



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Kretzschmar, Hermann: Sachsen in der Musikgeschichte

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

gleich liegt darin eine Verhöhnung der höchsten Andachtszeremonie, die allein Gott gebührt. Mich wundert, wie christliche Völker so etwas haben einführen können.

(Schluß folgt)



Sachsen in der Musikgeschichte

Von Hermann Krehschmar (in Leipzig)



ährend die Musikwissenschaft im Altertum und im Mittelalter der praktischen Tonkunst wirklich als Führerin voranging, ist sie heute, mit einziger Ausnahme der Harmonielehre, auf allen wichtigen Gebieten zurückgeblieben. Auch die Musikgeschichte, die der Gegenwart die Leistungen und Ideen früherer Zeiten vermitteln soll, hat nur mangelhaft gearbeitet, hat einen großen Teil ihrer hundertfünfzig Jahre an Ungeheuerlichkeiten und Bagatellen verloren und erscheint heute, kaum in die Periode belohnten Fleißes eingetreten, schon wieder von der Gefahr großer Einseitigkeit bedroht: sie bevorzugt in ungebührlicher Weise die biographische Richtung. Ungebührlich, weil wir in der Musikgeschichte noch lange nicht über das ansehnliche Durchschnittsmaß geschichtlichen Wissens verfügen, das die Voraussetzung der zum Erschließen und Vollenden ja unentbehrlichen biographischen Arbeit bildet. Sahns Mozart zeigt deutlich genug, wie infolgedessen unsre heutige musikalische Biographie geneigt ist, Allgemeines mit Besonderem zu verwechseln, das alte *docendo discimus* mißbrauchend Belehrung mit Verwirrung zu mengen.

Für die weitere Entwicklung der Musikgeschichte ist es daher notwendig, daß neben der Biographie der Bearbeitung synthetischer Aufgaben größere Aufmerksamkeit geschenkt werde. An Stoff mangelt es nicht. Wir haben kein Buch, das den Namen einer Geschichte der Oper verdiente; nicht einmal in der Beschränkung auf einzelne Länder oder Perioden ist die Oper genügend behandelt worden. Mit dem Oratorium, der Kantate, der Sinfonie, dem Konzert steht es nicht besser. Auf dem Gebiete der Instrumentenkunde kaum mehr als eine Handvoll Beiträge und Versuche. Selbst da, wo die allgemeine Bildung der Musikgeschichte ihre Fragen in den Weg wirft, hat sie niemand aufgenommen. Die Verdienste der deutschen Musik um das Geistesleben nach dem dreißigjährigen Kriege, die Musik unter den Einwirkungen der Renaissance, die Spuren der französischen Revolution in der Tonkunst, die in Beethovens

„Fidelio“ jedermann vor Augen liegen — wo ist die Schule, die dergleichen Themata gestellt hätte! Nur die musikalische Ortsgeschichte ist während der letzten Jahrzehnte, besonders in Italien und Deutschland, planmäßiger bebaut worden. Die Heimatsliebe führte hier die Mitarbeiter zahlreicher herbei; natürlich auch manche ungeeignete.

Die musikalische Ortsgeschichte unterliegt derselben Gefahr der Isolierung wie die Biographie; musikalische Landesgeschichte muß ihr zur Seite gehen. An Arbeiten der letztern Art sind wir jedoch zur Zeit noch sehr arm. Deutschland ist nur vertreten mit Dörings „Beiträgen zur Geschichte der Musik in Preußen“ und mit Mettenleiters „Musikgeschichte der Oberpfalz.“ Die Oberpfalz ist die Heimat Glucks; Preußen ist nur durch Königsberg und durch die kurze Zeitspanne, in der hier Eccard, Albert und Sebastiani wirkten, wichtig. Besonders musikalisch ergiebig sind beide nicht, auf keinen Fall können sie sich mit der Bedeutung der österreichischen Kronlande oder Sachsens messen.

Die Stellung Sachsens in der Musikgeschichte zu verfolgen sind wir durch eine ausreichende Anzahl tüchtiger Vorarbeiten in den Stand gesetzt. Die wichtigsten rühren von Moritz Fürstenau her; seine „Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden“ ist unter ihnen das Hauptstück. Weitere größere Beiträge bilden Rades Monographie über Le Maistre, Alfred Dörffels Geschichte der Gewandhauskonzerte in Leipzig, Karl Helldes Arbeit über das Kreuzkantorat zu Dresden. Die größere Menge des in Betracht kommenden Materials ist in Zeitschriften zerstreut. Unter ihnen sind Citners Monatshefte für Musikgeschichte und die periodischen Veröffentlichungen der verschiedenen sächsischen und thüringischen Geschichts- und Altertumsvereine an erster Stelle zu nennen. Es gilt, die Ergebnisse dieser Arbeiten in einer Skizze zu vereinigen und durch sie die Unterlage zu weiteren Forschungen und zur Ausföhrung eines vollständigen Bildes zu bieten.

