



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Weltliche Musik im alten Leipzig

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

Stellung wie die akademischen Lehrer erhalten. Dann aber müßte man aus den Archiven alle die neuern Akten entfernen, deren Geheimhaltung das Staatsinteresse verlangt, und für sie eigne Staatsanstalten errichten.

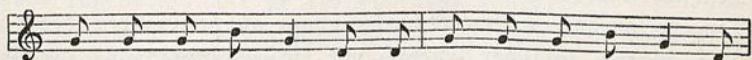


Weltliche Musik im alten Leipzig

Ringel ringel reihe,
Wir sind der Kinder dreie,
Wir sitzen unterm Hollerbusch,
Machen alle husch husch husch!



it diesem Liede habe ich in Leipzig als vierjähriger Knabe den musikalischen Teil meines Lebens begonnen, und wie ich unzählige andre kleine Leipziger. Tanzschritt, Gesang und Spiel sind dabei eins: wir Brüder gingen uns an der Hand haltend im Kreise, sangen auf den getretenen Takt und kauerten uns auf das erste Husch purzelnd und lachend zusammen. Der Rhythmus ist zweiteilig, sodaß je ein Tritt und eine betonte Silbe zusammenfallen, doch haben die Zweifsilbenreime der beiden ersten Zeilen jeder zwei Accente; in allen vier Zeilen ist der erste und der dritte Accent stärker als der zweite und der vierte, und der dritte überwiegt wieder überall den ersten etwas. Die Melodie ist mit Noten nicht getreu wiederzugeben, denn die Intervalle werden beim Gesang mehr angedeutet, als daß sie rein ausgeführt würden; und am Schlusse geht der singend hersagende Ton vollends in einen dramatischen Sprechton über, für den nur die fallende Richtung der Melodie und die relative Höhe des Endtones feststehen. Immerhin hat die Melodie eine Art Gesetzmäßigkeit. In den beiden ersten Zeilen wird ein mittlerer Ton durchgehends festgehalten, und nur unmittelbar vor den hauptbetonten Silben geht die Stimme unwillkürlich etwas in die Höhe, unmittelbar nach ihnen sinkt sie etwas, sodaß sich für die ersten beiden Zeilen noch ohne Zwang folgendes Notenbild von einem im wesentlichen fallenden Rhythmus ergibt:



Die dritte Zeile wird dann etwas höher halb gesungen, halb gesprochen, und die vierte stürzt sich von ihrem hohen Anfangston in vier unregelmäßigen Intervallen, die zusammen ziemlich eine Oktave ausmachen, auf den Anfangs- und Hauptton der ersten Zeilen herab, auf dem die drei Husch das Ganze schließen. So einfach gewachsen und altertümlich der Rhythmus ist, so natürlich ergibt sich seine Melodie bei wenig gesteigertem Sprechen: die mehr rezitierenden beiden ersten Zeilen, die lebhaftere dritte und die fallende vierte.

Auf dieselbe Weise wie die beiden ersten notierten Zeilen dieses Ringelreihes singen oder sprechen in singendem Tone Leipziger Kinder und die

Eltern im Spiel mit ihnen die Anfangszeilen von Bauer Bauer Kessel, Schacke schacke Reiter, Backe backe Kuchen, Heile heile Käzchen, Wir woll'n die Merseburger Brücke baun, Wir woll'n einmal spazieren gehn, Ich ging einmal nach Engelland usw. Auch die Schlußzeilenmelodie all dieser kleinen Sachen ist im wesentlichen dieselbe.

