



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Spitta, Philipp: Denkmäler deutscher Tonkunst

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

gestellten Verhältnissen ein Gebiet eröffnet, das recht augenscheinlich darthut, wie unzureichend das Gesetz ist, um aus ihm allein das Recht abzuleiten. Dabei kann man nicht einmal von einem Mangel des Gesetzes reden. Keine gesetzgeberische Kraft würde imstande sein, diese Lehre in einer Weise zu ordnen, daß man aus dem Gesetz allein das Recht entnehmen könnte. Es muß eben noch etwas andres hinter dem Gesetze stehn, was den toden Buchstaben mit lebendigem Geiste erfüllt. Was ist aber dieses andre?

Der Verfasser sagt: es ist ein Gewohnheitsrecht. Nun kann man ja sagen, daß es einer allgemeinen Rechtsüberzeugung in unserm Volke entspricht, wenn der Arzt für ärztliche Zwecke je nach Umständen Eingriffe in den menschlichen Gesundheitszustand vornimmt. Insofern kann man also von einem Gewohnheitsrechte reden. Aber dieses Gewohnheitsrecht läßt uns doch wieder völlig im Stich, wenn es gilt, die Grenzen dieser ärztlichen Befugnis zu bestimmen. Denn die Fragen stellen sich fast in jedem Falle anders, und es würde ganz unmöglich sein, für jeden Fall Vorgänge aufzuweisen, aus denen sich das im Volke lebende Rechtsbewußtsein erkennen ließe. Die Wissenschaft muß also noch eine andre Quelle haben, aus der das auf diesem Gebiet anzuwendende Recht zu schöpfen ist. Diese Quelle aber ist — man verzeihe uns, wenn wir kein andres Wort dafür wissen — das Vernünftige. Das, was vernünftig ist, muß die Wissenschaft auf diesem Gebiet als Recht anerkennen.

So bildet auch diese Lehre wieder einen Beweis dafür, daß die Rechtswissenschaft eine Wissenschaft des Vernünftigen ist oder — wenigstens sein sollte.



Denkmäler deutscher Tonkunst



er Romantik wird es als Verdienst nachgerühmt, daß sie die wissenschaftliche Beschäftigung mit der deutschen Geschichte, Sprache und Litteratur neu belebt und in die Bahnen gewiesen habe, auf denen sie ihre tief eingreifenden und bewundernten Erfolge erzielt hat. Daß ihr auch zum größten Teile die Begründung der modernen Musikwissenschaft zu verdanken ist, hat man meines Wissens noch nicht hervorgehoben. Was diese zunächst auszeichnet, ist der nationale Zug. Die Arbeiten Forkels und, ein halbes Jahrhundert später, Kiesewetters sind universalhistorischer Art. Forkels „Allgemeine Geschichte der Musik“ reicht bis ins sechzehnte Jahrhundert, beschäftigt sich also mit dem, was man damals alte Musik nannte. Aber ein bahnbrechendes Werk wie Winkelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ ist sie nicht geworden. Sie konnte es

schon der Natur des Stoffes nach nicht werden, hätte auch Forkel einen größern Weit- und Scharfblick gehabt, wäre er auch imstande gewesen, einen höhern Ideenflug zu nehmen, als es wirklich der Fall war.

Für die deutsche Musikwissenschaft hat Karl von Winterfeld mit seinem „Evangelischen Kirchengesang“ den Grund gelegt. Dem überwältigenden Eindruck, den dies große Werk zuerst machte, und der es anfänglich mit dem Charakter einer höchsten Autorität umkleidete, folgte eine Kritik, die, da sie im ganzen und einzelnen vieles zu beanstanden fand, Gefahr lief, nunmehr in der Unterschätzung zu weit zu gehen. Es ist daher wohl zeitgemäß, die positive Bedeutung der Arbeiten Winterfelds einmal wieder stark zu betonen. In der Durchdringung des Stoffes wird die Forschung weit über ihn hinauskommen und hat ihn bereits nach vielen Richtungen überholt. Die Grundgedanken, die das Ganze beherrschen, haben seine Nachfolger wesentlich einschränken, zum Teil geradezu als unrichtig erkennen müssen. Aber das eine wie das andre kommt auf Rechnung seiner Zeit, der Zustand seiner Quellen sowohl, die er bei riesigem Fleiße doch nicht völlig aus ihrer Verschüttung befreien konnte, als auch die patriotisch-religiöse Romantik, die ihm für gewisse geschichtliche Erscheinungen den Blick trübte. Die persönliche Leistung ist und bleibt bewundernswert. Käme auch einmal eine Zeit — sie ist sicher noch fern —, wo wir über alles, was Winterfeld bietet, besser Bescheid wüßten als er, seine Arbeiten würden dennoch ihren Wert behaupten durch ihr starkes persönliches Gepräge. Es würde sich wieder einmal zeigen, wie es auch bei durchschlagenden wissenschaftlichen Leistungen nur zum Teil die Sache selbst ist, die den Erfolg macht, zum andern Teil die Persönlichkeit des Verfassers und ihre Fähigkeit, die Geister anzuregen und keimkräftigen Samen in sie zu senken. Winterfeld hat dies in einem Maße gethan, das sich jetzt kaum schon abschätzen läßt. Er hat das Gebiet bestimmt, auf dem die deutsche Musikforschung seither vorzugsweise thätig gewesen ist, von dem aus sie sich zu weitem Entdeckungsreisen vorwagte, und wenn auch ein Jahrzehnt später durch Otto Jahn die Arbeit noch von ganz andrer Seite her in Angriff genommen wurde, das Übergewicht blieb doch bei den Forschungen, die von der evangelischen Tonkunst ausgingen.