Wenn man bei einem Volk überhaupt von natürlicher musikalischer Anlage sprechen darf, so sind für Sachsen durch mildes Klima, gebirgsreichen Boden, Rassenmischung der Bevölkerung günstige Bedingungen gegeben. So fehlt es denn schon bei Dietrich von Merseburg und im Sachsenspiegel nicht an musikalischen Lebenszeichen unsers Landes. Unter den Minnesingern erscheinen sächsische und thüringische Adelsnamen, die Wartburg spielt eine Rolle. Mit dem Aufblühen des Bergbaues wächst die Lust am Gesang, das geschichtliche und das geistliche Lied gedeihen bei uns hervorragend gut. Ein Markgraf von Meißen wird vom Papst als Komponist gelobt. Noch vor dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts haben wir Schulhöre, von denen einzelne noch heute bestehen. Aber der Hauptstrom deutscher Musik läuft doch weit ab von unsern Grenzen. Unter den Theoretikern, die am Rhein, in Hessen, am Bodensee an den Stätten alter Kultur den Boetius und die antiken Grund-

lagen der Tonkunst studiren, die Notenschrift entwickeln, die Mehrstimmigkeit einführen, ist kein Sachse.

Erst die Reformation hat Sachsen musikalisch bedeutend gemacht, mit einemmal an die Spitze der deutschen Musik gestellt. Und an dieser Stelle hat es sich fast zwei Jahrhunderte hindurch in kritischen Zeiten, höchst schwierigen Aufgaben gegenüber, durch die Kraft und den Geist und auf Grund der Kunstanschauungen, die es der Reformationszeit verdankte, behauptet.

Die erste musikalische Frucht der Reformation war bekanntlich der Choral. Es ist etwas großes um die Entstehung und Einführung unsers evangelischen Kirchenlieds, etwas wunderbares, wie Laien zu Dichtern und Tonsetzern werden, wie ein Stück einfachster Kunst die Herzen von Hoch und Niedrig eint und entflammt, die Begeisterung für die gereinigte Glaubenslehre trägt und steigert, zum Herold einer neuen Zeit wird. Der Macht des Chorals hatten sich auch die Katholiken zu beugen. Ohne Luther kein Palestrina. Und doch dürfen wir die Bedeutung, die der Choral allein und zunächst für die musikalische Entwicklung Sachsens gehabt hat, nicht überschätzen. Georg Meißel hat kürzlich darauf hingewiesen, wie sehr anfangs und lange noch der Choralgesang in der protestantischen Liturgie zurücktritt. Wir haben mehr als ein Zeugnis dafür, daß die eigentlichen Fachmusiker, die berufenen Vertreter der kirchlichen Tonkunst, die Kantoren, den Choral von sich ab an die Kirchner, an die Unterlehrer, an die Schülerpräfecten wiesen. Zu dieser einen Thatfache tritt die andre, daß die übrigen evangelischen Länder, obwohl sie auch den Choral hatten, doch nicht im entferntesten mit Sachsen in der Musik Schritt zu halten vermochten. Daß dieses allein so weit vorauskam, war die Folge einer besondern, einer weisen Organisation seiner musikalischen Kräfte. Auch bei den Völkern ist der wichtigste Teil künstlerischen Talents: Fleiß und Methode. Die Schweiz, noch vor siebzig Jahren als unmusikalisches Land betrachtet, ist lediglich durch Nägels Regelung des Gesangsunterrichts in den Schulen und durch die Ordnung des darauf gebauten Vereinswesens das geworden, als was sie heute in der Musik gilt. Sachsen verdankt den musikalischen Aufschwung des sechzehnten Jahrhunderts seinen Kantoreien.

