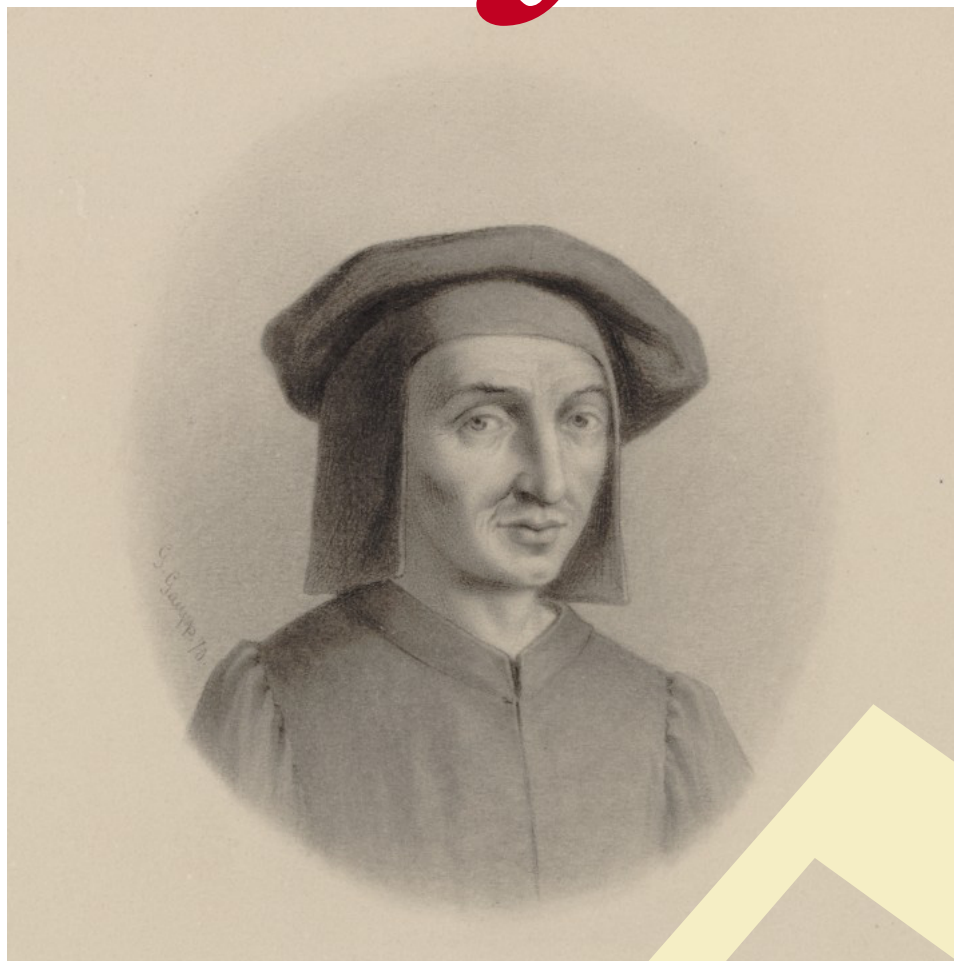


troja

Jahrbuch für Renaissancemusik



Josquin-Bilder im langen 20. Jahrhundert

2021

troja 2021

Josquin-Bilder im langen 20. Jahrhundert

Jahrbuch für Renaissancemusik

Band 19 2021

Herausgegeben von Klaus Pietschmann,
Katelijne Schiltz und Nicole Schwindt

Josquin-Bilder im langen 20. Jahrhundert

Herausgegeben

von

Klaus Pietschmann

in Verbindung mit Michael Custodis

© 2024 Autoren

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Creative Commons-Lizenz **CC BY-SA 4.0** DE zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.



Layout: Stephan Münch

Cover: Robert Memering (Prinzipalsatz Typographie Münster)

ISSN: 2513-1028

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v2021>

Inhalt

| | |
|---|-----|
| <i>Klaus Pietschmann</i> Einführung | 7 |
| <i>Barbara Eichner</i> »Er ist der Anführer von Allen«: Josquin in der bürgerlichen Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts | 15 |
| <i>Eric Jas</i> Why Josquin? The Society for Music History of the Netherlands (VNM) and the first Josquin Edition | 35 |
| <i>Michael Custodis</i> Dem »Fürst der Musik«. Politisierte Josquin-Topoi im populären deutsch- sprachigen Schreiben nach 1920 | 67 |
| <i>Melanie Wald-Fuhrmann, Wolfgang Fuhrmann</i> Carl Dahlhaus' Dissertation über Josquins Messen: zeit- und fachgeschichtlicher Kontext und Forschungsbeitrag | 77 |
| <i>Benjamin Ory</i> Auf dem Weg zu einer neuen Josquin-Ausgabe? Edward Lowinsky und die Josquin-Festival-Konferenz 1971 | 103 |
| <i>Vincenzo Borghetti</i> Wie man einen Renaissance-Komponisten erzählt: Josquin auf dem Tonträgermarkt | 125 |
| <i>Lara Fischer, Yehuda Epafroditus, Alina Seibel</i> Erinnerungen an Josquin. Zeitzeugen im Gespräch | 157 |
| <i>Christine Tauber</i> Die Ferrareser Kunstszene 1503/04 | 197 |
| <i>Stefan Menzel</i> »Velis quod potes« – Franz Schilling und die Mainzer Figuralmusik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts | 243 |

Einführung

Anlässlich des 500. Todestages von Josquin Desprez, der am 27. August 2021 begangen wurde, nahm das Troja-Kolloquium »Josquin-Bilder im langen 20. Jahrhundert« in den Blick. Anders als die Lithographie von Gustav Gaupp, die das Cover dieses Bandes zielt, erwarten lassen könnte, ging es dabei freilich nicht um Josquin-Bilder im engeren Sinne, also die Josquin-Ikonographie. Dies wäre ein schwieriges und wenig ergiebiges Themenfeld, wie sich allein schon am Beispiel Gaupps ablesen lässt. Über diese in der Bibliothèque Nationale in Paris verwahrte Lithographie ist wenig mehr bekannt, als dass sie 1870 von dem mittelmäßig renommierten Portraitmaler Gustav Gaupp kurz vor oder während seines Studiums an der Münchner Akademie der Künste nach dem bekannten Holzschnitt angefertigt wurde,¹ der 1611 nach einem heute verlorenen Tafelbild entstand und im *Opvs chronographicvm orbis vniversi* von Petrus Opmeer, übrigens direkt unter dem Konterfei Leonardo da Vincis, publiziert wurde (Abb. 1). An ihm orientieren sich auch weitere »Josquin-Bilder«, die zirkulieren, und ob der Musiker, den Leonardo da Vinci um 1485 portraitierte (Abb. 2), tatsächlich Josquin gewesen ist, wie spekuliert wurde, wird sich vermutlich nie abschließend klären lassen.² Dass wir keine unzweifelhaften zeitgenössischen Portraits von Josquin besitzen, ist ein Befund, den er mit den meisten Komponistenkollegen seiner Zeit teilt; allerdings steht das Fehlen jeglicher persönlicher Dokumente oder Äußerungen in einem besonderen Mißverhältnis zu seinem Renommee. Dabei erscheint es bezeichnend für die Schemenhaftigkeit der Persönlichkeit, dass ein Graffito an den Wänden der Sängerkanzel der Sixtinischen Kapelle die einzige »autographe« Hinterlassenschaft Josquins zu sein scheint, die auf uns gekommen ist.³ So verwundert es auch nicht, dass dieser Fund zu einem »Josquin-Bild« der besonderen Art in einem Cartoon Anlass bot, der kurz nach dem Bekanntwerden des Graffito erschienen ist (Abb. 3).

1 Gemäß einem handschriftlichen Vermerk auf der Rückseite sei die Zeichnung von »Gustav Gaupp 1870 nach einem Holzschnitt« angefertigt worden. Vgl. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8421355x/f2.item#> (2.4.2023).

2 Zuletzt wurde auch die Möglichkeit diskutiert, es könne sich um Gaspar van Weerbeke gehandelt haben. Vgl. zusammenfassend zu den verschiedenen Theorien: Laure Fagnart, »Gaspar Depicted? Leonardo's Portrait of a Musician«, in: *Gaspar van Weerbeke. New Perspectives on his Life and Music*, hg. von Andrea Lindmayr-Brandl und Paul Kolb, Turnhout 2019, S. 73–77 (<https://www.brepolonline.net/doi/10.1484/M.EM-EB.4.2019026>).

3 Klaus Pietschmann, »Ein Graffito von Josquin Desprez auf der Cantoria der Sixtinischen Kapelle«, in: *Die Musikforschung* 52,2 (1999), S. 204–207.

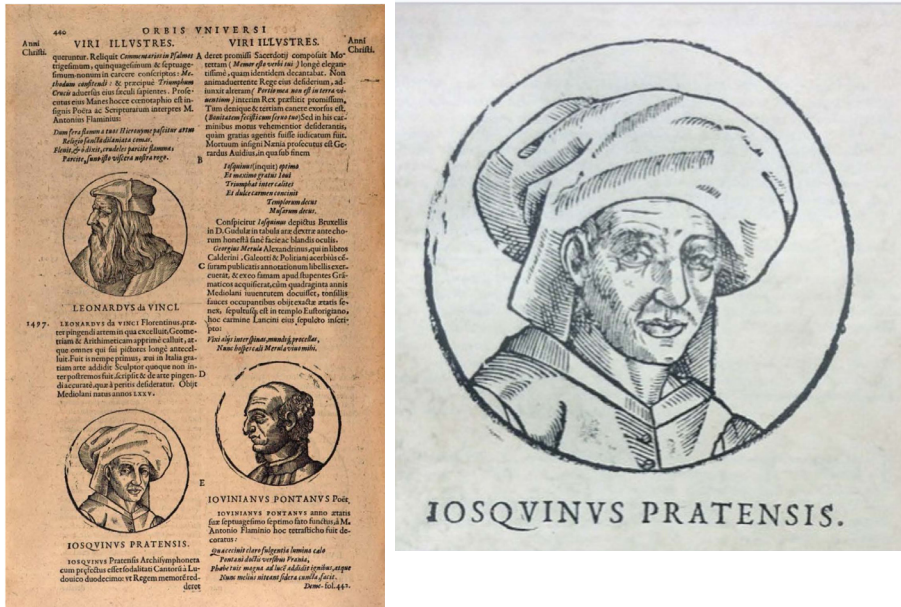
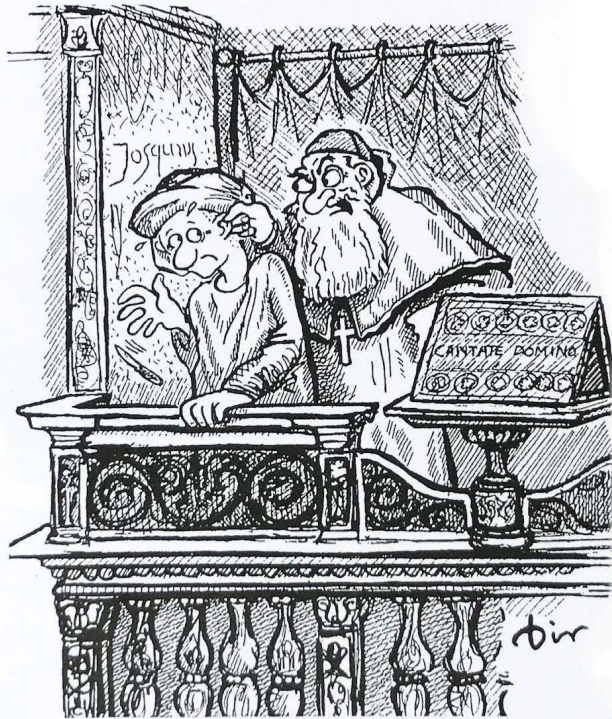


Abbildung 1: Petrus Opmeer, *Opus chronographicum orbis uniuersi a mundi exordio vsque ad annum M.DC.XI.*, Antwerpen 1611, S. 440.



Abbildung 2: Leonardo da Vinci, Bildnis eines Musikers (ca. 1485-1490), Biblioteca Ambrosiana, Mailand.



Right, Desprez, I want a setting of 'Genealogy of Christ' on my desk by first thing Monday morning...

Abbildung 3: Cartoon von David Hill. Erstmals publiziert in *Early Music Review* (reprinted with permission).

Dieser Cartoon passt auf eigenwillige Weise zu den zahlreichen Anekdoten, die sich die Zeitgenossen über Josquin erzählten. Am bekanntesten ist wohl diejenige über die *Missa La sol fa re mi*, die ihre Entstehung angeblich den Worten »Lascia fare a me« verdankt, mit denen eine hochgestellte Persönlichkeit den Komponisten hingehalten haben soll, als dieser einen berechtigten Lohn einforderte. Dass der Komponist ihn dann mit der schieren Omnipräsenz des Motivs über die fünf Tonsilben in seiner Messe zur Verzweiflung und letztlich zur Zahlung getrieben hätte, ist die unausgesprochene Pointe dieser Anekdote, die mit den anderen gemeinsam hat, dass sie Josquins künstlerische Meisterschaft mit einem ausgeprägten Sense of humour gekoppelt sehen – einer »sprezzatura« also, wie sie charakteristisch für den Höfling und ebenso den Hofkünstler der Renaissance

war.⁴ Auf diese Weise erschufen bereits die Zeitgenossen ein Bild von der Künstlerpersönlichkeit Josquins, auf das sich zeittypische Idealvorstellungen projizieren ließen und damit die erste Phase einer Mythisierung eingeleitet wurde. Dieser außerordentliche Kanonisierungsprozess im 16. Jahrhundert, der von Michael Meyer in einer grundlegenden Monographie untersucht worden ist,⁵ mündete in eine knapp zwei Jahrhunderte währende Phase des Vergessens.

Josquins Wiederentdeckung durch Charles Burney und Raphael Georg Kiesewetter über zwei Jahrhunderte später böte ein eigenes Tagungsthema. An dieser Stelle mag der Hinweis genügen, dass die Pioniere der Musikhistoriographie zunächst an eben diese frühen Anekdoten anknüpften und damit das frühneuzeitliche Josquin-Bild eine simple Fortschreibung erfuhr. Eine substantielle Auseinandersetzung mit der Überlieferung und dem Schaffen setzte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein, so dass in der Folge das anekdotisch gefärbte Bild beginnend vor allem mit dem 1868 erschienenen dritten Band der *Geschichte der Musik* von August Wilhelm Ambros nach und nach unterfüttert wurde. Seit der Nachkriegszeit nahm dieser Trend enorm an Fahrt auf und gipfelte vorläufig in dem New Yorker Jubiläumskongress des Jahres 1971.⁶ Nachgelagert entdeckte auch die Tonträgerindustrie den Komponisten und machte ihn einem breiteren Publikum bekannt, so dass man mit Fug und Recht von einer zweiten Kanonisierung des Komponisten sprechen kann, die derjenigen des 16. Jahrhunderts kaum nachstand. Im Jubiläumsjahr seines 500. Todestages kann Josquin als der besterforschte Komponist der Jahrzehnte um 1500 gelten: Neben zwei wissenschaftlichen Gesamtausgaben sind ihm mehrere Monographien und Aufsatzsammlungen sowie eine fast unüberschaubare Anzahl wissenschaftlicher Beiträge gewidmet, und mit dem *Josquin Research Project* an der Stanford University befasst sich auch eines der ambitioniertesten digitalen Projektvorhaben der Renaissance-Musikforschung mit dem Komponisten.⁷

Trotzdem bleiben viele Leerstellen und Projektionsflächen. Wie diese zweite Kanonisierung mit diesen umging, sagt sehr viel über das Selbstverständnis der Musikwissenschaft und ihrer Exponenten im 20. Jahrhundert aus. Dies hat bereits Paula Higgins in ihrem 2004 erschienenen Aufsatz »The Apotheosis of

4 Zu dieser und weiteren Anekdoten vgl. Rob C. Wegman, »And Josquin Laughed ...« Josquin and the Composer's Anecdote in the Sixteenth Century«, in: *Journal of Musicology* 17 (1999), S. 319–357.

5 Michael Meyer, *Zwischen Kanon und Geschichte. Josquin im Deutschland des 16. Jahrhunderts*, Turnhout 2016.

6 *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival Conference held at The Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21–25 June 1971*, hg. von Edward E. Lowinsky, Oxford 1976.

7 <http://josquin.stanford.edu> (03.04.2023).

Josquin des Prez and Other Mythologies of Musical Genius« festgestellt.⁸ Durchaus provokativ identifizierte sie hier die Superlative, mit denen die Größe Josquins v. a. auf der Josquin-Festival Conference im Lincoln Center in New York vor genau 50 Jahren in die Nähe Beethovens gerückt wurde – damals wie heute hatten alle Anwesenden noch das vorausgegangene Beethoven-Jahr in bester Erinnerung, so dass die Etikettierung Josquin als »Beethoven of his Time« auch eine breite Öffentlichkeit, die von Josquin noch nie etwas gehört hatte, zu beeindrucken vermochte. An diese Superlative, die übrigens auch noch den Josquin-Artikel Ludwig Finschers in der MGG durchziehen,⁹ knüpfte sich zugleich die Selbstvergewisserung einer Generation von Wissenschaftler*innen, die sich mit ihrem Forschungsgegenstand auf Augenhöhe sah und über diese Beschäftigung die eigene Relevanz beglaubigte – ein Phänomen, das übrigens vor längerem auch schon von Jürg Stenzl mit Blick auf die Kanonisierung der beiden schemenhaften Begründer der Schule von Notre Dame, Leonin und Perotin, um das Jahr 1200 in Paris beschrieben wurde.¹⁰

In den Jahren, die seit Erscheinen des immer noch lesenswerten Artikels von Paula Higgins vergangen sind, hat die Beschäftigung mit dem Fach Musikwissenschaft im 20. Jahrhundert enorm an Fahrt aufgenommen und dabei insbesondere die kaum zu überschätzenden Auswirkungen des Nationalsozialismus auf die Musikgeschichte und die Musikwissenschaft beleuchtet. Neben Arbeiten von Pamela Potter, Michael Kater, Fred Prieberg oder Boris von Haken, die sich mit der Musik, einzelnen Musikerschicksalen, aber auch der Rolle von Musikwissenschaftlern im Nationalsozialismus befasst haben, waren es insbesondere auch Forschungsprojekte von Dörte Schmidt, Thomas Schipperges, Melanie Wald-Fuhrmann oder Friedrich Geiger, die den Blick über 1945 hinaus auf die Schicksale von Opfern wie Tätern und das Weiterwirken von Netzwerken richteten.¹¹ Im Rahmen des XVI. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung in Mainz 2016 waren etliche Symposien solchen sowie auch weiteren fachgeschichtlichen Themen gewidmet.¹²

8 Paula Higgins, »The Apotheosis of Josquin des Prez and Other Mythologies of Musical Genius«, in: *Journal of the American Musicological Society* 57 (2004), S. 443–510.

9 Ludwig Finscher, Art. »Josquin des Prez«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11757>.

10 Jürg Stenzl, »Perotinus Magnus. Und die Musikforschung erschuf den ersten Komponisten. Nach ihrem Ebenbilde schuf sie ihn«, in: *Perotinus Magnus*, München 2000 (*Musik-Konzepte* 107), S. 19–52.

11 Vgl. zusammenfassend Melanie Wald-Fuhrmann, Art. »Musikwissenschaft«, in: *MGG Online* <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/404548>.

12 Viele der Beiträge sind online abrufbar: *Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016 – »Wege der Musikwissenschaft«*, hrsg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann, Mainz 2018, Online-Publikation:

Zu den ausgewiesenen Kennern in diesem Feld zählt Michael Custodis, der ausgehend von seiner Dissertation zur Rolle der neuen Musik im Köln der Nachkriegszeit nicht nur verschiedene Exponenten des Musiklebens und der Musikwissenschaft in Deutschland, sondern zuletzt auch »The German Dominance of Music in Norway« zwischen 1930 und 1945 untersucht hat.¹³ Das gemeinsame Interesse an den Auswirkungen der NS-Politik auf musikbezogene Geschichtsbilder führte Michael Custodis und mich erstmals anlässlich der Beschäftigung mit den Anfängen der Gluck-Gesamtausgabe zusammen, auf die er sich einließ, nachdem er die düsteren Wurzeln dieses bis heute laufenden Editionsprojekts anlässlich einer Tagung zum Gluck-Jubiläumsjahr 2014 aufgedeckt hatte.¹⁴ Das gemeinsam mit ihm konzipierte und ausgerichtete Troja-Kolloquium setzte also einen bereits eingeschlagenen Weg fort und richtete den entsprechend sensibilisierten Blick auf einen Komponisten, der sich vorderhand weniger zur ideologischen Vereinnahmung zu eignen scheint als Christoph Willibald Gluck, den Alfred Rosenberg zum Bindeglied zwischen Händel und Wagner im Sinne einer arisch-deutschen Komponistengenealogie stilisiert hatte. Dass Josquin und mit ihm die anderen »Alten Niederländer« allerdings nicht unbedingt eine unverdächtige Nische boten, in der auch während der NS-Diktatur unbehelligt seriöse Forschung betrieben werden konnte, lassen etliche Indizien erahnen – ich erwähne hier nur Otto Girschners *Repetitorium der Musikgeschichte*, das 1941 in 11. Auflage, bearbeitet von Walter Trienes, u.a. festhält: »Im 15. Jahrhundert übernehmen die germanischen Niederländer die Führung in der Musikgeschichte. In Italien werden gleichfalls die germanisch durchsetzten Gebiete ausschlaggebend.«¹⁵

Welche Auswirkungen diese rassenideologische Vereinnahmung der sog. »Niederländer« für die Josquin-Bilder im langen 20. Jahrhundert hatten, bot eine zentrale übergeordnete Fragestellung dieses Kolloquiums – freilich aber keineswegs die einzige. Leitend bei der Konzeption war die Frage nach verschiedenen zentralen Strömungen und Stationen der Josquin-Beschäftigung, die sich einerseits als Voraussetzungen oder Auswirkungen eines ideologisch kontaminierten Geschichtsbildes lesen lassen, andererseits aber auch zusätzliche, davon unabhängige Kontextualisierungsoptionen bieten. Kernanliegen der Beiträge dieses Bandes ist es, zentrale Stationen der Kanonisierung Josquins unter die Lupe zu nehmen. Eingebettet war die Beschäftigung mit diesem Themenfeld in eine gemein-

<https://schott-campus.com/gfm-jahrestagung-2016>.

13 Michael Custodis, *Music and Resistance. Cultural Defense During the German Occupation of Norway 1940–45*, Münster u. New York 2021

(<https://www.waxmann.com/index.php?eID=download&buchnr=4289>).

14 Michael Custodis, *Rudolf Gerber und die Anfänge der Gluck-Gesamtausgabe*, Mainz 2015.

15 Otto Girschner, *Repetitorium der Musikgeschichte*, bearb. von Walter Trienes, Köln 11/1941, S. 36f.

same Lehrveranstaltung zwischen Münster und Mainz, die aus der digitalen Corona-Not eine Tugend gemacht hat. Parallel dazu hat sich eine kleine Gruppe von Mainzer Studierenden für das Projekt gewinnen lassen, mit Willem Elders, Barbara Schwendowius und Harry Voigt drei Zeitzeugen zu interviewen, die jeweils sehr unterschiedliche, aber durchaus zentrale und aufschlussreiche Bezüge zur Josquin-Rezeption im 20. Jahrhundert aufweisen. Die Niederschriften dieser Interviews finden sich ebenfalls in diesem Band dokumentiert. Die Arbeit mit den Studierenden sowohl im Seminar als auch im Rahmen der Interviews bot zahlreiche wertvolle Anregungen für die Konzeption der Tagung sowie des Bandes, wofür den Beteiligten herzlicher Dank gilt.

Ergänzt wird der Band durch zwei Beiträge, die in weiterem Zusammenhang mit dem Tagungsthema stehen. Traditionsgemäß begann das Symposium mit einem Abendvortrag aus der Perspektive einer Nachbardisziplin, den Christine Tauber der Kunstproduktion in Ferrara widmete, mit der Josquin Desprez während seiner Tätigkeit bei Ercole d'Este konfrontiert war. Stefan Menzel schließlich nimmt in seinem freien Beitrag einen Musikalienbestand Mainzer Provenienz in der Universitätsbibliothek Uppsala näher in den Blick, der während des Dreißigjährigen Krieges als Beutegut nach Schweden gelangt ist.

Nachdem die Kolloquiumsreihe 2020 aufgrund der Corona-Pandemie aussetzen musste, konnte sie mit dieser Tagung wieder aufgenommen werden und mit dem Online-Format eine Premiere feiern, die einer großen Zahl von Gästen die Teilnahme erlaubte. Zugleich wurde Frau Prof. Dr. Katelijne Schiltz (Regensburg) im Leitungsteam begrüßt, nachdem Prof. Dr. Jürgen Heidrich (Münster) bedauerlicherweise seinen Rückzug erklären musste. Auch im Namen von Nicole Schwindt sei ihm an dieser Stelle für die ebenso fruchtbare wie freundschaftliche Zusammenarbeit der letzten Jahre gedankt.

»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, *Verhandelungen 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 Beethovens: 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 Festspiele** 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**.
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.
526. **Theodorich d. Gr.** † König des Ostgothenreiches in Italien.
524. **Boëtius** † Der letzte Philosoph und Musiktheoretiker des Alterthums am Hofe Theodorichs.
622. Gründung des Islam's durch **Muhamed**.
604. Papst **Gregor d. Gr.** † Schöpfer des Gregorianischen Gesanges.
814. **Karl d. Gr.** †
- 840—930 **Hucbald**. Erste Versuche einer mehrstimmigen Musik (**Organum** oder **Diaphonie**).
1077. Kaiser **Heinrich IV.** thut zu **Canossa** Busse vor dem Papst **Gregor VII.**
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 Düfay [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 Notre-Dame. |
| 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 »Floritures«, Verzierung der Oberstimme. | | 1153. † Bernhard v. Clairvaux , Hymnen- und Sequenzen-Sänger.] |
| 70 | Die Mystik: Bernhard v. Clairvaux († 1153). | | | Robert de Sabillon , Organist in Notre-dame, 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 n. -Sänger Thomas v. Celano } (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. | | |
| 20 | 1321. † Dante Alighieri (Florenz). Italienische Nationalliteratur. | Errichtung der »päpstl. Kapelle« zu Avignon (scappella pontificia). | | 1270—1330. Philippe de Vitry , Bischof von Meaux, Fortbildner der Notenschrift und des »Discantus«, Kontrapunkt. |
| 30 | 1348. Prag, erste Universität. Deutschland. | | | |
| 40 | 1349. Dorschwarze Tod. Die Geisslerfahrten. | | | 1364. Messe von Guillaume de Machaut . |
| 50 | 1370. Predigten der Mystiker. | | | Guillaume de Machaut (Machauld, Machaud), die letzten Glieder der altfranzösischen Schule. |
| 60 | Die klassische Studien in Italien. Wiedergeburt der Wissenschaften: Fr. Petrarca, Boccaccio . | Um 1375 Franzesco Laudino , bedeut. Organist u. Kontrapunktist in Florenz. | Die ersten Nachr. über Beteiligung der Kunstmusik an mehr oder weniger dram. gearteten Vorstellungen in Toscana , die ersten Vorboten des späteren Musikdramas u. d. Oper. | 1300(?)—1370 (?). Jean de Muris , Gebrauch der Bezeichnung »Kontrapunkte«. |
| 70 | Gebrauch des Schießpulvers. Verfall des Rittertums. | Das » Monochord « wird als »Tangenten« geteilt und zum | » Clavichord « nicht mehr bloss zu theoretischen Studien, sondern als Spiel- Erklängen gebracht wird. | 1380. »Conférence de passions« in Paris. |
| 80 | Die deutschen Städtebünde. Verschiedene Vorläufer der Reformation (u. a. Wiclef in Oxford). | | | — Ziemlich um dieselbe Zeit (wenig später) » Cembalo «, » Clavicin «, in welchem mittelst des Tasten- |
| 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. | | |
| 90 | 1475. Die spanische Inquisition. Hexenprozesse in Deutschland. | Tintor (Nieteri) in Neapel. | 1480 Heinr. Isaak (D.), Agricola (D.), Josquin de Prés (Ndl.) (u. Hobrecht (Ndl.) in bis Florenz, berufen durch | |
| 1500 | 1492. Entdeckung Amerikas durch Kolumbus . | 1487. Niederl. Sänger nach Neapel durch Tintor , auf Veranlassung des Königs Ferdinand I. | 1492 Lorenzo d. Prächigen , komponieren Musiklieder u. Madrigale zu Fächingsaufzügen u. s. w. | |
| | 1498. Vasco de Gama entdeckt den Seeweg nach Ostindien. | | | |

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 Auführungen 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.

Eric Jas

Why Josquin? The Society for Music History of the Netherlands (VNM) and the first Josquin edition*

Now that Josquin's oeuvre has been edited twice, numerous publications have been devoted to his life and his music, and a good deal of his works have been issued on CD, it may be the right time to pause and look back. In the context of this conference on ›Josquin-Bilder im langen 20. Jahrhundert‹, I was asked to explore the reasons why in 1919 the *Society for Music History of the Netherlands* decided to publish the works of a composer who came from the county of Hainaut. In order to do so, it may be helpful to first consider the VNM's foundation in a historical perspective.

The foundation of the VNM in 1868 emerged logically from a focus on the 15th- and 16th-century musical heritage of the Low Countries in the first half of the 19th century.¹ This focus, which first arose during a rather troubled period of Dutch history – the so called French period (1794–1814) – may be seen as the result of a certain type of cultural nationalism.² The flight of hereditary stadtholder William V to England in January 1795 had ended years of struggle between Orangists and Patriots. A seizure of power followed and from that moment on the Netherlands formed a republic following the French model with French military support. This support had to be paid, so this new Batavian republic was in fact a puppet state of France. Napoleon Bonaparte was not satisfied with the pace of reforms in the Netherlands, and he turned the republic in 1806 into a kingdom, appointing his brother Louis as king. This French period of Dutch history was highly influential culturally. The king tried to promote the Dutch arts and sciences

* Part of this paper was prepared at a time when, due to the Corona pandemic, archives were still closed. The author is grateful to the following persons for their generous assistance: Marlies van der Riet kindly shared a photograph of Smijers' postcard of 3 January 1918 and also allowed me access to her detailed inventory of the correspondence between Smijers and Scheurleer between 1919 and 1927. Petra van Langen was kind enough to send me a copy of Smijers' letter of 23 March 1919 and Philomeen Lelieveldt, the curator of the Nederlands Muziek Instituut, kindly photographed several letters from the archive of the Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. Finally, my heartfelt thanks go to Loes de Koning for her excellent transcription of Seiffert's letter of 12 March 1919 and to Benjamin Ory for his kind suggestions and corrections.

1 For a more detailed historical sketch of the foundation of the VNM, see Eduard Reeser, *De Vereniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis 1868-1943: Gedenkboek* (Amsterdam, 1943), pp. 5–14.

2 On the topic of cultural nationalism in the Netherlands of the 19th century, see especially Jan T.M. Bank, *Het roemrijk vaderland. Cultureel nationalisme in Nederland in de negentiende eeuw* ('s-Gravenhage, 1990).

and did so, including by establishing a Royal Institute of Sciences and the Royal Library. He also initiated the relocation of the Rijksmuseum to Amsterdam, where in its early days it was housed in the Royal Palace on the Dam Square. After a turbulent period in which the Netherlands were annexed by the First French Empire, French troops were driven out of most of the Netherlands in November 1813. The territory became a sovereign principality that in 1815, together with present-day Belgium and Luxembourg, was recognised by the Congress of Vienna as the United Kingdom of the Netherlands. Unity with Belgium, however, was not based on mutual consent and therefore did not last very long. Unrest and opposition reached a peak at the end of the 1820s, and Belgium declared its independence on 4 October 1830.

This short historical sketch helps us understand why after the collapse of the 1815 United Kingdom of the Netherlands, a renewed interest arose in the pasts of both the Netherlands and Belgium. There was a search, in particular, for national heroes who could strengthen the sense of unity in the new countries. In Belgium, the focus was on medieval themes and figures: Jacob van Maerlant, Jan van Eijck, Godfried van Bouillon. In the Netherlands, on the other hand, the focus of attention was initially on the era of Rembrandt van Rijn, Joost van den Vondel, Michiel de Ruyter, and William of Orange.³ Eventually, interest in the history of music also increased; the first northern composer to be rediscovered was Jan Pieterszoon Sweelinck, whose life and work were studied with growing enthusiasm from around 1840.⁴

The study of still earlier music was encouraged by a competition first issued in 1824 by the Royal Dutch Institute of Sciences, Letters and Fine Arts. This institute, the predecessor of the present-day Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, was founded in 1808 by Louis Bonaparte as analogous to the French example of the *Institut National des Sciences et des Arts*. It was to become a central reservoir of Dutch scientific and artistic knowledge.⁵ This institution, which had continued to exist after the independence of the Netherlands, was divided into four ›classes‹, one of which was devoted to the ›fine arts‹ which included music. In its early years, the fourth class was virtually unknown,⁶ but in 1824

3 Ibid., pp. 7–22; Simon Groot, »Een zoektocht naar nationale helden. De VNM-collectie als onderdeel van de bibliotheek van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst«, *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 68 (2018), pp. 16–36: p. 17; see also Alphons Julianus Maria Asselbergs, *Dr. Jan Pieter Heije of De Kunst en het Leven* (Ph.D. diss., Utrecht University 1966), p. 317.

4 S. Groot, Een zoektocht (cf. note 3), p. 17.

5 Jeroen van Gessel, *Een vaderland van goede muziek. Een halve eeuw Maatschappij tot bevordering der toonkunst (1829–1879) en het Nederlandse muziekleven* (Utrecht, 2004), p. 25.

6 Ibid., pp. 25–29, for an overview of the musician members of the fourth class. Jeroen van Gessel,

its members felt the time was right to call attention to the musical past from the period before Sweelinck. Although knowledge of musical life from the period before 1600 was not particularly well developed in the Netherlands in the early 19th century,⁷ studies by English and German authors had shown that in days gone by, composers from the Low Countries had been among Europe's finest and leading musicians. By launching a competition, it was presumably hoped that it would result in a more detailed report on these musicians' merits and origins. The competition, launched at a time when the Kingdom of the Netherlands still comprised the entire territory of present-day Netherlands, Belgium and Luxembourg, was formulated as follows:

What merits did the Netherlanders obtain in the art of music especially in the 14th, 15th and 16th centuries; and to what extent can the Netherlandish artists of that time, who went to Italy, have had an influence on the music schools, which formed in Italy shortly afterwards?⁸

The question was undoubtedly prompted by music historical surveys from the late 18th century – such as those by Charles Burney and Johann Nicolaus Forkel – in which due attention was paid to composers from the Low Countries.⁹ In fact, the wording of the competition question directly relates to a passage from Forkel's *Allgemeine Litteratur der Musik*:

The most famous musical artists of the 16th century were Netherlanders, who in their time spread to all European countries just as the Italians did after them. Few writers of musical history have yet considered this fact. And yet it deserves special mention, because then it would perhaps emerge

»Om de kunst te ondersteunen en den smaak te zuiveren en te verfijnen«. Het Koninklijk Instituut en de muziek (1808–1851)«, *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziek-geschiedenis* 49 (1999), pp. 69–97: 72–79, discusses the fourth class' activities regarding higher music education (especially the attempt to found a conservatoire) and its advice in other matters.

7 A.J.M. Asselbergs, Dr. Jan Pieter Heije (cf. note 3), p. 317; S. Groot, Een zoektocht (cf. note 3), p. 19.

8 J. van Gessel, Een vaderland (cf. note 5), pp. 36–37. The wording of the question as it is given here follows the version printed on the title pages of the two winning studies in 1829. For a slightly deviating version, see J. van Gessel, Een vaderland, p. 29. Apparently, the decision to include the 14th and 15th centuries in the wording of the question was made only at the final stage on the advice of Cornelius den Tex; see J. van Gessel, Om de kunst te ondersteunen (cf. note 6), note 73 and J. van Gessel, Een vaderland, p. 30.

9 See Charles Burney, *A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period*, vol. 2 (London, 1782), Johann Nicolaus Forkel, *Allgemeine Litteratur der Musik öder Anleitung zur Kenntniß musikalischer Bücher, welche von den ältesten bis auf die neusten Zeiten bey den Griechen, Römern und den meisten neuern europäischen Nationen sind geschrieben worden* (Leipzig, 1792), and Johann Nicolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, vol. 2 (Leipzig, 1801).

that it was not the Italians, as has always been believed up to now, but the Netherlanders who were the actual first musical teachers of the other European empires.¹⁰

The 1824 competition turned out to be a bit of a disappointment for it did not produce an essay of sufficient quality.¹¹ The re-submission of the same question two years later initially seemed equally unpromising, but eventually two essays were received and considered to be so excellent that both were awarded and published. The first prize went to Raphael Georg Kiesewetter, and the second to Francois Joseph Fétis. Kiesewetter and Fétis each argued in their own way that the merits of the Netherlandish composers from the 15th and 16th centuries had been great indeed and demonstrated this with extensive lists of composers and their works. As is commonly known, Kiesewetter was not too troubled to call composers ›Netherlandish‹. He even went as far to argue that while Palestrina was the most important figure from the Roman school, he had been taught by Goudimel, and that for this reason Palestrina could be listed ›unter den Männern der niederländischen Schule‹.¹²

In spite of the success of the competition, little research emerged for some time in this field;¹³ nonetheless, transcriptions of works by composers from the Low Countries were received several times, especially from Germany. In 1839 Siegfried Wilhelm Dehn asked the Institute for financial support to publish his edition of Orlandus Lassus' penitential Psalms. His request was denied, not only because of the lack of finances, but also for another reason:

10 J.N. Forkel, *Allgemeine Litteratur* (cf. note 9), p. 132; also cited in Rafael Georg Kiesewetter, *Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst. In Beantwortung der von der vierten Klasse des Königlichen Niederländischen Instituts, im Jahre 1826 ausgeschriebenen Frage: Welche Verdienste haben sich die Niederländer, namentlich des 14^{ten}, 15^{ten} und 16^{ten} Jahrhunderts, im Fache der Tonkunst erworben? Und in wie weit können die Niederländischen Tonkünstler dieser Zeit, welche sich nach Italien begeben, Einfluss auf die Musikschulen gehabt haben, welche kurz nachher dorten entstanden sind? Eine mit der goldenen Medaille gekrönte Preisschrift* (Amsterdam, 1829), p. 3, and in E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), pp. 5–6.

11 Only one submission was received in response to the competition. This contribution, by the Antwerp notary and music lover Pierre-Jean (Jan-Pieter) Suremont (1762–1831), was rejected because it merely listed musicians, without a critical evaluation of their merits; see J. van Gessel, *Een vaderland* (cf. note 5), p. 30.

12 R.G. Kiesewetter, *Die Verdienste* (cf. note 10), p. 44; cf. Jeroen van Gessel, ›From Scholarship to Sensation. Dutch Music History in the Nineteenth Century‹, *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 68 (2018), pp. 98–131: p. 101.

13 For some general historical works from the second half of the 19th century in which the period of the composers from the Low Countries was discussed with praise, see J. van Gessel, *Een vaderland* (cf. note 5), pp. 35–36.

Certainly, among the former Dutch musical artists – among whom, in earlier times, Hainauts were also included – there were more Belgians than Dutchmen, as the writings of Kiesewetter & Fetis had shown.¹⁴

Clearly, the essays of Kiesewetter and Fetis had lost something of their national significance and luster after the secession of Belgium.¹⁵ A new impetus came in 1842 from the Berlin organist and music scholar Franz Commer (1813–1887). Commer, who had been introduced to early music through the Berlin Singakademie and his acquaintance with Carl von Winterfeld,¹⁶ had just been appointed a corresponding member of the *Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst* (Association for the Promotion of the Art of Music).¹⁷ In return, Commer unfolded the plan to compile and publish several volumes of musical masterpieces from the Low Countries in modern notation.¹⁸ In his accompanying letter to the Association he wrote that for some time now he had been committed to supplement to the best of one's ability the perceptible gap that is noticeable in Kiesewetter's work due to the omission of practical works from the Netherlands art school.¹⁹ The project would eventually culminate in the publication of twelve monumental music volumes issued from 1844 to 1859 under the title: *Collectio operum musicorum Batavorum*. These twelve volumes contain numerous pieces by

14 Ibid., p. 288.

15 And yet, two years later in the first biography of Orlandus Lassus, Florentius Cornelis Kist (1796–1863), a medical doctor who embarked on a career as a prolific writer on Dutch music history, argued that this famous composer could be seen as a ›Dutch composer because he had been born in a region of the Netherlands that at the time had been united with the other Low Countries under the reign of Charles V‹ (see J. van Gessel, *From Scholarship* (cf. note 12), p. 105). Fétis was quick to retaliate, however, and published in 1849 the first volume of his *Les musiciens belges*, which contains a portrait of Lassus in the center of a vignette illustrating six famous Belgian composers: Dufay, Willaert, Lassus, De Monte, Grétry, and Gossec; see *ibid.*, p. 107, and pp. 102–106 on Kist's Lassus biography.

16 A.J.M. Asselbergs, Dr. Jan Pieter Heije (cf. note 3), pp. 331–333 and Markus Rathey, »Commer, Franz Alois Theodor«, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 4* (Kassel etc. 2000), cols. 1437–1438.

17 The Association for the Promotion of the Art of Music was founded in 1829 with the purpose to ›promote the art of music in the Netherlands [...] to arouse the desire for the art of music [...] among the nation more and more and to spread good musical knowledge‹ (J. van Gessel, *Een vaderland* (cf. note 5), p. 179). The term ›Netherlands‹ was used from the start to refer mainly to the northern part of the Netherlands. The association focused strongly on music practice and music education, but did not completely lose sight of research into the history of music. Commer was appointed as a corresponding member of the Association on 8 September 1842; see A.J.M. Asselbergs, Dr. Jan Pieter Heije (cf. note 3), p. 333.

18 J. van Gessel, *Een vaderland* (cf. note 5), p. 286; S. Groot, *Een zoektocht* (cf. note 3), pp. 19–20.

19 E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), p. 6; A.J.M. Asselbergs, Dr. Jan Pieter Heije (cf. note 3), pp. 319 and 333.

thirty-two Franco-Flemish composers (Table 1).²⁰ Despite Commer not wanting to be paid for his labor, it proved extremely difficult to get the series published.²¹ The Association first turned to the Fourth Class of the Royal Institute of Sciences asking if it would be interested to publish Commer's edition as a sequel to the Kiesewetter and Fétis treatises of 1829.²² However, the Fourth Class did not want to publish the collection because the composers selected by Commer might ›not be ranked among the foremost of their contemporaries‹ and belong more to ›those geographical areas, which used to be called the Netherlands (»Pays-Bas«), than those which are now included‹.²³ Moreover, they reported, there would be too little interest in such musical works, which are unmistakably important for the history of music; ›because of their simplicity [they] are so far removed from what people nowadays like to call classical music that no publisher would dare to print them‹.²⁴ That Commer's project could eventually be realized was probably largely due to the efforts of Jan Pieter Heije, a colorful figure in 19th-century Dutch musical life who was determined to uphold the Dutch musical past.²⁵ The series ultimately turned out to be more of a showpiece for the history of musical life in the Low Countries than a practical publication used in music circles.²⁶

The Association realised that the Dutch contribution to music history remained meagre,²⁷ and therefore in 1856 and 1864, it organised new competitions in

20 After the second set of four volumes (9–12), Commer had eight more volumes ready in manuscript and even material for volumes 21–30. However, these volumes never came to be published; cf. E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), p. 7; S. Groot, *Een zoektocht* (cf. note 3), p. 23; Kailan R. Rubinoff, »Een ongeschreven boek, opgedragen aan het Nederlandsche volk« (An Unwritten Book, Dedicated to the Dutch People). *The Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis and the Promotion of Early Music Performance*», *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 68 (2018), pp. 70–97: p. 74.

21 A.J.M. Asselbergs, *Dr. Jan Pieter Heije* (cf. note 3), pp. 333sq.

22 *Ibid.*, pp. 318–319.

23 *Ibid.*, p. 321; J. van Gessel, *Een vaderland* (cf. note 5), p. 289.

24 A.J.M. Asselbergs, *Dr. Jan Pieter Heije* (cf. note 3), p. 321.

25 Heije had been trained as a doctor and as such made a considerable career. Yet, his great loves were poetry and music. On his career and influence on Dutch musical life, see in particular A.J.M. Asselbergs, *Dr. Jan Pieter Heije* (cf. note 3); for a differentiation of the role Heije played, see esp. pp. 316–388, and also S. Groot, *Een zoektocht* (cf. note 3), pp. 21–22.

26 In a letter, the Society initially informed Commer that they would be prepared to help finance the publication in a modest way, but only if it would exclusively concern works by Northern Dutchmen (A.J.M. Asselbergs, *Dr. Jan Pieter Heije* (cf. note 3), p. 334). Commer immediately pointed out the impossibility of such a restriction: at that time it could not be determined who came from the North and who from the South of the Netherlands; *ibid.*, pp. 334–335; see also S. Groot, *Een zoektocht* (cf. note 3), p. 22. For a detailed overview of the genesis of the COMB, see Asselbergs, *Dr. Jan Pieter Heije*, pp. 318–321, 332–388, and Groot, *Een zoektocht*, pp. 19–23.

27 In essence, since 1829 this contribution had not gone much beyond translating German music historical works in which the position of the Netherlanders, from Ockeghem to Lassus, had been worked out in more detail. These included, for example Franz Brendel's *Geschichte der Musik in*

Table 1: Composers represented with three or more works in Franz Commer's *Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVI*

| | |
|--------------------------------|--|
| Jacobus Clemens non Papa | 38 motets; <i>Souterliedekens</i> ; 4 chansons |
| Christian Hollander | 26 motets |
| Jacobus Vaet | 22 motets |
| Orlandus Lassus | 17 motets; 1 chanson; 1 villanella |
| Josquin des Prés | 11 motets; 3 chansons |
| Johannes Cleve | 4 motets |
| Thomas Crecquillon | 2 motets; 2 chansons |
| Adriaen Willaert | 3 motets; 1 Magnificat |
| Dominique Phinot | 3 motets; Lamentations |
| Nicolas Gombert | 1 motet; 2 chansons |
| Jean Le Cocq (Joannes Gallus?) | 3 chansons |
| Clément Janequin | 3 chansons |
| Claudin de Sermisy | 3 chansons |

Total number of compositions in series:

128 Motets
 156 *Souterliedekens*
 1 set of Lamentations
 1 Magnificat
 1 Mass movement
 62 chansons

order to produce ›Historical sketches from the field of Dutch musical art in the 16th century, as building materials for an art history [...] in the spirit of Von Winterfeldt's *Beiträge zur Geschichte heiliger Tonkunst*.²⁸ The 1864 competition asked for a list of names of musicians who were born or had lived in the Northern Netherlands from the earliest times until the beginning of the 17th century and for a biography of Jan Pietersz. Sweelinck.²⁹ In 1868 Robert Eitner submitted his

Italien, Deutschland und Frankreich (Hinze, 1851) and Emil Naumann's *Illustrierte Musikgeschichte* (Berlin, 1880–1885); cf. J. van Gessel, From Scholarship (cf. note 12), p. 109.

28 J. van Gessel, Een vaderland (cf. note 5), p. 418. The competition of 1856 did not yield many submissions, but was also opened to foreigners in 1858 and finally had a prize winner in the figure of Otto Kade with a treatise on Mattheus le Maistre (*ibid.*, p. 419).

29 The competition had already been proposed in 1863, but had then been rejected by the board of the Association; cf. E. Reeser, De Vereeniging (cf. note 1), p. 9.

Holländisches Musik-Lexicon oder Biographisch-Bibliographisches Verzeichniss containing information about 161 Northern Dutch artists and writers on music.³⁰ It became increasingly clear that collecting materials relating to Dutch music history was becoming too large a task for the Association. For this reason it was finally proposed to set up a society with exactly this aim: the Society for Music History of the Netherlands.³¹ The proposal was accepted at the meeting of 23 June 1868 and the association would be established later that year.³²

The new society introduced itself on 19 November 1868 with the following programme: The aim of the society is

to trace and bring to light the almost unknown, and yet so glorious, history of Dutch Musical Art, and more specifically the rightful contribution of the Northern Netherlands to it. To this end, the Society will address in particular the periods that begin with Obrecht (1450) and end with Sweelinck (1621). Meanwhile, neither the preceding period, from Radboud onwards (900) – nor the remarkable period of decline, decay and initial revival (1650 to 1800) – will be lost sight of.³³

The main fields to be addressed included: biography, bibliography, criticism and aesthetics, instruments and instrumentation, organs and organists, church music, sacred and secular song, Dutch lyrical drama, and popular song. With regard to the editions of Obrecht and Josquin that the VNM would later publish, it is no-

30 The complete title of Eitner's dictionary runs as follows: *Holländisches Musik-Lexicon oder Biographisch-Bibliographisches Verzeichniss aller Tonkünstler und Schriftsteller über Musik, welche bis zum Anfange des XVIII. Jahrhunderts in dem nordlichen Theile der Niederlande (dem jetzigen Königreiche Holland) geboren sind oder daselbst gelebt haben. Nebst einem Anhang holländischer oder daselbst gedruckter geistlicher und weltlicher Liederbücher mit Melodien, und einem Verzeichnisse der Verleger und Buchdrucker*. E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), p. 9; J. van Gessel, *Een vaderland* (cf. note 5), p. 419.

31 E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), p. 11; J. van Gessel, *Een vaderland* (cf. note 5), pp. 419–420. One of the important initiators was again Jan Pieter Heije.

32 E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), pp. 10–11. The following arguments were given to legitimise the foundation: (1) that research by Ambros had shown that the 15th and 16th centuries could rightly be called those of the Netherlanders and that their art was the basis of all European art schools; (2) that the Association had indeed published Commer's volumes, but that otherwise thorough knowledge of the period was lacking; (3) that in all kinds of archives there were still important documents concerning the history of Dutch musical art; (4) that writings of others contain a lot of information about Dutch music artists and should be collected; (5) that it would be useful to know in which collections and libraries which musical works of Dutch artists can be found; (6) that the research would be work for many people spread all over the country.

33 E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), p. 13; see also K.R. Rubinoff, *Een ongeschreven boek* (cf. note 20), pp. 75–76, where another portion of the founding text is translated into English and where it is argued that the rhetoric of the text still resonated with the 'vaderlandcultus' (the cultivation of love for one's native country).

table that this document already stated that the Society would focus in particular on contributions from the *Northern* Netherlands. Indeed, five years later the Society itself decided to change its name to that of ›Society for Music History of the Northern-Netherlands‹. Jan Pieter Heije had already admitted in 1871 that the title of Commer's *Collectio operum musicorum Batavorum* should have read ›Belgicorum‹ instead of ›Batavorum‹.³⁴ The change of name was therefore obvious and it was justified by the board as follows:

It was partly out of respect for linguistic accuracy, and partly in order to be even more specific that we thought we should limit our investigations to the artists and works of art of the old Northern Netherlands (the present-day Kingdom); in order, without detracting in any way from the appreciation of our southern neighbours, to first and foremost, and above all, substantiate and ensure our legitimate share in the fame of the Dutch musical Arts alongside those Southern Netherlands (present-day Belgium).³⁵

The concentration on the Northern Netherlands was not only professed in writing, but also put into practice with publications of sources and literature as well as musical works.³⁶ The Society's very first music publication was Sweelinck's *Regina coeli* (1619), the only complete work by Sweelinck known at the time.³⁷ Sweelinck was the ideal composer for the society at that point in time: a composer of international repute, who had been born and had worked in the Northern Netherlands, and who had been of great influence on numerous later musicians.³⁸ More editions of his work and biographical studies followed and from 1885 onwards the board of the society considered publishing Sweelinck's complete

34 E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), p. 8; J. van Gessel, *Een vaderland* (cf. note 5), p. 421.

35 E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), p. 17. The concentration on the northern part of the Netherlands was confirmed in the articles of association of 1889: ›a. To trace and disseminate materials regarding the history of music in the northern Netherlands and everything connected with it. [...] c. To publish, or to promote the publication by others of, important musical works in the field indicated in a.‹ E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), p. 31.

36 For a detailed overview of the Society's music publications and of the historical contributions in the three volumes of the *Bouwsteenen* and the *Tijdschrift* up to 1943, see E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), pp. 82–99.

37 Uitgave I of 1869; E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), p. 18. The edition was prepared by H.A. Viotta after a manuscript that was kept in the library of the Association for the Promotion of the Art of Music. The score was preceded by a biographical sketch by Hendrik Tiedeman, which was compiled based on data from the Antwerp musicologist Edouard Grégoir, among others; E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), p. 15.

38 In the words of J.P. Heije, in his preface to the 1876 edition of a selection of six-voice psalms by Sweelinck: ›In his organ pieces Sweelinck created the basis for modern organ art, and in his psalms the basis for the independence of the melody, as the principle of life, from which the musical art of Bach to Beethoven has sprung‹; J. van Gessel, *Een vaderland* (cf. note 5), p. 421.

œuvre.³⁹ Such an undertaking was seen by the society's board as a duty ›of which the Netherlands should acquit itself as soon as possible‹.⁴⁰ When the preparations were advanced enough to proceed with the edition, the project was entrusted to Max Seiffert (1868–1948), who in 1891 had obtained a doctorate in Berlin with a dissertation on Sweelinck and his German pupils and who in the same year had been appointed an honorary member of the Society. It was not surprising that the Society turned to its eastern neighbours to find an editor, as their German colleagues had already gained considerable experience in publishing the complete works of composers such as Schütz, Bach, Händel and Beethoven.⁴¹ The Sweelinck edition would eventually cover 9 volumes, which were published in the period 1894–1901.⁴²

Obrecht

In 1898 the 30th anniversary of the Society was celebrated. On that occasion, and in the knowledge that the Sweelinck edition would soon be completed, chairman Daniël François Scheurleer (Plate 1) unfolded plans for the society's next project: ›The period before the 17th century must be investigated with more vigour than hitherto, and when the Sweelinck edition is completed, an attempt must be made

39 The Sweelinck studies made a great leap forward particularly thanks to Robert Eitner's efforts in the field of biography and bibliography; cf. E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), p. 18. In addition, Eitner edited a number of works by Sweelinck for the VNM: *Uitgave III*: Seven organ pieces (after a manuscript from the library of the Franciscan convent (Graues Kloster) in Berlin (1871); *Uitgave VI*: Eight six-voice Psalm settings (1876); *Uitgave VII*: Chanson [*Bouche de coral précieux*] (1877); *Uitgave XII*: Six four-voice Psalm settings (1883); *Uitgave XV*: motet *Hodie Christus natus est* (1888).

40 E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), p. 36.

41 The board specifically referred to this expertise of their German colleagues; see E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), p. 36. In addition, since the competition won by Kiesewetter, members of the Association and later of the Society had been in regular contact with German researchers and musicians such as Commer, Eitner and others. Seiffert's dissertation was published in Leipzig in 1891; a summary of it was later published in *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* 4 (1892). For mention of the honorary membership of Seiffert, see E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), p. 80.

42 For more background information on this edition and on the role that J.C.M. van Riemsdijk played in its realisation, see Daniël François Scheurleer, »Het dertigjarig bestaan der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis«, *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* 6 (1899), pp. 129–139: pp. 136–137; E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), pp. 35–40; Willem Elders, »Sweelinck–Obrecht–Josquin, and the Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis«, *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 68 (2018), pp. 5–15: p. 5; and Rudolf Rasch, »The Canon of Sweelinck's Keyboard Music«, *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 68 (2018), pp. 37–69: p. 40.



Plate 1: Daniël François Scheurleer (1855–1927) on 12 November 1926. The Hague, Nederlands Muziek Instituut, 008: Archief van D.F. Scheurleer, inv. no. 26.

forthwith to erect such a monument for Obrecht, that giant among giants!⁴³ The question is: why was Obrecht singled out? As very little of Obrecht's music was available in modern editions in the 19th century (see Table 2),⁴⁴ and the only 19th-century scholar who had devoted more than superficial attention to Obrecht's music was August Wilhelm Ambros,⁴⁵ one wonders why Scheurleer and his companions were so enthusiastic about this composer. Some of this

43 E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), p. 42; D.F. Scheurleer, *Het dertigjarig bestaan* (cf. note 42), 138.

44 Interestingly enough, not a single work of Obrecht is found in Commer's *Collectio*. An explanation for this could well be that Commer mainly used German printed sources from the 16th century for his transcriptions, and that these sources contain very little sacred music by Obrecht.

45 See August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina* (Breslau, 1868), pp. 179–184; Ambros based his assessment of Obrecht's music on his own transcriptions of a number of masses, motets and secular works. Hawkins, Burney, Forkel and Kiesewetter devoted only little attention to Obrecht; cf. John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, vol. 2 (London, 1776), p. 470; C. Burney, *A General History* (cf. note 9), p. 525; J.N. Forkel, *Allgemeine Geschichte* (cf. note 9), pp. 520–521, 523, 526–527; Rafael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprunges, ihres Wachsthumes und ihrer stufenweisen Entwicklung* (Leipzig, 1834), p. 51.

Table 2: Works by (or ascribed to) Obrecht that were available in a modern edition in the 19th century.

Masses

Missa Fortuna desperata^a

Missa Fors seurement: Qui tollis & Sanctus^b

Missa Salve diva parens: Qui cum patre (*canon*)^c

Motets

Ave regina^d

Parce domine^c

Passio^c

Salve regina (3v)^d

Secular works^d

Fors seurement, Meisken es u, La tortorella, Se bien fait

a VNM Uitgave IX 1880

b *Glareani Dodecachordon, Basileae MDXLVII. Übersetzt und übertragen von Peter Bohn* (Leipzig, 1888)

c J.N. Forkel, *Allgemeine Geschichte* (cf. note 9) & R.G. Kiesewetter, *Die Verdienste* (cf. note 10)

d Otto Kade, *Geschichte der Musik von August Wilhelm Ambros [...] Fünfter Band: Beispielsammlung zum dritten Bande* (Leipzig, 1882)

e VNM Uitgave XVIII 1894

enthusiasm may probably be ascribed to the mass *Fortuna desperata*. Robert Eitner had transcribed the work and sent a copy of his score to the Society in 1869.⁴⁶ It would take eleven years for the mass to get published, but Eitner's enclosed praise of Obrecht and the *Fortuna* Mass was already published in the first yearbook of the Society of 1869:

He was not only the most important musician of Holland but the greatest master of his time [...] *Missa Fortuna desperata*. The most grandiose of Hobrecht's masses; especially the exposition of the first Kyrie and the Sanctus [are] of mighty grandeur.⁴⁷

46 E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), p. 24.

47 *Bouwsteenen, Eerste Jaarboek der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis* (1869–1872), p. 26–27.

Once the mass had been issued, bits of it appeared on the programs of Daniël de Lange's (1841-1918) professional vocal ensemble that specialised in early music, and these sections had made an enormous impression on listeners.⁴⁸ The decisive factor in the choice for Obrecht, however, seems to have been that simply it was believed that Obrecht originated from Utrecht and was therefore a genuine Dutch composer. Although some contemporary reference works left the option open that Obrecht came from Bruges, his Utrecht origins, prompted by Glareanus' anecdote that Erasmus was said to have sung as a choirboy in Utrecht under Obrecht,⁴⁹ were accepted as a fact by many others, including by late 19th-century Dutch reference works.⁵⁰ Obrecht's Dutch origins were seen as a legitimate reason for the VNM to publish his works as a fitting tribute to the glorious musical past of the northern Netherlands.⁵¹

48 For more information on the concerts of De Lange's ensemble and on the Obrecht sections that were sung, see J. van Gessel, *From Scholarship* (cf. note 12), pp. 113–131, and K.R. Rubinoff, *Een ongeschreven boek* (cf. note 20), pp. 78–84.

49 For a detailed discussion of this passage, see Rob C. Wegman, *Born for the Muses: The Life and Masses of Jacob Obrecht* (Oxford, 1994), pp. 76–79.

50 See, for example: Abraham Jacob van der Aa, *Biographisch woordenboek der Nederlanden, bevattende Levensbeschrijvingen van zoodanige Personen, die zich op eenigerlei wijze in ons Vaderland hebben vermaard gemaakt*, voortgezet door K.J.R. van Harderwijk, en Dr. G.D.J. Schotel, 14e deel (Haarlem, 1867), pp. 3–4; *Bouwsteenen, Eerste Jaarboek der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis* (1869–1872), 26–27; Hugo Rieman, *Musik-Lexikon* (Leipzig, 1882), p. 397 (see also the editions of 1884 and 1909); Anton Averkamp, »De verhouding van Noord tot Zuid op muzikaal gebied in de XVe en XVIe eeuw«, *Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis* 9 (1914), pp. 213–223: p. 216. At the end of the 1920s, Obrecht's Utrecht origins were still taken for granted; see, for example, Philipp Christiaan Molhuysen, Petrus Johannes Blok, Friedrich Karl Heinrich Kossmann, *Nieuw Nederlandsch biografisch woordenboek*, vol. 7 (Leiden, 1927), p. 917; Anton Averkamp, *Grootmeesters der toonkunst, met 73 portretten* ('s-Gravenhage, 1930), p. 8. It was not until 1938 that attention was drawn to the fact that there was no evidence for Obrecht's provenance from Utrecht (Anny Piscaer, »Jacob Obrecht«, *Sinte Geertruydsbronnen* 15 (1938), pp. 1–15; see also Johannes du Saar, »Utrecht en Jacob Obrecht«, *Maandblad van »Oud Utrecht«*. *Vereeniging tot beoefening en tot verspreiding van de kennis der geschiedenis van Utrecht en omstreken* 18/7 (1943), pp. 50–55).

51 The Obrecht edition was published during the years 1908–1921 in 30 different fascicles under the editorship of yet another German musicologist: Johannes Wolf. For a concise overview of this edition, see W. Elders, *Sweelinck–Obrecht–Josquin* (cf. note 42), pp. 5–6. In addition to the details mentioned by Elders, it can be noted that initially Seiffert was selected as editor for the series and that he accepted the assignment. After collecting sources from Germany, the plan was to continue with Italian libraries, but then Seiffert fell ill. With the approval of the board, he transferred the task to Dr. Richard Münnich, who reported on his trip to Italy in Richard Münnich, »Auf Obrecht's Spuren«, *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* 7 (1903), pp. 233–244. On 10 May 1904 Seiffert again attended a board meeting to draw up a plan for the edition on the basis of materials collected by him and Münnich. The project was to consist of three parts: masses, motets and secular works. In addition, an anthology was to be published for practical use. Münnich fell ill, however, and Friedrich Ludwig (Strasbourg) was asked to replace him. Ludwig withdrew, however, after only a few months. The board finally entrusted the task to Johannes Wolf,

Josquin

Well before the Obrecht edition had been completed, the VNM started pondering about a new publishing project. This was to be the Josquin edition by Smijers, but in order to understand the genesis of this project, we must first pay attention to what happened in the year 1911.

In January of that year, the Society took a remarkable step: the articles of association were amended. The board of the Society ›had come to the conviction that it is desirable not to limit the activities to music history of the *Northern* Netherlands. Why deliberately exclude the *Southern* Netherlands?‹⁵² The simple answer to that question would be: because the ›Southern Netherlands‹ refer to the territory that had been part of the Belgian kingdom since 1830. Of course, the Southern Netherlands had formed an inseparable whole with the Northern Netherlands for longer periods of its history, but the decision to reincorporate the area as a field of research seems to have been prompted by some opportunism. As Eduard Reeser put in in 1943: ›Without a doubt, it was more logical for a musicological institution, which was mainly concerned with the Netherlandish musical art of the 15th and 16th centuries, to extend its activities to the area known in those centuries as ›the Netherlands‹ than to limit itself to the state borders of the later ›Kingdom of the Netherlands‹, which were, after all, not definitively established until 1830.‹⁵³ The Society itself preferred to see it as a return to the old name and principles of the Society as it was founded in 1863, so that ›the barrier separating the Northern and Southern Netherlands could be lifted.‹⁵⁴ It was apparently

who, in consultation with Seiffert, was given overall responsibility for the project. Altogether, it still took some time before publication could begin, because Wolf had noticed that it was necessary to re-examine the sources in Italy due to the absence of source descriptions. The copies made by Münnich soon proved to be worthless (some of Wolf's scathing remarks are included in E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), p. 46). Wolf's own research brought new pieces and new sources to light and it soon became clear that similar research had to be done in France, Belgium and England as well. In September 1908, a circulaire was finally distributed, from which it became clear that the edition would consist of about 30 instalments and would be completed in 7 to 8 years. This was quite a miscalculation, for this extremely costly project, for which financial support was obtained from the Association for the Promotion of the Art of Music, the Dutch government, the Utrecht provincial association, the Dutch St. Gregory society, and from private persons (among whom Scheurleer), was completed only in 1921. Cf. E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), pp. 45–46.

52 See ›De statuten-wijziging onzer Vereeniging‹, *Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis* 9 (1912), pp. 141–142. The matter had already been discussed in the meeting of the board on 28 November, 1810; see *Nederlands Muziek Instituut [NMI] 230: Archief van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, inv. no. 1: *Notulenboek*, meeting of 28 November 1910, pp. 161–162.

53 E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), p. 57.

54 Anton Averkamp, ›Adriaen Willaert‹, *Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis* 10 (1915), pp. 13–29, p. 13.

forgotten for a moment that when the Society was founded in 1868, in spite of its neutral name which implied research in music history of the Netherlands, it had been noted that in particular ›the legitimate contribution of the Northern Netherlands‹ to the glorious history of Dutch music would be studied.⁵⁵

The result of the 1911 shift was that new research and publishing projects did not necessarily have to be limited to composers who had been active in the northern part of the Low Countries. The VNM could now also extend its attempts to obtain subventions for publications to Belgian territory, and indeed this was the path taken in 1912. Anton Averkamp was invited to speak at the ›Nederlandsch taal- en letterkundig congres‹ (Dutch language and literature congress) that was held at Antwerp. He talked about the musical relationship between the Northern and Southern Netherlands in the 15th and 16th centuries.⁵⁶ His paper was apparently well received, as evinced by the conclusion in this meeting's final session that as much financial and moral support as possible should be given to the VNM both by ›the national government in Brussels, as well as by regional and municipal governments and private individuals, in order to enable it to make the works of the great artists of the 15th and 16th centuries, who were born and worked in the Netherlands, accessible to everyone by means of printing.‹⁵⁷

In 1915 the first fruits of the change of the articles of association became visible in print. Averkamp had discovered that a collection of music manuscripts and prints was kept in the library of the Illustre Lieve Vrouwe Broederschap in 's-Hertogenbosch. Together with Scheurleer, he arranged for part of the codices to be photographed for the VNM.⁵⁸ When he started to transcribe music from one of these books during the Christmas holiday of 1914, he was immediately struck by the quality of the mass *Benedicta es* that was attributed to Adriaen Willaert in this manuscript.⁵⁹ As he put it to Scheurleer:

55 E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), p. 13.

56 See Averkamp's letter to Scheurleer of 18 June 1912; NMI 008: Archief van D.F. Scheurleer, inv. no. 140G Correspondence 1882–1918; folder correspondence VNM 1908–1918, A–M: 42 letters from Averkamp to Scheurleer. Part of Averkamp's lecture was later published in the *Tijdschrift*, A. Averkamp, *De verhouding* (cf. note 50).

57 Letter from Averkamp to Scheurleer of 30 August 1912; *ibid.* (cf. note 56).

58 Averkamp first mentioned these music books in his letter to Scheurleer from 18 June 1912 (cf. note 56). Later letters from the same collection (dating from 30 August 1912, 1 October 1912, 15 March 1914, 29 September 1914, 11 October 1914 and 5 November 1914) contain details regarding the transport, insurance and photographing of the books.

59 This is the Alamire manuscript 's-HerAB 72A. Later it was discovered that the mass is attributed to Hesdin in other sources; see Albert Smijers, »Hesdin of Willaert«, *Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis* 10 (1922), pp. 180–181. More information on the sources and attributions can be found in David M. Kidger, *Adrian Willaert: A Guide to Research* (New York & London, 2005), p. 200.

Now, however, I have asked Willaert's memory for forgiveness for the injustice done to him, because I have acquired a completely different opinion of him. This mass – it is the first from the collection, super *Benedicta* [...] is simply beautiful, at least the Kyrie – There is, however, I think, no reason to expect that the rest will not be just as beautiful.⁶⁰

Later that year, the mass was published by the VNM and the introduction to the edition makes it clear that this had been made possible by the events of 1911:

As the first result of this change [of the articles of association of the Society] now the *Missa super Benedicta es* of the Bruges composer Adriaen Willaert appears in print, from the nature of things a new presence under the masters whose works have been published by us.⁶¹

Let us now return to the genesis of the Josquin edition. On 3 January 1918, Albert Smijers, who had just returned from Vienna where he had completed his dissertation on Carl Luython with Guido Adler, wrote to Scheurleer that Adler had asked him to verify if the VNM had plans within the foreseeable future to publish the works of Josquin. If not, then Adler would be inclined to publish ›an edition of this composer‹ in the *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*.⁶² Two days later, Anton Averkamp (Plate 2), vice-president of the VNM, wrote to Scheurleer asking him how he would feel about inviting Smijers to become a board member of the VNM.⁶³ Averkamp knew Smijers personally as he had been

60 Letter from Averkamp to Scheurleer from 1 January, 1915; *ibid.* (see note 56).

61 Uitgave XXXV: ›*Missa super Benedicta*‹ door Adriaen Willaert. *Naar het handschrift in de bibliotheek van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch in partituur gebracht, voor praktisch gebruik ingericht en van een inleiding voorzien door Ant. Averkamp* (Amsterdam & Leipzig, 1915). For the quotation, see A. Averkamp, Adriaen Willaert (cf. note 54), p. 13.

62 NMI 008: Archief Scheurleer, inv. no. 140G, folder H. Correspondence VNM editions 1918–1927 A. Smijers. See Marlies van der Riet, ›Daniël François Scheurleer, de laatste jaren van een Haags cultuurmecenas‹, *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 64 (2014), pp. 144–175, where part of the note is illustrated on p. 154. In the same letter, Smijers also asked Scheurleer about the conditions for a VNM membership. Over a year later, in a letter of 13 February 1919 to Scheurleer, Smijers nuanced his statement by saying that Adler was considering publishing an anthology of Josquin's works; NMI 008: *ibid.*: ›Perhaps it would also be desirable to inform the board that Prof. Adler (at least last year) was considering publishing an anthology of Josquin's works; whether this plan will now be carried out due to the circumstances of the time, I do not know.‹

63 NMI 008: Archief Scheurleer, inv. no. 140G (Correspondence VNM 1908–1918), folder Averkamp 1908–1918. M. van der Riet, Daniël François Scheurleer (cf. note 62), p. 153; see also Petra van Langen, ›Anton Averkamp and Albert Smijers. Two Catholic Presidents‹, *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 68 (2018), pp. 148–162: p. 151. Anton Averkamp had been on the board since 1897 and served as vice-chairman from 1913 until 1927. From 1927 until his death in 1934 he was president of the VNM; see E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), p. 80.



Plate 2: Anton Averkamp (1861–1934).
Stadsarchief Amsterdam / Atelier J.
Merkelbach.

his music teacher from 1912 to 1914.⁶⁴ He suggested that Smijers, who was a modest but very clever man, could prove to be of great value:

Later, when we extend our protection to one of our Southern Netherlandish Brethren from the 16th or 17th century, he might be the man to do the job. And then we will no longer be dependent on foreign countries.

Averkamp added subtly:

His study about Luython with everything that is known about that composer will be included in the *Denkmäler deutscher Tonkunst*. What do you think of that? So the Austrians just bluntly annex this truly Southern Netherlandish master in their *Denkmäler*.⁶⁵

64 P. van Langen, Anton Averkamp (cf. note 63), p. 152.

65 What could be considered amusing is that this ›truly Southern Netherlandish masters‹, who was born in Antwerp, had been recruited as a chorister for the court of Emperor Maximilian II in Vienna at the age of 8 or 9 and spent virtually the rest of his life in the service of the Habsburg imperial chapel in Vienna and Prague; see Michael Zywiez, »Luython, Luiton, Luitton, Luthon, Luythonius, Luyton, Carl, Carolus, Charles, Karl«, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 11* (Kassel etc. 2004), cols. 663–666: cols. 663–664.

Averkamp clearly saw it as the task of a Dutch society to protect and publish the music of composers born in the Low Countries. The proposal to invite Smijers to become a board member appealed to Scheurleer, was submitted to the board on 9 March and was accepted with general approval.⁶⁶ An interesting aspect of the procedure is that in the board meeting of 9 March 1918, Averkamp described Smijers as someone ›who has been engaged in research about Josquin‹. This is remarkable, for there is no sign that Smijers had been working on Josquin prior to preparations for the edition. Within one month after his appointment as a board member on 18 January 1919,⁶⁷ Smijers received an invitation by Scheurleer for an important meeting:

I very much hope that you will be able to come to Amsterdam on Saturday 15 February, as I would like to bring up a very important decision. The Obrecht publication is nearing completion and it is time to decide which master should be dealt with next. In my opinion, the first candidates are Josquin and Adriaen Willaert. In a certain sense, the former appeals to me more, but that is only a superficial assessment. Of course, costs of preparation and execution will play a major role. Be so kind as to consider the issue. I think it is a real pleasure to be able to contribute to the revival of such great masters.

Smijers was unable to attend due to work at the seminary in Sint-Michielsgestel, but was naturally prepared to ponder the question. His first idea was that an edition of Willaert's music would be cheaper, but ›that a Josquin edition is more important than a Willaert edition at this moment; from Josquin's time much less has been published so far.‹⁶⁸

66 NMI 230: Archief KVMN, inv. no. 1: *Notulenboek*, meeting of 9 March 1919, p. 335.

67 The actual appointment of Smijers as a member of the VNM and his election as board member did not take place until 18 January 1919. The considerable time gap between the board meeting of March 1918 and the election in January 1919 was explained by Scheurleer in a letter of 12 January 1919. Apparently, the [post war?] circumstances had not been favourable for businessmen such as Scheurleer, to leave their time for ancillary activities. See Albert Smijers, ›Dr. Scheurleer al zeventig jaar!‹, *De vereenigde tijdschriften Caecilia maandblad voor muziek en Het muziekcollege* 83/13, no. 2 (16 November 1925), pp. 30–33: p. 30. For Smijers' joining the board at Averkamp's initiative, see E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), p. 63, M. van der Riet, Daniël François Scheurleer (cf. note 62), p. 153, and P. van Langen, Anton Averkamp (cf. note 63), p. 151. The appointment and election are confirmed in the *Notulenboek* (NMI 230: Archief KVMN, inv. no. 1, pp. 337–338) and in a letter of 19 January by Ewaldus Daniël Pijzel, the secretary of the board, to Scheurleer, who was indisposed and unable to attend the meeting; NMI 008: Archief Scheurleer, inv. no. 140G, folder G. Correspondence VNM 1919–1927 Pijzel).

68 NMI 008: Archief Scheurleer, inv. no. 140G, folder H: Correspondence VNM editions 1918–1927 A. Smijers), letter of Smijers to Scheurleer, 13 February 1919.

But why at all the choice between Willaert and Josquin? Averkamp had edited the *Missa Benedicta es* in 1915 and had published a glowing report on the composer and the work in the *Tijdschrift* of the VNM,⁶⁹ citing numerous 16th- and 19th-century publications praising Willaert.⁷⁰ A certain preference for this composer is therefore understandable. But what about Josquin? Josquin was not an obvious candidate for the VNM at that time. The Society had not issued a single note of his music until then,⁷¹ and up to that point, neither the *Bouwsteenen* nor the *Tijdschrift* had reported on him or his music.

The lack of attention to Josquin's music in the VNM's publications was not typical of 19th-century research into music from the Renaissance. Josquin already occupied a prominent place in music-historical textbooks, and a large number of his works had been made available in modern printed editions. To start with the latter, Table 3 shows that in the 19th century many more works attributed to Josquin circulated in print than did works by Obrecht.⁷² While some of the editions appear to have been of local importance, others were widely available, especially the volumes of Commer's *Collectio* and the Josquin volume Commer prepared for Eitner's *Publikation älterer theoretischer und praktischer Musikwerke*.

With regard to music historiography,⁷³ one may argue that the Josquin renaissance started with Charles Burney, who in his *A General History of Music* made no secret of his admiration for the composer. After recounting anecdotes and praise

69 A. Averkamp, Adriaen Willaert (cf. note 54).

70 A letter of 25 March 1919 from E.D. Pijzel (the secretary of the board) to Scheurleer suggests that around 1914 more Willaert sources had been collected and photographed for future editions: ›Until now, I had assumed that Josquin would definitely be chosen for the new large edition, and that the Willaert material you had already reproduced photographically would be used for our regular editions, with Averkamp being put to work again.‹ NMI 008: Archief Scheurleer: inv. no. 140G, folder G: Correspondence VNM 1919–1927 Pijzel. See also M. van der Riet, Daniël François Scheurleer (cf. note 62), p. 155. The correspondence between Averkamp and Scheurleer does not mention other Willaert sources, so it would seem that Pijzel's remark was a mistake. Possibly, he simply was referring to the photographing of the manuscripts from 's-Hertogenbosch.

71 The polyphonic music from before the mid-16th century published by the VNM up to that point, apart from Obrecht, consisted of Dutch polyphonic songs and two masses: Uitgave XXIX (1908): *Het ierste Musyck Boexken van Tielman Susato*; Uitgave XXX (1910): *25 Driestemmige Oud-Nederlandsche Liederen uit het einde der vijftiende eeuw*; Uitgave XXXV (1915): *Missa super Benedicta* door Adriaen Willaert; Uitgave XXXVIII (1920): *Missa ad modulum Benedicta es* sex vocum auctore Philippo de Monte.

72 This table is the result of a first exploration of 19th-century editions of works by Josquin and should not be seen as a definitive research results.

73 On this topic, see also Barbara Eichner's contribution elsewhere in this volume, Jürg Stenzl, ›»In das Reich der schönen Kunst ganz einzutreten, war ihm nicht beschieden.‹ Zur Josquin-Rezeption im 19. Jahrhundert«, *Josquin des Prés*. Musik-Konzepte 26/27 (München, 1982), pp. 85–101, and Friedhelm Krummacher, ›»Wissenschaftsgeschichte und Werkrezeption. Die ›alten Niederländer‹ im 19. Jahrhundert«, *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, edd. Hermann Danuser & Friedhelm Krummacher (Laaber, 1991), pp. 205–22.

