



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

*„Wie alte Bekannte.
Zur Konstruktion von Biographien von
Renaissance-Komponisten“*

verfasst von / submitted by

Imke Harmine Augusta Oldewurtel, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes

1. Einleitung.....	7
2. Biographie und Biographieforschung.....	10
2. 1. Definitionen	12
Biographie	
Lebenslauf	
Biographik vs. Biographieforschung	
Lebensdaten – Wirkungsträger	
2. 2. Geschichte der Biographie(forschung).....	17
2. 3. Biographie(forschung) in der Musikwissenschaft	21
Was ist eine Biographie? Oder: Wie sollte eine Biographie sein?	
3. Fokus & Methoden.....	30
3. 1. Fokus	31
Auswahl der Komponisten	
Auswahl der Quellen	
3. 2. Methodische Herangehensweise	37
Historische Diskursanalyse	
Zugang zum Feld – Reflexion von Vorannahmen und Erwartungen	
Sprachkritik als Möglichkeit	
4. Biographische Modelle	43
4. 1. Der Künstler und das Werk.....	44
4. 2. Das Genie	46
4. 3. Namensnennungen.....	47
4. 4. Das Lehrer-Schüler-Verhältnis	49
4. 5. (Persönliche) Verbindungen und Treffen.....	55
4. 6. Die Anekdote	59
5. Historische Entwicklungen und genrespezifische Tendenzen	64
5. 1. Musikgeschichten	64
Das ausgehende 18. Jahrhundert: Beginn der	
Musikgeschichtsschreibung	
Das 19. Jahrhundert: ausgewählte Beispiele	
Überlegungen zu Seinszuständen	
Beginn des 20. Jahrhundert: Musikwissenschaft und Nationalismus	
Überlegungen zu Nationalität und Nationalismus	
5. 2. Lexika und Enzyklopädien.....	79
18. und 19. Jahrhundert	
Überlegungen zur Konstruktion der Persönlichkeit	
20. Jahrhundert	
Verhältnis zwischen Musikgeschichten und Lexika	

6. Luftschlösser der Biographik – Ausblick und Fazit.....	86
6. 1. Ausblick: Biographisches zu Renaissance-Komponisten in aktuellen Musikgeschichten, Lexika und Monographien.....	86
6. 2. Fazit: Und was sagt uns das nun?.....	93
Primärquellen	95
Sekundärliteratur.....	97
Onlinequellen	104
Anhang – Korpus.....	Anhang 1–62
Zusammenfassung.....	Anhang 63

Abkürzungen:

MGG *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*

NewGrove *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*

Im Haupttext beziehen sich diese Abkürzungen, wenn nicht anders angegeben, jeweils auf die aktuelle 2. Auflage. Innerhalb der Literaturangaben werden die zweiten Auflagen mit einer ² gekennzeichnet.

Danksagung

Wer braucht schon eine Danksagung in einer Masterarbeit? Die meisten Personen, die das lesen, kennen die Personen, welche hier erwähnt werden, doch gar nicht. Oder lesen in die Arbeit beziehungsweise Danksagung nur Personen einmal hinein, die auch erwähnt werden? Aber wer weiß, vielleicht wird in vielen hundert Jahren jemand aus unerfindlichen Gründen einen Lexikonartikel über mich schreiben wollen und genau hier würden dann die biographisch ‚interessanten‘ oder einzigen Informationen über eine ‚Oldewurtel, Imke H(armine) A(ugusta)‘ stehen, welche vielleicht auch noch in fernster Zukunft wie folgt verarbeitet werden würden:

„In den Danksagungen ihrer Masterarbeit finden sich die Namen ihrer Eltern, Beate und Uwe und der Geschwister Ulfert und Theda, welchen sie sehr nahe gestanden haben muss, da sie ihnen in den blumigsten Worten ihren aller liebsten Dank für alles nur Erdenkliche ausspricht. Daneben noch eine gewisse Janina, welche aber unter dem Namen Oldewurtel in keiner Akte zu finden ist.

Oldewurtel war wohl sehr naturverbunden, da sie Xenia (in der Quelle ‚Ksenija‘, wohl ein Schreibfehler) und unzähligen anderen Kommilitonen für die vielen netten Stunden, meist an der „frischen Luft“ dankt. Neben diesen wird auch dem heute noch bekannten Christopher S. Dick gedankt, welcher später eine Professur für ‚Ethnomusikologie‘ innehatte (ein Fach, das heute an keiner Universität mehr vertreten ist). Mit diesem diskutierte sie viel über Studium und Forschung, weshalb zu vermuten ist, dass Oldewurtel in erster Linie wohl im Bereich der Ethnomusikologie zuhause war. Wie das Thema ihrer Masterarbeit damit zusammenhängt ist strittig. Das Verhältnis zwischen Oldewurtel und dem Institut für Musikwissenschaft wie auch Ihrer Masterarbeitsbetreuerin Birgit Lodes muss sehr gut gewesen sein, da sie auch hier allen für die gute Zusammenarbeit und die große Unterstützung dankt, der Betreuerin im Speziellen. Sie spricht darüber hinaus von sieben anstrengenden, aber auch entzückenden Jahren, weshalb sie zum Zeitpunkt ihres Abschlusses wohl circa 25 Jahre alt gewesen sein muss.

Während ihrer Studienzeit lernte Oldewurtel außerdem ihre Lebensgefährtin Sonja Tröster kennen – welche aus Oberbayern stammte und deren Mutter gelernte Chemielaborantin war –, die ihr immer zur Seite stand und sie besonders beim Mühsal des Studienabschlusses in allen Belangen unterstützte. Über den Rest des Lebens Oldewurtels ist leider nichts bekannt, außer, dass sie ihr Studium sehr genossen hat, aber auch glücklich war, dass es mal ein Ende hatte.“

Vielleicht entspricht diese Version dann nicht ganz der Realität, aber der Dank an alle Erwähnten und Mitgedachten kommt von Herzen!

1. Einleitung

Biographie: ein Weg zum Werk unter garantierter Umgehung des Werkes.¹

Wussten Sie, dass Charles Burney im Jahr 1774 in ein Haus zog, in dem vorher Isaac Newton lebte?² Oder, dass Dufay ein Waffeleisen besaß?³ Es liegt wohl in der Natur des Menschen, dass er das Leben von anderen in irgendeiner Weise interessant findet und man scheint mit Hilfe solcher (irrelevanten) Fakten eine gewisse Nähe zu anderen Personen aufbauen zu können. Ob es nun Informationen darüber sind, dass eine einem entfernt bekannte Person gerade auf der anderen Seite der Welt eine Suppe isst, wie man sie heutzutage als Facebook-NutzerIn⁴ immer wieder erhält, oder was ein berühmter Mensch vor 200 Jahren gerne aß oder was seine oder ihre sexuellen Vorlieben waren: Der Mensch ist immer auf der Suche nach ‚Sinn‘, welcher auch anhand der Erfahrungen anderer im eigenen Leben gefunden werden kann. Besonders die normalen Verhaltensweisen geben den Personen häufig das Gefühl, dass ihr Leben dem Leben einer berühmten Persönlichkeit gar nicht so unähnlich ist und damit an Sinn zunimmt. Außerdem ist der Mensch als soziales Wesen immer in vielseitiger Hinsicht auf andere Personen und deren Verhalten angewiesen und es entsteht durch die Nähe auch weitere Sympathie.

Die Beschäftigung mit Biographik, Biographieforschung und der sogenannten *New Biography*, als einer der vielen *turns* in der Geistes- und Kulturwissenschaft hat zu dem konkreten Thema dieser Arbeit geführt, wie auch mein ganz natürliches Interesse an anderen Menschen und deren Geschichten. Die Frage nach den verschiedenen Möglichkeiten eine Biographie zu gestalten, die im Rahmen eines Seminars behandelt wurde, ließ die Beschäftigung mit diesem Untersuchungsgegenstand sehr lebendig werden, da die Planung einer fiktiven Biographie für einen Publikationsantrag gefordert wurde.⁵ Es schwingt immer auch die generelle Frage mit, warum man denn überhaupt Biographien schreibt und auch liest. Bei der gleichzeitigen Beschäftigung mit der Musik und den Komponisten der Renaissance stellte sich mir anschließend die Frage nach der Art und Weise, wie die Biographien dieser Komponisten präsentiert werden.

Sowohl die schriftliche als auch die mündliche Biographie besitzt als Erzählung über bestimmte, meist berühmte Personen bis heute ein ungebrochenes Interesse. Auch im wissenschaftlichen Schrifttum erfreut sich diese Art der Abhandlung größter Beliebtheit, da sie auch auf große Resonanz

¹ Rauff, Ulrich: „Der große Lebenshunger. Erlösende Literatur: Das biographische Verlangen wächst“, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton, 4. März 1997, S. 33. Zugriff über Frankfurter Allgemeine Archiv Bibliotheksportal.

² Grant, Kerry S.: Art. „Burney, Charles“, in: *NewGrove*², Bd. 4, London 2001. S. 639–644. Hier: S. 640.

³ Planchart, Alejandro: „Guillaume Du Fay’s music for the Franciscan order“, Vortrag im Rahmen der *Medieval and Renaissance Music Conference*, Brüssel 2015.

⁴ Es wird in der vorliegenden Arbeit versucht eine gendergerechte Sprache zu verwenden, wobei sich die Autorin vorab für nicht intendierte Verwirrungen entschuldigen möchte.

⁵ Seminar von Annegret Fauser im Sommersemester 2012: *Biographik, Geschlecht und Musik: Zum Paradigmenwechsel der ‚New Biography‘*.

in der allgemeinen Bevölkerung stößt. Im Bereich der ‚Kulturbücher‘ befinden sich Biographien dauerhaft an der Spitze der Verkaufslisten. Sich auf alte Traditionen berufend, existieren sogar heute noch Ehrungen für dieses Genre, wie beispielsweise der recht junge Einhardpreis⁶, der Verdienste auf dem Gebiet der Biographik auszeichnet und dessen Namensgeber bereits im Mittelalter große Biographien verfasste.

Diese Arbeit beschränkt sich bei der Beschäftigung mit den biographischen Inhalten zum einen auf Renaissance-Komponisten und zum anderen auf Enzyklopädien und Lexika⁷ sowie Musikgeschichten, da es sich hierbei für viele Komponisten um die einzigen biographischen Darstellungen handelt, die uns zumindest bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts vorliegen. Die Auswahl der Renaissance-Komponisten kam neben persönlichem Interesse auch durch die Feststellung zustande, dass es zu den meisten dieser Komponisten nur wenige oder gar keine Abhandlungen gibt, die biographische Angaben in den Fokus rücken. Renaissance-Komponisten stellen einen relativ komplizierten Untersuchungsgegenstand dar, da sie auf der einen Seite ‚große Männer‘ ihrer Zeit waren, aber auf der anderen Seite für die Biographik zum Teil vergleichbare Probleme wie bei Biographien über Frauen in der Musikgeschichte auftreten: geringe Quellenlage, eine erschwerte Verbindung zum Heroischen und Genialen durch eine andere Position zum Beispiel als Mutter oder vielleicht noch als ‚Musikerin‘ innerhalb der Gesellschaft und zudem fehlt normalerweise der Nachweis einer ‚klassischen Ausbildung‘ für den Berufstitel ‚Komponistin‘.⁸ Selbst die Problematik des ‚Titels‘ erscheint ähnlich, da auch Renaissance-Komponisten nicht zwingend die Berufsbezeichnung trugen und oft nicht in das moderne Bild dieses ‚Berufes‘ hineinfallen.

Zum Einstieg wird der Versuch unternommen, Definitionen für Begriffe, welche mit der Biographik in Verbindung stehen, zu sammeln und zu erläutern und wenn nötig, für die Verwendung in dieser Arbeit konkrete Definitionen zu finden. Um einen Einblick in die Biographik und Biographieforschung zu geben, werden im folgenden Kapitel die Entwicklungen im Allgemeinen und für die Musikwissenschaft im Speziellen sowie Definitionen der relevanten Begrifflichkeiten gegeben. Im Anschluss daran soll kurz die Frage erläutert werden, was der Maßstab für eine Biographie und deren verschiedene Formen in dieser Arbeit sein soll.

Um die Hürde der Auseinandersetzung mit der Konstruktion von Biographien zu meistern, wird der Versuch unternommen, die historische Diskursanalyse in ihren Ansätze zu verfolgen und Ausblicke zu geben, wie sich diese im Rahmen größerer Untersuchungen besonders in diesem

⁶ Einhard-Stiftung zu Seligenstadt, Stiftungszweck – Einhardpreis, <http://www.einhard-stiftung.de/de/einhardstiftung-einhardpreis.htm> (letzter Zugriff: 14. August 2015).

⁷ Um den Lesefluss nicht unnötig zu stören, werde ich in der Arbeit in erster Linie ‚Lexikon‘ beziehungsweise ‚Lexika‘ verwenden, auch wenn es sich nach verschiedenen Definitionen oder auch aufgrund des Titels (eher) um Enzyklopädien handelt. Die Unterscheidung dieser beiden Genres soll nicht zusätzlich Aufgabe dieser Arbeit sein.

⁸ Unseld, Melanie: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkulturen und Musikhistoriographie*, Köln/Weimar u.a.: Böhlau 2014, S. 29, S. 288–296.

Feld als fruchtbar erweisen könnte. Der Ansatz der historischen Diskursanalyse ermöglicht es, bei diesem im höchsten Maße auf Menschen bezogenen Thema auch eine sozialwissenschaftliche Komponente einfließen zu lassen. Da bei der Interpretation von Diskursen auch die Einflussnahme der Forschenden eine Rolle spielt, wird neben der Beschreibung der Methodik (Kapitel 3) auch eine Reflexion, die Einblicke in die Annahmen und Thesen gibt, welche dieser Arbeit vorangegangen sind, gibt und zu dieser Themenwahl führten, eingefügt. Im gewissen Maße könnte man die Arbeit mit der historischen Diskursanalyse daher auch als eine ‚historische Feldforschung‘⁹ bezeichnen. Nach der Vorstellung der gewählten Gegenstände und der Beschreibung der Methoden, sollen die Diskurse um ganz bestimmte Modelle, wie sie in der hier behandelten Biographik gehäuft auftreten, analysiert werden. Dies geschieht anhand der Beschreibung der Veränderungen in der allgemeinen Verwendung, sprachlichen Umsetzung und damit Tradierung der Modelle. Da sich die meisten uns bekannten biographischen Informationen zu den Renaissance-Komponisten, häufig an diese feststehenden Modelle anschließen, wie sie beispielsweise für die bildenden Künstler bereits in der Vergangenheit herausgearbeitet wurden, sollen diese Modelle und ihr biographischer ‚Gehalt‘ zunächst herausgegriffen und der Diskurs im Kleinen überblickt werden. Anschließend soll die diachrone Übersicht von einschlägigen Musikgeschichten und -lexika in Kapitel 5 den historischen Diskurs in Bezug auf das biographische Schreiben über Renaissance-Komponisten im Größeren veranschaulichen. Bei diesem Vergleich lassen sich auch mit Blick auf die Historiographik gewisse Verbindungen rekonstruieren.

Wie die Biographik und die biographischen Anteile in Musikgeschichten und Lexikonartikeln zu Renaissance-Komponisten heute aussehen, wie weit sich diese entwickelt haben, was man nach der Betrachtung der Vorbilder als Verbesserung ansehen könnte und welche ‚Relikte‘ aus den hier betrachteten Beispielen vielleicht noch heute zu finden sind, soll zum Abschluss der Arbeit resümiert werden.

⁹ Keller-Drescher, Lioba: „Die Fragen der Gegenwart und das Material der Vergangenheit – Zur (Re-)Konstruktion von Wissensordnungen“, in: Hartmann, Andreas (Hrsg.): *Historizität – vom Umgang mit Geschichte. Hochschultagung „Historizität als Aufgabe und Perspektive“ der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde vom 21. – 23. September 2006 in Münster*, Münster 2007, S. 57–68.

2. Biographie und Biographieforschung

Ten rules for Biography

1. *The story should be true*
2. *The story should cover the whole life*
3. *Nothing should be omitted or concealed*
4. *All sources used should be identified*
5. *The biographer should know the subject*
6. *The biographer should be objective*
7. *Biography is a form of history*
8. *Biography is an investigation of identity*
9. *The story should have some value for the reader*
10. *There are no rules for biography*¹⁰

Die Untersuchung von Biographien als wissenschaftliche Unternehmung ist nichts Neues und eine ganze Reihe an Veröffentlichungen aus den verschiedensten Bereichen bestätigen dies nur allzu gut.¹¹ Jeder Einzelne hat an unterschiedlichen Punkten in seinem Leben – wenn auch nicht unbedingt wissenschaftlich – mit diesem Feld zu tun: Wenn Eltern ein ‚Mein 1. Lebensjahr Photoalbum‘ anlegen oder man eine Bewerbung schreibt, wenn man einen personenbezogenen Wikipedia-Eintrag liest oder ein opulentes Werk über eine berühmte Persönlichkeit der Geschichte. All das sind – manche im engeren, andere eher im weiteren Sinne – ‚Biographien‘, wie sie in den Interessensbereich der Biographieforschung rücken können. Dieses Forschungsgebiet ermöglicht es, Lebensbeschreibungen jedweder Art unter anderem aus historischer, soziologischer, linguistischer und literaturwissenschaftlicher Perspektive zu beleuchten.

Eine der theoretischen Hauptdiskussionen, die besonders in der Literaturwissenschaft geführt wird, ist jene über die Unterschiede des fiktionalen und des faktualen Erzählstils.¹² Auf der einen Seite wird von einem klaren Unterschied zwischen Fiktionalem und Faktuellem ausgegangen: Das eine als etwas Konstruiertes, das andere als Überlieferung von Geschehenem, wie es die Wissenschaft zu fordern scheint. Diese Unterscheidung ist jedoch etwas kurz gegriffen, wenn man sich vergegenwärtigt, dass auch Romane, die eine erfundene aber in unserer Realität und vor dem Hintergrund

¹⁰ Lee, Hermione: *Biography – A very short introduction*, Oxford 2009. Hier: S. 5–18.

¹¹ Das Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Theorie der Biographie stellt eine sehr umfangreiche Bibliographie im PDF-Format zur Verfügung. Sie reicht bis ins Jahr 2005 und spiegelt daher den aktuellsten Forschungs- und Publikationsstand leider nicht mehr wider. Darüber hinaus gibt das Boltzmann-Institut auch viele Anregungen zu dem Thema im Allgemeinen. *Homepage des Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Theorie der Biographie*, <http://gtb.lbg.ac.at/> (letzter Zugriff: 24.07.2015). Link zur Bibliographie: http://gtb.w8.netz-werk.com/sites/default/files/uploads/bibliographien/gesamtbibliographie_theorie%20und%20geschichte%20der%20biographie.pdf. Weitere Bibliographien finden sich bei Fetzer, Bernhard (Hrsg.): *Die Biographie – zur Grundlegung ihrer Theorie*, Berlin 2009. Ergänzend dazu außerdem Kreuzer, Wolfgang/Marian, Esther: *Auswahlbibliographie zur neueren deutschsprachigen Biographik* in Wilhelm Hemecker (Hrsg.): *Die Biographie – Beiträge zu ihrer Geschichte*, Berlin 2009, S. 501–508.

¹² Die Musikwissenschaft bleibt von dieser Frage nicht unberührt, vgl. Brandstätter, Ursula: „Musikerbiographien zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Schubert im Spiegel literarischer Biographien: Rudolf Hans Bartsch *Schwammerl* und Peter Härtling *Schubert*“, in: Heymann-Wenzel, Cordula/Laas, Johannes (Hrsg.): *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadembach*, Würzburg 2004, S. 82–105. Dazu auch Röller, Ute: „*Mein Leben ist ein Roman...*“. *Poetologische und gattungstheoretische Untersuchung jüngerer literarischer Musikerbiographien*, Würzburg 2007.

der Weltgeschichte und existierender Kultur stattfindende Geschichte beschreiben, durch diese Verortung in großem Maße faktuale Anteile beinhaltet. Das Faktuale kann maximal im Bereich von Science Fiction oder Fantasy ausgeklammert werden, wobei sonst hier zumeist reale Vorbilder bewusst oder unbewusst verarbeitet werden. Auf der anderen Seite kann in einer Erzählung immer nur ein Abbild, eine Rekonstruktion der Realität gegeben werden, auch wenn ganz klar ‚Real-Geschichtliches‘ beschrieben wird, was eine vollkommen faktuale Erzählung im eigentlichen Sinne ebenso ausschließt. So fällt schon die erste Unterscheidung zwischen literarischer und historischer Gattung schwer.

Folgt man der Theorie und den Ausführungen Hayden Whites, können auch Geschichtsschreibungen weder richtig noch falsch sein, sondern sie sind viel mehr als plausibel oder eben nicht plausibel zu betrachten. Durch dieses neue Gegensatzpaar wurden die Faktoren faktisch und fiktional aus mancher Sicht abgelöst.¹³ Die Relativität der Kategorien faktual/fiktional, wahr/unwahr, richtig/falsch kann auch mit Erkenntnissen der Erinnerungsforschung untermauert werden, welche darauf rekurren, dass eine Erzählung nie das faktisch Geschehene abbildet, sondern immer nur die Rückschau des Erzählers wiedergibt. Dabei neigt das menschliche Gedächtnis dazu, vermeintliche Lücken mit plausiblen Inhalten zu schließen.¹⁴ In Bezug auf Biographien hat dies Auswirkungen auf die zeitgenössischen Quellen, die somit immer Teile enthalten (können), welche im Rahmen der Erzählung des tatsächlich Geschehenen hinzugefügt wurden; egal ob ein Ereignis am selben Tag oder weitaus früher stattgefunden hat. Und so kann es auch in der (musik-)historischen Beschreibung mit dem Anspruch zum Beispiel eine Musikgeschichte zu erzählen geschehen, dass ganz unbewusst plausible Teile oder Geschehnisse eingefügt werden, obwohl der Autor versucht, sich stets auf Quellen zu berufen. Allein schon die Relativität der Sprache lässt solch klare Unterscheidungen kaum zu. Obwohl ihre Beliebtheit ungebrochen ist, scheint die Biographie in Bezug auf ihre allgemeine Definition und ihren ‚Wahrheitsgehalt‘ auf wackeligen Füßen zu stehen.

Im Folgenden soll zunächst eine Übersicht über Definitionen einiger in diesem Kontext gebräuchlicher Wörter oder auch Wortgruppen als Anfang stehen, um terminologische Probleme vor der Bearbeitung des Themas vorzustellen und in Teilen für die weitere Beschäftigung im Rahmen dieser Arbeit zu lösen. Anschließend soll ein Überblick über die Geschichte der Biographik und der Biographieforschung im Allgemeinen gegeben werden, um dann einen spezifischen Blick auf die Entwicklungen innerhalb der Musikwissenschaft werfen zu können.

¹³ Klein, Christian (Hrsg): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2009. Hier: S. 14. Im Folgenden immer abgekürzt mit *Handbuch Biographie* 2009.

¹⁴ Dazu ausführlich Unseld 2014, S. 39–68.

2. 1. Definitionen

Bei der Beschäftigung mit Biographien ist eine Begriffsbestimmung unumgänglich, da eine Vielzahl der Bezeichnungen ganz regulär in der Alltagssprache Verwendung finden. Dies führt notgedrungen zu dem Problem, dass es eine allgemeine und eine wissenschaftliche Bedeutung geben kann. Aber wie gezeigt werden wird, existieren bereits sehr verschiedene Verwendungen innerhalb der Wissenschaft selbst. Biographieforschung als Disziplin ist noch ein recht junges Fach, so dass es auch dort noch schwer fällt, allgemeingültige Definitionen zu finden, wie es auch keine größere Theorie der Biographie gibt¹⁵. Der semantische Bezug und die Wandlungen des Begriffs ‚Biographie‘ als solchem wurden bisher auch noch nicht eingehender untersucht.¹⁶ Ein kurzer Überblick über die Bedeutungen der verschiedenen Bezeichnungen der Disziplin, als auch für Phänomene innerhalb dieses Bereichs sollen kurz angerissen werden, um dann Verwendungsfelder der im Folgenden wieder auftretenden Begriffe zu definieren.¹⁷

Biographie

Bei der Beschäftigung mit der Definition des Wortes ‚Biographie‘ finden sich verschiedene Tendenzen, welche keine komplett widersprüchlichen Definitionen darstellen, aber doch in ihren Nuancen das Bild stark verändern können. Die offenste Variante, welche sich auch im alltäglichen Sprachgebrauch findet ist: „die individuelle Lebensgeschichte“¹⁸. Auch wenn in dieser Beschreibung bereits die „-geschichte“ enthalten ist, so ist sie noch nicht automatisch untermalt von der Erzählung, dem Narrativ. Man hört häufig, wenn eine Person über eine andere spricht und die Person die Ereignisse im Leben des anderen als beeindruckend empfindet, Formulierungen wie: „Er/Sie hat eine tolle Biographie“, was jedoch nicht auf eine Verschriftlichung des Lebenswegs hindeuten muss. Natürlich kann diese Erzählung auch mündlich tradiert werden. Im Rahmen dieser Untersuchung soll diese Option ausgeklammert werden. Zuletzt darf nicht vergessen werden, dass in der Alltagssprache mit ‚Biographien‘ auch sehr häufig einfach Monographien zu einem Menschen, also komplette Bücher über das Leben einer Person gemeint sind, was sich also lediglich auf den Gegenstand, das Buch, bezieht und nicht auf die inhaltliche Gestaltung.

In der Definition des *Metzler Lexikon Literatur*, wie in den meisten anderen Definitionen auch, ist der Bezug zur Verschriftlichung direkt enthalten: „die individuelle Lebensgeschichte bzw. ihre Darstellung; (lit.) Erzählung eines Lebens“¹⁹. So wird aus dem realen Verlauf, welcher in der

¹⁵ Schwalm, Helga: Art. „Biographie“, in: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*, Stuttgart u.a. 2007.

¹⁶ Schnicke, Falko: „I. Bestimmungen und Merkmale, 1. Begriffsgeschichte: Biographie und verwandte Termini“, in: *Handbuch Biographie* 2009, S. 1–6.

¹⁷ Zur Notwendigkeit einer Klärung der Terminologie vgl. Scheuer, Helmut: „Biografie“, in: Lamping, Dieter (Hrsg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart 2009, S. 65–74. Darauf basierend Hellwig 2005, S. 22.

¹⁸ Schwalm 2007.

¹⁹ Schwalm 2007.

ersten Hälfte noch möglichst übergreifend gemeint ist und wie der Begriff vielleicht am häufigsten in der Alltagssprache verwendet wird, nun im weiteren Sinne eine Textform. Auf das Spannungsfeld zwischen Fiktion/literarische Form und Geschichtsschreibung, das in sehr vielen Definitionen folgt, soll später noch detaillierter eingegangen werden. Eine andere Option einer ersten Definition – welche genau diese Spannung schon einseitig anspricht – ist: „Lebensbeschreibung, als solche Zweig der Geschichtsschreibung“²⁰. Diese Definition widerspricht derjenigen des *Metzler Lexikon Literatur* dann, wenn man davon ausgeht, dass es sich bei literarischen Formen nicht um Geschichtsschreibungen handelt. Diese Meinung ist jedoch überholt, schließt man sich der Theorie Hayden Whites an. White sieht Narrativität – und damit literarische Anteile – in jeder Textsorte und ganz besonders auch in jeder Art von Geschichtsschreibung.²¹

Der Begriff ‚Biographie‘ ist in unterschiedlichen Ländern in seinen sprachlichen Varianten zu sehr unterschiedlichen Zeiten aufgetreten: bereits Ende des 17. Jahrhunderts in England, im 18. in Frankreich und erst im 19. Jahrhundert in den Niederlanden.²² Es wurde von Anfang an auch der Begriff ‚vita‘ als das lateinische Pendant verwendet.²³ In dieser Arbeit eine Begriffsalternative zu suchen, erscheint sinnvoll, da im Begriff ‚Biographie‘ immer eine sozial- und kulturwissenschaftliche Komponente mitschwingt, welche in den zu betrachtenden Lexikoneinträgen – im Gegensatz zu den Musikgeschichtsschreibungen – nicht zwingend enthalten ist. Darauf weist auch die Definition, welche in der *Brockhaus Enzyklopädie* zu finden ist, hin:

Biografie [griechisch biographía »Lebensbeschreibung«] die, -/...f|en, Biographie, Darstellung der Lebensgeschichte eines Menschen sowohl hinsichtlich der äußeren Lebensumstände und Ereignisse – besonders der Verflochtenheit mit den historischen und sozialen Verhältnissen der Zeit – als auch der geistig-seelischen Entwicklung.²⁴

In den meisten Definitionen für ‚Biographie‘ findet sich das Verhältnis zwischen innerem und äußerem Individuum sowie des Verhältnis dessen zu seiner Außenwelt. Die häufig beschworene Definition Johann Wolfgang von Goethes recurriert ebenfalls auf die Unmöglichkeit dieses Unterfangens

²⁰ Wilpert, Gero von: Art. „Biographie“, in: ders. (Hrsg.): *Sachwörterbuch der Literatur*, 8. Aufl., Stuttgart 2001.

²¹ White, Hayden: *The content of the form: narrative discourse and historical representation*, Baltimore, Md. u.a. 1989.

²² Schnicke, *Handbuch Biographie* 2009, S. 3–5.

²³ Man findet in aktuellen Publikationen zum Teil auch heute noch die Verwendung, wenn sich zum Beispiel bei Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart u.a. 2011 unter ‚Biographie‘ lediglich ein Verweis zum Eintrag ‚Vita‘ findet oder in Jahn, Johannes/Lieb, Stefanie (Hrsg.): *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart 2008, findet sich ein Verweis von „Vitensammlungen“ zu „Kunstwissenschaft“. Ob es sich dabei um ein allgemeines Phänomen der Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft oder um spezifische Entscheidungen der HerausgeberInnen dieses Bandes bzw. Artikels handelt, kann hier nicht weiter beleuchtet werden.

²⁴ Art. „Biografie“, in: *Die Brockhaus Enzyklopädie Online*, F. A. Brockhaus/wissenmedia in der inmediaONE] GmbH, Gütersloh/München 2015, <https://onb.brockhaus-wissensservice.com/sites/brockhaus-wissensservice.com/files/pdf-permlink/biografie-c812b8d3.pdf> (letzter Zugriff: 27. Juli 2015).

und so scheint dies die Definition eines nicht erreichbaren Idealtypus. Sie findet sich im Vorwort zu Goethes eigener Autobiographie wieder:

Denn dieses scheint die Hauptaufgabe zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen, und zu zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet, und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abgespiegelt.²⁵

Weitere Unterscheidungen, welche von Olaf Hähner in Verbindung mit der Frage nach dem Verhältnis von Geschichtsschreibung und literarischer Biographie aufgeworfen werden, sind die Begriffspaare „historische Biographie und biographische Historie“²⁶. Hier wird im ersten Fall die Biographie als literarische Gattung mit einer historischen Ausrichtung beschrieben, während in der zweiten Formulierung der Gegenstand eine Geschichtsschreibung ist und der biographische Inhalt das hinzugefügte Attribut darstellt. Da diese Konzepte eher in Monographien klar voneinander getrennt werden können, sollen sie keine weitere Verwendung finden, jedoch weisen diese Begriffspaare sehr schön auf die zwei möglichen Haupttendenzen biographischer Beschreibungen historischer Personen mit deren hinzugefügten ‚Erscheinungsformen‘ hin. In der geschichtswissenschaftlichen Biographik würde einiges für die Bezeichnung als ‚biographischen Historien‘ sprechen, denn: „Sie [die Biographie] wird erst dann zur biographischen Historie, wenn sie beabsichtigt, historische Erkenntnis zu vermitteln“²⁷, wenn diese dies dann auch einlösen. Hähner spricht in der Folge auch noch über die „personale Biographie“²⁸, welche die Erkenntnis über die Persönlichkeit des/der Biographierten in den Mittelpunkt stellt. Es wäre also denkbar, dass man in lexikalischen Einträgen, welche sich explizit mit den Personen beschäftigen eher „personale Biographien“ zu finden sind, während es sich bei Lebensbeschreibungen in Musikgeschichten um eine Art der biographischen Historie handeln müsste.

Bei einer Definition der Biographie könnte man soweit gehen selbst die Namensnennung des „Eigennamens“ eines Individuums als eine Art Nukleus des Biographischen zu identifizieren, was die Diskussion auch nahe an den Autorbegriff heranrückt.²⁹ Eine Begriffsgruppe, die zu manchen musikwissenschaftlichen Tendenzen passen würde, wäre „Portrait/Charakteristik“, sieht man diese als „eine Präsentation des biographischen Objekts um seiner selbst willen“.³⁰ Diese Begriffe mit ihrer Definition

²⁵ Goethe, Johann Wolfgang von: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Bd. 1, Tübingen 1811, S. Xf. Hier steht nicht zuletzt die Schwierigkeit im Vordergrund, dass das Überschauen der aktuellen Geschehnisse und deren Wirkungen aus der zeitgenössischen Perspektive kaum möglich ist, was für eine Biographie gegenüber einer Autobiographie spricht. So wird es häufig auch für Geschichten der Populären oder Aktuellen Musik eingefordert.

²⁶ Hähner 1999, S. 23–26.

²⁷ Hähner 1999, S. 26.

²⁸ Hähner 1999, S. 27–29.

²⁹ Vgl. dazu Calella, Michele: *Musikalische Autorschaft: Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Kassel 2014.

³⁰ Schnicke, *Handbuch Biographie* 2009, S. 4f.

scheinen aber besonders für wissenschaftliche Arbeiten nicht überzeugend. Insgesamt scheint die Frage der Nomenklatur zwar wichtig, sie ist jedoch nicht in letzter Konsequenz zu klären.

Biographie soll in dieser Arbeit in erster Linie für das alleinstehende Produkt stehen und ist daher für den Gegenstand der Lexikographie als auch in den meisten Fällen für die Musikgeschichtsschreibung wenig geeignet. Um die Art der Biographie weiter zu beschreiben, soll jedoch versucht werden, ihre Natur durch adjektivische Verdeutlichung näher zu bestimmen, wie zum Beispiel monographische Biographie. Inhaltlich handelt es sich, wie in der abschließenden Überlegung zu diesem Kapitel noch ausgeführt werden soll um den Optimalfall einer Darstellung des Lebens einer Person, ihres Werkes und ihrer aktiven als auch passiven soziokulturellen Einflüsse.

Lebenslauf

Als Zwischenbegriff zwischen dem realen Verlauf und der im weitesten Sinne literarischen Darstellung lässt sich der Begriff ‚Lebenslauf‘ am ehesten verorten. Dieser wird im deutschsprachigen Raum in erster Linie für die im beruflichen Umfeld nötige Darstellung – zur Bewerbung oder bei überblicksartigen Veröffentlichungen zur eigenen Person – der (für die Position) relevanten Ereignisse und Erfahrungen verwendet. Mit dieser Verwendung ungefähr gleichzusetzen wäre die lateinische Variante, welche besonders auch im englischen Sprachraum anzutreffen ist: Curriculum Vitae (häufig abgekürzt als CV) oder auch ‚Laufbahn‘, was ebenfalls in erster Linie mit der Erwerbstätigkeit in Bezug gebracht wird. Eine mögliche Definition für ‚Lebenslauf‘ ist laut der Online-Ausgabe des *Brockhaus*: „individueller Verlauf eines Lebens, Lebensgeschichte (v.a. in literarischer Gestaltung auch als Biografie bezeichnet)“. In der angeführten Definition wird der Unterschied zum Begriff ‚Biographie‘ deutlich, wobei diese nach dieser Definition immer eine literarische Gattung ist, wodurch wir wieder beim ersten Abschnitt des Kapitels wären.³¹ Da es zudem schwierig sein wird, den Lebenslauf als Textgattung im Sinne der allgemeinen Verwendung auszublenden, scheint die Bezeichnung als neutraler Begriff ungeeignet.

Lebensbeschreibung

Die wörtliche Bedeutung von ‚Biographie‘, also ‚Lebensbeschreibung‘, findet im deutschen Sprachraum heutzutage eher eine geringe Verwendung. Diese war im 18. Jahrhundert noch eine sehr häufige Bezeichnung, bevor sich die griechische Variante weitestgehend durchsetzte. ‚Lebensbeschreibung‘ fand auch im 19. Jahrhundert noch regelmäßige Verwendung.³²

³¹ Art. „Lebenslauf“, in: *Die Brockhaus Enzyklopädie Online*, F. A. Brockhaus/wissenmedia in der inmediaONE] GmbH, Gütersloh/München, publiziert am 01.12.2013, <https://onb.brockhaus-wissensservice.com/sites/brockhaus-wissensservice.com/files/pdfpermlink/lebenslauf-bcdae7c2.pdf>, (letzter Zugriff: 01. August 2015).

³² Schnicke, *Handbuch Biographie* 2009, S. 1.

Im Rahmen dieser Arbeit soll sich der Begriff ‚Lebensbeschreibung‘, da er aufgrund der fehlenden Verwendung heutzutage relativ unbelastet erscheint, auf Beschreibungen in Textform beziehen, welche sich in eine weniger ausführliche Textform, wie zum Beispiel die Eintragungen in Lexika, kleiden.³³ Natürlich handelt es sich hierbei auch um eine Behelfskonstruktion, welche ohne Definition nicht selbsterklärend ist.

Die Unterscheidungen, die nun zwischen den drei zuvor diskutierten Begriffen getroffen werden müssen, sind: Lebenslauf – in erster Linie Chronologie; Lebensbeschreibung – textlich weiter ausgearbeiteter Lebenslauf; Biographie – selbstständige Erzählung, welche sich neben den reinen Daten auch mit einer Art ‚Mikro-‘ und ‚Makroebene‘ beschäftigen.

Biographik vs. Biographieforschung

Es soll an dieser Stelle auf die Verwechslungsmöglichkeit der Begriffe ‚Biographik‘ und ‚Biographieforschung‘ bzw. ‚Biographologie‘³⁴ hingewiesen werden. Bei ‚Biographik‘ handelt es sich um ein Teilgebiet der Geschichtsschreibung, welches sich mit dem Leben historisch wichtiger Personen beschäftigt und nicht um die theoretische Auseinandersetzung mit der ‚Gattung‘ Biographie, was landläufig und so auch im Rahmen dieser Arbeit immer explizit mit dem Begriff ‚Biographieforschung‘ bezeichnet werden soll.³⁵ Alle Arten biographischen Schreibens können in der Forschung heutzutage unter dem Überbegriff ‚Biographik‘ zusammengefasst werden. Dabei wird generell keine Unterscheidung zwischen wissenschaftlichen und literarischen Schriften gemacht.

Lebensdaten – Wirkungsträger

Um die inhaltlichen Faktoren zu determinieren, soll im Rahmen dieser Arbeit zwischen ‚Lebensdaten‘ als rudimentären Angaben und ‚Wirkungsträgern‘ als Informationen mit einer beschreibenden oder auch wertenden Funktion unterschieden werden. Natürlich kann dies nicht

³³ Der Begriff wird im MGG-Artikel von Hans Lenneberg jedoch in einem leicht despektierlichen Ton verwendet: „Gegen Ende des 19. Jahrhunderts drohte die >Schwärmerei< populärer Lebensbeschreibungen wissenschaftliche Geschichtsschreibung und objektive Kritik zu verdrängen.“ (Lenneberg 1994, Sp. 1546). Die Unterscheidung, die Lenneberg durch die Wortwahl trifft, ist klar als gering schätzend zu verstehen, muss aber meiner Meinung nach nicht für eine Verbannung dieses Begriffes sprechen. Hier ließe sich auch Hermann Abert ins Spiel bringen, welcher genau die kurzen Fassungen der Biographien, wie sie zum Beispiel Mattheson in der Ehren-Pforte verfasst hat, auch als Lebensbeschreibungen bezeichnet. Abert 1920, S. 418.

³⁴ Sowohl für eine Schreibweise mit ph als auch f sowie in Englisch und Deutsch finden die Begriffe ‚Biographologie‘ oder auch ‚Biographiologie‘ sehr wenig Verwendung, was man bereits durch eine Google-Suche bestätigen kann, da eine solche unter 100 Ergebnisse aufweist. Hier sei dazu noch angemerkt, dass auch im *Handbuch Biographie* 2009 keine klare Benennungsstrategie, da diese Bezeichnung lediglich von Falk Schnicke in seinen verschiedenen Aufsätzen genutzt wird, zu finden ist.

³⁵ Art. „Biografie“, in: *Die Brockhaus Enzyklopädie Online*, F. A. Brockhaus/wissenmedia in der inmediaONE] GmbH, Gütersloh/München 2015, URL: <https://onb.brockhaus-wissensservice.com/sites/brockhaus-wissensservice.com/files/pdfpermlink/biografie-c812b8d3.pdf> (letzter Zugriff: 27.07.2015). Mit dieser Definition entferne ich mich von Hellwig und Scheuer, da ich denke, dass die Verwendung der deutschen Bezeichnung, wenn vielleicht auch nicht ganz so elegant doch die eine oder andere Verwechslung verhindern kann. So wird in der MGG von Hans Lenneberg der Begriff ‚Biographik‘ als synonym für ‚Biographieforschung‘ verwendet.

in letzter Konsequenz getrennt werden, aber um zu verdeutlichen, welche Art der Beschreibung in der jeweiligen Publikation Verwendung findet, ist eine gewisse Definition für diese Themen nötig. ‚Lebensdaten‘ sind u.a. Ortsangaben, Jahreszahlen, Reisewege, Beschäftigungsverhältnisse et cetera, welche in der bloßen Angabe ohne weiteres Hintergrundwissen keine Wirkungen aufzeigen.³⁶ Zum Wirkungsträger wird diese Information erst dann, wenn sie so angereichert wird, dass sie die Verbindungen näher beschreibt oder aber unter der Annahme, dass weitere, damit in Bezug zu setzende Informationen in der Leserschaft – wobei hier jedes Mal zu determinieren wäre, ob es sich dabei um eine Gruppe von ‚Fachleuten‘, ‚Liebhabern‘ oder ‚Ottonormalbürger‘ handelt – als Allgemeinwissen vorauszusetzen sind.

2. 2. Geschichte der Biographie(forschung)³⁷

Um die in dieser Arbeit betrachteten Biographien in einen größeren und vor allem historischen Kontext stellen zu können, soll ein kurzer Überblick über die geschichtliche Entwicklung der Biographik und Biographieforschung im Allgemeinen gegeben werden. Bei dem Umfang des Gebietes kann es sich dabei im Rahmen dieser Arbeit nur um einen kursorischen Überblick handeln. Die Anfänge der Biographik werden häufig in der griechischen Antike verortet, wobei auch dies sehr strittig ist, da bereits aus dem Alten Testaments sowie der altägyptischen Kultur Beschreibungen sehr ähnlich einer Biographie bekannt sind.³⁸ Diese können ohne eine klare Definition nicht grundsätzlich der Biographie zugeordnet oder von dieser unterschieden werden. Der Beginn der Biographik wird ebenfalls häufig an den Beginn unserer Zeitrechnung gesetzt, als die ersten, heute noch erhaltenen Autobiographien entstanden. In dieser Zeit stellten außerdem Philosophen- und Herrscherbiographien die beiden bekannten und somit häufigsten Gattungen dar. Auch die Evangelien des Neuen Testaments können als Biographien gesehen werden, da es sich hierbei um Beschreibungen des Lebens Jesu Christi handelt.

Aber bereits in der Antike zeichneten sich Personen wie Sueton, Tacitus und Plutarch als Verfasser von Biographien aus, von denen letzterer häufig als „Vater der Biographie“ bezeichnet wird.³⁹ Das Mittelalter stellt eine schwierige, wenn auch nicht unproduktive Zeit für die Biographik dar. Die meisten biographischen Werke dieser Zeit sind im Umkreis von Klöstern und Kirchen zu

³⁶ An dieser Stelle wird von durchschnittlichen Lesern – keine MusikwissenschaftlerInnen, sondern eher MusikliebhaberInnen und Laien –, von welchen im Normalfall nicht verlangt werden kann eine örtliche und zeitliche Angabe in jedem Bereich sofort mit kultur- und sozialgeschichtlichen Inhalten zu verbinden, ausgegangen.

³⁷ Vgl. *Handbuch Biographie* 2009 und Hähner, Olaf: *Historische Biographik. Die Entwicklung einer geschichtswissenschaftlichen Darstellungsform von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 1999. Diese beiden Werke bieten den breitesten allgemeinen Überblick zur Biographie. Einen kürzeren Überblick bieten Engelberg, Ernst/Schleier, Hans: „Zur Geschichte und Theorie der historischen Biographie. Theorieverständnis – biographische Totalität – Darstellungstypen und -formen.“, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 38/3 (1990), S. 195–217.

³⁸ *Handbuch Biographie* 2009, S. 223.

³⁹ *Handbuch Biographie* 2009, S. 227 und Hähner 1999, S. 35–41.

finden. Als Beispiel ist hier die Biographie Karls des Großen zu nennen, die dessen enger Vertrauter und Ratgeber Einhard verfasste, welchem der in der Einleitung erwähnte Preis gewidmet ist. Es entwickelte sich neben der Hagiographie zunächst die Biographie über Mönche, welche in der Folge auch Biographien über Bischöfe, Äbte et cetera einschloss. Diese Art Biographie wurde häufig für später heiliggesprochene Personen verfasst, wobei diese Aussicht nicht zwingend erforderlich war, um eine Person in dieser Zeit als ‚biographiewürdig‘ zu klassifizieren. In der Biographieforschung wie auch in der Musikgeschichte sticht im karolingischen Gebiet im späten 9. Jahrhundert Notker I. von St. Gallen hervor, welcher neben seinen Sequenzen auch Viten über wichtige Persönlichkeiten des Klosters St. Gallen verfasste.

Veränderungen in der Religiosität führten zur Entstehung der erbaulichen Biographik als Nachweis der göttlichen Gnade. Diese Lebensdarstellungen sollen nicht mehr – wie es bis heute eine häufige Intention der Biographie ist – das vorbildliche Leben direkt lehren, sondern ein Leben zeigen, das durch göttliche Gnade unversehrt bleibt. Eine Öffnung der Biographie in ihrer Art des Verfassens aber auch in Bezug auf die Frage der Biographiewürdigkeit vollzog sich so während des Übergangs vom Mittelalter zur Neuzeit. Im 16. Jahrhundert erstellte Giorgio Vasari außerdem die ersten genuinen Künstlerbiographien. Da sein Interesse jedoch den bildenden Künsten galt, blieb seine Abhandlung noch ohne die Berücksichtigung von Komponisten.⁴⁰ In der frühen Neuzeit entwickelte sich zudem durch Veränderungen innerhalb der Kirche eine neue Form der Biographie, die Leichenpredigt, welche eine eigenständige Variante der Erinnerungskultur des Protestantismus ermöglichen sollte. Das Vorbildhafte der Biographie bleibt erhalten, jedoch wird in diesen Schriften darüber hinaus auch die Gnade des Herrn stärker betont. Ab der Renaissance wurden dann auch bereits Personen ‚biographiert‘, welche bis dahin nicht als biographiewürdig galten, wie zum Beispiel Frauen.⁴¹

Das 18. Jahrhundert wird weithin als eine der produktivsten Zeiten für die Biographie angesehen.⁴² Im Gegensatz zu Frankreich und Italien florierten in Deutschland jedoch nicht große, umfangreiche Biographien, sondern kleinere Lebensbeschreibungen. Der häufigste und gewissermaßen wichtigste Topos dieser Zeit ist weiterhin die Erziehung hin zur Moral, um das Verhalten der Menschen zu lenken. Eine beginnende Theoretisierung der Biographie ist jedoch lediglich als Randerscheinung zu erkennen. Auch die Erweiterung des biographierten und biographierenden

⁴⁰ Berschin, Walter: „V. Historischer Abriss, 2. Mittelalter“, in: *Handbuch Biographie* 2009, S. 227–229. Giorgio Vasaris *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue infino a' tempi nostri: descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari, pittore areentino – Con una sua utile et necessaria introduzione a le arti loro* erschien 1550, also circa zeitgleich mit Glareans *Dodekachordon* (1548), welches mit etwas an Abstraktion als am nächsten Vasari stehend interpretiert werden, da es sich nicht um ein genuin biographisches Werk handelt, aber die einzige umfassendere Quelle zu den Renaissance-Komponisten aus zeitgenössischer Sicht bildet. Es könnte lohnenswert sein, die beiden Arbeiten in Bezug auf die Frage nach der Künstlerbiographik in der Renaissance näher zu vergleichen.

⁴¹ Albrecht, Ruth: „V. Historischer Abriss, 3. Frühe Neuzeit“, in: *Handbuch Biographie* 2009, S. 230–233.

⁴² Einen spezifischen Überblick – „Der Biographische Diskurs und seine Transformation im 18. Jahrhundert“ – findet sich bei Heinrich, Tobias: „Biographie als Hermeneutik. Johann Gottfried Herders biographischer Essay Über Thomas Abbts Schriften“, in: Hemecker, Wilhelm (Hrsg.): *Die Biographie – Beiträge zu ihrer Geschichte*, Berlin 2009, S. 13–41.

Personenkreises erfolgte nicht nach einem übergeordneten Konzept, so dass das 18. Jahrhundert vielleicht nicht ganz so herausragend in der Geschichte der Biographie war, wie es gerne dargestellt wird, da der mögliche Inhalt und der verfolgte Zweck noch sehr heterogen scheint und nicht allgemein als Geschichtsschreibung verstanden wird.⁴³ Die Theoretisierung der Biographie, die im 18. Jahrhundert lediglich in Ansätzen zu verfolgen war, setzte sich erst mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts umfassend durch. Erst diese führte dann zu einem stärkeren Gattungsbewusstsein innerhalb des Genres.⁴⁴ Nachdem die Biographie bis zu dieser Zeit nur in Ansätzen theoretisch betrachtet wurde, diente sie selbst zur theoretischen Grundlage für die sich immer stärker entwickelnden Wissenschaften.

Über das gesamte 19. Jahrhundert hinweg verlief die Theoretisierung der Biographie schleichend. Kritik an Biographien wurde in verschiedener Heftigkeit ausgedrückt und stellte dabei auch immer eine gewisse Ideologiekritik dar. Falko Schnicke unterteilt die Biographien des 19. Jahrhunderts in zwei Kategorien: politisch-nationale und kultur-wissenschaftliche.⁴⁵ Dies scheint im Bereich der Musik eine etwas schwierige Unterscheidung, da man davon ausgehen würde, dass Musikbiographien immer kultur-wissenschaftlich wären. Folgt man jedoch der Argumentation Frank Hentschels, welcher eine starke national-ideologiebildende Komponente in der Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts in Deutschland konstatiert, kann der politisch-nationale Faktor in keinem Fall ausgeschlossen werden.⁴⁶ Im Laufe des 19. Jahrhunderts entstanden bereits die ersten Dokumentationsbiographien, die sich keine Narration als Ziel setzen, sondern reine Sammlungen von Dokumenten – häufig relativ unkommentiert – darstellen.⁴⁷ In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden zudem die großen nationalen biographischen Lexika begründet, welche in ihren Weiterführungen bis heute eine gewisse Gültigkeit besitzen, wie zum Beispiel die inzwischen online verfügbare *Deutsche Biographie*⁴⁸. Nachdem die Auseinandersetzung der Literaturwissenschaft mit der Biographieforschung im 19. Jahrhundert begonnen hatte, ist die Biographieforschung in den letzten 40 Jahren erneut in die Geisteswissenschaften eingedrungen. Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts gab es innerhalb der Geisteswissenschaften eine Auseinandersetzung mit der Biographik als solcher, jedoch war diese in allererster Linie kritischer Natur und nicht einer theoretischen Auseinandersetzung mit der ihr zugrunde liegenden Form verpflichtet.

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts erhielt die Biographik eine zum Teil stark psychopathographische und – in Wechselwirkung mit Freud'schen Theorien – psychologisierende Ausrichtung. Als Gegenpol und Reaktion auf diese als kritisch angesehene Richtung bildete sich ein weiterer Zweig

⁴³ Hähner 1999, S. 59–68.

⁴⁴ Schnicke, Falko: „V. Historischer Abriss, 4. 18. Jahrhundert“, in: *Handbuch Biographie* 2009, S. 234–242.

⁴⁵ Schnicke, Falko: „V. Historischer Abriss, 5. 19. Jahrhundert“, in: *Handbuch Biographie* 2009, S. 243–250. Hier: S. 246.

⁴⁶ Hentschel, Frank: *Bürgerliche Ideologie und Musik: Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt am Main u.a. 2006, S. 332–416.

⁴⁷ Schnicke, *Handbuch Biographie* 2009, S. 243–250. Hier: S. 247.

⁴⁸ *Deutsche Biographie*, <http://www.deutsche-biographie.de> (letzter Zugriff: 29. Juli 2015).

heraus, der auf die Mystifizierung von ‚Helden‘ setzte. Nach dem 1. Weltkrieg entstand eine neue Art der Biographieschreibung, welche auf der Grundlage der Verunsicherung des menschlichen Vertrauens auf vormals angenommene Selbstverständlichkeiten aufbaute, die sich auch im Werk bekannter LiteratInnen wie Virginia Woolf und im deutschen Sprachraum Stefan Zweig niederschlug.⁴⁹ Die 1920er und 1930er Jahre waren laut Klein/Schnicke „die Jahrzehnte, in denen der für lange Zeit letzte originär auf die Biographik bezogene Theorieschub stattgefunden hat.“⁵⁰ Diese Entwicklung war in viele Richtungen so vehement, dass auch von „Streit“ und „Kampf“ innerhalb der theoretischen Auseinandersetzung gesprochen wird. Hier ordnen sich auch die ersten Diskussionen innerhalb der Musikwissenschaft ein, welche im folgenden Kapitel besprochen werden. Die politische Situation in den 1930er und 1940er Jahren blieb für die Biographik nicht ohne Auswirkungen und führte zu einer extrem ideologischen und propagandistischen Verwendung von Biographien. In diesem Zeitraum entstanden kaum ungefärbte Arbeiten, da das politische System partei-konforme Biographien zum Beispiel über deutsche Komponisten stark förderte und kritische Schriften häufig nicht zuließ.

Erst mit dem sogenannten *linguistic turn* veränderte sich in allen kulturwissenschaftlichen Fächern das allgemeine Verständnis bezüglich der Auffassung des Gegenstands, aber auch der Aufbereitung der wissenschaftlichen Ergebnisse, was eine Ausgangsbasis für die weiteren Diskussionen bildete. Die Frage nach der Autorschaft in den 1960er Jahren führte besonders in Literatur- und Kunstwissenschaft zur Hinterfragung der Biographik. Erst ab den 1970ern wird nach diversen Diskussionen die Biographik wieder weitläufig als wissenschaftliche Herangehensweise anerkannt, wobei die Diskussion um die Wissenschaftlichkeit bis heute andauert, obwohl zum Teil von einem *biographical turn* innerhalb der Kulturwissenschaften Ende der 1990er Jahre die Rede ist.⁵¹

Biographik und Biographieforschung besitzen lange Traditionen, welche hier nur angerissen werden konnten. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es sich um ein sehr vielschichtiges Feld handelt: Durch das Auftauchen von Biographien im Literarischen – faktuellem und fiktionalem Inhalts – und in der Wissenschaft – sowohl auf populär- wie auch einer genuin-wissenschaftlichen Ebene – wird ein sehr großer Bogen gespannt, was naturgemäß nie mit einer einzelnen großen ‚Theorie der Biographie‘ bedient werden kann. Aber besonders aufgrund der anhaltenden Begeisterung für Biographien im Allgemeinen und in fast allen Lebensbereichen, stellt die anhaltende Reflektion darüber innerhalb der Wissenschaft eine immens wichtige Aufgabe dar.

⁴⁹ Klein, Christian/Schnicke, Falko: „V. Historischer Abriss, 6. 20. Jahrhundert“, in: *Handbuch Biographie* 2009, S. 251–264. Hier: S. 251–253.

⁵⁰ Klein/Schnicke 2009, S. 255.

⁵¹ Runge, Anita: „III. Historischer Abriss, 6. Wissenschaftliche Biographik“, in: *Handbuch Biographie* 2009, S. 113–121.

2. 3. Biographie(forschung) in der Musikwissenschaft

Biographien waren eine der Grundfesten bei der Verankerung vieler geisteswissenschaftlicher Disziplinen als eigenständige wissenschaftliche Fächer an den Universitäten. So wurde dieser Bereich zum Teil auch als eine der drei ‚Säulen‘ – Biographie, Edition und Musikgeschichte⁵² – der Musikwissenschaft angesehen. Dabei ist die musikbezogene Biographie zumindest ein wenig älter als die Musikwissenschaft als universitäre Disziplin.

Auch wenn es im Rahmen dieser Arbeit nicht statistisch nachgewiesen werden kann, so scheint es sich doch bei überblicksartigen Suchanfragen abzuzeichnen, dass besonders das klassische Monographie-Schema ‚Leben und Werk‘ für Komponisten zum Standard gehört. Heutzutage hat sich die Kombination von Leben-Werk-Wirkung-Zeit in Disziplinen wie Philosophie und Soziologie etabliert und wird auch besonders im Bereich der Frauenforschung immer wieder eingefordert. Hier wäre zu hinterfragen, ob sich die Musikwissenschaft im Bereich der Biographieschreibung besonders an der geschichtswissenschaftlichen Biographie orientiert, die sich in erster Linie mit dem Leben und der Zeit beschäftigt und dies weitgehend nicht weiter betonen bzw. rechtfertigen muss. Dass in der Musikwissenschaft die ‚Zeit‘ häufig einfach durch das ‚Werk‘ ersetzt wird, ist zwar im Übergang von der Geschichts- zur Musikwissenschaft logisch, erscheint aber dem ‚Sinn‘ des biographischen Schreibens ein Stück weit zu widersprechen.

Eine häufiger besprochene Variante der Biographie stellt die als „Montage“ benannte Option von Beatrix Borchard⁵³ dar, die sich in erster Linie auf die Wiedergabe von Originaldokumenten stützt, welche von der Autorin oder dem Autor dann zusammengestellt und durch Kommentare verbunden werden, wobei Auslassungen hier durchaus beabsichtigt sind. Wie zuvor angesprochen wurde ein Vorgehen ähnlicher Art bereits im 19. Jahrhundert als sogenannte Dokumentationsbiographik praktiziert. Diese Versuche, die Biographie vermeintlich objektiv zu gestalten, wie es beispielsweise auch im Händel-Handbuch⁵⁴ angestrebt wurde, finden allerdings eher wenig Anklang in der Forschung, da häufig von einer ‚Verantwortungsflucht‘ der Schreibenden die Rede ist. Hier ist immer zu unterscheiden, ob es sich um eine wissenschaftliche Arbeit handelt, welche sich mit der Beschaffung/Bereitstellung der Quellen befasst oder ob dies dann als Biographie in irgendeiner Art ausgewiesen wird. Auch der Rezipientenkreis ist zu unterscheiden, da Forscherinnen und Forscher als Rezipienten ihre Expertise mit einbringen können. In gleicher Weise können Quellensammlungen wie diejenige von Richard Taruskin und Piero Weiss (mit dem Buch *Music in the Western World*⁵⁵) lediglich in einem Kontext der Lehre sinnvoll erscheinen. Auch die erwähnte Publikation ist

⁵² Sich beziehend auf Friedrich Chrysander, vgl. Unseld 2014, S. 21.

⁵³ Borchard, Beatrix: „Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik“, in: Heymann-Wentzel, Cordula/Laas, Johannes (Hrsg.): *Musik und Biographie: Festschrift für Rainer Cadenbach*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 30–45.

⁵⁴ Deutsch, Otto Erich/Eisen, Walter (Hrsg.): *Händel-Handbuch*, Kassel 1985 (Dokumente zu Leben und Schaffen. Bd. 4).

⁵⁵ Taruskin, Richard/Weiss, Piero: *Music in the Western World: A History in Documents*, New York 1984.

in diesem Sinne konzipiert, obwohl dafür der Untertitel *A History in Documents* etwas irreführend gewählt ist. Allein schon bei der reinen Zusammenstellung von Quellen wurde deutlich, dass das Verfahren nicht objektiv ist bzw. sein kann, da bereits die Auswahl von Quellen als klarer subjektiver Eingriff zu werten ist. Selbst wenn die Zusammenstellung in dieser Hinsicht einen Anspruch auf Vollständigkeit stellt, so transportieren darüber hinaus auch die Zusammenstellung, graphische Aufbereitung, Beschriftungen et cetera bestimmte Bedeutungen. Außerdem bleibt zu vermuten, ob nicht auf diese Weise sogar ein wesentlich ‚unkoordinierteres‘ Bild dargeboten wird, da nicht ExpertInnen eine ausgewählte Geschichte erzählen, sondern der LeserInnenkreis eine weitestgehend eigene Geschichte bei der Lektüre entwerfen muss. Sven Hanuschek formuliert dies folgendermaßen: „Damit aus Dokumentensammlungen wie der genannten [aus dem Händel-Handbuch] historische Erklärungen werden, müssen sie in einen Erzählzusammenhang, in eine Geschichte eingebunden werden.“⁵⁶ Ob man letztlich das Fehlen der Erzählung so eindeutig auch als Parameter für die Bezeichnung als ‚Biographie‘ ansehen möchte, wie Hanuschek den Unterschied von „Dokumentensammlung“ zu einer „historischen Erklärung“ aufzeigt, bleibt wohl jedem selbst überlassen.

Wie in der allgemeinen Biographik beginnt auch die Geschichte der Musikbiographik spätestens in der Antike bei den Beschreibungen musikalischer Götter wie Apoll oder Orpheus, bei denen es sich um erste musikalisch angehauchte Lebensbeschreibungen handelt.⁵⁷ Aus dem Mittelalter sind zwar vereinzelte Lebensbeschreibungen von Musikern⁵⁸ bekannt, welche sich aber meist auch auf Grund anderer Professionen als biographiewürdig erwiesen. In der Renaissance ändert sich daran wenig durch die Schwierigkeit der Musik: „having no Vasari“⁵⁹. Ein musikbezogenes, biographisches Genre der Zeit stellt lediglich das biographische Lied dar, wie man es von Oswald von Wolkenstein, Johannes von Soest oder Ludwig Senfl kennt. In dieses Genre fallen dann im weiteren Sinne auch die Nänien, auf welche man bei den biographischen Beschreibungen der von mir ausgewählten Renaissance-Komponisten stößt, wie später zu sehen sein wird. Die Musikerbiographie als ‚literarisches Genre‘ entsteht daher erst im 18. Jahrhundert. Man kann nur mutmaßen, wie es um die Musikgeschichtsschreibung und die Repräsentation von Komponisten und so auch Musik der Renaissance stünde, hätte es bereits im 16. Jahrhundert eine so wirkmächtige Publikation wie Vasaris im Bereich der Musik gegeben.

Lässt man die Überlegungen noch einen Augenblick bei der Kunstgeschichte verweilen, beschleicht einen das Gefühl, dass diese beiden mit den Künsten beschäftigten Wissenschaften ihre biographischen Diskussionen fast deckungsgleich und parallel führten – bis auf den ‚kleinen‘

⁵⁶ Hanuschek, Sven: „3. Referentialität“, in: *Handbuch Biographik* 2009, S. 12–16. Hier: S. 14.

⁵⁷ Solomon, Maynard: „Biography“, in: *NewGrove*², Bd. 3, London 2001, S. 598–601.

⁵⁸ Hier wird von Musikern gesprochen, da in dieser Zeit selbst die Bezeichnung als Komponist noch nicht als fixe Bezeichnung des Berufsstandes gelten kann.

⁵⁹ Solomon 2001, S. 598. Dazu auch Lenneberg 1988, S. 38–45.

Unterschied im Wirken von Vasari, der gar als „Vater der Kunstgeschichte“ benannt wird.⁶⁰ Als weiterer ‚Vater des Fachs‘ darf in der Kunstgeschichte Johann Joachim Winckelmann gesehen werden, welcher – ähnlich Guido Adler, jedoch knapp 100 Jahre früher – die Hauptaufgabe der Kunstgeschichte nicht in der ‚Reproduktion‘ von Biographien sah, dies aber aufgrund der unbezweifelbaren Tradition der Biographie auch nicht ausschloss, sondern sie als eine von vielen Optionen der Beschäftigung mit dem Gegenstand annahm.⁶¹ Hierin liegt ein Vorteil für die Biographik der Kunstgeschichte, nämlich dass diese Festigung der Disziplin bereits vor dem so stark personen- und geniebezogenen 19. Jahrhundert geschah. Die Etappen ab der ‚virulenten Zeit‘ innerhalb der Musikwissenschaft sind denjenigen der Kunstgeschichte aber sehr ähnlich: eine recht unbeschwerte Biographik ab dem 18. Jahrhundert, die Hochzeit der Biographie und des ‚Genies‘ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der Versuch der ‚Verbannung‘ der Biographie aus der Wissenschaft (in der Musikwissenschaft jedoch erst um 1915) und im 20. Jahrhundert die Frage nach (und die teilweise Absage gegenüber) dem Zusammenhang von Leben und Werk, welche aber nur in der wissenschaftlichen Beschäftigung zu Neuerungen führte und der Beliebtheit der Biographie allgemein keinen Abbruch tat.⁶² Bei der Frage der Hierarchisierung unterschiedlicher Bereiche der Musikwissenschaft geht Hans Lenneberg so weit anzudeuten, dass eigentlich die anderen Teilbereiche lediglich als Hilfswissenschaften für die gute musikwissenschaftliche Biographie gelten könnten.⁶³ Im Laufe des 19. Jahrhunderts entstanden die wegbereitenden Biographien wie zum Beispiel diejenige von Georg Nicolaus Nissen zu Wolfgang Amadeus Mozart⁶⁴, Philipp Spittas Biographie zu Johann Sebastian Bach und Friedrich Chrysanders zu Georg Friedrich Händel.

Die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema Biographie entfachte sich simultan mit der Gründung des Fachs, wobei dies eher eine Wechselwirkung darstellte als eine einseitige Bezugnahme. Es erscheint beinahe zwingend, dass sich die frühen Musikwissenschaftler, bevor sie sich selbst offiziell als solche hätten bezeichnen können, Biographisches als grundlegend für ihre Wissenschaft ansahen. Friedrich Chrysander und Philipp Spitta sahen nach ihren Arbeiten über Händel und Bach die Biographik wahrscheinlich, wenn auch mit leicht anderen Intentionen, als ‚natürlichen‘ Teil der Musikwissenschaft an. Erst Guido Adler zerstörte das Idyll der Selbstverständlichkeit, in dem die noch nicht ‚in extenso‘ gegründete ‚Disziplin‘ bis dahin weilte. Adler degradierte die Biographik zur „Hilfswissenschaft“, was er in seiner Einteilung des Fachs aus dem Jahr

⁶⁰ Hellwig, Karin: *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin 2005. Hier: S. 10f.

⁶¹ Hellwig 2005, S. 14f.

⁶² Hellwig 2005, S. 125–129.

⁶³ Lenneberg, Hans: *Witnesses and Scholars: Studies in Musical Biography*, New York 1988, S. 2.

⁶⁴ Nissen, Georg Nikolaus: *Biographie W. A. Mozarts nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindruckten, Musikblättern und einem Facsimile*, Leipzig 1828. Spitta, Philipp: *Johann Sebastian Bach*, 2 Bde., Leipzig 1873–1880. Chrysander, Friedrich: *Georg Friedrich Händel*, 3 Bde., Leipzig 1858–1867.

1885 formulierte,⁶⁵ die bis heute – zumindest bei einem Musikwissenschaftsstudium an der Universität Wien – gewisse Gültigkeit besitzt. Auch wenn Adler in anderen Publikationen eher unsicher erscheint, welchen Stellenwert die Biographik einnehmen sollte, war mit seinem Aufsatz „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“ eventuell schon ‚das Kind in den Brunnen gefallen‘.⁶⁶ Riemanns etwas spätere Ausführungen zur Art der Musikwissenschaft attestieren der Biographie zwar eine allgemein größere Bedeutung, dennoch bleibt die methodische Auseinandersetzung außen vor. Melanie Unseld pointiert, dass „bei beiden eine Reflexionsflucht erkennbar“ ist.⁶⁷ Wenn es um die frühe, theoretische Auseinandersetzung mit der Musikbiographik geht, so ist nach Guido Adler und Hugo Riemann noch Hermann Abert und dessen Vortrag aus dem Jahr 1920 zu nennen.⁶⁸ Die ungenügenden Methoden und die Herangehensweise an die Biographik innerhalb der Musikwissenschaft werden von Hermann Abert als größtes Manko angesehen und nicht der Inhalt oder die Ergebnisse dieser Forschungen. Abert sieht den Hauptzweck des biographischen Schreibens darin, „den Künstler dem Leser in einem lebendigen Gesamtbild vorzuführen, das ihn zum Nacherleben zwingt.“⁶⁹ Für die Auseinandersetzung mit den Kleinformen in Musikgeschichten und besonders Enzyklopädien/Lexika ist besonders Aberts Kritik an dieser Art der Biographie interessant. Seiner Meinung nach handelt es sich dabei nicht um Biographieschreibung, sondern ‚nur‘ um eine Lebensbeschreibung. Abert wirft den Autoren vor, dass sie „tote Staffage“⁷⁰ aus den Künstlern machen würden. Aberts Ruf nach einer vermeintlich lebendigeren Biographie, die nicht phantasiert, sondern die Dinge auch durch eine „vertiefte Erklärung“ hervorbringt scheint verständlich, wird von ihm aber leider auch nicht weiter ausgeführt.

Bezeichnend für die Herangehensweise der Musikwissenschaft an die Biographik, welche wohl im Großen und Ganzen bis in die 1980er Jahre vorherrschte, ist eine gewisse Verdrängung der Mängel und der Unzeitmäßigkeit der musikbezogenen Biographik, die bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert zu spüren ist. Dies ist aber bestimmt auch nicht exklusiv für dieses Fach der Fall. Sieht man sich weiter das Plädoyer des Musikwissenschaftlers Walther Vettters für die musikalische Biographie in Bezugnahme auf Abert⁷¹ an, so erkennt man einen verklärten Blick in Bezug auf die Ausgangsposition des Forschers:

⁶⁵ Adler, Guido: „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), S. 5–20.

⁶⁶ Unseld 2014, S. 367–381.

⁶⁷ Unseld 2014, S. 382f.

⁶⁸ Abert, Hermann: „Ueber Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie“ in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 2/3 (1920), S. 417–433.

⁶⁹ Abert 1920, S. 417.

⁷⁰ Abert 1920, S. 419.

⁷¹ Vetter, Walther: „Gedanken zur musikalischen Biographie“ in: *Die Musikforschung*, 12. Jahrgang, H. 2 (April/Juni 1959), S. 132–142.

*Solange sich der musikalische Biograph an den mikrokosmischen Charakter der Welt und des Werkes des Künstlers hält, wird er bei aller Begeisterung für seinen Gegenstand und aller sich aus ihr ergebenden Wärme der Darstellung stets den inneren Abstand und die Zurückhaltung wahren, die ihm als Historiker in Fleisch und Blut übergegangen sind.*⁷²

Andreas Liess geht in seinen Beobachtungen zur Biographik 1957 auch auf die ‚wahre Biographik‘ ein, welche sich seiner Meinung nach folgendermaßen definieren sollte:

*... was die echte Biographie wollte und sollte: das Wesen und Wesentlich-Charakteristische einer schöpferischen Persönlichkeit in ihrem Leben zu erfassen und zur Darstellung zu bringen.*⁷³

Liess stellt der Biographik zu dieser Zeit ein sehr negatives Zeugnis aus und spricht davon, dass sich seit dem Aufsatz von Abert die musikalische Biographie immer weiter verschlechtert hätte.⁷⁴ Für Liess stellt die Biographik des 19. Jahrhunderts eigentlich immer noch das Ideal dar.

Seit dem Ende der 1980er Jahre finden sich in der Musikwissenschaft Auseinandersetzungen mit Biographik im größeren Umfang, wobei für diese erst in den letzten Jahren auch ein gewisser Stellenwert zu verzeichnen ist. Bis heute enden sehr viele Bibliographien der Musikwissenschaft zu Biographie oder Biographik mit der Publikation von Hans Lenneberg *Witnesses and Scholars: Studies in Musical Biography* aus dem Jahr 1988. Lenneberg gibt einen sehr umfassenden Überblick über die Biographik und deren Geschichte auf knappen Raum. Man muss aus heutiger – vielleicht auch besonders aus europäischer – Sicht die Euphorie Lennebergs jedoch kritisieren. Es handelt sich in vielen Teilen um eine nur sehr bedingt kritische Publikation, welche zwar richtige Sachverhalte schildert, jedoch besonders die Qualitäten von ‚klassischen‘ Biographien über ‚klassische‘ Komponisten sehr positiv einschätzt und selten hinterfragt. Lennebergs eigene kleine ‚Biographie‘ Eduard Hanslicks erscheint außerdem im Vergleich mit den Erkenntnissen, welche er darstellt, auf einer geringen Quellenbasis zu fußen.⁷⁵ Auch das anschließende Kapitel „Does Documentary Biography have a Future?“ gibt wenig Antworten. Die generelle Tendenz, eine Vielzahl von Hypothesen und theoretischen Begebenheiten anzuführen, um die Machbarkeit biographischer Unternehmungen aufzuzeigen, scheint beim Umgang mit dieser Thematik eher riskant. Auch wenn hier nun keine umfassende Kritik an Lennebergs Arbeit stattfinden kann, muss aufgrund der singulären Stellung dieses Buches bei der Beschäftigung mit Biographik in der Musikwissenschaft seine Relation zur heutigen Diskussion hergestellt werden. Erst die Publikation von Melanie Unseld 2014 schließt die große Lücke, die in der Musikwissenschaft zumindest im Bereich der selbstständigen Publikationen zur Biographik und Biographieforschung in den letzten zwanzig Jahren klaffte. *Biographie und*

⁷² Vetter 1959, S.133.

⁷³ Liess, Andreas: „Biographie oder Dokumentensammlung?“, in: *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, 18/2 (1957), S. 53–71. Hier: S. 55.

⁷⁴ Liess 1957, S. 55.

⁷⁵ Lenneberg 1988, S. 150–160.

Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkulturen und Musikhistoriographie von Melanie Unseld ist eine umfassende Darstellung, welche die Musik(erInnen)biographik ab der Zeit des Barock abdeckt. Für den Zeitraum der Renaissance gibt sie jedoch keine Informationen. Eine enge Verbindung von Musikwissenschaft und Biographik wird von Unseld bereits ab dem 18. Jahrhundert attestiert. Das 19. Jahrhundert führte laut Unseld ganz unweigerlich zur Heroenschreibung in jedem Teilbereich der Kunst. Der Komponistename (Autor) ist unter anderem ein ‚Verkaufsbehelf‘, welcher immer größere Relevanz mit der Entwicklung des Musikmarkts bekommt.⁷⁶ Dieser Faktor ist auch bei Renaissance-Komponisten nicht zu unterschätzen. Auch hier ist aufgrund der Wichtigkeit der ‚Namen‘ die Produktion von CDs mit anonymer Musik kein leichtes Unterfangen.

Wirft man einen Blick in die beiden großen Enzyklopädien der Musikwissenschaft, englischsprachig das *New Grove Dictionary of Music and Musicians* und deutschsprachig die *Musik in Geschichte und Gegenwart*, beschleicht einen das Gefühl, dass die Auseinandersetzung mit Biographik in der Musikwissenschaft mit der Arbeit von Hans Lenneberg 1988 zunächst geendet hätte.⁷⁷ Sowohl *NewGrove* als auch die *MGG* haben erst in ihren aktuellen Auflagen überhaupt einen Artikel zur Biographie aufgenommen, was die in den letzten Jahren ansteigende Relevanz der Diskussion um das Gebiet nochmals verdeutlicht. Die Einträge in *NewGrove* und *MGG* unterscheiden sich stark in ihrer prinzipiellen Herangehensweise. So findet sich in der *MGG* ein von Hans Lenneberg verfasster Eintrag zu ‚Biographik‘ und nicht zu ‚Biographie‘ selbst.⁷⁸ Hier muss eindeutig auf die Verwendung des Begriffs ‚Biographik‘ hingewiesen werden, welcher das Biographieschreiben in allen Zusammenhängen benennt. Die Biographieforschung selbst findet dagegen in der *MGG* keine weitere Behandlung. Im *NewGrove* ist dagegen ein Eintrag zu „Biography“ aufgenommen, den Maynard Solomon verfasst hat.⁷⁹ Dieser Eintrag stellt in erster Linie eine Sammlung der wichtigsten Biographien dar und enthält gröbere Beschreibungen von aktuellen Tendenzen in der Biographieschreibung. In allgemeineren Musiklexika wie dem Riemann Brockhaus Musiklexikon findet sich ebenfalls eine kurze Einführung zur Biographie:

*als wissenschaftliche Darstellung eines Komponistenlebens ein Zweig der Musikgeschichtsschreibung, der vor allem in Deutschland im 19.Jh. in Individualitätsauffassung des Historismus aus der Bewunderung der Künstlerpersönlichkeit der Vergangenheit entstand.*⁸⁰

Diese kurze Beschreibung liefert wichtige Eckpunkte, wobei erstaunlicherweise nur die Komponistenbiographie angesprochen wird. Der Verweis auf die „Bewunderung“ zeigt deutlich das

⁷⁶ Unseld 2014, S. 369.