Unter Kantoreien verstand man bis zur Reformationszeit Sängerkörperschaften für den Dienst in der Kirche und am Hofe, aus berufsmäßigen Künstlern gebildet. Mit Ausnahme der reichen Niederlande waren sie auf die großen Residenzen und Bischofsitze beschränkt. Auch der Kurfürst von Sachsen unterhielt in Torgau eine solche Kantorei, die unter Friedrich dem Weisen, von den Reichstagen aus, zu großem Ansehen gelangte. Sie wurde im Jahre 1529 aufgelöst. Da entschloß sich die Stadt Torgau zu einem eignen Ersatz. Das Beispiel von Klöstern und Schulen, der Hinblick auf die süddeutschen Meistersängergilden, vor allem aber das frische protestantische Vertrauen auf die Laienkraft rief im Jahre 1530 eine neue, aus Schülern und Bürgerleuten gebildete

Torgauer Kantorei ins Leben, die unter den Schulkantor gestellt wurde. Zehn Jahre später erhält Oschaz mit dem aus Torgau anziehenden Superintendenten Mag. Bucher ein ähnliches Institut, bald darauf Wurzen. Noch vor dem Ende des Jahrhunderts ist Sachsen voll solcher Zivilkantoreien. Sie sind nicht bloß Musikvereine, sondern Sammelpunkte der besten sozialen Elemente, Fraternitäten. Dieser soziale Charakter trug wesentlich zu ihrer großen und schnellen Verbreitung bei. Sie überstanden leidlich den dreißigjährigen Krieg und blühten nach seiner Beendigung von frischent auf. Erst der Rationalismus, der Verfall des a cappella-Stils brachten sie ins Wanken; einzelne haben noch bis in die Mitte unsers Jahrhunderts bestanden. Heute erinnern wohl nur noch Kantoreischmäufe und Sterbekassen unmittelbar an das ehemals so wichtige Institut.

Ob sie, wie die Tradition sagt, der einzelne Biographen ohne weiteres folgen, eine Schöpfung Luthers sind, läßt sich allem Anschein nach nicht aktenmäßig belegen. Die Statuten, die sich die einzelnen Kantoreigesellschaften in der Regel erst nach jahrzehntelanger Wirksamkeit gaben, gehen alle auf die der Torgauer Kantorei zurück. In allen lesen wir von der Lade, vom „Willkumm“, dem bekannten Humpen, und von allerhand andern Anklängen an das Zunftwesen, in allen von riesigen Kondivien, von der Erlaubnis zu einem „christlichen Tänzlein“ und vom Verbot des Spiels. Überall hören wir von Erlaß der Tranksteuer durch den Landesherrn, von mannichfachen Zeichen des Wohlwollens von seiten der Kirchen- und Ortsbehörde sowie vermögender Privatpersonen in Form von Geld- und Naturalzuschüssen. Hier wird der Kantorei ein Fischereirecht gewährt, dort nehmen ihre Mitglieder mit Uniform und Hirschfänger an den Hofsjagden teil. Überall aber dienten die Kantoreien ihrem Hauptzweck, dem musikalischen, in einer Weise, hinter der alles, was die neuere Zeit an künstlerischer Verwertung des Laientums erreicht und versucht hat, weit zurückbleibt.

Die feste Grundlage, auf der die Kantoreien standen, war der Gesangsunterricht in den Schulen, für den Melanchthons Lehrplan ausreichend gesorgt hatte. Aus den Schulen kamen die Kurrendaner, der Knabenchor der Kantoreien, aus den ehemaligen Kurrendanern die Adjuvanten, die mit der Lehrerschaft die Männerstimmen besetzten. Nur der Eintritt in die Kantorei war freiwillig, die Beteiligung am Dienste keineswegs, und dieser Dienst bei bescheidenen Einnahmen bedeutend genug: jeden Sonntag zwei Motetten, ebenso an den Sonnabenden und sonstigen Vespere. An achtzehn Tagen des Jahres — die hohen Feste eingeschlossen — aber schwieg der Gemeindegesang, und die Kantorei hatte den ganzen Gottesdienst vor- und nachmittags mit Figuralgesang zu bestreiten!

Erst aus diesen Kantoreibestimmungen ergibt sich das wahre und vollständige Bild der sächsischen Liturgie im sechzehnten Jahrhundert und die Rolle, die den Kantoreien darin zugewiesen war. Diese Institute sollten den Katho-

lizismus musikalisch weit überholen und schlagen. Die Erbauung aus den Meisterwerken der *Musica sacra*, die auf der römischen Seite nur einer Minderheit zu teil wurde, sollte ein Gemeingut aller evangelischen Christen werden, der Figuralgesang sollte in jeder Kirche so bestimmt zu finden sein, wie Altargerät und Glockengeläute. Denn auch in sächsischen Dörfern gab es Kantoreien.