Table 3. Works by (or ascribed to) Josquin that were available in a modern edition before ca. 1915

| Masses and Mass movements | Motets | Secular works |
|---|--|---|
| <i>Missa Ad fugam</i> Benedictus ^y | <i>Absalon fili mi</i> ^z | <i>Adieu mes amours</i> ^{s/x} |
| <i>Missa De beata virgine</i> Gloria, Agnus II ^y Cum sancto spiritu ^t | <i>Ave Christe immolate</i> ^{m/aa} <i>Ave Maria virgo serena</i> ^{r/v/y/aa} (only <i>Ave vera virginitas</i> ^{k/q}) <i>Ave verum</i> a2-3 ^{y/aa/dd} | <i>Basiés moy</i> a6 ^m <i>Coeurs desolez</i> a4 ^v <i>De tous biens pleine</i> ^r <i>Douleur me bat</i> ^m <i>Entré je suis</i> a4 ^y |
| <i>Missa Faysant regretz</i> Osanna & Benedictus ^b Osanna ^{s/g} | <i>Beati quorum</i> ^m <i>Benedicite omnia opera domini</i> ^m <i>Benedicta es: Per illud ave</i> ^r | <i>Guillaume se va chauffer</i> ^{r/v/y} <i>In te domine speravi</i> ^s <i>Incessamment livré suis</i> ^s <i>Jay bien cause</i> ^{s/z} <i>Je say bien dire</i> ^x |
| <i>Missa Fortuna desperata</i> Sanctus ^p Agnus ^y Agnus I & II ^{hh} | <i>Christus mortuus est</i> ^m <i>De profundis clamavi</i> (low) ^{v/y} <i>Deus in nomine tuo</i> ^m <i>Domine dominus noster</i> ^{m/a} <i>Domine ne in furore</i> ^m <i>Domine non secundum</i> ^y | <i>La Bernardina</i> ^s <i>L'homme armé</i> <i>Mille regretz</i> ^{z/v} <i>N'esse pas un grand</i> ^t <i>Nymphes des bois</i> ^{b/c/g/i/v/ff} <i>Nymphes nappées / Circumdedederunt</i> ^t |
| <i>Missa Gaudeamus</i> Kyrie-Christe ^{g/h} Benedictus ^y | <i>Ecce tu pulchra es</i> ^p <i>In illo tempore / Et ecce</i> <i>In nomine Jesu</i> ^r <i>Inviolata integra et casta es</i> <i>Laudate pueri</i> <i>Liber generationis</i> <i>Magnus es tu</i> ^r | <i>Petite camusette</i> ^{m/bb/gg} <i>Plus nulz regretz</i> ^t <i>Plusieurs regretz</i> ^{z/v} <i>Scaramella</i> ^x <i>Une mousse de Biscaye</i> ^{s/cc} <i>Vivrai je</i> ^t |
| <i>Missa Hercules dux Ferrarie</i> Pleni & Agnus II ^y | <i>Miserere mei deus</i> ^{k/m/aa/dd} <i>Misericordias domini</i> ^{p/g/o} <i>Missus est Gabriel</i> <i>O Jesu fili David</i> [<i>Comment peut avoir</i>] ^{s/v/g/y} | |
| <i>Missa L'homme armé sexti toni</i> Benedictus ^y | <i>O virgo genitrix</i> ^r [Plusieurs regretz] <i>Planxit autem David</i> <i>Qui habitat</i> (canon, fragment) ^r <i>Sic deus dilexit</i> ^m <i>Stabat mater</i> ^{r/v/w/x/cc/cc} <i>Tribulatio et angustia</i> ^r <i>Tu pauperum refugium</i> ^p <i>Tu solus</i> ^{s/a} <i>Veni sancte spiritus</i> (organ tabl.) ^r <i>Victime paschali laudes</i> ^s | |
| <i>Missa L'homme armé s.v.m.</i> ^v Pleni & Benedictus ^{b/c/g} Benedictus & Agnus II ^y Osanna & Agnus II ^p Agnus II ^{c/d} | | |
| <i>Missa Malheur me bat</i> Agnus II ^y | | |
| <i>Missa Mater patris</i> Pleni ^{b/c/v/g} Pleni, Benedictus & Agnus II ^y Benedictus ^c | | |
| <i>Missa N'auray je jamais</i> Sanctus ^p | | |
| <i>Missa Pange lingua</i> ^x Et incarnatus est ^{r/o} Pleni ^{v/gg} | | |
| <i>Missa Sine nomine</i> Pleni ^y Agnus ^{b/v/g} | | |

- a J. Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, vol. 2 (London, 1776)
- b C. Burney, *A General History of Music. From the Earliest Ages to the Present Period*, vol. 2 (London, 1782)
- c J.N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, vol. 2 (Leipzig, 1801)
- d *Musica antiqua. A Selection of Music of this and other Countries from the Commencement of the Twelfth to the Beginning of the Eighteenth Century*, ed. J.S. Smith (London, 1812?)
- e *Stabat mater, motetto a cinque voci da capella, in contrapunto sopra il canto-fermo [...]* Publicato, coll'aggiunta d'una breve notizia della vita del detto autore da Aless. Steff. Choron (Paris, 1815)
- f T. Busby, *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig, 1821)
- g R.G. Kiesewetter, *Die Verdienste der Niederlaender um die Tonkunst* (Amsterdam, 1829)
- h R.G. Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik* (Leipzig, 1834)
- i C.F. Becker, *Mehrstimmige Gesänge berühmter Componisten des sechzehnten Jahrhunderts* (Dresden, ca. 1840)
- j *Recueil des morceaux de musique ancienne*, vol. 5, No. 41 (Paris, 1843)
- k *Bibliothek (neue) für Kirchenmusik. Mehrstimmige Gesänge mit Orgelbegleitung* (Mainz, 1844)
- l J.J. Maier, *Classische Kirchenwerke alter Meister: für d. Männerchor gesetzt u. bearb.* (Bonn, 1845)
- m *Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVI*, vols. vi-viii, xii, ed. F. Commer (Amsterdam, 1848-1859)
- n M. Toeppler, *Gesänge für den Männerchor* (Bonn, 1850)
- o *Collection de morceaux de chant, tirés des maîtres qui ont le plus contribué aux progrès de la musique et qui occupent un rang distingué dans l'histoire de cet art*, ed. F. Rochlitz (1855)
- p A. de la Fage, *Extraits du catalogue critique et raisonné d'une petite bibliothèque musicale* (Rennes, 1857)
- q *Répertoire de musique d'église*, etc., no. 41 (Bruxelles, ca. 1860)
- r A. Reissmann, *Allgemeine Geschichte der Musik* (München, 1863)
- s A. de la Fage, *Essais de Diphthérogaphie musicale* (Paris, 1864)
- t *Trésor musical*, ed. R.J. van Maldeghem (Bruxelles, 1866-1886)
- u *Zeitschrift für katholische Kirchenmusik*, Beil. 11 & 12 zu Jg. 5 (Gmunden, 1872)
- v *Josquin Deprès, Iodocus Pratensis (1440 oder 50 bis 1521). Eine Sammlung ausgewählter Kompositionen zu 4, 5 und 6 Stimmen*. Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, vol. VI, ed. F. Commer (Berlin, 1877)
- w M.L. Lawson, *Choral Music [...]*, No. 5. (1880)
- x *Geschichte der Musik von August Wilhelm Ambros [...]* Fünfter Band: Beispielsammlung, ed. O. Kade (Leipzig, 1882)
- y *Glareani Dodecachordon, Basileae MDXLVII. Übersetzt und übertragen von Peter Bohn* (Leipzig, 1888)
- z *Illustrationen zur Musikgeschichte I. Weltlicher mehrstimmiger Gesang im 13.-16. Jahrhundert* (Wiesbaden, 1893)
- aa *Anthologie des maîtres religieux primitifs des XVe, XVIe et XVIIe siècles*, ed. Ch. Bordes (ca. 1893-1895)
- bb *Arion. A Collection of Madrigals, Chansons, Part-Songs etc.*, vol. III, ed. L.S. Benson (London, 1899)
- cc *Répertoire profane des chanteurs de Saint-Gervais*, ed. Ch. Bordes (Paris, ca. 1900)
- dd Ed. F. Damrosch (Boston, ca. 1900)
- ee Leonard & Co.'s Part-Songs, No. 54 (London, 1903)
- ff *Collection de musique ancienne. Oeuvres vocales & instrumentales. Premier recueil de musique vocale (XVI et XVII siècles) Chœurs a quatre & cinq voix mixtes* (Paris, 1907?)
- gg *Répertoire populaire de la musique Renaissance* (Paris, 1912)
- hh *Alte Meister aus der Frühzeit des Orgelspiels*, ed. A. Schering (Leipzig, 1913)

from Josquin's contemporaries (both music theorists, writers and others), Burney examines a number of works and comes to the conclusion that Josquin may be seen as ›the father of modern harmony, and the inventor of almost every ingenious contexture of its constituent parts‹.⁷⁴ He then continued: ›As Euclid ranks first among ancient geometers, so Josquin, for the number, difficulty, and excellence of his Musical Canons, seems entitled to the first place among the old Composers [...] Indeed, I have never seen, among all his productions that I have scored, a single movement which is not stamped with some mark of the great master.‹⁷⁵ Many later authors followed suit. Historians such as Forkel,⁷⁶ Kieseewetter,⁷⁷ Schilling,⁷⁸ Fétis,⁷⁹ Brendel,⁸⁰ Ambros,⁸¹

74 C. Burney, *A General History* (cf. note 9), p. 485.

75 *Ibid.*, 509. For a survey of the works that Burney had transcribed to arrive at his judgment of the quality of the music – parts from 16 masses, 9 motets and 6 secular works – see Don Harrán, ›Burney and Ambros as Editors of Josquin's Music‹, *Josquin des Prés. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at The Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21–25 June 1971*, ed. Edward E. Lowinsky in collaboration with Bonnie J. Blackburn (London etc., 1976), pp. 148–177: pp. 170–172.

76 J.N. Forkel, *Allgemeine Geschichte* (cf. note 9), p. 551: ›Nie hat sich wohl ein Componist einen allgemeinem Ruhm erworben, als dieser Josquinus. Alle alte Musiklehrer reden von seiner Kunst und Geschicklichkeit mit einer Art von Bewunderung.; Idem, 554: ›Ueberhaupt war Josquinus, wie sich aus allen Umständen, die von ihm erzählt werden, schließen läßt, ein wahres Genie, auch vielleicht bisweilen in derjenigen Bedeutung des Worts, die man ihm in unsern Zeiten gewöhnlich zu geben pflegt.‹

77 R.G. Kieseewetter, *Geschichte* (cf. note 45), p. 56: ›Josquin gehört ohne Zweifel unter die grössten musikalischen Genies aller Zeiten.‹

78 Gustav Schilling, *Geschichte der heutigen oder modernen Musik. In ihrem Zusammenhange mit der allgemeinen Welt- und Völkergeschichte* (Karlsruhe 1841), p. 163: ›Josquin des Prés (auch *Jodocus Pratensis* oder *a Prato*), dieser größte musikalische Genius seiner Zeit [...].‹

79 François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, deuxième édition, tome deuxième (Paris, 1861), p. 471: ›Depres ou Despres (Josquin), fut un des plus grands musiciens de la fin du quinzième siècle, et celui dont la réputation eut le plus d'éclat. [...] Les Allemands, les Italiens, les Français, les Anglais‹ l'ont unanimement proclamé le plus grand compositeur de son temps [...].‹

80 Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Fünfundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig* (Leipzig, 1867), p. 27: ›Ockenheim's grösster Schüler, Josquin de Prés, oder Jodocus Pratensis, oder a Prato genannt, geb. zu Cambray oder nach andern Angaben zu Condé vor dem Jahre 1455, war der erste jener Niederländer, in dem die Kunst sich unter den bezeichneten Einflüssen von der früheren, bis dahin herrschenden Steifheit, Schwerfälligkeit und Härte einigermaassen befreite; er wurde der Hauptrepräsentant der nun folgenden Epoche, und zu seiner Zeit war es namentlich, wo seine Landsleute sich der unbedingtesten musikalischen Herrschaft in Europa erfreuten.‹

81 Ambros' detailed portrait of Josquin, in the third volume of his *Geschichte der Musik*, may be perhaps be seen as the starting point of modern Josquin scholarship (cf. Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, vol. 1 (Tutzing, 1962), p. 95). For this portrait, Ambros transcribed 19 complete masses, over 50 motets and more than 20 secular works; for a listing of these scores, which are kept in the music collection of the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna, see Don Harrán, Burney and Ambros (cf. note 75), pp. 172–177. As Harrán summarizes, for Ambros Josquin

and Wagner⁸² all lavishly praised Josquin.

The status that Josquin had acquired in the historiography of the 19th century was confirmed by others in musical practice. This brings us back to Anton Averkamp, who as a board member of the VNM had advocated the publication of Josquin's music. Averkamp's plea for Josquin was in fact based on personal experiences with the music itself. He had studied in Amsterdam, Berlin and Munich, and in 1890, following the example of two illustrious predecessors in the Netherlands,⁸³ Averkamp founded a vocal ensemble with which he performed music from Dufay to Diepenbrock. The choir created a furor with programmes featuring Renaissance music.⁸⁴ By 1915 Averkamp had already performed the works by Josquin listed in Table 4,⁸⁵ which had made a huge impression on him. In 1901 he described his experiences with Josquin as follows:

The *Missa Pange lingua* has sections of extraordinary beauty. The *Stabat Mater* is a superb piece of work, a true masterpiece of expression and declamation, despite the long sustained notes of the ›cantus firmus‹ and – I have been able to convince myself of this several times – it does not fail to make a deep impression on the listener. The five-part *O virgo genitrix* is a jewel of voice leading and sound beauty [...] It would be desirable to have Josquin's works published in full; then one could more easily get an overview of his fruitful labour and then his compositions would be sung more often.⁸⁶

marks ›the first appearance in music history of a composer that strikes one, predominantly, with the impression of genius‹ (p. 148). On the topic of Josquin reception in the 19th century and on ›genius‹ as an important aspect of it, see: J. Stenzl, In das Reich (cf. note 73) and F. Krummacher, Wissenschaftsgeschichte (cf. note 73).

82 Peter Wagner, *Geschichte der Messe I. Teil: Bis 1600*. Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen XI (Leipzig, 1913), 165: ›Die Herausgabe möglichst vieler Josquinscher Messen in einer der neuern Denkmälersammlungen ist eine der Aufgaben, deren Erledigung reichsten Lohn verspricht, nicht nur für die Würdigung des in allem seinem Schaffen interessanten Künstlers, sondern auch für das Verständnis der künstlerischen Ideale seiner Zeit.‹ For more references to Josquin in older literature, see especially Carlo Fiore, ›Josquin Before 1919. Sources for a Reception History‹, *Josquin and the Sublime: Proceedings of the International Josquin Symposium at Roosevelt Academy, Middelburg, 12–15 July, 2009*, edd. Albert Clement & Eric Jas (Turnhout, 2011), pp. 215–240.

83 His predecessors being Daniel de Lange and Johan Cornelis Marius van Riemsdijk; see J. van Gessel, From Scholarship (cf. note 12), and K.R. Rubinoff, Een ongeschreven boek (cf. note 20).

84 For more on Averkamp, see Guido van Oorschot, ›Averkamp, Antonius (Josephus), Anton‹, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 1* (Kassel etc., 1999), cols. 1206–1207 and P. van Langen, Anton Averkamp (cf. note 63), pp. 148–151.

85 See Anton Averkamp, ›Gedenkschrift van het ›Klein-Koor A Cappella‹, 1890–1900‹, *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* 7 (1901), pp. 43–70: pp. 51 & 54; and Anton Averkamp, *Gedenkschrift Amsterdamsch A Cappella-koor 1890–1915* (Amsterdam, 1915), pp. 13 & 17.

86 Anton Averkamp, *Gedenkschrift 1901* (cf. note 85), p. 59.

Table 4. Works by Josquin that were performed by Anton Averkamp and his Amsterdamsch A Cappella-Koor.

Mass

Missa Pange lingua (4v)

Motets

Miserere mei deus (5v)

O virgo genitrix (contrafact of *Plusieurs regretz*) (5v)

Stabat Mater (5v)

Tu pauperum refugium (2a pars of *Magnus es tu*) (4v)

Chansons

Douleur me bat (5v)

J'ai bien cause de lamenter (6v)

Petite camusette (6v)

Fifteen years later, he formulated it similarly:

As a great, impressive figure, Josquin des Prés stands at the top. No one has exerted more influence on posterity than Josquin. [...] But it is only with Josquin that one comes to realise that the music will work its way up to the height which its sister arts had long reached. Josquin knows how to move, like no composer before him. His *Stabat Mater* is a work full of noble thoughts; no less so his *Miserere*, despite the long notes of the cantus firmus. But in his smaller motets, as for instance in his five-part *O virgo genitrix*, he is already far ahead of his time and already suggests the Palestrina style [...] It is a pity, a great pity, that Josquin's works have not yet been published in full. May this happen soon and I am sure that we will be in for a surprise.⁸⁷

Averkamp regretted that Josquin's work had not yet been issued, both in 1901 and again in 1915. He was not the only one who wished to see Josquin's music published.⁸⁸ Indeed, Franz Commer had already indicated in 1847 that he was

87 Anton Averkamp, *Gedenkschrift 1915* (cf. note 85), pp. 31–32.

88 Averkamp did not miss many opportunities to share his enthusiasm about Josquin with others, as the following two quotations show: (1) 'The greatest master before Palestrina has undeniably been Josquin de Près (1450–1521) [...] One is accustomed to regard Palestrina as the first musical genius the world has produced. In Palestrina, then, everything that existed before him should be united. He represents, as it were, his forerunners, he takes them in, perfects their work and, as a result, produces his own creations, which have earned him the title of »Princeps musicae«. However, if one were able to examine the period of the 15th century, so important for our musical history, with the

thinking of publishing Josquin's complete works,⁸⁹ and, apparently Adler was considering to publish at least some of Josquin's music in the Austrian *Denkmäler* series.

For Averkamp, it must therefore have been a foregone conclusion that Josquin's work should and could be published. He was well aware that Josquin was probably born in or near Condé, but that was no longer a problem as the 1911 amendment of the articles of association had made the whole area of the Low Countries a valid area for research.⁹⁰

Let us now return to the meeting of 15 February 1919. It should be pointed out at this stage that the following sequence of events had to be reconstructed as not all correspondence on the genesis of the Josquin edition has been preserved. It seems clear, however, that Scheurleer had also put the question regarding which composer should be edited next to both Seiffert and Wolf, and their advice was to proceed with Willaert.⁹¹ During the board meeting, the choice between Josquin and Willaert was discussed at length and Josquin was generally considered preferable.⁹² There can be little doubt that Averkamp was instrumental in reaching this decision. Smijers, who had been unable to attend the meeting, was

utmost accuracy, one would certainly have to conclude that Josquin's works possess such brilliant qualities, qualities that already make one sense in advance the later works of a Palestrina – that one may easily include him among the few chosen and gifted geniuses. And what gives Josquin's art such an extraordinary strength is its versatility. Not only in the field of mass or motet composition, but also in the field of song we have true little masterpieces by Josquin and they can be so naughty that one would hardly have expected this from the venerable provost. It is true that numerous works by Josquin can be found scattered in collections; for example in the great work of Commer, in the »Publikationen Werke älterer Meister« etc. etc. But is it not high time that we finally have him completely in front of us and that the injustice done to him by Baini, the well known Palestrina-biographer – who always wants to diminish his merit in order to praise *his* hero more – is completely erased?« (A. Averkamp, *De verhouding* (cf. note 50), pp. 216–217). (2) »Willaert's immediate predecessor is Josquin de Prés. So it is only natural to compare the works of both composers. It must be admitted that Josquin is more brilliant than Willaert. His inspiration is of a nobler quality, his fantasy is richer, he knows how to touch one's soul more deeply and one is more impressed by a true artistic expression. On the other hand, there is a certain naive awkwardness, the repeated use of two-voice phrases and not infrequently a stiffness in the treatment of the voice, which indicate that the development of music is still in its infancy.« (A. Averkamp, *Adriaen Willaert* (cf. note 54), p. 25)

89 A. J. M. Asselbergs, Dr. Jan Pieter Heije (cf. note 3), p. 343.

90 A. Averkamp, *De verhouding* (cf. note 50), p. 216: »He is Hainaut by birth, presumably Condé is his place of birth.« Josquin's region of birth had been known since the mid-19th century; see also, for example, F.-J. Fétis, *Biographie universelle* (cf. note 79), p. 472.

91 Unfortunately, a letter confirming this advice was not saved among Scheurleer's or the VNM's correspondence. Seiffert's letter of 12 March 1919, however, refers to an earlier advice: »The reasons that led us to propose Willaert in particular for another major edition after Obrecht were not based on an underestimation or even rejection of Josquin.« The rest of Seiffert's letter of 12 March aimed to explain this choice and proposed an alternative plan. NMI 230: *Archief KVNM*, inv. no. 255 (letters received in 1919).

92 See Smijers' report in A. Smijers, Dr. Scheurleer (cf. note 67), p. 31.

invited two days later by Scheurleer to come to The Hague to discuss the important decisions that had been taken.⁹³ No doubt Seiffert and Wolf were informed of the board's position after 15 February and on 12 March, Seiffert replied to Scheurleer to explain his and Wolf's choice and to suggest a compromise. In this letter, Seiffert first states that Willaert would be a good candidate because he was a major figure from the period between Obrecht and Sweelinck, whereas Josquin was in Obrecht's generation. As he put it to Scheurleer: ›As a good wine connoisseur, you know that you don't always treat your guests to just one type of wine, but rather change the taste.‹ He then continues with an argument favouring Josquin: ›One reason, however, which nevertheless speaks very strongly in favour of Josquin, is the known intention of the Austrians to draw Josquin into the work plan of their *Denkmäler* and thereby disturb the clearly present circles of the Society. It is impossible for the Society to allow this national task to be taken out of its hands.‹ For these two reasons Seiffert and Wolf now suggested to publish the works of Willaert and Josquin simultaneously. Sources for both composers could be collected together and as many ›Originalausgaben‹ were available for both composers, publication of the first volumes would not need to wait until all manuscript sources had been collected.⁹⁴ For the supervision of these two editions, Seiffert proposed forming a commission of five: Scheurleer could act as chairman, and Smijers, Averkamp, Wolf and Seiffert would serve as its members. The actual preparation of the volumes could be assigned to three or four employees.⁹⁵ Scheurleer was actually enthusiastic about Seiffert's proposal. It did place him, however, in a slightly awkward position, as the board had already expressed a clear preference to proceed with Josquin. It would seem that Seiffert's reply with an alternative scenario was not expected. On 20 March 1919 Scheurleer forwarded Seiffert's letter to Smijers with the request to add his views and have them circulate it among the members of the board.⁹⁶ Smijers complied with this

93 Letter of Smijers to Scheurleer of 18 February 1919; NMI 008: Archief Scheurleer, inv. no. 140G, folder H: Correspondence VNM editions 1918–1927 A. Smijers.

94 It would seem that with ›Originalausgaben‹ Seiffert refers to printed editions of works by one composer, that were issued during this composer's lifetime; possibly, with the suggestion of some sort of authorial permission.

95 In a letter from 3 April 1919, Johannes Wolf summarized his and Seiffert's considerations as follows: ›The Society has two major tasks to fulfil: the publication of the complete works of Josquin and Willaert. Both are milestones of development. Willaert is the source of the most lively inspiration in all areas of music; instrumental and vocal art are most deeply indebted to him. The Renaissance movement is inconceivable without him, and the rise of modern music is intimately linked to his work. Josquin, the idol of Italy, should by no means be forgotten. But we thought to tackle him only after Willaert, because his great contemporary Jacob Obrecht has just been treated.‹ NMI 008: Archief Scheurleer, inv. no. 140G, folder H. Correspondence VNM editions 1905–1922 Joh. Wolf.

96 Note of 20 March 1919 from Scheurleer to Smijers; NMI 230: Archief KVNMM, inv. no. 255: Letters received in 1919, letter no. 972.

request, but had in the meantime already designed a work plan to proceed with an edition of Josquin's works and that plan had been put to the members of the board. In an official advice of the expert members of the board of 21 March, Averkamp responds as follows:

Dr Smijers' work plan seems plausible to me; it shows a practical view of things. If we stand by our decision to first publish Josquin, then I would suggest that we ask Mr Smijers to make a budget. This will probably be difficult and more or less a shot in the dark. But is this not the case with all such budgets?

It is certainly strange that Mr Seiffert and Mr Wolf want to deal with Willaert first. However, as long as they do not give sufficient reasons why, I see no reason to change my preference for Josquin. In any case, I think it is to be welcomed that – as our chairman said at our last meeting – a fellow countryman will be commissioned to publish our society's major publication.⁹⁷

Julius Röntgen and Simon van Milligen concurred with Averkamp's advice.⁹⁸ But now that Seiffert's explanation of his preference for Willaert had come after all, it needed to be handled. In a long letter, written and forwarded to the secretary of the board on 23 March, Smijers explained why in his opinion Seiffert's and Wolf's proposal was unwise.⁹⁹ The arguments Smijers put forward in his letter are mediocre at best. In fact, only at the beginning of his letter does he argue why it would be better to publish Josquin's music first, and only then publish Willaert's:

Now that the Obrecht-edition will soon be completed, Josquin comes first chronologically; moreover, Josquin is Willaert's teacher, and only by publishing the works of both of them one after the other, will it be possible to determine the proper significance of both composers. Willaert, after all,

97 Amsterdam, 21 March 1919: Advice of board members at Amsterdam; NMI 230: Archief KVNMI, inv. no. 255: Letters received in 1919, letter no. 886. The opinion of these board members was supported by the secretary of the board, Pijzel, in a letter to Scheurleer of 24 March; NMI 008: Archief Scheurleer, inv. no. 140G, folder G. Correspondentie VNM 1919–1927 Pijzel. This letter contains an amusing detail regarding the edition of Josquin's chansons. Apparently, Scheurleer originally had the idea to ask Adler to prepare the secular works of Josquin, because some of them might have texts that would be inappropriate for a priest (such as Smijers) to edit.

98 Van Milligen's consent is dated 23 March.

99 E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), p. 63; P. van Langen, Anton Averkamp (cf. note 63), pp. 154–155; NMI 230, inv. no. 255: Letters received in 1919, letter no. 888. In accordance with Scheurleer's request, Smijers forwarded his letter to secretary Pijzel, who then made sure that the remaining board members all read Seiffert's letter and Smijers' response.

is certainly dependent on Josquin; for example, Willaert's *Missa super Benedicta* was written in response to a motet by Josquin; how will it be possible to assess the value of this mass when one does not know what in it is taken from Josquin and what in it is originally from Willaert?

That Willaert was in some respects indebted to Josquin may be true, and that the ›proper significance‹ of both composers could only be determined after both their oeuvres had been published is obvious, but why this should be a legitimate reason for chronology with regard to the publication of their works is not clear. Perhaps Smijers sensed that this argument would not be sufficiently convincing, and this would explain why, in the remainder of the letter, he addressed the sensitive issue of finances. The Obrecht-edition had been a costly project, and had required longer trips, especially to Italy, to uncover and copy source materials.¹⁰⁰ Smijers argued that the costs for an edition of Josquin's work would be less because of Wolf's meticulous preparatory work for the Obrecht edition that had enabled him to correct details of Eitner's *Quellen-Lexikon* and to add new ones that also concerned Josquin. Collecting sources for Josquin's music would also be straightforward, as catalogues had already been compiled of early music available in various Austrian and German libraries, and because photography could be used to bring source materials back to the Netherlands.¹⁰¹ According to Smijers, in the absence of an Italian catalogue of early music, collecting sources for Willaert's works would make more sense a few years later:

As far as I know, this method has not yet been used in Italy, but I think I can assume that in the course of a few years, this idea will also be considered there, so that the rummaging through all the libraries will not be necessary in Italy either. If we now start with Josquin, and can wait a few years with Willaert, then we have every chance of achieving a much more affordable Willaert edition.

In hindsight, one has to conclude that an Italian catalogue of early music never materialised, and that one may reasonably wonder if Wolf's work for the Obrecht edition in the end really saved Smijers that much time in tracing Italian Josquin sources. Smijers' assumption that locating Italian sources for Willaert's music would take far more time than collecting Italian Josquin sources is also unlikely. Actually, only three Italian libraries preserve (a handful of) motets by Willaert

100 Cf. note 51.

101 Averkamp and Scheurleer had already experimented with the photographing of the 's-Hertogenbosch manuscripts prior to 1915 (cf. note 58). It seems likely, therefore, that the idea of photographing sources in foreign libraries was suggested to Smijers by Averkamp and/or Scheurleer.

and contain no music by Josquin.¹⁰² Collecting sources for Josquin's music also took more time than anticipated, as there was far more material than expected.¹⁰³

Smijers also questioned Seiffert's plan to appoint a committee of five to oversee the editions:

Finally, I would like to urge the Board to ensure unity of the editorial staff; in my opinion, this will be impossible if, according to Professor Seiffert's proposal, we surround ourselves with a whole staff of contributors. The fewer people who lead this publication, the better. Of course, the Board of the Society always has the right to veto disputes about the publication. For the editing of the *Editio Vaticana*, for example, a commission was appointed by the Pope, consisting of several members; however, the work did not proceed smoothly in this way, and the end result was that the Pope sent all members home, except Dom Pothier, and charged him alone with the further execution of the work.

Clearly, Smijers was not too keen about having two, or more, captains on one ship. The comment that the board could always veto certain issues was in a sense a sham because, with the exception of Averkamp, not a single member of the board was really knowledgeable about preparing a scholarly edition of the works of a composer such as Josquin, which was, of course, the main reason why the board had had to rely upon the Germans Seiffert and Wolf for the Sweelinck and Obrecht editions.

In hindsight, little in Smijers' letter can be taken as a solid argument for Josquin and against Willaert. It was enough, however, to convince the board, and this, in itself, is not strange. Averkamp had already convinced the board that proceeding with Josquin would be the best option, so all that was needed were a few arguments from the one person who had been elected to the board precisely because of his specialist knowledge in this area.¹⁰⁴

102 In comparing the Willaert source list in D.M. Kidger, *Adrian Willaert* (cf. note 59), pp. 119–196 with the Josquin list of sources in *New Josquin Edition, vol. 1: The Sources*, edd. Willem Elders & Eric Jas (Utrecht, 2013), 102–173 I found only three libraries that preserve manuscripts with music by Willaert but not by Josquin: Lucca, Biblioteca Statale, MS 775; Rome, Biblioteca Musicale Governativa del Conservatorio di Musica Santa Cecilia, MSS G. 792–795; Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria. MS Riserva musicale IV.45 (*olim* Regia Biblioteca dell'Università, q^m VI. 86).

103 See Smijers' letter of 11 September 1919 to Scheurleer (NMI 008: Archief Scheurleer, inv. no. 140G. Folder Correspondence VNM 1919–1927, Smijers).

104 As Bottenheim, a fellow board member of the VNM put it in his *In Memoriam* for Averkamp (Salomon Bottenheim, »Ant. Averkamp (18 Februari 1861 – 1 Juni 1934)«, in: *Tijdschrift der Vereniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis* 14/3 [1935], pp. 129–131: p. 130): »The fact that the edition of Josquin des Prés could be undertaken by a Dutchman and delivered

At its 27 June 1919 meeting, the decision was made to publish Josquin's work and Smijers was chosen as the editor for the series.¹⁰⁵ Apparently the board's deliberations had led to some sort of compromise, as the minutes of the meeting also mention:

If possible, he will also conduct an investigation into what can be found of Willaert's works in various libraries, which can then be used for a later complete edition, or, in view of the time the Josquin edition will require, first for one or more smaller editions.

This compromise, which may have been reached out of respect for Seiffert and Wolf, never materialised. When Smijers started preparing his first journeys to collect sources for the Josquin edition, he did indeed ask Scheurleer whether he should also photograph sources for Willaert's works, but it seems that that plan was soon abandoned.¹⁰⁶ In the summer that same year, Smijers travelled to Vienna, Italy, Switzerland and Germany, trips that eventually led to an impressive archive of 5000 photos of sources of works by Josquin.¹⁰⁷ Three years later, four hundred and one years after the death of Josquin, the first volume of the edition appeared in print.

In conclusion, let me summarise the considerations and actions that ultimately led to the publication of Josquin's music by the VNM. First it should be noted that for the VNM as well as for someone like Max Seiffert it was obvious that the works of a composer who was born in the Low Countries should be published by an institution from that geographical area. On the other hand, there was clear awareness that almost all composers from the Low Countries were born outside the borders of the 1830 Kingdom of the Netherlands. In 1911 the articles of association of the VNM were amended so that its exploration of 15th- and 16th-century music could continue. This appealed so much to the imagination of the VNM, because 19th-century publications had made it abundantly clear that

in a scholarly manner was in no small measure due to Averkamp's drive and policy. In 1919 the board of the VNM consisted of the following persons: dr. D. F. Scheurleer (chairman), dr. E.D. Pijzel (secretary), Mr. A. de Stoppelaar (treasurer), A. Averkamp (vice-chairman), S. Bottenheim (librarian), S. van Milligen, J.H. Sikemeijer, dr. A. Smijers, and the composer J. Röntgen; see E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), pp. 80–81; M. van der Riet, Daniël François Scheurleer (cf. note 62), p. 153, footnote 36.

105 NMI 230: Archief KVMN, inv. no. 1: *Notulenboek*, meeting of 9 March 1919, p. 340; E. Reeser, *De Vereeniging* (cf. note 1), p. 63.

106 See Smijers's letter of 29 July 1919 to Scheurleer (NMI 008: Archief Scheurleer, inv. no. 140G. Folder Correspondence VNM 1919–1927, Smijers). Later letters from Smijers to Scheurleer in the same collection no longer mention the intention of collecting Willaert sources.

107 See the report on these trips in Albert Smijers, »De uitgave der werken van Josquin des Prés«, *Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis* 10 (1922), pp. 164–179.

in no other period of the history of the Netherlands or the Low Countries had composers risen to such heights and been so influential throughout Europe. The change in the articles of association may have been somewhat opportunistic, but it should not be forgotten that at the time, there were no publishers in Belgium or France who were equipped to undertake projects such as the Obrecht and Josquin editions.¹⁰⁸

The driving force behind the publication of Josquin's music was Anton Averkamp, a musician and a senior board member with more than twenty years of administrative experience in the VNM. Averkamp had come under the spell of Josquin's works by performing some of them with his vocal ensemble and had argued already in 1901 that the lack of a Josquin edition was a deficiency that needed to be addressed. When the prospect of that possibility became a reality with the approaching completion of the Obrecht edition, Averkamp suggested admitting Smijers to the board with the specific aim of making him the first Dutchman to be in charge of a major VNM edition. The fact that he introduced Smijers as someone who had been engaged in Josquin research—be it true, slightly exaggerated, or plainly false—was no coincidence. There is no record of the meeting in which the board chose between Willaert and Josquin, but one can easily imagine that Averkamp put all his experience and knowledge into ensuring the choice was Josquin. Once that choice was made, it was effectively a done deal. And what about Smijers? Well, he arrived on the scene just in time to support Averkamp's ideas and become the first Dutch scholar to prepare a large-scale edition for the VNM.

108 The Société française de musicologie did not start its early music series until 1925 and the Société Belge de Musicologie was not founded until 1946.

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 Steinicke (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* beigeuerte 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.

Melanie Wald-Fuhrmann, Wolfgang Fuhrmann

Carl Dahlhaus' Dissertation über Josquins Messen: zeit- und fachgeschichtlicher Kontext und Forschungsbeitrag¹

Forschungsbeiträge zu Komponisten und Komponistinnen reflektieren existierende Bilder und Vorstellungen typischerweise ebenso, wie sie diese verändern können. Insofern wäre eine Auseinandersetzung mit Josquin-Bildern des 20. Jahrhunderts nicht vollständig ohne einen Blick auf gewichtige und prominente Forschungsbeiträge. Carl Dahlhaus' Dissertation über Josquins Messen stellt dafür nicht nur deshalb ein interessantes Beispiel dar, weil ihr Autor später eine so bedeutende Rolle für die deutschsprachige Musikwissenschaft spielte, sondern auch als eine der ersten monographischen Auseinandersetzungen mit Josquins Werk bzw. einer zentralen Werkgruppe. Aber hat diese Arbeit überhaupt zur Josquin-Forschung und damit zum Josquin-Bild beigetragen? Schließlich blieb sie unveröffentlicht.² Dahlhaus hat seine analytischen Beobachtungen zu den Messen auch nicht direkt in Aufsätze oder andere Publikationen einfließen lassen. Zwei spätere Aufsätze setzen sich nicht mit den Messen, sondern den Motetten Josquins auseinander, und in diesen geht es hauptsächlich um Korpusanalysen anhand musiktheoretischer Fragestellungen: Tonalität, Akzidentien, Dissonanzbehandlung.³ Das Typoskript der Dissertation, das immerhin als Mikrofiche oder Mikrofilm in etlichen Universitätsbibliotheken im deutsch- und englischsprachigen Raum

- 1 Für Hinweise und Kritik gilt unser Dank neben den Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Tagung besonders Joshua Rifkin (Boston) für seine schriftlichen Kommentare.
- 2 Das trifft auf viele Dissertationen dieser Zeit zu und ist sicherlich der Situation im Nachkriegsdeutschland geschuldet. Eine Veröffentlichungspflicht für Dissertationen wurde erst Mitte der 1950er Jahre sukzessive wieder eingeführt. Siehe dazu Hermann Horstkotte, »Druckzwang zugunsten des bissigen Lesers«, in: *Legal Tribune Online*, 04.05.2018, <https://www.lto.de/recht/feuilleton/f/veroeffentlichung-doktorarbeit-druckzwang-dissertation-online/> (08.04.2022).
- 3 Carl Dahlhaus, »Zur Akzidentiensetzung in den Motetten Josquins des Prez«, 1968; ders., »On the Treatment of Dissonance in den Motets of Josquin des Prez«, in: *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin-Festival Conference*, hrsg. von Edward E. Lowinsky, London u. a. 1976, S. 334–344. Beiden Aufsätzen ging der gewichtige analytische Abschnitt zur Modalität in Josquins Motetten (insbesondere zum C- und a-Modus) in Dahlhaus' Habilitationsschrift von 1966 (publ. 1967) *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* voraus, der zweifellos die beiden späteren Veröffentlichungen stimulierte (hier zitiert nach der zweiten Auflage, Kassel u. a. 1988, S. 223–249).

einschbar war,⁴ wurde nur von wenigen anderen Josquin-Forschern für ihre eigenen Arbeiten ausgewertet (in erster Linie von Helmuth Osthoff⁵). Intensiver zur Kenntnis genommen wurde die Arbeit erst im Zuge ihrer Edition in Bd. 10 der Dahlhaus-Schriften, dann aber weniger als ein noch heute relevanter Beitrag zur Josquin-Forschung denn als ein fachgeschichtliches Dokument: Zu nennen wären hier das Nachwort von Klaus Pietschmann und Tobias Plebuch zu besagter Edition,⁶ Christiane Wiesenfeldts Vorwort zu dem von ihr herausgegebenen Einführungsband zu Josquins Messen⁷ sowie v.a. der Aufsatz von Birgit Lodes »Musikhistoriographie ohne Kunstwerke? Carl Dahlhaus und die Alte Musik« in dem 2011 erschienenen Band *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität*,⁸ der die bislang intensivste Auseinandersetzung mit dieser Dissertation darstellt.

Dass Dahlhaus' Dissertation ein gewichtiger Beitrag zur Josquin-Forschung hätte werden *können*, darin stimmen alle drei Texte überein. Sie weisen auf das günstige Umfeld durch die zu diesem Zeitpunkt bereits weit gediehene Werkausgabe von Albert Smijers hin und benennen die durch akribische Philologie und Stilkritik erreichten neuen Einsichten in Bezug auf den Notentext, die verwendeten Vorlagen, die relative Chronologie und (wenn auch eher zurückhaltend) Echtheitsfragen. V.a. aber betonen sie den Erkenntnisgewinn, den der damals in Bezug auf Josquin noch neue Ansatz der systematischen Behandlung einer

4 Kopien oder Exemplare in einer Mikroform finden sich in den Katalogen der Nationalbibliotheken in Leipzig und Frankfurt/M. sowie in den Universitäts- und Hochschulbibliotheken in Berlin (Freie Universität, Staatsbibliothek), Würzburg, Detmold, Essen, Bonn, Münster, Kiel, Hannover, Heidelberg, Innsbruck, Wien, Salzburg und der Oberösterreichischen Landesbibliothek, Zentralbibliothek/Universitätsbibliothek Zürich, in den USA (Harvard, Princeton, Chicago, Bloomington, Stanford, University of California Berkeley), und schließlich in Montréal.

5 V. a. im Messen-Kapitel seiner zweibändigen Monographie zu Josquin (Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, Tutzing 1962 und 1965). Mehrfach zitiert wird Dahlhaus' Dissertation auch in dem Forschungsüberblick zur Motette (!) seines Zweitgutachters Wolfgang Boetticher, *Geschichte der Motette*, Darmstadt 1989 (Erträge der Forschung, 268).

6 Klaus Pietschmann und Tobias Plebuch, »Nachwort zur Edition der Dissertation »Studien zu den Messen Josquins des Prés«, in: Carl Dahlhaus, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Bd. 10: *Varia*, Laaber 2007, S. 781–785.

7 Christiane Wiesenfeldt, »Vorwort, Einleitung, Dank – und: Was die Josquin-Forschung von Carl Dahlhaus hätte lernen können«, in: *Die Messen Josquins. Eine Einführung*, hrsg. von ders., Würzburg 2020, S. 9–21.

8 Birgit Lodes, »Musikhistoriographie ohne Kunstwerk? Carl Dahlhaus und die Alte Musik«, in: *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität*, herausgegeben von Hermann Danuser, Peter Gülke und Norbert Miller in Verbindung mit Tobias Plebuch, Schliengen 2011, S. 176–196. Dort auch ein Abdruck der beiden Gutachten von Gerber und Boetticher (S. 195f.). Der angekündigte ausführlichere Beitrag der Verfasserin zum Erkenntnisgewinn der Dissertation ist bislang leider nicht erschienen.

gesamten Werkgruppe ermöglicht habe. Seine detaillierten Analysen ermöglichten es Dahlhaus, wesentliche stilistische und formale Grundprinzipien zu identifizieren, dabei aber zugleich die Individualität der Stücke und ihrer kompositorischen Problemstellungen zu sehen und zu würdigen (im Gegensatz zu den erwähnten späteren Motetten-Studien). Frömmigkeits-, kultur- und sozialhistorische Aspekte sowie Fragen der Aufführungspraxis bleiben hingegen fast vollständig ausgespart.

Birgit Lodes unternahm zudem eine Charakterisierung der Arbeit als »typisches Produkt der Gerber-Schule«: Vor allem der analytische Fokus, aber auch die Anlage in Form einer systematischen Erschließung einer Werkgruppe seien für in Göttingen unter Rudolf Gerbers Ägide entstandene Arbeiten etwa von Gerhard Croll, Ludwig Finscher oder Walther Dürr typisch. Stärker macht sie dann aber Unterschiede, die sie als bewusste Abgrenzung nicht zuletzt von (deutsch)nationalistischen Tendenzen in Gerbers eigenen Arbeiten versteht sowie als ein »Bestreben, eine von den Lasten der deutschen Musikwissenschaft der 20er und 30er Jahre befreite, möglichst objektive und auf Sachurteilen beruhende Beschäftigung mit der Musik um 1500 vorzulegen«. ⁹ In der Vermeidung von unbegründeten und weitreichenden Interpretationen und Beurteilungen, in der Wahl einer bildlosen, objektiven Sprache sieht Lodes Dahlhaus' Dissertation sogar als »geradezu richtungsweisend modern« an. ¹⁰

An Birgit Lodes' Überlegungen anknüpfend wollen wir in diesem Beitrag die Frage, wie sich Dahlhaus' Josquin-Dissertation in den zeit- und fachgeschichtlichen Kontext ihrer Entstehungszeit einordnen lässt, weitergehend diskutieren und außerdem anhand eines *close reading* einiger analytischer Passagen nach ihrem Beitrag zur Josquin-Forschung fragen. So werden wir zunächst diskutieren, wie sich die Dissertation in die damalige Wissenschaftslandschaft einordnen lässt: Ist sie eher das Produkt einer spezifischen musikwissenschaftlichen Schule oder ein Beispiel für die (nicht nur) wissenschaftliche Haltung der Nachkriegsgeneration? Die Grundlage dafür bildet zum einen eine umfassende Datenbasis zu musikwissenschaftlicher Lehre, Forschung und Dissertationsthemen im Deutschland der unmittelbaren Nachkriegszeit, zum anderen soziologische Literatur. Anschließend werden wir Dahlhaus' Verfahren anhand der Analyse der *Missa Pange lingua* einer genaueren Analyse unterziehen.

1. Schule oder Generation? Dahlhaus' Dissertation im Kontext der Nachkriegszeit

Dahlhaus studierte von 1947 bis 1951 in Göttingen und Freiburg im Breisgau und stellte seine Dissertation 1952 bei Rudolf Gerber fertig. So berichtet er es

⁹ Ebda., S. 183.

¹⁰ Ebda.

selbst in seinem der Dissertation beigegebenen Lebenslauf sowie in den Dank-sagungen des Nachworts.¹¹ Neben Gerber, von dem er auch die Anregung zu seiner Arbeit empfangen habe, dankt er dort mit Heinrich Bessler, Leopold Nowak und Smijers Forschern, die Zugang zu größeren Quellencorpora hatten. Der ebenfalls genannte Pater Großmann, ein Benediktiner, gab in Freiburg verschiedene Kurse zum Choral und wird den Protestanten Dahlhaus wohl bei der Identifizierung einschlägiger Vorlagen unterstützt haben (v.a. der Zitate aus dem Credo I im entsprechenden Abschnitt mehrerer Messen Josquins).

Welche Lehrveranstaltungen hatte Dahlhaus in Göttingen und Freiburg besuchen können? In welcher Form und welchem Umfang war dabei die Alte Musik behandelt worden? Und welche Rolle spielte die Alte Musik – und damit ist hier und im Folgenden europäische Kunstmusik von der Antike bis zur Generation vor Bach gemeint – zu dieser Zeit generell in der deutschen musikwissenschaftlichen Lehre und Forschung? Welche Themen standen im Vordergrund? Welche Zugangsweisen herrschten vor? Und wie lässt sich vor diesem Hintergrund Dahlhaus' eigene Arbeit einschätzen? Beantworten lassen sich diese Fragen dank den 1948 in den *Mitteilungen der Gesellschaft für Musikforschung* und dann ab 1948 in der *Musikforschung* lückenlos veröffentlichten Auflistungen musikwissenschaftlicher Lehrveranstaltungen und angenommener Dissertationen im deutschsprachigen Raum.¹²

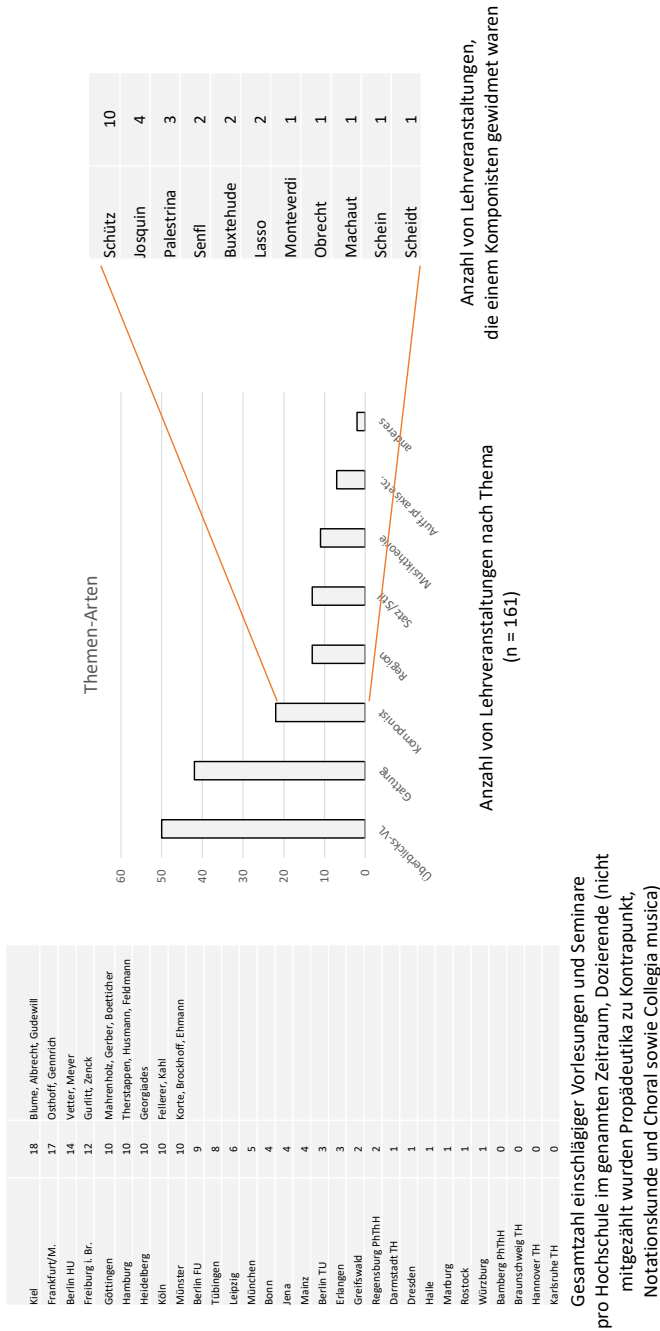
Die verzeichneten Lehrveranstaltungen pro Semester summierten sich jeweils auf rund 140 (Propädeutika, Colloquia und Collegia musica nicht mitgezählt).¹³ Davon entfielen jeweils etwa ein Siebtel auf die Musik vor Bach. Über den gesamten Zeitraum 1948–52 wurden durchschnittlich fünf bis sechs Kurse zu Themen der Alten Musik pro Universität bzw. Hochschule angeboten (siehe Abb. 1).

Freiburg und Göttingen finden sich hier im oberen Drittel mit 12 bzw. 10 Kursen in diesem Zeitraum. Angeführt wird die Liste indes von Kiel und Frankfurt/M.; kleinere Institute, aber v.a. die Technischen Hochschulen rangieren am Ende. Fasst man die verschiedenen Lehrveranstaltungsthemen zu thematischen Gruppen zusammen, so entfällt knapp ein Drittel auf Einführungs- und Überblicksvorlesungen wie »Die Musik der Antike«, »Die Musik des Mittelalters« oder eben

11 Carl Dahlhaus, *Studien zu den Messen Josquins des Pres*, Diss. Universität Göttingen 1952, o. S. [S. 551f.]. Dahlhaus' Dissertation ist heute als Teilabdruck in Bd. 10 der *Gesammelten Schriften* (wie Anm. 5) und vollständig faksimiliert in der beiliegenden CD-ROM bequem zugänglich.

12 Für die Jahre 1945–48 siehe außerdem Christina Richter-Ibáñez, Jörg Rothkamm und Thomas Schipperges, »Verzeichnis der musikwissenschaftlichen Lehrveranstaltungen an deutschen Hochschulen 1945 bis 1955«, in: *Musikwissenschaft und Vergangenheitspolitik. Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland*, hrsg. von Jörg Rothkamm und Thomas Schipperges, München 2015, S. 435–457, Lehrveranstaltungsverzeichnis auf der dem Band beigegebenen CD-ROM.

13 Basis: Exemplarische Auszählung der Vorlesungen, Proseminare und Seminare (unter Ausschluss von Propädeutika wie Tonsatz und Notationskunde sowie von Collegia musica und Kolloquien) für die WS 1949/50 und 1951/52.



Anzahl von Lehrveranstaltungen, die einem Komponisten gewidmet waren

Anzahl von Lehrveranstaltungen nach Thema (n = 161)

Gesamtzahl einschlägiger Vorlesungen und Seminare pro Hochschule im genannten Zeitraum, Dozierende (nicht mitgezählt wurden Propädeutika zu Kontrapunkt, Notationskunde und Choral sowie Collegia musica)

Abbildung 1: Musik vor Bach in der Lehre an deutschen Hochschulen (1948–1952).

»Musikgeschichte der Renaissance« oder »Abendländische Musik bis 1600«. Ein gutes Viertel der Kurse behandelt eine einzelne Gattung, etwa die Messkompositionen des 15. Jahrhunderts (Zenck 1948/49), Kammer- und Orchestermusik von 1500–1700 (Vetter 1949/50) oder das Lied. Mit einigem Abstand dann folgen den Lehrveranstaltungen, bei denen ein einzelner Komponist im Mittelpunkt steht, solche, die die Musik einer bestimmten Region in den Blick nehmen, sowie solche zu Fragen von Satz und Stil, zur Musiktheorie oder zu Fragen von Aufführungspraxis, Musikanschauung und Musikleben. Bei den einem Komponisten gewidmeten Lehrveranstaltungen führt Schütz die Rangliste an, dem dann sogleich – wenn auch weit abgeschlagen – Josquin folgt. Zu diesen Josquin-Lehrveranstaltungen gehören eine Vorlesung und ein Seminar Hermann Zencks (»Die Musik im 15. Jahrhundert II: Das Zeitalter Ockeghems und Josquins«, WS 1948/49,¹⁴ »Ü zur Komposition des Ordinarium Missae im 15. Jahrhundert III: Obrecht und Josquin«, SS 1949¹⁵), sowie Vorlesungen von Helmuth Osthoff (»Josquin des Près und die Klassik der niederländischen Tonkunst«, WS 1949/50)¹⁶ und Heinrich Husmann (»Josquin: Missa Pange lingua«, WS 1951/52)¹⁷.

Die einzige für seine spätere Dissertation wirklich einschlägige Lehrveranstaltung, die Dahlhaus bei Gerber besuchen konnte, war dessen Seminar »Motette und Messe von Dufay bis Josquin« im Wintersemester 1948/49¹⁸ – vielleicht ja tatsächlich eine Inspiration. Die regelmäßigen Kurse, die in Freiburg v.a. Zenck zur Musik des 15. und 16. Jahrhunderts gab, verpasste Dahlhaus jedoch während seines dortigen Studiums im Jahr 1950: Das Bachjahr führte hier wie überall in Deutschland zu einem starken Rückgang von Themen vor Bach.¹⁹

Die Musik der Renaissance war also in den musikwissenschaftlichen Lehrveranstaltungen dieser Zeit durchaus, wenn auch nicht übermäßig präsent, Josquin diente als wichtiger Referenzpunkt, aber eine spezifische Auseinandersetzung mit seinem Oeuvre und Personalstil fand – jedenfalls auf Grundlage der Lehrveranstaltungstitel – nur ausnahmsweise statt.

Im Hinblick auf musikwissenschaftliche Dissertationen im relevanten Zeitraum führt die Universität Köln mit insgesamt 16 Promotionen in vier Jahren, Göttingen hat gerade die Hälfte aufzuweisen (siehe Abb. 2).

14 »Vorlesungen über Musik an Universitäten und technischen Hochschulen«, in *Die Musikforschung* 1, 1948, S. 196.

15 »Vorlesungen über Musik an Universitäten und Hochschulen«, in *Die Musikforschung* 2, 1949, S. 59.

16 »Vorlesungen über Musik an Universitäten und Hochschulen«, in *Die Musikforschung* 2, 1949, S. 235.

17 »Vorlesungen über Musik an Universitäten und Hochschulen«, in *Die Musikforschung* 5, 1952, S. 57.

18 »Vorlesungen über Musik an Universitäten und technischen Hochschulen«, in *Die Musikforschung* 1, 1948, S. 196.

19 Finden sich für die drei Semester vor und nach dem akademischen Jahr 1949/50 jeweils 25 bis 26 Vorlesungen und Seminare zur Musik vor Bach, sind es in diesem jeweils nur 19 und 14.

| | insgesamt | davon Alte Musik |
|---------------|-----------|------------------|
| Köln | 16 | 1 |
| München | 12 | 4 |
| Freiburg /Br. | 10 | 7 |
| Erlangen | 8 | 2 |
| Göttingen | 8 | 3 |
| Münster | 8 | 1 |
| Berlin HU | 7 | 0 |
| Berlin FU | 6 | 2 |
| Tübingen | 6 | 1 |
| Bonn | 5 | 1 |
| Halle | 5 | 3 |
| Mainz | 5 | 2 |
| Hamburg | 4 | 0 |
| Frankfurt/M. | 3 | 2 |
| Kiel | 3 | 2 |
| Marburg | 3 | 0 |
| Jena | 2 | 0 |
| Leipzig | 2 | 0 |

| | |
|--|---|
| <p>Werkgruppe eines Komponisten</p> <ul style="list-style-type: none"> • Propriumskomp. von Isaak und Senfl (Heinz) • welt. Werke Josquins (Reiffenstein) • Moutons Motetten (Dammann) • Obrechts Messen (Meier) • Binchois' Chansons (Rehm) • Lossius' Psalmodia (Merten)* • Josquins Messen (Dahlhaus)* • Buxtehudes Klaviermusik (Lorenz) • Responsorien des B. Resinarus (Schröder) • Choralmissen von Ockeghem bis Josquin (Krings) • musik. Rhetorik bei Schütz (Toussaint) • Carissimis Orationen (Massenkeil) • Issac, Chorals Constantinus (Wagner) | <p>Orte</p> <ul style="list-style-type: none"> • Stadt Hof im 16. Jh. (Kätzel) • Freiburg um 1500 (Harter) • schwäbische Kammermusik um 1700 (Stephan) <p>Einstimmiges liturgisches Repertoire</p> <ul style="list-style-type: none"> • Praemonstratenser-Choral (Roscher) • Offiziumsantiphonen (Hucke) <p>Gattungen</p> <ul style="list-style-type: none"> • mittelalt. Lied (Bittinger) • 3st. Notre-Dame-Organa (Sreitzer) • Intermedien in Kirchenmusik des 17. Jhs. (Zeim) • Lautenmusik 1. Hälfte 16. Jh. (Dorfmüller) • dt. Tenorlied (Salmen) |
| <p>Handschriften</p> <ul style="list-style-type: none"> • mehrst. Sequenzen in Cod. Wolfb. 677 (Stulle) • Gesänge des Graduale Karlr. Pm16 (Birkner) • Tropen und Sequenzen Ms. Rom Naz. (Pfaff) • musiktheor. Miss. Abtei Tegernsee (Schmid) | <ul style="list-style-type: none"> • Printz' Rhythmuslehre (Heckmann) • alte Motetten-Tenores (Stephan)* • Werckmeister (Herrmann) • M. Vulpius (Eggebrecht) • Tempi um 1600 (Machatus) |

* Göttinger Dissertation

Abbildung 2: Musikwissenschaftliche Dissertationen zur Musik vor Bach an deutschen Hochschulen (1949–1952).

Bei den Dissertationen zur Alten Musik steht indes Freiburg an erster Stelle: Mehr als zwei Drittel der Dissertationen waren dort Themen des Mittelalters und der Renaissance gewidmet, während diese in Göttingen nur gut ein Drittel ausmachten. Der hochschulübergreifend am häufigsten bediente thematische Typus sind Arbeiten, die – wie eben auch Dahlhaus' Dissertation – einer Werkgruppe eines Komponisten gewidmet sind, also der Erschließung eines Repertoires in Bezug auf Überlieferung, Satztechnik und Stilistik dienen. In den Renaissance-Bereich fallen hier Studien zu Propriumskompositionen von Senfl und/oder Isaac (Heinz und Wagner), zu den Chansons von Josquin (Reiffenstein) und Binchois (Rehm), zu den Motetten Moutons (Dammann) und den Messen Obrechts (Meier), Josquins (Dahlhaus, Krings) und Ockeghems (Krings). Erweitert man den Blick etwas, dann gibt es in den 1950er Jahren sogar eine erstaunliche Häufung von Josquin-Dissertationen und einige diese flankierende Aufsätze, in denen die Messen, Motetten und Chansons behandelt werden (siehe Abb. 3). Dahlhaus' Arbeit bzw. ihre grundsätzliche Themenwahl und Anlage fügen sich folglich nahtlos in dieses Bild ein. Eine besondere Schul-Charakteristik wird hier noch nicht ersichtlich. Eine Aufstellung der nach 1945 bei Gerber abgeschlossenen Dissertationen zeigt höchstens, dass der Typus der Werkgruppen-Dissertation bei seinen Schülern vielleicht noch etwas häufiger vorkam als an anderen Instituten und dass es hier beginnend mit Dahlhaus einen kleinen Cluster zur Renaissance-Musik gab (siehe Abb. 4), der inhaltlich aber interessanterweise keine Überschneidungen mit Gerbers eigenem damaligen Forschungsthema in der Alten Musik aufwies, den mehrstimmigen Hymnen-Kompositionen.

Die »Gerber-Schule« erklärt also nicht besonders viel an Dahlhaus' Dissertation. In Thema und Anlage passt sie vielmehr ganz generell ins Bild der Zeit. Und Gerber war bekanntermaßen auch nicht wirklich zufrieden mit dem Ergebnis: Er kritisierte die »ermüdende Eintönigkeit« der Darstellung, in der Messe für Messe, Satz für Satz abgehandelt werden.²⁰ Beide Gutachter, Gerber und Boetticher, vergaben denn auch nur ein »Gut« (cum laude), das allerdings aufgrund der sämtlich mit Sehr gut absolvierten mündlichen Prüfungen immerhin in das Gesamtprädikat »magna cum laude« umgewandelt wurde.²¹

Es lässt sich allerdings mit guten Gründen bezweifeln, ob man überhaupt von einer Gerber-Schule sprechen kann.²² Von den Kriterien, die in der wis-

20 Zitiert nach der Edition in B. Lodes, »Musikhistoriographie ohne Kunstwerke?« (wie Anm. 8), S. 195.

21 Ebda., Anm. 48.

22 Für die Anregung, kritischer über die Existenz einer »Gerber-Schule« zu reflektieren, sowie für einige Hinweise auf die emische Perspektive der Göttinger Musikwissenschaft danken wir unserem Freund und Kollegen Andreas Waczkat, Dr. Christine Hoppe sowie weiteren Teilnehmerinnen und Teilnehmern des musikwissenschaftlichen Forschungskolloquiums an der Universität Göttingen, in dessen Rahmen wir unsere Überlegungen ebenfalls präsentieren durften.

Monographien (= Dissertationen)

- 1937: Feininger, Die Frühgeschichte des Kanons bis Josquin des Prez um 1500
1951: Antonowytch, Die Motette Benedicta es von Josquin des Prez und die Messen super Benedicta
1951: Krings, Chormessen von Ockeghem bis Josquin
1952: Reiffenstein, Die weltlichen Werke Josquins
1952: Dahlhaus, Studien zu den Messen Josquins des Prés
1957: Obst, Die Psalm-Motetten des Josquin Desprez. Eine quellenkundliche Studie
1959: Lovell, The Masses of Josquin des Prez

Aufsätze

- 1912: Leichtentritt, Einige Bemerkungen über Verwendung der Instrumente im Zeitalter Josquin's, ZIMG
1924: Werner, Anmerkungen zur Kunst Josquins und zur Gesamt-Ausgabe seiner Werke, ZfMw
1926f.: Smijers, Josquin des Prez, Proceedings MusAssoc
1928: Bessler, Von Dufay bis Josquin, ZfMw
1951: Krings, Die Bearbeitung der gregorianischen Melodien in der Messkomposition von Ockeghem bis Josquin des Prez, KmJb
1952: Osthoff, Besetzung und Klangstruktur in den Werken von Josquin des Prez, AfMw
1953: van den Borren, A propos de quelques messes de Josquin, IGMw
1953: Brockhoff, Die Kadenz bei Josquin, IGMw
1953: Osthoff, Zur Echtheitsfrage und Chronologie bei Josquins Werken, IGMw
1953: Wiora, Der religiöse Grundzug im neuen Stil und Weg Josquins des Prez, Mf

Abbildung 3: Josquin-Forschung bis Mitte der 1950er (Auswahl).

senschaftshistorischen und -soziologischen Forschung zur Charakterisierung wissenschaftlicher Schulen herausgearbeitet wurden, trifft kaum eines auf Gerber und seine Studierenden zu:²³ Zunächst einmal fehlt die Selbst- und/oder Fremd-

23 Siehe u. a. *Wissenschaft und Schulbildung*, hrsg. von Rüdiger Stolz, Jena 1991 (darin z. B. Christoph Friedrich, »Die Kriterien einer wissenschaftlichen Schule am Beispiel der interdisziplinären Forschungsvereinigung von Kurt Mothes (1900–1983)«, S. 44–52, Rüdiger Stolz, »Schulbildung in der Wissenschaft: historisches Phänomen und theoretisches Problem«, S. 9–25, Regine Zott, »Zum Begriff einer wissenschaftlichen Schule«, S. 36–41); Rudolf Stichweh, »Zur Soziologie wissenschaftlicher Schulen«, in: *Schulen der deutschen Politikwissenschaft*, hrsg. von Wilhelm Bleek und Hans J. Lietzmann, Opladen 1999, S. 19–32; Ralf Klausnitzer, »Wissenschaftliche Schule. Systematische Überlegungen und historische Recherchen zu einem nicht unproblematischen Begriff«, in: *Stile, Schule, Disziplin: Analyse und Erprobung von Konzepten wissenschaftsgeschichtlicher Rekonstruktion* (I), hrsg. von Lutz Danneberg, Wolfgang Höppner und Ralf Klausnitzer, Frankfurt/M. 2005, S. 31–64.

Werkgruppe eines Komponisten

- A. Dürr: Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs, 1949 (publiziert 1951)
- E. Stahl: Die Jugendlieder Hugo Wolfs, 1949
- C. Dahlhaus: *Studien zur Messentechnik von Josquin des Prés*, 1952
- E. Beurmann, Die Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs, 1953
- G. Croll: *Die Motetten Gaspars van Weerbecke*, 1954
- L. Finscher: *Die Messen und Motetten Loyset Compères*, 1954 (erweitert auf engl. publiziert 1964)
- J. Heinrich: *Stilkritische Untersuchungen zur "Geistlichen Chormusik" von Heinrich Schütz*, 1956
- V. Köhler: Heinrich Marschners Bühnenwerke und Verzeichnis der bis zu Marschners Tod 1861 im Druck erschienenen Werke des Komponisten, 1956
- U. Martin: *Historische und stilkritische Studien zu Leonhard Lechners Strophensiedern*, 1957
- W. Merten: *Die Psalmodia des Lucas Lossius*, 1959

Anderes

- R. Stephan: *Die Tenores der Motetten ältesten Stils*, 1949
 - W. Gieseler: Die Harmonik bei Johannes Brahms, 1949
 - I. Gremper: Das Musikschrifttum von Hector Berlioz, 1950
 - H. A. Moeck: Ursprung und Tradition der Kernspaltflöten des europäischen Volkstums, 1951
 - W. Morik: Johannes Brahms und sein Verhältnis zum deutschen Volkslied, 1953
 - F.-H. Neumann: Die Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Musikschrifttums des 18. Jahrhunderts, 1955
 - I. Brainard: *Die Choreographie der Hoftänze in Burgund, Frankreich und Italien im 15. Jahrhundert*, 1956
- (kursiv: Dissertation zur Alten Musik)

Abbildung 4: Bei Rudolf Gerber abgeschlossene Dissertationen.

bezeichnung als Schule. Ludwig Finscher schreibt in seinem Gerber-Artikel für die *Neue MGG* zwar: »Von etwa 1948 bis zu seinem frühen Tod sammelte sich um ihn ein Schülerkreis, der später in der Mw. eine wichtige Rolle spielte«,²⁴ geht aber nicht auf die Rolle Gerbers und eventuelle Gemeinsamkeiten der Arbeiten ein. Tatsächlich scheint auch die Konstellation, auf die sich die Identifikation einer wissenschaftlichen Schule typischerweise bezieht, nicht vorzuliegen, nämlich dass eine prägende Lehrergestalt Schülerinnen und Schüler um sich schart, die sich theoretische, methodische und/oder thematische Vorgaben des Lehrers zu eigen machen und so ein wiedererkennbares und explizit kommuniziertes wissenschaftliches Gruppenprofil ausbilden. Gerber, der sich nach seiner Habilitation 1928 eine ungewöhnlich lange Zeit als Extraordinarius und Lehrstuhlvertreter durchschlagen musste, verdankte seine Berufung nach Göttingen 1943 wohl nicht unwesentlich seiner Zusammenarbeit mit der von Herbert Gerigk geleiteten Hauptstelle Musik im Amt Rosenberg und den auch sonst geäußerten Affinitäten zum Nationalsozialismus.²⁵ Als er nach Kriegsende 1946 seine Tätigkeit dort wieder aufnehmen konnte, vermied er offenbar jede weitere politische Involvierung, aber auch programmatische Positionierung. So jedenfalls ließe sich deuten, dass er einerseits seine editorischen Tätigkeiten intensivierte,²⁶ sich andererseits auf Publikationen zu einigen wenigen unumstrittenen Komponisten und einem »unverfänglichen« Thema wie den mehrstimmigen Hymnen konzentrierte.²⁷

Neben der Schule kennt die Wissenschaftssoziologie auch noch die Generation, um ortsübergreifende methodisch-thematische oder geistige Gemeinsamkeiten unter Forscherinnen und Forschern zu benennen.²⁸ Im nächsten Abschnitt prüfen wir daher die These, dass sich Dahlhaus' Dissertation als wissenschaftlicher Ausdruck der sogenannten skeptischen Generation der Nachkriegszeit verstehen lässt.

24 Ludwig Finscher, Art. »Gerber, Rudolf«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016ff., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/396371>.

25 Dazu Willem de Vries, *Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940–45*, Köln 1998, sowie Pamela Potter, *Die deutscheste der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*, Stuttgart 2000 (englische Erstveröffentlichung New Haven & London 1998). Siehe auch Michael Custodis, *Rudolf Gerber und die Anfänge der Gluck-Gesamtausgabe*, Stuttgart 2015 (Abhandlungen der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse, Jg. 2015, Nr. 6).

26 Dazu ebenfalls M. Custodis, Gerber und die Anfänge der Gluck-Gesamtausgabe (wie Anm. 25).

27 Eine Gesamtbibliographie Gerbers ist beigegeben Rudolf Gerber, *Zur Geschichte des mehrstimmigen Hymnus. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Gerhard Croll, Kassel u. a. 1965, S. 128–138.

28 Siehe z. B. Walter Erhart, »Generationen. Zum Gebrauch eines alten Begriffes für die jüngste Geschichte der Literaturwissenschaft«, in: *Literaturwissenschaft und Wissenschaftsforschung*, hrsg. von Jörg Schönert, Stuttgart 2000, S. 77–100. Die Tauglichkeit dieses und einiger anderer Konstellations-Begriffe zur Beschreibung fachgeschichtlicher Aspekte der Musikwissenschaft ist Gegenstand folgender Publikation: *Wissenskulturen der Musikwissenschaft: Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen*, hrsg. von Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Ina Knoth und Anna Langenbruch, Bielefeld 2016.

2. Skeptische Generation und Konkretismus

Zunächst einmal scheint die ausgesprochen nüchterne Sprache, derer sich Dahlhaus in seiner Dissertation bedient, ein – wenngleich extremes – Beispiel einer geistigen Neuorientierung jener Generation zu sein, die unmittelbar nach dem Krieg ihr Studium begann. Auch wenn solche Verallgemeinerungen riskant sein mögen, zeigt doch ein Blick auf die Arbeiten von Dahlhaus' Kommilitonen ein ähnliches Bild einer nüchternen, gattungs- und werkzentrierten und ausgesprochen analytischen Herangehensweise. Das gilt primär für die beiden anderen Arbeiten zur Renaissance von Gerhard Croll und dem damals noch als Lutz publizierenden Ludwig Finscher. Bei allen selbstredend vorhandenen Differenzen zwischen diesen und anderen Göttinger Dissertationen ist doch ein gemeinsames Interesse an der eingehenden musikanalytischen Betrachtung einzelner Werke, mitunter bis zur Takt-für-Takt-Analyse, zu vermerken, verbunden mit einer deutlichen Zurückhaltung gegenüber einer rein stilgeschichtlichen oder aber auch geistesgeschichtlichen Einbettung oder ›Etikettierung‹. Letzteres gilt beispielsweise nicht im selben Maß für Rolf Dammanns zeitgleich in Freiburg i. Br. bei Zenck und Gurlitt entstandene Doktorarbeit *Studien zu den Motetten von Jean Mouton* (1952); ob sich hier eine ›Schule‹ oder doch eine bestimmte wissenschaftliche Individualität äußert, muss vorläufig dahingestellt bleiben; aber auch Dammann analysiert ausgesprochen gründlich.

1957, also fünf Jahre, nachdem Dahlhaus promoviert worden war, veröffentlichte der Soziologe Helmut Schelsky seine Studie *Die skeptische Generation*, die heute zu den Klassikern der Jugendsoziologie gezählt wird. Zu den wesentlichsten Charakteristika der »gegenwärtigen deutschen Jugend«, die Schelsky zusammenfasste, gehörten »Entpolitisierung und Entideologisierung des jugendlichen Bewußtseins«, ²⁹ die er als den wesentlichsten Unterschied zu der vorangegangenen »politischen Generation« in der Ära von den beginnenden 1920ern bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs darstellte. Sie sei ferner »bestimmt durch einen geschärften Wirklichkeitssinn und ein unerbittliches Realitätsverlangen«, das Schelsky mit einem Begriff Theodor W. Adornos als *Konkretismus* bezeichnete. ³⁰ Unter »Konkretismus« verstand Adorno die Unfähigkeit, über die Einzelerfahrung in ihrer Unmittelbarkeit hinauszutreten und weiterzudenken. ³¹ Das wird

29 Helmut Schelsky, *Die skeptische Generation. Eine Soziologie der deutschen Jugend*, Düsseldorf – Köln 1958³, S. 84.

30 Ebda., S. 88f.

31 Vgl. die Erläuterung, ein Referat aus zweiter Hand, ebda., S. 307. Den Begriff des Konkretismus hat Adorno beispielsweise in einer Vorlesung von 1964 näher erläutert: »Jenes bloße Hinnehmen dessen, was der Fall ist, das habe ich mit dem Ausdruck, den ich aus der Psychologie gestohlen und in die Soziologie übertragen habe, Konkretismus bezeichnet, nach Analogie des psychopa-

man in dieser Härte sicherlich nicht von Dahlhaus und seinen Kollegen behaupten wollen; dass man aber in der weitgehend kontextfreien minutiösen analytischen Arbeit am Notentext, verbunden mit einer radikalen (wenngleich verständlichen) Abstinenz von politisch-ideologischen Stellungnahmen, einige der Generationszüge erkennen kann, die Schelsky diagnostizierte, ist zumindest plausibel.

3. Einige Beobachtungen zu Dahlhaus' Josquin-Analysen

Es ist dieser minutiöse Konkretismus, die nüchterne Detailgenauigkeit in der analytischen Auseinandersetzung mit Messe für Messe und Satz für Satz, der die Bewunderung der nachgeborenen Musikwissenschaftler:innen hervorgerufen hat. Birgit Lodes hat in Dahlhaus' Dissertation auch die große Ausnahme zu seiner späteren Haltung erkennen wollen, die Geschichte der Musik vor Bach eher als eine Geschichte »ohne Kunstwerke« zu schreiben. Sie erkennt in Dahlhaus' Einzelanalysen das Bemühen, »die individuellen Kompositionen zu ›verstehen‹«, ja sie sieht hier sogar einen ersten Ansatz zur »später konsequent entwickelte[n] Idee einer ›Problemgeschichte des Komponierens‹.«³²

Das mag sein, und doch kann man sich bei der Lektüre der Analysen nicht immer des Eindrucks erwehren, dass hier zwar mit großem Fleiß und Disziplin, aber oft ohne innere Beteiligung analysiert wurde. Das mag dem Genre »Qualifikationsarbeit« geschuldet sein. In einem Brief an Theodor W. Adorno, der nach Dahlhaus' Publikationen gefragt hatte, hat Dahlhaus das auch unmissverständlich formuliert:

Ihre Frage nach meinen eigenen Arbeiten – die ich lieber dem Wohlwollen für einen Anfänger als der Absicht nach Vergewisserung über den Rückhalt eines hochfahrenden Kritikers zuschreiben würde – setzt mich in einige Verlegenheit und lässt mir zugleich bewusst werden, dass ich mich lange Zeit nicht mehr gefragt habe, was aus meinem Experimentieren und Sam-

thologischen Befundes von Menschen, die zur Abstraktion nicht fähig sind und die also nichts anderes tun, als sich an das Nächste zu halten.« Theodor W. Adorno, *Philosophische Elemente einer Theorie der Gesellschaft*, hrsg. von Tobias ten Brink und Marc Phillip Nogueira, Frankfurt am Main 2008 (Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen, Band 12), S. 69 (nur wenig später, auf S. 72, bezieht sich Adorno übrigens auf Schelskys Begriff der »nivellierten Mittelstandsgesellschaft«). Vgl. S. 80: »Wenn ich übrigens von Konkretismus gesprochen habe als von der Unfähigkeit dessen, was die deutschen Idealisten mit ›Sich-Erheben‹ bezeichnet haben – was ja in diesem Zusammenhang gar nicht ein Wolkenkuckucksheim anzeigen soll, sondern ganz einfach, daß sich das individuelle Bewußtsein freimacht von der Befangenheit innerhalb der unmittelbaren Verhältnisse und Gegenstände denen es sich gegenüberfindet – [...]«.« Der Bezug zu Adornos Gegnerschaft zum Positivismus ist offenkundig.

32 B. Lodes, »Musikhistoriographie ohne Kunstwerke?« (wie Anm. 8), beide Zitate S. 179.

meln werden solle. Ich kann nicht mit Besitzerstolz auf Abgeschlossenes hinweisen. Meine Dissertation (über die Messen von Josquin des Prés) war die Absolvierung einer von aussen gestellten Aufgabe, die neben philologischer Eruiierung nur Beschreibung und das Aufsuchen musikalisch-technischer Zusammenhänge forderte.³³

Selbst wenn man berücksichtigt, dass Dahlhaus' Antwort auf einen Adressaten abgestimmt war, der für Josquin schwerlich zu gewinnen war,³⁴ lassen diese Worte eine auffällige Diskrepanz zu späteren Urteilen Dritter über die Dissertation erkennen. In einem späteren Schreiben an Adorno spricht Dahlhaus über seine »(ziemlich stumpfsinnige) Dissertation«. Dahlhaus hat nur eine ihm (von Gerber?) gestellte Aufgabe absolviert,³⁵ und er sieht offenbar weder in der philologischen noch in der musikanalytischen Detailarbeit etwas, auf das er gegenüber Adorno, dem philosophischen Verächter des Konkretismus, »mit Besitzerstolz« hätte hinweisen wollen. Freilich, von derlei erfahrungswissenschaftlichen Verfahren hätte sich der Adressat auch kaum beeindrucken lassen.

Doch auch wenn Dahlhaus seine Dissertation als Pflichtübung empfunden haben mag: dass ihr Vorgehen völlig konträr zu seinem frühen Denkstil als Wissenschaftler gewesen wäre, lässt sich wohl kaum sagen. Und auch die Ähnlichkeit zu Arbeiten etwa von Finscher oder Croll lässt sich kaum damit begründen, dass diese beiden Forscher der Renaissancemusik ähnlich distanziert gegenüber gestanden hätten wie Dahlhaus. Ob man nun eine »Gerber-Schule« postuliert oder doch eher den Effekt einer »skeptischen Generation«, sicher ist es, dass der strenge analytische Zugriff und der nüchterne Tonfall der Qualifikationsschrift auch in Dahlhaus' frühen Aufsätzen präsent sind, so etwa in der kurzen, nur zwei Jahre nach der Dissertation publizierten Studie »Bemerkungen zu einigen Fugen des Wohltemperierten Klaviers«, die sich mit dem Konflikt von Harmonik und kontrapunktischer Stimmführung beschäftigt. Und doch fällt bei diesem Aufsatz ein (wenn auch äußerst verhaltener) Enthusiasmus auf, wenn von »satztechni-

33 Carl Dahlhaus, Brief an Theodor W. Adorno, Göttingen, 13.10.1953. Theodor-W.-Adorno-Archiv Br_0283/3 + 4, das Zitat auf 3. Vgl. Carl Dahlhaus, *Briefe 1945–1989*, hrsg. von Tobias Robert Klein, Kassel und Berlin 2022, S. 21.

34 In *Quasi una fantasia*, erschienen allerdings 1963, spricht Adorno von »alter Vokalmusik, der die Idee des profilierten thematischen Einzeleinfall fremd ist; vom Beginn des musikhistorischen Studiums erinnere ich mich noch sehr wohl der höhnischen Verachtung, die mich allemal ergriff, wenn einzelne, vorgeblich expressive Wendungen bei Josquin oder Senfl, aber auch noch bei Schütz vorgeführt wurden«. Vgl. Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften I–III*, S. 272.

35 »Übrigens glaube ich nicht – aber das mag naiv sein –, daß sich Professor Osthoff sehr entschieden gegen mich aussprechen würde; jedenfalls hat er meine (ziemlich stumpfsinnige) Dissertation über Josquins Messen mehrfach gelobt, sie auch in seinem Josquin-Buch zustimmend zitiert.« Dahlhaus, *Briefe 1945–1989*, S. 69. Noch abfälliger sind Dahlhaus' private Äußerungen gegenüber seiner Ehefrau Annemarie während der Entstehungszeit: ebda., S. 388–391.

scher Universalität« Bachs die Rede ist oder es gar mit einem Anflug von Pathos heißt, dass »wir am Vollkommenen selten die Schwierigkeiten bemerken, die auf seinem Wege lagen.«³⁶

Ein solcher Enthusiasmus ist in der Dissertation kaum spürbar, wie wir abschließend an der Analyse der *Missa Pange lingua* zeigen wollen. Immerhin galt dieses Werk in der deutschen Musikwissenschaft, zumindest nach Friedrich Blumes Darstellung, seit seiner legendären Aufführung im Collegium musicum der Berliner Humboldt-Universität 1927 als ein Hauptwerk, vielleicht sogar als der Gipfel von Josquins Kunst, und es eröffnete programmatisch die Reihe *Das Chorwerk*, herausgegeben von Blume selbst.³⁷ Bereits erwähnt wurde, dass Heinrich Husmann (der in Berlin studiert hatte und dort promoviert worden war) im Wintersemester 1951/52 in Hamburg sogar eine ganze Vorlesung zur *Missa Pange lingua* hielt – wie auch immer man sich das vorstellen mag (vielleicht mit praktischer Erarbeitung des Notentexts?). Dahlhaus jedoch gibt diese Hochschätzung einleitend nur indirekt, als eine Art Zitat, wieder:

»Pange lingua«, Josquins seit Ambros berühmteste Messe, gilt einerseits als Werk des Überganges von der c.f.-Technik zur freien Komposition und vom figurativen Kontrapunkt zur wortgebundenen Imitation gleichberechtigter Stimmen, andererseits als letzte Stufe in Josquins Entwicklung und als Paradigma einer vollendeten Verbindung zwischen polyphoner Schreibweise und durchdachter, in sich gegründeter Harmonik.³⁸

Diese »vollendete Verbindung« darzustellen ist im Folgenden seine Sache nicht; das Moment »durchdachter, in sich gegründeter Harmonik« wird kein einziges Mal angesprochen³⁹ und auch zur Frage nach dem Verhältnis von »Imitationstechnik und Textbehandlung«, wie es in Ludwig Finschers berühmtem Aufsatz heißt, wird nicht viel gesagt. Aspekte der Rhythmik spielen ohnehin keine Rolle.⁴⁰ Dahlhaus' Interesse gilt in erster Linie dem Umgang Josquins mit dem *cantus prius factus*, der Hymnusmelodie, und damit Tonhöhenbeziehungen, die

36 Carl Dahlhaus, »Bemerkungen zu einigen Fugen des Wohltemperierten Klaviers«, in: *Bach-Jahrbuch 1954*, S. 40–45, Zitate S. 45.

37 B. Lodes, »Musikhistoriographie ohne Kunstwerke?« (wie Anm. 8), S. 183, mit Verweis auf Friedrich Blume.

38 C. Dahlhaus, *Studien* (wie Anm. 11), S. 364.

39 Im Abschnitt zur »Harmonik« des Kapitels 2 »Systematischer Überblick« (ebda., S. 101–107) hatte Dahlhaus einen Analyseansatz, der Begriffe der Harmonielehre auf Josquins Musik überträgt, bereits eine grundsätzliche Absage erteilt. Der betreffende Abschnitt, der auch bereits Akkordschemata der Frottole ins Auge fasst, darf als eine Art Keimzelle der späteren *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* gelten (wie Anm. 2).

40 Der Abschnitt »Rhythmik« ist innerhalb desselben Kapitels der kürzeste und enttäuschendste (S. 84–88).

auch in seinen späteren Arbeiten als Analytiker immer wieder und oft einseitig im Vordergrund standen.

