Hamel zunächst bis 1946 Musiklehrer an der Landeskirchlichen Musikschule Hannover und stieg im folgenden Jahr beim Nordwestdeutschen Rundfunk in Hamburg zum Hauptabteilungsleiter Musik auf, gründete mit Karl Vötterle beim Bärenreiter Verlag die Zeitschrift *Musica* und wechselte 1948 zur Deutschen Grammophon.

Das von Hamel zum *Atlantis-Buch* beigezeichnete zweite Kapitel fasste die *Geschichte der Musik im europäischen Kulturkreis* zusammen und widmete sich mit einem Abschnitt auch der *Renaissance. Niederländer und Italiener. A-Capella-Polyphonie (Renaissance)*. Zieht man andere Texte Hamels als Referenz seines Schreibstils heran, bestätigt sich der im Folgenden zu erlebende martialische Tonfall:

Nur eine Persönlichkeit vom überragenden Format Josquins konnte berufen sein, die Schicksalswende der Musik um das Jahr 1500 zu überbrücken.

4 *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, 9. Auflage, Berlin 1919, S. 257. Der Topos, Musiker mit dem Ehrentitel »Fürst der Musik« zu charakterisieren, reicht historiografisch bis mindestens ins 15. Jahrhundert zurück, wenn 1493 Beatrice von Aragón in Buda über Tinctoris äußerte: »ubi etiam musicorum princeps tinctorum nomine appellatur, licet is inter ceteras artes suas«. Zit. nach Leeman L. Perkins, *The Mellon Chansonnier*, Bd. 2, New Haven 1979, S. 18; s.a. die Rezension von Allan W. Atlas in: *JAMS* 34 (1981), S. 132–143. In besonderer Weise gilt diese Verehrung bis heute für Palestrina, dessen Grabstein ihn als »princeps musicae« bezeichnet. An dieser Stelle sei Nicole Schwindt sehr herzlich für diese Hinweise gedankt.

5 Fred Hamel, *Die Psalmenkompositionen Johann Rosenmüllers*, Leipzig et al. 1933. Vgl. für weitere biografische Informationen seinen selbst verfassten Artikel in der ersten MGG-Ausgabe: Fred Hamel, Art. »Fred Hamel«, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel et al. 1956, Sp. 1415–16.

Wie die Erfahrung zeigt, spielt sich die hauptsächliche Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter auf verhältnismäßig engem Raum, in jenem seltsamen Schlüsselgebiet der »Niederlande« ab. Erst als diese Kunst zu reifen Formen gediehen ist, übernehmen die »Niederländer« des 15. Jahrhunderts die Mission, sie überall dort anzubauen, wo sie dazu Gelegenheit – d. h. geeignete Sängerkapellen – finden. So beginnt von 1430 ab die niederländische Invasion Frankreichs und Italiens, fünfzig Jahre später auch die Eroberung Deutschlands. [...] Auch geistig hatte Italien der Hochflut niederländisch-gotischer Musikübung im 15. Jahrhundert die wirksamsten Wellenbrecher entgegensetzen. Aus der Begegnung beider geht noch unter den Händen eingewanderter Niederländer ein völlig neues Gestaltungsprinzip hervor: die Diktatur des Cantus firmus ist endgültig gebrochen, die freie Erfindung der Themen dient allein dem Bestreben, den wörtlichen und bildlichen Sinn des Textes auszudeuten.⁶

Zur Verfestigung ideologischer Narrative der 1930er Jahre

Im Vorjahr von Adolf Hitlers Machtübernahme veröffentlichte Richard Eichenauer, Studienrat aus Bochum, sein Pamphlet *Musik und Rasse*, das mit unverbrämtem Antisemitismus im typischen NS-Jargon die 1933 zur Staatsdoktrin erhobene Diffamierung unliebsamer und insbesondere jüdischer Musiker*innen vorwegnahm. In souveräner Ignoranz von Fakten oder Begründungszusammenhängen, wie es für ideologische Schriften typisch ist, postulierte Eichenauer zunächst, dass »bis zum Beweise des Gegenteils [...] nicht nur die niederländische und deutsche Blüte der Polyphonie, sondern auch ihre norditalienischen und englischen Anfänge nordische Schöpfungstaten gewesen sind«,⁷ wobei »in rassischem Sinne [...] die Herrschaft der Niederländer in Deutschland keinesfalls als Fremdherrschaft angesehen werden [könnte]. Ebenso wenig kann man in diesem Sinne einen Trennungsstrich zwischen den Niederlanden und Nordostfrankreich ziehen.« In ähnlicher Weise, wie Joseph Müller-Blattau vom »nordischen« Kontrapunkt phantasierte,⁸ diente Eichenauer die historische Vereinnahmung

6 Fred Hamel, »Geschichte der Musik im europäischen Kulturkreis. Die A-Capella-Polyphonie (Renaissance)«, in: *Das Atlantisbuch der Musik*, hrsg. von Fred Hamel und Martin Hürlimann, Berlin et al. 1934, S. 138f.