Dieser kühne, jedenfalls in Luthers Geiste gedachte Plan ist niemals vollständig ausgeführt worden. Der Norden versagte von vornherein oder hörte bald wieder auf. Heute versteht in Hannover, Mecklenburg, Pommern, der Mark kaum jemand den Namen der Kantoreien. Besser gedeihen sie im Thüringischen, im Anhaltischen, in Reichsstädten wie Memmingen, Augsburg, Nürnberg. In Sachsen müssen sie ihrem Ziele jedenfalls sehr nahe gekommen sein. Archivverzeichnisse, die noch zahlreich erhalten sind, und die Musikreste alter Kirchenbibliotheken zeigen uns, wie während des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts die niederländischen Meister des *a cappella*-Stils in ganz Sachsen verbreitet waren. Orlando di Lasso, um den heute selbst die großen Chorinstitute scheu herumgehen, fehlte in keiner Kantorei. Palestrina, der auch in den Hofkapellen ziemlich fremd blieb, kommt nirgends vor. Erst mit den beiden Gabriellis und dem Hervortreten der Venezianischen Schule rückten die Italiener in die sächsischen Kirchen ein. Aber mit den ersten Schritten der sächsischen Kantoreien wird auch die deutsche Komposition mobil. Sie, die — bis zu Luthers Tode den bildenden Künsten nichts weniger als ebenbürtig — nur in Isaak und Senffl allgemein bekannte Namen hatte, stellt Vertreter um Vertreter. Jakob Gallus, der so anheimelnd den deutschen Liederton in seine Kirchenmusik zu mischen weiß, ist sofort der allgemeine Liebling der sächsischen Kantoreien. Noch vor dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts sind wir in Passion und Motette vom Ausland unabhängig und werden es schnell auch auf andern Gebieten. Als das weltliche Chorlied zuerst in Deutschland bekannt wurde, kauften die sächsischen Kantoreien die Madrigale des Engländers Morley. Das zweite Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts war noch nicht vorüber, da hatten wir in dem Leipziger Hermann Schein und in dem ebenfalls in sächsischen Diensten stehenden Hans Leo Haßler klassische Vertreter dieses Kunstzweigs im eignen Lande. Und mehr noch: auf sächsischem Boden entwickelte sich jetzt ein ganz neuer musikalischer Kunstzweig von ausgeprägt protestantischem Charakter: die Choralbearbeitung. Diese Kunst beginnt noch vor Johannes Eccard bei sächsischen Kantoren, wie dem Zwickauer Cornelius Freund. Sie übertrugen zuerst die Chormelodien in den imitirenden Motettenstil. Dann kommen die Organisten der Scheidtschen Schule mit den poetischen Variationen der Liederverse, denen die Gemeinden, still im Gesangbuch nachlesend, verständnisvoll lauschten. Und wie sie auch weiter geht bis zu den großartigen Formen der Bachschen Kantaten und Passionen, immer bleibt

diese Choralbearbeitung gesund und einfach, in der Wirkung ein merkwürdiges Beispiel für die Verschmelzung volkstümlicher und höherer Kunst. Kaum hätte sie sich in einem andern protestantischen Lande so entwickeln können wie in Sachsen. Denn nur hier war das Kirchenlied mit dem Volkslied, dem alten Bergreihen so eng verwachsen, nur hier in demselben Grade zu einem Stück Heimat, zu einem Denkmal ruhmreicher Zeit geworden, an dem Reich und Arm, Gelehrt und Ungelehrt mit gleicher Liebe hingen, und das, wie Händel zeigt, in keiner Fremde vergessen wurde.

Die Kunst der Choralbearbeitung gab den sächsischen Komponisten ihr Selbstbewußtsein, ihren Eifer und ihre rätselhafte Fruchtbarkeit. Die fünf Jahrgänge Bachscher Kirchenkantaten sind keine Ausnahmerscheinung, sondern ein Durchschnittspensum, dem die sächsischen Kantoren, große und kleine, bis auf Homilius und Tag, also bis in unser Jahrhundert herein, in der Mehrzahl gerecht zu werden pflegten.