In mehreren von ihnen gibt es Zeilen, wo die schwachtonige Silbe zwischen zwei betonten fehlt (wie oben schon in Reihe, dreie): in diesen Fällen stellt immer der Quartensfall die melodische Bewegung her (schlug eins, kam nicht; der Goldschmied, der Goldschmied); nur auf diesen Quartensfall ist dann auch die Melodie gestellt bei nur zweiaccentigen Kurzzeilen wie: Das ist der Däum, der schüttelt die Pfläumen; der ist ins Wasser gefallen usw. Einaccentige Kurzzeilen wie Kinneiwippchen, Rotlippchen, Augenbräunchen, Stirnebeinchen zeigen den Quartensprung vom Auftakt aufwärts. Die Schlußzeile, zum Lachen einladend, indem sie es andeutend melodisch vormacht, zeigt auch in diesen Kurzzeilen den hohen Fall.

Das teilweise hohe Alter der Texte, die Verbreitung des Melodientypus über Deutschland und seine naturwüchsige Einfachheit machen es wahrscheinlich, daß schon vor tausend Jahren in den Häusern und Gassen der kleinen Burg Libize solche Tonreihen so gut wie anderwärts in deutscher Zunge erklingen sind; vielleicht sind auch die im nahen Merseburg aufbewahrten und dort wohl auch aufgezeichneten Zauberlieder, wie es ihr Rhythmus an die Hand gibt, nach derselben Weise beschwörend gesungen worden.

Die melodische Haupteigentümlichkeit dieser Musik ist eine ungelehrte, aber durch die Schwingungsmessung der Töne als richtig zu bestätigende Empfindung für das angenehme Tonverhältnis zunächst einer Quarte und dann einer noch darüber gestellten Terz, d. h. für den Quartsextakkord in melodischer Bewegung, anders gesprochen für den Dreiklang. Dazu kommen Gefallen an zweiteiligem Rhythmus und lebhafter Sinn für eine ausgeprägte, dramatische Kadenz. Insofern die Melodik nur ein rhythmisiertes, gehobenes Sprechen ist, kann man von einem primitiven musikalischen Naturalismus bei dieser Singart sprechen; als das Germanische daran scheint der aus einer verhältnismäßig großen heitern seelischen Energie entspringende verhältnismäßig weite Abstand der Intervalle bezeichnet werden zu dürfen, der den Sinn für den harmonischen Zusammenklang verschiedener Töne eher wecken mußte als bei Völkern, deren Melodik sich infolge engerer seelischer Energie mit kleinern Intervallen begnügte und dabei schwerer auf die schönen Verhältnisse, das An- und Mittlingen gewisser gerade weiterer Intervalle aufmerksam werden konnte.

Schalten Handlung und Bewegung, Spiel und Reigen aus, z. B. im Morgengruß von der Zinne des Turmes, beim abendlichen Berggruß zu Tale, im Schlummerfang an der Wiege des Kindes, so tritt das Melodische mehr hervor, der untere Quartenton erklingt als obere Quinte, und erweckend entsteht der aufsteigende oder beruhigend, von vornherein gleichsam kadenzierend, der melodisch fallende Dreiklang selbst:



Umgekehrt mag bei länger fortgesetztem, prozessionsmäßigem Gehen mit Gesang die Melodie eintöniger gewesen sein, den Hauptton öfter wiederholt haben, so etwa wenn in dem Leipzig des Mittelalters die prostituierten Frauen zu Beginn der Fastenzeit, nachdem sie sich gereinigt hatten, von ihren Wohnungen vor dem Hallischen Thor aus einen Fastnachtzbusen von Stroh nach der Parthe trugen, zwei und zwei hintereinanderher laufend: dabei sangen sie eintönige Lieder auf den bleichen Tod, weil sie eine Reinigung der Stadt von Krankheit für das kommende Jahr damit vorzunehmen glaubten. So dann auch bei dem Osterumzug über Feld, als dessen Rest sich in Leipzig noch lange das Kurrendesingen zur Osterzeit erhielt, und andern für das alte Leipzig nicht gerade bezeugten, aber als allgemeine deutsche Sitten vorauszusetzenden Umgängen.