Dass Josquin den Hymnus nicht mehr als einen nur einer Stimme anvertrauten Cantus firmus behandelt, sondern in allen Stimmen verarbeitet, ist immer wieder als besonders innovatives Merkmal der *Missa Pange lingua* hervorgehoben worden (obwohl diese Technik in der Motette ja schon längst gang und gäbe war). Dass Dahlhaus dieser Verarbeitung akribisch nachgeht, war damals weniger konventionell als heute: Zwar gab es dafür Ansätze und Vorbilder,⁴¹ aber die Dissertation von Edgar Sparks von 1951, die ja erst viele Jahre später überarbeitet in Buchform publiziert wurde, kannte er offenbar noch nicht.⁴²

Versucht man die vielgepriesenen Analysen des Werks etwa anhand der *Missa Pange lingua* nachzuvollziehen, beschleichen einen überdies bald Zweifel an mancher Beobachtung. So behauptet Dahlhaus, die Satzschlüsse würden sich »durch die stereotype Wiederkehr von Cambiataformeln« entsprechen.⁴³ Geht man diesen Hinweisen nach, so entpuppen sich die »Cambiataformeln« als nur melodisch, nicht stimmungsführungstechnisch zu verstehende. Cambiata bedeutet ja, dass eine Stimme aus einer Konsonanz einen Schritt nach unten in eine Dissonanz tut, diese aber nicht als Durchgangs- oder Wechselton behandelt, sondern einen Terzsprung nach unten in eine Konsonanz unmittelbar anschließt. Diese Tonfolge: Sekundschritt und Terzsprung nach unten findet sich bei Josquin tatsächlich an (nicht allen) Satzschlüssen – allerdings nicht als Cambiata im oben beschriebenen kontrapunktischen Sinn, sondern als »konsonante« Cambiata.

Unabhängig davon ist die Frage, wie weit sich diese von Dahlhaus postulierte »Entsprechung« der Satzschlüsse hörend wahrnehmen lässt.⁴⁴ Im Kyrie sind diese »Cambiataformeln« in den Mittelstimmen des vierstimmigen Satzes versteckt, während die Außenstimmen eine Gegenbewegung in Dezimparallelen vollziehen (Abb. 5); im Credo treten sie nur in einer Stimme isoliert auf (Abb. 6), im Agnus ist die postulierte Cambiata-Formel nicht mehr nachvollziehbar oder, wie Dahlhaus formuliert, nur »in variiertem Fassung« erkennbar, indem man z. B. im Superius T. 92f. aus der Tonfolge a – g – a – e den dritten Ton gleichsam

41 Etwa Alfred Orel, *Die Hauptstimme in den Salve Regina der Trienter Kodizes*, Tutzing 1977 (phil. Diss., Wien 1919).

42 Edgar H. Sparks, *Cantus-firmus Treatment in Fifteenth Century Music*, Ph. D. thesis, University of California, Berkeley, 1951. Ders., *Cantus firmus in Mass and Motet, 1420–1520*, Berkeley 1963 (hier zitiert nach dem Reprint New York 1975).

43 C. Dahlhaus, *Studien* (wie Anm. 11), S. 365.

44 Für die Notenbeispiele wird dieselbe Ausgabe verwendet, die auch Dahlhaus seiner Analyse zugrundelegte, da die Smijers-Ausgabe noch nicht so weit gediehen war – nämlich die bereits erwähnte Edition der *Missa Pange lingua* durch Friedrich Blume als Eröffnungsband der Reihe »Das Chorwerk« (Wolfenbüttel und Berlin 1929).

wegdenkt – *dieses* Motiv beherrscht tatsächlich den Schluss der Messe in allen Stimmen, allerdings wird es fast bei jedem Auftreten noch von der kleinen Sekunde f – e gefolgt: Aus der »Cambiatiformel« ist ein Sechs-Ton-Motiv geworden (Abb. 7).

57

62

Abbildung 5: Josquin Desprez, *Missa Pange lingua*. »Kyrie II T und A t.61–66« (Dahlhaus, Studien, [wie Anm. 11], S. 365; entsprechend die folgenden Notenbeispiele).

209

Abbildung 6: »Credo A t. 212–215«.

101

tris, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.

De-i Pa-tris, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.

i Pa-tris, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.

Pa-tris, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.

120

ex-cel-sis, in ex-cel-sis.

cel-sis, in ex-cel-sis.

ex-cel-sis, in ex-cel-sis.

cel-sis, in ex-cel-sis.

Abbildung 8: Schluss von Gloria und Osanna (Sanctus).

95

San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-

ste. Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a

Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-

Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i

101

tris, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.

De-i Pa-tris, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.

i Pa-tris, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.

Pa-tris, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.

Abbildung 9: »Gloria S und T [sic] T. 99–106«.

(nicht Tenor, wie Dahlhaus versehentlich schreibt; vgl. Abb. 9), während die Cambiata-Formel des Osanna (streckenweise handelt es sich hier um eine »echte« Cambiata-Dissonanz) bereits in T. 124 einsetzt und dem für diesen Satz charakteristischen Muster einer kaleidoskopartigen Kombination von kleinen Dreitonformeln entspricht (Abb. 10).

Bleibt hier die postulierte Entsprechung der Satzschlüsse zumindest fraglich, so gibt auch die Cantus-firmus-Analyse von Dahlhaus hin und wieder Rätsel auf. Dass er im »Qui tollis« mitten zwischen zwei Textphrasen eine Verteilung der ersten c.f.-Zeile auf A (als Mittelstimme) und T erkennen will, ist zwar eine mögliche Deutung, doch könnte es sich hier auch um eine zufällige Ähnlichkeit innerhalb der Stimmführung handeln (Abb. 11).

Wenn er aber im Folgenden zu den Takten 67 bis 73 erklärt: »Die zweite Zeile ist über S und T verstreut«, und dies folgendermaßen erläutert: »Von der Tonfolge c-d-c-h-a-c-h-a-g enthält der S das Bruchstück c-a-h-c-a-g (bzw. gis), der T die Töne c-d-c-h-a (d.h die beiden Stimmen ergänzen sich wechselseitig« (vgl. Abb. 12),⁴⁵ dann scheint dieses Analyseverfahren eher an der Schönberg'schen Reihentechnik geschult zu sein als an der musikalischen Realität des frühen 16. Jahrhunderts; mit größerem Recht lässt sich die gesamte Zeile im Tenor paraphrasiert finden (Abb. 13); noch plausibler erscheint mir allerdings die Annahme, dass hier gar kein bewusster Bezug auf den Cantus firmus vorliegt. Jedenfalls lässt sich mit solch einer atomisierenden Analysetechnik, ähnlich den berühmt-berüchtigten Verfahren von Rudolph Reti, so ziemlich jeder Cantus-firmus-Bezug »beweisen«.⁴⁶

Im Gegensatz etwa zu Ockeghem (oder La Rue) liegt Josquin wenig daran, seine Choralparaphrasen bis zur Unkenntlichkeit zu verschleiern. Dahlhaus' etwas eigenwillige Analysetechnik ist auch in sich selbst nicht ganz konsistent: Zu Beginn des Credo findet er die erste Zeile des Hymnus trotz Binnenkadenz im Tenor paraphrasiert, was absolut plausibel ist (Abb. 14). Später im selben Satz soll jedoch eine ganz analog gebaute, sogar weniger elaborierte Version plötzlich auch die zweite Melodiezeile »fragmentarisch, zur Kadenzformel geschrumpft« enthalten, was schlicht nicht nachvollziehbar erscheint (Abb. 15).⁴⁷ Wenn Dahlhaus in den Schlusstönen c-d-c-c-h-c (T. 180–182 Superius) die zweite Melodiezeile (wohl doch nur das »corporis«?) erkennen will, dann fragt man sich, warum das nicht auch schon für Tenor T. 12–15 in Anspruch genommen wurde.

Brechen wir an dieser Stelle die Beobachtungen ab. Zwischen der Paraphrase eines Cantus prius factus und einer freien Komposition ist bekanntlich nicht

45 C. Dahlhaus, Studien (wie Anm. 11), S. 369.

46 Rudolph Reti, *The Thematic Process in Music*, New York 1951.

47 C. Dahlhaus, Studien (wie Anm. 11), Anm. 3, S. 373.

62

III
P

Córho-ris mysté-ri- um,

sus - ci - pe de - pre -
sus - ci - pe de - pre -
- ta mun - di, sus - ci - pe de - pre -
- - - di, sus - ci - pe de - pre -

70

ca - ti - o - nem - no - stram. Qui - se - des ad de - xte -
ca - ti - o - nem - no - stram.
ca - ti - o - - - nem - no - stram. Qui - se - - des ad
ca - ti - o - - - nem - no - stram.

Detailed description: This image shows a musical score for Gloria, measures 62-75. It features a vocal line (III) and a piano accompaniment (P). The lyrics are in Latin. Red circles highlight specific notes: in the vocal line, the notes 'e' and 'i' in 'de - pre -' at measure 62, and 'e' and 'i' in 'de - pre -' at measure 63; in the piano accompaniment, the notes 'e' and 'i' in 'de - pre -' at measure 62, and 'e' and 'i' in 'de - pre -' at measure 63. The score continues with measures 70-75, with red circles highlighting notes in the vocal line at measures 70, 71, and 72.

Abbildung 12: Gloria, T. 62–75.

62

III
P

Córho-ris mysté-ri- um,

sus - ci - pe de - pre -
sus - ci - pe de - pre -
- ta mun - di, sus - ci - pe de - pre -
- - - di, sus - ci - pe de - pre -

70

ca - ti - o - nem - no - stram. Qui - se - des ad de - xte -
ca - ti - o - nem - no - stram.
ca - ti - o - - - nem - no - stram. Qui - se - - des ad
ca - ti - o - - - nem - no - stram.

Detailed description: This image shows a musical score for Gloria, measures 62-75, similar to Abbildung 12. It features a vocal line (III) and a piano accompaniment (P). The lyrics are in Latin. Red rectangles highlight specific phrases: in the vocal line, the phrase 'sus - ci - pe de - pre -' at measure 62, and the phrase 'ca - ti - o - - - nem - no - stram. Qui - se - - des ad' at measure 70. The score continues with measures 70-75.

Abbildung 13: Gloria, T. 62–75.

III
P

Credo in unum Deo

Ange lingua glo-ri-ó-si

Pa - trem o - mni-po - ten - tem, fa -
Pa - trem o -
cto - rem coe - li et ter - rae.

Abbildung 14: Credo, T. 1-16.

173

Pro - phe - tas. Et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam.

III
P

Ange lingua glo-ri-ó-si Córpo-ris mysté-ri- um,

180

E - cle - si - am. Con - fi - te - or, con - fi - te - or u - num
cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or, con - fi - te - or u - num
Con - fi - te - or u - num bap - tis - ma
Con - fi - te - or u - num bap - tis - ma

Abbildung 15: Credo, T. 173-187.

immer leicht zu unterscheiden, und die Tatsache, dass sich die Melodie des Hymnus »Pange lingua« an den typischen »Nebentufen« c, a und g (Confinalis, Repercussiones) orientiert, die auch typische Kadenzorte sind, macht einige der vorangegangenen Fälle zweideutig. Kriterien, wo die Plausibilität aufhört und die haltlose Spekulation beginnt, gibt es nicht und auch Dahlhaus entwickelt in dieser Arbeit keine. Außerdem: Als Analytiker verliebt man sich leicht in seine eigenen Entdeckungen, und was Dahlhaus evident schien, muss es nicht für uns sein. Ebenso wenig müssen wir aber eine Dissertation zum verschollenen Erbe der Musikwissenschaft verklären, deren analytische Einsichten jedenfalls in größerem Maßstab zu überprüfen wären. Im Übrigen sollen mit diesen kritischen Anmerkungen keineswegs der hohe intellektuelle Rang der Arbeit und die sehr zahlreichen ebenso scharfsichtigen wie scharfsinnigen Einzeleinsichten gelehrt werden, die eine Lektüre auch heute noch reichlich lohnen – unsere Bemerkungen richten sich einzig und allein gegen die Tendenz zu einer Mythisierung von Carl Dahlhaus' Dissertationsschrift, die weder unbekannt und wirkungslos geblieben, noch in ihren analytischen Befunden über jede Kritik erhaben ist.

Studiert man diese Analysen Detail für Detail und versucht sie am Notentext nachzuvollziehen, verfestigt sich zudem mehr und mehr der Eindruck, dass diese eben *nur* am Notentext, falls überhaupt, nachvollziehbar erscheinen, nicht in der klingenden Erfahrung des Musizierens oder im passiven Hören – salopp gesagt, wirken sie »papieren«. ⁴⁸ Es ist wohl kaum von der Hand zu weisen, dass sie die ästhetische Wirklichkeit der Musik, die letztlich doch die des Erklingens ist, weder als Stimulans noch als Korrektiv mit einbezogen haben. ⁴⁹ Das ist auch nicht verwunderlich. Zum einen hat Dahlhaus sich (nach dem Bericht seines Studienkollegen Ludwig Finscher) nicht am Göttinger Institutsensemble beteiligt. ⁵⁰ Aufnahmen von Werken Josquins gab es in den frühen 1950ern noch kaum, die *Missa Pange lingua* wurde erst einige Jahre nach dem Abschluss von Dahlhaus'

48 So bemerkte etwa Matti Oehl zu Dahlhaus' Feststellungen über die Cantus-firmus-Behandlung in der *Missa Hercules dux Ferraric*: »Man sollte ergänzend anmerken, dass diese Analysen richtig sind, aber vor allem auf dem Papier zu erkennen sind.« Matti Oehl, Hausarbeit im Seminar »Josquin Desprez, ›der Noten Meister‹. Komponieren um 1500«, WS 2020/21, Universität Leipzig. Wie weit dieser Eindruck auch auf spätere Analysen von Dahlhaus zutrifft, steht hier nicht zur Debatte.

49 Ausnahmen sind rar. In den Überlegungen zur Relation von Mensurationszeichen und Tempi bzw. Temporelationen argumentiert Dahlhaus einige Male musikalisch-pragmatisch: »Die Ansicht, dass die konkrete Bedeutung der Mensurzeichen sich jeweils nach dem Zusammenhang ändert, ist nicht beweisbar, drängt sich aber bei musikalischer Vergegenwärtigung der Werke auf.« (C. Dahlhaus, Studien [wie Anm. 11], S. 74, Anm. 2; vgl. etwa S. 63). Ob diese »musikalische Vergegenwärtigung« doch durch die Aufführung im Ensemble, am Klavier oder einfach in der stummen Lektüre des Notentexts geschah, wissen wir nicht.

50 B. Lodes, *Musikhistoriographie ohne Kunstwerke?* (wie Anm. 8), S. 183.

Dissertation komplett eingespielt, dann allerdings gleich von vier unterschiedlichen Ensembles in den Jahren 1955 und 1956!⁵¹ Ob diese Aufnahmen viel zur Wertschätzung des Stücks beitrugen, und ob auch nur eine von ihnen Dahlhaus je zur Kenntnis gelangte, steht dahin.⁵²

Warum Dahlhaus seine Dissertation nicht, auch nicht ausschnittshaft, veröffentlicht hat, wissen wir nicht.⁵³ Aber es ist wohl zu vermuten, dass er in seinem Brief an Adorno die Gründe dafür doch einigermaßen sachgemäß benannt hat – vielleicht aber nicht ganz vollständig. Das dürfte daran liegen, dass er sich mit Adorno darin einig fühlte, dass die Musik vor Bach im Grunde eine Bemühung um individuelles Verstehen der einzelnen Werke gar nicht lohnte. Wenn dies zutrifft, dann wäre Birgit Lodes' oben zitierte These von der Ausnahmestellung von Dahlhaus' Dissertation innerhalb seiner Schriften geradezu vom Kopf auf die Füße zu stellen:⁵⁴ Dahlhaus' Analysen zeichnen die Individualität der einzelnen Messen nach, um zu zeigen, dass das Ergebnis der Mühe nicht wert war – zumindest ist das offensichtlich das Fazit, zu dem der Autor selbst gelangt ist.

Dass er dieses Fazit für sich zog, obwohl in seiner Lebenszeit die Revolution der Aufführungspraxis gerade in der Musik vor Bach starke ästhetische Argumente gegen diese Haltung bereitstellte – und obwohl wir keineswegs verpflichtet sind, aus seiner Dissertation dasselbe Fazit zu ziehen –, das zeigt ein weiteres Indiz. In seiner 15 Jahre später veröffentlichten kleinen Schrift *Musikästhetik* heißt es am Ende:

Zwischen den Formen des Überdauerns bestehen Differenzen, wie sie schroffer kaum denkbar sind. Das eine Extrem ist die Unverwüstlichkeit mancher anonymen oder in Anonymität abgesunkenen Stücke [...] wie *La Paloma* [...]. Das andere bildet ein literarischer Ruhm, der sich eher an den Namen eines Komponisten als an seine Werke heftet und totes Wissen von vergangener historischer Bedeutung bleibt. Die Kunst Machauts, Josquins und sogar Monteverdis ist versteinert, und der Versuch, sie außerhalb enger Zirkel lebendig zu machen, dürfte vergebliche Mühe sein – es sei denn, daß die geschichtliche Ferne als ästhetischer Reiz genossen und das Archaische und Strenge als pittoresk hingenommen, und das heißt: verkannt und mißverstanden wird.⁵⁵

Es besteht kein Grund zu der Annahme, dass der junge Dahlhaus über Josquin wesentlich anders gedacht hat.

51 Jerome F. Weber, *Josquin des Prez Discography*, <http://plainsong.org.uk/publications/discographies-by-jerome-f-weber/josquin-des-prez-discography/> (11.03.2022).

52 Zum Aufführungsstil der Nachkriegszeit vgl. den Beitrag von Vincenzo Borghetti in diesem Band.

53 Vermutungen dazu bei B. Lodes, »Musikhistoriographie ohne Kunstwerke?« (wie Anm. 8), S. 181.

54 Vgl. ebda., S. 179.

55 Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, S. 145.

Auf dem Weg zu einer neuen Josquin-Ausgabe? Edward Lowinsky und die Josquin-Festival-Konferenz 1971¹

Die Internationale Josquin-Festival-Konferenz 1971 an der Juilliard School in New York markierte wohl den Höhepunkt der Forschung zur Musik der Renaissance in den Vereinigten Staaten. An fünf Tagen im Juni präsentierten Wissenschaftler*innen aus den USA und Europa wichtige neue Forschungsergebnisse über eine der bekanntesten musikalischen Persönlichkeiten der Alten Musik, vier Ensembles gaben vor ausverkauftem Haus und einem enthusiastischen Publikum Konzerte mit Josquins Musik, und in Roundtable-Diskussionen wurden zentrale Fragen der Josquin-Forschung erörtert. Fünfzig Jahre später führt eine Beschäftigung mit dieser Konferenz unweigerlich zu einer Diskussion über den vielleicht umstrittensten Forscher auf dem Gebiet der Renaissancemusik im 20. Jahrhundert, Edward Lowinsky (Abb. 1). Mehr als alle anderen Faktoren hat Lowinskys Arbeit über Josquin des Prez, deren Höhepunkt die Planung der Konferenz und die Veröffentlichung des Tagungsbandes war, den Komponisten in den Status eines Superstars erhoben, der seiner bemerkenswerten Rezeption im 16. Jahrhundert durchaus entspricht.

Aber Lowinskys weiter reichende Ambitionen, die zum einen auf eine Neuausgabe von Josquins Musik unter seiner Leitung, zum anderen auf die generelle Richtung zielten, die die Forschung zur Musik der Renaissance seiner Meinung nach einschlagen sollte, hatten nicht den gleichen Erfolg. Das Vermächtnis der Juilliard-Konferenz ist mit Lowinskys eigenem Vermächtnis verflochten – sowohl positiv als auch negativ – und zeugt von der beherrschenden Stellung der Renaissance-Musikwissenschaft in den Vereinigten Staaten zu dieser Zeit.

1 Übersetzung von Ursula Kramer (Universität Mainz) mit der Hilfe von Joshua Rifkin. – Dieser Beitrag verdankt Interviews mit Jaap van Benthem, Bonnie Blackburn, Willem Elders, Ellen Harris, Brian Jeffery, Herbert Kellman, Lewis Lockwood, Joshua Rifkin sowie Elisabeth und Martin Staehelin wesentliche Anregungen. Ich möchte Herbert Kellman dafür danken, dass er eine Reihe von Dokumenten aus seinem Privatbesitz zur Verfügung gestellt hat, die sich auf die Neue Josquin-Ausgabe beziehen. Im Jahr 2020 erhielt ich ein Robert-Platzman-Fellowship der Universität Chicago, um Edward E. Lowinskys Schriften zu untersuchen; aufgrund der Covid-19-Pandemie war ein Besuch an der Universität bisher nicht möglich, obwohl mir die Spezialsammlungen freundlicherweise ausgewählte Scans aus Lowinskys Schriften zur Verfügung gestellt haben. Mein Dank gilt ferner Sebastian Bolz, Karol und Anna Maria Busse Berger, David Josephson, Joshua Rifkin, Jesse Rodin und Katelijne Schiltz für ihre Kommentare zu verschiedenen Entwürfen. Ich danke auch Susan Forscher Weiss und Paula Higgins für ihre Anmerkungen nach einer Präsentation dieses Materials auf dem Troja-Kolloquium 2021.



Abbildung 1: Edward E. Lowinsky in einer undatierten Photographie (evtl. 1979) in seinem Kellerbüro in dem von ihm und Bonnie J. Blackburn bewohnten Haus in South Shore, Chicago (Bonnie J. Blackburn, persönliche Mitteilung 5. Oktober 2021). Chicago, University of Chicago Photographic Archive, apfl-04010, Hanna Holborn Gray Special Collections Research Center.

Lowinsky und Josquin

Warum Josquin? Schließlich begann Lowinsky seine Karriere mit einer Dissertation über Orlando di Lassos Antwerpener Motettenbuch von 1555 unter Heinrich Bessler. In seiner rückblickenden Einleitung zu Lowinskys gesammelten Aufsätzen bemerkt Howard Mayer Brown, dass Lowinsky »die Absicht hatte, uns einen umfassenden Überblick über den Stil von Lassos Vorgängern zu geben, jenen franko-niederländischen Komponisten wie Gombert und Clemens non Papa, die in den Generationen unmittelbar nach Josquin des Prez das entwickelten, was man den klassischen Stil des 16. Jahrhunderts nennen könnte.«² In Lewis Lockwoods Wahrnehmung war es in seiner Studienzeit bei Lowinsky am New Yorker Queens College in den späten 1940er Jahren keinesfalls ersichtlich, dass Josquin dessen Hauptarbeitsgebiet werden würde.³ Tatsächlich war Lowinskys erste große Veröffentlichung nach seiner Ankunft in den USA der musikwissenschaftliche Bestseller *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet* von 1946, in dem vor allem Hubert Waelrant und Clemens non Papa die Hauptrollen einnahmen. Lowinsky argumentierte, dass diese Komponisten in einer Reihe von Werken durch nicht notierte, jedoch zum Bewahren intervallischer Einheitlichkeit bei Imitationen erforderliche Akzidentien radikale harmonische Fortschreitungen erzeugten, die denjenigen verborgen blieben, die den korrek-

2 Lowinsky »intended to go on to offer us a comprehensive view of the style of Lasso's predecessors, those Franco-Netherlandish composers, such as Gombert and Clemens non Papa, who developed what might be called the classic sixteenth-century style in the generations immediately following Josquin des Prez.« Howard Mayer Brown, »Foreword«, in: *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, hrsg. von Bonnie J. Blackburn, Chicago 1989, S. xi–xvi: S. xv.

3 Lewis Lockwood (persönliche Mitteilung 9. Februar 2021).

ten Gebrauch solcher Alterationen nicht verstanden – wodurch es den Komponisten gelang, eine doppelte Bedeutungsebene zu schaffen, die der katholischen Kirche und der Inquisition kritisch gegenüberstand.⁴ Bei alledem stand Josquin kaum im Mittelpunkt.

Dennoch diente dieses Buch auch als Lowinskys Brücke zu Josquin. Brown deutet an, dass Lowinsky das Gefühl hatte, chronologisch zurückgehen zu müssen, um an die Wurzeln des mittleren 16. Jahrhunderts zu gelangen. Dafür war Josquin eine zentrale Figur. *Secret Chromatic Art* hebt die Motette *Absalon, fili mi* als geistigen Vorläufer von Clemens' Motette *Fremuit spiritu Jesu* hervor: Lowinsky argumentiert, dass Josquin (dessen Urhebererschaft, wie wir heute wissen, bestenfalls zweifelhaft ist) noch nie dagewesene Modulationen verwendet, um König Davids Weinen zu vermitteln.⁵ Zwei Jahre zuvor hatte Lowinsky bereits die Verwendung von nicht notierten Akzidentien in Josquins dreistimmiger Komposition *Fortuna d'un gran tempo* (Abb. 2) erörtert, wo diese wiederum benötigt werden, um die intervallische Konsistenz zwischen den imitatorischen Einsätzen zu wahren.⁶ Hier stellte Lowinsky zwei weitere Probleme fest: Querstände und harmonische Tritoni. Zum Teil aufgrund seiner musikalischen Ausbildung – Lowinsky wäre beinahe professioneller Pianist geworden, bevor er sich der Musikwissenschaft zuwandte – und zum Teil, weil er das Erbe einer langen Tradition in der deutschen Wissenschaft seit Riemann angetreten hatte, sah er die Musik der Renaissance durch die Brille der tonalen Harmonie, als eine Reihe von Modulationen von einer Tonart zur anderen. Alterationen waren notwendig, um harmonische Konflikte zu vermeiden. Bei vielen Werken in »Secret Chromatic Art« war zur Wahrung einer konsistenten Logik sowohl in melodischer als auch in harmonischer Hinsicht eine Reihe von Eingriffen erforderlich, die außer Kontrolle geraten konnten.

Die editorische Akzidentiensetzung bei Josquin war das erste von drei zentralen Themen in Lowinskys Schriften über den Komponisten (Tabelle 1). Als

4 Zur »Secret Chromatic Art« siehe Bonnie Gordon, »The Secret of the ›Secret Chromatic Art‹«, in: *Journal of Musicology* 28 (2011), S. 325–367: S. 329.

5 Edward E. Lowinsky, *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*, übers. Carl Buchman, New York 1946, S. 24f. *Absalon, fili mi* wird Josquin nur in späteren deutschen Quellen des 16. Jahrhunderts zugeschrieben. Siehe Joshua Rifkin, »Problems of Authorship in Josquin; Some Impolitic Observations, with a Postscript on ›Absalon, fili mi‹«, in: *Proceedings of the International Josquin Symposium Utrecht 1986*, hrsg. von Willem Elders, Utrecht 1991, S. 45–52; Jaap van Benthem, »Lazarus versus Absalon: About Fiction and Fact in the Netherlands Motet«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 39 (1989), S. 54–82; und eine Vielzahl weiterer Artikel, die zu zahlreich sind, um sie hier zu zitieren.

6 Edward E. Lowinsky, »The Goddess Fortuna in Music: With a Special Study of Josquin's ›Fortuna d'un gran tempo‹«, in: *The Musical Quarterly* 75 (repr. 1991, orig. 1943), S. 81–107. (Der Nachdruck gibt das Datum der Erstveröffentlichung fälschlicherweise mit 1945 an.)

The image displays three systems of musical notation for a vocal ensemble. The first system includes parts for Discant (treble clef), Tenor (treble clef), and Contra (bass clef). The second system includes parts for D (treble clef), T (treble clef), and C (bass clef). The third system also includes parts for D (treble clef), T (treble clef), and C (bass clef). The notation includes various note values, rests, and accidentals (flats) across the systems.

Abbildung 2: Josquin des Prez, *Fortuna d'un gran tempo*, T. 1–18, mit von Lowinsky vorgeschlagenen Akzidentien in »The Goddess Fortuna in Music: With a Special Study of Josquin's ›Fortuna d'un gran tempo‹«, in: *Musical Quarterly* 75 (repr. 1991, orig. 1943), S. 81–107: S. 51–53.

Tabelle 1. Lowinskys Schriften über Josquin von 1943 bis zur Veröffentlichung der Protokolle der Josquin Festival-Konferenz.

| Wissenschaftliche Arbeit | Jahr | Bemerkungen |
|--|------|---|
| »The Goddess Fortuna in Music: With a Special Study of Josquin's ›Fortuna d'un gran tempo« | 1943 | Josquins <i>Fortuna d'un gran tempo</i> ist ein frühes Beispiel der Chromatik (Vorläufer von Adrian Willaerts Motette <i>Quid non ebrietas</i>), die Lowinsky mit der Idee der Fortuna verbindet. ¹ |
| <i>Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet</i> | 1945 | »I have already pointed out Josquin's motet ›Ab-salon fili mi‹ as spiritual ancestor of the Lazarus motet ... In order to convey in tones David's weeping, Josquin has recourse to methods unprecedented in his time, while Clemens's aim is to paint in music Jesus's weeping.« ² |
| »On the Use of Scores by Sixteenth-century Musicians« | 1948 | »It is again significant that Aron connects the change from successive to simultaneous composition with Josquin and Isaac, the same composers whom Lampadius makes responsible for the change from writing on tablets to writing in score.« ³ |
| »Music in the Culture of the Renaissance« | 1954 | »Around 1480, the ideal of choral music has been entirely realized... evident in the music of the mature Josquin.« ⁴ The »first great synthesis took place in the work of Josquin des Prez.« ⁵ |
| »Early Scores in Manuscript« | 1960 | »Josquin and Isaac, ›inventors‹ of the score, are contemporaries of Leonardo da Vinci, author of the first comprehensive anatomic representations ... « ⁶ |
| <i>Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music</i> | 1962 | »Among [Antoine] Brumel's contemporaries, no one made a greater contribution to the advancement of tonal coherence in large structures than did Josquin des Prez.« ⁷ |

1 *The Musical Quarterly* 29 (1943), S. 45–77.

2 Übers. Carl Buchman, New York 1946, S. 24f.

3 *Journal of the American Musicological Society* 1 (1948), S. 17–23: S. 21.

4 Ebda., S. 531.

5 Ebda. Siehe auch S. 546.

6 *Journal of the American Musicological Society* 13 (1960), S. 126–173: S. 153.

7 Berkeley 1962, S. 19.

| Wissenschaftliche Arbeit | Jahr | Bemerkungen |
|---|---------|--|
| »Scholarship in the Renaissance« | 1963 | Josquin war »the greatest musical figure of the Renaissance.« ¹ »Josquin's genius was mighty enough to encompass both old and new worlds of music, the old world of masterly contrapuntal construction and of mathematical symbolism of Netherlandish vintage, and the new world of euphonious harmony and of musical expression of Italian and of humanistic origin.« ² |
| »Musical Genius – Evolution and Origins of a Concept – II« | 1964 | Josquin war (wie Orlando di Lasso und Carlo Gesualdo) ein Genie. Er revolutionierte die Beziehung zwischen Künstler und Mäzen. ³ |
| »Character and Purposes of American Musicology: A Reply to Joseph Kerman« | 1965 | »Only in the rare cases where a genius so exceeds the limits of his age that he alone becomes his own context can we dispense with continuous detailed comparison ... it applies to Josquin's late chansons.« ⁴ |
| »Ascanio Sforza's Life: A Key to Josquin's Biography and an Aid to the Chronology of his Works« | 1971/76 | Lowinsky entwirft ein biografisches Profil bis zu Josquins Eintritt in den Chor der Sixtinischen Kapelle in den 1480er Jahren. ⁵ |
| Roundtable: »Problems in Editing the Music of Josquin des Prez: A Critique of the First Edition and Proposals for the Second Edition« | 1971/76 | »If we are to have a second edition of the works of Josquin des Prez, then we ought to formulate a coherent policy on <i>musica ficta</i> «. ⁶ |
| »Secret Chromatic Art »Re-examined« | 1972 | »Josquin was also the first composer to use modulation to express deep sorrow.« ⁷ |

1 *Renaissance News* 16 (1963), S. 255–262: S. 255.

2 Ebd.

3 *The Musical Quarterly* 50 (1964), S. 476–495.

4 *Journal of the American Musicological Society* 18 (1965), S. 222–234: S. 228.

5 *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at The Julliard School at Lincoln Center in New York City, 21–25 June 1971*, hrsg. von Bonnie J. Blackburn und Edward Lowinsky, Oxford 1976, S. 31–75.

6 *Josquin des Prez: Proceedings*, S. 723–754: S. 743.

7 *Perspectives in Musicology: The Inaugural Lectures of the Ph.D. Program in Music at the City University of New York*, hrsg. von Barry S. Brook, Edward O. D. Downes und Sherman van Solkema, New York 1972, S. 91–135: S. 110.

Organisator der Festival-Konferenz von 1971 konnte Lowinsky dafür sorgen, dass es einen Roundtable zur *musica ficta* gab. Auch bei der ersten Sitzung der Kommission zur Vorbereitung der Neuen Josquin-Ausgabe sprach er über dieses Thema. Die *musica ficta*-Debatte fügte sich in Lowinskys umfassendere Sicht der Epoche ein: dass sich die Renaissance durch ihre revolutionären Aspekte, einschließlich der ansatzweisen Tonalität und Chromatik, vom Mittelalter abgrenzt und dass diese revolutionären Aspekte den Boden für die Moderne bereiten.⁷

Zweitens war Josquin nach Lowinskys Auffassung deshalb bemerkenswert, weil er den Übergang von der sukzessiven zur simultanen Komposition einleitete, ein Thema, über das Lowinsky bereits 1948 am Beispiel der Motette *Ave Maria... virgo serena* gearbeitet hatte, und das in den Schriften seiner Schülerin und späteren Frau Bonnie Blackburn weiter diskutiert wurde.⁸ Für Lowinsky stand dies in engem Zusammenhang mit seiner Überzeugung, die er zum Teil aus seiner Lektüre des *Compendium Musices* (1537) des Theoretikers Auctor Lampadius ableitete, dass Josquin und Heinrich Isaac die »Erfinder« der Partitur waren.⁹ Die dritte Richtung bezog sich auf die Person Josquins. Lowinsky war generell an Biografie interessiert – und damals war die Biographie Josquins außerordentlich unklar. Nach Paula Higgins sah Lowinsky Josquin als Ausnahmeerscheinung an, als Genie in der Größenordnung von Beethoven, seinen Zeitgenossen so weit voraus, dass er seine eigenen Maßstäbe setzte und ein ständiger Vergleich mit seinem Umfeld somit sinnlos erschien.¹⁰

Lowinskys biografische Interessen spielten eine wichtige Rolle bei seiner Entscheidung, die Festival-Konferenz 1971 zu organisieren (Abb. 3).¹¹ Sicherlich hat ein Zusammenspiel mehrerer Faktoren dazu beigetragen. Der 450. Jahrestag von Josquins Todestag kam zur rechten Zeit. Lowinsky erkannte richtig, dass es Konferenzen über spätere Komponisten gab, warum nicht auch über Renais-

7 Philippe Vendrix, »Introduction: Defining the Renaissance in Music«, in: *Music and the Renaissance: Renaissance, Reformation, and Counter-Reformation*, Burlington 2011, S. 1–17: S. 6f.

8 Blackburn und Lowinsky heirateten im September 1971, kurz nach der Josquin-Konferenz. Brief von Edward E. Lowinsky an Gustave Reese, New York, New York Public Library, JPB 92-71 (Gustave Reese Papers), Series 1, Folder 770 (Lowinsky, Edward). Bonnie J. Blackburn, »On Compositional Process in the Fifteenth Century«, in: *Journal of the American Musicological Society* 40 (1987), S. 210–84. »Ave Maria ... virgo serena« wird weiter erörtert in Bonnie J. Blackburn, »For whom do the singers sing?«, in: *Early Music* 25 (1997), S. 593–609: S. 603–605.

9 Edward E. Lowinsky, »Early Scores in Manuscript«, in: *Journal of the American Musicological Society* 13 (1960), S. 126–173: S. 153.

10 Paula Higgins, »The Apotheosis of Josquin des Prez and Other Mythologies of Musical Genius«, in: *Journal of the American Musicological Society* 57 (2004), S. 443–510. Siehe Edward E. Lowinsky, »Musical Genius—Evolution and Origins of a Concept«, in: *The Musical Quarterly* 50 (1964), S. 321–40; and idem, »Musical Genius—Evolution and Origins of a Concept—II«, in: *The Musical Quarterly* 50 (1964), S. 476–495.

11 Bonnie J. Blackburn (persönliche Mitteilung, 20. Januar 2021).

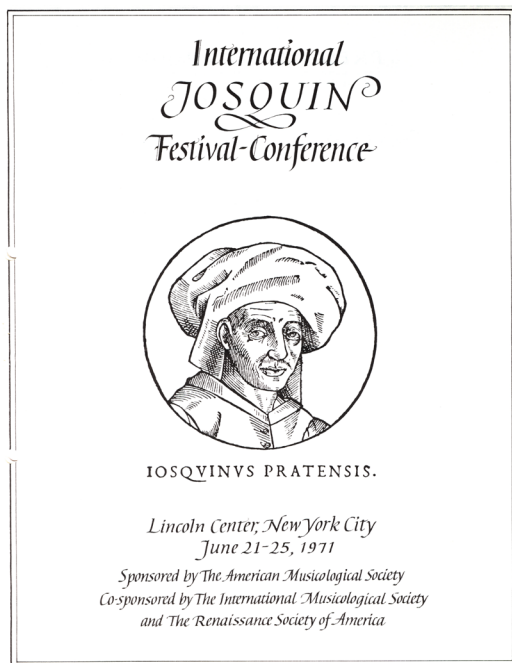


Abbildung 3: Titelseite des Programms der *International Josquin Festival-Conference*. Berlin, Universitätsarchiv Technische Universität 214 (Institut für Musik- und Kommunikationswissenschaft [1956–1993]), Sig. 54 (Korrespondenz Dahlhaus mit verschiedenen Personen und Institutionen zu wissenschaftlichen Themen, 1968–1974).

sance-Komponisten? In der Zwischenzeit hatte Helmuth Osthoﬀs zweibändige Josquin-Monographie, 1962 und 1965 erschienen, zum höheren Ansehen des Komponisten beigetragen. Den größten Anstoß aber gaben die Forschungen, die Lowinsky und Blackburn 1969 gemeinsam in Mailand durchführten. Ausgestattet mit neuen Erkenntnissen aus den Mailänder Archiven, die Claudio Sartoris noch junge Entdeckungen über Josquins angeblich 1459 einsetzende Zeit in Mailand erheblich erweiterten, begann Lowinsky, ein biografisches Profil zu entwerfen, das von da an bis zu Josquins Eintritt in den Chor der Sixtinischen Kapelle in den 1480er Jahren reichte.¹² Insgesamt schien eine Konferenz mehr als logisch: Sie war notwendig.

Blackburn erzählt, dass »Lowinsky nicht Auto fuhr, nicht kochte und nicht tippte.«¹³ Also verschickte Blackburn alle Einladungen und erledigte die

12 Siehe Claudio Sartori, »Josquin des Prés Cantore del Duomo di Milano (1459–1472)«, in: *Annales Musicologiques* 4 (1956), S. 55–83. Bis Pamela F. Starr, »Josquin, Rome, and a Case of Mistaken Identity«, in: *Journal of Musicology* 15 (1997), S. 43–65, Johannes de Pratis von Josquin des Prez unterschied, hatte man angenommen, dass Josquin im Jahr 1486 in die päpstliche Kapelle eintrat.

13 »Lowinsky didn't drive, he didn't cook, and he didn't type.« Bonnie J. Blackburn (persönliche Mitteilung, 20. Januar 2021).

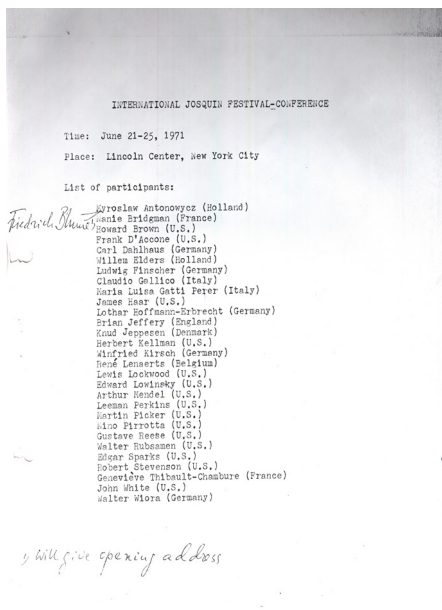


Abbildung 4: Teilnehmerliste der *International Josquin Festival-Conference*, übersandt an Carl Dahlhaus. Berlin, Universitätsarchiv Technische Universität 214 (Institut für Musik- und Kommunikationswissenschaft [1956–1993]), Sig. 54 (Korrespondenz Dahlhaus mit verschiedenen Personen und Institutionen zu wissenschaftlichen Themen, 1968–1974).

Korrespondenz, was durch den Standort der Festival-Konferenz in New York noch erschwert wurde. Die Planung erfolgte in Chicago, wo Lowinsky und Blackburn ansässig waren; Gustave Reese unterstützte sie vor Ort. Auf der Liste der erwarteten Teilnehmer standen zwei Franzosen, ein Belgier, ein Niederländer, ein Däne, zwei Italiener sowie sechs Deutsche: Carl Dahlhaus, Ludwig Fincher, Lothar Hoffmann-Erbrecht, Winfried Kirsch, Walter Wiora und Friedrich Blume, der eine Eröffnungsrede halten sollte (Abb. 4). Osthoff war ebenfalls eingeladen, konnte aber aus Krankheitsgründen nicht teilnehmen. Außerdem repräsentierten vier Ensembles für Alte Musik die internationale Josquin-Aufführungspraxis: Zur New Yorker Pro Musica gesellten sich zwei Gruppen aus Deutschland (die Schola Cantorum des Süddeutschen Rundfunks und die Cappella Antiqua aus München) sowie eine aus der Tschechoslowakei (die Prager Madrigalisten).¹⁴ Diese flächendeckende internationale Beteiligung wurde wohl zum wichtigsten Vermächtnis der Festival-Konferenz und steht im Mittelpunkt meiner Ausführungen.

¹⁴ Die tschechische Regierung erlaubte nicht nur die Teilnahme der Prager Madrigalisten, sondern erklärte sich auch stillschweigend bereit, die Reise zu finanzieren, was man als ein Beispiel für kulturelle Diplomatie bezeichnen könnte. Brief von Edward E. Lowinsky an Clytus Gottwald, 5. September 1970, Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Clytus Gottwald, Korrespondenz 1970-1973 [Ordner IIa + IIb], Mappe L.

Aufschlussreich hinsichtlich Lowinskys Entscheidungen über die Planung ist seine Korrespondenz mit Dahlhaus, die im Juli 1969 begann.¹⁵ Auf die Frage, welche Ensembles eingeladen werden sollten, schlug Dahlhaus Clytus Gottwald und dessen Schola Cantorum vor; Lowinsky erkundigte sich, ob es von den Josquin-Aufführungen der Gruppe bereits Aufnahmen gäbe oder ob Gottwald dazu bereit wäre.¹⁶ Lowinsky bat um einen Vergleich zwischen Gottwalds Ensemble und der Cappella Antiqua unter Konrad Ruhland; die Antwort von Dahlhaus geht nicht direkt auf diese Frage ein.¹⁷ Lowinsky bat auch um eine Einschätzung von Reese, der anmerkte, dass Ruhlands Ensemble Aufnahmen produziert habe, die zwar »für ihre technische Sauberkeit« Bewunderung verdienten, aber nicht »besonders inspiriert« seien.¹⁸ Für Lowinsky ging es bei der Auswahl nicht nur darum, die Ensembles mit den ästhetisch überzeugendsten Leistungen zu ermitteln. Er beschrieb, wie das Münchner Studio der frühen Musik etwa bisweilen »geradezu exzentrisch« sein konnte – was aber kein Problem darstellte, da diese Darbietungen die Aufgabe hatten, in den Workshops Diskussionen anzustoßen (die Gruppe trat schließlich nicht auf der Festival-Konferenz auf).¹⁹ Gottwalds Ensemble war für Lowinsky besonders interessant, da die Schola Cantorum das einzige Ensemble war, das »eine so klare antihistorische Haltung einnehme.«²⁰

Als Wissenschaftler schlug Dahlhaus Martin Bente, Martin Just und Gösta Neuwirth vor (letzteren allein aufgrund seines Rufs, da Dahlhaus Neuwirths Studien zur Zahlensymbolik skeptisch gegenüberstand).²¹ Lowinsky hatte Just bereits eingeladen und war daran interessiert, auch Bente einzuladen, sofern

15 Siehe die Korrespondenz zwischen Lowinsky und Carl Dahlhaus in Berlin, Universitätsarchiv Technische Universität, 214 (Institut für Musik- und Kommunikationswissenschaft [1956-1993]), Sig. 54 (Korrespondenz Dahlhaus mit verschiedenen Personen und Institutionen zu wissenschaftlichen Themen, 1968-1974); und in Chicago, The University of Chicago, The University of Chicago Special Collections, Lowinsky, Edward E. Papers, Series 5, Subseries 2, Box 83, Folder 8. Die Korrespondenz beginnt mit einem Brief von Edward E. Lowinsky an Carl Dahlhaus vom 25. Juli 1969.

16 Brief von Edward E. Lowinsky an Carl Dahlhaus, 4. September 1969, Berlin, Universitätsarchiv Technische Universität, 214, Sig. 54.

17 Brief von Carl Dahlhaus an Edward E. Lowinsky, 18. September 1969, Berlin, Universitätsarchiv Technische Universität, 214, Sig. 54. Ich danke Tobias Robert Klein für diesen Hinweis.

18 Brief von Gustave Reese an Edward E. Lowinsky, 4. Oktober 1969, New York, New York Public Library, JPB 92-71 (Gustave Reese Papers), Serie 5, Folder 432 (Josquin Festival, Letters).

19 Brief von Edward E. Lowinsky an Gustave Reese, 4. November 1969, New York, New York Public Library, JPB 92-71, Serie 5, Folder 432.

20 »take so clear an antihistorical stance.« Brief von Edward E. Lowinsky an Clytus Gottwald, 9. Dezember 1969, Chicago, The University of Chicago Special Collections, Lowinsky, Edward E. Papers, Series 5, Subseries 2, Box 84, Folder 7.

21 Brief von Carl Dahlhaus an Edward E. Lowinsky, 14. August 1969, Berlin, Universitätsarchiv Technische Universität, 214, Sig. 54. Finscher empfahl offenbar ebenfalls Neuwirth und hatte eine hohe Meinung von Ruhland. Brief von Edward E. Lowinsky an Gustave Reese, 4. November 1969.

dieser eine Beziehung zwischen Josquin und seinen Zeitgenossen herzustellen vermochte. Neuwirth schrieb in der Folge 1970 an Lowinsky und legte ein Exposé dessen vor, was er auf der Konferenz vortragen könne; Lowinsky antwortete mit einer Punkt-für-Punkt Kritik, die er in Blindkopie an Dahlhaus weitergab.²² »Ich hätte mich gefreut, einen Vertreter der Numerologie bei unserem Kongress zu haben«, schrieb Lowinsky separat an Dahlhaus, »aber Neuwirths Ansatz entbehrt jeder erkennbaren Methode; seinen Verfahren fehlt jede Kohärenz, jegliche historische oder mathematische Begründung. Ich kann ihn dem Planungsausschuss nicht mit gutem Gewissen empfehlen.«²³ Am Ende war das Konferenzprogramm bereits ziemlich voll, und so war der einzige Vorschlag von Dahlhaus, der umgesetzt wurde, die Einbeziehung von Gottwalds Ensemble.²⁴

Dahlhaus' Vorschlag, Gottwald einzuladen, führte zusätzlich zu einer Komplikation im Zwischenmenschlichen. Wie Katrin Beck berichtet, beschuldigte Gottwald Wiora 1964 in einem Brief an Dahlhaus, immer noch ein Nazi zu sein (Dahlhaus verteidigte Wiora später, er sei weder offen faschistisch noch antisemitisch).²⁵ Im Jahr 1970 (ein Jahr nach Dahlhaus' Vorschlag) hinterfragte Gottwald auf dem Kongress der Gesellschaft für Musikwissenschaft in Bonn Besslers politische Vergangenheit (Besseler war im Jahr zuvor verstorben).²⁶ Finscher ließ Gottwald sofort abblitzen, indem er einwarf, Besslers Forschung sei nicht ideologisch. Andere, darunter einige von Besslers eigenen Schülern, hielten es für notwendig, eine offizielle schriftliche Erklärung abzugeben, in der sie einen besonders kritischen Angriff Gottwalds anprangerten. Wie Gottwald selbst berichtet, trafen er und Dahlhaus auf dem Flug zur Josquin-Konferenz in New York mit Finscher zusammen; dank der geschickten Vermittlung von

22 Zu Neuwirths Exposé siehe den Brief von Gösta Neuwirth an Edward Lowinsky, 2. Juli 1970, New York, New York Public Library, JPB 92-71, Serie 5, Folder 432.

23 »I should have been delighted to have a representative of numerology at our Congress, but Neuwirth's approach lacks any detectable method; his procedures lack any consistency, any historical or mathematical justification. I cannot with good conscience recommend him to the planning committee.« Brief von Edward E. Lowinsky an Carl Dahlhaus, 7. Oktober 1970, Berlin, Universitätsarchiv Technische Universität, 214, Sig. 54.

24 Nachdem die Planung für die Festival-Konferenz begonnen hatte, reichten Saul Novack, James Haar und David Holland Vorschläge ein; Novack und Haar nahmen schließlich teil. Auch Plamenac und Claude Palisca wurden von Lowinsky im November 1969 berücksichtigt; Palisca hielt eine der Eröffnungsreden. Brief von Edward E. Lowinsky an Gustave Reese, 4. November 1969; sowie Agenda for Planning Committee, International Josquin Festival-Conference, 6. November 1970, New York, New York Public Library, JPB 92-71, Series 5, Folder 432.

25 Katrin Beck, *Neue Musik im kirchlichen Raum der 1960er Jahre: Clytus Gottwald und die Folgen*, Neumünster 2016, S. 92.

26 *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber und Günther Massenkeil, Kassel 1971, S. 663–671.

Dahlhaus tat Finscher so, als sei im vergangenen Jahr nichts geschehen, und Gottwald tat es ihm gleich.²⁷ Eine solche Entspannung galt vermutlich auch für Wiora. Lowinsky scheint von der Debatte erst nach der Konferenz im Juli 1972 erfahren zu haben, woraufhin er Gottwald schrieb und Besseler verteidigte.²⁸ Im Gegensatz zu Gottwald zeigte Lowinsky eine anscheinend vorsätzliche Ignoranz zugunsten dessen, was er als hochkarätige Wissenschaft ansah: Schließlich ist es schwer vorstellbar, dass ihm die Nazi-Vergangenheit von Blume und Osthoff, die er beide während der Konferenz in den höchsten Tönen lobte, völlig unbekannt gewesen sein soll.

Die Konferenz war nicht nur intellektuell spannend, sondern bot Lowinsky auch die Gelegenheit, sie in seinem Sinn zu nutzen. Neben einer mehrtägigen Reihe von Vorträgen organisierte Lowinsky ein Roundtable (hauptsächlich über *musica ficta*), der die erste Josquin-Ausgabe kritisieren und eine Diskussion über eine neue anregen sollte. Eduard Reeser, Präsident der *Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* (VNM), hatte 1969 im Supplement zur ersten Josquin-Ausgabe angekündigt, dass der VNM-Vorstand mit den Vorbereitungen für eine neue Ausgabe begonnen hatte.²⁹ Lowinsky sah darin eine Chance; er schrieb den anderen Podiumsteilnehmern: »der Hauptgedanke, der mich dazu veranlasst hat, diesen [Roundtable] einzurichten, war die sehr praktische Frage, wie wir unseren niederländischen Kollegen helfen können, wenn sie die Aufgabe einer zweiten Auflage übernehmen«; er bat jeden Redner, eine Liste von Fehlern in der ersten Ausgabe zusammenzustellen, die in der zweiten Ausgabe korrigiert werden könnten.³⁰ Trotz dieser Zusammenarbeit hatten einige der Wissenschaftler, auch in den Niederlanden, gemischte Gefühle: Jaap van Benthem erinnert sich, dass er sich damals ziemlich sicher war, dass Lowinsky mit der Organisation

27 Clytus Gottwald, *Rückblick auf den Fortschritt: Eine Autobiographie*, Stuttgart 2009, S. 33.

28 Lowinsky schreibt (in diesem Fall auf deutsch): »Ich hörte von einem Freunde, dass Sie Heinrich Besseler als starken Nazi Parteigänger betrachteten. Erlauben Sie mir bitte, Ihnen meinen Nachruf auf Besseler zu schicken, sowie ich von einer kleinen Vakanz nach Hause zurückgekehrt bin. Ich schildere ihn, wie ich ihn kannte. Er lebte in einer verdammt schwierigen Zeit. Ich glaube, er hätte es leichter gehabt-äusserlich und in seiner Karriere--wenn er ein Parteigänger gewesen wäre und rassische Musikgeschichte geschrieben hätte, wie Leute vom Schlage Joseph Müller-Blattau's, der heutzutage in Festschriften gefeiert wird.« Brief von Edward E. Lowinsky an Clytus Gottwald, 4. Juli 1972, Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Clytus Gottwald, Korrespondenz 1970–1973 [Ordner IIa + IIb], Folder L.

29 *Werken van Josquin des Prez*, hrsg. von Myroslaw Antonowycz und Willem Elders, Supplement Bd. 55, Amsterdam und Leipzig 1969, S. iii–v.

30 »the main idea behind my setting up this [roundtable] was the very practical question of how we could be helpful to our Dutch colleagues as they assume the task of a second edition.« Brief von Edward E. Lowinsky an die Teilnehmer des Symposiums über editorische Probleme, 20. Mai 1971, New York, New York Public Library, JPB 92–71, Series 5, Folder 438 (Josquin Conference, General information and music examples).

der Festivalkonferenz das Ziel verfolgte, die Voraussetzungen für eine neue Edition unter seiner Leitung zu schaffen.³¹ Blackburn kann sich nicht erinnern, dass Lowinsky dies vorgeschlagen hat, versteht aber auch, warum die Niederländer verärgert waren.³²

Das Panel begann mit kurzen Stellungnahmen von Arthur Mendel, Myrosław Antonowycz und Lockwood, woraufhin Lowinsky verkündete: »Die Stunde der Wahrheit ist gekommen.«³³ Er fuhr fort, indem er Smijers, Willem Elders und Antonowycz wegen der Verwendung von editorischen Akzidentien in ihren Ausgaben aufs Korn nahm (laut Lowinsky waren sie nicht ausreichend, und sie wurden nicht konsequent angewendet). Beim Roundtable machte Lowinsky deutlich, dass seiner Meinung nach das Josquin betreffende Problem mit Otto Ursprungs Rezension der Ausgabe von 1926 begonnen hatte: Als Reaktion auf Ursprungs Kritik hatte Smijers die Zahl der editorischen Akzidentien reduziert.³⁴

Die veröffentlichten Protokolle des Roundtables, die von Ellen Harris transkribiert wurden, zeugen von einem angespannten Austausch, der sich zuweilen wie ein Kreuzverhör vor Gericht liest. Wie Bonnie Gordon anmerkt, war Lowinskys Paradebeispiel – zweimal auf dem Klavier gespielt, einmal ohne Vorzeichen und einmal mit (und das erste Mal *senza espressione* ohne Pedal, dann mit beidem) – *Fortuna d'un gran tempo*.³⁵ Lowinsky spielte dies spontan, ohne Noten; Blackburn gibt an, dass es ziemlich beeindruckend war.³⁶ Zu diesem Zeitpunkt war die sehr weitreichende Hypothese einer »Secret Chromatic Art« längst umstritten, wenn nicht gar widerlegt – und obwohl Lowinsky sich bis zu seinem Tod weigerte, sie aufzugeben, schienen nur wenige von seinen Argumenten im Hinblick auf Josquin überzeugt.³⁷

Als Organisator der Konferenz gab Lowinsky auch vor, welche Stücke die Ensembles aufführen sollten, und er schickte Gottwald Korrekturen zur Akziden-

31 Jaap van Benthem (persönliche Mitteilung, 3. Oktober 2021).

32 Bonnie J. Blackburn (persönliche Mitteilung, 5. Oktober 2021).

33 »the moment of truth has come«. Zitiert nach: »Problems in Editing the Music of Josquin des Prez: A Critique of the First Edition and Proposals for the Second Edition«, in: *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at The Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21–25 June 1971*, hrsg. von Edward E. Lowinsky und Bonnie J. Blackburn, Oxford 1976, S. 723–754: S. 738.

34 Otto Ursprung, »Josquin des Prés: Eine Charakterzeichnung auf Grund der bisher erschienenen Gesamtausgabe der Werke Josquin's«, in: *Bulletin de la Société »Union Musicologique«* 6 (1926), S. 11–48.

35 B. Gordon, Das Geheimnis (vgl. Anm. 3), S. 337.

36 Bonnie J. Blackburn (persönliche Mitteilung, 5. Oktober 2021)

37 Siehe zum Beispiel Edward E. Lowinsky, »Secret Chromatic Art Re-examined«, in: *Perspectives in Musicology: The Inaugural Lectures of the Ph.D. Program in Music at the City University of New York*, hrsg. von Barry S. Brook, Edward O. D. Downes und Sherman van Solkema, New York 1972, S. 91–135.

tienssetzung und Textunterlegung für die *Missa De beata virgine*.³⁸ Gottwald bereute, Lowinskys Einladung angenommen zu haben. Er war kein Bewunderer von Josquins musikalischem Stil mit seinen »autoritär-pädagogischen Fugen«, seiner »rhythmischen Verarmung« und seinen »tristen mechanischen Wiederholungen«, so seine Beschwerde gegenüber Dahlhaus im Februar 1971.³⁹ Die für die Konferenz so wichtige Frage der editorischen Akzidentien erschien Gottwald willkürlich. Auch Lowinskys Auswahl der Stücke für die Schola Cantorum (insbesondere das sechsstimmige *Pater noster* und *Illibata dei virgo*) gefiel ihm nicht. Dabei hatte Lowinsky für die Auswahl der Stücke gute Gründe. Gottwald wollte sechsstimmige Werke aufführen, da diese am besten zu seinem Ensemble passten; Lowinsky wollte vermeiden, Werke von zweifelhafter Authentizität aufzunehmen, die Gottwald vorgeschlagen hatte, ebenso wie Stücke, die bereits aufgenommen worden waren.⁴⁰ Gottwald war zufriedener, als Lowinsky ihn bat, Gomberts *Musae Jovis* am Eröffnungsabend der Konferenz aufzuführen. Auf der Suche nach weiteren Werken, die nicht von Josquin stammten, schlug Gottwald Dahlhaus vor, das Sanctus aus der sechsstimmigen *Missa In Summis* von Heinrich Finck aufzuführen.⁴¹

38 Schreiben von Edward E. Lowinsky an Clytus Gottwald, 5. September 1970.

39 »Lowinsky hat mir unterdessen mein Programm zudiktirt, und ich habe angefangen, mich spartierend und interpretierend in den Josquin einzuleben. Solange man die Musik als Wissenschaftler analysiert und zensiert, kann man schon sagen, daß eine oder andere Stück mittelmäßig ist, als Interpret jedoch genügt solch Bekenntnis nicht mehr, man muß die Mediokrität aushalten. So geht es mir bei Josquin etwa mit dem 6st. Pater noster. Welch eine rhythmische Armut, welche tristen mechanischen Wiederholungen ... Illibata dei virgo ist kaum besser. Josquins autoritär-lehrhafte fugae haben etwas Niederdrückendes, [sic.] es sind Winterlandschaften, die ihre dürren Bäume paradieren lassen...

Die Aussicht, einen jeden Abend in New York ein Konzert nur mit Werken von Josquin sich anhören zu müssen, ist in der Tat entmutigend. Im Stillen [sic.] bereue ich, Lowinsky zugesagt zu haben. Ich wollte eigentlich auch ein paar Werke anderer Komponisten mit ins Programm nehmen, etwa das Sanctus aus der 6st. Messe von Heinrich Finck. Aber das hätte vermutlich den Ruhm Josquins verdunkelt, dessen Affirmation in New York doch wohl manifest werden soll.

Doch ich will nicht ins Lamentieren fallen. Ich wollte Dich eigentlich nach Deinen Erfahrungen fragen, die Du sammelst, wenn Du nach so langen Jahren wieder zu Deinem Josquin zurückkehrst. Hat die Geschichte gearbeitet? Und dann die heillose Willkür bei der Setzung der Akzidentien: wenn der ganze Notentext ins Schwimmen kommt, wenn plötzlich durch ein' es' ganze Passagen wie mit Dämpfer klingen – auch Josquin, noch Josquin? Oder schon ein Phantom, Josephs Mantel?« Brief von Clytus Gottwald an Carl Dahlhaus, 17. Februar 1971, Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Clytus Gottwald, Korrespondenz 1970–1973 [Ordner IIa + IIb], Folder C/D.

40 »Verständlicherweise haben Sie versucht, Stücke für sechs Stimmen auszuwählen; die Zahl der zweifelhaften Werke unter ihnen ist besonders hoch.« (»Understandably, you have tried to select pieces for six voices; the number of doubtful works among them is particularly high.«). Brief von Edward E. Lowinsky an Clytus Gottwald, 5. September 1970.

41 Brief von Clytus Gottwald an Carl Dahlhaus, 17. Februar 1971.

Gottwald beschwerte sich bei Finscher über den Ablauf des geplanten Konzerts: »Lowinsky hat keine Vorstellung davon, wie lang eigentlich eine Motette dauert (das Pater noster dauert allein 9:30!), besser: wie lange sie in meiner Interpretation dauern wird. Das macht bei drei etwa gleich großen Motette [sic.]: schon eine halbe Stunde Musik.«⁴²

Nach der Konferenz schrieb Lowinsky an Gottwald und zeigte sich zufrieden über die ausverkauften Konzerte sowie die Leistung der Schola Cantorum.⁴³ Doch nicht alle Kritiker teilten diese Auffassung.⁴⁴ In seinem Bericht über die Konferenz schrieb Richard Taruskin, dass »das Konzert [der Schola Cantorum] keine positive stilistische Orientierung erkennen ließ; vielmehr sei man geneigt, die Stuttgarter Darbietungen mit negativen Begriffen zu beschreiben: einfallslos, stillos, wenig aufregend, uninteressant.«⁴⁵ Offenkundig schätzte Taruskin Gottwalds modernistische Herangehensweise an Josquin nicht: Bei der Konferenz erwähnte Gottwald, dass er in seinem Streben nach »Ausdruck durch Nicht-Ausdruck« von Igor Strawinsky beeinflusst worden sei.⁴⁶ Aber man kann nicht umhin, sich zu fragen, ob das Ergebnis nicht noch fesselnder gewesen wäre, wenn Lowinsky Gottwalds Vorlieben bei der Auswahl des Repertoires mehr entgegengekommen wäre.

Der veröffentlichte Konferenzbericht gibt die Tagung nicht eins zu eins wieder; sowohl Blackburn als auch Willem Elders stellen fest, dass Lowinsky als Herausgeber gelegentlich mit den Vortragenden darüber stritt, was sie in den Druck geben sollten. Lowinsky war mit Leeman Perkins' Beitrag über den Modus in Josquins Messen nicht einverstanden; Perkins' Artikel erschien schließlich 1973 im *Journal of the American Musicological Society*.⁴⁷ Andere, darunter Herbert Kellman, waren verärgert, dass Lowinsky Änderungen an ihren Texten verlangte.⁴⁸ Bei schriftlichen Texten, die in

42 Brief von Clytus Gottwald an Ludwig Finscher, 14. März 1971, Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Clytus Gottwald, Korrespondenz 1970–73 [Ordner IIa + IIb], Folder F.

43 Brief von Edward E. Lowinsky an Clytus Gottwald, 6. Juli 1971, Chicago, The University of Chicago Special Collections, Lowinsky, Edward E. Papers, Series 5, Subseries 2, Box 84, Folder 7.

44 Es gab zwei kritische Besprechungen: 1. Richard Taruskin, »Report from Lincoln Center: The International Josquin Festival-Conference, 21–25 June 1971«, in: *Current Musicology* 14 (1972), S. 47–64: S. 60f.; und Donal Henahan, »Stuttgart Ensemble Performs Josquin in a Cappella Version«, in: *The New York Times* (26. Juni 1971), S. 20.

45 »no positive stylistic orientation was projected at the [Schola Cantorum] concert; rather, one tended to describe Stuttgart's renditions in negative terms: unimaginative, unstylish, unexciting, uninteresting.« R. Taruskin, Bericht (vgl. Anm. 42), S. 60–61.

46 »expression by means of no expression«, ebda.

47 Problematisch war auch der große Umfang von Perkins' Artikel (67 Seiten). Chicago, The University of Chicago Special Collections, Lowinsky, Edward E. Papers, Series 5, Subseries 2, Box 88, Folder 2. Leeman L. Perkins, »Mode and Structure in the Masses of Josquin«, in: *Journal of the American Musicological Society* 26 (1973), S. 189–239.

48 Herbert Kellman (persönliche Mitteilung, 15. Juli 2021). Willem Elders erwähnt andere Wissenschaftler (persönliche Mitteilung, 22. Juni 2021).

deutscher Sprache eingereicht worden waren, wurden zwar Übersetzungen angefertigt, aber nicht mit dem Ziel absoluter Genauigkeit. So riet Lowinsky Dahlhaus davon ab, seinen Beitrag »Wort für Wort mit der deutschen Fassung zu vergleichen«, und er forderte Dahlhaus an vielen Stellen auf, Punkte »zu überdenken« und »umzuformulieren«, mit denen Lowinsky nicht einverstanden war.⁴⁹

Lowinskys Vermächtnis

Die Josquin-Konferenz hat zweifelsohne zu einer Fülle hochkarätiger wissenschaftlicher Arbeiten geführt und den Appetit auf die Neue Josquin-Ausgabe geweckt. Lowinsky wünschte sich eine Gesamtausgabe auf der Basis internationaler Zusammenarbeit, ein Vorschlag, dem viele zustimmten. Es wurde eine Kommission mit je drei Vertretern der AMS und der IMS sowie vier Vertretern des VNM gebildet.⁵⁰ Lowinsky sah sich aber auch selbst als Generalherausgeber und Leiter dieses Ausschusses. Bei der ersten Sitzung 1973 in Utrecht musste Lowinsky erleben, dass er nicht für diesen Posten nominiert wurde.⁵¹ Schließlich zog er sich 1974 aus dem Ausschuss zurück.⁵²

Elders war Lowinskys Hauptwidwersacher. Er war Doktorand an der Universität Utrecht und seit 1965 Antonowycz' Assistent. Gemeinsam mit Antonowycz hatte er an den letzten drei Bänden der ersten Josquin-Ausgabe gearbeitet; er sah sich als rechtmäßiger Erbe von Smijers.⁵³ Zu Recht erkannte Elders schon früh, dass der Ausschuss keinen Konsens über das weitere Vorgehen bei der Edition erzielen konnte. In den Sitzungen trafen Forscher aufeinander, die stärker damit vertraut waren, Probleme zu formulieren, als zu praktischen Lösungen

49 Briefe von Edward E. Lowinsky an Carl Dahlhaus, 19. Juni 1973 und 3. August 1973 und von Carl Dahlhaus an Edward E. Lowinsky, 28. Juni 1973 und 7. August 1973, Berlin, Universitätsarchiv Technische Universität, 214, Sig. 54. Siehe auch Chicago, The University of Chicago Special Collections, Lowinsky, Edward E. Papers, Series 5, Subseries 2, Box 83, Folder 8.

50 Die ersten Ausschussmitglieder waren Chris Maas, Antonowycz, Elders und René Bernard Lenaerts vom VNM, Charles Hamm, Lowinsky und Mendel von der AMS sowie Finscher, Brian Jeffery und Martin Staehelin von der IMS. Als Lowinsky sich zurückzog, trat Brown an seine Stelle. – Vgl. zu diesem Komplex auch das Interview mit Willem Elders in diesem Band.

51 Siehe auch idem, »Report of the First Josquin Meeting«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 24 (1974), S. 20–82. Jaap van Benthem erinnert sich, dass sich Lowinsky bei der ersten Sitzung des Josquin-Komitees 1972 in Utrecht als Präsident der Sitzung betrachtete, aber die anderen Mitglieder machten ihm klar, dass sie alle Gäste der Niederländischen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft waren. Jaap van Benthem (persönliche Mitteilung, 3. Oktober 2021).

52 Willem Elders, »Kurzbericht über das zweite Josquin-Treffen. Utrecht 1974«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für niederländische Musikgeschichte* 25 (1975), S. 54–64: S. 54.

53 Die Bände 53, 54 und 55 der ersten Josquin-Ausgabe, die 1965, 1968 bzw. 1969 erschienen sind.

zu kommen. Brian Jeffery erinnert sich, dass ein Wissenschaftler vorschlug, jedes Ausschussmitglied solle unabhängig von den anderen ein »einfaches« Stück von Josquin mit Akzidentien versehen, anschließend sollten die die Ergebnisse ausgetauscht werden; als alle Versionen verglichen wurden, wichen alle voneinander ab.⁵⁴ Während seiner Zeit als Präsident des VNM im Jahr 1979 ernannte sich Elders selbst zum Redaktionsleiter (die Kommission hatte sich noch nicht geeinigt, wer diese Position übernehmen sollte) und löste den alten Ausschuss im August 1980 offiziell auf.⁵⁵ Elders plante einen dreiköpfigen Redaktionsausschuss, der aus ihm selbst, Herbert Kellman und Jeremy Noble bestehen sollte, doch Kellman und Noble zögerten, das Angebot von Elders anzunehmen.

Elders' Entscheidungen überraschten und verärgerten viele Wissenschaftler, darunter Brown (damals Präsident der AMS) und Lowinsky, der auf der AMS-Tagung 1981 in Boston ein Treffen von Renaissance-Forschern organisierte, auf dem er für eine konkurrierende, amerikanische Josquin-Ausgabe warb.⁵⁶ Lowinsky sah in Elders einen jungen und uninspirierten Herausgeber, der die Macht an sich reißen wollte. Viele Wissenschaftler waren besorgt über das von Elders und Jaap van Benthem vorgeschlagene Format der Ausgabe, das rautenförmige »Mensural«-Noten und eine separate Notenzeile für Herausgeberakzidentien vorsah.⁵⁷ Am letzten Tag der Jahrestagung setzte die AMS ein neues, amerikanisches Josquin-Komitee unter dem Vorsitz von Brown ein, dem Finscher, Charles Hamm, Brian Jeffery, Lowinsky, Noble und Martin Staehelin angehörten. Nur durch die geschickten Verhandlungen des AMS-Präsidenten Howard Smither, des VNM-Präsidenten Maarten Albert Vente und einer kleinen Gruppe von Wissenschaftlern, die beide Gesellschaften vertraten, konnte im Mai 1982

54 Brian Jeffery (persönliche Mitteilung, 17. September 2021). Dies geschah möglicherweise während des dritten Treffens des Ausschusses im August 1975; in dem von Elders veröffentlichten Kurzbericht wird darauf hingewiesen, dass die *musica ficta* ein häufiges Diskussionsthema war, aber es werden keine Einzelheiten genannt. Willem Elders, »Short Report of the Third Josquin Meeting«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 26 (1976), S. 17–40.

55 Alfons Annegarn, »Mededelingen«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 31 (1981), S. 93.

56 Martin Staehelin (persönliche Mitteilung, 10. September 2021) schätzte die Renaissance-Expertise seiner amerikanischen Kollegen und kannte die umfangreichen Mikrofilmsammlungen europäischer Quellen in den Vereinigten Staaten, vor allem in den *Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies* an der University of Illinois. Er war überrascht zu hören, dass Elders sich zutraute, die Josquin-Edition im Alleingang zu betreuen. Herbert Kellman (persönliche Mitteilung, 15. Juli 2021) erinnert sich an das Treffen der Renaissance-Forscher bei der AMS-Konferenz im Jahr 1981.

57 Zur geplanten Ausgabe siehe das von Rudolf Rasch erstellte Protokoll vom ersten Treffen der US-Delegation (Howard Smither, Präsident der AMS, Howard Brown, Herbert Kellman) mit Maarten Vente (Präsident des VNM), Utrecht, 12. Mai 1982. Dokumentenreihe in Privatbesitz, von Herbert Kellman auszugsweise wiedergegeben.

eine Einigung darüber erzielt werden, wie eine gemeinsame Ausgabe strukturiert sein sollte, welches Format sie haben sollte und wer in dem nun kleineren Redaktionsausschuss sitzen würde.⁵⁸ Lowinsky wurde nicht in den neuen Vorstand berufen und war das einzige Mitglied des Josquin-Ausschusses der AMS, das mit dem Kompromiss nicht zufrieden war.⁵⁹ Vierzig Jahre später muss Elders Anerkennung gezollt werden: Er hat die Ausgabe erfolgreich zu Ende geführt.

Auch wenn Lowinsky viel Schwung in die Renaissance-Forschung brachte, wurden nur wenige seiner Ideen allgemein angenommen. Seine Forschungen über die frühe Mailänder Zeit Josquins sind ohne sein Verschulden nicht mehr gültig: Es hat sich herausgestellt, dass der 1459 in Mailand dokumentierte Josquin ein anderer ist.⁶⁰ Um es mit den Worten von Bonnie Gordon zu sagen: Das Buch über die *Secret Chromatic Art* ist seit Anfang der 1990er Jahre geschlossen.⁶¹ Dank Jessie Ann Owens wissen wir heute, dass es zwar viele Hinweise auf *cartelle* gibt, dass aber die Verwendung von Partituren in dem Umfang, wie Lowinsky sie sich vorgestellt hatte, bis ins späte 16. Jahrhundert hinein begrenzt war.⁶²

Einige von Lowinskys Veröffentlichungen besitzen heute noch dieselbe Gültigkeit wie bei ihrem Erscheinen. Sein Artikel aus dem Jahr 1956 über Willaerts *Quid non ebrietas* beispielsweise ist nach wie vor die wichtigste Literatur zu dieser chromatischen Motette.⁶³ Dennoch sind viele seiner Schriften revisionsbedürftig. Das liegt durchaus auf der Hand: einige sind fünfundsiebzig Jahre

58 Herbert Kellman (persönliche Mitteilung, 15. Juli 2021).

59 »Ich habe einen Brief von Edward Lowinsky erhalten, in dem er seinen Wunsch äußert, dass wir eine Weile warten und die Punkte des Abkommens diskutieren sollten: ›Ich vertraue darauf, dass der Präsident der AMS garantieren wird, dass eine Vereinbarung, die die Gesellschaft für eine Generation oder länger binden wird, nicht überstürzt durchgebracht wird, sondern die wohlüberlegte Debatte erhält, die es braucht.‹ Aber da kein anderes Mitglied der Josquin-Kommission, die wir im letzten November anerkannt haben, eine Verzögerung oder eine Debatte wünschte, und da der Vorstand die Vereinbarung nun ratifiziert hat, werde ich ihm entsprechend antworten.« (»I have received a letter from Edward Lowinsky in which he states his desire for us to delay for a while and debate the points in the agreement: ›I trust that the President of the AMS will guarantee that an agreement that will bind the Society for a generation or longer will not be rushed through, but will receive the thoughtful debate it requires.‹ But since no other member of the Josquin Committee which we recognized last November wished a delay or a debate, and since the Board has now ratified the agreement, I shall reply to him accordingly.«) Memorandum from Howard Smither to AMS Board and Council Secretary, 8. Juni 1982, Dokumentenreihe in Privatbesitz, von Herbert Kellman auszugsweise wiedergegeben.

60 David Fallows, »Josquin and Milan«, in: *Plain-song & Medieval Music* 5 (1996), S. 69–80; sowie Lora Matthews und Paul Merkley, »Iudochus de Picardia and Jossequin Lebloitte dit Deprez: The Names of the Singer(s)«, in: *Journal of Musicology* 16 (1998), S. 200–226.

61 B. Gordon, *The Secret* (vgl. Anm. 3), S. 326.

62 Jessie Ann Owens, *Composers at Work: The Craft of Musical Composition 1450–1600*, Oxford 1997.

63 Siehe Edward E. Lowinsky, »Adrian Willaert's Chromatic ›Duo‹ Re-Examined«, in: *Journal of North-Netherlands Music History* 18 (1956), S. 1–36.

alt. Aber es liegt auch an Lowinskys Tendenz zur kühnen Spekulation und im Falle von Widerstand den Wetteinsatz noch zu verdoppeln anstatt Gegenbeweise zu akzeptieren. Wie mir Lockwood erzählte, vertrat Lowinsky einen extremen Standpunkt und entwickelte seine Ideen mit großem Nachdruck weiter; nur wenige Wissenschaftler arbeiten auf diese Weise.⁶⁴ Lowinsky besaß einen außerordentlichen Spürsinn für musikalische Qualität; seine Übertragungen und seine Beschreibungen neu entdeckter musikalischer Quellen haben Generationen von Wissenschaftlern, die sich mit dem 15. und 16. Jahrhunderts beschäftigen, eine solide Grundlage geboten. Aber auch wenn Lowinsky eine starke Vorliebe für die Archivforschung hatte, so bedeutete seine Ausrichtung auf die Geistesgeschichte, dass praktisch jede Entdeckung wegweisend werden musste. Ein Manuskript konnte nicht einfach nur ein Band mit Noten sein; es musste eine wichtige historische Wende einleiten.⁶⁵ All dies machte seine Theorien besonders anfällig für eine genaue Überprüfung. Aber diese Überprüfung hatte auch einen positiven Effekt: Wie David Fallows 1986 argumentierte, wurde auf dem gesamten Gebiet der Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts als Folge von Versuchen, Lowinskys Theorien zu widerlegen, rigorosere und akribischer gearbeitet.⁶⁶ Darüber hinaus zollen ihm einige seiner schärfsten Kritiker Anerkennung für seine umfassenden Beiträge. Auch wenn Lowinsky, wie Joshua Rifkin meint, am Ende »auf fast alles die falsche Antwort hatte, so hatte er doch ein untrügliches Gespür für die wichtigen Fragen ... und wusste viel besser als die meisten, wie man die guten Stücke erkennt«.⁶⁷ Das ist der Grund, warum Wissenschaftler seine Schriften nach wie vor immer wieder lesen.

Auch Lowinskys persönliches Vermächtnis ist zwiespältig. Einerseits trug er viel dazu bei, die Renaissance-Forschung in den Vereinigten Staaten voranzubringen; seine Seminare und Schriften beeinflussten viele Musikwissenschaftler; er verteidigte sowohl eine methodisch pluralistische als auch eine stark quellenbezogene

64 Lewis Lockwood (persönliche Mitteilung, 9. Februar 2021).

65 Obwohl ich unabhängig davon zu dieser Schlussfolgerung gekommen bin, schließe ich mich Richard Sherr an, der feststellt, dass »eine von Lowinskys Eigenschaften als Forscher darin bestand, großartige, ausgeklügelte, komplizierte und sehr attraktive Theorien mit weitreichenden historischen Implikationen auf der Grundlage von Beweisen aufzustellen, die auf den ersten Blick überzeugend aussehen, aber einer näheren Betrachtung nicht standhalten.« (»one of Lowinsky's characteristics as a scholar was to come up with grand, elaborate, complicated, and very attractive theories, with wide-ranging historical implications, on the basis of evidence, which on the surface looks strong, but which tends to dissolve upon further inspection«) Richard Sherr, »The Fondo Cappella Sistina in RISM«, The First RISM Lecture (28. Januar 2021), <https://www.youtube.com/watch?v=ATlxoNG6Sdg>, bei 1:19:28.

66 David Fallows, »Obituary: Edward Lowinsky«, in: *Early Music* 14 (1986), S. 319.

67 »Although he got the wrong answer to virtually everything, he had an unfailing instinct for what the important questions were ... and knew far better than most how to recognize the good pieces.« Joshua Rifkin (persönliche Mitteilung, 24. Januar 2021).

Forschung gegenüber Joseph Kermans enger gefasstem Ansatz einer musikalischen Kritik.⁶⁸ Lockwood erinnert sich an Lowinsky als einen außerordentlich inspirierenden Lehrer.⁶⁹ Andere heben Lowinskys Großzügigkeit hervor: Elisabeth Staehelin erinnert sich an Lowinskys Großherzigkeit ihr und ihrem Mann Martin gegenüber, als sie im Winter 1978 Chicago besuchten.⁷⁰ Wie Ellen T. Harris mir schilderte, bot Lowinsky jungen Wissenschaftlerinnen eine enorme Unterstützung, die weit über das hinausging, was zu dieser Zeit üblich war.⁷¹ Auch während seiner Zeit als Dozent am südstaatlichen Black Mountain College hat er sich bewundernswert für Rassengleichheit eingesetzt.⁷² Andererseits konnte Lowinsky aber auch manipulativ sein. Er wurde oft als Tyrann angesehen und war streitlustig, verwechselte gelegentlich persönliche Angriffe mit distanzierten intellektuellen Meinungsverschiedenheiten, befremdete Kollegen, verschreckte Absolventen auf Konferenzen und war mehr gefürchtet als geliebt. Im besten Fall, so Blackburn, »duldeten Lowinsky keine Dummköpfe«. ⁷³ Zumindest zu Beginn sah er die Kritik an seiner Wissenschaft als existenzielle Bedrohung an – ein vielleicht verständliches Gefühl angesichts der Unsicherheit seines anfänglichen Status in den USA. Doch auch als er an institutioneller und wissenschaftlicher Macht gewann, behielt er seinen Stil vernichtender Kritik bei, was ihn dazu veranlasste, auf diejenigen einzuschlagen, die weniger Macht hatten als er selbst. Laut Brown beklagte Lowinsky am Ende seines Lebens, dass er nicht mehr Schüler gehabt habe. Es stimmt: Neben Blackburn betreute Lowinsky relativ wenige Schüler. Dazu gehörten Martin Picker (lange Zeit der einzige Student, der bei Lowinsky eine Dissertation fertiggestellt hat), Murray C. Bradshaw, Ann Scott, Jan Herlinger und Frank Tirro. Teilweise lag es an seinem hohen wissenschaftlichen Anspruch, aber auch seine schwierige Persönlichkeit darf nicht außer Acht gelassen werden. Tatsächlich lässt sich die Ablehnung der Alten Musik in den Vereinigten Staaten – und damit auch die Ablehnung Josquins – zum Teil auf Lowinskys bissiges Temperament zurückführen.