Mit dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts tritt die sächsische Musik aus dem Zeichen der Reformation heraus und mit der ganzen deutschen Musik unter das der Renaissance. Die Italiener hatten endlich auch ihre Tonkunst mit dem Maß der Antike gemessen und waren dabei zu einer vermeintlich ganz neuen Musik gekommen. Sie nannten sie wenigstens stolz eine *nuove musiche*. Ihr formelles Hauptelement lag in der Einführung des begleiteten Sologefangs, ihr geistiges Ziel in der größern Freiheit und Anschaulichkeit des Ausdrucks. Zu diesen Vorlagen mußte die deutsche Musik Stellung nehmen, und das gelang ihr verhältnismäßig schnell dank der Führung der Sachsen, die jetzt ihre schöpferische Kraft im Vermitteln und Umbilden glänzend bewährten. Zuerst in der Kirchenmusik. In ihr gewannen wir den Italienern sofort einen bedeutenden Vorsprung ab. Während die ihrige, trotz Carissimis Einschreiten, an dem Gegensatz zwischen alter und neuer Kunst dahinsiechte, und die weltliche Musik schließlich mit ins Verderben zog, bewies Schütz, der mit dem Thüringer Prätorius und dem Zittauer Andreas Hammer Schmidt das „geistliche Konzert“ ins Leben rief, daß sich der alte Kontrapunkt und der neue Solostil sehr gut mit einander vertrugen. Um was für eine Art erhabenster von den Italienern nur in den Werken Monteverdis erreichter Kunst es sich bei diesem geistlichen Konzert Schützens handelt, weiß jeder, der davon nur Stücke wie „Sauls Vision“ und „Davids Klage um Absalon“ kennt.

Das Glanzstück der italienischen Musikrevolution war jedoch die Einführung der Oper. Diese ließ sich allerdings dem deutschen Kunstleben nicht so leicht einfügen. Immerhin wurde in Sachsen sofort ein Versuch gemacht. Schütz schrieb schon im Jahre 1627, also zu einer Zeit, wo selbst Venedig, Rom und Neapel noch keine Opernbühnen hatten, für eine Torgauer Hoffestlichkeit eine deutsche Oper. Der Versuch scheiterte nicht bloß an der Not des dreißigjährigen Kriegs. Wir hatten keine Sänger wie die Italiener, wir hatten

keine Dichter, nicht einmal Übersetzer. Schon bei dem bloßen Titel verunglückten sie. Aus dem italienischen *Festa teatrale in musica* wird ein „Theatrum froh gesungner vorgestellt,“ und noch viel schlimmer ging es mit den Versen. Für *Campagne fertili — Fiamme distruggano — A terra cadano — Pompe e Beltà* heißt es in einem Wiener Textbuch von 1687: „Der Felder Trächtigkeit — zehre der Flamme Brand — Schönheit und Pracht deß Land — Werd nicht errett!“ Und solches Deutsch ist kein vereinzelter Fall. Wenn aber unsre Landsleute selbst die Opernbücher dichteten, versielen sie in eine Rohheit der Sprache und der Erfindung, für die man am besten keine Beispiele giebt. Da blieb denn nichts übrig, als auf die Oper entweder zu verzichten oder bis auf weiteres italienische Kräfte zu Hilfe zu nehmen. Die deutschen Fürsten entschieden sich für das zweite, und so begann denn von der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts an in Deutschland eine Invasion italienischer Kunst und italienischer Künstler, die seit den Tagen Gottscheds beklagt und immer nur beklagt worden ist. Sicher hat sie hie und da, auch in Dresden, etwas zu lange gedauert. Aber an und für sich war sie mehr als unvermeidlich, sie war ein Segen. Denn die Oper, die, als ein Sprößling der antiken Tragödie angekündigt, den gesunkenen Geist des italienischen Theaters thatsächlich einige Jahrzehnte lang hob, erschien in dem, was sie gab, und noch mehr in dem, was sie versprach, als die Krone der Kultur. Nicht Prunksucht und Verschwendung, nicht das Beispiel Ludwigs XIV., das noch gar nicht vorlag, trieb, wie den Kaiser und den bairischen Kurfürsten, so auch den sächsischen um 1650 zur Einführung der italienischen Oper, sondern der Glaube an die beste Sache.

Es ist von diesem Gesichtspunkt aus ein Ruhm für die Albertiner, daß sie mit Wien und München zu wetteifern vermochten. Zeitweise hatte Dresden die ersten Meister der italienischen Oper, Komponisten wie Pallavicini, Votti, Haffe, Sänger wie Senesino, die Tesi, die Durastanti, Faustina Bordoni. Ausländisch war die Saat, heimisch die Ernte. Ohne die italienische Oper in Dresden hätte Sachsen auf die endliche Begründung einer deutschen Oper nicht den starken Einfluß geübt, den ihm die Geschichte zuschreiben muß. Es gab Hamburg einen Reinhard Keiser. Es unterstützte die dortigen Versuche von Leipzig her und noch mehr von den Sekundogenituren, namentlich von Weisensfels aus. Mit den Singspielen Johann Adam Hillers war endlich das lange gesuchte Ziel glücklich erreicht. Sie wurden die Eltern der „Zauberflöte“ und des „Freischützen.“