⁷⁷ Dabei ist zu bedenken, dass der Artikel in der *MGG* bereits 1994 erschienen ist, der *NewGrove* 2001. Aber auch in der aktuellsten Option im *Music Grove Online* gibt es bisher keine aktualisierte Bibliographie.

⁷⁸ Lenneberg, Hans: „Biographik“, in: *MGG*², Sachteil Bd. 1, Kassel u.a. 1994, Sp. 1545–1551.

⁷⁹ Solomon, Maynard: „Biography“, in: *NewGrove*², Bd. 3, London 2001, S. 598–601.

⁸⁰ Ruf, Wolfgang: Art. „Biographik“, in: Dahlhaus, Carl/Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. 4 Bde., 2. erw. Auflage, Mainz/München 1995, S. 144.

Problem, das die Musikbiographik von Anfang an hatte und im populärwissenschaftlichen Bereich bis heute hat. So werden auch heute noch die meisten populärwissenschaftlichen Abhandlungen von ‚Liebhabern‘ geschrieben, wodurch die positiven Aspekte der Person und die erzählerisch dankbaren Anekdoten meist stark in den Vordergrund rücken und problematische Punkte eher ausgespart bleiben. Die Tendenz zur schonungslosen Aufklärung und Vorführung einer Person, bald schon ohne Berücksichtigung der ‚Verdienste‘ ist das andere auch nicht zu empfehlende Ende der Skala. Besonders durch die fließenden Übergänge von genuin wissenschaftlichem zu populärem Schrifttum muss hinterfragt werden, welches Erkenntnisinteresse bei der jeweiligen Publikation vorherrscht. Diese Frage stellt sich für die Musikwissenschaft auch in Bezug auf die allgemeine Zielsetzung der Biographie. So ist der Fokus der Musikwissenschaft oder des/der Biographie schreibenden Musikwissenschaftlers/in häufig unklar. In der Geschichtsschreibung ging es lange Zeit in erster Linie darum, anhand einer geschichtlich entscheidenden Persönlichkeit historisch entscheidende und bedeutsame Zeiten darzustellen, neben der häufig mitschwingenden ‚Ehrerbietung‘ für die behandelte Person.

Welchen Erkenntnisgewinn kann die Musik von einer Lebensbeschreibung erhalten? Es müssten hier eine Reihe von Faktoren berücksichtigt werden, welche jedoch häufig ‚das Leben‘ einer Person überragen. Denn musikalische Entwicklungen müssen am musikalischen Werk festgemacht werden, das häufig nicht in direkter Verbindung mit den Lebensumständen steht, daher nicht in Zusammenhang mit diesen erklärt werden müssten; kulturelle Entwicklungen können mit einer Person in Wechselwirkung stehen, was jedoch bei Personen längst vergangener Zeiten aufgrund der geringen Quellenlage kaum zu verorten ist; das Leben hat sich meist viel weniger als das Werk als geschichtsträchtig für die Musikgeschichte erwiesen.

Eine weitere allgemeine Frage ist: Mit welchen Personen beschäftigt sich die musikwissenschaftliche Biographik und mit welchen nicht? Die Frage, wer als biographiewürdig anerkannt wird und wer nicht, stellt sich in allen historischen wissenschaftlichen Disziplinen gleichermaßen und ist auch in der Musikwissenschaft nicht umfassend zu beantworten.⁸¹ Im Verlagswesen stellt sich diese Frage sogar viel drängender, wobei die Grundlage für die Antwort hier oft ökonomischer Art ist. In manchen Fällen kann dieses Argument auch für die wissenschaftliche Biographieschreibung gelten, auch wenn zu hoffen ist, dass es hier um ein wenig erhabenerer Ziele gehen sollte. Der wichtigste Faktor einer wissenschaftlichen Biographie sollte immer das Erkenntnisinteresse sein. Soziologisches Interesse bezieht sich meist auf den Durchschnittsmenschen, welcher repräsentativ für eine gewisse Personengruppe sein sollte. In kulturgeschichtlichen Kontexten werden ganz im Gegensatz dazu die „Einzigartigen“, in irgendeiner Weise „Vorbildhaften“ ausgewählt.⁸²

⁸¹ Schweiger, Hannes: „7. Biographiewürdigkeit“, in: *Handbuch Biographie* 2009, S. 32–36.

⁸² Unseld 2014, S. 69–84.

Die Entwicklung der Biographik und Biographieforschung in der Musikwissenschaft hat verschiedene Stadien durchschritten und befindet sich annähernd auf der Höhe der Zeit, wobei die Sichtbarkeit dieser Auseinandersetzung innerhalb der Musikwissenschaft eventuell sogar höher sein sollte, da die Biographik solch einen großen Teil der Auseinandersetzung darstellt. Man darf davon ausgehen, dass die Entwicklung in den nächsten Jahren weitergehen wird, um ‚Reflexionsgrundlagen‘ für die in diesem Fach nötige Beschäftigung mit den ‚Autoren‘ zu bieten.

Was ist eine Biographie? Oder: Wie sollte eine Biographie sein?

Diese Frage ist begriffstechnisch in den vorangegangenen Definitionen in Bezug auf das Wort selbst soweit wie möglich geklärt worden und auch in Bezug auf die Geschichte der Musikwissenschaft erläutert worden. Wenn man sich mit dem biographischen Schreiben beschäftigt, entsteht aber durchaus auch eine eigene Definition, welche sich nun nicht auf den Begriff beziehen soll, sondern viel eher auf die Idee des Schreibens über das Leben einer oder eines anderen, als eigenständige Form.

Die Sammlung der Lebensdaten, Aufenthaltsorte, aller kleinster Kleinigkeiten, welchen man habhaft werden kann, ist eine eigene Forschung, die meiner Meinung nach eher als Quellen der Biographie zu sehen ist und nicht als die Biographie selbst. Die Verarbeitung dieser Informationen in einer Chronologie würde dann aus der reinen Datensammlung nach den vorangestellten Definitionen einen Lebenslauf machen. Die Zusammenführung dieser Bestandteile in eine sprachliche Einheit führt zu einer Lebensbeschreibung. Was bei all dem aber immer fehlt, sind die Beschreibungen der Person an und für sich und die Verbindungen zu ihrer Umgebung. Dabei soll es sich auch nicht um ein ausführliches Psychogramm der Person handeln, aber ist sonst eine Sammlung von Informationen um ihrer Selbstwillen genug?

Das vermeintliche Ziel der musikwissenschaftlichen Biographik sollte es sein, dem Ganzen einen Bezug zur Musik zu geben, aber ist das sinnvoll möglich? Die Betrachtung einer künstlerisch tätigen Person sollte meiner Meinung nach auf drei Ebenen verlaufen. Erstens sollte sie ein allgemeines historisches Verständnis aufzeigen, das uns verrät, in welchen Umständen die Person sich bewegt hat. Dies bildet die ‚Makroebene‘. Dabei sollte einbezogen werden, welche Wirkung kulturelle und soziale Umstände auf die Person, ihr Schaffen und ihre Karriere hatten. Im Zuge dessen sollte die Wechselwirkung der Person mit ihrer Außenwelt und ihr Zusammenwirken mit dieser verortet werden. Der zweite Punkt wäre die Erklärung ihrer Lebensrealität und ihres Lebenslaufs in Verbindung mit ihren künstlerischen Erzeugnissen. Damit soll nicht zu einer absoluten Beziehung zwischen AutorIn und Werk zurückgekehrt werden und nicht versucht werden, die Musikstücke aus dem Lebenszusammenhang heraus zu erklären, sondern lediglich sie darin zu verorten. Der letzte und vielleicht populärste, aber meiner Meinung nach nicht der wichtigste Punkt wäre dann die Persönlichkeit, der Charakter.

Es erscheint unbefriedigend, die bruchstückhaften Lebensbeschreibungen von Komponisten zu lesen, welche weder einen Erkenntnisgewinn für die Person als ‚Musikschaffenden‘ zu haben scheinen und durch die Fragmentierung weit entfernt von einer ‚spannenden‘ oder ‚ereignisreichen‘ Geschichte sind. Die Frage, was man sich von biographischen Informationen erwartet, ist im Zusammenhang dieser Arbeit durch die Analyse von Lexika auch nochmal anders gelagert. In diesem Medium scheint ein großes Narrativ nicht zielführend, sondern vielmehr würde man sich erhoffen, die wichtigen Informationen zu einem Komponisten zu finden, aber leisten das diese biographischen Bruchstücke?

Man dürfte bei der Betrachtung der Quellen also, sofern diese den hier geäußerten Erwartungen entsprechen würden, davon ausgehen, dass sich die Eintragungen in Musikgeschichten von jenen in Lexika unterscheiden und es sich nicht lediglich um Daten oder Lebensläufe handelt, sondern das biographische an das Medium angepasst wurde und auch ein Stück ‚Biographie‘ enthalten ist. Wir werden im Fazit auf diese Überlegungen zurückkommen.⁸³

⁸³ Ähnliche Überlegungen am Beispiel Ockeghem präsentierte Vincenzo Borghetti im Rahmen eines Gastvortrags mit dem Titel „Eine Geschichte vom Leben und Werk oder Wie man Johannes Ockeghem ‚erzählt‘“, welchen Herr Borghetti am 28.01.2014 an der Universität Regensburg gehalten hat und mir freundlicher Weise schriftlich zur Verfügung gestellt hat.

3. Fokus & Methoden

Es ist kein Wunder, dass der Versuch einer alles umfassenden und endgültigen Geschichte immer wieder zum Scheitern verurteilt ist. Das ist zwar sehr überspitzt formuliert, aber die Notwendigkeit der ständig neuen ‚überarbeiteten‘, ‚veränderten‘ oder gar ‚verbesserten‘ Auflagen von Musikgeschichten und Lexika lässt dies offensichtlich werden, denn selbst im Moment der wirklichen Fertigstellung, also des eigentlichen Erscheinens eines solchen Druckwerkes, sind meist schon viele Wochen, Monate oder womöglich Jahre seit der inhaltlichen Fertigstellung vergangen und so wären bereits wieder Änderungen notwendig, sobald das erste Exemplar in einer Bibliothek steht. Spätestens ab diesem Moment werden die ersten Defizite aufgedeckt und die vermeintliche Notwendigkeit von Überarbeitungen deutlich. Man könnte an dieser Stelle anmerken, dass dann also am ehesten die modernen Möglichkeiten der Online-Publikationen ein ‚erfolgreiches‘ Projekt dieser Art zuließen, aber dies ist leider auch heute noch nicht der Weisheit letzter Schluss. Der eindeutige Vorteil gedruckter Quellen, nicht zuletzt bei der wissenschaftlichen Beschäftigung, ist die Berufbarkeit auf eine unveränderliche Quelle, welches auch noch seit der Einrichtung von stabilen URL/URI oder die Möglichkeit der (aufwendigen) Nachverfolgung von Änderungen in digitalen und besonders kollektiv geschriebenen Informationsquellen ein großes Problem darstellt, ganz abgesehen davon, wie die Erhaltung dieser Quellen dann im Einzelnen in ferner Zukunft aussehen mag. Der Verlust der Autorität und Verlässlichkeit ist nicht zuletzt bei offenen Plattformen wie der bekanntesten und größten namens *Wikipedia* zu beobachten. In der dort praktizierten Darstellungsform sind die AutorInnen der Beiträge nicht direkt ersichtlich und häufig durch Synonyme ‚verschleiert‘. Der Leser hat so kaum die Möglichkeit nachzuvollziehen, wie die Expertise der AutorInnen ist und so ist die ‚Qualität‘ der Quelle schwer greifbar. Dies muss nicht bedeuten, dass die Einträge schlecht wären, es kann aber leicht an Vertrauen mangeln, welches man einem (vermeintlichen) Experten entgegen bringt und das man aufbringt, wenn man eine bestimmte Publikation bewusst zur Hand nimmt.

Bei den älteren gedruckten Lexika, Enzyklopädiën und Musikgeschichten stellte sich dieses Problem nicht, da es noch keine oder nur wenige Publikationen gab und außerdem die Geschwindigkeit mit der neue Erkenntnisse und Quellen generiert wurden geringer war. Dennoch trieb und treibt bis heute alle Autoren eine ähnliche Frage um: Warum noch ein Lexikon oder eine Musikgeschichte herausbringen? In erster Linie sind diese neuen Publikationen oder auch Neuauflagen mit dem Argument der Aktualität zu begründen, aber es gäbe dafür bearbeitete Neuauflagen älterer Publikationen, welche diese Forderung bereits erfüllen. Im biographischen Kontext trifft man auf die häufig vertretene Meinung, dass jede Zeit oder Generation eine eigene Biographie – dies gilt auch für Musikgeschichten im Allgemeinen – schreiben müsse, da es sich hierbei immer um Konstruktionen

oder ‚Nacherzählungen‘ handelt, welche im zeitlichen, sozialen und geistesgeschichtlichen Kontext stehen und daher abhängig von einem veränderten ‚Wissensstandpunkt‘ entstehen muss.⁸⁴

In dieser Arbeit finden sich zwei historische Ebenen⁸⁵, welche parallel bearbeitet werden müssen: Die historischen Quellen des Musikschrifttums des 19. und 20. Jahrhunderts auf der einen und die darin enthaltenen geschichtlichen Beschreibungen von Personen des 15. und 16. Jahrhunderts auf der anderen Seite. Die Interpretation, Analyse und vielleicht auch die Kritik, welche sich an die Quellen anschließt, kann nicht zuletzt dadurch gerechtfertigt werden, dass es sich hierbei immer um „*absichtlich* überliefernde Quellen“ handelt, welche sogar mit dem Willen zu einer allgemeinen Veröffentlichung und so der Information der Allgemeinheit dienend – im Gegensatz zu einem privaten Brief oder ähnlichem – verfasst wurden.⁸⁶ Auch die Perspektive und der Standpunkt der Verfasserin dieser Arbeit birgt eine besondere Schwierigkeit in sich. In der Auseinandersetzung mit Quellen dieser Art könnte man die Arbeit auch dem Bereich der „Zeitgeistforschung“ zuordnen, da es sich um eine übergreifende Durchsicht ähnlicher Quellen handelt, welche alle einen allgemein informierenden Anspruch hatten. Der Inhalt dieser Publikationen ist so auch als Spiegel der Erwartungen zu sehen, die die jeweilige zeitgenössische Leser-, Herausgeber- und Autorschaft an den Autor stellte.⁸⁷ Um diese Aufgabe zu bewältigen wurde eine Auswahl bezüglich der zu behandelnden Quellen, Personen und der verwendeten Methode getroffen, welche im Folgenden kurz vorgestellt werden soll.

3. 1. Fokus

Auswahl der Komponisten

Die Auswahl der Komponisten für diese Arbeit unterlag verschiedenen Überlegungen. Zum einen handelt es sich um eine ‚zeitliche‘ Auswahl: Heinrich Isaac, Josquin Desprez, Pierre de la Rue und Jakob Obrecht können nach heutigem Forschungsstand als relative Zeitgenossen angesehen werden. Ihre vermeintlichen Geburts- und Sterbedaten fallen jeweils in einen Zeitraum von circa fünf Jahren, wobei Obrecht zu kurz gelebt hat, um genau in dieses Schema zu passen. In Bezug auf die Quellen dieser Arbeit ist Obrechts Fall jedoch zu relativieren, da in älteren Beschreibungen immer von einem früheren Geburtsdatum ausgegangen wurde und er immer wieder, besonders im Vergleich zu Josquin, als ein ‚älterer‘ bzw. teilweise sogar einer anderen Generation angehörender

⁸⁴ Langewiesche, Dieter: „Über das Umschreiben der Geschichte. Zur Rolle der Sozialgeschichte“, in: Osterhammel, Jürgen u.a. (Hrsg.): *Wege der Gesellschaftsgeschichte*, Göttingen 2006 (Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft, Sonderheft 22), S. 67–80. Hier: S. 70–73.

⁸⁵ Seiffert, Helmut: *Einführung in die Hermeneutik. Die Lehre von der Interpretation in den Fachwissenschaften*, Tübingen 1992 (UTB, Bd. 1666), S. 148f.

⁸⁶ Seiffert 1992, S. 155.

⁸⁷ Seiffert 1992, S. 157.

Komponist eingeordnet wurde. Die Auswahl lässt sich mit einer Anmerkung im alten MGG-Artikel verdeutlichen, wo es heißt: „Unter den Großmeistern der Josquinzeit, zu denen er wie Isaac, La Rue und Josquin selbst unbestritten gehört, ist Obrecht der große Außenseiter, dessen Bild im Urteil der Zeitgenossen wie der Geschichte schwankt.“⁸⁸ Auf die stilistischen Probleme soll im Rahmen dieser Arbeit aber nicht weiter eingegangen werden. Außerdem sind alle ausgewählten Personen zum Kreis der franko-flämischen Komponisten zu zählen, entweder aufgrund ihrer Herkunft oder durch ihr Wirken in dieser Region. Bereits bei Johann Nikolaus Forkel zum Beispiel erhielten alle einzelne Paragraphen als Unterkapitel, aber auch heute noch werden sie ganz generell als die (!) Stellvertreter ihrer Zeit in Musikgeschichten genannt.

Bei dieser Auswahl könnte man die Frage stellen, warum man sich nicht mit einer ‚Generation‘ später beschäftigt, also der Generation Orlando di Lasso und Giovanni da Palestrina. Besonders für diese beiden Komponisten gibt es eine Reihe von Veröffentlichungen zu deren Bild in der Geschichtsschreibung und auch deren Darstellung in zeitgenössischen Quellen. Palestrina bildet darüber hinaus einen Spezialfall aufgrund des ihm auferlegten vermeintlichen ‚Idealtypus‘ seiner Kirchenmusik, wodurch er einen Sonderstatus durch die häufige Diskussion seines Werkes einnimmt, weshalb das Palestrina-Bild auch schon verschiedentlich analysiert wurde.⁸⁹ Ein dritter Punkt, der einen Unterschied in der Beschäftigung mit Palestrina ausmacht und der auf den zuvor genannten Punkt aufbaut, ist, dass ihm bereits im Jahre 1828 von Giuseppe Baini eine Biographie⁹⁰ gewidmet wurde.

Der besondere Reiz der gewählten Komponistengruppe besteht darin, dass die Auseinandersetzung mit diesen Personen auf den ersten Blick wenig gewinnbringend erscheinen mag: Man wusste (und weiß) so wenig über das (wirkliche) Leben und die Person, dass sich genau hier die Spurensuche nach den ‚Spuren‘, wo aus dem wenigen häufig etwas mehr gemacht oder vielleicht auch frei imaginiert wurde, anbietet. Die sich dadurch ergebende Frage, wie man die Beschreibungen der Leben dieser Komponisten eventuell anders (und vielleicht besser) gestalten könnte, um dem von mir entworfenen ‚Idealtyp‘ zu entsprechen, soll als Abschluss dieser Arbeit in einem Ausblick kommentiert werden. Von den vier Komponisten gibt es aktuell zu dreien eigenständige Monographien, wobei alle bereits im Titel einen biographischen Schwerpunkt erahnen lassen.⁹¹ Alle diese Komponisten wurden von Anbeginn der Musikgeschichtsschreibung und damit auch dem Verfassen

⁸⁸ Finscher, Ludwig: Art. „Obrecht“, in: MGG, Bd. 9, Kassel 1961, Sp. 1814–1822. Hier: Sp. 1818.

⁸⁹ Vgl. u.a. Baecker, Carl Ernst: „Zum Palestrina-Bild in den deutschsprachigen Musikgeschichten um 1800“, in: Kirsch, Winfried [Hrsg.]: *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte eines kirchenmusikalischen Stilideals*, Regensburg 1989, S. 55–64 (Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert, Bd. 1); Lüttig, Peter: „Das Palestrina-Bild bei Hawkins und Burney“, in: ebenda, S. 65–76; Tafelmayer, Wolfgang: „Das Palestrina-Bild in ausgewählten Musiklexika des 18. und 19. Jahrhunderts“, in: ebenda, S. 77–85.

⁹⁰ Baini, Giuseppe: *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Rom 1828.

⁹¹ Fallows, David: *Josquin*, Turnhout 2009, welches aufgrund der Titelwahl eine Personenzentriertheit vermuten lässt. Meconi, Honey: *Pierre de la Rue and musical life at the Habsburg-Burgundian court*, Oxford u.a. 2003, welches bereits im Titel zusätzlich den soziokulturellen Fokus anklingen lässt. Wegman, Rob C.: *Born for the muses: the life and masses of Jacob Obrecht*, Oxford u.a. 1994. Weitere Anmerkungen zu den drei Monographien finden sich im abschließenden Kapitel dieser Arbeit.

von musikalisch-biographischen Lexika als im weitesten Sinne biographiewürdig oder zumindest erwähnenswert angesehen, da sie bereits zu ihren Lebzeiten ‚berühmt‘ waren, was so auch zu einer stärkeren Überlieferung und vielen Nennungen in den erhaltenen Dokumenten der Zeit führte.

Innerhalb der Gruppe der vier Komponisten gibt es ein gewisses Ungleichgewicht durch die wesentlich größere Anzahl und die umfangreicheren Darstellungen zu Josquin, was schon von Paula Higgins⁹² ausführlich offengelegt wurde. Darüber hinaus sind weitere Aufsätze unter anderem von Rob Wegman zu diesem Thema verfasst worden.⁹³ Diese Arbeit will trotzdem versuchen, ein Gleichgewicht zwischen den Darstellungen einzuhalten, wodurch bestimmte Aspekte der Beschreibungen Josquins eventuell etwas vernachlässigt werden. Im Vorhinein wurde in Betracht gezogen Josquin des Prez nicht mit einzubeziehen, aber da eine Vielzahl der Nennungen verschiedenster anderer Komponisten allein auf dem Vergleich mit dem ‚großen Meister‘ basieren, wurde dies als wenig zielführend empfunden.⁹⁴ Es muss der biographische ‚Markstein‘, wie man ihn bezeichnen könnte, beziehungsweise die Josquin’sche Legitimation der anderen Personen durch ein Treffen oder die gemeinsame Verortung in einer ‚Schule‘ einen Punkt der Analyse darstellen und kann nicht ausgespart werden. Im Gegensatz dazu wurde wiederum Pierre de la Rue miteinbezogen, da sein historischer Status und die Informationslage zu Begebenheiten in seinem Leben bis heute eine große Diskrepanz aufweisen. Die Selektion ist in erster Linie aus positiven Argumenten für die gewählten Kandidaten gezogen worden und begründet nicht zwingendermaßen die Auslassung anderer Komponisten, wie zum Beispiel Adrian Willaert, welcher ähnliche Grundvoraussetzungen wie die anderen Komponisten gehabt hätte.

Auswahl der Quellen

Die in dieser Arbeit betrachteten ‚Kleinformen‘ der Biographieschreibung in Lexika, Enzyklopädien⁹⁵ und als Teil von allgemeinen Musikgeschichtsschreibungen haben besonders im deutschsprachigen Raum eine lange Tradition.⁹⁶ Während in England oder Frankreich im 18. Jahrhundert

⁹² Higgins, Paula: „The Apotheosis of Josquin des Prez and Other Mythologies of Musical Genius“, in: *Journal of the American Musicological Society* 57 (2004), Nr. 3, S. 443–510.

⁹³ Wegman, Rob C.: „And Josquin Laughed... Josquin and the Composer’s Anecdote in the Sixteenth Century“, in: *The Journal of Musicology* 17/3 (1999), S. 319–357.

⁹⁴ Dieses Phänomen ist auch bei Palestrina zu sehen, vgl. Tafelmayer 1989, S. 80f.

⁹⁵ Im Weiteren soll lediglich über Lexika gesprochen werden, wobei auch sogenannte Enzyklopädien gemeint sind, um den Sprachfluss nicht zu beeinträchtigen. Sollte die Unterscheidung nötig sein, wird dies an passender Stelle gesondert angemerkt.

⁹⁶ Coover, James B./Franklin, John C.: Art. „Dictionaries & encyclopedias of music“, in: *NewGrove*², Bd. 7, Oxford 2001, S. 306–320. Der Diskurs innerhalb der Lexikographie oder auch Enzyklopädik kann hier nicht in Gänze gewürdigt werden. Zu den Begrifflichkeiten ist jedoch zu sagen, dass es sich aus sprachwissenschaftlicher Sicht bei Lexikographie um die Herstellung Sprachen bezogener Wörterbücher handelt. Dazu abgegrenzt ist es eine Option die theoretische und historische Auseinandersetzungen mit Nachschlagewerken mit Informationen zu bestimmten häufig umfassenderen Dingen eher als Enzyklopädik zu bezeichnen, wobei eine Substitution dieser Begriffe häufig zu beobachten ist. Nicht zu verwechseln ist Lexikographie mit Lexikologie, der ‚Wortschatzforschung‘ in der Sprachwissenschaft. Dazu verschiedene Beiträge in: Glück, Helmut (Hrsg.): *Metzler Lexikon Sprache*, Stuttgart 2010.

bereits Monographien zu Musikern und Komponisten entstanden, fanden sich in Deutschland vornehmlich Beschreibungen dieser komprimierten Art, zum Teil auch in eigenen biographischen Lexika. Daneben hielt die Tradition der Frühen Neuzeit und der Reformation, Nachrufe in verschiedenen Arten zu verfassen in Deutschland auch zu dieser Zeit weiter an. Nicht zuletzt fanden daneben im 18. Jahrhundert biographische Gedichte Verbreitung, welche ansonsten kaum zu finden sind.⁹⁷ So sind für den deutschsprachigen Raum bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nur vereinzelte Biographien als selbstständige Publikationen zu finden und es müssen wohl oder übel die Kleinformen den Kern für eine vergleichende Studie bilden.

Die Auswahl der in Kleinformen enthaltenen Informationen hängt von der Zwecksetzung des Lexikonartikels ab. Im Falle der Musikwissenschaft stellt sich beispielsweise die Frage, wie viele Informationen bei einer Lebensbeschreibung zu etwa Beethoven zweckdienlich sein können. Für die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung wäre die Verbindung von Leben und Werk, wie in den Titeln der großen Monographien angeführt, wünschenswert. Es ist jedoch zu beobachten, dass dieser Verbindung allein schon im Aufbau von Lexikonartikeln entgegen gewirkt wird (zum Beispiel in der *MGG* durch die prinzipielle Unterteilung der Artikel in Biographie und Werk). Sieht man die Komponistin oder den Komponisten auch ohne ihr Werk als geschichtlich relevante Person an, dann kann die Lebensbeschreibung selbst ohne Werk von Interesse sein. Dann müsste man aber in weiterer Folge die soziokulturelle oder zeitgeschichtliche Relevanz der Person verdeutlichen, wenn die Beschreibung nicht zum Selbstzweck und damit eher zu einer literarischen als einer wissenschaftlichen Form werden soll.

Eine der großen Fragen, die sich aus der Beschäftigung mit den biographischen Kleinformen ergibt, ist die nach nichts Geringerem als dem Sinn einer biographischen Auseinandersetzung mit bestimmten Personen und im Besonderen in bestimmten Publikationsformen. Tut man den Komponisten nicht unrecht, wenn man ihr Leben, das heute manchmal nur noch aus zufällig überlieferten, bruchstückhaften Belanglosigkeiten besteht, als vorangestellte Darstellung präsentiert? Diese Beschreibungen müssen sich immer mit dem Leben anderer messen, welche in der Überlieferung vielleicht ‚besser‘ oder ‚spannender‘ erscheinen, da genauere oder vermeintlich interessantere Geschichten und Fakten überliefert sind. An diesem Punkt rechtfertigt sich wiederum die Auswahl der Kleinformen, da es die Schwierigkeit dieser Quellen verdeutlicht, die aber bis in die Gegenwart häufig die einzigen allgemein zugänglichen Informationen zu den hier betrachteten Komponisten darstellen.

Es kann in dieser Arbeit kein allumfassender Blick auf die Musikhistoriographik und -lexikographik gegeben werden. Die festgelegte Auswahl ist dabei durch die Überlegung determiniert, zu welchen Zeiten für die Rezeption bzw. wissenschaftliche Beschäftigung mit Renaissance-Komponisten

⁹⁷ Schnicke, *Handbuch Biographie* 2009, S. 234f.

ein gewisser Bruch vorlag, wie es auch Melanie Unseld in ihrer Studie begründet⁹⁸. Außerdem liegt der Auswahl die Überlegung zu Grunde, welche Schriften eine gewisse Breitenwirkung besaßen, wobei nicht auf einige exemplarische ‚Kuriositäten‘, welche als Sonderfälle des Genres anzusehen sind, verzichtet werden soll. Die Auswahl der Quellen beschränkt sich auf deutschsprachige Publikationen, auf die wenigen Ausnahmen, soll im Folgenden eingegangen werden. Diese Einschränkung schien sinnvoll, da die Einbeziehung von sprachkritischen und kulturellen Beobachtungen zu einem gewissen Maß lediglich für den eigenen Kulturkreis einlösbar erscheinen. Für eine genaue Analyse fremdsprachiger Texte wären die Sprachkenntnisse der Autorin außerdem nicht ausreichend, wobei neben englischen auch französische und niederländische Publikationen eine spannende Weiterführung der Beobachtungen darstellen würden. Besonders die Einbindung der gewählten Komponisten in diese Kulturkreise und die daher zu erwartende nationale Färbungen der Schriften hätte ebenfalls ein interessantes Forschungsfeld ergeben. Der Vorteil bei der Beschäftigung mit einer sprachlichen Traditionslinie erscheint dagegen in der Vergleichbarkeit, da die nationalen Entwicklungen in der Biographik relativ eigenständig verlaufen sind.⁹⁹ Die Rezeption der ‚fremdsprachigen‘ Texte durch die Autoren der ausgewählten Quellen sollen trotzdem nicht vollkommen außer Acht gelassen werden, wenn diese erkennbaren Einfluss auf die zu analysierenden Textstellen hatten.

Der Beginn der Betrachtungen ist mit den ersten allgemein als Musikgeschichten bezeichneten Werken von Hawkins, Burney und Forkel gegeben. Bei Hawkins und Burney handelt es sich um die einzigen betrachteten englischsprachigen Publikationen. Aufgrund der Wirkmächtigkeit dieser beiden Publikationen erschien es sinnvoll, diese sozusagen vorangestellt mit in die Beobachtung einzubeziehen. Anschließend wird ein Überblick über das 19. Jahrhundert versucht, wobei eine Vielzahl an Quellen aufgrund des verschwindend geringen Umfangs der Eintragungen zur Musik der Renaissance und im Besonderen zu den konkreten Komponisten ausgeschieden sind. Durch die Auswahl von Quellen, die jeweils einen ähnlichen Umfang in Bezug auf die Beschreibung der Renaissance-Komponisten aufweisen, sollte eine Vergleichbarkeit gewährleistet werden. Außerdem wurden diejenigen Musikgeschichten ausgeschlossen, welche lediglich direkte Zitate aus den weiteren betrachteten Quellen beinhalten. Die Auswahl, die im Anhang genauer ersichtlich ist, stellt sich aus Publikationen der folgenden Autoren zusammen: Charles Burney (1776–1789), John Hawkins (1776), Johann Nikolaus Forkel (1789–1801), Raphael Georg Kiesewetter (1834), August Wilhelm Ambros (1862–1878), Carl Wilhelm Merseburger (1863), Karl Friedrich Ludwig Nohl (1881), Karl Storck (1904), Hugo Riemann (1904), Alfred Orel (Guido Adler (Hrsg.), 1924), und Heinrich Bessler (1931).

⁹⁸ Unseld 2014, S. 35.

⁹⁹ Vgl. Kapitel „VI. Regionale Entwicklungen“ in: *Handbuch Biographie* 2009, S. 265–330.

Das Ende des beobachteten Zeitraums der Musikgeschichten bildet Heinrich Besslers *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* aus dem Jahr 1931, da es sich hier um die erste Publikation handelt, welche sich selbstständig, wenn auch als Teil des *Handbuch der Musikwissenschaft*, mit der betreffenden Epoche beschäftigt. Diese Studie war im Weiteren sehr einflussreich für die deutschsprachige Renaissance-Musikgeschichtsschreibung. Die Entwicklungen ab Bessler und auch die politischen Implikationen für die Musikwissenschaft bis zum Ende der 80er Jahre, als wieder verstärkt Publikationen zur Renaissance-Musikgeschichte erschienen soll in einem abschließenden Kapitel überblickt werden, muss für die genaue Analyse jedoch einer anderen Studie überlassen werden.

Die Auswahl der biographischen Lexika bildet ein Korpus der vermutlich wichtigsten deutschsprachigen Publikationen auf diesem Gebiet.¹⁰⁰ Als Abschluss soll auch hier noch ein Blick in die Gegenwart geworfen werden. Für die Betrachtung der lexikalischen Werke wurden vor allem solche herangezogen, die biographische Informationen beinhalten, was erst ab der Publikation von Johann Gottfried Walther der Fall ist. Bei den zuvor erschienenen Lexika handelte es sich ausschließlich um Lexika der musikalischen Terminologie. Die hier herangezogenen Quellen sind nach Erscheinungsjahr geordnet: Johan Gottfried Walther (1732), Ernst Ludwig Gerber (1790 und 1812–1814), Gustav Schilling (1835–1838), Hermann Mendel/August Reissmann (1870–1883), Robert Eitner (1900–1904), Hugo Riemann u.a. (1882–2012). In diesem Fall ist die zeitliche Begrenzung bis 1959 gegeben, um einen Einblick in die aktuellen Gepflogenheiten der lexikalischen Einträge in Anschluss an die historischen Vorbilder zu gewähren. Außerdem ist es in diesem Fall nicht sinnvoll die Umbrüche ab dem zweiten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts als Ende zu nehmen, da durch das Riemann-Musiklexikon die Brücke zum 6. Kapitel und damit in die Gegenwart und in das Jahr 2012 geschlagen werden kann, wo es zusammen mit *MGG* und *NewGrove* betrachtet werden wird. Die französisch- und englischsprachigen Lexika von François-Joseph Fétis *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* und George Grove *Dictionary of Music and Musicians* (als Vorgänger des *NewGrove*) wurden aufgrund von Sprache und Umfang der vorliegenden Studie ausgeklammert. Das *New Grove Dictionary* hingegen wurde in die abschließenden Betrachtungen miteinbezogen, da es sich neben der *MGG* als aktuelles Standardwerk weltweit etabliert hat und daher den aktuellen Status Quo darstellt – auch durch die teilweise aktualisierte Online-Version.

¹⁰⁰ Coover/Franklin 2001, S. 308–319.

3. 2. Methodische Herangehensweise

Für die vorliegende Untersuchung werden hermeneutische Herangehensweisen verwendet, um historische Erkenntnisse zu gewinnen und die Quellen zu verstehen. Mit Hilfe der darüber hinaus verwendeten Methode der historischen Diskursanalyse soll das Verstehen auch in Erklärungen überführt werden. Da in dieser Arbeit auch ein sozialwissenschaftlicher Zugang durch die Verwendung einzelner Aspekte der Diskursanalyse besteht, soll im Folgenden neben der Vorstellung der Methode eine Reflexion stattfinden. Die kurze Beleuchtung der linguistisch begründeten Sprachkritik soll diese Methode nicht unbedingt für die Anwendung erklären, sondern viel mehr die klare Grenze zu den unterschiedlichen Perspektiven aufweisen. Da es sich bei der vorliegenden Studie nicht um eine genuin sprachkritische Arbeit handelt, findet diese eher am Rande Verwendung. Um dies zu verdeutlichen und die Übergänge von einem beschreibenden zu einem kritischen Ansatz herausstellen zu können, muss die Methode und deren Problematik zunächst vergegenwärtigt werden.

Historische Diskursanalyse

Die historische Diskursanalyse versteht sich als die geschichtswissenschaftliche Ausformung der kritischen Diskursanalyse, wie sie in ihren Grundlagen von Michel Foucault dargelegt wurde. Zunächst muss der Versuch unternommen werden, die Bedeutung von Diskurs näher zu definieren. Achim Landwehr tut dies folgendermaßen:

In Diskursen werden sprachliche und andere Praktiken organisiert und geregelt, wobei die entsprechenden Regeln rekonstruierbar sind. Diskurse sind nicht nur Hüllen, welche die ‚eigentlichen‘ Dinge umgeben, sondern bringen hervor wovon sie handeln. Insofern sind sie wirkmächtig und wirklichkeitskonstitutiv.¹⁰¹

Der Verlauf der Analyse soll, wie von Achim Landwehr zur *Historischen Diskursanalyse*¹⁰² zusammengestellt auch weitgehend in dieser Arbeit vorgenommen werden. Dadurch, dass Foucault seine Überlegungen immer als „Werkzeugkasten“ angesehen hat und nie eine strikte Anweisung zur Verwendung gegeben hat, muss man sich für die eigene Fragestellung die Theorie in gewisser Weise selbst zusammenstellen. Dieser Gebrauch von ausgewählten Teilen der Methode oder auch die Erweiterung des „Werkzeugs“ wurde bereits von Foucault explizit gewünscht (was nicht zuletzt zu den Problemen der Anerkennung dieser Methode im wissenschaftlichen Umfeld geführt hat). Die Vorüberlegungen wurden bis hierhin im Rahmen der Beschreibung zur Auswahl der Quellen und zur Auswahl der Komponisten bereits in diese Richtung ausgeführt, welche durch die folgende Reflexion noch erweitert wird. Im Anschluss muss die Materiallage vorgebracht werden oder wie es

¹⁰¹ Landwehr, Achim: *Historische Diskursanalyse*, Frankfurt und New York 2009 (Historische Einführungen, Bd. 4), S. 78.

¹⁰² Für die Beschäftigung mit der historischen Diskursanalyse wurde in erster Linie, neben verschiedenen Ergänzungen für das genauere Verständnis, die Einführung Landwehr 2009 (vorherige Fn.). Zur Grundlage der Theorie außerdem Jäger, Siegfried: *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*, Münster 2012 (Edition DISS, Bd. 3). Im Rahmen der MA-Arbeit konnte leider keine grundlegende Lektüre über dieses umfassende methodische Gebiet geleistet werden.

bei Landwehr heißt, muss eine „Korpusbildung“ stattfinden, was durch das im Anhang befindliche Korpus geschehen ist. Dieses enthält alle relevanten Textstellen der Quellen in übersichtlicher und direkt zugreifbarer Form.¹⁰³ Diese ‚Makroanalyse‘ in Form einer Übersicht der Quellen, deren Inhalte und deren Umfeld bietet die Grundlage für das weitere Vorgehen und sollte im Laufe der Analyse stets im Auge behalten werden.

Im Anschluss daran werden ‚Mikroanalysen‘ oder auch ‚Feinanalysen‘ stattfinden, welche jedoch – zum einen aufgrund der Anlage dieser Arbeit und zum anderen auf Basis der Befunde aus den Makroanalysen – nur für ausgewählte Beispiele stattfinden.¹⁰⁴ Hier werden zunächst die Diskurse um die biographischen Modelle im Kapitel 4 betrachtet. Der Frage nach dem biographischen Diskurs im allgemeinen wird dann erst im letzten Teil nachgegangen. Es soll dort in erster Linie um eine diachrone Darstellung der Entwicklungen gehen. Dieser Fokus ist zum einen zu verfolgen, da es im deutschen Sprachraum eher selten eigenständige Publikationen zum Thema gab, welche zur gleichen Zeit erschienen sind. Wo dies der Fall ist soll an passender Stelle selbstverständlich auch diese Tatsache unter die Lupe genommen werden. Zum anderen soll die Arbeit zeigen, welches ‚Wissen‘ im Diskurs weitertransportiert wurde und so bis heute den Diskurs zu einem gewissen Anteil beeinflusst und welche Komponistenbilder daraus über die Zeit entstanden sind.

Die Problematik um die Diskursanalyse, vor allem in der Geschichtswissenschaft, kann nicht negiert werden und andererseits soll der Eindruck, diese im Sinne einer Effekthascherei zu verwenden, vermieden werden. In dieser Arbeit wird es sich eher um eine Annäherung an die Diskursanalyse handeln und sie wird keine vollständig entwickelte Variante der historischen Diskursanalyse bieten können. Da die Diskursanalyse immer neue Fragen heraufbeschwört, nie alles mit einbezogen werden kann und dazu in sich selbst zu einem Teil des Diskurses wird, wird auch diese ‚Unvollendete‘ ihren Teil zum Diskurs über die behandelten Diskurse beitragen. Die Arbeit verpflichtet sich der historischen Diskursanalyse, um die Beschäftigung mit den biographischen Quellen auf eine mehrere Faktoren umfassende Basis zu stellen. Die Verwendung dieser Methode soll als Ausblick darauf erweisen, was möglich bzw. nötig wäre, um eine durch und durch diskursanalytische Arbeit über diesen Themenkomplex zu verfassen. Für eine vollständige Diskursanalyse wäre auch eine Erweiterung des untersuchten Diskurses auf die Gesamtheit der Darstellung von Renaissance-Komponisten und der gesamten ‚Renaissance‘ selbst in der Musikgeschichtsschreibung und in Lexika von Nöten. Erst durch diese Erweiterung der Makroebene wären weitere Spezifika auf der Mikroebene herauszuarbeiten.

¹⁰³ Landwehr 2009, S. 101–103.

¹⁰⁴ Landwehr 2009, S. 105–131 und Jäger 2012, S. 90–111.

Zugang zum Feld – Reflexion von Vorannahmen und Erwartungen

Im Bereich der Geisteswissenschaft und zudem im Rahmen einer historisch angelegten Arbeit, ist eine Reflexion über eigene Annahmen und die persönliche Ausgangsposition eher ungewöhnlich. Im Bereich der Sozialwissenschaften ist dies bei Feldforschungen oder der Arbeit mit Theorien wie zum Beispiel der *Grounded Theory* dagegen unumgänglich. Da in dieser Arbeit ein stark sozialwissenschaftlicher Ansatz durch die Text- und Diskursanalyse und deren Interpretation gewählt wurde, erscheint es nur sinnvoll, eine solche ‚fachfremde‘ Herangehensweise ebenfalls einfließen zu lassen. Diese gibt der Leserin bzw. dem Leser und auch der Autorin die Möglichkeit, während des analytischen Prozesses immer wieder zu überprüfen, ob eigene Vorannahmen die Analyse leiten oder diese vielleicht auch widerlegt werden müssten. Dies kann nur durch eine Offenlegung der eigenen Sichtweise gewährleistet werden. Die Verhandlung der Interpretation soll möglichst transparent erfolgen, da schließlich auch die Analyse von Vorannahmen in den Quellen geleistet werden soll. Entsprechende Reflexionen sollten meiner Ansicht nach in geistes- und diesem Fall auch geschichtswissenschaftlichen Arbeiten häufiger vorgenommen werden, auch wenn sie nicht zwingend – wie in dieser Arbeit – Teil der Studie sein müssen.

Die Annahme, dass sich die Lebensbeschreibungen der ausgewählten Renaissance-Komponisten mit der Zeit geändert haben, kann als relativ selbstverständlich angesehen werden. Wie der zweite Teil der Analyse (Kapitel 5.2) verdeutlicht, wird eine chronologische Veränderung angenommen, wobei damit keine teleologische Entwicklung erwartet wird. Trotz der Veränderungen lässt sich aber mutmaßen, dass die in den Quellen überlieferten Informationen häufig über längere Zeiträume konstant blieben und diese daher oftmals von einer vorherigen Veröffentlichung abgeschrieben wurden. Die Vermutung, dass es zu bestimmten Brüchen in der Darstellung kam, basiert auf der Annahme, dass bei dem Auftauchen neuer Quellen oder auch neuer Tendenzen durch bestimmte Veröffentlichungen größere Veränderungen augenscheinlich werden müssten. Dass diese Umbrüche mit bestimmten ‚musikwissenschaftlichen Ereignissen‘ zusammen fallen (Entstehung des Faches, Erstellung von Gesamtausgaben), wird vermutet. Die generelle Skepsis gegenüber der Biographik innerhalb von Musikgeschichten und vor allem Lexika ist bereits im Abschnitt zur Biographik und Biographieforschung angeklungen, da es sich nach Einschätzung der Autorin nicht um Biographien handelt und daher der Sinn der Lebensbeschreibungen in diesen Genres hinterfragt werden müsste. Bei der ausgewählten Personengruppe ist meine Vorannahme, dass die Biographien von Isaac, La Rue und Obrecht immer im Verhältnis zu Josquin geschrieben wurden, und auch so zu lesen sind. Diese Einstellung entsteht nicht zuletzt aus dem Gefühl einer Überbetonung der Musikwissenschaft der Person Josquin des Prez' in der bisherigen Forschungsgeschichte und der persönlichen Bevorzugung der anderen Komponisten durch die Autorin. Darüber hinaus steht die Vermutung im Raum, dass es bei den Beschreibungen besonders der Komponistenpersönlichkeiten eine Tendenz gab,

diese etwas mehr auszuschnürcn, um entweder den Biographierten (oder auch das Geschriebene selbst) interessanter zu machen, oder um die Person gegenüber anderen auszdifferenzieren. Zum Abschluss seien noch einige Fragen, welche sich im Laufe dieser Arbeit angesammelt haben, lose aufgeworfen: Sollte eine Biographie einen literarischen Gehalt haben? Muss sie schön zu lesen sein? Muss alles ‚wahr‘ sein? Sind Hypothesen erlaubt oder vielleicht sogar gefordert? Erfahre ich aus dem Geschriebenen irgendetwas über den Menschen und ist das wiederum nötig? Was hat die Biographie mit Musik zu tun? Und kann man sich überhaupt in die Lebenswelt eines Renaissance-Komponisten versetzen, selbst wenn sämtliche Details bekannt wären?

Sprachkritik als Möglichkeit

Für die Beschäftigung mit Texten im Allgemeinen und deren Analyse lässt sich außerdem das – nicht unumstrittene – Prinzip der Sprachkritik anwenden. Zur Definition: „Allgemein kann Sprachkritik als Analyse sprachlicher Äußerungen im Hinblick auf ihre Intentionen und ihre kommunikativen Effekte umschrieben werden.“¹⁰⁵ Diese Herangehensweise wird in der Sprachwissenschaft häufig aufgrund der vermeintlichen Subjektivität nicht als wissenschaftliche Methode akzeptiert. Auf dem Stand des heutigen Wissenschaftsverständnis und der allgemeinen Anerkennung der Tatsache, dass es besonders in den Geisteswissenschaften keine Objektivität gibt, sollte dieses Argument jedoch in den Hintergrund rücken und ein Verständnis von Objektivität gewählt werden, welches sich auf relative Objektivität beruft, die sich in einer von der Mehrheit vertretbaren Meinung äußert und die Chance bietet von der Mehrheit der ‚Betroffenen‘ Zustimmung zu erhalten. Diese Objektivität steht so nicht mehr für eine ‚allgemeingültige Meinung‘, sondern für die Nachvollziehbarkeit der Argumente für die anvisierten Rezipienten und die dadurch gesteigerte Wahrscheinlichkeit, ihre Zustimmung für die genannten Argumente zu erhalten.¹⁰⁶ Diese Methode wird hier zur Diskussion gestellt, da in der Arbeit versucht werden soll, eigentlich möglichst wenig damit zu operieren, wie bereits zuvor angemerkt. Wenn dies in bestimmten Fällen nicht möglich ist, sollen die Überlegungen als weiteres „Werkzeug“ dienen, die Probleme fassbar zu machen. Um diese Methode anzuwenden, welche einen starken sozialwissenschaftlichen und soziolinguistischen Ansatz verfolgt, wurde auch die Reflexion der Vorannahmen verfasst. Besonders die Überlegungen zu Seinszuständen, Nationalität und Nationalismus oder auch der Persönlichkeit, welche im folgenden Kapitel zu finden sind, beschäftigen sich mit der konkreten Verwendung oder auch Auslassung von Wörtern, was eine Sprachkritik mit einschließt.

¹⁰⁵ Sauer, Wolfgang: Art. „Sprachkritik“, in: Glück, Helmut (Hrsg.): *Metzler Lexikon Sprache*, Stuttgart/Weimar 2010. Es fällt schwer, sich bei dem Begriff der Kritik von der negativen Konnotation zu lösen. In diesem Zusammenhang ist der Begriff eher im Sinne von ‚Besprechung‘ oder auch als ‚Verstehen‘ in einem hermeneutischen Sinne zu verstehen.

¹⁰⁶ Schwinn, Horst: *Linguistische Sprachkritik. Ihre Grenzen und Chancen*, Heidelberg 1997 (Universität Hannover, Diss. 1996 bzw. Sammlung Groos, Bd. 65), S. 222f.

Bei einem sprachlichen Vergleich der untersuchten Texte, der nötig ist, da die sprachliche Rekonstruktion des Lebens und der Persönlichkeit bei historischen Gegenständen das Mittel dieser Quellen ist, muss man sich bestimmten Entscheidungen und Auslegungen stellen, damit man so auch zu einem Ergebnis kommen kann. Eine fundierte linguistische Auseinandersetzung mit dem Sprachstil der Zeit, den Wortverwendungen et cetera würde zwar den Rahmen dieser Arbeit sprengen, muss aber – soweit möglich – mit berücksichtigt werden. Viele der verschiedenen Arten der Sprachkritik haben hier keine Relevanz, da die Kritik der vorliegenden Untersuchung selbstredend nicht der Verbesserung dienen soll, wie es häufig der Fall ist, und andererseits niemanden vorführen soll, wie es im Populärwissenschaftlichen zu beobachten ist. Die Untersuchung soll auch keine Verbesserung des Sprachgebrauchs im weitesten Sinne erwirken, wie es in Lehrbüchern häufig als Ziel der Sprachkritik angenommen wird¹⁰⁷ und was bei historischen Texten auch nicht so leicht zu bewerkstelligen ist. Bei der Analyse ist zu beachten: Wie wurde der Text einer Quelle ein paar Jahrzehnte später von den folgenden Autoren rezipiert und welche bis dahin vor sich gegangenen Wandlungen wären zu berücksichtigen? Um dieses Unterfangen auf sichere Beine zu stellen, wäre eine Sprachgeschichte der Musik- bzw. Kunstgeschichtsschreibung von Nöten, welche bislang leider nicht vorliegt. So muss der Spagat zwischen Linguistik und Musikwissenschaft etwas schwebend durchgeführt werden. Horst Schwinn äußert sich zum Ziel seiner Theorie so:

Kritisch bewerten können wir (sprachliche) Handlungen nur dann, wenn es uns gelingt, den Handelnden angemessen zu verstehen, d.h. wenn es uns gelingt, seine (vermeintliche) Intention zu rekonstruieren. Alle Theorie ehrt uns, daß das ein unbefriedigendes, gar hoffnungsloses Unterfangen ist. Und dennoch kann Verstehen nur über diese Rekonstruktion der Intention des Handelnden funktionieren. Ich versuche mit dieser Arbeit einen Weg zu beschreiben, der uns zu einem „Limeswert“ des Erkennens von Handlungsabsichten führt.¹⁰⁸

Es geht mir vor allem darum „Indikatoren“ herauszufinden, um Rückschlüsse auf die Absichten/Intentionen der Sprecher ziehen zu können, um zu zeigen, warum ein Sprecher in bestimmten Situationen so handelt wie er handelt.¹⁰⁹

Da es sich im Rahmen dieser Arbeit nicht vermeiden lassen wird zum Teil auch kleinere Unterschiede in der Verwendung von Worten besonders bei der Übernahme von Informationen aus früheren Publikationen zu deuten, ist die Einbeziehung eines linguistischen Ansatzes nötig. In unserem Fall handelt es sich nach Schwinn um eine Analyse auf der Ebene der Beschreibung der

¹⁰⁷ Schwinn 1997, S.9–19. Als Beispiel für Lehrbücher zur Sprachkritik: Heringer, Hans Jürgen/Wimmer, Rainer: *Sprachkritik. Eine Einführung*. Paderborn 2015 (UTB, Bd.4309).

¹⁰⁸ Schwinn 1997, S.4.

¹⁰⁹ Schwinn 1997, S.7.

Sprachverwendung.¹¹⁰ Es ist, solange man die negative Implikation des Begriffs Kritik nicht mitdenkt, eine historische Sprachkritik. Die unterschiedliche Sprachauffassung, welche nur natürlich ist, macht die zeitlich übergreifende Analyse sehr schwer und kann daher auch nur mit großen Abstrichen in die Untersuchung einbezogen werden. Die eindeutige und schon erwähnte Schwierigkeit liegt in der historischen Dimension, welche durch den Ansatz der historischen Diskursanalyse bewältigt werden soll. Es wird auf der Grundlage dieser Theorien, wenn diesen auch nicht in Gänze verpflichtet, versucht werden, punktuell dem Sprachgebrauch eine Interpretation zu geben. Diese Interpretation fußt dann aber nicht unbedingt auf linguistischen Erkenntnissen, sondern begründet sich auf dem allgemeinen Sprachgefühl, das durch die Lektüre der zeitgenössischen Quellen entstanden ist. Die Sprachkritik wird also nur in einem sehr allgemeinen Sinn zur Anwendung kommen.

¹¹⁰ Schwinn 1997, S. 10.

4. Biographische Modelle

Bei der Beschäftigung mit biographischen Beschreibungen von Renaissance-Komponisten wird schnell klar, dass es den Autoren beinahe unmöglich ist, eine ‚schöne Geschichte‘ zu erzählen. Es fehlen einfach zu viele Daten, aber vor allem auch persönliche Informationen. Die Beschreibungen, die bestimmte Einblicke in das ‚persönliche‘ Leben suggerieren, sind zumeist die, welche hier unter ‚Modelle‘¹¹¹ subsumiert sein sollen. Diese Modelle lassen sich innerhalb der Darstellungen relativ klar voneinander abtrennen und sollen im Folgenden einzeln besprochen werden. In erster Linie sollen hier die eindeutig biographisch gemeinten Textfragmente betrachtet werden, in denen es in erster Linie um ‚das Leben‘ des jeweiligen Komponisten geht. Alle weiteren Tendenzen und charakterlichen Zuordnungen werden im folgenden Kapitel innerhalb der chronologischen Beschreibungen der Publikationen und deren Herangehensweise erläutert und sollen im Zuge dessen mit den beschriebenen Modellen zusammengeführt werden. In den hier behandelten Biographien lassen sich vor allem die folgenden fünf Modelle finden, die genauer beleuchtet werden sollen: Beschreibungen des Werkes, welche Charakterisierungen beinhalten, der Topos des Genies, die Namensnennungen in verschiedenen Kontexten, das Lehrer-Schüler-Verhältnis, allgemeine Verbindungen und Treffen sowie die Anekdote als selbstständige Geschichte.

Alle diese Modelle lassen sich den bereits in den 1930er Jahren entworfenen Kategorien von Ernst Kris und Otto Kurz zuordnen. In der Publikation von Kris/Kurz, welche immer noch die Standardlektüre zu diesem Thema darstellt, finden sich über dies weitere Modelle, die sich jedoch nicht oder nur im sehr geringen Umfang oder im weiteren Sinne in den biographischen Texten über Renaissance-Komponisten wiederfinden. Einige der oben genannten Modelle können in der Anekdote, die aber auch eine eigene Kategorie bildet, enthalten sein, was eine klare Unterscheidung bisweilen behindert. Manche Beschreibungen werden daher an mehreren Stellen betrachtet.

Eines der Phänomene, die Kris/Kurz in Bezug auf bildende Künstler verschiedener Epochen ausführlich analysieren, das für die Komponistenbiographie jedoch eine sehr geringe Rolle spielt, ist die kunstvolle Täuschung des Betrachters durch Nachempfindung der Natur als besonderes Zeichen der künstlerischen Meisterschaft. Dieser Inhalt ist für eine Anekdote in der Musik selten gegeben

¹¹¹ Die Wahl des Ausdrucks ‚Modell‘ im Gegensatz zur Wortwahl ‚Motiv‘ begründet sich zum einen in der weniger starken Prägung des Begriffs innerhalb der Musik und zum anderen durch die ‚Befüllbarkeit‘ oder vielleicht auch wirklich ‚Modellierbarkeit‘ des Modells. Zur Benutzung des Wortes ‚Motiv‘ vgl. Kris, Ernst/Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch*, Wien 1934, S. 17–22. Beide Begriffe haben gewisse Vorzüge in ihrer Verwendung, jedoch würde im Sinne der musikalischen Sichtweise das ‚Motiv‘ meiner Meinung nach eher auf das bereits ‚modellierbare Modell‘, also zum Beispiel auf das konkrete Lehrer-Schüler-Verhältnis von Josquin und Ockeghem passen, das in allen biographischen Beschreibungen wieder auftritt, aber stets ein wenig abgewandelt erscheint.

und im Diskurs des autonomen Kunstwerks scheint dies für die ‚Größe‘ des Werks ab der Mitte des 19. Jahrhunderts auch eher abträglich.¹¹²

Zu den Anekdoten, die überliefert wurden und ihrem konkreten Inhalt ist festzustellen, dass sie mit der Zeit beinahe unwichtig werden, weil sie lediglich das Typische des Künstlers hervorheben sollen.¹¹³ In Bezug auf die Modelle allgemein kann man auch die Frage anschließen, in wie weit die Übertragung auf andere Lebensläufe legitim erscheint. Hierzu wäre anzuführen, dass das Plausible auch als Teil der Beschreibung gelten muss oder zumindest darf, wie Simon Obert es formuliert:

Die Vorstellung als solche ist soziokulturell determiniert, und sie determiniert ihrerseits, wie zu sehen, das Handeln derer, denen sie geläufig ist. Historiographie, wozu die Biographik zu zählen ist, kommt ohne solche konstruierten Anteile nicht aus, weil sie nicht nur das Faktische nachzeichnet, sondern auch das Plausible in Betracht zieht. Vorstellungen besitzen daher als applizierbare Gefäße für die Historiographie ein produktives Potential.¹¹⁴

Aufgrund der langen Tradierung von imaginierten Komponistenbildern und des damit einhergehenden umfassenden Diskurses, sollen diese als erstes besprochen werden. Es entstehen dadurch sozusagen ‚Klein-Diskurse‘. Die Wichtigkeit der Modelle und der damit verbundenen Diskurse wurde durch deren Erforschung im Bereich der Kunstgeschichte durch Kris/Kurz, sowie durch Melanie Unselds Bezugnahme¹¹⁵ darauf deutlich und wird erneut durch die Feststellung der Wiederkehr der Modelle in den im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Quellen klar. Durch die Herausarbeitung der Klein-Diskurse können diese anschließend in die diachrone Untersuchung des allgemeineren Diskurses über Renaissance-Komponisten und deren Biographien in den Musikgeschichtsschreibungen und Lexika eingewoben werden.

4. 1. Der Künstler und das Werk

Nicht direkt greifbare Einflüsse auf die Persönlichkeit, die man mit dem Komponisten verbindet, sind die Attribute, welche dem Werk eines Komponisten zugeschrieben werden. Diese bilden eine unweigerliche Verbindung zur Persönlichkeit des Komponisten, besonders wenn die konkreten Worte auch für Beschreibungen von anderen Personen vielfach Verwendung finden. Vor allem Adjektive wie geistlich/religiöse, konfuse/geordnete/regelmäßige, strenge/heitere et cetera lassen sich im vollsten Maße vom Werk auf den Komponisten übertragen. Dieser Punkt soll nicht überstrapaziert werden, aber dennoch ist genau dies prägend, wenn die projizierten Eigenschaften in

¹¹² Kris/Kurz 1934, S. 18f.

¹¹³ Kris/Kurz 1934, S. 20f.

¹¹⁴ Obert, Simon: „Hinter verschlossenen Türen. Anmerkungen zu einer Künstleranekdote im Pop“, in: Danielczyk, Sandra u.a. (Hrsg.): *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung. Zur Formation musikbezogenen Wissens*, Hildesheim 2012, S. 141–156. Hier: S. 141.

¹¹⁵ Unseld 2014, S. 117–212.

die biographische Beschreibung einfließen. Ob die Verbindung auch unbewusst auf der anderen Seite durch die Autoren der analysierten Texte hergestellt wurde, ist nicht nachvollziehbar aber denkbar. Die Beschreibungen des ‚Charakters des Werks‘ finden sich bei den verschiedenen Komponisten in sehr unterschiedlichem Ausmaß und sollen hier nicht in Gänze ausgeführt werden. Besonders die Schwierigkeit die Intention hinter dem historischen Sprachgebrauch zu finden, spricht gegen dieses Unterfangen.

Ein extremes Beispiel der Lebensbeschreibungen sind die sehr adjektiv- und bildreichen Texte von August Wilhelm Ambros, wobei dieser beinahe alle Stücke so liebevoll zu charakterisieren versucht, dass ein relativ konfuse Persönlichkeitsbild entstehen würde, wollte man alle diese Attribute auf eine Person übertragen. Aber auch Feststellungen zum gesamten Œuvre führen zu einer gewissen Wechselwirkung. Hat ein Komponist beispielsweise in erster Linie Messen geschrieben, so wird ihm gern eine überproportionale Beziehung zur Kirche oder besondere Gottesfurcht attestiert, was für die entferntere Vergangenheit einen Kurzschluss darstellt, da die Kirche damals einer der wenigen Orte war, wo es zum Beispiel institutionalisierte Musik gab und die Anstellung an einem Hof für gewöhnlich Pflichten für die musikalische Gestaltung der kirchlichen Traditionen mit sich brachte.¹¹⁶

An dieser Stelle seien – ohne den Anspruch auf Vollständigkeit – ein paar Beispiele genannt, welche besonders herausstechen, um einen kurzen Einblick in die Optionen dieser Beschreibungen zu erhalten. „Witz und sinnreiche Einfälle“¹¹⁷ und eine „jovialische Laune“¹¹⁸ werden dem ‚lustigen‘ und berechnenden, „Strenge und Folgerichtigkeit“¹¹⁹ werden dem ‚organisierten‘ und ‚ernsten‘ Josquin zugeschrieben, ein „Zug feinen künstlerisch religiösen Empfindens“¹²⁰ findet sich im Schaffen des vielleicht religiösen Isaac und Obrecht scheint, wenn es nach seinen Werken geht, ein „milder und sinniger“¹²¹ Zeitgenosse gewesen zu sein.

Es soll festgehalten werden, dass es sich hierbei um einen nicht unwichtigen Faktor in der musikalischen Biographik handelt, welcher aber an vielen Stellen weniger gut greifbar als in den genannten Beispielen ist. Außerdem kann der Bezug verschiedentlich stark empfunden werden, so dass er sich einer detaillierteren Analyse im Rahmen dieser Arbeit entzieht. Eine lohnenswerte Weiterführung der Studie wäre mit Sicherheit der Vergleich zu Komponisten anderer Epochen, wodurch sich einige Fragen zu Intentionen und ähnlichem aus dem Verhältnis vielleicht eher klären lassen würden.

¹¹⁶ Dazu das Bild La Rues bei Meconi 2009, S. 52 und S. 131.

¹¹⁷ Anhang S. 14 (Forkel 1801).

¹¹⁸ Anhang S. 46 (Gerber 1812).

¹¹⁹ Anhang S. 39 (Bessler 1931).

¹²⁰ Anhang S. 37 (Orel 1924).

¹²¹ Anhang S. 29f. (Ambros 1868).

4. 2. Das Genie

Dadurch, dass über die Lebensumstände der Komponisten in früheren Zeiten noch weniger bekannt war, ist die Konstruktion des Genies zum Teil begünstigt worden. Da wir wenige oder gar keine Berichte über alltägliche Pflichten oder berufliche Verpflichtungen haben, erschien es als ob die Komponisten der Renaissance quasi ohne eine Verbindung zur gemeinen Welt gelebt haben. Ein kleiner ‚Wermutstropfen‘ in diesem Bereich ist die fehlende Autodidaktik der Komponisten, welche im Bereich der bildenden Kunst ein wichtiges Modell darstellt.

Das Wort des *(in)genius* oder die Beschreibung als ‚genial‘ ist an verschiedenen Stellen ausgiebig diskutiert worden und so erscheint es hier nicht zielführend diesen Topos wieder in aller Genauigkeit zu besprechen.¹²² Im Bereich der Renaissance-Musik besteht die Schwierigkeit, dass die Begriffe in den Originalquellen häufig bereits vorhanden waren, dort aber noch mit anderer Konnotation verwendet wurden. Eine darüber hinaus gehende Stilisierung ist teilweise zu erkennen, aber schwer abzugrenzen. Auf welche Weise das Genie Josquins genau konstruiert wurde, ist bei Paula Higgins nachzulesen.¹²³ Hier sei eine Anekdote erwähnt – oder sollte es sich hierbei vielleicht wirklich um eine Beschreibung handeln? –, die berichtet, wie Josquin sich bei der Probe eines seiner Stücke verhielt, als ein Sänger eine nicht notierte Koloratur sang:

*[Als] ein Sänger in einem seiner Stücke eine schlechte Coloratur machte, verdroß es ihn so sehr, daß er denselben ausschalt und sagte: Warum thust du eine Coloratur hinzu? Wenn sie mir gefallen hätte, würde ich sie wohl selbst hineingesetzt haben.*¹²⁴

Die Frage nach der Interpretation dieser Geschichte über den „highly successful composer in his mid-forties“¹²⁵ und sein Verhalten ist aus zwei Perspektiven zu sehen. In der zeitgenössischen Erzählung war es vielleicht oder sogar wahrscheinlich ein für die Umstände angemessenes und ‚normales‘ Verhalten. Wenn dem so war, dann wäre die Frage, warum diese Begebenheit dann erzählt wurde.¹²⁶ Wenn Forkel die Anekdote in seine Musikgeschichte aufnimmt, muss man sich fragen, was er damit intendierte. Der Genie-Topos war zu dieser Zeit noch nicht vollkommen ausgeprägt, aber bereits im Entstehen wie Unseld ausführlich beschreibt. Vielleicht war es einfach der Reiz einer solchen lebendigen Geschichte, welche für Forkel einen hohen Stellenwert in der Erstellung seiner Musikgeschichte besaß. Eine besondere Faszination, wie auch noch in der Besprechung der Quellen und der Anekdoten zu sehen sein wird, könnte auch die Realitätsnähe gewesen sein, welche sonst so selten zu finden ist. Eine andere Randbemerkung, die Josquin immer wieder zu einem sehr emotionalen Menschen charakterisiert ist von Glarean übernommen worden. Im Bezug auf eine weitere Anekdote,

¹²² Unseld 2014, S. 180–197.

¹²³ Higgins 2004.

¹²⁴ Anhang S. 13 (Forkel 1801).

¹²⁵ Fallows 2009, S. 195.

¹²⁶ Die Hypothese von Wegman 1999, S. 330, dass es sich bereits in der Originalquelle um einen Topos handelte wird von Fallows 2009, S. 194–196 nochmals diskutiert.

welche im Kapitel zur Anekdote wieder auftauchen wird, erwähnt Glarean, „daß die Dankbarkeit das Genie des Josquins nicht so sehr in Feuer gesetzt habe, als vorher die Begierde [...]“.¹²⁷ Diese Beispiele weisen besonders auf die starke Verbindung des künstlerischen Ergebnisses zur Gefühlswelt und der teilweisen Irrationalität hin. Weitere Beobachtung zur Frage des ‚Genies‘ sollen an passender Stelle in den Besprechungen der einzelnen Publikationen im nächsten Kapitel angeführt werden. An dieser Stelle bleibt nur festzuhalten, dass zwar häufig mit der Idee des Genie operiert wird, dieses aber nur für Josquin einlösbar ist und daher nicht die zentrale Frage dieser Arbeit darstellt.

4. 3. Namensnennungen

Auf die Frage ‚Wer bist Du?‘ ist die Antwort der meisten Menschen, ihren eigenen Namen zu nennen. Bei Renaissance-Komponisten ist die Frage selbst in diesem sehr elementaren Sinne nicht leicht zu beantworten. Das liegt aber nicht an der Quellenlage als solcher, sondern an der fehlenden urkundlichen Festlegung eines Namens inklusive der Schreibweise, welche in unserer heutigen Kultur einen solch hohen Stellenwert erreicht hat.¹²⁸ In frühen Musiklexika umfasst ein nicht zu vernachlässigender Teil der Artikel häufig lediglich Ausführungen zum Namen der Person. Im Endeffekt hat sich dieser Abschnitt auch immer weiter ausgedehnt, da sich die Zahl der bekannten Quellen vermehrt hat. So umfassen zum Beispiel die Ausführungen zur Namensfrage im Josquin-Artikel der aktuellen MGG-Artikel ein gutes Drittel einer Spalte. Sieht man den Namen als den ‚Nukleus‘ des Biographischen, so ist dies für die Betrachtung des Biographischen zu den ausgewählten Komponisten von Interesse, auch wenn es aus der zeitgenössischen Sicht der Komponisten nicht der Fall gewesen sein mag. Es handelt sich zunächst vielleicht nicht um eine ‚biographische Entscheidung‘, sondern um den Sammeltrieb der Historiker, der den Umfang der Ausführungen vergrößert. In erster Linie weisen die ausführlichen Listen auf die Häufigkeit der Überlieferung hin, da die Anzahl der verschiedenen Schreibweisen in dieser Zeit meist proportional zu den Nennungen in Quellen ansteigt. Indirekt kann man daraus auch Rückschlüsse auf die Berühmtheit oder Beliebtheit des Komponisten ziehen, wie es in der Vergangenheit häufig getan wurde.

Als erste Option sehen wir Isaac, aus dessen Namensvarianten sich ein biographisches Moment durchaus herauslesen lässt, welches insbesondere von den verschiedenen verwendeten Sprachen herrührt, was direkt auf seinen „kosmopolitischen Zug“¹²⁹ hinweist.¹³⁰ Bei Josquin gibt es einen recht ungewöhnlichen Umgang mit der beinahe ausschließlichen Nutzung des Vornamens¹³¹, was sich auch

¹²⁷ Anhang S. 13 (Forkel 1801). Dazu auch die Erwähnung der Begierde, die Kunst zu zeigen, Anhang S. 14 (ebenda).

¹²⁸ Wegman 1994, S. XXV.

¹²⁹ Anhang S. 20 (Ambros 1868).

¹³⁰ Richter, Myriam/Hamacher, Bernd: „5. Biographische Kleinformen“, in: *Handbuch Biographie* 2009, S. 137–142. Hier: S. 137.

¹³¹ Higgins 2009, S. 448.

mit den Bezeichnungen innerhalb der zeitgenössischen Quellen erklären lässt. Im Rahmen der in dieser Studie verwendeten Quellen gibt es lediglich einen Fall, in dem diese ‚Ehre‘ auch einem anderen Komponisten der Gruppe zu fällt: Pierre de la Rue in Ambros Musikgeschichte. Es wirkt befremdlich familiär, wenn Ambros schlicht und einfach über ‚Pierre‘ spricht.¹³² Die Entscheidung dies zu tun, wenn es nicht wie bei Josquin Gang und Gebe war, bringt uns den Künstler vermeintlich näher. So wechselt auch Rob Wegman in seiner Publikation über Obrecht von Zeit zu Zeit zur Bezeichnung des Komponisten mit dem Vornamen, wobei es erscheint als ob dies lediglich für die Beschreibungen der Jugendzeit ‚Jacobs‘ gilt. Es dient hier jedoch mit Sicherheit nicht ausschließlich zur Unterscheidung von Vater Willem. Ob es sich bei der vornamentlichen Nennung, um eine besondere Ehrerbietung handelt, ist schwer zu entscheiden. Sicherlich aber ist es von Bedeutung, ob man den Vor- oder Nachnamen einer Person verwendet. Bei modernen Gepflogenheiten, insbesondere im deutschen Sprachraum, kann man von zweierlei sprechen: einer ‚Verjüngung‘ für biographische Zwecke, wie bei Wegman zu vermuten ist, in Anbetracht der Tatsache, dass dem Obrecht-Bild allgemein eher etwas altväterliches anhaftet, oder einer Annäherung, wie es bei Ambros der Fall zu sein scheint. In beiden Fällen könnte man von einer gewissen Ehrung des Komponisten sprechen. Natürlich sollte nicht im Umkehrschluss der Fehler begangen werden, dass die Anrede mit dem Nachnamen eine Geringschätzung darstellt, sondern in erster Linie der normale Ton für eine relativ sachliche Beschreibung ist, die auch eine gewisse Kürze fordert. Eine andere Vermutung ist, dass die Wahl der Anrede mit dem Vornamen etwas mit der Art des Nachnamen zu tun hat. So könnte es sein, dass aufgrund der beschreibenden Funktion der Namen de Prez und de la Rue die Wichtigkeit des Nachnamens für die Autoren geringer war. Wenn dies der Fall ist, dann kann man für Josquin wohl auch von einem gewissen Glück sprechen, dass der Vorname in späteren Generationen nicht mehr geläufig war und so als typischer Eigenname genutzt werden konnte. Wie besonders die Erkenntnisse der letzten Jahre zeigen, war es zu seinen Lebzeiten aber ein relativ gebräuchlicher Name. Mit dem Vornamen Pierre wäre dies wohl schwerer möglich gewesen.

Die Verwendung des Vornamens bei Josquin mag aber nicht zuletzt auch eine gewisse Verbundenheit mit dem Komponisten evoziert haben. Es kann ein Gefühl der Professionalität damit verbunden werden, wenn Josquin in späteren Auflagen des *Riemann-Lexikon* im Register von ‚J‘ zu ‚D‘ wechselt. Diese Wandlung wird später in manchen Publikationen wieder umgekehrt, so in der *MGG*, wo er in der ersten Auflage unter de Prez auftaucht und in der zweiten unter Josquin.¹³³ Bei der Namensnennung

¹³² Anhang S. 26f. (Ambros 1868). Es wäre hier auch interessant zu verfolgen, ob Ambros diesen Ausdruck der Nähe, als welche die Nennung des Vornamens erscheint, auch bei Beschreibungen anderer Komponisten anwendet.

¹³³ Der heutige Forschungsstand mit dem Wissen um den eigentlichen Nachnamen Josquins lässt die Entscheidung der Verwendung des Vornamens begründeter erscheinen, als diese ursprünglich war. Man darf aber davon ausgehen, dass es wohl noch mindestens weitere hundert Jahre dauern dürfte, bis Josquin vielleicht unter ‚Lebloitte‘ in einem Lexikon zu finden sein könnte. Allgemein sei an dieser Stelle auf die Schwierigkeit beim Auffinden allein dieser vier Komponisten in verschiedenen Lexika hingewiesen, da es bei allen zwei oder drei mögliche Anfangsbuchstaben gibt, plus leicht variierende Schreibweisen. Diese Problematik ist heute nur bei Isaac und Obrecht geklärt, bei La Rue und Josquin bleibt es immer eine kleine Schatzsuche.

einer weiteren Person werden wie beim Lehrer-Schüler-Verhältnis meist Geschichten erzählt und Verbindungen hergestellt, welche auch ein wertendes Moment beinhalten können. Wenn es dazu kommt, dass die Nennung der Person lediglich in der Beschreibung einer anderen vorkommt, was zum Beispiel bei Kiese Wetter für die Komponisten ‚neben‘ Josquin gilt, wird bereits die reine Namensnennung zu einer biographischen Information. Es gibt meist einen inhaltlichen Rückschluss von dem dazu Genannten zur eigentlich beschriebenen Person. So entsteht zum Beispiel bei einem intendierten Bezug auf die Lebenszeit nicht nur dieser Zusammenhang beim Leser, sondern immer – wenn auch unbewusst und in relativ geringem Maße – auch ein Bezug zu allen künstlerischem, soziokulturellen und persönlichen Informationen, welche der Leserin oder dem Leser über die ‚nebensächliche‘ Person bekannt sind.¹³⁴

Die Namensnennungen erscheinen im ersten Moment vielleicht irrelevant für eine biographische Darstellung, aber wie gezeigt, können diese in ganz unterschiedlicher Weise auf den Beschriebenen und auf die Leser zurückwirken. In biographischen Beschreibungen über Komponisten der Renaissance nehmen sie oft einen so großen Anteil ein, dass sie in jedem Falle auch der Betrachtung bedürfen.