Mehr als fünfunddreißig Jahre nach seinem Tod bleibt Lowinsky in den Augen derer, die ihn kannten, und für die Fachwelt im weiteren Sinne eine umstrittene Figur. Aber Lowinsky und seine Forschungen trugen auch dazu bei, dass die Renaissance-Forschung als wesentlicher Baustein der disziplinären Musikwis-

68 Edward E. Lowinsky, »Character and Purposes of American Musicology: A Reply to Joseph Kerman«, in: *Journal of the American Musicological Society* 18 (1965), S. 222–234. Lowinsky war auch einer der wenigen Musikwissenschaftler seiner Generation, der viel außerhalb seines Fachs las.

69 Lewis Lockwood (persönliche Mitteilung, 12. September 2021).

70 Elisabeth Staehelin (persönliche Mitteilung, 10. September 2021).

71 Ellen T. Harris (persönliche Mitteilung, 4. Juni 2021).

72 Siehe Martin Duberman, *Black Mountain: An Exploration in Community*, New York 1972, S. 210–214.

73 Bonnie J. Blackburn (persönliche Mitteilung, 20. Januar 2021).

senschaft in den Vereinigten Staaten weit über seine Lebenszeit hinaus gedieh. Wenn wir das Erbe einer Konferenz feiern, die vor inzwischen mehr als 50 Jahren stattfand, sollten wir die ungewöhnlichen Umstände nicht vergessen, die dazu beigetragen haben, dass die Josquin-Forschung über Generationen hinweg ein zentraler Bestandteil der amerikanischen Musikwissenschaft werden konnte.

Wie man einen Renaissancekomponisten erzählt: Josquin auf dem Tonträgermarkt¹

Seit den fünfziger Jahren erlaubt es die Technik, musikalische Performances aufzunehmen und mit immer geringeren Einschränkungen für Ausführende und Zuhörer*innen zu verbreiten. Infolgedessen hat in den letzten siebzig Jahren die soziale und kulturelle Bedeutung der Tonträger allmählich zugenommen: Das Hören von Musik, egal welchen Genres, ist vor allem eine mediale Erfahrung, d. h. »vermittelt« weniger durch die Teilnahme an Live-Aufführungen, sondern vor allem durch die Nutzung von Schallplatten und Kassetten sowie später von digitalen Medien. Ausgehend von diesen Prämissen erscheint die Frage interessant, inwieweit bzw. ob überhaupt aufgenommene Musik eine entsprechend wichtigere Rolle auch in der historischen Musikwissenschaft seit den fünfziger Jahren spielt. Wenn man bedenkt, dass diese Disziplin sich traditionell auf das Studium von musikalischen Texten und verwandten Dokumenten konzentriert hat, würde man eine wachsende Aufmerksamkeit für »textualisierte« Dokumentationen musikalischer Performances erwarten, parallel zu der erwähnten zunehmenden Verbreitung und Inzidenz von Tonträgern beim Musikkonsum seit Mitte des 20. Jahrhunderts. Bereits Ende der zwanziger Jahre, als die Tonaufnahme dank der Elektrizität einige der Beschränkungen der akustischen Phase überwinden konnte, hatte man in Tonträgern wichtige neue Ressourcen für die Musikwissenschaft zu sehen begonnen – eine Hoffnung, die sich in der Nachkriegszeit schnell verwirklichte, als Aufnahmen von Musik aus Repertoires wie niemals zuvor auf den Markt kamen, die im Konzertleben nicht oder nur wenig präsent waren, wie etwa die Musik des Mittelalters und der Renaissance. Zu diesem Anstieg an Aufmerksamkeit kam es aber nicht: In der historischen Musikwissenschaft spielt aufgenommene Musik bis dato eine geringe Rolle, mit Ausnahme von speziellen Gebieten wie etwa der Diskographie oder der Aufführungspraxis (dazu ausführlicher weiter unten).

Die beschränkte Relevanz der Aufnahmen ist jedoch nicht überraschend: Trotz der Möglichkeit, eine Aufführung in einer Aufnahme zu »textualisieren«,

1 Ich möchte mich bei den Freund*innen/Kolleg*innen bedanken, die mir großzügig biblio-/diskographisches Material zur Verfügung gestellt haben, das für die Abfassung dieses Artikels wesentlich war und das mir nicht zuletzt aufgrund der schwierigen Situation, die durch die Pandemie entstanden ist, sonst nicht zugänglich gewesen wäre: Ein herzliches Dankeschön an Carlo Fiore, Michele Calella, Martin Elste, Erik Jas, Maddalena Spagnolo und Pietro Zappalà.

wird der textuelle Status eines Tonträgers für gewöhnlich anders bewertet als Medien anderer Ausdrucksformen. Literarische Texte oder Bilder haben eine längere Geschichte der Textualisierung; daher sind ihre exegetischen Traditionen so alt, dass sie in der Regel als »selbstverständlich« gelten, gerade im Vergleich mit denen der musikalischen Performance. In dieser Hinsicht hat aber die Digitaltechnik in den letzten Jahrzehnten bedeutende Veränderungen im Umgang mit Tonträgern mit sich gebracht. Bei digitalen Medien kommt die Erfahrung des Hörens der des Lesens literarischer Texte in Büchern näher, so sehr, dass der Medienforscher William Worthen von einer »Textualisierung des digitalen Trägers« spricht: Hörer*innen entscheiden, was, wie und wann sie hören, ohne auf die Gesamtdauer des aufgenommenen Inhalts angewiesen zu sein. Mit anderen Worten: Die *tracklist* organisiert den musikalischen Inhalt in Kapiteln, und stellt daher die CD und verwandte Medien *dem* Textmedium schlechthin, dem Buch, gleich, und damit auch die Erfahrung der Hörer*innen derjenigen der Lesern*innen.² Trotzdem bleibt die Aufnahme einer Performance klassischer oder historischer Musik generell eine schwerer fassbare Textform, und erklingende Musik – egal ob live oder eingespielt – wird weitgehend als Epiphänomen einer Komposition angesehen, deren entscheidendes Element das Schreiben ist, nicht die Aufführung. Der geschriebene Text einer Komposition aktiviert den Sehsinn, der traditionell als der analytischste betrachtet wird, und daher wird dieser Text allgemein als wissenschaftlich zuverlässiger angesehen als andere. Diese Denkweise hat weitreichende Konsequenzen wissenschaftlicher und kultureller Natur: Der prekäre, wenn nicht sogar problematische Status als Kulturträger von Platten, CDs und dergleichen spiegelt sich in der marginalen Rolle der Aufnahme in der historischen Musikwissenschaft wider und wird dadurch wiederum bestätigt. Da sie traditionell eher als »Unterhaltungs-« und weniger als »Wissenschaftsmittel« gelten, gibt es beispielsweise in Komponisten-Artikeln in Lexika und Enzyklopädien keine Abschnitte zur Diskographie. Im Falle Josquins etwa widmen sowohl die *MGG* als auch der *Grove* dem »Ruhm und Nachruhm« des Komponisten einen Absatz, sie erwähnen jedoch weder Aufnahmen oder Aufführungen seiner Musik, noch findet die Diskographie Platz in der Bibliografie am Ende.

Beide Nachschlagewerke wurden zu einer Zeit konzipiert, als die digitale Technologie noch nicht so weit verbreitet und kulturell signifikant war, wie sie es bald werden sollte, und enthalten daher eine Auffassung von Performances, die in fataler Weise nicht mit der der Gegenwart, in der die Nachschlagewerke

2 William B. Worthen, »Performing Shakespeare in Digital Culture«, in: *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*, hrsg. von Robert Shaughnessy, Cambridge 2007, S. 231–233.

verwendet werden, übereinstimmt. Auch dank der Zugänglichkeit von Musikaufnahmen, die die Digitaltechnik und das Internet ermöglichen, hat sich die Musikwissenschaft in den letzten Jahrzehnten intensiv mit Performance, Aufnahmen und Medien im Allgemeinen auseinandergesetzt und deren Rolle als sinnstiftende Faktoren neben gewöhnlichen textlichen Elementen hervorgehoben. Natürlich ist die musikwissenschaftliche Renaissanceforschung, insbesondere die über Josquin, diesen Fragen nicht gänzlich aus dem Weg gegangen; allerdings hat sie sich ihnen, von einigen Ausnahmen abgesehen, fast ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der Aufführungspraxis und der Interpretationsgeschichte gewidmet, ohne dezidiert darüber nachzudenken, wie Performance, Aufnahmen und Medien zum wissenschaftlichen Diskurs beitragen können. Um das Unbehagen gegenüber den Tonträgern zu begreifen, die immer noch einen unterschiedlichen epistemologischen Status im Vergleich zu Büchern und Partituren innehaben, genügt es zu beobachten, dass zumindest im Bereich der Alten Musik neue Aufnahmen regelmäßig nur noch in der Zeitschrift *Early Music* besprochen werden. *Early Music* ist meines Wissens derzeit sogar die einzige wissenschaftliche Zeitschrift, die Aufnahmen überhaupt berücksichtigt – wenig überraschend, da es sich um eine Zeitschrift handelt, die sich bewusst nicht ausschließlich an Wissenschaftler*innen richtet – als wäre eine Aufnahme nicht in ähnlicher oder vergleichbarer Weise wie andere Textformen ein Träger von Ideen *zu* der aufgenommenen Musik sowie ihren Autor*innen und Epochen.

Diese Vorbemerkungen zur kulturellen Stellung der Musikaufnahmen erlauben mir nun, zum Thema meines Beitrages zu kommen. In diesem Beitrag konzentriere ich mich auf die Musik von Josquin, wie sie von der Plattenindustrie gefördert wurde. Dazu beginne ich mit einer kurzen Analyse der Art und Weise, wie Musik als Klang und Performance in Musikgeschichtsbüchern aus der Zeit *vor* der Tonaufnahme vermittelt wird. Anschließend werde ich einige Aufnahmen der Musik Josquins analysieren, die meines Erachtens zu den interessantesten gehören, die seit den 1950er Jahren veröffentlicht worden sind. Ich werde mich dabei nicht so sehr auf Fragen der Aufführungspraxis bzw. Interpretation *per se* konzentrieren, sondern diese Faktoren in Bezug auf Aspekte der komplementär beigegebenen Medien wie Cover oder Booklets nutzen, um die diskursiven Bedeutungen von Josquins aufgezeichneten Musikaufführungen zu erörtern und ihre Prämissen und Konsequenzen auf historiographischer Ebene zu diskutieren.

Der Renaissanceklang vor der Tonaufnahme

Wie vermittelte man Musik als klingendes Phänomen, bevor es die Möglichkeit von Tonaufnahmen gab, etwa in einem Buch zur Musikgeschichte aus der Mitte

des 19. Jahrhunderts? Die Antwort mag offensichtlich erscheinen. Musik konnte in Büchern nur in Form von Musikbeispielen präsent sein, die die Texte von Repertoires, die im zeitgenössischen Musikleben in der Regel nicht oder zumindest nicht häufig vorkamen, zum Studium oder zur Lektüre bereitstellten. Diese Bücher boten jedoch mehr als nur den reinen Notentext. Die diskursiven Abschnitte – Analyse, Würdigungen usw. – dienten nicht nur dem Verständnis, sondern auch der Konstruktion und Vermittlung eines klanglichen bzw. performativen Bildes der besprochenen Musik.

Diese klanglichen und performativen Bilder werden durch einen spezifischen Sprachgebrauch vermittelt, der auf Vergleiche und Metaphern zurückgreift, die sich oft auf die visuellen Künste beziehen, um die Eigenschaften von erklingender Musik zu kommunizieren. Die Kunstgeschichte lieferte den ersten Musikhistorikern ein wichtiges historiographisches Modell: Giorgio Vasaris *Lebensbeschreibungen (Le vite)* sind bekanntlich ein Bezugspunkt für einen Großteil der Geschichtsschreibung des 19. und 20. Jahrhunderts. Aber auch bereits in der frühen Musikhistoriographie – im modernen Sinn – finden sich Vergleiche mit der Malerei und den bildenden Künsten zur Illustration der Klangwirkung von Musik, so beispielsweise schon in Charles Burneys *Allgemeiner Geschichte der Musik* (1782)³, ausgeprägter noch in Giuseppe Bainis *Palestrina-Monografie* (1828)⁴. Ihren Höhepunkt erreicht sie vielleicht bei August Wilhelm Ambros. Im dritten Band seiner *Geschichte der Musik* (1868) verweisen die diskursiven Abschnitte zur Musik häufig auf visuelle Erfahrungen, sowohl in Bezug auf die zitierten Künstler, Werke und Stile als auch in der Art und Weise, wie sie Musik beschreiben⁵. Die Geschichtsschreibung im wörtlichen Sinne ist eines der Mittel, mit denen Ambros das Spektrum der sinnlichen Erfahrung der Lesenden erweitert. Die diskursiven Abschnitte unterstützen die Bildung von auditiven Vorstellungsbildern. Obwohl nur metaphorisch bzw. synästhetisch, sind diese Hörbilder wirksam, weil sie auf ähnliche Erfahrungen in der bildenden Kunst verweisen: Es handelt sich um konkrete Erfahrungen mit Kunstobjekten, die direkt gemacht

3 Charles Burney, *A General History of Music. From the Earliest Ages to the Present Period*, Bd. 2, London 1782, S. 508, wo der Autor die Wirkung und den ästhetischen Wert von Josquins Musik in Vergleich zu den bildenden Künsten mit expliziter Erwähnung von Michelangelo setzt.

4 Giovanni Baini, *Memorie storico critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Rom 1828, erwähnt im Text oft Künstler des 16. Jahrhunderts und ihre Werke (insbesondere Michelangelo).

5 August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 3, Breslau 1868. Über die Rolle der Kunst und Kunstgeschichte in Ambros Musikgeschichte siehe Tatyana Petrasová, »Die Kunsthistorischen Konzepte von Anton Springer und August Wilhelm Ambros«, in: *August Wilhelm Ambros: Wege seiner Musikkritik, -ästhetik und -historiographie*, hrsg. von Markéta Štědrónská, Wien 2021, S. 179–192 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, 53); Markéta Štědrónská, »Ambros' kulturgeschichtliches Dilemma: Zeitgeist versus Kunstgeist«, ebda., S. 193–218.

oder durch Reproduktionen vermittelt werden konnten, aber selbst in Schriftform noch eine sensorische und emotionale Ebene des Kunstwerks zugänglich machen, die der Notentext einer in einem Beispiel abgedruckten musikalischen Komposition allein nicht bieten könnte.

Zwei der zahlreichen Verweise auf die visuellen Künste in Ambros' *Geschichte* sind in diesem Kontext besonders relevant. Im ersten weist der Autor auf Phänomene in der Kunstgeschichte hin, die er mit denen in der Musik für vergleichbar hält, um die stilistische Entwicklung einer Epoche für die Leser*innen greifbar zu machen, namentlich den Übergang von einem archaischen zu einem reichen Stil, den er als charakteristisch für Willaerts Schaffen sieht. Im zweiten dient ein Vergleich mit der Malerei dazu, die spezifische Wirkung von Josquins Musik (speziell die seiner *Ave-Maria*-Vertonungen) zu beschreiben. In beiden Fällen bietet der Autor ein »konkretes« oder besser »konkreteres« Äquivalent zur Musik, von der die Rede ist, oder die als Notenbeispiel im Buch selbst vorliegt:

Man pflegt auf manchen Gebieten der Kunstgeschichte einen archaisch-strengen, einen sich aus ihm entwickelnden schönen und endlich einen reichen Styl zu unterscheiden. Willaert erscheint, und nicht bloß um der vermehrten Stimmen und Chöre willen sondern auch in der Textur vieler von seinen Compositionen, gewissermassen als Repräsentant des reichen Styles.⁶

Will Josquin innigen Schmerz, zarte Theilnahme ausdrücken, so führt er insgemein die Stimmen eigenthümlich schön in dreiklangmässig sinkenden Terzschriften – es erinnert fast unwillkürlich an die in holdseliger Demuth geneigten Häupter, wie sie die damaligen Maler heiligen Frauen und Jünglingen so gerne geben. Wahre weisse Lilien an Zartheit und Reinheit sind die mehreren *Ave Maria*, die Josquin componirt hat.⁷

Durch Bilder oder einfach durch Worte leistet die Kunstgeschichte hier das, was Richard Grusin, der Theoretiker der »radical mediation« als eine »immediate affective experience of mediation« beschreibt.⁸ In der Musikgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist diese »affective experience« der Musik, die diese Bücher enthalten bzw. diskutieren, nicht unbedingt weniger unmittelbar; sie wirkt nur »anders unmittelbar« als diejenige in der Kunstgeschichte. Das Fehlen direkter oder indirekter Erfahrungen mit dem künstlerischen Objekt in der Musikgeschichtsschreibung lässt die diskursive Funktion solcher Analysen, die sich auf visuelle Erfahrungen beziehen, als besonders relevant erscheinen. Sicher-

6 Ambros, *Geschichte* (wie Anm. 5), S. 507.

7 Ebda., S. 210f.

8 Richard Grusin, »Radical mediation«, in: *Critical Inquiry* 42 (2015), S. 132.

lich wäre es immer möglich gewesen, einige der Stücke aus den Musikbeispielen aufzuführen; tatsächlich wurden einige auch in öffentlichen Konzerten musiziert.⁹ Vor der Tonaufnahme war jedoch das Lesen die Aktivität, die nach Belieben, an jedem Ort, und zu jeder Zeit wiederholt werden konnte. Die überzeugende Wirksamkeit der »Vermittlung« der Aufführung von Musik durch die Berufung auf die bildenden Künste bestand gerade in der Möglichkeit, ihre auditiven Repräsentationen nicht nur zuzulassen, sondern auch zu lenken. Die Partitur einer Motette von Josquin mag für ein Laienpublikum wenig oder gar nicht verständlich sein, in jedem Fall unverständlicher als ein Bild. Leser*innen von Ambros' *Geschichte der Musik*, insbesondere die weniger erfahrenen, waren viel eher auf den Text des Musikwissenschaftlers angewiesen, um sich die Klangwirkung – die »affective experience« – der Musik, über die sie lasen, besser vorstellen zu können.

Es ist überflüssig, an den Einfluss zu erinnern, den Ambros auf die spätere Musikgeschichtsschreibung ausübte. In neueren Publikationen sind die Bilder sogar präsent. Zahlreiche Abbildungen finden sich in Heinrich Besslers im Rahmen des *Handbuchs der Musikwissenschaft* veröffentlichten Werk *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, eine Reihe, deren Bände jeweils mit farbigen Tafeln beginnen. Bilder sind ebenfalls in André Pirros' *Histoire de la musique de la fin du XIV à la fin du XVI siècle* und in Helmuth Osthoff's Monographie über Josquin zu finden; sie dienen nicht nur als Quellen, oder Dokumente, sondern geben auch die Kunst der Zeit wieder.¹⁰

Seit den Anfängen regelmäßiger Verwendung von Bildern in historischen Publikationen (ungefähr seit der Mitte des 19. Jahrhunderts) wurden sie als wirkungsvolle Mittel angesehen, deren textlichen Inhalt zu bekräftigen. Im Vorwort seines mehrbändigen Werkes über die Künste im Mittelalter und der Renaissance von 1871 nimmt Paul Lacroix Stellung zur Anziehungskraft eines historischen Buches, das aus zahlreichen Illustrationen besteht:

9 In verschiedenen Formen und Kontexten waren Aufführungen Alter Musik in Konzerten im 19. und frühen 20. Jahrhundert nicht unbekannt; natürlich waren sie nicht so häufig wie seit den siebziger Jahren, oder ein Bestandteil des Konzertlebens wie seit den achtziger Jahren. Über die ältere Phase der Aufführungen Alter Musik siehe beispielsweise: Daniel Leech-Wilkinson, *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance*, Cambridge 2002, bes. S. 13–88; Annette Kreuziger-Herr, *Ein Traum von Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Köln u.a. 2003, bes. S. 215–251 und 350–408; Kailan R. Rubinoff, »Een ongeschreven boek, opgedragen aan het nederlandsche volk« (an unwritten book, dedicated to the dutch people): The Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis and the Promotion of Early Music Performance«, in: *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 68 (2018), S. 70–97.

10 Heinrich Bessler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931 (Handbuch der Musikwissenschaft, 11); André Pirro, *Histoire de la musique de la fin du XIV à la fin du XVI siècle*, Paris 1940; Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, 2 Bde., Tutzing 1962–1965.

Dans cette persuasion, nous offrons aujourd’hui au public une des parties principales de notre grande ouvrage, la plus intéressante peut-être, sous une forme plus simple, plus facile, plus agreable; à la portée de la jeunesse qui veut apprendre sans fatigue et sans ennui; des femmes qui s’interessent aux lectures sérieuses; de la famille qui aime à se réunir autour d’un livre instructif et attrayant à la fois. Nous voulons parler des *Arts au Moyen Age et à l’Époque de la Renaissance*. Après avoir réuni les matériaux épars sur ce sujet, nous les avons coordonnés, en ayant soin de faire disparaître les asperités de l’érudition et de conserver à notre œuvre les brillantes couleurs dont elle était primitivement revêtue.¹¹

Es sind die Bilder, die sein »großes« Werk lehrreich, gleichzeitig interessant und angenehm für diejenigen machen, die ohne Anstrengung lernen wollen. Lacroix betont aber auch deutlich Konzepte wie Ernsthaftigkeit und Belehrbarkeit, da, wie er später im Vorwort erläutert, sein Unterfangen von theoretischen Prämissen ausgeht, die den Bildern eine entscheidende Rolle zuweisen:

C’est une histoire : histoire non seulement des arts, mais de l’époque même à ils se sont développés, car les arts, considérés dans leur ensemble, sont l’expression la plus intime de la société. Ils nous disent se goûts, ses idées, son caractère ; ils nous la montrent dans ses œuvres. De tout ce qu’une époque peut laisser d’elle-même aux âges suivants, ce qui la représente le plus vivement, c’est l’art : les arts d’une époque la font revivre et la replacent devant nous.¹²

11 »In dieser Überzeugung bieten wir dem Publikum heute einen der wichtigsten Teile unseres großen Werkes, den vielleicht interessantesten, in einer einfacheren, leichteren, angenehmeren Form an; in Reichweite der Jugend, die ohne Ermüdung und ohne Langeweile lernen will; der Frauen, die sich für ernsthafte Lektüre interessieren; der Familie, die sich gerne um ein lehrreiches und zugleich attraktives Buch versammelt. Wir wollen über die *Künste des Mittelalters und der Renaissance* sprechen. Nachdem wir die verstreuten Materialien zu diesem Thema gesammelt hatten, haben wir sie koordiniert, wobei wir darauf geachtet haben, die Schwierigkeiten der Gelehrsamkeit zu entfernen und die leuchtenden Farben zu bewahren, mit denen unser Werk ursprünglich gekleidet war«. Paul Lacroix, *Les arts au Moyen Age et à l’Époque de la Renaissance*, Paris 1874⁵, S. VI (das Zitat ist dasselbe wie in der Ausgabe von 1871, Vorwort S. II–III). Über Lacroix und/oder generell Bilder in der Geschichtsschreibung siehe Francis Haskell, *Die Geschichte und Ihre Bilder: Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*, München 1995, besonders die Einleitung (S. 9–22) sowie Kap. 11. (»Museen, Illustrationen, und die Suche nach der Authentizität«, S. 299–325) (Originalausgabe *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven 1993); Rosemary Mitchell, *Picturing the Past: English History in Text and Image 1830–1870*, Oxford 2000.

12 »Es ist eine Geschichte: eine Geschichte nicht nur der Künste, sondern auch der Zeit, in der sie sich entwickelt haben, denn die Künste sind in ihrer Gesamtheit der intimste Ausdruck der Gesellschaft. Sie erzählen uns von ihrem Geschmack, ihren Ideen, ihrem Charakter; sie zeigen uns ihre Werke. Von allem, was eine Epoche den nachfolgenden Zeitaltern von sich selbst hinterlassen kann, ist das, was sie am anschaulichsten repräsentiert, die Kunst: Die Kunst einer Epoche macht sie lebendig und stellt sie uns vor Augen.« P. Lacroix, *Les arts au Moyen Age* (wie Anm. 11), S. VI.

Nach Lacroix haben Künste und ihre Vermittlung durch Abbildungen in historischen Publikationen eine wichtige Funktion, weil sie für die Leser*innen eine Unmittelbarkeit der vergangenen Epochen sorgen, die der Text allein nicht leisten kann.

Analog zu musikgeschichtlichen Abhandlungen wie jenen von Bessler, Pirro oder Osthoff sind in Lacroix' Büchern die Bilder in den Text eingebettet, was zu der Frage führt, welche Beziehung damit zwischen den beiden Ausdrucksformen geschaffen wird. In den Worten von Umberto Eco »Illustrieren heißt, visuell die Produkte andere Zeichensysteme zu kommentieren«. ¹³ Im Falle der musikhistorischen Publikationen bis zur Verbreitung der Tonträger erzeugen sie metaphorisch und stillschweigend (auch) eine Versinnbildlichung der Musik, die als solche ein Text an sich nicht leisten könnte. Die Verwendung von Bildern geht in Richtung der von Lacroix erklärten Unmittelbarkeit der erörterten Phänomene; zugleich ermöglicht sie aber auch eine Interpretation derselben. Bilder bilden einen Paralleltext, eine weitere diskursive Ebene in Bezug auf die der begleitenden Texte. Nicht zufällig erscheinen Illustrationen in höherer Anzahl hauptsächlich in handbuchartigen Veröffentlichungen, wo sie die wenig- bzw. unerfahrene Leser*innen dabei unterstützen sollen, die Musik in ihrer Zeit »korrekt« einzuordnen, sie klanglich in ihrem Kontext, »historisch authentisch« also, zu verstehen, ohne auf eine konkrete Aufführung zurückgreifen zu müssen (die oft bis in die jüngste Zeit für viele Repertoires ohnehin weder live noch eingespielt verfügbar waren), was einen unvermeidlichen Kompromiss mit der Gegenwart und der Beliebtheit der zeitgenössischen (oft als mangelhaft beurteilten) Aufführungspraktiken mit sich gebracht hätte. In dieser Hinsicht ist es interessant, kurz die Rolle von Bildern in den 1976 erschienenen *Proceedings* des großen Josquin-Kongresses zu betrachten. Der Band ist reich an Illustrationen (insgesamt über 60). ¹⁴ Abgesehen von den Kompositionen in Form von Originalhandschriften oder Drucken zeigen sie fast ausschließlich Dokumente und Kunst aus Italien der Zeit Josquins, ohne jeglichen Verweis auf seine lange Tätigkeit nördlich der Alpen in seinem Leben und in seiner Karriere. Der visuelle Apparat der *Proceedings* bereitet hier nicht nur einen Kontext, sondern auch eine Interpretation zu Josquin, die ihn als einen »modernen« Komponisten charakterisiert, d. h. ihn eindeutig in einer bestimmten »Cultur« der Renaissance (im Sinne Jacob Burkhards) platziert und nicht in einer anderen, ohne sich dafür Worten zu bedienen. ¹⁵

13 »Illustrare vuol dire commentare visivamente i prodotti di altri sistemi di segni«, Umberto Eco, »Arcipelago Pericoli«, in: *Disegni per Robinson, paesaggi e personaggi*, Mailand 1985, S. 10.

14 *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference (New York City, 21–25 June 1971)*, hrsg. von Edward E. Lowinsky und Bonnie J. Blackburn, London u. a. 1976.

15 Dies ist eine charakteristische intellektuelle Einstellung von Edward Lowinsky, der sich als Wis-

Dieses letzte Beispiel für die diskursive Funktion von Bildern in der Musikgeschichtsschreibung zu Josquin kann als Einleitung für den zentralen Teil dieses Aufsatzes dienen; von nun an konzentriere ich mich auf eine analoge Funktion der Musikaufnahmen. Die Ausgangsfragen sind: Wie tragen diese zum Diskurs über den Komponisten bei, und ferner, was ist passiert, seit es möglich ist, Musik aufzunehmen, d. h. den in der Musikgeschichte behandelten Kompositionen einen Klangkörper zu verleihen, sie, um Lacroix zu paraphrasieren, uns »lebendig« werden zu lassen? Zu Beginn wende ich mich erneut dem oben erwähnten Josquins-Tagungsband *Proceedings* von 1976 zu. Tatsächlich gibt es in diesem Band einen speziellen Platz für die Diskographie: Es gibt einen Aufsatz von Nanie Bridgman, der sich dem Thema widmet »On the Discography of Josquin and the Interpretation of his Music in Recordings«.¹⁶ Es sind auch drei LPs beigelegt, in denen die in den abschließenden »workshops« über die Aufführungspraxis vorgetragene Musikbeispiele aufgenommen sind.¹⁷

Bridgman's Aufsatz kommt zu einer Zeit, in der die Tonaufnahme bereits eine Geschichte von fast einem Jahrhundert hinter sich hat: Immerhin sind seit den siebziger Jahren Aufnahmen von Renaissancemusik in einer für Quantität und Qualität der Ergebnisse relevanten Weise verfügbar. Trotz der enormen Verbreitung von Tonträgern, gerade in diesen Jahren, ist die Diskographie der Renaissancemusik noch in einem frühen Stadium, wie Bridgman selbst bezogen auf Josquins Musik betont. Folglich ist auch das akademische Interesse an diesen neuen Medien noch jung.¹⁸ Es ist daher auch kein Zufall, dass Bridgmans Aufsatz der letzte Beitrag des Bandes ist. Ebenso wenig überrascht, dass den Aufführungen von Josquins Musik, die zum Teil auf den erwähnten LPs erschienen sind, nur abschließende »workshops« gewidmet werden, jedoch keine eigentlichen Referate.¹⁹ Allein das verdeutlicht den prekären Stand der Diskographie in der historischen Musikforschung auch in Zeiten, in denen Musikaufnahmen längst kein

senschaftler vor allem für die Verbindungen zwischen Musik und anderen Formen der Kunst und das Denken der Renaissance interessierte. Siehe Massimo Privitera, »La musicologia simpatetica di Edward E. Lowinsky«, in: Edward E. Lowinsky, *Musica del Rinascimento: tre saggi*, hrsg. von Massimo Privitera, Lucca 1997, S. IX–XXX.

16 Nanie Bridgman, »On the Discography of Josquin and the Interpretation of his Music in Recordings«, in: Josquin des Prez: *Proceedings of the International Josquin Festival-Conference* (wie Anm. 14), S. 633–641.

17 Dass es sich um Beispiele handelt, wird auch dadurch deutlich, wie die Platten auf den Anfangsseiten gelistet sind: Der Inhalt lautet »List of Recorded Examples« mit Angaben der Seiten, auf denen sie diskutiert werden, siehe Josquin des Prez: *Proceedings of the International Josquin Festival-Conference* (wie Anm. 14), S. [XIX].

18 Ebda. S. 641: »[...] it is surprising how many of [Josquin's] works remain unrecorded; one would like to see some enterprising person undertake an edition of Josquin's *Opera omnia* in sound«.

19 »Workshops on Performance and Interpretation«, ebda. S. 643–720.

Experiment mehr waren. Wie ich bereits zu Beginn dieses Aufsatzes dargelegt habe, sollte sich auch später die Situation nicht wesentlich ändern: Der Musikwissenschaft über Josquin und seine Epoche fehlen auch heute im Allgemeinen fast gänzlich die Aufzeichnungen von Musik. Wenn es sie gibt – unabhängig von ihrer wissenschaftlichen Qualität, die hier nicht zur Debatte steht –, sind diese Studien, wie schon bei Bridgman, eine Art Zusatz: Es ist daher vielsagend, dass sie selbst in jüngerer Zeit noch immer gegen Ende, wenn nicht sogar ganz am Ende der jeweiligen Bände stehen. So etwa in der *Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, in der Honey Meconis Kapitel über »Recordings« das vorletzte ist; eine ähnliche Position nimmt Fabrice Fitchs »Interpretationsgeschichte« im dritten Band des *Handbuches der Musik der Renaissance* ein. Noch deutlicher ist diese Haltung im *Josquin Companion*, wo Peter Urquharts *Discography* der letzte und abschließende Teil des Anhangs ist.²⁰ Auf jeden Fall handelt es sich hierbei um Interpretationsgeschichten, die sich auf die Korrektheit der Aufführung eines geschriebenen Textes auf der Grundlage historischer Belege konzentrieren, die aber, wie schon Donald Greig unterstrichen hat, wenig über die Performance selbst aussagen, und zwangsläufig eine Art »Original-« oder »Idealaufführung« voraussetzen, mit denen die Aufnahmen verglichen werden.²¹ Darüber hinaus stellen sie die diskursiven Qualitäten dieser Aufnahmen nicht in Frage, als handelte es sich bei den Aufführungen um eine Wiedergabe der Werke Josquins bzw. anderer Komponisten, und nicht gleichzeitig um eine Aussage über sie – ähnlich wie der »Paralleltext«, den die Bilder in Bezug auf den Text liefern, den sie in den oben besprochenen Büchern begleiten.

In den letzten Jahrzehnten sind aber die ideologischen Hintergründe des historisch-musikalischen Narrativs über Josquin und andere »große« Meister der Musikgeschichte Gegenstand der Forschung geworden.²² Meines Wissens wurde

20 Honey Meconi, »Recordings of Fifteenth-Century Music«, in: *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, hrsg. von Anna Maria Busse Berger und Jesse Rodin, Cambridge 2015, S. 823–832; Fabrice Fitch, »Interpretationsgeschichte«, in: *Schrift und Klang in der Musik der Renaissance*, hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl, Laaber 2014, S. 450–489 (Handbuch der Musik der Renaissance, 3); Peter Urquhart, »Appendix B. Discography«, in: *The Josquin Companion*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 2000, S. 597–640.

21 Donald Greig, »Sightlines and Tramlines: The Orlando Consort at 25«, in: *Early Music* 43 (2015), S. 134. Greig bezieht sich auf Richard Sherrs und Fabrice Fitchs Rezensionen von Aufnahmen von den Tallis Scholars; seine Ausführungen gehören in den Kontext einer viel weiteren Debatte über »performance practice-studies«, die die hier erwähnten Beiträge miteinbezieht.

22 Paula Higgins, »The Apotheosis of Josquin Desprez and Other Mythologies of Musical Genius«, in: *Journal of the American Musicological Society* 57 (2004), S. 443–510; siehe auch dies., »Musical ›Parents‹ and Their ›Progeny‹: The Discourse of Creative Patriarchy in Early Modern Europe«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood*, hrsg. von Jessie A. Owens und Anthony Cummings, Michigan 1997, S. 169–186; Vincenzo Borghetti, »Una biografia senza stile – uno stile senza biografia.

Aufnahmen der Musik Josquins und anderer Zeitgenossen eine vergleichbare Aufmerksamkeit bislang nicht zuteil, zumindest nicht als klingende Beiträge zu einem historiographischen Narrativ über den jeweiligen Komponisten – als sei es nur ein verbaler Text, der einen Kommentar über ein Werk abgeben könnte.²³ Dennoch hat die Musikwissenschaft unlängst über die diskursive Rolle von Performances und Aufnahmen nachgedacht: Von Simon Frith über Philip Auslander und Carolyn Abbate bis hin zu Nicholas Cook und, speziell auf Renaissance-musik gerichtet, Michael Long haben mehrere Wissenschaftler*innen analysiert, inwiefern jene wichtige Sinnstifter sind und wie sie untersucht werden könnten.²⁴ Nach Meinung der genannten Autor*innen sind Performance und Aufnahme nicht einfach die Umsetzung einer Partitur in Klang. Vielmehr können sie als Artefakte betrachtet werden, die menschliche Handlungen verkörpern und materialisieren; zudem können sie auf die Bedeutungen hin interpretiert werden, die sie enthalten und die sie gemeinsam mit den Zuhörern hervorbringen.

Was also ist die Sinnkonstruktion durch die Aufnahmen von Josquins Musik und wie kann sie untersucht werden? Am Anfang der Forschung über Aufnahmen steht ein Schock. 1952 schrieb Otto Gombosi in einer Rezension von LPs mit Renaissancemusik Folgendes:²⁵

In discussing the above items I find myself in the curious position of not being able to make a clear cut between work and performance. To a musicologist, this amounts to a real shock. For we are, essentially, musicians of the desk, dealing with abstract sound. Occasional performances prepared or witnessed by us have the character of experiments and approximations to be taken with a bushel of salt. And now here we are confronted with

Raccontare la vita e l'opera di Johannes Ockeghem«, in: *Philomusica online* 11 (2012), S. 38–62, <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/1431/1378>; Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln u. a. 2014 (Biographik. Theorie, Kritik, Praxis, 3).

- 23 Doch schon 1986 schrieb Martin Elste, dass jede Verklänglichlichung eines Notentextes mehr ist »als das, was wir gemeinhin als Interpretation verstehen«. Martin Elste, »Die Popularisierung mittelalterlicher Musik durch Schallplatten«, in: *Mittelalter-Rezeption: Ein Symposium*, hrsg. von Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 549.
- 24 Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Oxford 1996; Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London 1999; Carolyn Abbate, »Music – Dramatic or Gnostic?«, in: *Critical Inquiry* 30 (2004), S. 505–536; Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford 2013; Michael Long, »Hearing Josquin Hearing Busnoys«, in *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music* (wie Anm. 20), S. 21–39. Die Literatur über diese Themen ist zu umfangreich, um sie hier zu erwähnen. Daher beschränke ich mich auf einige repräsentative Studien in diesem Bereich.
- 25 Gombosis Rezension wird von Bridgmann zu Beginn ihres Aufsatzes zitiert und diskutiert; siehe Bridgmann, *On the Discography* (wie Anm. 16), S. 633.

what looks like the final, unalterable incarnation of the pure spirit, burdened with all the inherent weakness of flesh, not all of which are delightful. And we fear lest the magic of the engraved platter become a worse curse than the magic of the printed page. Musical performance is still the most uncertain, the most controversial field of historical research.²⁶

Wir befinden uns in den frühen fünfziger Jahren, als mit der Einführung der Mikrorille die expansive Phase der Diskographie beginnt. Damals war es vielleicht unvermeidlich, »Schreibtischmusiker« zu sein: Die erste Gesamtaufnahme einer Josquin-Messe stammt aus dem Jahr 1955.²⁷ Sein Schock ist daher verständlich. Wer hat nicht schon einmal ein Gefühl der Überraschung oder gar Enttäuschung beim Anblick der Verfilmung eines beliebten Romans verspürt? Wie der im Kopf selbstgedrehte Film meist nicht mit dem Film übereinstimmt, den man tatsächlich auf der Leinwand sieht, so wird auch der Klang, den man sich beim Lesen einer Partitur vorstellt, mit dem konkreten Klang derselben Musik konfrontiert; und oft ist das kein angenehmes Erlebnis.

Der »wissenschaftliche« Josquin

Der Schock von Gombosi hat aber auch andere Gründe. 1952 war der »abstrakte« Renaissance-Klang noch nicht der charakteristische Klang der Musikaufnahmen, die er in diesem Artikel bespricht – und auch nicht der Live-Aufführungen dieser Musik. Die Musik der Renaissance, insbesondere natürlich die geistliche Musik, war Repertoire der großen Chorinstitutionen, das vielleicht auch dank der visuell-sensorischen Reize der Musikgeschichten imaginiert und erzeugt wurde. Die »Abstraktion« des Klangs eben dieser Musik ist zu dieser Zeit noch eher ein Wunschgedanke, ein erstrebenswertes »wissenschaftliches Gegengift« sozusagen, das die Aufführung Alter Musik vor der nun als problematisch empfundenen Tradition schützen konnte. In diesem Sinn ist es bezeichnend, dass der Autor später in der Rezension diese herkömmliche Tradition als durch »false sentimentality and affected piety« charakterisiert (siehe unten), und dass deswegen die Schwierigkeit für moderne Dirigenten in der Umsetzung von Noten in Klang liegt.²⁸ Daher ist es kein Zufall, dass »Abstraktion« und »Objektivität« sowohl

26 Otto Gombosi, Rezension, in: *The Musical Quarterly* 38 (1952), S. 659.

27 *Missa Pange Lingua*, Pomona College Glee Clubs, William F. Russel, LP Century V 5661, 1955. Alle Informationen über Aufnahmen von Josquins Musik entnehme ich aus Jerome F. Weber, »Josquin des Prez Discography« (S. 8), Online-Veröffentlichung der *Plainsong and Medieval Music Society*: <http://plainsong.org.uk/wp-content/uploads/2021/06/PMMS-Josquin-des-Prez-Discography-June-2021.pdf> (31.10.2021).

28 Otto Gombosi, Rezension (wie Anm. 26), S. 660.

die ästhetischen als auch die ideologischen Prämissen der Aufführung Alter Musik der *Archiv*-Produktion bilden, einer der wichtigsten Schallplattenreihen der Nachkriegszeit, die diesem Repertoire gewidmet sind.²⁹ Gegründet 1947, hat die *Archiv*-Produktion innerhalb der folgenden zwei Jahrzehnte Musik aus Epochen zugänglich gemacht, die bis dahin nicht erhältlich war, und vertraute sie professionellen Musiker*innen an, was auch bis dahin nicht immer der Fall gewesen war (siehe z. B. die oben erwähnte erste Gesamtaufnahme einer Messe von Josquin, die von einem Universitätschor aufgeführt wurde).³⁰ In dieser Reihe wurde 1959/1960 eine Platte mit Musik von Josquin veröffentlicht: Josquin Desprez, *Missa Pange lingua; 8 Weltliche Werke*, mit dem Ensemble Pro Musica Antiqua, geleitet von Safford Cape.³¹ Diese Einspielung ist paradigmatisch für die Ideologie der Alten Musik in dieser historischen Phase, und daher ist es besonders interessant, sie in diesem Kontext zu analysieren.

Bevor ich damit beginne, möchte ich kurz darüber nachdenken, nicht nur »wie«, sondern auch »was« man analysiert, wenn man Aufnahmen von Musik untersucht, die auf dem Plattenmarkt veröffentlicht wurden. Sicherlich könnte man viel über die Aufführung sagen. Ein Tonträger besteht aber nicht nur aus der aufgenommenen Musik. Die Analyse nur darauf zu konzentrieren, hieße, den Inhalt zu verabsolutieren und auf die Analyse des Mediums zu verzichten, das mehr ist als der Inhalt. Bei einem Tonträger gibt es auch materielle Elemente des »Trägers«, die Beziehungen zum »Ton« haben bzw. herstellen. Diese Elemente sind meistens auch die ersten, mit denen man bei der Verwendung einer Aufzeich-

29 Die *Archiv*-Reihe war keine absolute Neuheit: Wie die Englische *History of Music in Sound* (eine Beilage mit Einspielungen zur *Oxford History of Music*, deswegen aber nicht exklusiv mit Alter Musik, wie die *Archiv*-Reihe) konnte sie als ideale Fortsetzung der in der Zwischenkriegszeit veröffentlichten Schallplattenreihen angesehen werden, insbesondere der ab 1935 veröffentlichten *Anthologie Sonore*, herausgegeben von Curt Sachs. Siehe Martin Elste, »Bildungsware Alte Musik. Curt Sachs als Schallplattenpädagoge«, in *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 13 (1989), S. 2072–2074; Vincenzo Borghetti, »Purezza e trasgressione: il suono del Medioevo dagli anni Cinquanta ad oggi«, in: *Semicerchio* 44 (2011), S. 38–42. Es ist kein Zufall, dass Safford Cape, dessen Aufnahmen von Josquins Musik für *Archiv* demnächst besprochen werden, Aufnahmen sowohl für *Anthologie Sonore* als auch für die *History of Music in Sound* gemacht hat.

30 Über *Archiv* siehe Martin Elste und Stefan Mikorey, »40 Jahre *Archiv* Produktion. Aufführungspraxis alter Musik im Spannungsfeld zwischen Tradition, Historismus und Perfektion«, in: *FonoForum* 32 (1987), S. 24–27; Martin Elste, Die Popularisierung (wie Anm. 23), S. 548–552; ders., »Alte Musik als neue Musik als neue Musik ... Zum unausgesprochenen ästhetischen Programm im Spannungsfeld kommerzieller Medialität«, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 27 (2003) S. 55–61; ders., »Mittelalter aus dem Geiste der Kommerzielle Vermarktung«, in: *Übersetzte Zeit: Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart*, hrsg. von Wolfgang Gratzer und Hartmut Möller, Hofheim 2001, S. 312–314; Dieter Gutknecht, *Die Wiederkehr des Vergangenen: Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik, II: Entwicklung ab dem Zweiten Weltkrieg*, Mainz 2015, S. 101–116.

31 LP *Archiv* SAPM 198 171; ARC 73159.

nung in Berührung kommt. Sie sind nicht gleichgültig gegenüber dem Inhalt, sondern wecken Erwartungen, steuern und begleiten die Hörerlebnisse, stellen einen Kontext für sie her und produzieren *gemeinsam* mit der aufgenommenen Musik Bedeutungen – selbst im digitalen Zeitalter spielen zumindest die visuellen Elemente bei der Nutzung einer Aufnahme noch eine Rolle (auf Streaming-Plattformen sowie auf Websites, die Musik zum kommerziellen Herunterladen anbieten, wird die Musik mit Bildern begleitet, die meistens dieselben sind, die auf den jeweiligen Platten- und/oder CD-Covern erscheinen).³²

Um Safford Capes Josquin-Aufnahme zu analysieren, fange ich nun absichtlich bei einer Beschreibung der Platte an. *Archiv* Produktion ist eine Schallplattenreihe der *Deutsche Grammophon Gesellschaft*, die Musik von der Gregorianik bis ungefähr 1750 anbietet. In der kompletten Fassung lautet ihr Name wie folgt: »Archiv Produktion des Musikhistorischen Studios der Deutschen Grammophon Gesellschaft«. Sie enthält Schallplatten, die in zwölf »Forschungsbereiche« unterteilt sind. Jede LP enthält eine Kartei mit Angaben zu den Interpret*innen, Ort und Datum der Aufnahme, der Besetzung, der Ausgabe der Musik und ihrer Herausgeber*innen usw. Josquins Messe und 8 weltliche Werke finden sich laut der Cover im, »IV. Forschungsbereich | Hochrenaissance | Serie A: Niederländer um und nach Josquin« (vgl. Abb. 1).



Abbildung 1: Cover der LP *Archiv* SAPM 198 171; ARC 73159.

32 Grundlegend für diese Art der Tonträgeranalyse sind die Schriften von Martin Elste, dessen Forschung schon längst den visuellen und materiellen Elementen der aufgenommenen Musik Aufmerksamkeit geschenkt hat. Siehe Elste, *Die Popularisierung* (wie Anm. 23); ders., *Alte Musik; Mittelalter aus dem Geiste* (wie Anm. 29). Siehe auch Borghetti, *Purezza e trasgressione* (wie Anm. 29).

Als Beispiel aus dieser Aufnahme, wende ich mich nun *Nymphes des bois* zu, hier als *Déploration de Johannes Ockeghem* gelistet. Pro Musica Antiqua ist ein Ensemble aus ausgebildeten Sängern; man hört deutlich, dass sie die Technik des (Opern)Gesangs beherrschen: Das Vibrato ist heute vielleicht ihr auffälligstes Merkmal. Die Agogik ist hier gleichmäßig, mit schlichten *rallentandi* nur vor Kadenz. Die Dynamik ist ebenfalls gleichmäßig: Alles ist mehr oder weniger *forte*; die Lautstärke wird deutlich nur beim Ausschnitt »Acoustrés vous« reduziert, was eine Wirkung auf die Phrasierung hat (die vorher kaum differenziert war). Es handelt sich um eine professionelle, wenn auch distanzierte Aufführung: Man könnte sagen, dass Pro Musica Antiqua den Noten Stimmen verleiht. Die Aufnahme klingt heute – und war von Anfang an so gedacht – wie eine, die man nicht zum Vergnügen anhören sollte, im Gegensatz zu »Standard«-Aufnahmen klassischer-, sowie zu älteren Aufnahmen von Renaissancemusik. In dieser Hinsicht ist es interessant, zu sehen, wie diese Aufnahme das Konzept der *Archiv*-Reihe klingend verkörpert. In Bänden und »Forschungsbereichen« organisiert, war *Archiv* als eine Tonträger-Enzyklopädie gedacht. Der Name der Reihe, ihr Layout und die schlichte Farbe der Covers rückten die *Archiv*-Platten eher in die Nähe zu einer anspruchsvollen akademischen Publikation wie zum Beispiel dem *Archiv für Musikwissenschaft* (dessen Cover ein ähnlich »wissenschaftliches Gelb« hat) als zu den Produkten der »normalen« Schallplattenindustrie: *Archiv*-LPs wollten Bildungsplatten sein, sie klingen dementsprechend und sehen auch so aus.³³

Wie von Gombosi angedeutet, wurden diese ersten LP-Aufnahmen als »unalterable incarnations« betrachtet: echte Editionen also, aber eben in Töne gepresst. Deswegen bestanden Wert und Sinn dieser Einspielungen sowohl für die Ausführenden als auch für die Zuhörer*innen in der getreuen Umsetzung des in den Partituren gedruckten Notentextes. Es wurde als Problem angesehen, wenn hingegen das Ergebnis keine offensichtliche (und strenge) Umsetzung von Noten in Klang war. In seinem Aufsatz über Musikwissenschaft und Schallplatte nennt Klaus Holzmann die *Archiv*-Platten eine »klingende Denkmäler-Ausgabe der abendländischen Musik«, wobei »im Vordergrund nicht die Frage [steht] ob das Ergebnis ästhetisch befriedigend, sondern ob es im historischen Sinne richtig ist. Geht es doch hier nicht um unser Verhältnis zur Alten Musik, sondern um unser objektives Wissen von ihr«.³⁴

33 Ich beziehe mich hier auf Elste, *Die Popularisierung* (wie Anm. 23), S. 551.

34 Klaus Holzmann, »Musikwissenschaft und Schallplatte«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 12 (1955), S. 89f. Siehe auch Alfred Dürr, »Archiv-Produktion des Musikhistorischen Studios der Deutschen Grammophon-Gesellschaft (Stand: April 1954)«, in: *Die Musikforschung* 8 (1955), S. 88–90.

Dieses Bedürfnis nach »Sachlichkeit« bei der Einspielung Alter Musik, die bei Gombosi und Holzmann deutlich zum Ausdruck kommt, lässt sich besser im Kontext der Kultur nach dem Zweiten Weltkrieg und insbesondere in der deutschen Kultur dieser Zeit begreifen. Die jüngste Vergangenheit hatte die Tradition der Aufführung Alter Musik, die auf der Suche nach eben jenem von Holzmann, Gombosi und anderen kritisierten zeitgenössischen »Verhältnis« beruhte, moralisch problematisch gemacht. Die »wissenschaftliche« und objektivierende Distanzierung war damals eines der Mittel, um den schändlichen Makel dieser peinlichen Vergangenheit von der Alten Musik zu entfernen. Dieser Makel wurde bei Josquin besonders deutlich, gerade in seiner *Missa Pange lingua*. Mit dieser Messe wurde 1929 die Reihe der »populären« Musikausgaben Das Chorwerk eröffnet.³⁵ Sie entstand in der Zeit der Weimarer Republik, mit der Absicht, soziokulturelle Phänomene wie die Jugendmusikbewegung anzusprechen, und wurde schon bald zu einem der kulturpolitischen Mittel, die beim Aufbau und der Stärkung des Zugehörigkeitsgefühls zur deutschen Nation im Dritten Reich dienten. Überdies konkretisierte und verbreitete diese Ausgabe den historiographischen Mythos von Josquin als wichtigem Vertreter der »Niederländischen Schule«, d. h. als Held in der Musik der »großen deutschen Nation«.³⁶ Mit anderen Worten: Josquin im Chor zu singen, bedeutete (auch) für das Vaterland zu »kämpfen«. Die daher ideologisch konnotierte Aufführungspraxis dieser Jahre warf einen düsteren Schatten auf den Komponisten und seine Musik, den in der Nachkriegszeit die *Archiv*-Aufnahmen durch die Fokussierung auf das »rein Wissenschaftliche« der musikalischen Strukturen, zu umgehen versuchten.³⁷ Mit den neuen *Archiv*-Aufnahmen wurde im Bereich der Alten Musik das verwirklicht, was Wieland Wagner in jenen Jahren mit seinen ebenso »abstrakten« Bayreuther Produktionen geleistet hat: ein Neubeginn, der alle Spuren der Nazi-Sentimentalität der vorangegangenen Jahrzehnte wegwischen konnte – ein Bedürfnis, sich von der Tradition zu lösen, das nicht zufällig auch in der oben zitierten Rezension von Gombosi zum Ausdruck kommt.³⁸

Das Streben nach »Wissenschaft«, »Sachlichkeit« oder »Objektivität« in den Aufnahmen von Musik der Renaissance der fünfziger Jahren spiegelt sich auch in

35 Josquin Des Pres, *Missa Pange Lingua*, hrsg. von Friedrich Blume, Wolfenbüttel 1929 (Das Chorwerk, 1).

36 Siehe dazu die Beiträge von Michael Custodis und Barbara Eichner im vorliegenden Band.

37 Über Alte Musik, besonders Chormusik vor- und während dem Nationalsozialismus siehe Pamela Potter, *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven, Yale University Press, 1998, S. 1–19; siehe auch Vincenzo Borghetti, »Johannes Ockeghem, figure mystique?«, in: *Musique, théologie et sacré, d'Oresme à Érasme*, hrsg. von Annie Coerdevey und Philippe Vendrix, Ambronay 2008, S. 150–184.

38 Über Wieland Wagners Inszenierungen und ihre Bedeutung im Rahmen der Deutschen Kultur der Nachkriegszeit siehe beispielsweise Patrick Carnegy, *Wagner and the Art of the Theater*, New Haven 2006, S. 263–309.

diskographischen Unternehmungen wider, die auf den ersten Blick in einer anderen Richtung zu gehen scheinen. Nicht nur Editionen oder Musikbeispiele setzte man in Töne um, sondern auch Teile aus Musikgeschichten. In einer anderen enzyklopädischen Reihe, die *Archives Sonores de la Musique Sacrée*, erschien 1958 eine der ersten Komplett-Einspielungen von Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae*.³⁹ Zusammen mit einem Instrumentalensemble musiziert hier der Chor von Saint-Eustache, einer wichtigen Kirche von Paris, also wie in den »traditionellen« Aufnahmen von Renaissancemusik, die Gombosi kritisiert hatte. Abgesehen von anderen Merkmalen gibt es ein Element der Ausführung, das beim Anhören besonders auffällt: Die prominente Stimme der Posaunen, die den Tenor der Messe spielen. Das Ganze klingt entschieden weniger steif als bei der *Archiv*-Aufnahme von *Déploration*. Diese Aufnahme ist aber nicht weniger wissenschaftlich fundiert: Sie klingt wie die Umsetzung der Würdigung von André Pirro in seiner erwähnten *Histoire de la musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e*:

[Le *tenor* de la messe *Hercules, dux Ferrariae*] est traité est traité avec un grand souci de symétrie. Le prince passait pur bien connaître l'architecture. Est-ce pour le flatter que le musicien mesure si exactement les lignes des ses mélodies? Ou bien est-ce pour mieux séduire l'homme de guerre qu'il rythme se contresujets comme des chants de soldats? Et n'est pas le fracas des chariots traînés sur des chemins raboteux qui retentit das le dernier *Kyrie*? Hercule qui ordonnait de fondre les cloches pour avoir plus de bombardes (1482), aurait été bien loué par un artiste auquel il est permis de prêter de telles intentions militaires. Et un chef d'armée aurait approuvé la précision des courtes ripostes, les conversions de la manœuvre (*Domine Deus*), les escalades opiniâtres (*Christe; Tu solus*), les attaques renouvelées (*Sanctus*). Et c'est avec un élan d'assaut que s'élèvent dans *l'Osanna* l'alto et le soprano suivis, comme une troupe pesamment armée, du ténor ed de la basse: et ces renforts s'installent de plus en plus haut sur les positions gagnées.⁴⁰

39 Josquin Des Prez, *Missa »Hercules Dux Ferrariae«*; Motet »Misericordias Domini«, R.-P. Émile Martin, Les Chanteurs de Saint-Eustache, Ensemble Instrumental, LP *Lumen* AMS 4, 1958 (*Archives Sonores de la Musique Sacrée*, 5, *La polyphonie a capella, France XV^e siècle*). Nach Jerome F. Weber (Josquin des Prez Discography, S. 5) war der Einspielung von Émile Martin nur die von Donald Air mit den Berkeley Chamber Singers vorausgegangen (*Music Library* MLR 7075, 1958). Martins Aufnahme der *Missa Hercules* wird von Michael Long besprochen, allerdings aus einer anderen Perspektive als der der vorliegenden. Siehe Long, Hearing Josquin (wie Anm. 24), S. 29f.

40 André Pirro, *Histoire de la musique* (wie Anm. 10), S. 181: »[Der Tenor der Messe *Hercules Dux Ferrariae*] wird mit großer Sorgfalt auf Symmetrie behandelt. Der Fürst galt als sehr versiert in der Architektur. Soll es ihm schmeicheln, dass der Musiker die Linien seiner Melodien

Pirro sieht diese Messe als besonders für Herzog Herkules I. geeignet: einen Feldherrn, bekannt für seine Kenntnisse auf dem Gebiet der Architektur. Aus diesem Grund verwendet der Autor eine ganze Reihe von Kriegsmetaphern, gipfelnd im Einsatz von Tenor und Bass im *Osanna*, den er einer »schwer bewaffneten Truppe« gleichsetzt. Martins Einspielung der *Herkules*-Messe macht die Metaphern von Pirros Text konkret: Im Gegensatz zu den Stimmen ist der Posauneneinsatz von Anfang an laut, sogar vielleicht brutal; und er wird von einer Gruppe von Posaunen vorgetragen, also von der »Truppe« im wörtlichen Sinne, von der der Autor spricht. Diese Aufnahme ist dann auch »objektiv«, weil sie auf eine historisch begründete Interpretation zurückgeht, deren klangliche Umsetzung sie darstellt. Die »Objektivität« funktioniert hier nur auf einer anderen Ebene als in der oben diskutierten *Archiv*-Platte. Mit der *Archiv* Produktion teilt sie das äußere Erscheinungsbild der Aufmachung: eine Hülle aus beigem Leinen und Papier, aber mit gold gestochenen Beschriftungen, ein Element, das den Eindruck einer soliden Enzyklopädie in Klängen verstärkt.⁴¹

Die »Renaissance« Josquins

Ab den späten fünfziger Jahren stieg die Produktion von Schallplatten exponentiell. Diese goldene Zeit der Diskographie hatte Konsequenzen auch im Bereich der Renaissancemusik. Zwischen 1950 und 1960 förderte die *Archiv* Produktion eine Ästhetik und Ideologie der Alten Musik, die gerade in jenen Jahren in Frage gestellt wurde. Unter der Leitung von Michael Morrow begann in den fünfziger Jahren die Tätigkeit von *Musica Reservata of London*, ein Ensemble, das sich vor allem der Musik des Mittelalters und der Renaissance widmet. Nach den erfolgreichen Konzerten im Londoner South Bank im 1967 etablierte sich *Musica Reservata* schnell als eines der führenden Ensembles für Alte Musik seiner Zeit, pa-

so genau misst? Oder ist es, um den Mann des Krieges besser zu verführen, dass er seine Kontaktpunkte wie Soldatenlieder rhythmisiert? Und ist es nicht das Geklapper von Karren, die über holprige Straßen geschleppt werden, das das letzte *Kyrie* zurückhält? Herkules, der die Glocken einschmelzen ließ, um mehr Bombarden zu haben (1482), wäre von so einem Künstler gelobt worden, dem man solche militärischen Absichten zuschreiben kann. Und ein Heerführer hätte die Präzision der kurzen Gegenangriffe, die Umstellungen des Manövers (*Domine Deus*), die hartnäckigen Steigerungen (*Christe; Tu solus*), die erneuten Angriffe (*Sanctus*) gebilligt. Und mit einem Ansturm erheben sich Alt und Sopran in der *Osanna* gefolgt, wie eine schwer bewaffnete Truppe, vom Tenor und Bass: und diese Verstärkungen setzen sich immer höher auf die gewonnenen Positionen.«

41 Bilder der Hülle, Platte und begleitenden Textbeilagen kann man bei der Webseite www.discogs.com finden: <https://www.discogs.com/it/release/8618094-Josquin-Des-Prez-Missa-Hercules-Dux-Ferrariae-Motet-Misericordias-Domini> (13.11.2021).

rallel zu seiner Konzerttätigkeit blühte seine Plattenkarriere.⁴² Eine seiner ersten Aufnahmen, *Music of the Early Renaissance: John Dunstable and His Contemporaries* (zusammen mit dem Purcell Consort of Voices), wurde 1966 aufgenommen und im folgenden Jahr bei *Turnabout*, einem Nebenlabel des amerikanischen Hauses *Vox*, veröffentlicht. In den Jahren danach folgten weitere Aufnahmen für unabhängige Labels wie *Argo* und *Vanguard* und vor allem Aufnahmen für ein Major-Label, *Philips*.⁴³

Musica Reservata's Renaissancemusik hätte nicht unterschiedlicher sein können als die, die man bei *Archiv* (und ähnlichen Reihen) finden konnte. Im Vergleich zu diesen letzten, die sich auf eine strenge Wiedergabe der geschriebenen Musik beschränkten, verfolgte Morrow einen radikalen Ansatz, indem er die Rhetorik des volkstümlichen Repertoires in die Aufführung Alter Musik importierte. Es handelt sich hier um eine auch von der Musikwissenschaft geprägte Idee, die in den Abhandlungen von Arnold Schering und Thurston Dart längst zu lesen war. Bei Morrow et al. kam die Alte Musik der siebziger Jahre klanglich sehr nahe an die ethnischen Repertoires sowie an die Popmusik heran, wie einige Kritiker in ihren Rezensionen bemerkten.⁴⁴ Obwohl nicht alle neu gegründeten Ensembles Mittelalter- und Renaissancemusik so wie *Musica Reservata* aufführten, war gegenüber Alter Musik ab den ausgehenden sechziger Jahren zunehmend eine andere Haltung spürbar als noch bei den Aufnahmen von *Archiv* Produktion: Alte Musik rückte von den Regalen der Universitäts- und Bildungsbürgertumsbibliotheken herunter ins »normale(re)« Musikleben. Das heißt, es war nun möglich, diese Musik zu genießen, was auch immer ihr Zweck war. In den Worten von J.M. Thomson, einem der Gründer von *Musica Reservata*, »Michael's [Morrow] reason for attempting performances [...] was to bring music to life for its own sake«, eine »freudige« Einstellung zur Alten Musik also, die später von David Munrow geteilt wurde, wenn auch mit anderen Ergebnissen als bei Morrow.⁴⁵ Das »Verhältnis« zu den Zuhörer*innen – das Holzmann, Gombosi und andere als Problem, wenn nicht gar als reale Gefahr ansahen – war somit wieder ein positives Element bei der Aufführung und Aufnahme von Musik aus der fernen Vergangenheit.

42 Für eine detaillierte Analyse der Ensembles für Alte Musik in den fünfziger bis siebziger Jahren siehe Leech-Wilkinson, *The Modern Invention* (wie Anm. 9), S. 64–99.

43 Siehe Borghetti, »Purezza e trasgressione« (wie Anm. 29), S. 42–45.

44 Soweit mir bekannt ist, war dies bei Morrows Aufnahmen nie der Fall; jedoch setzten einige Kritiker der späten sechziger Jahre diese »populäre« Alte Musik, die damals in Mode war, ausdrücklich mit der Musik der *Beatles* in Verbindung. Siehe dazu Leech-Wilkinson, *The Modern Invention* (wie Anm. 9), S. 97–98; Borghetti, »Purezza e trasgressione« (wie Anm. 29), S. 42–49.

45 J.M. Thomson u. a., »Michael Morrow, 1929–94«, in: *Early Music* 22 (1994), S. 538, zit. nach Nick Wilson, *The Art of the Re-enchantment: Making Early Music in the Modern Age*, Oxford 2014, S. 25; über David Munrow ebda., S. 27f.

Dass die Aufnahme von Renaissancemusik bereits zu Beginn der siebziger Jahren eine andere Bedeutung hatte als zuvor, zeigt der Vergleich von Safford Capes *Archiv*-Einspielung von Josquins *Déploration* mit derjenigen desselben Stückes von Grayston Burgess und dem Purcell Consort of Voices, 1970 bei *Argo* erschienen.⁴⁶ Wie bei Capes Aufnahme sind auch hier professionelle, vibrato-geschulte Stimmen zu hören. Dieses ist aber das einzige Element, was beide Ausführungen verbindet. In Burgess' Einspielung klingt Josquins Komposition nun wie »echte« Musik: Es ist kein »Hörbeispiel«, keine Umsetzung einer Partitur. Deutlich wird dies an Phrasierung und Dynamik, am Ausdruck des Textes. Ein Stück anders klingen zu lassen, heißt nicht nur, eine unterschiedliche Aufführungspraxis zu realisieren, es heißt auch, eine Aussage über dessen historische Bedeutung für das Publikum seiner Zeiten und seine Rolle und Wert für moderne Zuhörer*innen zu machen. An Josquins Musik darf man jetzt auch Spaß haben; man kann sich sogar von seiner *Déploration* berührt fühlen, wie man sich vielleicht schon in der Zeit ihrer Komposition der Fall war. Gefühle (das »Verhältnis«) überhaupt sind jetzt nicht fehl am Platz (wie sie es auch damals nicht waren): In den siebziger Jahren ist das Hörerlebnis von Josquins Musik ähnlich wie das Betrachten eines »schönen« Renaissancebildes in einem Museum, in einem Buch oder auf einem

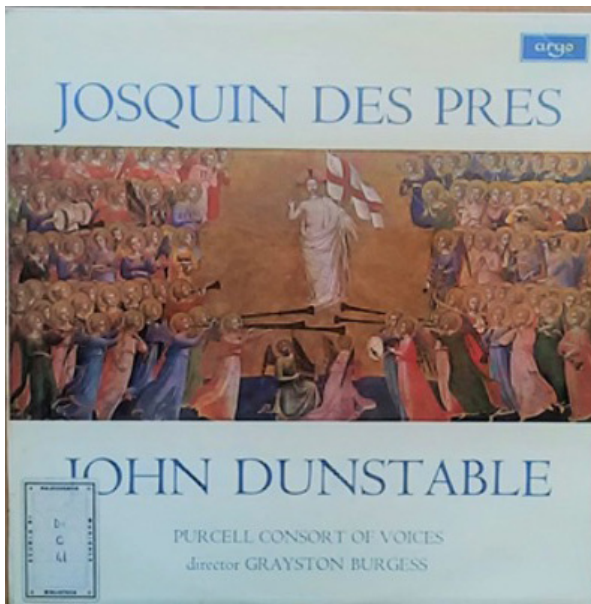


Abbildung 2: Cover der LP *Argo* ZGR 681, 1970.

46 *Josquin Des Pres – John Dunstable*, Grayston Burgess, The Purcell Consort of Voices, LP *Argo* ZGR 681, 1970.



Abbildung 3: Cover der LP *Archiv Produktion* 2533 145, 1973.

Poster. Zu diesem »empathischen« Verhältnis zur Alten Musik tragen nicht unwesentlich auch die materiellen Elemente der Medien bei. Bei dieser letzten Platte hat man Bilder in Farbe, was nun zum neuen Standard der Vermarktung von klassischer und eben auch Alter Musik wird (vgl. Abb. 2). Die Musikgeschichte verspricht damit ein anderes Erlebnis und eine andere Auffassung als diejenige der fünfziger Jahre. Das objektivierende Narrativ eines Komponisten, dessen Musik hauptsächlich auf den Seiten von Büchern und nicht als erklingende Musik existiert, wie bei *Archiv Produktion*, hält im Kontext der Popularisierung dieser Musik nicht mehr stand. Im Laufe der sechziger Jahre verlieren geschlossene, buchartige Reihen allmählich an Bedeutung.⁴⁷ *Archiv* selbst wird von einer Reihe zu einem Label: Die Organisation in »Forschungsbereichen« samt informativen Karteien wird Anfang der siebziger Jahre aufgegeben; selbst der Name wird einfach in *Archiv Produktion* gekürzt (der Untertitel »des Musikhistorischen Studios der Deutschen Grammophon Gesellschaft« wird endgültig abgeschafft). Als das Hören dieser Musik (zum Nachteil der enzyklopädischen Idee) zum Vergnügen wird, verliert auch das »archivalisch-wissenschaftliche« Layout seine ideologischen und soziokulturellen Voraussetzungen: Bei *Archiv*-Produktionen ver-

⁴⁷ Auch die *EMI-Reflexe*-LPs erschienen zunächst in einer Reihe von zehn Kassetten zu je sechs Platten, allerdings unterscheidet sich hier die Aufführung der Musik sehr von der bei *Archiv* üblichen, ebenso wie die visuelle Gestaltung der Kassetten bzw. Plattencover. Siehe dazu Elste, *Popularisierung* (wie Anm. 23), S. 551f.; Derselbe, *Mittelalter aus dem Geiste* (wie Anm. 30), S. 315f.; Fitch, *Interpretationsgeschichte* (wie Anm. 20), S. 458.

schwinden die schlichten Covers in nüchternem Gelb und werden durch solche mit farbigen Abbildungen ersetzt, wie zum Beispiel die Ockeghem/Josquin LP von *Pro Cantione Antiqua London* unter Bruno Turner (1973) (vgl. Abb. 3).⁴⁸ Auch bei Aufnahmen Alter Musik wird – im Einklang mit der generellen Entwicklung des Musikmarkts – über Bilder, Grafik und Design eine Annäherung an das Publikum gesucht, mit dem Ziel, nicht nur einen informativen, sondern auch einen *emotionalen* Kontakt mit den Benutzern herzustellen.⁴⁹

Die erwähnten Grayston Burgess- bzw. Bruno Turner-Aufnahmen und -Schallplatten »erzählen« also einen *anderen* Josquin im Vergleich zu dem der *Archiv*-Reihe. Es handelt sich dabei um einen »humanisierten« Josquin (und allgemeiner um »humanisierte« Renaissancemusik), der sich der Rhetorik und der medialen wie materiellen Formen der Umgangsmusik des Publikums der LPs bedient, dabei aber zugleich eine Interpretation der Rolle und Bedeutung dieser Musik in der Epoche ihrer Komposition »in Klängen« anbietet.

Man könnte einwenden, dass dieser »humanisierte« Josquin auch wissenschaftlich fundiert ist: Josquin ist der Komponist, bei dem man emphatisch von einer »Vermenschlichung der Musik« gesprochen hat. Beide erwähnten Aufnahmen bringen tatsächlich den Josquin zum Ausdruck, den zum Beispiel Texte und Bilder der 1976 *Proceedings* »erzählen« – also einen Renaissance-Komponisten, einen der Vertreter der moderneren (d. h. italienischen) Renaissance in der Musik.⁵⁰ Der Unterschied zu den Schallplattenausgaben der fünfziger Jahre besteht nicht nur darin, dass die jüngeren Aufnahmen durch die Aufführung der Musik einen anderen Komponisten darstellen; er liegt auch in der Verbreitung und dem Einfluss, den die Tonträger ab diesen Jahren auf sozialer und kultureller Ebene ausüben. Alte Musik erlebt jetzt einen unvorhergesehenen Erfolg auf dem Tonträgermarkt. Wie bei anderen »populären« Sorten von Musik, die man zum Vergnügen/zur Unterhaltung anhört, hat man nun auch zu diesem Repertoire durch LPs, Kassetten, CDs usw. Zugang. Die soziokulturelle Breite im Umgang mit Tonträgern sorgt dafür, dass die Erfahrung Alter Musik nicht unbedingt von der Musikgeschichtsschreibung gesteuert bzw. bestimmt wird, sondern prinzipiell von den Tonträgern selbst. Das mögliche Fehlen einer formalen Vermittlung

48 *Johannes Ockeghem: Missa pro defunctis; Josquin Desprez: Déploration sur la mort d'Ockeghem*, Bruno Turner, Pro Cantione Antiqua London, LP *Archiv Produktion* 2533 145, 1973.

49 Über den nichtkommerziellen Charakter der ursprünglichen *Archiv*-Reihe siehe Gutknecht, *Die Wiederkehr* (wie Anm. 30), S. 104–111.

50 Sicherlich ist die Wirkung der Musik der Renaissance, wie sie von Michael Morrow und anderen ähnlichen Ensembles »erzählt« wird, eine andere als die von Grayston Burgess oder Bruno Turner, aber das gilt auch für die »Vermenschlichung« der Erfahrung dieser Musik, die sie im Vergleich zu den Aufnahmen der *Archiv*-Reihe erreichen. Siehe dazu Borghetti, *Purezza e trasgressione* (wie Anm. 29), S. 42–48.

durch die Musikwissenschaft bedeutet jedoch nicht, dass diese Höraktivitäten notwendigerweise ohne sie erfolgen (Materialien, Bilder, Begleittexte können in irgendeiner Form vorhanden bzw. zugänglich sein), und auch nicht, dass sie, selbst ohne sie, ohne hermeneutische Folgen bleiben, denn, wie uns die Performance Studies seit Jahrzehnten verdeutlichen, ist Musik das, was wir aus ihr machen, und die Konstruktion von Bedeutung geschieht natürlich auch durch die Herstellung von bzw. den Umgang mit Aufnahmen.⁵¹

Dieser »Listening-for-pleasure-Turn« in der Diskographie der Alten Musik hatte allerdings seinen Preis. In den fünfziger Jahren begann die *Musical Quarterly*, neben musikwissenschaftlichen Büchern auch regelmäßig Musikaufnahmen zu rezensieren. Die Begeisterung für das neue Medium dauerte jedoch nicht lange an. Ab den sechziger Jahren wurden Plattenrezensionen langsam reduziert; sie wurden immer seltener, bis sie Mitte der achtziger Jahre gänzlich verschwanden. Im Falle der Alten Musik fällt dieser allmähliche Verlust an wissenschaftlichem Interesse gegenüber der Diskographie mit der Integration dieser Musik in das »normale« Musikleben zusammen. In dem Moment, in dem Josquin- und Renaissancemusik zum Genuss werden, verliert die Wissenschaft das Interesse an der Diskussion. Oder, besser vielleicht, bereiten Performance/Aufnahme der Wissenschaft ein epistemologisches Problem, wie schon Gombosi 1952 feststellte (»musical performance is still the most uncertain, the most controversial field of historical research«, siehe oben). Trotz der lebhaften Debatte um die Performance werden Aufnahmen Alter Musik nun nur noch bei *Early Music* besprochen – und anders als bei musikwissenschaftlichen Büchern bleibt hier der Fokus auf der Aufführungspraxis und der Interpretationsgeschichte, es geht weniger um ihren Beitrag zum musikgeschichtlichen Diskurs.

Der »moderne« Josquin

Das Aufblühen des Schallplattenmarktes in den siebziger Jahren brachte weitere wichtige Veränderungen im Bereich der Alten Musik mit sich, die sich von einer Alternativ- oder Nischenbewegung immer größere Räume im Schallplatten- und Livemusikmarkt eroberte. Die achtziger Jahre leiteten jedoch eine neue Phase in der Aufführungspraxis der Alten Musik ein. Das neue Jahrzehnt begann mit einer Polemik gegen die Aufführungspraktiken dieser Musik, die das vorangegangene Jahrzehnt geprägt hatten. Alles begann mit einigen Aufsätzen von Christopher Page, in denen er stark gegen die Verwendung von Instrumenten neben Stimmen bei der Aufführungen polyphoner Musik des Mittelalters und der Renaissance

51 Siehe dazu besonders Cook, *Beyond the Score* (wie Anm. 24), S. 308–336.

plädierte, zugunsten von »a-cappella«-Aufführung, die seiner Meinung nach historisch fundierter war. Im Laufe des Jahrzehnts vermehrten sich die kritischen Stimmen, und viele Interpret*innen und Musikwissenschaftler*innen beteiligten sich an der Debatte. Ihre Argumente sind in der folgenden Passage aus einem Artikel von Page von 1993 wirksam zusammengefasst:

Among lovers of early music, however, it is recognized throughout the world that there is not just a choral tradition in England but also (to quote a French reviewer) a *nouvelle école anglaise de chant*. I would paraphrase this as ›an English a cappella renaissance‹. This a cappella tradition of singing is flourishing. Choirs and vocal consorts which have achieved international recognition include the choirs of Westminster, Winchester and Worcester cathedrals, the choirs of King's College, Clare College [...] Let us call it the ›English discovery‹ theory. It begins from the premiss that English singers performing a cappella are currently able to give exceptional performances of medieval and Renaissance polyphony from England and the Franco-Flemish area because the ability of the best English singers to achieve a purity and precision instilled by the discipline of repeated a cappella singing in the choral institutions is singularly appropriate to the transparency and intricate counterpoint of the music.⁵²

Dieser Ausschnitt ist ein gutes Beispiel dafür, wie die Alte Musik die achtziger Jahre im Lichte einer »bürgerlichen Gegenreform« begann. Die Schlagworte änderten sich radikal: Page spricht nun von »Reinheit und Präzision«, »Disziplin«, »Transparenz«, »Komplexität« und macht damit sofort die Professionalität, und infolgedessen die politischen Orientierungen der neuen Alten Musik und ihrer Interpret*innen deutlich. Pages »Reinheit« hat aber nichts gemein – weder mit der (zum Teil unanständigen) Naivität, die den »populären« Klang der frühen Musik von Morrow und anderen, die noch extremer sind als er (wie zum Beispiel René Clemencic), kennzeichneten, noch mit dem Klang von Burgess oder Turner Performances/Aufnahmen.⁵³ Diese als »historisch« bezeichnete wiedergewonnene »Reinheit« ist hingegen die Konkretisierung einer modernistischen Vorstellung des für Alte Musik am besten geeigneten Klangs: Der Klang gut ausgebildeter menschlicher Stimmen, die

52 Christopher Page, »The English ›a cappella‹ Renaissance«, in: *Early Music* 21 (1993), S. 454. Über die »a-cappella«-Bewegung und speziell zur Rolle von Page in der Debatte sowie Aufführungen/Aufnahmen von Alter Musik siehe Leech-Wilkinson, *The Modern Invention* (wie Anm. 9), S. 111–150.

53 Zur Ästhetik und Ideologie von Clemencic Aufnahmen und die dagegen kritische Stellung der »a-cappella« Vertreter siehe Borghetti, *Purezza e trasgressione* (wie Anm. 29), S. 45–48.

jedoch wenig vom Menschlichen (im Sinne der siebziger Jahre) haben. Dies wird deutlich, wenn man die Einspielungen der 1981 von Page gegründeten Gruppe Gothic Voices oder anderen Gruppen, die seine Ideologie des »historisch korrekten« Klang teilten, hört. In diesen Aufnahmen singen hochprofessionelle Sänger*innen, deren »engelsgleiche« Stimmen, ausgebildet in renommierten englischen Colleges und Kathedralen, betont vibratofrei perfekt verschmelzen, und die ohne »Körnung« daher den Körper der Ausführenden vom Hörerlebnis entziehen.⁵⁴

In diesem Zusammenhang ist es interessant, eine der bedeutendsten Aufnahmen von Josquins Musik zu analysieren, die Ende der achtziger Jahre vom Hilliard Ensemble produziert wurde, einem der führenden Ensemble-Vertreter des von Page und anderen geförderten »englischen a-cappella-Stils«: Die *Missa Hercules Dux Ferrariae*, eingespielt 1989 und veröffentlicht 1990 bei EMI in der Reihe *Reflexe*.⁵⁵

Anders als beim Purcell Consort hört man hier Stimmen ohne Vibrato, die eine (damals) überraschende Regelmäßigkeit und Präzision in den Einsätzen und in der Ausführung der in dieser Messe besonders reichen Sequenzen und Wiederholungen zeigen. Hört man zum Beispiel den Cantus firmus im Superius zu Beginn des *Kyrie 1* oder die ersten fünf Takte des Superius- und Altus-Duos im *Kyrie 2*. Typisch für Einspielungen des Hilliard Ensemble ist auch hier das Mikrophon den Sängern sehr nah. Der Klang wirkt daher direkt, und der Nachhall ist auf ein Minimum reduziert.⁵⁶ Die Position des Mikrophons im Verhältnis zu den Stimmen hat noch weitere Auswirkungen: Eine so nahe Tonaufnahme bricht den illusionistischen Effekt des Mediums, das nicht versucht, die realistische Wirkung eines Konzerts zu reproduzieren. Diese Art von medialer Erfahrung wird stattdessen durch eine ersetzt, die betont technologisch wirkt. Zusammen mit dem Nachhall wird mit dem den Sängern derart nahen Mikrophon auch die Menschlichkeit des Gesanges stark reduziert, wie bei einer Nahaufnahme eines Gesichtes, so detailnah, dass das porträtierte Subjekt nicht mehr zu erkennen ist.

In dieser Einspielung klingt Josquins Messe vor allem modern. Es ist ein Klangerlebnis, das außerhalb des ideologischen Kontextes der späten siebziger und besonders der achtziger Jahre kaum vorstellbar wäre. Der Erfolg der englischen »a

54 Zur Aufhebung des Körpers im Alte Musik-Klang von Ensembles, die die von Page geförderte »a cappella«-Aufführungsästhetik übernehmen, siehe Donald Greig, »Sight-readings: Notes on »a cappella« Performance Practice«, in: *Early Music* 23 (1995), S. 139–142; Borghetti, *Purezza e trasgressione* (wie Anm. 29), S. 48f.