Nicht bloß äußerlich darf das Hillersche Singspiel ein Stück sächsischer Kunst genannt werden. Seinen Kern bilden Lieder, Lieder im Geschmack unsrer Großeltern. Nun zeigt von allen Neubildungen, die die italienische Renaissance der deutschen Musik beschert hat, keine den Stempel sächsischer Bearbeitung so deutlich wie das begleitete Sololied des siebzehnten und achtzehnten Jahr-

hundert. Sein Vorbild, die Monodie der Italiener, entfremdete sich bald dem Hausgesang und ging in die Kantate auf. Auch die Franzosen haben kein Lied, sie haben nicht einmal eine Übersetzung für das Wort. Daß unser deutsches Lied so tiefe Wurzeln im Volksgemüte schlug, daß es in schwerer Zeit der Dichtkunst Stütze und Rettung bieten konnte, verdankt es sächsischen Tonsetzern, die seine musikalischen Elemente aus volkstümlichen Quellen, aus Choral und Tanz entnahmen. Mit Ausnahme des Hamburger Frank sind alle die Musiker, die sich in der Geschichte des Liedes bis zu Hiller hin und bis zum Auftreten der Berliner Schule ausgezeichnet haben, Sachsen. Namentlich die Ausbildung des weltlichen Liedes gehört ihnen allein, und es ist nicht schwer, in seiner Physiognomie die besondern sächsischen Züge herauszufinden. Es sind dieselben Züge der Schlichtheit und Naivität, traulich einfacher Herzlichkeit, muntern, neckischen Frohsinns, die in neuerer Zeit noch den Balladen Karl Löwes und den besten Erfindungen Robert Schumanns ihr Gepräge gegeben haben, dieselben, denen wir in den Dichtungen Gellerts, in den Holzschnitten Ludwig Richters begegnen. Aber in der Liste dieser sächsischen Liederkomponisten kommen nur wenig Namen von weithin bekannten reifen Musikern vor: Christoph Bernhard etwa, der in der Hamburger Schule mithalf, und Johann Adam Krieger, der Dresdner Hoforganist, der als der erste Meister die neue Gattung zur Reife brachte. In der Hauptsache ist das deutsche Lied des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts ein Werk der Jugend, insbesondere der akademischen Jugend. Heinrich Albert aus Lobenstein, der im Kreise Simon Dach's die ersten Lieder neuen Stils setzte, kam nach Königsberg von der Leipziger Universität, und Sperontes, der hundert Jahre nach ihm mit seiner „Singenden Muse an der Pleiße“ das Lied aus langem, todesartigem Schläfe wieder erweckte, war Leipziger Student.

Es bestand in früherer Zeit, und zum Vorteil beider Teile, zwischen höherer wissenschaftlicher Bildung und musikalischer Kunst ein engerer Bund als heute, wie in Deutschland so auch in Frankreich und Italien. In unsern protestantischen Ländern führte der Brauch, die Schulkantorate und alle wichtigsten musikalischen Ämter, die größern Organistenstellen eingeschlossen, wenn möglich mit studierten Leuten zu besetzen, der Studentenschaft musikalische Talente und musikalische Interessen reichlich zu. In Leipzig, der Hauptuniversität des alten Kantorei-Landes, kam dieses musikalische Element auch zu einer gewissen offiziellen Geltung. Keine zweite Universität legte bei den zahlreichen akademischen Feierlichkeiten ein gleiches Gewicht auf musikalische Ausstattung wie Leipzig. Die Ehren- und Promotionskantaten der Leipziger Universität bilden noch 1761 im Breitkopf'schen Katalog einen besondern Verlagsartikel, und ihre Festprogramme bieten ganz eigne Dinge. Lange vor dem Rousseau-Bendaschen Melodram z. B. finden wir lateinische Reden unter feierlicher Instrumentalbegleitung gehalten. Da war es denn nicht zufällig, daß die