Der Trieb, ältere geistliche Musik wieder auszugraben, hatte sich schon Jahrzehnte vor Winterfelds Auftreten in Deutschland geregt. Es war derselbe Trieb, der die Dichter und Litteraturforscher zu den Gedichten des Mittelalters zurückführte. So sehr laufen diese Bestrebungen parallel, daß man von mittelalterlicher Musik sprach, wenn man Kompositionen des sechzehnten Jahrhunderts meinte, und die aus dem Mittelalter geholten romantischen Stimmungen auf sie übertrug, obschon kaum eine ihrer Voraussetzungen für diese Kompositionen mehr zutraf. Im achtzehnten Jahrhundert ist von einem Zurückgreifen auf die Musik der Vorzeit bei uns kaum etwas zu bemerken.

Kirnbergers Ausgabe der Haßlerschen Psalmen und christlichen Gesänge (1777) ist eine vereinzelt Erscheinung, die nicht in der Stimmung der Zeit, sondern in der Laune der Prinzessin Amalie von Preußen ihren Grund hatte. Erst nach den Befreiungskriegen äußert sich das Bedürfnis stärker, die Tonkunst der Väter würdigen zu lernen. Es erscheinen Sammlungen älterer Musik mit geschichtlichen Notizen über ihre Verfasser. Unter den ersten, die solche veranstalten, befindet sich die Akademie der Künste zu Berlin, und auch die Fortsetzung dieser Bestrebungen hat immer in Berlin und in der preussischen Regierung einen ihrer festesten Stützpunkte gehabt. 1835 machte Rochlitz mit einem dreibändigen Sammelwerke einen Versuch in größerem Maßstabe, die Schätze der Vergangenheit zurückzugewinnen, und wenn uns dieser auch jetzt sehr mangelhaft erscheint, so beweist er doch, daß die Strömung zur Vergangenheit hin stärker zu werden anfing. Getragen von ihr, ist Winterfeld groß geworden. Seine ersten Arbeiten über Palestrina und Giovanni Gabrieli verraten die katholisirenden Neigungen unsrer Romantiker. In seinem Hauptwerke treten sie nicht mehr hervor, während die gründlichen und für damalige Anschauungen unerhört umfassenden Studien, die Winterfeld namentlich für Gabrieli gemacht hatte, auch der Darstellung des evangelischen Kirchengesangs sehr zu gute kamen. Aus welchem Geiste übrigens auch diese geboren war, beweist die Widmung an den Romantiker auf dem Throne, Friedrich Wilhelm IV. von Preußen.

Mehr als ein halbes tausend Tonstücke des sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts hat Winterfeld dem Werke über den evangelischen Kirchengesang beigegeben. Fast alle waren für seine Zeit etwas neues und von ihm zuerst aus den Quellen geschöpftes. Dem Zwecke seiner Arbeit gemäß konnten sie natürlich nur als Beweisstücke gelten für die Eigentümlichkeit der betreffenden Komponisten; diese oder auch nur einen unter ihnen in seinen Werken vollständig wieder hervortreten zu lassen, war Winterfelds Aufgabe nicht. Wohl aber hat er zu solchen Unternehmungen angeregt. G. W. Teschner würde nicht auf den Gedanken gekommen sein, Johannes Eccards Preussische Festlieder und Geistliche Lieder 1858 und 1860 vollständig in Partitur herauszugeben, wenn Winterfeld nicht den Komponisten gleichsam neu entdeckt und in seiner zarten Schönheit dem Herzen des deutschen Volks wieder nahe gebracht hätte.

Aber noch ehe diese Veröffentlichung gemacht wurde, war ein andres Unternehmen begründet worden, das an musikwissenschaftlicher Bedeutung den Arbeiten Winterfelds wenigstens gleichkommen sollte. 1850 entstand in Leipzig die Bach-Gesellschaft. Der Todestag Johann Sebastian Bachs sollte nicht zum hundertstenmale wiedergekehrt sein, ohne zu einer Gesamtausgabe seiner bis dahin größtenteils unbekannt gebliebenen Werke Veranlassung gegeben zu haben. Einem der größten und tiefsten deutschen Meister in seinen Werken