7 Richard Eichenauer, *Musik und Rasse*, München 1932, S. 126.

8 Josef Müller-Blattau, »Die Tonkunst in altgermanischer Zeit. Wandel und Wiederbelebung germanischer Eigenart in der geschichtlichen Entwicklung der deutschen Tonkunst«, in: *Germanische Wiederverstehung. Ein Werk über die germanischen Grundlagen unserer Gesittung*, hrsg. von Hermann Nollau, Heidelberg 1926. Martin Geck, »Von deutscher Art und Kunst?« Mit Bachs »nordischem« Kontrapunkt gegen drohenden Kulturverfall«, in: *Philosophie des Kontrapunkts*,

der Niederlande vor allem dazu, die Spezifik ihrer Polyphonie dem »nordischen Grundwesen« zuzuschreiben, da »Linienkunst, also etwas Unsinnliches, Vergeistigtes, oft Sprödes und Herbes, stark rechnerisch Durchsetztes, zum Aufgabenstellen und -lösen Neigendes« nur einem nordischen Geist gegeben wäre und »schon oft im Gegensatz zur Farbigkeit, zur Fläche, zur gesättigten Klangsinnlichkeit und -seligkeit als Wesensmerkmal germanisch-nordischer Kunst betrachtet worden«⁹ sei.

Auch Helmuth Osthoff, den die Josquin-Forschung als Autor des ersten MGG-Artikels und zahlreicher umfangreicher Publikationen kennt, ging in seinem Buch *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640)* von 1938 ausführlich auf Josquin ein. Im Vorjahr der Publikation war der damals 41jährige Osthoff der NSDAP beigetreten und amtierte u.a. als stellvertretender Leiter des Auslandsamtes des NS-Deutschen Studentenbundes.¹⁰ 1938 dann wurde er an der Universität Frankfurt am Main zum außerordentlichen verbeamteten Professor berufen, wo er bis zu seiner Emeritierung im Jahr 1961 tätig war, trotz eines komplizierten Entnazifizierungsverfahrens. Darüber hinaus stand er, wie Priebergs *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945* zu entnehmen ist,¹¹ 1940 und 1944 mit Herbert Gerigk in Kontakt, um diesem für Plünderungen von Quellenbeständen in Brüssel mit Auskünften behilflich zu sein und ferner dessen Plan eines für die Hohe Schule der NSDAP geplanten Musiklexikons zur Verfügung zu stehen. In seiner Monografie über *Niederländer und das deutsche Lied* bemühte Osthoff sich, diese musikgeschichtliche Epoche im Sinne des Nationalsozialismus zu deuten und Josquin und dessen Zeitgenossen als nordische Genies zu feiern:

Unter den Händen der Niederländer erfüllt es [das Lied] sich nun zuerst im Musikalischen, dann auch im Dichterischen beträchtlich mit romanischen Elementen. Beseitigt wird der Cantus-firmus-Zwang, gesprengt damit der äußere und innere Rahmen des Liedes; der Stimmenapparat wächst, steigert sich bis zur Mehrhörigkeit. Aber gegen den völligen Verlust seiner germanischen Eigenart wird das Lied zugleich geschützt durch das nordische Geblüt der eingewanderten Musiker, die seine Gestalt umschufen. Lasso hat es deutlich ausgesprochen, daß er mit seinen Liedern

hrsg. von Ulrich Tadday, München 2010 (Musik-Konzepte Sonderband), S. 178–200.

9 Eichenauer, *Musik und Rasse* (wie Anm. 7), S. 127f.

10 Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-R 2004, S. 5057. Jonathan Schilling, »Helmuth Osthoff und die Musikwissenschaft in Frankfurt am Main 1945–1955«, in: *Symposiumsbericht Fachgeschichte in der Lehre*, hrsg. von Sebastian Bolz, Alexander Lotzow und Jörg Rothkamm (Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016 – »Wege der Musikwissenschaft«, hrsg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann, Mainz 2018), <https://schott-campus.com/gfm-jahrestagung-2016-mainz/>.