Leipziger Studentenschaft in die Geschichte des deutschen Liedes eingriff; es war auch nicht das erste mal, daß sie sich musikalisch regte. Schon im letzten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts hatte sich aus ihren Reihen ein besondrer Chorus musicus gebildet, der bei den Festgottesdiensten und bei den akademischen Feierlichkeiten wirkte. Aus ihm sind unter andern Calvisius und Neander, einer der bedeutendsten Kantoren der Dresdner Kreuzschule, hervorgegangen. Als Strungk 1693 in Leipzig eine Oper eröffnete, kamen sofort Studenten, um als Sänger oder als Komponisten mitzuhelfen. Reiser, Heinenichen, Graupner begannen ihre Laufbahn bei ihm. Bis ans Ende des achtzehnten Jahrhunderts machen sich die musikalischen Kräfte der Studentenschaft fast ununterbrochen bemerklich. Ihr Sammelpunkt war wohl das Konvikt. Wenigstens schreibt der bekannte Sicul die häufigen Serenaden, über die er zu berichten hat, immer ohne weiteres den „Konviktoristen“ zu. Der feudale Verfasser des im Jahre 1798 erschienenen Pamphlets „Leipzig als Universitätsstadt“ ärgert sich bei der Schilderung jenes segensreichen Instituts ganz besonders über das regelmäßige Singen als über einen „mönchischen Zug.“

Besonders wichtig wurde es, daß sich die Leipziger Studenten im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts der notleidenden Instrumentalmusik annahmen. Sie war in frühern Zeiten in Sachsen wohl bedacht worden. Noch auf Luthers Anregung soll das Turmblasen, das hie und da ja noch heute vorkommt, eingeführt worden sein. Am Ende des sechzehnten Jahrhunderts haben wir eine große Anzahl von Stadtpfeifereien, deren Vorsteher mit ihren Gehilfen in guten und wohlgeordneten Verhältnissen lebten. Die erste künstlerische Entwicklung der Orchestersuite stützt sich denn auch wesentlich auf sächsische Kräfte wie Schein und Demantius. Sachsen war auch eins der ersten Länder, das nach dem dreißigjährigen Kriege der eingetretenen Verwilderung des Spielmannstandes steuerte. Im Jahre 1657 gründeten die bestellten Musici der ober- und niedersächsischen Kreise eine neue Sozietät, deren vom Kaiser bestätigte Satzungen das Gewerbe wieder auf die alten soliden Grundlagen zurückführten. Auch brandenburgische Städte schlossen sich dieser Sozietät an. Sie lieferte Männer von hervorragender Tüchtigkeit. Der auch als Komponist bekannte Gottfried Reiche, für den Sebastian Bach seine schweren Trompetenpartien schrieb, ist einer der Vertreter des sächsischen Kunstpfeifertums im achtzehnten Jahrhundert; auch Quanz ging aus diesem Stande hervor. Aber es hing an alten Formen und vermochte sich mit der neuen Violinenmusik, mit der Sinfonie und dem Concerto grosso, die das Gefolge der italienischen Oper bildeten, nicht genügend abzufinden. Da wurde die Studentenschaft ungeduldig. Der junge stud. jur. Telemann, der nachmalige Hamburger Kapellmeister, gründete im Jahre 1701 in Leipzig ein studentisches Collegium musicum. Und dank diesem Institut wurde das Versäumte bis zu einem ge-

wissen Grade nachgeholt. Telemanns Collegium war nicht das erste Unternehmen dieser Art, aber es wurde der Ausgang einer Bewegung, der unser heutiges Konzertwesen zum großen Teil sein Dasein verdankt. Nach zwanzig und etlichen Jahren wirkten in Leipzig drei solche studentische Musikkollegien neben einander. Die bürgerlichen Kreise folgten; am Ende des achtzehnten Jahrhunderts finden wir über alle bedeutendern Städte Norddeutschlands die Collegia musica nach Telemanns Muster verbreitet, die Fachmusiker mit Dilettanten den Winter über zu sogenannten „Wöchentlichen Konzerten“ vereint. Den napoleonischen Kriegen und der Schwierigkeit der Beethovenschen Sinfonie fielen diese „Wöchentlichen Konzerte“ zum Opfer, und damit war eine Periode zu Ende, die nach einer Richtung den geschichtlichen Höhepunkt der deutschen Instrumentalmusik enthält. Niemals vorher und niemals nachher ist soviel Orchester- und Kammermusik geschrieben, gespielt und angehört worden wie in der Zeit der „Wöchentlichen Konzerte.“ Ein einziges jener Collegia, das „Große Konzert“ der Leipziger Kaufleute, das jetzige Gewandhauskonzert, hat jene Krisis heil überstanden und giebt noch heute lebendiges Zeugnis von der organisatorischen Macht, über die das alte musikalische Sachsen verfügte.