Von slawisch-wendischer Volksmusik mit ihrem engeren Tonkreis, ihrem Mollklang und dem tremolierenden Decrescendovortrag scheint sich weder in der Volks- noch in der Kunstmusik Leipzigs eine Spur erhalten zu haben. In Wendengräbern der frühen Eisenzeit in der Nähe von Leipzig hat man Kinderklappern gefunden. Hammer, Becher und Mahlsteine aus steinzeitlichen Gräbern der Umgegend erlauben an primitive germanische Arbeits- und Trinkgesänge auf Leipzigs Fluren in ältester Vorzeit zu denken.

* * *

Die Renaissance des karolingischen und des ottonischen Zeitalters brachte die erste Spaltung in die deutsche Bildung. Über der altherkömmlichen ungeschulten Heranziehung der Söhne und Töchter zu den Tätigkeiten und Künsten der Eltern erhob sich jetzt die gelehrte Bildung aller derer, die den Unterricht in den sieben freien Künsten genossen. Als eine von diesen wurde im Anschluß an Arithmetik und Geometrie eine Musiktheorie gelehrt, die eine stark vergrößernde Umbildung der altgriechischen Musiklehre war, eine Anzahl bestimmter Töne mit Buchstaben benannte, die Abstände ihrer Schwingungszahlen berechnete und der Praxis acht Tonreihen als verschiedene Rahmen zur Melodiebildung empfahl: die Verschiedenheit dieser Leitern beruhte auf der verschiedenen Anordnung von ganzen und halben Tönen in ihnen. Die alte einheimische, über das Geripp des Dreiklangs gespannte Melodiebildung, und die neue, sich mehr an das engere Auf oder Ab der Tonleitern anschließende, mehr diatonische durchdrangen sich nun in verschiedenem Maße. Parallel mit dieser melodischen Entwicklung ging eine rhythmische: neben den alten, durch den Schritt gegebenen Doppelrythmus, der von zwei Accenten allemal wieder den einen stärker betonte, trat mit der neuen Melodik eine größere Einförmigkeit in der rhythmischen Behandlung der Silben und Töne. Man kann sagen: je mehr affordische Melodiebewegung und dipodische Rhythmen überwiegen, desto volksmäßiger, je mehr leitermäßiger Melodiewandel und monopodischer Rhythmus, desto weniger volkstümlich sind seitdem, d. h. seit dem Ende des ersten Jahrtausends, die deutschen Melodien. Denken wir uns zu diesen Melodieverhältnissen den bei geschulten Sängern längst eingebürgerten Brauch, einzelne Silben mit Melodischwürkeln zu schmücken, ferner die gelegentliche Anwendung des im zwölften Jahrhundert aufkommenden Tripeltaktes, und endlich einen sich ebenfalls da-

mals erst entwickelnden Sinn für künstlichem Strophenbau mit feiner Berechnung für die Wiederkehr von Zeilenrhythmus, Reim und teilweise auch Melodie an bestimmten Stellen der ersten Aufgesangsstellen wie des Abgesanges, so haben wir die musikalischen Grundlagen des deutschen Minnesangs.