ein Denkmal zu errichten, war die Absicht der Bach-Gesellschaft. Sie hat diese Absicht ausgeführt; nur noch wenige Schlußsteine fehlen heute zur Vollendung dieses ältesten und vielleicht folgenreichsten „Denkmals deutscher Tonkunst.“ Daß man um die Mitte des Jahrhunderts hoffen durfte, eine Aufgabe zu bewältigen, deren Umfang sich am Beginn noch gar nicht übersehen ließ, und die auch ihrem Gedanken nach in Deutschland etwas ganz neues war, hat wieder seinen Grund in der durch die Romantik im geistigen Leben bewirkten Strömung, die auf musikalischem Gebiete länger als irgendwo anders im Zuge blieb. Zwar die richtige Wertschätzung der Musik Sebastian Bachs hat nicht erst mit ihr begonnen. Am Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts sehen wir sie aufdämmern und am Beginn des unsrigen rasch zunehmen. In der deutsch-patriotischen Gesinnung hatte sie ihre Wurzeln geschlagen, mit dem mehr und mehr sich hebenden Nationalgefühl erstarkte sie. Forkels beste und fruchtbarste Arbeit ist nicht seine große Geschichte der Musik, sondern die kleine Schrift „Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“ (1802). Gleich er mit jener seinem Göttinger Kollegen Gatterer, so läßt er sich in dieser etwa neben Justus Möser stellen. Wenn man die allgemeine Schwunglosigkeit seiner Natur bedenkt, und damit die Frische und Begeisterung vergleicht, die aus der Vorrede dieser Schrift über Bach spricht, so hat man einen Gradmesser für die verjüngende Kraft, die das neu erwachte Nationalgefühl auch den trocknen Geistern zuführte. Die Schrift war zunächst bestimmt, der durch Hoffmeister und Kühnel in Leipzig vorbereiteten Ausgabe der Orgel- und Klavierwerke Bachs den Boden zu bereiten, die ein verdienstvoller Vorgänger der monumentalen Gesamtausgabe geworden ist und sich auf ihrem beschränktern Gebiete neben dieser auch heute noch behauptet. Aber um den Gedanken zu stützen, die ganze ungeheure Hinterlassenschaft Bachs, namentlich auch seine kirchlichen Gesangwerke der Welt darzubieten, dazu wäre vor neunzig Jahren bei uns das Interesse noch nicht stark genug gewesen. Erst als von Berlin aus und durch Mendelssohns mutige That die Wunderwelt der Passionsmusiken vor allem Volke aufgethan wurde, als sich in Schumanns Werken ein verwandter, an Bach genährter Genius offenbarte, war die Zeit gekommen. Die Häupter der jüngern Romantiker in der Musik haben sie herbeigeführt. Schumann war einer der Fünfmänner, von denen die erste öffentliche Anregung zu der Gesamtausgabe Bachs ausging. Unter den Gründern der Bach-Gesellschaft fehlte auch Winterfeld nicht.

Eine bedeutende That erstreckt ihre Wirkungen meist über das Gebiet hinaus, dem sie zunächst zu gute kommen sollte. Der Bachausgabe folgte neun Jahre später aus gleicher Veranlassung das Unternehmen einer Gesamtausgabe der Werke Händels: 1759 war Händel gestorben. 1885 wurde dann auch mit der Herausgabe der sämtlichen Werke von Heinrich Schütz begonnen; Schütz war 1685 geboren. Wie die Ausgabe Bachs, stehen auch diese beiden

heute unmittelbar vor ihrer Vollendung. So werden binnen kurzem drei Denkmäler errichtet sein, wie sie bisher nur das deutsche Volk hat zu stande bringen können. England hat zweimal einen Anlauf genommen, Händels Kompositionen zu veröffentlichen; beidemal ist es auf kurzer Wegstrecke stecken geblieben. In Sachen Händels von uns außer Kurs gesetzt, warf es sich auf den größten national-englischen Komponisten, Henry Purcell: 1878 erschien ein erster Band seiner Werke, und in fünfzehn Jahren hat man es glücklich bis auf drei gebracht. Die Franzosen, die auf unsern Glück ein ähnliches Recht zu haben glauben, wie die Engländer auf unsern Händel, haben es mit einer Ausgabe Gluckscher Opern versucht: nur vier sind seit 1873 erschienen. In dem reichen Belgien gelingt es nicht, die Veröffentlichung der Werke Grétrys in gleichmäßigem Fortgang zu erhalten. Italien hat seinen Palestrina Deutschland überlassen müssen; Alfieris Publikationen aus den vierziger Jahren unsers Jahrhunderts führten nicht zum Ziele, die Anregung aber, die in eben dieser Zeit König Friedrich Wilhelm der Vierte von Preußen gab, hat sich wirksam genug erwiesen, das Unternehmen in Deutschland, wenn auch nach manchen Unterbrechungen, siegreich durchzuführen. Auch Gesamtausgaben der Werke Mozarts, Beethovens und jüngerer Meister sind in Deutschland zu stande gebracht worden. Weil aber diese Werke in der Gegenwart noch ohne Unterbrechung weiterwirken, so sind Zweck und Bedeutung dieser Ausgaben nicht ganz dieselben.