55 CD EMI *Reflexe* CDC 7 49960 2.

56 So schreibt Fabrice Fitch in Bezug auf eine andere Aufnahme des Hilliard Ensemble (siehe: Interpretationsgeschichte [wie Anm. 20], S. 463); seine Worte treffen aber auch auf die hier besprochene CD zu.

cappella« Alten Musik war offensichtlich mit dem Triumph der konservativen Politik in Großbritannien unter Margaret Thatcher und in den USA unter Ronald Reagan verknüpft. Dieser neue Kontext ging auch mit einem radikalen Wandel in der Tonaufnahmetechnik einher: Die digitale Technik ersetzte die analoge. Die analoge Aufzeichnung mit ihrem unvermeidlichen Rauschen war nicht nur das Medium, sondern auch die Prämisse der »körperlichen« (Morrow, Clemencic) bzw. der »menschlichen« (Burgess, Turner) Renaissance der siebziger Jahre. Das Klangideal der (späten siebziger und) achtziger Jahren war hingegen das des Synthesizers – der den Sound jener Jahre entscheidend und charakteristisch geprägt hat – und der der CD, die einen »perfekten«, von allen unerwünschten Nebengeräuschen freien Klang garantiert.⁵⁷ Beim Übergang von einem System zum anderen wurde die »Unreinheit« des analogen Klangs von seinen Anhänger*innen als Ausdruck von Wärme und Menschlichkeit verteidigt, im Gegensatz zur Perfektion der CD, die als kalt und gar »einbalsamiert« galt.⁵⁸ Donald Greig schrieb, dass der Erfolg der CD als neues Medium Hand in Hand mit dem Erfolg des neuen englischen »a cappella«-Stil ging: Die Perfektion des Oxbridge-Klangs würde ihr ideales Medium in der CD finden.⁵⁹ Ich möchte hinzufügen, dass im Jahrzehnt von AIDS die Nähe von Körpern zueinander ein ernsthaftes Problem wurde, und der »a cappella«-Stil scheinbar eine Lösung dafür bot. Durch die Verwendung von vibratofreien, schönen, reinen und geschlechtslosen Stimmen schützte man symbolisch die Erfahrung von (Alter) Musik vor allzu körperlichen und damit potenziell gefährlichen Emissionen. Die Digitaltechnik ermöglichte es nicht nur, diese »Reinheit« über die Zeit zu bewahren, sondern auch, ein symbolisch »sicheres« Zuhören zu schaffen. Die Rille, die ungeschützt von einer Nadel durchstochen und gerieben wird, ersetzt die CD mit dem »keuschen« und übermäßig geschützten Verkehr von Gerät und Medium, das der Laserstrahl bietet, der »abliest«, ohne jemals wirklich »zu berühren«. Das Trauma von AIDS begünstigte die Verwendung der CD, bei der die Klangwiedergabe ohne physischen Kontakt erfolgt, symbolisch also ohne jenen Verkehr zwischen dem Körper der Interpret*innen und dem den Zuhörer*innen, die den Klang der Alten Musik in den siebziger Jahren geprägt hatte.⁶⁰

Verglichen mit dem professionellen und »anständigen« Klang etwa der Gothic Voices oder der Tallis Scholars, geht das Hilliard Ensemble bei der CD mit der *Missa Hercules* einen Schritt weiter in Richtung Technologisierung des Klangs

57 Greig, *Sight-readings* (wie Anm. 54), S. 141.

58 Gianni Sibilla, *Musica e media digitali. Tecnologie, linguaggi e forme sociali dei suoni dal walkman all'iPod*, Mailand, 2008, S. 58–63.

59 Greig, *Sight-readings* (wie Anm. 54), S. 143.

60 Siehe darüber Borghetti, *Purezza e trasgressione* (wie Anm. 29), S. 48f.

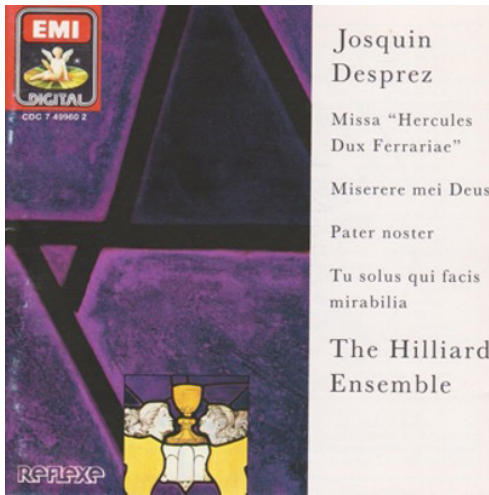


Abbildung 4: Cover der CD EMI *Reflexe* CDC 7 49960 2.

und der Hörerfahrung: Zusammen mit der Menschlichkeit tritt hier die Historizität dieser Musik in den Hintergrund, zugunsten einer Feier ihrer Modernität. Diese ist das Klangerlebnis, das vom Medium selbst gefördert wird.

Die *Reflexe*-Reihe von *EMI Electrola* entstand in den frühen siebziger Jahren als Sammlung von zehn Kassetten mit je sechs LPs. Das Cover-Artwork von Roberto Patelli rahmt historische Bilder in einem modernen Design ein oder fügt sie in surrealistischen Collagen zusammen, die auf die Avantgarde des 20. Jahrhunderts verweisen (wenn sie sie nicht sogar zitieren). Die LP mit Musik von Johannes Ciconia zeigt beispielsweise van Eycks *Madonna des Kanzlers Rolin* in stilisierten geometrischen Rahmen mit perspektivischer Täuschung, typisch für Eschers Zeichnungen, mit den sogenannten »unmöglichen« Figuren;⁶¹ die LP mit Chansons von Guillaume Du Fay zeigt eine Miniatur aus dem 15. Jahrhundert, die einer phantasievollen Blume im Stil von Magritte entspringt usw.⁶² Wie Martin Elste schreibt, »transferieren [diese Covers] geschickt und überlegt die Problematik heutiger Realisation alter Kompositionen in das visuelle Medium«.⁶³

Die CD mit der *Missa Hercules* ist 1990 bei *Reflexe* nun außerhalb der ersten Kassetten-Reihe erschienen. Hier behält die äußere Gestaltung die Duplizität von modern und historisch bei, doch im Vergleich zu den oben beschriebenen (und in der Serie meist vorherrschenden) Beispielen ist das Verhältnis umge-

61 *Johannes Ciconia (Geistliche und weltliche Musik)*, Thomas Binkley, Studio der Frühen Musik, LP EMI Electrola *Reflexe* 1C 063-30 102, 1972.

62 *Guillaume Dufay, Adieu m'amour (Chansons und Motetten)*, Thomas Binkley, Studio der Frühen Musik, LP EMI Electrola *Reflexe*, 1C 063-30 124, 1974.

63 Martin Elste, Die Popularisierung (wie Anm. 23), S. 551f.

kehrt: Das Detail aus einem Glasfenster des Ferrareser Künstlers Francesco del Cossa aus dem 15. Jahrhundert ist derart vergrößert, dass es selbst wie moderne abstrakte Kunst aussieht (vgl. Abb. 4).⁶⁴ Wenn es auch aus einem echten Renaissancefenster stammt, das selbst auf dem Gesamtbild erscheint, spricht die Covergraphik der historischen Identität dieses Kunstwerks eine zweitrangige Rolle zu: Das Fenster ist im Kleinformat abgedruckt und nicht im Zentrum, sondern unten, am Rand zu sehen. Das Cover-Bild bereitet also eine visuelle Analogie zur aufgenommenen Performance. Die moderne Regelmäßigkeit und Präzision der Aufführung wird durch die geometrische Linearität des vergrößerten Ausschnitts aus dem Glasfenster vorweggenommen. Durch die Art, wie die Performance aufgenommen ist, und dadurch, wie sie mediatisiert und materialisiert wird, verspricht diese CD im Vergleich zu früheren und zeitgleichen Aufnahmen eine abweichende Erfahrung und Auffassung der dargebotenen Musik. Anders als in den Renaissancemusik-Einspielungen von Gothic Voices oder The Tallis Scholars will die Hilliard-*Missa Hercules* kein »window onto the past« gewähren:⁶⁵ In ihren jeweiligen CDs verstärkt das Design die Historizität der Musik, die sie enthalten – ihre Plattenfirmen bzw. Labels, *Hyperion*- und *Gimell Records*, stellen historische Bilder ohne (allzu) offensichtliche kreative Veränderungen oder Verarbeitungen in den Vordergrund. Demgegenüber wird bei der Hilliard Ensemble-Produktion (*Reflexe*) *Missa Hercules* Josquins Musik weniger als Renaissance- und mehr im Sinn zeitgenössischer Musik konstruiert. Auf dieser CD klingt und erscheint Josquins Musik anderer Musik der achtziger Jahre ähnlich. Sie ist vergleichbar mit anderer moderner, emphatisch entmenschlicht-technologisierter Musik, wie der der Elektropop-Gruppe Kraftwerk. Man denke an deren ersten internationalen Hit *Die Roboter* (der in einem Album enthalten ist, das interessanterweise den Titel *Die Mensch-Maschine* trägt), wo der elektronisch gestaltete Klang der Singstimmen, die emotionslos die kurzen Melodien des Popsongs maschinenartig regelmäßig wiederholen, eine vergleichbare Wirkung wie die des Hilliard Ensembles in der *Reflexe*-Josquin-Aufnahme erzeugt.⁶⁶

Obwohl strukturalistische Analysen der Musik Josquins (und der der Renaissance im Allgemeinen) in der Musikwissenschaft der achtziger/neunziger Jahre häufig vorkamen (man denke auch nur an den Erfolg der Schenkerschen Modelle in diesem Bereich), bezweifle ich, dass es viele Wissenschaftler*innen gab, die bereit waren, die Gegenwärtigkeit ihrer impliziten historiographischen »Erzählungen« von Josquin (wie auch von jedem anderen Renaissancekomponisten)

64 Glasfenster von Francesco del Cossa (ca. 1435–1478), heute in der Pinacoteca Nazionale von Ferrara. Der Name der/des Designer*in ist nicht angegeben.

65 Greig, *Sightlines and Tramlines* (wie Anm. 21), S. 140.

66 Kraftwerk, *Die Mensch-Maschine*, Kling Klang 1978.

willing anzuerkennen (oder solche, die sich dessen überhaupt bewusst waren). Es handelt sich um eine Interpretation von Josquin und seinem Schaffen, die nicht von der Musikgeschichtsschreibung herkommt, zumindest nicht explizit, und die diese auch nicht braucht, weil sie, wie bei den oben analysierten Aufnahmen, aus den Tonträgern selbst gewonnen ist. Auf jeden Fall bedeutet das nicht, dass dies überhaupt keine historiographischen Konsequenzen nach sich zog. In seiner 1990 erschienenen Rezension der Hilliards *Hercules messe* schreibt J.F. Weber bezeichnenderweise: »The [*Hercules*] mass is in an abstract style, with a cantus firmus derived from the name of the Duke of Ferrara«. ⁶⁷ Vielleicht hat keine andere Messe Josquins einen so konkreten und persönlichen Bezug zu einem Auftraggeber wie die *Missa Hercules*, die für einen Herrscher geschrieben ist, dessen Name die Grundlage und das Zentrum der Komposition ist. Die »Abstraktheit«, die in Webers Rezension hervorgehoben wird, ist das Ergebnis des Hörens dieser speziellen Aufnahme, eine Interpretation also, die die hermeneutischen Bedeutungen widerspiegelt, die diese Aufführung mit ihren spezifischen Merkmalen konstruiert.

Oben habe ich die »[damals] überraschende Regelmäßigkeit und Präzision« der Ausführung/Aufnahme erwähnt, indem ich absichtlich ein »damals« hinzugefügt habe, um die Historizität der Klangerfahrung und der Sinnstiftung in der Zeit, in der die CD des Hilliard Ensembles veröffentlicht wurde, hervorzuheben. Es ist nicht einfach, diese Art von Erfahrung nach einigen Jahrzehnten wiederzuerlangen, selbst wenn die Person, die sie gemacht hat, dieselbe ist, wie im Fall des Autors dieses Artikels, denn im Laufe der Jahre ist die technologische Modernität dieser Aufnahme zu einem integralen Bestandteil des Phänomens der Alten Musik geworden und hat ihre ursprüngliche Konnotation verloren. Dass der damals als überraschend »computerartig« empfundene Klang des Hilliard Ensemble später normalisiert wurde, lässt sich auch durch eine kurze Analyse der visuellen Aspekte seiner späteren Mediatisierungsgeschichte verstehen. Die Aufnahme der *Missa Hercules* wurde 2004 bei Virgin in der Veritas-Reihe wiederveröffentlicht. ⁶⁸ Es ist bezeichnend, dass in dieser Neuauflage das Modern/Antik-Design der ersten Ausgabe verschwindet: Stattdessen dominiert allein das Glasfenster von Francesco del Cossa auf dem Cover. Seit den neunziger Jahren sind zudem neue Akteur*innen in der Alten Musik aufgetreten: Andere Plattenfirmen haben die Renaissance-Polyphonie als betont zeitgenössische Musik

67 J. F. Weber, in: *Fanfare* 14 (1990), zit. nach [www.medieval.org](http://www.medieval.org/emfaq/cds/emi49960.htm), <http://www.medieval.org/emfaq/cds/emi49960.htm> (14.11.2021).

68 *Josquin, Motets and Chansons – Missa Hercules Dux Ferrariae*, 2 CDs, *Virgin Veritas* 7243 5 62346 2 8, 2004. Die Aufnahme mit der *Missa Hercules* wird hier zusammen mit einer anderen *Reflexe*-Einspielung mit Musik von Josquin vom Hilliard Ensemble veröffentlicht.

beworben und versprechen ein zeitgenössischeres Erlebnis eben dieser Musik als das der (sogar jüngsten) Vergangenheit, wie im Fall der *Reflexe Missa Hercules*. Historizität ist bei den CD-Einspielungen Alter Musik von einem der leitenden Label wie *ECM* nicht länger ein entscheidender, ja kaum noch relevanter Aspekt.

Die Art der Aufführung, der Aufnahme sowie ihrer materiellen Mediatisierung hat hier keinen Bezug mehr zur Ästhetik und Ideologie der Lehrbücher zur Musikgeschichte, deren Spuren man noch in den *Reflexe*-LPs und -CDs der achtziger/neunziger Jahre finden konnte. Auf den *ECM*-Covern sieht man elegante Fotos, vorzugsweise in Schwarz-Weiß, mit stilisierten Sujets oder Landschaften. Musikalisch und visuell unterschieden sie sich nicht von Covern von Avantgarde-Jazz und »normaler« Klassischer- Musik, die im *ECM*-Katalog zu finden sind. Konzipiert als »Musik für heute« – und als solche auf den CDs konkretisiert und vermarktet – können die von *ECM* unterstützten verschiedenen Repertoires sich tatsächlich vermischen, wie es bekanntlich mit dem Hilliard Ensemble geschehen ist, das für diese Plattenfirma zwei CDs mit großem Erfolg aufgenommen hat, auf denen mittelalterliche und Renaissance-Polyphonie zusammen mit den Improvisationen des Jazz-Saxophonisten Jan Garbarek erklingen.⁶⁹

Schluss

Mit den verschiedenen Aufnahmen von Josquins Musik werden den Zuhörer*innen nicht nur verschiedene, mehr oder minder historisch begründeten Aufführungspraktiken von Renaissance-Polyphonie angeboten; es geht vielmehr um verschiedene Auffassungen dieses Komponisten, seiner Musik, deren Genre, Stil, Epoche usw. Eine Komposition Josquins »anders« klingen zu lassen, sie »anders« zu mediatisieren, heißt Aussagen über ihre historische Bedeutung für das Publikum seiner Zeit und die Rolle und den Wert dieser Musik und ihres Komponisten für heutige Zuhörer*innen zu machen. Aufgenommene Performances und ihre Medien sind also Aussagen in Klängen, Bildern, Materialien; dadurch sind sie aktiv Teil des Diskurses über die Musik selbst. Es gibt viele Josquins, die die aufgenommenen Performances und Medien erzählen, die so nicht oder zumindest nicht zuerst in der Wissenschaft thematisiert wurden – auf jeden Fall nicht mit vergleichbarer Wirkung, sowohl qualitativ als auch quantitativ. Wie viel öfter *hört* man den technologischen Josquin des Hilliard Ensembles, als man in der musikwissenschaftlichen Literatur über den technologischen Josquin liest? Und ferner, wie viel öfter *hört* man einen »inkluisiven« Josquin, wie zum Beispiel den in den Aufnahmen von Björn Schmelzer und seinem Ensemble *Grandelavoix*, als man darüber liest?

69 Elste, Mittelalter aus dem Geiste (wie Anm. 30), S. 317–323; Borghetti, Purezza e trasgressione (wie Anm. 29), S. 49f.

Die Infragestellung kolonialer und weißer Vorherrschaft hat die akademische und kulturelle Debatte im Allgemeinen geprägt, insbesondere im letzten Jahrzehnt. Die Mittelalter- und Renaissance-Musikwissenschaft ist auch miteinbezogen worden, wenn auch später als andere Geisteswissenschaften und oder jene Musikwissenschaft, die sich auf andere Repertoires konzentriert. Erst 2018 nahm die Organisation der Medieval and Renaissance Music Conference (MedRen) offiziell Stellung zu diesem Thema: Im call-for-papers ermutigte sie dazu, »to challenge ahistorical views of Med & Ren as all white (male) and Christian« und lud zum Nachdenken über die »Geschichten, die wir nicht erzählen«, ein.⁷⁰ Die ersten Aufnahmen von Renaissance-Polyphonie, die Elemente (und Instrumente) der ethnischen Musiktraditionen berücksichtigen, gehen in die späten sechziger und siebziger Jahre zurück (z. B. die oben erwähnten von Michael Morrow und René Clemencic). In den neunziger Jahren boten Marcel Pérès und sein Ensemble Organum einige Abstecher in dieses Repertoire mit dieser Haltung an (ich denke vor allem an ihre Einspielung vom Ockeghems *Requiem*). Es ist aber besonders *Graindelavoix* und ihren seit 2006 regelmäßig erscheinenden Aufnahmen von Ockeghem, Binchois, Champion, de Rore, Gesualdo und 2021 Josquin zu verdanken, dass eine ganze Reihe von Renaissancepolyphonie vorliegt, die die Techniken und Rhetorik der außereuropäischen bzw. »populären« Musik übernimmt. Es handelt sich darum um eine Reihe dezidierter Aussagen-in-Klängen, die in die Performance bzw. Aufnahme dieser Musik eingeschrieben sind und die gerade jene Geschichten einer Renaissancepolyphonie erzählen, die, nicht mehr »all white (male)«, zumindest nicht mehr ganz westeuropäisch klingen, und die Jahre später so präsent in der musikwissenschaftlichen Agenda geworden sind.⁷¹ Diese Art, Renaissancemusik aufzuführen, erzeugt eine Verfremdung dieser Musik (»defamiliarization«) im orientalistischen Sinne – und als solche bietet sie nichts Neues im Bereich der Alten Musik. Dabei ist einerseits interessant, dass diese Musik keine bloße Ausnahme, sondern ein fester Bestandteil im Repertoire der Gruppe ist; andererseits, dass in den Performances/Aufnahmen von *Graindelavoix* nicht mittelalterliche Musik fremdartig gemacht wird (jene Musik, die in den erhaltenen schriftlichen Überlieferungen als zu wenig kodifiziert für moderne Verhältnisse gilt, und für die die sogenannte »Orient-Hypothese« seit Langem in Betracht gezogen, wenn nicht gar akzeptiert wurde), sondern eben die Renaissance-Polyphonie (vorwiegend geistlich), ein Repertoire, für das

70 *Medieval and Renaissance Music Conference*, Maynooth 2018: <https://www.maynoothuniversity.ie/music/events/medieval-and-renaissance-music-conference-medren-2018> (14.11.2021).

71 *Josquin, The Undead. Laments: Deplorations and Dances of Death*, Bijörn Schmelzer, *Graindelavoix*, CD Glossa Music GCD P32117 LC 00690 2021.

eine vergleichbare »Inklusivität« nie mit derselben Überzeugung vorgeschlagen, wenn nicht gar mit ausgesprochenen Misstrauen betrachtet wurde.⁷²

Es gibt mehrere Josquins, die vielleicht nur innerhalb von Tonträgern zum Ausdruck kommen. Dies ist unvermeidlich, auch wenn Renaissancemusik-Forschung sich traditionell nicht auf die Diskursanalyse der aufgenommenen Performances konzentriert, so wie auf die aktive, historische Rolle der modernen Zuhörer*innen und die diskurstiftende Funktion des Zuhörens. Nicht anders als die konventionelle Musikwissenschaft tragen wir mit Aufnahmen – ihren Gebrauch selbstverständlich miteinbezogen – zur Sinnstiftung und daher zur »Geschichtsschreibung« bei und »erzählen« in Klängen und Medien, wie wir wollen oder möchten, dass Geschichte gewesen ist oder hätte sein sollen, wie die Welt sein sollte, ohne das (nur) in Worten ausdrücken zu müssen.

72 Zur Verfremdung des Klangs als charakteristisches Phänomen der Performance-Musik des frühen 20. Jahrhunderts, die wie jede Avantgarde-Bewegung periodisch die Grundlagen dessen in Frage stellt, was als »Mainstream« gilt, siehe Laurence Dreyfus, »Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century«, in: *The Musical Quarterly* 69 (1983), S. 306–315; über die Verfremdung im orientalistischen Sinne siehe Leech-Wilkinson, *The Modern Invention* (wie Anm. 9), S. 64–87; Borghetti, *Purezza e trasgressione* (wie Anm. 29), S. 41–46; Fitch, *Interpretationsgeschichte* (wie Anm. 20), S. 464–466.

Lara Fischer, Yehuda Epafroditus, Alina Seibel

Erinnerungen an Josquin Zeitzeugen im Gespräch

Die folgenden Interviews wurden im Rahmen der von Prof. Dr. Klaus Pietschmann (Mainz) und Prof. Dr. Michael Custodis (Münster) im Wintersemester 2020/21 geleiteten Lehrveranstaltung »Zeitzeugeninterviews zur Josquin-Forschung« im Masterstudiengang Musikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz vorbereitet und per Telefon (Willem Elders), Videokonferenz (Barbara Schwendowius) sowie schriftlich (Harry Vogt) durchgeführt.

1. Willem Elders (26.01.2021)

Willem Elders studierte Musikwissenschaft an der Universität Utrecht unter anderem bei Albert Smijers, Eduard Reeser und René Bernard Lenaerts. 1968 wurde er mit seiner Arbeit *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer* promoviert. Elders wurde 1972 zum Professor an der Universität Utrecht ernannt, wo er bis zu seinem Ruhestand im Jahr 1992 das Fach Musikgeschichte vor 1600 lehrte. Gemeinsam mit Myroslav Antonovyc beendete Elders die Arbeit an der von Albert Smijers begonnenen ersten Josquin-Gesamtausgabe (*Werken van Josquin des Prés*). Von 1968 bis 1988 war Elders Herausgeber der *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* (TVNM). Von 1971 bis 1981 war er als Vorstandsmitglied und seit 1979 als Präsident der *Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* (KVNМ) tätig. Von 1987 bis 2017 war er Generalherausgeber der *New Josquin Edition*.

Lara Fischer: Von 1953 bis 1956 waren Sie am Niederländischen Institut für katholische Kirchenmusik (*Nederlands Instituut voor Katholieke Kerkmuziek*) eingeschrieben. Wie war die musikalische Ausbildung dort aufgebaut?

Willem Elders: Es handelte sich dabei um eine Ausbildungsstätte für Kirchenmusiker. Wir studierten dort Orgel, Chordirektion, Musikgeschichte und Musiktheorie. Wir waren eine relativ kleine Gruppe von etwa 15 Studenten. Die meisten davon wohnten auch im Institut, da es für ganz Holland die beste Ausbildungsstätte war. Im Institut selbst gab es einen Konzertsaal, zwei Orgeln sowie verschiedene Klaviere, die für den Unterricht genutzt wurden. Da unser

Lehrer für Musiktheorie zugleich Organist an der St.-Katharinen-Kathedrale war, stand uns aber auch die dortige Orgel zur Verfügung.

Lara Fischer: Kamen Sie während Ihrer Ausbildung am Niederländischen Institut für katholische Kirchenmusik zum ersten Mal in Kontakt mit der Musik von Josquin des Prez?

Willem Elders: Nein, zumindest nicht tiefergehend. Die einzige Komposition, die wir im Institutschor von Josquin de Prez gesungen haben, war das bekannte *Ave Maria virgo serena*. Doch das *Nederlands Instituut voor Katholieke Kerkmuziek* war eng verbunden mit der Niederländischen Gregoriusvereinigung (*Nederlandse Sint-Gregoriusvereniging*), der Albert Smijers¹ als Präsident vorstand. Jedes Jahr im September fragte Smijers den Direktor des Instituts, ob es unter den Schülern noch geeignete Kandidaten für das Musikwissenschaftsstudium an der Universität gab. Der Besuch des Gymnasiums war verpflichtend für die Aufnahme an einer Hochschule. Es kam allerdings eher selten vor, dass jemand für die kirchenmusikalische Ausbildung nach Utrecht kam, der auch das Gymnasium besucht hatte. In meinem Fall konnte der Direktor diese Frage jedoch bejahen und ich wurde zu einem Gespräch mit Smijers eingeladen. Zu diesem Zeitpunkt wusste ich zwar, dass es Musikwissenschaft gibt, aber ich wollte lieber in die Praxis. Da ein Universitätsstudium immer auch mit finanziellen Fragen verbunden war – schließlich musste man Studiengebühren bezahlen –, begleitete mein Vater mich zu diesem Gespräch. Er war besorgt und wollte wissen, welche Möglichkeiten es nach dem Musikwissenschaftsstudium überhaupt für mich gibt. Smijers musste bei dieser Frage lächeln und gab zu, dass die Berufschancen nicht sehr rosig seien, doch ich könnte versuchen, Professor zu werden. So ist es schließlich auch gekommen. Glücklicherweise konnte mich Smijers also überzeugen und obwohl ich gut Orgel spielte, konzentrierte ich mich zunehmend auf die wissenschaftliche Seite des Fachs.

Mein Interesse für Josquin entwickelte sich vor allem nach meiner Dissertation, in der ich mich mit der Symbolik der alten niederländischen Musik beschäftigte.² Mir eröffneten sich auch Möglichkeiten, mit finanzieller Unterstützung in die Vatikanische Bibliothek nach Rom, in die Österreichische Nationalbibliothek nach Wien und in die Königliche Bibliothek nach Brüssel zu reisen. Als ich dort vor den großen Chorbüchern stand, in denen auch Josquins Musik enthalten ist, war ich vollkommen fasziniert. Mein Augenmerk galt insbesondere der Relation zwischen Text und Musik. Dabei entdeckte ich mehr und mehr, dass Josquin –

1 Albert Smijers, *19. Juli 1888 †15. Mai 1957, Musikwissenschaftler, Inhaber des ersten Lehrstuhls für Musikwissenschaft in Utrecht und Herausgeber der ersten Josquin-Gesamtausgabe.

2 Willem Elders, *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*, Bithoven 1968 (Utrechtse bijdragen tot de muziekwetenschap, 4).

im Gegensatz zu den meisten seiner Zeitgenossen – in seinen Kompositionen auf diese musikalisch-textliche Konzeption achtete. Bei Heinrich Isaac oder Jacob Obrecht findet man kaum etwas in dieser Hinsicht. Diese Erkenntnis hat mich tief beeindruckt und ich war mir sicher: Das wird meine große Liebe! Ich habe das nie bedauert – absolut nicht.

Lara Fischer: Wie haben Sie Albert Smijers darüber hinaus als Dozent, Forscher und Mensch erlebt? Erinnern Sie sich noch an einige Begegnungen mit ihm?

Willem Elders: Da Smijers bereits 1957 verstarb, konnte ich nur einige Jahre bei ihm studieren. Er machte seine Josquin-Forschungen immer zuhause. Dort hatte er auch ein großes Archiv. In seinen Vorlesungen sprach er hingegen fast nie über Josquin.

Smijers rauchte viel. Als ich einmal bei ihm zu Besuch war, bot er mir eine Zigarre an. Da bei Smijers bereits Lungenkrebs diagnostiziert war, durfte er selbst nicht mehr rauchen. Ich hatte davor noch nie in meinem Leben eine Zigarre geraucht. Trotzdem habe ich sie angenommen. Wie ich aber feststellen musste, hätte ich besser darauf verzichten sollen. Er fragte mich, auf welche Prüfung ich mich vorbereite und wir vereinbarten einen Termin für meine Prüfung in Instrumentenkunde. Ich war der letzte Student, den er geprüft hat. Aufgrund seines schlechten gesundheitlichen Zustands lag Smijers im Bett, doch die Prüfung war alles andere als bequem. Ich erinnere mich an eine der Fragen: In welchem Orchesterwerk verwendete Beethoven die Harfe? Ich hatte keine Ahnung. Er sagte: »Schade! Die richtige Antwort wäre die Prometheus-Ouvertüre gewesen.« Er hat damals bestimmt nicht vermutet, dass ich einmal sein Nachfolger werden sollte. Ich selbst hätte das auch nicht gedacht.

Lara Fischer: Ab den 1920er-Jahren brachte Albert Smijers die erste Josquin-Gesamtausgabe heraus.³ Ein solches Editionsvorhaben verweist letztlich auch auf ein breiteres wissenschaftliches Interesse an den jeweiligen Kompositionen. Lassen sich die Bestrebungen der ersten Josquin-Edition in eine umfassendere Entwicklung einordnen?

Willem Elders: Der Vorstand der Vereinigung für Niederländische Musikgeschichte hatte Johannes Wolf mit der Herausgabe der Werke von Jacob Obrecht betraut und Max Seiffert hatte zuvor bereits die Kompositionen von Jan Pieterszoon Sweelinck veröffentlicht.⁴ Mit diesen Ausgaben zeichnete sich eine Entwicklung ab, die schließlich auch zu einer Josquin-Edition führte. Smijers

3 *Werken van Josquin des Prés*, hrsg. von Albert Smijers (bis 1957), fortgeführt von Myroslaw Antonovyc (ab 1958) und Willem Elders (ab 1965), Amsterdam / Leipzig 1922–1969.

4 Vgl. *Werken van Jacob Obrecht*, hrsg. von Johannes Wolf, 30 Bde., Amsterdam / Leipzig 1908–1921; Repr. Farnborough 1968 sowie *Werken van Jan Pieterszoon Sweelinck*, hrsg. von Max Seiffert, Bde. 1–9, Amsterdam / Leipzig 1894–1901, ²1943.

wurde von der Vereinigung für Niederländische Musikgeschichte für dieses Vorhaben angefragt. Die Arbeit an der Josquin-Gesamtausgabe entwickelte sich schließlich zu einem jahrelangen Projekt. Für Sweelincks Kompositionen gestaltete sich die Ausgangslage deutlich einfacher, da fast seine gesamte Musik in Amsterdam herausgegeben worden war. Smijers hingegen musste durch ganz Europa reisen, um in den Bibliotheken nach Quellen von Josquins Musik zu suchen. Albert Smijers war zwar Priester, aber bei seinen Forschungsreisen war immer eine Sekretärin dabei, die beispielsweise die Incipits notierte. Aus diesen Aufzeichnungen entstand ein einzigartiges Kartensystem, das noch immer in Utrecht aufbewahrt wird.

Lara Fischer: Nach meiner eigenen Erfahrung fühlt man sich in dieser Ausgabe ohne den Supplementband oder andere Referenzen ein wenig verloren. Das hängt wahrscheinlich auch damit zusammen, dass Smijers zum Zeitpunkt der Erstellung das Gesamtwerk noch nicht vollständig überblicken und folglich auch keine definitive Reihenfolge der Kompositionen festlegen konnte.

Willem Elders: Ja, Sie haben völlig recht. Das konnte man Smijers aber nicht übelnehmen. Zwar gestaltete sich die Herausgabe der Messen relativ einfach: Die drei Petrucci-Drucke enthalten bereits 17 der insgesamt 18 Messen. Nur die *Missa Pangué lingua* ist später erschienen. Die Zusammenstellung der Motetten und weltlichen Werke gestaltete sich jedoch deutlich schwieriger. Zuerst hat Smijers die weniger problematischen Werke herausgegeben – etwa solche Kompositionen, die in Drucken überliefert waren und deren Zuschreibung zu Josquin eindeutig war.

Lara Fischer: Inwiefern bedingte die Nationalität des Komponisten die ›Zuständigkeit‹ bei der Erstellung einer ersten Josquin-Gesamtausgabe?

Willem Elders: Als 1922 der erste Teil der Gesamtausgabe erschien, wurde er in der *Revue Musicale* besprochen.⁵ Man hat sich gefragt, warum ausgerechnet ein Holländer die Musik eines französischen Komponisten herausgeben sollte. Smijers hat mir einmal erklärt: Die Franzosen hätten vierhundert Jahre lang Zeit gehabt, sich mit Josquins Musik auseinanderzusetzen, doch es ist nichts dergleichen geschehen. Jetzt hätten wir das Recht, es zu tun. Ausserdem sollte man nicht vergessen, dass bereits Charles Burney in England, Johann Nikolaus Forkel in Deutschland sowie August Wilhelm Ambros und Raphael Georg Kiesewetter in Österreich von einer niederländischen Schule gesprochen haben.⁶

5 Henry Prunières, »Dr A. Smijers. Œuvres de Josquin de Pres (Leipzig et Amsterdam, Siegel's Musikaleinhandlung et G. Alsbach et Cie)«, in: *La Revue musicale* 6 (1924), S. 77f.

6 Vgl. Charles Burney, *A General History of Music. From the Earliest Ages to the Present Period*, Bd. 3, London 1789; Johann Nicolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 2, Leipzig: Schwickertscher Verlag 1801; Raphael Georg Kiesewetter, *Die Verdienste der Niederländer um*

Lara Fischer: Wirkte sich die Frage der ›nationalen Zuständigkeit‹ auch auf das Vorhaben der Josquin-Gesamtausgabe in Zeiten des Nationalsozialismus aus?

Willem Elders: Ich habe nie gespürt, dass der Nationalsozialismus – anders als später in Deutschland – in der niederländischen Musikwelt eine Rolle gespielt hat. Außerdem handelt es sich bei Josquins Kompositionen zum Großteil um Kirchenmusik, die nichts mit Politik zu tun hat – sie war völlig neutral. Anders verhält es sich mit deutschen Komponisten wie etwa Gustav Mahler und seinen jüdischen Wurzeln, an denen die Nationalsozialisten Anstoß nahmen. Josquins Musik hingegen war international.

Lara Fischer: Wie hat sich Ihr eigener Blick auf diese erste Josquin-Edition im Laufe der Zeit verändert?

Willem Elders: Es ist auch für mich ein Lernprozess gewesen. Als ich angefangen habe, war ich noch ziemlich jung; ich hatte nicht einmal meine Dissertation zur Symbolik abgeschlossen. Nach Smijers Tod wurde die Fertigstellung der Edition Myroslav Antonovyč⁷ übertragen. Die Besprechungen der von ihm herausgegebenen, neueren Bände fielen jedoch nicht sonderlich günstig aus. Außerdem gehörte fristgerechtes Arbeiten nicht zu Antonovyčs Stärken. Deshalb wurde ich von der *Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* angefragt, an der Fertigstellung der Josquin-Ausgabe mitzuarbeiten: Eines Tages kam Eduard Reeser mit einer Druckprobe zu mir und bat mich um eine Durchsicht der Unterlagen. Von diesem Zeitpunkt an arbeiteten Antonovyč und ich zusammen an der Edition und es hat sich eine herzliche Freundschaft entwickelt. Antonovyč stammte aus der Ukraine, promovierte bei Smijers und arbeitete als Dozent am musikwissenschaftlichen Institut in Utrecht. Er kannte die Musik von Josquin sehr gut und hat viele seiner Werke mit dem von ihm in Utrecht begründeten *Byzantinischen Chor*⁸ aufgeführt. Einmal habe ich in unserem Institut einem dieser Konzerte beigewohnt. Auf dem Programm stand die *Missa Mater Patris*. Ich hatte diese Messe noch nie zuvor gehört und es war ein beeindruckendes Erlebnis. Josquins Autorschaft war zwar umstritten, doch dieses Konzert hat mich davon überzeugt, dass er tatsächlich der Komponist dieser Musik sein musste. Letzten Endes war ich allerdings nicht sehr stolz auf das Resultat unserer editorischen Arbeit: So waren beispielsweise alle Entscheidungen bezüglich der

die Tonkunst, Amsterdam 1826; August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 3: *Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance bis Palestrina*, Breslau: Leuckart 1868.

7 Myroslav Antonovyč, Musikwissenschaftler, *1. März 1917 †2006.

8 In Utrecht gründete Antonovyč 1951 den *Byzantinischen Chor*, den er über 40 Jahre lang leitete, vgl. Jurij Jasynov's'kyj, Art. »Antonovyč, Myroslav«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., veröffentlicht Januar 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47754> (11.10.2021).

Authentizität der einzelnen Kompositionen bereits getroffen worden. Außerdem war ich auch nicht immer mit der Art und Weise einverstanden, wie diese Edition produziert wurde.

Lara Fischer: 1971 schlug Edward Lowinsky vor, die Vorbereitungen für eine neue Josquin-Edition durch ein internationales Komitee durchführen zu lassen. Wie kam es zu diesem Vorstoß und welche Überlegungen standen hinter diesem Vorschlag?

Willem Elders: Edward Lowinsky kannte die Situation in Utrecht gut, denn bereits bevor er 1940 in die USA emigriert ist, lebte er von 1933 bis 1939 in den Niederlanden und beanspruchte ein Professorenamt in Utrecht. Zu seinen Bedingungen gehörte aber, dass er zugleich Direktor des Instituts wird. Das hat Eduard Reeser, der bereits seit einigen Jahren in Utrecht tätig war, nicht akzeptiert. Daraufhin ist Lowinsky nach Amerika gegangen. 1971 hat er mithilfe der finanziellen Unterstützung durch das National Endowment for the Humanities in New York einen großen Josquin-Kongress veranstaltet, bei dem ich auch einen Vortrag gehalten habe. An einem dieser Tage hat Lowinsky in seiner Suite im Hilton-Hotel ungefähr acht Musikwissenschaftler versammelt; auch ich war darunter. Gemeinsam besprachen wir die Möglichkeit, eine neue Josquin-Edition herauszugeben.

Lara Fischer: Wie setzte sich dieses Komitee zusammen und wer war darin vertreten?

Willem Elders: Das Komitee zählte insgesamt zehn Mitglieder. Die *Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, die *International Musicological Society* und die *American Musicological Society* waren vertreten. Viermal haben wir uns getroffen, um das Vorhaben einer neuen Josquin-Edition zu besprechen. Die Diskussionen gestalteten sich allerdings häufig recht schwierig: Die jüngeren Komiteemitglieder hatten Mühe, sich mit den älteren Forschern, wie beispielsweise Arthur Mendel,⁹ zu einigen. Eine Kampfabstimmung war dann häufig der letzte Weg, um zu einer Entscheidung zu gelangen. Lowinsky hätte die Edition am liebsten in Amerika publiziert und wäre gerne der Generalherausgeber gewesen, doch das haben seine amerikanischen Kollegen nicht akzeptiert. Sie müssen wissen, dass ich Lowinsky sehr verehere. Er war allerdings nicht sonderlich kompromissbereit. Das war für viele seiner Kollegen inakzeptabel. 1982 wurde das Komitee schließlich von den Vorbereitungen entbunden und ein kleinerer internationaler Redaktionsausschuss eingesetzt, dem Martin Just (Würzburg), Howard Brown (Chicago), Lawrence Bernstein (Philadelphia) und ich angehörten. Außerdem stand Herbert Kellman, der Direktor der Musicological Archives

9 Arthur Mendel, *6. Juni 1905 †14. Oktober 1979, Musikwissenschaftler.

in Urbana, diesem Gremium als Berater zur Seite. Auf diese Weise konnten wir das Projekt weiter vorantreiben.

Lara Fischer: Was gehörte zu den zentralen Aspekten, die in der *New Josquin Edition* (NJE) verbessert werden sollten?

Willem Elders: Die *New Josquin Edition* sollte den Richtlinien einer modernen kritischen Ausgabe entsprechen. Das lässt sich allem voran am ausführlichen kritischen Apparat ablesen: Jeder kritische Bericht der *New Josquin Edition* beinhaltet beispielsweise eine Übersicht der modernen Editionen und eine Auflistung der Quellen. Um zu ermitteln, welche Quelle sich als Basis für die Transkription der Musik eignet, werden all diese Quellen evaluiert und miteinander verglichen. Während sich Smijers in der alten Ausgabe fast nie mit den Texten auseinandersetzte, werden in den kritischen Berichten der *New Josquin Edition* auch die Texte abgedruckt und mit weiterführenden Informationen bezüglich des Autors, des Genres, der Struktur sowie der Quellenlage versehen. Diese Hinweise sind insbesondere für die Beschäftigung mit den Motetten äußerst hilfreich. Darüber hinaus musste selbstverständlich auch der Echtheitsfrage der einzelnen Kompositionen nachgegangen werden. Während unserer Arbeit an der *New Josquin Edition* hatten wir den Vorteil, dass wir dank der Mitarbeiter des Musicological Archives in Urbana in den USA fast alle Werke von Josquin in Handschriften und Drucken lokalisieren konnten. Das erleichterte schließlich auch die Beantwortung der Echtheitsfrage. Mithilfe dieser Daten konnten wir erheblich einfacher feststellen, bei welchen Werken die Autorschaft angezweifelt werden musste. Zum Schluss eines jeden kritischen Berichts werden die Abweichungen in den verschiedenen Quellen aufgeschlüsselt, sodass das Vorgehen der Editoren nachverfolgt werden kann.

Lara Fischer: Lassen wir nun die Arbeit an den beiden Josquin-Ausgaben hinter uns und kommen zum Josquin-Kongress in Köln. Vom 11. bis 15. Juli 1984 veranstalteten Sie gemeinsam mit dem Westdeutschen Rundfunk (WDR) ein internationales Josquin-Symposium.¹⁰ Wie kam es zu dieser Zusammenarbeit?

Willem Elders: Die Idee dazu hatte Leo Meilink, ein Freund von mir. Er war damals Dirigent des Ensembles *Dialogo Musicale*, das bereits verschiedene Male vom WDR für Konzerte eingeladen worden war. Dadurch kannte er auch Alfred Krings, den damaligen Leiter der Abteilung Musik beim WDR. Krings hatte sich zuvor bereits mit Josquin beschäftigt und war vor allem an der Aufführungspraxis interessiert. So kam es dazu, dass Josquin und die Aufführung seiner Musik zu den Hauptthemen eines Symposiums bestimmt wurden. Der Kongress sollte mit

¹⁰ Vgl. das Programmheft zum Symposium *Josquin des Prez. Ein Musiker der Renaissance. Konzerte, Vorträge, Diskussionen, Köln, 11.–15. Juli 1984*, hrsg. von der Pressestelle des Westdeutschen Rundfunks Köln, Köln [1984].

einem kleinen Festival kombiniert werden. Zwei Mitarbeiter vom WDR, Klaus Neumann und Barbara Schwendowius, kümmerten sich um die Auswahl der Ensembles. Dazu gehörte etwa *The Choir of King's College* aus Cambridge, *The Hilliard Ensemble*, *Chanticleer* aus San Francisco und *Dialogo Musicale*. Meine Aufgabe bestand darin, die Musikwissenschaftler zum Symposium einzuladen. Wir organisierten verschiedene Workshops mit Jeremy Noble, David Fallows, Jaap van Benthem und Rebecca Stewart.¹¹

Lara Fischer: Lässt sich der Dialog zwischen Aufführungspraxis und Wissenschaft als übergeordnetes Ziel der Konferenz beschreiben?

Willem Elders: Ja. In Utrecht habe ich mit meinem damaligen Kollegen Jaap van Benthem ein Probestück ausgewählt – das Sanctus der *Gaudeamus*-Messe –, das von allen vier Ensembles beim Josquin-Symposium gesungen wurde. Das Sanctus wurde in einer kleinen Auflage gedruckt und zusammen mit einer Frageliste an Chordirigenten in Holland geschickt. Wir haben sie beispielsweise gefragt, ob sie mit der Notation einverstanden sind. Hiernach haben wir die Noten an die Ensembles, die beim Kongress in Köln auftreten sollten, weitergeleitet. Jedes Ensemble hat in seinem Konzert dieses Sanctus zur Aufführung gebracht. Es war äußerst interessant, mitzuverfolgen, wie unterschiedlich die immer gleiche Musik interpretiert wurde. *Dialogo Musicale* setzte zum Beispiel eine Posaune ein und der Effekt war sehr eindrucksvoll. In der daran anschließenden Diskussion hat sich jedoch herausgestellt, dass das Sanctus zu Josquins Zeit wahrscheinlich nie so aufgeführt wurde: Die *Missa Gaudeamus* wurde in der Cappella Sistina aufgeführt und dort war die Verwendung von Instrumenten untersagt. Zudem wäre es auch nicht sonderlich praktikabel, lediglich in einem Messesatz – in diesem Falle im Sanctus – auf ein Instrument zurückzugreifen. Bei den Diskussionsrunden im Rahmen des Josquin-Symposiums waren neben Musikern und Musikwissenschaftlern auch Studenten aus Utrecht dabei, mit denen ich zusammen die Begleittexte zu den Konzerten geschrieben habe.

Lara Fischer: Wie liefen denn die Diskussionen während des Josquin-Symposiums in Köln ab? Entstanden auch hitzige Debatten?

Willem Elders: Die Diskussionen waren sehr unterschiedlich. 1985 habe ich im Rahmen der *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* die »Proceedings of the Josquin Symposium« veröffentlicht.¹² Alle Workshops wurden aufgenommen und ausgearbeitet. Tatsächlich sind es aber die Diskus-

11 Jeremy Noble, *27. März 1930, †30. Juni 2017, Musikwissenschaftler; David Fallows, *20. Dezember 1945, Musikwissenschaftler; Jaap van Benthem, *23. Dezember 1937, †6. Januar 2023, Musikwissenschaftler; Rebecca Stewart, Musikwissenschaftlerin und Interpretin.

12 Willem Elders »Proceedings of the Josquin Symposium. Cologne, 11–15 July 1984«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 35, (1985).

sionen gewesen, die besonders aufschlussreich waren. Wie man vermuten kann, waren sich die Musikwissenschaftler in vielen Fragen nicht einig und daraus entstanden anregende Debatten und Überlegungen.

Lara Fischer: Hatten das Josquin-Symposium von 1984 in Köln und die damit verbundenen Diskussionen, Fragen und Erkenntnisse eventuell Einfluss auf die Aufführungspraxis der nachfolgenden Jahre?

Willem Elders: Das ist eine Frage, die sich nur schwer beantworten lässt. Im Allgemeinen habe ich die Erfahrung gemacht, dass sich die Josquin-Interpretation nach diesem Symposium in Köln kaum verändert hat. Sollte es wirklich so sein, dann ist das nicht die Schuld der Musikwissenschaftler. Meinem Eindruck nach interessieren sich die Musiker im Allgemeinen kaum für die Arbeit der Musikwissenschaftler. Immer wieder muss ich feststellen, dass sie zwar die Noten lesen, aber sich nicht bewusst machen, was die Herausgeber über den Notentext hinaus dazu geschrieben haben. Die Musiker nehmen sich die Noten zur Hand und denken, dass sie damit schon auskommen werden. Aber das reicht nicht. Das ist wirklich ärgerlich, aber so ist es halt. Die Ensembles gehen letztlich alle ihren eigenen Weg.

Lara Fischer: Können Sie sich noch an eine besonders produktive Begegnung von Wissenschaft und Aufführungspraxis während des Symposiums in Köln erinnern?

Willem Elders: Ja, das war sehr lustig. Es konnte passieren, dass etwa das *Hillard Ensemble* während eines Vortrags oder einer Diskussion aufgestanden ist, das soeben Besprochene direkt vor dem Publikum ausprobierte und die Theorie in die Praxis umsetzte. Zum Beispiel wurde Josquins *Nymphes des bois* früher meistens viel zu langsam gesungen. Man dachte, es sei eine Art Trauermusik. Doch es ist vollständig in schwarzen Noten notiert, was bedeutet, dass die Notenwerte verkürzt werden – drei Breves in der Zeit von zwei. Singt man diese Musik etwas schneller, klingt sie letztlich auch schöner. Das wurde zum Beispiel in Köln demonstriert.

Lara Fischer: Was war Ihr persönliches Highlight beim Josquin-Symposium von 1984?

Willem Elders: Mir hat die *Missa Gaudeamus*, die während des Hochamts am 15. Juli in der Basilika St. Ursula in Köln aufgeführt wurde, besonders gut gefallen. Ursprünglich sollte sie vom Tölzer Knabenchor aufgeführt werden. Doch zwei Wochen vor dem Konzert rief mich Klaus Neumann an und berichtete mir, dass der Dirigent des Tölzer Knabenchors krank geworden sei. Der Chorleiter war der Meinung, dass die Sänger noch zu jung seien, um die Messe unter der Leitung eines anderen Dirigenten aufzuführen. Daraufhin habe ich vorgeschlagen, *Chanticleer* aus San Francisco diesbezüglich anzufragen und sie haben zu-

gesagt. Während des Hochamtes standen sie hinter einem Notenpult, um die Messe aus einem Chorbuch zu singen. Das war wirklich sehr eindrucksvoll! Insgesamt hat mir das Josquin-Symposium in Köln besser gefallen als der New Yorker Kongress im Jahr 1971. Letzterer war schlichtweg zu groß für meinen Geschmack. Auch die Ensembles, die Edward Lowinsky für die Konferenz in New York ausgewählt hatte, waren teilweise viel zu groß für Josquins Musik. Man muss Lowinsky aber zugutehalten, dass es ihm immer wieder gelang, die entsprechende finanzielle Unterstützung für seine Projekte sicherzustellen. Die Resultate waren aber manchmal einfach ein »zu viel«. Ein gutes Beispiel dafür ist auch seine Edition des Medici Codex.¹³ Fünf Jahre nachdem diese Ausgabe erschienen ist, bekam ich als Herausgeber der *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* ein Exemplar zugeschickt. Zu diesem Zeitpunkt gab es natürlich schon zahlreiche Besprechungen, die meisten davon fielen sehr kritisch aus. Gemeinsam mit meinen Studenten, die damals eine Lehrveranstaltung bei mir besuchten, nahm ich mir den Abgleich der Faksimile-Ausgabe mit Lowinskys musikalischer Transkription vor. Dabei traten einige Fehler zu Tage.¹⁴ Für Lowinsky war die wichtigste Quelle der Medici Codex – er war sakrosankt. Ich habe mich eingehend mit dem Text von *Nymphes des bois* im Medici Codex befasst und konnte dabei zahlreiche sprachliche Fehler entdecken. Der Kopist war also wahrscheinlich ein Italiener. Lowinsky hat jedoch nicht alle diese Fehler berücksichtigt. Natürlich habe ich den Vorteil, dass ich seit fast 30 Jahren in Frankreich wohne und ziemlich gut Französisch spreche. Wahrscheinlich sollte ich nicht zu viel Kritik üben, denn ich bin froh, dass er sich dieser Aufgabe angenommen hat.

Lara Fischer: Haben Sie abseits des musikwissenschaftlichen Forschungsalltags in den vergangenen Jahren auch mit Musikern, Dirigenten oder Komponisten zusammengearbeitet?

Willem Elders: Ja, ich habe unter anderem mit dem Niederländischen Kammerchor, mit *Dialogo Musicale*, dem Ensemble *De Labyrintho*, dem Utrechter Studentenchor sowie dem *Hilliard Ensemble* zusammengearbeitet. Als das *Hilliard Ensemble* vor einigen Jahren in Utrecht war, erzählten sie mir von ihrem Vorhaben, die *Missa Hercules Dux Ferrarie* aufzunehmen. Die Messe war damals noch nicht in der *New Josquin Edition* erschienen und lag folglich nur in der Ausgabe von Smijers vor. Ich habe sie dann auf einen fehlerhaft aufgelösten Kanon

13 *The Medici Codex of 1518: A Choirbook of Motets Dedicated to Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino*, hrsg. von Edward Lowinsky, Chicago 1968 (Monuments of Renaissance Music, 3–5).

14 Elders, Willem, »The Medici Codex of 1518, A Choirbook of Motets Dedicated to Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino, ed. by Edward E. Lowinsky«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 24/1 (1974), S. 83–90.

im Agnus Dei aufmerksam gemacht. Einige Wochen später riefen sie mich aus England an und berichteten mir, dass sie nun die Aufnahme der *Missa Hercules Dux Ferrarie* in Angriff genommen und sich an meinen Hinweis bezüglich des Kanons erinnert hätten. Natürlich konnte ich Ihnen die Lösung nicht frei aus dem Gedächtnis darlegen. Deshalb bat ich sie, mich nach einer Stunde noch einmal anzurufen. Und schließlich konnte ich ihnen die Antwort geben.

2. Barbara Schwendowius (06.02.2021)

Barbara Schwendowius wurde 1943 in Insterburg (Ostpreußen) geboren. Sie studierte die Fächer Musikwissenschaft und Theaterwissenschaft zunächst an der Freien Universität Berlin sowie in Wien und Köln, wo sie 1970 mit einer von Karl Gustav Fellerer betreuten Arbeit über *Die solistische Gambenmusik in Frankreich von 1650 bis 1740* promoviert wurde. Nach acht Jahren Tätigkeit als Lektorin in der Archiv Produktion der Deutschen Grammophongesellschaft in Hamburg wechselte sie 1978 auf eine Redakteurstelle in der 1976 neu gegründeten Abteilung Alte Musik des Westdeutschen Rundfunks für die Bereiche Orgelmusik und geistliche Musik. Dort war sie unter anderem ab 1979 für die Produktionen an historischen Orgeln verantwortlich und wirkte 1984 an der Durchführung des Josquin-Symposiums aktiv mit. Von 1995 bis zu ihrem Eintritt in den Ruhestand 2004 war Barbara Schwendowius allein für die Programmgestaltung der Tage Alte Musik in Herne zuständig. Sie ist Mitherausgeberin des Bandes »50 Jahre Alte Musik im WDR 1954–2004«.¹⁵

Yehuda Epafroditus: Ich möchte gerne mit Fragen über Ihre Studienzeit anfangen. Alte Musik hat Ihren Lebenslauf geprägt und auch bereits in Ihrem Studium eine große Rolle gespielt, wie sich beispielsweise an Ihrer Dissertation zeigt. Wo haben Sie studiert und welche Persönlichkeiten haben Sie in Ihrem Studium geprägt?

Barbara Schwendowius: Ja, ich habe zuerst in Berlin an der Freien Universität studiert. Dort lehrten damals Martin Ruhnke¹⁶ und Arno Forchert¹⁷. Und weil ich Theaterwissenschaft im zweiten Fach hatte, bin ich dann nach Wien gegangen, wo es ein sehr gutes theaterwissenschaftliches Institut gab. Natürlich kannte ich aber auch das dortige Musikwissenschaftsinstitut, wo zu dieser Zeit noch

15 *50 Jahre Alte Musik im WDR 1954–2004*, hg. von Thomas Synofzik, Barbara Schwendowius und Richard Lorber, Köln 2005.

16 Martin Ruhnke (1921–2004), Musikwissenschaftler.

17 Arno Forchert (1925–2011), Musikwissenschaftler.

der allgewaltige Professor Schenk¹⁸ lehrte. Aber auch die Musikethnologie war dort vertreten. Man konnte also auch unabhängig vom großen Ordinarius seine Studienanteile wählen. An der Musikhochschule waren ebenfalls gute Lehrer. Also: Von Wien mit Musikwissenschaft und Theaterwissenschaft bin ich dann nach Köln gegangen, wo es auch ein sehr großes musikwissenschaftliches Institut gab mit Professor Fellerer¹⁹. Dort habe ich dann die entscheidenden Semester verbracht und Lehrveranstaltungen zu unterschiedlichen Themen besucht. Zu meiner Studienzeit gab es allerdings nur wenige Seminare zur Renaissancemusik, geschweige denn zu Josquin im Speziellen. Zwar hatten das die Professoren Niemöller²⁰ und Fellerer durchaus in Betracht gezogen, aber nicht so explizit. Die Josquin-Arbeiten haben dann tatsächlich erst nach meinem Studium an Bedeutung gewonnen.

Nach dem Studium hatte ich das große Glück, dass ich eine Anstellung bei der *Archiv Produktion* der *Deutschen Grammophon* in Hamburg bekam. Dort arbeitete ich im Lektorat und war für die Begleithefte, Booklets und Veröffentlichungen zuständig. Das war in den 70er Jahren, also von 1971 bis 1978. *Pro Cantione Antiqua* war damals das erste und quasi einzige Vokalensemble [im Bereich der Alten Musik] in England. Heute existiert dieses Ensemble nicht mehr. Inzwischen gibt es außerdem sehr viele andere solcher Ensembles. Zu dieser Zeit habe ich mich von Berufs wegen sehr viel mit dieser Epoche beschäftigt. Für die verschiedenen Texte habe ich mich für die *Archiv Produktion* auf die Suche nach passenden Autoren gemacht. Für Cristóbal de Morales hatten wir beispielsweise den damaligen Spezialisten Robert Stevenson²¹ aus Kalifornien sowie Jeremy Noble²² als Teilherausgeber von Noten für *Pro Cantione Antiqua* gewinnen können. Sie haben auch die begleitenden Texte zu den Produktionen geschrieben. Schon 1972 machte sich auch das Hamburger Ensemble *Monteverdi-Chor*, das damals ursprünglich von der Universität ausging, mit der Musik Monteverdis vertraut. Der Chor brachte dann auch in eben diesem Jahr bei der *Archiv Produktion* eine erste große Sammlung mit Josquins *Marien-Motetten* heraus. Jürgen Jürgens²³ hat beschrieben, dass er für diese Aufnahme mit den Instrumentalisten der Hamburger Bläser- und Streichergruppe zusammenarbeitete. Außerdem erzählte er, dass er an einigen Stellen schon versucht hatte, mit Diminution bei der Aufführung zu arbeiten, was ich nachträglich eigentlich ganz bemerkenswert

18 Erich Schenk (1902–1974), Musikwissenschaftler.

19 Karl Gustav Fellerer (1902–1984), Musikwissenschaftler.

20 Klaus Wolfgang Niemöller (*1929), Musikwissenschaftler.

21 Robert Stevenson (1916–2012), Musikwissenschaftler.

22 Jeremy Noble (1930–2017), Musikwissenschaftler.

23 Jürgen Jürgens (1925–1994), Dirigent.

finde. Dieser Chor wandte sich hinterher dann mehr der Musik Monteverdis zu als den Kompositionen von Josquin. Als einzige Gruppe, die sich damit intensiv beschäftigte, hatte *Pro Cantione Antiqua* die Frankoflamen und dabei natürlich auch immer wieder Josquin in ihr Programm aufgenommen. Diese englischen Ensembles hatten dann ja hinterher sehr gute Nachfolger, doch waren es zunächst einmal sie, die das Bild prägten.

Yehuda Epafroditus: Haben Sie in Ihrer Studienzeit Josquins Musik im Radio gehört? Welche Möglichkeiten gab es damals, wenn man seine Musik hören wollte? Erinnern Sie sich an Aufführungen?

Barbara Schwendowius: Nein. Nicht, dass ich wüsste. Ich habe allerdings vor meiner Studienzeit, ungefähr von meinem 15. bis 18. Lebensjahr, in der Marien-Kantorei in Lemgo mitgesungen. (Dort bin ich auch zur Schule gegangen.) Dieser Chor hatte ein sehr breitgefächertes Repertoire, unter anderem gehörte auch Renaissance-Musik dazu. Wir sangen zum Beispiel Messen und Motetten von Josquin. Das war meine erste aktive Begegnung mit Josquin und Obrecht. Aber ich kann mich nicht erinnern, dass ich diese Musik im Radio gehört hätte. Im Konzert wüsste ich nicht, wer das damals hätte machen können, bis sich dann schließlich die englischen Ensembles wie *The King's Singers*, *Hilliard Ensemble* und viele andere gründeten.

Yehuda Epafroditus: Können Sie sich an Einzelheiten Ihrer ersten Begegnung mit der Musik von Josquin erinnern? Welchen Eindruck hatten Sie?

Barbara Schwendowius: Wir hatten einen sehr aufgeschlossenen Kantor, der diese Musik sehr plausibel mit uns probte. Die Marien-Kantorei in Lemgo war ein sehr guter Chor, der sich sehr auch für solche Musik einsetzte und Kompositionen von Praetorius, Schütz, Josquin oder Obrecht mit Begeisterung sang. Dieses Renaissance-Repertoire gehörte immer zum Programm, ohne jedoch den Schwerpunkt zu bilden. Aber es waren immer richtige Chor-Ereignisse. Die Marienkirche, in der wir auftraten, hatte eine sehr gute Akustik. Es hat sich dort sehr gut angehört, und wir haben das mit viel Begeisterung gesungen.

Yehuda Epafroditus: Wann genau fand diese Chorarbeit statt?

Barbara Schwendowius: Das betraf die Zeit von 1958 bis 1965 – aus heutiger Perspektive ist das also tiefe Geschichte, eine ganze Epoche liegt das zurück. Hinterher war ich dann in der Studentenkantorei in Berlin, die Michael Schneider,²⁴ der große Organist, geleitet hat. In diesem Chor haben wir aber keine Renaissance-Musik, sondern vor allem Stücke von Bach gesungen. Aber in den 1960er Jahren gab es zum Teil auch schon Anregungen des Westdeutschen Rundfunks, der damals gute Chöre im Programm hatte. Da wurden sehr viele

24 Michael Schneider (1909–1994), Organist.

Motetten der deutschen Renaissance gesungen. Dadurch habe ich also durchaus einen Bezug zu dieser Zeit gehabt, aber das betraf nicht die Musik von Josquin. Seinen Kompositionen bin ich erst dann wieder begegnet, als sich diese guten Vokalensembles gegründet haben. Später während des Berufslebens hatten wir auch in Köln sehr gute Ensembles, die diese Musik gerne machten.

Yehuda Epafroditus: 1971 fand eine Josquin-Konferenz in New York statt. Haben Sie damals auch davon gehört?

Barbara Schwendowius: Ja, ich habe zwar davon gehört, aber mich nicht näher damit befasst. Keiner wäre auf die Idee gekommen, daran teilzunehmen. Hinterher habe ich häufig an Musikkongressen teilgenommen, aber das war eigentlich immer meiner eigenen Initiative entsprungen – beruflich war es nicht notwendig. Solche Veranstaltungen boten immer wieder die Möglichkeit, seine Fühler für ein neues Repertoire auszustrecken.

Yehuda Epafroditus: Noch einmal zurück zu Ihrer Studienzeit: Wie haben Sie früher den WDR selbst und den Bereich der Alten Musik im WDR wahrgenommen?

Barbara Schwendowius: Ich habe versucht, so viel wie möglich vom WDR-Programm zu hören. Allerdings habe ich viele Jahre außerhalb des WDR-Sendegebiets, das damals lediglich auf Nordrhein-Westfalen begrenzt war, gelebt. Erst als ich in Köln wohnte, konnte ich auch an den Konzerten teilnehmen. In dieser Zeit habe ich aber noch keine besondere Beziehung zum Radio geknüpft. Ich war ganz normaler Konsument. Auch damals wurden schon – wenn auch selten – öffentliche Konzerte für Alte Musik veranstaltet.

Yehuda Epafroditus: Wie kamen Sie dann schließlich zum WDR?

Barbara Schwendowius: Von 1970 bis 1978 hatte ich im Lektorat der *Archiv Produktion* einen wirklich interessanten Job, bei dem ich auch sehr viele Künstler und Wissenschaftler kennenlernte, die dann für die begleitenden Texte zu den Aufnahmen herangezogen wurden und sehr viel auf dem Gebiet der Alten Musik mitwirken konnten. Aber nach acht Jahren ergab sich für mich dann die Gelegenheit: Beim WDR wurde eine neue Stelle ausgeschrieben. Auf diese habe ich mich beworben und sie dann – Gott sei Dank – auch bekommen. Das war die neue Stelle, die nach der offiziellen Gründung der Abteilung im Jahr 1976 für die Redaktion Alte Musik geschaffen wurde. Obwohl es beim WDR schon vorher viele Tätigkeiten auf dem Gebiet gab, konnten wir nun mit zwei Personen [d.h. zusammen mit Klaus L. Neumann] ordentlich losziehen. Bei meiner Arbeit kamen mir auch die zahlreichen Beziehungen, die ich während meiner Zeit im Lektorat der *Archiv Produktion* der *Deutschen Grammophon-Gesellschaft* geknüpft hatte, zugute.

In der Zeit um 1980 tauchten viele englische Ensembles im Musikbetrieb auf. Und obwohl es Westdeutscher Rundfunk hieß, arbeiteten wir international. Ich

erinnere mich zum Beispiel, dass 1980 zur Jahrhundertfeier der Fertigstellung [des Kölner Doms] Cathedralchöre aus Europa – aus England, Ungarn, Belgien und auch die Regensburger Domspatzen – nach Köln kamen. Sogar die *Cappella Sistina* fand sich ein. Der Chor wurde extra von der italienischen Luftwaffe eingeflogen. In der Redaktion für Alte Musik haben wir von dieser Fülle an Ensembles und Repertoire sehr profitiert.

Im WDR war ich für geistliche Musik und Orgelmusik zuständig. Das bezog sich nicht nur auf den westdeutschen Bereich, sondern auf die internationale Musikwelt. Wir luden verschiedenste Ensembles ein. Die Bereiche innerhalb der ARD waren zwar nach Bundesländern festgelegt, aber in Köln haben sich sehr viele Kräfte zusammengefunden, und es konnte einiges auf die Beine gestellt werden, was bei den anderen Sendern nicht so auf Interesse stieß.

Yehuda Epafroditus: In Zusammenarbeit mit Willem Elders fand 1984 das Josquin-Symposium im WDR-Funkhaus statt. Sie und Ihr Kollege Klaus L. Neumann²⁵ waren für die Organisation des Symposiums und der Konzerte verantwortlich. Erinnern Sie sich vielleicht noch, wie es überhaupt zu diesem Symposium kam?

Barbara Schwendowius: Ja, das Symposium war ein Anstoß von Willem Elders,²⁶ der sich an den Abteilungsleiter Alfred Krings²⁷ gewandt hatte. Krings war, was die Renaissancemusik betraf, immer sehr aufgeschlossen. Krings hatte bereits zwei Jahre zuvor die Wiederbelebung der Musik von Hildegard von Bingen angeregt. Das war ein Thema, was das Ensemble *Sequentia* ins Haus gebracht hatte; und es wurde daraufhin ein Symposium zu Hildegard von Bingen veranstaltet.²⁸ Übrigens nahmen daran auch amerikanische Musikwissenschaftler und Spezialisten teil. *Sequentia* holten wir für die Aufführung der Musik dazu. Das ging vor allen Dingen auf die Initiative von Alfred Krings zurück, der dann auch sehr engagiert bei der Präsentation dieser Konzerte und Vorträge war. So entwickelte sich die Idee, ein Symposium im Hörfunk zu machen. Zwar möchte man in der Musikabteilung eines Radiosenders vor allem Musik und eben keine Diskussionen oder langen Vorträge im Programm haben, aber dennoch fiel diese Idee bei Krings auf fruchtbaren Boden.

Krings war also die treibende Kraft für die Hildegard von Bingen-Präsentation und die ersten Aufnahmen mit *Sequentia*. Von seiner praktischen, musikalischen, beruflichen und studentischen Herkunft her war er aber auch mit der Musik der

25 Klaus L. Neumann (1933–2022), langjähriger Mitarbeiter der Abteilung Alte Musik des WDR.

26 Willem Elders (*1934), Musikwissenschaftler.

27 Alfred Krings (1919–1987), Musikwissenschaftler und langjähriger Mitarbeiter des WDR.

28 Das Symposium fand 1981 in Vorbereitung einer szenischen Aufführung des *Ordo Virtutum* mit dem Ensemble *Sequentia* statt, die der WDR 1982 in der Kölner Kirche Groß St. Martin realisierte.

Frankoflamen vertraut. Das Josquin-Symposium war für ihn somit kein Ding der Unmöglichkeit, und er hat diese Idee letztlich aufgegriffen. Mein Redakteurskollege, Klaus Neumann, und ich haben uns diesem Projekt dann angeschlossen. Da wir zu dieser Zeit schon eine ganze Reihe an hervorragenden Ensembles kennengelernt und mit ihnen gearbeitet hatten, war es kein Problem, das Konzertprogramm des Josquin-Symposiums zu bestücken.

Yehuda Epafroditus: Kam es beim Josquin-Symposium zu einem Austausch zwischen Künstlern und Wissenschaftlern?

Barbara Schwendowius: Ja, im Rahmen des Symposiums gab es einen direkten Austausch. Es wurden unter anderem Workshops veranstaltet. Einzelne auführungspraktische Fragen, die sich im Laufe der Workshops ergaben, wurden unmittelbar von den Ensembles – beispielsweise von *Chanticleer*, dem *Hilliard Ensemble* oder von *Dialogo Musicale* – ausprobiert. Unter anderem erinnere ich mich, wie sensationell es war, als die Theorien vom speziellen Gesangsstil demonstriert wurden, wozu sich das Ensemble *Chanticleer* bereitgefunden hatte. Wir hatten ein riesiges Notenpult besorgt, was also beidseitig zu nutzen war. Die Sänger gruppieren sich herum, und man hatte den Eindruck wirklich einer mittelalterlichen Capella.

Die Workshops fanden im kleinen WDR-Sendesaal statt. Es war das erste Mal, dass man mitverfolgen konnte, wie verschiedene Ensembles zum Beispiel an den unterschiedlichen Arten der Aussprache arbeiteten. Ich erinnere mich noch an Rebecca Stewart.²⁹ Sie hat sehr viel Wert auf die Aussprache gelegt. Solche Fragestellungen wurden im Rahmen der Workshops intensiv diskutiert und von den anwesenden Ensembles direkt ausprobiert. Das betraf auch die Frage, ob beispielsweise Instrumente in den Kompositionen vom Josquin eingesetzt werden sollten.

Was neu war, glaube ich: Es ging wirklich darum, auf die Klangfarben der einzelnen Landschaften Europas zu achten, was Rebecca Stewart da propagierte. Dass es anders klingt, wenn ein Flame etwas singt, als ein Italiener oder so. Zusammen mit den Aussprachemöglichkeiten und den vokalen Besetzungen haben sich da sehr viele neuen Anstöße ergeben. Das *Hilliard Ensemble* hat sich äußerst intensiv mit der Aussprache der jeweiligen Epoche und Orte beschäftigt. Auf diese Weise entstanden vollkommen unterschiedliche Klangfarben. Das ist auch für uns sehr überraschend gewesen.

Durch dieses praktische Ausprobieren konnten also einige Erkenntnisse gewonnen werden. Auch die Musikwissenschaftler berichteten, dass durch diese Demonstrationen und Aufführungen einiges von ihren Problemen etwas klarer

29 Rebecca Stewart, Musikwissenschaftlerin und Sängerin.

geworden sei, beispielsweise was die Echtheit der Kompositionen anbelange. Es ergab sich folglich eine Art Dialog zwischen wissenschaftlichem Hintergrund und praktischem Vordergrund, der ja nicht trocken daherkommen darf, sondern aus all den Erkenntnissen Musik machen muss.

Yehuda Epafroditus: Welche Bedeutung hatte für Sie persönlich dieses Symposium bezüglich der Aufführungspraxis von Josquins Musik und der Alten Musik im Allgemeinen?

Barbara Schwendowius: Ich habe eigentlich immer die Entwicklung verfolgt, die sich unter den Musikern zeigte, die ihre Wege in der Aufführungspraxis suchten. Ich habe sehr viel mit dem Ensemble *Chanticleer* zusammengearbeitet. Dabei ist mir diese Musik – sowohl weltliche als auch geistliche Stücke – sehr nahegekommen. Auf dieser Weise lernt man immer mehr kennen und kann immer mehr ausprobieren. Seither hat sich dieses Interesse bei mir immer mehr verfestigt. Wenn man einen wichtigen Gegenstand hat und die Möglichkeit, das darzustellen, macht man das mit den besten Mitteln, die zur Verfügung stehen. Wir hatten – Gott sei Dank – im WDR eine ganze Menge Freiheiten, was die Produktionen und Sendungen betraf. Zwischen der Produktion und der eigentlichen Sendung liegt ein ziemlich großer Schritt. Man muss sich noch einmal auf andere Weise mit dem Thema auseinandersetzen, schließlich möchte man es den Hörerinnen und Hörern angemessen präsentieren. Selbst heute, wo die Renaissancemusik im Repertoire und Radioprogramm angekommen ist, ist diese Musik trotzdem nicht allen verständlich. Das Ziel sollte also immer sein, den Hörern die Musik so zu präsentieren, dass sie davon beeindruckt sind. Das ist letztlich die Aufgabe der Moderatoren und Redakteure. Wir haben sehr viele Konzerte in Nordrhein-Westfalen veranstaltet. Darunter waren auch sehr anspruchsvolle Programme. Damit hat man die [Sende-]Gebiete gut versorgt, was ja damals nicht so leicht und nicht so selbstverständlich war. Heute kann man überall alle Programme hören. Aber damals gab es während und nach den Konzerten immer sehr interessante Begegnungen zwischen Musikern und Publikum. Das Publikum konnte hinterher beispielsweise Fragen an die Musiker stellen. Heute hört man sich für gewöhnlich das Konzert an und geht danach wieder nach Hause. Doch früher gab es mehr Interaktion zwischen Musikern und Konzertbesuchern, und das hat immer schon eine gute Wirkung gehabt.

Klaus Pietschmann: Das Josquin-Symposium von 1984 fiel in die Zeit der Diskussionen um die Aufführungspraxis der Renaissancemusik. Sie hatten vorher von *Pro Cantione Antiqua* und dem Instrumenteneinsatz gesprochen. Bei dem Symposium waren mit *Hilliard* und *Chanticleer* Ensembles dabei, die auf Instrumente konsequent verzichtet haben. Es war aber auch *Dialogo Musicale* dabei, die Instrumente verwendet haben. Es gab damals heftige Diskussionen innerhalb

der Wissenschaft. Können Sie sich erinnern, ob diese Glaubenskämpfe um die Verwendung von Instrumenten beim Symposium eine Rolle gespielt haben?

Barbara Schwendowius: Das kann ich jetzt nicht mehr nachvollziehen. Ich konnte nicht bei allen Workshops dabei sein, da wir daneben natürlich auch noch unseren normalen Radiobetrieb laufen lassen mussten. An solche Diskussionen kann ich mich nicht erinnern, muss ich gestehen. Das wird wahrscheinlich in den Diskussionsbeiträgen dokumentiert sein, die dann später von einem Mitarbeiter von Herrn Elders zusammengestellt wurden.

Klaus Pietschmann: Jedenfalls blieb *Dialogo Musicale* offensichtlich auch nachfolgend den bisherigen Praktiken treu.

Barbara Schwendowius: Ja, wenn ich jetzt an *Dialogo Musicale* denke, weil sie dann ja auch viele andere Repertoires aus anderen Gebieten weiterbearbeiteten. Ich erinnere mich an die Produktion mit Musik am Hof Rudolfs II.,³⁰ für die sie auch Instrumente eingesetzt haben. Ich habe jedenfalls nicht in Erinnerung, dass das mit irgendeinem ideologischen Eifer gemacht wurde, der sich dann verfestigt hätte. Vielmehr haben sie hinterher auf ihrem Gebiet weitergemacht und weiter experimentiert, je nach den Umständen, die sie dann für ein bestimmtes Repertoire angewandt haben, wie Musik der Lutherzeit. Natürlich haben sie das dann, als *Dialogo*, mit ihren Instrumentalisten besetzt.

Yehuda Epafroditus: Wie viele Leute waren denn ungefähr im Publikum – sowohl bei den Workshops als auch bei den Konzerten?

Barbara Schwendowius: Das war abhängig von den Räumen. Die Workshops fanden im kleinen Sendesaal statt. Dort waren vielleicht 50 Personen dabei. Und die Konzerte in den Kirchen waren vollbesetzt. Wir hatten ja durchaus unsere eigenen Werbemöglichkeiten, indem wir in vielen unserer Sendungen – und wir hatten damals sehr viele Sendungen – immer wieder auf die Veranstaltungen hingewiesen haben. Und unsere Hörer und Hörerinnen waren eigentlich schon immer so eingestellt, dass sie sagten: »Aha, dann führt mich das hier ein bisschen weiter, und da gehe ich doch mal hin.« Da die meisten der Konzerte ohne Eintrittsgelder waren, war das auch vom Aufwand her nicht so schwierig. Zu den Konzerten konnte also jeder kommen, und es war eigentlich auch immer ausreichend Platz. Es hörte sich gut an, weil wir eben die Kirchen ausgesucht hatten, die gut klingen.

Damals konnten die Leute auch einfach ins Funkhaus kommen. Das wäre heute aus Sicherheitsgründen wahrscheinlich alles schwieriger. Auch die Workshops im kleinen Sendesaal waren gut besucht. Ich habe erst nachträglich gemerkt, wie viele aus der weiteren und näheren Umgebung gekommen waren: Dazu gehör-

30 In Koproduktion mit WDR erschien 1992 eine CD von *Dialogo Musicale* mit dem Titel *Musik am Prager Hof Rudolfs II.*

ten Kirchenmusiker und Organisten, aber auch andere Instrumentalisten. Es gab damals sehr viele Amateurbläser und Renaissance-Bläserensembles. Solche Personen fanden in den Workshops natürlich auch ihr Futter. Die damals in Köln sehr lebendige Kirchenmusikszene war an den Workshops natürlich auch interessiert. Und wenn man die Musik von Josquin im Kölner Dom hört – schließlich wurde das Josquin-Symposium mit einem Gottesdienst im Dom beschlossen, bei dem *Chanticleer* die *Missa Gaudeamus* aufführte – ist das natürlich ein besonderes Erlebnis und äußerst beeindruckend, nicht nur für Renaissance-Freaks. Außerdem hatten wir das Glück, dass wir viele Sendungen und Sendezeiten hatten, um solche Dinge im Einzelnen zu erläutern und für die Zuhörer aufzuarbeiten.

Yehuda Epafroditus: Hat Alfred Krings beim Symposium auch aktiv mitgewirkt?

Barbara Schwendowius: Er hat bei dem Josquin-Symposium nicht mehr so viel an eigener Arbeit hineingesteckt wie noch beim Hildegard von Bingen-Symposium, was weitgehend eben auf sein Betreiben stattgefunden hatte und präsentiert worden war. Beim Josquin-Festival haben Klaus Neumann und ich die Sendungen gemacht. Und soweit es ging, wurden auch die Workshops gesendet, denn schließlich waren wir noch immer ein Musiksender. Wir hatten dadurch nicht die Berechtigung wie andere Kollegen, die daraus ein Feature oder Feuilleton oder so was machen konnten, wo eben sehr viel nur gesprochen wird. Das gehört in eine andere Kategorie, daran konnten wir uns nicht beteiligen. Wir haben die Workshops letztlich immer in Musiksendungen eingebaut.

Die reinen Workshops, bei denen viel gesprochen wurde und nur einzelne Musikbeispiele erklangen, waren schwer in einer Musiksendung unterzubringen – dazu hatten sie zu wenige Musikanteile. Die Aufnahmen mussten natürlich kopiert und nach Utrecht geschickt werden, damit sie für die nachfolgende Publikation transkribiert werden konnten. Die Workshops konnten wir folglich nicht in extenso, sondern nur in kleinen Beispielen senden, während die Konzerte alle ausführlich gesendet, kommentiert und erläutert wurden.

Yehuda Epafroditus: Diese Aufgaben übernahmen also nur Sie und Klaus L. Neumann?

Barbara Schwendowius: Ja. Ich weiß auch, dass ich mir wegen der Schreibweise des Namens [Desprez] den Kopf zerbrochen habe. Ich glaube, dass jetzt alles in einem Wort und mit großem D geschrieben wird und nicht mit diversen Einzelteilen, Groß- und Kleinschreibung. Es war überall diese Entscheidung notwendig, damit man in den Veröffentlichungen eine einheitliche Schreibweise des Namens hatte.

Yehuda Epafroditus: Gibt es von Ihrer Seite aus darüber hinaus Erlebnisse vom Symposium, die Sie uns noch erzählen möchten? An was können Sie sich noch erinnern?

Barbara Schwendowius: Es war gar nicht so einfach, die vielen internationalen Ensembles nach Köln zu bekommen. Sowas bedarf einer langen und sorgfältigen Planung. Hinzu kam die thematische Vielfalt in Bezug auf die Musik von Josquin, die wir abdecken wollten. Eben ein Zusammenspiel aus Theorie und Praxis – Willem Elders und seine Studenten lieferten die Texte fürs Programmheft, und die Ensembles probten und tauschten sich rege aus. Besonders schön fand ich, dass am Ende aller Konzerte der Introitus Gaudeamus gesungen wurde. Dies hat alle Veranstaltungen miteinander verbunden.