Der Minnesang war keine Sache der damals noch kleinen deutschen Burgstädte, sondern der Adelsitze und namentlich der jungen Fürstenhöfe der Stauferzeit. Trotzdem hat Leipzig in der Geschichte des Minnesangs eine Stelle erhalten: hier lebte in spätern Jahren Heinrich von Morungen — er bezog von dem Meißner Markgrafen einen Rentengehalt aus der Leipziger Münze, den er gegen 1220 dem Thomaskloster zu überschreiben bat, vielleicht weil er sich damals in dieses zurückzog — und starb hier in hohem Alter, von Hause ein nordthüringischer Ritter. Morungen war das größte lyrische Talent Deutschlands vor Walthers von der Vogelweide. Seine Lieder waren lange berühmt, noch hundert und mehr Jahre später wurden sie in Südwestdeutschland hier und dort abgeschrieben, nur wenige davon vereinzelt unter einem falschen Namen und auch dann immer unter einem der besten der Früh- und Hochzeit des Minnesangs, Dietmars von Aist, Reinmars des Alten oder Walthers selbst. Vielleicht war er übrigens Walthers unmittelbarer Vorgänger als politischer Sängerbote des meißnischen Markgrafen, vielleicht sind beide auch einander bekannt gewesen, denn es klingt manche eigentümliche Wendung Morungens in Walthers spätern Liedern an, und Leipzig liegt mitten auf dem Wege von der Wartburg nach Dobrilugk, den beiden bekanntesten Aufenthaltsorten Walthers in Thüringen und in Meißen. Von Morungenschen Melodien ist ebensowenig etwas erhalten wie von denen Walthers. Den Tripeltakt wandte er, nach den Texten zu urteilen, vereinzelt und dann mit großem Geschick an, vielleicht gewährte er auch der provenzalischen Musik Einfluß auf seine Weisen, wie er ein provenzalisches Liedvorbild nachdichtete. Gewiß war er ein vorzüglicher Sänger seiner Zeit; „zum Gesang bin ich geboren“ ruft er einmal froh und stolz seinem Publikum zu. Und seine Vortragskunst erhob sich naiv und kräftig über das Erlebnis, das seinen Worten zugrunde lag, sodaß ihm welche die Wahrheit seiner flehenden Minnelieder nicht glaubten:

Mancher spricht: nu seht, wie der singet!
Hätt' er ein Leid, er fänge nicht so.

Freilich: alles Singen gab sich damals noch heiter; die Lust an der Ausübung der Kunst ließ alle Erfinderschmerzen vergessen. Noch niemand hat damals in Deutschland etwa mit individualisierender Beseelung im einzelnen gesungen. Auch die Melodiezeilen des Minnesangs haben, so abwechslungsreich sie gegenüber der stereotypen Zeilenwiederholung der primitiven Musik waren, und so unbedingt sie auf den Einzelvortrag hinweisen, nur einen ganz allgemeinen Gefühlswert gehabt, nirgends hat sich z. B. der Erfinder einer Weise des dreizehnten Jahrhunderts für das Steigen oder Fallen seiner Melodie in charakterisierendem Anschluß an den Inhalt von Textworten entschieden. Hätte man sonst wohl auch den Nachtgesang unter dem Fenster der geliebten Frau häufig, wie es auch Morungen von sich sagt, einem singenden Diener überlassen?

Bis gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts genügten dem einfachen, d. h. einstimmigen unbegleiteten deutschen Liebeslied im ganzen die in den Zeiten des Minnefanges geschaffenen musikalischen Formen; im vierzehnten Jahrhundert trat der Bürgersohn neben den Junkhern, ohne ihn zunächst musikalisch-technisch zu überbieten. Melodien wohl aus dem vierzehnten Jahrhundert, wo das bürgerliche Liebeslied zum erstenmal reich blühte, waren noch in dem Leipzig des sechzehnten Jahrhunderts im Schwange. Wie manches liebe mal mag in einer schönen Juninacht in enger Gasse eine derbe Handwerksburschenkehle das auf der Wanderschaft erlebte Urbild von Goethes Heidenröslein angestimmt haben:



Oder in nicht so volkstümlicher Tonart ein von der Handelsfahrt zurückkehrender Kaufherrensohn, dem sein feines Lieb die Treue nicht gehalten hatte, unter ihrem Fenster kläglich Abschied genommen haben:

{ Vor Zei-ten war ich lieb und wert der, die ich hätt' er = korn, } Sie will ein an = bern
 { Jetzt hat es sich so gar ver-kehrt, ist all's an ihr ver = lorn. }

lie = ber han, nie-mand zween Her = ren die = nen kann, den muß man lieb'n, den an = bern lan, dar-
 mit scheid ich da = von.