4. 4. Das Lehrer-Schüler-Verhältnis

Das Lehrer-Schüler-Verhältnis stellt innerhalb der Künstlerbiographik vielleicht das häufigste und beinahe alle Personen betreffende Modell dar.¹³⁵ Es geht damals wie heute um die Etablierung von ‚Schulen‘ oder – weniger belastet, dafür nicht ganz so selbsterklärend – personelle Bezüge mit lehrendem Hintergrund. Vor allem bei den Musikern längst vergangener Zeit ist an vielen Stellen der Unterschied zwischen einer ‚geistigen Schule‘ und einer ‚persönlichen Schule‘, in der wirklich von Angesicht zu Angesicht dem anderen etwas vermittelt wird, nicht geklärt. Trotzdem drängt sich häufig aus der eigenen Erfahrung das für uns alltägliche Bild einer Schul- oder Lehrsituation, in der ein persönlicher Kontakt besteht, auf. Ein Lehrer steht vorne und mindestens ein Schüler versucht, alles möglichst genau zu erfassen und aufzuschreiben. Wie auch immer dieses Bild genau aussieht und selbst wenn es sich damals um einen solchen persönlichen Unterricht gehandelt haben sollte, so ist doch eigentlich nie bekannt, wie dieser Unterricht abgelaufen sein könnte und welche Inhalte dabei überhaupt vermittelt wurden. Es sind zwar Lehrbücher der Zeit erhalten, aber es lässt sich keine Verbindung der Komponisten zu einem bestimmten dieser erhaltenen Bücher herstellen, weshalb nur allgemeine Aussagen zum musikalischen Unterricht der Zeit getroffen werden können. Die Wortwahl der Autoren ist in diesem Falle besonders entscheidend. An vielen Stellen in den untersuchten Texten

¹³⁴ Zum Thema Referentialität in der Biographie: Hanuschek, *Handbuch Biographie* 2009, S. 12.

¹³⁵ Dazu ausführlich auch Willer, Stefan: „II. Zentrale Fragen und Funktionen. 6. Biographie – Genealogie – Generation“, in: *Handbuch Biographie* 2009, S. 87–95.

wird das Lehrer-Schüler-Verhältnis mehr oder minder einfach als eine Art Namenszusatz verwendet: La Rue, Schüler Ockeghems. Diese relativ einfache Aussage kann verschiedentlich ausgelegt werden, aber sie erscheint für die Erzählung innerhalb einer Musikgeschichte äußerst legitim, nachdem man über den Lehrer wohl gerade etwas erfahren hat. In einem Lexikon könnte man sich dann vielleicht eher fragen, ob diese Angabe nicht einfach einen Platzhalter auch für die vermeintliche Wichtigkeit der beschriebenen Person darstellen soll: wichtiger (guter) Lehrer = wichtiger (guter) Schüler. Dies funktioniert aber nur unter der Prämisse, dass der Leser sich der ‚Wichtigkeit‘ des Lehrers auch bewusst ist. Auf diese Weise entsteht die heute kritisch angesehene Heroengeschichte fast von alleine.

Heutzutage finden sich in jeder MusikerInnen- und eigentlich auch KomponistInnenbiographie die Angabe, bei wem er oder sie wann unterrichtet wurde. Teilweise wird dies auch mit umfassenden Aufzählungen von diversen Meisterklassen ausgeführt, wobei dies nicht verrät, was die Person dort gelernt haben mag. Wie von Kris/Kurz schon umfassend analysiert, werden mit diesem Modell nach einem jahrhundertealten Schema Traditionsstränge hergestellt.¹³⁶ Das Lehrer-Schüler-Verhältnis wird im Grunde bereits seit der Antike umfassend genutzt, bis heute nicht zuletzt aufgrund der ‚Vorlage‘ Aristoteles und Platons. Hier findet eine eindeutige Art der ‚Genealogisierung‘ und Legitimierung statt, wobei bei historischen Persönlichkeiten, von denen keine ‚autographen‘ Quellen vorliegen, nicht sicher festgestellt werden kann, ob diese Verbindungslinien auch dem persönlichen Empfinden entsprachen. Ein mögliches Beispiel hierfür wäre das Verhältnis Heinrich Isaacs zu Ludwig Senfl, bei dem die Betonung der Lehrerschaft den erhaltenen Quellen zufolge eindeutig von Senfl ausging.¹³⁷ Mit Sicherheit ist die Situation damals nicht direkt mit den Problemen zu vergleichen, welche moderne KomponistInnen zum Teil damit haben, ‚in eine Schublade‘ gesteckt zu werden. Auch wenn man davon ausgehen darf, dass es vielleicht damals noch uneingeschränkter als Ehre anerkannt wurde, als Schüler eines ‚großen Mannes‘ bezeichnet zu werden, so kann es doch sein, dass es von einer Seite nicht gewünscht worden wäre. Wenn das direkte Lehrer-Schüler-Verhältnis nicht eindeutig belegt ist, muss auch bei relativ zeitgenössischen Autoren davon ausgegangen werden, dass es sich auch um eine Verbindung handeln könnte, die allein vom Autor konstruiert wurde. Besonders bei künstlerischen Beziehungen können diese Verbindungen auch auf Grundlage des Werkes entstehen.

Im Gegensatz zur Betonung des Lehrers steht der Topos des Autodidaktentums, der besonders im Bereich der bildenden Künste häufig auftritt.¹³⁸ Man wird, wie wir in der weiteren Untersuchung feststellen werden, unter den besprochenen Renaissance-Komponisten keine Autodidakten antreffen, da sich vermuten ließe, das eigenständige Erlernen der Komposition – dies gilt wohl nicht

¹³⁶ Kris/Kurz 1934, S. 31–37.

¹³⁷ Lodes, Birgit: „Reframing Senfl“, Vortrag im Rahmen der *Medieval and Renaissance Music Conference*, Brüssel 2015.

¹³⁸ Kris/Kurz 1934, S. 26–30.

für MusikerInnen allgemein – nicht im Selbststudium und besonders ohne Alphabetisierung zu erlernen war.¹³⁹

Bei der Untersuchung des Lehrer-Schüler-Verhältnis ist immer wieder zu bedenken, in welche Richtung und aus welcher Perspektive es angesetzt wird. Der erste Fall der hier besprochen werden soll, stellt nämlich den selteneren Fall vor. Heinrich Isaac ist der einzige der vier betrachteten Komponisten, welcher besonders als Lehrer hervorgehoben wird. In Einträgen zu Ludwig Senfl wird Isaac zumeist als Lehrer angeführt, so wie dann auch Senfl im Zusammenhang mit Isaac als sein Schüler genannt wird.¹⁴⁰ Isaacs prominente Lehrerrolle wird verstärkt durch die Erwähnungen, dass er auch die Kinder von Lorenzo de Medici unterrichtet hätte.¹⁴¹ Die wiederholte Benennung als Lehrer kann mehrere Dinge indirekt implizieren: ein gewisses Alter, eine teleologisch gedachte Vorstufe einer Entwicklung oder eine Steigerung des Ansehens. Die Altersfrage ist eine besonders subjektive, da dies von der Lebensposition des Rezipienten abhängt, aber trotzdem kann man sich dem wohl nicht ganz verwehren. Vielleicht wäre in diesem Zusammenhang auch eher von ‚Reife‘ zu sprechen. Dies ist ein allgemeingültiges Bild, obwohl eine an Lebensjahren ältere Person selbstverständlich auch etwas von einer jüngeren lernen kann. Ebenso können Persönlichkeitsmerkmale mitschwingen, wobei dies besonders für vergangene Zeiten schwer zu erfassen ist und immer auch zu einem gewissen Maße mit den eigenen Erfahrungen zusammen hängt. Isaac wird darüber hinaus in drei Quellen auch als Josquins Schüler bezeichnet, wobei leider nicht ganz klar ist, ob dafür je eine ernstzunehmende Quelle vorhanden war oder es sich hierbei von Anfang an um ein gewisses Wunschdenken handelte.¹⁴² Der teleologische Gedanke birgt eher eine Minderung der Lehrperson, da man von einer (nötigen) Weiterentwicklung der noch nicht ausgereiften Kunst ausgehen kann. Dieser Aspekt findet sich zum Beispiel bei Besslers Beschreibung zu Ludwig Senfl, der in diesen Ausführungen „von Heinrich Isaac ausgebildet [...] die altdeutsche Kunst groß und würdig zum Abschluß [führt].“¹⁴³ Der dritte zuvor angeführte Punkt – Steigerung des Ansehens – ist der Lehrerrolle nur bedingt zuzurechnen, wie man auch im vorherigen Beispiel sehen kann. Es handelt sich hier eher um ein positiveres Ansehen des Schülers¹⁴⁴, mit einer möglichen Hervorhebung des Lehrers, welcher diesen geprägt hat. Dies spielt in

¹³⁹ Die bei Kris/Kurz ein eigenes Kapitel umfassende „Entdeckung des Talents als mythologisches Motiv“ (Kris/Kurz 1934, S. 25–30, 37–47). kann erst bei späteren Komponisten angesetzt werden, bei denen das „ganze Talent zum Vorschein“ kommt, auch wenn dies in eine Wunderkinderzählung gekleidet ist, dazu Unseld 2014, S. 137–147. Durch die fehlenden Dokumente der Jugendjahre ist dies für die hier behandelten Komponisten in keiner Weise nachzuvollziehen.

¹⁴⁰ Anhang S. 4 (Hawkins 1776), Anhang S. 11 (Forkel 1789), Anhang S. 16 (Kiesewetter 1834), Anhang S. 20 (Ambros 1868), Anhang S. 34 (Adler 1924), Anhang S. 37 (Besseler 1931), Anhang S. 47 (Schilling 1836), Anhang S. 49 (Mendel 1875), Anhang S. 54–56 (Riemann, 1882–1959).

¹⁴¹ Anhang S. 18 (Ambros 1868), Anhang S. 54/55 (Riemann 1882/1959).

¹⁴² Anhang S. 49 (Mendel 1875), Anhang S. 43 (Gerber 1812), Anhang S. 16 (Kiesewetter 1834). Laut Ambros hat Fétis den Beweis erbracht, dass es nicht möglich ist, dass Isaac der Schüler Josquins gewesen wäre. Wo diese Geschichte aber ihren Ursprung hatte ist leider hier nicht nachweisbar.

¹⁴³ Anhang S. 39 (Besseler 1931).

¹⁴⁴ Anhang S. 16 (Kiesewetter 1834).

den teleologische Gedanken mit hinein, da in diesen Beschreibungen das Ziel ist den jeweils aktuellen Zustand als das Optimum zu stilisieren und es daher immer eine Fortschrittsgeschichte ist.

Das Lehrer-Schüler-Verhältnis wird auch für La Rue und Josquin häufig bereits in den Ausführungen zu Ockeghem erwähnt, wobei beispielsweise bei Ambros Josquin das auch Ockeghem betreffende Lob erhält und die Bedeutung La Rues in diesem Zusammenhang manchmal sehr unklar bleibt:

Aber eben das was er [Ockeghem] hierin geleistet hat, wendete ihm die Bewunderung der Zeitgenossen und dieser Ruf führte ihm die besten Talente als Schüler zu, unter ihnen Josquin und Pierre de la Rue, von denen der erste in Italien und in Frankreich eine glänzende Wirksamkeit entwickelte, den Ruhm des niederländischen Namens aufs Neue, und mehr als je bewährte, durch seine Schüler Mouton, Claudin Sermisy u.A. in Frankreich eine blühende Tonsetzerschule heranbildete.¹⁴⁵

Auch Isaac wird von Ambros im gleichen Zusammenhang in die Reihe der Schüler Ockeghems aufgenommen:

[...] den deutschen Heinrich Isaak für seine [Ockeghems] Kunstweise gewann, der dann selbst und durch seinen Schüler Ludwig Senfl von Zürich in Deutschland auf die Musik den grössten Einfluss übte.¹⁴⁶

Ambros schreibt so den gesamten niederländischen Stil der „Ockeghemschen Schule“ und dem Einfluss des ‚großen Lehrers‘ Ockeghem zu. Ambros Wortwahl, welche nicht auf die Goldwaage gelegt werden darf, aber auch nicht unbemerkt bleibt, deutet nichtsdestotrotz auf eine sehr aktive Rolle der Schüler in diesem Prozess hin. So auch Kiesewetters Formulierung:

[...] dass er [Josquin] [...] von Saint-Quentin wo er sich als Sängerknabe aufgehalten, nach der Mutation seiner Stimme, im Jahre 1455 sich zu Ockenheim begab, um desselben Unterricht zu empfangen.¹⁴⁷

Es scheint als sei es eine bewusste Entscheidung des Schülers gewesen, die wie eine Pilgerfahrt anmutet. Als letzte Weiterführung dieses Bildes kann dieses Modell in den Texten zur fortschreitenden Institutionalisierung der Schule führen, wenn etwa Josquin „Vater Ockeghems Schule“¹⁴⁸ verlässt oder wenn er bei Zeiten „in die Musikschule Ockenheim’s“¹⁴⁹ ging.¹⁵⁰

Die Reihe der Schüler Ockeghems wurde vor allem aus der Aufzählung derer, die im Text der Motette *Nymphes des bois* bitterlich um Ockeghem trauerten, erstellt. Ambros vermutet, dass die Wahl der Namen für *Nymphes des bois*, auf welches sich das Lehrer-Schüler-Verhältnis Ockeghem/Josquin und Ockeghem/La Rue stützt, nicht wirklich als ‚persönliche Schüler‘ gemeint sein könne, sondern

¹⁴⁵ Anhang S.21 (Ambros 1868).

¹⁴⁶ Anhang S.21 (Ambros 1868).

¹⁴⁷ Anhang S.17 (Kiesewetter 1834).

¹⁴⁸ Anhang S.21 (Ambros 1868).

¹⁴⁹ Anhang S.47 (Schilling 1836). Siehe auch Anhang S.49 (Mendel 1875).

¹⁵⁰ Nennungen des Verhältnisses Ockeghem/Josquin: Anhang S.5 (Hawkins 1776), Anhang S.7 (Burney 1782), Anhang S.11 (Forkel 1801), Anhang S.16 (Kiesewetter 1834), Anhang S.21 (Ambros 1868), Anhang S.29 (Merseburger 1836), Anhang S.35 (Orel 1924), Anhang S.41 (Walther 1732), Anhang S.44 (Gerber 1812), Anhang S.47 (Schilling 1836), Anhang S.49 (Mendel 1875), Anhang S.52 (Eitner 1900–1904), Anhang S.56f. (Riemann 1882-1959).

die Personen aufgrund von Bedeutung und der Reimbarkeit der Namen ausgewählt wurden. Das Verhältnis zwischen Ockeghem und den dort genannten war bis zu Ambros Überlegungen immer als widerspruchlos angenommen worden.¹⁵¹

Das Modell eines Lehrer-Schüler-Verhältnis ermöglicht es, innerhalb einer Musikgeschichte eine durchgängige Erzählung bis hin zu einem Ziel zu schreiben. Besonders bei der Beziehung zwischen Ockeghem und Josquin wird dies deutlich klar, da diese beiden die Hauptvertreter zweier aufeinander folgender Epochen sind, weshalb deren Beziehung kaum je hinterfragt wurde. Obwohl fast alle hier analysierten Texte auf das Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen den beiden hinweisen, gibt es doch keine Beschreibung eines konkreten Verhältnisses an und für sich. Im Gegensatz zu Isaac wird Josquin oftmals auch als Schüler gesehen, was teilweise zu einem väterlichen Verhältnis weitergeführt wird und besonders durch die konkrete Bezeichnung als Vater unterstrichen wird. In neueren Publikationen wird dies vielleicht nicht mehr so benannt, aber auch in der neuen *MGG* findet sich diese starke Beziehung wieder: „Ockeghem wäre dann [...] die zentrale Bezugsperson gewesen.“¹⁵² Diese implizierte ‚Verjüngung‘ Josquins könnte auch in ein sehr indirektes Wunderkind-/Genie-Bild hineinspielen.¹⁵³ Die einzigen ausführlichen Beschreibungen eines konkreten Lehrer-Schüler-Verhältnisses sind aus den Schriften von Adrian Coclico entnommen. Dessen Nennung seiner eigenen Person als Josquinschüler diene wohl in erster Linie zunächst der Legitimierung der Quelle an und für sich, wobei auch Josquin ein Lehrerimage erhält. Die Beschreibung welche Forkel anführt, ist folgende:

*Sein Schüler Coclicus erzählt von ihm ausdrücklich, daß er die gewöhnlichen Regeln von den Fortschreitungen der Intervalle nicht beobachtet habe. [...] In seinem Unterricht ging er mit Recht geraden Wegs zum Zweck. Coclicus sagt, daß er nicht etwas von Musik vorsang oder vorschrieb, und dennoch in kurzer Zeit vollkommene Musiker bildete, weil er sie nicht mit langen und unnützen Vorschriften aufhielt, sondern mit wenigen Worten die Regeln mit der Ausübung verband. Merkte er, daß seine Schüler im Singen fest waren, richtig intoniren, zierlich singen und den Text an die gehörige Stelle bringen konnten, dann erst fing er an, sie in den Fortschreitungen der Intervalle und in der Art verschiedene Contrapunkte über einen Choral zu singen, zu unterrichten. Mit den bessern Köpfen ging er sodann zur Composition über, sagte ihnen mit wenigen Worten die Regeln, welche bey drey-, vier-, fünf- und sechsstimmigen Compostionen zu beobachten sind, und schrieb ihnen hernach Beyspiele vor, welche sie nachahmen mußten. Diesen Unterricht ertheilte er aber nicht allen, sondern nur denjenigen, die durch eine besondere Neigung zur Musik gezogen wurden. Seine Forderungen an diejenigen, welche componiren wollten, waren streng, aber gerecht. Wer sich für einen Componisten hielt, bloß weil er die Regeln der Composition kannte, und viel componirte, den verachtete und verspottete er, und sagte, er wolle fliegen ohne Flügel zu haben.*¹⁵⁴

¹⁵¹ Ambros beginnt auch genau an dieser Stelle das Wort „Schüler“ nur mehr in Anführungszeichen zu verwenden. Anhang S. 29 (Ambros 1868).

¹⁵² Finscher, Ludwig: Art. „Josquin des Prez“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 9, Kassel u.a. 2003, S. 1210–1282. Hier: S. 1211.

¹⁵³ Zum ‚Wunderkind-Topos‘ in der Musikgeschichte, vgl. Unseld 2014, S. 137–163.

¹⁵⁴ Anhang S. 14 (Forkel 1789).

Josquin wird von Forkel durch die Erzählungen Coclicos als ein strenger, aber gerechter, wortkarger, aufmerksam abwartender Lehrer, welcher „verachtet und verspottet“ und nur die Besten fördert beschrieben. Im Zusammenhang mit seinem kompositorischen Prozess wird von Coclico auch eine Probensituation geschildert: „Während der Probe pflegte er [Josquin] im Zimmer auf und abzugehen, und mit großer Aufmerksamkeit zuzuhören.“¹⁵⁵ Diese bildhaften und sogar die konkreten Bewegungen erklärenden Beschreibungen finden sich beinahe ausschließlich bei Forkel.

An dieser Stelle ist der Punkt, an dem man sich im Rahmen dieser Arbeit die Frage stellen muss, ob es sich bei dem Lehrer-Schüler-Verhältnis um eine biographische Information handelt. In erster Linie handelt es sich wohl um ein biographisches Modell, das in der Formulierung ‚Schüler von ...‘ ohne Zusammenhang zu weiteren Informationen steht, egal wie die genauere Formulierung lautet. Die verschiedenen Ausschmückungen, die dieses Modell erfährt bestätigen vielleicht einfach nur die Vermutung, dass es sich dabei um ein stark Bilder evozierendes Modell handelt. In manchen Fällen wird wirklich ein Lehrer-Schüler-Verhältnis bestanden haben, jedoch ist dieses für kaum einen Renaissance-Komponisten bestätigt, außer dass Coclico vielleicht tatsächlich von Josquin unterrichtet wurde.¹⁵⁶ Bei Josquin in der Lehrerrolle handelt es sich häufig um sehr viele Schüler, von denen ganz allgemein gesprochen wird. In einzelnen Fällen werden auch längere Listen vermeintlicher Schüler internationaler Vielschichtigkeit angeführt.¹⁵⁷ Eine weitreichende Wirkung erhält dieses Verhältnis, wenn es sich bis in die „zweite Linie“ weiterträgt, wie Kiesewetter Josquin über Mouton noch mit Willaert verbindet: „[...] Hadrian Willaert, selbst ein Schüler Moutons, also in zweiter Linie aus der Schule Josquins.“¹⁵⁸

Wenden wir uns zum Abschluss der Besprechung dieses Modells noch dem einzigen Lehrer-Schüler-Verhältnis zu, bei dem es sich nicht um eines zwischen zwei Komponisten handelt.

*[...] JACOB HOBRECHT [c. 1430–1505] or OBRETH, a Netherlander, who initiated Erasmus, when a youth, in the secrets of his art, as Damon was formerly the Music-master of Socrates. Glareanus, the disciple of Erasmus, says, that he had frequently heard his Preceptor speak of Hobrecht as a Musician who had no superior [...]*¹⁵⁹

Es handelt sich um die Verbindung von Obrecht zu Erasmus von Rotterdam.¹⁶⁰ Hierbei spielen mehrere Funktionen eine Rolle. Es ist zum einen eine Verbindung zu einer wichtigen Persönlichkeit, welche wir unter dem nächsten Punkt noch weiter betrachten werden. Zum anderen handelt es sich

¹⁵⁵ Anhang S. 14 (Forkel 1789).

¹⁵⁶ Fallows 2009, S. 420.

¹⁵⁷ Anhang S. 15 (Forkel 1801), Anhang S. 17 (Kiesewetter 1834), Anhang S. 37 (Bessler 1931), Anhang S. 50 (Mendel 1875).

¹⁵⁸ Anhang S. 17 (Kiesewetter 1834).

¹⁵⁹ Anhang S. 10 (Burney 1782).

¹⁶⁰ Anhang S. 6 (Hawkins 1776), Anhang S. 9 (Burney 1782), Anhang S. 34 (Riemann 1907), Anhang S. 38 (Bessler 1931), Anhang S. 47 (Gerber 1812), Anhang S. 48 (Schilling 1836), Anhang S. 50 (Mendel 1875), Anhang S. 53 (Eitner 1900–1904), Anhang S. 58f. (Riemann 1905–1925).

natürlich auch um eine Verbindung zu Glarean, die dann wohl nicht mehr in Bezug auf Obrecht zu sehen ist, sondern als Legitimation von Glareans Quellen und Glarean als Quelle, wie es wahrscheinlich auch schon von Glarean selbst eingesetzt wurde. Daher ist unklar, wie stark die Verbindung von Obrechts Seite zu Erasmus wirklich gewesen sein mag.

Im Bereich der Musik kann man das Lehrer-Schüler-Verhältnis zudem besonders für die analytische Tätigkeit nutzen, da die Betrachtung von Bezugnahmen auf beeinflussende Personen und ihr Werk ein komfortabler Ausgangspunkt für die Analyse ist und häufig auf diesem Wege versucht wird, die Annahmen zu verifizieren. Dies kann nicht die Begründung für die Verwendung in den historischen Quellen sein, aber es könnte ein Grund sein, weshalb das Modell in der Musikwissenschaft weiterhin Bestand haben wird.

4. 5. (Persönliche) Verbindungen und Treffen

Jede Lebensbeschreibung erwähnt mehr als eine Person. Es finden sich Eltern, Geschwister, Freunde, Kollegen et cetera die alle möglicherweise einen Einfluss auf die biographierte Person hatten. Natürlich nutzen diese persönlichen Beschreibungen der sozialen Verknüpfung im Besonderen der geschichtlichen Fortschreibung. Bereits Friedrich Nietzsche sah die Biographik durch die Verkettung vieler wichtiger Personen oder vielmehr damals noch wichtiger Männer als Quasi-Geschichtsschreibung.¹⁶¹ Nicht zuletzt ist aber neben der Kontinuität der geschichtlichen Ereignisse auch eine Legitimation und Aufwertung des Biographierten durch die Verbindung zu anderen beabsichtigt. Dies entspricht dem Lehrer-Schüler-Verhältnis, welches als Spezialfall der Verbindung gesehen werden kann. Auf der anderen Seite können fehlende Berichte über Familie und Freunde oder Treffen mit KollegInnen bei der Konstruktion des Genialen zu Beginn des 19. Jahrhunderts behilflich sein. Dies kann bei den Komponisten der Renaissance eher als Beiprodukt der Umstände angesehen werden, da kaum Überlieferungen aus diesem Lebensbereich vorhanden sind.¹⁶² So soll das ‚Genie‘ möglichst isoliert sein und keine direkte Hilfe empfangen, um seine Kreativität auszuleben.

Persönliche Interaktion wird in unserem Zusammenhang nur ein geringer Teil des Modells, da es eigentlich zu keinem (vermeintlichen) Treffen dieser Komponisten eine Geschichte gibt, sondern sich diese nur durch die gleichzeitige Anwesenheit an einem Ort konstituieren. Die Wichtigkeit der Nennung von anderen wichtigen Persönlichkeiten kann sich in viele Richtungen auswirken. Als Beispiel, welches zwar keinen Platz in den späteren Ausführungen erhalten kann, ist die Tatsache, dass sich in einigen allgemeinen Lexika im Eintrag zu Heinrich Isaac die Information findet, dass Anton Webern seine Dissertation über diesen schrieb. Dies versinnbildlicht besonders die ‚Aufwertung‘

¹⁶¹ Unseld 2014, S. 23.

¹⁶² Unseld 2014, S. 195.

dieser Verbindungen, denn würde sich diese Information im Beitrag zu Anton Webern wiederfinden, könnte man dieser Information eventuell einen Einfluss Isaacs auf Webern durch dessen Beschäftigung mit den Werken Isaacs attestieren. Für die Beschreibung wer Isaac war und was er geleistet hat, ist diese Information im Endeffekt jedoch vollkommen irrelevant.¹⁶³

Ein weiterer Spezialfall der Verbindung sind die familiären Zugehörigkeiten, welche mit noch größerer Hingabe als das Lehrer-Schüler-Verhältnis ausformuliert werden, sofern etwas darüber bekannt ist. Sehr häufig sind diese Informationen aber wenig aussagekräftig, da sie nicht weiter gedeutet werden bzw. ohne Zusammenhang mit dem Schaffen des Künstlers stehen. Die Daten über den Berufsstandes des Vaters werden erst dann zum Wirkungsträger, wenn zum Beispiel daraus Auswirkungen auf den Lebensstandard und daher die ‚Startposition‘ der Person festzumachen sind. Noch weiter weg von leicht zu deutenden Informationen gerät man, wenn es zum Beispiel die Eltern der Frau betrifft, die ein Komponisten geheiratet hat.¹⁶⁴ Diesen Erzählstrang lassen die biographischen Beschreibungen der beobachteten Komponisten aber bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts gar nicht zu.¹⁶⁵ So findet sich der soweit singuläre Versuch der Konstruktion einer Blutsverwandtschaft bei Isaac in Verbindung mit Argyropylos bei Gerber 1812.¹⁶⁶

Räumliche Verbindungen, die in den Texten benannt werden, können ein Treffen mehr oder weniger intendieren. Dabei kann es um den gleichzeitigen Aufenthalt an einem Ort oder in einem Land gehen¹⁶⁷ und bis hin zu vermeintlich einflussreichen Treffen reichen, sobald sich ein anderer Komponist in der gleichen Stadt aufhielt.¹⁶⁸ Leider ist dann auch selten von einem biographischen Gehalt auszugehen, besonders in der Unkenntnis dessen, was zwischen den beiden Personen passiert ist. Haben sich damals Komponisten, sobald sie sich gesehen haben automatisch gegenseitig angesprochen und sich nach den ‚hipsten‘ Vorlagen aus Choral und Chanson erkundigt? Es liegt vieles im Bereich des Möglichen, aber es ist vielleicht die unwahrscheinlichste Option, dass nur aufgrund von räumlicher Nähe auch ein Austausch im Rahmen vermutlicher Treffen stattfand.

Der Bezug des Künstlers zu einem Fürsten o.ä. als starker Legitimationstopos kann ähnlich der bildenden Kunst auch für die Komponisten nachgewiesen werden.¹⁶⁹ Neben den Verbindungen zu Fürsten und Adligen gibt es noch weitere Arten des Vergleichs und die Verbindung zu anderen Künstlern und speziell Komponisten, aber auch Vergleiche mit biblischen oder antiken Figuren

¹⁶³ Hier ist zu bedenken, dass es sich um ein sehr populäres Lexikon handelt, welches versucht, möglichst viele Verbindungen herzustellen. Aber auch in diesem Zusammenhang sollte gefragt werden, welche Wissenszusammenhänge damit erzeugt werden.

¹⁶⁴ Anhang S. 51 (Eitner 1900–1904).

¹⁶⁵ Das erste Mal der Hinweis auf den Vater Isaacs bei Riemann, Anhang S. 33 (1904), zu Obrecht Anhang S. 59 (Riemann 1959), zu La Rue Anhang S. 53 (Eitner 1900–1904).

¹⁶⁶ Anhang S. 43f. (Gerber 1812).

¹⁶⁷ Anhang S. 16 (Kiesewetter 1934).

¹⁶⁸ Anhang S. 18 (Ambros 1868).

¹⁶⁹ Kris/Kurz 1934, S. 49f.

beziehungsweise anderen geschichtlich relevanten Persönlichkeiten. Verbindungen verschiedenster Art und Weise bestanden zwischen Adligen und Herrschern und den Komponisten zu dieser Zeit, da diese die Arbeitgeber der Zeit für diesen ‚Berufsstand‘ waren. Das Hervorheben der Bemerkung, dass Isaac „bei Lorenzo magnifico zu Florenz in grosser Gunst“ stand, das Vertrauen erhielt von ihm selbst Gedichtetes zu vertonen und seine Kinder zu unterrichten, bürgt für Isaacs Vertrauenswürdigkeit im Allgemeinen.¹⁷⁰ In den Beschreibungen Josquins tritt dagegen immer wieder König Ludwig XII. auf und wird dabei in den unterschiedlichsten Rollen dargestellt. Hawkins übernimmt zum Beispiel das direkte Zitat von Glarean zu der Anekdote einer Prébende, welche im Unterkapitel zur Anekdote noch weiter besprochen werden soll. In Glareans Fassung wird der König aufgrund seiner Nachlässigkeit angeprangert und es wird immer wieder betont, dass dies sehr typisch für den Adel wäre. So ist Josquin derjenige, der das Mitleid verdienen würde. Burney dreht dieses Verhältnis aber um und sagt, dass der König „contrary to his usual custom, for he was general both just and liberal“¹⁷¹ sein Versprechen vergessen hatte. Das Verhältnis ist in beiden Versionen relevant für die Darstellung Josquins, wobei Burney die Situation ein wenig entschärft und so Josquin nicht als den sich gegen den gemeinen Herrscher Auflehrenden darstellt. Die Verbindung zwischen diesen beiden Personen wird noch weiter vertieft durch die Anekdote darüber, dass der König ein Stück verlangte, in welchem er selber mitsingen könne. Ohne die Anekdote an dieser Stelle weiter zu besprechen, da dies im Folgekapitel geschehen wird, kann man sagen, dass das besonders nahe oder vielleicht eher unmittelbare Verhältnis von Josquin und Ludwig XII. eine gewisse Vorstellung der Lebenswelt des Komponisten vermittelt, welches den Geschichten nach mit bestimmten Privilegien verbunden gewesen sein dürfte.

Eine weitere Autorität, welche in den Beschreibungen Josquins auftaucht, ist Martin Luther mit seinem Zitat, dass Josquin über die Noten „herrsche“. Es ist bei dieser Verbindung eine regelrechte Tradition zu bemerken, da es sich bei den Autoren, die es nennen nach Forkel um drei deutsche Autoren handelt – die Österreicher Ambros und Kiesewetter erwähnen es dahingegen nicht. Bei Orel könnte man davon ausgehen, dass er das Zitat bestimmt kannte und – vielleicht auch unbewusst – indirekt zitiert hat: „Die Vielfach zur Selbstherrlichkeit gelangte Technik wird trotz der Weiterbildung, die sie auch noch durch Josquin erfährt, und vielleicht gerade weil er so souverän über sie herrschte, in die ihr gebührende Stellung eines musikalischen Sprachmittels gewiesen.“¹⁷² Das Zitat Luthers ist ein schönes Bild für Josquins Fähigkeiten, nichtsdestotrotz ist hier auch die Betonung der Verbindung zu merken, da diese in erster Linie von Autoren vorgenommen wird, für welche diese

¹⁷⁰ Anhang S. 18 (Ambros 1868). Die enge Verbindung mit Lorenzo hält sich sehr hartnäckig und so findet sich zum Beispiel in *The Concise Oxford Dictionary of Music* 1980 ein Eintrag, welcher Isaacs Leben allein darauf bezieht: „Composer of unknown nationality. From c. 1484 to 1492 in service of Lorenzo de’ Medici at Florence as org., choirmaster, and teacher of his children. Court composer at Innsbruck 1497. Returned to Florence 1502 and also serves at Ferrara. Comp. much church mus. and many secular songs. Wrote mus. for a religious drama by Lorenzo, many of whose poems he also set.“ Kennedy, Michael: Art. „Isaac, Heinrich“, in: *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford u.a. 1980, S. 322.

¹⁷¹ Anhang S. 8 (Burney 1789).

¹⁷² Anhang S. 35 (Orel 1924).

auch einen gewissen Stellenwert hatte. Der nicht besonders versierte Leser könnte schnell den Fehlschluss ziehen, dass Josquin und Luther in einer direkten Beziehung gestanden haben könnten. Eine geistliche Instanz wird überhaupt gerne herangezogen, wobei sicherlich die Verbindung von Josquins Musik zum Protestantismus bemerkenswert ist. Auf der anderen Seite kann genau diese ‚Fehlzuschreibung‘ zur Verstärkung des Geniehaften führen, da die Musik sich auch über die Konfessionen hinwegsetzte.¹⁷³

Außerdem werden Vergleiche mit berühmten Persönlichkeiten angeführt, wobei der Einfluss auf das Bild der Person des Komponisten dabei schwer zu kalkulieren ist. Es finden sich dafür recht unterschiedliche Optionen. Es gibt einen solchen Vergleich bei Ambros zwischen Issac und Dürer, der wie Isaac als Lehrer des Eigenen in fremder Umgebung war.¹⁷⁴ Diese Erklärung verstärkt einmal mehr Isaacs Lehrerrolle. Ansonsten finden sich Vergleiche dieser oder ähnlicher Art vor allem bei Burney, welcher den bereits erwähnten Vergleich Obrecht und Erasmus mit Damen und Sokrates eingebracht hat¹⁷⁵ und Josquin sowohl mit Michelangelo als auch Euklid vergleicht. Der Vergleich von Josquin mit Horaz, den Glarean anführt, wird von Forkel entschieden zurückgewiesen, was aber dazu führt, dass das Bild trotzdem hervorgerufen wird.

Vergleiche mit berühmten Persönlichkeiten werden an verschiedenen Stellen in Beschreibungen der Person und nicht nur der Werke angeführt. Auch hier werden ein weiteres Mal Bilder und Wert- oder Geringschätzung zum Ausdruck gebracht. Die Interpretation dessen ist in dem jeweiligen historischen Zusammenhang aber nicht immer ganz leicht zu erfassen. Die Arten dieser Verbindungen sind, wie eingehend verdeutlicht wurde, vielfältig und können ganz unterschiedliche Bedeutung haben. Als wichtiger Punkt ist hierbei festzuhalten, dass sie eine nicht unerhebliche Bedeutung haben. Sie können allgemein positiv oder negativ sein, erheben oder erniedrigen. Sie können die Person in Verbindungen mit ‚Schulen‘, GeistesEinstellungen oder Religionen bringen. Sie können auch Fähigkeiten und Herangehensweisen übertragen. Diese Verbindungen können sehr viel, außer vielleicht, keine Assoziationen zu wecken.

4. 6. Die Anekdote

Innerhalb der Erzählungen über eine Person ist es relativ alltäglich, dass man etwas erzählt, was man weitläufig als Anekdote bezeichnen würde: eine pointierte, meist lustige Geschichte, welche die charakteristischen Züge der Person, von welcher die Anekdote handelt oder der Gruppe, der

¹⁷³ Auch dies ist sehr Leser abhängig und stützt sich außerdem auf das eigentlich falsche Bild der absoluten Trennung der Konfessionen von heute auf morgen durch die Reformation und die vermeintliche Distanzierung, besonders Luthers, gegenüber allem, was den ‚katholischen‘ Glauben betrifft. Dies ist bekanntermaßen ein Fehlschluss späterer Zeiten.

¹⁷⁴ Anhang S. 19 (Ambros 1868).

¹⁷⁵ Anhang S. 9f. (Burney 1782).

die Person auf die eine oder andere Art zugehörig ist, unterstreicht. Die Anekdoten, die zu den behandelten Komponisten überliefert sind, sind bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert entstanden, was einerseits theoretisch gegen eine den Topoi des 19. und 20. Jahrhunderts zugewandte Interpretation sprechen könnte. Andererseits spricht die Verwendung dieser Anekdoten und dadurch die Weiterführung des Diskurses über mehrere Jahrhunderte eindeutig dafür.

Die Definition von Anekdote soll soweit eingegrenzt sein, dass es sich bei einer Anekdote immer um eine eigenständige Geschichte handelt, während anderes eher als Topos gelten kann. In der Folge wird dann zu sehen sein, dass bestimmte Topoi zu den Komponisten aus den Anekdoten entstanden sind. Der Entstehung von Anekdoten und deren Tradierung wurde bereits von Kris/Kurz nachgespürt, aber aus heutiger Sicht wurde das Thema wohl nicht erschöpfend verfolgt. Durch die starke Tradition dieser Künstleranekdoten und die dadurch entstandenen Topoi, besteht eine mehr oder minder durchgehende Verbindung von der Antike bis zur Jetztzeit. Man kann sich aber auch Simon Obert durchaus anschließen, wenn er schreibt:

*Nur werden davon jene [Anekdoten] herausgegriffen und für ihre Erzählung textlich aufbereitet, die sich aufgrund kultureller Topoi als berichtenswert erweisen, weil sie den Leserinnen und Lesern etwas zu sagen haben.*¹⁷⁶

Diese Feststellung lässt darüber nachdenken, was die Auswahl der überlieferten Anekdoten uns über das zeitgenössische Bild der hier behandelten Komponisten sagt, aber dies soll nicht Teil dieser Arbeit sein. Zur Definition der Anekdote können viele Varianten vorgebracht werden. Kris/Kurz definieren die Anekdote in Abgrenzung zu einem Witz wie folgt:

*Der Inhalt aber bezieht sich in der Regel auf einen hervorragenden Träger oder Helden – in seiner Vertretung etwa auch auf einen bestimmten sozialen Typus –, der unserem Verständnis näher gebracht, mit dem uns die Identifizierung erleichtert werden soll. Dabei ist, was von dem Helden berichtet wird, meist als Ergänzung seiner „offiziellen“ Lebensbeschreibung anzusehen, stellt uns etwa den großen Mann als Menschen unter Menschen dar oder zeigt uns seine Schlagfertigkeit in einem besonderen, unerwarteten Licht; man könnte die Anekdote als Stück Geheimbiographie des Helden ansprechen.*¹⁷⁷

So wie Kris/Kurz die Anekdote in Bezug auf den Witz verorten, so finden sich in den meisten Definitionen viele Bezüge auf eher humoristische Anekdoten, welche mit einer Pointe enden.¹⁷⁸ Die Zahl der wirklich humoristischen Anekdoten in dieser Untersuchung scheint eher begrenzt, wie später noch zu beobachten sein wird, daher scheint die Definition von Kris/Kurz durchaus sinnvoll in diesem Kontext. Man kann die Anekdote außerdem in zwei Gruppen einteilen. Zum einen gibt es

¹⁷⁶ Obert 2012, S. 156.

¹⁷⁷ Kris/Kurz 1934, S. 19.

¹⁷⁸ Vgl. Schäfer, Rose Beate: Art. „Anekdote“, in: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*, 3. bearb. Aufl., Stuttgart u.a., 2007, S. 24f, und Wilpert, Gero von: Art. „Anekdote“, in: ders. (Hrsg.): *Sachwörterbuch der Literatur*, 8. Aufl., Stuttgart 2001, S. 28f.

die Charakteranekdote, welche die Person oder die Gruppe von Personen für welche der Protagonist steht, charakterisiert und zum anderen die Situationsanekdote, welche zumeist im humoristischen liegt oder besondere Wendungen einer Situation beinhaltet.¹⁷⁹

Melanie Unseld betont, dass die Musikanekdote von der Vergangenheit bis heute eine starke Verbreitung findet.¹⁸⁰ Aber ist dies für die Renaissance-Komponisten auch einlösbar? Die Anekdoten verschwinden mit der Zeit aus den Erzählungen. Zunächst stellen sie einen Großteil der vermeintlichen Biographien dar und am Ende finden sie sich wie in den MGG-Artikeln nur mehr unter dem Stichwort der ‚Rezeption‘ wieder. Warum dem so sein könnte, soll im anschließenden Kapitel nachgegangen werden.

Die meisten Anekdoten, die überliefert sind, wurden von dem Schweizer Theoretiker Heinrich Glarean festgehalten. Da es nicht Aufgabe dieser Arbeit ist, Glareans Bild weiter zu entschlüsseln, sei darauf nur allgemein hingewiesen.¹⁸¹ Es ist aber vor der genaueren Analyse festzuhalten, dass keine Anekdoten zu Pierre de la Rue und Heinrich Isaac überliefert sind. Es scheint wirklich erstaunlich, dass auch aus dem Kreise des Hofes Maximilians I. oder Margarete von Österreich, wo diese beiden dauerhafte Anstellungen bekleideten, keine weiteren Beschreibungen existieren. Die Wechselwirkung zwischen dem Vorhandensein von Anekdoten und dem höheren Interesse besonders für Josquin, ist schwer einzuschätzen und wirft die hypothetischen Fragen auf: Was wäre wenn es keine Anekdoten zu Josquin gegeben hätte? Was, wenn ein ambitionierter Schreiber eine Sammlung von Geschichten über La Rue am Hofe Margaretes angefertigt hätte? Es wäre übertrieben zu behaupten, dass La Rue aus heutiger Sicht der wichtigste Komponist der Renaissance gewesen wäre, aber die Anekdote erscheint zumindest für die Sichtbarkeit und Quantität eine der wichtigsten Informationen in der frühen Musikgeschichtsschreibung gewesen zu sein. Ob die Qualität der josquinschen Musik alleine für den ersten Platz gereicht hätte, werden wir nie erfahren.

In den vorangegangenen Kapiteln wurden die zwei häufigsten Anekdoten zu Josquin bereits kurz angesprochen, vor allem die Verbindung, welche zu König Ludwig XII. dadurch konstruiert wird. Die Anekdote, dass Ludwig XII. eine Präbende, welche er Josquin versprochen hatte, vergessen haben soll, findet sich bei Hawkins und Burney mit unterschiedlichen Verhältnissen zum König. Hawkins zitiert hier Glarean in Gänze und damit auch eine relative Beschreibung, welche nicht zwingend Hawkins direkte Intentionen ausdrückt. Hier wird ein klareres Bild des Königs gezeichnet. Burney beschreibt dagegen auch eine persönliche Seite Joquins, wenn er schreibt: „Josquin, after

¹⁷⁹ Eine kurze Einführung bietet Arrighetti, Graziano: „Anekdote und Biographie. Μάλιστα τὸ μικρὸν φυλάττειν“, in: Erler, Michael/Schorn, Stefan (Hrsg.): *Griechische Biographie in hellenistischer Zeit. Akten des internationalen Kongresses vom 26.–29. Juli 2006 in Würzburg*. Berlin/New York 2007 (Beiträge zur Altertumskunde, Bd. 245), S. 79–100. Allgemeine Abhandlungen zur Anekdote: Doderer, Klaus: *Die Kurzgeschichte in Deutschland. Ihre Form und ihre Entwicklung*, Wiesbaden 1953 und Weber, Volker: *Anekdote. Die andere Geschichte*, Tübingen 1993 (Stauffenburg-Colloquium, Bd. 26).

¹⁸⁰ Unseld 2014, S. 117–121.

¹⁸¹ Vgl. Horz, Andrea: *Heinrich Glareans Dodekachordon. Text – Kontext*, Dissertation Universität Wien 2013.

suffering great inconvenience“. Dies ist eine der Stellen, welche das Bild des leidenden, armen Künstlers hervorrufen. Das Ende der Ausführungen Glareans gibt es dann in zwei Versionen. Nach Hawkins endet Glarean mit der Anmerkung: „[...] it may be observed how much more the hopes of reward incited his genius in the former, than the attainment of it did in the other.“¹⁸² Diese Anmerkung wurde auch schon in Bezug auf das Bild des Genies betrachtet. Burney entkräftet diese Aussage ohne sie dabei direkt zu nennen. Bei ihm folgt lediglich der Einschub „[...] Josquin, with equal felicity, composed [...]“¹⁸³ beide Motetten. Nachdem bei Burney und Hawkins die Anekdote lediglich von den beiden Motetten *Memor esto verbi tui* und *Bonitatem fecisti cum servo tuo Domine* handelt, findet sich bei Forkel noch darüber hinaus die Motette *Portio mea non est in terra viventium* als eine weitere Erinnerung an die Präbende für den König.

Die Anekdote über den Kanon, den Josquin für Ludwig XII. komponierte, ist die zweite sehr weit verbreitete.¹⁸⁴ Bei Hawkins findet sich diese in einer besonders auf den rücksichtsvollen Lehrer ausgerichteten Variante:

It seems that that monarch had a very weak thin voice, but being very fond of music, he requested Iodocus Pratensis, the precentor of his choir, to frame a composition, in which he alone might sing a part. The precentor knowing the king to be absolutely ignorant of music, was at first astonished at this request, but after a little consideration promised that he would comply with it. Accordingly he set himself to study, and the next day, when the king after dinner, according to his wonted custom, called for some songs, the precentor immediately produced the composition here subjoined, which being a canon contrived for two boys, might be sung without overpowering the weak voice of the king. The composer had so ordered it, that the king's part should be one holding note, in a pitch proper for a Contratenor, for that was the king's voice. Nor was he inattentive to other particulars, for he contrived his own part, which was the Bass, in such a manner, that every other note he sung was an octave to that of the king, which prevented his majesty from deviating from that single note which he was to intonate. The king was much pleased with the ingenuity of the contrivance, and rewarded the composer.

In der Variante Burneys spielt ein weiterer Topos in die Geschichte hinein, welcher innerhalb dieser Anekdote eingebaut werden konnte:

*Josquin gave his Majesty the choice of these two parts, and beginning with the long note, after some time, his royal scholar was enabled to continue it as a drone to the canon, in despite of nature, which never intended him for a singer.*¹⁸⁵

So enthält die Anekdote zum einen den Lehrer Josquin der mit Bedacht auf seinen Schüler eingeht und zum anderen die Tatsache, dass Josquin Macht über die Natur hatte. Dieser Topos, welcher sich auch bei den Analysen von Kris/Kurz wiederfindet, ist ansonsten in MusikerInnenbeschreibungen kaum zugegen. Man könnte lediglich noch das Luther-Zitat damit in Verbindung bringen, welches

¹⁸² Anhang S. 5 (Hawkins 1776).

¹⁸³ Anhang S. 8 (Burney 1782).

¹⁸⁴ Anhang S. 5 (Hawkins 1776), Anhang S. 8 (Burney 1782), Anhang S. 12 (Forkel 1801), Anhang S. 44 (Gerber 1812).

¹⁸⁵ Anhang S. 8 (Burney 1782).

auch die Macht über die Noten und damit im weitesten Sinne die Macht über die Natur anspricht.¹⁸⁶ Die Weiterführung der Anekdote bei Forkel greift dann eher auf Hawkins zurück und der Topos der Natur wird nicht weitergeführt.¹⁸⁷ Bei Ambros wiederum wird die Geschichte stark verkürzt und die Erzählung entwickelt sich nun zu einer eher das Genie andeutenden Anmerkung, mit einem beinahe herablassenden Ton:

Gelegentlich darf Josquin auch wohl den Geschmack, den der König an einem gemeinen Liede findet, das er zu ganzen Tagen vor sich hinsingt, ironisieren und es zur Parodie eines Canons benützen, wobei dem stimmlosen Könige, der durchaus mitsingen will, ein einziger endloser Halteton zufällt.

Anekdoten zu Renaissance-Komponisten, welche vor allem durch Glarean überliefert sind, stehen in einer besonderen Tradition. Sie dienen bei Glarean der biographischen Legitimierung für seine Beispiele, aber die Anekdoten haben auch seine Ausführungen bereichert: Anekdoten als das nicht überall geschriebene (wörtlich: *das Nichtherausgegebene*) und in einem lehrenden Kontext als beispielhafte Erzählungen für den Komponisten-Typus. Auch wenn die Anekdote sich mit dieser Bezeichnung erst im 18. Jahrhundert herausbildet, ist es sehr gut möglich, vergleichbare Textsorten in früherer Zeit zu finden, die im Deutschen früher beispielsweise als Schwank bezeichnet wurden.

Bei Obrecht ist die Anekdote, welche auf beinahe ‚übermenschliche‘ Fähigkeiten hinweist allgegenwärtig. Das Schreiben einer Messe in nur einer Nacht wird zum Indikator seiner Fähigkeiten, auch wenn es sich hier um eine sehr kurze Anekdote ohne einen ernstzunehmenden Erzählstrang handelt. Die Anekdote hält sich in Lexikonartikeln bis Schilling 1835 und in Musikgeschichten bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts. Hierbei ist zu beobachten, dass sie ihre literarische Form verliert und nur noch eine Beschreibung übrig bleibt, welche bei Riemann wie selbst verständlich zu einem Nebensatz wird: [...] was bei seiner Erfindungskraft wohl begreiflich ist.“¹⁸⁸ Es scheint erstaunlich, dass man keine negative Auslegung dieser Geschichte findet. Es wäre doch sehr leicht, dies auch ins Negative zu verkehren und zu sagen, dass Obrecht sich nicht eingehend mit seinen Kompositionen beschäftigt hätte und sie nicht nach seiner Kunst perfektioniert hätte. Dies wäre besonders im Vergleich zu Josquin vorstellbar, welcher für die große Verzögerung bis zur ‚Veröffentlichung‘ seiner Werke gerühmt wurde. Für Isaac wird die Quelle dafür, dass auch er sehr schnell schöne Stücke verfassen konnte erst wesentlich später bekannt.¹⁸⁹ Bei Forkel finden wir beide Geschichten, welche

¹⁸⁶ Zum Topos der Naturbeherrschung von bildenden Künstlern bei Kris/Kurz 1934, S. 69–76.

¹⁸⁷ Anhang S. 12 (Forkel 1801).

¹⁸⁸ Anekdote ‚Messe in einer Nacht‘: Anhang S. 5 (Hawkins 1776), Anhang S. 10 (Burney 1782), Anhang S. 15 (Forkel 1801), Anhang S. 29 (Ambros 1862), Anhang S. 32 (Nohl 1881; „wegen seines Feuers und seiner Erfindungskraft“ übernommen ohne Geschichte); Anhang S. 34 (Storck 1904), Anhang S. 36 (Riemann 1907; paraphrasiert: „[...] was bei seiner Erfindungsgabe wohl begreiflich ist.“); Anhang S. 43 (Walther 1732), Anhang S. 47 (Gerber 1812), Anhang S. 50 (Schilling 1835).

¹⁸⁹ Zu den Briefen an Ercole d’Este zu Josquin und Isaac siehe Fallows 2009, S. 236f.

die beiden Komponisten im Gegensatz zueinander charakterisieren. Josquin, der „lange und häufig an seinen Arbeiten ausbesserte, und sie nie unter einigen Jahren in die Hände des Publikums kommen ließ“¹⁹⁰ und Obrecht, welcher „zwar Genie [zeigte], aber ohne Pralerey, er verließ sich auf den innern Werth seiner Arbeiten, und erwartete das Urtheil der Zuhörer ruhig, ohne etwas zu thun, wodurch er zu seinem Vortheil hätte geleitet werden können.“¹⁹¹ Dieser Unterschied lässt ein gewisses Bach-Bild bei Obrecht, welchem im folgenden Kapitel noch weiter nachgegangen werden soll und den ‚wenig umgänglichen‘ Genie Josquin denken. Für das Bild Obrechts war es wohl positiv, dass erst viel später ein Brief an Ercole d’Este bekannt wurde, der Isaac und Josquin gegenüberstellt und in dem berichtet wird, dass Isaac innerhalb von zwei Tagen ein Stück geschrieben haben soll. Josquins Bild der Zeit wird dadurch eher gestärkt, aber Obrecht hätte diese herausragende Stellung wohl eingebüßt oder sich zumindest mit Isaac teilen müssen.

Die zwei letzten Anekdoten handeln von der Fehlzuschreibung von Stücken von Josquin, wo in dem einen Fall ein Stück erst geschätzt wurde, als klar war, dass es von Josquin stammte¹⁹² und in dem anderen Fall ein Stück beiseite gelegt wurde, als klar war, dass es doch nicht von ihm stammte¹⁹³. Diese sagen aber nichts über den Komponisten selbst aus, sondern über den Umgang mit seinen Kompositionen und haben daher keinen biographischen Gehalt.

Die Anekdoten sind ein beliebter, weil belebender Teil der Musikgeschichtsschreibung und werden bis heute gepflegt. Auch wenn es gewisse Tendenzen gibt, dass solche Allgemeinplätze immer wieder besprochen werden und sich häufig auch als falsch herausstellen, so bleiben sie doch im kollektiven Gedächtnis und in der allgemeinen Diskussion tief verankert. Eine sachliche Beschreibung ist zwar wünschenswert, es kann sich aber wohl niemand der Geschichte ‚aus dem Nähkästchen‘ wirklich verwehren.

¹⁹⁰ Anhang S. 14 (Forkel 1801).

¹⁹¹ Anhang S. 14 (Forkel 1801).

¹⁹² Nennungen Zuschreibung/Urbino: Anhang S. 5 (Hawkins 1776), Anhang S. 7 (Burney 1782).

¹⁹³ Nennungen Zuschreibung/Willaert: Anhang S. 8 (Burney 1782), Anhang S. 12 (Forkel 1801), Anhang S. 18 (Kiesewetter 1834), Anhang S. 32 (Nohl 1881).

5. Historische Entwicklungen und genrespezifische Tendenzen

Übrigens ist die Zahl der wertlosen, weil nur ausgetretene Pfade gehenden Schriften, deren Erwähnung gar keinen Zweck hätte, auf dem Gebiete der Musikgeschichte eine sehr große.¹⁹⁴

Es soll nun die Analyse des Diskurses der biographischen Beschreibungen innerhalb der ausgewählten Musikgeschichten und Lexika folgen. Dafür wird die historische Entwicklung der biographischen Beschreibungen über die ausgewählten Renaissance-Komponisten skizziert, wodurch auch ein Einblick in die Entwicklung des Biographischen allgemein gegeben werden kann. Dies soll zunächst für die Musikgeschichten und im Anschluss daran für die Lexika unternommen werden, wobei versucht wird, an passenden Stellen Verbindungen zwischen den beiden herzustellen. Eine eigene Beschreibung des Verhältnisses dieser beiden folgt im dritten Abschnitt dieses Kapitels. Neben der Besprechung der Inhalte der Quellen soll, dort wo es sich als gewinnbringend für die betreffenden Stellen erweisen könnte, im Sinne einer Diskursanalyse auch der Hintergrund der Quellen beleuchtet werden. Dies konzentriert sich vor allem auf den Autor, aber auch auf die geschichtliche Situation, in welcher die Publikationen entstanden sind. Eine Zusammenfassung dieser Informationen – zusammen mit weiteren Informationen, die nicht im Fließtext enthalten sind – findet sich im Korpus der Quellen im Anhang dieser Arbeit.

5. 1. Musikgeschichten

Das ausgehende 18. Jahrhundert: Beginn der Musikgeschichtsschreibung

Die Einflüsse der frühesten Musikgeschichtsschreibung sind bis heute spürbar, da sie nicht zuletzt für die Renaissancemusik zu einer Verfestigung des ‚Kanons‘ geführt haben.¹⁹⁵ So soll eine genaue Betrachtung der Veröffentlichungen **John Hawkins**¹⁹⁶ und **Charles Burneys**¹⁹⁷ unternommen werden, um in der Folge zu erfragen, ob die Wirkmacht dieser englischsprachigen Musikgeschichten erwartungsgemäß hoch war. Der enge Zusammenhang der beiden englischen Werke mit der Musikgeschichte **Johann Nikolaus Forkels**¹⁹⁸ wird an verschiedenen Stellen augenscheinlich und besonders Forkels ‚Vormachtstellung‘ im deutschsprachigen Raum wird dadurch in die richtige Perspektive

¹⁹⁴ Riemann 1903, Vorwort, S. V.

¹⁹⁵ Wie Vorster, Christiane Marianne: *Versuch von Musikgeschichtsschreibung in Zeiten musikalischer Kanonbildung. Die Musikgeschichten von Sir John Hawkins, Charles Burney und Johann Nicolaus Forkel*, Frankfurt am Main 2013 (Europäische Hochschulschriften, Band 273), bereits im Vorwort ihrer Publikation angibt ist dieses gemeinhin akzeptierte Bild mit Vorsicht zu genießen, da sich auch diese Publikationen zum Teil bereits auf frühere beziehen. Um es in Relation zu setzen, kann die Liste der vor den drei Musikgeschichten erschienenen musikhistoriographischen Werke, S. 261–266, herangezogen werden.

¹⁹⁶ Anhang S. 4–6 (Hawkins 1776).

¹⁹⁷ Anhang S. 6–10 (Burney 1782).

¹⁹⁸ Anhang S. 10–16 (Forkel 1801).

gerückt. Dies ist auch die wichtigste Legitimation der Einbeziehung der englischsprachigen Quellen in dieses ansonsten aufgrund der Sprache bestimmte Korpus. Oliver Wiener hat in seiner Publikation *Apolls musikalische Reisen. Zum Verhältnis von System, Text und Narration in Johann Nicolaus Forkels Allgemeiner Geschichte der Musik (1788–1801)* die Quellen Forkels auf verschiedenen Ebenen aufgearbeitet. Dies verdeutlicht, dass der Vergleich der drei Quellen, wie er ja bereits im vorangegangenen Kapitel an verschiedenen Stellen unternommen wurde, sinnvoll ist und begründet erneut warum die englischen Quellen einbezogen wurden.¹⁹⁹ Ein Vergleich der drei Publikationen und deren Autoren wurde außerdem von Christiane Marianne Vorster in ihrer Arbeit *Versuch von Musikgeschichtsschreibung in Zeiten musikalischer Kanonbildung* unternommen.²⁰⁰ Aufgrund dieser vorliegenden Publikationen soll hier im Sinne der Fragestellung meiner Arbeit nicht erneut die Geschichte der frühen Musikhistoriographie dargestellt, sondern soweit möglich nur die für ausgewählte Komponisten relevanten Diskussionen aufgegriffen werden.

Beim Vergleich der beiden Musikgeschichten von John Hawkins und Charles Burney sind die Schwerpunkte relativ eindeutig zu erkennen. Burneys lange Ausführung zu Josquin enthält eine Vielzahl von Anekdoten, welche bereits genauer analysiert wurden. Die Beschreibungen der anderen drei Komponisten fällt wesentlich kürzer aus, was von Burney durch die herausragende Stellung Josquins begründet wird. In Bezug auf die biographische Auseinandersetzung scheint auffällig, dass Burney abgesehen von der einmaligen Nennung der Lebensdauer zur ersten Nennung des Komponistennamens keine weiteren Jahreszahlen gibt. Hawkins führt sogar überhaupt keine Jahreszahlen an. Dies ist unter anderem dem Umstand zu schulden, dass sich in den für die Anekdoten herangezogenen Originalquellen häufig keine Jahreszahlen finden und diese eher aufgrund der Quellen erschlossen werden mussten. Hier eröffnet sich ein Problem des Anekdotischen, da es durch die Selbstständigkeit der Geschichten häufig nicht möglich ist, das Geschehene in einem konkreten historischen Kontext zu verorten. In den Ausführungen Hawkins ist an und für sich kaum biographischer Inhalt zu entdecken, da nicht einmal ein Todesjahr angegeben wird. Es findet sich also keinerlei Ansatz einer chronologischen Lebensbeschreibung. Bei Burney finden sich dagegen sehr wohl chronologische Hinweise, wobei die Rückschlüsse aus bestimmten Äußerungen häufig gewagt, aber verständlich erscheinen. Obwohl bei Burney zu Anfang relativ klare Lebensdaten für Josquin angegeben werden, schreibt er gegen Ende des Eintrags: „His death must have happened early in the sixteenth Century, but the exact time I have not been able to discover [...]“, wodurch diese Information wieder entkräftet wird.

¹⁹⁹ Wiener, Oliver: *Apolls musikalische Reise. Zum Verhältnis von System, Text und Narration in Johann Nicolaus Forkels Allgemeiner Geschichte der Musik (1788–1801)*, Mainz 2009. Die Tabelle Wieners zu den Notenbeispielen von Renaissance-Komponisten (S. 218–222) ist besonders in Bezug auf das übergeordnete Thema dieser Arbeit sehr eindrücklich, da auch der direkte Bezug beider Quellen zu Glarean dargestellt wird.

²⁰⁰ Ihr Ansatz der Gegenüberstellung der Biographien der drei Autoren in einer Tabelle ist auch ein interessantes Beispiel eines Versuchs einer neutralen Darstellung, wobei es in dieser Form nicht in Gänze geglückt erscheint. Vorster 2012, S. 78–81.

Wenden wir uns Jakob Obrecht zu, so fällt zunächst bei seiner Beschreibung – wie auch im Weiteren zu sehen sein wird – die starke Verbindung zu Glarean auf, welcher für alle vier Komponisten die wichtigste Quelle für die Musikgeschichtsschreibung bis zum Ende des 19. Jahrhunderts ist. Im Gegensatz zu Hawkins ist bei Burney die Darstellung der Komponisten als Teil eines Lehrer-Schüler-Verhältnisses allgegenwärtig. Davon ‚lebt‘ in den Publikationen von Hawkins und Burney auch Isaacs Beschreibung, welche von Glarean überliefert wurden. Bei diesem Beispiel sollte kurz daran erinnert werden, dass natürlich auch die Übersetzung oder Interpretation von Glareans Text als Faktor für die daraus hervorgegangene Musikgeschichtsschreibung, relevant ist. Und selbstverständlich ist es in einigen Fällen auch eine (un)bewußten Beeinflussung der ‚Urtexte‘ Glareans vorliegt, um bestimmte Bilder heraufzubeschwören, was hier jedoch nicht im einzelnen analysiert werden kann.

Die allgemeine Kritik Burneys am Werk Hawkins und die verschiedenen Ansätze der beiden Autoren lassen sich nachvollziehen, da Hawkins in erster Linie Glarean direkt zitiert und wenig eigenen Erkenntnisgewinn beifügt.²⁰¹ Zu La Rue finden sich bei Hawkins kaum Informationen, da er ihm wohl ausschließlich unter dem Namen Petrus Platensis bekannt war. Allerdings ist La Rue genau unter diesem Namen bei Glarean zu finden, weshalb es seltsam erscheint, dass Hawkins die Verbindung womöglich nicht erkannte. Nichtsdestotrotz ist bei Hawkins aber die ‚kleinste biographische Einheit‘, nämlich die isolierte Nennung von La Rues Namen, häufig zu finden. Burney benennt ihn als Pierre de la Rue und stellt verschiedene Vermutungen zu seiner Herkunft zusammen, was in Bezug auf die Nationalität als Teil des Lebenslaufs als biographischer Inhalt gewertet werden kann.²⁰² Zu Josquin findet sich bei Burney dagegen ein langer Eintrag, welcher jedoch in erster Linie Anekdotisches berichtet. Die Unterschiede zwischen Burney und Hawkins sind also relativ eindeutig, obwohl diese zeitlich so nah bei einander liegen. Während bei Hawkins weit ausgeprägter das ‚Geniale‘ hervortritt, ist es bei Burney eine etwas abgeschwächte Variante. Zwischen Hawkins und Burney finden sich nur wenige ernsthafte Veränderungen des Diskurses bis auf die wahrscheinlich bewussten Entscheidungen, die Burney getroffen haben dürfte, um sich von Hawkins abzuheben und damit seinem Rezipientenkreis gefälliger zu sein.

Die vier ausgewählten Komponisten sind bei Johann Nikolaus Forkel²⁰³ alle durch eigene Paragraphen vertreten. Der von Forkel vermuteten Chronologie folgend finden sich die vier Komponisten wie folgt: § 38 Jakob Obrecht²⁰⁴, § 40 Josquin, § 42 Pierre de la Rue und § 47 Heinrich Isaac. Die Verhältnisse der Quantität sind im Anhang klar ersichtlich und es ist sofort klar, dass diese denen Burneys genau entsprechen. Bei Obrecht beginnend – der in diesem Fall zeitlich sogar noch vor

²⁰¹ Vorster 2012, S. 220–227.

²⁰² Anhang S. 9 (Burney 1782).

²⁰³ Allgemein zu Forkel, vgl. Fischer, Axel: Art. „Forkel, Johann Nikolaus“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 6, Kassel u.a. 2001, Sp. 1458–1468. Außerdem Stauffer, George B.: Art. „Forkel, Johann Nicolaus“, in: *NewGrove*², Bd. 9, London 2001, S. 89–91.

²⁰⁴ Jakob Obrecht findet sich in den Lexika bis zum Anfang des 20. Jahrhundert immer wieder unter der Bezeichnung Hobrecht, da Glarean ihn so bezeichnete, obwohl zum Beispiel Forkel ihn bereits ohne „H“ benennt.

Ockeghem gereiht wird – ist sogleich festzustellen, dass Forkel sich im großen Maße auf Glareans Angaben im Dodekachordon, welches nicht zuletzt für die Beschreibungen Obrechts von großem Stellenwert war, bezieht. Bereits durch den ersten Satz mit dem Hinweis, dass Obrecht „einer der ältesten niederländischen Contrapunktisten“ gewesen sein müsse, wird Obrecht – auch wenn es theoretisch klar ist, dass damit eigentlich einer der ‚frühesten‘ gemeint ist – eine ‚Aura des Alten‘ auferlegt. Dies macht es zum Teil schwierig, sich ihn auch als ein alle Lebensphasen durchschreitendes Individuum vorzustellen. Ihm wird durch die Verbindung zu Erasmus von Rotterdam eine Lehrerrolle zugeschrieben, was in der Zusammenstellung mit der Berufung auf den „ältesten Contrapunktisten“ ein homogenes Bild ergibt.²⁰⁵ Eine sich weit fortpflanzende Anekdote ist die Geschichte des Komponierens einer Messe innerhalb einer Nacht.²⁰⁶ Sie wird bei Forkel bereits angesprochen und so in verschiedensten Lexika ein immer bemühter Teil der Biographie Obrechts, wie bereits in Kapitel 4.6. beobachtet wurde. Forkel bezeichnet Obrecht zudem als einen Komponisten mit einem großen Maße an „Feuer und Erfindungskraft“²⁰⁷, wie er Glareans Ausführungen in Bezug auf die Anekdote zitiert. So wird ihm ein Gesamtbild auferlegt, das einen relativ stark an das allgemeine, einem breiteren Publikum – abseits der großen LiebhaberInnen und WissenschaftlerInnen – vertraute Bach-Bild des protestantischen, älteren, gesetzten Herren erinnert. Dies wird noch einmal zu einem großen Maße auch an der Beschreibung seines Kompositionsstils verdeutlicht:

*Seine Compositionen sollen alle eine gewisse bewundernswürdige Majestät und Bescheidenheit gehabt haben. Er war kein großer Liebhaber von seltenen Passagen wie Josquin; er zeigte zwar Genie, aber ohne Pralerey, er verließ sich auf den innern Werth seiner Arbeiten, und erwartete das Urtheil der Zuhörer ruhig, ohne etwas zu thun, wodurch es zu seinem Vorthail hätte geleitet werden können.*²⁰⁸

Das Bild des ‚alten‘ Obrechts, das so wenig mit dem zeitgenössischen Bild zu tun hatte und dann, wie im Folgenden noch deutlicher gezeigt wird, aufgrund seines ihm veranschlagten Mangels an Innovation ein ‚gefundenes Fressen‘ für die Entwicklung des ‚Anti-Genies‘ im 19. Jahrhundert darbot, war spätestens hier für den deutschen Sprachraum geboren.²⁰⁹

Nach den anschließenden Ausführungen zu Ockeghem wendet sich Forkel Josquin zu. Forkel sammelt viele Zitate über Josquin und manifestiert so dessen von den Zeitgenossen tradierten Ruf. Die Anekdote der nach Präbenden fordernden Motette ist dafür lediglich ein Beispiel, wobei dieses mit Sicherheit auch charakterliche Züge transportiert. Die Bestimmtheit und Überzeugung Josquins wird besonders betont, welche in späteren Beschreibungen auch immer wieder durchklingt. Forkel

²⁰⁵ Anhang S. 16 (Forkel 1801).

²⁰⁶ Für die Aufzählung der Nennungen s. Fn. 186.

²⁰⁷ Anhang S. 16 (Forkel 1801).

²⁰⁸ Anhang S. 15 (Forkel 1801).

²⁰⁹ Wegman 1994, S. 1–17.

bezeichnet diese Erzählung selbst als Anekdote²¹⁰, wobei nicht ganz sicher ist mit welcher Implikation Forkel dieses Wort nutzt. Wahrscheinlich legt er dem Wort einen eher negativen Unterton bei, aber es lässt sich daraus zumindest eine erzählerische Absicht erkennen und nicht zwingend eine Wiedergabe von realen Geschehnissen.²¹¹

Die Anmerkung, dass ein guter Komponist fleißig gewesen sein muss und viel komponiert hat, stellt Forkel durch den Bezug Josquins zu Georg Friedrich Händel, Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach oder auch Johann Adolf Hasse heraus.²¹² Die Idee, dass der gute Komponist viel komponierte, könnte sich auch in der großen Menge der (inzwischen häufig sehr fragwürdigen) Zuschreibungen zu Josquin widerspiegeln. Es könnte die unbewusste Idee gewesen sein, dass er sehr viel komponiert haben müsse und dies auch überliefert sein sollte.

Pierre de la Rue stellt für Forkel das größte Problem in seiner sonst sehr einheitlichen Darstellung dar. Zunächst pflichtet Forkel dem spanischen Geschichtsschreiber Antonius bei, dass es sich bei La Rue um einen Spanier gehalten haben soll. Diese Angabe findet sich später noch bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Darüber hinaus ist über La Rue bei Forkel lediglich nachzulesen, dass er zum einen ein „Zeitverwandter Josquins“²¹³ war und zum anderen, dass er auch ein „sehr fleißiger Componist gewesen“²¹⁴ sei. Die Vielzahl der Seiten generiert sich lediglich aus dem Umfang des angegebenen Notenbeispiels. Es ist relativ erstaunlich, dass Forkel noch nicht auf die Schülerschaft La Rues bei Ockeghem hinweist. Erstaunlicher Weise wird bei Forkel gerade eine Motette als Beispiel angegeben, obwohl zumindest die Anzahl der Kompositionen dieses Genres bei La Rue immer wieder als erstaunlich defizitär angesprochen wird.

Johann Nikolaus Forkel gilt im deutschsprachigen Raum als Wegbereiter oder auch Begründer der Musikgeschichtsschreibung, wobei in den letzten Jahren der Forschung sein Verdienst der wirklichen Entdeckung neuer Quellen etwas an Bedeutung verloren hat. Bei genauen Untersuchungen wird insbesondere die Nähe zu Hawkins und Burney sehr deutlich. Auch im Zusammenhang mit den Renaissance-Komponisten ist die ‚Neuheit‘ von Forkels Informationen relativ gering.

Das 19. Jahrhundert: ausgewählte Beispiele

Der Anfang der Musikgeschichtsschreibung hatte großen Einfluss auf die weitere Entwicklung dieses Genres. So kann man etwas verallgemeinernd festhalten, dass für die hier betrachteten Komponisten diese Musikgeschichten bis zum nächsten Schlaglicht im Jahr 1863 mit Ambros' Musikgeschichte, welche in fast allen folgenden Publikationen stark rezipiert wurde, als sehr wirkmächtig

²¹⁰ Anhang S. 12 (Forkel 1801).

²¹¹ Anhang S. 13 (Forkel 1801).

²¹² Anhang S. 15 (Forkel 1801).

²¹³ Ebenda.

²¹⁴ Ebenda.

gelten können. Auch wenn viele spätere Werke sich auch weiterhin auf die Originalquellen beziehen, ist doch davon auszugehen, dass diese häufig nicht persönlich eingesehen wurden. In den behandelten Publikationen war und ist bis heute meist keine direkte Angabe der Quelle der Informationen im Speziellen gegeben, wodurch die Nachverfolgung relativ schwierig ist.

Raphael Georg Kieseewetter ist nach Forkel der nächste weit rezipierte und viel zitierte deutschsprachige Musikgeschichtsschreiber der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Seine *Geschichte der europäisch-abendländischen Musik* entstand 1834 und wird auch in späteren Werken häufig zitiert. Kieseewetter lebte in Österreich, jedoch wurde seine Musikgeschichte, wie die meisten musikbezogenen Publikationen der Zeit, in Leipzig herausgegeben. Die klare Epocheneinteilung Kieseewetters legt eindeutige Schwerpunkte. In der *Epoche Ockenheim* finden sich neben diesem mehr oder minder nur Namensnennungen. Zu Obrecht schreibt Kieseewetter lediglich die Bezeichnung „sehr geschätzter Meister“²¹⁵ ohne irgendeine Nennung von Werken oder Lebensdaten. La Rue und Josquin werden als Schüler benannt und erhalten dadurch in der Gewichtung innerhalb des Kapitels die gleiche Stellung wie Obrecht. Die Verhältnisse zwischen den Vieren in Bezug auf die Quantität ihrer Beschreibungen bei Forkel bleibt unverändert. Die folgende *Epoche Josquin* hebt den Namensgeber besonders hervor. Kieseewetter prägt den Genie-Topos Josquins in hohem Maße und nennt Isaac wiederum als dessen Schüler, welcher die Kunst Josquins in Deutschland verbreitete.²¹⁶ Neben der Nennung La Rues als „Meister aus Ockenheims Schule“²¹⁷, finden sich keine weiteren Informationen zu diesem Komponisten, Kieseewetter verweist jedoch auf eine seiner weiteren Abhandlungen²¹⁸. Es scheint also, dass Kieseewetter es nicht für nötig befand, sich im Rahmen der Musikgeschichte weiter mit La Rue oder auch Isaac zu beschäftigen. Dies ist in Relation zu den Umfängen der jeweiligen Publikation zu sehen: Haben die Musikgeschichten Burneys und Hawkins jeweils weit über 2000 Seiten und Forkel da er nicht fertig wurde ‚nur‘ etwas über 1000 Seiten, so beschränkt sich Kieseewetter mit seinen knappen 100 Seiten auf einen wahren „Umriss“, welcher kaum Details zulässt. Nur zu Josquin gibt er einen relativ klaren Lebenslauf, wie er bei Hawkins, Burney und Forkel noch nicht zu finden war:

Sein Geburtsjahr ist nicht angezeigt; nur kommt vor, dass er von Saint-Quentin wo er sich als Sängerknabe aufgehalten, nach der Mutation seiner Stimme, im Jahre 1455 sich zu Ockenheim begab, um desselben Unterricht zu empfangen. Unter dem Pontificate P. Sixtus IV. (reg. 1471 bis 1484) finden wir ihn als Cantore in der päpstlichen Capelle in Rom, wo er zwar in grossem

²¹⁵ Anhang S. 18 (Kieseewetter 1834).

²¹⁶ Ebenda.

²¹⁷ Ebenda.

²¹⁸ Siehe hierzu weiter Kieseewetter, Rafael Georg: *Verhandeligen over de vraag: Welke verdiensten hebben zich de Nederlanders vooral in de 14^e, 15^e en 16^e eeuw in het vak der toonkunst verworven; en in hoe verre kunnen de nederlandsche kunstenaars van dien tijd, die zich naar Italien begeben hevven, in vloed gehad hebben op de muzijkscholen, die zich kort daarna in Italien hebben gevormd?*, Amsterdam 1829. Die Aufsätze von Kieseewetter und Fetis in diesem Band werden bei Meconi 2003, S. 219–221, genauer in Bezug auf La Rue beschrieben und zitiert.

*Ansehen stand, doch bald wieder in sein Vaterland zurückkehrte, und einige Jahre hindurch zu Cambray verweilte. Im Jahre 1498 kam er an den Hof König Ludwigs XII., wo er aber auch nicht lange verblieb, sondern sich, wie zu vermuthen, nach Brüssel wendete, zuletzt Kaiser Maximilians I. Hofcapellmeister wurde, und um das Jahr 1515 sein thätiges Leben endete.*²¹⁹

Es handelt sich hier um einen typischen Lebenslauf im Umfeld der Renaissance-Komponisten. Ein paar Stationen werden aufgezählt, wobei Abweichungen bestimmter Punkte, die genannt oder nicht genannt werden, immer möglich sind. Es handelt sich hierbei wiederum um einen Lebenslauf und wohl nicht um eine Biographie. Kiesewetters Erzählung ist in erster Linie eine Zusammenstellung von Lehrer-Schüler-Verhältnissen und weiteren Verbindungen, was mit der Kürze seiner Ausführungen zusammenhängt. Er befasst sich neben dem oben zitierten Abschnitt nur mit einer Anekdote (‚falsche Zuschreibung‘), welche aber nicht das Leben Josquins betrifft, sondern seinen Stellenwert verdeutlichen soll, wie bei der Besprechung der auftretenden Modelle zu sehen war.