In Vorbereitung auf unser Gespräch ist mir eingefallen, dass auf Wunsch von Herrn Krings der Tölzer Knabenchor eingeladen worden war, obwohl das weder zu Stil noch zu Repertoire der Josquin-Zeit passte. Letztlich haben sie dann kurzfristig abgesagt. Das Ensemble *Chanticleer* hat dann deren Programm übernommen. Es waren schließlich Live-Sendungen, und sie mussten sich auf ein anderes Repertoire einstellen, nachdem sie ihr eigenes Programm schon abgeliefert hatten. Sie haben auch nochmal ein paar Stunden zusätzlich proben müssen. Aber es hat meiner Meinung nach wirklich gut funktioniert und sehr beeindruckt. In Hinblick auf die Aufnahmen weiß ich noch, dass es außerhalb des Funkhauses Ü-Wagen, Tonmeister und -techniker brauchte. Wir hatten ein festes Team, das die ganze Zeit an den Spielstätten war und Aufnahmen gemacht hat. Die Umsetzung unserer Ideen und Pläne stellte wirklich die größten Herausforderungen dar, aber wir hatten zum Glück sehr gute Leute dabei.

Klaus Pietschmann: Mittlerweile hat sich das Format ›Workshop‹ bei Tagungen etabliert, aber vor 40 Jahren stellte dies ein Novum dar. Hat hier möglicherweise das Josquin-Symposium 1971 in New York auch in irgendeiner Form Pate gestanden? Denn zu dem Tagungsband gibt es drei kleine Schallplatten, die die Beiträge der *Schola Cantorum Stuttgart*, der *Prager Madrigalisten*, *New York Pro Musica* und *Capella Antiqua München* dokumentieren.

Barbara Schwendowius: Nein, das glaube ich nicht. Das Format ›Workshop ist meines Erachtens nichts Außergewöhnliches. Da spielten eher Rundfunkerführungen mit, die man bis dahin gesammelt hatte. Denn im Wortbereich des Rundfunks wurde mit Einführungen und Diskussionen schon immer Ähnliches gemacht, so dass es die Leute gewöhnt waren, Wort und Text präsentiert zu bekommen. Bei den Workshops wäre das im Prinzip ähnlich gewesen. Leider konnten die Workshop-Abschnitte nur in Teilen gesendet werden, wenn ich entsprechende Wort-Musik-Sendungen hatte. Und das Josquin-Symposium 1971 hätte auch nur Herr Krings miterleben können, weil Klaus Neumann und ich da noch woanders gearbeitet haben. Vielleicht kamen dazu noch ein paar Ideen von Willem Elders.

Klaus Pietschmann: Können Sie sich noch erinnern, ob die Kölner Musikwissenschaft dieses Symposium damals wahrgenommen bzw. sich dafür interessiert

hat? Es ist interessant, dass scheinbar niemand von den Kölnern aktiv dabei gewesen ist.

Barbara Schwendowius: Ja, das ist auffallend. Vielleicht gab es zu der Zeit niemand, der sich mit der Epoche beschäftigte. Ich glaube jedoch nicht, dass das bewusst gemieden wurde, vielleicht eher freundliche Gleichgültigkeit. Jedenfalls haben wir sonst durchaus mit Kölner Musikwissenschaftlern zusammengearbeitet. Beispielsweise haben wir 1999 mit der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte ein Brühler Schlosskonzert veranstaltet. In Zusammenarbeit mit dem Haydn-Institut hat Klaus Neumann *Il ritorno di Tobia* mit der *Cappella Coloniensis* produziert und auch für andere Bereiche der Kammermusik mit Niemöller zusammengearbeitet. Genauso sind andere Wort-Musik-Sendereien von Kölner Musikwissenschaftlern gemacht worden. Aber für Josquin wüsste ich jetzt nicht, dass sich da eine besondere Zusammenarbeit geboten hat. Es ist wahrscheinlich wie Sie sagen, dass sich da keiner von denen gezeigt hat. Ob es da Zerwürfnisse zwischen Krings und anderen gegeben hat, weiß ich nicht.

Yehuda Epafroditus: Können Sie noch einmal etwas näher erläutern, wie die Aufzeichnungen der Workshops bzw. der Konzerte von dem Symposium 1984 verwendet wurden? Hat man sie auch anderen westeuropäischen oder amerikanischen Rundfunkstationen angeboten?

Barbara Schwendowius: Wir hatten keine Möglichkeit, die Workshops ungekürzt in einer unserer Sendungen unterzubringen, da die Richtlinien unserer Abteilung nicht dafür geeignet waren. Eine Kooperation mit anderen Teams, wie der Abteilung für Sinfonie und Oper, war nicht möglich, weil die wiederum auch nur ihre eigenen Formate hatten.

Die Aufnahmen der Konzerte wurden dann alle im Radio gesendet und innerhalb der EBU, der European Broadcasting Union, angeboten. Ich kann allerdings nicht genau sagen, ob und wer das tatsächlich in Anspruch genommen hat. So sind wir bei vielen unserer Veranstaltungen vorgegangen, weil wir unsere Inhalte möglichst international verbreiten wollten. Aber mit amerikanischen Sendern habe ich keinen Kontakt gehabt.

Yehuda Epafroditus: Bestand auch die Möglichkeit für das Publikum bzw. für die Radiohörer Rückmeldungen zu geben? Wie waren die Reaktionen auf das Symposium?

Barbara Schwendowius: Es bestand damals oft ein sehr direkter Kontakt. Da konnten sich die Leute also wirklich bei der Redaktion melden oder man traf sich. Das fand ich persönlich immer am besten. Da wir viele Konzerte in allen Ecken des Landes machten, begegnete man auch vielen der Radiohörer. Auf diese Weise konnte man einen sehr guten Kontakt aufbauen, der manchmal über Jahre hinweg hielt. Sie schrieben auch an die Redaktion und stellten uns Fragen.

Es war also tatsächlich ein verhältnismäßig direkter Kontakt. Heute geschieht der auf anderen Wegen.

Ich erinnere mich pauschal an viele Reaktionen von Hörerinnen und Hörern, die das Symposium gut aufgenommen haben. Sie haben das gesamte Programm sehr geschätzt. Das bilde ich mir zumindest ein: wirklich eine sehr aufmerksame Hörschaft, die sich auf so etwas eingelassen und das als Anregung genommen hat. Mir fällt auch ein, dass ich mehrerer Jahre hintereinander eine Reihe mit historischen Orgeln aus Italien, Spanien, Polen, Österreich gesendet habe. Da hat man gesagt: »Ach, das ist ja eigentlich mal eine Anregung. Das hat mir den Schwung gegeben, mich näher mit früher italienischer Orgelmusik zu beschäftigen«; weil das auf diesen Orgeln eben anders klang, als wenn man das auf einer 08-15 Orgel spielt.

So ähnlich war es bei Josquin. Es sind wahrscheinlich viele kleinere Gruppen gewesen, die sich [im Anschluss an unser Symposium] damit beschäftigt haben. Anschließend wurde auch eine *Josquin Capella* gegründet, die auch heute noch existiert. Wir haben damals auch Versuche gemacht, zum Beispiel für *Rhein-Renaissance*³¹ drei Konzerte zu veranstalten, um das auch an den wenigen Renaissanceorten im rheinischen Gebiet vorzuführen, so dass man ein bisschen lokales Flair bekommt, in welcher Art von Räumen sich vielleicht diese Musik abgespielt hat. Solche Anregungen habe ich immer mal wieder von Hörerinnen und Hörern als Rückmeldung bekommen. Ich muss wirklich sagen, dass das Publikum sehr aufgeschlossen war. Heute ist der Weg vielleicht nicht so direkt. Aber damals konnte man sich wirklich gut persönlich verständigen.

Lara Fischer: Was gab es bei den Aufnahmen von Konzerten – sowohl beim Symposium 1984 als auch bei anderen Konzerten im Bereich der Alten Musik – zu beachten? Haben Sie beispielsweise mit spezialisierten Tonmeistern zusammengearbeitet?

Barbara Schwendowius: Da sind immer die Fragen bei jedem Tonmeister und Redakteur gewesen: Wo nimmt man etwas auf? Denn die Räume mussten sich in einer ruhigen Umgebung befinden und trotzdem erreichbar sein. Wir haben die Orte sehr genau vorher getestet und möglichst nach Repertoires sowie Besetzung ausgesucht. Beim Symposium wählten wir zum einen die romanische Kirche St. Ursula, die groß aber gleichzeitig intim genug ist, sowie den Funksaal. Zum anderen haben wir einen Raum im Wallraf-Richartz-Museum arrangiert, der eigentlich nicht so gut geeignet war. Aber das war notgedrungen, weil der Ort nahe dem Funkhaus sein musste. Die Orte und die Ensembles kannten wir alle jedenfalls sehr genau.

Die Spezialisierung auf geistliche Musik hat es natürlich mit sich gebracht, dass ich für verschiedene Ensembles in ganz Deutschland herumgefahren bin und

31 Am 11./ 16./ 18. Oktober 1998 in Jülich/ Rheydt/ Köln-Rheinkassel.

viele Kirchen angesehen habe, um angemessene Orte zu finden. Die Tonmeister konnten wir zwar verabreden, doch war es dann letztlich wieder die Entscheidung einer anderen Abteilung, welcher Tonmeister dazukommt. In der Abteilung Alte Musik hatten wir Tonmeister und eine Tonmeisterin, die sich darauf spezialisierten. Außerdem gab es auch oft freie – also nichtangestellte – Tonmeister. Zu ihren Aufgaben gehörte es ebenfalls, auch Neue Musik aufzunehmen. Sie mussten dann alles können. Eine Zusammenarbeit nach der Art, dass eine bestimmte Person als Tonmeister für alles von der Idee bis zur Aufnahme und Durchführung zur Verfügung steht, hatten wir nicht. Wir mussten uns dem Rundfunkbetrieb unterordnen und den Tonmeister nehmen, den uns der Rundfunk zugeordnet hatte. Und wenn irgendeine große Veranstaltung mit dem Rundfunksinfonieorchester dazwischenkam, dann musste der Tonmeister zuallererst das machen und nicht zu einem Spezialensemble fahren. Wir haben uns immer darum bemüht, eine enge Beziehung zu den Tonmeistern zu haben, um zu wissen, ob und wie sie mit den Besonderheiten der Alten Musik, wie der tiefen Stimmung, zurechtkommen. Die Rundfunkbedingungen sind jedoch wichtiger gewesen, als was wir uns zurechtlegen konnten. Heute ist es bestimmt ganz anders. Aber damals war noch eine ziemlich lockere Struktur vorhanden.

Yehuda Epafroditus: Abgesehen von dem Symposium: Kam Josquins Musik – vielleicht auch in Verbindung mit seinen Zeitgenossen – damals in WDR-Programmen oft vor?

Barbara Schwendowius: Ja, damals hatte ich wöchentlich Sendungen für geistliche Musik und Oratorien. Neumann hatte zudem eine regelmäßige Sendung von einer halben Stunde mit Renaissancemusik, wo man immer wieder Josquin einbauen konnte. Auch war Josquins Musik durchaus bei den größeren Veranstaltungen über die Zeit um 1500 immer dabei: Sein *Mille Regretz*, das dann später in einer Morales-Messe verwendet wurde, haben wir beispielsweise in Herne 1997 mit Andrew Parrott aufgeführt.³² Im selben Jahr am Ende des Ockeghem-Festivals, das wir mit fünf Konzerten gemacht haben, wurde die Trauerode von Josquin auf Ockeghem gesungen und auch mit entsprechenden Kommentaren versehen. 1998/99 gab es auch die große Ausstellung der Bundeskunsthalle über die Musik der Hochrenaissance³³ und im Anschluss daran im Jahr 2000 Karl V.³⁴ Zu diesen beiden Ausstellungen habe ich zum Teil mit der Bundeskunsthalle eine Konzertreihe veranstaltet, worin Josquin auch vorkam. Ich erinnere mich

32 *Tage Alter Musik* in Herne 1997: *Musikalische Wanderungen. Inventio – variatio – parodia in der Musik von 1200 bis 1800*.

33 Ausstellung *Hochrenaissance im Vatikan* von 11. Dezember 1998 bis 11. April 1999 in der Bonner Bundeskunsthalle.

34 Karl V. war 2000 das Oberthema der *Tage Alter Musik* in Herne.

etwa an meine Sendereihe über Karl V.: Wenn ich mir das vorstelle, dass Josquin im September 1520 dem jungen Kaiser »aucunes chansons nouvelles« als sein letztes Angebinde da überreicht hat, dann macht mir das jetzt noch Spaß. Und wenn ich jetzt noch eine Sendung machen würde, würde ich das sofort in solche Darstellungen einbinden. Denn das macht das Ganze lebendig. Außerdem, wenn es sich um Martin Luther und Kirchenmusik dreht, kommt auch seine Josquin-Verehrung zu Wort und die entsprechende Musik der Zeit dazu. Also Josquins Musik ging es in den Programmen durchaus ganz gut, so dass man ihn nicht nur 1984 abgetan hat. Aber ein eigener Schwerpunkt mit seiner Musik hat sich nicht mehr ergeben.

Yehuda Epafroditus: Fand nach dem Symposium noch ein Austausch mit den Wissenschaftlern im Rahmen der Josquin-Produktionen statt?

Barbara Schwendowius: Nein, mit den Wissenschaftlern des Symposiums gab es dann hinterher keinen Austausch mehr. Man muss sich nun auch vorstellen, dass wir noch andere Programme, Produktionen, Verwaltungsaufgaben hatten und was sonst noch dazu gehörte. Daher konnten wir uns auf die wissenschaftliche Seite nicht mehr konzentrieren. Und wenn kein anderes Projekt bevorstand, dann kam beispielsweise das Haydn-Jahr, in dem man sich um Haydn und die diesbezüglichen Forschungsergebnisse kümmern musste. 1994 war auch das Festival *Musik in der Zeit des Umbruchs – Palestrina, Lassus, Monteverdi* in Duisburg mit einem Symposium dabei, das von Silke Leopold³⁵ organisiert worden ist. Sie hat auch sehr viele Sendungen zu italienischen Madrigalen und der Musik des frühen 17. Jahrhunderts für uns gemacht. Auf diese Weise hat man mit den Wissenschaftlern wieder zusammengearbeitet. In meiner Arbeit haben mich u.a. die vielen Kongresse, auf die ich regelmäßig gefahren bin, inspiriert. So stieß ich oft auf Themen, die noch nicht im Mainstream waren; z.B. habe ich in Verbindung mit der Forschungsstelle Cappella Sistina in Heidelberg eine Sendereihe mit Musik zur Hochrenaissance gemacht. Auch für die Bach-Familie, für Motetten und für Kantaten haben wir immer wieder zusammengearbeitet und uns beraten. Es gab daneben Schwerpunkte wie Philipp Emmanuel Bach; da musste man sich dann 1988 auch um ein Symposium kümmern und viel Musik dazu aufnehmen für unsere Sendungen. Dabei geriet Josquin etwas in den Hintergrund. Aber eine solche Form der wissenschaftlichen Zusammenarbeit hätte man möglicherweise wieder gesucht, wenn jetzt irgendein besonderes Ereignis angestanden hätte.

Alina Seibel: In einem Interview mit Harry Vogt, das ich mit ihm geführt habe, thematisiert er, dass es im Zusammenhang mit dem Westfälischen Musikfest in Bielefeld, Gütersloh und Herford eine Reihe *Alt-Neu* in den 1990ern

35 Silke Leopold (*1948), Musikwissenschaftlerin.

gab. Diese ging vor allem von der Neuen Musik-Redaktion aus, wo dann Aufträge vergeben wurden, die zwischen Alter und Neuer Musik Bezüge herstellen sollten. Waren Sie in irgendeiner Form in dieser Veranstaltung involviert?

Barbara Schwendowius: Ich weiß, dass ich das Westfälische Musikfest für die Musik in den Regionen betreut habe. Aber ich weiß jetzt nicht mehr, was es mit dieser Kombination Alt-Neu auf sich hatte. Also ich erinnere mich zwar mit einiger Genauigkeit an dieses Westfälische Musikfest damals, aber ich war wohl mit meinen eigenen Sachen so beschäftigt, dass ich das nicht mehr weiß, ob das mit Neuer Musik noch dazu kam. Die Alte Musik-Abteilung hat hier nicht weiter mitgearbeitet. Das ging wirklich in erster Linie von der Neuen Musik-Abteilung, von Harry Vogt, aus. Und er hat auch sehr viel Interesse an der Alten Musik gehabt.

Yehuda Epafroditus: 2003 hatten Sie zum letzten Mal die Programmkonzeption für die *Tage Alter Musik* in Herne entwickelt mit dem Thema *Mit aller Freiheit... Improvisation und Virtuosität oder die Inszenierung von Musik*. Dort begegneten sich Alte Musik mit Jazzmusik und Neuer Musik auf der Basis der Improvisation. Wie kamen Sie damals auf diese Idee? Hat sich in diesem Kontext eine Zusammenarbeit zwischen den beiden Abteilungen ergeben?

Barbara Schwendowius: Ja, weil es immer mehr Musiker gab, die sich für beide Gebiete interessierten. Die Idee der Improvisation, die schließlich im Jazz vorwiegend ist und in der Alten Musik immer mehr gepflegt wurde, war damals ziemlich ausgefallen. Außer den Organisten gab es nur weniger Musiker, die sich die Fähigkeit zur Improvisation beruflich aneignen mussten. Aber durch viele Kontakte mit den entsprechenden Musikern konnte man das durchsetzen. Darüber hinaus ist die Idee der Improvisation eigentlich die naheliegendste Brücke zwischen Alter und Neuer Musik. Dies hat sich nun im Laufe der Jahre auch manifestiert.

Es war allerdings eher ein Gedankenaustausch und kein extra Schwerpunkt. Man hat sich vielleicht über bestimmte Künstler unterhalten. Die Aufmerksamkeit beider Redaktionen war sicherlich gegenseitig da. Co-Produktionen sind dann daraus geworden und erschienen hinterher auf CDs. Wenn man voneinander Kenntnis nimmt und sich wechselseitig interessiert, kommen zumindest hin und wieder auch schöne Kombinationen zustande.

Yehuda Epafroditus: Vielen Dank für das Gespräch.

3. Harry Vogt

Harry Vogt wurde 1956 in Torrington (Connecticut, USA) geboren, die Familie kehrte in den 1960ern zurück nach Deutschland. Nach der Schule nahm er an der Universität Kassel ein Schulmusikstudium auf, das er um musikwissenschaftliche Seminare an der Universität in Göttingen ergänzte. Dem ersten Staatsexamen folgten zunächst Praktika, u. a. bei Bärenreiter und in der Dramaturgie an den Opernhäusern in Kassel und Frankfurt am Main. Später arbeitete er als Assistent beim Bach-Institut in Göttingen, in dieser Zeit begann er außerdem, Kritiken u. a. für die *Frankfurter Rundschau* und *nmz* zu schreiben.

Seine Karriere im WDR begann 1984 im Landesstudio in Münster. Nach einer einjährigen Tätigkeit als genreübergreifender Redakteur, wechselte er 1985 als Fachredakteur für Neue Musik nach Köln. Bis heute hat er über 700 Kompositionsaufträge vergeben und ca. 1000 Uraufführungen betreut. Zu seiner Tätigkeit als Redakteur kam 1990 die künstlerische Leitung der *Wittener Tage für neue Kammermusik* und 1998 der Konzertreihe *Musik der Zeit* hinzu.

Um sich der Frage zu nähern, welche Strahlkraft die Musik von Josquin für die zeitgenössische Musik hat, ist Harry Vogt als Rundfunkredakteur und antreibende Kraft für neue Werke, eine solche Persönlichkeit.

Es folgt das redaktionell überarbeitete Interview, das mit Herrn Vogt schriftlich geführt wurde. Die Antworten lagen am 4. Februar 2021 vor.

Lieber Herr Vogt, über Sie und Ihre Biografie konnte ich nur wenig in Erfahrung bringen. Hier möchte ich zunächst einsteigen. Sie sind in Torrington, Connecticut, USA geboren. Sind Sie dort auch aufgewachsen und zur Schule gegangen? Wie verlief Ihre erste musikalische Ausbildung? Welches Instrument haben Sie beispielsweise gelernt oder haben Sie im Chor gesungen?

Harry Vogt: Ich bin kein »waschechter« Amerikaner, wie man das früher einmal nannte, ich bin kein Yankie, auch wenn ich einen US-Pass habe und die Hälfte meiner Familie in Amerika lebt, sondern lediglich das Produkt eines mehrjährigen Aufenthaltes meiner Eltern in Neuengland, die Anfang der 1960er nach Deutschland zurückkehrten. Zur Schule ging ich in Hessen. Erst relativ spät [kam ich] zur (klassischen) Musik, habe viel im Chor gesungen, phasenweise recht intensiv, in einem Kammerchor, Bach Passionen, Oratorien und Motetten. Gitarre und Klavier weitgehend autodidaktisch erlernt. Mit allen Fehlern und Sackgassen, aber auch mit all der überschüssigen Energie und Entdeckerfreude, die dazu gehören.

Wichtige Anregung, aber keine Unterweisung oder Förderung erhielt ich durch meinen Vater, der gut Klavier und Orgel spielte, eigentlich mal Musik studieren

wollte, sich mit Tanzmusik und Orgeldiensten beim Studium über Wasser hielt, um dann aber Maschinenbauingenieur zu werden. Mich hat am Ende vermutlich mehr sein Pioniergeist, seine Phantasie und Passion als seine Musikpraxis geprägt.

Nach der Schule haben Sie Schulmusik in Kassel studiert und dann Geschichte und Musikwissenschaft in Göttingen, richtig? Haben Sie das Schulmusikstudium beendet? Was hat Sie bewogen, aus der musikalischen Praxis in die Theorie/Wissenschaft zu wechseln?

Harry Vogt: Schulmusik in Kassel und Muwi [Musikwissenschaft] in Göttingen habe ich parallel studiert, eigentlich eher zur Ergänzung Seminare in Göttingen besucht, um auch mal Lautentabulaturen und Bruckner-Sinfonien zu analysieren, dort aber nie wirklich einen Abschluss angestrebt. Das Studium in Kassel habe ich ordnungsgemäß beendet, mit dem ersten Staatsexamen, danach aber kein Referendariat samt zweitem Examen abgelegt. Nach dem Studium wollte ich nicht gleich in die Schule, sondern mich erstmal umschaun, andere Bereiche des Musiklebens kennenlernen: Verlag (Praktikum bei Bärenreiter³⁶) und Oper (Praktika in Kassel und Frankfurt, damals die spannendste Dramaturgie in Deutschland).

Schulmusik, in der typischen Mischung zwischen Praxis (mit zwei Instrumenten, Gesang etc.) plus Theorie bzw. Wissenschaft und Didaktik war unendlich wichtig für mich, hat mir die Augen geöffnet für die verschiedensten Stilrichtungen: Jazz, außereuropäische Musik, alte wie neue Musik. Und das alles immer auch in Hinblick auf die Vermittelbarkeit.

Neben Klavier und Gitarre lernte ich Renaissance-Laute und Theorbe, auch etwas Kontrabass, spielte Kammermusik, in diversen Formationen, Bigband, Tanzmusik der Renaissance oder Continuo z. B. bei Bachs *Johannes-Passion*, Carissimi, Monteverdi oder Schütz. Musikalische Vielfalt ist mir ein inneres Bedürfnis. Meinen Lebensunterhalt fürs Studium verdiente ich mir zeitweise in Opern- und Musicalaufführungen oder als Bühnenmusiker im Schauspiel.

Gab es Lehrpersönlichkeiten, die Ihr Interesse an der Alten oder der Neuen Musik in besonderem Maße geweckt und geprägt haben? Wenn ja, welche waren das und wodurch?

Harry Vogt: Weniger die eigenen Lehrer waren dies als einige – unerreichbare – Leitbilder. Meine Sozialisation ist typisch für die frühen 1970er Jahre, changierend zwischen U- und E-Musik. Zu den Hausgöttern zählten Jimi Hendrix und Frank Zappa, Miles Davis, John Coltrane, Charlie Haden, Bill Evans, Keith Jarrett und Keith Emerson, später, als meine Liebe für die »Klassik« entbrannte,

36 Der Bärenreiter-Verlag ist ein deutscher Musikverlag mit Hauptsitz in Kassel sowie weiteren Filialen weltweit.

Julian Bream,³⁷ Hopkinson Smith³⁸ oder auch Montserrat Figueras, die Sängerin der Gruppe Hesperion XX.³⁹

Am meisten faszinierten mich aber Pianist*innen wie Maurizio Pollini, Vladimir Horowitz, Martha Argerich, Maria Yudina oder Friedrich Gulda. Und natürlich Glenn Gould, dessen Einspielung von Bachs *Wohltemperiertem Clavier II*, als diese 1972 erschien, ich fast nonstop hörte. Unvergesslich sind mir auch Goulds Wiedergaben altenglischer Musik, von Byrd und Gibbons: gezielt a-historisch, exzentrisch, doch quicklebendig.

Das Instrumentelle war mir nur anfangs, später dann nicht mehr so wichtig. Vielleicht weil ich schnell ganz andere musikalische Interessen entwickelte. Wichtiger war mir das Reflektieren und Sprechen über Musik, ihre Geschichte und Kontexte, Musikerpersönlichkeiten, die über den Tellerrand hinausschauen konnten. Andererseits hat mich schon früh, in meiner Schulzeit, die Lektüre fasziniert: Musik, also Noten zu lesen, Stücke innerlich (vor) zu hören, stapelweise aus der Bibliothek auszuleihen und vom Blatt zu spielen. Das habe ich mit Hingabe und großem Appetit betrieben. Prägend waren auch Musikschriften von Theodor W. Adorno oder musikaffine Romane wie *Ulysses* von James Joyce oder *Doktor Faustus* von Thomas Mann, die ich als Teenager natürlich nicht annähernd verstehen konnte, die mir aber schon viele Anregungen gaben, wie vielfältig Musik sich verbalisieren lässt.

Erinnern Sie sich an Ihren ersten Kontakt mit der Musik von Josquin? Wenn ja, in welchem Zusammenhang und welches Stück? Was haben Sie dabei gedacht und gefühlt?

Harry Vogt: Im Studium spielte ich Intavolierungen von Josquin-Motetten und Messen, von Vihuelisten wie Miguel de Fuenllana u. a. Der wichtigste Anstoß aber bildete der Musik-Konzepte-Band⁴⁰ über Josquin Desprez, der um 1982 erschien, den ich regelrecht verschlungen habe. Mit Texten von Gösta Neuwirth,⁴¹ Jürg Stenzl⁴² oder Clytus Gottwald.⁴³ Der Kollege beim SDR, Redakteur, Komponist, Autor und Dirigent, hat mit seiner schola cantorum stuttgart neben Zeit-

37 Julian Bream (1933–2020) war ein britischer Gitarrist und Lautenist.

38 Hopkinson Smith (*1946) ist ein US-amerikanischer Lautenist.

39 *Hesperion XXI* (bis zum Jahr 2000 *Hesperion XX*) ist ein spanisches Ensemble für Alte Musik.

40 Gemeint ist: *Josquin des Prés*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Musik-Konzepte 26/27 [1982]).

41 Gösta Neuwirth (*1937) ist ein österreichischer Komponist und Musikwissenschaftler. Gemeint ist sein Artikel »Erzählung von Zahlen«, in: ebd., S. 4–38.

42 Jürg Stenzl (*1942) ist Musikwissenschaftler. Gemeint ist sein Artikel »In das Reich der schönen Kunst ganz einzutreten, war ihm nicht beschieden«, in: ebda., S. 85–101.

43 Clytus Gottwald (1925–2023) war ein deutscher Dirigent und Musikwissenschaftler. Gemeint ist sein Artikel »Lasso – Josquin – Dufay. Zur Ästhetik des heroischen Zeitalters«, in: ebda., S. 39–69.

genössischem von Schnebel, Holliger oder Nono auch viel Renaissance-Musik aufgeführt und aufgenommen: das klingt kantiger, »hässlicher«, spannend, aber mit heutigen Ohren vielleicht noch fremder als 1982, hat nicht diesen digital geschönten Schmelz, wie er durch *Hilliard* und andere Formationen – auf bewundernswerte Weise – damals kultiviert wurde und leider lange tonangebend war. Unvergesslich ist mir Gottwalds Aufnahme von Josquins *Missa da pacem*, dieses Changieren zwischen Klangrausch und Konstruktion, Detailbesessenheit und symphonischem Atem. Eine Dialektik, die mich nachhaltig faszinierte. Auch in der Neuen Musik.

Wie kam es zur Stelle beim Rundfunk?

Harry Vogt: Nach Abschluss des Studiums habe ich neben den erwähnten Praktika zeitweise als Assistent beim Bach-Institut in Göttingen gearbeitet und begonnen, Kritiken zu schreiben, bei der *Frankfurter Rundschau*, *nmz* etc. Wichtiges Initial war die Beschäftigung mit zeitgenössischer Oper, mit Luigi Nonos Bühnenwerken, über die ich meine Staatsexamensarbeit geschrieben habe. Dafür habe ich, da es keine Literatur darüber gab, mich in die Noten vertieft, aber auch die persönliche Bekanntschaft zu Nono selbst gesucht, um ihn zu interviewen, und zu anderen Komponisten, die seiner politisch intendierten Musik irgendwie nahestanden, Rolf Riehm⁴⁴ und Helmut Lachenmann.⁴⁵ Dann gabs auch Kontakte zu Dirigenten wie Hans Zender⁴⁶ oder Michael Gielen.⁴⁷ Das alles noch während meines Studiums, als keiner meiner Kommilitonen auch nur annähernd ähnliche Ziele verfolgte. Das alles war sehr prägend, hat mein Interesse für die Moderne stark motiviert, hat mich übrigens auch am eigenen Leib gelehrt, wie wichtig es ist, sich offen und neugierig, ohne Dünkel und Arroganz um den Nachwuchs zu kümmern und diesen vorbehaltlos zu fördern.

Wer waren im WDR oder außerhalb für Sie wichtige Ansprechpartner:innen oder Mentor:innen?

Harry Vogt: Neben den genannten Personen waren dies Martin Zenck, mein Vorgänger auf meiner späteren Position in der Redaktion Neue Musik, der mich zu meinem Weg ermutigte, Kritiker wie Hartmut Lück⁴⁸ und Hans-Klaus Jungheinrich.⁴⁹ Dann natürlich Alfred Krings, der damalige Musikchef des WDR, der nicht nur Alte Musik propagierte, sondern für das gesamte Musikprogramm des Senders einstand, für einen denkbar weitgespannten Fächer, der von Volksmusik

44 Rolf Riehm (*1937) ist ein deutscher Komponist.

45 Helmut Lachenmann (*1935) ist ein deutscher Komponist.

46 Hans Zender (1936–2019) war ein deutscher Komponist und Dirigent.

47 Michael Gielen (1927–2019) war ein deutscher Dirigent, Pianist und Komponist.

48 Hartmut Lück (*1939–2020) war ein deutscher Musikwissenschaftler, -kritiker und Publizist.

49 Hans-Klaus Jungheinrich (1938–2018) war ein deutscher Musikkritiker und Autor.

bzw. Musikkulturen über Pop, Rock und Jazz bis zur Klassik und Neuen Musik reichte, die unter seiner Ägide 1975-1986 eine Blüte erlebte.

Sie sind 1984 im WDR Münster als Redakteur gestartet und 1985 nach Köln in die Redaktion der Neuen Musik gewechselt, richtig? 1984 veranstaltete der WDR ein viertägiges und umfangreiches Symposium zu Josquin des Prez. Was haben Sie von dem Symposium mitbekommen? Haben Sie mitgearbeitet? Wenn ja, in welchem Umfang?

Harry Vogt: Der Einstieg war in der Tat die Stelle im Landesstudio in Münster. Dort war ich ein Jahr lang Redakteur für alle Stilrichtungen, bimedial, wie man das so schön nannte, also für Radio und Fernsehen, aber bereits mit der Aussicht, mich bald in Köln als Fachredakteur einzusetzen.

Das Josquin-Symposium 1984 hat mich, dank meiner musikalischen Vorlieben, natürlich sehr interessiert, ich habe, soweit es ging, damals in Köln einige der Konzerte besucht. Ansonsten hatte ich in Münster zu der Zeit ganz andere Aufgaben. Im Rahmen der Regionalisierung galt es, in den 5 Landesstudios eigene Musikredaktionen aufzubauen, um die Szene vor Ort zu fördern und, wie es so euphemistisch hieß, die Schätze der Region zu heben.

Welche Begegnungen auf dem Symposium sind Ihnen besonders im Gedächtnis geblieben?

Harry Vogt: Lebhaft in Erinnerung sind mir die Konzerte mit dem *Hilliard Ensemble* und mit *Chanticleer*⁵⁰, eine schillernde Formation aus den USA, die sich dem komplexen Repertoire ungemein frisch bis unbekümmert näherte.

Welche Impulse gingen von dem Symposium, den Workshops und Konzerten jenseits der Alten Musik aus? Hatte es beispielsweise Auswirkungen auf die Neue Musik?

Harry Vogt: Die Veranstaltung hatte auch überregionale Resonanz, doch Impulse in Richtung Neuer Musik gab es m.E. nicht. Deren Szene, wenn ich mich nicht täusche, hat das Symposium nicht oder kaum wahrgenommen, das doch ziemlich hermetisch war, sich vor allem an die Alte Musik Gemeinde richtete, wenig Anreize und Angebote darüber hinaus bot.

In Ihrer Arbeit werden immer wieder Bezüge zur Alten Musik erkennbar, wie z.B. das Projekt Witten In Nomine Broken Consort Book. Würden Sie sagen, dass Sie eine Leidenschaft für Alte Musik haben und wenn ja, wodurch zeichnet sich diese aus?

Harry Vogt: Ja, meine Herkunft kann und will ich nicht leugnen. Dass meine Wurzeln in der alten Musik liegen, lässt sich nicht verheimlichen, hat sich immer wieder gezeigt. Erstmals in der Konzertreihe Alte/Neue Musik, im Rahmen des *Westfälischen Musikfestes* 1990 in Bielefeld, Gütersloh und Herford. Mit

50 Das Ensemble *Chanticleer* wurde 1978 von dem Sänger und Musikwissenschaftler Louis Botto in San Francisco gegründet.

neuen Stücken für historische Instrumente, u.a. von Claudio Ambrosini,⁵¹ Gavin Bryars,⁵² Gerald Barry,⁵³ Caspar Johannes Walter,⁵⁴ Giorgio Battistelli,⁵⁵ Mayako Kubo,⁵⁶ Gerhard Stäbler,⁵⁷ Hans Werner Henze,⁵⁸ im Gegenüber mit alter Musik, vor allem der Renaissance, für Stimmen und historische Instrumente, auch szenischen Elementen.

Das *Witten In Nomine Book* ist tatsächlich sehr »persönlich« gemeint, ganz auf meine spezielle Vorliebe gemünzt. Es ist eine klingende Geburtstagstorte zum 10. Jahrestag als künstlerischer Leiter der *Wittener Tage für neue Kammermusik*. Und dazu haben einige Komponisten kurze Stücke über den legendären cantus firmus geschrieben und damit an die lange Tradition angeknüpft. Eine Tradition, der über die Jahrhunderte hinweg die verschiedensten Geister, von John Taverner über Richard Strauss bis Brian Ferneyhough,⁵⁹ sich gewidmet haben. Sie alle verwenden die Tonfolge als DNA für eigene Stücke, die sich teilweise sehr weit vom Ursprung entfernen.

Alte Musik, die Beziehung zur Historie, vor allem zur Renaissance, hat immer wieder eine wichtige Rolle für mich gespielt, war mir ein wichtiges Anliegen, im Austausch mit Ensembles und Komponierenden: Da ist im Laufe der Jahrzehnte doch einiges gewachsen. Nachfolgend möchte die wichtigsten Projekte kurz skizzieren: Klaus Huber,⁶⁰ ein Komponist, der immer wieder historische Formen, Reflexe in seiner Musik verarbeitet, hat 1997 Gesualdos *Responsorien* (1611) durch zeitgenössische Lamentationen ergänzt und damit zu einem abendfüllenden Zyklus erweitert. Huber knüpft hier fast bruchlos an die Kühnheiten dieses »enharmonischen Laboratoriums« an. Hellhörig befragt er die fast 400 Jahre alte Musik, bezieht neben biblischen Quellen auch Texte außereuropäischer Gegenwartsautoren mit ein, um seine modernen Klagelieder im Wechselgesang mit den »Unheilsaussagen« anzustimmen.

Brice Pauset,⁶¹ auch ein Komponist, dessen Wurzeln weit zurück liegen, hat 1999 seine *Kontra-Sonate* gleichsam als »Rahmen« zu Schuberts a-Moll-Sonate konzipiert. Angeregt wurde er auch durch die Kunst des Interpreten Andreas Staier.⁶²

51 Claudio Ambrosini (*1948) ist ein italienischer Komponist.

52 Gavin Bryars (*1943) ist ein englischer Komponist und Kontrabassist.

53 Gerald Barry (*1952) ist ein irischer Komponist.

54 Caspar Johannes Walter (*1964) ist ein deutscher Komponist und Cellist.

55 Giorgio Battistelli (*1953) ist ein italienischer Komponist.

56 Mayako Kubo (*1947) ist eine japanische Komponistin.

57 Gerhard Stäbler (*1949) ist ein deutscher Komponist.

58 Hans Werner Henze (*1926–2012) war ein deutscher Komponist.

59 Brian Ferneyhough (*1943) ist ein englischer Komponist.

60 Klaus Huber (1924–2017) war ein Schweizer Komponist und Kompositionslehrer.

61 Brice Pauset (*1965) ist ein französischer Komponist.

62 Andreas Staier (*1955) ist ein deutscher Cembalist und Pianist.

Der hatte erst zögernd auf meine Anfrage reagiert, da er sich nicht vorstellen konnte, dass solch ein Stück über eine Aufführung, also die UA hinauskäme. Dann aber zog er umso beherzter mit, arbeitete intensiv mit Pauset zusammen, ja befreundete sich mit ihm. Später, nachdem die Studioproduktion erschienen war, häuften sich die Anfragen und das Stück entwickelte sich fast zum Renner, wurde mindestens 20x aufgeführt.

Johannes Schöllhorn⁶³ transformierte 1993 vier Madrigale von Francesco Landini für die Straßenmusik-affine Besetzung Bassklarinette, Akkordeon und Kontrabass. Einige Jahre später hat Schöllhorn auch einige Canzonen von Giovanni Gabrieli orchestriert.

Salvatore Sciarrino⁶⁴ kreuzt und verschneidet in seinem Akkordeonkonzert *Storie di altre storie* Sonaten von Domenico Scarlatti mit Josquin- und Machaut-Zitaten. Heinz Holliger bearbeitete für das Kölner Viola-Festival 2001 drei Stücke von Machaut für Bratschentrio. Einige Jahre später erweiterte diese zu einem abendfüllenden Zyklus, der auch das Hilliard Ensemble einbezog: *Machaut-Transkriptionen* (2001-07) für drei Violen und Stimmen.

Anlässlich dieses Viola-Festivals rekurrierten auch andere Komponisten auf alte Musik: Georg Kröll⁶⁵ (auf Vorlagen von Gilles Binchois) und Peter Eötvös⁶⁶ (auf Stücke von Girolamo Frescobaldi).

Ein später, besonders intensiver Nachklang zum *Witten in nomine Book* wurde 2017 vollendet und bei den Wittener Kammermusiktage uraufgeführt: *Umbrations* von Brian Ferneyhough. Eine Werkreihe, die 2001 mit einem kleinen in nomine für Bläsertrio begann, später auch Arditti String Quartet⁶⁷ und Ensemble Modern⁶⁸ einbezog. Insgesamt sind es neun Stücke, die sich alle auf Vorlagen von Christopher Tye beziehen und zusammen einen abwechslungsreichen, abendfüllenden Zyklus bilden.

Streng genommen gehören in diesen Kontext auch die Bearbeitungen oder Bezugnahmen auf klassische Werke, die ich themenbedingt, für bestimmte Programme, Konzerte oder Reihen initiiert habe: Werke von Georg Kröll, Rolf Riehm, Adriana Hölszky⁶⁹ oder Caspar Johannes Walter (die sich auf verschiede-

63 Johannes Schöllhorn (*1962) ist ein deutscher Komponist.

64 Salvatore Sciarrino (*1947) ist ein italienischer Komponist.

65 Georg Kröll (*1934) ist ein deutscher Komponist.

66 Peter Eötvös (*1944) ist ein ungarischer Komponist und Dirigent.

67 Das *Arditti String Quartet* hat sich auf die Musik des 20. Jahrhunderts spezialisiert und wurde 1974 von Studierenden der *Royal Academy of Music* in London gegründet.

68 Das *Ensemble Modern Frankfurt* ist ein in den 1980er Jahren gegründetes Solistenensemble, das sich ausschließlich der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts widmet.

69 Adriana Hölszky (*1953) ist eine rumänische Komponistin.

ne Werke von Schubert bezogen), Gérard Pesson⁷⁰ (der Bruckners VI. »filtriert«) oder diverse Beethoven-Instrumentationen oder -Dekonstruktionen von Manuel Hidalgo⁷¹ und Jorge Lopez.⁷²

Hier könnte leicht der Eindruck aufkommen, dass ich neue Musik eher retrospektiv oder kontemplativ, vorwiegend historisch betrachte, eher zurück- als nach vorne schaue. Doch sei nicht vergessen, dass ich insgesamt weit über 700 Aufträge erteilt, an die 1000 Uraufführungen betreut habe, und nur ein verschwindend kleiner Teil davon galt solchen Arrangements, Reflexionen oder Bezugnahmen. Hier sei auch erwähnt, dass ich neben ganz neuer, aktueller Musik auch immer wieder um die Wiederbelebung historischer Moderne mich intensiv gekümmert habe. Um Exilkomponisten, die lang vernachlässigt oder verfemt, erst in den 1990ern stärker rezipiert wurden, wie Ernst Křenek,⁷³ René Leibowitz,⁷⁴ Józef Koffler,⁷⁵ Artur Schnabel,⁷⁶ Eduard Steuermann⁷⁷ oder Stefan Wolpe.⁷⁸ Dann aber auch solche Komponisten, die schon zu Lebzeiten übersehen, vorschnell aussortiert, übergangen und vergessen wurden, wie Claude Vivier,⁷⁹ Conlon Nancarrow,⁸⁰ Jean Barraqué,⁸¹ Francisco Guerrero⁸² oder Bill Hopkins.⁸³ Mein Motiv ist nicht falsch verstandene Nostalgie, sondern die Idee, diese Musik neu oder erneut zur Diskussion zu stellen, zu kontextualisieren. Dahinter steht die Einsicht, dass Musik nicht nur einmal gehört werden muss, sondern eine zweite Chance verdient. Und wer, wenn nicht wir, der öffentlich-rechtliche Rundfunk, ist prädestiniert für diese Aufgabe.

Inwieweit spielt die Musik von Josquin oder seinen Zeitgenossen eine Rolle in Ihrem Redaktionsalltag? Wie weit ist der Weg von Ihrem Büro bis zu den Büros der Kolleg:innen aus der Alten Musik?

Harry Vogt: Der Kollege für Alte Musik, Richard Lorber,⁸⁴ arbeitet seit gut

70 Gérard Pesson (*1958) ist ein französischer Komponist.

71 Manuel Hidalgo (*1956) ist ein spanischer Komponist und audiovisueller Aktionskünstler.

72 Jorge López (*1955) ist ein österreichischer Komponist kubanischer Herkunft.

73 Ernst Křenek (1900–1991) war ein aus Österreich stammender Komponist.

74 René Leibowitz (1913–1972) war ein französischer Musiktheoretiker, Musikpädagoge, Musikschriftsteller, Dirigent und Komponist polnischer Herkunft.

75 Józef Koffler (1896–1944) war ein polnischer Komponist.

76 Artur Schnabel (1882–1951) war ein österreichischer Komponist und Pianist.

77 Eduard Steuermann (1892–1964) war ein österreichischer Pianist und Komponist.

78 Stefan Wolpe (1902–1972) war ein aus Deutschland stammender Komponist.

79 Claude Vivier (1948–1983) war ein kanadischer Komponist.

80 Conlon Nancarrow (1912–1997) war ein amerikanischer Komponist mexikanischer Herkunft.

81 Jean Barraqué (1928–1973) war ein französischer Komponist.

82 Francisco Guerrero Marín (1951–1997) war ein spanischer Komponist.

83 Bill Hopkins (1943–1981) war ein englischer Komponist.

84 Richard Lorber (*1959) ist seit 1988, mit Unterbrechung von 1992 bis 1996, als Redakteur im WDR tätig.

zwei Jahren eine Tür weiter, d. h. wir sind nur durch eine dünne Glastür getrennt voneinander, kriegen entsprechend viel voneinander mit. Er von Witten, ich von Herne. Inhaltlich aber gibt's leider kaum noch Kooperationen, so wie das früher einmal, als die Fachredaktionen größer waren, regelmäßig passierte, siehe oben, z. B. die Reihe alt/neu 1990. Die Initiativen zu solchen Kooperationen gingen freilich stets von mir aus, wurden dankbar aufgegriffen.

Wie erleben Sie den Wandel im Rundfunk? Welche Veränderungen haben sich daraus für Ihre Arbeit und die Zusammenarbeit mit den Kolleg:innen ergeben?

Harry Vogt: Der Beruf, das Berufsbild ist, seitdem ich dabei bin, seit Mitte der 1980er Jahre, in starker Veränderung begriffen. Der produzierende Redakteur, der nicht nur das abbildet, aufnimmt und wiedergibt, was im Musikleben läuft, sondern der auch selbst initiiert und produziert, der eigene Impulse setzt, ist zunehmend vom Aussterben bedroht. Dieses Berufsbild, das mich nach wie vor fasziniert, ist so eigentlich nicht mehr vorgesehen, wird es nicht mehr lange geben. An die Stelle des produzierenden Redakteurs tritt mehr und mehr der Generalist, der in verschiedenen Bereichen oder Genres einsetzbar ist, sich aber nicht mehr einer Musikrichtung in diesem Maße verpflichtet fühlt, der vermutlich nie bereit sein wird, eine entsprechende Bindung, ja Identifikation mit einem Genre aufzubauen.

Was war der erste von Ihnen verantwortete Kompositionsauftrag? Wann war das, wie alt waren Sie da und wie haben Sie sich gefühlt?

Harry Vogt: Die ersten Aufträge habe ich im Rahmen des Rheinischen Musikfestes 1987 erteilt, an Nicolaus A. Huber, Walter Zimmermann und Karel Goeyvaerts.

Quasi die Frage nach dem Hubn oder dem Ei? Was erfolgt zuerst: die Auswahl des:der Komponist:in oder die Festlegung der kompositorischen Parameter wie Besetzung, Dauer, Gattung usw.?

Harry Vogt: Beides gehört meist zusammen, entwickelt sich mehr oder weniger organisch. Viele Aufträge entstehen gemeinsam mit Komponierenden und auch Ausführenden, mit denen ich Ideen austausche, sondiere und entwickle. Der Weg zum fertigen Werk, zur UA ist oft sehr lang und beschwerlich. Manchmal jahrelang. So habe 10 Jahre auf Luciano Berios *Sequenza XIV* gewartet, 20 Jahre auf das 4. Streichquartett von Hans Abrahamsen.⁸⁵ Ohne Ausdauer und Geduld kann man keine Kompositionsaufträge vergeben.

In Ihrem Artikel im Buch »Musik der Zeit«⁸⁶ bemerken Sie, dass mittlerweile Kompositionsaufträge mehrere Jahre im Voraus vergeben werden müssen. Inwiefern

85 Hans Abrahamsen (*1952) ist ein dänischer Komponist und Musikpädagoge.

86 *Musik der Zeit 1951–2001 – 50 Jahre Neue Musik im WDR, Essays – Erinnerungen – Dokumentation*, hrsg. von Frank Hilberg und Harry Vogt, Hofheim am Taunus 2002.

führt diese sehr langfristige Planung zu Problemen?

Harry Vogt: Die Beantwortung dieser Frage würde den Rahmen hier sprengen. Nur so viel dazu: Die meisten Aufträge werden ein, zwei Jahre vor der UA vergeben, auch drei oder vier Jahre Vorlauf sind nicht selten. Die konzeptionellen, logistischen und finanztechnischen Probleme, die damit verbunden sind, kann sich jeder mehr oder weniger ausmalen. Vor allem wenn es, siehe oben, zu Verzögerungen kommt, wenn Stücke nicht rechtzeitig fertig werden, wenn Komponist*innen sozusagen »Ladehemmungen« haben. Das kann unendlich viele Probleme zeitigen - umso größer und unbeweglicher das beteiligte Ensemble, desto gravierendere.

Kommt es bei Aufträgen an Komponist:innen wie z.B. Mundry, Schöllhorn, Pauset oder Person im Vorfeld zum Austausch mit anderen Redakteur:innen?

Harry Vogt: All diese Stücke wären, wie oben angedeutet, nie ohne den Diskurs entstanden. Sie sind die Früchte des intensiven Austausches. Übrigens nicht nur mit Komponierenden, sondern auch mit Ausführenden. Das gilt besonders für das Wittener Kammermusikfestival, das vom Dialog lebt. Die Rolle des Redakteurs kann dabei sehr weit gehen: zwischen Befruchter, Begleiter und Hebamme sind alle Varianten denkbar, in erster Linie sehe ich mich als Ermöglicher.

Wie weit im Voraus müssen thematische Schwerpunkte feststehen?

Harry Vogt: Lose Planungen gibt es viele Jahre vorher, thematische Linien entwickeln sich im Gespräch, wie auch Überlegungen zur Besetzung und Dauer neuer Werke.

In der Aufstellung der WDR-UA und -Kompositionsaufträge in Musik der Zeit finden sich nicht nur neue Aufträge, sondern auch Bearbeitungen von »Alten« bzw., »Großen Meistern« (z. B. Isaac/Glanert, Mahler/Heucke, Schönberg/Schöllhorn). Welche Idee verbirgt sich hinter diesen Aufträgen? Kommt die Initialzündung vom WDR oder von den Bearbeiter:innen selbst? Welche Bedeutung kommt hier Komponisten aus der Frühen Neuzeit zu?

Harry Vogt: Auch die dort verzeichneten Bearbeitungen beruhen meist auf Aufträgen, zumal sie oft über das pure »Orchestrieren« hinausgehen, nicht selten greifen sie kompositorisch in Originale ein und verändern diese substantiell. Die Ideen und Herangehensweisen entwickeln sich gemeinsam, kommen selten nur aus einer Richtung.

Was ist Ihre Motivation, einen Kompositionsauftrag mit einem Bezug zur Alten Musik zu vergeben? Welche Ideen und Gedanken verbergen sich dahinter?

Harry Vogt: Mein persönliches Interesse mag (auto)biografische Ursachen haben, doch geht es weit darüber hinaus, ist auch struktureller Natur. Zum einen bin ich fasziniert vom Klang historischer Instrumente, von der latenten Imperfektion und Verletzlichkeit, die allein schon ein Begriff wie Knickhalslaute so

anschaulich ausstrahlt.

Dabei kann es nicht darum gehen, einen vermeintlichen Originalklang zu rekonstruieren - eine positivistische Chimäre. Viel wichtiger ist das kritisch kreative Hinterfragen, der Versuch, die Musik, die so fern ist, näher ranzuholen, erneut zum Leben zu erwecken. Das kann auf verschiedene Weise geschehen. Durch Zusätze, durch Unterstreichung oder Übermalung, um Ungehörtes, latent Schlummerndes herauszukitzeln, Beziehungen offenzulegen. Selbst wenn manche Ansätze auf den ersten Blick aggressiv oder zerstörerisch wirken mögen, scheinen sie mir oft eher zum Geist, zur Essenz der Musik zu führen. Das Hinterfragen und Weiterdenken ist kreativer, allemal spannender und anregender als Rekonstruieren und Nachbilden.

Wichtig ist die Kontextualisierung vermeintlich alter Musik. In der Reihe *Endzeit Musik* habe ich 1996 z. B. Luigi Nonos spätes Werk mit dem bezeichnenden Titel *risonanze erranti*, ein »Liederzyklus« nach Textfragmenten von Ingeborg Bachmann und Herman Melville, neben Werke von Machaut, Ockeghem und Josquin gestellt. Nono hatte diese Musik in seinem Studium bei Gian Francesco Malipiero und Bruno Maderna einst gründlich analysiert. Sie klingt hier wie ferne Echos aus der Geschichte, kaum hörbar nach, räumlich wandernd und weiterschwingend.

Und nochmal Nono: 2004 habe ich in einer Nono-Konzerte-Serie dessen Anti-Vietnam-Kriegs-Kantate *a floresta* (1966) mit einer Auswahl aus Monteverdis *Madrigali guerrieri et amorosi* (1624/38) kombiniert. Ein spektakulärer, verstörender Kontrast. Die Art und Weise, wie Nono alte Musik aufgreift und weiterdenkt, hat mich sehr geprägt. Das ähnelt der Methode, wie einst Josquin Desprez und seine Zeitgenossen fremde Musik verarbeiteten, wenn sie aus einfachstem Material riesige und hochkomplexe Klanggebäude errichteten. Wenn etwa ein simples Lied wie *L'homme armé* zur Basis einer ausgedehnten Messe wird. Ganz ähnlich hat Nono nicht selten ganz einfaches Liedmaterial benutzt, Wendungen etwa aus *Die Internationale* in seinem Klavierstück ... *sofferte onde serene* ..., die nicht direkt zitiert werden, sondern nur wie von Ferne wahrnehmbar und doch omnipräsent sind.

Ein anderes Beispiel wären Kanontechniken, die bei etlichen Komponisten des 20. Jahrhunderts von Anton Webern bis Conlon Nancarrow eine nicht unwichtige Rolle spielen. Meist dezent bis gut versteckt. Das Prinzip Kanon findet sich sogar bei solchen Komponisten, die sie bewusst nie einsetzen würden, etwa bei Morton Feldman, dessen *Piece for 4 pianos* nichts anderes als ein Proportionskanon in Zeitlupe ist.

Wie nehmen Sie bzw. die Komponist:innen, mit denen Sie zusammenarbeiten, Josquin wahr? Ist er ein wichtiger Komponist für Ihre Arbeit? Inwiefern nehmen

Sie die musikwissenschaftliche Mythisierung um Josquin in Ihrem Arbeitsalltag wahr? Oder würden Sie sagen, dass Zeitgenossen von Josquin wie Isaac, Ockghem, Dufay oder Obrecht für Sie und zeitgenössische Komponist:innen relevanter und präsenter ist?

Harry Vogt: Das ist sehr unterschiedlich, lässt sich nicht pauschal beantworten. Einige, früher waren etwa Luigi Nono und Bruno Maderna, heute wären z. B. Brice Pauset und Isabel Mundry⁸⁷ zu nennen, haben sich fast ihr ganzes Leben lang damit auseinandergesetzt, hören und analysieren immer wieder Werke der alten Meister, was viele Spuren in deren Musik hinterlässt. Dieses Interesse sehe ich seltener bei der heute jungen Generation, bei den in den 1980er und 90er Jahren Geborenen.

Was denken Sie, habe ich vergessen zu fragen und gilt es unbedingt festzuhalten?

Harry Vogt: Nachfolgend füge ich einen Text an, den ich vor längerer Zeit, 1990, als Vorwort zu der Reihe Alte/Neue Musik geschrieben habe, der einige wichtige Gedanken und Beobachtungen zum Thema enthält.

Musikalische Splitter früherer Zeiten Aspekte des kreativen Umgangs mit alter Musik heute

Als *Theatrum instrumentorum* überschrieb Michael Praetorius 1619 (in seinem Syntagma musicum) die Abbildungen der damals gebräuchlichen Instrumente. Surrile bis exotische Klangerzeuger sind da in einem wundersamen Panoptikum versammelt. Ungetüme von Instrumenten, die zu Tafeln, bzw. in kleinen Schaukästen sinnlich präsentiert werden, einzeln oder zu Familien gruppiert – von der »Groß Contra-Bas-Geig« bis zur »kleinen Porschen«, vom »monochordrum« bis hin zur großen Orgel, deren »Manual-Clavier«, vergrößert abgebildet, hier fast futuristisch anmutet. Kein Wunder, daß dieses Kabinett immer wieder als Quelle der Inspiration diente. Angeregt vom *Theatrum instrumentorum* wurde auch Mauricio Kagel, als er 1965/66 seine Musik für Renaissanceinstrumente, entwarf. In diesem Stück wird insbesondere »der leicht beschädigte Ton« alter Instrumente ausgelotet und auf experimentelle Weise verfremdet, also noch weiter »lädiert«. Einen ganz anderen Weg beschritt Hans Werner Henze, als er in seiner Musik zu Volker Schlöndorffs Film *Der junge Törless* (1966) den Klang von Renaissanceinstrumenten als »Metapher für das frühe Unausgereifte, nahezu kindlich Jugendhafte und Gefährdete« einsetzte. Genau 20 Jahre später rekonstruierte Henze die verschollene Partitur dieser Filmmusik mithilfe der Stimmen, als wären es Bruchstücke einer sehr alten Musik, und erweiterte die

87 Isabel Mundry (*1963) ist eine deutsche Komponistin.

Fragmente zu einem »ausgewachsenen« Konzert-Stück, den Kleinen Elegien für Renaissance-Instrumente.

Henzes Kleine Elegien für Renaissance-Instrumente von Kagel, beide übrigens im Auftrag des WDR entstanden – mittlerweile sind es »Klassiker« neuer alter Musik – verkörpern zwei extreme Positionen: zwischen Experiment und musikantischer Metaphorik, zwischen Exotik und Archaik markieren sie gewissermaßen die Eckpunkte im Umgang mit alter Musik. In den vergangenen 20 Jahren hat sich in diesem Bereich noch mehr getan. Mit der Entwicklung historischer Spielpraktiken, mit dem Zuwachs an Virtuosität erfahren »alte« Instrumente heute eine ganz neue Blüte. »Auf der Suche nach der verlorenen Zeit« bedeutet mehr denn je auch, Neuland zu entdecken, fernab historischer Rekonstruktion oder Nostalgie. Komponisten unserer Zeit interessieren sich zunehmend für das alte Instrumentarium, für den Obertonreichtum, für die »verletzlichen«, unverbrauchten und frischen Klangfarben, die im Ensemble stets transparent und konturiert bleiben, aber auch für neuartige Spielweisen und Ausdruckswerte, die das bekannte Spektrum erweitern.

Die sechs Konzerte der Reihe *neue alte Musik* bieten dafür zahlreiche Belege. So erklingen hier – zusammen mit historischen Werken (in Originalen und Bearbeitungen) – in der Mehrzahl neue Kompositionen für alte Instrumentarien (oder richtiger: für ihre modernen Nachbauten). Vorgestellt werden Novitäten für historische Besetzungen, von der Solo-Laute bis hin zur klangstarken Ensemble-Formationen, Werke, in denen die Möglichkeiten alter Instrumente, aber auch die Spuren der Geschichte, die an diesen Klangerzeugern haften, auf recht unterschiedliche Weise ausgelotet und reflektiert werden.

Eine wichtige Rolle spielen dabei vor allem räumliche Momente – die Ideen der (venezianischen) Mehrhörigkeit etwa, Raum aber auch als innermusikalischer Größe, und schließlich der lokale Raum, die Aufführungsorte der Konzerte, die zum Teil reizvolle Dispositionsmöglichkeiten und manche Anregungen für die Komponisten bieten. »Zeit-Räume« zu überbrücken, dies scheint das erklärte Ziel einiger der hier gespielten für neue und alte Klangkörper zu sein: Werke, in denen sich Instrumente aus weit entfernten Epochen verbinden, im Dialog miteinander agieren, gleichsam anspielen gegen den vermeintlichen »Bruch«, der immer wieder so gern zwischen alter und neuer Musik konstruiert wird. Nicht vergessen sei, daß – bei allen Gegensätzen – die Avantgarde und die »Renaissance der Renaissance«, die Wiederentdeckung alter Musik, einen gemeinsamen Ursprung haben: hatten sich doch beide einst in der Abkehr vom 19. Jahrhundert formiert und ihre sachlich-nüchternen Ideale als Gegenposition zur Romantischen Tradition verstanden.

»Musik über Musik« ist ein weiterer zentraler Aspekt dieser Konzert-Reihe. Er

findet sich in den Contra-Punkten (bzw. Kanon-Künsten) bis hin zu »gezielten anachronistischen« Bearbeitungen. Etwa von Bernd Alois Zimmermann, der in Frescobaldi's *Capricci* »das Musikdenken verschiedener Epochen in einer – nennen wir sie ruhig: wunderbaren Synthese vereinigt« sah und diese kühnen Stücke von Frescobaldi symbolträchtig für ein Ensemble mit historischen und modernen Instrumenten gesetzt hat. Um »Musik über Musik« handelt es sich schließlich auch bei dem »Ballett zur Jahrtausendwende« *Globe Theatre*, auch dies ein Theatrum instrumentorium, das der römische Komponist Giorgio Battistelli konzipiert hat – unter Verwendung musikalischer Splitter...aus früheren Werken..., Splitter, die – ähnlich archäologischen Fundstücken – an sich selber die Zeichen der Zeit weder verleugnen können noch wollen«. Solche kreativen Versuche, das Alte und Neue zu vermitteln, das Gewesene aus heutiger Perspektive neu zu beleuchten, erinnern an ein von Walter Benjamin geprägtes Bild (Ausgraben und Erinnern). Benjamin hatte darin die »Erkundung des vergangenen« auf treffende Weise in Ausgrabungen, mit der Erforschung verschütteter Erdschichten verglichen. Demzufolge muß »ein guter archäologischer Bericht nicht nur die Schichten angeben..., aus denen seine Fundobjekte stammen, sondern jene anderen vor allem, welche vorher zu durchstoßen waren.«

Harry Vogt

Die Ferrareser Kunstszene 1503/04

Der vorliegende Essay¹ versteht sich als ein Gedankenexperiment bzw. als eine Reise in dem Modus, an den man sich in den letzten Jahren notgedrungen gewöhnen musste, nämlich in dem der Imagination. Man stelle sich vor, wie Josquin Desprez 1503 nach Ferrara kommt, und frage sich, wie die Stadt und die dortige Kunstszene zu diesem Zeitpunkt ausgesehen haben mögen. Welche prägenden Seheindrücke konnte der Musiker dort sammeln, welche Aufschlüsse auch über die Repräsentationsabsichten seines künftigen Auftraggebers und von dessen Familie gewinnen? Die Este waren nämlich im Gegensatz zu den anderen Herrschern an den untereinander im Hinblick auf Kunstpatronage und Politikstil in heftiger Konkurrenz befindlichen oberitalienischen Höfen keine Aufsteiger wie beispielsweise die Gonzaga in Mantua oder die Montefeltro in Urbino, sondern die älteste Adelsdynastie Italiens. Die Zeit *grosso modo* zwischen 1450 und 1789 ist auch eine Zeit des Nachdenkens über ein sich etablierendes Kunstsystem, in dem die politisch Handelnden als Auftraggeber und die künstlerisch Produktiven in einem auf wechselseitige Abhängigkeit beruhenden Patronagesystem (wie es Ulrich Oevermann in dem Band *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst* modellhaft entwickelt hat) ihre jeweiligen Interessen zu einem Ausgleich bringen müssen, aus dem beide Parteien größtmöglichen Nutzen in politischer wie künstlerisch-ästhetischer Hinsicht ziehen können. Frühformen künstlerischer Autonomie und autonome künstlerische Selbstkonzeptionen stehen in einem immer wieder neu auszuhandelnden Spannungsverhältnis zu Auftraggeberwünschen und der Instrumentalisierung von Kunst zu Herrschaftszwecken. Es ist daher eine Entscheidung von höchster Brisanz, welche Hofkünstler der jeweilige Herrscher beschäftigt, da es hierbei nicht um beliebige stilistische Vorlieben geht, sondern um die eminent kunstpolitische Entscheidung, welcher Künstler am ehesten geeignet scheint, dem jeweiligen Herrschaftskonzept einen gültigen, überdauernden Ausdruck zu verleihen.

1 Der Beitrag dokumentiert das Vortragsmanuskript mit kleinen Anpassungen, die auf die Diskussion reagieren, und verzichtet auf Einzelnachweise. Stattdessen findet sich am Ende ein Verzeichnis der herangezogenen Literatur.

Hofkünstler

In dieser Josquin umgebenden Kunstwelt in den Jahren 1503/04 war Cosmè Tura der bedeutendste Hofkünstler der Este zwischen Ende der 1450er bis Mitte der 1480er Jahre und der Hauptexponent eines interessanten stilistischen Sonderweges in Ferrara. Auch an zwei heute nur noch sehr partiell erhaltenen Ausstattungensembles war Tura beteiligt, nämlich dem Studiolo des Leonello d'Este im Belfiorepalast und dem berühmten Palazzo Schifanoia in Ferrara. Cosmè (Cosmas, Cosimo) Tura wurde um 1430 in Ferrara geboren, ist seit 1452 auf der Lohnliste der Este zu finden, dort aufgeführt, weil er eine Helmdekoration für Borso d'Este entwarf mit dessen Imprese, dem Einhorn und dem Palmenzweig. Außerdem finden sich dort ein Entwurf für eine Fahne für die Gilde der Schneider, Tapisserien mit den Este-Wappen und Devisen, Turnierkostüme, aufwendig verzierte Pferddecken, der Katafalk für die Beerdigung Borsos d'Este 1471, ein 36teiliges Silberservice für Ercole d'Este mit antikisierendem Dekor sowie das Bett und die Ausgestaltung des Hochzeitsgemachs für Ercole und Eleonora d'Aragona verzeichnet. Der Künstler war also auch maßgeblich für die Gebrauchskunst zuständig, nicht nur für die »Hochkunst«. Die Hofkünstler der Renaissance beherrschten nicht deshalb alle Künste (und waren zugleich noch Theaterimpresari, Gewandschneider, Schiffs-, Brücken- und Festungsbauer, Musiker, Festinszenatoren, Spielkartenentwerfer, Raumausstatter und Kanoniers), weil sich ihre Individualität und Allseitigkeit unaufhaltsam Bahn brach, wie Jacob Burckhardt es in seiner *Cultur der Renaissance in Italien* 1860 postuliert hatte, sondern weil dies genau die Anforderungen eines Hofes an einen Künstler waren. Zum *uomo universale* bildeten sich die Höflinge und Hofkünstler der Renaissance aus, um sich in einem sich zunehmend diversifizierenden Marktgefüge und gegenüber konkurrierenden Angeboten zu behaupten. Dieser Typus des *artifex polytechnes*, wie Leonardo da Vinci ihn vielleicht in Reinform darstellte, war zweifellos ein Allroundgenie. Dabei unterstrich Leonardo in seinem berühmten Selbstempfehlungsschreiben an Lodovico il Moro sicherlich nicht deshalb zuerst seine ingenieurs- und militärtechnischen Fähigkeiten, weil er sie für wichtiger hielt als seine künstlerische Begabung, sondern weil er genau wusste, was die primären machtpolitischen Bedürfnisse des Herzogs von Mailand waren.

Über die künstlerische Ausbildung Turas weiß man fast nichts – eventuell war er in Padua und Venedig (eine spekulative Annahme, weil er in den Jahren 1465 bis 1467 nicht in den Ferrareser Archiven dokumentarisch nachweisbar ist und weil sich in seinem ersten Testament eine Stiftung zugunsten venezianischer Bedürftiger findet). Die Literatur argumentiert hier rein stilistisch mit dem Hinweis auf den herben Stil Squarcones (des Lehrers Mantegnas) und der



Abbildung 1: Cosmè Tura, *Der Leichnam Christi, von Engeln gehalten*, zw. ca. 1460 und ca. 1470. Öl auf Holz. Kunsthistorisches Museum Wien.

Paduanischen Schule. Viele der frühen Werke Turas sind verloren, so sein erstes dokumentiertes Bild einer *Geburt Christi* von 1458, die sich in der alten Sakristei der Ferrareser Kathedrale befand, wie auch die berühmte Ausmalung der Bibliothek von Pico della Mirandola im Schloss von Mirandola (um 1466), von der sich allerdings die detaillierte Beschreibung durch den Ferrareser Humanisten Lelio Gregorio Giraldi in dessen *Historia poetarum graecorum ac latinorum* erhalten hat, so dass überliefert ist, dass dort in einer Drei-Register-Gliederung die Geschichte der Dichtkunst von der Antike bis zur Gegenwart dargestellt war.

1458 wird Cosmè Tura von Borso d'Este offiziell als Hofkünstler berufen. Zwar orientiert er sich an früherer Ferrareser Malerei, doch vollzieht er gleichzeitig einen extremen Sprung ins Artifizielle, Phantastische, Zugespitzt-Expressive (Abb. 1). Alison Cole hat von »[t]he bizarre imagery and lyrical intensity of Tura's paintings« gesprochen (Cole 2016, S. 146), die hervorragend zum literarischen Geschmack des Este-Hofs passten, wo man mit Vorliebe fantastische Fabeln und Ritterromane las. Typisch für ihn wie für die gesamte Ferrareser Malerei sind die Stilisierung einfacher geometrischer Formen, grelle Farben, die Darstellung steinerner, juwelenbesetzter oder metallischer Oberflächen. Die Forschung hat von einem »kalligraphischen« Aspekt in Turas kryptisch-intellektualistischem Stil gesprochen, wie man ihn exemplarisch anhand der Phantasiebuchstaben auf dem Grabstein Christi in der Wiener Grablegung studieren kann. Turas Stil mit seinen ostentativ gesuchten Posen und malerisch-artifiziellen Virtuositätsdemonstrationen wurde zutreffend mit Darstellungen in der zeitgleichen Buchmalerei verglichen, z. B. mit Illuminationen in Taddeo Crivellis Prunkbibel

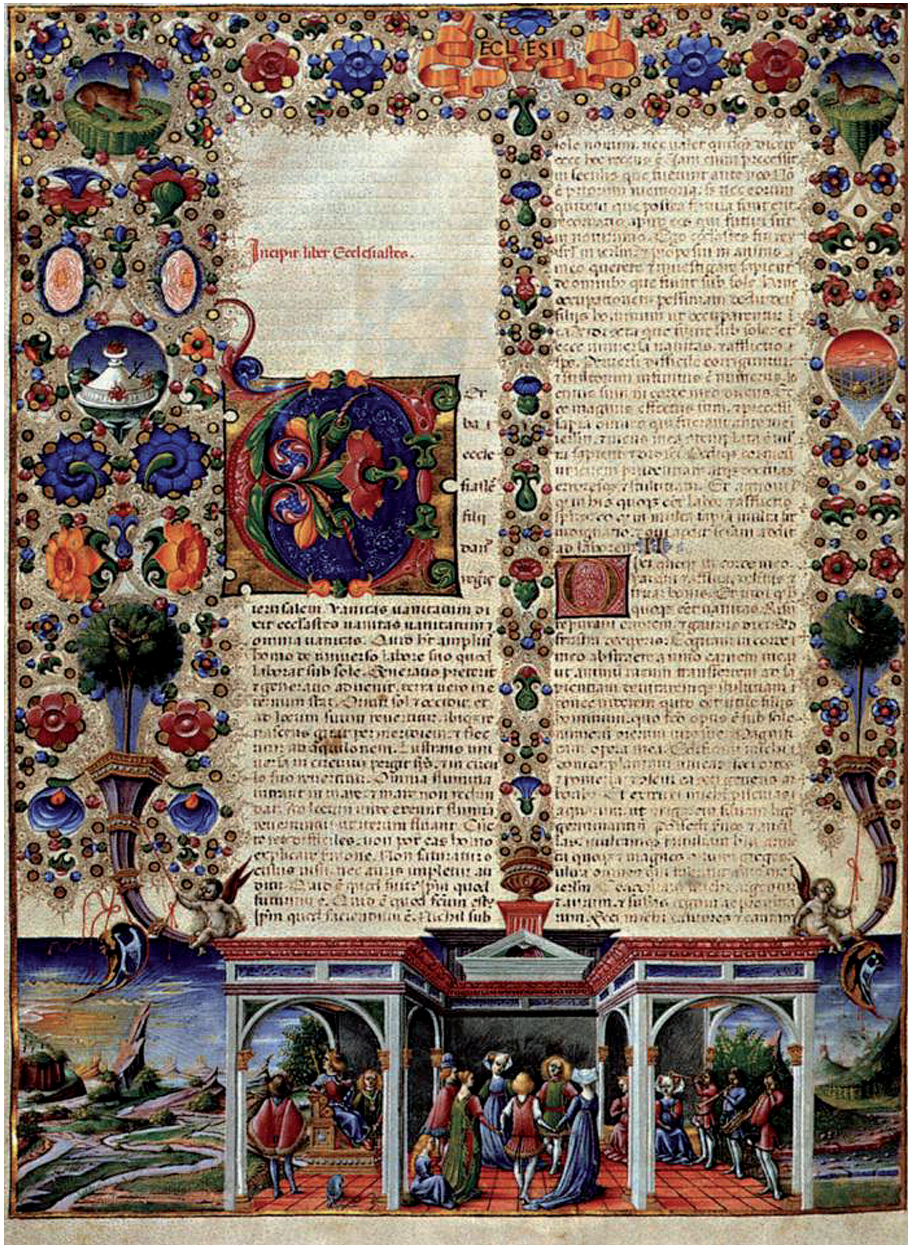


Abbildung 2: Taddeo Crivelli, Prachtbibel für Borso d'Este, Bd. 1, fol. 280v, 1455–61. Biblioteca Estense, Modena, Signatur: Lat. 422 = ms. V.G. 12.

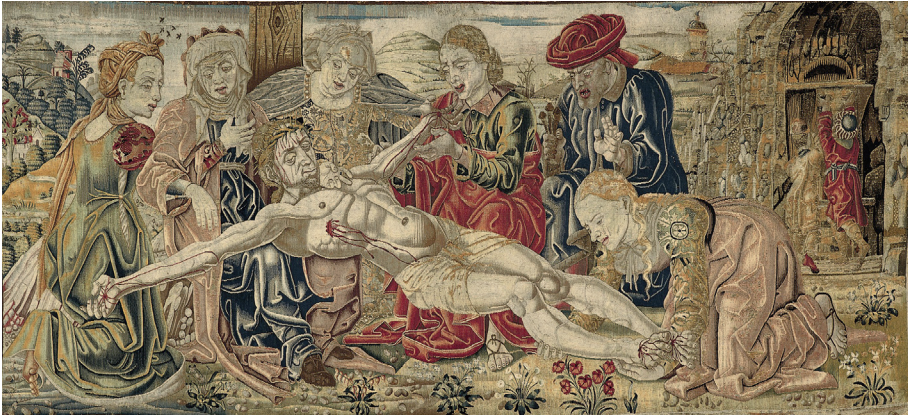


Abbildung 3: Werkstatt des Rubinetto di Francia nach einem Entwurf von Cosmè Tura, Beweinung des toten Christus, ca. 1474–75. Wolle und Seide. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, Carmen Thyssen Collection.

für Borso d'Este mit Szenen aus dem Ferrareser Hofleben mit Musikern und Tänzern (Abb. 2).

Cosmè Tura bildete sich in maltechnischer Hinsicht zum unersetzlichen Experten aus, da er als einer der ersten die (nördliche) Ölmalerei (statt Tempera) einsetzte, zuerst für Retouchen, dann für ganze Bilder. Er könnte diese Technik von dem in Ferrara kurzzeitig tätigen Rogier van der Weyden gelernt haben, von dem im Belfiore-Studiolo eine *Kreuzabnahme* zu sehen war, die Tura vielleicht in seinem Tapissierentwurf zum gleichen Thema aufgegriffen hat (Abb. 3). Er könnte sich ikonographisch allerdings auch auf ein skulpturales Vorbild aus der Passion Christi (wie häufig bei besonders ausdrucksstarken Sujets der Zeit zu konstatieren) bezogen haben, auf Guido Mazzonis expressive Terracottabeweinungsgruppe in der Ferrareser Kirche Il Gesù von etwa 1483–85 (Abb. 4), die Josquin also auch hatte sehen können. Eines von Turas in ihrer Expressivität einprägsamsten Werken ist die *Pietà* im Museo Correr in Venedig, ein Miniaturformat von gerade einmal 45 x 31 cm (Abb. 5). Dieses wohl um 1460 entstandene Gemälde ist ein herausragendes Beispiel für eine besonders stark »nördlich« konnotierte Feinmalerei in »flämischer Manier« mit feinsten Oberflächenlasierungen und kalligraphischen Details auf dem Sarkophag. Der Körper Christi ist in erbarmungslosem Naturalismus gezeigt, er wirkt wie erstarrt im Todeskampf und symbolisiert so das unvorstellbare Leiden über den physischen Tod hinaus. Im »mineralisch« gegebenen Landschaftshintergrund im Stile Mantegnas findet man rechts Nikodemus und Josef von Arimathäa auf einer Pontonbrücke. Vorbild für eine solche hochexpressive Darstellungsweise der *Pietà* sind nördliche



Abbildung 4: Guido Mazzoni, *Compianto sul Christo morto*, ca. 1483–85. Terrakotta. Il Gesù, Ferrara.

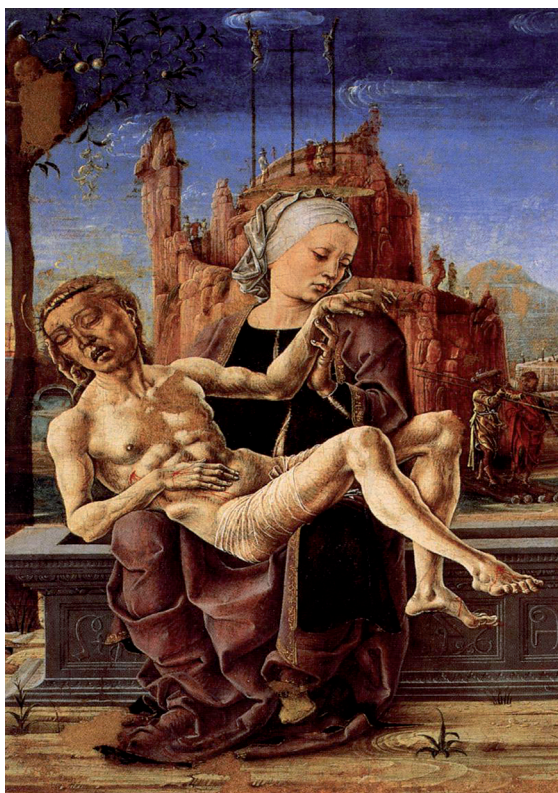


Abbildung 5: Cosmè Tura, *Pietà*, 1460. Öl auf Holz. Museo Correr, Venedig.

Vesperbilder, Skulpturengruppen mit Maria, die den toten Christus auf ihrem Schoß präsentiert, welche in der Karfreitagsliturgie zum Einsatz kamen.

Nicht nur im Bereich der Materialien wusste Tura also eine Monopolstellung aufzubauen, er etablierte auch einen Individualstil als alleinstellendes Markenzeichen. Einmaligkeit macht einen Stil kostbar für die Auftraggeber, zugleich aber hat jeder Stil (als Modeerscheinung) seine Zeit – Tura erhält 1485 seinen letzten Auftrag vom Hof, lebt die letzten zehn Jahre seines Lebens (er starb 1495) in äußerst ärmlichen Verhältnissen und klagt ständig über Geldmangel. Die enge persönliche Bindung an seinen Hauptförderer Borso d'Este bricht 1471 mit dessen Tod ab, der »Personalstil« in der Herrschaftsrepräsentation des auf Borso folgenden Ercole d'Este war ein anderer. Zwischen Borso und Cosmè Tura hatte es offensichtlich eine hohe Kongruenz in den künstlerischen wie politischen Interessenslagen gegeben, Borsos Politikstil und Turas Kunst waren passgenau aufeinander zugeschnitten gewesen, es handelt sich um eine in idealer Weise gelungene Patronagebeziehung.

Im Jahr 1469 ist das erste Werk von Tura im religiösen Kontext dokumentarisch belegt, nämlich die beiden jeweils auf der Vorder- und Rückseite bemalten Orgelflügel in der Kathedrale von Ferrara, für die dort 1465 neu eingebaute Orgel (Abb. 6a und 6b). Auftraggeber für die Orgelflügel waren die Kathedraalkleriker und Bischof Lorenzo Roverella. Die Aufgabe bedingte von vorne herein ein »zweiteilbares« Sujet, v. a. im geöffneten Zustand. Die Außenbemalung zeigt den Hl. Georg als Drachentöter, ein Thema, das Tura schon früh interessiert hatte (Abb. 7). Unter seinen frühen Bildern finden sich auffällig viele Madonnen (Abb. 8). Außerdem hatte er 1460 die niederen Weihen angenommen, beides eventuell Strategien, um sich Aufträge aus dem klerikalen Umfeld zu sichern, war er doch ein sehr geschickter Selbstmanager, dem es an Selbstbewusstsein nicht mangelte: So verfügte er beispielsweise testamentarisch, dass für seine Grablege eine eigene, den Hll. Cosmas und Damian geweihte, Kirche gebaut werden sollte.

Die Innenbemalung der Orgelflügel, die im geöffneten Zustand zu sehen war, zeigt eine Verkündigung, ein herausragend gut zweiteilbares Thema. Auffällig ist der Kontrast zwischen extremer Bewegtheit, Expressivität bei gleichzeitiger höchster Formalisierung und Abstraktion außen und ruhiger Kontemplation innen, wo die Taube am Ohr Mariens zum Kommunikationsvehikel wird. Die Orgel, die zwischen den beiden Tafeln lag, »übertrug« sozusagen die Worte des Erzengels in sprechenden Tönen (eine Frühform sprechender Instrumentalmusik), wenn die Türen während der Messe geöffnet waren (was Voraussetzung für die erfolgreiche Fleischwerdung und damit auch für die Eucharistiespende in der Kommunion war). Der Hl. Georg, der außen einen Akt der *pietas* vollbringt, indem er die Tochter des Herrschers von Trapezunt aus den Fängen eines



Abbildungen 6a und 6b: Cosmè Tura, Orgelflügel aus der Kathedrale von Ferrara, Außen- und Innenseiten, 1469. Öl auf Holz. Museo del Duomo, Ferrara.