Beide Lieder haben sehr ähnlichen Strophenrhythmus und damit übereinstimmend auch fast ganz entsprechenden melodischen Bau. In jedem bestehen die Stollen aus zwei melodisch nahe verwandten Zeilen, und in jedem schließt der Abgesang mit demselben Reim, Rhythmus und derselben Melodie, wie schon die Stollen geschlossen hatten, ja das Scheidelied wiederholt als zweite Hälfte des Abgesangs den ganzen Stollen; zu Beginn der beiden Abgesänge wird eine neue Melodiezeile zweimal nacheinander ganz gleich gebracht. Beide Lieder gehen im Dreitakt, die Tonart ist aber in dem Heideblumenlied die dem spätern G-Dur ähnliche [hypo]mixolydische, in dem andern die unserm A-Moll ähnliche [hypo]äolische. *)

Das berühmteste Abschiedslied des endenden Mittelalters „Ich stund an einem Morgen,“ ebenso wie die beiden vorhergehenden auch aus Leipzig bezeugt, ist keine unmittelbare Liebeslyrik mehr, sondern bloß noch die Erzählung von dem bitteren Auseinandergehen zweier Liebenden: der novellistische Rahmen hat sich des Motivs des alten unmittelbaren Tagelieds bemächtigt.

*) Mixolydisch hieß der Lauf g bis \bar{g} , hypomixolydisch der Lauf d bis \bar{d} mit dem zwischenliegenden g als Haupt- und Schlußton. Ebenso verhalten sich äolisch und hypoaolisch.



Ich stund an ei-nem Mor-gen heim-lich an ei-nem Ort, da hätt ich mich ver-bor-gen,
 ich hort kläg-li-che Wort von ei-nem Fräu-lein hübsch und fein, das stund bei sei-nem
 Bus-len; es muß ge-schie-den sein.

Auch die Musik mischt neues mit altem. An die Stelle des primitiven Reigen- und Sprechrhythmus und des spätern Dreitaktes ist ein Rhythmus getreten, der nur noch vereinzelt stellenweise der alte, bloß melodisch gehobne Sprechrhythmus ist, im ganzen aber einfache und doppelklange Werte frei ordnet, teilweise sprachlichen Anregungen mit Glück nachgebend, am Schlusse aber den natürlichen Sprechrhythmus zugunsten einer melodisch und rhythmisch schön abklingenden Kadenz auffällig meisternd. Obwohl der Strophenbau noch Stollen und Abgesang unterscheidet, wird doch keine einzige Melodiezeile mehr unverändert wiederholt, nur zu der vorletzten das Motiv der ersten und zu der letzten das der Aufgesangschlußzeile benutzt. Die Tonart macht im Anfang den Eindruck der äolischen, die drittletzte Zeile scheint der ionischen Tonart (C=Dur) anzugehören, die Kadenz aber schließt phrygisch (C=Moll mit f) und mit ihr das Ganze, entsprechend dem von Luther gelegentlich sprichwörtlich gebrauchten Schulsatz: am Ende erkennt man die Tonart. Der Erfinder von Text und Melodie, den man sich auch hier noch als eine und dieselbe Person zu denken hat, nennt sich am Schlusse einen Schreiber; in diese künstlerisch reichere Form mögen die musikalischsten unter den Leipziger Studenten des fünfzehnten Jahrhunderts, soweit sie eine Melodie erfinden konnten, ihre hofierenden Gassenlieder gekleidet haben. Gewiß nicht zufällig hat Sebastian Brant im Narrenschiff von sechs deutschen Universitätsstädten, wo man statt fleißig zu studieren lieber habelieren ging, Leipzig an der ersten Stelle genannt; der musikalische Durchschnitt der Leipziger Studenten hat damals freilich wohl nur eine so simple Weise zu erfinden und zu singen verstanden, wie man sie sich zu dem armseligen altmodisch-typischen Textchen denken muß, das nach Briefen der Dunkelmänner einer von diesen feiner Leipziger Dörte zur Nacht als „Serenade“ — ein damals aus Spanien frisch eindringendes Wort — gesungen hat.