Die Bedeutung von Publikationen, die aus dem Rahmen des Normalen fallen, ist schwer einzuschätzen. Einen solchen Spezialfall stellt die Publikation von **Carl Czerny**²²⁰ aus dem Jahr 1851 dar. Czerny stellt in seiner Arbeit die Option einer chronologischen Anlage eines Lexikons vor, wobei durch die knappe Art der Einträge eher der Eindruck einer Chronik, welche in erster Linie visuelle Zwecke verfolgt, entsteht. So geht seine Publikation explizit von der Notwendigkeit des Überblickes von fortschreitenden Schulen aus. Interessant ist Czernys eindeutiges Bekenntnis zu dem „Wichtigste[m], was man von jedem Künstler zu wissen nöthig hat“²²¹. Die drei Punkte sind der Lebenszeitraum, die Nationalität und eine überblickshafte Angabe seiner Leistungen, im Sinne von Kompositionen und Schriften. Da Czerny keinen Gewinn in längeren biographischen Einträgen in Lexika – oder auch darüber hinaus? – für die „Kunstgeschichte“ sieht, verzichtet er darauf. Er ist der Meinung, dass sie doch nicht in der Lage sind, „über das innere Leben des Künstlers Aufschluss zu geben“²²². Diese Art der Umsetzung stellt eine Art des biographischen Nukleus dar. Der Name, das Geburts-/Sterbedatum und noch eine Anmerkung, die aber häufig in so einem geringen Maße ausfällt wie beim Eintrag Obrechts: „Viele Kirchen-Compositionen.“²²³ Was diese Publikation jedoch im größten Maße von den meisten Lexika, in denen man ein wenig mehr Informationen finden, unterscheidet, ist die Zugabe der allgemeinen historischen Notizen, welche in einer Spalte direkt neben der Liste der Komponisten angeführt sind. Dadurch wird die Option eine Wechselwirkung

²¹⁹ Anhang S. 18 (Kiesewetter 1834).

²²⁰ Czerny, Carl: *Umriß der ganzen Musik-Geschichte. Dargestellt in einem Verzeichnis der bedeutenderen Tonkünstler aller Zeiten, nach ihren Lebensjahren und mit Angabe ihrer Werke chronologisch geordnet, nach den Nationen und Epochen abgetheilt, den gleichzeitigen historischen Ereignissen zur Seite gestellt und mit einem alphabetischen Namensregister versehen*, Mainz 1851.

²²¹ Czerny 1851, S. III.

²²² Ebenda.

²²³ Czerny 1851, S. 17.

zwischen Komponist und historischen Geschehnissen – wenn auch eher theoretisch – ermöglicht. Ist man dadurch den Definitionen des biographischen zum Teil nicht näher als bei einer Vielzahl der lexikalischen Einträge?

Als nächstes rückt die Musikgeschichte von **Carl Wilhelm Merseburger** in den Fokus, welche fünf Jahre vor dem dritten Band von August Wilhelm Ambros Musikgeschichte, der sich mit der Zeit der Renaissance beschäftigt, erscheint. Merseburger ist ein Beispiel für eine Musikgeschichte, welche die Renaissance-Komponisten nicht als besonders und als eindeutige Vorstufe der ‚wahren Kunst‘ ansieht. Merseburger leitete ab 1849 den gleichnamigen Verlag, weshalb er die Musikgeschichte wohl auch unter dem Pseudonym Paul Frank veröffentlichte. Es wäre zu vermuten, dass es sich hierbei um eine selbst initiierte Publikation handelt, welche nicht unbedingt von der Öffentlichkeit ‚gefordert‘ wurde. Da sich der Merseburger Verlag unter anderem auf lutherische Kirchenmusik spezialisiert hat, wundert es nicht, dass er zum einen das Lutherzitat zu Josquin anbringt, welches zuvor bereits bei Forkel erwähnt wird und eine Begründung der ‚Unwichtigkeit‘ der Musik dieser Zeit mit dem Fehlen von Kompositionen für die Orgel gegeben wird. Zum anderen wird die Musik der Zeit relativ abwertend beschrieben. Es finden sich bei ihm auch weder Informationen zu Isaac, La Rue noch Obrecht, sondern ausschließlich zu Josquin. Nachdem die Anekdote zu *La sol mi fa re* verkehrt erzählt wurde, fügt er zuletzt zwei Informationen an: „Später war er Hofkapellmeister des deutschen Maximilian's I. Er starb 1515 zu Brüssel.“ Auf diese Weise scheint für Merseburger die Schuldigkeit des Biographischen getan zu sein.

In Bezug auf die Musik der Renaissance und deren Wahrnehmung im 19. Jahrhundert ist ohne Frage nach der Arbeit von Forkel, welche im deutschsprachigen Raum erste Schritte auf diesem Terrain unternahm, die Musikgeschichte von **August Wilhelm Ambros** bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts wegbereitend für die Erkenntnisse über diese Gruppe an Komponisten. Der Sonderfall, dass Ambros der Musik der Renaissance einen eigenen Band widmet, ist seinerseits dafür bereits ein klares Zeichen. Obwohl sein Verdienst in der Betrachtung von einer Vielzahl von Komponisten, welche häufig lediglich kurz benannt sind oder in anderen Musikgeschichten gar nicht vorkommen, liegt, hat er auch in Bezug auf die ‚großen‘ Komponisten bestimmte Bilder geprägt. Die Rolle Josquins ist eindeutig: Er erhält ein eigenes ‚Großkapitel‘, das mit *Die Musiklehre, Die Theoretiker und Lehrer* und dem darauf folgenden Kapitel *Die niederländischen Zeitgenossen Josquins* gleichgestellt ist. Das Bild von ‚Josquin und andere‘ ist also bereits im Inhaltsverzeichnis vorgezeichnet. Vorangehend wird zwar auch Johannes Ockeghem in der Überschrift genannt, aber dieser muss sich ein Kapitel mit „seiner Schule“ teilen: *Johannes Ockeghem und seine Schule*.

Charakterliche Eigenschaften lassen sich bei Ambros für alle Komponisten finden, welches an seiner ausschmückenden, ja blumigen Art zu schreiben liegt. Obrecht wird zur Generation Ockeghems gezählt und sie werden als eine Schule gesehen, wobei hier einmal mehr klar wird, dass

diese Bezeichnung nicht auf Begegnungen oder anderem direkten Kontakt fußt, da Ambros jetzt eher davon ausgeht, dass Obrecht erst wesentlich später geboren wurde.²²⁴ Obrecht soll ein „grosser, tief-sinniger, ernster und mannhafter Meister, dessen Werke fast durchweg einen Zug strenger Erhabenheit zeigen“²²⁵ gewesen sein. Man beachte hier die Verbindung von Leben und Werk. Das Ernste wird von Ambros besonders in den Beschreibungen Obrechts und Isaacs hervorgehoben, jedoch nicht mit Josquin verbunden. Ambros bezeichnet Obrecht außerdem als „die mächtigste Erscheinung“ seiner Generation. Diese Stellung konnte ihn, wie man erwarten könnte, durch die Einordnung als ein „Meister vor Josquin“ zu. Der genannte Ernst und die mächtige Erscheinung (auch wenn Ambros dies vielleicht ein wenig mehr auf das Komponieren bezogen gemeint haben wird), lassen hier eine gewisse Verwandtschaft zum Bach-Bild erkennen.

Wenden wir uns Ambros Beschreibungen bzw. seinem gesamten Josquin-Kapitel zu, so wird von Anfang an klargestellt, welche Stellung Josquin seiner Ansicht nach hatte: „Mit Josquin de Prés tritt in der Geschichte der Musik zum erstenmale ein Künstler auf, der vorwaltend den Eindruck des Genialen macht.“²²⁶ Ambros lässt das erste ‚Genie‘ der Renaissance-Komponisten auf die Welt kommen. Er ist natürlich nicht der erste, welcher in Verbindung mit Josquin über Genialität spricht, man trifft diesen Topos bereits bei Forkel, dort jedoch wesentlich weniger prominent an. Das Bild des ‚genialen Künstlers‘ wird bei Ambros in allen seinen Facetten durchexerziert und sein Charakter als universell empfindungsvoll hervorgehoben:

*Durch allen einengenden Zwang, den der kirchliche Ritus und die Kunstweise der Zeit unerbittlich auflegten, spricht bei Josquin ein tief, rein und warm empfindendes, ja der gewaltigsten leidenschaftlichen Erregungen fähiges Gemüth: Trauer, schmerzliche Klage, herber Zorn, innige Liebe, zartes Mitleid, milde Freundlichkeit, strenger Ernst, mystische Schauer, anbetender Andacht, froher Sinn, leichter Scherz.*²²⁷

Es ist für Ambros und die Zeit die Auszeichnung des Künstlers, dass er trotz Regeln in der Lage ist, jeglichen Ausdruck in ein Stück zu legen, was auch zur langen Bearbeitung und dem vielen Zweifeln des Künstlers führt.²²⁸ Pierre de la Rue steht dann bei Ambros an erster Stelle der Zeitgenossen und wird als der Widersacher Josquins charakterisiert:

*Konnte und durfte ein Meister dem bewunderten Josquin die Herrschaft streitig machen, so war es Pierre de la Rue. Der Gegensatz tritt schlagend in den von beiden Meistern über den Omme armé im Wettstreite componirten Messen zu Tage.*²²⁹

²²⁴ Obrechts Lebensdaten sind bei Ambros mit 1430–1507 angegeben, Anhang S. 28.

²²⁵ Anhang S. 30 (Ambros 1868).

²²⁶ Anhang S. 23 (Ambros 1868).

²²⁷ Anhang S. 25 (Ambros 1868).

²²⁸ Anhang S. 26 (Ambros 1868).

²²⁹ Anhang S. 27 (Ambros 1868; bei La Rue).

Die zum Teil beinahe kämpferische Natur, die Ambros La Rue zuschreibt, skizziert er auch durch die Behauptung, dass La Rue es liebte „[...] seine Mitstrebenden gerade in dem, was ihnen darin besonders gelungen, zu überbieten.“²³⁰ Im Gegensatz zu Josquin wird La Rue nicht als das impulsiv arbeitende Genie, sondern als „ernst, sinnend und rechnender“, zurückgezogen Schaffender charakterisiert. Das wird auch in einer Bemerkung bezüglich der Gattung Chansons deutlich: „Der ernste Meister verschmähte es übrigens nicht auch weltliche Chansons zu componiren.“²³¹ Auch im Vergleich zu Brumel wird dieser Unterschied klar: „[Brumel] hat nicht die flammende Genialität Josquins, noch die geistige Tiefe Pierre’s [...]“²³² Ambros hebt aber auch die Versäumnisse um die Erkenntnis des ‚Geniehaften‘ bei La Rue hervor, was nicht ganz in das positive Bild passt, aber vielleicht auch anders gemeint ist. So ist bei ihm dazu noch das recht innige Verhältnis, wie es Ambros Erzählungen auszeichnet, nicht zuletzt darin zu erkennen, dass er nicht nur Josquin – wie es sich bis heute relativ uneingeschränkt erhalten hat – beim Vornamen nennt, sondern auch La Rue freundschaftlich als „Pierre“ bezeichnet.²³³ Die Beschreibungen von Ambros zu Isaac wurden zuvor schon an verschiedenen Stellen geschildert und können so zusammengefasst werden, dass Ambros Isaac als großen deutschen Meister mit kosmopolitischen Zügen beschreibt und ihn auch häufig in der Lehrerrolle nennt. Es lässt sich vermuten, dass Ambros Isaac nicht als so innovativ wie Josquin und La Rue angesehen hat, was sich in der Aussage verdeutlicht: „Im Ganzen aber finden wir uns bei den Messen Isaaks mehr wie in der Werkstatt des grossen Meisters des Tonsatzes, als in der Tempelhalle, die uns den Künstler und seine Werkstatt vergessen lässt.“²³⁴

Ähnlich wie bei Merseburger scheint auch bei **Karl Friedrich Ludwig Nohl** die Anerkennung für die Renaissance-Komponisten wieder geringer zu sein, waren seine Steckenpferde doch Haydn, Mozart, Beethoven und Wagner.²³⁵ Bei Nohls Beschreibungen schwingt ein starker nationaler Ton mit. So rühmt er Isaac in erster Linie für die ‚deutschen Tugenden‘: „Er übertrifft die gleichzeitigen Niederländer an Ausdruck und Wohlklang in der Modulation bei weitem. Die Deutschen waren Überhaupt den Niederländern an Melodieerfindung weit überlegen.“²³⁶ Zu Josquin findet sich neben einer Anekdote und dem Luther-Zitat nichts Genaueres über das Leben. Obrechts Anekdote über die Messe in einer Nacht wird nicht erzählt, dafür wird die vermeintliche Essenz daraus wiedergegeben: „[...] wegen seines Feuers und seiner Erfindungskraft [...] weit berühmt.“²³⁷ La Rue wird ein weiteres Mal nicht erwähnt.

²³⁰ Anhang S. 29 (Ambros 1868).

²³¹ Anhang S. 28 (Ambros 1868).

²³² Anhang S. 29 (Ambros 1868).

²³³ Anhang S. 30 (Ambros 1868). Dazu Kapitel 4.3. dieser Arbeit.

²³⁴ Anhang S. 22 (Ambros 1868).

²³⁵ Barclay Squire, William/Musgrave, Michael: Art. „Nohl, (Karl Friedrich) Ludwig“, in: *NewGrove*², Bd. 18, London 2001, S. 16.

²³⁶ Anhang S. 32 (Nohl 1881).

²³⁷ Ebenda.

Der Unterschied der beiden letzten Beispiele könnte größer nicht sein. Ambros ist vielleicht die letzte so einflussreiche Musikgeschichte für die Renaissance-Forschung bis zum Endpunkt unserer Betrachtung, der Renaissance-Geschichte von Heinrich Bessler. Die Vielzahl an Musikgeschichten, welche zum Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts aufkommen, haben zu meist wie das Beispiel der Musikgeschichte Nohls verdeutlicht kein größeres Interesse an den hier untersuchten Komponisten bzw. der Musik ihrer Zeit. Es ließe sich hier auch vermuten, dass die Informationen häufig auch aus den wichtigen Lexika übernommen wurden und so der ‚lexikalische Diskurs‘ in solchen kurzen Beschreibungen immer stärker auch in die Musikgeschichtsschreibungen Einzug hielt.

Überlegungen zu Seinszuständen

An dieser Stelle soll während der chronologischen Betrachtung kurz innegehalten werden, um einige Gedanken zu dem Schreiben der Lebensläufe und den Übergang zur Lebensbeschreibung und Biographie zu erfassen. Wir sind an einem Punkt angekommen, an dem der kurze Lebenslauf für Josquin als Standard angesehen werden kann und auch bei Isaac das erste Mal eine etwas umfassendere chronologische Abfolge etabliert ist. Wir können wenig zu den Konjunktiven in der Erzählung anmerken, da nur einige Informationen in diesen Lebensläufen Fakten sind und daher ehrlicherweise auch nicht als solche deklariert werden. Dies könnte aus Sicht der Sprachkritik als Manko angesehen werden, da die Texte auf sprachlicher Ebene nicht unbedingt gewinnen, aber dies lässt sich nicht anders vereinbaren.

Was aber auf der sprachlichen Ebene eigentlich bemerkenswerter ist, ist die Tatsache, dass die Personen, welche hier beschrieben werden, nie irgendwo ‚wohnen‘ oder ‚leben‘, sondern sie ‚waren‘ und ‚wirkten‘, manchmal ‚kamen‘ sie auch an einem Ort ‚an‘ oder ‚verließen‘ einen, manchmal auch ohne jemals angekommen zu sein. Es ist erstaunlich, dass selten davon gesprochen wird, dass die Komponisten irgendwo ‚lebten‘, was in erster Linie im generellen und zeitlichen Sinne von zum Beispiel ‚er lebte um 1500‘ verwendet wird. Das Wort ‚leben‘ kommt aber noch vergleichsweise häufig vor im Gegensatz zu der Option, dass eine Person irgendwo ‚wohnen‘ könnte. Lediglich in zwei Quellen, nämlich Eitner 1903 und Riemann 1959 findet sich die wortgleiche Aussage: „[Isaac] wohnt in Innsbruck.“ Hier wird also einmal auch sprachlich ein räumlich definierter Zustand erfasst. Die anderen Komponisten aber halten sich ein wenig im luftleeren Raum auf, obwohl die Beschreibung des Wohnens doch relativ neutral verwendbar wäre und in jedem Fall der Realität entsprochen haben wird.

Alle weiteren Situationen in denen über den Seinszustand eines Komponisten berichtet wird, stammen aus Josquin-Anekdoten, so beispielsweise der Probe, bei welcher er „auf und ab wandert“²³⁸ (Forkel 1801, Korpus S. 14) oder als er „sat himself to study“²³⁹, um ein Lied für den König zu schreiben.

²³⁸ Anhang S. 15 (Forkel 1801).

²³⁹ Anhang S. 5 (Hawkins 1776).

Darüber hinaus findet sich eine direkte bildliche Sprache nur bei Ambros, welcher Josquin erlaubt „keck über die Schulregel weg zu springen“²⁴⁰ und ihm dadurch wohl eher eine gewisse Persönlichkeit wenn auch keine wirkliche Körperlichkeit verleiht.

Beginn des 20. Jahrhundert: Musikwissenschaft und Nationalismus

Karl Storck ist besonders in der Zeit nach dem Erscheinen seiner Musikgeschichte 1904 immer mehr als politisch motivierter Musikhistoriker aufgetreten.²⁴¹ Doch bereits die Musikgeschichte ist von nationalen Ideen geprägt. Storck sieht es als unerheblich an, ob Isaac nun in Deutschland geboren wurde oder nicht, sondern vereinnahmt ihn aufgrund seiner deutschen Lieder für die ‚deutsche Kunst‘. Hier findet sich – innerhalb der hier betrachteten Musikgeschichten – der erste Lebenslauf für Isaac, wenn dieser auch nur kurz ist:

So stammte HEINRICH ISAAC wahrscheinlich aus Flandern, wo er um 1450 geboren sein mag. Doch muß er schon früh nach Deutschland gekommen sein; jedenfalls wurde er in Italien, wo er in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in Florenz am Hofe der Medici eine angesehene Stellung als Musiker und Diplomat einnahm, Arrigo Tedesco genannt. 1495 trat er dann in die musikalischen Dienste des Kaisers Maximilian I, als dessen Hofkomponist er 1517 starb.

Nach Storcks Kunde hatten Josquin und Isaac in Italien sogar „persönlichen Verkehr“. In der Beschreibung nicht nur der Werke ist Isaac mit zwei Seiten geschildert: einmal ist er „trocken und herbe“, dann wieder „rein und zwanglos“.²⁴² Obrecht hat bei Storck lediglich erneut das „Feuer“ und die „Erfindungskraft“, aber auch die Anekdote um die ‚Messe in einer Nacht‘ tritt wieder auf. In Bezug auf Josquin findet sich nun erneut ein Lebenslauf. Zu den anderen Komponisten sind derartige Beschreibungen weiterhin nicht zu finden, da Storck allgemein die Zeitgenossen Josquins nicht als erwähnenswert ansieht. Eine Ausnahme bilden La Rue und zwei weitere Komponisten, welche zumindest namentliche Erwähnung finden. Der josquinsche Lebenslauf sieht folgendermaßen aus:

Von seinem Leben ist wenig bekannt. Er mag um 1460 im Hennegau geboren sein; von 1484–1495 war er päpstlicher Kapellsänger, danach weist sein Weg nach Frankreich an den Hof Ludwig XII. und später soll es auch der niederländischen Kapelle Maximilians I. angehört haben. Am 27. August 1521 ist er zu Condé im Hennegau, das von vielen auch als sein Geburtsort angesehen wird, als Propst des Domkapitels gestorben.²⁴³

²⁴⁰ Anhang S. 25 (Ambros 1868).

²⁴¹ Kunath, Robert: Art. „Storck, Karl G(ustav) L(udwig)“, in: *NewGrove*², Bd. 24, London 2001, S. 445. Kunath bezeichnet Storck mehrmals als „popularizer of the fine arts“ was laut *PONS Wörterbuch*: „popularizer - jd der etwas allgemein verständlich macht“ bedeutet. Ob diese sehr spezielle Wortwahl als wirklich passend bezeichnet werden kann, wäre zu hinterfragen.

²⁴² Anhang S. 33 (Storck 1904).

²⁴³ Anhang S. 34 (Storck 1904).

Die aussagekräftigste Information ist vielleicht: ‚Von seinem Leben ist wenig bekannt.‘ Die anschließende Beschreibung wirkt dann auf gewisse Art und Weise immer ein wenig nebensächlich. Es sei schon vorweggenommen, dass sich die Tendenz diese Feststellung immer als Erstes zu schreiben, bis heute in fast allen Lebensläufen der behandelten Komponisten beständig hält.

Einen großen Gegensatz zu Werken wie dem von Ambros stellt **Hugo Riemanns Handbuch der Musikgeschichte** dar, welches in erster Linie einen analytischen Ansatz, ähnlich wie anschließend Orel, verfolgt. Hugo Riemann²⁴⁴ verleiht den Komponisten keine ‚menschliche Seite‘. Während Riemann zwar auf alle Komponisten eingeht, sind die biographischen Informationen im Großen und Ganzen doch äußerst sachlich gehalten. Starke Betonung finden lediglich die Lehrer-Schüler-Verhältnisse insbesondere desjenigen zwischen Ockeghem und Josquin, das dann auch auf Obrecht und im geringen Maße auf La Rue ausgeweitet wird. Dies verstärkt die Vermutung, dass die Genealogisierung ein willkommener Ausgangspunkt für analytische Betrachtungen ist. Eine Betonung der Person entsteht in erster Linie durch das Vorgehen die Komponisten alphabetisch abzuarbeiten, was er für die ‚Epochen‘ im § 67. *Überblick über die Komponisten der Zeit 1450–1600* in zwei hier relevanten Unterkapiteln tut: *I. Blütezeit vor 1500. (Epoche Ockeghem.)* und *II. Blütezeit 1500–1525 (Epoche Josquin.)*.²⁴⁵ In der Werk- und Kompositionsgeschichte, die Riemann hier vornimmt, finden sich also lexikalische Teile, welche das ‚Leben‘ eindeutig vom ‚Werk‘ trennen.

Alfred Orels Ausführungen zu der Zeit der Renaissance in Guido Adlers *Handbuch der Musikgeschichte* zeichnen sich, wie Riemanns Handbuch durch den stark analytischen Ansatz aus, wobei er das Biographische im Gegensatz zu Riemann mit in den Haupttext einfließen lässt und die Leben nicht gesondert beschreibt. Orel führt bei Isaac den von Storck und Riemann eingeschlagenen Weg weiter. Hier wird betont, dass Isaac ohne jeden Zweifel zu den deutschen Komponisten zu zählen ist, auch wenn es mittlerweile bekannt war, dass er in den Niederlanden geboren wurde: „Nicht seine Abstammung und Geburt berechtigen dazu, ihn einen Deutschen zu nennen, denn wahrscheinlich hieß er eigentlich Heinrich Huygens und war aus Flandern, wohl um 1450, gebürtig. Allein sein Wirken berechtigt, ihn den Deutschen zuzurechnen.“²⁴⁶ An späterer Stelle benennt Orel Isaac ganz ohne Anmerkung als „ersten großen Meister“ für Deutschland. Er bildet aber auch einen teleologischen Beginn der „führende Reihe der in Diensten des österreichischen Hofes stehenden Künstler“, welche nach Orel bis in 18. Jahrhundert reicht.

Wenden wir uns nun dem letzten Werk im Bereich der Musikgeschichten zu finden wir **Heinrich Besslers** *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, welches international rezipiert

²⁴⁴ Rathert, Wolfgang/Kech, Adrian: Art. „Riemann, (Karl Wilhelm Julius) Hugo“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 14, Kassel u.a. 2005, Sp. 64–78.

²⁴⁵ Die Bezeichnung der „Blütezeit“ stellt wohl für ihn einen Oberbegriff für die gesamte ‚Epoche‘ dar, da auch die beiden folgenden Teile als solche benannt werden.

²⁴⁶ Anhang S. 36 (Orel 1924).

und allgemein sehr positiv aufgenommen wurde.²⁴⁷ Heinrich Isaac, als Niederländer benannt, wird zunächst für die niederländischen und italienischen Künste beschrieben, um ihn später dann doch für die deutschen Künste zu rühmen. Bessler geht noch einen Schritt weiter indem er sagt, dass „die Stärke der deutschen Atmosphäre“²⁴⁸ Isaac unweigerlich geformt hätte. Was in anderen Publikationen bereits vorkam, aber hauptsächlich in den Überschriften u.ä. zu finden war, ist die Beschreibung in Generationen. Für Josquin führt Bessler die Einteilung in Schaffensperioden ein, auch wenn er diese nicht vollkommen klar unterteilt. Bessler verwendet verschiedene Beschreibungen in diese Richtung: „die Jugendwerke Josquins“, „von den frühen, oft seltsam verkünstelten Messen und Motetten bis zu den großartig überlegenen Alterswerken“, „Spätstil Josquins“, „Altersstil“ oder „Spätwerken“.²⁴⁹ Bei der Betrachtung des von Josquin enthaltenen Lebenslaufs, scheint eine gewisse Ironie darin zu bestehen, wenn Bessler in schönsten Worten bekleidet den Absatz anfängt mit der Feststellung, dass „trotz des Ruhmes, der ihm wie nur wenigen Meistern der Renaissance zuteil wurde, fast alle Spuren verweht“ sind, um sich dann ausführlich über Josquins Leben zu äußern.

Riemann und Adler stehen heute für die damals entstehende Musikwissenschaft, welche sich wieder stärker auf das Werk und damit die Analyse zurückbesinnt²⁵⁰ und so scheint es nur konsequent, dass sie die biographischen Ausführungen auch nicht wirklich revolutionieren. Wie im Überblick über die Entwicklung der Biographik innerhalb der Musikwissenschaft allgemein schon erwähnt sah Adler – wie auch Riemann – die Biographie als eine „Hilfswissenschaft“, welche zwar Informationen liefern kann, aber nicht im Fokus steht. Bessler verbindet im wesentlich stärkeren Maße wieder biographisches und damit auch den kulturellen Kontext mit der Musik, weshalb seine Ausführungen insgesamt lebendiger wirken und wodurch seine Publikation wohl auch den Stellenwert erhielt, den diese Publikation lange Zeit hatte. Die Nähe zwischen Orel und Bessler wird sich nicht zuletzt aus der gemeinsamen – und wenn man dieses Modell nun auch aufgreifen möchte – ‚Adler-Schule‘ resultiert. Der Anfang des 20. Jahrhunderts und die einhergehende Etablierung der Musikwissenschaft hat, nicht zuletzt mit diesen Publikationen, die Renaissance-Komponisten und ihre Musik quasi nach Ambros wieder aus dem ‚Dornröschenschlaf‘ erweckt.

Überlegungen zu Nationalität und Nationalismus

Die Frage nach Nationalität in Lebensläufen und Biographien war und ist immer eine große. Beinahe alle Nennungen von Personen in Musikgeschichten werden neben dem Namen und Beruf mit der Nationalität begonnen, in den in dieser Arbeit betrachteten Lexika ist dies ausschließlich

²⁴⁷ Potter, Pamela M.: Art. „Bessler, Heinrich“, in: *NewGrove*², Bd. 3, London 2001, S. 489f.

²⁴⁸ Anhang S. 40 (Bessler 1931).

²⁴⁹ Anhang S. 39f. (Bessler 1931).

²⁵⁰ Boisits, Barbara: „Hugo Riemann – Guido Adler: Zwei Konzepte von Musikwissenschaft vor dem Hintergrund geisteswissenschaftlicher Methodendiskussionen um 1900“, in: Böhme-Mehner, Tatjana/Mehner, Klaus (Hrsg.): *Hugo Riemann (1849–1919): Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*, Köln u.a. 2001, S. 17–29.

der Fall: lange hergeleitet welche Möglichkeiten es alles gäbe, wie in den frühen Beschreibungen La Rues; als Ergänzung in Klammern; schlicht und ergreifend mit jener Nationalität oder ‚Vaterland‘ verbunden, welche der Meinung des Autors nach am besten zu der besprochenen Person passt. Dies leitet zur Frage nach Nationalismus über. Keine Biographie kommt ohne einen Gedanken zur nationalen Verortung aus. Auch heute noch ist diese Frage besonders bei Künstlern, zum Beispiel im Gegensatz zu Sportlern, welche durch ihre Staatszugehörigkeit auch einem Team angehören und damit fast immer klar als einer Nation zugehörig erkennbar sind, schwierig zu klären. Das größte Problem besteht, wenn Wirkungsstätte oder auch erlernte Tradition und Herkunftsland nicht übereinstimmen, wie es heutzutage auch bei manchen Musikwissenschaftlern Probleme bereitet, wenn man zum Beispiel den folgenden Beginn eines *Wikipedia*-Artikels betrachtet: „Michele Calella [...] ist ein Italienisch-deutscher Musikwissenschaftler.“²⁵¹ Hier schlägt es sich nieder, dass es heutzutage oft gar nicht die eigentliche Staatsangehörigkeit sein muss, welche über die berufliche oder ‚gefühlte‘ Nationalität/Tradition – dies gilt auch für andere Lebensbereiche – entscheidet, sondern die persönliche Zugehörigkeit, wie sich diese auch immer definieren mag. Für unseren heutigen Blick wäre zu fragen, ob nationale Zugehörigkeit als Klassifizierung in einer globalisierten Welt überhaupt noch sinnvoll erscheint.

Bei der Zuordnung der Nationalität entstehen mit dem immer stärker hervortretenden Nationalismus im 19. Jahrhundert auch Verschiebungen, wobei ein gewisser Nationalstolz auch bereits im Schrifttum des 18. Jahrhundert zu bemerken ist. Hier beginnt, wie auch zuvor gezeigt, eine gewisse Vereinnahmung der Autoren für die Kunst ‚ihrer Nation‘. Diese entsteht nicht anhand der gleichen Kriterien, sondern notgedrungen das eine Mal aufgrund der Wirkungsstätten oder des Stils und dann wieder in Gänze auf Grund des reinen Geburtsortes, um den jeweiligen Künstler zu den ‚eigenen Errungenschaften‘ zählen zu können. Dies sollte aber in erster Linie als zeitliches Phänomen gesehen werden. Es ist zum Teil nicht einfach, dies zu interpretieren, da zum Beispiel Hugo Riemann sozusagen eine Unterscheidung von Nationalität und nationaler Zugehörigkeit bei Isaac vornimmt: „[Isaac] ist zwar niederländischer Herkunft (wenigstens bezeichnet sein Testament seinen Vater als einen Flanderer {Ugonis de Flandria}), wird aber mit Recht zu den spezifisch deutschen Meistern gezählt“²⁵². Es stellt sich dabei die Frage, ob dies nun eine Riemann so eigene musiktheoretische Einschätzung ist oder ob diese Zuordnung anders motiviert wurde. Wie dem auch sei, so steht bis heute noch immer auf dem zweiten oder dritten Platz der biographischen Informationen die Nationalität direkt nach dem Eigennamen und den Lebensdaten.

²⁵¹ Art. „Michele Calella“, in: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, https://de.wikipedia.org/wiki/Michele_Calella (letzter Zugriff: 29. November 2015). Die Ausführungen können dann auch noch durch den Tätigkeitsort in Österreich ergänzt werden und so weitere „Nationalitäten“ einbringen.

²⁵² Anhang S. 35 (Riemann 1907).

5. 2. Lexika und Enzyklopädien

18. und 19. Jahrhundert

Das erste deutschsprachige, Personenartikel enthaltende Lexikon²⁵³ wurde von **Johann Gottfried Walther**²⁵⁴ im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts verfasst. Es handelt sich neben dem folgenden Lexikon von Ernst-Ludwig Gerber um eines der Lexika, welches den Anspruch stellt, von einem einzigen Autor verfasst worden zu sein, wie es als letzter noch Hugo Riemann versuchte. Walthers Publikation erschien im Jahre 1732, also circa vierzig Jahre vor der Musikgeschichte von Johann Nikolaus Forkel, aber bereits vierzig Jahre nach der Publikation von Wilhelm Caspar Printz, welche die wichtigste Quelle für Walther darstellt. Die Darstellungen der Komponisten sind kurz gehalten, aber man erhält den Eindruck, dass durch die Selektion von ein oder zwei Schlaglichtern, die paraphrasiert wiedergegeben werden, eine gewollte Charakterisierung der Komponisten stattfindet. Das Lexikon enthält kaum Informationen zu den Werken der Komponisten, obwohl Walther aus seinen Quellen durchaus Stücke bzw. zeitgenössische Quellen bekannt gewesen sein sollten, da er häufig zum Beispiel auf Glarean verweist. Die kurzen Charakterisierungen der Komponisten kommen noch ohne den Zwang von Jahreszahlen aus, wie auch die Anmerkung, dass man eigentlich nichts wüsste wohl unnötig erschien. Man könnte die Charakterisierungen ungefähr folgendermaßen zusammenfassen: Isaac, der Deutsche, der „sinnreiche“ Kirchenmusik schrieb; Josquin, ein sehr genauer und nachdenklicher Niederländer, welcher von Ockeghem unterrichtet wurde, dann beim König von Frankreich arbeitete und wohl auch sehr beliebt war; La Rue ist ein Spanier oder aber auch Franzose oder Flame, dessen Überlieferung sich auf jeden Fall nur auf eine spanische Quelle beschränkt und Obrecht ein Niederländer mit sehr großem Erfindungsreichtum, der auch schon einmal eine sehr gute Messe in einer Nacht schreibt. Diese etwas saloppe Zusammenfassung, die vielleicht ein wenig an die Fernsehshow *Herzblatt* erinnert, zeigt im weitesten Sinne schon alles, was für lange Zeit als vollständige biographische Information für die betrachteten Komponisten gelten sollte, da das Lexikon 40 Jahre vor der Veröffentlichung von Hawkins erschien. Wenn wir annehmen, dass der lexikalisch-biographische Eintrag möglicherweise die soziokulturellen Zusammenhänge gar nicht widerspiegeln kann, so scheint es, als ob Walther einen klaren Plan zur biographischen Charakterisierung hatte, der auch ohne Kompositionen gut auskommt.

Das früheste Werk, welches sich ausschließlich mit Persönlichkeiten der Musik beschäftigt ist das *Historisch-Biographische Lexikon der Tonkünstler* in zwei Bänden von **Ernst-Ludwig Gerber**²⁵⁵,

²⁵³ Die einzige entsprechende Publikation, die zuvor erschien und sich ausschließlich mit der Musik beschäftigte, war, wie Walther auch in seinem Vorwort angibt, das Lexikon von Sébastien de Brossard *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et français*.

²⁵⁴ Anhang S. 43f. (Walther 1732).

²⁵⁵ Anhang S. 44–48 (Gerber 1790/92, 1812-1814).

das zunächst 1790 erschien. 1812 erschien eine zweite überarbeitete Auflage als *Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*. Mit dem Erscheinungsjahr der ersten Ausgabe befindet man sich nun bereits ‚nach Hawkins‘ und man stellt dies auch umgehend fest. Es lässt sich vermuten, dass sich die Einträge beinahe zwangsläufig verändert haben sollten, da zwischen den beiden Auflagen die Musikgeschichten von Burney und Forkel erschienen. Ein direkter Vergleich bietet sich jedoch nicht wirklich an, da die Artikel in der ersten Auflage extrem kurz sind. Die Einträge im *Neuen Lexikon* übersteigen die Eintragungen der ersten Publikation in ihrer Länge um ein Vielfaches. Es hat sich das Ausmaß der Publikation insgesamt verdoppelt, wobei allerdings nicht alle Einträge so stark an Umfang zugenommen haben. So können wir vermuten, dass die zusätzlichen Informationen aus den Musikgeschichten auch zu diesem Anstieg beigetragen haben. Zu Josquin wurde in der ersten Auflage der mit Sicherheit geplante Eintrag – es wird an anderer Stelle darauf verwiesen – offensichtlich vergessen, wodurch der Vergleich hier nicht möglich ist. Vergleicht man jedoch den Eintrag zu Josquin bei Forkel und Gerber ist die Nähe augenscheinlich: Es ist die Prébende um das *Laisse faire moi* als auch das Zitat zum Einfügen einer Koloratur durch einen Sänger enthalten. Gerbers Lexikonartikel übernimmt einen großen Teil der charakterlich relevanten Anekdoten/Beschreibungen und ist damit nah an der Tradition der Musikgeschichtsschreibung. Isaacs Beschreibung hat Gerber indes wohl in den Grundzügen von Burney übernommen.²⁵⁶ Die weiteren Artikel weisen keine solche Verbindungen auf. Eine besondere Verwandtschaft jedoch, auf welche Gerber hinweist, ist die mögliche Beziehung zwischen Vater-Sohn-Beziehung von Argyropylos zu Isaac. Die Verbindung wird zwar beinahe umgehend wieder verworfen, aber dennoch erscheint Gerber eine solche Möglichkeit als interessant genug, um sie in einem Lexikonartikel in extenso zu diskutieren, was man in späteren Lexika nicht mehr findet. Gerber greift so beinahe sämtliche Modelle auf: die Anekdoten bei Obrecht und Josquin, das Lehrer-Schüler-Verhältnis bei Josquin und die Frage der Nationalität als weiteren Fixpunkt des Biographischen.

Im Jahr 1835–1838 erschien das sechsbändige Lexikon von **Gustav Schilling**. Die Artikel des Lexikons besitzen einen stark forschungsgeschichtlichen Ansatz, so dass die Einträge zwischen Forschungsberichten und Lebensbeschreibungen schwanken. Es gibt in den Artikeln lediglich zu vernachlässigende Bemerkungen zu den Werken in Form von Verweisen auf Publikationen, welche Werklisten beinhalten. Es handelt sich hier also um einen stark biographischen Ansatz. Dies könnte mit dem journalistisch geprägten Autor der Einträge von Isaac und Josquin, Gottfried Wilhelm Fink zu tun haben und könnte seiner anscheinend relativ geringen Expertise auf dem Gebiet der Musik der Renaissance geschuldet sein.²⁵⁷ Besonders der Verweis, dass man in der neusten Veröffentlichung von Kiesewetter nachlesen möge, macht ein wenig stutzig, wenn man ein Lexikon doch eher als

²⁵⁶ Anhang S. 44f. (Gerber 1812), Anhang S. 6 (Burney 1782).

²⁵⁷ Warrack, John/Porter, Cecelia H.: Art. „Fink, Gottfried Wilhelm“, in: *NewGrove*², Bd. 8, London 2001, S. 857.

Informationsquelle für konkrete Informationen zu Hand nehmen würde, was besonders Kieseweters Umriss stellvertretend nicht leisten kann. Wie auch schon in der zweiten Auflage von Gerber erscheint es bemerkenswert, dass die Ausführungen zu Isaac beinahe genauso umfangreich sind wie die zu Josquin. Hier ist die Nationalität wohl entscheidend, welche auch immer stärker hervorgehoben wird. Alle Einträge zeichnen sich durch die Aufarbeitung der bisherigen Forschungen und musikhistorischen Publikationen aus. Diese Herangehensweise führt zu keiner biographischen Erzählung, sondern viel mehr zu einer Nacherzählung und einer Geschichte über die Forschung als über den eigentlichen Komponisten. Trotzdem wird aus den Quellen immer wieder auch stark biographische Information gewonnen. So zitiert Fink: „Baini erwähnt noch widrige Schicksale, die ihm [Josquin] seine gute Laune so wenig nehmen konnten, daß er sogar mit heiligen Worten in seiner Musik oft scherzhaft war.“²⁵⁸ Aussagen dieser Art über das Gemüt Josquins werden an anderen Stellen immer wieder angeprangert. Der Grund dafür liegt wohl darin, dass die Scherzhaftigkeit zu einem ‚großen Meister‘ wohl nicht passte, weshalb auch Fink dies auf Josquins Jugend bezieht. Die widrigen Schicksale wiederum gehören zum Bild des leidenden, großen Künstlers und sind erneut bei Mendel im folgenden Lexikon zu finden.

Die wahrscheinlich nicht von **Hermann Mendel** selbst verfassten Einträge seines elf-bändigen Lexikons lassen eine klare Einteilung erkennen, welche zunächst von einem kurzen Lebenslauf ausgeht und im Anschluss eine relativ ausführliche Aufzählung der Werke beziehungsweise in erster Linie der Quellen anfügt. Wer die jeweiligen Artikel geschrieben hat, ist leider nicht nachvollziehbar. Auf dem Titelblatt wird zwar die Reihe der Mitwirkenden genannt, doch findet sich bei den Artikeln selbst keine Angabe. Bei Mendel ist in den Beiträgen ein großer Teil des Inhalts aus der vorhergehenden Publikation übernommen. Dies scheint unter anderem auch dem Zeitdruck geschuldet ist, da Mendel dringend Geld benötigte.²⁵⁹ In jedem Fall sind die Artikel von Isaac, Josquin und Obrecht erstaunlich nah an den Ausführungen Schillings beziehungsweise Finks, während sich der La Rue Eintrag wohl eher an Ambros orientiert, was zum Beispiel an den Ausführungen zum Verhältnis La Rues zu Margarete von Österreich ersichtlich ist.²⁶⁰ In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fand allgemein ein relativ starkes ‚Recycling‘ der vorliegenden Informationen in den hier betrachteten Lexika statt. Mit den Publikationen des folgenden Jahrhunderts ändert sich dies wieder. Die beiden hier folgenden Lexika, zeichnen sich einerseits durch Quellennähe bei Eitner und andererseits eine nötige Kürze bei den nun wesentlich sachlicher werdenden Einträgen Riemanns aus. Es ließe sich als Zwischenfazit das Ende der Aufarbeitung von Vermutungen der Vergangenheit, wie es

²⁵⁸ Anhang S. 49 (Schilling 1836).

²⁵⁹ Eitner, Robert: Art. „Mendel, Hermann“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 21 (1885), S. 316 [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd116876786.html?anchor=adb>.

²⁶⁰ Diese Information findet sich in sehr ähnlicher Form besonders aber bei Fétis 1867, Bd. 5, S. 201.

besonders bei Schilling geschehen ist, festhalten, welches zu einem neuen Selbstbewusstsein in den Lexikonartikeln führt.

Überlegungen zur Konstruktion der Persönlichkeit

Kurz vor dem Abschluss des chronologischen Ritts durch die biographischen Beschreibungen und die Veränderungen des Diskurses, sei ein letztes Feld von Überlegungen eingefügt, das sich konkret mit der Persönlichkeit und den persönlichen Zügen der Komponisten befassen soll. Bei der Durchsicht der Quellen ist es augenscheinlich geworden, dass es weniger Anmerkungen zu den Charakteren der Biographierten gibt als erwartet. Wie stark sich die verstreuten Adjektive, welche sich eigentlich auf die Werke beziehen, auf das Bild im Kopf des Rezipienten niederschlagen, ist schwierig bis gar nicht nachzuvollziehen.²⁶¹

Die Charakterisierung, wie wir sie bei Ambros finden, ist in den betrachteten Quellen singulär. Es hat sich wohl niemand so eingehend mit den Komponisten der Zeit bis zur Mitte des Jahrhunderts beschäftigt wie er und selbst danach sind ähnlich detaillierte Beschreibungen kaum zu finden. Die Besonderheit hat aber wohl in erster Linie mit Ambros Schreibstil zu tun, der eine große Nähe zur Persönlichkeit suggeriert. Aber welche Persönlichkeitsmerkmale sind davon abgesehen in den Beschreibungen zu finden? Der Witz Josquins zieht sich in unterschiedlichen Beschreibungen von Forkel bis zum gerade gezeigten Beispiel bei Schilling durch. In manchen Formulierungen ist der Bezug zum Werk klarer. Wenn Schilling aber über Josquins „gute Laune“ spricht, ist die Fröhlichkeit eindeutig auf die Person bezogen. Auf der anderen Seite scheint Josquin in der Beschreibung der Probe auch etwas ungehalten. Man ist sich am Ende unsicher, ob er nun besonders spitzbübisch oder selbstbewusst bis arrogant war, auf jeden Fall erscheint er aufgrund der vorliegenden Beschreibungen nicht immer ein einfacher Zeitgenosse gewesen zu sein, was wiederum recht gut zum Genie(-Topos) passt. Man kann hier Jesse Rodin beipflichten, der „das Bild des Komponisten [Josquin], welches aus der Rezeption des 16. Jahrhunderts hervorgeht“ als „ziemlich schräg“²⁶² bezeichnet, da sowohl Ambros Beschreibungen in sich als auch die in den weiteren Quellen solch eine Vielzahl von Arten von Charakterzügen umfassen. Die Persönlichkeit Obrechts wirkt mit seinen bach'schen Zügen aus den Beschreibungen im Gegensatz zu Josquin eher entspannt. Isaac erhält mit seinen kosmopolitischen Art insgesamt eine eher freundliche Persönlichkeit, die überall gut ankommt. Seine dauerhaften Anstellungen und guten Verbindungen zu so vielen wichtigen Personen machen ihn aber auch etwas zum ‚Streber‘ in dieser Runde. Und La Rue? Ganz persönlich glaube ich, dass La Rue bestimmt ein echt netter Zeitgenosse war – um auch einmal eine solche Behauptung in den Raum zu stellen –, aber in der Überlieferung ist er einfach nur blass und langweilig, weil ihm keine Persönlichkeit

²⁶¹ Dazu vergleiche Kapitel 4.1. dieser Arbeit.

²⁶² Rodin, Jesse: Art. „Josquin Desprez“, in: Schmierer, Elisabeth (Hrsg.): *Lexikon der Musik der Renaissance*, Bd. 1, Laaber 2012 (Handbuch der Musik der Renaissance, Bd. 6), S. 621–627. Hier: S. 623.

zugeschrieben wird und er eigentlich einfach nur da ist. Dies passt sehr gut zu dem Bild des Gläubigen, welcher ein asketisches Leben führt. Alle diese Eindrücke sind natürlich aus der Perspektive der Schreibenden zu sehen, die sich dem Wissen um den neusten Forschungsstand nicht verwehren kann. Ohne die Kenntnisse der aktuellsten Forschung würden diese Bilder mit Sicherheit noch ein wenig anders wirken.

20. Jahrhundert

Am Beginn der Betrachtung des 20. Jahrhunderts steht das biographisch-bibliographische Quellenlexikon von **Robert Eitner**. Eitner löst in den Artikeln den Titel seiner Publikation vorbildhaft ein. Die Aufzählung und teilweise Erläuterung der Quellen bietet einen breiten Überblick über den gegebenen Forschungsstand, jedoch ist diese Herangehensweise nicht mit der häufig gewünschten Narrativität einer Biographie zu vereinbaren, welche Eitner als „umständliche Lebensgeschichte“ bezeichnet, so dass diese von ihm auch nicht intendiert ist. Es handelt sich daher am ehesten um Lebensläufe, welche anhand der Quellenbasis nachgezeichnet werden. Sprachliche Mittel führen aber zumindest zu einer sprachlichen Verknüpfung der Daten. Eine solche Ausführlichkeit in der Beschreibung der Quellen bietet klare Einblicke für den wissenschaftlichen Leser, jedoch keinen größeren Erkenntnisgewinn für ‚Laien‘. Nichtsdestotrotz verweist Eitner auf, seiner Meinung nach ‚gute‘ Biographien zu den jeweiligen Personen, wie im Falle Josquins durch den Abschluss zur Person: „Die ausführlichste und beste Beurteilung bringt Ambros“²⁶³. Dieser Hinweis auf eine zum damaligen Zeitpunkt 40 Jahre alte Publikation verdeutlicht nochmals Ambros Stellenwert.

Das Lexikon von **Hugo Riemann** beschließt nun den Überblick der Lexika, aber führt zugleich auch in die Jetztzeit, die 13. Auflage erschien erst im Jahre 2012. Im abschließenden sechsten Kapitel werden wir noch auf diese Auflage zu sprechen kommen und den Vergleich zu den wirkmächtigen aktuellen Lexika, *MGG* und *NewGrove* als Ausblick und im überblicksartigen Vergleich anschauen. Riemann hat sich bereits in seinem Handbuch dem Biographischen eher cursorisch gewidmet, wobei dies im Lexikon nicht ganz so konsequent umgesetzt wird wie in seinem Handbuch, was wohl den Unterschied zwischen den beiden Publikationsarten ausmacht. Im Vergleich der zwölf Auflagen zwischen 1882 und 1959 fällt auf, dass es natürlich keine zwölf verschiedenen Einträge gibt. Sehr gut spiegeln sich darin der Stillstand oder aber auch die Veränderungen des Forschungsstands wider. Es erscheint auf den ersten Blick erstaunlich, dass die sieben Einträge zu Isaac die meisten Veränderungen aufweisen, auch wenn diese eher gering ausfallen. Es ließe sich mutmaßen, dass Isaac möglicher Weise als deutscher Komponist ein größeres Interesse erfahren habe. Die Hinzufügung von stilistischen Merkmalen und die erneute Betonung des nationalen Charakters deutet darauf hin. Die Übernahme des analytischen Teils von der 1929er Ausgabe in diejenige von 1959 ist nicht leicht

²⁶³ Anhang S. 54 (Eitner 1900–1904).

einzuordnen, da man doch von einer umfassenderen Überarbeitung ausgehen wollen würde nach 30 Jahren. Die Ähnlichkeit der beiden letzten einbezogenen Auflagen fällt auch bei dem Eintrag zu Josquin auf, was noch stärker überrascht, gerade bei diesen beiden Auflagen ist die Unterbrechung der Forschung durch den Zweiten Weltkrieg mit ein zu rechnen. La Rue und Obrecht erfuhren hingegen umfangreiche Überarbeitungen. Besonders in den Lebensbeschreibungen von La Rue sind starke Unterschiede zu erkennen. Bei Obrecht finden sich keinerlei stilistische Einschätzungen. Die Tatsache, dass 1900 sein Geburtsjahr von 1430 auf 1450 redigiert wurde und in der Version von 1905 dann aber die zuvor zweimal geäußerte Tatsache, dass er ein „Zeitgenosse Josquins“ wäre in „jüngerer Zeitgenosse Okeghems“ geändert wurde, lässt die Qualität der Einträge etwas fragwürdig erscheinen. Am Riemann-Lexikon lässt sich also zu einem gewissen Maße feststellen, dass es für die beobachteten Komponisten zu wenigen Veränderungen in Hinsicht auf diejenigen biographischen Informationen gab, welche in einem solchen Überblick enthalten sind.

Nach genauerer Durchsicht der Lexika soll noch einmal auf den Fokus dieser Arbeit hingewiesen werden, welcher auf die deutschsprachige Literatur gelegt wurde. Während dieser Durchsicht mag hin und wieder die Frage aufgetreten sein, an welcher Stelle die Angaben der einflussreichen Publikation von François-Joseph Fétis eingeflossen sind. Die erste Auflage der *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, welche ungefähr zeitgleich mit der Publikation Gustav Schillings erschien (1835–1844) ist ein überaus umfassendes Werk, welches dreißig Jahre später nochmals herausgegeben wurde. Die zweite Auflage besteht wie die erste aus acht Bänden, jedoch um zwei Supplemente erweitert (1860–1865). Um dieses Lexikon ein wenig in Relation zu den besprochenen Lexika zu setzen, sei noch erwähnt, dass der Eintrag zu Josquin elfeinhalb, La Rue drei, Isaac vier und Obrecht dreieinhalb Seiten umfasst, was wohl die längsten Artikel der Zeit sind, wobei es sich dabei auch um relativ komplette ‚Werkverzeichnisse‘ der Komponisten handelt, welche zumeist die Hälfte der Einträge ausmachen. Eine anschließende Begutachtung der Quellen im Verhältnis zur Publikation von Fétis sollte in jedem Fall für die Zukunft angestrebt werden.

Die betrachteten deutschsprachigen Lexika, sind zum Abschluss allgemein in Bezug auf die biographischen Einträge in drei Kategorien zu gliedern: 1. Narrative Artikel mit starken Bezügen zu den zeitgenössischen Musikgeschichten bei Walther, Gerber, Schilling und Mendel; 2. Lebensläufe aus Datensammlungen als Quellenlexikon bei Eitner; 3. Lebensläufe mit starkem Überblickcharakter in den verschiedenen Auflagen des Riemann-Lexikons.

Verhältnis zwischen Musikgeschichten und Lexika

Die Unterscheidung zwischen der biographischen Beschreibung in Musikgeschichten und Lexika ist in manchen Fällen sehr klar, in anderen kaum zu sehen. Geht man davon aus, dass wirkliche Geschichten logischer Weise eher in Musikgeschichten erzählt werden würden, liegt man nicht

vollkommen falsch. Aber besonders in älteren Lexika finden sich anekdotische Begebenheiten in ähnlichem Ausmaße wie in den Musikgeschichten der Zeit. Andererseits halten sich die Anekdoten und das charakterliche Element in Musikgeschichten länger, wie zum Beispiel die ‚Messe in einer Nacht‘ von Obrecht wesentlich länger in Musikgeschichten überdauert hat. In den Musikgeschichten finden die Komponisten – mit der Ausnahme Josquin – wenig Platz, abgesehen von den Ausführungen zu allen vier Komponisten bei Ambros. Auch wenn man allgemein erwartet, dass in einem Lexikon eine prägnante Übersicht gegeben wird, so reichen die Möglichkeiten, von der Option in einem personenspezifischen Artikel lediglich den Namen zu nennen und vielleicht die Schülerschaft wie bei Gerber bis hin zu einer Aufzählung aller Quellen im speziellen Fall bei Eitner. Die Rückkehr der Anekdote findet sich besonders in Besprechungen der Rezeption, wie sie in den MGG-Artikeln angefügt sind.

Es ist also kaum möglich, einen allgemeinen Unterschied in Bezug auf die biographischen Informationen festzuhalten. Mit Sicherheit kann man sagen, dass man auf der Suche nach einem Sterbedatum – es wäre hier gewagt vom Geburtsdatum zu sprechen – effektiver in einem Lexikon sucht. Wenn man sich aber eigentlich über den Komponisten informieren möchte, ist man mit einer Musikgeschichte wohl besser dran. In allgemeinen Lexika sind biographische Einträge in erster Linie für die chronologische oder nationale Verortung enthalten. Im Gegensatz dazu sollte man hoffen, dass man in einer Musikgeschichte auch etwas über die Musik lesen kann. Ob man in einer Musikgeschichte darüber hinaus auch etwas über den Menschen und seine Lebensumstände erfährt, ist in sehr starkem Maße von der jeweiligen Publikation abhängig.

6. Luftschlösser der Biographik – Ausblick und Fazit

6. 1. Ausblick: Biographisches zu Renaissance-Komponisten in aktuellen Musikgeschichten, Lexika und Monographien

In diesem letzten Kapitel soll ein kurzer Überblick über die aktuellen Entwicklungen der biographischen Beschreibungen in den bearbeiteten Publikationssorten gegeben werden. Es soll dabei nicht um eine Kritik oder Rezension der aktuelleren Werke gehen, sondern lediglich um eine Bestandsaufnahme, wenn auch die ein oder andere Randbemerkung erlaubt sei. Wenn man davon ausgeht, dass jede Zeit eine eigene biographische Beschreibung benötigt, wäre zu mutmaßen, dass es sich bei den aktuellen Publikationen um die für uns ‚verständlichsten‘ handele.

Ein Großteil der aktuellen Musikgeschichten bearbeiten die verschiedenen Epochen entweder in einzelnen Bänden oder sogar in eigenständigen Publikationen, in unserem Fall zur Musik der Renaissance. Für Lexika gilt in abgeschwächter Form das gleiche Prinzip, was sich in beiden Fällen auf den Umfang der Beschreibungen auswirkt, beziehungsweise auswirken müsste.

Als Einstieg und – wenn man so sagen darf – ‚Negativbeispiel‘ sei zunächst aufgrund des deutschsprachigen Schwerpunkts dieser Arbeit Hans Heinrich Eggebrechts *Musik im Abendland*²⁶⁴ genannt. Auch wenn diese Musikgeschichte nun bereits 25 Jahre alt ist, handelt es sich immer noch um eine häufig empfohlene Überblicksgeschichte. Eggebrechts Herangehensweise, die eigene Einstellung immer deutlich darzustellen, wirkt zwar sehr ehrlich, jedoch trägt es eine gewisse Absurdität in sich, wenn man sich die einleitenden Worte Eggebrechts zur „frühneuzeitlichen Musik“ vergegenwärtigt:

*Sie hat etwas Verwirrendes, Erdrückendes, jedenfalls für mich und zumal in der Form, in der die Musikgeschichtsschreibung sie anzubieten pflegt [...] und dies setzt sich fort in der Unmenge von Namen, die erwähnenswert scheinen, und in der Vielzahl von Gesamtausgaben der musikalischen Werke einzelner Komponisten, unter denen es nicht wenige gibt, die trotz aller Erforschung und allen editorischen Eifers im heutigen Musikleben (mit Recht) nicht die geringste Rolle spielen und in deren Bandreihen alles so gleichförmig aussieht. [...] mich [deprimiert] die verwirrende Fülle und das verbreitet Gleichförmige, weithin stilistisch Durchschnittliche und streckenweise geschichtlich wenig Beredte der Stoffmassen [...]*²⁶⁵

Mit Sicherheit ist diese Musikgeschichte in der Vergangenheit häufig genug besprochen worden und daher soll dies eher als Kuriosum dahin gestellt bleiben. Eggebrecht wird dadurch für die biographischen Beschreibungen innerhalb von Musikgeschichten relevant, da es scheint, als ob das Biographische die einzige Herangehensweise ist, zu der er sich für den besprochenen Zeitraum ‚durchringen‘

²⁶⁴ Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1991.

²⁶⁵ Eggebrecht 1991, S. 276.

kann. In einem Versuch, die Bezeichnung der Zeit als „franko-flämisch“ zu analysieren, beschreibt er zu den betreffenden Orten jeweils die damit in Verbindung stehenden Komponisten, bei dieser ersten Annäherung vor allem Obrecht, La Rue und nur kurz Isaac und Josquin.²⁶⁶ In einem nächsten Schritt der Annäherung an diese von ihm nicht besonders geliebte Epoche nimmt Eggebrecht sich die Generationen an Komponisten einzeln vor.²⁶⁷ Bei dieser zweiten Annäherung werden beinahe wie bei Riemann zu Anfang des Jahrhunderts die Lebensläufe, welche jeweils den Anspruch eines knappen Lexikonartikels erfüllen, einfach aneinander gereiht. Nachdem Eggebrecht es allgemein anprangert, dass die Musikgeschichtsschreibung so wenig für diese Zeit anbieten würde, ist es faszinierend, dass er die Daten mit noch weniger Informationsgehalt aufarbeitet, da sich die Lebensläufe von Obrecht, Isaac und La Rue in diesem zweiten Abschnitt, bis auf eine Hinzufügung von zwei Sätzen zu den kompositorischen Eigenheiten, beinahe komplett wiederholen. Auf die Frage nach der Sinnhaftigkeit seiner Auseinandersetzung soll hier nicht weiter nachgegangen werden.²⁶⁸

Die persönliche Note wird heutzutage wieder mehr geschätzt denn je und so erfreuen sich Musikgeschichten dieser Art wohl auch einer größeren Popularität. Um so populärwissenschaftlicher oder aber auch subjektiver die Ausführungen des Autors, um so mehr entstehen auch charakterliche Zuschreibungen, wie zum Beispiel in Werner Keils *Musikgeschichte im Überblick*, welche aus der Musikgeschichtsvorlesung des Autors entstanden ist. Keil spricht von Josquin als „experimentierendem Konstruktivist“²⁶⁹, was allein schon aufgrund des Anachronismus als eine ‚interessante‘ Beschreibung gelten kann. Felix Diergarten wählt in seinem Überblick *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*²⁷⁰ eine weitere Option der Darstellung der Biographien, wobei nicht klar zu eruieren ist, ob es sich dabei vielleicht auch um eine Vorgabe des Verlags handelte. Es wäre durchaus denkbar, dass die Art der Einbindung von biographischen Informationen zum Konzept gehört, da Diergarten sich in erster Linie auf die Quellen konzentrieren möchte. Die Lebensläufe erscheinen in eigenen Kästchen und sind nicht in den Fließtext integriert, wodurch in erster Linie die Problematik der literarischen Einbindung der Lebensläufe umgangen wird. In dieser Form befinden sich folglich lexikalische Lebensläufe in einer Musikgeschichte, was die etwaigen Vorzüge für die Biographik innerhalb von Musikgeschichten verschwinden lässt.

Im Bereich der alle Jahrhunderte umfassenden Musikgeschichten erscheint aktuell noch eine letzte Publikation erwähnenswert, auch wenn diese auf Englisch verfasst wurde. Dabei handelt es sich

²⁶⁶ Eggebrecht 1991, S. 286.

²⁶⁷ Eggebrecht 1991, S. 292.

²⁶⁸ Es sei nur am Rande angemerkt, dass die jeweiligen Lebensläufe nicht einmal immer übereinstimmen, da zum Beispiel in den beiden Lebensläufen zu La Rue vollkommen widersprüchliche Informationen enthalten sind: „Gehört Pierre de la Rue zu den wenigen Komponisten, bei denen ein Aufenthalt in Italien nicht nachweisbar ist [...]“, Eggebrecht 1991, S. 286 und „Pierre de la Rue [...] war 1483 bis 1485 Sänger an der Kathedrale von Siena.“, ebenda, S. 293.

²⁶⁹ Keil, Werner: *Musikgeschichte im Überblick*, Paderborn 2014 (UTB, Bd. 8505).

²⁷⁰ Diergarten, Felix: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Eine Einführung*, Laaber 2014 (Epochen der Musik, Bd. 2). Die Einträge sind auf folgenden Seiten zu finden: Isaac, S. 150, Josquin S. 115, Obrecht S. 98, La Rue S. 97.

um die Musikgeschichte Richard Taruskins²⁷¹. Auch hier erhält die *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century* einen eigenen Band, wobei die ‚ältere Musik‘ eher schlecht wegkommt, da in den folgenden Bänden zunächst zwei, dann je eines und zuletzt nur mehr ein halbes Jahrhundert in den jeweiligen Bänden besprochen werden. Zu Taruskins Musikgeschichte ist zusätzlich eine einbändige *College Edition*, herausgegeben von Christopher Gibbs, erschienen. In beiden Varianten stürzt sich Taruskin für den betrachteten Zeitraum geradezu auf Josquin, der ein eigenes Kapitel erhält, in dem er sich in erster Linie mit dem ‚Phänomen Josquin‘ auseinandersetzt. Seine Einführung, welche Josquin im Verhältnis zu Beethoven erläutert, gibt dem Ganzen einen eigenen Stellenwert. Taruskin verweist auch auf den häufigen Vergleich von Josquin und Beethoven, welcher nach dem in dieser Arbeit untersuchten Zeitraum, also vor allem in der Musikkultur ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auftreten muss, da dieser Vergleich sonst – zumindest in Musikgeschichten und Lexika – nicht zu finden ist. Taruskins Ausführungen biographischer Art sind, wie heutzutage sehr häufig, in erster Linie mit der Frage beschäftigt, was man dachte über Josquin zu wissen und was nicht. Vielleicht das Wichtigste was Taruskin für diese Arbeit zur Biographie Josquins aussagt, ist sein abschließender Absatz:

*But the ultimately encouraging thing about mistakes is that one learns from them. The history of Josquin chronology has not yet produced a good Josquin chronology, but it has yielded a number of excellent cautionary tales. They tell us more about ourselves, and the way in which we come to know what we know, than they do about Josquin. One of them is particularly rich in implications about the relationship between perception and prejudice.*²⁷²

Die Bandbreite der Beschreibungen Josquins ist die Größte, wie man wohl auch erwarten würde. Allan Atlas²⁷³ verfasst im Jahr 1998 noch eine Beschreibung, welche die Anekdote über die Entstehung von *Laisse faire moi* und den singenden Ludwig XII. beinhaltet, als wäre es der neuste Stand der Forschung, während in aktuellen Lexika zum Teil der neutralste Weg der Darstellung gewählt wird, wie es zum Beispiel bei Jesse Rodins Beitrag im *Lexikon der Musik der Renaissance*²⁷⁴ der Fall ist. Dieser stützt sich in erster Linie auf die ‚sicheren‘ Informationen, auch wenn dadurch Lücken entstehen. Im neuen *Riemann-Lexikon* ist der Artikel zu Josquin sogar kürzer als in der Auflage von 1959 und die ersten Varianten schleichen sich bereits in den neu entdeckten vollständigen Namen Josquins ein, der hier nun als „Leblatte“ wiedergegeben wird. Im *NewGrove*-Artikel²⁷⁵ entsteht in

²⁷¹ Taruskin, Richard: *Music from the earliest Notations to the Sixteenth Century*, Oxford u.a. 2010 (The Oxford History of Western Music, Bd. 1).

²⁷² Taruskin 2010, S. 565. Taruskin führt anschließend als „One of them“ die Forschungsgeschichte zu *Ave Maria... Virgo serena* genauer aus.

²⁷³ Atlas, Allan: *Renaissance Music. Music in Western Europe, 1400–1600*, New York/London 1998 (The Norton Introduction to Music History).

²⁷⁴ Rodin, Jesse: Art. „Josquin Desprez“, in: Schmierer, Elisabeth (Hrsg.): *Lexikon der Musik der Renaissance*, Bd. 1, Laaber 2012 (Handbuch der Musik der Renaissance, Bd. 6), S. 621–627.

²⁷⁵ Macey, Patrick: Art. „Josquin des Prez, §1–9“, in: *New Grove*², Bd. 13, London 2001, S. 220–229.

Josquins Fall der Eindruck, dass der Abschnitt zum Leben des Komponisten zum einen eine Lebensbeschreibung ist, welche nichts mehr mit dem hier vertretenen Ideal der Biographie zu tun hat, sofern die Lesbarkeit ein Kriterium darstellt. Zum anderen handelt es sich eigentlich nicht mehr um einen, sondern um viele mögliche Lebensläufe, welche aus den vielen Optionen, verworfenen, einstigen Fakten und der ein oder anderen Hypothese entstehen. So genau und umfangreich dieser Eintrag auch sein mag, so wenig literarisch, geschweige denn fesselnd ist er. Die MGG hält sich dagegen eher an die klassische Form und so ist der Abschnitt auch wesentlich kürzer. Da es sich um einen Eintrag von Ludwig Finscher²⁷⁶ handelt, wird hier der Unterschied zwischen zwei Traditionen und wohl auch Generationen relativ klar. Die Frage nach Verbindungen und Schulen kommt in allen Lebensläufen wie gehabt zur Sprache. Besonders Finscher rückt von der Beziehung Ockeghem zu Josquin weiterhin kaum ab, wenn er sogar nochmals Ockeghem eine Art hypothetische Vaterrolle zuschreibt:

Ebenso bedenkenswert ist vielleicht die Tatsache, daß in dieser Zeit in der französischen Hofkapelle außer Ockeghem kein bedeutender Komponist gedient zu haben scheint – Ockeghem wäre dann auch unter diesem Aspekt die zentrale Bezugsperson für den jüngeren [Josquin] gewesen.²⁷⁷

Die so lange tradierten Anekdoten, welche in ihrem Wahrheitsgehalt als äußerst fragwürdig angesehen werden, sind in den beiden Standardlexika nun in die Abschnitte „Reputation“ beziehungsweise „Ruhm und Nachruhm“ verschoben, was dazu führt, dass die ‚menschliche Seite‘ der Biographie beinahe vollkommen aus der vermeintlichen ‚Biographie‘ verschwunden ist.

Obwohl die Tendenz weg von der Anekdote geht, ist es faszinierend, dass durch eine neue Quelle wieder eine Art Anekdote all umfassend Einzug in die Lexika und besonders Musikgeschichten hält. Die Anekdote, welche zwar immer sehr wörtlich mit der Quelle übernommen wird, aber trotzdem einen anekdotischen Status zu haben scheint, betrifft den bereits erwähnten Brief an Ercole d’Este. Auch wenn der Brief sehr klare Aussagen beinhaltet, so bleibt es doch fragwürdig, ob dieser Brief nun die Essenz der Josquin’schen Persönlichkeit und Schaffensweise, wie auch gleichzeitig der Isaac’schen, widerspiegelt. Dieser Brief kommt in beinahe allen Lebensläufen ab seiner ersten Veröffentlichung zur Sprache. Er findet sich auch in der Veröffentlichung von Laurenz Lütteken indirekt zitiert:

Doch ist es durch einen Zufall bezeugt, dass man ihn [Josquin] als Hofkapellmeister in Ferrara gewinnen wollte, obwohl seine finanziellen Forderungen gewaltig waren und sich der Wille, widerspruchslos musikalisch-kompositorische Dienstleistungen zu erbringen, in erkennbaren Grenzen hielt.²⁷⁸

Lüttekens Ansatz in seiner *Musik der Renaissance* ist es, die kulturellen Praktiken aufzuzeigen und so bringt er an ganz verschiedenen Stellen Biographisches ein und bespricht verschiedene Optionen der soziokulturellen Lebensumstände von Musikern/Komponisten, was sehr gute Optionen

²⁷⁶ Finscher, Ludwig: Art. „Josquin des Prez“, in: MGG², Personenteil, Bd. 9, Kassel u.a. 2003, Sp.1210–1282.

²⁷⁷ Finscher 2003, Sp.1211.

²⁷⁸ Lütteken, Laurenz: *Musik der Renaissance. Imagination und Wirklichkeit einer kulturellen Praxis*, Kassel u.a. 2011, S. 75.

aufzeigt, aber natürlich keine Persönlichkeit greifbar macht. Es befällt einen ein wenig das Gefühl, dass die Nennungen der Komponisten in erster Linie als Vehikel zur Erklärung des großen Ganzen dienen und nicht umgekehrt. Daneben beschäftigt sich Lütteken in seiner Publikation auch konkret, aber kurz mit dem Lehrer-Schüler-Verhältnis unter anderen anhand von Isaac und Senfl.²⁷⁹

Eine moderne Biographie Josquins bietet der *NewGrove*-Artikel und was diesem fehlt, kann aus dem Buch von David Fallows ergänzt werden, welches eine biographisch sehr interessante und viele Bereiche mit einbeziehende Studie darstellt und auch nach den hier vorgenommenen Definitionen die Bezeichnung als Biographie verdient. Der vermeintliche Rivale Josquins Pierre de la Rue, ist bis heute noch ein relativ unbeschriebenes Blatt. Honey Meconi konnte mit ihrer Monographie zwar sehr vieles verdeutlichen, es ist aber wohl bezeichnend, dass La Rues Biographie auch bei ihr noch auf 30 Seiten Platz findet, während bei anderen Komponisten allein die Forschungsgeschichte einen ähnlichen Umfang besitzt. Meconis Buch zeichnet sich aber durch die Verortung der Person in einem größeren Kontext aus, da sie den habsburgisch-burgundischen Hof als Ganzes miteinbezieht. In *MGG*²⁸⁰ und *NewGrove* finden sich zu La Rue zwei relativ unterschiedliche Lebensbeschreibungen, da Ludwig Finscher in der *MGG* relativ ausführlich auch auf ungesicherte und widerlegte Informationen eingeht. Im Gegensatz dazu beschränkt sich Honey Meconi beinahe ausschließlich auf die Fakten. Finscher bezieht zum Beispiel weiterhin die Information, dass La Rue „vielleicht Josquin des Prez“²⁸¹ in Lyon traf, im Sinne des Modells der Verbindungen und Treffen, mit ein. So vermutet er auch, wie es häufig getan wird, dass La Rue „eine besonders Enge Beziehung zu ihr [Margarete von Österreich]“ gehabt hätte. Das sehr stete Leben La Rues, welches laut Meconi „unusually well-documented“ ist, führt auch beim heutigen Forschungsstand dazu, dass seine Lebensbeschreibungen weiterhin recht kurz ausfallen. Ludwig Finschers Formulierung für das stete Leben La Rues klingt eher etwas traurig: „Von nun an führte er das vergleichsweise sichere und ereignisarme Leben eines Hofbediensteten.“²⁸² Dieses Urteil über La Rues Leben erscheint sehr harsch, da es allein auf der Tatsache beruht, dass er eine feste Anstellung hatte. Ob das Leben am Hofe in dieser Zeit „ereignisarm“ war oder nicht, ist nirgends nachgewiesen. Die Verbindung beziehungsweise den Vergleich zu Josquin fügt Meconi erst am Ende ihrer Ausführungen zu „Reputation and Significance“ an, wodurch sie den gesamten Artikel mit der Feststellung beschließt: „In respect of the quality and inventiveness of his music, he was second only to Josquin among the composers of his generation.“²⁸³ Diese Formulierung findet sich in zeitgenössischen Quellen auch zum Verhältnis zwischen Josquin und Obrecht.²⁸⁴ Die Erwähnungen

²⁷⁹ Lütteken 2011, S. 80.

²⁸⁰ Finscher, Ludwig: Art. „Rue, Pierre de la“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 14, Kassel u.a. 2005, Sp. 626–646.

²⁸¹ Finscher 2005, Sp. 628.

²⁸² Finscher 2005, Sp. 627.

²⁸³ Meconi 2001, S. 286.

²⁸⁴ Wegman, Rob C.: Art. „Obrecht, Jacob“, in: *NewGrove*², Bd. 18, London 2001, S. 290–306.

La Rues in Musikgeschichten sind gleichbleibend gering und in den amerikanischen *text books*, wie Atlas, Freedman oder der College-Ausgabe Taruskis kaum der Rede wert durch die anhaltende Fixierung auf Josquin, zumindest wenn es um die ‚menschliche Seite‘ der Musik der Renaissance geht, in den analytischen Teilen wird seine Musik jedoch immer wieder als Beispiel herangezogen.

Die Biographie Jacob Obrechts ist wohl diejenige, welche sich neben Josquins am meisten verändert hat, so dass sich auch dessen Bild am meisten gewandelt hat. Besonders bei Obrecht bietet sich eine weitergehende Interpretation seiner Biographie aufgrund der vielen entdeckten sicheren Daten zunehmend an und so heißt es bei Finscher in der *MGG*:

*Die mühsame Laufbahn, in der Obrechts Mangel an Organisationstalent und Durchsetzungsvermögen immer wieder deutlich wurde, und das ruhmlose Ende eines der größten Komponisten dürften als tragisch bezeichnet werden.*²⁸⁵

Da Finscher die Verfehlungen Obrechts, welche durch neuere Forschung in zeitgenössischen Dokumenten gefunden wurden, nicht so sehr betont, handelt es sich hier noch um ein recht gemäßigtes Bild und eine anscheinend des Mitleids bedürftige Biographie. Im Artikel von Michael Zywiets, welcher sich in fast gleicher Art im *Lexikon der Musik der Renaissance* und dem *Lexikon der Kirchenmusik* wieder findet, entwickelt sich im Gegensatz zum großväterlichen, stark religiösen Bach-Bild, das in den älteren Publikationen herausgearbeitet wurde, eher der Eindruck eines unerzogenen Sohns reicher Eltern, der aufgrund von Verfehlungen immer wieder ‚gefeuert‘ wird, was aber wohl kein Problem für ihn darstellte, da er aufgrund seines Erbes nicht darauf angewiesen war. So beginnen Zywiets Ausführungen nach der Erläuterung des Geburtsjahres:

*Nach dem frühen Tod der Mutter erbte Obrecht ein nicht unbeträchtliches Vermögen, dessen Erträge ihn finanziell relativ unabhängig machten und ihm eine gesicherte Existenz garantierten auch ohne dass er einem Beruf nachgehen musste.*²⁸⁶

Allgemein bemerkenswert bei den Lebensbeschreibungen Obrechts scheint am Ende noch die Faszination für dessen Todesursache zu sein. Der Hinweis, dass er an der Pest starb fehlt in kaum einer Beschreibung. Auch wenn dies auf der einen Seite eine Erklärung für seinen relativ frühen Tod ist, so scheint es auf der anderen Seite, dass die ‚Krankheiten‘ von berühmten Persönlichkeiten, wie die ausführlichen Forschungen zu diesem Thema auch zu Personen der späteren Musikgeschichte belegen, eine prinzipielle Faszination darstellen.

Rob Wegmans Monographie über Obrecht bietet eine komplett chronologische Anlage, wobei durch den Titel bereits der Fokus dieser Publikation auf den Messen festgehalten wird. Wegman scheut sich zum Teil auch nicht vor einer eher subjektiven, wenn auch begründeten Charakterisierung des Komponisten anhand der Interpretation der Quelleninformationen, was er in seiner Einleitung

²⁸⁵ Finscher, Ludwig: Art. „Obrecht, Jacob“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 12, Kassel u.a. 2004, Sp. 1257–1272. Hier: Sp. 1259.