Belter sagt: „Bach ist eine Erscheinung Gottes, klar, doch unerklärbar. Er ist wie der Äther: allgegenwärtig, aber unergreiflich“ — Worte, die sich immer aufs neue bewahrheiten, und in weit größerer Ausdehnung, als Belter je geahnt haben mag. Bach, der bald nach seinem Tode vergessen schien, hat seit einem halben Jahrhundert einen Eroberungszug durch die Welt angetreten. Unwiderstehlich sieghaft dringt er überall vor, keine Schranke der Nationalität, der Konfession, des traditionellen musikalischen Geschmacks kann ihn dauernd aufhalten. In England ist er zu einer Macht geworden, die Händels anderthalbhundertjährige Suprematie ernstlich bedroht. Der Italiener ist längst in Bachs Klaviermusik heimisch und lernt mehr und mehr auch seine Kirchenkantaten begreifen und bewundern. Bach ist jetzt nächst Beethoven der verbreitetste deutsche Komponist. Daß hierzu die Gesamtausgabe seiner Werke sehr viel beigetragen hat, steht außer Zweifel, und welchen Einfluß seine Musik auf die weitere Entwicklung der Tonkunst aller Kulturvölker üben wird, ist gar nicht zu sagen. Den deutschen Herausgebern aber hatte Bach mit der Behandlung seiner handschriftlichen (und spärlichen gedruckten) Hinterlassenschaft eine neue Aufgabe gestellt, durch deren Lösung die Gewinnung einer festen Methode musikwissenschaftlicher Kritik angebahnt wurde. Die Kunst der Diplomatie, bisher nur an geschichtlichen und litterarischen Urkunden geübt, galt es auf ein neues Objekt anzuwenden. Die erste Vorbedingung zur Wiederbelebung

alter Musik haben wir zuerst an Bach erfüllen gelernt. Da es ein Hauptzweck der modernen Musikwissenschaft ist, an dieser Wiederbelebung zu arbeiten, kann man sagen, daß Bach eine ihrer wichtigsten Grundlagen bilde.

Andererseits konnte nun bei Bach, Händel und Schütz der Welt zum erstenmale ganz augenscheinlich gemacht werden, wie unerläßlich für das geschichtliche Verständnis einer zurückliegenden künstlerischen Persönlichkeit die genaue und vollständige Kenntnis aller ihrer Werke ist. Das klingt so selbstverständlich, daß man Anstand nehmen möchte, es auszusprechen. Aber in Wirklichkeit glaubten die meisten ohne diese Kenntnis fertig werden zu können. Die ganze Musikgeschichtschreibung unsers Jahrhunderts krankt an diesem Grundübel. Forkel, Burney, Hawkins, der Padre Martini, diese Historiker des vorigen Jahrhunderts strebten doch nach Vollständigkeit und wollten schließlich nicht mehr gegeben haben, als sie hatten. Ihre Nachfahren aber — den einzigen Fétis und für einige Gebiete auch Riesewetter ausgenommen — arbeiteten mit überlieferten, ungeprüften Meinungen, denen sie zerstreute und unmethodisch erworbne eigne Kenntnisse beimischten. Auch den reichbegabten Ambros trifft dieser Vorwurf; gerade er, der für das fünfzehnte und sechzehnte Jahrhundert so manche langvererbte Irrtümer endgiltig beseitigt hat, hätte sehen müssen, daß eine allgemeine Musikgeschichte so lange nicht geschrieben werden kann, als man die Thaten der Männer nicht kennt, die die Geschichte gemacht haben. Liegen diese erst klar und vollständig vor Augen, dann lösen sich die irrigen Ansichten über sie von selbst in nichts auf. Wenn die Anschauungen über die genannten drei großen Meister jetzt wesentlich anders geworden sind, als zu Winterfelds Zeit, so ist das hauptsächlich den Gesamtausgaben ihrer Werke zu verdanken. Ist durch sie ein fester Grund für die Forschung gewonnen, so können von ihm aus auch die angrenzenden Gebiete ohne erheblichere Gefahr betreten werden; die Darstellung der einzelnen Persönlichkeit wächst sich aus in die ihrer Umgebung, Zeit und Vorzeit: das Licht, an einem Punkte hell entzündet, wirft seinen Schein in das ringsum lagernde Dunkel.

Wie hoch die Schätze vergangner deutscher Tonkunst überall aufgestapelt liegen, ist uns auf diese Weise erst deutlich zum Bewußtsein gekommen. Bachs und Händels Schöpfungen sind wie zwei hohe Berge, von denen das Auge gewahr werden konnte, wie weit, reich und blühend rings die Welt war. Sich wieder in den Besitz dessen setzen, was doch uns gehört und nur im Überfluß der Gegenwart leichtfertig vernachlässigt und vergessen worden war, erschien nicht nur als natürlicher Wunsch, sondern als nationale Pflicht. Hier und da wurde Hand angelegt. Es erschienen Dietrich Buxtehudes gesammelte Orgelwerke (1876), Hasplers „Lustgarten“ deutscher mehrstimmiger Gesänge, Sammlungen von Liedern Ludwig Senfs, Heinrich Finks und andres. Aber der ungeheuern Stoffmenge gegenüber bedeuteten diese Förderungen wenig. Um etwas zu schaffen, was zu der Größe der Aufgabe nicht in allzu starkem