11 Prieberg, *Handbuch* (wie Anm. 10), S. 1997 und 5058.

nicht der »italianischen Lieblichkeit«, sondern der herberen deutschen Art entsprechen wollte.¹²

Kanonisierung der Ideologie – Josquin-Bilder nach 1945

Auch in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts finden sich zahlreiche Fundstellen zu Josquin in Überblicksdarstellungen und Musikgeschichten, die von äußerst knappen bis zu kartografischen Erwähnungen reichen. Festzuhalten ist dabei, dass der Grad und die Zahl politisierter Vereinnahmungen Josquins deutlich zurückgegangen sind, so dass die folgenden drei Beispiele aus den Jahren 1957, 1982 und 1948 Ausnahmen darstellen.

Blickt man zurück auf die Vita Hans Joachim Mosers (1889–1967), wie es beispielsweise Anna Amalia Abert 1967 in einem Nachruf für die *Acta Musicologica* tat,¹³ könnte man beinah den Eindruck eines allseits beliebten Grandseigneurs der deutschen Musikwissenschaft gewinnen, der noch 1963 für seine Verdienste um die Wissenschaft mit der Mozart-Medaille der Stadt Wien geehrt wurde, nachdem er von 1950 bis 1960 als Direktor des Städtischen Konservatoriums in West-Berlin amtiert durfte. Unerwähnt blieben dabei allerdings der in seinen Schriften offensichtliche Antisemitismus sowie seine wechselvolle Karriere im Dritten Reich, wo er zunächst im Mai 1933 seiner Stellung als Direktor der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik enthoben und in den Ruhestand versetzt wurde. Zwar hatte man ihm auch seine der Jugendmusikbewegung zuzuschreibende Nähe zu Leo Kestenberg und Fritz Jöde vorgeworfen.¹⁴ Entscheidend für seine Degradierung waren aber zahlreiche Affären mit Studentinnen und keine politischen Gründe gewesen, so dass ihm im Einflussbereich von Joseph Goebbels mühsam und stetig der Wiederaufstieg gelang. Vergleichbar kompliziert verlief seine berufliche Wiedereingliederung in der Nachkriegszeit, nachdem eine Berufung an die Universität Jena im Jahr 1947 nach zwei Monaten aufgrund seines missglückten Entnazifizierungsverfahrens rückgängig gemacht worden war. Seine 1950 erfolgte Ernennung zum Direktor des Westberliner Städtischen Konservatoriums durfte Moser daher als Rehabilitation empfinden, die dennoch zweifelhaft erscheint angesichts veritabler Skandale in den Jahren 1947 bis 1957, was uns zurück zu unserem Thema politisierter Josquin-Topoi bringt.

In seiner 1957 erschienenen Monografie *Die Musik der deutschen Stämme*

12 Helmuth Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640)*, Berlin 1938, S. 12f.

13 Nachruf auf Moser von Anna Amalia Abert, in: *Acta Musicologica* 40 (1968), S. 91f.

14 Harald Lönnecker, »Die Propagierung des Deutschen bei Hans Joachim Moser und Joseph Maria Müller-Blattau«, in: *Inklusion & Exklusion. »Deutsche« Musik in Europa und Nordamerika 1848–1945*, hrsg. von Sabine Mecking und Yvonne Wasserlos, Göttingen 2016, S. 185f. und S. 192f.

bemühte sich Hans Joachim Moser auf mehr als 1.000 Seiten noch einmal um einen großen Wurf zur Grundlegung deutscher Musikgeschichtsschreibung. Der einleitende Abschnitt »Die Altstämme« beinhaltet im ersten Kapitel zur »Musik der Niederdeutschen« auch Einlassungen, die Josquin miteinschlossen. So heißt es auf Seite 40:

Seit im Jahre 1829 Fetis zu Paris und Kiesewetter in Wien die von der »Niederländischen Gesellschaft zur Beförderung von Tonkunst« gestellte Preisaufgabe, »Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst« zu schildern, gelöst haben, ist die Rolle flämischer Tonmeister des 15.–16. Jahrhunderts fast ein wenig überschätzt worden, zumal vermöge ihrer geradezu schwärmerischen Bevorzugung im 3. Band der ausgezeichneten »Geschichte der Musik« (1868) von Kiesewetters Prager Neffen August Wilhelm Ambros. Inzwischen haben auch die anderen Nationen und deutschen Stämme ihre gleichzeitigen Ansprüche durchsetzen können. Trotzdem bleibt den »Alten Niederländern« im Zeitalter der Hochblüte Burgunds die vornehmste Stelle in der abendländischen Musik.¹⁵