Durch Haydn, Mozart, Beethoven rückte der Schwerpunkt der deutschen Musik endlich nach Österreich. Der Menge seiner fürstlichen und adlichen Kapellen verdankt es diese Meister. Sachsens musikalische Entwicklung und Stellung ruhte auf der protestantischen Idee der Laienhilfe. Sie ermöglichte es, daß das kleine Land im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert eine so große Anzahl bedeutender Komponisten stellte, daß mit ihm auf allen Gebieten der Tonkunst gerechnet werden mußte, daß in allen Ländern Sachsen als Pioniere begrüßt wurden. Unserm Schütz, Bach, Händel und fügen wir diesen drei Größten hinzu: unserm Johann Adam Hiller — nicht als Komponisten, aber als Organisator, als schöpferischem Kopf in praktischen Fragen — diesen Namen hat in ihrer Zeit kein zweites deutsches Land ebenbürtige Musiker-namen gegenüberzustellen. Auch dann noch, als Sachsen in die zweite Linie zurückgetreten war, gingen von ihm entscheidende Leistungen und Anregungen aus. In Leipzig entwickelte sich die Weltherrschaft des deutschen Musikverlags vor hundertundzwanzig Jahren, hier wurde zu derselben Zeit die deutsche Presse und Kritik, der der Himmel wieder einmal einen Rocklig schenken möge, geschaffen; die große Bewegung zur Wiedererweckung alter Tonkunst, in der künftige Geschlechter wohl die größte musikalische That des neunzehnten Jahrhunderts erblicken werden, wurde von Leipzig aus durch Mendelssohns Eingreifen unterstützt. Noch bis an die Gegenwart heran ist der Anteil sächsischer Landesfinder an der deutschen Komposition beträchtlich gewesen.

Auch für die Zukunft der deutschen Musik wird Sachsen wichtig bleiben, wenn aus seiner Geschichte die Lehre gezogen wird, daß zum Gedeihen der

Tonkunst ein von großen Ideen bewegtes Geschlecht, unter allen Umständen aber eine planvoll organisierte Musikpflege gehört. Die Grundlagen der alten Organisation sind heute verschwunden oder erschüttert, die Förderung, die die Musik ehemals von den gebildeten Ständen und von den Schulen her erfuhr, ist heute auch in Sachsen merklich verringert. Unsrre Zeit steht vor schweren materiellen Aufgaben. Möge darüber nicht vergessen werden, daß auch das äußere Wohl, daß Sieg und Sturz im Wettbewerb der Nationen im letzten Grunde mit abhängt von der poetischen Kraft der Völker. Unter ihren Quellen bleibt aber trotz Kant und trotz allem der stärksten eine die Musik.



Beiträge zu einer künftigen Anthologie



Seit Jahrzehnten ist es kein Geheimnis, daß der breit angeschwollne Strom unsrer deutschen Lyrik, soweit er nicht ganz kläglich im Sande der Vergessenheit verläuft, fast nur durch die Kanäle der Anthologien, der Blütenlesen, der lyrischen Sammlungen aller Art, aus Vergangenheit und Gegenwart, aus allen deutschen Landen oder aus einer einzelnen Provinz, dem größern Publikum zugeführt wird. Alle Jahre zieht einer unter tausend Dichtern das große Los, über den engsten Kreis seiner persönlichen Freunde hinaus ein paar hundert Menschen als Leser seiner gesammelten Gedichte zu gewinnen, alle Jahrzehnte hebt irgend ein besondrer Vorzug oder äußerer Umstand einen Namen in die kleine Gruppe derer, die es bei Lebzeiten zu zehn und zwanzig Auflagen bringen, im ganzen aber bleibt es bei der Thatfache, daß die Anthologien fast allein dafür zu sorgen haben, daß die deutsche Bildung auch über Geibel und Scheffel hinaus etwas von den Strömungen und den Persönlichkeiten der neuern lyrischen Dichtung erfährt. Wie unzulänglich und schlecht die große Mehrzahl der Sammler und Herausgeber solcher lyrischen Anthologien ihres verantwortungsvollen Amtes waltet, ist auch tausendmal erörtert worden und wird durch eine neue Philippika nicht besser werden. Das meiste entlehnen die Anthologien von einander, nur sehr wenige schöpfen unmittelbar aus den Quellen. Die Besprechungen lyrischer Gedichte (soweit sie nicht bloß Reklamen des Verlegers oder — Kommissionärs sind) werden so allgemein gehalten, daß ihnen selten ein Fingerzeig zu entnehmen ist. Man spürt ihnen nur zu oft an, daß