²⁸⁶ Zywiets 2013, S. 960.

stark betont. Aber die Relativität, welcher er seinem Obrecht-Bild einräumt verdeutlicht einmal mehr, dass es sich immer um Konstruktionen handelt:

The present study almost reverses the picture, simply because it makes a different assumption about what is historically significant. It relegates sixteenth-century statements to posthumous reception history [...], and basically regards these as products of a culture that needed musical heroes as much as did early musicology. Obrecht ‚as he really was‘ is now he Obrecht whom his own time understood better than early musicology did. Small wonder, then, that I have given such interpretive scrutiny to archival documents known but largely neglected for more than half a century [...], in an attempt to show that Jacob Obrecht, the Great Man of All Time, was really a man of his own time. It cannot be denied that he was, of course, but the view that this is significant can only be my assumption (or if you like my prejudice). I make it consciously, but future scholars may well wish to remove it in order to see Obrecht as he really, really was.²⁸⁷

Wegmans Tendenz, von den Quellen auf die Persönlichkeit des Komponisten zu schließen, findet sich dann auch in seinem *NewGrove*-Artikel zu Obrecht wieder, in dem der biographische Abschnitt unüblicher Weise mit „Life and Early Reputation“ überschrieben ist. Er besteht zur einen Hälfte aus dem Lebenslauf Obrechts und zur anderen aus Überlegungen zu Obrechts Verhältnis zu seinem Vater, Obrechts Charakter und seinem Verhältnis zu Josquin. Noch wesentlich bemerkenswerter erscheint darauf folgend ein ungefähr ebenso langer Abschnitt zu „The Modern Image“, wo Wegman ausführliche Überlegungen auch zu Fragen der Biographik anstellt. Dies ist im Rahmen einer Musikenzyklopädie und keiner Monographie umso erstaunlicher (hier sei einmal das Wort Enzyklopädie mit Betonung verwendet, da dies in einem regulären ‚Lexikon‘ wohl nicht möglich gewesen wäre).

Als letztes bleibt noch Isaac, welcher hier den Abschluss bilden soll, da er im Moment der beinahe stiefmütterlich Behandelte der ‚fantastischen Vier‘ ist, da bisher keine publizierte Monographie existiert, welche sich in erster Linie mit seinem ‚Leben und Werk‘ beschäftigt.²⁸⁸ In der neuesten Auflage des *Riemann-Lexikon* finden sich zu Isaac relativ direkt übernommene Formulierungen aus der 1959er Auflage, was für die anderen drei Komponisten nicht auszumachen ist. Der *MGG*-Artikel von Martin Staehelin²⁸⁹ lässt wenig ‚Menschliches‘ erkennen. Die bei Isaac immer wieder thematisierte Frage nach der Nationalität bleibt aber von Interesse, da Staehelin ihn einmal mehr als „niederländischen‘ Komponisten“ bezeichnet, auch wenn nicht klar ist, ob es sich bei der Auszeichnung des Niederländischen in Anführungszeichen vielleicht auch nur um einen Hinweis auf die Fragwürdigkeit dieser Bezeichnung aus dem historischen Kontext handelt. In jedem Fall scheinen die

²⁸⁷ Wegman 1994, S. 16.

²⁸⁸ Diese Leerstelle könnte durch die Veröffentlichung der Dissertation von Giovanni Zanovello ausgefüllt werden, welche sich explizit mit Isaac und Florenz beschäftigt und so mit dem soziokulturellen Ansatz am ehesten mit der Arbeit Honey Meconis zu vergleichen ist. Zanovello, Giovanni: *Heinrich Isaac, the Mass Misericordias Domini, and music in late-fifteenth century Florence*, Dissertation Princeton University 2005. Außerdem wären noch die Ausführungen zu der Edition der Messen Isaacs zu nennen: Staehelin, Martin: *Die Messen Heinrich Isaacs*, 3 Bde., Bern 1977.

²⁸⁹ Staehelin, Martin: Art. „Isaac, Heinrich“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 9, Kassel u.a. 2003, Sp. 672–691.

Anführungszeichen nach der Betrachtung der frühen Biographik über Isaac doch bemerkenswert. Einen Hinweis auf Isaacs Lebensumstände gibt Staehelins Artikel erst zum Abschluss des Abschnittes über das Leben, da Isaac „unter Hinterlassung seiner kinderlosen Witwe“²⁹⁰ starb. Ob die Kinderlosigkeit der Erwähnung wert ist, bleibt einmal dahingestellt. Isaacs Ansehen ist laut Reinhard Strohm im *NewGrove* „second only to that of Josquin“²⁹¹, wodurch es auf der zweiten Stufe des Siegertreppchens langsam eng wird. Strohm führt hier auch die ‚kosmopolitischen Züge‘ Isaacs durch die Beschreibung der Verbreitung der Quellen seiner Stücke bis in die Jetztzeit weiter. Die gewisse Problematik, welche durch die Vereinnahmung der Person Isaac in der Zeit des Nationalsozialismus entstanden ist, die Reinhard Strohm auch anmerkt, ist bis heute zu merken. Dies gilt vielleicht auch für eine gewisse Zurückhaltung bei persönlichen Zuschreibungen, welche man zum Beispiel im Isaac-Artikel in der 1. Auflage der *MGG*²⁹² findet und die im großen Maße wohl noch aus dem Gedankengut jener Zeit heraus entstanden sind. Vielleicht ist aber Isaacs größtes ‚persönliches‘ Problem heutzutage, dass er keinen leidenschaftlichen, wissenschaftlichen Streiter für sich gewinnen konnte.

6. 2. Fazit: Und was sagt uns das nun?

Die Lebenswege der betrachteten Komponisten haben sich selbst nach ihrem Tod aus unserer Sicht immer wieder verändert und jede Generation von ForscherInnen hat daran geglaubt oder glaubt heute noch daran, dass sie nun am nächsten an der ‚Biographie‘ des jeweiligen Komponisten dran wären. Wie wir gesehen haben sind manche Lebensläufe heute nicht vollständiger als früher. In aktuellen Monographien lassen sich aber zumindest Lebensbeschreibungen finden, welche trotz der vielen Konjunktive die Bezeichnung als Biographie, wie sie am Anfang dieser Arbeit als charakterliche und soziokulturelle Beschreibung einer Person und der wechselseitigen Beeinflussung der sie umgebenden Umwelt und der Person selbst, verdienen.

Im Gegensatz zu der Entwicklung der Monographien zu den betreffenden Komponisten – die erst nach dem betrachteten Zeitraum entstanden – kann innerhalb von Lexikoneinträgen durch den Versuch der relativen Sachlichkeit heute vielleicht noch weniger von Biographie gesprochen werden als dies früher der Fall war. Damals wurde zumindest versucht, der Person zum Beispiel durch Anekdoten näher zu kommen. Mit Sicherheit ist es aber innerhalb der so entstandenen Datensammlungen auch nicht sinnvoll, mit einem Halbsatz ein bestimmtes Bild aufzuwerfen, das nicht ausreichend begründet wird. Im Bereich der Lexikographie ist es wohl am wichtigsten, Überlegungen zum Rezipientenkreis anzustellen und die Ausführung an diesen anzupassen. In wissenschaftlichen Publikationen wie *MGG* und *NewGrove* ist die Darstellung von Forschungsgeschichte und die Anführung aller

²⁹⁰ Staehelin 2003, Sp. 673.

²⁹¹ Strohm, Reinhard: Art. „Isaac, Henricus“, in: *NewGrove*², Bd. 12, London 2001, S. 576–590. Hier: S. 583.

²⁹² Albrecht, Hans: Art. „Isaac, Henricus“, in: *MGG*, Bd. 6, Kassel u.a. 1957, Sp. 1417–1434.

bekanntesten Daten äußerst wichtig. Eher in allgemeinen Lexika sollte dagegen der Versuch angestellt werden, ein allgemeiner verständliches Bild aufzuzeigen, wobei vielleicht auch auf ein paar Daten verzichtet wird, welche in diesem Kontext – in erster Linie aufgrund der Kürze solcher Ausführungen – nicht als Wirkungsträger erläutert werden können. In Lexika kann außerdem kaum ein literarischer Maßstab an die Beschreibungen angelegt werden, was jedoch im Sinne einer idealtypischen Biographie gefordert werden müsste. Hier wäre die Musikgeschichtsschreibung eher in die Pflicht zu nehmen, wobei in diesem Bereich eine biographische Beschreibung, welche losgelöst vom geschichtlichen Erzählstrang angeführt wird, auch nicht sinnvoll erscheint. In diesem Rahmen wäre es vielleicht gewinnbringender, einzelne biographische Informationen unabhängig von einer vollständigen Biographie zu präsentieren, wenn denn die Einwirkung des Komponisten auf die Musikgeschichte von Interesse ist und nicht unbedingt die Wechselwirkung, was aber für eine ernsthafte Biographik von Nöten wäre. Es ist festzuhalten, dass man sich von dem Zwang des überblicksmäßigen Lebenslaufs in Musikgeschichten verabschieden müsste und die Lebensläufe der Lexikographik vorbehalten bleiben könnten. Eine Biographie wäre dann nach der hier vorgestellten Definition also einzig und allein – wenn überhaupt – in selbstständigen Biographien zu finden.

Die Beschreibungen der biographischen Modelle führten zu dem Erkenntnis, dass diese bis heute wirkmächtig sind und immer wieder heraufbeschworen werden, auch wenn sie dann mit aktuelleren Forschungserkenntnissen in Verbindung stehen. Hier wäre aber die Tendenz, dass die Modelle aus Tradition und manchmal nur zum Zwecke der vermeintlichen ‚Erhöhung‘ der beschriebenen Person eingesetzt werden, zu hinterfragen und eventuell einzudämmen. Die Entwicklungen des Diskurses sind so insgesamt in erster Linie inhaltlich in Bezug auf die Veränderung der Quellenlage und sprachlich in einer modernen Stilistik zu sehen, jedoch in Bezug auf die reinen Modelle relativ gleichbleibend.

Ob man es nun möchte oder nicht, es wird einem wohl immer das am besten in Erinnerung bleiben, was sinnvoll verknüpft ist, da das menschliche Gedächtnis auf diese Weise funktioniert. Um so mehr Attribute zum Verknüpfen vorliegen, um so ‚näher‘ kommt man dem Menschen oder zumindest kommt es einem so vor, da sie oder er besser im Gedächtnis bleibt. Wahrscheinlich ist daher im Bereich der älteren Musikgeschichte das Erzählen von Geschichten nicht das Schlechteste, was man für einen Komponisten tun kann. Dies trifft weniger auf den wissenschaftlichen Diskurs zu, doch es gilt insbesondere für die allgemeine Vermittlung von Musikgeschichte. Sind die ‚Fakten‘ nicht gesichert, dann muss man dies natürlich klar darstellen, aber darüber hinaus auch Optionen aufzeigen, wie aus dem Vorliegenden für den Leser ein plausibles Bild entstehen könnte. Denn das Bild, das man einzig aus der Aufzählung der gesicherten Informationen erhalten kann, ist leider meist ein äußerst unvollständiges Puzzle.

Primärquellen

Adler, Guido (Hrsg.): *Handbuch der Musikgeschichte*, Berlin 1924.

Ambros, August Wilhelm: *Geschichte der Musik*, Breslau 1862–1868.

Burney, Charles: *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, London 1776–1789.

Czerny, Carl: *Umriss der ganzen Musik-Geschichte. Dargestellt in einem Verzeichnis der bedeutenderen Tonkünstler aller Zeiten, nach ihren Lebensjahren und mit Angabe ihrer Werke chronologisch geordnet, nach den Nationen und Epochen abgetheilt, den gleichzeitigen historischen Ereignissen zur Seite gestellt und mit einem alphabetischen Namensregister versehen*, Mainz 1851.

Einstein, Alfred (Hrsg.): *Riemann-Musik-Lexikon*, Leipzig ⁹1919, ¹⁰1922, ¹¹1929.

Eitner, Robert: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1900–1904.

Forkel, Johann Nikolaus: *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1789–1801.

Freedman, Richard: *Music in the Renaissance*, New York/London 2013 (*Western Music in Context: A Norton History*).

Gerber, Ernst-Ludwig: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher*, Leipzig 1790.

Gurlitt, Willibald (Hrsg.): *Riemann-Musik-Lexikon*, Mainz ¹²1959–1975.

Hawkins, John: *A General History of the Science and Practice of Music*, London 1776.

Kiesewetter, Raphael Georg: *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unser heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprunges, ihres Wachsthumes und ihrer stufenweisen Entwicklung; von dem ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsre Zeit*, Leipzig 1834.

Mendel, Hermann/Reissmann, August: *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller Stände [...]*, Berlin 1869–1883.

Merseburger, Carl Wilhelm [Frank, Paul]: *Geschichte der Tonkunst. Ein Handbüchlein für Musiker und Musikfreunde*, Leipzig 1863.

Nohl, Karl Friedrich Ludwig: *Allgemeine Musikgeschichte, populär dargestellt*, Leipzig 1881.

Riemann, Hugo: *Handbuch der Musikgeschichte*, Leipzig 1904–1913.

Riemann, Hugo: *Musik-Lexikon*, Leipzig 1882 (²1884, ³1887, ⁴1894, ⁵1900, ⁶1905, ⁷1909, ⁸1916).

Ruf, Wolfgang (Hrsg.): *Riemann-Musik-Lexikon*, Mainz ¹³2012.

Schilling, Gustav: *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart 1835–1838.

Storck, Karl: *Geschichte der Musik*, Stuttgart 1904.

Walther, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec, Darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neuern Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxis sich hervor gethan, und was von jedem bekannt worden, oder in Schrifften hiterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführet, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret, Und zugleich die meisten vorkommende Signaturen erläutert werden*, Leipzig 1732.

Sekundärliteratur

- Abert, Hermann:** „Ueber Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 2/3 (1920), S. 417–433.
- Adler, Guido:** „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), S. 5–20.
- Albrecht, Ruth:** „V. Historischer Abriss, 3. Frühe Neuzeit“, in: *Handbuch Biographie* 2009, S. 230–233.
- Atlas, Allan:** *Renaissance Music. Music in Western Europe, 1400–1600*, New York/London 1998 (The Norton Introduction to Music History).
- Baecker, Carlernst:** „Zum Palestrina-Bild in den deutschsprachigen Musikgeschichten um 1800“, in: Kirsch, Winfried [Hrsg.]: *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte eines kirchenmusikalischen Stilideals*, Regensburg 1989, S. 55–64 (Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert, Bd. 1).
- Barclay Squire, William/Musgrave, Michael:** Art. „Nohl, (Karl Friedrich) Ludwig“, in: *NewGrove*², Bd. 18, London 2001, S. 16.
- Beer, Axel:** Art. „Gerber, 2. Ernst Ludwig“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 7, Kassel u.a. 2002, Sp. 761f.
- Bersch, Walter:** „V. Historischer Abriss, 2. Mittelalter“, in: *Handbuch Biographie* 2009, S. 227–229.
- Bessler, Heinrich:** *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931 (Handbuch der Musikwissenschaft 2).
- Bettels, Christian:** Art. „Rue, Pierre de la“, in: Massenkeil, Günther/Zywietz, Michael (Hrsg.): *Lexikon der Kirchenmusik*, Bd. 2, Laaber 2013, S. 1173–1175 (Enzyklopädie der Kirchenmusik, Bd. 6).
- Boisits, Barbara:** „Hugo Riemann – Guido Adler: Zwei Konzepte von Musikwissenschaft vor dem Hintergrund geisteswissenschaftlicher Methodendiskussionen um 1900“, in: Böhme-Mehner, Tatjana/Mehner, Klaus (Hrsg.): *Hugo Riemann (1849–1919): Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*, Köln u.a. 2001, S. 17–29.
- Borchard, Beatrix:** „Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik“, in: Heymann-Wentzel, Cordula/Laas, Johannes (Hrsg.): *Musik und Biographie: Festschrift für Rainer Cadenbach*, Würzburg 2004, S. 30–45.
- Brandstätter, Ursula:** „Musikerbiographien zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Schubert im Spiegel literarischer Biographien: Rudolf Hans Bartsch Schwammerl und Peter Härtling Schubert“, in: Heymann-Wentzel, Cordula/Laas, Johannes (Hrsg.): *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, Würzburg 2004, S. 82–105.

- Breig**, Werner: Art. „Walther, Johann Gottfried“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 17, Kassel u.a. 2007, Sp. 450–455.
- Buelow**, George J.: Art. „Walther, Johann Gottfried“, in: *NewGrove*², Bd. 27, London 2001, S. 59–61.
- Calella**, Michele: *Musikalische Autorschaft: Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Kassel 2014.
- Carner**, Mosco/**Eder**, Gabriele: Art. „Adler, Guido“, in: *NewGrove*², Bd. 1, London 2001, S. 157f.
- Coover**, James B./**Franklin**, John C.: Art. „Dictionaries & encyclopedias of music“, in: *NewGrove*², Bd. 7, Oxford 2001, S. 306–320.
- Deutsch**, Otto Erich/**Eisen**, Walter (Hrsg.): *Händel-Handbuch*, Kassel 1985 (Dokumente zu Leben und Schaffen. Bd. 4).
- Diergarten**, Felix: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Eine Einführung*, Laaber 2014 (Epochen der Musik, Bd. 2).
- Dippon**, Martin: Art. „Josquin des Prés“, in: Massenkeil, Günther/**Zywietz**, Michael (Hrsg.): *Lexikon der Kirchenmusik*, Bd. 1, Laaber 2013, S. 588–595 (Enzyklopädie der Kirchenmusik, Bd. 6).
- Eggebrecht**, Hans Heinrich: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1991.
- Eitner**, Robert: Art. „Mendel, Hermann“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 21 (1885), S. 316 [Onlinefassung, URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd116876786.html?anchor=adb>].
- Elizabeth**, M./**Bartlet**, C./**Potter**, Pamela M.: Art. „Orel, Alfred“, in: *NewGrove*², Bd. 18, London 2001, S. 555f.
- Engelberg**, Ernst/**Schleier**, Hans: „Zur Geschichte und Theorie der historischen Biographie. Theorieverständnis – biographische Totalität – Darstellungstypen und -formen“, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 38/3 (1990), S. 195–217.
- Fallows**, David: *Josquin*, Turnhout 2009.
- Fetz**, Bernhard (Hrsg.): *Die Biographie – zur Grundlegung ihrer Theorie*, Berlin 2009.
- Finscher**, Ludwig: Art. „Obrecht, Jacob“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 12, Kassel u.a. 2004, Sp. 1257–1272.
- Finscher**, Ludwig: Art. „Josquin des Prez“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 9, Kassel u.a. 2003, Sp. 1210–1282.
- Finscher**, Ludwig: Art. „Obrecht, Jacob“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 12, Kassel u.a. 2004, Sp. 1257–1272.
- Finscher**, Ludwig: Art. „Rue, Pierre de la“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 14, Kassel u.a. 2005, Sp. 626–646.
- Fischer**, Axel: Art. „Forkel, Johann Nikolaus“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 6, Kassel u.a. 2001, Sp. 1458–1468.

- Goethe, Johann Wolfgang von: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Bd. 1., Tübingen, 1811
- Grant, Kerry S.: Art. „Burney, Charles“, in: *NewGrove*², Bd. 4, London 2001. S. 639–644.
- Hähler, Olaf: *Historische Biographik. Die Entwicklung einer geschichtswissenschaftlichen Darstellungsform von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 1999.
- Heinrich, Tobias: „Biographie als Hermeneutik. Johann Gottfried Herders biographischer Essay Über Thomas Abbts Schriften“, in: Hemecker, Wilhelm (Hrsg.): *Die Biographie – Beiträge zu ihrer Geschichte*, Berlin 2009, S. 13–41.
- Hellwig, Karin: *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin 2005.
- Hentschel, Frank: *Bürgerliche Ideologie und Musik: Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776 – 1871*, Frankfurt am Main u.a. 2006.
- Heringer, Hans Jürgen/Wimmer, Rainer: *Sprachkritik. Eine Einführung*, Paderborn 2015 (UTB, Bd. 4309).
- Higgins, Paula: „The Apotheosis of Josquin des Prez and Other Mythologies of Musical Genius“, in: *Journal of the American Musicological Society* 57/3 (2004), S. 443–510.
- Horz, Andrea: *Heinrich Glareans Dodekachordon. Text – Kontext*, Dissertation Universität Wien 2013.
- Hust, Christoph: Art. „Fink, (Christian) Gottfried Wilhelm“, in: *MGG*², Personenteil 6, Kassel u.a. 2001, Sp. 1189–1192.
- Jäger, Siegfried: *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*, Münster 2012 (Edition DISS, Bd. 3).
- Jahn, Johannes/Lieb, Stefanie (Hrsg.): *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart 2008.
- Janz, Bernhard: Art. „Isaac, Heinrich“, in: Massenkeil, Günther/Zywietz, Michael (Hrsg.): *Lexikon der Kirchenmusik*, Bd. 1, Laaber 2013, S. 574–576 (Enzyklopädie der Kirchenmusik, Bd. 6).
- Kalisch, Volker: Art. „Adler, Guido“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 1, Kassel u.a. 1999, Sp. 151–155.
- Keller-Drescher, Lioba: „Die Fragen der Gegenwart und das Material der Vergangenheit – Zur (Re-)Konstruktion von Wissensordnungen“, in: Hartmann, Andreas (Hrsg.): *Historizität – vom Umgang mit Geschichte. Hochschultagung „Historizität als Aufgabe und Perspektive“ der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde vom 21. – 23. September 2006 in Münster*, Münster 2007, S. 57–68.
- Kennedy, Michael: Art. „Isaac, Heinrich“, in: *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford u.a. 1980, S. 322.
- Kier, Herfried: Art. „Kiesewetter, Raphael Georg“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 10, Kassel u.a. 2003, Sp. 87–91.

- Kiesewetter**, Raphael Georg: *Geschichte der europäisch-abendländischen Musik. Mit einem Vorwort von Herfried Kier*, Darmstadt 2010.
- Klein**, Christian (Hrsg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, Stuttgart u.a. 2009.
- Klein**, Christian/**Schnicke**, Falko: „V. Historischer Abriss, 6. 20. Jahrhundert“, in: *Handbuch Biographie* 2009, S. 251–264.
- Kreutzer**, Wolfgang/**Marian**, Esther: „Auswahlbibliographie zur neueren deutschsprachigen Biographik“, in: Hemecker, Wilhelm (Hrsg.): *Die Biographie – Beiträge zu ihrer Geschichte*, Berlin 2009, S. 501–508.
- Kris**, Ernst/**Kurz**, Otto: *Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch*, Wien 1934.
- Kunath**, Robert: „Storck, Karl G(ustav) L(udwig)“, in: *NewGrove*², Bd. 24, London 2001, S. 445.
- Landwehr**, Achim: *Historische Diskursanalyse*, Frankfurt/New York 2009 (Historische Einführungen, Bd. 4).
- Langewiesche**, Dieter: „Über das Umschreiben der Geschichte. Zur Rolle der Sozialgeschichte“, in: Osterhammel, Jürgen u.a. (Hrsg.): *Wege der Gesellschaftsgeschichte*, Göttingen 2006 (Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft, Sonderheft 22), S. 67–80.
- Lee**, Hermione: *Biography – A very short introduction*, Oxford 2009.
- Lenneberg**, Hans: *Witnesses and Scholars: Studies in Musical Biography*, New York 1988.
- Lenneberg**, Hans: Art. „Biographik“, in: *MGG*², Sachteil, Bd. 1, Kassel u.a. 1994, Sp. 1545–1551.
- Liess**, Andreas: „Biographie oder Dokumentensammlung?“, in: *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, 18/2 (1957), S. 53–71.
- Lütteken**, Laurenz: *Musik der Renaissance. Imagination und Wirklichkeit einer kulturellen Praxis*, Kassel u.a. 2011.
- Macey**, Patrick: Art. „Josquin des Prez, §1–9“, in: *New Grove*², Bd. 13, London 2001, S. 220–229.
- Mainka**, Jürgen: Art. „Burney, Charles“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 3, Kassel u.a. 2000, Sp. 1319–1326.
- Massenkeil**, Günther/**Zywietz**, Michael (Hrsg.): *Lexikon der Kirchenmusik*, 2 Bde., Laaber 2013 (Enzyklopädie der Kirchenmusik, Bd. 6).
- Meconi**, Honey: *Pierre de la Rue and musical life at the Habsburg-Burgundian court*, Oxford u.a. 2003.
- Naegle**, Philipp: Art. „Ambros, August Wilhelm“, in: *NewGrove*², Bd. 1, London 2001, S. 449f.
- Nissen**, Georg Nikolaus: *Biographie W. A. Mozarts nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindruckten, Musikblättern und einem Facsimile*, Leipzig 1828.

- Oberborbeck**, Felix: Art. „Storck, Karl Gustav Ludwig“, in: *MGG*, Bd. 12, Kassel u.a.1986, S. 1413.
- Obert**, Simon: „Hinter verschlossenen Türen. Anmerkungen zu einer Künstleranekdote im Pop“, in: Danielczyk, Sandra u.a. (Hrsg.): *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung. Zur Formation musikbezogenen Wissens*, Hildesheim 2012, S. 141–156.
- Pfisterer**, Ulrich (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart u.a. 2011.
- Potter**, Pamela M.: Art. „Bessler, Heinrich“, in: *NewGrove*², Bd. 3, London 2001, S. 489f.
- Rathert**, Wolfgang/**Kech**, Adrian: Art. „Riemann, (Karl Wilhelm Julius) Hugo“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 14, Kassel u.a. 2005, Sp. 64–78.
- Rauff**, Ulrich: *Der große Lebenshunger. Erlösende Literatur: Das biographische Verlangen wächst*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton, 4. März 1997, S.33. Zugriff über Frankfurter Allgemeine Archiv Bibliotheksportal.
- Richter**, Myriam/**Hamacher**, Bernd: „5. Biographische Kleinformen“, in: *Handbuch Biographie* 2009, S. 137–142. Hier: S. 137.
- Rimek**, Tobias: Art. „Isaac, Heinrich“, in: Schmierer, Elisabeth (Hrsg.): *Lexikon der Musik der Renaissance*, Bd. 1, Laaber 2012, S. 602–606 (Handbuch der Musik der Renaissance, Bd. 6).
- Rodin**, Jesse: „Josquin and epistemology“, in: Busse Berger, Anna Maria/ders.: *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Cambridge 2015, S. 119–136 (*The Cambridge History of Music*).
- Rodin**, Jesse: Art. „Josquin Desprez“, in: Schmierer, Elisabeth (Hrsg.): *Lexikon der Musik der Renaissance*, Bd. 1, Laaber 2012 (Handbuch der Musik der Renaissance, Bd. 6), S. 621–627.
- Rölller**, Ute: *„Mein Leben ist ein Roman...“: Poetologische und gattungstheoretische Untersuchung jüngerer literarischer Musikerbiographien*, Würzburg 2007.
- Ruf**, Wolfgang: Art. „Biographik“, in: Dahlhaus, Carl/Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. 4 Bde., 2. erw. Auflage, Mainz/München 1995, S. 144.
- Runge**, Anita: „III. Historischer Abriss, 6. Wissenschaftliche Biographik“, in: *Handbuch Biographie* 2009, S. 113–121.
- Sauer**, Wolfgang: Art. „Sprachkritik“, in: Glück, Helmut (Hrsg.): *Metzler Lexikon Sprache*, Stuttgart/Weimar 2010.
- Schaal**, Richard: Art. „Eitner, Robert“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 6, Kassel u.a. 2001, Sp. 199–202.
- Schäfer**, Rose Beate: Art. „Anekdote“, in: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*, 3. bearb. Aufl., Stuttgart u.a. 2007, S. 24f.

- Scheuer, Helmut: Art. „Biografie“, in: Lamping, Dieter (Hrsg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart 2009, S. 65–74.
- Schnicke, Falko in: *Handbuch Biographie 2009*
- „I. Bestimmungen und Merkmale, 1. Begriffsgeschichte: Biographie und verwandte Termini“, S. 1–6.
 - „V. Historischer Abriss, 4. 18. Jahrhundert“, S. 234–242.
 - „V. Historischer Abriss, 5. 19. Jahrhundert“, S. 243–250.
- Schipperges, Thomas: Art. „Bessler, Heinrich“, in: *MGG²*, Personenteil, Bd. 2, Kassel u.a. 1999, Sp. 1514–1520.
- Schmierer, Elisabeth (Hrsg.): *Lexikon der Musik der Renaissance*, 2 Bde., Laaber 2012 (Handbuch der Musik der Renaissance, Bd. 6).
- Scholes, Percy A.: Art. „Hawkins, Sir John (i)“, in: *NewGrove²*, Bd. 11, London 2001, S. 165–167.
- Schrammek, Bernhard: Art. „Hawkins, Sir John“, in: *MGG²*, Personenteil, Bd. 8, Kassel u.a. 2002, Sp. 895–898.
- Schwalm, Helga: Art. „Biographie“, in: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*, Stuttgart u.a. 2007.
- Schweiger, Hannes: „7. Biographiewürdigkeit“, in: *Handbuch Biographie 2009*, S. 32–36.
- Schwinn, Horst: *Linguistische Sprachkritik. Ihre Grenzen und Chancen*, Heidelberg 1997 (Universität Hannover, Diss. 1996 bzw. Sammlung Groos, Bd. 65).
- Seiffert, Helmut: *Einführung in die Hermeneutik. Die Lehre von der Interpretation in den Fachwissenschaften*, Tübingen 1992 (Uni-Taschenbücher 1666).
- Solomon, Maynard: Art. „Biography“, in: *NewGrove²*, Bd. 3, London 2001.
- Stahelin, Martin: Art. „Isaac, Heinrich“, in: *MGG²*, Personenteil, Bd. 9, Kassel u.a. 2003, Sp. 672–691.
- Stauffer, George B.: Art. „Forkel, Johann Nicolaus“, in: *NewGrove²*, Bd. 9, London 2001, S. 89–91.
- Tafelmayer, Wolfgang: „Das Palestrina-Bild in ausgewählten Musiklexika des 18. und 19. Jahrhunderts“, in: Kirsch, Winfried (Hrsg.): *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte eines kirchenmusikalischen Stilideals*, Regensburg 1989, S. 77–85 (Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert, Bd. 1).
- Taruskin, Richer/Gibbs, Christopher H.: *The Oxford History of Western Music. College Edition*, Oxford u.a. 2013.
- Taruskin, Richard: *Music from the earliest Notations to the Sixteenth Century*, Oxford u.a. 2010 (The Oxford History of Western Music, Bd. 1).
- Taruskin, Richard/Weiss, Piero: *Music in the Western World: A History in Documents*, New York 1984.

- Unsold, Melanie: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkulturen und Musikhistoriographie*, Köln/Weimar u.a.: Böhlau 2014.
- Vetter, Walther: „Gedanken zur musikalischen Biographie“ in: *Die Musikforschung*, 12/2 (1959), S. 132–142.
- Vorster, Christiane Marianne: *Versuch von Musikgeschichtsschreibung in Zeiten musikalischer Kanonbildung. Die Musikgeschichten von Sir John Hawkins, Charles Burney und Johann Nicolaus Forkel*, Frankfurt am Main 2013 (Europäische Hochschulschriften, Band 273).
- Warrack, John/Porter, Cecelia H.: Art. „Fink, Gottfried Wilhelm“, in: *NewGrove*², Bd. 8, London 2001, S. 857.
- Wegman, Rob C.: Art. „Obrecht, Jacob“, in: *NewGrove*², Bd. 18, London 2001, S. 290–306.
- Wegman, Rob C.: „And Josquin Laughed... Josquin and the Composer’s Anecdote in the Sixteenth Century“, in: *The Journal of Musicology* 17/3 (1999), S. 319–357.
- Wegman, Rob C.: *Born for the muses: the life and masses of Jacob Obrecht*. Oxford u.a. 1994.
- Wessely, Othmar: Art. „Kiesewetter, Raphael Georg“, in: *NewGrove*², Bd. 13, London 2001, S. 586f.
- White, Hayden: *The content of the form: narrative discourse and historical representation*, Baltimore, Md. u.a. 1989.
- Wiener, Oliver: *Apolls musikalische Reise. Zum Verhältnis von System, Text und Narration in Johann Nicolaus Forkels Allgemeiner Geschichte der Musik (1788–1801)*, Mainz 2009.
- Willer, Stefan: „II. Zentrale Fragen und Funktionen. 6. Biographie – Genealogie – Generation“, in: *Handbuch Biographie* 2009, S. 87–95.
- Wilpert, Gero von: Art. „Biographie“, in: ders. (Hrsg.): *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 2001.
- Zanovello, Giovanni: *Heinrich Isaac, the Mass Misericordias Domini, and music in late-fifteenth century Florence*, Dissertation Princeton University 2005.
- Zywietz, Michael: Art. „Obrecht, Jacob“, in: Massenkeil, Günther/Zywietz, Michael (Hrsg.): *Lexikon der Kirchenmusik*, Bd. 2, Laaber 2013 (Enzyklopädie der Kirchenmusik, Bd. 6), S. 960–963.
- Zywietz, Michael: Art. „Obrecht, Jacob“, in: Schmierer, Elisabeth (Hrsg.): *Lexikon der Musik der Renaissance*, Bd. 2, Laaber 2012 (Handbuch der Musik der Renaissance, Bd. 6), S. 247–251.
- Zywietz, Michael: Art. „Nohl, Karl Friedrich Ludwig“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 12, Kassel u.a. 2004, Sp. 1151f.

Onlinequellen

Art. „Biografie“, in: *Die Brockhaus Enzyklopädie Online*, F. A. Brockhaus/wissenmedia in der inmediaONE] GmbH, Gütersloh/München 2015, URL: <https://onb.brockhaus-wissensservice.com/sites/brockhaus-wissensservice.com/files/pdfpermlink/biografie-c812b8d3.pdf> (letzter Zugriff: 27. Juli 2015).

Art. „Michele Calella“, in: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, https://de.wikipedia.org/wiki/Michele_Calella (letzter Zugriff: 29. November 2015).

Art. „Lebenslauf“, in: *Die Brockhaus Enzyklopädie Online*, F. A. Brockhaus/wissenmedia in der inmediaONE] GmbH, Gütersloh/München, publiziert am 01.12.2013, <https://onb.brockhaus-wissensservice.com/sites/brockhaus-wissensservice.com/files/pdfpermlink/lebenslauf-bcdae7c2.pdf>, (letzter Zugriff: 01. August 2015).

Einhard-Stiftung zu Seligenstadt, Stiftungszweck – Einhardpreis, <http://www.einhard-stiftung.de/de/einhardstiftung-einhardpreis.htm> (letzter Zugriff: 14. August 2015).

Homepage des Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Theorie der Biographie, <http://gtb.lbg.ac.at/> (letzter Zugriff: 24.07.2015).

Deutsche Biographie, <http://www.deutsche-biographie.de> (letzter Zugriff: 29. Juli 2015).

Anhang – Korpus

Korpus – Erläuterung.....	2
---------------------------	---

Musikgeschichten

1. John Hawkins (1719–1789).....	4
2. Charles Burney (1726–1814)	6
3. Johann Nikolaus Forkel (1749–1818).....	10
4. Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850).....	17
5. August Wilhelm Ambros (1816–1876)	19
6. Carl Wilhelm Merseburger (1816–1885)	31
7. Karl Friedrich Ludwig Nohl (1831–1885).....	32
8. Karl Storck (1873–1920)	33
9. Hugo Riemann (1849–1919).....	35
10. Guido Adler (Hrsg.) – Alfred Orel (1889–1967)	36
11. Heinrich Bessler (1900–1969).....	38

Lexika

1. Johann Gottfried Walther (1684–1748)	42
2. Ernst-Ludwig Gerber (1746–1819)	43
3. Gustav Schilling (1805–1880).....	47
4. Hermann Mendel (1815–1903).....	50
5. Robert Eitner (1832–1905)	53
6. Hugo Riemann (1849–1919).....	56

Korpus – Erläuterung

Die folgende Quellensammlung¹ stellt keine kritische Ausgabe dar. Es handelt sich lediglich um eine überblicksartige Zusammenstellung der Textpassagen, welche mir nach Durchsicht der Quellen als relevant für die Analyse erschienen. Die Aufbereitung dieser Quellen soll auch dem Leser die Möglichkeit geben, die Originaltexte in einem etwas weiteren Zusammenhang einsehen zu können. Außerdem bietet dieses Textkorpus auch die Möglichkeit diejenigen Stellen nachzuschlagen, welche im Text nicht direkt zitiert wurden. Es war jedoch nicht bei allen Stellen möglich, den Originaltext in solch einem Umfang zu übernehmen, dass der gesamte Kontext des Zitats überblickt werden kann.

Die Schreibweise der Quellen wurde möglichst nah übernommen. Bei Quellen in Fraktur sind die Hervorhebungen, welche im Original durch die Verwendung einer Antiquaschrift gemacht wurden, durch einen kursiven Schriftschnitt ersetzt worden. Alle Arten der Anführungszeichen wurden durch in dieser Arbeit generell verwendete Anführungszeichen ersetzt: »« → „“. Eckige Klammern, welche für Auslassungen bzw. Kommentare innerhalb der Arbeit verwendet werden, wurden als Teil der Quellen in geschweifte Klammern geändert: [] → {}. Da ich für die Kennzeichnung der relevanten Stellen innerhalb der Originaltexte einen fetten Schriftschnitt verwende, werden etwaige Wörter, welche sich in der Originalquelle in fettem Schriftschnitt befinden hier unterstrichen dargestellt.

Die originalen Seitenzahlen finden sich in spitzen Klammern, wobei innerhalb des Fließtextes auch Seitenumbrüche durch das Einfügen der neuen Seitenzahl in spitzen Klammern angegeben werden. Voneinander getrennte Absätze weisen auf einen nicht zusammenhängenden Text hin, auch wenn u.U. die Seitenzahlen ansonsten aufeinander folgen. Absätze wurden aber an und für sich wie in der Originalquelle eingefügt.

Jedem Text des Korpus sind Informationen zum situativen und institutionellen Kontext (Publikationsjahr mit weiteren Informationen zum Entstehungszeitraum, falls bekannt, Publikationsort, Anstellungsverhältnissen der Autoren etc.) sowie zum medialen Kontext beigegeben, wobei sich die Informationen nicht auf das Medium, da dies durch die Auswahl von Musikgeschichten und Musiklexika bereits getroffen wurde, sondern auf den Kontext im Medium selbst beziehen.² Um dies im Rahmen dieser Arbeit bewältigen zu können, wurden in erster Linie das Umfeld in der Publikation, besonders durch die Zuordnung zu einem Kapitel, aufgenommen und für die Informationen zu den Autoren in erster Linie die betreffenden Artikel in *NewGrove* und *MGG* als Quellen herangezogen.

¹ Eine solche Sammlung an Quellen könnte man auch als „Diskursfragmente“ bezeichnen, Jäger 2012, S. 96.

² Landwehr 2009, S. 105–110.

Um den Anhang nicht zu überladen, findet sich die verwendete Literatur unter der Sekundärliteratur dieser Arbeit und ist innerhalb des Korpus nicht extra angeführt.

Die Titel sind zunächst in Musikgeschichten und Lexika aufgeteilt, so wie sie auch im chronologischen Überblick des Haupttextes behandelt werden. Ein Inhaltsverzeichnis für das Korpus findet sich am Anfang dieser Arbeit (S. 4). Innerhalb der beiden Kategorien sind die Quellen nach Autoren sortiert, wobei bei den Lexika, welche den Herausgeber gewechselt haben die späteren Auflagen auch unter dem (meist namensgebenden) Autor zu finden sind. Der Titel ist in Gänze angegeben, weshalb innerhalb des Haupttextes der Übersichtlichkeit halber lediglich mit Kurztitel (Autor und Jahreszahl) operiert wird. Die Angaben zu Jahr/Umfang sind für die Bände einzeln angeführt, wobei die Bände der Musikgeschichten, welche die Renaissance-Komponisten beinhalten, fett hervorgehoben sind. Wenn nur eine Jahreszahl angegeben ist, handelt es sich um eine einbändige Publikation. Es wurde außerdem versucht herauszufinden, wie viele Auflagen bis wann erschienen sind, was als gewisse Orientierung dienen soll, wie ‚wirksam‘ oder ‚populär‘ die Publikation wohl gewesen sein mag. Der Punkt Umfeld/Entstehung soll einen kurzen Überblick zur Person des Autors, das ‚intellektuelle‘ Umfeld der Publikation und soweit bekannt in die Entstehungsgeschichte geben. Unter Kontext finden sich die Kapitel- und Unterkapitelüberschriften, in welchen sich die jeweiligen Abschnitte befinden. Es wurde versucht grundsätzlich die Themen des vorhergehenden als auch des nachfolgenden Kapitels anzugeben, wobei das relevante erneut fett markiert ist. Sollte es sich um mehrere zitierte Kapitel/Abschnitte handeln, sind diese fett gedruckt. Durch die angegebenen Seitenzahlen ist ersichtlich, zu welchem Kapitel das jeweilige Zitat gehört.

Unter dem Punkt ‚Quellen‘ sollen all jene genannt werden, welche im Text selbst benannt werden, auch wenn eventuell an anderer Stelle im Buch (Vorwort o.ä.) weitere Quellen angegeben wurden. Diese werden jedoch ausgeklammert da sie keine direkte Verbindung zu dem jeweiligen Text zulassen. Dadurch soll aber nicht suggeriert werden, dass der Autor keine anderen Quellen verwendet haben mag und dies nicht auch an anderer Stelle angegeben sein könnte. Beim Punkt Diskursposition soll im Besonderen nochmals auf den geschätzten Einfluss der Publikation und ihren „Impact-Faktor“ hingewiesen werden, aber auch auf die Grundstimmung der Einträge selbst. Dies soll in erster Linie der Orientierung dienen, da diese Informationen darüber hinaus größtenteils im Haupttext verarbeitet wurden.

Musikgeschichten

1. John Hawkins (1719–1789)

Publikation:	A General History of the Science and Practice of Music 1776, 4 Bde.; Neuauflagen: 1853, 1875; Faksimile: 1963
Ort:	London
Umfeld/Entstehung:	erste vollständig erschienene Musikgeschichte; eigene Sammlung von Manuskripten; fast zwanzig Jahre Vorbereitungszeit; Studien im British Museum 1761–1775; Fertigstellung zwischen 1771–1775; Hawkins eigentlich ‚Dilettant‘; viel Kritik der ‚Burney-Anhänger‘, besonders wegen fehlendem Ordnungssystem
Kontext:	alle Einträge in Bd.1; keine Kapitelüberschriften o.ä. sondern lediglich nummerierte Abschnitte.
Quellen:	H. Glarean, F. Gaffurius, L. Guicciardini, F. Salina, A. Poliziano, G. Zarlino, J. G. Walther, B. Castiglione
Diskursposition:	relativ ‚neutrale‘ Darstellung – wenige Superlative; Details aus Leben von Musikern wurden (unter anderem) von den Zeitgenossen kritisiert; Verwendung von sehr vielen Zitaten, vor allem Glarean
Modelle:	Wellengleichnis (Isaac), ‚Singender König‘ (Josquin), Lehrer/Schüler (Isaac/Senfl, Ockeghem/Josquin, Obrecht/Erasmus), ‚Leidender Künstler‘ (Josquin), Präbende I (Josquin), Zuschreibung/Herzogin von Urbino (Josquin), ‚Messe in einer Nacht‘ (Obrecht)

Isaac

<S. xxxvi> Ludovicus Senfelius, a **disciple of Henry Isaac**

<S.322> As to the musicians contemporary with Glareanus, and celebrated by him, short memorials of some of them are dispersed up and down his book; those of whom **any interesting particulars are to be collected** from other writers will be spoken of hereafter. But he has noticed two that fall not under this latter class, namely, Antonius Brumel and Henricus Isaac, **as men of singular eminence**: of the latter he thus speaks: “Henricus Isaac, a German, is said to have learnedly composed **innumerable pieces**. This author chiefly affected the **church style**; and in his works may be perceived a **natural force and majesty**, in general superior to any thing in the compositions of this our age, though his style may be said to be somewhat **rough**. He delighted to dwell on one immovable note, the rest of the voices running as it were about it, and every where resounding **as the wind is used to play when it puts the waves in motion about a rock**“ This Isaac was also famous in Italy, for Politian, a contemporary writer, celebrates him.

Josquin

<S. 315> But although at this time the science was improving very fast in Italy, it seems that Germany and Switzerland were the forwardest in producing masters of the art of practical composition: of these some of the most eminent were **Iodocus Pratensis, otherwise called Jusquin de Prez, Jacob Hobrecht, Adamus ab Fulda, Henry Isaac, Sixtus Dietrich Petrus Platensis, Gregory Meyer, Gerardus a Salice, Adamus Luyr, Joannes Richafort, Thomas Tzamen, Nicholas Craen, Anthony Brumel.**

<S. 320> [...] in the Dodecachordon, [...] the works of Iodocus Pratensis, **Jacobus Hobrecht**, Adamus ab Fulda, **Petrus Platensis**, Gerardus a Salice, Andreas Sylvanus, Gregorius Meyer, Johannes Mouton, Adamus Luyr, Antonius Brumel, Johannes Ockenheim, and many others, [...]

<S. 323> Glareanus concludes this elaborate work with a very curious relation of Lewis XII. king of France, to this effect. It seems that **that monarch had a very weak thin voice**, but being very fond of music, he requested Iodocus Pratensis, the precentor of his choir, to frame a composition, in which he alone might sing a part. The precentor **knowing the king to be absolutely ignorant of music**, was at first **astonished** at this request, but **after a little consideration promised** that he would comply with it. Accordingly **he sat himself to study**, and **the next day**, when the king after dinner, according to his wonted custom, called for some songs, the precentor **immediately** produced the composition here subjoined, which being a canon contrived for two boys, might be sung **without overpowering the weak voice of the king**. The composer had so ordered it, that the king's part should be one holding note, in a pitch proper for a Contratenor, for that was the king's voice. **Nor was he inattentive to other particulars**, for he contrived his own part, which was the Bass, in such a manner, that every other note he sung was an octave to that of the king, which prevented his majesty from deviating from that single note which he was to intonate. The king was much pleased with the ingenuity of the contrivance, and rewarded the composer.

<S. 335> Of some of the masters mentioned by Guicciardini, in the passage above-cited, there are particulars extant which may be thought worth relating; and first of Jusquin, so often mentioned by Glareanus and others of his time, by the name of Iodocus Pratensis.

In that short account given of him by Walther, in his Lexicon, it is said that he was born in the Low Countries, but in what part thereof is not known, though his name Pratensis, bespeaks him a native of Prato, a town in Tuscany. He was a **disciple of Johannes Ockegem**, or Okenheim, and for his excellence in his art was appointed master of the chapel to Lewis XII. king of France. Salinas says he was universally allowed to be the **best musician of his time**. Glareanus is lavish in his commendation, and has given the following account of him: "Iodocus' Pratensis, or Jusquin de Prez, was the principal of the musicians of his time, and possessed of a degree of **wit and ingenuity** scarce ever before heard of." Some pleasant stories are related of him before he came to be known in the world, amongst many others the following may deserve a recital. "Lewis XII. king of France had promised him some eccle-
<S. 336> siastical preferment; **but the promise was forgot (as too often happens in kings' courts)** Jusquin **being much disturbed in mind**, composed a Psalm beginning "Memor esto verbi tui servo tuo," but with such **elegance and majesty**, that when it was carried to the king's chapel, and there justly performed, it excited universal admiration. The **king**, who heard it, **blushed for shame**; and as it were did not dare to defer the performance of his promise, but gave him the benefice. He then having experienced the **liberality of this prince**, composed another **psalm by way of thanksgiving**, beginning "Bonitatem fecisti cum servo tuo Domine." As to those two pieces of harmony, **it may be observed how much more the hopes of reward incited his genius in the former, than the attainment of it did in the other.**" [...]

Notwithstanding the **favour** in which he stood with Lewis XII. it seems that Jusquin in **his latter days experienced a sorrowful reverse of fortune**. In the Sopplementi Musicali of Zarlino, pag. 314, is the following sonnet of Serasino Acquilano to that purpose: [...]

Walther, from the Athenae Belgicae of Swertius, cites the following epitaph on him: [...]

Castiglione relates a story which bespeaks the high opinion entertained by the world of Jusquin's **character as a musician**. He says that at a certain time some verses were produced to the duchess of Urbino as of the composition of Sannazaro, which were applauded as excellent; but that as soon as it was discovered that they were not really his, they were condemned as worse than indifferent; so likewise says he **a motet sung before the same duchess met with little approbation till it was known to be of the composition of Josquin de Prez**.

La Rue

<S. 315, s. Josquin>; <S. 320, s. Josquin>

Obrecht

<S. 338> JACOBUS HOBRECHT, a Fleming, is celebrated for his great **skill and judgment**, and is said by Glareanus to have **been possessed of such a degree of strength and celerity of invention**, as that he composed a **whole mass, and a very excellent one, in a night's time**, to the admiration of the learned. The same author asserts that all the monuments that are left of his composition have in them a wonderful **majesty**; and that **he did not, like Josquin**, affect unusual passages, but gave his compositions to the public **without disguise, trusting** for the applause of his auditors to their own intrinsic merit. He was **preceptor in music to Erasmus**.

2. Charles Burney (1726–1814)

- Publikation:** **A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period**
Bd. 1: 1776 (524 Seiten), Bd. 2: 1782 (597 Seiten), Bd. 3: 1789 (622 Seiten), Bd. 4: 1789 (688 Seiten); 2. Auflage des ersten Bandes erschien zusammen mit den letzten beiden Bänden. Weitere Auflage 1935 mit kritischen und historischen Anmerkungen von Frank Mercer. Faksimile-Ausgabe aller Bände im Jahr 1958.
- Erscheinungsort:** London
- Umfeld/Entstehung:** Burney begann mit der Planung der Musikgeschichte Ende der sechziger Jahre; reiste besonders für Quellenstudien 1770 nach Frankreich und Italien, zwei Jahre später nach Deutschland, Österreich und in die Niederlande. (*The Present State of Music in France and Italy, or the Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music*, London 1771.; *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and the United Provinces, or the Journal of a Tour through these Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music*, 2 Bde., London 1773); seine MG sollte vor der Hawkins erscheinen. Burney schrieb drei Jahre am ersten Band, welcher eigentlich zwei Jahre früher erscheinen sollte. Der zweite Band erschien angeblich später, da Burney die Musik der zu behandelnden Zeit nicht mochte; besondere Spezialisierung und bis heute besonders wichtig wegen der Beschreibungen von Burneys Zeitgenossen und späteren Künstlern wie Händel.
- Kontext:** *Chapter IV. Of the Origin of Modern Languages, to which written Melody and Harmony were first applied; and general state of Music till the Invention of Printing, about the year 1450* (ab S. 218), **Chapter V. Of the State of Music, from the Invention of Printing till the Middle of the XVIth Century: including its Cultivation in the Masses, Motets and Secular Songs of that Period** (ab S. 437) [Ende Bd. 1]
- Quellen:** H. Glarean, A. Poliziano, L. Guicciardini, F. Gaffurius, B. Castiglione, G. Zarlino, A. de Bolsena, M. Mersenne
- Diskursposition:** große Narrativität; Verwendung von „Genius“; leserfreundlich; Mischung zwischen wörtlich zitierten Anekdoten und Nacherzählungen
- Modelle:** ‚Wellengleichnis‘ (Isaac), Präbende I & II (Josquin), ‚Singender König‘ (Josquin), Genie (Isaac, Josquin), Lehrer/Schüler (Ockeghem/Josquin, Obrecht/Erasmus mit Vergleich Damon/Sokrates), Zuschreibung/Willaert (Josquin), Zuschreibung/Herzogin von Urbino (Josquin), ‚Leidender Künstler‘ (Josquin), Vergleich (Josquin mit Michelangelo und Euklid), Verbindungen (Josquin/Ludwig XII., La Rue/Albert/Isabella), Messe in einer Nacht (Obrecht)

Isaac

<S. 519> Tinctor was at the head of the Neapolitan school, and Josquin of the Roman, about the same time as we meet with the name of **Arrigo Tedesco**, in the writings of **Politian, and other Florentine authors** of the fifteenth century. I always imagined, that this last must have been a German Composer, but was unable to meet with any specimens of his works, till I discovered from a passage in Glareanus, p. 348, that **ARRIGO TEDESCO, and HENRY ISAAC, [c. 1450–1517] were the same person**. “Politian,” says this author, “celebrates Henry Isaac; but by a corrupt name, and foolishly calls him Arrigo.” But it is common with the Italians, in speaking of foreigners, to use only their Christian names; or, if any cognomen be added, it is that of their country. Glareanus has preserved several of Henry Isaac’s compositions, “in which,” he says, “**great genius and erudition** are discoverable. Henry Isaac,” continues he, “embellished the Ecclesiastical Chants, in which he found any **majesty or force**, with such Harmony, as made them **superior** to any new subjects of modern times. He was particularly fond of making one part sustain a note, while the rest were moving about, **like the waves of the sea, against a rock, during a storm**.” However, we are enabled to judge by a score of the <S. 520> Compositions of this author, upon whom Glareanus bestows such warm praises, how remote the Art of Music was from perfection, when his Dodecachordon was written.

Josquin

<S. 471> **The learned Josquin** went thither [Italy] as a singer [...]

<S. 485> The next great Contrapuntist, of the Flemish School, to **Okenheim, was his Scholar, Josquin Des Prez [c. 1445–1521], Del Prato**, or, as he was styled in Latin, **Iodocus Pratensis**, the author of the preceding Dirge, whose compositions for the church, though long laid aside, and become obsolete by the gradual changes in Notation, continue still to merit the attention of the curious. Indeed the laws and difficulties of Canon, Fugue, Augmentation, Diminution, Reversion, and almost every other species of learned contrivance allowable in ecclesiastical compositions for voices, were never so well observed, or **happily vanquished**, as by Josquin; who may justly be called the **father of modern harmony**, and the **inventor of almost every ingenuous contexture** of constituent parts, near a hundred years **before the time of Palestrino, Orlando di Lasso, Tallis, or Bird**, the great musical luminaries of the 16th century, whose names and works are still held in the highest reverence, by all true judges and lovers of what appears to me the true and genuine style of choral compositions.

This **ingenious, learned, and voluminous** composer is enumerated by Lewis Guicciardini, **among Flemish musicians**. However, the constant addition of **Pratensis, or Del Prato, to his name, seems rather to make him a native of Prato in Tuscany**; and the frequent mention that is made of him by Italian writers, implies at least, if **he was not a native of Italy, that he had lived there**, and that his works were very familiar to them; for not only by **the name of Josquino, Jodoco del Prato**, is he often mentioned by Franchinus, and all the musical writers of Italy in the next age, as a most excellent composer, but by miscellaneous writers, who only speak of music incidentally. As a proof of this, I need give no better authority than the following passage in Castiglione’s admirable Cortegiano.

<S. 486> This author, speaking of the operations of prejudice in favour of great names, tells us of the eagerness and delight with which a polite company of his acquaintance had read a copy of verses, supposing them to have been written by Sannazaro, who afterwards, when it was certain that they were not of his composition, thought them execrable. “**So likewise**” says one of the interlocutors, “**a Motet sung before the Duchess of Urbino, was unnoticed, till it was known to be the production of Josquin.**”

Franchinus, enumerating the great musicians of his time, specifies Tinctor, Gulielmus, Guarnerius, **Jusquin de Pret**, Gaspar, Agricola, Loyset, **Obrecht**, Brumel, Isaac, and calls them most **delightful composers**.

The same author, in another work, lets us know that he had been **personally acquainted with Josquin**: for, speaking of some inaccuracies in the Sesquialterate proportion, he says: *Di questi inconvenienti ne advertite gia molti anni passati Jusquin Despriet et Gaspar dignissimi compositori*. This was printed in 1508, so that “**many years ago,**” must throw these composers far back into the 15th

century; and, he adds, “though they acquiesced in my opinions, yet, having been corrupted by long habit, they were unable to adopt them.”

Zarlino, who likewise speaks of him among the *practici periti*, gives another instance of predilection in favour of **Josquin at Rome**, “which,” says he, “was at the expence of my friend, the admirable Adrian Willaert, who has often himself confirmed the fact.” The Motet *verbum bonum et Suave*, for six voices, having been long performed in the Pontifical Chapel at Rome, on the festival of our Lady, as the production of Josquin, was thought to be one of the finest compositions of the time? but Willaert, having quitted Flanders, in order to visit Rome, in the time of Leo X. and finding that this Motet was sung as the composition of Josquin, **whose name was affixed to it** in the chapel books, ventured to declare it to be his own work, and **not that of the famous Josquin**: but so great was the ignorance, envy, and prejudice of the singers, that, after this declaration, the Motet was **never again performed** in the Pontifical Chapel.

Adami, in his historical list of the singers in the Pope’s Chapel, **mentions Josquin next to Guido**, as one of the **great cultivators and supporters of Church Music**; he calls him “Uomo insigne per l’inventione,” and says that he was a singer in the Pontifical Chapel during the time of Sixtus the Fourth.

After quitting Italy he was appointed Maestro di Capella to Lewis the Twelfth of France, who reigned from 1498 to 1515, and it is hardly probable that **such an honour** should have been conferred upon him **till he had arrived at great eminence in his profession**; he must either have **acquired the public favour** by his works or performance, before he could be **noticed by a sovereign**; indeed the impediments to their approximation must have been reciprocal, and it has been well observed, that it is as difficult for a prince **to get at a man of merit, as it is for a man of merit to approach a prince**.

It is related, that when **Josquin was first admitted** into the service of Lewis, he had been promised a **benefice by his majesty**; but his prince, contrary to his usual custom, for he was **general both just and liberal**, forgot the promise he had made to his Maestro di Capella; when Josquin, after **suffering great inconvenience** from the shortness of his Majesty’s memory, ventures by a single expedient to remind him publicly of his promise, **without giving offence**; for being commanded to compose a Motet for the Chapel Royal, he chose part of the 119th Psalm: *Memor esto verbi tui servo tuo*; “Oh think of thy servant, as concerning thy word;” which he set in so supplicating and exquisite a manner, that it was universally admired, particularly by the king, who was not only charmed with the music, but **felt the force of the words** so effectually, that soon after granted his petition, by conferring on him the promised preferment. For which act of justice and munificence, Josquin, **with equal felicity**, composed, as a hymn of gratitude, another part of the same psalm: *Bonitatem fecisti cum servo tuo Domine*, “Oh Lord, thou hast dealt graciously with thy servant.”

Josquin seems to have been possessed of a **certain vein of wit and humour**, as well as **musical genius**; of which Glareanus has given his readers several instances, besides those just related. In consequence of the long procrastination of the performance of Lewis XII’s promise relative to the benefice, Josquin applied to a nobleman, in high favour at court, to use his interest with this prince on his behalf, who, encouraging his hopes with protestations of zeal for his service, constantly ended with saying, “I shall take care of this business, *let me alone – Laisse faire moi, (Laiser moi faire)* when, at length, **Josquin tired** of this vain and fruitless assurance, turned it into *Solmisation*, and composed an **entire Mass** in these syllables of the Hexachords: *La sol fa re mi*; which Mass is among the productions of our author in the Brit. Mus. And is an admirable composition.

The following circumstance, which likewise happened during Josquin’s residence at the court of France, has been recorded both by Glareanus and Mersennus. These writers inform us, that Lewis, though Music afforded him great pleasure, had **so weak and inflexible a voice**, that he never was **able to sing a tune**, and that he defied his Maestro di Capella to compose a piece of Music in which it was possible for him to bear a part. However the musician **accepted the challenge**, and composed a canon for two voices, to which he added two parts, one of which had nothing more to do than to sustain a single sound, and the other only the key note, and its fifth, to be sung alternately. **Josquin gave his Majesty the choice** of these two parts, and beginning with the long note, after some time, his royal scholar was enabled to continue it, as a drone to the canon in **despite of nature**, which had never intended him for a singer.

Rabelais, in his prologue to the third book of *Pantagruel*, places Josquin des Prez at the head of all the fifty-nine *Joyeux Musiciens* whom he had formerly heard. Josquin, among Musicians, was the **Giant of his time**, and seems to have arrived at that **universal monarchy and dominion over the affections and passions of the musical part of mankind**, that has been mentioned above. Indeed his compositions seem to have been as well known, and as much practised throughout Europe, at the beginning of the 16th century, as **Handel's** were in England, about forty years ago.

<S. 490> My first intention was only to transcribe from this collection two or three movements of Josquin's celebrated Mass upon the old tune, called *l'Homme Armé*, as specimens of his style; but I was so drawn on and amused by the **author's ingenious and curious contrivances**, that I scored the whole mass and several others, and regard them as the most subtle and elaborate productions that I have ever seen in this kind of writing.

<S. 508> With respect to some of Josquin's contrivances, such as Augmentations, Diminutions, and Inversions of the Melody, expressed by the barbarous Latin verb *Cancrizare*, from the retrograde motion of the crab, they were certainly pursued to an excess; but to subdue difficulties, has ever been esteemed a merit of a certain kind, in all the arts, and treated with respect by artists. **Michael Angelo**, in delineating the difficult attitudes into which he chose to throw many figures in his works, and which other artists had not **courage**, or, perhaps, abilities to attempt, procured himself a great name among the judges of correct drawing, and bold design; though a great part of the spectator's pleasure in viewing them, must arise from reflecting on the difficulty of the undertaking. There are different roads to the temple of Fame in every art; and that which was followed by Josquin and his emulators, was too full of thorns, brambles, and impediments, to be pursued by men of common diligence and abilities. Painting and sculpture, which are to delight and deceive the eye, do not, any more than music, confine their powers to the mere endeavour at pleasing the sense, of which they are the object; and there are pictures, statues, and musical compositions, which afford very little pleasure to the eye or ear, but what is intellectual, and arises from reflecting on the **learning, correctness, and great labour** which the artist must have on them.

<S. 509> As **Euclid** ranks first among ancient geometricians, so Josquin, for the number, difficulty, and excellence of his Musical Canons, seems entitled to the first place among the old Composers, who have been most assiduous and successful in the cultivation of this difficult species of Musical calculation.

But though the style of Josquin, even in his secular Compositions, is **grave**, and chiefly in Fugue, Imitation, and other contrivances, with little Air or Melody; yet this defect is amply supplied to Contrapuntists, and lovers of Choral Music, by **purity of harmony**, and **ingenuity of design**. 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**. And though Fugue and Canon were so universally cultivated in his time, when there were many men of abilities in this elaborate and complicated kind of writing; there is such a **manifest superiority in his powers**, such a **simple majesty in his ideas**, and such **dignity of design**, as wholly justify the homage he received.

<S. 510> Yet, notwithstanding **the eminence to which our great Contrapuntist arrived, neither his fame nor his fortune, his protectors, nor friends, seem to have exempted him from mortifications**, during the time he was in Italy; when he seems to have **complained** to his friend Serafino Acquillano, the poet, of the splendor in which some fashionable buffoons lived, while **he was in want and obscurity**. A sonnet, which was produced on the occasion, is preserved by Zarlino, which we shall present to our readers, though it will perhaps be said to border a little in that *clinquant* and *conchetto*, of which Boileau unjustly accuses Tasso. [*Sonnet on Josquin des Prez*]

<S. 511> It will perhaps be thought, that too much notice has been taken of this old Composer, Josquin, and his works; but, as he is the type of all Musical excellence at the time in which he lived, the **less need be said of his cotemporaries**, who, in general, appear to have been but his imitators. And, indeed, it seems as if only one **original genius** of the same kind, could ever burst out at a time in any art or nation. Perhaps, two causes may be assigned for the servility and contraction of the rest: the prejudice of the public, and timidity of individuals. First impressions are difficult to efface, and

candidates for favour or applause, eagerly pursue the road to it, which has already been traced by a successful traveller.

Josquin, according to Walther, was buried in the church of St. Gudule, at Brussels, where his figure and epitaph are still to be seen. His death must have happened early in the sixteenth Century, but the exact time I have not been able to discover, though I have found, not only several Latin poems that were written on the occasion, [...]

<S. 512> After performing the tedious task of scoring the Music of the Naenia on Josquin, as set by Gombert, I found its chief merit to consist in Imitations of his master. The composition of Benedict has, however, considerable merit; and though I can hardly allow room to a movement of such length, I shall insert it here, in honour of the admirable Josquin, and likewise as an example of the method of writing in this equivocal Key, and the dexterity with which all Semitones are avoided, except those of the Diatonic Scale, and Hexachords.

La Rue

<S. 526> One of the most voluminous Composers of the period under consideration, was PIERRE DE LA RUE or, as he is called by writers in Latin, PETRUS PLATENSIS. What country gave him birth, is now difficult to ascertain; Walther calls him a Netherlander; Glareanus, a Frenchman: others suppose him to have been a Spaniard. It is, however, certain, that he was in high favour with Prince Albert, and Princess Isabella, of the Low Countries; that a work under his name was published at Antwerp, with this title: *El Parnasso Espanol de Madrigales y Villancicos & quatro, cinco y seis voces*; besides Masses and Motets to Latin words; and that he was a very learned Contrapuntist.

Obrecht

<S. 525> The next eminent contrapuntist, in point of time, to Okenheim, Josquin, and Henry Isaac, is JACOB HOBRECHT [c. 1430–1505] or OBRETH, a Netherlander, who initiated Erasmus, when a youth, in the secrets of his art, as Damon was formerly the Music-master of Socrates. Glareanus, the disciple of Erasmus, says, that he had frequently heard his Preceptor speak of Hobrecht as a Musician who had no superior, and say, that he had such a rapid and wonderful facility in writing, that he composed an excellent Mass in one night, which was very much admired by the learned. Indeed, in scoring his Mass Si Dederò, which was printed at Venice in 1508, it appears, though the movements are somewhat too similar in subject, that the Counterpoint is clean, clear and masterly. [...]

3. Johann Nikolaus Forkel (1749–1818)

Publikation: Allgemeine Geschichte der Musik

Bd. 1: 1789 (504 Seiten), Bd. 2: 1801 (776 Seiten)

Ort: Leipzig

Umfeld/Entstehung: erste deutschsprachige Musikgeschichte³; Forkel hatte verschiedene Positionen an der Universität bis zur Professur inne; eigene Recherchen erst für den zweiten Band; „Keimzelle der musikwissenschaftlichen Universitätslehre“ (MGG²)

³ Als erste deutschsprachige Musikgeschichte gilt an anderer Stelle auch Printz, Wolfgang Caspar: *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst*, Dresden 1690. Bei der Frage, ob es nun Forkel oder Printz war, der die erste Musikgeschichte geschrieben hat, kommt es stark auf die Definition an. Aufgrund der vollkommen anderen Tradition in welcher Printz geschrieben hat (und da es keine wirkliche Vergleichsliteratur gibt), schließe ich mich hier der Argumentation ‚für Forkel‘ an, vgl. Wiener 2009. Besonders im Zusammenhang mit dem Lexikon von Johann Gottfried Walther und auch weiteren Autoren ist Printz als Quelle ohne Frage mit zu beachten.

Kontext:	<i>Zweytes Kapitel. Vom Tode Gregor des Großen bis auf Guido von Arezzo. Drittes Kapitel. Von Guido bis auf den Franchinus Gafor. (ab S.382) Erster Abschnitt. Von den Fortschritten in der theoretischen und praktischen Musik überhaupt. §. 38. Von Jakob Obrecht. (ab S.520), §. 40. Von Josquin. (ab S.550), §. 42. Von Pierre de la Rue. (ab S.615), §. 47. Von Heinrich Isaac. (ab S.670); Zweyter Abschnitt. Vom geistlichen und weltlichen Gebrauch der neuern Musikart überhaupt.</i>
Quellen:	H. Glarean, A. Adami, J. Manlius, F. Gaffurius, G. Spataro, S. Heyden, V. Ortel, W. C. Printz
Diskursposition:	erzählerischer Stil ähnlich Burneys – größeres Narrativ; Josquins Position hervorgehoben; Auseinandersetzung mit bisherigen Forschungen; Göttinger Schule der Ideengeschichte
Modelle:	‚Wellengleichnis‘ (Isaac), Lehrer/Schüler (Isaac/Senfl, Josquin/Coclico, Ockeghem/Josquin), Zuschreibung/Willaert (Josquin), Probe (Josquin), Präbende I & II (Josquin), ‚Singender König‘ (Josquin), Vergleich (Josquin/Virgil & Horaz)

Isaac

<S. 670> §. 47. Ein eben so **alter**, aber ungleich **berühmter** Deutscher Contrapunktist war Heinrich Isaac. Daß er ein **Deutscher** war, beweist nicht nur sein Namen, sondern es bezeugt es auch Glarean, von welchem er (...) *Henricus Isaac Germanicus* genannt und seiner besondern Kunst und Geschicklichkeit wegen sehr gerühmt wird, und endlich wird er am meisten dadurch bezeugt, daß er einen Menge weltliches **Deutscher Lieder** componirt hat, deren noch viele vorhanden sind.

Wo er aber eigentlich **gelebt** habe, ist **nicht bekannt**. Er muß sich aber viel und lange in Italien **aufgehalten** haben, weil Angelus Politianus seiner in seinen Schriften Erwähnung thut, ihn aber *Arrighum* nennt, welches Glarean für eine Verstümmelung hält. Bey andern Italiänischen Schriftstellern <S. 671> wird er überhaupt *Arrigo Tedesco* genannt. Aus Erwähnung des Politian, welcher zwischen 1454 und 1494 lebte, läßt sich schließen, daß Heinrich Isaac vollkommen ins fünfzehnte Jahrhundert gerechnet werden könne, und daß er mit **Josquin**, Tinctor etc. zu gleicher Zeit gelebt haben müsse.

Von seinen Compositionen hat uns Glarean in seinem Dodecachord vier Stücke aufbehalten, nach dessen Urtheil viel **Genie** und Kunst daran zu erkennen seyn soll. Insbesondere rühmt er von ihm, daß er die Kirchengesänge von **Kraft und Ausdruck** durch seine Harmonien so verschönert habe, daß sie allen Compositionen von anderer Art vorgezogen zu werden verdienten. Er soll sehr gern über eine anhaltende lange Note die übrigen Stimmen in Bewegung gesetzt haben, so **daß es gewesen sey, als wenn die Wellen um einen Felsen spielen**. Von dieser Art scheint aber nicht mehr von Isaacs Compositionen vorhanden zu seyn, und was von Glarean aufbehalten ist, kann zwar gleichzeitigen Werken nicht nachgesetzt, aber auch nicht besonders vorgezogen werden.

<S. 676> In der weltlichen Composition hingegen schein Isaac andern gleichzeitigen Componisten nicht bloß gleichgeschätzt, sondern weit vorgezogen werden zu müssen. Hierin hat er eine **Klarheit** des Gesangs, einen so **schön und richtig** markirten Rhythmus, und eine so vollkommen **reine und zwanglose** Harmonie, daß man glaubt, Werke im gebildeteren Styl des achtzehnten Jahrhunderts zu hören. In dieser Rücksicht hat Isaac einen **Riesensprung über den Geist seines Zeitalters** hinaus gemacht. Zum Beleg dieser Behauptung [...] **Ludwig Senfel, einem Schüler Isaacs** [...]

Josquin

<S. 527> Coclicus, ein **Schüler des Josquinus**

<S. 541> Da Josquinus ein **Schüler Ockenheims** war

<S. 550> §. 40. Der dritte und merkwürdigste Contrapunktist des fünfzehnten Jahrhundert aus der Niederländischen Schule ist **Josquinus**, oder wie er auch sonst genannt wurde, **Iodocus Pratensis**, **Giosquino del Prato**, **Iosquin** oder **Iossien des Pres**, der Verfasser des vorhergehenden Traueresangs

auf **seinen Lehrer Ockenheim**. Ein Geburtsort ist nicht genau bekannt; er wird aber allgemein für einen **Niederländer** gehalten, und sein Name Iosquin oder Iossien, unter welchem er am häufigsten vorkommt, scheint ihn auch wirklich zu einem Eingeborenen der **Französischen Niederlande** zu machen. **Er ist aber auch für einen Deutschen gehalten worden**. Vitus Ortel aus Windsheim, ein Mann der dem Zeitalter desselben sehr nahe lebte, und sich in einer seiner Orationen beklagte, daß die Deutschen anfangen, den musikalischen Geschmack der Italiäner und Franzosen anzunehmen, rechnete ihn offenbar unter die Deutschen Componisten. „Die Musik der Deutschen (sagt er,) z.B. des **Josquin**, Senfel, Isaac und anderer, übertrifft die Musik der übrigen Nationen an Kunst, Annehmlichkeit und Ernsthaftigkeit. Aber nunmehr werden zugleich mit der Tonkunst und der Kleidung die menschlichen Gemüther verändert. Die leichtsinnige Musik der Franzosen und Italiäner zeugt von einem sehr leichtsinnigen Gemüthe.“ Dieß kommt jedoch wahrscheinlich bloß daher, daß die Niederlande in jenen Zeiten mit zu Deutschland gerechnet wurden. **Nach Glareans Zeugniß, welcher mit den Com-** <S. 551> **ponisten des fünfzehnten Jahrhunderts recht gut bekannt war;** wohl wissen konnte, wohin sie gehörten, ist er ein Niederländer. „...“ (Dodecach. Pag. 362) Nicht minder ist er von Sweertius (...) unter die Niederländer aufgenommen worden, obgleich aus seinem Beynamen del Prato zu erhalten scheint, daß er aus Prato, einer Stadt im Toscanischen, gebürtig, folglich ein Italiäner gewesen sey. Woher er diesen letzten Namen bekommen haben mag, läßt sich bey so widersprechenden Nachrichten nicht entscheiden. Adami da Bolsena (...) nennt ihn Iacopo Pratentense, detto Iusquin del Prato, und sagt, daß er unter Sixtus IV. Sänger in der päpstlichen Kapelle gewesen sey, auch daß man seinen Namen im Chore des Vaticanischen Palastes eingeschnitten finde. Von Vaterlande desselben sagt er aber nichts.

Nie hat sich wohl ein Komponist einen allgemeineren Ruhm erworben, als dieser Josquinus. **Alle alten Musiklehrer reden von seiner Kunst und Geschicklichkeit** mit einer Art von **Bewunderung**. Franchinus Gafor, als einer der ältesten, deren Werke auf unsere Zeiten gekommen sind, zählt ihn schon den angenehmsten Komponisten bey. [...] Spataro (...) nennt ihn *optimo de il compositor del tempo nostro*. Wenn dieses Werk in dem Jahre 1531 zum ersten Mal gedruckt worden ist, so muß Josquinus folglich um diese Zeit noch gelebt haben. Glarean zieht ihn allen Componisten vor, und sagt, daß, wenn er die zwölf Tonarten und die wahren musikalischen Grundsätze recht gekannt hätte, die Natur nie einen größeren Mann in der Musik hervorgebracht haben würde, als ihn. Sein **Genie war so geschmeidig und so kraftvoll, daß er alles vermochte was er wollte**. Niemand konnte die **Gemüthsbewegungen kräftiger ausdrücken**, niemand **griff sein Werk glücklicher an**, niemand konnte ihm an **Annehmlichkeit und Leichtigkeit verglichen** werden, so wie unter den epischen Dichtern keiner mit dem **Virgil** verglichen werden konnte.

Daß ihn Adrian Petit Coclicus unter die *Principes Musicorum, quos mundus suspicit et admiratur*, und zwar an die erste Stelle setzt, ist gar nicht zu verwundern, da er ein **Schüler desselben** war, und überall in seinem *Compendio Musicae practicae* von dessen Lob überfließt. Sebald Heyden sagt zwar nicht viel von ihm, führt aber dagegen so viele Beyspiele aus seinen Compositionen als Muster an, daß man wohl sieht, **welch eine große Meinung auch er von ihm hatte**. Zarlino erwähnt seiner in seinen vielen und weitläufigen Schriften sehr häufig, nennt ihn in seinen Supplementen (...) einen Mann, welcher zu seiner Zeit unter den Musikern den ersten Platz behauptete (...) und erzählt eine **Begebenheit, woraus man sehen kann, daß die musikalische Welt beynahe keine andere Compositionen hören wollte, als die seinigen**. Eine Motette von Adrian Willaert: *Verbum bonum e suave*, für sechs Stimmen, wurde nemlich lange Zeit in der päpstlichen Kapelle zu Rom als Josquinus Arbeit gesungen, und für eine der besten Compositionen jener Zeit gehalten. Willaert, welcher von Flandern nach Rom kam, und diese Motette daselbst unter dem Namen eines andern hörte, konnte nicht umhin, sie <S. 552> als seine Arbeit in Anspruch zu nehmen. Das Vorurtheil der Sänger war aber so groß, daß sie dieselbe nach dieser Erklärung in der päpstlichen Kapelle **nicht wieder sangen**.