So vermeintlich harmlos diese Passage möglicherweise klingen mochte, so eindeutig war der über das gesamte Buch ausgebreitete NS-Jargon, unbeschwert von jeglicher Realitätswahrnehmung weiterhin von »Stämmen« und »Rassen« zu sprechen, hemmungslos und unkritisch ideologische Publikationen der 1930er Jahre zu referenzieren und beispielsweise nicht den Wirkungsort eines Musikers, sondern seine Herkunft zum Indikator seines Künstlertums zu erklären, ganz im Sinne der nationalsozialistischen Überhöhung von »Blut und Boden«.¹⁶

Wie einige von Friedrich Blume an Moser gerichtete Briefe dokumentieren, hatte Moser seine bis dahin mühsam angebahnte Annäherung an die deutsche Musikwissenschaft maßgeblich dem Kieler Ordinarius und mächtigen Präsidenten der Gesellschaft für Musikforschung zu verdanken. Mit der *Musik der deutschen Stämme* sahen sich nun aber alle Kritiker Mosers in ihrer Meinung bestätigt, der Autor sei als hartnäckig unbelehrbarer Ewig-Gestriger weiterhin ein Wolf im Schafspelz, und sogar für Blume war das Maß nun voll und er kündigte Moser die kollegiale Unterstützung auf.

Moser zeigte sich allerdings uneinsichtig, das Buch zurückzuziehen, und der Skandal war perfekt, so dass die Gesellschaft für Musikforschung einen seltenen Moment in ihrer Geschichte erlebte: Mit wenigen Worten distanzierte sich der GfM-Vorstand vom antisemitischen Tenor des Buches und sah von einer weiteren Besprechung ab.¹⁷ Mit Post vom 30. April 1957 war Moser hierüber in

15 Hans Joachim Moser, *Die Musik der deutschen Stämme*, Wien et al. 1957, S. 40.

16 Ebda., S. 21.

17 Erklärung zu *Die Musik der deutschen Stämme* von Hans Joachim Moser (1087 S., Eduard

Kenntnis gesetzt und zu einer Stellungnahme aufgefordert worden.¹⁸ Es kann an dieser Stelle offen bleiben, ob eine ehrliche Abscheu gegen Mosers Buch oder nicht eher die Sorge vor internationalen Reaktionen die öffentliche Distanzierung des GfM-Vorstands motiviert hatte. Die befürchteten Besprechungen ließen jedenfalls nicht lange auf sich warten. Besonders zu erwähnen sind hierbei die Stellungnahmen amerikanischer Musikforscher, allen voran von Paul Henry Lang und Alexander Ringer.¹⁹

Mit einer ideologischen Betrachtung Josquins ganz anderer Art springt das nächste Beispiel 25 Jahre voran zur Reihe *Musik-Konzepte*, mit der Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn im Jahr 1982 ein Josquin-Themenheft platzierten.²⁰ Neben einem Vorwort der Herausgeber umfasste es Beiträge von Gösta Neuwirth, Clytus Gottwald, Juan Allende-Blin, Jürg Stenzl, Barbara Zuber und Rainer Riehn. Bereits das Editorial der beiden Herausgeber signalisiert aber, dass diese beiden dogmatischen Anhänger einer Adorno-verpflichteten Neuen Musik mit Josquin und seinen Fans in Konzert und Wissenschaft nicht recht etwas anzufangen wussten. Neben einer Konfrontation konträrer Vorstellungen zeitgemäßer Alter und Neuer Musik enthalten mehrere Beiträge, insbesondere jene von Barbara Zuber, zudem Volten gegen die historisch informierte Aufführungspraxis sowie deren damalige intensive Vermarktung durch die Tonträgerindustrie als »the next big thing«.

Eine weitaus unideologischere Sichtweise führt noch einmal in die unmittelbare Nachkriegszeit zurück in das Jahr 1948, als Curt Sachs (1881–1959) unter dem Titel *Our Musical Heritage* eine sympathisch unaufgeregte *Short History of Music* veröffentlichte. Der frühere Direktor der Berliner Musikinstrumentensammlung und Professor der Musikhochschule befand sich zu diesem Zeitpunkt seit mehr als einem Jahrzehnt im amerikanischen Exil, wo er an der New York University lehrte und für die Public Library sowie das Metropolitan Museum of Art tätig war, nachdem die Nationalsozialisten ihn aufgrund seiner jüdischen Abstammung 1933 seiner Ämter enthoben und aus Deutschland vertrieben hatten. Bereits im Vorwort

Wancura-Verlag Stuttgart und Wien), in: *Die Musikforschung* 10 (1957), S. 334.