Mißverhältnis steht, war ein weit ausschauendes, auf das Zusammenwirken vieler Kräfte gegründetes Unternehmen eine Nothwendigkeit. Ein solches ist nun im vergangenen Jahre in Anregung gebracht worden. Die preußische Regierung, die die Ausgaben der Werke Bachs und Händels unterstützt, die Schüßausgabe durch ihre kräftige Teilnahme überhaupt erst ermöglicht hat, berief eine Kommission von Künstlern und Gelehrten, ließ einen Organisationsplan entwerfen und das vorläufig in Angriff zu nehmende Gebiet abstecken, versicherte sich der thätigen Mitwirkung der Verlags-handlung Breitkopf und Härtel in Leipzig und gab einen Probeband von Denkmälern deutscher Tonkunst heraus. Sie hat dies gethan in dem Vertrauen, bei ihrem Vorgehen von den übrigen deutschen Regierungen, von den deutschen Fürsten, den Musikvereinen, den Künstlern und Gelehrten, überhaupt allen, die imstande sind, ihr Interesse an nationaler Kunst zu bethätigen, nicht im Stiche gelassen zu werden. Dies Vertrauen wird sie hoffentlich nicht täuschen. Deutsche Komponisten des sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts sind es, deren Werke in möglichster Vollständigkeit veröffentlicht werden sollen. Gluck und Haydn bleiben ausgeschlossen; nachdem die größten, sie zeitlich umgrenzenden Meister vollständig haben herausgegeben werden können, werden sich Mittel und Wege finden, auch diese beiden in gleicher Weise durch selbständige Unternehmungen zu ehren. Auch sonst haben Beschränkungen stattfinden müssen, um über das zu bearbeitende Material eine vorläufige Übersicht zu gewinnen. Sie werden fallen, je mehr die Arbeit fortschreiten kann. Wenn bis zu drei Foliobänden im Jahre veröffentlicht werden, wird in fünfzehn bis zwanzig Jahren so viel geschafft sein, daß die höher gelegnen Gebiete deutscher Tonkunst wieder im Sonnenlichte allgemeiner Zugänglichkeit daliegen.

In weiten Kreisen der gebildeten Welt fehlt heute noch jede Vorstellung davon, wie reich an genialen schöpferischen Kräften die ältere deutsche Musik gewesen ist, wie hoch seit dem Ausgange des fünfzehnten Jahrhunderts die Stellung, die Deutschland unter den europäischen Völkern auf allen Gebieten der Tonkunst ohne Unterbrechung eingenommen hat, selbst in jener Zeit des Glends, die dem dreißigjährigen Kriege folgte. Kommt auf die großen deutschen Komponisten der Vergangenheit die Rede, so denkt man zunächst immer noch an Haydn, Mozart und Beethoven. Daß Händel und Bach unter sie einzubeziehen sind, daran hat man sich wohl allmählich gewöhnt. Aber in der allgemeinen Anschauung ragen sie auf wie Berge aus der Wüste. Nur ganz wenige haben Kenntniss von dem, was um sie her besteht, obschon die gewöhnlichste geschichtliche Erfahrung sagen müßte, daß diese Männer zu ihrer riesigen Größe nicht haben aufwachsen können, ohne daß mächtige Kräfte vor und neben ihnen thätig gewesen sind, die ihnen zu dieser Größe verhelfen. Der Griff um ein Jahrhundert weiter zurück zu Heinrich Schütz erschien der