Andrea Adami nennt ihn am schon angezeigten Orte das **größte Licht der Musik**, von welchem alle Contrapunktisten, die nach ihm gekommen sind, lernen mußten. [...] Printz nennt ihn in seiner historischen Beschreibung der Sing- und Kling-Kunst den **Erz-Componisten**, und Sweertius sagt, er sey bey **Geistlichen und Weltlichen angenehm** gewesen. [...] Unserm Luther gefielen seine Compositionen so wohl, daß er einst, als er eine Motette von ihm gehört hatte, ausrief: *Josquinus ist ein Meister der Noten. Diese haben thun müssen, wie er gewollt; andere Componisten müssen thun,*

wie die Noten wollen. Noch manche Zeugnisse von der hohen Achtung, in welcher Josquinus seiner vorzüglichen Kunst wegen bey allen seinen Zeitverwandten stand, könnten aus den besten musikalischen und andern Schriftstellern angeführt werden; allein die bisher beygebrachten werden schon hinreichen, um zu zeigen, daß er ein Mann von wahren musikalischen Verdiensten gewesen seyn müsse.

Nach einer schon angeführten Stelle aus dem Adami da Bolsena ist Josquinus unter Sixtus IV. das heißt zwischen den Jahren 1471 und 1484 päpstlicher Sänger gewesen. [...] Aus dieser Kapelle muß er nach Cambray in Flandern gekommen, und daselbst Musikdirektor geworden seyn. Daß er in Cambray einige Zeit gelebt hat, ist gar nicht zu bezweifeln, da Joh. Manlius im dritten Bande seiner *Collectaneen* eine Anekdote von ihm erzählt, die auf seinen Aufenthalt in dieser Stadt Bezug hat. Als Josquin noch zu Cambray lebte, sagt Manlius, und ein Sänger in einem seiner Stücke eine schlechte Coloratur machte, verdroß es ihn so sehr, daß er denselben ausschalt und sagte: *Warum thust du eine Coloratur hinzu? Wenn sie mir gefallen hätte, würde ich sie wohl selbst hineingesetzt haben.*

Endlich nimmt man allgemein an, Josquinus sey zuletzt Kapellmeister bey Ludwig XII. in Frankreich gewesen. Glarean nennt ihn *Cantorum regis primarium*, und erzählt einige Anekdoten, die seine Angabe sehr wahrscheinlich machen. Der König versprach nemlich dem Josquin bey einer gewissen Gelegenheit eine Præbende, vergaß aber sein Versprechen zu erfüllen. Um ihn daran zu erinnern, komponierte Josquin eine Motette über die Worte: *Memor esto verbi tui*. Der König merkte aber die Absicht seines Kapellmeisters nicht, und veranlaßte ihn dadurch, ein zweytes Stück über die Worte: *Portio mea non est in terra viventium* etc. zu componiren und am Hofe aufzuführen. Endlich wurde der König aufmerksam, errieth die Absicht Josquins und beschenkte ihn mit der versprochenen Præbende. Hierauf verfertigte Josquin eine dritte Motette über die Worte: *Bonitatem fecisti cum servo tuo*. Glarean bemerkte aber, daß die Dankbarkeit das Genie des Josquins nicht so sehr in Feuer gesetzt habe, als vorher die Begierde nach der Præbende gethan hatte. [...]

Eine zweyte hierher gehörige Anekdote ist folgende: Ludwig XII. fand viel Vergnügen an einem gewissen gemeinen Liedchen, und fragte den Josquin, warum er nicht einige Stimmen dazu componirte, und so einrichtete, daß er (der König) ebenfalls eine Partie mitsingen könne. Josquin verwunderte sich zwar über den Antrag des Königs, der nicht nur eine solche schwache Stimme hatte, sondern auch der Musik völlig unkundig war, versprach aber, daß er das Lied nach des Königs Verlangen einrichten wolle. Bey näherer Betrachtung des Liedchens fand er, daß sich ein zweystimmiger Canon im Einklange daraus machen lasse, und daß die ganze Harmonie in einer beständigen Abwechslung des Hauptaccords mit dem Dominanten-Accord bestehe. Er machte daher für zwey Singknaben einen Canon im Einklange, nahm sich selbst den Baß G, D, G, D etc. und gab dem König als Mittelstimme den einzigen Ton d, d, d etc. zu singen. Als am folgenden Tag widerum Musik bey Hofe war, legte Josquin dem König die Stimme vor, ließ den Canon von zwey Singknaben sehr gemäßigt singen, damit sie die Stimme nicht überschrien, und nahm selbst den Baß, um dem König durch das abwechselnd darin liegende d noch zu Hülfe zu kommen. Der König mußte bey dieser Einrichtung seine Stimme nothwendig treffen, freute sich nach geendigtem Stücke herzlich über den Einfall seines Kapellmeister, und entließ ihn nicht unbeschenkt.

<S. 553> Sollte man nun nicht hieraus schließen, daß Josquinus wirklich Kapellmeister bey Ludwig XII. gewesen sey? Und dennoch versichert Guilloume du Peyrat in seinen Untersuchungen über die Kapelle der Könige von Frankreich (...), daß die Kapellmeisterstelle erst von Franz I. errichtet worden sey, und gedenkt, ob er gleich von Ludwig XII. und seinen Einrichtungen oft redet, des Josquinus mit keinem Worte. Da Borde (...) sagt eben so wenig davon, vielmehr bemerkt er, daß man kaum wisse, ob vor der Regierung Franz I. in Frankreich etwas von Musik existirt habe. (...) Dieser König aber, welcher alle Künste liebte, errichtete außer seiner Kapellmusik noch eine besondere Kammermusik, die ihm 1515, als er nach Italien ging, und die Schlacht bey Marignon gewann, folgte, und sich in Bologne mit der Kapelle des Papst Leo X. vereinigte. Wenn man nun noch annimmt, daß Josquinus in der St. Guduly Kirche zu Brüssel begraben liege weil nach Sweertii Nachricht sein Bilnis nebst einer Grabschrift vor dem Chore dieser Kirche steht, oder gestanden hat, so weiß man in der That nicht, wie sich so widersprechende Nachrichten mit einander vereinigen lassen sollen. Ludwig XII. hat vor 1498 bis 1515 regiert; zwischen 1471 und 1484 war Josquinus schon päpstlicher Sänger; hätte nun Sweertius oder Opmeer die Jahreszahl noch angegeben, die sich wahrscheinlich

unter der Grabschrift auf ihn befinden muß, oder befunden hat, so würden sich vielleicht einige der widersprechendsten Umstände in ein helleres Licht setzen lassen. Glarean nennt den Josquin zwar den ersten Sänger (...) Ludwigs XII. und man könnte allenfalls einen Kapellmeister darunter verstehen; Mersenne aber (...) sagt bloß, er sey ein Musiker dieses Königs gewesen. (...) Aber auch dann, wenn er nicht wirklicher Kapellmeister gewesen, ist es dennoch zu verwundern, daß die Französischen Geschichtsschreiber ein so tiefes Stillschweigen von ihm beobachten, da er doch auf alle Fälle ein Mann war, dessen Ruf sehr ausgebreitet seyn mußte. Selbst die Verfasser solcher Werke schweigen von ihm deren Zweck es recht ausschließlich war, das Andenken aller Männer, die nur je in Wissenschaften und Künsten etwas Vorzüglich geleistet haben, zu verewigen, wie Isaac Bullart in seiner Academie des Sciences et des Arts (1682) und Titon du Tullet um Parnasse Francois (1732).

Josquinus war nicht bloß in den canonischen Künsten erfindungsreich, sondern scheint auch mit **Witz und sinnreichen Einfällen** von anderer Art begabt zu seyn. **Die Anekdote von dem Liedchen, worin er dem König von Frankreich eine Stimme zu singen gab, gehört eigentlich hierher;** Glarean erzählt aber noch eine andere von ihm, woraus man sehen kann, auf wie mancherley Art er von seinen Talenten Gebrauch machen konnte. **Ein gewisser Großer** hatte ihm ein Beneficium ver- <S. 554> sprochen, aber eben so wie Ludwig XII. vergessen, sein Versprechen zu erfüllen. Wenn ihn nun Josquinus daran erinnerte, antwortete derselbe in verstümmelter französischer Sprache: **Laissez faire moi.** Um sich über die Antwort dieses Großen aufzuhalten, componirte er eine ganze Messe über die musikalischen Silben *La sol fa re mi.*

Unter die Fehler dieses größten Componisten seiner Zeit rechnet selbst Glarean, der sonst sein beständiger Lobredner ist, seine zu freye Behandlung der alten Tonarten. Vermuthlich hat er die Unvollkommenheit dieser alten **Tonarten besser** eingesehen als **Glarean, welcher ein wenig in sie verliebt war.** Ferner soll er seinem **Genie den Zügel allzu sehr haben schießen lassen,** und bisweilen Dinge gemacht haben, die er nicht hätte machen sollen. Doch erklärt Glarean, daß dieß nur ein kleiner Fehler war, der durch die vielen andern Vorzüge dieses unvergleichlichen Mannes reichlich aufgewogen wurde. **Daß Josquinus spotten konnte,** soll seine Messe *La, sol, fa, re, mi,* beweisen; **daß er auch streitsüchtig war,** wird aus einer andern Messe *de beata virgine* geschlossen. Worin aber diese Streitsucht eigentlich gelegen habe, wird nicht näher angegeben. Nicht minder soll er eine **allzu große Begierde gehabt haben, seine Kunst zu zeigen.** Dieß soll besonders bey seiner Messe *l'homme armé* der Fall seyn. Hierüber darf man sich am wenigsten verwundern; denn wer Kunst hat, wird sie immer gern zeigen wollen. Dessen ungeachtet hat er **nie etwas componirt, was nicht sowohl Gelehrten als Ungelehrten gefallen hätte.** Was oben als Fehler angegeben wurde, ist von andern ebenfalls häufig versucht worden, aber stets ohne glücklichen Erfolg.

Ueberhaupt war Josquinus, wie sich aus allen Umständen, die von ihm erzählt werden, schließen läßt, ein **wahres Genie,** auch bisweilen in derjenigen Bedeutung des Worts, die man ihm in unsern Zeiten gewöhnlich zu geben pflegt. Seine großen natürlichen Gaben verleiteten ihn, wenn man es so nennen darf, **sich über die zu seiner Zeit gangbaren und von den meisten angenommenen Regeln der Kunst wegzusetzen.** Sein Schüler Coclicus erzählt von ihm ausdrücklich, daß er die gewöhnlichen Regeln von den Fortschreitungen der Intervalle nicht beobachtet habe. [...] In seinem Unterricht ging er **mit Recht geraden Wegs zum Zweck.** Coclicus sagt, daß er nicht etwas von Musik vorsang oder vorschrieb, und dennoch in kurzer Zeit **vollkommene Musiker bildete,** weil er sie nicht mit langen und unnützen Vorschriften aufhielt, sondern mit **wenigen Worten** die Regeln mit der Ausübung verband. Merkte er, daß seine Schüler im Singen fest waren, richtig intoniren, zierlich singen und den Text an die gehörige Stelle bringen konnten, dann erst fing er an, sie in den Fortschreitungen der Intervallen und in der Art verschiedene Contrapunkte über einen Choral zu singen, zu unterrichten. Mit den bessern Köpfen ging er sodann zur Composition über, sagte ihnen **mit wenigen Worten** die Regeln, welche bey drey-, vier-, fünf- und sechsstimmi- <S. 555> gen Compositionen zu beobachten sind, und schrieb ihnen hernach Beyspiele vor, welche sie nachahmen mußten. Diesen Unterricht ertheilte er aber nicht allen, sondern nur denjenigen, die durch eine besondere Neigung zur Musik gezogen wurden. Seine Forderungen an diejenigen, welche componiren wollten, waren **streng, aber gerecht.** Wer sich für einen Componisten hielt, bloß weil er die Regeln der Composition kannte, und viel componirte, den **verachtete und verspottete er,** und sagte, er wolle fliegen ohne Flügel zu haben. [...] Coclicus erzählt noch mancherley von seinem Lehrmeister; wir sehen aber hieraus schon

hinlänglich, daß er **ein Mann von wahrem Kunstgeiste** war. Seine eigenen Compositionen behandelte er ebenfalls **sehr strenge**, und bediente sich dabey der kritischen Weile länger, als viele seiner in Ansehung der natürlichen Gaben vielleicht eben so glücklichen **Nachfolger** zu thun pflegen. Glarean erzählt, daß nach den Nachrichten aller, die ihn gekannt haben, **er lange und häufig an seinen Arbeiten ausbesserte**, und sie **nie unter einigen Jahren in die Hände des Publikums kommen ließ**. [...] Wenn er ein Stück geendigt hatte, ließ er es sogleich von einen Sängern probiren. Während der Probe **pflegte er im Zimmer auf und abzugehen**, und mit **großer Aufmerksamkeit zuzuhören**. Fand er nun, daß irgend ein Satz sich nicht so ausnahm, wie er es verlangte, so unterbrach er die Sänger, und **änderte ihn augenblicklich**.

Bey allen dessen vortrefflichen Kunsteigenschaften, womit er noch immer Tausenden zum Muster dienen könnte, scheint Josquinus dennoch dasjenige nicht gehabt zu haben, was man in der Welt **Glück** zu nennen pflegt. Wenigstens muß dieß der Fall während seines Aufenthalts in Italien gewesen seyn. Zarlino, welcher uns ein Sonnet aufbehalten hat, macht bey dieser Gelegenheit die Bemerkung, es sey häufig der Fall, daß diejenigen, welchen **Gott besondere Geistesgaben verliehen** habe, mit dem Glücke und mit der Welt nicht im besten Vernehmen stehen. Allerdings ist dieß sehr häufig der Fall. Allein solche Personen sind eines Theils hinlänglich dafür entschädigt, **indem der beständige Kunstgenuß jenen Mangel an äußern Glücksgütern weniger fühlbar macht**; andern Theils aber würden gerade solche mit höhern Gaben beglückte Menschen die Entwicklung und völlige Vervollkommnung dieser höhern Gaben versäumen müssen, wenn sie sich den geringern Gütern trachten und die Aufmerksamkeit darauf verwenden wollten, ohne welche sie niemand leicht habhaft werden kann. Wahrscheinlich hat es Josquinus, **in seine Kunst vertieft**, ebenfalls an dieser Aufmerksamkeit fehlen lassen, und würde, wäre er minder Künstler gewesen, vermuthlich weniger klagen gehabt haben. Dem sey wie ihm wolle. Josquinus **beklagte** sich in Italien, der Erzählung des Zarlino zu Folge, häufig gegen seine Freunde über sein **widriges Schicksal**, besonders aber gegen einen bekannten Dichter und großen Liebhaber der Musik, mit dem Namen Serafino Aquilano, und dieser sandte ihm eines Tages ein Sonnet, um ihn damit einigermassen zu trösten. Es steht in den Supplementen des Zarlino Seite 314 und ist folgenden Inhalts: [...]

<S. 556> Josquin **muß sehr frühe im sechzehnten Jahrhundert gestorben seyn**. Aber sein eigentliches Todesjahr findet man nirgends angegeben. Grabschriften und Trauergesänge sind auf ihn eben so gemacht worden, wie auf seinen **Lehrer Ockenheim**.

<S. 557> Wer es in irgend einem Fache zu einem hohen Grade von Vollkommenheit bringen will, **muß sehr viel darin arbeiten**. Unsere besten Dichter sind diejenigen, welche am meisten gedichtet haben, so wie diejenigen die besten Componisten sind, welche sogleich die zweckmäßigsten Gedanken aus den Millionen anderer, die ebenfalls möglich sind, herauszufinden und gegenwärtig zu haben, die Gewandtheit, sich bey vorkommenden Schwierigkeiten glücklich durchzuwinden, ohne weder Geschmack noch nothwendige in der Natur gegründete Regeln der Kunst zu beleidigen, oder zu vernachlässigen, sind lauter Früchte einer ununterbrochen anhaltenden, mit gehöriger Aufmerksamkeit verbundenen Uebung. Welche eine Menge von Compositionen hat man nicht von **Händel, Joh. Seb. Und C. Ph. Em. Bach, von Telemann, Graun, Hasse und Hayden**. Auf eben diese Weise mußten die Componisten verflossener Jahrhunderte in ihrer Kunst zu den höhern Graden von Vollkommenheit nach ihrer Art gelangen, und die Kunstgeschichte lehrt uns, daß sie wirklich auf keine andere Weise dazu gelangt sind.

Josquinus ist vielleicht in dieser Rücksicht unter den alten Contrapunktisten **einer der fleißigsten** gewesen, und muß, wie sich aus den vielen Citationen derselben in den Lehrbüchern des sechzehnten Jahrhunderts schließen läßt, eine große Menge von Compositionen verfertigt haben. Viele derselben haben sich bis auf unsere Zeit erhalten, die meisten sind aber wahrscheinlich verloren gegangen. Was noch von ihm ist, wird ungefähr folgendes seyn: [...]

<S. 561> Es ist daher sehr übertrieben, wenn Glarean der Meinung ist, Josquin habe in seiner Kunst schon einen solchen Grad von Vollkommenheit erreicht, daß er mit dem **Horaz** verglichen werden könne. Zarlino, der schon weiter sah, und die Erfahrungen eines halben Jahrhunderts mehr gesammelt hatte, auch überhaupt ein urtheilsvollerer Theoretiker und Praktiker zugleich war, hält den Josquin zwar ebenfalls für einen Componisten, welcher zu seiner Zeit den ersten Rang behauptet

habe, merkt aber klüglich dabey an, daß er noch nicht, weder mit Horaz, noch mit irgend einem andern guten Griechischen oder lateinischen Dichter zu vergleichen sey. (...) Am besten und richtigsten wird der Werth der Josquinischen Compositionen von Adami da Bolsena bestimmt.

<S. 600> Den Beschluß dieses langen Artikels machen wir mit dem Trauergesang auf Josquins Tod von Benedictus. Ein solcher musikalischer **Altwater**, der die Ehre seines Zeitalters war, und dessen Ruhm sich so lange erhalten hat, der auch nach dem Geiste seiner Zeit sowohl durch seine **vielen Compositionen** als durch Bildung **vieler Schüler** der Kunst große Dienste geleistet hat, verdient gewiß, daß das ihm gestiftete Denkmal noch ferner erhalten werde. Von dem musikalischen Verfasser desselben weiß man nicht viel mehr, als daß er ein Niederländer gewesen seyn soll und Benedictus geheißnen habe. [ev. Appenzeller; ...]

La Rue

<S. 615> §42. Die bisher genannten Componisten, vorzüglich aber die drey ersten, nämlich **Obrecht, Ockenheim und Josquin**, waren es hauptsächlich, durch welche die Harmonie überhaupt, insbesondere aber die canonischen Künste schon im fünfzehnten Jahrhundert theils bis auf einen gewissen Grad ausgebildet, theils immer mehr verbreitet wurden. Sie waren die Häupter der Niederländischen Schule. Die Franzosen singen fast zu gleicher Zeit mit ihnen an, sich um diese Ausbildung und Ausbreitung verdient zu machen. Einer der ältesten derselben, welcher gemeinlich zur Französischen Schule gerechnet wird, war **Pierre de la Rue**, oder, wie ihn die lateinischen Schriftsteller nennen, *Petrus Platensis*. Sein Vaterland wird verschieden angegeben. Unter Printz (...) und aus ihm Walther (...) haben ihn für einen **Niederländer** gehalten, Glarean aber (...) hält ihn für einen **Franzosen**. Am wahrscheinlichsten ist die Angabe des Antonii in seiner *Bibliotheca Hispana*, nach welcher Petrus Platensis ein **Spanier** aus Saragossa war. In diesem Werk wird es *Petrus de Ruimonte, Caesaraugustanus, musicae artis peritia eximius, apud Belgarum Principes, Albertum et Isabellam tum in facello Choragus, tum Cubicularius*, genannt.

Aus dieser Angabe sieht man zugleich, daß er ein **Zeitverwandter Josquins** gewesen ist, folglich auf alle Weise unter die ersten und ältesten Contrapunktisten gerechnet werden muß.

<S. 616> Er ist auch **ein sehr fleißiger Componist gewesen**. Einige seiner Compositionen sind schon in die frühesten Sammlungen aufgenommen worden, welche nach Erfindung der Notentypen veranstaltet wurden. Andere sind nachher auch besonders gedruckt worden.

Obrecht

<S. 520>: §. 38. Jacob Obrecht, oder wie er von Glarean genannt wird, Hobrecht, scheint einer der ältesten Contrapunktisten unter den Niederländern gewesen zu seyn. Er muß sich in Utrecht aufgehalten haben, weil er daselbst den **Erasmus von Rotterdam**, wo dieser seiner schönen Diskantstimme wegen als Chorschüler aufgenommen war, in der Musik unterrichtet hat. (... Dodecachord. P. 256.). Petrus Opmeer [...] erzählt dies ebenfalls. Die Zeit, in welcher dieß geschah, muß in die zweyte Hälfte, vielleicht in der letzte Drittheil des fünfzehnten Jahrhunderts fallen. Nach Glareans Bericht besaß Obrecht so viel **Feuer und Erfindungskraft**, daß er im Stande war, **in einer einzigen Nacht die vortrefflichste Messe** zu componiren. [...] <S. 521> Seine Compositionen sollen alle eine gewisse **bewundernswürdige Majestät und Bescheidenheit** gehabt haben. Er war kein großer Liebhaber von seltenen Passagen wie Josquinus; er zeigte zwar Genie, aber ohne Pralerey, er verließ sich auf den innern Werth seiner Arbeiten, und erwartete das Urtheil der Zuhörer ruhig, ohne etwas zu thun, wodurch es zu seinem Vortheil hätte geleitet werden können.

4. Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850)

Publikation:	Geschichte der europäisch-abendländischen oder unser heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprunges, ihres Wachsthumes und ihrer stufenweisen Entwicklung; von dem ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsre Zeit 1834 (106 Seiten & Anhang); 2. Aufl. 1846 (108 Seiten & Anhang); Faksimile 2010
Ort:	Leipzig
Umfeld/Entstehung:	Kiesewetter lebte in und um Wien, große private Quellensammlung; im Vorwort besondere Betonung der Untersuchung des „Ursprunges der contrapunktischen Kunst“ (Kiesewetter, Widmung); Beginn der Planung 1815, ab 1828 stärkere Auseinandersetzung mit Älterer Musik, Musikgeschichte für „Musiker, Lehrer und Dilettanten“ (Kier 2010)
Kontext:	VII. Epoche Ockenheim. 1450–1480 (ab S. 49); VIII. Epoche Josquin. 1480–1520. (ab S. 53); IX. Epoche Hadrian Willaert. 1520–1560. (ab S. 59)
Quellen:	G. Zarlino
Diskursposition:	Hauptaugenmerk auf Josquin, anderen nur im Zusammenhang genannt; Verkürzung aufgrund des Umfangs; ‚populärwissenschaftlich‘; Heroengeschichte (Epochen und Schulen)
Modelle:	Lehrer/Schüler (Isaac/Senfl, Ockeghem/Josquin, Ockeghem/La Rue, Josquin/Isaac, Josquin/Willaert/Mouton), Zuschreibung/Willaert (Josquin)

Isaac

<S. 54f, 56f, s. Josquin>

<S. 61> Es wäre vielleicht gewagt, aus der grossen Zahl der damals thätigen **deutschen** Componisten diesen oder jenen als ausgezeichnet vor andern hervorzuheben; nur kann ich mir nicht versagen, zwei Männer von anerkanntem Verdienste hier besonders anzuzeigen; ich meine Johann Walther, des Churfürsten von Sachsen Sängerkapellmeister (Capellmeister), und **Ludwig Senfl**, Herzogs Ludwig von Baiern Capellmeister, **Heinrich Isaacs vortrefflichen Zögling**.

Josquin

<S. 45> Josquin des Pres, dann ein **Schüler des letzteren [Ockeghems]**

<S. 50> Schon im Jahre 1455 war **Josquin in desselben Schule**.

<S. 51> Ockenheim muss in seinem langen Leben ohne Zweifel eine sehr grosse Zahl von Schülern gebildet haben, welche der ausgebreitete Ruf, dessen dieser hochverdiente Mann überall genoss, zu ihm gezogen hatte; doch können als solche nur acht derselben angegeben werden, diejenigen nämlich, deren Namen in zwei auf desselben Tod gedichteten und in Musik gesetzten Nänien enthalten sind, und die in der That vorzüglich den Ruhm „ihres guten Lehrers und Vaters“ und **seiner Schule**, in der gleich folgenden Epoche, durch ihr eigenes Verdienst glänzend bewährt haben: **Josquin des Pres**, Antonius Brumel, Alexander Agricola, Gaspard, Loyset Compere (auch Pieton beigenamset), **Pierre de la Rue** (auch oft nur Pierchon, Piercon, von dem Italiener Pierazzon genannt), Prioris (vielleicht mit Philippus de Primis einer und derselbe), endlich Verbonnet, dessen anderer und vermuthlich rechter Name nicht angezeigt werden kann.

<S. 55> Josquin kam unter P. Sixtus IV. (reg. 1471 bis 1484) in die päpstliche Capelle; der **Niederländer Hobrecht** und **Heinrich Isaac (der Deutsche, Arrigo Tedesco)** weilten **um dieselbe Zeit, zu Florenz**, kehrten indess, so wie auch **Josquin**, nach kurzem Aufenthalte in ihre Heimath zurück; der rechte Augenblick war auch damals für Italien noch nicht gekommen.

<S. 56> Nach diesen allgemeinen und theils besonderen Betrachtungen über die Ursachen des guten Fortganges der musikalisch harmonischen Kunst und ihrer Theorie in dem bezeichneten Zeitalter, wenden wir nunmehr unsern Blick den ausgezeichneten Meistern dieser VIII. oder **Josquinschen Epoche** zu, und vergleichen den Zustand, in welchem die Musik in verschiedenen Ländern Europa's sich damals befand.

An der Spitze der Männer, welche diese Epoche beleuchten, steht oben an: **Ockenheims würdigster Zögling, jener hochberühmte Josquin des Pres** (Jodocus Pratensis oder a Prato). Als sein Geburtsort wird von Einigen Cambray, von Andern Conde angegeben. (Dass Einige ihn von der Toscanischen Stadt Prato herkommen lassen, und solchergestalt zu einem Italiener haben stempeln wollen, **verdient kaum erwähnt, vielweniger ernstlich widerlegt zu werden.**) Sein Geburtsjahr ist nicht angezeigt; nur kommt vor, dass er von Saint-Quentin wo er sich als Sängerknabe aufgehalten, nach der Mutation seiner Stimme, im Jahre 1455 **sich zu Ockenheim begab, um desselben Unterricht zu empfangen.** Unter dem Pontificate P. Sixtus IV. (reg. 1471 bis 1484) finden wir ihn als Cantore in der päpstlichen Capelle in Rom, wo er zwar in grossem Ansehen stand, doch bald wieder in sein Vaterland zurückkehrte, und einige Jahre hindurch zu Cambray verweilte. Im Jahre 1498 kam er an den Hof König Ludwigs XII., wo er aber auch nicht lange verblieb, sondern sich, wie zu vermuthen, nach Brüssel wendete, zuletzt Kaiser Maximilians I. Hofcapellmeister wurde, und um das Jahr 1515 sein **thätiges Leben** endete.

Josquin gehört ohne Zweifel unter **die grössten musikalischen Genies aller Zeiten.** Man macht es ihm (und, um die Wahrheit zu sagen, nicht ohne Grund) zum **Vorwurfe, 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. Gewiss ist es, dass jeder seiner Sätze, in den künstlichsten wie in den anspruchsloseren Compositions-Gattungen, sich durch irgend einen Zug des **Genies** vor den zahllosen Arbeiten seiner Kunstgenossen und Nachahmer unterscheidet.

Josquin selbst hat mehrere Schüler gebildet; als solche werden genannt: die Franzosen Certon, Clement Jannequin, Maillart, Bourgogne, Moulu und Claudin Sermisy (nicht Lejeune), welche die Kunst nach Frankreich brachten; — die Niederländer Mouton, K. Ludwigs XII. und Franz I. Capellmeister; Adrien Petit, genannt Coclicus, welcher nachmals in Deutschland lehrte und schrieb; Arcadelt, Jacquet von Berchem, in Italien Jachet de Mantua genannt, Gombert, nachmals K. Carls V. Capellmeister, der **deutsche Heinrich Isaac** (Arrigo Tedesco), K. Maximilians I. Capellmeister, und wohl noch m. a.

Gleichzeitig mit Josquin blühten **die andern Meister aus Ockenheims Schule;** unter diesen vorzüglich die bereits genannten: **Pierre de la Rue** (mit dem wohl hundert Jahre späteren Spanier de Ruimonte noch oft irrig verwechselt), Agricola, Compere, Brumel und <S. 57> Gaspard; so vieler andern nicht zu gedenken, deren Arbeiten in den Petrucci'schen Ausgaben vorkommen, und in meiner Abhandlung über die niederl. Musiker verzeichnet sind.

<S. 59> Unter den Niederländern, welche theils berufen, theils um ihr Glück all da zu suchen, um diese Zeit nach Italien kamen, war auch Hadrian Willaert, selbst ein Schüler Moutons, **also in zweiter Linie aus der Schule Josquins.** [...] Einer seiner nachmaligen Schüler, der berühmte Zarlino, erzählt die Anekdote, dass Willaert in Rom sein Recht auf eine beliebte Motette angesprochen habe, welche in der päpstlichen Capelle bis dahin für eine Arbeit **Josquins** gegolten hatte, so gross sey aber der Sänger Verehrung und das Vorurtheil für den einst ihr angehörigen **Josquin** gewesen, dass jene Motette von diesem Augenblicke an bei Seite gelegt wurde.

La Rue

<S. 51, 56, s. Josquin>

Obrecht

<S. 51> In das Zeitalter Ockenheims gehört, als desselben Zeit- und Altersgenosse, Jacob Hobrecht, ein sehr geschätzter Meister

<S. 55, s. Josquin>

5. August Wilhelm Ambros (1816–1876)

Publikation:	Geschichte der Musik Bd.1 1862 (574 Seiten), Bd.2 1864 (512 Seiten), Bd.3 1868 (591 Seiten); unvollständig hinterlassener Band 5: 1878 & Notenband 5: 1882
Ort:	Breslau
Umfeld/Entstehung:	Ambros lebte in Prag und Wien, wurde vom Verleger aus Leipzig gefragt seine Musikgeschichte zu schreiben
Kontext:	Erstes Buch. Die Zeit der Niederländer. Johannes Okeghem und seine Schule (ab S. 170), Jacob Obrecht; Josquin de Prés (ab S. 200); Die niederländischen Zeitgenossen Josquins. Pierre de la Rue.; Zweites Buch. Die Musik in Deutschland und England., I. Die deutschen Tonsetzer. Heinrich Isaak.
Quellen:	H. Glarean, F.-J. Fétis, E. de Coussemaker, J. G. Walther, F. Commer, J. Otto
Diskursposition:	Besprechung der bisherigen Forschungsgeschichte, dafür Aufgreifen aller bestehenden Beschreibungen; allgemein sehr bildliche Sprache, besonders bei Besprechungen der Musik; Renaissance-Musik ein Schwerpunkt; Beschäftigung mit dem Diskurs, anders als deutsche Autoren
Modelle:	Verbindungen (Isaac/Lorenzo, Isaac/Maximilian I.), Lehrer/Schüler (Isaac/Medici-Kinder, Isaac/Senfl, Ockeghem/Josquin, Josquin/Mouton, Obrecht/Wyngaert), Vergleich (Isaac/Dürer), Treffen (Isaac/Josquin/Obrecht/Agricola)

Isaac

<S. 79> ja selbst der wesentlich den Niederländern verwandte Heinrich Isaak von den Devisenrätsheln keinen Gebrauch machen mag

<S. 172, s. Josquin>

<S. 380> Sie scheinen als tüchtige Contrapunktisten die gelehrte Sylbentrommelei heimlich, aber gründlich verachtet zu haben. Es sind die beiden Meister Heinrich Isaak und Arnold von Bruck.

Mit dem Namen Heinrich Isaak (Isak, Isaac, Isac, Ysac, bei den Italienern Arrhigo Tedesco) ist der grösste deutsche Tonsetzer vor Ludwig Senfl und einer der grössten Meister der Tonkunst aller Zeiten genannt. Eine alte Tradition, die ihn Isaak von Prag nennt, ist nicht durchaus abzuweisen. Der sehr ungewöhnliche Zuname ist noch jetzt in Prag durch einige vielverzweigte Familien vertreten, von denen sich zwei im Besitze sehr alter Bürgerhäuser befinden. Ferner aber begegnen wir im Agnus der Missa *Carminum* (Volksliedermesse, in der unter andern im *Christe* auch Isaaks eigenes *Inspruk ich muss dich lassen* vorkommt) einem der wild und feurig bewegten, ganz origi- <S. 381> nellen Fünftelrhythmen einiger alt-böhmischer Volkstänze. Ist der Geburtsort unsicher, so wissen wir von der Zeit seiner Geburt gar nichts. Er war bei Lorenzo magnifico zu Florenz in grosser Gunst, er componirte für den Carneval jene Fest- und Maskenlieder (*canti carnecialeschi*, wie bekanntlich Lorenzo dergleichen selbst dichtete), aber auch die Gesänge eines geistlichen von Lorenzo gedichteten Schauspieles *S. Giovanni e Paolo* (jetzt im Besitze der Universität von Oxford) und ein schönes Lied *La* <S. 382> *più bella, nè più degna*, welches die herrliche Lage von Florenz und seine schönen Frauen preist, ist ein Andenken an Isaaks Aufenthalt in der unvergleichlichen Stadt. Dieser Aufenthalt muss um das Jahr 1475–1480 angenommen werden, und da Isaac nicht allein Capellmeister in S. Giovanni und Lehrer der Kinder Lorenzo's war, wie jene Oxforder Handschrift zeigt, sondern auch, wie das k. k. Archiv in Wien ausweist, damals sich zugleich auch als Geschäftsträger Maximilians bei Lorenzo verwendete (wofür er jährlich 150 fl. bezog), so muss er schon ein reifer Mann gewesen sein, der die Verhältnisse zu überschauen und zu beurtheilen vermochte. Der Umgang mit dem

gleichzeitigen in Florenz weilenden **Josquin, Hobrecht, Agricola**⁴ u. s. w. scheint auf ihn den grössten Einfluss geübt und den Styl deutschen Contrapunktes, den er aus seiner Heimat mitgebracht haben mag, wesentlich modificirt zu haben, gerade so wie **Albrecht Dürer** seinen tüchtigen Nürnberger Styl aus der Werkstätte Meisters Wohlgemuth nach Venedig und Bologna mitbrachte, um dort nicht als Schüler, aber als Meister, der den Mitmeister versteht und jenes „anchora imparo“ der Renaissance zu seinem Wahlspruche gemacht, von Giovan Bellini und Andreas Mantegna Vieles und Wichtiges zu lernen.

Jene eigenthümlich zusammenwirkenden Bildungselemente Deutsch, Niederländisch, Italienisch gaben Isaak einen gewissen, man könnte sagen **kosmopolitischen Zug**, wie ihn kein anderer Meister seiner Zeit besitzt. Sie durchdringen sich, bedingen sich, modificiren eines das andere, aber so ziemlich waltet doch immer eines davon vor, und man könnte Isaaks Werke in eine deutsche, eine niederländische und eine italienische Gruppe scheiden.

<S. 383> Die sanft wehmüthige Melodie, welche Isaak nicht, wie im *Christe* seiner Missa *Carminum* im Tenor, sondern ungewöhnlicher Weise in der Oberstimme anbringt, dürfte eben deswegen für seine freie Erfindung, nicht für ein Volkslied anzusprechen sein, obwohl der Text ganz wie ein solches, wie ein Wanderlied klingt (nach einer allerdings unverbürgten Ueberlieferung soll der **Dichter des Textes kein anderer sein als K. Maximilian I.** selbst). J. H. Schein hat Isaaks **kraftvolle, aber streng alterthümliche** Harmonie schon im Sinne seiner Zeit umgeschmolzen [...] Alles, was im deutschen Gemüthe **Zartes, Inniges, Herzliches** leben mag, kömmt hier zum Ausdruck. Es ist eines der schönsten Liebeslieder aller Zeiten, die Melodie vom herrlichsten Flusse und wunderbarer Wärme der Empfindung zieht sich äusserst schön durch die Stimmen, Tenor und Sopran singen wie im Duett, die anderen beiden Stimmen gehen zur Seite, ohne zur blossen Begleitung herabzusinken.

<S. 384> Aber Isaak vermeidet die Räthsel und Neckereien, er schreibt deutlich hin was er will: „in decimis“ (Discant des Agnus der Messe *Quant j'ai au cor*), „Descendit in undecimam“ (Bass des Agnus in der Messe *Chargé de deul*).

<S. 385> Die ganze Messe *O praeclara* baut er auf ein Hauptmotiv von vier Noten in einer Weise, die an die spielenden Tiefsinnigkeiten der deutschen Mystiker erinnert. [...] Merkwürdiger Weise hat Isaak zu dieser Messe eine **Art Vorstudie** gemacht, eine bedeutende Motette *Rogamus te piissima virgo*, welche Petrucci in den Motetti C ohne Angabe des Componisten gedruckt hat; aber sie steht auch in jener öfter erwähnten Handschrift Basevi's in Florenz, hier mit dem Namen h. yzaac, dafür aber ohne Text, der Abschreiber ersetzte ihn durch die herrschende Notengruppe andeutende Bezeichnung „La sol la mi“. [...] Im Ganzen aber finden wir uns bei den Messen Isaaks mehr wie in der Werkstätte des grossen Meisters des Tonsatzes, als in der Tempelhalle, die uns den Künstler und seine Werkstätte vergessen lässt. Isaak nimmt hier eine Art Mittelstellung zwischen **Hobrecht und Josquin** ein, er wendet häufig die alterthümlichen perfecten Eintheilungen an, er wird in dem Gewebe kleiner Noten gelegentlich so intricat wie nur Alexander Agricola, er lässt die Stimmen unter verschiedenen Zeichen zusammensingen, er führt sie canonisch hinter einander her. Der <S. 386> Tonsatz bekömmt dabei zuweilen etwas Strenges, Trockenes, zwischen dem hinwiederum mächtige Stellen (wie der Schluss des zweiten Kyrie der Messe *Salva nos*) ertönen. [...] Im Kyrie der Messe *Salva nos* lässt er einmal mit fast taschenspielerhafter Gewandtheit ein Unisono unbemerkt einschlüpfen. Die Messe *Frölich Wesen* **reproducirt den Styl Josquins in wahrhaft doppelgängerischer Weise**, ist überhaupt, trotz des deutschen Titels, wo möglich noch niederländischer als Isaaks übrige Messen. Zu den ganz niederländischen Harmoniesequenzen des „Crucifixus“, dem langsam und breit aufsteigenden Bass beim „*tertia die secundum scripturas*“ und ähnlichen Zügen wird man in der gleichzeitigen deutschen Musik schwerlich ein Seitenstück nachweisen können. [...]

⁴ Fn. 1, S. 382: Man möge sich der bekannten, oft citirten Aeusserung Arons erinnern. Dass es völlig falsch ist, Isaak zum Schüler Josquins zu machen, hat Fetis aus chronologischen Gründen sehr gut bewiesen. Aber er glaubt Isaaks Aufenthalt in Florenz bis 1515 ausdehnen zu sollen, weil Aron erst 1489 geboren wurde. Ich gestehe, dass ich eines für falsch halte: entweder Arons Geburtsjahr oder seine Versicherung des Umgangs mit Josquin u. s. w. Vielleicht meint Aron nur die Werke der Meister.

Den Messen reihen sich Isaaks Motetten würdig an. Sein **Schüler L. Senfl** hat in die Sammlung „Liber selectarum cantionum, quas vulgo mutetas vocant“ fünf vorzügliche Werke dieser Art aufgenommen: die sechsstimmigen Motetten *Optime pastor* und *Virgo prudentissima*, die vierstimmigen *Ave sanctissima Maria*, *Prophetarium maxime* und *O Maria mater Christi*. Die beiden sechsstimmigen sind grosse Prachtstücke allerersten Ranges, die höchste geistliche und die höchste weltliche Gewalt, **Papst und Kaiser verherrlichend, und zwar die erste Motette direct an Leo X., <S. 387> die andere an Maximilian I. gerichtet.** [...] Aber der phantastisch spielende Geist der Zeit blickt doch auch hinein; bei den Schlussworten der *Virgo prudentissima*: „pulchra ut luna et electa ut sol“ **kann Meister Isaak es nicht lassen** in den beiden Bässen mit den Tönen ut und sol sein Spiel zu treiben. Beide Motetten sind in den „Secundus tomus novi operis mtsici“ wieder aufgenommen, aber die *Virgo prudentissima* im protestantischen Sinne geändert in *Christus filius Dei* und als Gebet für Carl V. (In dieser Redaction ist sie nachmals in das „Magnum opus continens clariss. Symphonistarum Carmina“ von Montanus und Neuber übergegangen.)

<S. 388> Hier ist Isaak, wie er niederländische Lieder bearbeitet, **ganz und gar in der allerausgesprochensten Weise Niederländer.** [...]

Ein Hauptwerk, das Isaak, wie es scheint, **gegen den Schluss seines Lebens unternahm**, ist die Bearbeitung der Offizien für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres nach dem kirchlichen Cantus firmus (der hier im Basse auftritt).

<S. 389> Es **ist nicht bekannt, wann und wo Isaak sein Leben endete.** Insgemein wird er als „Hofcapellmeister Kaiser Maximilians“ bezeichnet. Das war nicht er, sondern der Bischof Georg von Slatkonja, dessen in der grossen Motette *Virgo prudentissima* mit den Worten gedacht wird: „Georgius ordinat, Augusti Cantor, Rectorque Capellae Austriacae“ und auf dessen Grabstein in der St. Stephanskirche zu Wien (er starb 1527) zu lesen ist: „divi Maximiliani Caesaris Augustissimi a Consilio, Archimusicusque“. Isaak war, wie es auf dem vorhin citirten Titel heisst, „**Symphonista regius**“. Allerdings aber war er der **Stolz und die Zierde der Capelle**, und wie man den **ehrwürdigen Greis** als den Fürsten der Musiker in Deutschland anerkannte, zeigen die bewunderungsvollen Aeusserungen der Zeitgenossen.

<S. 393> [Lorenz Lemlin] deutscher Tonsetzer, und zwar einer der liebenswürdigsten. Ist er im Vergleiche zu Isaak oder Senfl nur ein Stern zweiter Grösse [...]

<S. 396: Eines bei Forster *Nu grüss dich Gott mein truserlein* trifft den **herzlichen Ton der deutschen Lieder Isaaks**

<S. 404> [Senfls] Lehrer war, wie Minerius und Glarean einhellig bezeugen, Heinrich Isaak.

<S. 407> Auf die Stücke im „Liber Select. cant. quas vulgo mutetas vocant“ (1520) mag Senfl besonderen Werth gelegt haben, da er sie der Stelle neben **Josquin und Isaak** würdig hielt [...]

<S. 408> als er [Senfl] einen beträchtlichen Theil der Aufgabe, den **Isaak nicht mehr vollenden konnte**, über sich nahm und in einer **seines Lehrers würdigen Weise** lösete.

Josquin

<S. 31> dass Glarean an Josquin laut preiset: „kein anderer habe es in gleichem Maasse verstanden die Bewegungen des Affectes auszudrücken;“ dass Johannes Otto in Josquins Musik etwas „Unnachahmliches und Göttliches“ findet, womit natürlich nicht Canons und sonstige Künste, sondern die **Züge des Genies und geistigen Adels** gemeint sind, welche Josquins Musik auszeichnen; [...] bei Johannes Otto, wenn er, von Josquins *Huc me sidereo* innigst ergriffen, fragt: „wann denn ein Maler das Angesicht des leidenden Erlösers deutlicher gemalt habe, als hier in Tönen geschieht,“ oder wenn Otto von eben dieses Meisters Compositionen des 50. (51.) Psalms meint: „hier werde eine Sprache gesprochen, die gewaltig das Herz erschüttere und erhebe“, und wenn er jenes stufenweise immerfort wiederholte *Miserere mei Deus*,⁵ worin der blosser Lehrer des Tonsatzes endlich nichts weiter gefunden haben würde als einen gut durchgeführten *Pes in voce media*, in der höheren Bedeutung eines unaufhörlichen Rufes tiefer Seelennoth zum Allerbarmenden erfasst, bei dessen Anhören wohl niemand gedanken- und gefühllos bleiben werde.

<S. 49> Schönes, Edles, Bedeutendes und Würdiges haben die Meister hier niedergelegt, und wie klärend der Motettenstyl auf den Styl der Missa zurückgewirkt, lassen insbesondere einige Messen aus **Josquins reifster Zeit**, wie seine *Missa da pacem*, seine Pangelingua Messe, deutlich erkennen. Es gereichte dem Motettenstyl sicherlich zum Heile, dass sich die Tonsetzer nicht, wie bei der Missa, verpflichtet glaubten immerfort musikalische Mirakel zu wirken.

<S. 57> Wie für die Messencomposition das Lied *l'homme armé* von dem übrigens doch auch zwei weltliche Bearbeitungen nachweisbar sind: eine von Josquin, die andere von Borton (Morton ?) so scheint das Lied *Forseulement* als Meisterprobe für den Satz einer weltlichen Chanson gedient zu haben: es finden sich derlei Compositionen von Okeghem, Pierre de la Rue, Hobrecht, Alexander Agricola, G. Reingot, Johannes Ghiselin, Brumel, Pipelare, und einem Ungenannten, sogar der Römer Costanzo Festa hat das Lied bearbeitet; **Josquin aber ist stolz daran vorübergegangen.**

<S. 69> oder, wie Josquin, nach Hermann Fincks Bericht, einmal mit Anspielung auf das antike Sprüchwort [...] bei einem Psalm geschrieben haben soll: *Ranam agit Seriphiam*, und ein andermal, wo eine Stimme erst gegen den Schluss des Satzes einzutreten hatte: „dormivi et soporatus sum.“ [Fn. 2: Hermann Finck sagt: „Hunc Canonem plerunque usurpant in Missis in textu Benedictus qui venit in nomine Domini, et notat *silendum* esse, etiamsi vox adscripta sit.“ Ich bin sehr geneigt zu glauben, dass solche Paraphrasirungen des einfachen Tacet oft blosser Copistenwitze waren. Die Ambraser Messen z. B. enthalten davon eine grosse Menge, die schwerlich alle von den Componisten selbst herrühren. Der Codexschreiber wollte eben auch gelegentlich „geistreich“ in seiner Art sein. Rebusse wie: eine Pfeife (Pipe) und die Noten La Re, statt den Namen Pipelare hinzuschreiben, ist ein öfter vorkommender Scherz.]

<S. 70> Josquins Sprüche haben eine Art **feiner Eleganz, etwas zierlich Weltmännisches, auch eine Latinität**, gegen die kein Humanist etwas einzuwenden haben konnte. Er wendet auch wohl französische Motti an, wie in der *Missa de b. Virgine* das Kirchengebet *vous jeunerez les quatre temps*, was B. G. Rossi als „Motto grazioso“ rühmt: es weist den Sänger an vier Tempora zu pausiren, und ist so klar wie möglich, denn es war meist nur die **Absicht der Componisten durch einen munteren Einfall zu erfreuen**, nicht die Sänger in Verlegenheit zu setzen.

<S. 72> Aron bemerkt zu den Canons Josquins: „omnia probate, quod bonum est tenete“ und „Qui quaerit invenit“: es sei ungewiss, ob Josquin dabei sich selbst verstanden; so viel aber sei gewiss, **dass er nicht wollte, dass ihn andere verstehen.**

<S. 172> Aber eben das, was er hierin geleistet hat, wendete ihm die Bewunderung der Zeitgenossen und dieser Ruf führte ihm die besten Talente als Schüler zu, unter ihnen Josquin und Pierre de la Rue, von denen der erste in Italien und in Frankreich eine glänzende Wirksamkeit entwickelte, den Ruhm des niederländischen Namens aufs Neue und mehr als je bewährte, durch seine Schüler Mouton, Claudin Sermisy u. A. in Frankreich eine blühende Tonsetzerschule heranbildete, den Deutschen Heinrich Isaak für seine Kunstweise gewann, der dann selbst und durch seinen Schüler Ludwig Senfl von Zürich in Deutschland auf die Musik den grössten Einfluss übte. In diesem Sinne darf also der ehrwürdige Okeghem wirklich als der geistige Stammvater aller folgenden Generationen von Musikern gelten.

<S. 200> Josquin de Prés. Mit Josquin de Pres tritt in der Geschichte der Musik zum erstenmale ein Künstler auf, der vorwaltend **den Eindruck des Genialen macht**. Von seinem Leben wissen wir bis jetzt so viel, dass er aus dem **Hennegau und höchst wahrscheinlich aus Condé stammte und um 1445 geboren sein mag**, da wir ihn, nachdem er Vater Okeghems Schule verlassen, um 1480 in Florenz schon als berühmten Musiker in der Umgebung Lorenzo Magnifico's finden, nachdem er eine Zeit lang in Rom Mitglied der päpstlichen Capelle unter Sixtus IV. (reg. 1471 bis 1484) gewesen. Was ihn aus dieser **sicheren und ehrenvollen Stellung gedrängt**, ist nicht ersichtlich. Vielleicht hatte er, wie es das **Loos des Genies**, ehe es siegreich durchdringt, **mit Neid und Unterdrückung zu kämpfen**. Serafino Aquila's bekanntes Sonett deutet mehr dahin, als, wie man insgemein annimmt, auf den Druck von **Sorgen um Geld und Auskommen**. In Rom mag er 1473 seine Messe *Hercules dux Ferrarie* componirt haben, als in jenem Jahre Lianora von Arragon, als Braut des Herzogs Ercole, vom Cardinal Riario mit glänzenden Festen empfangen wurde, bei denen selbstverständlich in thea-

tralischen Darstellungen und Maskenzügen der mythische Hercules seine Rolle voll schmeichelhafter Beziehungen auf den fürstlichen Bräutigam spielte. Ercole bestellte bei ihm jenes grandiose fünfstimmige Miserere, welches zu **des Meisters besten Arbeiten** gehört. **Es ist möglich, dass Josquin eine Zeit lang in Ferrara** selbst verweilte es war damals vor allem freilich der militärische Musterstaat Italiens, aber Ercole war auch ein Kunstmäcen und auf gute Musik hielt man dort seit Borso's Zeiten. **Der Aufenthalt Josquins bei Lorenzo magnifico in Florenz**, dessen Aron gedenkt, muss in die Zeit zwischen 1484 und 1490 (die Todesjahre Sixtus IV. und <S. 201> Lorenzo's) fallen. In Rom und Florenz muss Josquin die bedeutendsten Eindrücke erhalten haben: **beide Städte wimmelten von gelehrten, geistvollen, fein gebildeten Männern** und die bildende und bauende Kunst trat eben in ihre goldene Zeit ein. Schönes und edel Gebildetes umgab ihn, entstand vor seinen Augen. Er selbst konnte sich in dem Kreise, der Lorenzo umgab, **frei und behaglich bewegen, an Geist stand er Keinem nach** (er blitzt aus den wenigen gelegentlichen Aeusserungen, die uns sein Schüler Coclicus bewahrt hat u. s. w.), und selbst die Wahl seiner Devisen verräth eine **feine humanistische Bildung**, und muss Josquin einmal selbst eine Devise versificiren, so haben seine lateinischen Hexameter und Pentameter meist guten Klang. Josquin verliess endlich Italien wir begegnen ihm in der Capelle Ludwigs XII. von Frankreich (reg. 1498–1515) wieder. Hier **scheint er zum Könige in einem gewissen gemüthlichen, halbvertraulichen Verhältnisse** gestanden zu haben. Die Erzählung, dass er die Mahnung um eine ihm vom Könige zugesagte Präbende in ein wohlgewähltes, meisterhaft componirtes Citat aus dem 118. Psalm „Memor esto verbi tui servo tuo“ eingekleidet habe, **entspricht völlig dem Charakter Josquins** und wird durch die Beschaffenheit der Composition selbst bestätigt.

<S. 202> Gelegentlich darf Josquin auch wohl den Geschmack, den der König an einem **gemeinen Liede** findet, das er zu ganzen Tagen vor sich hinsingt, ironisiren und es zur Parodie eines Canons benützen, wobei dem stimmlosen Könige, der durchaus mitsingen will, ein einziger endloser Halteton zufällt.⁵ Dafür stellte er sich gelegentlich am königlichen Geburt- oder Namensfeste mit irgend einem musikalischen Kunst- und Kabinetsstücke ein, wie sein <S. 203> *Vive le roi*. **Wie lange Josquin bei Ludwig XII. weilte, ist nicht nachgewiesen**; auffallend ist, dass, als Anna von Bretagne, Ludwigs Gemalin, starb, nicht er, sondern **sein Schüler Mouton** die Trauercantate componirte.

Nach Conrad Peutingers Angabe soll Josquin zuletzt in den Diensten Kaiser Maximilians I. gestanden haben. Hofcapellmeister, wie man insgemein auf diese Notiz hin annimmt, war er nicht - die Archive in Wien und Insbruck würden sonst über einen solchen Mann doch wohl irgend eine Notiz enthalten. Der kaiserlichen Capelle in Wien stand vielmehr Georg von Slatkonja, Bischof von Wien, vor; Compositor war **Heinrich Isaak**. In der königlichen Capelle zu Paris befand sich Josquin aber sicher auch nicht mehr, als Franz I. die Capellmeisterstelle derselben gründete, man würde dabei schwerlich eine **Weltberühmtheit** seiner Art hintangesetzt haben. Die niederländischen Meister waren, wie jeder Belgier, von Liebe für ihre Heimat erfüllt, welche bei vorrückenden Lebensjahren lebhafter wurde; der alte Adrian Willaert, der daran dachte seine glänzende Stellung in Venedig aufzugeben, um seine letzten Tage in seiner Vaterstadt Brügge zu zu bringen, ist ein Beispiel. Josquin mag in Paris eine ähnliche Sehnsucht empfunden und etwa in der niederländischen Capelle Maximilians (der unter andern auch **Pierre de la Rue** angehörte) eine Stellung gefunden haben. Daher mag die Notiz bei Swertius rühren, er sei im Chore von St. Gudula zu Brüssel, wo sein Bildniss und Epitaph zu sehen sei, begraben, während Claude Hemere angibt, er habe endlich (von Ludwig XII. oder Franz I.) ein Canonicat zu St. Quentin erhalten. Beide Nachrichten beruhen auf einem Missverständnisse Josquin starb vielmehr zu Conde, wo er ein Haus besass, **am 27. August 1521** als Propst des dortigen Domcapitels, wurde im Chor der Kirche begraben und ihm eine versificirte Grabschrift gesetzt. Da nun Conde in <S. 204> den burgundischen Erbländern Maximilians lag, so kann man unbedenklich annehmen, dass Josquin seine letzte ehrenvolle Stellung dem Kaiser dankte und es löst sich das Gewirre der bisherigen Nachrichten über ihn auf befriedigende Weise.

Unter den fast zahllosen, zum guten Theile sehr verkehrten Aeusserungen über Josquins **künstlerischen Charakter** trifft Kiesewetter in wenigen Worten zumeist das Rechte. „Josquin“ sagt er

⁵ Fn. bei Ambros: Dodecachordon S. 468 (beiläufig gesagt, die ganze Erzählung ein extrafeines Stück elegantesten Humanistenlateins). Man sehe auch Forkel 2. Band S. 552, wo auch (nach dem Dodecachordon S. 469) die „jocosa cantio Ludovici regis Francia“ Seite 598–599 als Beleg für Josquins Geschicklichkeit (!!) mitgetheilt wird.

„gehört ohne zweifel unter die grössten musikalischen Genies aller Zeiten. Man macht es ihm – und, um die Wahrheit zu sagen, nicht ohne Grund – zum Vorwurfe, dass er die musikalischen Witze und Künsteleien auf eine übermässige Höhe getrieben und durch sein Beispiel in dieser Hinsicht nachtheiligen Einfluss auf die Kunst ausgeübt habe; allein es war dies nun einmal die Richtung seiner Zeit. Gewiss ist es, dass jeder seiner Sätze, in den künstlichsten wie in den anspruchlosen CompositionsGattungen, sich durch irgend einen Zug des Genies vor den zahllosen Arbeiten seiner Kunstgenossen und Nachahmer unterscheidet.“ Aber auch Kiesewetter betont die „**Witze und Künsteleien**“ doch noch viel zu sehr. Auf solche Aussprüche hin hat man sich gewöhnt Josquin vor allen Dingen von dieser Seite heranzusehen und hat ihn von da aus zu begreifen gesucht: er gilt den Meisten als ein **bizarrer Kunststückmacher**, dessen natürliches **Genie** hin und her durch die wunderlichen Tongeflechte hindurchblitzt, und den man mit der Verkehrtheit seiner Zeit allenfalls entschuldigen mag. Josquins **wirkliche Grösse** und wahre Bedeutung aber ruhet auf den Grundlagen, welche die ewigen Fundamente der Kunst bilden, und im Gesamtanblicke seiner unvergänglichen Werke bilden jene stets **betonten Witze und Künsteleien nur ein untergeordnetes Moment**. Dass Josquins Beispiel hemmend und entstellend auf die Kunst eingewirkt habe, ist eine unbegründete Meinung, – gerade hier **vollendete** er nur, was er von seinen Vorgängern Okeghem und Hobrecht überkommen ja er klärte es sogar. Er vielmehr ist es gerade, der mit gewaltiger Hand die Bahn, die zu einer maassvolleren Kunstweise führte, durch das dornige Dickicht brach. Seine **bedeutenderen Schüler und Nachfolger** haben ganz vorzugsweise jene Messen und Motetten ihres Meisters, in denen sich die Umgestaltung (denn so muss man es nennen) vollzieht, zu Vorbildern ihrer eigenen Kunst genommen. Kiesewetter citirt bei der Besprechung Palestrina's einen Ausspruch Burney's über den grossen Pränestiner: „überall erglüht“ sagt Burney von Palestrina „das Feuer des Genies trotz der beengenden Schranken des Canto fermo, des Canons, der Fuge, der Umkehrungen, und was sonst jeden anderen, als ihn, zu erkälten <S. 205> und zu versteinern vermöchte.“ **Ungleich besser würde dieser Ausspruch auf Josquin passen**. Bei ihm merkt man das unter dem einengenden Zwange der Contrapunktik gewaltsam arbeitende **Feuer des Genius** weit stärker als bei Palestrina, auf dessen Compositionen vielmehr völlig Anwendung finden könnte, was Winckelmann vom belvederischen Apoll sagt: „**ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat die ganze Umschreibung erfüllt.**“ [...] er **ladet sich zuweilen einen Zwang auf**, dessen Bedingungen er dann doch nur auf Kosten der Schönheit einzuhalten vermag; seine Stimmführung zeigt zwischendurch das Gewaltsame oder Eckige der alten Schule, oder er schafft irgend ein krystallenes Eisblumenstück voll symmetrisch wiederholter Noten- <S. 206> folgen. Josquin hat in sich eine Entwicklung der Kunst erlebt wie vor ihm Keiner, wie nach ihm Wenige. Manches muss man als Uebergangsmoment hinnehmen; es ist erstaunlich und erfreulich, wie er sich von jenen herben Archaismen mehr und mehr blos durch seine innere geistige Kraft losmacht, und ihm endlich goldreine, schlackenlose Werke gelingen, die auf der vollen Sonnenhöhe künstlerischer Vollendung stehen. Dazu hat er in vollem Maasse die Eigenheit des Genies, **keck über die Schulregel wegzuspringen**, oder vielmehr durch die That zu zeigen, die bisherige Regel sei zu enge gefasst gewesen. „Sed haec Dominus Josquinius non observavit“ sagt sein Schüler Adrian Coclicus, nachdem er umständlich einige vor Josquin unverbrüchlich gewesene Regeln auseinandergesetzt. **Glarean schüttelt mehr als einmal missmuthig den Kopf**, wenn eine Composition seines Josquin in das Fachwerk der Tonarten durchaus nicht passen will („sed sie fuit homo Jodocus noster nimis ingenio lasciviens“), schlimmer noch, wenn sich der gelehrte Gesetzgeber der Kirchentöne zu seinem höchsten Verdrusse übermüthig „genasführt“ sieht. [...]

Wie er aus der Schule Okeghems hervorgegangen, beherrscht er ihre auf das feinste berechneten Mensuralnotirungen, ihre kunstvollen Satzverwebungen mit geradezu virtuosenhaften Gewandtheit. Das Meisterproblem der *Fuga ad minimam* genügt ihm an sich noch immer nicht, er verbindet sie gerne mit irgendwelchen ganz besonders schwierigen Nebenumständen (letztes Agnus der Missa *L'omme armé sexti toni* und *Malheur me bat*). Componiren Andere über den vielbenützten *Omme armé* ihre herkömmliche Messe, so componirt er gleich deren zwei von einander grundverschiedene, deren eine auch noch überdies auf die Solmisationsreihen (ad voces musicales) eine kunstvoll spielende Beziehung nimmt. Die inneren Beziehungen anscheinend ganz verschiedener Motive auf einander findet er mit erstaunlichem Scharfblicke heraus – z. B. dass das Lied *D'ung aultre amer* sich aufs

beste mit der kirchlichen Psalmodie zusammenbequemte, was er denn sofort im Sanctus seiner über jenes Lied gesetzten <S. 207> Messe in sehr ansprechender, wirklich geschmackvoller Art verwerthet. Mehrere Stimmen aus einer einzigen durch Zeichen gegen Zeichen oder sonst zu entwickeln versteht er mit grösster Leichtigkeit; wunderbarer noch darf heissen, dass er auf diesem Wege, **wo seine Vorgänger, wie Barbireau, Hobrecht u. A., kaum etwas Besseres als mühsam herausgequälte Sätze** zu Stande brachten, zuweilen etwas Ausdrucksvolles zu schaffen im Stande ist. Der zwölfstimmigen Messe **seines Mitschülers Brumel** stellt er den Psalm *Qui habitat in adjutorio* entgegen, in welchem er in sechsfachem Canon vierundzwanzig Stimmen auf einander thürmt. **Verwegen** treibt er hier und noch sonst zu weilen die Kunst **bis an die äussersten Grenzen des Möglichen, wo Anderen der Athem ausgeht**, und zuweilen freilich ihm selbst auch. Dass Josquin die Klärung seines **Talentes** zuerst und zunächst in seinen Motetten gefunden hat, kann wohl als zweifellos angenommen werden. Der Festtagsprunk virtuosenhafter Satzkünste war von jeher mehr der Missa als der Motette zugewendet worden. Josquin **begriff** aber überdies **die Bedeutung und den Werth der Worte**, [...]

Unter seinen zahlreichen Motetten findet sich eine einzige, *Ut Phoebi radiis*, bei welcher er in die wunderlichen Seltsamkeiten seiner Vorgänger (etwa wie die Antoniusmotette von Busnois oder die Eremitenmotette Okeghems) hineingeräth und sowohl in dem jedenfalls für die Composition eigens und nicht unwahrscheinlicher Weise **von ihm selbst gedichteten Texte**, [...]

<S. 208> Durch allen einengenden Zwang, den der kirchliche Ritus und die Kunstweise der Zeit unerbittlich auflegten, spricht bei Josquin ein tief, rein und warm empfindendes, ja der gewaltigsten leidenschaftlichen Erregungen fähiges Gemüth: Trauer, schmerzliche Klage, herber Zorn, innige Liebe, zartes Mitleid, milde Freundlichkeit, strenger Ernst, mystische Schauer, anbetender Andacht, froher Sinn, leichter Scherz.

<S. 209> Die Motetten bieten eine Fülle dieser Züge. Neben diesem höheren, geistigen Zuge blieb freilich auch noch Raum genug für alle möglichen Satzkünste, die sich allerdings um desto minder vordringlich zeigen, je mehr sich Josquin innerlich klärt. Aber selbst wo er derlei Künste ausdrücklich betont, ist anzuerkennen, dass sich davon in weitaus den meisten Fällen über die blosse buchstäbliche Lösung der Aufgabe hinaus eine reiche Fülle von Phantasie offenbart und dass Josquin den feinen Geschmack, der ihm eigen ist, nur selten um den Preis irgend einer canonischen Durchführung opfert. Jedem gegebenen Thema sofort alle seine Seiten, an denen es gefasst werden kann, alle gebotenen Möglichkeiten sinnreicher Durchführungen abzusehen, besitzt Josquin einen Scharfblick ohne Gleichen und in diesem Sinne ist der bekannte Ausspruch sehr treffend: „Andre hätten thun müssen wie die Noten wollen, aber Josquin sei ein Meister der Noten, diese müssen thun wie er will.“

<S. 210> Die Anekdote, die sich an die Messe *La sol fa re mi* gehängt hat, circularte jedenfalls schon zu Josquins Lebzeiten: schon Theophil Folengo nennt mit deutlicher Anspielung darauf diese Messe *Lassaque far mi*; Glarean meint, Josquin habe sie als **Spottvogel** (derisor) componirt. Möglich, dass des ewig versprechenden und nie haltenden „Magnaten“ (wie ihn Glarean nennt) stets wiederholtes „lasci fare mi“ – man weiss, wie geläufig dieses Wort den Italienern ist – Josquin die Idee zu seinem Thema gab, das, an sich schön, singbar und ausdrucksvoll, ihm Gelegenheit zu einer Fülle musikalischer Entwicklungen bot. Den Magnaten durch die Aufführung der Messe lächerlich machen zu wollen, konnte schwerlich die Absicht sein, und der ganze Hof hätte tief in die Geheimnisse der Solmisation eingeweiht sein müssen, um etwas zu merken. Weiss man das Histörchen, so macht das *La sol fa re mi* in der Messe freilich einen Effect, **wie ein in ein Spiegelzimmer gehängter Medusenkopf**. [...] Hier bekommt er geradezu einen modernen Zug und steht unserer Empfindung näher als selbst **Palestrina**.

<S. 211> Fasst man alle diese Züge zusammen, so begreift man das Entzücken sehr wohl, in welches Josquin schon seine Zeitgenossen versetzte. Der Verstand der Kenner wurde durch seine Canons und sonstigen Satzkünste vollauf befriedigt, aber über all dieses wehte ein Anhauch heraus, dessen Zauber man empfand ohne ihn erklären zu können „etwas Göttliches und nicht Nachahmliches,“ wie Johannes Otto meint. Bei der allgemeinen Bewunderung, die sich dem Meister zuwendete, ist es natürlich, dass uns von ihm in Abschrift und Druck zahlreichere Compositionen erhalten sind als von irgend einem Zeitgenossen. Bei alledem kömmt seine Fruchtbarkeit mit jener **Palestrina's** oder gar der wahrhaft enormen **Orlando Lasso's** nicht in Vergleich und Glareans Angabe wird ganz

glaublich, dass er **Compositionen jahrelang zurückhielt, von seinem Sängerchor probiren liess, dabei die strengste Selbstkritik übte, änderte, besserte, ehe er ein neues Werk der Welt übergab.**

<S. 215> Behandelt **Hobrecht** das Lied seines ehrwürdigen Zeit- und Kunstgenossen noch mit einer gewissen respectsvollen Rücksichtnahme, so <S. 216> wirthschaftet Josquin darin herum, wie ein übermüthiger Sieger in einem eroberten Lande, und kehrt gelegentlich das Unterste zu oberst. Zu Anfang des *Et in terra* rückt er z. B. sein Vorbild gleichsam auseinander: er findet, dass die beiden oberen Stimmen Okeghems die von dem alten Meister ihnen unterstellte dritte Stimme bis zum 11. Tempus eigentlich gar nicht nöthig haben, um einen reinen und gut klingenden Tonsatz zu geben. Josquin lässt sie also ihre richtigen Okeghem'schen Noten, aber als Duo singen; mit dem 11. Tempus tritt jene beseitigte Grundstimme (hier als Tenor) ein und erhält drei von Josquin frei erfundene Gegenstimmen zu Gefährten. Das ganze Trio Okeghems aber schreibt (wieder bis zu jenem 11. Tempus) Josquin als Anfang seines Sanctus ohne Complimente ab, von da an springt Okeghems (und bis hieher auch Josquins) Grundstimme mit ihrer dem Okeghem'schen Part notengetreu entsprechenden Fortsetzung in den Alt hinauf und erhält drei freie Gegenstimmen von Josquins Erfindung u. s. w. [...]

In der so unendlich einfachen und so wundervollen Motette *Tu solus*, die an Stelle des Bene- <S. 217> dictus eingeschaltet ist, hebt sich Josquin zu rein **verklärter Schönheit, wie sie dann Palestrina** in ähnlicher Weise wieder erreicht. [...] oder vielleicht als habe er zeigen wollen, dass er noch immer etwas ausrichten könne, wenn er sich auf zweistimmige Sätzchen mit abwechselnden vierstimmigen Fauxbourdons beschränkt.

<S. 218> geschriebenen Parte lassen auf ein **Werk aus des Meisters früherer Zeit** schliessen: er ist hier noch völlig in das vielmaschige Netz eines Styles verwickelt, über den er sich hernach so glänzend zu erheben wusste.

<S. 223> In der *Virgo prudentissima* sucht er sogar sehr absichtlich auffallende Gegensätze, z. B. nach Terzparallelen zweier Stimmen plötzlich eintretenden vollen Chor; zu Anfang des zweiten Theiles kurze Rufe der einzelnen Stimmen, kleine Melodiesätzchen wie schüchtern hinter einander herschleichend, andere gesellen sich, wie Bächlein zusammenströmen, bis es zum Schlusse in stolzen Wogen geht.

<S. 224> Palestrina hat es in seiner Motette *Tribularer si nescirem misericordias tuas* überaus schön nachgeahmt; <S. 225> aber was sein Stück auch an feinem Dufte vor dem Vorbilde voraus haben mag, an mächtiger Hoheit und Grösse hat er den älteren Meister nicht erreicht.

<S. 226> Die vierstimmigen Motetten des Meisters zeigen die Entwicklung seines reichen geistigen Lebens, und wenn eine chronologische Bestimmung ihrer Entstehung selbst auch nur annäherungsweise zu geben unmöglich bleibt, so kann man doch die älteren noch vielfach befangenen Arbeiten von den schön entwickelten späteren deutlich genug unterscheiden. Die Motette *Victimae paschali laudes* gehört sicher den Frühzeiten des Meisters an, abgesehen davon, dass er dafür ganze Parte weltlicher Lieder von Okeghem und Hayne (in denen er damals noch seine Vorbilder erblicken mochte) herübernimmt, das *D'ung aultre anier* und *De tous biens* wohl oder übel mit der uralten Sequenz des Mönches von St. Gallen ein Bündniss schliessen muss, ist die ganze Schreibart noch sehr streng, trocken und mager. Das *Ut phoebi radiis* ist vollends von Hause aus ein Curiosum. Der Uebergangszeit mag das schon sehr bedeutende *Magnus es tu Domine* angehören, besonders ist der zweite Theil *Tu pauperuni refugium* von grosser und eigenthümlich edler Schönheit. [...]

<S. 228> [*In exitu Israel*] möchte **der mittleren Zeit Josquins** angehören, er hat noch nicht den vollen, warmen, körperhaften Klang [...]

<S. 231> *Fortune estrange* im Codex Basevi, letzteres mit dem Basse „pauper sum et in laboribus,“ **wo der Meister in irgend einer Seelenbedrängniss Trost bei der Musik gesucht zu haben scheint** (was beiläufig wieder ein Beweis wäre, dass die Tonsetzer nicht immer blos Contrapunkt und Canon suchten), [...]

<S. 232> Ueberblickt man das reiche Wirken des Meisters, so lässt sich Alles in Allem vielleicht so zusammenfassen: Josquin war in den Traditionen der Okeghem'schen Schule erzogen, und weit

entfernt etwa sofort als Reformator gegen sie aufzutreten, suchte er ihnen vielmehr die möglichst sinnreiche und geistreiche Gestaltung zu geben, oder sie auf die höchste Spitze der Möglichkeit emporzutreiben. Aber mitten in dieser Arbeit wurde Josquin allmählig doch zum Reformator. Die Musik hatte in der Okeghem'schen Schule meist eine gewisse Neigung ins Ueberkünstliche, Verwickelte, Spitzfindige und seltsam Phantastische hineinzugerathen, sobald sie in jener entschieden ausgeprägten, scharf charakteristischen Weise auftrat, nach welcher die ganze Schule sichtlich strebte. Wo sich hingegen gelegentlich, um den Hörern doch einmal ausruhen zu lassen, die Nothwendigkeit einfach, klar und ruhig zu schreiben fühlbar machte, fiel die Musik hinwieder um oft ins Aermliche, Kahle oder Schwerfällige. Josquin (und nicht er allein, aber er am deutlichsten und entschiedensten) bildete nun gerade aus diesen Elementen einen Styl heraus, der in der folgenden Generation den älteren so gut wie ganz verdrängte. Dieser Styl gestaltete sich reich, energisch, alle Einzelheiten individuell belebend, aber ohne phantastisch, spitzfindig oder überladen zu werden, da vielmehr Maass und <S. 233> lichtvolle Klarheit diesen festen musikalischen Gestaltungen etwas eigenthümlich Edles und Bedeutendes gibt. [...] Er findet hierin den Unterschied und Fortschritt seiner Zeitgenossen gegen Josquin, der indessen (und mit Recht) nicht aufhörte die Bewunderung der Welt zu sein. Prüft man die Compositionen der **Schüler Josquins, eines Mouton, Richafort, Gombert** u. a., so bleibt kein Zweifel, dass Josquin sie gerade zu dieser Kunstweise anleitete, deren **Werth und Bedeutung er einsah**, und von der er **wusste, um welchen Preis er selbst sie errungen**. Dabei verschwanden dann oder wurden doch auf ein sehr bestimmtes Maass beschränkt die Devisen, die Räthsel, die Häkeleien der Fugen ad minimam, die kleinen Motivschnitzereien und umgekehrt die centnerschweren Canti fermi mitten im Gedränge contrapunktirender Gegenstimmen, da vielmehr der gemischte Contrapunkt, wo der Tenor nicht mehr zu sagen hat als jede andere Stimme, zum vorwiegenden Gebrauche kam. Das unruhig Phantastische wich dem edel Phantasievollen; was an stachelndem Reize verloren ging, wurde an reinem Kunsteindrucke gewonnen. Man hat dieses Verdienst Josquins nicht oder kaum betont, und doch ist es wahrlich nicht sein kleinstes.

<S. 234, s. La Rue>

La Rue

<S. 172, s. Josquin>

<S. 203, s. Josquin>

<S. 234> Konnte und durfte ein Meister dem bewunderten **Josquin** die Herrschaft streitig machen, so war es Pierre de la Rue. Freilich eine ganz **anders angelegte Natur**. Der Gegensatz tritt schlagend in den von beiden Meistern über den *Omme armé* im **Wettstreite** componirten Messen zu Tage. Während sich Josquin in die bunteste Fülle phantastischer Einfälle stürzt, **zieht sich** Pierre de la Rue **ernst, sinnend und rechnend zurück**, wobei er denn findet, es lasse sich mit dem immer und immer wieder bearbeiteten Liedthema etwas, bis dahin von niemandem, auch nicht von Josquin Bemerktes, etwas in der Anlage der Prolationsmesse des alten Okeghem Aehnliches zu Stande bringen. [...] Während Josquin seinen Tenor fortwährend durch Devisen umstaltet, hält **Pierre** sein Thema wie **mit eisernen Händen fest** und es muss sich zu allem Möglichen schicklich und willig erweisen. [...] Aber so bezeichnend diese sonderbar tief sinnige Messe auch beissen darf, unter allen Meistern der Schule ist Pierre de la Rue derjenige, den man noch weniger als Josquin aus einzelnen, aus der Fülle des Vorhandenen zufällig herausgegriffenen Werken kennen lernen darf. Im Ganzen trägt seine Musik den **Charakter ernster Grösse** (die sich z. B. in dem „Incarnatus“ der obengenannten Messe bis zum schauerlich Erhabenen steigert), <S. 235> aber innerhalb dieser Grenze ist der Ausdruck und die Behandlung in einzelnen Werken eine ganz verschiedene, und einzelne Compositionen stehen sogar ausserhalb derselben und weichen in ihrer fast miniaturartig feinen Durchführung, in dem sichtlichen und glücklichen Streben nach dem mildesten Wohlklang, in ihrer nahezu sentimentalen Haftung (das sehnsuchtsvoll innige letzte „Agnus“ der grösseren Missa *De S. Cruce*) von Allem, was sonst von dem Meister da sein mag, so sehr ab, dass man kaum dieselbe schaffende Hand wieder erkennt. So die Missa *De S. Anna*, zum Theile die Missa *De S. Antonio*, die (vierstimmige) Messe *Ave Maria* und Anderes mehr. Derselbe Tonsetzer, der aus dem *Da pacem Domine* nichts zu machen

weiss als das Strohgeflecht eines dünnen Canons, singt ein *O salutaris hostia* (an Stelle des Benedictus in der Messe *De S. Anna*), in welchem sich der idealste Wohlklang in reiner Vollendung offenbart und der sogenannte Palestrinastyl lange vor Palestrina vollständig da ist. Das feine Spitzengewebe seiner Messe *De S. Anna* ist der gedenkbarste Gegensatz gegen die mächtigen, massiven Formen der Messe *L'homme armé*, die Trockenheit der Messe *Cum jocunditate* gegen den Geistesathem, der durch die Messe *De S. Cruce* weht, das wie aus Stein zierlich und symmetrisch ausgemeisselte Arabeskenwerk des „Christe“ in der Messe *Tous les regrets* gegen den in schöner Steigerung schwellenden Strom des Gesanges im „Christe“ der Messe *De S. Antonio*.