Menschenopfer fordernden Drachens befreit, war der Stadtpatron von Ferrara und der Namensgeber für ein für das Selbstverständnis der Stadtbürger zentrales Fest, den Palio di S. Giorgio, ein Menschen- und Pferderennen durch die Stadt. Er wird hier, dem kirchlichen Kontext entsprechend, auf den Orgelflügeln zum *miles christianus* par excellence, zugleich könnte ein impliziter Aufruf, die Ungläubigen zu bekämpfen, illustriert sein. Auffällig ist auch der Kontrast zwischen



der »altertümlichen« Goldgrundmalerei der Georgslegende in spätgotischer (fast byzantinisch-ikonischer) Stillage mit geringer Tiefenräumlichkeit und kaum perspektivischer Durchformung gegenüber der renaissancehaften Gestaltung des streng zentralperspektivisch konstruierten Innenraums der Verkündigung mit ihrer klassischen Triumphbogenarchitektur. Der Engel und Maria sind von je einer den gesamten Bildraum ausfüllenden Arkade gerahmt, an die sich eine längsgerichtete Halle mit antikisch kassettierter Decke anschließt. Die Perspektivkonstruktion ist hier nicht frontal wie im Georg, sondern auf die leicht schräggestellten Flügel in geöffnetem Zustand ausgerichtet.



Abbildung 7: Cosmè Tura, Hl. Georg, 1460–65. Öl auf Holz. Collezione Vittorio Cini, Venedig.

Die all'antica-Dekoration und die heidnische Nacktheit der antikisierenden Kunstfiguren in der Wandtäfelung, die alle nur denkbaren Bewegungen vorführen, sind Paradethemen der Frührenaissancemalerei. Laut der Forschung handelt es sich hierbei um Planetendarstellungen, die allerdings wegen fehlender eindeutiger Attribute schwer zu identifizieren sind. Handelt es sich bei der Figur links oben mit der Mondsichel um Luna oder Diana? Darunter Mars in militärischer Einkleidung, neben ihm, vom Flügel des Erzengels Gabriel überdeckt, Merkur, der Götterbote und antike Vorläufer des Verkündigungensengels, mit identischem Segensgestus. In der zeitgenössischen Literatur findet man den Gedanken, dass die Geburt Christi nicht nur vom Erzengel, sondern auch von den olympischen Göttern angekündigt worden sei. Soll das etwa heißen, dass selbst das Heilsgeschehen dem Fatum der Astrologie unterworfen ist? Aber die Madonna sieht dieses Bacchanal gar nicht, sie ist in ihre fromme Lektüre vertieft. Die Botschaft scheint also doch eher die zu sein, dass das belebte Christentum im Moment der Inkarnation an die Stelle der zur steinernen Skulptur erstarrten Antike tritt, die damit als vergangen konnotiert und in ihrer Wirkmacht vom den Bildraum beherrschenden Maler stillgestellt ist.



Abbildung 8: Cosmè Tura, *Madonna del Zodiaco*, zw. 1459 u. 1463. Tempera auf Holz. Galleria dell'Accademia, Venedig.



Abbildung 9: Cosmè Tura, Roverella-Altar. Mitteltafel: Madonna mit Kind und musizierenden Engeln, 1470. Öl auf Holz. National Gallery, London.



Abbildung 10: Cosmè Tura, Roverella-Altar. Lünette: Pietà oder Beweinung Christi, 1474. Tempera auf Holz. Musée du Louvre, Paris.

Vom zweiten bedeutenden kirchlichen Auftrag an Cosmè Tura, dem Altarpolyptychon für die Familienkapelle der Roverella in S. Giorgio fuori le Mura in Ferrara, ist vor allem die um 1474/75 entstandene Mitteltafel (Abb. 9) erwähnenswert: Die Madonna mit schlafendem Kind und musizierenden Engeln ist stilistisch noch härter, kristalliner ausgeführt, kalligraphische Elemente finden sich in den mosaïschen Gesetzestafeln links und rechts von der Madonna. Die das Polyptychon nach oben abschließende Lünette zeigt erneut eine Beweinung Christi (Abb. 10).

Die stilisierten Figuren der Mitteltafel sind bar jeder menschlichen Wärme, sie befinden sich in emotionsloser Erstarrung, auch durch die artifizielle Farbgebung in Pink, Grün und Blau. Die Wasserorgel im Vordergrund erklingt nicht, die Engel lassen ihre Instrumente ruhen – es herrscht absolute Stille in dieser eingefrorenen Momentaufnahme, die damit zugleich auf Ewigkeit gestellt ist. Diese Entrückung der Gottesmutter mit dem sehr gekünstelt sich auf ihrem Schoß räkelnden Christuskind ohne jegliche landschaftliche Einbindung (trotz des Durchblicks unter dem Thron der Madonna) ins Artifizuell-Irreale könnte auf die Himmelskugel als einen vom irdischen Leben kategorial getrennten Realitätsraum verweisen. Und dort kann Sphärenmusik ja vielleicht auch ohne das Zutun von Musikern erklingen.

Repräsentation im Studiolo

Schon im Belfiore-Studiolo hatte Cosmè Tura um 1458 eine (auch im Kolorit) ähnliche Frauenfigur gemalt, allerdings entstammte diese einem diesem höfischen Ausstattungsauftrag angemessenen paganen Kontext (Abb. 11). Vor allem in den exzentrischen Dekorationselementen findet sich Vergleichbares wie die monumen-

tale Muschelnische mit Perlen- und Korallenkollier. Der Hof der Este stilisierte sich in seiner Frühzeit zum »Musenhof« von Ferrara: Sowohl der zwischen 1441 und 1450 regierende Leonello d'Este, der in der zeitgenössischen Korrespondenz als *musarum amator* apostrophiert wird, als auch sein Bruder Borso richteten in verschiedenen ihrer Wohnsitze Studioli ein. Der heute nicht mehr existierende Palast von Belfiore lag am nördlichen Stadtrand des mittelalterlichen Ferrara und wurde unter Leonello als Hauptresidenz der Este ausgebaut. Sechzehn Jahre Arbeit am Studiolo sind ab 1448 dokumentiert, spätestens 1475 war er fertiggestellt. Zuerst wurde Angelo da Siena, gen. Maccagnino, mit der malerischen Ausstattung beauftragt, 1458ff. dann Cosmè Tura, die Gemälde waren wohl bis 1463 vollendet. Die Zuordnung von acht in verschiedenen europäischen Sammlungen erhaltenen



Abbildung 11: Cosmè Tura, Kalliope (?) für den Belfiore-Studiolo, 1458–60. Öl mit Eitempera auf Holz. National Gallery, London.

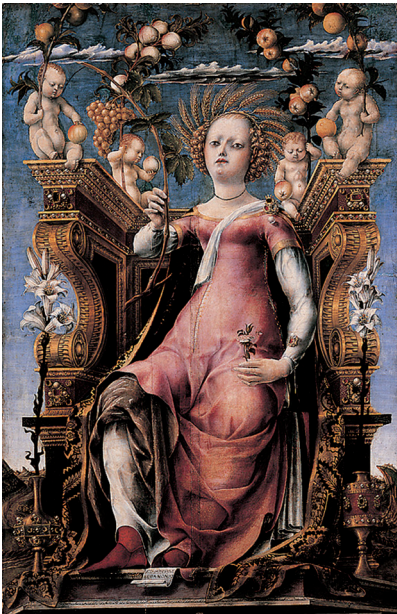


Abbildung 12 (oben links): Maccagnino und Werkstatt von Cosmè Tura, Erato, nach 1450. Öl auf Holz. Pinacoteca nazionale, Palazzo dei Diamanti, Ferrara.

Abbildung 13 (oben rechts): Angelo da Siena, Cosmè Tura und Werkstatt, Terpsichore, um 1450–1460. Öl auf Holz. Museo Poldi Pezzoli, Mailand.

Abbildung 14 (unten): Michele Pannonio, Thalia, ca. 1456-1457. Tempera und Öl auf Holz. Szépművészeti Múzeum, Budapest.

Musenbildern zum Belfiore-Studiolo ist in der Forschung bis heute umstritten. Belfiore wurde 1483 im Krieg gegen Ferrara von den Venezianern teilweise zerstört, die exakten Raumfolgen sind nicht mehr zu rekonstruieren, die letzte dokumentierte Erwähnung datiert aus dem Jahr 1632. Eine Mailänder Ausstellung hat 1991 nur noch sechs Bilder definitiv dem Belfiore-Zyklus zugeordnet: Angelo da Siena, gen. Maccagnino und Mitarbeiter von Cosmè Tura, *Erato* (zuständig für Liebeslied und Tanz, auch »Spes« genannt; Abb. 12) und *Urania* (Astronomie); von Angelo da Siena (von Tura und Gehilfen fertiggestellt) die *Terpsichore* (Chorische Lyrik, Tanz; um 1450–63, auch als »Caritas« identifiziert; Abb. 13); Michele Pannonios sog. *Ceres* bzw. *Thalia* (Komödie; Abb. 14); aus der Ferrareser Malerschule die *Polyhymnia* (Tanz, Pantomime, ernstes Lied; auch »Allegorie des Herbstes« genannt); schließlich Cosmè Turas Muse, welche die verschiedensten Bezeichnungen wie »Allegorische Figur«, »Der Frühling«, *Venus* oder eben *Kalliope* (Epos, Elegie) trägt, von 1458–60. Nicht mehr als zugehörig eingestuft werden zwei Bilder in Budapest von Maccagnino und Mitarbeitern, nämlich *Euterpe* (Musik, Lyrik) mit einer Flöte und eine (mit Fragezeichen als solche identifizierte) *Melpomene* (Tragödie) mit einem Zupfinstrument (Laute). Auffällig ist die stilistische Bandbreite der Bilder, was darauf hindeutet, dass es dem Auftraggeber weniger um die Erzeugung eines harmonisch-einheitlichen Eindrucks ging, als vielmehr darum, unter Beweis zu stellen, dass er auf die verschiedensten Künstler zugreifen konnte, die die gesamte stilistische



Abbildung 15: Jacopo della Quercia, Tugendallegorie (Sapienza) von der Fonte gaia, Piazza del Campo, Siena, 1419. Marmor. Museo di S. Maria della Scala, Siena.



Abbildung 16: Andrea Bonaiuti, Artes-Darstellungen im Triumph des Hl. Thomas von Aquin, 1366-1367. Fresko. Spanische Kapelle bei S. Maria Novella, Florenz.

und chronologische Spannweite der Ferrareser Malerei abdeckten und ihr Bestes gaben, um Leonellos »Bildersammlung« im Studiolo einzigartig zu machen.

Die Themenwahl für die Ausstattung war völlig neu, da es sich um den ersten Musenzyklus der Renaissance überhaupt handelte. Und auch die Art der Darstellung dieses antiken Themas betrat Neuland, da es noch keine Konventionen hierfür geben konnte. Vorbilder mussten somit in anderen Kontexten gesucht werden, so im Bereich der Skulptur und des Reliefs (z. B. bei Jacopo della Quercias Tugendallegorien auf der Fonte gaia in Siena; Abb. 15) oder in der Malerei (den unter Arkaden thronenden Artes-Darstellungen von Andrea Bonaiuti in der Spanischen Kapelle bei S. Maria Novella in Florenz; Abb. 16). Für eine dominante sitzende Frauengestalt auf einem Thron konnte man natürlich auf die Thronende Madonna zurückgreifen, wie sie prototypisch in den venezianischen *Sacre conversazioni* bei Giovanni Bellini (Abb. 17) und eben dann auch auf dem Roverella-Altar zu finden ist. Dort wurde auch das Hauptmerkmal der *Sacre Conversazioni* verarbeitet, dass es sich dabei um eine stumme, verinnerlichte Kommunikationsform handelte, die gerne durch Engel mit Musikinstrumenten,



Abbildung 17 (links): Giovanni Bellini, Pala di San Giobbe, ca. 1487. Öl auf Holz. Galleria dell'Accademia, Venedig.

Abbildung 18 (rechts): Cosmè Tura, Madonna mit Kind, ca. 1475. Öl auf Holz. Galleria dell'Accademia Carrara, Bergamo.

welche ungespielt und somit ebenfalls stumm bleiben, als Assistenzpersonal in ihrer Spezifik unterstrichen wurde – eine transzendente Pause, die der Betende vor diesen Andachtsbildern einlegen sollte, um sich dem christlichen Mysterium meditativ anzunähern. Die Musendarstellungen im Belfiore-Studiolo sind damit ein weiteres Beispiel für die in der Renaissancemalerei verbreitete Paganisierung christlicher Bildthemen, besonders der Madonna, der eine starke Versinnlichung und Erotisierung der Darstellung korrespondiert. In seiner Madonna von 1475 greift Tura das Musenschema dann wieder auf (Abb. 18) und rechristianisiert die Muse damit.

Die »Wiederentdeckung« der Antike in der Renaissance bedingte das Ringen mit einer neu zu etablierenden Ikonographie, die bis dato primär christlich geprägt war. Hierfür waren die mit den antiken Schriften vertrauten Hofhumanisten zuständig, im Falle des Belfiore-Studiolo wurde das Programm wahrscheinlich von Guarino da Verona entworfen. In einem Brief an Leonello d'Este vom

5. November 1447 macht dieser sich Gedanken über die Attribute der Musen, deren Anzahl und Zuständigkeitsbereiche, die zu diesem Zeitpunkt offenkundig noch nicht Allgemeingut waren. Emblembücher wie z. B. Alciatos *Emblemata* von 1531, in denen man über die korrekte Darstellungsweise antiker Gestalten hätte nachlesen können, gab es zu diesem Zeitpunkt auch noch nicht. Guarino bezog sein Wissen über die Musen wohl hauptsächlich aus spät- und nachantiken Quellen wie Macrobius, Marzianus Capella, Fulgentius und Boccaccio. Dass er auf die griechischen Originalquellen zurückgriff, ist eher unwahrscheinlich.

Guarino versucht in diesem Brief, Personifikationen strukturell als vermenschlichte Begriffe oder Konzepte zu erläutern, wenn er schreibt: »Erhabener Fürst und großer Herr, als ich kürzlich durch Euren Brief von Eurem edlen und wirklich lobenswerten Projekt erfuhr, Bilder der Musen in Auftrag zu geben, schien es mir sogleich höchst angemessen, diese Eure Idee zu loben und zu preisen, ist sie doch eines Fürsten würdig, da diese Bildidee nicht überladen ist mit sinnlosen und unzüchtigen Figuren. Doch ich will noch einen Schritt weitergehen, über das von Euch Ersonnene hinaus mich bemühen und mir Gedanken über die Anzahl der Musen machen, ein Thema, zu dem sich viele bereits geäußert haben. Einige bestehen darauf, dass es drei seien, andere vier, andere fünf, andere schließlich neun. Wir wollen uns der Neunzahl anschließen und die übrigen Meinungen vernachlässigen. Zusammenfassend kann man sagen, dass die Musen gewissermaßen Begriffe und Intelligenzen sind (*musas notiones quasdam et intelligentias esse*), die mittels menschlichen Strebens und menschlicher Anstrengung verschiedene Fertigkeiten und Künste entwickelt haben. Sie tragen ihren Namen, weil sie alles zu ergründen suchen oder aber auch, weil der Mensch nach ihnen sucht, ist doch der Wille nach Wissen dem Menschen angeboren. Denn *moustai* im Griechischen bedeutet suchen, so dass *Mousai* ›Sucherinnen‹ heißt. « Dann entwirft Guarino eine Basalikonographie, indem er den Musen die adäquaten Attribute zuweist, zum Beispiel: »Kalliope, als Sucherin des Wissens und der Bildung und als Schützerin der Dichtkunst, gibt den anderen Künsten gleichsam eine Stimme; kröne sie mit Lorbeer und laß sie drei Gesichter haben, hat sie doch den Ruhm von Menschen, Heroen und Göttern besungen.« Cosmè Tura scherte sich herzlich wenig um diese Vorgaben in seiner Umsetzung der Kalliope, und die drei Gesichter sind eine poetische Idee, die auf künstlerische Belange keine Rücksicht nimmt zugunsten eines klaren Symbols. Der Brief schließt mit der bezeichnenden Grußformel: »Lebe wohl mein wohlthätiger Fürst, Stolz der Musen; [...].« (Meine Übersetzung nach Baxandall 1965, S. 186f.)

Mit diesem privaten Museion und seinem absolut innovativen Bildprogramm stilisierte sich der Fürst als Apoll, den er als (nicht dargestellten) Musenführer substituierte, sobald er seinen Studiolo betrat. Das Arbeitszimmer mutiert so

zum antiken Parnass. Zugleich ist der Belfiore-Studiolo »das erste bekannte Beispiel eines solchen Raumtyps, in dem der Bildschmuck seine Funktion reflektiert« (Liebenwein 1977, S. 64), nämlich ein Studienort zu sein, der Ruhe und Abgeschiedenheit garantiert. An den Höfen der Renaissance wird aber auch zunehmend das Thema des inszenierten Rückzugs, der vorgeblichen Privatheit kultiviert. Man sollte sich aber nicht täuschen lassen: Natürlich waren diese mit höchstem Aufwand gestalteten Räumlichkeiten dazu da, gesehen und vor allem gezeigt zu werden. Sichtbarkeit und Verweigerung von Einblick, das Gewähren und Verwehren von Zutritt zum Allerheiligsten der Residenz waren höchst subtil eingesetzte Herrschaftsakte. Schließlich repräsentierte sich hier auch der gute Herrscher als der Beherrscher der Künste und Wissenschaften, die die Grundlage seines *buon governo* im Sinne zeitgenössischer Fürstenspiegel bildeten. Die Raumausstattung wird so zum Emblem einer weisen Regierung, die auf dem Grundsatz der Harmonie basiert und in der daher auch die Musik eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt.

Repräsentation nach innen

Die Herrschaftsrepräsentation von Leonellos Bruder und Nachfolger, Borso d'Este, im Palazzo Schifanoia findet ebenso wie im Belfiore-Studiolo im Inneren eines Gebäudes statt. Die ihrem Namen nach der Vertreibung der Langeweile (»schivar la noia«) dienende Sommerresidenz der Este lag in der Zone zwischen »in der Stadt« (außerhalb des eigentlichen Stadtkerns) und »vor der Stadt« (aber: noch innerhalb der um 1320 in die Stadtbefestigung einbezogenen, mit Gärten versehenen Vorstadt). Diese sog. *delizia* entsprach der Mode der *villeggiatura*, des erholsamen Rückzugs aufs Land. Der Aufenthalt in der Sommerresidenz war der Unterhaltung, dem Divertimento, dem Fest, der kulturellen Betätigung wie der Lektüre, aber auch dem Naturgenuss und der Jagd gewidmet. Dem entsprach die eher leichte, man könnte sagen »luftige« Höhenlage der Ausstattung solcher suburbanen Villenbauten. In einem im Verhältnis zum repräsentativen Stadtzentrum marginal gelegenen Lusthaus waren die Künstler per se geringeren ästhetischen Normierungen unterworfen als im eigentlichen politischen Machtzentrum, dem Castello Estense. Das künstlerische Konzept des Palazzo Schifanoia wird damit zu einem weiteren Beleg für die These eines besonders großen ästhetischen Innovationspotentials an der Peripherie, das ihn zu einem Experimentierfeld *in aestheticis* werden ließ. Der Bau war bereits 1385 von Alberto d'Este eingeschossig begonnen worden, 1391 wurde er vergrößert, der eigentliche Ausbau erfolgte dann unter Borso d'Este, der dort seiner von 1450 bis 1471 dauernden Regentschaft ein Denkmal setzte. Borso musste gegen den



Abbildung 19: Salone dei Mesi, Palazzo Schifanoia, Ferrara, 1466–84.

Ruf der Illegitimität mit einem besonders hoch aufgeladenen Repräsentationsgebaren ankämpfen, da er ein außerehelicher Sohn des Markgrafen Niccolò III. d'Este von Ferrara, Modena und Reggio war.

Der nach 1484 fertiggestellte Bau zeigt nach außen hin wenig Prachtentfaltung, wie generell im Ferrara des Quattrocento findet auch hier die Repräsentation im Inneren des Gebäudes statt (nach dem Studiolo-Prinzip). Einzig das doppelgeschossige Marmorportal (um 1470) setzte einen Akzent mit dem Einhorn als Wappentier der Este und annoncierte mit dem ursprünglich bemalten Monumentalwappen den Hausherrn. Das repräsentative Kernstück des Palazzo, der Haupt- und Festsaal, ist der Salone dei Mesi (Abb. 19) mit seinen monumentalen Maßen von 24,6 m x 11,4 m x 7,5 m Höhe. Seine zwischen 1466 und 1471 bemalte Wandfläche umfasste im Originalzustand 540 m². Neben Cosmè Tura, der wahrscheinlich weniger ausführender Maler als eine Art Spiritus rector im Hinblick auf die Gesamtkonzeption war, waren Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti, der sog. Maestro da gli occhi spalancati, der sog. Maestro dell'Agosto (Gherardo da Vicenza?) und Baldassare d'Este, der Halbbruder Borsos, an der Ausmalung beteiligt. Letzterer musste laut einem Vertrag vom 16. September 1473 bereits 1472 36 der unzähligen in den Fresken zu findenden Porträtköpfe Borsos auffrischen. Qualifiziert hatte er sich für diese Aufgabe mit seinem Borso-Porträt von 1469–71 (Abb. 20).

Die offensichtlich unter Zeitdruck ausgeführten Arbeiten dieses Teamworks führten zu einer veritablen »Durchmischung der Hände« in der notgedrungen so benannten Ferrareser Malerschule. Es wurde relativ wahllos dort weitergemalt, wo das jeweilige darüber befindliche Kompartiment bereits fertig war und gerade niemand anderes malte. Dieses Procedere setzt ein eventuell in einer Vorzeichnung streng festgelegtes Gesamtkonzept voraus, dessen Thema bereits im Namen des Salone angedeutet ist: Es ging um die zwölf Monatsdarstellungen des



Abbildung 20: Baldassare d'Este zugeschr., Borso d'Este, 1469–71. Tempera auf Holz. Castello sforzesco, Mailand.

Jahres, wovon nur sieben in unterschiedlich schlechtem Zustand erhalten sind – der März bis September und der Triumphwagen der Vesta im Dezember, hinzu kommen einige wenige Fragmente auf der Südseite (Januar, Februar) mit Ferrareser Stadtansichten. Die Fresken wurden im 18. Jahrhundert übertüncht, da der Palazzo seit 1736 als Tabakfabrik genutzt wurde. Anfang des 19. Jahrhunderts wurden sie wiederentdeckt, 1840 soweit möglich freigelegt – interessanterweise aus quasi historistischen Gründen: Man suchte nach Kostümvorlagen für ein Fest im Stile der Zeit des Borso d'Este.

Jacob Burckhardt schreibt hierzu in seiner *Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, dem *Cicerone* von 1855, kurz nach der Freilegung der Fresken: »Eines der wichtigsten culturgeschichtlichen Denkmale jener Zeit! es ist das Leben eines kleinen italienischen Gewaltherrschers, Borso von Este, Herzogs von Ferrara, in derjenigen Weise verklärt, welche dem Sinn des Jahrhunderts zusagte. Eine untere Bilderreihe stellt lauter Handlungen Borso's dar, auch sehr unwichtige, in prächtiger baulicher und städtischer Scenerie, in reichen Trachten. Eine zweite Reihe enthält die Zeichen des Thierkreises mit unergründlichen allegorischen Nebenfiguren auf blauem Grunde, eine dritte Götter und Allegorien auf Triumphwagen, von symbolischen Thieren gezogen, nebst Szenen aus dem Menschenleben, welche allerlei Künste und Verrichtungen darstellen. Das Ganze ist wieder eine von jenen astrologisch sinnbildlichen Encyclopädien [...], in



Abbildung 21: Ferrareser Malerschule, Die Monate März, April und Mai, 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

deren Geheimniss zu sein das Glück der damaligen Gebildeten war.« (*Cicerone*, 1855, S. 812f.) In der Tat muss hier ein humanistischer Berater das gelehrte Programm in allen Details aus der damals greifbaren astrologischen und mythologischen Literatur zusammengestellt haben.

Auf den ersten Blick sieht sich der Betrachter mit einem relativ sturen Gliederungsschema konfrontiert (Abb. 21), bestehend aus zwölf parataktisch nebeneinander angeordneten und in jeweils drei Zonen übereinander unterteilten Monatsdarstellungen, die sehr ähnlichen Gestaltungsprinzipien folgen. In der oberen Zone befindet sich je ein Triumphwagen mit einem olympischen Gott oder einer Göttin, flankiert von je zwei Szenen, die den Zuständigkeitsbereichen der Götter zuzuordnen sind, so z. B. im Juni Merkur, mit dem der von ihm getötete Argus rechts auf dem Hang korrespondiert, im Vordergrund wird Handel getrieben (Abb. 22); im September wird der Triumph des Vulkan flankiert von dessen Schmiede mit den werktätigen Zyklopen, die ein Wappenschild Roms mit der antiken Lupa angefertigt haben (Abb. 23), rechts die – für Vulkan wenig triumphale – Szene mit dem Liebeslager von Mars und Venus (Abb. 24). Außerdem finden sich in dieser Zone die sog. Planetenkinder, deren Tätigkeiten und deren Temperament dem Einfluss des jeweiligen Gottes direkt untergeordnet ist, z. T. rätselhaft, so die Gruppe von nackten Knaben bei Apollo im Mai (Abb. 25), bei denen es sich um die sog. »Söhne des Apoll« handeln könnte, oder aber, da es Zwillingspärchen sind, um eine Anspielung auf das zugeordnete Tierkreiszeichen der Zwillinge. Auch in diesem Fall (wie beim Belfiore-Studiolo) geht die Schwierigkeit der eindeutigen ikonographischen Auflösung auf die Tatsache



Abbildung 22 (oben): Ferrareser Malerschule, Der Triumph Merkurs (Juni), 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

Abbildung 23 (unten links): Ferrareser Malerschule, Die Schmiede des Vulkan (September), 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

Abbildung 24 (rechts): Ferrareser Malerschule, Das Liebeslager von Mars und Venus (September), 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.



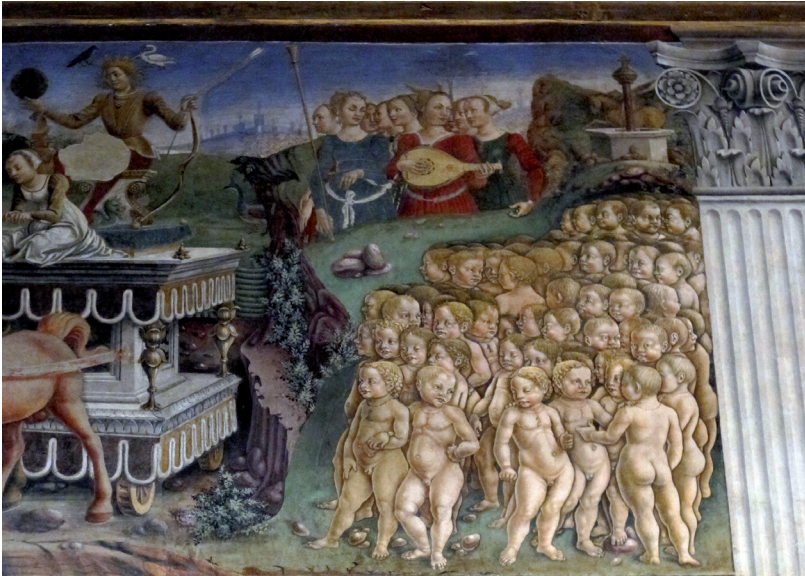


Abbildung 25 (oben): Ferrareser Malerschule, Zwillingspaare (Mai), 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

Abbildung 26 (unten): Ferrareser Malerschule, Der Triumph der Minerva und die Dekane des März, links der sogenannte Perseus, 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

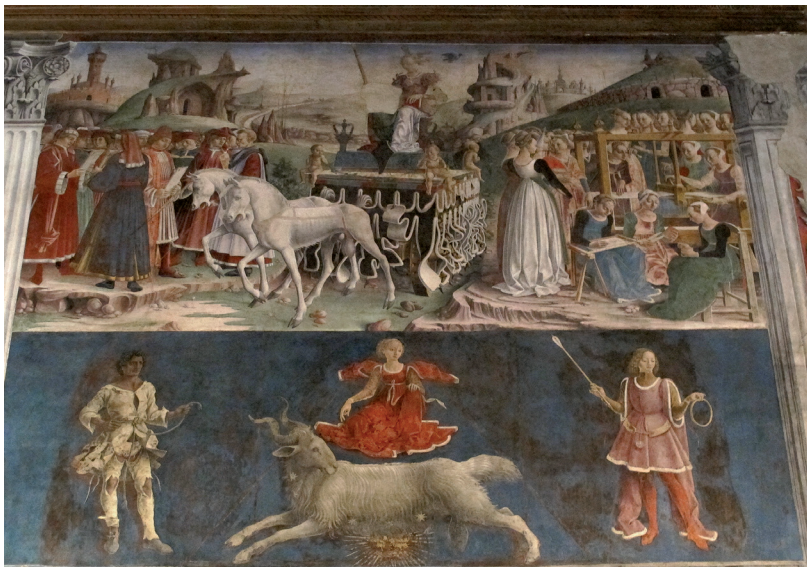


Abbildung 27: Ferrareser Malerschule, Der Monat April, 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.



zurück, dass die Rezeption griechischer Mythologie in der Renaissance erst langsam einsetzt und sich die ikonographischen Muster noch nicht typisierend verfestigt haben. So findet sich im März (Abb. 26) in der Triumphzone Minerva mit Gorgoneion, Schwert und Buch, ihr zugeordnet sind Juristen und Humanisten links, Weberinnen und Spinnerinnen rechts.

Aby Warburg hat hier schön ironisch von einem »ferraresischen Handarbeitskränzchen« (Warburg 1912, S. 469) gesprochen, wobei das verstrickte und verwebte Material der Wolle den Übergang zum Tierkreiszeichen des Widders in der mittleren Zone herstellt. Im April triumphiert Venus mit einem pfeilschießenden Amor auf ihrem Gürtel. An ihren Thron ist ein Ritter gefesselt, der das Minnethema in nördlich-burgundischer Manier aufruft (Abb. 27) – Warburg spricht von einer »nordischen Lohengrinstimmung« (Warburg 1912, S. 471). Die passende Begleitung für Venus sind Liebespaare, musizierende Gruppen und die drei Grazien. All dies spielt sich im Tierkreiszeichen des Stiers ab.

Das Geheimnis der in der mittleren Zone befindlichen und von Burckhardt sogenannten »unergründlichen allegorischen Nebenfiguren auf blauem Grunde« hat erst Warburg 1912 in seinem berühmten Vortrag auf dem X. Internationalen Kunsthistorikerkongress in Rom mit dem Titel »Italienische Kunst und



Abbildung 28: Ferrareser Malerschule, Borso gibt seinem Hofnarren Scoccola eine Münze, 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara« gelüftet. Methodisch bahnbrechend war hierbei, dass Warburg die Darstellungen nicht nur als Stilphänomene betrachtete, sondern erstmals den Versuch unternahm, die geistigen, man könnte sagen: psychischen Grundlagen der Renaissancekunst zu ergründen, wie er selber schreibt: eine »noch ungeschriebene historische Psychologie des menschlichen Ausdrucks« zu bieten (Warburg 1912, S. 478). Erstmals wurden die ominösen Figuren neben den Sternzeichen inhaltlich gedeutet, und zwar auch durch eine Ausweitung des Blickfeldes nach Osten. Warburg identifizierte sie als sog. Dekane, die je zehn Tage umfassenden Untereinheiten der Tierkreiszeichen, Personifikationen der Fixsterne. Diese sind im Gegensatz zu den Wandelsternen unbeweglich. Die olympischen Zwölfgötter ersetzen hier die Planetengötter, nehmen aber nach wie vor die Wandelsternsphäre ein, weshalb sie sich auf Triumphwagen fortbewegen, die Petrarca's *Trionfi*, aber auch der zeitgenössischen Festkultur entlehnt sind. Diese Dekane (z. B. eine Verballhornung des Perseus-Gestirns als »wilder Mann«; vgl. Abb. 26) haben jeweils Einfluss auf eine Dekade, also zehn Tage des jeweiligen Monats, was ihre Dreizahl erklärt, und stellen damit sozusagen »Unter-Allegorien« dar, die ebenso verlebendigt werden wie die olympischen Götter über ihnen.

In der unteren Zone mit Szenen aus dem Hofleben des Borso d'Este hat der Herrscher jeweils zweimal eine Art »Bühnenauftritt« in prachtvoller Architekturkulisse, zumeist einmal in typischen Situationen bei der Ausübung von Staatsgeschäften, das andere Mal im Modus des »otium«, auf der Jagd oder bei sonstigen Zerstreungen. Bei der Darstellung dieses idealen Regiments wird Borso insbesondere in Ausübung der Herrschertugend *par excellence*, der *giustizia*,

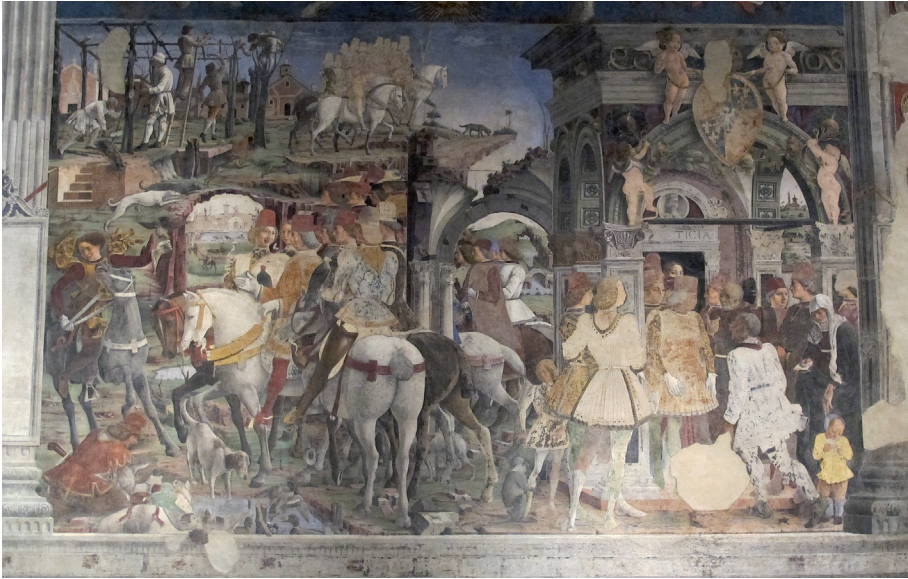


Abbildung 29: Ferrareser Malerschule, Borso bei der Rechtsprechung und beim Ausritt zur Falkenjagd (März), 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

gezeigt, d. h. bei Akten der Rechtsprechung, Begnadigung, Gunsterweisung, Privilegiererteilung, etc. (Abb. 28). Architektonischer Indikator ist hierbei die häufig dargestellte Loggia als prototypischer Gerichtsort. So sieht man im März Borso zum einen bei der Rechtsprechung unter dem Rundbild der Iustitia, zum anderen beim Ausreiten zur Falkenjagd (Abb. 29). Dabei begegnet ihm links ein wilder Reiter, der ein Double von Cosmè Turas Hl. Georg von den Orgelflügeln in der Kathedrale ist (vgl. Abb. 6a). Als dem Monat zugeordnete Landarbeiten findet man das Rebenbescheiden im Weinberg, davor nochmals die Reitergruppe vor einem Taubenschlag. Im April gibt Borso seinem Hofnarren Scoccola eine Münze. Die Hofgesellschaft bricht zur Jagd auf, ein Falke schlägt einen Storch, und schließlich wird der Betrachter Zeuge des Palio di S. Giorgio, mit der adligen Ferrareser Gesellschaft als Zuschauerin in einer prachtvollen Architekturkulisse, unter ihnen Borso als *Primus inter pares* (Abb. 30). Im Juli empfängt der Principe ausländische Botschafter und Diplomaten aus konkurrierenden Höfen (Abb. 31), was diesen bei ihrem Besuch in Ferrara, der im Salone dei mesi seinen Höhepunkt fand, mit Borso als *Cicerone* in seiner ganzen Magnifizenz vor Augen geführt worden sein dürfte. Die Fresken sind im Stil von Tapisserien gemalt, die als realer Wandschmuck im Salone dienten – Ferrara war seit Leonello d'Este ein Zentrum der Tapissierproduktion (vgl. Abb. 3), die insbesondere unter Borso



Abbildung 30 (oben): Ferrareser Malerschule, Der Palio di San Giorgio (April), 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

Abbildung 31 (unten): Ferrareser Malerschule, Borso empfängt Botschafter (Juli), 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

florierte. Die Este besaßen eine riesige Sammlung französischer und flämischer Tapisserien, die wesentlich wertvoller und teurer waren als Gemälde oder Fresken.

In diesem Ausstattungszyklus gibt es zwei mögliche Leserichtungen: Eine horizontale, nach Zonen, bei der sich in der obersten ein zwölfteiliger Göttertriumph abspielt. Weiterhin eine vertikale Leserichtung, die sich in ihrem Ablaufschema von oben nach unten an kosmologischen bzw. astrologischen Vorstellungen der Zeit orientiert: Das Leben »hienieden«, also auf Erden, steht unter dem

direkten Einfluss der Götter und der Sterne, wobei sich dieser gleichermaßen positiv als Protektion wie negativ als Dirigismus und Prädestination gestalten kann. Dennoch sind die Sphären nicht nur malerisch strikt voneinander getrennt: In keinem Fall kann die untere, weltliche Sphäre Einfluss auf die beiden oberen nehmen. Diese Sphärentrennung zieht sich bis in die Bekleidung der Figuren durch, die oben überzeitlich, z. T. nackt, sind, unten aber zeitgenössische Kostüme tragen, welche zugleich Aufschluss über soziale Zugehörigkeiten geben. Im Ablauf von oben nach unten finden sich zudem Abstufungen im »Realitätsgehalt« der Darstellung: Die beiden oberen Sphären wirken überirdisch-idealisiert und enthalten symbolische sowie allegorische Elemente, während die untere irdisch-detailrealistisch gestaltet ist. Manche Interpreten sehen in der unteren Zone die Darstellung herausragender konkreter Einzelereignisse aus dem Hofleben (z. B. das Wettrennen bzw. das Pferderennen als ein bestimmter Palio). Obgleich in den Figuren Porträts von Zeitgenossen (u. a. Guarino da Verona, unendlich oft Borso selbst) zu finden sind, scheint es sich hier doch weniger um Historienbilder als um »Zustandsbilder« zu handeln, welche die Regierungszeit Borsos in ihren ökonomischen und kulturellen Auswirkungen auf den Ferrareser Hof verherrlichen, in all ihrer *variabilità* und bunten Diversität. Laut Warburg stellt die Hofzone einen »illustrierten Hof- und Staatskalender des Duca Borso« dar (Warburg 1912, S. 476). Der gesamte Saal wird in seiner Ausstattung so zu einem astrologischen System, zu einem monumentalen astrologischen Kalender oder Talisman, der aufgehängt wurde, um die Gunst der Götter für den Ferrareser Hof zu erringen.

Ursprünglich bildete der Salone dei Mesi einen geschlossenen Illusionsraum, mit einem autonomen architektonischen System, bestehend aus einer Pilastergliederung mit 19 in Grotteskenornamentik verzierten korinthischen Pilastern und darauf illusionistisch aufruhenden Deckenbalken, einer zweiteiligen Sockelzone mit farbigem Marmorimitat und einem antikisierenden Puttenfries in Grisaillemalerei. Er präsentierte sich als in sich geschlossene und nach außen hin abgeschlossene Kunstwelt mit strikter Zugangsbeschränkung, da selbst die Fensterläden in geschlossenem Zustand in die Bemalung integriert waren. Die künstliche Beleuchtung brach diese Illusion allerdings und indizierte den Raum als einen artifiziellen Kunstkosmos, der die Natur übersteigt. In dieser Welt der Illusion und der Phantasie herrschen autonome Regeln der Gestaltung von Raum und Zeit, die realen Raumgrenzen werden an mehreren Stellen außer Kraft gesetzt, das Personal der Ausmalung richtet sich wie der auf dem Gesims sitzende Falkner nach Innen auf den Betrachter aus (Abb. 32). Philippe Morel hat diese Paradoxa in der Raumkonstruktion als autonome künstlerische Gestaltungsmomente interpretiert und auf bewusste Brüche und Diskontinuitäten in der Raumfolge hingewiesen



Abbildung 32 (oben): Ferrareser Malerschule, Der Falkner auf dem Gesims, 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

Abbildung 33 (unten links): Ferrareser Malerschule, Der Hund auf der Landzunge, 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

Abbildung 34 (unten rechts): Ferrareser Malerschule, Fiktive Architekturen, 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.



(Abb. 33 und 34). Damit demonstriert der Künstler (und auch der Auftraggeber) seine Verfügungsgewalt über den dargestellten Raum. Unter den in statischer Hinsicht gänzlich fiktiven Aufbauten auf dem Bogen ist Borso, durch den Maler jeder Gefahr durch einstürzende Neubauten enthoben, im Juli zu Pferde verewigt (Abb. 35). Der Künstler erlaubt sich beliebige Dimensionssprünge in diesem von ihm beherrschten Kunstraum (Abb. 36), der mit dem realen Raum interferiert. Er wird damit als fiktiver markiert, vor dem der Auftraggeber seinen Gästen immer wieder neu seine Deutungshoheit demonstrieren konnte, indem er die Fiktionen geistreich offenlegte (oder eben auch gerade nicht). Im Juli verschwindet gar ein Pferd als kollagierte Flachware in der Kulisse und wird damit in einer Art bildlichem »Erinnerungsraum« jenseits der Sichtbarkeit konserviert – das Geheimnis dieser Kunst, das nur Borso durchschaut, wird so gewahrt.

Der schon geschilderte Eindruck, es in den einzelnen Sphären mit unterschiedlichen Realitätsebenen zu tun zu haben, wird dadurch verstärkt, dass die drei Schichten je eigenen Konstruktionsprinzipien folgen und einer je individuellen Perspektive unterworfen sind. Perspektivkonstruktion wird hier zur Bedeutungsträgerin, indem sie »alte« und »moderne« Elemente aussagekräftig kombiniert. So ist die Landschaft in der oberen Zone extrem flächig, perspektivisch »altmodisch«, »archaisch«-mittelalterlich und damit idealisierend gegeben, die Figuren überlappen sich, die einzelnen Gruppen sind relativ arbiträr rund um den Bildraum verteilt. Während hier das Konstruktionsprinzip monoton wiederholt wird, ist die untere Zone größtmöglicher Variabilität unterworfen – die Zeitlosigkeit der Göttersphäre in ihrer paradiesischen *actas aurea* wird so mit dem stets wandelbaren irdischen Leben kontrastiert. Die mittlere Zone repräsentiert dagegen in ihrer völligen Raum- und Ortlosigkeit eine Art astrologische Abstraktion. Ihr himmlisch-dunkelblauer monochromer Hintergrund suggeriert eine unendliche Erstreckung des Raumes, in dem die personifizierten Himmelskörper schweben und damit Ewigkeit symbolisieren.

Unten, in der Welt, hingegen wird die bahnbrechende Neuerung der Frührenaissancemalerei angewandt, nämlich die Linearperspektive, die virtuos und z. T. sogar mit verschiedenen Augenpunkten in ein und demselben Fresko zum Einsatz kommt, zugleich aber pro Wand einer geschlossenen Perspektivkonstruktion folgt. Der Markgraf wird sozusagen in seinen Aktivitäten eingerahmt und perspektivisch umfassen, damit aber auch als herausragendes Individuum in seiner jeweiligen Tätigkeit hervorgehoben. Borsos glückliches Regiment wird in »historisierend«-panegyrischer Absicht mit dem Goldenen Zeitalter der ewigen Götterherrschaft gleichgesetzt, wie Steffi Roettgen betont, und mit anderen Darstellungen des »Buon Governo« parallelisiert, z. B. mit Ambrogio Lorenzettis Fresken mit der vorbildlichen Regierung (Abb. 37) und deren Auswirkungen auf das Prosperieren der Stadt



Abbildung 35 (oben): Ferrareser Malerschule, Borso zu Pferde unter der »Luftbrücke«, 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

Abbildung 36 (unten): Ferrareser Malerschule, Borso unter dem Palio di S. Giorgio, 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.





Abbildung 37 (oben): Ambrogio Lorenzetti, Allegorie der guten Regierung, 1338/39. Fresko. Palazzo pubblico, Siena.

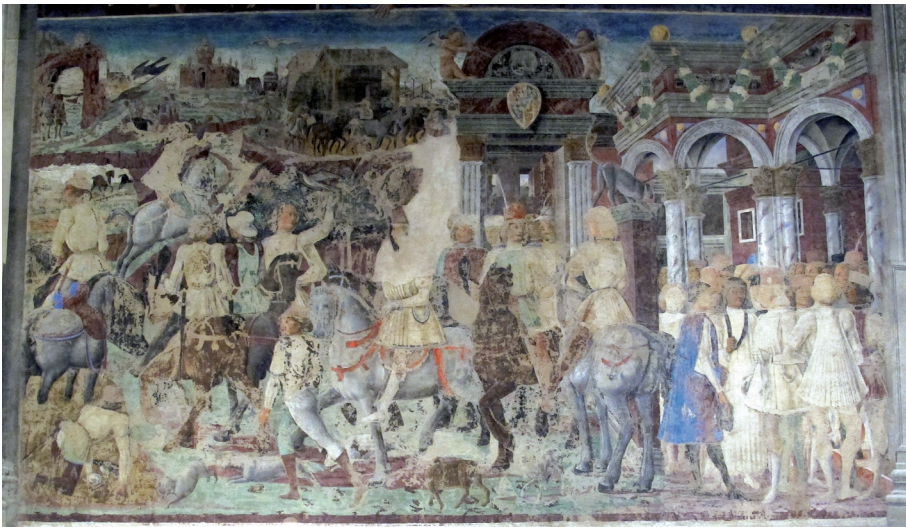
Abbildung 38 (unten): Ambrogio Lorenzetti, Die Auswirkungen der guten Regierung auf die Stadt, 1338/39. Fresko. Palazzo pubblico, Siena.

Siena (Abb. 38) im dortigen Palazzo pubblico. Gleichzeitig öffnet sich diese Herrschaftssphäre in der Illusion von Ausblicken nach draußen, auf den zu beherrschenden Raum – die Ferrareser Stadtlandschaft (Abb. 39) und das Umland von Ferrara (Abb. 40). Der Sog der zentralperspektivischen Konstruktion mit dem Fluchtpunkt auf dem Herrscher erzeugt den Eindruck einer Öffnung in die Zukunft und eröffnet damit der hier repräsentierten Dynastie eine erfreuliche Perspektive auf Fortbestand.



Abbildung 39 (oben): Ferrareser Malerschule, Borso zu Pferde vor der Ferrareser Stadtlandschaft (Juni), 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

Abbildung 40 (unten): Ferrareser Malerschule, Borso zu Pferde mit Ausblick ins Umland von Ferrara (August), 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.



Repräsentation nach außen

Schon 1451 hatte Borso im Osten der Stadt, südlich vom Palazzo Schifanoia, ein neues Viertel errichten lassen. Der eigentlich entscheidende Schritt in der Stadterweiterung wurde jedoch erst von seinem (legitim geborenen) Halbbruder und Nachfolger Ercole d'Este 1492 mit der sog. *Addizione Ercolea* vollzogen. Durch die Integration der nördlichen und östlichen Vorstädte in den eigentlichen Stadtraum gewann dieser fast das Doppelte seiner bisherigen Ausmaße hinzu. Ein rationales, wie auf dem Reißbrett entworfenes, rechtwinkliges Straßensystem sollte sich programmatisch-stilistisch vom mittelalterlichen, verwinkelten Stadtkern abheben. Ercole bediente sich bei diesem herkulische Kräfte verlangenden Unternehmen des antikischen Topos vom Fürsten als Stadtgründer, der *fundator et conditor urbis* zu sein beansprucht, in Imitation der Gründung Roms, wie Werner L. Gundersheimer dargelegt hat. Auch der Topos des *principe architetto* klingt hier an, der in staatskonstituierender wie architektonischer und urbanistischer Hinsicht eine dem Schöpfergott vergleichbare perfekte rationale Ordnungsleistung ex nihilo vollbringt. Passenderweise wurde für Ferrara dann auch gleich ein Stadtgründungsmythos erfunden, der die Ursprünge der Stadt auf Aeneas zurückführte.



Abbildung 41: Biagio Rossetti, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1492–1567.



Abbildung 42: Ferrareser Malerschule, Borso unter dem Triumphtor und zu Pferde (September), 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

Der spektakulärste Neubau im Rahmen dieser urbanistischen Erweiterung war der Palazzo dei Diamanti (Abb. 41), den Ercoles Stadtbaumeister Biagio Rossetti 1492 für Sigismondo d'Este nicht von ungefähr auf dem Kreuzungspunkt von *cardo* und *decumanus maximus* und damit auf dem mythischen *umbilicus urbis* (Nabel der Stadt) zu errichten begann. Seine vielbewunderten 8500 Marmorbossen scheinen die im Inneren zu erwartenden Diamantenschätze mit ihren Stacheln vor dem externen Zugriff zu schützen. Solch kristalline, harte, rationalistisch-abstrakte Strukturen sind als charakteristisch für die Malerei von Cosmè Tura benannt worden. Auf der Piazza Nuova (heute Piazza Ariostea, westlich vom Palazzo dei Diamanti), dem größten Platz in der Neustadt, sollte ein monumentales Reiterstandbild für Ercole auf hohem Podest errichtet werden, das nicht nur mit dem Marc Aurel in Rom in Konkurrenz getreten wäre, sondern auch Verrocchios Colleoni in der Ferrara feindlich gesinnten Republik Venedig mühelos in den Schatten gestellt hätte, wäre es je ausgeführt worden. Borso hatte seine »Reiterdenkmäler« mehrfach in der Malerei des Salone dei mesi an die Wand bringen lassen (vgl. Abb. 39), im September neben einer prächtigen Triumphtor-Architektur (Abb. 42) – und in mehreren Fällen nach dem Vorbild antik-römischer Münzporträts im imperial konnotierten strikten Profil (vgl. Abb. 35). Ercole hingegen wollte vollplastisch mit dem weithin sichtbaren Herrschaftszeichen im Stadtraum – und über diesen hinausragend – Präsenz zeigen. Damit unterscheidet sich sein Repräsentationsstil programmatisch von dem seines Vorgängers, weil er nur noch vorgeblich seinen Mitbürgern gleichgeordnet-aristokratisch ist.



Abbildung 43: Guido Mazzoni, *Compianto sul Christo morto*, Detail: Ercole d'Este als Josef von Arimathäa, ca. 1483–85. Terrakotta. Il Gesù, Ferrara.

Zwar war auch Borso ein Spezialist der Nachruhmssicherung, wie unter anderem die von ihm bei einem seiner Hofhumanisten und -historiographen, Tito Vespasiano Strozzi, in Auftrag gegebene *Borsiade* belegt. Zugleich legte er jedoch großen Wert darauf, als volksnaher Herrscher dargestellt zu werden, der den Kontakt zur Straße nicht scheut, der sich geradezu leutselig unter seine Untertanen mischt und sich um deren alltägliche Belange kümmert. Die Autorität dieses Repräsentationsmodells wurde im Palazzo Schifanoia dadurch gewahrt, dass in einer parallelisierenden Lektüre der oberen und unteren Bildzone Borso in seinen Regierungshandlungen mit den olympischen Göttern gleichgestellt war. Sein Halbbruder Ercole setzte hingegen einerseits auf ein geistesaristokratisches Pathos der *gravitas* und elitären Distanz zu seinen Untertanen, strebte aber andererseits nach christlicher (und nicht nur antiker) Gottebenbildlichkeit, wie Klaus Pietschmann gezeigt hat: Im Rahmen seiner Selbststilisierung zum vorbildlichen christlichen Herrscher, der demonstrative Frömmigkeitsbeweise in der Öffentlichkeit erbrachte, indem er beispielsweise an *Sacre rappresentazioni* teilnahm, schlüpfte Ercole in Mazzonis Beweinungsgruppe im Ferrareser Gesù vollplastisch und in naturalistischer Farbfassung in die Rolle des Josef von Arimathäa (Abb. 43), des kurzzeitigen Grabspenders für den Leichnam Christi. Als

weitere (vielleicht auch kompensatorische) *humilitas*-Demonstration ließ er sich auf einer nur noch in Kopie erhaltenen *Pietà* von Ercole de' Roberti als Nikodemus und damit als der großzügige Myrrhe- und Aloe-Spender für die Salbung des Leichnams Christi malen. Diese Form der Repräsentation richtete sich vor allem nach innen, auf die städtische Adelsgesellschaft, während das geplante Reiterdenkmal nach außen, auf konkurrierende Mächte, abzielte.

Der Hof der Este repräsentierte sich durchgängig als ein geschlossener sozialer und politischer Mikrokosmos, der dem göttlichen Makrokosmos strukturiert homolog konzipiert war. In dieser kleinen Welt in der Welt fand die Interaktion zwischen Hofkünstlern und Auftraggebern statt, musste ihr Verhältnis von Fall zu Fall neu ausgehandelt werden. Was der ihn umgebende Kosmos der bildenden Kunst, in dem die Musik auf den unterschiedlichsten Ebenen eine zentrale Rolle spielte, für den kurzzeitigen Ferrareser Hofkünstler Josquin im Hinblick auf seine eigene Kunst bedeutet haben könnte, wäre in einer präzisen Strukturanalyse des Patronageverhältnisses zwischen Ercole und dem Musiker, aber auch der in und für Ferrara und danach entstandenen Werke zu erschließen.

Literatur:

Astrologia. Arte e Cultura in Età Rinascimentale, hrsg. von Daniele Bini, Ausstellungskatalog Modena 1996

Atlante di Schifanoia, hrsg. von Ranieri Varese, Modena 1990

Michael Baxandall, »Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28 (1965), S. 183–204

Marco Bertozzi, *La tirannia degli astri: gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Livorno ²1999

Biagio Rossetti e il suo tempo. Atti del Convegno internazionale, Ferrara, 24–26 novembre 2016, hrsg. von Alessandro Ippoliti, Rom 2018

Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, 2 Bde., hrsg. von Christine Tauber, Martin Warnke und Bernd Roeck, Basel und München 2001 (Jacob Burckhardt Werke, Bd. 2 und 3)

Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, hrsg. von Mikkel Mangold, Basel und München 2018 (Jacob Burckhardt Werke, Bd. 4)

Lucas Burkart, »Kommunale und seigneurale Bildersprache des Quattrocento in Padua und Ferrara«, in: *Medium Aevum Quotidianum* 40 (1999), S. 66–124

Stephen Campbell, *Cosme Tura of Ferrara. Style, Politics and the Renaissance City, 1450–1495*, New Haven und London 1997

Stephen Campbell, »Pictura and Scriptura: Cosmè Tura and Style as Courtly Performance«, in: *Art History* 19/2 (1996), S. 267–295

Francesco Ceccarelli, Andrea Marchesi und Maria Teresa Sambin De Norcen, *Biagio Rossetti, 1444–1516. Architettura e documenti*, Bologna 2019

Alison Cole, *Italian Renaissance Courts: Art, Pleasure and Power*, London 2016

Katja Conradi, *Malerei am Hofe der Este. Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti*, Hildesheim und Zürich 1997

La Corte di Ferrara e il suo mecenatismo. 1441–1598, hrsg. von Marianne Pade, Lene Waage Petersen und Daniela Quasta (Kongress Kopenhagen 1987), Kopenhagen und Modena 1990

Cosme Tura. Painting and Design in Renaissance Ferrara, hrsg. von Stephen J. Campbell, Mailand 2002

Angela Dillon Bussi, »Muse e arti liberali: nuove ipotesi per lo studiolo di Belfiore«, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, hrsg. von Mario Di Giampaolo u. a., Neapel 2001, S. 69–92

Gli Este a Ferrara: Una corte nel Rinascimento, hrsg. von Jadranka Bentini, Mailand 2004

Gli Estensi. Prima Parte: La Corte di Ferrara, hrsg. von Roberta Iotti, Modena 1997

Graziella Federici-Vescovini, »Gli affreschi astrologici del Palazzo Schifanoia e l'astrologia alla Corte dei Duchi d'Este tra Medioevo e Rinascimento«, in: *L'art de la Renaissance entre science et magie*, hrsg. von Philippe Morel, Paris 2006, S. 55–82

Werner L. Gundersheimer, *Art and life at the court of Ercole d'Este*, Genf 1972

Werner L. Gundersheimer, »The patronage of Ercole I d'Este«, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 6 (1976), S. 1–18

Werner L. Gundersheimer, *Ferrara. The Style of a Renaissance Despotism*, Princeton 1973

Hannemarie R. Jensen, »The Universe of the Este Court in the Sala dei Mesi«, in: *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo*, 1990, S. 111–127

Klang und Stille in der Bildenden Kunst. Visuelle Manifestationen akustischer Phänomene, hrsg. von Cristina Urchueguía und Karolina Zgraja, Basel 2020

Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Neue Studien zur Kulturpatronage, hrsg. von Ulrich Oevermann, Johannes Süßmann und Christine Tauber, Frankfurt a. M. 2007 (modellbildend hierin der Beitrag von Ulrich Oevermann, »Für ein neues Modell von Kunst- und Kulturpatronage«, S. 13–23)

Wolfgang Liebenwein, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977

Domenico Giuseppe Lipani, *Devota magnificenza: Lo spettacolo sacro a Ferrara nel XV secolo (1428–1505)*, Rom 2017

Karen Lippincott, »Gli dei-decani del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia«, in: *Alla corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*, hrsg. von Marco Bertozzi, Ferrara 1994, S. 181–197

Karen Lippincott, *Frescoes of the Salone dei Mesi in the Palazzo Schifanoia in Ferrara: Style, Iconography and Cultural Context*, Diss. Chicago 1987

Karen Lippincott, »The Iconography of the Salone dei Mesi and the Study of Latin Grammar in Fifteenth Century Ferrara«, in: *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo*, 1990, S. 93–109

Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505. The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Oxford 1994

Joseph Manca, *Cosmè Tura. The Life and Art of a Painter in Estense Ferrara*, Oxford 2000

Joseph Manca, »The Presentation of a Renaissance Lord: Portraiture of Ercole I d'Este, Duke of Ferrara (1471–1505)«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52/4 (1989), S. 522–538

Monica Molteni, *Cosmè Tura*, Mailand 1999

Philippe Morel, »Espace et paradoxe à Schifanoia«, in: *Y voir mieux, y regarder de plus près: autour d'Hubert Damisch*, hrsg. von Danièle Cohn, Paris 2003, S. 75–84, 240–242, 271

Le Muse e il Principe. Arte di Corte nel Rinascimento Padano, Ausst.kat. Mailand, Modena 1991

Klaus Pietschmann, »Muße oder Distinktion? Zum Bedeutungsspektrum höfischer Musizierpraxis um 1500«, in: *What makes the nobility noble? Comparative Perspectives from the Sixteenth to the Twentieth Century*, hrsg. von Jörn Leonhard und Christian Wieland, Göttingen 2011, S. 227–238

Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Dietrich Erben und Christine Tauber, Passau 2016

Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Bd. 1, München 1996

Charles Rosenberg, *Art in Ferrara during the reign of Borso d'Este. A Study in Court Patronage*, Michigan 1974

Charles Rosenberg, »Arte e Politica alle Corti di Leonello e Borso d'Este«, in: *Le Muse e il Principe*, 1991, S. 39–52

Charles Rosenberg, *The Este Monuments and Urban Development in Renaissance Ferrara*, Cambridge 1997

Sven Sandström, *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting During the Renaissance*, Uppsala 1963

Tim Shephard, *Echoing Helicon. Music, Art and Identity in the Este Studioli, 1440–1530*, Oxford u. a. 2014

Tim Shephard, *Music in the Art of Renaissance Italy. 1420–1540*, Turnhout 2020.

Christine Tauber, »Der Idealstadtgründer als Kustos im Monumentenmuseum: Retrospektive Memoriastiftung in Sabbioneta«, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, 69 (2018), S. 37–69

Christine Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I^r*, Berlin 2009

Christine Tauber, »Stilpolitik im Palazzo del Te in Mantua«, in: *Politikstile*, 2016, S. 93–127

Alberto Tenenti, »Il principe architetto«, in: *Il principe architetto. Atti del convegno internazionale, Mantova, 21–23 ottobre 1999*, hrsg. von Arturo Calzona, Francesco Paolo Fiore und Alberto Tenenti, Florenz 2002, S. 1–9

Ranieri Varese, *Il Palazzo di Schifanoia*, Bologna 1980

Ranieri Varese, »Il sistema delle ›delizie‹ e lo ›studiolo‹ di Belfiore«, in: *Le muse e il principe*, 1991, S. 187–201

Aby Warburg, »Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara (1912)«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Leipzig und Berlin 1932, S. 459–479

Martin Warnke, *Hofkünstler: Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1996

Abbildungsnachweise:

Abb. 1: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cosmè_Tura,_Kunsthistorisches_Museum_Wien,_Gemäldegalerie_-_Leichnam_Christi_von_Engeln_gehalten_-_GG_1867_-_Kunsthistorisches_Museum.jpg

Abb. 2: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=9507991>

Abb. 3: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/rubinetto-di-francia-workshop-design-cosme-tura/lamentation-over-body-dead>

Abb. 4: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Compianto_sul_Cristo_morto_\(Ferrara\)_by_Guido_Mazzoni?uselang=it#/media/File:Guido_mazzoni,_compianto_con_alcuni_ritratti_di_estensi,_1485,_01.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Compianto_sul_Cristo_morto_(Ferrara)_by_Guido_Mazzoni?uselang=it#/media/File:Guido_mazzoni,_compianto_con_alcuni_ritratti_di_estensi,_1485,_01.JPG); Di Sailko - Opera propria, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=48569905>

Abb. 5: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cosmè_Tura_-_Pietà_-_WGA23147.jpg

Abb. 6a und 6b: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cosmè_Tura_036.jpg; https://commons.wikimedia.org/wiki/Cosmè_Tura_catalog_raisonné,_1958#/media/File:Cosmè_Tura_039.jpg

Abb. 7: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cosmè_tura,_san_giorgio,_1460-65_ca._\(coll._cini\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cosmè_tura,_san_giorgio,_1460-65_ca._(coll._cini).jpg); By Sailko - Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=62140986>

Abb. 8: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Accademia_-_Madonna_dello_zodiaco_-_Cosmè_Tura.jpg

Abb. 9: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CTura.jpg>

Abb. 10: https://commons.wikimedia.org/wiki/Cosmè_Tura_catalog_raisonné,_1958#/media/File:Cosmè_Tura_031.jpg

Abb. 11: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Studiolo_di_belfiore,_calliope_di_cosmè_tura,_national_gallery_di_londra.jpg

Abb. 12: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bottega_di_cosmè_tura,_musa_erato,_1450_ca.,_dallo_studiolo_di_belfiore,_01.jpg

Abb. 13: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cosmè_Tura_-_The_Muse_Terpsichore_-_Google_Art_Project.jpg

Abb. 14: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Studiolo_di_belfiore,_thalia_di_michele_annonio,_budapest_2.jpg

Abb. 15: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_della_quercia,_sapienza.JPG; By Combusten - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=17134978>

Abb. 16: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trionfo_di_san_tommaso_d'aquino,_04.JPG; Di I, Sailko, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=25415860>

Abb. 17: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Accademia_-_Pala_di_San_Giobbe_by_Giovanni_Bellini.jpg

Abb. 18: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cosmè_Tura_022.jpg

Abb. 19: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cosmè_Tura_-_View_of_the_Salone_dei_Mesi_-_WGA23124.jpg

Abb. 20: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Borso_d'Este.jpg; Giovanni Dall'Orto, 6. Januar 2007. Cropped from: File:Milano - Castello sforzesco - Vicino da Ferrara (attr.) - Borso d'Este -1469-1471- - Foto Giovanni Dall'Orto - 6-1-2007.jpg., Attribution, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=112273>

Abb. 21: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_del_Cossa._Frescoes_March,_April,_May_Salone_dei_Mesi_os_Palazzo_Schifanoia_1470.jpg

Abb. 22: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro_dagliocchi_spalancati_-_Allegory_of_June_-_Triumph_of_Mercury_\(detail\)_-_WGA23126.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro_dagliocchi_spalancati_-_Allegory_of_June_-_Triumph_of_Mercury_(detail)_-_WGA23126.jpg)

Abb. 23: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Allegory_of_September_\(detail\)_-_WGA23136.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Allegory_of_September_(detail)_-_WGA23136.jpg)

Abb. 24: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ercole_de'_Roberti_-_Allegory_of_September_\(detail\)_-_WGA23137.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ercole_de'_Roberti_-_Allegory_of_September_(detail)_-_WGA23137.jpg)

Abb. 25: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_05_maggio_\(f._del_cossa_e_aiuti\),_trionfo_di_apollo_03.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_05_maggio_(f._del_cossa_e_aiuti),_trionfo_di_apollo_03.JPG); Sailko, CC BY-SA 3.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>, via Wikimedia Commons

Abb. 26: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_03_marzo_\(f._del_cossa\),_trionfo_di_minerva_01.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_03_marzo_(f._del_cossa),_trionfo_di_minerva_01.JPG); ; Sailko, CC BY-SA 3.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>

Abb. 27: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_del_Cossa,_

April_fresco,_Palazzo_Schifanoia,_1470.jpg

Abb. 28: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_04_aprile_\(f._del_cossa\),_Borso_assiste_al_Palio_di_San_Giorgio_e_dà_moneta_al_buffone_Scoccola_02.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_04_aprile_(f._del_cossa),_Borso_assiste_al_Palio_di_San_Giorgio_e_dà_moneta_al_buffone_Scoccola_02.JPG); By Sailko - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28747236>

Abb. 29: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_03_marzo_\(f._del_cossa\),_borso_alla_caccia_e_amministrat._di_giustizia_01.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_03_marzo_(f._del_cossa),_borso_alla_caccia_e_amministrat._di_giustizia_01.JPG); Von Sailko - Eigenes Werk, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28746363>

Abb. 30: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_04_aprile_\(f._del_cossa\),_Borso_assiste_al_Palio_di_San_Giorgio_e_dà_moneta_al_buffone_Scoccola_06.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_04_aprile_(f._del_cossa),_Borso_assiste_al_Palio_di_San_Giorgio_e_dà_moneta_al_buffone_Scoccola_06.JPG); By Sailko - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28747277>

Abb. 31: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_07_luglio_\(maestro_dagliocchi_spalancati\),_borso_riceve_degli_ambasciatori_02.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_07_luglio_(maestro_dagliocchi_spalancati),_borso_riceve_degli_ambasciatori_02.JPG); Von Sailko - Eigenes Werk, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28750680>

Abb. 32: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_04_aprile_\(f._del_cossa\),_Borso_assiste_al_Palio_di_San_Giorgio_e_dà_moneta_al_buffone_Scoccola_03.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_04_aprile_(f._del_cossa),_Borso_assiste_al_Palio_di_San_Giorgio_e_dà_moneta_al_buffone_Scoccola_03.JPG); By Sailko - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28747250>

Abb. 33: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_03_marzo_\(f._del_cossa\),_borso_alla_caccia_e_amministrat._di_giustizia_05.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_03_marzo_(f._del_cossa),_borso_alla_caccia_e_amministrat._di_giustizia_05.JPG); Von Sailko - Eigenes Werk, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28746378>

Abb. 34: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_04_aprile_\(f._del_cossa\),_Borso_assiste_al_Palio_di_San_Giorgio_e_dà_moneta_al_buffone_Scoccola_07_1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_04_aprile_(f._del_cossa),_Borso_assiste_al_Palio_di_San_Giorgio_e_dà_moneta_al_buffone_Scoccola_07_1.jpg); By Sailko - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28747310>

Abb. 35: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_07_luglio_\(maestro_dagliocchi_spalancati\),_borso_riceve_degli_ambasciatori_03.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_07_luglio_(maestro_dagliocchi_spalancati),_borso_riceve_degli_ambasciatori_03.JPG); Von Sailko - Eigenes Werk, CC BY-SA 3.0,

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28750686>

Abb. 36: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_04_aprile_\(f._del_cossa\),_Borso_assiste_al_Palio_di_San_Giorgio_e_dà_moneta_al_buffone_Scoccola_05.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_04_aprile_(f._del_cossa),_Borso_assiste_al_Palio_di_San_Giorgio_e_dà_moneta_al_buffone_Scoccola_05.JPG); By Sailko - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28747268>

Abb. 37: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ambrogio_Lorenzetti_-_Allegory_of_Good_Government_-_Google_Art_Project.jpg

Abb. 38: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ambrogio_Lorenzetti_-_Effects_of_Good_Government_in_the_city_-_Google_Art_Project.jpg

Abb. 39: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_06_giugno_\(maestro_dagli_occhi_spalancati\),_borso_ascolta_una_supplica_04.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_06_giugno_(maestro_dagli_occhi_spalancati),_borso_ascolta_una_supplica_04.JPG); Von Sailko - Eigenes Werk, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28748670>

Abb. 40: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Frescos_in_Palazzo_Schifanoia_\(Ferrara\)_-_August#/media/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_08_agosto_\(maestro_dell'agosto_o_gherardo_da_vicenza\),_ambasciatori_e_partenza_per_la_caccia_01_1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Frescos_in_Palazzo_Schifanoia_(Ferrara)_-_August#/media/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_08_agosto_(maestro_dell'agosto_o_gherardo_da_vicenza),_ambasciatori_e_partenza_per_la_caccia_01_1.jpg); By Sailko - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28749327>

Abb. 41: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Esterno_di_giorno.JPG; Von Stefano Canziani - Eigenes Werk, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=43638799>

Abb. 42: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_09_settembre_\(ercole_de'_roberti\),_borso_in_parata_01.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_09_settembre_(ercole_de'_roberti),_borso_in_parata_01.JPG); Sailko, CC BY-SA 3.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>

Abb. 43: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido_mazzoni,_compianto_con_alcuni_ritratti_di_estensi,_1485,_07.JPG; Di Sailko - Opera propria, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=48569913>

»Velis quod potes« – Franz Schilling und die Mainzer Figuralmusik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts¹

Prolog: Die Schweden vor Mainz

Als die Universitätsbibliothek Uppsala 1622 als erste öffentliche Bibliothek Schwedens gegründet wurde, war man selbstverständlich am Aufbau eines möglichst umfassenden Bestandes interessiert. Zwar war es nicht in erster Linie dieses Desiderat, welches Schwedens König 1630 dazu bewegte, die Ostsee zu überqueren und in Deutschland Krieg zu führen, aber Gustav II. Adolf verfügte, wie jeder erfolgreiche Politiker der Geschichte, über ein gesundes Maß an Opportunismus. Nachdem er am 14. Oktober 1631 Würzburg erobert hatte, zog der Schwedenkönig den Main hinab und auch die Mainzer stellten sich auf die Ankunft des feindlichen Heeres ein. Als aber der Reihe nach Aschaffenburg, Frankfurt und Hanau eingenommen wurden, brach Panik in der Domstadt aus.

Am 26. November wurden Klerus, Universitätsangehörige und Klosterinsassen beurlaubt und wer dazu imstande war, verließ die Stadt.² Noch am Tag der Kapitulation von Mainz, am 13. Dezember 1631, bevollmächtigte Gustav Adolf zwei buchkundige Gefolgsleute, den Arzt Jakob Roberthonius und seinen Hofkaplan Johannes Matthiæ (Gothus) »alle die Bibliothecen undt privat Büchern, so im Schlosse undt in den verlauffenen [d. h. verlassenen] Collegiis, Schulen, Clöstern oder sonsten in den verlauffenen Häusern zu Mäintz gefunden werden Unsert wegen und zu der Chron Schweden besten [...] [zu] arrestieren.«³ Eine erste Schiffsladung mit Büchern ging bereits im Frühjahr 1632 nach Uppsala ab. Darunter befand sich aller Wahrscheinlichkeit nach auch ein umfangreicher Bestand an Musikdrucken, welcher das Interesse der Forschung seither immer wieder auf sich gezogen hat.

- 1 Vorliegender Aufsatz entstand 2017 als Beitrag für das in Zusammenhang mit der troja-Tagung »Die Musik im Kommunikationsprozess der Reformation« geplante Jahrbuch und erscheint hier in unveränderter Form. Etliche der im Folgenden behandelten Fragen stehen im Kontext der genannten Tagung und des Reformationsjubiläums.
- 2 Franz Joseph Bodmann, *Die Schweden zu Mainz. Ein Beitrag zur Geschichte dieser Stadt aus gedruckten und ungedruckten Quellen*, Mainz 1813, S. 9–11.
- 3 Zitiert nach: Otto Walde, *Storhetstidens litterära krigsbyten. En kulturhistorisk-bibliografisk studie*, Bd. 1, Uppsala und Stockholm 1916, S. 140.

Bisher war es jedoch alles andere als einfach, die Uppsalaer Bestände nach Mainzer Provenienzen zu durchsuchen. Die frühneuzeitlichen Drucke wurden von Rafael Mitjana und Åke Davidson erschlossen.⁴ Allerdings haben die Kataloge ihre Tücken. Nicht nur nahm ihre Fertigstellung ein halbes Jahrhundert in Anspruch, ihre Systematik rollt einem bestandsgeschichtlich orientierten Zugriff auch etliche Steine in den Weg. Die Drucke wurden in die Kategorien geistliche, weltliche, dramatische und Instrumentalmusik sowie Sammeldrucke eingeteilt. Die Individualdrucke wurden dann alphabetisch nach den Autorennamen, die Sammeldrucke chronologisch verzeichnet. Die alten Bestandsgrenzen wurden auf diesem Wege unkenntlich gemacht. Auch das kodikologische Bild der Drucke wurde verzerrt: Mitjana und Davidson machten zwar Angaben zur physischen Gestalt und zur Provenienz der Musikalien, unterließen es aber, diese Informationen zu bündeln.

Das Mainzer Beutegut wurde auf diesem Wege mehr oder weniger verschleiert, was u. a. dazu führte, dass in bisherigen Darstellungen stets nur sehr vage auf diesen Bestand Bezug genommen werden konnte.⁵ In Vorbereitung einer Untersuchung der Drucke vor Ort wurden die Kataloge durchgearbeitet, um größere Provenienzgruppen zu isolieren. Der größere Teil der Uppsalaer Musikdrucke des 16. Jahrhunderts stammt in der Tat aus Mainz. Aber auch die Musikalien des bereits 1626 geplünderten Braunsberger Jesuitenkollegs bilden eine umfangreiche Bestandsgruppe.⁶ Daneben verwahrt die Bibliothek noch einige kleinere Sammlungen oder Sammlungsreste aus dem deutschen Sprachraum, z. B. jene Wilhelm Knopfeus und Nicolaus Dapperichs, möglicherweise eine Koblenzer Provenienz.⁷

Über den Umfang der Mainzer Musikalien kursierten bisher etwas missverständliche Angaben. Davidson spricht von ca. 130 Bänden mit etwa 165 darin

4 Rafael Mitjana, *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles conservés à la Bibliothèque de l'Université Royale d'Upsala*, Bd. 1, Uppsala 1911; Åke Davidson, *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles conservés à la Bibliothèque de l'Université Royale d'Upsala*, Bd. 2–3, Uppsala 1951.

5 Zumeist nur in numerischer Gestalt oder mit überblicksartigen Auflistungen prominenter Komponisten, u. a. bei: Tobias Norlind, »Vor 1700 gedruckte Musikalien in schwedischen Bibliotheken«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 9/2 (1908), S. 196–231: S. 199; Adam Gottron, *Mainzer Musikgeschichte von 1500 bis 1800* (Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz, 18), Mainz 1959, S. 37f.

6 Vgl. Stefan Menzel, »Die Musiksammlung des Jesuitenkollegs zu Braunsberg (Braniewo) und ihre Bedeutung für die baltische Figuralmusikkultur ca. 1560–1630«, in: *Der Ostseeraum aus wissenschafts- und kulturhistorischer Sicht* (Europäische Wissenschaftsbeziehungen, 15), hrsg. von Jürgen Kiefer (†), Ingrid Kästner und Klaus Manger, Aachen 2018, S. 79–98.

7 Es handelt sich um ein Konvolut mit Drucken aus der Antwerpener Offizin Pierre Phalèses und Giovanni Belleros. Davidson, *Catalogue critique*, Bd. 2 (wie Anm. 4), S. 79f. Derselbe, *Catalogue critique*, Bd. 3 (wie Anm. 4) S. 88, 90, 95, 97, 98f.

enthaltenen Drucken.⁸ De facto sind es 31 Signaturen bzw. Signaturgruppen, hinter denen sich 160 Sätze von Simmbuch-Konvoluten und sieben Drucke im Chorbuchformat verbergen.⁹ Davidson zufolge wurde der Bestand zwischen 1562 und 1611 im Umfeld des Mainzer Domkapitels aufgebaut. Die Besitzfolge umfasste in erster Linie die Vikare Franz Schilling, Sebastian Stoltz und Thomas Schmidt. 1611, nach dem Tod Schmidts, sollen die Drucke dann in die Sammlung des 1604 bis 1626 regierenden Mainzer Erzbischofs Johann Schweikhard von Kronberg gelangt sein,¹⁰ aus dessen Bibliothek er dann in die Hände der Schweden fiel.

Dieses Bild der Bestandsgeschichte ist nach jüngsten Erkenntnissen zu korrigieren und zu konkretisieren. Zunächst scheint es ratsam, die Sammlung des Erzbischofs und jene der Domvikare voneinander zu trennen. Die Fusion der Sammlungen stellte Isak Collijn 1911 als vorsichtige Hypothese auf,¹¹ die von Davidson dann ohne jeden Nachweis auf das Jahr 1611 terminiert wurde.¹² Auf Nachfrage im Mainzer Domarchiv starb Schmidt jedoch erst 1623.¹³ Viel eher scheint die Sammlung erst um 1611 in seinen Besitz übergegangen zu sein, denn in diesem Jahr datierte Schmidt einen Besitzvermerk in Gardanos *Novi thesauri musici* (siehe Anhang, Konvolut Nr. 12). Unmittelbarer Anlass des Besitzerwechsels war der Tod Sebastian Stoltz' im Vorjahr.¹⁴ Dieser wiederum hatte die Drucke um 1590 »ex legato« Franz Schillings übernommen (siehe Anhang, Konvolut Nr. 5 und 6). Es ist daher anzunehmen, dass die Sammlung der drei Vikare sich 1631 entweder im Besitz einer Privatperson bzw. einer Mainzer Bibliothek befand – wie oben erwähnt, ließ der Schwedenkönig systematisch »Bibliothecen undt privat Bücher« beschlagnehmen. Als letzter Aufbewahrungsort käme einer der neun

8 Åke Davidson, »The Collections of Early Music in Swedish Libraries«, in: *Fontes artis musicae* 33 (1986), S. 135–145: S. 136.

9 So steht die Signatur S-Uu Vok.-mus. i tr 129–133 für die 1570 erschienenen *Meslanges* von Pierre Certon (A/I C 1718). Die Einzelsignaturen 129–132 bezeichnen Superius, Contratenor, Bassus und Tenor. Nr. 133 steht für sechste Stimme, die fünfte fehlt.

10 Davidson, »Early Music in Swedish Libraries« (wie Anm. 7), S. 136.

11 Mitjana, *Catalogue critique*, Bd. 1 (wie Anm. 4), S. iii.

12 Davidson, »Early Music in Swedish Libraries« (wie Anm. 8), S. 136.

13 Ein 1777 angelegtes *Verzeichnis der Mainzer Domprälaten, Domherren und Stiftsvikare* aus dem Besitz Mainzer Domkapitulars Franz Reichsgraf von Kesselstatt nennt ihn in einer Liste der »Vicarij Fundatores« mit dem nämlichen Sterbejahr. Dom- und Diözesanarchiv Mainz, Bestand 3/034, S. 127.

14 Sebastian Stoltz, kam, wie auch Schmidt, aus Erfurt, war Mainzer Domvikar und Kanoniker am Mainzer Stephansstift. Eine Altarinschrift desselben Stiftes datiert sein Ableben auf den 11. August 1610, das *Liber vitae S. Stephani* gibt als Todestag den 12. Juli 1610 an. Vgl. Fritz Arens, *Die Inschriften der Stadt Mainz von frühmittelalterlicher Zeit bis 1650* (Die deutschen Inschriften, 2), Stuttgart 1958, Nr. 1426, S. 647. Ich danke Frau Gisela Manstein M. A. vom Mainzer Domarchiv herzlich für die Auskunft.

Vikareien in Frage, die während der Schleifung der Stadt niedergerissen wurden.¹⁵ Zumindest im Falle Stoltz' lässt sich nachweisen, dass er im Jahr 1594 ein »vicareihaus [...], ins hohe Dombstift gehorig«¹⁶ bewohnte. Schmidt und potentielle Nacheigner der Drucke werden ähnlich logiert haben.¹⁷

Die Sammlung war demnach für mindestens 30 Jahre im Besitz Franz Schillings, ca. 1590–1610 Eigentum Sebastian Stoltz' und ging dann für weitere 13 Jahre an Thomas Schmidt. Die letzte Erweiterung der Sammlung verantwortete Stoltz um 1596 (siehe Anhang Nr. 19); Eintragungen, Ex Libris oder Einbandprägungen geben keinerlei Hinweise auf die Besitzfolge zwischen 1623 und 1631.