Mehrzahl unsrer Musiker als eine antiquarische Thorheit, die sie nichts ansehe, und wurde von vorsichtiger urteilenden wenigstens mit zweifelnder Bewunderung angesehen. Dennoch beginnt schon jetzt, kaum acht Jahre nach dem Erscheinen des ersten Bandes, eine andre Meinung sich langsam geltend zu machen. An das seltsam Fremdartige dieser Musik gewöhnt sich unsre Zeit am leichtesten, wo es, wie in den Motetten, in Formen hervortritt, die auch der Gegenwart noch einigermaßen geläufig sind. Daß Schützens evangelische Historien, Psalmen, geistliche Konzerte und andres sofort bereitwillig hingenommen oder gar mit Lust gesucht werden sollten, ist nicht zu erwarten; wir haben den Zusammenhang mit den Formen verloren, in denen sie erscheinen. Diesen wiederherzustellen ist nichts förderlicher, als wenn gezeigt wird, wie ein ganzes Jahrhundert in solchen und ähnlichen Formen musikalisch dachte, wie Schütz zwar unter den Zeitgenossen der größte war, aber doch mit ihnen an demselben Strange zog. Dann sondert sich von selbst das Typische vom Individuellen, jenes wird am leichtesten begriffen und auf der so gewonnenen Grundlage allmählich auch dieses verständlich und endlich vertraut. So setzt Schütz die Bekanntschaft mit Andreas Hammerschmidt, mit Johann Hermann Schein und Samuel Scheidt voraus, von denen wenigstens die beiden letzten der Stolz ihrer Zeit waren und nach einigen Geschlechtern auch wieder unser Stolz sein können. Wenn es in der Kunstgeschichte Erscheinungen giebt, denen eine überragende Größe einmütig zugestanden wird, so folgt daraus nicht, daß minder große Künstler für die Nachwelt entbehrlich wären. Mit gleichem Rechte könnte man um weniger höchsten Berge willen auf die ganze übrige Alpenwelt verzichten. War Sebastian Bach der gewaltigste Orgelkomponist der Welt, so lebten doch vor ihm Männer, deren Eigentümlichkeit und Bedeutung sein Übergewicht erträgt, ohne unter ihm zusammenzubrechen. Seit zwanzig Jahren erst weiß man wieder, wer Dietrich Buxtehude war, und wer möchte diesen wahrhaft genialen Mann jetzt neben Bach entbehren? Aber nicht nur er, sondern viele seiner nordwestdeutschen Lands- genossen, nicht minder die thüringischen und fränkischen Orgelmeister bis zurück zu Scheidt und seiner Tabulatura nova haben unvergängliches geschaffen; sie sprechen nur gleichsam ein altertümlisches Deutsch, an das man sich aber leicht gewöhnt. Zur Zeit des dreißigjährigen Kriegs besaßen wir an Johann Jakob Froberger einen nicht nur im Vaterlande, sondern auch in Italien, Frankreich und England berühmten Klaviermeister, dessen beste Werke ihre erste Veröffentlichung noch erwarten. Die Klavierkompositionen Johann Kriegers und Johann Kühnau's, unmittelbar an die Zeit Sebastian Bachs angrenzend, sind von einer Anmut, Originalität und Gediegenheit, daß sie den Ansprüchen jeder Zeit genügen. Bedeutende Orchesterkomponisten hat das weit ausgebreitete Geschlecht Bachs hervorgebracht; seinen Sohn Emanuel fängt man schon jetzt an zu den Klassikern zu rechnen, obwohl die Welt nur den kleinsten Teil

seiner Klavierwerke kennt, von seinen übrigen Instrumentalschöpfungen gar nicht zu reden. Der größte deutsche Komponist aus dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts, Hans Leo Hasler, der selbst vor Palestrina und Gabrieli nicht zurückzutreten braucht, ist heute nur in Bruchstücken bekannt, die kaum den dritten Teil seines hinterlassenen Lebenswerkes ausmachen. So könnte ich noch Seiten lang fortfahren, ohne wichtige andre Gebiete, wie das begleitete Lied und die Oper, auch nur zu streifen.

Wenn ein neues großes Unternehmen begonnen werden soll, so hat man nicht nur auf die gute Absicht zu sehen, auf den Fleiß und die Opferwilligkeit der Unternehmer, sondern auch darnach wird zu fragen sein, ob die geistige Schulung und Reife, ob die Ein- und Umsicht vorhanden ist, das Werk zweckentsprechend durchzuführen. Auf die Schultern eines einzelnen darf man eine solche Aufgabe nicht laden. Die Durcharbeitung und Veröffentlichung eines Komponisten kann allenfalls von einem geleistet werden: bei Händel und Schütz ist es geschehen, bei Bach wenigstens annähernd. Es kann aber selbst in diesem Falle der äußere Umfang des Stoffs so gewaltig sein, daß nur ausnahmsweise die Kraft und Lebensdauer eines Mannes ausreicht, ihn zu bewältigen. Wenn Friedrich Chrysander demnächst seine Händelausgabe mit dem hundertsten Foliobande abschließen wird, so ist ein Lebenswerk vollbracht, vor dem sich die Welt bewundernd zu neigen hat. Aber das Rüstzeug des Herausgebers ist doch dem einen Künstler gegenüber beschränkter, durch seine Zeit und Persönlichkeit hauptsächlich bedingt und kann unter normalen Verhältnissen ohne Schwierigkeiten erworben werden. Ein Unternehmen wie die „Denkmäler deutscher Tonkunst“ kann nur durch das Zusammenwirken vieler gedeihen. Sind diese vorhanden, oder werden sie es sein, wenn das Werk in Fluß kommt, und sich immer größere Anforderungen an Arbeitskräfte erheben?

Die Frage setzt die Beantwortung einer andern voraus: wie ist der heutige Stand der Musikwissenschaft? Daß ein Arbeitsfeld, wie das hier neu aufzuthuende, nicht von Künstlern, sondern von Gelehrten bestellt werden muß, das dürfte wohl niemand ernstlich abstreiten. Je mehr der Künstler ist, was er sein soll: Selbstschöpfer, desto besangner wird er den Schöpfungen andrer gegenüberstehen, desto schwerer wird er sich in die abweichenden Kunstanschauungen vergangner Perioden einleben. In frühern Zeiten finden wir zuweilen Kunst und Wissenschaft scheinbar in einer Person vereinigt. Aber damals war Musikwissenschaft fast gleichbedeutend mit Musiktheorie, und diese gehört mit ihrer einen Seite der praktischen Musik zu. Männer, die auf das Gebiet der Geschichte und Urkundenwissenschaft übergrieffen, waren selten. Aber wie sie sich auch bethätigten, die Erfolge als Gelehrte haben sie stets an ihrem Künstlertum gebüßt. Zarlino wäre nicht der große Theoretiker geworden; Mattheson nicht der einflußreiche Schriftsteller, wenn beide auch geniale Kom-