Lange Zeit hat man Pierre de la Rue mit dem etwas späteren Spanier Peter de Ruymonte verwechselt, bis Fetis und Kiesewetter endlich ein- für allemal der Verwirrung ein Ende machten.

Eine directe, wenn auch allgemeine Andeutung über **Pierre's** Vaterland enthält der Titel der von Bruschius herausgegebenen „Lamentationen, wo es heisst: „*Numeri excellentissimi musici Petri de la Rue, Flandri.*“ Klassische Leute, wie Glarean, zogen es vor zu schreiben: Petrus Platensis. Nach dem Sprachgebrauche der Picardie nannte man ihn auch wohl Pierchon, daraus dann die Italiener **Pierson, Pierzon und Pierazzon** machten. In den Rechnungen des burgundischen Hofes kömmt er schon im Jahre 1477 und 1497 als Sänger in der Capelle (mit einem Gehalte von 12 Sol täglich) unter dem Namen Pierchon und Pierchon de La Rue vor. Im Jahre 1501 erhielt er eine Präbende zu Courtrai. Zum letztenmale erscheint er in einem Document vom Jahre 1510, in dem er auf eine Präbende bei der St. Albinskirche zu Namur zu verzichten erklärte. Fetis vermuthet, weil er eines der Canonicate erhielt, deren Verleihung dem Landesfürsten <S. 236> zustand. Bei der Gouvernante der Niederlande **Margaretha von Oesterreich** stand Pierre de la Rue augenscheinlich in Gunst, sie liess seine Messen in jene reich ausgestatteten Codices schreiben, davon einige in der k. Bibliothek zu Brüssel, andere aus dem Nachlasse des Erzherzogs Ferdinand, Stifters der berühmten Ambraser Sammlung, in letztere und mit ihr nach Wien gekommen sind.

<S. 237> Alles zusammen (die wiederholten Abschriften und Drucke nicht in Anschlag gebracht) nicht weniger als 36 Messen, fast alle von bedeutendem Umfang und künstlerischer Arbeit. Auf sie fällt das Hauptgewicht von Pierre de la Rue's Thätigkeit. [...]

Von handschriftlichen Compositionen dieser Gattung besitzt die k. Bibliothek in Brüssel ein *Stabat mater* über das Lied *comme femme*, also abermals Concurrenz mit Josquin ! [...]

<S. 238> Der ernste Meister verschmähte es übrigens nicht auch weltliche Chansons zu componiren.

In diese bedeutende Zahl von Compositionen hat Pierre de la Rue eine ganz erstaunliche Summe musikalischen Wissens und Könnens niedergelegt. Was aber den Meister auf seine Höhe emporhebt, ist nicht blos die kühne und reiche Tektonik seines Tonsatzes, sondern vor Allem die **geistige Kraft**, die aus dem Allen spricht. Diese Gewalt des lebendigmachenden Geistes empfanden auch die Zeitgenossen recht wohl, so sehr und oft sie auch in der Bewunderung von Canons und anderem contrapunktischen Aussenwerk stecken blieben. Freilich leistete **Pierre** auch hierin das Ungewöhnliche und liebte es, seine Mitstrebenden gerade in dem, was ihnen darin besonders gelungen, **zu überbieten**. Begnügt sich Josquin in seiner *Missa ad fugam* eine Stimme als Nachahmungscanon aus der zweiten herauswachsen zu lassen und die beiden anderen frei dazu zu componiren, so entwickelt P. de la Rue in seiner Messe: *O salutaris hostia* aus einer einzigen geschriebenen Stimme die drei übrigen in ungezwungenem Gange und schönem Wohlklang (dagegen das „Miserere“ und, wie schon erwähnt, das „Da pacem“ unbedeutend und wenig erfreulich). Der eigensinnig eine ganze Messe <S. 239> hindurch festgehaltene Tenor Josquins *La sol fa re mi* findet sein etwas herbes Gegenbild in P. de la Rue's Messe *Cum jocunditate*, gegen das *Mi-mi* Okeghems und de Orto's setzt Pierre seine Messe *Ut fa* (...). Das Alles ist glücklicher Weise noch Musik, was man dem berühmten Vier-Zeichen-Agnus, womit Pierre das Drei-Zeichen-Agnus Josquins überbot, nicht mehr nachsagen kann. Ganz **versagt blieb dem Meister** nur jene **leichte heitere Anmuth**, wie sie Josquin und Loyset in ihren Chansons so oft zeigen. In allerdings sehr lebhaftem Schwunge bewegen sich manche Sätze seiner Messen: in der Messe *Tous les regrets* ein merkwürdiges Osanna, es ist wie ein jubelnder priesterlicher Tanzhymnus. Aber des Meisters Messe *Super Alleluia* ist nichts weniger (wie allenfalls die Benennung vermuthen liesse) als ein Jubelstück. Das Alleluja mit der Bezeichnung „Neuma“ und kraft der Beischrift „in duplum“ in doppelt grossen Noten zu singen, bildet als fünfte Stimme eben nur einen Tenor, so gut

wie ein anderen, es ist Alles **voll ernster, feierlicher Gemessenheit** (in eben dieser Messe ein strenges, aber schönes dreistimmiges Benedictus). Anziehend ist es die Messe *Assumpta est Maria* mit der gleichnamigen Palestrina's zu vergleichen, neben deren feinem beseelten Leben und idealer Schönheit freilich die Arbeit des niederländischen Meisters schweralterthümlich dasteht. Seine Messe *De beata virgine* sieht sogar neben Josquins anmuthigem Werke sehr streng und fast hart aus. Noch eines Blickes ist jenes neapolitanische Liedchen werth. Die Villanella hatte sich, vorzüglich in Venedig, einen eigenen, gleichsam hastigen Styl geschaffen, wie ihn die Vilanellen Willaerts zeigen, der sich von dem gemessenern der sogenannten „Frottola“ wesentlich unterscheidet: es sollte der solennen contrapunktischen Musik etwas Leichteres entgegengesetzt werden, und in diesem Sinne verdient dieses ganze Genre als Symptom eines fühlbar gewordenen Bedürfnisses Beachtung. Die Musik, gewohnt in langem Priestertalare feierlich um den Altar zu schreiten, liess sich hier nun allerdings nicht sonderlich geschickt an, sie stolperte gleichsam über ihre eigenen Beine. Es ist in diesen für die gute Gesellschaft Venedigs, Florenz', Roms u. s. w. berechneten Stücken etwas wie eine dunkle Ahnung von Homophonie, eine Ahnung, die allerdings ganz richtig war (Loyssets, Josquins anmuthige Chansons sind noch immer contrapunktisch polyphon). Aber ohne eine ausgebildete Harmonielehre und Kenntniss der Accordbildung war da freilich nicht aufzukommen, und wo sollte die Musik sie plötzlich hernehmen? Daher denn herbe, zuweilen ganz unleidliche Wendungen, die durch den raschen Gang doppelt fühlbar werden. Jenes Liedchen *Bucuccia* zeigt ganz diesen Styl, und ist es echt, so wäre es, da **Pierre de la Rue schwer- <S. 240> lich je in Italien gewesen**, eine interessante Andeutung, dass die Meister auch daheim sehr wohl erfuhren, was hinter den Bergen geschah, neue Stylformen beachteten, ja nachahmten und es recht wie jener Greis im Kindersessel auf dem Kupferstiche aus eben jener Zeit, welcher laut Beischrift versichert „ancora imparo“ – nicht verschmäheten sich in einer Schreibart zu versuchen, die der erlernten und von Jugend auf geübten stracks zuwiderlief – selbst noch **als ältere Männer, denn jenes Bucuccia kann nur in Meister Pierre's letzte Lebensstage fallen.**

<S. 240> [Brumel] hat nicht die flammende Genialität Josquins, noch die geistige Tiefe Pierre's

Obrecht

<S. 45> Hobrecht hatte bei Composition seiner Messe über das Lied *Je ne demande* sicherlich Busnois' Bearbeitung desselben Liedes vor Augen, deren Motive er in seine Messe herübernimmt, und das erste Kyrie sogar Note für Note anfangen lässt wie Busnois sein weltliches Stück.

<S. 46> So bringt Hobrecht gegen den Schluss des ersten Kyrie seiner Fortunamesse ein derbes Kraftmotiv voll urkräftigen Behagens.

<S. 179> Ein **grosser, tiefsinniger, ernster und mannhafter Meister**, dessen Werke fast durchweg einen Zug **strenger Erhabenheit** zeigen, ist Jacob Hobrecht oder Obrecht (Obertus, Obrecht, geb. um 1430, gest. 1507). Unter den Meistern vor Josquin ist er die mächtigste Erscheinung, und der Tonsatz bei ihm schon wieder beträchtlich entwickelter, die Harmonie volltöniger als bei Okeghem, mit dem er übrigens alle Eigenheiten der Schule, alle Feinheiten, Spitzfindig- <S. 180> keiten und Satzkünste gemein hat, die Entwicklung mehrerer Stimmen aus einer, die Fugen *Ad minimam*, die Rechenkunst mit Taktzeichen, die Entwicklung ganz verschiedener Contrapunkte auf demselben Tenor, die Umgestaltung des Tenors durch Devisen, den Gebrauch der rascher bewegten (daktylischen) Episoden oder Schlüsse im ungeraden Takt, die Art der Melodieführung, den architektonischen Satzbau. Auch sein Ruhm konnte mit jenem Okeghems wetteifern. Aron schätzt sich glücklich in Florenz seine persönliche Bekanntschaft gemacht zu haben, und als er den Sängern von S. Donatian zu Brügge 1491 als Zeichen seiner Achtung eine eigens für sie componirte vierstimmige Messe (*Sine nomine*, aber zum *Incarnatus* als Tenor der Weihnachtsgesang *O clavis David* und in den beiden Agnus ein Gebet an St. Donatian *beate pater Donatiane pium Dominum Jesum pro impietatibus nostris deposce*) zusendete, kam der ganze Sängerkhor von Brügge 1494 eigens nach Antwerpen (wo Hobrecht, der früher Capellmeister in Utrecht gewesen, nach Barbireau's Tode 1491 dessen Nachfolger geworden war), um sich zu bedanken, da denn der herkömmliche Ehrenwein und Ehrenschaus nicht fehlte. Auch bei der **Heimkehr von Reisen**, deren der würdige Meister mehrere unternahm, wurde er mit Ehrenbezeugungen begrüsst, und ausgezeichnete Musiker, unter ihnen der Capellmeister der päpstlichen Capelle Cristofano Borbone, Marquis von Peralta, Bischof

von Cortona, suchten voll Ehrfurcht den Mann auf, der mit Recht für einen der hohen Priester der Musik galt, und dessen meisterhafte Handhabung der Kunst es ihm nach Glareans Erzählung einmal, zum Erstaunen der Zeitgenossen, möglich gemacht eine tadellose Messe im Laufe einer Nacht zu componiren.

Von Hobrechts Compositionen hat Petrucci unter dem Titel *Misse Obreht* 1503 zu Venedig ein Buch gedruckt. Es enthält fünf Messen, Musikwerke grossen, monumentalen Styls:

Missa super je ne demande. Des merkwürdigen Rückblickes auf das gleichnamige Lied Busnois' ist schon vorhin gedacht worden, wie auch des fast in allen Sätzen durch eine Reihe vorgesetzter Zeichen modificirten Tenors. Das Liedthema erscheint in mannigfachen sinnreichen Combinationen, augmentirten Nachahmungen u. s. w. Im „Qui tollis“ eine merkwürdige Steigerung, im „Crucifixus“ mächtige Harmoniewendungen. Im Ganzen ist aber der Charakter der Composition ein mehr milder und sinniger.

<S. 181> Hobrecht nimmt den ganzen Discantpart des Okeghem'schen Liedes und zerschneidet ihn in kleine Fragmente, will man den Vergleich nicht übel nehmen, in Kochstückchen, wie ein Koch einen Culinarisch zuzurichtenden Aal. [...] Im Christe hat der Discant *tacet* dieser Satz ist vollständig Hobrechts freie Erfindung, gleichsam eine eingeschaltete Episode. Ins „Crucifixus“ schaltet aber, bei schweigendem Discant, Hobrecht den ganzen Tenor, auch als Tenor, ein; dieser dreistimmige Satz ist offene Concurrrenz mit Okeghems dreistimmigem Liedes, und Hobrecht, der sich hier sichtlich zusammen nimmt, trägt **richtig den Sieg davon**. (Er lässt hernach den Satz als „Benedictus“ wiederholen.) Beim „qui cum patre“ u. s. w. schliesst sich wieder die Fortsetzung des Discantus an mit vier Taktzeichen!

<S. 182> Der Codex N. 11883 der Wiener Hofbibliothek enthält eine dreistimmige Messe *Sine Nomine* und eine ebenfalls dreistimmige über den *Omme arme*, welches Lied hier in der Prolation notirt, wie denn die Messe überhaupt nach der Weise der ersten Schule sehr ver- <S. 183> wandt, **vielleicht eine frühe Arbeit** des Tonsetzers ist. In diesem Sinne wären die letztgenannten Messen in Vergleichung mit den von Petrucci gedruckten ein auffallendes und anschauliches Beispiel, wie die Weise Okeghems auch die **im älteren Kunststyle herangebildeten Meister an sich heranzog und sie gewann**.

<S. 256> Anton van den Wyngaert (Schüler Hobrechts)

6. Carl Wilhelm Merseburger (1816–1885)

Publikation:	Geschichte der Tonkunst. Ein Handbüchlein für Musiker und Musikfreunde. Herausgegeben von Paul Frank [Pseudonym Merseburger] 1863 (282 Seiten)
Ort:	Leipzig
Umfeld/Entstehung:	Verleger 1849–1885, Buch im eigenen Verlag erschienen; Utopie eines „Miniaturbild“, bei dem ein „sich von jeder Parteinahme sich fernhaltende[s] Handbüchlein“ entstehen könnte – sehr starke Selektion
Kontext:	Drittes Kapitel. Die Niederländer als Lehrer und Verbreiter des Contrapunktes. (S. 11–15)
Quellen:	(Luther) [keine weiteren Quellen genannt]
Diskursposition:	für den ‚Musikliebhaber‘ geschrieben; ‚populärwissenschaftlich‘ („Es soll ein populäres Buch sein, ein Buch für jeden.“ [Vorwort]); stark biographische Tendenz („Darum tritt das Biographische, als einer der anziehendsten Bestandtheile der Musikgeschichte, darin besonders hervor.“ [Vorwort]); klar abgegrenzte Lebensläufe ‚von der Wiege bis zur Bahre‘; negatives Josquin-Bild; Beschreibung ausschließlich zu Josquin; Anekdoten der Präbenden verdreht nacherzählt
Modelle:	Lehrer/Schüler (Ockeghem/Josquin), Präbende I & II (Josquin), Luther (Josquin)

Isaac, La Rue & Obrecht

[nicht enthalten]

Josquin

<S. 13> Noch weiter wurde diese auf falsche Bahnen durch **Ockenheim's bedeutendsten Schüler**, Josquin des Prés (Jodocus Pratensis), **geboren** zu Cambray, geführt, der zwar der niederländischen Kunst des Contrapunktes die höchste Berühmtheit verschaffte, aber dennoch durch seine **contrapunktischen Grübeleien und Spielereien** der Erhabenheit und Herrlichkeit echter Kunst **nachhaltig geschadet** hat. Zwar zeichnen sich seine Tonschöpfungen durch **geniale Züge** vor den Werken seiner Zeitgenossen aus, er behandelte die Gesetze des Contrapunktes mit Meisterschaft, und **Luther durfte ihm das Zeugnis geben: „Josquin ist der Noten Meister, die Haben's müssen machen, wie er wollt', die andern Sangmeister müssen's machen, wie es die Noten wollen haben.“** Aber alle tragen das Gepräge jener **Verwirrung** an sich, die unsere Kunst bis zum Uebermaaß durchlaufen mußte, ehe sich die Sehnsucht nach edlerer Einfachheit ernstlich kundthat. Josquin lebte an drei verschiedenen Höfen. Nachdem er längere Zeit Sänger der päpstlichen Kapelle gewesen, wurde er nach Cambray als Musikdirector berufen; von da kam er an den französischen Hof als Kapellmeister. König Ludwig XII. eröffnete ihm die **Aussicht auf Präbenden, vertröstete ihn aber nachher**, als Josquin sich öfters danach erkundigte, mit der Antwort: **Lascia fare mi!** Ueber diese erfolglosen Vertröstungen sich **belustigend**, komponirte der Meister eine Messe auf die Silben der Solmisation: „La sol fa re mi!“ Aber auch dies blieb ohne Wirkung, und erst als Josquin eine Motette über die Worte „**Memor esto verbi tui!**“ (Gedenke deines Wortes!) in Musik setzte, erhielt er die Präbende wirklich. – Später war er Hofkapellmeister des deutschen Maximilian's I. Er **starb** 1515 zu Brüssel.

7. Karl Friedrich Ludwig Nohl (1831–1885)

Publikation:	Allgemeine Musikgeschichte, populär dargest. 1881 (320 Seiten)
Ort:	Leipzig
Umfeld/Entstehung:	PD und später Prof. in Heidelberg; München
Kontext:	II. Die harmonische Polyphonie des Mittelalters: 1. Der Gregorianische Gesang und die Anfänge der Contrapunktik, 2. Die große römische Schule. 1450–1600 , 3. Die norddeutsche Organisten Schule. 1600–1750.
Quellen:	G. Bains, W. Bäumker, K. Proske, F. Commer
Diskursposition:	sehr national geprägt; Information zu Isaac wahrscheinlich aus Gerber; deutsche Tradition mit Luther-Zitat; Anekdote nicht mehr als zentraler Inhalt, nurmehr Beiwerk
Modelle:	Zuschreibung/Willaert (Josquin), Verbindung (Josquin/Luther), [,Messe in einer Nacht' (Obrecht)], Lehrer/Schüler (Obrecht/unbestimmt)

Isaac

<S. 62> **Heinrich Isaak** und **Heinrich Fink** sind die deutschen Componisten, die damals berühmt waren. Von dem ersteren rührt das Urbild zu „Nun ruhen alle Wälder“ (Choral) her. Er übertrifft die gleichzeitigen Niederländer an **Ausdruck und Wohlklang** in der Modulation bei weitem. Die Deutschen waren überhaupt den Niederländern an Melodieerfindung weit überlegen.

Josquin

<S. 62f> Der niederländischen Schule entstammte als ihre erste hohe Blüte der **Hennegauer Josquin des Pres** († 1521), von dessen Lobe alle Zeitgenossen überfließen. „**Josquin ist der Noten Meister, die habens müssen machen wie er wollt, die andern Sangmeister müssens machen, wie es die Noten haben wollen**“, mit diesem einen Wort sagt **Luther** alles über diesen ersten wahrhaft genialen Contrapunktistiker aus, dessen Compositionen denn auch alsbald alles bisherige aus den Kapellen verdrängte. Ja bei der **Sixtinischen Kapelle**, wo er selbst **um 1470** Sänger war, **legte man eine Motette zurück**, als man erfuhr, sie sei **nicht von ihm, sondern** von seinem doch ebenfalls sehr berühmten Landsmann **Willaert**. Seine Beherrschung der Technik ist souverain und alle Schwierigkeiten verhüllt der schöne Fluß und Ausdruck der Stimmen, die schon ganz melodisch klingen. Dennoch beginnt mit ihm jener **Verfall** der Kirchenmusik, dessen Gründe wir bei Palestrina auseinanderzusetzen haben werden.

La Rue

[nicht enthalten]

Obrecht

<S. 62> **Jakob Obrecht**, **um 1470** in Utrecht wirkend und wegen **seines Feuers** und **seiner Erfindungskraft** sowie als **Lehrer** weit berühmt. Obrechts lateinische Passion für durchweg vierstimmigen Chor ist eine der Ältesten Passionsmusiken.

8. Karl Storck (1873–1920)

Publikation:	Geschichte der Musik 1904 (848 Seiten)
Ort:	Stuttgart
Umfeld/Entstehung:	Storck studierte in Strassburg und Berlin, in erster Linie Literaturwissenschaftler
Kontext:	Viertes Buch. Periode der Einstimmigkeit.; Fünftes Buch. Die Periode der kontrapunktistischen Polyphonie. (ab S. 188). Zweites Kapitel. Die Musik als Kunsthandwerk. Die Vorherrschaft der Niederländer (ab S. 206). Drittes Kapitel. Die Musik als Ausdruck des mittelalterlichen Seelenlebens. 3. Der Übergang der musikalischen Vorherrschaft an Italien. (Deutschland) (ab S. 233)
Quellen:	J. N. Forkel, H. Glarean (nach Forkel?), A. W. Ambros
Diskursposition:	deutsche Musikgeschichte mit sehr starkem Forkel-Bezug; Hervorhebung des musikalischen ‚Witz‘
Modelle:	Verbindungen (Isaac/Maximilian, Luther/Josquin), Prägung I (Josquin), ‚Messe in einer Nacht‘ (Obrecht)

Isaac

<S. 179> Die bedeutendsten Bearbeiter von Volksliedern waren: **Heinrich Isaac** (etwa 1450–1517), der Symphonista an **Kaiser Maximilians Hofe**, unter dessen weltlichen Kompositionen das wundervolle Scheidelied *Innsbruck ich muß dich lassen* und das innige *Mein Freund allein* die berühmtesten sind.

<S. 248> Diese waren freilich **nicht alle auch von Geburt Deutsche**. So stammte HEINRICH ISAAC wahrscheinlich aus Flandern, wo er um 1450 geboren sein mag. Doch muß er schon früh nach Deutschland gekommen sein; jedenfalls wurde er in Italien, wo er in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in Florenz am Hofe der **Medici** eine angesehene Stellung als Musiker und Diplomat einnahm, Arrigo Tedesco genannt. 1495 trat er dann in die musikalischen Dienste des **Kaisers Maximilian I**, als dessen **Hofkomponist er 1517 starb**. Isaac stand in Italien mit den **bedeutendsten Meistern der niederländischen Schule in persönlichem Verkehr**; so war er **gleichzeitig mit Josquin in Ferrara** gewesen. Seine kirchlichen Werke, vorwiegend Motetten und Messen, sind denn auch durchaus in niederländischem Stil gehalten, gehören aber hier zu jener Richtung, der einseitige Künstelei nicht mehr selbstzweck war. Das Streben nach **Einfachheit und Würde** geht bei Isaac oft genug so weit, daß er **trocken und herbe** wird. Seine echte Musikernatur kam aber vor allem in den weltlichen Liedern zur Geltung, bei denen ihm manchmal nicht nur der kunstvolle Satz, sondern auch die **Erfindung der Melodie** zugeschrieben wird. Hier rühmt der alte Forkel, der sonst nicht allzu gut auf ihn zu sprechen ist, von ihm, daß er alle Mitlebenden bei weitem überragte: Er hat eine Klarheit des Gesanges, einen so schön und richtig markierten Rhythmus und so vollkommen reine und zwanglose Harmonie, daß man glaubt, **Werke im gebildeteren Stil des 18. Jahrhunderts** zu hören. In dieser Hinsicht hat Isaac einen Riesensprung über den Geist seines Zeitalters hinaus gemacht. (Musikgesch. II, 676.) In der Tat wirken seine Volksliedsätze auch noch auf ein heutiges Gemüt mit unverminderter Kraft. Das Wanderlied *Innsbruck, ich muß dich lassen*, das schon sehr früh geistlich umgedichtet wurde (*O Welt ich muss dich lassen*), lebt in seinen Grundzügen noch heute im protestantischen Choral *Nun ruhen alle Wälder*. Froher ist *Mein Freund allein in aller Welt* und das schalkhafte *Es hat ein Bauer ein Töchterlein* zeugt dafür, **daß der Humor sich auch mit musikalischer Gelehrsamkeit sehr wohl verträgt**.

Josquin

<S. 213> Bei dieser Erfindung des Tenors wandte man oft viel Geist an auf allerlei **witzige oder persönliche Beziehungen**. So liegt Josquins Messe *La sol fa re mi* die Wendung **Laissez faire moi** zu Grunde (man denke dabei übrigens wie z.B. Robert Schumann sechs Fugen über den Namen Bach (B, A, C, H) schrieb.)

<S. 219> Unter der **großen Zahl von Okeghems aus den verschiedensten Ländern** stammenden Schülern ragt über alle andern weit hinaus Josquin Deprès, der bedeutendste der niederländischen Kontrapunktisten, **von seinen Zeitgenossen als „Fürst der Musik“ gepriesen. Von seinem Leben ist wenig bekannt**. Er mag um 1460 im Hennegau geboren sein; von 1484–1495 war er päpstlicher Kapellsänger, danach **weist sein Weg** nach Frankreich an den Hof Ludwig XII. und später soll es auch der niederländischen Kapelle Maximilians I. angehört haben. Am 27. August 1521 ist er zu Condé im Hennegau, das von vielen auch als sein Geburtsort angesehen wird, als Propst des Domkapitels gestorben. – Josquin war ein sehr fruchtbarer Komponist und <S. 220> die Mehrzahl seiner Kompositionen liegt – auch darin offenbart sich, in welchem Ansehen er stand – in Drucken Petruccis vor. 32 Messen, zahlreiche Motetten und weltliche Lieder ermöglichen ein Urteil über den Meister. **Luther**, der ihn sehr liebte, sagte von ihm: „Josquin ist der Noten Meister, die haben es müssen machen, wie er wollte, die andern Sangmeister müssen es machen, wie es die Noten haben wollen.“ Dieselbe volle Herrschaft über die Tonmittel hebt auch Glarean hervor, „es sei ihm nichts unmöglich geblieben was er gewollt hätte.“ Wir können dem insofern beistimmen, als bei Josquin in der Tat der kontrapunktische Tonsatz auch bei den künftlichsten Aufgaben leichtbewegt ist und die Selbstständigkeit der einzelnen Stimmen wahr. Doch ließ sich der Komponist gerade durch diese hochentwickelte Technik **zur ärgsten Künstelei verleiten**. Wenn man dann wieder einzelne einfachere Sätze sieht, aus denen **echtes Empfinden** spricht, wenn man bei ihm nicht nur viel Geist, sondern auch eine zuweilen **köstlichen Humor** gewahrt und dazunimmt, daß Josquins sämtliche Schöpfungen in ihrer gediegenen Arbeit von ernster Kunstauffassung zeugen, – so wird man es lebhaft bedauern, daß er doch im ganzen durchaus **im Banne der niederländischen Kunstauffassung** blieb. So kann man gerade ihm bei aller Hochschätzung nur den Rang eines **Vorbereiters**, eines **technischen Vorarbeiters** einräumen, der wohl notwendig war, um einen Palestrina zu ermöglichen, selber aber den Weg zur echten innerlichen Musik nicht fand.

Josquins Schüler sind sehr zahlreich; **den meisten von ihnen ist ihr Meister verhängnisvoll geworden**, indem sie wohl seine „Künste“ nachahmten, ja auch zu überbieten suchten, nicht aber über den Geist verfügten, der das Spiel erträglich machen könnte. Von diesen Zeitgenossen und Schülern Josquins nennen wir noch **Pierre de la Rue** (Petrus Platensis, † etwa 1510), bei dem der Zug zur Einfachheit unverkennbar ist. [...]

La Rue

<S. 220, s. Josquin>

Obrecht

<S. 210> [Erläuterungen zum Kanon] Bei **Jakob Hobrecht** (etwa 1430–1507) heißt es einmal: „Einige krebsgängig, verkehre alle Intervallenschritte; bist du hingekommen, wo das Zeichen des tempus imperfectum steht, so wiederhole geradeaus, aber wieder mit verkehrten Intervallen.“ Und so weiter in unglaublichen Variationen, so daß man den Stoßseufzer Kaiser Maximilians versteht: „Sie lesen anders, denn geschriben, sie singen anders, denn genotieret, sie reden anders, denn ihnen ums Herz.“

<S. 219> Unter seinen [Okeghems] **Zeitgenossen** verdient vor allen Erwähnung Jakob Hobrecht (etwa 1430–1507). Von ihm rühmt der Theoretiker Glarean, er habe so viel **Feuer und Erfindungskraft** besessen, daß es ihm leicht gefallen sei, in einer einzigen Nacht eine kunstvolle Messe zu schreiben. Unter seinen Werken ist eine Passion dadurch sehr merkwürdig, daß sie von Anfang bis zu Ende, also auch in den Reden der einzelnen Personen, als vierstimmiger Chor gesetzt ist.

9. Hugo Riemann (1849–1919)

Publikation:	Handbuch der Musikgeschichte 1904–1913, 5 Bde., Teil 2,1: <i>Das Zeitalter der Renaissance 1907</i>
Ort:	Leipzig
Umfeld/Entstehung:	Riemann als Musiktheoretiker und Historiker aktiv – Ansichten jeweils unterschiedlich
Kontext:	<i>VI. Buch. Das Kunstlied im 14.–15. Jahrhundert</i> ; VII. Buch. Der durchimitierende a capella-Vokalstil und seine ersten Instrumentalen Nachbildungen. XX. Kapitel: der durchimitierende Vokalstil. §. 66. Jean d’Okeghem und seine Schule. §. 67. Überblick über die Komponisten der Zeit. I. Blütezeit vor 1500. (Epoche Okeghem.) (ab S. 273), II. Blütezeit 1500–1525. (Epoche Josquin.) (ab S. 285).
Quellen:	H. Glarean
Diskursposition:	einzelne Biographien in einer Musikgeschichte, wobei eigentlich nur kurzer Teil biographisch, dann Hinweise zu Quellen oder Stil (s. Obrecht)
Modelle:	Verbindungen (Isaac/Maximilian I.), Lehrer/Schüler (Josquin/Okeghem, Obrecht/Erasmus)

Isaac

<S. 279> Heinrich Isaak (Ysac) ist zwar **niederländischer Herkunft** (wenigstens bezeichnet sein Testament seinen Vater als einen Flanderer {Ugonis de Flandria}), wird aber **mit Recht zu den spezifisch deutschen Meistern** gezählt, da seine Werke die größte Verwandtschaft mit den deutschen der Zeit zeigen und er auch den größten Teil seines Lebens in deutschen Diensten zugebracht hat. Er war zwar früh in Ferrara und Florenz als Organist angestellt (1484–1494) und ist 1517 in Florenz gestorben, wo er seit 1514 wieder weilte, war aber seit 1495 Hofmusiker, 1497 Hoforganist Kaiser Maximilians I. in Innsbruck, für dessen Kapelle er schrieb, auch wenn er, wie erwiesen, lange abwesend war. [...]

Josquin

<S. 285> Josquin de Pres (Josquinus Pratensis, Jodocus, Jöskin usw.) ist seit 1471 als **Sänger und Komponist am Hofe der Sforza** zu Mailand nachweisbar, gehörte 1486–1494 der **päpstlichen Kapelle** an (fehlt aber 1487–1488 in den Listen), und hat wahrscheinlich auch zeitweilig in **Florenz**, wo Pietro Aron mit ihm verkehrte und Ferrara gelebt und **starb am 27. August 1521** als Probst der Kathedrale zu Conde, das als sein Geburtsort gilt. Wann er in Paris **ein persönlicher Schüler Okeghems** gewesen, ist nicht erweisbar. Einhellig weisen alle Zeitgenossen Josquin die erste Stelle unter Tonkünstlern um 1500 an und erst die Zeit Palestrinas verdrängt seine Werke aus der Literatur. [...]

La Rue

<S. 286> Pierre de la Rue (Petrus Platensis, [Notensymbol] auch Pierchongenannt) ist wohl **Josquin annähernd gleichalterig**, obgleich er erst 1492 am **Hofe Philipps des Schönen** in Brüssel nachweisbar ist, wo er anscheinend bis 1512 blieb. Die letzten Lebensjahre verbrachte er als Präbendar zu Courtray, wo er am 20. November 1518 starb. [...]

La Rue repräsentiert neben Josquin am vollkommensten die konsequente Durchimitation wortgezeugter Motive, vermeidet aber wie Obrecht auch nicht ganz, dieselben Motive für andere Worte weiter zu benutzen oder aber für Wiederholungen derselben Worte andere Motive zu bilden. Ein paar Takte aus der fünfstimmigen Ave Maria-Messe mögen das belegen: [...]

Obrecht

<S. 274> **Jacob Obrecht**, 1483–1485 Magister puerorum an der Kathedrale zu Cambrai, vorher angeblich in Utrecht oder Gouda (er soll nach Aussage Glareans der **Musiklehrer des Erasmus** von Rotterdam gewesen sein), bis 1490 zu Brügge und bis 1500 in gleicher Stellung an der Kathedrale in Antwerpen, gest. 1505 zu Ferrara (an der Pest). Ein Grund, Obrecht mit **Okeghem** für etwa gleichaltrig zu halten, liegt nicht vor, auch wenn der Jacobus Ulterij 1474 am Hofe von Ferrara (Van der Straeten VII. 496) Obrecht war. Der **Stil Obrechts ist dem Josquins** so sehr nahestehend, daß man vielmehr schon an einen Einfluß des letzteren auf ihn denken muß. Auf alle Fälle ist er der **geistigen Schule Okeghems** zuzuzählen. Die Neigung zu proportionalen Notierungen ist bei ihm stark hervortretend und drängt in vielen Fällen das freie imitatorische Wesen der Wortmotive in den Hintergrund. Sehr bemerkenswert ist aber gegenüber Okeghem eine gesteigerte Beherrschung des Ausdrucks, eine bedeutsame Melodieführung der Oberstimme auch über obligatem Tenor, und kräftige Harmoniebewegung. Die motivzeugende Kraft der Worte ist Obrecht sehr wohl bekannt; aber er geht vielfach über sie hinaus zu rein musikalischer Weiterbenutzung der auf diese Weise entstandenen Motive, sowohl in sequenzartigen Nachbildungen derselben als in Wiederaufnahme derselben für andere Worte, so daß es fast scheint, als scheue er vor einer allzu schematischen Durchführung des neuen Prinzips zurück, was bei seiner starken Erfindungsgabe wohl begreiflich ist. [...]

10. Guido Adler (Hrsg.) – Alfred Orel (1889–1967)

Publikation:	Handbuch der Musikgeschichte 1924; 2. verbesserte, ergänzte und vermehrte Auflage 1930 (Berlin)
Ort:	Frankfurt am Main
Umfeld/Entstehung:	Adler: Professor an der Universität Wien; Orel: ao. Prof Uni Wien, Beschäftigung mit Renaissancemusik in Dissertation und Habilitation
Kontext:	Die mehrstimmige geistliche (katholische) Musik von 1430–1600 (ab S. 250), Die mehrstimmige weltliche Musik von 1450–1600 (ab S. 315)
Quellen:	[keine Quellen im Text benannt]
Diskursposition:	stärkste nationale Prägung
Modelle:	Verbindungen (Isaac/Maximilian I., Isaac/Josquin), Lehrer/Schüler (Okeghem/Josquin, Isaac/Senfl)

Isaac

<S. 308> Mit **Heinrich Isaac**, dem Zeitgenossen Josquins, begegnet jedoch ein Meister, der mit in der ersten Reihe der Komponisten seiner Zeit steht. **Nicht seine Abstammung und Geburt** berechtigen dazu, ihn einen Deutschen zu nennen, denn wahrscheinlich hieß er eigentlich Heinrich Huygens und war aus Flandern, **wohl um 1450**, gebürtig. **Allein sein Wirken** berechtigt, ihn den **Deutschen** zuzurechnen. 1480 wurde er an den Hof der **Medici** – eine der Wirkungsstätten **Josquins** – nach Florenz berufen, wo er wahrscheinlich mit einer **kurzen römischen Unterbrechung** bis 1494 verblieb. Die Revolution, die dort ausbrach, vertrieb wohl auch den Schützling der Herrscher, und 1495 finden wir Isaac in der Hofkapelle **Kaiser Maximilians I.** zu **Augsburg**, bei deren Auflösung (1496) wird er nach **Wien** befohlen und im folgenden Jahre zum Hofkomponisten ernannt, und diese Stellung behielt er bis zu seinem **Tode im Jahre 1517**, ohne aber deshalb stets in Wien oder am kaiserlichen Hofe zu **Innsbruck** zu bleiben. Sicher ist, daß er 1502 wieder in Florenz ist, dann wieder zu Ferrara am Hofe Hercules' von Este als **Rivale Josquins** auftritt. Von **1505** an dürfte er wohl **bis zu seinem Tode in Florenz** verblieben sein, ohne daß ihm Maximilian seinen Gehalt entzogen hätte, wie es in einem Dekrete an die Rate der Regierung und Kammer in Innsbruck heißt: „aus Ursachen unns

deshalb angezaigt, Also dass er uns zu Florenz nuzer dann an unserm Hof ist“. Mit ihm beginnt also die bis ins 18. Jahrhundert **führende Reihe der in Diensten des österreichischen Hofes stehenden Künstler**, die zu den großen Meistern auf dem Gebiete der Tonkunst zu zählen sind.

<S. 309> Geistliche und weltliche Musik verdankt Isaac wahre Perlen von unvergänglicher Schönheit – für letztere denke man nur an das innige „Innsbruck ich muß dich lassen!“. Auf dem Gebiete der geistlichen Musik hat Isaac sich vor allem durch seinen „Choralis Constantinus“ ein ewiges Denkmal gesetzt. Schon die Trienter Codices wiesen vollständige mehrstimmige Proprien auf, allein in dem Werk Isaacs, das 1550 und 1555 in 3 Teilen bei Hieronymus Formschneider in Nürnberg gedruckt wurde, liegt zum ersten Male eine von einem Künstler herrührende Sammlung vollständiger Proprien für das ganze Kirchenjahr vor. Über der Arbeit an der Sequenz „Virginalis Turma sexus“ (im 3. Teil) starb Isaac, und sein **Schüler L. Senfl** vollendete die Arbeit. [...] Ein **Zug feinen künstlerisch religiösen Empfindens** kommt im Osterintrotitus „Resurrèxi“ zum Ausdruck, wenn zum liturgischen Cantus firmus und Text im Diskant in andern Stimmen das alte Osterlied „Christ ist erstanden“ mit seinem gleichfalls stark verbreiteten lateinischen Texte hinzugefügt wird.

<S. 310> Mit Heinrich Isaac hatte die mehrstimmige Tonkunst in Deutschland ihren ersten großen Meister erhalten. Von dieser Zeit an stehen **deutsche Künstler** durchaus in einer Reihe mit den besten Künstlern anderer Länder. Sie bilden in ihren geistlichen Kompositionen besondere Eigenheiten aus, die ihren Werken etwas Gemeinsames, eben die kennzeichnende Note der **deutschen Schule** geben. Es hängt dies zweifellos mit dem weltlichen Schaffen dieser Künstler zusammen. Wie in Italien das Madrigal auf die geistlichen Kompositionen bedeutsamen Einfluß nahm, so diesseits der Alpen das mehrstimmige deutsche Lied.

<S. 311> Um 1490 wahrscheinlich in Zürich geboren, war er als Sänger in der Kapelle Maximilians I. **Schüler Isaacs**, dessen Stilrichtung auch auf ihn von bestimmendem Einfluß war. Nach Isaacs Abgang wurde er dessen Nachfolger; nach Auflösung dieser Hofkapelle kam er in bayrische Dienste und wurde Komponist der Münchner Hofkapelle.

Josquin

<S. 274> Den entscheidenden Schritt über die in gewissem Sinne schon bei Dufay vorhandene Kompositionstechnik der Messe hinaus brachte jedoch noch nicht Hobrechts Schaffen, dies war dem führenden Meister um die Wende des 15. Jahrhunderts vorbehalten: Josquin de Près.

Gleich Dufay und Binchois stammt auch er aus dem Hennegau, ward vielleicht zu Condé um die Mitte des 15. Jahrhunderts geboren, und hatte **Okeghem zum Lehrer**. **Über sein Leben sind wir nur sehr ungenau unterrichtet**. 1474 begegnet man ihm als Sänger und Komponist am Mailänder Hofe der Sforza, 1486–94 war er – vermutlich mit einer zweijährigen Unterbrechung – Mitglied der päpstlichen Kapelle, als Propst des Domkapitels zu Condé starb er am 27. August 1521. Über seine künstlerische Bedeutung liegen zahlreiche zeitgenössische Urteile vor. Von allen wird ihm die erste Stelle unter den Künstlern seiner Zeit zugesprochen. [...] Die Vielfach zur **Selbstherrlichkeit gelangte Technik** wird trotz der Weiterbildung, die sie auch noch durch Josquin erfährt, und **vielleicht gerade weil er so souverän über sie herrschte**, in die ihr gebührende Stellung eines musikalischen Sprachmittels gewiesen.

<S. 310> Die Entwicklung des 15. Jahrhunderts führt nun zu einem ersten Höhepunkte in den Meistern, die sich um 1500 zur **dritten niederländischen Schule der Zeit Josquins** zusammenschließen.

<S. 312> Auch in der Kombination mehrerer kompositionstechnischer Prinzipien **weist Hobrecht deutlich auf Josquin hin**, der in dieser Hinsicht als Vollender erscheint.

<S. 327> Die ersten beiden [**Jean Richafort und Nicolas Gombert**] **sind unmittelbare Schüler Josquins**.

La Rue

<S. 283> Unter den **nichtdeutschen Zeitgenossen Josquins** sind besonders erwähnenswert Pierre de **la Rue** († 1518), Antoine Brumel (Schüler Okeghems?), Jean Ghiselin, Jean Mouton

(† 1522), Antonius Divitis († 1515), Benedict Ducis, unter den gleichzeitigen Engländern scheint Robert Fairfax († 1529) hervorzuragen. Wenn auch gewiß jedem einzelnen dieser Künstler besondere kennzeichnende Eigenheiten zuzusprechen sind, kann doch von einer Beeinflussung des Gesamtbildes der damaligen Produktion, wie sie sich im Schaffen Josquins spiegelt, nicht gesprochen werden.

Obrecht

<S. 310> Zeitlich als ein **älterer Zeitgenosse dieses Führers**, stilistisch noch stärker im Hergebrachten wurzelnd, tritt in dieser Zeit vor allem **Jacobus Hobrecht** entgegen. Schon in den 21 unter seinem Namen erhaltenen Motetten zeigt sich seine Mittelstellung. Im allgemeinen zeigt die Motette bei ihm schon eine Ausgestaltung zu einem größeren Gebilde mit rein musikalisch-architektonischen Zügen. Das in der vorangegangenen Zeit im Vordergrund der Entwicklung stehende Prinzip der Durchimitation, das durch das ganze 16. Jahrhundert hindurch ein Hauptfaktor der formalen Struktur bleibt, ist ja ein rein musikalisches.

<S. 312, s. Josquin>

11. Heinrich Bessler (1900–1969)

Publikation:	Musik des Mittelalters und der Renaissance (Reihe: Handbuch der Musikwissenschaft, Hrsg. Ernst Bücken) 1931 (337 Seiten)
Ort:	Potsdam
Umfeld/Entstehung:	Bessler: Professor an der Universität Heidelberg, erster Forscher (in dieser Untersuchung), welcher sich in erster Linie mit der Musik der Renaissance beschäftigt; stark nationalistisch
Kontext:	<i>Das Zeitalter der Gotik.</i> ; Die burgundische Epoche. (Guillaume Dufay und sein Kreis; Spätzeit und Auswirkungen des burgundischen Stils) (S. 184–229); Das niederländische Zeitalter. (Motette und Messe von Ockeghem bis Nicolas Gombert; Liedkunst und niederländische Polyphonie in den Randgebieten; Von Lasso zu Giovanni Gabrieli; An der Schwelle des Barockzeitalters) (S. 230–325).
Quellen:	–
Diskursposition:	Einführung der Werkeinteilung in früh, mittel und spät; „Der Band begründete seinen [Besslers] internationalen Ruf und ist heute legendär.“ (Schipperges 1999)
Modelle:	Verbindungen (Josquin/La Rue), Lehrer/Schüler (Isaac/Senfl, Josquin/Gombert, Josquin/Mouton, Obrecht/Erasmus)

Isaac

<S. 219> Ihr Hoforganist Antonio Squarcialupi († 1480) erhielt in **Heinrich Isaac einen Niederländischen Amtsnachfolger**, der sich allerdings den italienischen Ton überraschend aneignete und als einer der wichtigsten **Mittler** zwischen beiden Traditionen zu gelten hat. Seine Frottolen weisen mit ihrem Diskant-Tenorgerüst und untergestelltem Baß deutlich auf den burgundischen Lied- und Fauxbourdonsatz zurück.

<S. 262> **Die Stärke der deutschen Atmosphäre** ermißt man daran, daß selbst der **zugewanderte Niederländer Heinrich Isaac** in seinem „Choralis Constantinus“ die sonn- und festtägliche Propriumsreihe des Konstanzer Graduals vierstimmig vertonte.

<S. 263> Dagegen hat Heinrich Isaac († 1517), seit **1496 im Dienst Kaiser Maximilians**, den **deutschen** Ton vielfach so überraschend getroffen, wie vorher in Florenz den italienischen. Hier wie dort gilt er als einer der wichtigsten **Mittler und Anreger**, dem anscheinend nur Heinrich Finck nach künstlerischem Range ebenbürtig gegenübersteht.

<S. 264> Auf die Meister um Finck und Isaac folgt mit deutlichem Abstand eine jüngere Generation, deren Schaffen in die Reformationszeit fällt. Um 1490 geboren, von **Heinrich Isaac ausgebildet**, schon früh Hofkomponist Kaiser Maximilians und später in bayrischen Diensten, führt Ludwig Senfl gleich seinem Zeitgenossen Hans Holbein d. J. die altdeutsche Kunst groß und würdig zum Abschluß.

<S. 267> Die reiche Zahl der deutschen Liedkomponisten zerfällt in drei altersmäßig geschiedene Gruppen. Finck und Isaac führen **die erste Generation**.

Josquin

<S. 215> Sie beherrscht die prunkvolle Festmusik der spätburgundischen und niederländischen Meister von Dufay, Regis und Busnoys über Ockeghem, Compère, Gaspar und die <S. 216> **Jugendwerke Josquins** [...]

<S. 240> **Generation Josquins**

<S. 245> Allerdings war damit die Gleichförmigkeit und natürliche Einheit des Ockeghemschen Satzes zerstört. Nicht nur zerfiel er jetzt von Abschnitt zu Abschnitt in wechselnde Haupt- und Nebenstimmen, sondern auch für die Einzellinie bestand zwischen dem scharf geprägten Melodieanfang und den bloß kontrapunktierenden Anhängseln oder Fortspinnungen ein fühlbarer Gegensatz der melodischen Haltung. Die völlig ausgewogene, gleichmäßige Polyphonie <S. 246> kann jedoch keineswegs als Ziel der künstlerischen Arbeit Josquins vorausgesetzt werden, denn **seine Musik lebt gerade aus der Fülle der Gegensätze**. Ohne das reiche Wechselspiel zwischen hohen und tiefen Halbchören oder sonstigen Gruppen, die vermutlich auch durch verschiedene Instrumentalfarben voneinander abgehoben wurden, ohne die dauernden, genau abgewogenen Übergänge vom kanonischen Bicinium zum reinen Akkordsatz, vom freien zweistimmigen Diskantieren zu voller Durchimitation wäre der Stil Josquins auf keiner Entwicklungsstufe vorstellbar. In diesem Zusammenhang sei auch auf die Neigung zur Cantus firmus-Arbeit oder cantus firmusartigen Kanongerüsten hingewiesen, die von den **frühen, oft seltsam verkünstelten Messen und Motetten bis zu den großartig überlegenen Alterswerken** immer wieder als Grundzug seines Schaffens hervorbricht.

<S. 246> Dagegen hat Josquin des Prez, der hin und wieder ebenfalls **der niederländischen** <S. 247> **Freude am Rätselspiel nachgab**, durch die **Strenge und Folgerichtigkeit** seines Schaffens ein neues Maß für die künstlerische Gestaltung überhaupt aufgestellt, das seit der Wende des 15. Jahrhunderts in Geltung blieb und ihn zum Führer seiner Epoche stempelt.

Von Josquins Leben sind trotz des Ruhmes, der ihm wie nur wenigen Meistern der Renaissance zuteil wurde, **fast alle Spuren verweht**. Immerhin läßt sich erkennen, daß **Italien** für ihn ähnlich bedeutsam gewesen sein muß, wie früher für seinen Hennegauer Landsmann Dufay. Um 1450 geboren, ist er seit 1474 in Mailand, Ferrara und Rom nachweisbar, scheint dann unter Ludwig XII. (1498–1515) zeitweilig in Paris gelebt und **dort Schüler herangebildet zu haben**, um sich schließlich in seine Heimat zurückzuziehen, wo er als Probst des Domkapitels in Condé 1521 starb. **Wie die vermutlichen Altersgenossen** Loyset Compère († 1518), Antoine Brumel, **Heinrich Isaak** († 1517), **Pierre de la Rue**, Johannes Ghiselin, Marbriano de Orto, Matthäus Pipelare u. a. **sich zu Josquin verhalten**, ist trotz ihrer liebevollen Charakterisierung durch den Hauptgeschichtsschreiber der niederländischen Epoche, A. W. Ambros, **im einzelnen noch wenig geklärt**. Die volle Höhe, Konsequenz und innere Durchgestaltung des Josquinstils scheint niemand von ihnen selbständig erreicht zu haben. **Als Gegenspieler käme am ehesten Pierre de la Rue** in Betracht, der führende Meister am burgundischen Hofe unter Maximilians Tochter und Statthalterin Margarete von Österreich. Ein **starker Musiker**, aber **ohne die geistige Kraft und Schärfe** seines Rivalen, sucht Pierre de la Rue von der freien Lebendigkeit **Ockeghems** möglichst viel in die neue Zeit hinüberzuretten. Doch wirkt seine Musik, mit Josquins gemeißeltem Stil verglichen, trotz aller Eigenart oft **schweifend vage und nicht restlos durchgeformt** (Beisp. 168).

<S. 248> Auf diesem Gebiet setzte Josquin mit seiner ausgeprägten Neigung zur tonalen Harmonik, die auch in polyphonen Werken vielfach zutage liegt, die schon von **Dufay** begonnene Arbeit sinngemäß fort.

Das neue Wort-Ton-Verhältnis im polyphonen Satz hat eine eigenartige Tenorgattung <S. 249> heraufgeführt, die der Theoretiker Gioseffo Zarlino als „soggetto cavato dalle Parole“ bezeichnete: die symbolische Darstellung eines Devisenspruchs durch seine Vokale mit Hilfe der Solmisationssilben ut re mi fa sol. Das Vorbild dazu boten anscheinend Josquinsche Widmungswerke wie die **Messe für Herzog Ercole I.** mit dem Tenor „Hercules dux Ferrariae“ gleich [...] So rechtfertigt sich der Übergang zum cantus firmuslosen, gleichmäßig durchimitierenden, vom Text her beschwingten Satz, wie ihn Josquin gelegentlich als weit in die Zukunft weisende Grenzerscheinung erreicht hat.

Im übrigen hat der **Spätstil Josquins** sich in dieser Richtung nicht weiter entwickelt. [...] Erst hier, auf der Grundlage einer mühsam errungenen, aber nun überlegen gemeisterten Technik zeigt sich **Josquin in seiner vollen Gewalt als Musiker und Seher.** Die Klangwunder zu bestaunen, die er in den mächtigen **Alterswerken** ausbreitet, sind Mit- und Nachwelt nicht müde geworden.

Für die jüngere Generation, die seit der Jahrhundertwende einzugreifen begann war die von Josquin erreichte rationale Form des Niederländerstils bereits eine selbstverständliche Voraussetzung ihres Schaffens. Bald aber zeigte es sich, daß die von ihm zugleich eingenommene **Gegenstellung gegen Ockeghem** in solcher Schärfe nicht aufrechtzuerhalten war. Immer stärker begann man auf die Grundtage altniederländischer Musik, die Einheit und Gleichmäßigkeit der Polyphonie Ockeghems zurückzugreifen, um sie mit Hilfe der inzwischen er- <S. 250> worbenen technischen Mittel zeitgemäß zu erneuern. Dies gilt noch nicht so sehr für die bereits zu Lebzeiten Josquins wirkenden jüngeren Musiker, wie Antoine de Févin, Noël Baulduin, Antonius Divitis, Jean Mouton († 1522), Benedictus Appenzeller, Jean l'Héritier, Jean Richafort und die mehr auf dem Gebiet der Chanson tätigen **französischen Josquinschüler**, als für die um 1490/1500 geborene **Niederländergeneration.** Diese Meister, deren kamen etwa seit 1530 durch die italienischen, französischen, niederländischen und deutschen Musikdrucke in <S. 251> alle Welt getragen wurden, **haben sich mit Entschiedenheit von den künstlerischen Zielen Josquins abgewandt.** Mit ihnen beginnt ein neuer Abschnitt der niederländischen Musikgeschichte.

<S. 251> Josquins **Alterswerk**; Josquinkreise

<S. 252> Nicolas Gombert [...] **angeblich ein Schüler Josquins**

<S. 253> **französischen Josquinschule; nachjosquinschen Generation**

<S. 264> **Altersstil** Josquins; Josquinzeit

<S. 272> Josquingeneration; Josquin selbst eröffnet als erster Großmeister des niederländisch-französischen Liedes das neue Zeitalter mit seinen wohl am Hofe Ludwigs XII (1498–1515) entstandenen, meist fünfstimmigen **Spätwerken.**

<S. 273> Auch die Musiker dieser Zeit haben an den Liedstil des Südens angeknüpft, obwohl sie zum Teil unmittelbar aus der **Schule Josquins** stammten.

<S. 275> die Josquinschüler Jean Mouton († 1522), Pierre Moulu, Jean Maillard, Clément Janequin und Pierre Certon († 1572)

La Rue

<S. 248f, s. Josquin>

Obrecht

<S. 214> Die Liedmotetten Loyset Compères und Johannes Touronts, aber auch ausgeprägter Niederländer wie **Obrecht** und Agricola, gehören zu den Kabinettstücken einer Epoche, die im Kleinen vielleicht ihr Größtes gegeben hat.

<S. 240> Die Rolle der gleichaltrigen und jüngeren Musiker neben Ockeghem ist im einzelnen noch nicht sicher zu erkennen. Jean Pyllouis (1447–1468 päpstlicher Kapellsänger), Petrus de Domarto,

Guillaume Faugues u. a. scheinen dem Niederländertum näher zu stehen als dem burgundischen Kreis um Dufay, Busnoys und Regis. Bestimmt gilt dies für den **Nordniederländer Jakob Obrecht aus Utrecht** (etwa 1440–1515), für Johannes Tinctoris aus Nivelles (etwa 1435–1511), Gaspar van Weerbeke aus Oudenarde (geb. um 1440) und Alexander Agricola (1446–1506), einen bedeutenden Meister, der zwar zur jüngeren Generation gehört, aber durch die Mächtigkeit seiner Tonsprache in den vierstimmigen Messen mitunter an Ockeghem erinnert.

<S. 241> Mit **Obrecht**, Tinctoris, Gaspar und Agricola trat Italien in den Gesichtskreis der niederländischen Musiker.

<S. 262> **Generation Obrechts und Josquins**

<S. 270f> Seit Erasmus von Rotterdam, dem **einstigen Utrechter Sängerknaben unter Jakob Obrecht**, waren die nordischen Humanisten der Musik als polyphoner Wortausdeutungskunst besonders zugetan.

Lexika

1. Johann Gottfried Walther (1684–1748)

- Publikation:** Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec, Darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neuern Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxis sich hervor gethan, und was von jedem bekannt worden, oder in Schrifften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführet, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret, Und zugleich die meisten vorkommende Signaturen erläutert werden
1732 (670 Seiten)
- Ort:** Leipzig
- Umfeld/Entstehung:** „Fürstl. Sächs. Hof-Musico und Organisten an der Haupt-Pfarr-Kirche zu St. Petris und Pauli in Weimar“; es gab kein Supplement oder 2. Auflage, jedoch beruft sich Gerber darauf eine annotierte Version von Walther zur Hand gehabt zu haben (s. Gerber)
- Quellen:** H. Glarean, A. Poliziano, W. C. Printz, F. Suvertius, O. Luscinius
- Diskursposition:** weit vor den ersten behandelten Musikgeschichten entstanden; sehr knapp; Nationalitäten ‚wichtigste‘ Information; erstes Musiklexikon in deutscher Sprache und allererstes überhaupt, dass biographische Einträge enthält (Sachteil an Brossard 1703 anknüpfend)
- Modelle:** Lehrer/Schüler (Ockeghem/Josquin), Verbindungen (Josquin/Ludwig XII.), ‚Messe in einer Nacht‘ (Obrecht)

Isaac

<S. 332> Isaac (*Henricus*) ein **teutscher** Componist, der viel **sinnreiche** Stücke über Kirchen-Gesänge soll verfertigt haben. s. Glareani Dodecach. p. 149. und 460. item Ottomari Luscinii Comment. 2. p. 94. Angelus Politianus lib. Epigrammat. p. 622 nennt ihn **Arrighum Isac**.

Josquin

<S. 331> Josquinus Pratensis, de Prato, oder ins gemein Jodocus de Pres genannt, ein Niederländer, **Discipul des Joan. Okegem**, und nachgehends Königs Ludovici XII. in Franckreich (welcher vom 1498 bis zum 1515ten Jahre regieret) Capellmeister, wird von Glareano lib. 2. c. 24. Dodecach. p. 362. sp. so wol wegen seines grossen ingenii als insonderheit deswegen sehr gerühmt; **daß er sich nicht übereilet**, sondern ein musicalisches Stück oft geändert, ja erst **nach etlichen Jahren in andere Hände** habe kommen lassen. Sein Bildnis und Grabschrift sind zu Brüssel in D. Gudulae-Kirche vor dem Chore zu sehen, auch letztere in Printzens Mus. Hist. c. 10. p. 116. nebst noch andern Umständen, zu lesen. Suvertius in seinen Athenis Belgicis führet noch ein anderes Epitaphium an, so an gemeldetem Orte gestanden, folgenden Inhalts: [...]

La Rue

<S. 536> Rue (*Petrus de la*) ein **Flanderer**, hat Harmonias in Lamentationes Jeremiae gesetzt, so Caspar Bruschius, der Post, an. 1549 ans Licht gegeben hat. s. Printzens Mus. Histor. c. XI. §. 19. Beym Glareano, lib. 2. c. 26. Dodecach. heisset er **Petrus Platensis**, und ein **Franzose** (Gallus). In des

Antonii Bibliotheca Hispana wird er Petrus de Ruimonte, Caesaraugustanus (demnach ein **Spanier aus Saragossa**.) Musicae artis peritia eximius, apud Belgarum Principes, Albertum & Isabellam tum in Sacello Choragus, tum Cubicularius Musicus genennet, und nachstehende von ihm edirte Wercke angeführet, als: El Parnasso Espannol de Madrigales y Villancicos à quatro, conço y seis voces. zu Antwerpen an. 1614 in 4to gedruckt; Alia duo Volumina eum publicasse, alterum de Missas, alterum de Motetes y Lamentaciones, lego apud Lanuzam Aragoniae Historicum. Er mag demnach wol vor einen Flander, nur wegen seines Auffenthalts, seyn gehalten worden.

Obrecht

<S. 315> Hobrecht (*Jacobus*) ein **Niederländer**, von welchem Glareanus p. 456. Dodecachordi meldet er sey **so inventiös** gewesen, daß er **in einer Nacht eine herrliche**, und von **Verständigen** bewunderte Missam verfertigen können. Gesnerus lib. 7. tut. 4 Partit. universal. nennet ihn Obrecht, und führet 5 Missen von seiner Arbeit an.

2. Ernst-Ludwig Gerber (1746–1819)

Publikation: **Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält**

Bd. 1, 1790 (992 Spalten); Bd. 2, 1792 (860 Spalten & Anhang)

Ort: Leipzig

Umfeld/Entstehung: Gerber: „Fürstlich Schwarzburg-Sonderhausischen Kammermusik und Hof-Organisten zu Sonderhausen.“; der wurde 10 Jahre zuvor mit Walther entwickelt (Vorerinnerung, S. VI); Verbindung zu Forkel; sollte nur weitere Auflage und Ergänzung Walthers werden

Quellen: J. Hawkins, H. Glarean, C. Burney, M. Mersenne

Diskursposition: Nähe zu Walther sehr klar; einziges Modell auch übernommen; bei La Rue die spanische Herkunft vertreten, anders als Walther zuvor

Modelle: ‚Messe in einer Nacht‘ (Obrecht)

Publikation: **Neues Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher, älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält**

Bd. 1, 1812 (974 Sp.); Bd. 2, 1812 (824 Sp.); Bd. 3, 1813 (942 Sp.); Bd. 4, 1814 (844 Sp.)

Ort: Leipzig

Umfeld/Entstehung: „Fürstlich Schwarzburg-Sonderhausischen Hof-Sekretair zu Sondershausen“

Quellen: A. Poliziano, H. Glarean, F. S. Quadrio, C. Burney, J. Hawkins, J. N. Forkel

Diskursposition: ausgiebige Einträge mit vielen Anekdoten, wie in den Musikgeschichten der Zeit; keine Ähnlichkeit zur ersten Version, zeitlich müsste Forkel dann als Vorbild gelten, da Hawkins und Burney theoretisch auch schon für die erste Auflage vorlagen

Modelle: Lehrer/Schüler (Josquin/Isaac, Ockeghem/Josquin, Obrecht/Erasmus), Proben-situation (Josquin), Wellengleichnis (Isaac), Präbende I (Josquin), ‚Singerer

Isaac 1790

<Bd. 1, Sp. 699> *Isaac* (Heinrich) ein **deutscher** Kontrapunktist, machte sich in seinem Vaterlande im 16ten Jahrhundert durch seine Compositionen sehr berühmt. J Hawkins. Er war auch der **Lehrmeister des berühmten Kapellmeisters Ludwig Senfel**, welcher ums Jahr 1530 lebte.

<Bd. 1, Sp. 627> Tedeschi (Arrigo) stand im Jahr 1480 als Kapellmeister zu Florenz an der Kirche St. Johann. In Italien findet man noch verschiedene kleine dreistimmige Lieder von seiner Composition.

Isaac 1812

<Bd. 2, Sp. 811–815> *Isaac* (Heinrich) **zuletzt Kaisers Maximilian I. Kapellmeister**, einer der ältesten deutschen Kontrapunktisten und **Schüler Josquins**, geb. **ums Jahr 1440**, blühet schon um 1475 zu **Florenz** als Kapellmeister der Kirche S. Giovanni, wo er, wie Quadria meldet, der erste war, **welcher die Gesänge des Lorenzo de Medici**, in verschiedenen Balladen-Arien für 3 Stimmen, zu einer damals sehr gewöhnlichen maskirten Procession, in Musik setzte. So unbezweifelt er nun auch immer hierin als ein Musiker für die hernach so berühmten Italiener gelten kann; so war er dies doch, nach der Versicherung des Angelus Politianus und des Glarean, noch mehr in Ansehung der Kirchenmusik. Letzterer, dem wir zugleich alles zu danken haben, was uns noch von Isaacs Werken übrig ist, rühmt sie ganz besonders, indem er sagt, „daß man darin große Talente und viel Kunstkenntnisse entdeckte.“ Heinrich Isaac fährt er fort, „wußte diejenigen Kirchengesänge, welche sich durch eine besondere Kraft oder Erhabenheit auszeichneten, durch solche vortreffliche Harmonien zu verschönern, daß sie jedes neue Produkt dieser Art (er schrieb 1547) übertreffen. Er verstand sich besonders auf die Manier, eine Partie mit anhaltenden Noten zu setzen, indeß die übrigen in beständiger Bewegung um sie waren; **gleich den Meereswogen um einen Felsen im Sturme**.“ Aber eben dieses warme Lob Glareans überzeugte Burney, wie viel der Kunst in dessen Zeitalter an Vollkommenheit noch gefehlt habe. „Wirklich“ setzt er hinzu, „findet man eine gewisse Leichtigkeit in den Nachahmungen eines der vierstimmigen Sätze, welche Glarean eingerückt hat. Dagegen findet man weder Grazie in der Melodie, noch merkliche Schönheit in der Harmonie. Die eine giebt **rauh und holpricht**, und die andere **roh und unverdaut**; wozu seine allzugroße Anhänglichkeit an der Tonart, welche er mixolydisch zu nennen beliebt, nicht wenig beyträgt.“ Isaac's Talente blieben in seinem **Vaterland** nicht unbekannt und unbelohnt. **Maximilian I.** welcher von 1493 bis 1518 als Kaiser regierte, ernannte ihn zu seinem Kapellmeister, wie in Stettens Kunstgeschichte, S. 42. gemeldet wird. **Sein Todesjahr ist aber eben so wenig auszumachen, als sein Geburtsjahr oder sein Geburtsort.** Genug, daß er von allen Schriftstellern ein **Deutscher** genannt wird. Noch ist der Mißverstand zu merken, welchen die Italiener durch die lächerliche Verdrehung seines Namens in Arrigho in die Literatur gebracht haben. Wirklich ist er im a. Lex. auch schon unter dem Namen Tedeschi (Arrigo) aufgenommen worden. Auch Dr. Burney wußte anfangs nicht, was er aus diesem Arrigho machen sollte, bis er die Rüge Glareans, wegen dieses veränderten Namens fand.

Was nun Glarean von Isaacs Werken eingerückt hat, kann ich, da sein Werk nicht zur Hand ist, leider hier nicht anzeigen. Indessen wüde es auch verlorne Mühe seyn, da dessen Dodecachordum wohl für die mehresten Leser als verloren gelten kann. Um so willkommener müssen uns also die Probestücke von dessen Arbeit seyn, welche uns Hawkins und Burney, und noch neuerlichst Hr. Dr. Forkel, in ihren Werken aus dem Glarean vom neuen wieder haben abdrucken lassen. [Liste der Komp.] Er ist auch Komponist der Melodie zu dem Liede: *Inspruck, ich muß dich lassen* welche, so viel Beyfall fand, daß man das geistliche dazu dichtete: *O Welt ich muss dich lassen* und sich mit diesem Texte in der Kirche sang. Lange hatte ich diesen Gesang in meinem Vorrath von Choralbüchern vergebens aufgesucht, als mir noch, indem ich so eben an diesem Artikel schrieb, Stengers Erfurtisches Gesangsbuch mit Melodien, von 1663, beyfiel. Und siehe! Die Melodie zu „*O Welt ich muß dich lassen* (?)“ war das traute liebe: *Nun ruhen alle Wälder* (?) weswegen uns unser alter Landsmann Isaac um so schätzbarer seyn muß, da dieser Gesang jenes harte Urtheil des C. Burney über Isaac **rauhe und hope-**

richte Melodien hinlänglich widerlegt. Endlich verdient noch das sonderbare Zusammentreffen der Umstände in dem Artikel des Argyropylyus im a. Lex. bemerkt zu werden, wo es heißt: „Argyropylyus habe einen Sohn, Namens Isaac hinterlassen, welches ein vortrefflicher Tonkünstler gewesen sey.“ **Wie, wenn unser Issac dieser Sohn gewesen wäre?** Der Zeit nach könnte er es wenigstens gewesen seyn, da Argyropylyus schon ums Jahr 1430 lebt. Auch die nach übrigen wenigen Nachrichten von Heinrich Isaac's jugendlichem Alter bestätigen, daß er seine früheren Lebensjahre durchaus in Italien, dem beständigen Aufenthalte der Argyropylyus zugebracht habe. Nur fragt es sich, wie man ihn dann einen Deutschen habe nennen können? – Indessen lebten diejenigen, die ihn so nannten, um 50 und mehrere Jahre später, nachdem Isaac als Kapellmeister des deutschen Kaisers gestorben war, und Politian, der 1494 (nicht 1594) starb, der es also am besten wissen konnte, nennt ihn, so weit meine Nachrichten reichen, nirgend einen Deutschen. – Auf der andern Seite konnte man ihm aber auch wohl den Beynamen Tedesco gegeben haben, um ihn von dem italienischen Isaac, dem Sohne des Argyropylyus, unterscheiden zu können.

Josquin 1790

<Verweis zu „Jossien“ unter „Desprez“, dort aber kein Eintrag zu finden>

Josquin 1812

<Bd. 2, Sp. 801> *Iosquinus* oder *Iodocus Pratensis*, *Iosquin* oder *Iossien de Pres*, auch *Giosquin del Prate*, zuletzt ums Jahr **Kapellmeister Kaiser Maximilians I.**, wie sein Grabmahl zu Brüssel ausweist und Luc. Lossius bezeugt; war ein Niederländer von Geburt, nach dem Zeugnisse des Glarean, des Guicciardini, und anderer Schriftsteller seines Zeitalters. Der Beyname des *Prez* oder vielmehr *del Prato* scheint also nicht weiter als seinen langen Aufenthalt in dieser toskanischen Stadt anzuzeigen. **Der berühmte Ockenheim, der Sebastian Bach seiner Zeit, war sein Lehrer**, unter dessen Führung er es **100 Jahre vor dem Palestrina** im Kontrapunkte, in der Fuge und allen übrigen kanonischen Künsten schon so weit gebracht hatte, daß man ihn nicht mit Unrecht den Vater der neuen Harmonie nennen kann. Vielleicht hatte er sich schon eine Zeitlang zu Prato aufgehalten, als er ums J. 1475 unter die Päpstlichen Sänger zu Rom aufgenommen wurde, sie *Adamis, Osserv.* 159. Berichtet; wenigstens ist er nach der Zeit nicht wieder nach Italien gekommen. Aus der Päpstlichen Kapelle wurde er nun erst nach Cambray als Musikdirektor berufen, von wo aus er an den Hof Ludwigs XII. von Frankreich kam. Man hat zwar Nachrichten, daß an diesem Hofe erst unter der folgenden Regierung Königs Franz I. eine ordentliche Kapelle errichtet worden sey, und bezweifelt deswegen, daß Josquin als wirklicher Kapellmeister, wie Glarean behauptet, daselbst gestanden habe. Indessen, wenn er es auch nicht dem Namen nach war, so war er es doch gewiß in der That, wie die Kompositionen und Aufführungen der mancherley Kirchen- und Kammermusiken, welche er an diesem Hofe zu besorgen und zu veranstalten hatte, beweisen. Bey seiner Annahme versprach ihm der König eine Präbende. Als nun Josquin lange vergeblich auf die Erfüllung dieses Versprechens gewartet hatte, und wohl merken konnte, daß ihn der König vergessen habe, **wandte er sich an einen Großen des Hofes mit der Bitte, ihn zu einer Präbende zu verhelfen**. Allein, da er bey wiederholter Nachfrage immer die leere Antwort erhielt: *Laisse faire moi!* So setzt Jossien eine Messe auf die Solmisationssilben: La so fa re mi, worin er sich über den Hofschranzen **lustig mache**. Diese Messe befindet sich noch im Britischen Museum und wird vom C. Burney für eine bewundernswerthe Komposition erklärt. Vielleicht hatte die Musik auf seinen vorgeblichen Gönner gewirkt; **denn er suchte** nun auf die nämliche Weise sich auch beym Könige **selbst zu helfen**, in dem er eine Motette auf: *Memor esto verbi tui*, und sie vor ihm aufführen ließ. Dies mochte aber der König noch nicht verstanden haben. Er schrieb also noch eine über die Worte: *Portio mea non est in terra viventium*. Dies half. Der König gab ihm die versprochene Präbende, und nun ließ Jossien aufführen: *Bonitatem fecisti com servo tuo*. **Man will aber angemerkt haben, daß Jossien sein Verlangen besser, als seine Dankbarkeit ausgedrückt habe**. Nach der Zeit wünschte der König, der nie die Noten gekannt, nie eine Stimme zum Singen **von der Natur** gehabt hatte, sein Kapellmeister möchte ein Stück komponiren, worin auch er eine Stimme **mitsingen könnte**. Jossien setzte zu diesem Zwecke einen zweistimmigen Kanon, dessen Harmonie von G und D bestand. Hierzu setzte es noch 2 Stimmen, wovon die eine für

den König nur die einzige Note D, eine Maxima nämlich enthielt, auf welcher alle Worte gesungen werden mußten: die andere Stimme, in welcher bloß die Noten G. D. abwechselten, setzte er für sich selbst. Als nun der König der nächsten Tages, wie gewöhnlich nach der Mittagstafel einige Gesänge zu hören verlangte, rückte Jossien mit seinem Stücke hervor, überreichte dem Könige seine Stimme, und der Kanon wurde zu dessen großem Wohlgefallen abgesungen und der Komponist beschenkt. Glarean und Mersenne haben nicht nur diesen Kanon aufbehalten, sondern auch Hawkins giebt ihn, Vol. II. p. 432. Seiner Geschichte, desgleichen Forkel, B. II. S. 598. Ob dies nun gleich beweist, daß Jossien eine gute Portion Witz und Munterkeit müsse besessen haben: so hinderte ihn doch diese jovialische Laune in seinem Charakter keinesweges, bey Verfertigung seiner Werke mit aller **Sorgfalt und Vorsicht** zu arbeiten. So oft er ein Stück fertig hatte, übergab er es den Sängern zur Ausführung, indeß er **beym Auf- und Abgehen aufmerksam zuhörte**. Gefiel ihm nun etwas nicht so rief er: **Schweiget stille, ich will es ändern**. Ja man behauptet, daß er seine fertig gewordenen Werke von Zeit zu Zeit immer wieder durchgesehen, und **nie unter Jahresfrist bekannt gemacht** habe. In dieser Art zu handeln möchte er nun in unsern Tagen wohl schwerlich viele Nachahmer finden. Hingegen werden aber auch seine Werke nach 300 Jahren noch von Kennern bewundert. Ja Burney, der des Sinnes war, nur ein paar Sätze aus dessen Messe über l'Homme Armé, als Proben seines Styls aufzuzeichnen, wurde durch Jossien's sinnreiche Arbeit so eingenommen und angenehm unterhalten, daß er nicht nur diese ganze Messe, sondern noch verschiedene andere von dessen Arbeit, als das Beste, was er in dieser Art gesehen hatte, in Partitur setzte. Wessen Werke aus unserem Zeitalter mögen wohl im J. 2100 noch mit einer solchen Achtung und Bewunderung durchstudiert werden? – Er war zugleich ein **sehr guter Anführer und hielt strenge Zucht** unter seinen Sängern. Prinz hat uns davon aus des Iohanne Manlius Collectaneis Tom. III. ein merkwürdiges Beyspiel aufbehalten, das ich hier noch mit seinen kräftigen Worten wiederholen will, um einigermassen einen Begriff von der vor 300 Jahren gewöhnlichen Kapellistendisciplin zu geben. „Als Josquinus noch zu Cambray lebte, und einer in dessen musikalischen Stücken eine unanständige Coloratur machten die er, Josquinus, nicht gesetzt hatte, verdroß es ihm dergestalt, daß er denselben heftig ausschaltete, und zu ihm, daß es alle hören kunten, sagte: „Du Esel, warum thust du eine Coloratur hinzu? Wenn mir dieselbe gefallen hätte; hätt ich sie wohl selbst hinein setzen wollen. Wenn du willst recht componirte Gesänge corrigieren; so mache dir einen eigenen, und laß mir meinen ungecorrigit.“

La Rue 1790

<Bd. 2, Sp. 351> *Ruimonte* (Petrus de) geb. zu Saragossa, war ums Jahr 1620 Kapellmeister des Prinzen Alberts, Gouverneurs der Niederlande und gab heraus *El parnasso espannol de Madrigales y villancicos*; 2 Bücher *De Missas und de Motetes y lamentaciones*.

La Rue 1812

<Bd. 3, Sp. 936> *Rue* (Pierre de la) auch *Petrus Platensis*, ist kein anderer, als der im a. Lex. schon angezeigte *Petrus de Ruimonte*. <Sp. 937> Er gehört unter die ältesten berühmten Kontrapunktisten, indem man Werke von ihm findet, welche schon 1503, unmittelbar nach der Erfindung des Notendrucks, erschienen sind. Dessen ungeachtet ist **sein Vaterland nicht auszumachen**. Printz nennt ihn einen **Niederländer**, Glarean einen **Franzosen**, und in Antonii Biblioth. Hispan. heißt er *Petr. de Ruimonte*, von Saragossa gebürtig, und also ein **Spanier**. Ebend. findet man noch den vollständigen Titel seines Werks: *El Parnasso Espannol de Madrigales y Villacicos à quatro, conco y seis voces*, Antwerpen, 1614, 4. Natürlich wohl eine neuere Auflage. Eine Probe von seiner Schreibart hat uns Dr. Burney, Vol. II. p. 527. seiner Geschichte, in einem dreystimmigen Gesange: *Benedictus, qui venit*, noch aufbehalten, der für dieses frühe Zeitalter noch immer gefällig genug aussieht. Auch Forkels Geschichte der Mus. B. II. S. 616. findet man etwas von seiner Arbeit. Unter den Handschriften der Bibliothek zu München findet man, mit den Kompositionen anderer vermischt, noch folgende Stücke des Meister: [...] mit Senfls Arbeiten. [...] mit Isaacs, Senfls und Brucks Kompos. [...] mit Isaacs und Brumels Kompos. [...] mit Isaacs, Brumels und Moutons Kompositionen gemischt gesammelt.