* * *

Eine gute Melodie jener alten Zeit hatte einen großen populären Wert. Zu einem Liede wie „Vor Zeiten war ich lieb und wert“ wurden inhaltlich parallele Texte gedichtet, die mit seiner Melodie weiter lebten. Man bekleidete nicht jedes neue Gedicht mit einer Weise, sondern die Weise war der lyrische Hauptkörper, der sich immer wieder ein neues Textkleid gefallen lassen mußte. Das war freilich nur möglich bei einem noch nicht individualistischen, sondern nur typisches erkennenden Zusammenfühlen von Text und Tönen und großer Lust an symbolischem Gedenken. In Leipzig wurde z. B. gegen 1520 ein Lied auf

Luthers Lehre in spöttischem Klagenon gedruckt, auf die Melodie „Ich stund an einem Morgen.“ Immerhin war die Fähigkeit, charakteristische Typen zu bilden, mit der zunehmenden Mannigfaltigkeit der Tonarten- und Rhythmenbehandlung gewachsen.

Noch mehr als die lyrische Dichtung sah sich die erzählende, bei der der musikalische Drang mit dem sinkenden Mittelalter schwächer wurde, auf die Benutzung anderer Melodien angewiesen, soweit sie überhaupt noch gesungen werden wollte. Das historische Lied des hohen Mittelalters hatte allerdings noch genug lyrischen Saft in sich, um auch eigne Melodien zu treiben. Zweier schönen Beispiele dafür, wenigstens näherer Beziehungen zu ihnen, kann sich das alte Leipzig rühmen.

1065 hatte nicht weit westlich von Leipzig, in einem Holze bei Scheiplitz an der Saale, der Salier Ludwig von Schönburg den sächsischen Pfalzgrafen Friedrich zur Weissenburg mit dem Saupieß getötet, unversehens, wie die Mönchschroniken berichten, während es das Volkslied anders sang: Friedrichs Gemahlin Adelheid habe ihren Mann an ihren Buhlen Ludwig verraten, und die Sage ging, Ludwig habe Adelheid bald darauf geheiratet. Brotuffs 1557 in Leipzig erschienene Merseburger Chronik erzählt dazu: „Von dieser Historie singet man noch heute im Ampte Freiburg und an anderen enden des orts ein öffentlich lied, im Ton der proportion Triple, mit einem Suspirio anzufahen, das Lied von der Frauen zur Weissenburg.“ Melodie und erste Strophe heißen:

Schon zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts muß das Lied von einer Leipziger Winkeldruckerei etwa als fliegendes Blatt zum Weitervertrieb für Bänkelsänger gedruckt worden sein: der Holzschnitt, den ein Leipziger Tannhäuserdruck von 1520 am Kopfe trägt, zeigt zwei Reiter vor einem Schlosse ankommend, wo sie eine Frau empfängt, eine Situation, die auf das Tannhäuserlied ebensowenig paßt wie auf irgend ein andres bekanntes Lied außer auf das von der Frau von Weissenburg, wo sie am Anfang und am Ende eine bedeutende Rolle spielt: nur für dieses Lied kann der Holzschnitt hergestellt sein.

Das zweite Beispiel für ein spätmittelalterliches halb historisches, halb sagenmäßiges thüringisches Lied, das wie die Frau von Weissenburg die Wanderschaft durch ganz Deutschland von Leipzig aus angetreten haben könnte — hierher stammt der älteste von ihm nachgewiesene datierte Druck —, ist nun eben das Tannhäuserlied, dessen „großes christlich-katholisches Motiv“ nach Jahrhunderten wieder ein Sohn Leipzigs mit neuer Musik gefättigt zu einem Weltlauf aussenden sollte. Von der alten vierzeiligen Tannhäusermelodie sind nur die ersten drei Zeilen sicher überliefert:

Nun will ich a - ber he - ben an von dem Tann-häu - ser fin - gen und was er Wunders
hat ge - tan mit We - nus, der eb - len Min - ne.