positionen hätten schaffen können. Setzt, wo Aufgaben ihre Lösung fordern, von denen frühere Jahrhunderte nichts wußten, ist die Unmöglichkeit einer solchen Doppelthätigkeit klar geworden, und je reinlicher sich die Gebiete von einander scheiden, desto besser wird es für ihre Pflege sein, hüben wie drüben. Was der Musikgelehrte von der Kunst nötig hat, ist Einsicht in ihre Technik und die Gabe künstlerischer Nachempfindung. Durch praktische Übungen muß die eine erworben, die andre entwickelt und verfeinert werden. Aber sie sollen nicht dem Können dienen, sondern Mittel zum Wissen werden, und dieses Ziel setzt ihnen Grenze und Maß. Dagegen wird sich der Musikgelehrte auf historisch-philologischem, mathematisch-physikalischem, physiologisch-psychologischem Gebiete keinen Anforderungen entziehen dürfen, die die moderne Wissenschaft an jeden ihrer Jünger stellt.

Vor zehn Jahren habe ich einmal in diesen Blättern, gelegentlich eines kritischen Versuchs über C. F. Pohls Haydnbiographie, auf verschiedene Umstände hingewiesen, die der Entwicklung der Musikwissenschaft bis dahin im Wege gestanden hatten.*) Wer selbst mitten in einer Bewegung steht, kann über ihre Richtung und Stärke kaum ein unbefangenes Urteil haben. Dennoch täusche ich mich wohl nicht, wenn ich annehme, daß seitdem manches anders geworden ist. Eine größere Anzahl jüngerer Männer hat sich an die Arbeit gemacht, geleitet von der Überzeugung, daß die Musikwissenschaft als eine selbständige Disziplin zu betrachten sei, die nicht mehr als Liebhaberei nebenher getrieben werden könne, sondern ihrer eignen, mit Ernst und Ausschließlichkeit zu besorgenden Pflege bedürfe. In weitere Kreise verbreitet sich die Einsicht, daß, wie das Objekt der Musikwissenschaft ein besondres ist, so auch sie selbst eine besondere Methode und eigentümliche Arbeitsmittel besitzt, und um diese richtig anzuwenden auch eine eigne Schulung voraussetzt, die so von keiner andern Disziplin geleistet werden kann. Ein planmäßiges, einheitlicheres Vorgehen läßt sich, scheint mir, nicht verkennen. Ich habe hier vor allem die geschichtlichen Bestrebungen im Auge. Die wichtigste Frage für den Historiker sind die Quellen und deren Beschaffenheit. Schriftliche Überlieferungen von wichtigen Ereignissen und Zuständen, Kunstregeln und Lehrsystemen sind Quellen, wie sie in gleicher oder ähnlicher Art auch andern Wissenschaften dienen. Der Musikgeschichte allein eigentümlich sind die Musikinstrumente und die in Tonzeichen fixirt hinterlassenen Kompositionen vergangener Zeiten. Daß sich auch aus jenen eine Fülle wissenschaftlicher Erkenntnis gewinnen läßt, wird durch die auf Sammlung alter Instrumente gerichteten Bestrebungen mit jedem Jahre klarer. Die Hauptquellen aber sind und bleiben die Kunstwerke selbst; daß hierüber jetzt völlige Klarheit herrscht, daß man die Kunstwerke als Urkunden auffaßt und mit allen Mitteln bestrebt sein will, sie ohne Rücksicht

*) Die Abhandlung ist neu gedruckt in meinen sechzehn Aufsätzen „Zur Musik.“ Berlin, 1892.

auf ästhetischen Genuß vor allem richtig zu lesen und zu deuten, darin sehe ich einen der wichtigsten Fortschritte der jüngsten Zeit. Und wenn sich mit der Erkenntnis dessen, was not thut, auch die Kraft des Vollbringens einzustellen pflegt, so darf man wohl hoffen, daß ein Unternehmen wie die „Denkmäler der Tonkunst“ nicht in eine Zeit fallen werde, die ihm nicht gewachsen sei.