Die 20 Konvolute gewähren folglich Einblicke in die Mainzer Figuralmusikpflege der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Als klerikaler Buchbesitz vermögen sie sowohl über die private Musikpflege katholischer Geistlicher, als auch über den öffentlich-liturgischen Einsatz polyphoner Musik zu informieren. Zunächst soll die Genese der Sammlung kodikologisch nachvollzogen, der mit ihr assoziierte Personenkreis abgesteckt und der primäre Nutzungskontext erörtert werden. Anschließend sind das Repertoireprofil und etwaige Sammlungsschwerpunkte zu bestimmen. Da der Aufbau der Sammlung mit dem Ende des Konzils von Trient begann, lohnt es sich abschließend, die in ihr sich spiegelnde Musikpflege aus der Perspektive katholischen Reformdiskurse in den Blick zu nehmen und auf diesem Wege in den Kommunikationsprozessen der Reformation zu verorten.

Sammlungsgeschichte und Kontext

Die Musikalien sind untrennbar mit dem Namen Franz Schilling verbunden. 15 der 20 Konvolute, 68 von 111 Stimmbuchsätzen, vier Chorbücher und damit

15 Bodmann, *Die Schweden zu Mainz* (wie Anm. 2), S. 52.

16 *Die Mainzer Stadtaufnahmen des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Bd. 1: *Mainzer Stadtaufnahmen von 1568 und 1594* (Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz, 6.1), hrsg. von Heinrich Schrohe, Mainz 1930, Nr. 748, S. 75.

17 In Uppsala wird ferner eine Nürnberg Ausgabe der *Responsoria, quae annuatim in veteri Ecclesia cantari solent* von 1604 verwahrt (wahrscheinlich ein Nachdruck der seit Mitte des 16. Jahrhunderts in zahlreichen Auflagen kursierenden Sammlung). Sie gehörte einem »Fridericus á Sickingen Canonicus Moguntinus.« Von Sickingen (gest. 1634), seit 1608 Mainzer Domdechant, dürfte wie die meisten Kleriker vor den Schweden nach Köln geflohen sein. Auch seine Privatwohnung oder Amtsstube scheinen diese nach Büchern durchsucht zu haben. Davidson, *Catalogue critique*, Bd. 2 (wie Anm. 3), S. 39; Bodmann, *Die Schweden zu Mainz* (wie Anm. 2), S. 20; Hermann-Dieter Müller, *Der schwedische Staat in Mainz 1631–1636. Einnahme, Verwaltung, Absichten, Restitution* (Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz, 24), Mainz 1979, S. 177.

über 80 Prozent der Sammlung wurden durch ihn angeschafft und gebunden. Seiner Sammeltätigkeit gebührt das hauptsächliche Interesse. Aufgrund des Fehlens biographischer Rahmendaten lässt sich Schillings Musikumgang nur schwer kontextualisieren. Als Vikar dürfte er ein Universitätsstudium absolviert haben, von Stoltz' lediglich als »dominus« bezeichnet, verfügte er anscheinend nicht über den Magistergrad (siehe Anhang Nr. 5). Dass es sich bei dem 1506 an der Erfurter Universität immatrikulierten »Franciscus Schilling Erfordensis«¹⁸ um dieselbe Person handelt, ist angesichts des um 1590 anzusetzenden Sterbedatums mehr als unwahrscheinlich. Das erste Indiz zu Schillings (musikalischem) Werdegang liefert Konvolut Nr. 1, dass ihm 1562 vom Mainzer Vikar Antonius Rodt geschenkt wurde. Der Einband trägt die Initialien Rodts und die Jahreszahl 1559, eine Präsentationsform, die auch einige von Schillings Bänden aufweisen. Mit Rodt betritt ein weiterer Mainzer Vikar den Horizont der Sammlung. Da sein Konvolut einen der ältesten Drucke der Sammlung, Josquin *Chansons tres musicales* (RISM A/I J 681, 1549) aufweist, scheinen Musikalien spätestens seit Beginn der 1550er Jahre Eingang in den Buchbesitz der Mainzer Geistlichkeit gefunden zu haben. Der komplette Satz der *Cantionum sacrarum* Pierre Phalès deutet dabei bereits auf ein systematisches Sammelinteresse hin. Es wäre möglich, dass Rodt Schilling für das Sammeln von Musikdrucken sensibilisierte. Dem Einband von Konvolut Nr. 3, das Schilling 1564 mit einem Besitzeintrag versah, ist allerdings die Jahreszahl 1560 eingepreßt. Dass Schilling schon vor der Schenkung Rodts Musikalien sammelte, ist auch deshalb anzunehmen, da der jüngste Druck dieses Konvoluts aus dem Jahr 1554 stammt. Auch Konvolut Nr. 7, dem Einband nach 1570 gebunden, deutet auf eine weiter zurückreichende Sammeltätigkeit hin, denn es enthält 1543–1545 erschienene Chanson-Drucke Tielmann Susatos. Entweder wurden diese Schilling erst später zugeeignet oder er sah sich im Laufe der Jahre veranlasst, Systematik oder Präsentationsform der Drucke zu ändern.

Konvolut Nr. 6 wurde ebenfalls nicht von Schilling angelegt. Der Einband trägt die Jahreszahl 1565, sämtliche enthaltenen Drucke erschienen im Vorjahr und der erste Besitzeintrag lautet »S. K. 1569.« Die auch bei Rodt und Schilling zu beobachtende Präsentationsform des Einbandes und das offenkundig systematische Sammelinteresse – enthalten sind sämtliche fünf Bände des Nürnberger *Thesaurus musicus* (B/I 1564¹⁻⁵) – sprechen für einen sozialen Zusammenhang. Womöglich war auch S. K. ein Angehöriger des Mainzer Klerus. Einen weiteren Zufluss aus der Mainzer Geistlichkeit erhielt die Sammlung 1571. Konvolut Nr. 8 schenkte Schilling Johannes Nunhemius, Subprior des Mainzer Dominika-

18 Hermann Weissenborn, *Acten der Universität Erfurt*, Bd. 2 (Geschichtsquellen der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete, 8), Halle 1884, S. 245.

nerkonvents. Das darin enthaltene *Postremum verpertini officii opus* Georg Rhaws (B/I 1544⁴) kann wiederum als Indiz eines weiter zurückreichenden Figuralmusikinteresses der klerikalen Mittelschicht verstanden werden.

In diesem Zusammenhang sind auch die Sammlungsbeiträge Sebastian Stoltz' und Thomas Schmidts von Interesse. Unter jenen Musikalien, die Ersterer nicht aus Schillings Nachlass übernahm, befand sich u. a. Homer Herpols *Novum et insigne opus musicum* (RISM A/I H 5187, 1565). Schmidts Besitzeintrag bestätigt die Vorbesitzerschaft Stoltzens, außerdem trägt der Einband die Jahreszahl 1565. Herpols Evangelienmotetten wurden also im Jahr ihres Erscheinens gebunden – höchstwahrscheinlich von Stoltz selbst. Bei einer durchschnittlichen Lebenserwartung von 55–60 Jahren¹⁹ müsste sich der 1610 verstorbene Stoltz zu diesem Zeitpunkt noch in Ausbildung befunden haben. Da der gebürtige Erfurter in den Matrikeln der dortigen Universität nicht nachweisbar ist,²⁰ wäre es möglich, dass er diese in Mainz genoss. Die hierfür wahrscheinlichste Institution wäre das 1561 gegründete Jesuitenkolleg, das 1568 mit der Übertragung der Algesheimer Bursa in die Strukturen der Universität eingerückt wurde – eine wichtige Voraussetzung für die Ausbildung des Mainzer Domklerus.²¹ Doch nicht nur dieser, sondern auch die Mainzer Dominikaner ließen ihren Nachwuchs von den Padres ausbilden.²² Zwischen 1563 und 1566 stiegen die Schülerzahlen von 300 auf 600, in den 1580er Jahren weiter auf 800.²³

Schilling war jedoch nicht die einzige Mainzer Persönlichkeit, zu der Stoltz über die Musik in Beziehung stand. Konvolut Nr. 17 gelangte über den Mainzer Kanoniker Johann Wonhoff²⁴ und einen gewissen Gerhard Schirlus in seinen

19 Zur relativen Lebenserwartung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vgl. Kai Lehmann, *Leben und Sterben vor, während und nach dem Dreißigjährigen Krieg in der Gemeinde Fambach (1559–1703). Eine Kulturgeschichte anhand des ältesten Kirchenbuches der Evangelischen Kirche von Kurhessen-Waldeck*, Floh-Seligenthal 2008.

20 Weissenborn, *Acten der Universität Erfurt*, Bd. 2 (wie Anm. 18).

21 Bernhard Duhr, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge im 16. Jahrhundert*, Freiburg i. Br. 1907, S. 106. Die Jesuiten kamen 1588 nach Erfurt, eine Knabenschule wurde jedoch erst 1607 eingerichtet. Vgl. Karl Hengst, *Jesuiten an Universitäten und Jesuitenuniversitäten. Zur Geschichte der Universität in der Oberdeutschen und Rheinischen Provinz der Gesellschaft Jesu im Zeitalter der konfessionellen Auseinandersetzung* (Quellen und Forschungen aus dem Gebiete der Geschichte, N. F. 2), Paderborn 1981, S. 152.

22 Klaus-Bernward Springer, *Die deutschen Dominikaner in Widerstand und Anpassung während der Reformationszeit* (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Dominikanerordens, 8), Berlin 1999, S. 186f.

23 Duhr, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge* (wie Anm. 21), S. 105f.

24 Wonhoff (gest. 1587) stammte aus Weißenau, war 1548 Vikar an St. Viktor, ging 1549 für zwei Jahre nach Rom und wurde später Kanoniker des Kreuz- und Johannesstiftes und Assessor der Philosophischen Fakultät. Vgl. Simon Widman, *Franz Behem. Ein Beitrag zur Geschichte des Buchhandels und der*

Besitz. Die beiden Rhaw-Drucke (RISM B/I 1538¹ und 1544⁴) stellen die älteste Schichte des Sammlungskomplexes dar. Da Schirlus den Erhalt des Konvoluts 1548 datierte, stellt es ohne jeden Zweifel ein Relikt der Mainzer Musikpflege der 1540er Jahre dar.²⁵

Obschon Thomas Schmidt erst 1611 in den Besitz der Drucke kam und aufgrund des späteren Sterbedatums ohne Zweifel der jüngste der drei Vikare war, scheint auch seine Sammeltätigkeit bis in die 1570er Jahre zurückzureichen. Konvolut Nr. 20 enthält zehn 1569–1579 erschienene Drucke. Zwar scheinen zumindest Johann Eccards *Neu deutsche Lieder* (RISM A/I E 170, 1578) einen anderen Vorbesitzer gehabt zu haben,²⁶ doch Alexander Utendals *Tres missæ* (RISM A/I U 122, 1573) trägt ausschließlich Schmidts Besitzvermerk – Einträge von Schillings oder Stoltzens Hand finden sich nirgends im Konvolut. Schmidts Eintrag weist ihn ferner noch nicht als Mainzer Vikar, sondern lediglich als »Erphordensis« aus. Und da auch er nicht an der Universität seiner Heimatstadt nachzuweisen ist, wäre auch in seinem Fall ein Besuch der Algesheimer Burse anzunehmen – 1623 verstorben, wäre dies noch während der 1570er Jahre möglich gewesen.

Stoltz' fügte der Sammlung lediglich vier, Schmidt nur ein Konvolut hinzu. Ob Antonius Rodt, S. K., Johannes Nunhemius, Johann Wonhoff oder Gerhard Schirlus der Schilling'schen vergleichbare Sammlungen unterhielten, lässt sich in Anbetracht der bewegten Überlieferungsgeschichte nicht beantworten. Allem Anschein nach repräsentierte Schilling jedoch keineswegs den Normalfall des Mainzer Figuralmusikgangs. Der Frankfurter Drucker Georg Rab²⁷ widmete ihm 1575 seinen Nachdruck von Jakob Meilands *Neuwen außserlesenen Teutschen Gesängen* (RISM A/I M 2180). Das Vorwort informiert auch über Schillings Stellung in der Mainzer Musikkultur:

Ich hab aber Ehrwürdiger wolgelehrter gütiger Herr vnter E. E. Namen und Tittel (doch mit deß Herrn Meilandi wissen und willen) solche [gemeint sind die Gesänge] wöllen lassen drucken vnd außgehn fürnemlich

Litteratur des sechszehnten Jahrhunderts auf Grund von bisher unbekanntem Briefen, Paderborn 1889, S. 66

25 Über einen Zusammenhang zur nachweislichen Professionalisierung des Kirchengesangs ab 1547 ließe sich spekulieren. Vgl. Gottron, *Mainzer Musikgeschichte* (wie Anm. 5), S. 16f.

26 Einem Dedikationsvermerk auf dem Deckblatt des Discantus zufolge war dies möglicherweise Eccards Bruder (»frater autoris«). Er erhielt den Druck am 28. Oktober 1578, gut zwei Monate nach dessen Erscheinen. Über etwaige Geschwister Eccards ist jedoch nichts bekannt. Vgl. Christine Böcker, *Johannes Eccard. Leben und Werk* (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, 17), München 1980.

27 Jakob Meiland, *Neuwe außserlesene Teutsche Gesäng* (RISM A/I M 2180), Frankfurt a. M. 1575, fol. A IIv.

darumb dieweil ich weiß daß E. E. nicht allein ein sonderlicher liebhaber der edlen Musica sondern auch derselben hochehrn vnd verwandt ist wie ich denn diesen vergangen Sommer mit etlichen guten Herrn vnd Freunden in E. E. Behausung gewesen alda euwer Musicam angehört da auch etliche derselben Gesäng gesungen worden.²⁸

Im Sommer 1574 wurden in Schillings Haus also auch »teutsche Lieder« gesungen. Dies ist ein Beleg dafür, dass dessen Drucke nicht nur bloße Sammelobjekte waren, sondern auch als Aufführungsmaterialien gebraucht wurden. Dieselben »Gesäng«, von denen Rab spricht, finden sich im Erstdruck der Sammlung Meilands (A/I M 2177, 1569), die Schilling neben Anthologien Lassos, Antonio Scandellos und Ivo de Ventos ebenfalls besaß (siehe Anhang Nr. 9). Hinter den »guten Herrn vnd Freunden« darf man ein *convivium musicum* von Kollegen und Bekannten Schillings vermuten, zu denen womöglich auch Rodt, S. K., Nunhemius, Wonhoff und Schirlius gehörten. Schilling eingerechnet ergäbe dies bereits einen Aufführungsapparat von sechs Personen. Doch holte Schilling sich möglicherweise auch Knabenstimmen, d. h. Schüler ins Haus. Auf diesem Wege hätten Stoltz und Schmidt den Weg in Schillings Kreis finden können.

Von 1560 bis 1580 war Schilling zweifelsohne eine zentrale Persönlichkeit der Mainzer Figuralmusikkultur, doch sicherlich nicht deren Initiator. Insbesondere die über Rodt und Nunhemius in die Sammlung gelangten Drucke der 1540er Jahre können als Indiz einer bis in diese Zeit zurückreichenden Tradition musikalischer Zusammenkünfte verstanden werden. Vom angenommenen Sterbedatum (um 1590) ausgehend, wäre Schilling in dieser Zeit im Schulalter gewesen. Das Szenario einer über mehrere Generationen gewachsenen und mehrere Generationen umfassenden Konvivienkultur erscheint durchaus wahrscheinlich. Was also sang dieses Konvivium neben den erwähnten Teutschen Gesängen noch?

Repertoireprofil

Konvolut Nr. 1, das Rodt Schilling 1562 überantwortete, enthält die vollständige Serie der 1554/55 von Pierre Phalése (d. Ä.) herausgegeben fünf- und sechsstimmigen *Cantiones sacrarum*. Den achten und letzten Band erwarb er sogar ein zweites Mal – Tenor, Contratenor und Bassus in der Ausgabe 1560³, Superius und Quinta et Sexta pars in der Ausgabe 1561^{1a}.²⁹ Der Doppelkauf hatte wahrscheinlich aufführungspraktische Gründe: Die *Cantiones* kamen in fünf Stimmbüchern. Um die darin enthaltenen vier sechsstimmigen Motetten zu singen, benötigte man in jedem Fall ein zweites Ex-

28 Ebda.

29 Davidson, *Catalogue critique*, Bd. 3 (wie Anm. 4) S. 53f.

emplar der Quinta et Sexta pars, da der Sextus hinter dem Quintus abgedruckt worden war. Um Jacobus Clemens non Papas siebenstimmiges *Ego flos campi* und dessen achtstimmiges *Pater peccavi* aufführen zu können, waren auch Bassus und Contratenor in zweifacher Ausfertigung erforderlich. Dieser Befund bescheinigt dem Schilling'schen Konvivium einen ambitionierten Figuralmusikumfang. Auch die kompletten sechs Bände der posthum erschienenen Motettensammlungen Clemens' (Konvolut Nr. 2) und die vom Nachdruck Orlando di Lassos ›Antwerpener Motettenbuch‹ beschlossenen 15 *Libri ecclesiasticarum cantionum* Tielmann Susatos (Nr. 5) sprechen für Schillings umfassende Wahrnehmung des nordalpinen Motettenschaffens der 1550er Jahre.

Noch vor den Antwerpener und Löwener *cantiones* scheint Schilling sich für deutschsprachige Figuralmusik interessiert zu haben. Konvolut Nr. 3 weist die früheste Einbanddatierung auf (»F. S. 1560«) und enthält sowohl Georg Rhaws *Neue deudsche geistliche gesenge* (RISM B/I 1544²¹) als auch die *Psalmen Davids* Johann Reuschs und David Kölers. Damit betreten das deutsche Kirchenlied und die deutsche Psalmotte den Horizont der Sammlung und der Schilling'schen Hausmusik. Dass dieses Repertoire allem Anschein nach von katholischen Stiftsklerikern, Dominikaner und Jesuitenzöglingen gesungen wurde, sollte nicht als Widerspruch verstanden werden. Das Singen in der Volkssprache hatte seinen festen Platz in der geistlichen Musikkultur des deutschen Sprachraums, sowohl inner- als auch außerhalb der Liturgie, sowohl vor als auch nach der Reformation. Im Mainzer Erzstift hielt man am gottesdienstlichen Singen deutscher Lieder selbst nach Veröffentlichung des *Missale Romanum* (1570) fest,³⁰ denn aufgrund über zweihundert Jahre zurückreichender liturgischer Eigentraditionen war dessen Einführung für nahezu alle deutschen Bistümer fakultativ.

Das 1569 von S. K. gebundene Konvolut Nr. 3 stellte eine substanzielle Erweiterung des Sammlungsspektrums dar. Waren die großbesetzten Motetten Clemens' noch als krönende Extravaganz am Ende ein durchweg fünf- und sechsstimmigen Serie zu verstehen, lieferte der erste Band des Nürnberger *The-saurus musicus* 63 achtstimmige Sätze. Insbesondere die 15 Motetten »per duos choros« erschlossen dem Schilling'schen Konvivium mit Sicherheit neue Dimensionen der Achtstimmigkeit. Auch der durchweg siebenstimmige zweite Band bot klangvolles Repertoire, während die drei letzten Teile sukzessiv zur Vierstimmigkeit abstiegen.

Relativ spät erst scheint Schilling neben dem Motetten- auch das zeitgenössische Chanson-Schaffen wahrgenommen zu haben. 1570 band Schilling die *Vingt*

30 Dokumentiert u. a. im 1605 zu Mainz gedruckten *Catholisch Cantual oder Psalmbuechlein*. Vgl. Franz Karl Prassl, »Das katholische Kirchenlied des im Kontext des Wandels liturgischer Ordnungen«, in: *Luther im Kontext. Reformbestrebungen und Musik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Hildesheim 2016, S. 117–138: S. 134f.

et six chansons musicales und die ersten zehn *Livres de chansons* Tielman Susatos (Nr. 7), 1571 das enorm populäre *Septiesme livre des chansons* Pierre Phalèses (RISM B/I 1560⁶) in fünfter Auflage (RISM B/I 1570⁸).³¹ Ebenfalls in dieser Zeit erfolgte der Aufbau des auch von Rab erwähnten Repertoires »teutscher Liedlein« (Nr. 9 und 11). Nach wie vor aber erweiterte Schilling seinen Motettenbestand. In Konvolut Nr. 10 setzte er zum einen seine Akquise satztechnischer bzw. aufführungspraktischer Kuriosa fort: Clemens Stephanis *Cantiones triginta* enthalten u. a. den 24-stimmigen (Josquin zugeschriebenen) Kanon *Qui habitat in adiutorio altissimi* und das 12-stimmige *Regi seculorum invisibili* Pierre Cadéacs. Zum anderen hielten mit Individualdrucken Jakob Meilands, Jacobus de Kerles, Johann Knöfels Alexander Utendals und Ivo de Ventos erstmals Erträge der zeitgenössischen Motettenproduktion unmittelbar Einzug in die Sammlung.

Unter den Mitte der 1570er Jahre gebunden Drucken finden sich zum ersten Mal Editionen venezianischer Verleger. Francesco Rampezettos Nachdruck des ersten Madrigalbuches Alessandro Striggios stellt das einzige unmittelbare Sediment dieses Repertoires dar. Der Erwerb des pädagogisch zugeschnittenen *Primo libro a due voci* Bernardino Lupacchinos und Gioan Maria Tassos kündigt zwar von der Auseinandersetzung mit der virtuoson madrigalischen Gesangsmanier, doch offenkundig blieb Schillings Interesse kursorisch. Kontinuierlicher verfolgte er die deutsche Liedproduktion (Nr. 9 und 11).

Weniger zaghaft bediente Schilling sich an venezianischen Motettenanthologien. Mit Pietro Giovanellis fünfbindigem *Novus (atque catholicus) thesaurus musicus* erwarb er ein Kompendium, welches den sakralen Charakter der Motette wieder stärker in den Vordergrund rückte. Folgten noch die fünf nach Stimmenzahl disponierten Bände des Nürnberger *Thesaurus musicus* einer rein ästhetischen Systematik, so ordnete Giovanelli Bd. 1, 3 und 4 seiner Serie nach Anlässen des Temporale und Sanktorale, widmete den zweiten Band den Sonntagen des Kirchenjahres und füllte den letzten mit Huldigungs- und Memorialmotetten, überwiegend auf Angehörige des Hauses Habsburg. Das Frontispiz der ersten vier Bände verortete das enthaltene Repertoire »in sacra ecclesia catholica«, ein Anspruch, der einer weiteren, dem venezianischen *Thesaurus novus* vergleichbaren Serie zu Eigen war: Orlando di Lassos *Patrocinium musices* (Nr. 13). Schilling scheint die monumentalen Chorbücher kurz nach Giovanellis Anthologie erworben zu haben. Sie zählen neben dem *Choralis Constantinus* (Nr. 4) und den verstreuten Rhaw-Drucken zu den wenigen dezidiert liturgischen Anteilen

31 Bis Mitte des 17. Jahrhunderts erschienen 27 Neuauflagen. Vgl. Henri Vanhulst, »Un succès de l'édition musicale. Le ›Septiesme livre des chansons a quatre parties‹ (1560–1661/3)«, in: *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 32/33 (1978/79), S. 97–120: S. 102–109.

der Sammlung. *Patrocinium* und *Thesaurus novus* erscheinen als Artefakte einer musikästhetischen Wende, der zufolge kunstvolle geistliche Musik nicht nur zur Ergötzung des Gemüts und Reizung des Gehörs (»ad animi oblectationem, auriumque voluptatem«), sondern verstärkt im Gottesdienst (»ad divini cultus ministeria et officia«) Verwendung finden sollte.³²

1581 datieren die letzten Erwerbungen Schillings. Wiederum erweiterte er seine Motettensammlung. U. a. band er mit der siebten Nürnberger Auflage der *Sacrae cantiones quinque vocum* Lassos, einen der populärsten Individualdrucke der 1560er bis 80er Jahre.³³ Bis zum Erwerb des *Patrociniums*, drei Jahre zuvor, hatte Schilling dem geistlichen Schaffen Lassos nur geringe Beachtung geschenkt. Nun erwarb er neben der nördlich wie südlich der Alpen reüssierenden Motettenanthologie auch ein Messenbuch des Münchener Hofkapellmeisters (Nr. 15). Auch die in Konvolut Nr. 20 dokumentierte Sammeltätigkeit Schmidts fällt in diese Zeit und spiegelt vor allem die Vorliebe des Konviviums für das deutsche Lied. Die noch 15 Jahre andauernden Akquisen Sebastian Stoltz' führten zwar zu keiner quantitativ nennenswerten Erweiterung des Bestandes, die ersten beiden Bände der *Gemma musicalis* Friedrich Lindners erweiterten 1589 jedoch das eher schmalen Repertoire italienischer Madrigale beträchtlich (Konvolut Nr. 18). Mit der *Continuatio cantionum sacrarum* Lindners hielten 1596 mehrhörige Motetten italienischer Autoren wie Andrea Gabrieli und Vincenzo Ruffo in größerer Zahl Einzug in die Sammlung. Mit Individualdrucken Michael Tonsors und Albinus Fabritius stehen jedoch immer noch jüngste Hervorbringungen der nordalpinen Mottentradition im Fokus des Anschaffungsinteresses (Nr. 19).

Neben dem – für den geselligen Charakter musikalischer Konviven unverzichtbaren – »deutschen Liedern«, denen auch die Chansons an die Seite zu stellen wären, liegt der Schwerpunkt der Sammlung eindeutig auf der Sakralmusik. Dabei ist die äußerst geringe Präsenz liturgisch gebundener Musik wie Messordinarien und Proprien, Magnificat, Lamentationen etc. auffällig, die Dominanz der Motette herausragend. Die *sacrae cantiones* stammen überwiegend aus den einschlägigen Offizinen Antwerpens, Löwens und Nürnbergs, was das Übergewicht hier verlegter Komponisten wie Jacobus Clemens non Papa, Pierre de Manchicourt, Thomas Crecquillons oder Orlando di Lassos jedoch nur zum Teil erklärt. Der hauptsächliche Ort der Schilling'schen Musikalienakquise war Frankfurt a. M. Georg Rab, der Schilling in der o. g. Widmung beschwor, er möge seinen

32 Orlando di Lasso, *Patrocinium musices*, Bd. 1 (RISM A/I L 857), München 1573, Widmung, ohne Folierung.

33 Übersicht der 1562–1586 erschienen Nachdrucke bei: James Erb (Hrsg.), *Sacrae Cantiones (Nürnberg, 1562)* (Orlando di Lasso. The complete Motets, 2), Middleton/WI 2002, S. XV.

»geneigten willen spüren vnd erkennen [und] auch forthin [sein] günstiger Herr seyn und bleiben«,³⁴ scheint Schillings Bestellungen bearbeitet zu haben. Da auf der Frankfurter Buchmesse seit 1565 regelmäßig italienische Drucke feilgeboten wurden,³⁵ lässt sich die Repertoiredisposition der Sammlung nicht ausschließliche über Zirkulationsmechanismen des Musikalienmarktes erklären. Auch der im Falle etlicher Konvolute auffallende zeitliche Abstand zwischen Datierungsvermerken und Erscheinungsdatum der Drucke, wäre dadurch zu erklären, dass Schmidt nicht geradeheraus kaufte, was auf den Messen angeboten wurde,³⁶ sondern äußerst gezielt Musik anschaffte. Das Repertoireprofil legt nahe, dass er eine Vorliebe für die kontrapunktische Dichte und Klangfülle der über Clemens und Crecquillon vermittelten Kompositionstradition hegte. Doch wie vertrug sich dieser Musikgeschmack mit dem Reformvorstellungen, die nach dem Tridentinum zu zirkulieren begannen?

Die Schilling'sche Sammlung aus Sicht katholischer Reformdiskurse

Die Diskurse der katholischen Reform kreisten auch um die zeitgenössischer Sakralmusik. Während der dritten Sitzungsphase des tridentinischen Konzils waren auch altbekannte Monita wie die mangelnde Textverständlichkeit polyphoner Kirchenmusik wieder laut geworden, namentlich 1562 in der Zielsetzung der zur Behebung von Missständen bei der Messfeier eingesetzten Kommission.³⁷ Im *Decretum de observandis et vitandis in celebratione missarum* wurde kurz darauf allerdings lediglich festgehalten, dass alles »lascivum aut impurum [Mutwillige und Unreine]«³⁸ aus Kirchengesang und Orgelspiel fernzuhalten sei, eine For-

34 Meiland, *Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng* (wie Anm. 27), fol. A IIv.

35 Eine Aufstellung der 1565–1620 in Frankfurt angebotenen Drucke bei: Elisabeth Giselbrecht, *Crossing Boundaries. The Printed Dissemination of Italian Sacred Music in German-speaking Areas (1580–1620)*, Diss. Cambridge University 2012, S. 243–252.

36 Die Messkataloge listen die meisten Musikalien lediglich im Jahr ihres Erscheinens auf. Dafür, dass z. B. Susatos Chansonanthologien der 1540er Jahre noch in den 1570er Jahren in Frankfurt oder Leipzig angeboten wurden, gibt es keine Anhaltspunkte, zumal der Sinn von Messen das Feilbieten von Neuware ist und war. Vgl. Karl Albert Göhler, *Die Messkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung. Eine Anregung zur zeitgenössischen Bücherbeschreibung*, Leipzig 1901, Reprint Hilversum 1965; *Die Messkataloge Georg Willers. Herbstmesse 1564 bis Herbstmesse 1573* (Die Messkataloge des 16. Jahrhunderts, 1), hrsg. von Bernhard Fabian, Hildesheim 1972; *Die Messkataloge Georg Willers. Fastenmesse 1574 bis Herbstmesse 1580* (Die Messkataloge des 16. Jahrhunderts, 2), hrsg. von dems., Hildesheim 1973.

37 Karl Gustav Fellerer, »Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik«, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Bd. 2: *Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*, hrsg. von dems., Kassel 1976, S. 7–10: S. 7.

38 Valentin Loch, *Canones et Decreta Sacrosancti Oecumenici Concilii Tridentini*, Regensburg 1869, S. 114.

mulierung, die, weil sie das Vokabular einer über 200 Jahre zurückreichenden Tradition der Kirchenmusikkritik perpetuierte,³⁹ auf den ersten Blick nicht mit konkreten Merkmalen zeitgenössischer Musik in Verbindung zu stehen scheint, der jedoch die genannten puristischen Vorstellungen als Subtext eingeschrieben blieben.

In der zeitgenössischen geistlichen Musik dominierte in den frühen 1560er Jahren die kontrapunktisch dichte Schreibart. Schon die an Heinrich Finck orientierte Charakterisierung dieser Musik als pausenlos fließend und permanent durchimitierend, wurde von der Forschung ins Negative gewendet, da sie augenscheinlich die »Intensität der Textdarstellung« oder die »ausdrucksvolle Strukturierung des Tonsatzes« Josquins vermissen ließ.⁴⁰ Vor dem Hintergrund der südlich der Alpen um sich greifenden Tendenz zu verständlicher Textvertonung und kontrapunktischer Komplexitätsreduktion, mag die anscheinend gegensätzlichen Prinzipien folgende Musik eines Jacobus Clemens non Papas oder Nicolas Gomberts in der Tat befremden. Der enorme publizistische Erfolg der »vierten« bzw. »namenlosen« Generation⁴¹ beweist jedoch eindrücklich, dass Clemens, Gombert oder Crecquillon keineswegs den stilhistorischen Anschluss verpasst hatten, sondern innerhalb eines durch und durch konsolidierten ästhetischen Erwartungshorizontes agierten.⁴² Und auch südlich der Alpen kann nicht die Rede davon sein, dass der »franko-flämische Kontrapunkt« als veraltet angesehen wurde: Dass Adrian Willaerts letzte Motettenpublikation (A/I W 1126, 1559) nicht nur von syllabischer Textdeklamation und dialogischen Passagen geprägte »zukunftsweisende Sätze« enthielt, sondern auch fünf siebenstimmige, dicht gearbeitete und von komplizierten Kanontechniken getragene Extravaganzen, wirft die Frage auf, welche Schreibart Willaert hier als *Musica nova* apostrophierte.⁴³ Auch in den 1562 in

39 Peter Walter, »Das Konzil von Trient als Reformkonzil unter besonderer Berücksichtigung der Kirchenmusik«, in: *Luther im Kontext. Reformbestrebungen in der Musik des 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Michael Klaper, Hildesheim 2016, S. 171.

40 Annegrit Laubenthal, »Choralbearbeitung und freie Motette«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, Bd. 2 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3.2), hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1990, S. 325–366: S. 351.

41 Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 2000, S. 294. Allan W. Atlas, *Renaissance Music. Music in Western Europe, 1400–1600*, New York und London 1998, S. 395.

42 Zu den hier wirksamen ästhetischen Prinzipien von Textdarstellung und Satzstruktur vgl. Thomas Schmidt-Beste, »Motive Structure and Text Setting in the Motets of Clemens and Crecquillon«, in: S. 255–282, in: *Beyond Contemporary Fame. Reassessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon*, hrsg. von Eric Jas, Turnout 2007, S. 255–282.

43 Zum Fortleben »archaischer« Satztechniken vgl. Peter Urquhart, »The Persistence of Exact Canon through the Sixteenth Century«, in: *Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries. Theory, Practice, and Reception History*, hrsg. von Katelijne Schiltz und Bonnie J. Blackburn, Leuven 2007, S. 171–196, zu Willaert insbes. S. 192–196.

Nürnberg und Venedig veröffentlichten *Sacrae cantiones* des Italienfahrers Lasso stehen textfreundlich-transparenter und kontrapunktisch dichter Satz buchstäblich ›unvermittelt‹ nebeneinander.⁴⁴

Es hat den Anschein, dass während der Sitzungsphasen des Konzils eine stilistische ›Janusköpfigkeit‹ in der Sakralmusik spürbar wurde. Insbesondere in Italien mag dies der Fall gewesen sein, wo dank Madrigal und früher Mehrchörigkeit Gestaltungsalternativen plastischer in Erscheinung traten als nördlich der Alpen. Und da das Konzil überwiegend von Emissären südalpiner Bistümer und Orden frequentiert wurde⁴⁵ – vor allem die Präsenz der Jesuiten war beachtlich⁴⁶ – darf man in dieser Janusköpfigkeit einen neuralgischen Punkt der Debatte vermuten.

Für Franz Schilling und die Mainzer Kirchenmusik war dies zunächst belanglos, denn katholische Bistümer und Orden schickten nur während der zweiten Sitzungsphase einige wenige Vertreter nach Trient, die dritte wurde kaum frequentiert.⁴⁷ Doch mit der Gründung von Jesuitenkollegien nördlich der Alpen wurde auch die hiesige Kirchenmusikpraxis mit tridentinischem Reformdenken konfrontiert. So klagte Georg Bader, 1582–1586 General der rheinischen Ordensprovinz, dass der gottesdienstliche Figuralgesang zu Mainz »propter intolerabilem prolixitatem, praesertim hyberno tempore [wegen seiner unerträglichen Weitschweifigkeit, selbst während des Winters]« »neque suavis [...], neque devotus, neque aedificativus [weder ergötzlich, hingebungsvoll noch erbaulich]« sei.⁴⁸ Insbesondere der Führungskader vertrat in der Gründungsphase des Ordens eine äußerst harte Linie in Fragen der Kirchenmusik. Doch da die Kollegien nicht im luftleeren Raum entstanden, sondern u. a. über Extranee und Sodalitäten auf vielfältige Art und Weise in Kontakt mit lokalen Frömmigkeitskulturen traten, stand dieser Purismus quer zum traditionellen Brauchtum. So ist auch die frühe Korrespondenz nordalpiner Kollegien mit der Ordensleitung durchzogen von Konzessionsgesuchen in Sachen Figuralgesang und Orgelspiel.⁴⁹

In Mainz waren Reformen der Kirchenmusik nach jesuitischen Vorstellungen schon deshalb schwieriger, weil das Kollegium sich in eine über Jahrhunderte ge- und verwachsene Institutionslandschaft eingliedern musste. Dom, Universität und die zahlreichen Stifte nahmen zwar die pädagogischen und akademischen Dienste des Ordens gerne in Anspruch, die damit verbunden Befugnisse (Foundationen, Promo-

44 Man vergleiche hierzu nur *Veni in hortum meum* (Nr. 7) und *Angelus ad pastores ait* (Nr. 8).

45 Walter, *Das Konzil von Trient als Reformkonzil* (wie Anm. 39), S. 165.

46 Insbesondere Diego Laínez und Alfonso Salmerón zählten zu den prägenden Persönlichkeiten des Konzils. Vgl. Huber Jedin, *Geschichte des Konzils von Trient*, Bd. 4.2, Freiburg i. Br. 1975, S. 221.

47 Walter, *Das Konzil von Trient als Reformkonzil* (wie Anm. 39), S. 165.

48 ARSI Germ. Sup. 43, fol. 391^r.

49 Max Wittwer, *Die Musikpflege im Jesuitenorden unter besonderer Berücksichtigung der Länder deutscher Zunge*, Greifswald 1934, S. 11–14.

tionsrecht, Fakultätsmitgliedschaften etc.) wurden ihm jedoch nicht ohne Widerwillen übertragen.⁵⁰ Dafür, den Padres auch in Kultusfragen Gestaltungshoheit einzuräumen, bestand jedoch kein Anlass. Mit 6.000 Kommunionen im Jahr 1580 muss die pastorale Präsenz der Mainzer Padres als eher durchschnittlich bezeichnet werden. Zum Vergleich: Die Kölner Jesuiten erfuhren mit über 45.000 Kommunionen einen derart hohen Zulauf, dass sie an Festtagen des Beichtandrangs nicht Herr wurden.⁵¹ Dass Bader selbst in der Kollegkirche – seit 1577 war dies die ehemalige Franziskanerkirche – konventionelle Kirchenmusik hinnehmen musste, während an manchen süd-alpinen Kollegien nicht einmal gregorianischer Gesang geduldet wurde,⁵² vermittelt ein recht akkurates Bild vom tatsächlichen Einfluss der Jesuiten auf die gottesdienstliche Musikkultur in Mainz.

Dennoch verhallten die Klagen Baders nicht ungehört. Unter Erzbischof Wolfgang von Dahlberg wuchs der Druck der päpstlichen Kurie auf Mainz und nach geradezu vernichtenden Visitationsberichten im Jahr 1594, bei denen auch die gottesdienstliche Disziplin getadelt wurde, standen den Mainzer Stiften tiefgreifende Reformen ins Haus.⁵³ Dass ›weitschweifiger Figuralgesang‹ noch bis in diese Zeit die Mainzer Kirchenmusik prägte, wird aus Andreas Pevernages neunstimmigem *Triumphus chori angelici* ersichtlich, die Johann Sadeler dem Domkapitel 1587 in Gestalt einer prachtvollen Bildmotette widmete.⁵⁴ Angesichts der gebündelten Missstände wäre es nach 1594 ein Leichtes gewesen, auch die vom dichten Kontrapunkt geprägte herkömmliche Kirchenmusik aus dem Gottesdienst zu verdrängen. Es mag kein Zufall sein, dass der Ausbau der Sammlung just in dieser Zeit stagnierte.

Wie Schillings Kreis auf diesen wachsenden Druck reagierte, ist in Anbetracht der spärlichen biographischen Informationen nur schwer zu ermitteln. Schillings Devise lautete *Velis quos potes* – strebe [nur] nach dem, was du [auch] verwirklichen kannst. Das Motto verweist auf eine Passage aus Hilarius von Poitiers *De Trinitate*:

Denn wie in der Sonne etwas ist, was du sehen kannst, wenn du nur das zu sehen wünschst, was du zu sehen im Stande bist; und wie du das zu sehen strebst, was du nicht sehen kannst; so hast du auch in den göttlichen

50 Duhr, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge (wie Anm. 21), S. 106.

51 *Rheinische Akten zur Geschichte des Jesuitenordens 1542–1582* (Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, 14), hrsg. von Joseph Hansen, Bonn 1896, S. 739–742.

52 Wittwer, Die Musikpflege im Jesuitenorden (wie Anm. 49), S. 12f.

53 Franz Petri, *Rheinische Geschichte in drei Bänden*, Bd. 2: Neuzeit, Düsseldorf 1976, S. 64.

54 Vgl. Klaus Pietschmann, »Hochlöbliche Melodi zu Gottseligen Betrachtungen, Mainzer Kirchenmusik um 1600«, in: *Trier – Mainz – Rom. Stationen, Wirkungsfelder, Netzwerke. Festschrift für Michael Matheus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Anna Esposito, Regensburg 2013, S. 149–172: S. 153–157.

Dingen etwas, was du verstehen kannst, wenn du nur das erkennen willst, was du zu erkennen im Stande bist; geht aber deine Hoffnung über deine Kraft hinaus, so wirst du auch das, was du vermocht hast, nicht mehr zu vermögen im Stande sein.⁵⁵

Wendet man diese erkenntnistheoretische Miniatur ins Lebenspraktische, so könnte sie ein bodenständig-pragmatisches, tendentiell stoisches Ethos repräsentieren. Dass Schilling sich als jahrelange Kernfigur der Mainzer Figuralmusikultur die radikalen Ansichten der Jesuiten zu Eigen gemacht hätte, darf bezweifelt werden – ebenso, dass er offen und vehement gegen diese opponierte. Die Jesuiten besaßen die Rückendeckung der päpstlichen Kurie, doch dies war nicht die einzige katholische Instanz, die nach dem Tridentinum zur Kirchenmusik Position bezog.

Wie oben erwähnt, erwarb Schilling Ende der 1570er Jahre den *Novus thesaurus musicus* und das *Patrocinium musices*. Bekanntermaßen entstanden die beiden Prachtausgaben unter der Schirmherrschaft Kaiser Maximilians II.⁵⁶ und Herzog Wilhelms V.⁵⁷ Weder machten sie einen Hehl aus ihrem liturgischen Bestimmungsort, noch aus ihrer Affirmation des komplexeren Kontrapunkts. So finden sich im *Thesaurus* mit *Ascendo ad patrem meum*, *Veni sancte spiritus* und *Quicumque manducaverit panem* drei achtstimmige, dicht gearbeitete Sätze aus der Feder des vormaligen Kapellmeisters Ferdinands I., Jean Guyot de Châtelet (*Liber primus*, B/I 1568²). Noch klangvoller präsentieren sich dessen zwölfstimmige Fassung von Josquins *Benedicta es caelorum regina* und das *Ego flos campi* seines Kapellkollegen Michel Charles Desbuissons (*Liber quartus*, B/I 1568³). Musik dieser Art konnte schwerlich dazu dienen, den Jesuiten die Augen für die Vorzüge großbesetzter Motetten zu öffnen, doch ob diese den Inhalt von *Patrocinium* und *Thesaurus* frei heraus als »neque suavis, neque devotus, neque aedificativus« bezeichnet hätten, darf ebenso bezweifelt werden. Ersteres schmückten nicht nur die Wappen der bayrischen Herzöge, sondern auch jene des Kaiser, der Könige von Frankreich und Spanien, der (beiden) österreichischen Erzherzöge

55 »Sicut enim est in sole quod videas, si hoc velis videre quod possis; amittas autem quod potes videre, dum quod non potes niteris: ita et in rebus Dei habes quod intelligas, si intelligere quod potes velis. Caeterum si ultra quam potes speres; id quoque, quod potuisti, posse non poteris.« *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, Bd. 10, hrsg. von Jacques Paul Migne, Paris 1845, S. 368. Übs. nach: *Sämtliche Schriften des heiligen Hilarius, Bischofs von Poitiers*, Bd. 2, hrsg. von Gregor Thomas Ziegler, Kempten 1833, S. 130.

56 Maximilians entlohnte 1567 einige der vertretenen Musiker für gefertigte Kompositionen. Vgl. Carmelo Peter Comberiat, *Late Renaissance Music at the Hapsburg Court*, New York 2016, S. 99.

57 *Patrocinium musices, prima pars (München, 1573)* (Orlando di Lasso. The complete Motets, 9), hrsg. von Peter Bergquist, Middleton/WI 2000, S. XIII.

und nicht zuletzt Papst Gregors XIII. Letzteres enthielt eine nahezu identische ›Wappensammlung‹, Huldigungsmotetten auf die Kaiser Ferdinand I. und Maximilian II., die österreichischen Erzherzöge Ferdinand II. und Karl II., auf Maximilians Söhne Rudolf und Ernst, Alfonso II. d'Este und Albrecht V. von Bayern (*Liber quintus*, RISM B/I 1568⁶).

Erscheinen schon die beiden Serien eng aufeinander bezogen, so lässt sich vom *Patrocinium* der Bogen zu einem weiteren kulturellen Großprojekt eines katholischen Herrschers schlagen. Entgegen Leuchtmanns Annahme orientierte sich das *Patrocinium* nicht (ausschließlich) an den von Wilhelms Vater protegierten *Historien der lieben Heiligen Gottes*,⁵⁸ sondern – Lassos Widmung zufolge⁵⁹ – an der 1569–1572 unter Patronage Phillips II. herausgegebenen *Biblia Regia* oder Antwerpener Polyglotte. Das Frontispiz des *Patrociniums* und die Motetten des letzten Thesaurus-Bandes präsentieren daher nicht nur eine ›heilige Allianz‹, sondern ebenso eine koordiniert anmutende Kulturpolitik des katholischen Hochadels. Die Musik eines Nicolas Gomberts, Jacobus Vaets oder Orlando di Lasso zirkulierte in ganz Europa und war essentieller Bestandteil des Hofzeremoniells. Dass sie nicht nur dort, sondern ebenso ›in sacra ecclesia catholica‹ erklänge, lag im unmittelbaren Repräsentationsinteresse der Monarchen. *Thesaurus* und *Patrocinium* waren ein mehr als dezenter Fingerzeig, dass die radikaleren katholischen Reformkräfte im Begriff waren, Hand an eine geistliche Kultur zu legen, die seit dem 15. Jahrhundert von fürstlicher Patronage genährt und geformt worden war.

Für Schilling und andere Träger der Mainzer Figuralmusikkultur wäre es mit Sicherheit keine Option gewesen, sich dem jesuitischen Schlichtheitsgebot zu beugen. Die Messen und Motetten der vierten ›franko-flämischen‹ Komponistengeneration stellten für sie eine Rahmenbedingung von Andachtserfahrung dar. Hier ging es um den rechten Rahmen von Gotteserfahrung, von Gotte-serkenntnis. Schillings Erkenntnisvermögen ›in rebus Dei‹ war mit Sicherheit nicht nur durch die höheren Verstandsfakultäten, sondern ebenso ästhetisch determiniert. Hier dürfte er mit seinem Landsmann Luther einer Meinung gewe-

58 Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso*, Bd. 1: *Sein Leben. Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1976, S. 164.

59 ›Ex qua generosae pietatis haereditae praeter alia multa praeclarum hanc fortunam tuam omnis posteritas mirabitur, quod sub Illustrissimi tui nominis auspiciis primum in lucem proderunt, maiora ista sacrarum aliarumque selectiorum Cantionum volumina, iis maxime usibus comparata, quae templis sacrisque officiis servire queant. In quo equidem Serenissimi Hispaniarum Regis Catholici, cognati tui foelicitatem propemodum assequeris, cuius piissima liberalitate Christiano orbi per hos annos quasi caelitus demissi obvenerunt divinatorum eloquiorum Libri ex ipsis sacrorum idiomatum fontibus hausti et purgati.‹ Di Lasso, *Patrocinium musices*, Bd. 1 (wie Anm. 32), ohne Folierung.

sen sein, der Figuralmusik Erkenntnis- und Offenbarungspotentiale jenseits des theologisch-philologisch Ergründbaren zugeschrieben hatte.⁶⁰ Bewegte man sich außerhalb des Rahmens gesicherter Erkenntnis, so Hilarius' Warnung, »quod potuisti, posse non poteris« – würde Erkenntnis selbst verunmöglicht. Velis quos potes – oder: Kein Figuralgesang ist auch keine Lösung. So wäre es dem Schilling'schen Kreis ohne Zweifel zupassgekommen, wenn sie mit der Musik der habsburgischen cappellani und Lassos in klangvolle Opposition zum puristischen Reformdenken der Zeit hätten treten können.

Franz Schilling besaß unzählige Motetten von Komponisten, die um die Jahrhundertmitte entweder in den »franko-flämischen« Stammländern oder an den Höfen der Mächtigen Europas tätig waren. Dieses Repertoire war der kirchlichen und kirchennahen Musikpflege nicht unmittelbar zugewachsen, sondern in der quasi-klerikalen Kultur der Laienbewegungen⁶¹ und der fürstlicher Repräsentation unterworfenen Spezialliturgie der Hofkapellen herangezogen worden. Als Modeerscheinung diffundierten die *sacra cantiones* schon bald zurück in die Klangräume der Stiftskirchen und Kathedralen, erst recht nachdem mit Aufkommen des kommerziellen Notendrucks die soziale Exklusivität dieses Repertoires nivelliert wurde: Die milanesische Praxis der *Motetti missales*,⁶² die auch im deutschen Sprachraum dokumentiert ist,⁶³ stellte dabei nur den Anfang einer Auflösung der liturgischen Gesangsordnung dar. Das Übergewicht biblischer Prosa in den Motetten der »vierten Generation«⁶⁴ und die seit den 1550er Jahren massiv zirkulierenden Evangelienmotetten⁶⁵ zeugen von einer Ausdehnung dieses Prozesses auch auf die liturgischen Lesungen.

60 Vgl. Rob C. Wegman, »Luther's Gospel of Music«, in: *Luther im Kontext. Reformbestrebungen und Musik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Michael Klaper, Hildesheim 2016, S. 175–197; Stefan Menzel, »Der Lobgesang Mariens in lutherischem Gewand. Die Magnificat-Antiphonen Georg Forsters«, in: *Maria »inter« confessiones. Das Magnificat in der frühen Neuzeit*, hrsg. von Christiane Wiesenfeldt und Sabine Feinen, Turnhout 2017, S. 159–175, insbes. S. 172–174; derselbe, »Philologische Durchdringung – musikalische Versinnlichung. Martin Luther, Ludwig Senfl und die Antiphon »In pace in idipsum««, in: *Der neue Tod – Zum Wandel von Sterben, Bestattung und Totengedenken durch die Reformation* (Jahrbuch der Reformationsgeschichtlichen Forschungsbibliothek Wittenberg, 1), hrsg. von Matthias Meinhardt (im Druck).

61 So entstand Jacobus Clemens non Papas Motette *Ego flos campi* für die *Illustre lieve Vrouwe Broederschap* zu 's-Hertogenbosch. Wolfgang Boetticher, *Geschichte der Motette*, Darmstadt 2000, S. 69.

62 Vgl. Lynn Halpern Ward, »The »Motetti Missales« Repertory Reconsidered«, in: *Journal of the American Musicological Society* 39/3 (1986), S. 491–523.

63 »An den hohen Festen, wan man Mensur singet, mag der Cantor wol bisweilen vor das Et in terra etc. Item für den Psalm, so man nach der Epistell singet, eine guthe Lateinische Muteten [...] singen.« »Die Naumburger Kirchen- und Schulordnung von D. Nicolaus Medler aus dem Jahre 1537«, hrsg. von Felix Köster, in: *Neue Mitteilungen aus dem Gebiete historisch-antiquarischer Forschungen* 19 (1898), S. 497–596, Anhang S. 637–669: S. 526.

64 Schmidt-Beste, *Motive Structure and Text Setting* (wie Anm. 42), S. 256.

65 Wolfgang Krebs, *Die lateinische Evangelien-Motette des 16. Jahrhunderts. Repertoire, Quellenlage, musikalische Rhetorik und Symbolik* (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, 25), Tutzing 1995, insbes. S. 49–69.

Die Beseitigung solch außerkirchlicher Überformungen des Innerkirchlichen zählte zu den Kernanliegen der katholischen Reform. Deshalb drangen die Jesuiten auf die Indoktrinierung der kanonischen Gebetstexte, die von der überreichen Gebetsbuchliteratur überwuchert schienen. Deshalb drangen sie auf regelmäßige Beichte und Kommunion, um den Gläubigen ins Bewusstsein zu rufen, was die Kirche über die Laienkonvikte erhob: Das Monopol der Sakramente. Deshalb schied das *Missale Romanum* Tropen und Sequenzen aus, loderte die seit Johannes XXII. schwelende Diskussion um Kunstmusik in der Liturgie von neuem auf und ereiferte sich Georg Bader über die »intolerabilem prolixitatem« des gottesdienstlichen Figuralgesangs.

Für die meisten Gläubigen und Kleriker bedeutete dies jedoch, sich gegen die eigenen Traditionen zu wenden, ein Schritt, den die Jesuiten wohl nur deshalb mit solcher Vehemenz fordern konnten, weil er ihnen selbst keine Opfer abverlangte. Fragt man nach der Rolle von Musik im Kommunikationsprozess der katholischen Reform, so verweist die Schilling'sche Sammlung auf die spannungsreiche Zeit nach dem Tridentinum, in dem kirchenmusikalische Tradition und Kirche ihr Verhältnis neu zu bestimmten suchten. Die Sammlung unterstreicht die Dominanz der ›franko-flämischen‹ Schreibart nördlich der Alpen, die lange Abhängigkeit vom höfischen Repertoire, aber auch eine beachtliche ›Widerstandsfähigkeit‹ gegen südalpine Emanzipationsversuche vom kontrapunktisch dichten Motettensatz.⁶⁶ Sie lässt eine abseits der *ordines* sublimierte Kultur figuraler Gottesdienste erahnen, die wohl nicht zuletzt deshalb zum Zankapfel wurde, weil ihr das Tridentinum *in absentia* der deutschen Emissäre den Prozess gemacht hatte. Über Sebastian Stoltz und Thomas Schmidt lässt sich das Fortleben dieser Tradition bis ins 17. Jahrhundert verfolgen, die bis 1596 dokumentierten Repertoireerweiterungen lassen auf eine aktive Pflege dieser Musik wenigstens bis in diese Zeit schließen. Warum die Sammlung nach 1596 nicht

66 Der eigenen Askese überdrüssig, begannen auch die Jesuiten bald mit der Kultivierung eines einschlägigen Figuralrepertoires: Blickt man z. B. auf Tomás Luis de Victorias *Motecta* (RISM A/I V 1421, 1572), der ab 1571 exklusiv für die Gesangsbildung der deutschen Studenten am römischen Collegium Germanicum zuständig war, so scheinen die schlichten, kompakten, von ›luftigem Kontrapunkt‹ und vorbildlicher Textdeklamation geprägten Sätze regelrecht um die Approbation der Ordensleitung zu ›buhlen.‹ Ob es Victoria gelang, den ›Germanen‹ musikalischen Geschmack beizubringen, darf mit Blick auf die nordalpine Überlieferung seiner Motetten bezweifelt werden. Vom Neudruck der *Motecta* durch Johann Mayer (RISM A/I V 1424, 1589) – den ›Hausverleger‹ des Dillinger Jesuitenkollegs – abgesehen, lässt sich über RISM lediglich in der Altöttinger Gnadenkapelle ein nennenswertes zeitgenössisches Sediment lokalisieren: Die 1588–1625 ingrossierte Orgeltabulatur D-AÖhk 716a enthält 20 Motetten Victorias. Auch dies scheint ein ›jesuitische Quelle‹ zu sein: Wilhelm V. schickte im Jahr 1591 die ersten Padres nach Altötting. Vgl. Noel O'Regan, »Tomás Luis de Victoria's Roman Churches Revisited«, in: *Early Music* 28/3 (2000), S. 403–418; S. 406; Duhr, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge* (wie Anm. 21), S. 396.

weiter aufgestockt wurde, obschon Stoltz bis 1610, Schmidt bis 1623 dazu Gelegenheit gehabt hätte, wird Spekulation bleiben müssen. Belegen lässt sich nur, dass spätestens 1604 mit Amtsantritt Erzbischof Schweikhardts von Kronberg eine neue Art von Kirchenmusik in Mainz Fuß fasste. Mit den Worten: »Illa die Cantores altis vocibus et omnium instrumentis novum carmen iucundum canticum concin[u]erunt«, schilderte der Frankfurter Drucker Nikolaus Stein das denkwürdige Ereignis.⁶⁷ Die wohl bereits unter Schweikhardts Vorgänger Johann Adam von Bicken erfolgte Anstellung des Kapellmeisters Jan Le Febure kündigt von einer neuerlichen Professionalisierung der Dommusik,⁶⁸ aber auch einer Forcierung der erzbischöflichen Kulturhoheit, mit der eine nachhaltige Italianisierung einherging.⁶⁹

In Stoltz' und Schmidts Sammlung ist diese neue Kirchenmusik nicht eingedrungen. Fanden sich die beiden Vikare nach 1604 musikalisch isoliert, abgeschnitten von Kollegen und Schülern, die fähig und willens waren, die Motetten eines Clemens non Papa oder Jean Guyots zu singen? Oder unterhielten die Dom- und Stiftsvikare noch bis 1623 – oder gar bis zur Plünderung der Stadt im Jahr 1631 – eine lebendige, gewissermaßen ›subversive‹ musikalische Parallelkultur? Diese Fragen seien künftiger Forschung anheimgestellt.

67 Agostino Bendinelli, *Sacrarum cantionum quatuor et quinque vocibus* (RISM A/I B 1911), Frankfurt a. M. 1604, RISM A/I B 1911, Widmung, ohne Folierung.

68 Klaus Pietschmann, »Im Spannungsfeld der Konfessionen. Jan Le Febures ›Rosetum Marianum‹ (1609) und der kirchenmusikalische Aufschwung in Mainz um 1600«, in: *Mainz und sein Orchester. Stationen einer 500-jährigen Geschichte* (Schriften zur Musikwissenschaft, 23), hrsg. von Ursula Kramer und Klaus Pietschmann, Mainz 2014, S. 21–39: S. 22f.

69 Die vom Autor ebenfalls rekonstruierte und andernorts zu besprechende Musikaliensammlung Schweikhardts enthält u. a. Francesco Stivoris *Concenti musicali* (RISM A/I S 6453, 1601), Giulio Radinos *Concerti per sonare et cantare* (RISM A/I R 29, 1607), aber auch – Schweikhardt studierte 1574/75 am Collegium Germanicum – einen Neudruck von Victorias *Motecta* (RISM A/I V 1425, 1603).

Anhang: Vorläufiges Inventar der Sammlung

Die Sammlung wurde, ihrer physischen Verfasstheit gemäß, in Konvoluten erfasst. Betitelt wurden diese nach dem Namen des Erstbesitzers und dem nahezu durchweg dokumentierten Datum der Bindung, das zugleich als Ordnungskriterium erster Instanz diente. In zweiter Instanz wurde nach dem Erscheinungszeitraum der enthaltenen Drucke sortiert, abschließend eine laufende Nummer vergeben. Da die exakte Reihenfolge der Drucke innerhalb des jeweiligen Konvoluts aus den Katalogen nicht zu rekonstruieren war, wurden die Drucke überwiegend chronologisch oder nach Reihennummern geordnet. In vielen Fällen steht zu vermuten, dass Drucke mit dem Besitzvermerken, die jeweils ersten des Konvoluts sind, eine genaue kodikologische Untersuchung steht jedoch noch aus. Datums- und Besitzangaben auf den Vorder- und Innenseiten der Einbände wurden dem Konvoluttitel, solche auf den Deckblättern einzelner Drucke dem jeweiligen Einheitstitel als Fußnote angehängt.

I. (Rodt 1562)⁷⁰

| Einheitstitel | RISM-Sigle | lokale Signatur (S-Uu) |
|---|-----------------------|------------------------|
| <i>Liber primus cantionum sacrarum</i> , Löwen: P. Phalèse 1555 | B/I 1555 ² | Vok.-mus. i tr 511–515 |
| <i>Liber secundus cantionum sacrarum</i> , Löwen: P. Phalèse 1555 | B/I 1555 ³ | |
| <i>Liber tertius cantionum sacrarum</i> , Löwen: P. Phalèse 1554 | B/I 1554 ³ | |
| <i>Liber quartus cantionum sacrarum</i> , Löwen: P. Phalèse 1557 | B/I 1557 ⁵ | |
| Pierre de Manchicourt, <i>Liber quintus cantionum sacrarum</i> , Löwen 1554 | A/I M 272 | |
| <i>Liber sextus cantionum sacrarum</i> , Löwen: P. Phalèse 1554 | B/I 1554 ⁵ | |
| <i>Liber septimus cantionum sacrarum</i> , Löwen: P. Phalèse 1555 | B/I 1555 ⁴ | |
| <i>Liber octavus cantionum sacrarum</i> , Löwen: P. Phalèse 1556 | B/I 1556 ² | |
| Josquin des Prez, <i>Chansons tres musicales</i> , Paris 1549 | A/I J 681 | |

70 Einband: »M. A. R 1559.« »Sum Francisci Schillingii ex dono Magistri Antonii Rodt Vicarii Moguntinii 1.5.62. Velis quod potes.«

2. (Schilling 1563)⁷¹

| | | |
|---|------------------------|-----------------------------|
| Clemens non Papa, <i>Liber primus cantionum sacrarum</i> , Löwen 1559 ⁷² | A/I C 2686 | Vok.-mus. i tr 142–144, 146 |
| Clemens non Papa, <i>Liber secundus cantionum sacrarum</i> , Löwen 1561 | A/I C 2691 | |
| Clemens non Papa, <i>Liber tertius cantionum sacrarum</i> , Löwen 1559 | A/I C 2694 | |
| Clemens non Papa, <i>Liber quartus cantionum sacrarum</i> , Löwen 1559 | A/I C 2698 | |
| Clemens non Papa, <i>Liber quintus cantionum sacrarum</i> , Löwen 1559 | A/I C 2702 | |
| Clemens non Papa, <i>Liber sextus cantionum sacrarum</i> , Löwen 1559 | A/I C 2705 | |
| <i>Liber octavus cantionum sacrarum</i> , Löwen: P. Phalèse 1560 | B/I 1560 ³ | |
| <i>Liber octavus cantionum sacrarum</i> , Löwen: P. Phalèse 1561 | B/I 1561 ^{1a} | |

3. (Schilling 1564)⁷³

| | | |
|--|------------------------|--------------------|
| <i>Neue deudsche geistliche gesenge</i> , Wittenberg: G. Rhaw 1544 ⁷⁴ | B/I 1544 ²¹ | Vok.-mus. i tr 565 |
| David Köler, <i>Zehen Psalmen Davids</i> , Leipzig 1554 | A/I K 1227 | |
| Johann Reusch, <i>Zehen deudscher Psalm Davids</i> , Wittenberg 1552 | A/I 1208 | |

4. (Schilling 1564)⁷⁵

| | | |
|--|----------|------------------------|
| Heinrich Isaac, <i>Choralis Constantinus I</i> , Nürnberg 1550 ⁷⁶ | A/I I 89 | Vok.-mus. i tr 245–248 |
| Heinrich Isaac, <i>Choralis Constantinus II</i> , Nürnberg 1555 | A/I I 90 | |
| Heinrich Isaac, <i>Choralis Constantinus III</i> , Nürnberg 1555 | A/I I 91 | |

71 Einband: »Sum Francisci Schillingii Vicarii Moguntini. 1.5.6.3. Velis quod potes.«

72 »Ex libris Musicis Sebastiani Stoltz Vicarii Moguntini.«

73 Einband: »F[ranz] S[chilling] 1560.« »Sum Francisci Schillingii Vicarii Moguntini. 1564 Velis quod potes.«

74 Discantus: »Ex libris Sebastiani Stoltz.«

75 Einband: »Sum Francisci Schillingii Vicarii Moguntini. 1564. Velis quod potes.«

76 In allen Stimmen: »Ex libris Musicis Sebastiani Stoltz, nunc vero Thomae Schmithi Erphordiani.«

5. (Schilling 1564)⁷⁷

| | | |
|---|------------------------|------------------------|
| <i>Liber primus ecclesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen: T. Susato 1553 ⁷⁸ | B/I 1553 ⁸ | Vok.-mus. i tr 535–537 |
| <i>Liber secundus ecclesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen: T. Susato 1553 | B/I 1553 ⁹ | |
| <i>Liber tertius ecclesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen: T. Susato 1553 | B/I 1553 ¹⁰ | |
| <i>Liber quartus ecclesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen: T. Susato 1554 | B/I 1554 ⁸ | |
| <i>Liber quintus ecclesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen: T. Susato 1553 | B/I 1553 ¹² | |
| <i>Liber sextus ecclesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen: T. Susato 1553 | B/I 1553 ¹³ | |
| <i>Liber septimus ecclesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen: T. Susato 1553 | B/I 1553 ¹⁴ | |
| <i>Liber octavus ecclesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen: T. Susato 1553 | B/I 1553 ¹⁵ | |
| <i>Liber nonus ecclesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen: T. Susato 1554 | B/I 1554 ⁹ | |
| <i>Liber decimus ecclesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen: T. Susato 1555 | B/I 1555 ⁸ | |
| <i>Liber undecimus ecclesiasticarum cantio-</i> <i>num,</i> Antwerpen: T. Susato 1555 | B/I 1555 ⁹ | |
| <i>Liber duodecimus ecclesiasticarum cantio-</i> <i>num,</i> Antwerpen: T. Susato 1557 | B/I 1557 ³ | |
| <i>Liber XIII ecclesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen: T. Susato 1553 | B/I 1553 ¹⁶ | |
| <i>Liber XIII ecclesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen: T. Susato 1557 | B/I 1557 ⁴ | |
| Orlando di Lasso, <i>Liber decimus quintus ec-</i> <i>clesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen 1560 | A/I L 763 | |

77 Einband: »Sum Francisci Schillingii Vicarii Moguntini. 1564. Velis quod potes.«

78 Bassus: »Ex libris Musicis Sebastiani Stoltz Ao / 90«.

6. (S. K. 1569)⁷⁹

| | | |
|---|-----------------------|--------------------------------------|
| <i>Thesaurus musicus</i> , Nürnberg: J. vom Berg und U. Neuber 1564 ⁸⁰ | B/I 1564 ¹ | Vok.-mus. i tr 597–604 |
| <i>Thesauri musici tomus secundus</i> , Nürnberg: J. vom Berg und U. Neuber 1564 | B/I 1564 ² | Vok.-mus. i tr 597–601, 603–604 |
| <i>Thesauri musici tomus tertius</i> , Nürnberg: J. vom Berg und U. Neuber 1564 | B/I 1564 ³ | Vok.-mus. i tr 597, 599–601, 603–604 |
| <i>Thesauri musici tomus quartus</i> , Nürnberg: J. vom Berg und U. Neuber 1564 | B/I 1564 ⁴ | Vok.-mus. i tr 597, 599, 601–603 |
| <i>Thesauri musici tomus quintus</i> , Nürnberg: J. vom Berg und U. Neuber 1564 | B/I 1564 ⁵ | Vok.-mus. i tr 597, 599, 601, 603 |

7. (Schilling 1570)⁸¹

| | | |
|---|------------------------|------------------------|
| <i>Premier livre des chancons [sic] a quatre parties</i> , Antwerpen: T. Susato 1543 ⁸² | B/I 1543 ¹⁶ | Vok.-mus. i tr 520–523 |
| <i>Vingt et six chansons musicales & nouvelles</i> , Antwerpen: T. Susato 1543 | B/I 1543 ¹⁵ | |
| <i>Le second livre des chansons a quatre parties</i> , Antwerpen: T. Susato 1544 | B/I 1544 ¹⁰ | |
| <i>Le tiers livre de chansons a quatre parties</i> , Antwerpen: T. Susato 1544 | B/I 1544 ¹¹ | |
| <i>Le quatriesme livre de chansons a quatre parties</i> , Antwerpen: T. Susato 1544 | B/I 1544 ¹² | |
| <i>Le cinquiesme livre contenant trente & deux chansons</i> , Antwerpen: T. Susato 1544 | B/I 1544 ¹³ | |
| <i>Le sixiesme livre contenant trente & une Chansons</i> , Antwerpen: T. Susato 1545 | B/I 1545 ¹⁴ | |
| <i>Le septiesme livre contenant vingt & quatre chansons</i> , Antwerpen: T. Susato 1545 | B/I 1545 ¹⁵ | |
| <i>Le huitiesme livre des Chansons a quatre parties</i> , Antwerpen: T. Susato 1545 | B/I 1545 ¹⁶ | |
| Pierre de Manchicourt, <i>Le neufiesme livre de chansons à quatre parties</i> , Antwerpen: T. Susato 1545 | A/I M 270 | |

79 Einband: »1565.«

80 Bassus: »S. K. 1569.« In allen Stimmen: »Sum Sebastiani Stoltz ex legato Domini Francisci Schillingii.«

81 Einband: »F[rantz] S[chilling] 1570.«

82 Contratenor: »Sum Francisci Schillingii Vicarii Moguntini.« »Ex legato supra dicti D[omi]ni sum Sebastiani Stoltz.«

Le dixiesme livre contenant la bataille a quatre B/I 1545¹⁷
de Clement Jannequin, Antwerpen: T. Susato
 1545

8. (Nunhemius → Schilling 1571)⁸³

Postremum vespertini officii opus, B/I 1544⁴ Vok.-mus. i tr 524–227
 Wittenberg: G. Rhaw 1544⁸⁴

Septiesme livre des chansons a quatre parties, B/I 1570⁸
 Löwen: P. Phalèse 1570⁸⁵

9. (Schilling 1571)

Orlando di Lasso, *Neue teutsche Liedlein* A/I L 830 Vok.-mus. i tr 265–268
mit fünff stimmen, München 1569⁸⁶

Jakob Meiland, *Neue außserlesene Teutsche* A/I M 2177
Liedlin, mit fünff und vier Stimmen,
 Nürnberg 1569

Ivo de Vento, *Neue Teutsche Liedlein, mit* A/I V 1119
Fünff stimmen, München 1569

Ivo de Vento, *Neue Teutsche Lieder, mit* A/I V 1122
viern, fünff und sechs stimmen, München
 1570

83 Einband: »Sum Francisci Schillingii Ex liberalitate reverendi pastoris ac domini Johannis Nunhemius sub prioris conventus ordinis predicatorum apud Mog. 1571 Velis quod potes. Deo gratias.«

84 Tenor: »Fr[ater] Io[ann]es Nunhemius 1572.«

85 In allen Stimmen: »Ex libris Musicis Sebastiani Stoltz Vicarii Moguntini.«

86 Tenor: »Sum Francisci Schillingii Vicarii Moguntini: 71.«

10. (Schilling ca. 1571)⁸⁷

| | | |
|---|-----------------------|--------------------------------------|
| Clemens Stephani (Hrsg.), <i>Cantiones triginta selectissimae</i> , Nürnberg: U. Neuber 1568 | B/I 1568 ⁷ | Vok.-mus. i tr 249–250 |
| Clemens Stephani (Hrsg.), <i>Psalmus CXXVIII [...] sex, quinque et quatuor vocum</i> , Nürnberg: U. Neuber 1569 | B/I 1569 ¹ | Vok.-mus. i tr 249–250 |
| Jakob Meiland, <i>Cantiones sacrae</i> , Nürnberg 1569 | A/I M 2174 | Vok.-mus. i tr 249–250, 252 |
| Jacobus de Kerle, <i>Selectae quaedam cantiones</i> , Nürnberg 1571 ⁸⁸ | A/I K 447 | Vok.-mus. i tr 249–252 ⁸⁹ |
| Johann Knöfel, <i>Dulcissimae quaedam cantiones</i> , Nürnberg 1571 | A/I K 989 | Vok.-mus. i tr 249–252 ⁹⁰ |
| Alexander Utendal, <i>Sacrarum cantionum [...] liber primus</i> , Nürnberg 1571 | A/I U 120 | Vok.-mus. i tr 249–250, 252 |
| Ivo de Vento, <i>Liber mottetorum quatuor vocum</i> , München 1571 | A/I V 1116 | Vok.-mus. i tr 249–250 |

11. (Schilling 1575)

| | | |
|---|--|------------------------|
| Alessandro Striggio, <i>Il primo libro de madrigali a sei voci</i> , Venedig 1566 | B/I 1566 ²⁰ , A/I S 6953 | Vok.-mus. i tr 307–310 |
| Antonio Scandello, <i>Neue Teutsche Liedlein</i> , Nürnberg 1568 | A/I S 1149 | |
| Bernardino Lupacchino und Gioan Maria Tasso, <i>Il primo libro a due voci</i> , Venedig 1568 | B/I 1568 ¹⁸ | |
| Orlando di Lasso, <i>Der ander Theil teutscher Lieder</i> , mit fünff stimmen, München 1572 | A/I L856 | |
| Jakob Meiland, <i>Cantiones sacrae quinque et sex vocum</i> , Frankfurt a. M. 1573 | A/I M 2174 | |
| Jakob Meiland, <i>Neuwe außserlesene Teutsche Gesäng</i> , Frankfurt a. M. 1575 ⁹¹ | A/I M 2180 | |
| Jakob Meiland, <i>Sacrae aliquot cantiones latinae et germanicae</i> , Frankfurt a. M. 1575 | A/I M 2179 | |

87 Einband: »F[rantz] S[Schilling] 1571«.

88 Tenor: »Ex libris Musicis Sebastiani Stoltz.«

89 Tenor und Bassus im Besitz der Bibliothek der Kngl. Musikhochschule Stockholm.

90 Die übrigen Stimmbücher im Besitz der Bibliothek Västerås.

91 »Sum Francisci Schillingii Vicarii Moguntini. 75.«

12. (Schilling 1577)⁹²

| | | |
|--|-----------------------|------------------------|
| Pietro Giovanelli (Hrsg.), <i>Novi thesauri musici liber primus</i> , Venedig: A. Gardano 1568 ⁹³ | B/I 1568 ² | Vok.-mus. i tr 605–609 |
| Pietro Giovanelli (Hrsg.), <i>Novi atque catholici thesauri musici liber secundus</i> , Venedig: A. Gardano 1568 | B/I 1568 ³ | |
| Pietro Giovanelli (Hrsg.), <i>Novi atque catholici thesauri musici liber tertius</i> , Venedig: A. Gardano 1568 | B/I 1568 ⁴ | |
| Pietro Giovanelli (Hrsg.), <i>Novi atque catholici thesauri musici liber quartus</i> , Venedig: A. Gardano 1568 | B/I 1568 ⁵ | |
| Pietro Giovanelli (Hrsg.), <i>Liber quintus & ultimus</i> , Venedig: A. Gardano 1568 | B/I 1568 ⁶ | |

13. (Schilling 1578)

| | | |
|---|------------|------------------------|
| Orlando di Lasso, <i>Patrocinium musices I</i> , Löwen 1574 ⁹⁴ | A/I L 872 | Vok.-mus. i tr 269–272 |
| Orlando di Lasso, <i>Patrocinium musices II</i> , Löwen 1577 | A/I L 901 | |
| Orlando di Lasso, <i>Patrocinium musices III</i> , Löwen 1578 | A/I L 907 | |
| Orlando di Lasso, <i>Patrocinium musices IV</i> , Löwen 1578 | A/I L 908 | |
| Jakob Meiland, <i>Sacrae aliquot cantiones latinae et germanicae</i> , Frankfurt a. M. 1575 | A/I M 2179 | |
| Jakob Meiland, <i>Cantiones aliquot novae</i> , Frankfurt a. M. 1576 | A/I M 2181 | |

92 Einband: »1577.«

93 Bassus: »Sum Francisci Schillingii Vicarii Moguntini. 1.5.77. Nunc Thomae Schmidt ibid. Vicarii Anno 1611.«

94 »Sum Francisci Schillingii Vicarii Moguntini. 78.« »Sebastiani Stoltz.« »Nunc sum Thomae Schmidt.«

14. (Schilling 1580)⁹⁵

- | | | |
|--|------------|--------------------|
| Gallus Dressler, <i>Sacrae cantiones</i> , Nürnberg 1574 ⁹⁶ | A/I D 3521 | Vok.-mus. i tr 177 |
| Gallus Dressler, <i>Außerlesene teutsche Lieder</i> , Nürnberg 1575 ⁹⁷ | A/I D 3526 | |

15. (Schilling 1581)⁹⁸

- | | | |
|--|------------------------|------------------------|
| <i>Epithalamia in honorem [...] D. Nicolai Leopardi</i> , Nürnberg: Theodor Gerlach 1568 | B/I 1568 ²¹ | Vok.-mus. i tr 282–285 |
| Jaches de Wert, <i>Motectorum [...] liber primus</i> , Nürnberg 1569 | A/I W 850 | |
| Orlando di Lasso, <i>Sacrae cantiones</i> , Nürnberg 1575 | A/I L 880 | |
| Leonhard Lechner, <i>Motectae sacrae</i> , Nürnberg 1576 ⁹⁹ | A/I L 1287 | |
| Leonhard Lechner, <i>Sacrarum cantionum [...] liber secundus</i> , Nürnberg 1581 | A/I L 1295 | |
| Orlando di Lasso, <i>Liber missarum, quatuor et quinque vocum</i> , Nürnberg 1581 | A/I L 924 | |

16. (Stoltz nach 1548)¹⁰⁰

- | | | |
|---|-----------------------|------------------------|
| <i>Postremum vespertini officii opus</i> , Wittenberg: G. Rhaw 1544 ¹⁰¹ | B/I 1544 ⁴ | Vok.-mus. i tr 566–569 |
| <i>Selectae harmoniae quatuor vocum</i> , Wittenberg: G. Rhaw 1538 | B/I 1538 ¹ | |

95 Einband: »1576.«

96 Vagans: »Sum Francisci Schillingii Vicarii Moguntini. 80.« »Ex libris Musicis Sebastiani Stoltz.«

97 Altus: handschriftlicher Anhang Introitus in Festis S. Crucis: *Nos autem oportet gloriari*.

98 Einband: »F. S. V. M. 1581.«

99 »Sum Francisci Schillingii Vicarii Moguntini. 81.« »Modo ex legato D[omi]ni Schill[ingii] Sebastiani Stoltz.« »Post modum exemptum a Thomâ Schmidt ib. Vicario.«

100 Einband: »Hae quatuor partes pro resessus monumento datae sunt a venerabili artium liberalium magistro Johanne Wonhoffio Moguntinensi Anno domini 1548. Gerhardus Schirlius.«

101 Altus: »Fui Ex libris M. Sebastiani Stoltz Vicarii Moguntinii. Nunc sum Thomae Schmidts ibidem Vicarii.«

17. (Stoltz 1565)¹⁰²

Homer Herpol, *Novum et insigne opus musicum*, Nürnberg 1565¹⁰³ A/I H 5187 Vok.-mus. i tr 218–222

18. (Stoltz ca. 1589)

Friedrich Lindner (Hrsg.), *Gemma musicalis*, Nürnberg: C. Gerlach 1588¹⁰⁴ B/I 15882¹ Vok.-mus. i tr 558–563

Friedrich Lindner (Hrsg.), *Liber secundus gemmae musicalis*, Nürnberg: C. Gerlach 1589 B/I 1589⁸

19. (Stoltz 1596)

Ferdinando di Lasso, *Cantiones sacrae*, Graz 1587 A/I L 753 Vok.-mus. i tr 516–519

Rinaldo del Mel, *Sacrae cantiones*, Antwerpen 1588 A/I M 2195 Vok.-mus. i tr 516–519

Blasius Amon, *Missae quatuor*, Wien 1588. A/I A 941 Vok.-mus. i tr 516–518

Friedrich Lindner (Hrsg.), *Continuatio Cantionum sacrarum*, Nürnberg: C. Gerlach 1588¹⁰⁵ B/I 1588² Vok.-mus. i tr 516–519

Friedrich Lindner (Hrsg.), *Missae quinque, quibus vocibus*, Nürnberg: C. Gerlach 1590 B/I 1590¹ Vok.-mus. i tr 516–518

Michael Tonsor, *Cantiones ecclesiasticae*, München 1590 A/I T 966 Vok.-mus. i tr 516–518

Albinus Fabritius, *Cantiones sacrae*, Graz 1595 A/I F 40 Vok.-mus. i tr 516–519

102 Einband: »1565.«

103 »Ex libris Musicis Sebastiani Stoltz.«

104 Tenor: »Ex libris Musicis M. Sebastiani Stoltz Vicarii Mog.«

105 Tenor: »Ex libris Musicis Sebastiani Stoltz Anno 96.« »Thomae Schmid.«

20. (Schmidt ca. 1579)

| | | |
|--|------------|------------------------|
| Orlando di Lasso, <i>Neue teutsche Liedlein mit fünff stimmen</i> , München 156 | A/I L 830 | Vok.-mus. i tr 472–476 |
| Ivo de Vento, <i>Neue Teutsche Liedlein, mit Fünff stimmen</i> , München 1569 | A/I V 1119 | Vok.-mus. i tr 472–476 |
| Antonio Scandello, <i>Nawe [sic] und lustige Weltliche Deudsche Liedlein</i> , Dresden 1570 | A/I S 1151 | Vok.-mus. i tr 472–476 |
| Orlando di Lasso, <i>Magnificat octo tonorum</i> , Nürnberg 1573 | A/I L 861 | Vok.-mus. i tr 472–477 |
| Orlando di Lasso, <i>Der ander Theil teutscher Lieder, mit fünff stimmen</i> , München 1573 | A/I L 871 | Vok.-mus. i tr 472–476 |
| Alexander Utendal, <i>Tres missae, quinque et sex vocum [...] item Magnificat</i> , Nürnberg 1573 ¹⁰⁶ | A/I U 122 | Vok.-mus. i tr 472–477 |
| Orlando di Lasso, <i>Der dritte Theil schöner, neuer, teutscher Lieder, mit fünff stimmen</i> , München 1576 | A/I L 899 | Vok.-mus. i tr 472–476 |
| Johannes Eccard, <i>Neue deutzsche Lieder</i> , Mühlhausen 1578 ¹⁰⁷ | A/I E 170 | Vok.-mus. i tr 472–476 |
| Orlando di Lasso, <i>Selectissimae cantiones</i> , Nürnberg 1579 | A/I L 915 | Vok.-mus. i tr 472–477 |
| Orlando di Lasso, <i>Altera pars selectissimarum cantionum</i> , Nürnberg 1579 | A/I L 916 | Vok.-mus. i tr 472–476 |

106 »Thomas Schmidt Erphordensis.«

107 Discantus: »Fratri Autoris dono dedi ipso die Simonis et Judae Apostolorum anno 78.«