18 Erwidern von Moser, in: *Die Musikforschung* 10 (1957), S. 463. Sechzehn Jahre zuvor hatte Moser schon einmal in einer publizistischen Fehde mit Stellungnahmen reagiert, damals auf eine Serie von Verrissen seiner 1941 erschienenen Gluck-Biografie. Schon damals hatte er die inhaltlichen und methodischen Einwände nicht entkräften können und vergeblich versucht, seinen damaligen Hauptkritiker Rudolf Gerber mit in einer Verkettung nebensächlicher Details ins Leere laufen zu lassen. Siehe hierzu Michael Custodis, *Rudolf Gerber und die Anfänge der Gluck-Gesamtausgabe*, Mainz und Stuttgart 2015 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 2015, Nr. 6).

19 Rezension von Alexander L. Ringer zu *Die Musik der deutschen Stämme* von Hans Joachim Moser in: *Books Abroad* 31 (1957), S. 404; Paul Henry Lang, »Editorial«, in: *The Musical Quarterly* 43 (1957), S. 517–526.

20 *Musik-Konzepte*, Heft 26/27 (1982).

ist dem Buch mit sympathischer Offenheit zu entnehmen, dass es sich unpräzise an ein musikalisch interessiertes, aber wenig informiertes Lesepublikum richtete, indem beispielsweise fremdsprachigen und schwer zu übersetzenden Ausdrücken in Klammern Hinweise zur korrekten Aussprache mitgegeben wurden.²¹

Das zehnte von insgesamt 21 Kapiteln widmete Sachs dem Zeitalter Josquins und pries diesen zunächst als »the greatest representative of the time«.²² Nach einem kurzen Resümee der wenigen damals bekannten biografischen Fakten (eine namentliche Referenz ging wieder an Hugo Riemann) brachte er in kurzen Sätzen die Bedeutung Josquins auf den Punkt. Ohne die weitaus überwiegenden Wissenslücken zu Josquin selbst zu kaschieren, nutzte er stattdessen elegantes Name-Dropping noch berühmterer Zeitgenossen, um die 500 Jahre überspannende Bedeutung dieses Musikers zu verdeutlichen:

The mystic spirit of the Gothic Middle Ages had not yet disappeared. Hidden, esoteric significance still weighed more than superficial, sensuous beauty – even if such a pregnant cohesion in the spirit is almost paradoxically found by way of a merely sensuous, superficial likeness. We do not know, and perhaps will never know, how far this Gothic procedure had deteriorated in Josquin’s mind to an amusing trick. Anyway, the master had otherwise conquered the spirit of the Middle Ages. Celebrated as »the prince of music« by contemporaries and as a beloved patriarch by at least two following generations, he was, in the years of his maturity, the chief representative of the high Renaissance, side by side with Bramante, Leonardo, and Raphael.²³

21 Curt Sachs, *Our Musical Heritage. A Short History of Music*, New York 1948, Abschnitt »Bibliography«: »Very modest reading knowledge of foreign languages would anyway be a serious handicap in a field in which the great majority of contributions have been made in languages other than English. Therefore, the short bibliographical appendices, concentrating on books of recent date and, so far as possible, in the English language, are intended only to give a first help to those students, teachers, and readers who want to go into details that the present book must leave untouched.«

22 Ebda., »Kapitel 10: The Age of Josquin, 1500–1530«, S. 145: »Josquin des Prés was the greatest representative of the time. His first name is the French spelling of the Flemish pet name Joskin, equivalent of our Joe, and his last name – so often nonsensically misspelled with an accent grave – means »meadows« or »pastures«, like the last name of his older countryman, the painter Roger van der Weyden. Josquin himself, though, used the archaic spelling Prez. The master must have been born in Hainaut, Belgium, around 1450. He became Jean Ockeghem’s pupil in Paris, spent at least thirty years – with an interrupting stay at Cambrai from 1495 to 1499 – in Italian chapels in Milan and Rome, in Modena and Ferrara, lived once more in Paris, and died as the provost of the cathedral at Conde in his native country on August 27, 1521, a few months after Raphael.«

23 Ebda., S. 146.