Ich sage: man will die Kunstwerke richtig lesen und deuten. Das letzte Wort schließt eine größere Schwierigkeit ein, als mancher mit vergleichendem Hinblick auf Sprachdenkmäler denken mag. Der Musik vollstes Wesen offenbart sich nur in dem sinnlich wahrnehmbaren Klange. Man muß also nicht nur darnach streben, sich vom Gelesenen ein inneres Bild zu machen, sondern es ins klingende Leben umzusetzen. Weil nun aber die Organe und die Art ihrer Verwendung unaufhörlichen Veränderungen unterworfen sind, so stößt man hier auf die größten Hindernisse. Keiner von den Unzähligen, die heute Bachsche Klaviermusik spielen und hören, hört sie so, wie sie sich der Komponist dachte, und wie sie seinen Zeitgenossen offenbar wurde. Denn er schrieb für Kiesel- und Tangenten-Klaviere, die unsre Zeit nicht mehr benutzt, die aber im Klangcharakter von unsern Hammerklavieren verschieden waren und daher auch eine ganz verschiedene Seelenstimmung im Hörer hervorriefen. Nicht dem einfachsten vierstimmigen Gesange aus Schüzens Zeit können wir mit unsern heutigen Mitteln ohne weiteres genügen, weil die Stimmklassen anders geordnet waren und für den Gesang in der Altlage Männerstimmen von jetzt ungebräuchlich gewordner Schulung verwendet wurden. Wenn Bugtehude auf seiner Marienorgel in Lübeck den E-dur-Dreiklang anschlug, so wird der schon der ungleich schwebenden Temperatur wegen einen ganz andern Charakter gehabt haben als heute; und wie verschieden waren außerdem nach ihrer Konstruktion und der Mischung unter sich die Orgelregister! Vollends war im siebzehnten Jahrhundert eine Gesangskomposition für Chöre und Einzelstimmen mit Instrumenten bezüglich der Besetzung der einzelnen Stimmen, der Art ihrer Kombination, der Verwendung der klanglich gleichartigen und ungleichartigen Massen etwas von unsern Chorwerken ganz verschiednes. Eine originalgetreue, den Absichten des Komponisten auch im Klange möglichst genau entsprechende Reproduktion herzustellen, bildet also ebenfalls eine Aufgabe musikalischer Urkundenforschung, eine Aufgabe, an der zugleich aufs deutlichste erkannt werden kann, wie eignen und teilweise unvergleichbaren Wesens die Musikwissenschaft ist.

Indem jede Art der Reproduktion zugleich eine gewisse schöpferische Thätigkeit in sich schließt, scheint diese notwendige Konsequenz musikwissenschaftlicher Arbeit schon in das Gebiet des Künstlers hinüberzuführen. Daß die Grenzen auf beiden Seiten genau erkannt und streng beachtet werden, ist für das Gedeihen der Sache notwendig. Doch wird es dem Gelehrten auf allen Gebieten gestattet sein, die Ergebnisse seiner Arbeit nicht nur als Selbstzweck zu be-

trachten. Ohne Nebenrücksichten soll er der Feststellung der Wahrheit nachgehen. Glaubt er sie gefunden zu haben, so muß ihm der Wunsch unverwehrt sein, sie zum Nutzen der Welt verwendet zu sehen. Es kann eine Reproduktion älterer Musik geben, die nur den Zweck des wissenschaftlichen Experiments hat. Daneben aber auch eine solche, die verloren gegangne Schönheitsideale wieder zu Ehren bringen und dadurch das geistige Leben der Zeit bereichern und erfrischen will. Oft wird es der Fall sein, daß das wissenschaftliche Experiment zur Wiederentdeckung eines solchen Ideals führt, daß der Kunstgelehrte findet, was der Künstler alsdann fruchtbar macht. Und damit treten wir auf die Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart, auf der uns die Schätze der Musik unsrer Vorfahren zum vollsten Eigentum wieder zugeführt werden. Es ist notwendig, daß sich der Künstler ihrer bemächtigt und die durch die Kunstwissenschaft zu Tage geförderten Barren ausmünzt.

So ist es geschehen mit Bach und Palestrina, so wird es weiter geschehen mit allem Großen, was die Musikschichte vergangener Jahrhunderte noch für uns bergen. Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren. Es gab eine Zeit, da fühlten sich die deutschen Musiker reich genug, von dem zu leben, was sie selber aufbrachten. Dies Selbstgefühl fängt an, wankend zu werden. Aber sie brauchen nicht zu verzagen; im Rücken liegt ihnen ein kostbares Erbe, an das sie sich lehnen können. Noch ahnen sie kaum, wie umfangreich es ist. Die „Denkmäler deutscher Tonkunst“ werden helfen, seine Größe offenbar zu machen.

Berlin

Philipp Spitta



Proletarierdichter und Proletarierlieder

Proletarier ist ein sehr unamtliches, wenn nicht gar ein unparlamentarisches Wort. Niemand wird von Amtes wegen Proletarier genannt. Wenn man unter der „bessern Gesellschaft,“ die die Sozialdemokraten die „sogenannte“ bessere Gesellschaft nennen, eine der beliebten modernen Abstimmungen veranstaltete über die Frage, ob es ein Proletariat gebe oder nicht, es wäre sehr zweifelhaft, ob sich die Mehrheit nicht gegen das Dasein des Proletariats entschiede. Was weiß die bessere Gesellschaft von den Proletariern? Anders wäre es, wenn das Wort mit einem amtlichen Stempel versehen wäre, vor dem natürlich jedermann die gebührende Hochachtung hätte. Vielleicht weckt jedoch das Wort in den Mitgliedern der „Gesellschaft“ eine entfernte Erinnerung von der Schulbank her, die wenigstens halbamtlich ist. Dort haben sie bei Gelegenheit im Geschichtsunterricht die sechs Klassen der Verfassung des alten Servius lernen