

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ Ebda., S. 183.

¹⁰ Ebda.

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

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

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

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

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

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

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

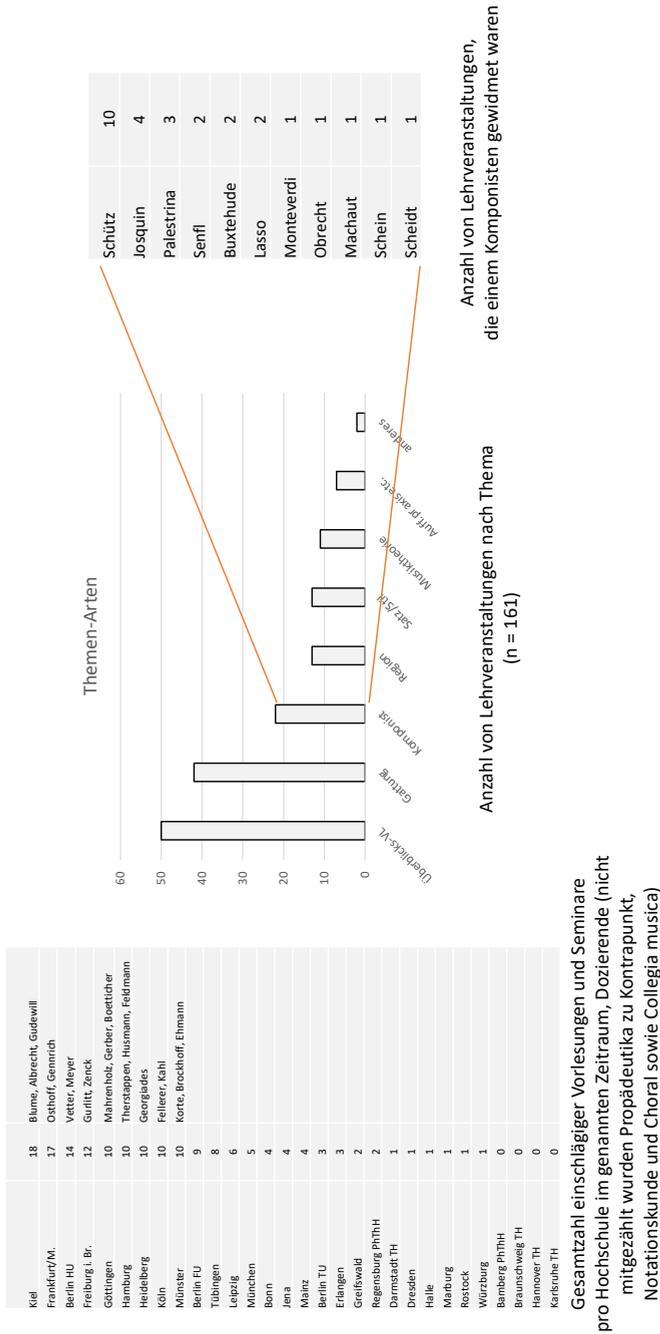


Abbildung 1: Musik vor Bach in der Lehre an deutschen Hochschulen (1948–1952).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* Göttinger Dissertation

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

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

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

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

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

21 Ebda., Anm. 48.

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

Monographien (= Dissertationen)

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

Aufsätze

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

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

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

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

Werkgruppe eines Komponisten

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

Anderes

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

Abbildung 4: Bei Rudolf Gerber abgeschlossene Dissertationen.

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

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

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

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

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

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

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

2. Skeptische Generation und Konkretismus

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

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

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

30 Ebda., S. 88f.

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

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

3. Einige Beobachtungen zu Dahlhaus' Josquin-Analysen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

57

62

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

209

Abbildung 6: »Credo A t. 212–215«.

101

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

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

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

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

120

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

cel-sis, in ex-cel-sis.

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

cel-sis, in ex-cel-sis.

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

95

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

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

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

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

101

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

62

III
P

Córho-ris mysté-ri- um,

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

70

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

Detailed description: This image shows a musical score for Gloria, measures 62-75. It features a vocal line (III) and a piano accompaniment (P). The lyrics are in Latin. Red circles highlight specific notes: in the vocal line, the notes 'e' and 'i' in 'sus - ci - pe' at measure 62, and the notes 'e' and 'i' in 'sus - ci - pe' at measure 70. In the piano accompaniment, the notes 'e' and 'i' in 'sus - ci - pe' at measure 70 are also circled.

Abbildung 12: Gloria, T. 62–75.

62

III
P

Córho-ris mysté-ri- um,

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

70

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

Detailed description: This image shows the same musical score as above, but with red rectangles highlighting specific phrases. In the vocal line, the phrase 'sus - ci - pe de - pre -' at measure 62 is highlighted. In the piano accompaniment, the phrase 'ca - ti - o - - - nem - no - stram. Qui - se - - des ad' at measure 70 is highlighted.

Abbildung 13: Gloria, T. 62–75.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

54 Vgl. ebda., S. 179.

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