Obrecht 1790

<nicht enthalten>

Obrecht 1812

<Bd. 2, Sp. 695> *Hobrecht* (Jacob) ein Niederländer und einer der **würdigsten Graubärte** unter den Kontrapunktisten, blühte schon ums J. 1475 zu Utrecht, wo er dem **berühmten Erasmus**, als damaligem Chorschüler, die **Regeln der Singkunst beybrachte**. Glarean, der **nachmalige Schüler des Erasmus**, versichert: daß er seinen Lehrer gar öfters von dem Hobrecht als von einem Tonkünstler habe reden hören, über den keiner komme und der eine so außerordentliche **Leichtigkeit** im Schreiben besitze, daß er in **einer Nacht eine vollständige Messe** komponiren könne, die jeder Kunstverständige bewundern müsse. Eine von dessen Messen: *Si Dederò*, welche 1508 zu Venedig gedruckt worden ist, fand Burney in der That im Kontrapunkte rein und meisterhaft gearbeitet. Noch führt Gesner, Partit. Universal. Lib. VII, tit. 4. Von dessen 5 Messen an, sie sind Ven. 1503. 4 gedruckt, und befinden sich noch auf der Münchner Bibliothek. und wie viel Stücke Paix in seinen auserlesenen Fugen 1587 (s. im a.Lex dessen Artikel) von Hobrechts Arbeit aufgenommen hat, ist nicht bekannt. In Joh. Walthers und anderen Cantionalen wird er auch als **Choralmelodien-Komponist** mit angeführt. Noch eine 2- und 3-stimmige Komposition dieses Meisters s. in Forkels Gesch. B. II. S. 521.

3. Gustav Schilling (1805–1880)

Publikation:	Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst 1835–1838, 6 Bde.
Erscheinungsort:	Stuttgart
Umfeld/Entstehung:	Artikel zu Isaac und Josquin geschrieben von Gottfried Wilhelm Fink (1783–1846), teilweise recht strittiger Musikschriftsteller und Redakteur der <i>Allgemeinen musikalischen Zeitung</i> 1828–1841
Quellen:	E.-L. Gerber, H. Glarean, J. Hawkins, C. Burney, J. N. Forkel, F. S. Quadrio, A. Polizianus, F.-L. Perne, F.-J. Fetis, R. G. Kiesewetter, L. Lossius
Diskursposition:	„neben dem eigentlich Historischen der Person mußten die Biographien auch eine kurze Beurtheilung der einzelnen Werke wie des ganzen Künstlercharakters ihres Verfassers enthalten, wenn sie anders, in Hinsicht auf das oben besprochene Wesen der Kunst, für den practischen Künstler wirklichen Werth haben sollen.“ (Schilling, Vorwort); sehr negative Kommentare zu Burney
Modelle:	Lehrer/Schüler (Ockeghem/Josquin, Josquin/Isaac, Josquin/divers, Isaac/diverse, Isaac/Senfl, Obrecht/Erasmus), Verbindungen (Isaac/Josquin am Hofe Lorenzos, Josquin/Sixtus IV., Josquin/Ludwig II., Josquin/Maximilian I.), ‚Messe in einer Nacht‘ (Obrecht)

Isaac

<Bd. 4, S. 3> Isaak, Heinrich, vulgo Isaak von Prag, einer der **ältesten und tüchtigsten** Contrapunktisten **Deutschlands**, dessen Geburtsjahr und Geburtsort bis jetzt nicht mit Gewißheit angegeben werden kann, **wie denn überhaupt aus seiner Lebensgeschichte nur das Hauptsächliche im Allgemeinen bekannt ist**. Er wird allgemein für einen **Schüler Josquin's** ausgegeben. Ob er aber den Unterricht dieses **berühmten Meisters in den Niederlanden oder erst in Italien genossen** und also zuvor von anderen deutschen Meistern, deren es schon gab, in seinem Vaterlande gebildet

worden sey, ist ungewiß. Gerber setzt seine Geburt ungefähr in das Jahr 1440; er müßte demnach **mit Josquin ziemlich in einem Alter** gestanden haben. Daß Isaak mit seinem Niederländischen Lehrer zu einer und derselben Zeit in **Italien** war, wohin er sich frühzeitig begab der Vortheile wegen, die damals ausländische Sängler und Componisten dort reichlich fanden, ist **zuverlässig**. Namentlich wirkten **Beide zu gleicher Zeit am Hofe Herzogs Lorenzo il Magnifico** (reg. 1470–1492) zu Florenz; I. brachte mehrere **Gesänge dieses Kunst fördernden Fürsten in Musik**, besonders Lieder, die damals <S. 4> zur Masken-Prozession gewöhnlich waren, Canti carnascaleschi genannt. Diese Lieder waren 3stimmig und scheinen zu der leichtern volksmäßigen Gattung gehört zu haben, die damals in Italien, hauptsächlich von Neapel aus, schon Anklang gefunden hatte. Viel wichtiger noch ist er als Kirchencomponist, von welchem Glarean, der uns auch das Meiste noch von Isaaks Werken aufbewahrt hat, rühmt, seine geistlichen Compositionen zeichneten sich durch eine besondere Kraft und Erhabenheit aus und würden von einer so vortrefflichen Harmonie verschönert, daß sie alles Derzeitige dieser Art überträfen. Wem Hawkins's und Burney's Geschichtswerke der Musik worin verschiedene Proben mitgetheilt werden, nicht zur Hand sind, der schlage Forkel's Geschichte der Musik im 2. Bande S. 671–675 nach, wo er dessen 4stimmiges Loquebar de testimoniis tuis in unsern Noten aufgezeichnet findet. In Florenz war er, nach Quadrio, 1475 zum **Capellmeister** der Kirche St. Giovanni erhoben worden. Er muß sich eine **nicht kurze Zeit** dort aufgehalten haben. Angelus Politionaus nennt ihn **Arrighum**, was Glarean für eine wunderliche Verstümmelung seines Namens Heinrich (Henricus) hält. Andere italienische Schriftsteller nennen ihn Arrigo Tedesco. Daß aber dieser deutsche Arrigo kein anderer, als unser Heinrich Isaak ist, hat Burney lange schon aus übereinstimmenden Zeugnissen älterer Schriftsteller dargethan. Hat B. sich dadurch ein Verdienst um diesen Mann erworben, so hat er es auch wieder zu nichte gemacht durch sein, wie öfter, ganz oberflächliches, die Zeit jenes Wirken nicht im Geringsten in Ueberlegung ziehendes Urtheil; er verlangt Grazie in der Melodie und merkliche Schönheit (was hieß das?) in der Harmonie! Die eine, meint B., giebt I. **rauh und holpericht**, und die andere **roh und unverbaut!** – Mehrere Manuscripte kirchlicher Werke werden auf der Bibliothek zu München aufbewahrt. Isaak stand nicht nur in Italien in großem Ansehen, sondern sein Ruhm gelangte auch in andere Länder. Der Kaiser **Maximilian I.**, reg. von 1493–1519, ein **kunst- und prachtliebender Fürst**, ernannte ihn zu seinem **Capellmeister**. In dieser Stellung wird er **gewiß nicht wenige Schüler** gezogen haben; es wird uns aber nur ein einziger von Glarean namhaft gemacht, dafür ein **desto größerer und einflußreicherer**, der berühmte und besonders von **Luther** überaus geliebte **Ludwig Senfel**. **Isaak's Todesjahr läßt sich auch nicht mit Gewißheit angeben**; bis in's 16te Jahrhundert hat er gelebt. Unter Anderm haben wir ihm noch viele deutsche Lieder zu verdanken, von denen später mehrere Bücher in Nürnberg gedruckt worden sind, 1544 und 1548 (mit Melodien anderer Componisten zugleich). In diesen bewährte er eine Meisterschaft des Satzes und einen so geschmackvollen Fluß der Melodie und der Stimmenführung, daß er über die Besten seiner Zeit weit hervorragt. Forkel theilt uns im 2. Bde. seiner Geschichte der Musik das 4stimmig gesetzte Lied mit: Es hat ein Bauer ein Töchterlein. Gerber fand in Stenger's Erfurtschem Gesangbuche, daß diese Melodie keine andere ist, als die noch jetzt gebräuchliche Sangweise zu dem Liede: Nun ruhen alle Wälder. G. W. Fink.

Josquin

<Bd. 3, S. 745> **Josquin des Près oder Desprès, auch Giosquino del Prato u. Iodocus Pratensis oder a Prato** genannt, zuweilen auch Jossien, gehört unter die merkwürdigsten Männer seiner Zeit, u. dennoch ist trotz seiner Berühmtheit **seine Herkunft bisher so ungewiß gewesen, als es sein Geburts- und Todesjahr ist**. Niederländer, Deutsche, Franzosen und Italiener stritten sich um die **Ehre**, ihn den Ihrigen zu nennen. Der fleißige, aber auch nicht selten oberflächliche und schnellgläubige Burney hielt ihn, seiner vorgefaßten Meinung wegen, als sey Italien das erste Hauptland harmonischer Gesänge, für einen Toskaner aus der Stadt Prato. Forkel läßt es dahin gestellt seyn, möchte ihn jedoch gern als einen Deutschen gelten lassen. Was man Alles über diesen großen Contrapunktisten meinte, dann aus Gerber's n. Lex. der Tonkünstler zur Genüge ersehen werden, wo man auch die noch vorhandenen Gesänge des Meisters sehr fleißig angeführt findet. Nur die mannigfachen Sagen möglichst zu berichtigen, trat Hr Perne 1827 in der voriges Jahr eingegangenen Revue musicale des Hrn. Fetis Nr. 36 mit einer Untersuchung auf, welche von dem Herausgeber mit Bemerkungen

begleitet wurde. Die hauptsächlichlichen Ergebnisse waren: **Josquin, geb. zu Cambray in Burgund um das Jahr 1440**, kam in seiner **Jugend als Sängerknabe** an die Collegiat-Kirche zu St. Quentin in der Picardie; nach seinem **Stimmenwechsel** ging er in die **Musikschule Ockenheim's um 1455**, den Contrapunkt zu lernen, worauf er unter **Sixtus IV.**, reg. von 1471 bis 1484, an die päpstliche Capelle berufen wurde. Bains handelt in seinem Werke Ueber das Leben und die Werke des Pierluigi da Palestrina, Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1834 (deutsch) S. 160 von ihm, wo es unter anderm heißt: Er war in kurzer Zeit das Ideal von ganz Europa geworden. „**Seine Compositionen verdrängten in den Capellen bald Alles, was vor ihm da war.**“ Von Rom kehrte er nach Cambray zurück, man weiß nicht wann, wo er weilte, bis ihn **Ludwig XII.** König von Frankreich als ersten **Sänger** an seine **Capelle** berief, was nicht vor 1498 geschehen kann (B. erzählt S. 52, Josquin habe <S. 746> noch jung die päpstliche Capelle verlassen, um in die Dienste des Hofes von Frankreich zu treten). 1499 erhielt er vom Könige eine **Pfründe** zu Condé im Hennegau, wo er 1501 gestoben und daselbst am Hochaltare begraben seyn soll. Dagegen hatte Hr. Féty Hennegau als Geburtsprovinz und wahrscheinlich Condé als Geburtsstadt zu erklären gesucht. Allein schon in der gekrönten Preisschrift R. G. Kiesewetters „über die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst“ (Amsterdam 1892 in 4) wurde S. 89 sehr richtig bemerkt, daß der König von Frankreich über die Pfründe in Condé nicht verfügen konnte und daß auch der angeführte Gewährsmann Aubert Miré nicht sagt, daß Josquin diese Pfründe der Gnade Ludwig's zu verdanken **habe**. Es wird daher für viele glaublicher gehalten, das auch schon längst als angenommen feststand, J. sey in die Dienste **Maximilian I.** getreten, dessen **Capellmeister** er auch von Lucas Lossius genannt wird. Auch auf dem Titel einiger seiner Werke liest man diesen Titel, namentlich auf einem 1520 zu Augsburg mit in Holz geschnittenen Formen gedruckten Motettenwerke. Forkel erzählt in seiner Geschichte der Musik im 2. Th. S. 556, J's Bild und Epitaph stehe zu Brüssel in der St. Gudula-Kirche; es steht aber in des Gerard Avidius Versen weder das Todesjahr, noch daß J. dort begraben liege. Offenbar setzt jedoch Hr. Perne J's Tod zu früh an. Denn da **Ockenheim** 1512 noch lebte und Josquin eine Nänie auf ihn in Musik setzte, die uns Forkel S. 541 u.s. unter den Titel mittheilt: la Deploration de Johan Okenheim, à 5 Parties – so muß sein Tod später gefallen seyn. Die neueste Untersuchung über Josquin ist von Hofrath Kiesewetter und befindet sich in der Leipz. allgem. musik. Zeitung 1835 in Nr. 24. Die Gewährsmänner der beiden angegebenen Untersuchungen werden verworfen aus Gründen, die man dort nachlesen mag. Ein 1530 bis höchstens 1533 geschriebener Codex der Bibliothek zu St. Gallen nennt ihn „**Belga Veromanduus.**“ Es wird gezeigt, daß das französische Vermandais ein kleiner District der Picardie ist, dessen Hauptstadt St. Quentin ist, zu Burgund gehörig, was 1477 an Maximilian I. kam, und nach manchen Kämpfen 1559 an die Franzosen abgetreten wurde. Die alte, schon im 5. Jahrhunderte von den Vandalen zerstörte Augusta Veromandaorum lebte in St. Quentin wieder auf. Hier, in dessen Nähe noch ein kleiner Ort Vermand liegt, wird sein Geburtsort gefunden, wo er auch seine Jugend verlebte. Er war also aus der eigentlichen Picardie und ein Riederländer. Dagegen ist sein Todesjahr noch nicht ermittelt. Bains erwähnt noch **widrige Schicksale**, die ihm **seine gute Laune** so wenig nehmen konnten, daß er sogar mit **heiligen Worten** in seiner Musik oft **scherzhaft** war. Das mag sich **nur auf eine kurze Zeit seiner Jugend in Italien** beziehen. Sonst hatte er, was er wünschen konnte, auch **eine Menge der trefflichsten Schüler**. Wenn übrigens unter den italienischen Lieder-Componisten ein Josquin (Giosuino) d'Ascanio genannt wird, so mag dieser nach K's Urtheil der Leichtfertigkeit der Arbeit wegen weit eher ein Pseudonymus, als unser J. seyn, dessen contrapunktische Sätze **stets meisterlich** waren und als Muster anerkannt wurden. Forkel, Burney, Hawkins und nach ihnen Kiesewetter liefern mancherlei Compositionen von ihm, und unser Gerber zählt viele seiner gedruckten und im Manuscript vorhandenen Werke auf. Auch in der päpstlichen Capelle werden noch viele seiner Handschriften aufbewahrt, z. B. mehr als 20 Messen und eine große Sammlung Motetten. G. W. Fink.

La Rue

<Bd. 6, S. 87> Rue, Pierre de la, von Gerber auch unter dem Namen Petrus de Ruimonte aufgeführt, einer der ältesten berühmten Contrapunktisten, indem man noch Werke aus dem Jahr 1502 von ihm findet. **Ueber seine Person weichen die Nachrichten unserer Historiker sehr voneinander ab.** Printz nennt ihn einen **Niederländer**, Glarean einen **Franzosen** und in Antonius Biblioth. hispan. heißt er Petrus Ruimonte, von **Saragossa** ge- <S. 88> bürtig. Eben daselbst findet man auch noch den

vollständigen Titel seines Werks: El Parnasso Espannol de Madrigales y Villacicos à quatro, conco y seis voces,“ das noch 1614 in Antwerpen in einer neuen Auflage gedruckt wurde. Eine Probe seines Styls liefert Burney in seiner Geschichte Bd. 2 pag. 527 durch einen 3stimmigen Gesang „Benedictus, qui venit etc.“ Auch in Forkel’s Geschichte findet man etwas von R’s Arbeit. Unter den Handschriften der Münchner Bibliothek liegen von ihm noch einige Messen und ein Credo (...). Nach Gerber war er **Capellmeister** des Prinzen Albert, damals Gouverneur der Niederlande; **aber Gerber setzt seine Blütezeit um fast ein Jahrhundert zu spät.**

Obrecht

<Bd. 3, S. 598> Hobrecht, Jakob, ein alter niederländischer Contrapunktist, **blühte schon um 1475 zu Utrecht**, wo er den **berühmten Erasmus** als damaligen <S. 599> Chorschüler im Singen unterrichtete. Glarean, der nachmalige **Schüler des Erasmus**, versichert, daß er seinen Lehrer gar oft von dem Hobrecht als von einem Tonkünstler habe reden hören, über den Keiner komme, und der eine so außerordentliche Leichtigkeit im Schreiben besessen, daß er **in einer Nache eine vollständige und meisterhafte Messe** habe componiren können. Eine von seinen Messen (Si dedero) welche um 1508 zu Venedig erschien, lobt auch Burney als ein vortreffliches Werk des Contrapunkts. Auf der Bibliothek zu München befinden sich noch 5 Messen von ihm, die 1503 zu Venedig erschienen. Eine 2- und 3stimmige Composition von ihm befindet sich in Forkel’s Geschichte Band 2 pag. 521. und in Walther’s Cantionalen endlich wird er auch als Choral-Melodien-Componist aufgeführt.

4. Hermann Mendel (1815–1903)

Publikation:	Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller Stände [...] 1869–1883, 11 Bde. & Ergänzungsband,
Ort:	Berlin, (New York)
Umfeld/Entstehung:	Mendel war wohl auf das Geld angewiesen; August Reissmann erstellte die letzten Bände nach Mendels Tod (nicht für behandelte Einträge relevant)
Quellen:	H. Glarean, J. Hawkins, C. Burney, J. N. Forkel, F. Saverio Quadrio,
Diskursposition:	Einträge sind (vermutlich) Zusammenfassungen von den Inhalten Schillings
Modelle:	Lehrer/Schüler (Josquin/Isaac, Isaac/Senfl, Ockeghem/Josquin, Josquin/Mouton-Arcadelt-Gombert, La Rue/Margarete von Österreich, Obrecht/Erasmus), Verbindungen (Isaac/Josquin, Isaac/Lorenzo)

Isaac

<Bd. 5, S. 485> Isaak, Heinrich, genannt Isaak von Prag, für welchen Beinamen noch kein stichhaltige Grund bekannt, einer der ältesten und berühmtesten **deutschen Contrapunktisten** des 15. Jahrhunderts, stammte wahrscheinlich **aus Böhmen** und war ein Zeitgenosse und, wie man annimmt, auch **Schüler Josquin Desprez**, mit dem er erwiesenermaassen in Italien, namentlich **am Hofe Lorenzo’s des Prächtigen zu Florenz freundschaftlich verkehrte**. Er hat auch **mehrere Lieder dieses Fürsten** dreistimmig in Musik gesetzt, besonders sogenannte „*Canti carnascialeschi*“, wie sie bei Maskenprocessionen gesungen wurden und als leichte, gefällige Musikgattung von Neapel aus damals in Aufnahme gekommen war. Viel bedeutsamer aber ist I. durch eine überaus zahlreichen Kirchencompositionen, denen Glarean eine besondere Kraft und Erhabenheit nachrühmt, sowie einen Harmoniereichthum, wie er damals nicht mehr zu finden war. Proben seiner Composition bieten Hawkin’s, Burney’s und Forkel’s Geschichtswerke. Er muss sich übrigens lange in Italien aufhalten haben, vielleicht sogar fest angestellt gewesen sein, und nach Quadrio ist er 1475 in der That

zum **Kapellmeister** der Kirche San Giovanni in Florenz ernannt worden. Bei den Italienern hiess er gewöhnlich „*Arrigo Tedesco*“, was wahrscheinlich mit Heinrich (*Enrico*) der Deutsche identisch ist. Sein Ruhm verbreitete sich auch in Deutschland, so dass Kaiser **Maximilian I.** ihn zu <S. 486> seinem **Kapellmeister** ernannte. Von seinen **gewiss zahlreichen Schülern** ist nur der von **Luther** so hoch verehrte **Ludwig Senfel** namhaft zu machen. I's **Todesjahr ist, wie die meisten übrigen Daten aus seinem Leben, unbekannt**, jedoch dürfte es in das 16. Jahrhundert fallen. Von seinen Werken finden sich [...]

Josquin

<Bd. 5, S. 478> Josquin Desprez oder des Prés, latinisirt *Jodocus Pratensis* oder *a Prato*, italienisirt *Giosquino del Prato*, zuweilen auch Jossien oder Jusquin genannt, vielleicht der grösste, jedenfalls der bewundertste Contrapunktist der **vorpalestrina'schen** Zeit und der **merkwürdigste Schüler Ockenheim's**, war weder zu Cambray geboren, noch aus dem Hennegau gebürtig, sondern ein Picarde und um 1440 zu Vermand bei St. Quentin geboren. Gegenüber seiner Berühmtheit, den trotzdem sehr unzuverlässigen Nachrichten über sein Geburts- und Todesjahr, sowie über seine Herkunft, stritten sich **Niederländer, Deutsche, Franzosen und Italiener** um die Ehre, ihn den Ihrigen nennen zu dürfen. Für welchen Landsmann man alles diesen grossen Meister hielt, der jetzt unangefochten als Niederländer gelten darf, und wie man verschiedentlich **aus Sagen und Vermuthungen** seine Lebensgeschichte construirte, das kann aus Gerber's neuem „*Lexicon der Tonkünstler*“ (Leipzig, 1812) und Fétis' „*Biographie universelle*“ zur Genüge ersehen werden. Als wahrscheinlich darf gelten, dass Josquin (welchen Namen Fétis für den Vornamen, aus dem flämischen Jossekin zusammengezogen, hält) in seiner Jugend als Sänger- <S. 479> knabe an das Collegiatstift in St. Quentin kam, und dass er nach seinem Stimmwechsel in die **Musikschule Ockenheim's** ging, um den Contrapunkt zu studiren (um 1455), worauf er wieder nach St. Quentin zurückkehrte und so lange **als Lehrer** dort blieb, bis er unter Papst Sixtus IV. (1471 bis 1484 regierend) einen Ruf an die sixtinische Kapelle erhielt, **um den Italienern die neue Kunst zu lehren**, dem er folgte. In Rom entfaltete er so eminente Talente, dass Baini in seinem Werke über Palestrina von ihm sagt: „Er war in kurzer Zeit das Ideal von ganz Europa geworden Seine Compositionen verdrängten in den Capellen bald Alles, was vor ihm da war.“ Von Rom nach langjährigem Aufenthalte (während welchem er nach Fétis auch bei dem Herzog **Hercules I. von Ferrara** in Diensten gestanden haben soll) begab sich J. nach Cambrai und wurde vom König **Ludwig XII.** von Frankreich (jedoch nicht vor 1498) zum ersten **Sänger** an seiner Kapelle berufen. Er **starb** als Domprobst des Capitels von Condé am 27. Aug. 1521. Dass er nicht schon 1501 gestorben sein kann, wie Perne behauptet, beweist der Umstand, dass sein **Lehrer Ockenheim** 1512 noch lebte und J. eine Nänie auf ihn in Musik setzte, die Forkel unter dem Titel „*La déploration de Johan Ockenheim à cinq parties*“ mittheilt. Ob J. wirklich in den Diensten Ludwigs XII. gestanden habe und nicht vielmehr in denen des römisch-deutschen Kaisers **Maximilian I.**, dessen Kapellmeister er auch von Lucas Lossius genannt wird, ist einigermaßen zweifelhaft. Uebrigens liest man auch auf einigen seiner Werke letzteren Titel, namentlich auf einem 1520 zu Augsburg mit in Holz geschnittenen Formen gedruckten Motettenwerke. Wenn übrigens unter den italienischen Liederkomponisten ein Josquin (*Giosquino*) d'Ascanio mit J. Desprez identificirt wird, so widerlegen die leichtfertigen Arbeiten des ersteren, wahrscheinlich eines Pseudonymus, leicht diese Annahme; des letzteren contrapunktische Sätze waren stets **Meisterstücke** und als **Muster** anerkannt. J. hatte bis zu seinem Ende **viele Schüler**, wie Mouton, Arcadelt, Gombert, Heinr. Isaac u. s. w., und hinterliess zahlreiche Compositionen, die den damaligen Flor der niederländischen Schule bekunden. Forkel, Burney, Hawkins und nach ihnen Kiesewetter bringen mancherlei Compositionen von ihm, und Gerber, noch mehr Fétis liefern das bis jetzt vollständigste Verzeichniss seiner gedruckten und im Manuscript vorhandenen Werke. Diese bestehen in Messen, Motetten, Psalmen und sonstigen Kirchengesängen. Viele seiner Manuscripte besitzt die päpstliche Kapelle, z. B. mehr als 20 Messen und viele Motetten, Psalmen (darunter den 24stimmigen „*Qui habit in adjutorio*“), sowie die Codices, aus denen Proske eigenhändig diese Composition in Partitur brachte.

La Rue

<Bd.6, S.250> Larue, Pierre de, mit seinem lateinischen Gelehrtennamen Petrus Platensis, ein Contrapunktist aus der **Picardie** aus der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts. Im J. 1492 stand er als **Sänger** in Diensten der Prinzessin **Maria von Burgund**, an deren Hofe er sich bis zu ihrem Tode befand, worauf ihr Sohn Philipp der Schöne 1504 den spanischen Thron bestieg. L. blieb am niederländischen Hofe und in der königl. Kapelle, als deren Mitglied er eine Präbende an der Kirche St. Aubin in Namur hatte, die er 1510 mit einem einträglicheren Beneficium, wahrscheinlich dem Canonicat an einem der Collegiatstifte des Landes vertauschte. In dieser Stellung **starb** er zu noch nicht aufgeklärter Zeit. L. scheint der **Lehrer und Lieblingstonsetzer** der Statthalterin der Niederlande, Margaretha von Oesterreich, der Schwester Philipp's, gewesen zu sein, da diese sich die Compositionen desselben mit einem unerhörten Luxus abschreiben liess. In der königl. Bibliothek zu Brüssel befindet sich eins dieser Manuscripte in Folio und in Kalbsleder gebunden, welches sieben seiner Messen enthält und reich mit Zierschriften, Arabesken, Bildern und anderen Ausschmückungen versehen ist, ähnlich ein anderes mit fünf Messen im Archiv von Malines. Sonst finden sich noch Manuscripte dieses Tonsetzers in den Bibliotheken zu Brüssel und München, sowie im Archiv der päpstl. Kapelle in Rom, welche Messen, Salve regines, Stabet mater und andere Kirchengesänge aufweisen. In den beiden ältesten, zu Rom und Venedig gedruckten Sammlungen des Petrucci da Fossombrone und des Antiquis de Montona sind ebenfalls Messen von ihm enthalten, ferner Motetten in der Petrucci'schen Sammlung „della corona“ (1505) und in einer zu Nürnberg 1564 erschienenen Collection, endlich mehrstimmige Gesänge und Madrigale in verschiedenen anderen Sammlungen des 16. Jahrhunderts. Die Werke dieses Meisters überhaupt standen in hohem Ansehen, bei seinen Zeitgenossen sowohl, wie lange nach seinem Tode. Forkel in seiner Musikgeschichte (Bd. II, & 616) hat ein „Lauda anima mea dominum“ in Partitur mitgeteilt, ebenso Glarean in seinem Dodecachord vier Fragmente von ihm.

Obrecht

<Bd.5, S.253>: Hobrecht, Jacob, auch Obrecht geschrieben, ein Meister aus der **zweiten niederländischen Schule**, geboren um 1430, war um 1475 **Kapellmeister** zu Utrecht, in welcher Zeit er auch den nachmals berühmten **Erasmus als Chorschüler** im Singen unterrichtete. Von 1491 an befand sich H. in Antwerpen und **starb** um J. 1507. Durch seine Compositionen, denen fast durchgehend ein Zug **strenger Erhabenheit** eigen ist, erwarb er sich die **höchste Achtung seiner Zeitgenossen** und der Nachwelt, Ambros sagt von ihm: „Unter den Meistern vor Josquin ist er die **mächtigste Erscheinung**, und der Tonsatz bei ihm schon beträchtlich entwickelter, die Harmonie volltöniger, als bei Okeghem, mit dem er übrigens alle Eigenheiten der Schule, alle Feinheiten, Spitzfindigkeiten und Satzkünste gemein hat.“ Von seinen Arbeiten hat Petrucci unter dem Titel „Misse Obrecht“ (Venedig, 1503) fünf Messen gedruckt, von denen sich ein Exemplar in der Bibliothek zu München befindet. Eine andere Messe „Si dederò“ erschien 1508 in Venedig und wird von Burney als vortreffliches kontrapunktisches Werk bezeichnet; noch andere stehen in Sammlungen damaliger Zeit. Eine Anzahl bedeutender Motetten von ihm hat Petrucci in seine grosse Motettensammlung aufgenommen; einzelne findet man auch bei Glarean, Rhau, in Walther's Cationale, in Forkel's Geschichte II. S. 521 u.s.w. Ausserdem kennt man noch Lieder (kleine Motetten) von ihm und eine „Passio domini nostru Jesu Christi secundum Matth.“ 4 vocibus.

5. Robert Eitner (1832–1905)

Publikation:	Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts 1900–1904, 10 Bde.
Erscheinungsort:	Leipzig
Umfeld/Entstehung:	Eitner als Autodidakt besondere Verdienste im Bereich der Quellenforschung; Publikation am Ende seines Lebens
Quellen:	nennt als „Quellenlexikon“ sehr akkurat alle Quellen
Diskursposition:	durch Verweise ist kaum mehr eine ‚Geschichte‘ gegeben („Quellen-Lexikon nenne ich es, weil ich nicht eine umständliche Lebensgeschichte der Autoren schreiben will“, Eitner Vorwort); Aneinanderreihung von Quelleninformationen (Bezahlungen, Beruf des Schwiegervaters etc.)
Modelle:	Lehrer/Schüler (Ockeghem/Josquin, Obrecht/Erasmus), Verbindungen (Josquin/Isaac)

Isaac

<Bd. 5, S. 248> Isaac (Ysach, Yzac, Arrhigo Tedesco), Heinrich, ein **Niederländer**, aus Flandern, wie er sich selbst in seinem Testament vom 15. Aug. 1502, nebst Zusätzen vom 12/11 1512 und 4/12 1516, welche Straeten 8, 539 mitteilt, nennt. **Seine Frau hiess Bartholomea und war die Tochter des Schlächters Pietro Bello. Geburt und Todestag noch nicht bekannt.** Nach 1477 war er **Organist** in der Kapelle der Medici zu Florenz. Am 3. April (Quasimodo) 1497 tritt er als **Komponist** in die Dienste des Kaisers Maximilian I. und wohnt in Innsbruck. Sein Gehalt beträgt 150 Gld. jährl. (La Mara p. 3). Aus den Jahren 1500, 1501 und 1514 teilt Sandberger 1, 20/21 kleine Aktenstücke mit, die in Innsbruck datiert sind. Am 27. Jan. 1515 entlässt ihn der Kaiser, da Isaac wieder nach Florenz zu gehen **wünscht** und, wie er sagt, dem Kaiser dort nützlicher sein kann (La Mara 3 u. Sandberger). **Einzelne Daten lassen sich noch ohne Zusammenhang aus Akten finden.** 1488 befindet er sich in Ferrara u. Florenz ohne Stellung und wird dem Herzoge Hercules von Ferrara als **bedeutender und liebenswürdiger Künstler** empfohlen (M. f. M. 17, 24 nach Straeten). In Florenz war er nach Straeten 6, 325 Kapellmeister a/d. Kirche S. Giovanni unter Lorenzo magnifico. 1489 im Oktober reiste er mit **Empfehlungsbriefen** der Medici an den Papst Innocenz VIII. nach Rom. Der Papst verleiht ihm mehrere Legate (M. f. M. 14, 139 und Dr. Emil Vogel, der Aktenstücke in Florenz fand). Dort auch noch eine Eingabe an Lorenzo maggiore, worin **Isaac klagt, dass er alt und krank sei und aller Mittel entbehre.** Auch an den Papst wandte er sich und erhielt von ihm einige Dukaten. Siehe auch Straten 8, 539 u. 6, 79. 81. Urteile : Ambros 3, 380. Publikation Bd. 4 p. 60. M. f. M. 25, 194 Aktenstücke in Beilage zu 1897/98 von Waldner S. 23 ff. u. 56. Viertelj. siehe Reg. Dr. Waldner hat eine Biogr. in einem Innsbrucker Vereinsblatte 1895 veröffentlicht, worin er neben den bereits bekannten Daten noch Folgendes mitteilt: A. v. Reumont im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1882 Nr. 2 fand im Florentiner Staatsarchiv die Nachricht, dass I. unter Lorenzo de' Medici (1477–1493) mehrfach mit „Maestro Isaac Organista“ verz. ist. S. 49 werden Erlasse des Kaisers von Pisa aus am 13/11 1496 mitgeteilt, worin „Ysaac vnd sein Hausfraw“ befohlen wird nach Wien zu gehen und dort seines Befehls zu erwarten. 1497 wird er wieder nach Innsbruck berufen (S. 50) und am 3. April zum Hofkomponisten ernannt (Dokument mitgeteilt). Sein Gehalt betrug 200 Gld. rhein. und nach seinem Tode seiner Hausfrau 50 Gld. jährl. Wie sich aus den Akten aber nachweisen lässt, hat er nie 200 Gld., sondern nur 150 erhalten. Diesem Dokument folgt die Revers-Urkunde I's, datiert zu Ynsprug am Montage nach dem Sontag Quasimodogeniti 1497, gez. <S. 249> H. Yzaac m. p., nur die Unterschrift ist von ihm. Bis zum Jahre 1515 ist der oben genannte Gehalt in den Akten zu finden, während andere

Musiker sehr oft um Zulage petitionierten. 1515 ging er nach Florenz als quasi Gesandtschaftsattaché und erhielt jährl. 150 Gld. Gehalt (Dokument S. 55). [...]

Josquin

<Bd. 8, S. 58> Près, Josquin des (Jo. de prato, Ju. desprety, Judo. de prez, Jodoco despres, Josquinus a Prato, Jodocus Pratensis u. s. w., die Varianten sind unzählige), ein **Niederländer**, wahrscheinlich in Condé im Hennegau um 1445 geb. (im Ms. 463 der B. in St. Gallen wird er mit „Belga Veromanduuus“, Vermandois in der Picardie bez.); gest. am 27. August 1521 zu Condé, nach Victor Delzant's Sepultures de Flandre etc. Nr. 118. Epitaphe in der Bibl. zu Lille (Thoinan 76). **Schüler von Ockenheim**. Die verschiedenen Dokumente, die bisher in manigfachen neueren Werken zum Abdrucke gelangt sind, lassen sich nur schwer in Verbindung bringen und erzeugen manchen Widerspruch, der sich bis jetzt noch nicht erklären lässt. Davari 14 schreibt: von 1471–1484 befand er sich am päpstlichen Hofe zu Rom, worauf er nach Florenz ging und nach dem Tode des Lorenzo il Magnifico 1490 nach Frankreich in die Kapelle Louis XII. kam. Dagegen weist Motta 86 nach, dass er in den Jahren 1474 und 75 am Hofe zu Mailand als Kapellsänger mit 5 Dukaten Gehalt unter dem Namen Juschino in den Listen verz. ist. Schon S. 83 sagt er, dass sich sein Eintritt in die Kapelle früher nicht nachweisen lässt. Die Kapelle bestand zur Zeit aus 40 Cantori. Straeten 6, 18. 19. 21 fand Dokumente vom 30/3, 1/10 und 3/12 1475 in denen er als herzogl. Sänger in Mailand verz. ist und wird ihm **im Oktober vom Herzoge aufgetragen eine Psalmodie zu komponieren**. Er ist nur Juschino genannt. Dr. Haberl in der Viertelj. 3, 244–246 und im Reg. zu seinen Bausteinen 3 schreibt: Tritt 1486 im Januar unter Papst Innocenz VIII. in die päpstliche Kapelle als Sänger ein und ist auch vorübergehend als Kapellmeister bez. Er tritt unter den Namen Jo. de prato, Ju. desprety, Judo de prez und Jodoco despres in den Listen auf. Vom <S. 59> Febr. bis Sept. 1487 fehlt er in den Listen, dann wieder vom Okt. 1488 bis Juni 1489, von da ab ist er aber fortlaufend bis in den Juni 1494 genannt. Da die Akten aus den Jahren 1494–1501 im päpstl. Archiv fehlen, so ist sein Fortgang nicht festzustellen. Wir werden bald sehen, wo er nach 1494 geblieben ist. Zuerst müssen wir den Aufenthalt obiger Jahre, wo er nicht in Rom war, feststellen. Straeten 5, 87 teilt ein Schreiben an den Herzog von Ferrara mit, worin auch Josquin erwähnt wird und zwar scheint es, als wenn sich derselbe in Ferrara selbst befand, **um dort eine Anstellung zu erwarten**. Das Schreiben trägt zwar kein Datum, doch ist die Zeit von 1487–88 recht wohl anzunehmen. Zugleich bietet dasselbe eine gute Charakteristik desselben gegen seinen **Rivalen Isaac** (in deutscher Uebersetzung in M. f. M. 17, 24). Cousse-maker 6, 11 teilt mit, dass er nach den Akten von c. 1495–1500 Direktor des Chores am Dome zu Cambrai war, demnach muss er bald nach Juni 1494 Rom verlassen haben. Damit wird auch Davari's Angabe, dass er 1490 in Paris war hinfällig. Auch obiges Jahr 1500 wird durch ein anderes Dokument als zu spät sich erweisen. Valdrighi 12, 8 teilt mit, dass ein Giosquino 1499 unter Ercole I. von Modena diente. Ercole starb aber 1500. Von hier aus muss er sich nach Paris gewandt haben, denn im Jahre 1503 geht er mit Verbonet nach Ferrara, nachdem er schon am 24/2 1502 an den Herzog ein Sonnet gesendet hatte. Verbonet hatte ihn für die herzogl. Kapelle geworben, ihm einen ansehnlichen Gehalt und freie Wohnung zugesichert (Davari, Straeten 6, 77). Wann er sich nach Condé **zurückzog** und Propst am Notre-Dame wurde, ist bis jetzt noch nicht festgestellt (Viertelj. 1, 440). Noch muss bemerkt werden, dass Haberl an der Stellung in Cambrai zweifelt und dass er nach den Sepultures de Flandre nur zwei Jahre in Condé lebte. Josquin ist nicht nur von seinen Zeitgenossen in hervorragender Weise geehrt worden, sondern alle Schriftsteller des 16. Jhs. stellen ihn an die Spitze aller Komponisten. Das 17. und 18. Jh. hatte für die Leistungen früherer Zeit keinen Sinn, selbst Pat. Martini und Paolucci ist er in ihren Sammelwerken fremd. Erst Burney ruft ihn den Zeitgenossen ins Gedächtnis, dann Forkel und von da ab wendet sich das volle Interesse wieder auf ihn. **Die ausführlichste und beste Beurteilung bringt Ambros 3, 200.** [...]

La Rue

<Bd. 6, S. 53> La Rue, Pierre de (Pierchon, Perisson, Pierzon, oft nur allein so gez., latinisiert Petrus Platensis, auch notiert: Pe. de [Note: la] rue, oder Pirson, alias pe. De. [Note: la]. Geb. in der Picardie in der 2ten Hälfte des 15. Jhs.; um 1492 befand er sich in Diensten des Hauses Marie de Bour-

gogne als **Sänger** in deren Kapelle und zwar unter dem Namen Pierchon. Fétis giebt dokumentarische Beweise, dass damit nur La Rue gemeint ist. Mit Pierchon wird er in der Deploration erwähnt. In den Jahren 1499 <S. 54> bis 1502 befindet er sich in der Kapelle Philipps des Schönen (Fétis) u. erhielt 1501 eine Praebende zu Courtrai. Als Philipp nach Spanien ging, blieb L. in den Niederlanden und diente noch seiner Schwester der Margarete von Oesterreich, welche zur Gouvernante der Niederlande ernannt war. Die letzte Nachricht rührt aus dem Jahre 1510 her, wo er auf die Praebende an der Kirche St.-Aubin zu Namur verzichtete (Fétis mit Dokumenten). Die Mutmassung Straeten's 3, 210 ff., dass er 1510 nach dem Tode des Direktors der Sarbonne in Paris an dessen Stelle kam, beruht auf sehr schwachen Füßen, denn der Nachfolger heisst Petrus de Ruella. S. 213 teilt er ein Dokument mit, aus dem hervorgeht, dass er schon 1492 in Diensten Philipp des Schönen in Brüssel stand. Im Bd. 7, 122 bez. er ihn als Bassisten, früher (Bd. 3, 213) als Tenoristen. Nach dem Tode Philipp des Schönen, 1506, diente er der Königin weiter, geht dann in die Kapelle König Karl V. über und ist bis 1512 in den Registern zu verfolgen, von hier geht er an den Hof der Margarete von Oesterreich, Gouvernante der Niederlande. An Praebenden besass er ausser den in Courtrai und Namur auch eine Pfründe am Dome zu Termonde. **Er zog sich bald nach 1512 nach Courtrai zurück und starb dort am 20. Nov. 1518** (Straeten 7, 118). Auf Seite 109 erwähnt er auch seinen Vater: Jehan de la Rue, der vom Erzherzoge eine Pension erhielt. [...]

Obrecht

<S. 221> Obrecht (Hobrecht, Obrecht, Obertus), Jacob; Straeten veröffentlicht in seinen Maitres de chant de St.-Donatien à Bruges 1870 eine Anzahl Dokumente auf Obrecht bezüglich und zieht S. 17 das Resumé daraus. Ganz klar lässt sich das Leben dieses bedeutenden Meisters noch nicht übersehen, da die Dokumente über seine Stellungen in Brügge und Antwerpen sich mehrfach kreuzen. Er muss um etwa 1430 zu Utrecht geboren sein. 1465 soll er an der Kathedrale zu Utrecht Kapellmeister gewesen sein. Ein Beweis liegt nur in der Aussage Glarean's (Dodecachord p. 256) vor, der von Erasmus erzählt, dass er **unter Obrecht in Utrecht Sängerknabe** war. Da Erasmus 1467 geb. ist und vielleicht mit 9 Jahren eintrat, also 1476, so steht diesem Beweise nichts entgegen. Darauf soll er Italien besucht haben. Von 1483–1485 war er in Cambray Singschuldirektor (Viertelj. 1, 439), von 1489 bis zum 3. Sept. 1500 an St. Donatien zu Brügge Lehrer im Gesange und den Gebräuchen der Kirche (Straeten 1a, 15); während dieser Zeit wurde er Priester u. Succentor (das ist der Nächste nach dem Sangmeister). Nach Burbure's Untersuchungen im Archive der Kathedrale zu Antwerpen war er aber von 1492 bis 1504 Sangmeister daselbst und **als krank gemeldet** in den Jahren 1496, 1498, 1501 u. 1504. Straeten fand ferner im Archiv zu Ferrara im Sept. 1474 einen Jacobus <S. 222> Ulterij de Ulandia als Sänger in der Kapelle des Herzogs Hercules von Ferrara verz. und glaubt, dass darunter Obrecht gemeint sei (Straeten 7, 496). Dies würde demnach in die Zeit zwischen seinen Aufenthalt in Utrecht u. Cambray fallen. Ferner teilt derselbe in 1a, 16 ein Dokument mit, in dem Obrecht am 20. Okt. 1500 an die Kirche zu Thourout (Thoraltensis) in Belgien versetzt wird. Andere Dokumente im Straeten 3, 182 sind vom 22. Nov. 1490 wo er succentor an St. Donatien zu Brügge genannt wird und in einem anderen von 1492 (S. 183) heisst es „Priester ende cantor van Sint Donaes in Brugghe“. S. 185 ein Dokument vom 31/12 1498 und noch 3 Dokumente bis zum 29/10 1500. 1504 ging er wieder nach Ferrara und starb daselbst 1505 an der Pest (Straeten 3, 189 ein Dokument in Ferrara, welches den Tod bestätigt. Er wird dort Sänger am herzogl. Hofe genannt. Seite 190 zwei Epitaphe ohne Datum. In Bd. 6 S. 1291 noch ein Dokument. Vergleiche auch Fétis). In der Viertelj., siehe Generalregister mehrfach erwähnt. So lückenhaft der bis jetzt dokumentierte Lebenslauf Obrecht's auch noch ist, so bietet er doch mehr, als man vor dem über ihn wusste. [...]

6. Hugo Riemann (1849–1919)

Publikation:	[Riemann] Musik-Lexikon (Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde)
Jahr:	1882 (1036 Seiten) 1884: 2. vermehrte Aufl. (mit Nachträgen und Berichtigungen) 1887: 3. sorgfältig revidierte und mit den neuesten Ergebnissen der musikalischen Forschung und Kunstlehre in Einklang gebrachte Auflage 1894: 4. vollständig umgearbeitete Auflage 1900: 5. vollständig umgearbeitete Auflage 1905: 6. vollständig umgearbeitete Auflage 1909: 7. vollständig umgearbeitete Auflage 1916: 8. vollständig umgearbeitete Auflage 1919: 9. vom Verfasser noch vollständig umgearbeitete Auflage nach seinem Tode (10. Juli 1919) fertiggestellt von Alfred Einstein (1355 Seiten) 1922: 10. Auflage bearbeitet von Alfred Einstein 1929: 11. Auflage bearbeitet von Alfred Einstein, (2105 Seiten mit Nachtrag) 1959–1975: 12. völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden herausgegeben von Willibald Gurlitt, mit einem Sachteil und zusätzlich zwei Ergänzungsbänden zum Personenteil. (3 Bde. und 2 Ergänzungsbände) 2012: 13. Auflage (5 Bde.)
Ort:	bis 11. Auflage: Leipzig; 12. und 13. Auflage: Mainz
Umfeld/Entstehung:	beliebtestes – bereits anhand der Auflagen erkennbar – Musiklexikon des deutschsprachigen Raums (Anfang des Jahrhunderts auch in mehrere Sprachen übersetzt)
Quellen:	P. Aron, A. W. Ambros, H. Glarean
Diskursposition:	Vergleichbar mit George Grove's <i>Dictionary of Music and Musicians</i> ; für „Musiker und Musikfreunde“ (Vorwort 1. Auflage); keine Anekdoten enthalten
Modelle:	Lehrer/Schüler (Isaac/Senfl, Ockeghem/Josquin, Ockeghem/La Rue, Obrecht/Erasmus, Josquin/A. Petit Coclico), Vergleich (Josquin/Homer), Verbindungen (Isaac/Josquin, Isaac/Hofhaimer, Isaac/Adam v. Fulda)

Isaac 1882 (1884)

<S. 418> Isaak, Heinrich (Isaac, Izac, Yzac, in Italien: Arrigo Tedeso {Heinrich der Deutsch} oder barbarisch latinisiert Arrhigus), der hervorragendste deutsche Kontrapunktist um letzten Viertel des 15. und 16. Jahrh., wohl ein **Altersgenosse Josquins**, d.h. ungefähr um 1450 geboren. Daß I. ein **Deutscher und nicht ein Böhme** (vgl. Ambros, Musikgeschichte, Bd. 3) war, geht wohl mit großer Wahrscheinlichkeit aus seiner Benennung als *Tedesco* oder *Germanus* (bei Glarean) hervor. *⁶Durch gute Zeugnisse ist verbürgt, daß I. unter **Lorenzo** dem Prächtigen von Medici (gest. 1492) Kapellmeister an der Johanneskirche zu Florenz und **Musiklehrer der mediceischen Prinzen** war, um **die Zeit, als auch Josquin dort war**, sowie daß er als Kapellmeister des Kaisers Maximilian (gest.

⁶ Die Asterisk geben den Punkt an dem der Folgende Eintrag ansetzt. Da in diesen Fällen die Anfänge der jeweiligen Einträge gleich sind wurden diese hier nicht doppelt wiedergegeben.

1519) starb und sein Schüler **Ludwig Senfl** sein Nachfolger wurde. Sein Tod ist daher spätestens 1518 zu setzen. [...]

Isaac 1887 (1894)

<S.450> [...] *Durch Dokumente ist verbürgt, daß I. sich eine zeitlang in Ferrara aufhielt und dann unter **Lorenzo** dem Prächtigen von Medici von etwa 1477–1489 **Organist** war. Er wandte sich von da nach Rom und erhielt schließlich am Hofe Kaiser Maximilians I. eine Anstellung als „**Musicus**“ („*Symphonista regis*“ wird er in den Dokumenten genannt, vielleicht Vorgesetzter der Instrumentalisten), wo er um 1517 starb, denn sein Schüler **L. Senfl** erhielt seine Stelle und behielt sie bis 1519, dem Todesjahre Kaiser Maximilian I., inne. [...]

Isaac 1900 (1905)

<S.526f> Isaak, Heinrich (Isaac, Izac, Yzac, in Italien: Arrigo Tedeso {Heinrich der Deutsch} oder barbarisch latinisiert Arrhigus), einer der hervorragendsten Kontrapunktisten im letzten Viertel des 15. und ersten des 16. Jahrh., wohl ein **älterer Zeitgenosse Josquins**, d.h. jedenfalls vor 1450 geboren. Trotz seiner Benennung als *Tedeso* oder *Germanus* (bei Glarean) scheint I. doch **nicht deutscher, sondern niederländischer** Abkunft zu sein, da sein Testament ihn als „*Ugonis de Flandria*“ bezeichnet. Durch Dokumente ist verbürgt, daß I. sich eine zeitlang in Ferrara aufhielt *und dann unter Lorenzo von Medici von etwa 1477 bis 1489 **Organist** in Florenz war. Er wandte sich von da nach Rom und erhielt schließlich am Hofe Maximilians I. eine Anstellung als „**Musikus**“ („*Symphonista regis*“ wird er in den Dokumenten genannt, vielleicht Vorgesetzter der Instrumentalisten), wo er um 1517 starb, denn sein Schüler **L. Senfl** erhielt seine Stelle und hatte sie bis 1519 inne. [...] Autographen (neben Nichtautographen enthält [...])

Isaac 1909 (1916)

<S.652> *und nicht lange nach 1480 von Lorenzo Magnifico nach Florenz gezogen wurde. Nach dem Tode Lorenzos ging er in den Dienst Maximilians I. nach Innsbruck bis 1496, dann nach Augsburg, und wurde 1497 in Wien kaiserl. Hofkomponist. Doch zog es ihn immer wieder nach Italien, und seit 1514 war er wieder in Florenz, wo er 1517 starb. [...] Ein gewaltiges Motettenwerk, das *Chorale Constantinum*, wurde von I.s Schüler und Nachfolger **Ludwig Senfl** 1550 herausgegeben. [...]

Isaac 1919 (1922)

<S.534f> *, ca. 1480 von Lorenzo Magnifico de' Medici als Organist nach Florenz gezogen wurde, aber bereits 1484 neben P. Hofhaimer am Hofe Erzherzog Sigismunds zu Innsbruck weilte und nach dem Tode Lorenzos (1492) wieder dahin ging in Dienst Maximilians I., 1496 aber nach Augsburg und 1497 nach Wien als kaiserl. Hofkomponist. Seit 1514 war er wieder in Florenz, wo er 1517 starb. [...] Ein gewaltiges Motettenwerk, das *Chorale Constantinum*, wurde von I.s Schüler und Nachfolger **Ludwig Senf** [sic!] 1550 herausgegeben. [...]

Isaac 1929

<S.814> *, ca. 1480 von Lorenzo il Magnifico de' Medici als Organist nach Florenz gezogen wurde, aber bereits 1484 neben P. Hofhaimer am Hofe Erzherzog Sigismunds zu Innsbruck weilte und nach dem Tode Lorenzos (1492) wieder dahin ging in Dienst Maximilians I., 1496 aber nach Augsburg, und 1497 nach Wien als Kaiserl. Hofkomponist. Auch in Konstanz muß I. **geweilt** haben; ein zweiter Aufenthalt dort ist durch ein Dokument vom 18. Mai 1509 bezeugt. Seit 1514 war er wieder in Florenz, wo er 1517 starb. I. ist einer der vielseitigsten Musiker seiner Zeit überhaupt, nicht nur <S.815> durch seinen Stil, der von konstruktiver **Herbigkeit** bis zur renaissancemäßigen **Glätte** und **Anmut** reicht, sondern auch durch seine internationale **Gewandtheit**, seine Beherrschung des französischen, deutschen, italienischen Nationaltons – in diesem Punkt, ein Vorläufer Orlando

Lassos. [...] Ein gewaltiges Motettenwerk, das *Chorale Constantinum*, wurde von I.s Schüler und Nachfolger Ludwig Senfl 1550 herausgegeben [...]

Isaac 1959

<Bd.2, S.854f> Isaac, Heinrich (Ysach, Ysac, Yzaac – wie er selbst sich unterzeichnete –, Isac, Isaak, in Italien auch Arrigo Tedesco, oder barbarisch latinisiert Arrhigus), * vor 1450, † 1517 zu Florenz; franko-flämischer Komponist, einer der hervorragendsten Meister im letzten Viertel des 15. und am Beginn des 16. Jh., wohl ein **älterer Zeitgenosse Josquins**. Trotz seiner Benennung als Tedesco oder Germanus ist I. **nicht deutscher Abkunft**, da sein Testament von 1516 ihn als (filius) quondam Ugonis de Flandria bezeichnet. **Über die Zeit seiner Ausbildung ist nichts bekannt**. Die Nennung eines „mis. Ysach“ (1474 in einem Brief des Mailänder Organisten Passino di Eustachio an Francesco Maria Sforza), der als Schüler Squarcialupi bezeichnet wird, ist nicht mir Sicherheit mit I. zu verbinden. Daß I. vorübergehend in Ferrara oder schon vor 1480 in Florenz gewirkt habe, ist urkundlich noch nicht belegt. Kurz nach 1480 wurde er von Lorenzo il Magnifico de' Medici, **dessen Söhne er in der Folge unterrichtete**, als Organist nach Florenz gezogen (San Giovanni, Santa Maria del Fiore). 1484 hielt er sich – offenbar vorübergehend am Hofe Erzherzog Sigismunds zu Innsbruck auf. Nach dem Sturz der Medici 1494, endgültig am 3.4.1497 trat I. als **Hofkomponist** in den Dienst Kaiser Maximilians. In die folgenden Jahre im Dienste des Kaisers fallen mehrere Reisen, u. a. nach Italien, in der Zeit 1503–14 wiederholt nach Konstanz; auch ist I. in den Jahren 1497–1500 am Hofe Friedrichs des Weisen, des Kurfürsten von Sachsen (**neben Adam von Fulda**) nachweisbar. 1514 **zog er sich** aus dem Dienst am kaiserlichen Hof **zurück** und verlebte seine letzten Jahre in Florenz. I. ist einer der vielseitigsten Musiker seiner Zeit, nicht nur durch seinen Stil, der von konstruktiver Herbigkeit bis zu renaissancemäßiger Glätte und Anmut reicht, sondern auch durch seine internationale Gewandtheit und seine Beherrschung der niederländischen, italienischen und deutschen Kompositionseigentümlichkeiten, hierin ein Vorläufer Rolands de Lassus. Seine Vertrautheit mit dem niederländischen Stil ist so groß, daß zu vermuten ist, er habe sie nicht erst durch anderer Meister in Italien, sondern in **gründlicher Lehre** schon in jungen Jahren in seiner Heimat erworben. [...] nach I.s Tod von Senfl fertiggestellt [...]

Josquin 1882 (1884)

<S.428> Josquin de Près (spr. joskin oder schoskäng dö präh, auch Desprès, Despres, Depret, Dupré, gewöhnlich nur mit dem Vornamen J. {Diminutiv von Joseph} bezeichnet, auch latinisiert Josquinus und Jodocus (bei Glarean), Jodocus, italienisch irrig Jacobo; der Familienname {„von der Wiese“} lateinisch *a Prato, a Pratis, Pratensis, ital. Del Prato*), der berühmteste aller niederländischer Kontrapunktisten, den seine Zeitgenossen den „Fürsten der Musik“ nannten, und dessen Ruhm so lange ungeschwächt dauerte, bis eine neue Zeit durch eine gänzlich veränderte Geschmacksrichtung und Stilart seine Werke unverständlich gemacht hat. Heute ist die Mehrzahl derselben nur den Musikhistorikern bekannt, und auch von diesen sind <S.429> nur wenige im Stande, sich in die Auffassungsweise einer vergangenen Zeit so hineinzuleben, daß ihnen die Größe des Meisters sich erschließt. Doch ist kaum zu bezweifeln, daß mit der Weiterentwicklung der gegenwärtigen historisierenden Strömung auch Kompositionen von J. wieder in größerer Zahl hervorgezogen und zur Aufführung gebracht werden; nur die Wiederbelebung durch den Gesang kann ihre Schönheit ganz erschließen. J. teilt das Schicksal so mancher andern hochberühmten Männer, **daß über ihr Leben so gut wie nichts bekannt ist**. Um die Ehre, ihm das Leben gegeben zu haben stritten sich, beinahe wie bei **Homer**, Länder und Städte. Nach den neuesten Forschungen der Historiker scheint indes ziemlich festzustehen, daß J. im Hennegau geboren ist; ob freilich gerade zu Condé, wie Fétis annehmen zu dürfen glaubt, weil er dort als Hausbesitzer starb, ist noch sehr unerwiesen. Sein Geburtsjahr ist ungefähr um 1450 anzusetzen: nicht früher, da Johannes Tinctoris in seinem Traktat über den Kontrapunkt (geschrieben 1477) seiner noch nicht gedenkt, nicht später, da er unter Papst Sixtus IV. (1471–84) Kapellsänger in der Sixtina war. Nach weiteren vereinzelt Notizen und Entdeckungen ist J. Chorknabe und später Chorpräfekt zu St. Quentin gewesen, vielleicht auch kurze Zeit Kapellmeister an der Kathedrale zu Cambrai (welche Stadt übrigens auch nicht ohne Wahrscheinlichkeit

als sein Geburtsort genannt wird); ferner hat er nach mehrfachen übereinstimmenden Angaben den **Unterricht Okeghems genossen**, der nach Tinctoris' Zeugnis um 1576 „*premier chantré*“ am Hof Ludwigs XI. zu Paris war. Alles dies gehört ohne Zweifel in die Zeit vor seinem Aufenthalt in Rom. *Später lebte er nach dem Zeugnis P. Arons in Florenz, danach in Paris unter Ludwig XII., wie es scheint ohne Anstellung, aber fleißig für dessen Sängerkapelle komponierend, und endlich im Besitz einer Kanonikats an Notre Dame zu Condé, wo er 27. Aug. 1521 starb, ein Datum, das freilich einem Manuskript des 17. Jahrh. entnommen ist. Ein Schüler Josquins, Petit Adrian Coclius, hat in seinem „*Compendium musicae*“ (1532) die Lehre seines Meisters aufgezeichnet: „*Regula contrapuncti secundum doctrinam Josquini de Pratis*“.[...]

Josquin 1887 (1894, 1900, 1905)

<S.216> Depres (de Prés), Josquin [...] *Seine Anstellung in Florenz ist noch nicht erwiesen, doch befand er sich, vielleicht um 1488 mit Isaac zusammen in Ferrara (...) und erwartete eine Anstellung (näheres ist nicht bekannt). [...]

Josquin 1909 (1916, 1919, 1922)

<S.317> Despres, der berühmteste Meister der Zeit 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. Über sein Leben ist sehr wenig bekannt. Wahrscheinlich ist Josquin um 1450 im Hennegau geboren, vielleicht zu Condé, wo er 27. Aug. 1521 als Hausbesitzer und Probst des Domkapitels starb. **Josquin wird von Zeitgenossen unter den Schülern Okeghems genannt doch ist unklar, wann er seinen Unterricht (in Paris) genossen.** Er ist nachgewiesen als Kapellsänger in Mailand seit 1474, in Rom (päpstliche Kapelle) 1484–94 (fehlt aber 1487–88 in den Listen); 1495–99 als Direktor des Domchors in Cambrai, 1499 in Modena, 1500 wahrscheinlich in Paris, 1503 in Ferrara, zuletzt Präbendar zu Condé. Manche dieser Nachweise bestehen lediglich auf dem Vorkommen des Namens Juschino bzw. Giosquino in den Akten und können sich als hinfällig ergeben. Ein Schüler von D., Adrian Petit Coclius [...]

Josquin 1929

<S.393> Despres (spr. däpreh), Josse, auch des Pres, Depres, Deprez, Dupre, lateinisch *a Prato, a Pratis, Pratensis*, ital. *del Prato*, gewöhnlich nur mit dem Vornamen Josquin, Jöskin (Kosenamen statt Josse), Josquinus und Jodocus (bei Glarean) genannt, der berühmteste Meister der Zeit um 1500–1550, den seine Zeitgenossen den „Fürsten der Musik“ nannten, dessen Geltung 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: wie uns heute dünkt, zu Unrecht. Über sein Leben ist sehr wenig bekannt. Wahrscheinlich ist Josquin um 1450 im Hennegau geboren, vielleicht zu Condé, wo er 27. Aug. 1521 als Hausbesitzer und Probst des Domkapitels starb. Josquin wird von den Zeitgenossen unter den **Schülern Okeghems** genannt, doch ist unbekannt, wann er seinen Unterricht (in Paris) genossen. Er ist nachgewiesen als Kapellsänger in Mailand seit 1474 (noch 1479), in Rom (päpstliche Kapelle) 1484–94 (fehlt aber 1487–88 in den Listen); 1495–99 als Direktor des Domchors zu Cambrai, 1499 in Modena, 1500 wahrscheinlich in Paris, 1503 in Ferrara, zuletzt Präbendar zu Conde. Der Jusquin d'Ascanio des *Cancionero musical* und der Petruccischen *Frottale 1504* und 1509 ist identisch mit D., da dieser zeitweilig am Hofe des Kardinals Ascanio Sforza in Rom lebte. Ein Schüler Josquins, Adrian Petit Coclicus, hat in seinem *Compendium musicae* (1552) die Lehre seines Meisters aufgezeichnet: *Regula contrapuncti secundum doctrinam Josquini de Pratis*. [...]

Josquin 1959

<Bd. 1, S. 887f> Josquin Desprez ([phonetisch]), auch des Prés, lateinisch Josquinus oder Jodocus Pratensis, italienisch Joschino, gewöhnlich nur mit dem Vornamen Josquin, Jöskin (Kose-name statt Josse) genannt, * wahrscheinlich um 1450 in der Picardie, vielleicht zu Condé, wo er am 27.8.1521 als Hausbesitzer und Probst des Domkapitels starb. J. ist der berühmteste Meister der Zeit um 1500–1550, den seine Zeitgenossen den „Fürsten der Musik“ nannten, dessen Geltung erst durch die Verpönung der Kirchenmusik über weltliche Melodien als Tenor ins Wanken kam und den erst der Glanz und die <S. 888> erhabene Würde der Werke der venezianischen und römischen Schule und das subjektiv-leidenschaftliche Wesen der Madrigalisten zu Unrecht vergessen machte. Über sein Leben ist sehr wenig bekannt. Er wird von den Zeitgenossen unter den Schülern Ockeghems genannt, doch ist unbekannt, ob und wann er seinen Unterricht (in Paris?) genossen hat. Als Kapellsänger ist er seit 1474 (noch 1479) in Mailand nachgewiesen, 1486–94 in der päpstlichen Kapelle in Rom (fehlt aber 1488 in den Listen), 1501–1503 als Kapellmeister am Hofe in Ferrara, zuletzt Präbendar in Condé. Der Jusquin d’Ascino des „Cancionero musical“ und der Petruccischen „Frottole“ (1504 und 1509) ist identisch mit J.D., da dieser um 1490 – zusammen mit dem Dichter Serafino dell’Aquila und dem Maler Pinturicchio – auch dem Kardinal Ascanio Sforza in Rom diente. [...] HO [Helmuth Osthoff]

La Rue 1882 (1884, 1887, 1900, 1905)

<S. 505> La Rue (spr. =rüh), Pierre de (Larue, [Note] rue {die Note $d = la$ }, Petrus Platensis {bei Glarean}, Pierchon, Pierson, Pierazzon), einer der hervorragendsten Kontrapunktisten des 15.–16. Jahrh., **Zeitgenosse Josquins**, war wie dieser ein **Schüler Okeghems**. Sein Geburtsjahr wie auch sein Todesjahr sind unbekannt, doch ist erwiesen, daß er 1492 bis 1510 Kapellmeister am Hofe von Burgund war und 1501 in Genuß einer Präbende zu Courtray gelangte. L. ist in den extremsten Künsten des imitierenden Kontrapunkts Meister wie kaum ein zweiter, doch fehlen seinen Werken auch Empfindung und Größe nicht. [...]

La Rue 1909 (1916, 1919, 1922, 1929)

<S. 790f> La Rue (spr. =rü), Pierre de (Larue, [Note] rue {die Note $d = la$ }, Petrus Platensis {bei Glarean}, Pierchon, Pierson, Pierazzon), einer der hervorragendsten Kontrapunktisten des 15.–16. Jahrh., **Zeitgenosse Josquins**, war wie dieser ein Schüler Okeghems. Sein Geburtsjahr und Geburtsort sind unbekannt, doch ist erwiesen, daß er 1492–1510 Kapellmeister am Hofe von Burgund war und 1501 in Genuß einer Präbende zu Courtray gelangte, wo er am 20. Nov. 1518 starb. L. ist in den extremsten Künsten des imitierenden Kontrapunkts Meister wie kaum ein zweiter, doch eignet seinen Werken auch Wahrheit und Größe des Ausdrucks.

La Rue 1959

<Bd. 2, S. 27> La Rue (lar’ü), Pierre (Larue, [Note: la] die Note gleich $D = La$, Petrus Platensis, Pierchon, Pierson, Pierazzon, Pierquin), * um 1460 wahrscheinlich zu Tournai, † 20.11.1518 zu Courtrai; franko-flämischer Komponist, einer der hervorragendsten Meister des 15./16. Jh., **vielleicht der einzige, dessen Werk einen Vergleich mit dem seines Zeitgenossen Josquin aushält**. Die immer wiederholte Behauptung eines **Schülerverhältnisses zu Okeghem** stützt sich nur auf seine Nennung in der *Déploration* auf den Tod Okeghems und ist unwahrscheinlich. Desgleichen läßt sich das Auftreten la R.s 1477 in den Rechnungen des burgundischen Hofes, das zunächst von **Ambros** vermerkt und dann vielfach übernommen wurde, nicht nachweisen und erscheint als fraglich. Über die Zeit der musikalischen Ausbildung la R.s ist noch nichts bekannt. Vielleicht darf man für die frühere Zeit einen Aufenthalt in Italien (Rom) annehmen, jedenfalls deutet die starke Überlieferung la R.scher Werke im päpstlichen Kapellarchiv eine anhaltende Verbindung mit Rom an. Auf eine **mögliche Zugehörigkeit** la R.s zur Kapelle der Lieben Frauen Bruderschaft in s’Hertogenbosch 1489–92 wurde erst kürzlich hingewiesen. 1492 bis 1516 wirkte la R. als Sänger in der Kapelle des reichen burgundischen Hofes und diente dort der Statthalterin von Burgund Margarethe von Öster-

reich († 1530). An den Reisen Philipps 1502 und 1506 nach Spanien nahm la R. teil. Von den ihm verliehenen Präbenden gewann vor allem die Bedeutung, die ihn 1501 zum Kanonikus der Kirche Unserer Lieben Frau von Courtrai machte. 1516 zog la R. sich in diesen Ort zurück und blieb dort bis zu seinem Tode. [...]

Obrecht 1882 (1887)

<S.397> Hobrecht (Obrecht, Obrecht, Obertus, Hobertus), einer der bedeutendsten niederländischen Kontrapunktisten, Zeitgenosse Josquins, geboren um 1430 zu Utrecht, 1465 Kapellmeister der dortigen Kathedrale, 1492 Nachfolger Jacques Barbireau als Kapellmeister an Notre Dame zu Antwerpen, 1504 unter Verleihung einer Chapelanie zu Ruhe gesetzt, starb um 1506. [...]

Obrecht 1900

<S.497> Hobrecht, (Obrecht, Obrecht, Obertus, Hobertus) Jakob, einer der bedeutendsten niederländ. Kontrapunktisten, Zeitgenosse Josquins, geboren um 1450 wahrscheinlich zu Brügge, 1489 Kantor, 1490 Probst an St. Peter zu Thourout, 1501 wieder in Antwerpen, 1504 in Italien, starb 1505 an der Pest. [...]

Obrecht 1905 (1909, 1919)

<S.1008> Obrecht (Hobrecht, Obrecht, Obertus, Hobertus) Jakob, einer der bedeutendsten niederländischen Komponisten, jüngerer Zeitgenosse Okeghems, geb. um 1450 zu Utrecht, 1474 Kapellmeister am Hofe des Herkules von Este zu Ferrara, dann wieder in Utrecht, wo Erasmus von Rotterdam seinen Unterricht genoß, 1483 bis 1485 an der Kathedrale zu Cambrai, 1489 Kantor, 1490 Kapellmeister an St. Donat zu Brügge, 1492 Nachfolger von Jacques Barbireau als Kapellmeister an Notre Dame zu Antwerpen, 1498 wieder in St. Donat, 1500 Probst an St. Peter in Thouront, 1501 wieder in Antwerpen, 1504 in Italien, starb 1505 zu Ferrara an der Pest. [...]

Obrecht 1929

<S.1289> Obrecht (Hobrecht, Obertus, Hobertus) Jakob, jüngerer Zeitgenosse Okeghems, * um 1430 zu Utrecht, 1456 Kathedralkapellmeister in Utrecht, 1474 Kapellsänger am Hofe des Herkules von Este zu Ferrara, dann wieder in Utrecht, wo Erasmus von Rotterdam seinen Unterricht genoß, 1483–85 an der Kathedrale zu Cambrai, 1489 Kantor, 1490 Kapellmeister an St. Donat in Brügge, 1492 Nachfolger von Jakob Barbireau als Kapellmeister an Notre Dame zu Antwerpen, 1498 wieder an St. Donat, 1500 Probst an St. Peter zu Thourout, 1501 wieder in Antwerpen, 1504 in Italien, †1505 zu Ferrara an der Pest. Von seinen Werken sind uns 24 Messen, 22 Motetten, eine Anzahl weltlicher Werke und eine Passion überliefert, die in einer von Johannes Wolf im Auftrage des Vereins für niederländische Musikgeschichte redigierten Gesamtausgabe (mit Ausnahme von zwei nur in zwei Stimmen nachweisbaren Messen, deren eine, über *Adieu mes amours*; kürzlich in der Universitäts-Bibliothek Jena anonym aufgefunden wurde, und zwei, ebenfalls kürzlich aufgetauchten, textlosen Sätzen) vollständig vorliegen (30 Lieferungen; Amsterdam und Leipzig, 1912–21). Für die große Wertschätzung, die Obrecht seinerzeit genoß, spricht die Zahl seiner gedruckten und handschriftlich überlieferten Werke. Schon 1503 druckt Petrucci einen Band von 5 Messen, und einige Jahre später gibt Gregor Mewes aus Neu-Angermünde wiederum 5 Messen in einem Bande heraus. Weitere Messen, Motetten und Chansons finden sich in fast allen frühen Sammeldruckwerken und Handschriften der Zeit. O.s Stil wächst aus der Kunst der späten Dufay-Zeit organisch heraus. Er eignet sich die stilistischen Errungenschaften der schulbildenden Meister an und verarbeitet sie. Neben Dufay scheinen Jakob Barbireau und Ockeghem auf seine Entwicklung großen Einfluß ausgeübt zu haben, doch brachte seinem eigenartigen Hang zu volltönenden Harmonien, zur klaren Periodisierung, zum festen tonalen Bau, zu gleichgewichtigen Formmassen wohl der entscheidende Eindruck der volkstümlichen Liedformen Italiens die volle Reife des persönlichen Stils. Sein Verhältnis zu den jüngeren Zeitgenossen, zu Josquins und Isaac, bestand im gegenseitigen Nehmen und Geben, doch scheint O. in der Überwindung der mehr linear eingestellten, ornamen-

talen Kunst der Ockeghem-Schule vorangegangen und zu den radikalsten Ergebnissen gelangt zu sein. Vgl. O. J. Gombosi, *Jakob O., eine stilkritische Studie* (Leipzig 1925); Peter Wagner, *Geschichte der Messe*, S. 114–139.

Obrecht 1959

<Bd. 2, S. 333f> Obrecht, Jacob (Hobrecht, Obertus Hobertus, Obreth), * kurz nach 1450, † 1505 zu Ferrara; franko-flämischer Komponist, entstammt einer seit 1397 zu Bergen op Zoom (Niederlande) nachweisbaren Familien. Der Annahme, daß er in dieser Stadt geboren und mit dem 1470 zu Löwen immatrikulierten „Jacobus Jacobi Obrecht“ identisch sei, widerspricht neuerdings der Text der von ihm auf den Tod seines Vaters Guillermus O. († 1488) komponierten Motette *Mille quingenti Requiem*: demnach wurde O. am Fest der Heiligen Caecilia (22.11.) während einer Reise, die seine Eltern durch Sizilien unternahmen, geboren. 1479–84 bekleidete er das Amt eines Sangmeister an der Kathedrale in Cambrai, wurde aber wegen schlechter Finanzverwaltung und mangelnder Fürsorge für die Chorknaben seines Amtes enthoben. 1486–91 ist O. in gleicher Stellung an der Kirche St. Donatianus zu Brügge nachweisbar, unterbrach jedoch diese Tätigkeit durch eine Reise, die er im Winter 1487/88 auf Veranlassung des Herzogs Ercole I. nach Ferrara unternahm. 1491 wurde O. als Nachfolger des verstorbenen J. Barbireau Sangmeister an der Kathedrale Notre Dame zu Antwerpen, 1492, als Sieger in einem Wettbewerb von 12 Musikern, dort Kapellmeister. 1496–98 weilte er, durch Krankheit zum Rücktritt von seinem Amte gezwungen, in Bergen op Zoom. 1498–1500 war er Succentor an St. Donatianus zu Brügge, mußte jedoch auch dieses Amt wegen Krankheit niederlegen. 1501 hielt er sich wieder in Antwerpen auf. 1503 erhielt er von Kaiser Maximilian I. für ein zum Gebrauch der kaiserlichen Kapelle bestimmtes *Regina coeli* ein Geschenk. 1504 reist er abermals nach Ferrara, wo er im folgenden Jahre der Pest erlag. [...] BM [Bernhard Meier]

Zusammenfassung

Biographik und die dazugehörige Biographieforschung stellen seit vielen Jahren in fast allen geisteswissenschaftlichen Disziplinen einen eigenen Forschungsbereich dar. Im Zuge dessen ist das Interesse an Biographieforschung auch in der Musikwissenschaft stark gestiegen und es liegen inzwischen größere selbstständige Studien in diesem Bereich vor. Diese bisher erschienenen Arbeiten beschäftigen sich jedoch in erster Linie mit Komponisten aus der klassischen und romantischen Zeit, Palestrina ist meiste der ‚älteste‘ Komponist, welcher genauer betrachtet wird.

An diese Forschungen anknüpfend, wird im Rahmen dieser Arbeit die Biographieschreibung zu Komponisten der Zeit um 1500 betrachtet, was stellvertretend anhand von vier Hauptvertretern der Epoche – Josquin des Prez, Heinrich Isaac, Pierre de la Rue und Jakob Obrecht – geschieht. Dazu wurden die biographischen Inhalte in ausgewählten, hauptsächlich deutschsprachigen Musikgeschichten und einschlägigen Lexika vom Beginn der Musikgeschichtsschreibung am Ende des 18. Jahrhunderts bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts ausgewertet. Die Analyse bezieht sich unter anderem auf die Modelle in Künstlerbiographien, welche bereits 1934 von Ernst Kris und Otto Kurz für die Biographik in den Bildenden Künsten wissenschaftlich erfasst wurden und welche auch für Komponisten beinahe deckungsgleich zu detektieren sind.

Methodisch orientiert sich die Arbeit an Grundlagen der Diskursanalyse. Auf diese Weise konnte die Entstehung von bis in die Gegenwart tradierten Bildern, Erzählstrategien und Anekdoten aufgespürt werden. Neben diesen speziellen Fragestellungen in Bezug auf Renaissancekomponisten wurden auch allgemeine Überlegungen zur Biographik angestellt und vermeintlicher Sinn und Zweck biographischer Beschreibungen besonders bei solch fragmentarischer Quellenlage, wie sie für die Komponisten der Renaissance herrscht, hinterfragt.