Zusammen sind beide Lieder ein Beispiel dafür, wie die Melodie auch eines epischen Liedes bald mehr in volkstümlich durakkordischer Melodiebewegung (Frau von Weiszenburg), bald mehr in langsam auf- und abziehendem Melodien- gang gehalten sein konnte (Tannhäuser, doch bricht auch bei diesem in der Schluß- zeile, wenn man ihrer Überlieferung trauen darf, das Volkstümliche durch); wie teilweise noch das alte rhythmische Prinzip der Maßgeblichkeit des Textes herrschte (die ersten Zeilen des Tannhäuser), teilweise der Tripeltakt mit seiner speziell musikalischen Mensur eingezogen war (Frau von Weiszenburg). Das historische Volkslied der deutschen Kaiserzeit unterschied sich musikgeschichtlich zunächst nicht von dem Liebeslied.

Das änderte sich seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts. Alle seit- dem mit Leipzig in Beziehung zu bringenden historischen Lieder sind entweder ohne Melodie oder nur noch mit einer anderswoher entlehnten Melodie über- liefert. So das meißnische Spottlied auf König Adolfs Hofgesinde von 1293 oder die Lieder von den Sachsen und den Märkern und von Kunz von Kaufungen aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, und vollends die Lieder des sechzehnten Jahrhunderts, von denen als jedenfalls in Leipzig gesungne, zum Teil hier gedruckte Proben genannt seien: Ein neu Lied von Herzog Sörge von Sachsen, wie er den Thum gewonnen hat in Friesland. In dem don: Von erst so wöll wir loben — und vier lange Zeitgedichte auf die Belagerung Leipzigs im Jahre 1547, eins von 61 und ein andres von 42 Strophen, beide im Ton „Es geht ein frischer Sommer daher,“ der beliebtesten Landsknechtmelodie des sechzehnten Jahrhunderts, ein drittes im Ton „Sie sein geschickt zu Sturm und Streit“ und das vierte von 23 Strophen im Ton „Wer da stürmen und streiten will.“ Was unter diesen Liedern von Kriegshändeln berichtet, wird im wesentlichen auch in Soldatenkreisen, unter den Landsknechten entstanden sein; sie hatten den festen Brauch, allweg von ihren Schlachten ein Lied zu machen, wie Aventin erzählt. So gut wie fester Brauch scheint es dabei aber auch gewesen zu sein, das Lied auf eine bekannte Melodie einzurichten und nach ihr zu singen. Es herrscht meist ein handwerksmäßiger, nüchterner, stellenweise witziger Ton in dem poetischen Vortrag dieser Lieder; wo soll da musikalischer Erfindetrieb her- gekommen sein? Bauern haben sie nicht gemacht; es waren kleine Leute aus Städten, etwa Handwerksgefallen, in denen es eines Tages gezuht hatte, die Elle mit der Hellebarde zu vertauschen, und die in den Handwerksstuben genug von der Meistersingerei auf gelesen hatten, daß sie als poetische Kriegs- und Feldchronisten ihren Mann stellen konnten. So einer oder ein diesen Kreisen an- gehörender Einwohner Leipzigs — er nennt Herzog Moriz seinen Herrn — war es wohl auch, der in der vorletzten Strophe des einen der Leipziger Be- lagerungslieder von sich sagt:

Und der uns da sang dieses Lied,
 Darbei ist er gewesen mit,
 Der Püffe tet er auch warten,
 Da er auf der Mawen stund,
 Hinter der Mönche Garten,*)

ja Garten.

Der Meistergesang hat vor seiner oberdeutschen Glanzzeit eine erste Blüte in den mitteldeutschen Städten von Mainz und Köln bis Prag erlebt, und hier dauerte er in bescheidenen Verhältnissen auch weiter: um 1530 wurde er z. B. noch in Koburg, Magdeburg, Dresden geübt, und Zwickau war nach wie vor eine Hauptpflegstätte des ostmitteldeutschen Meistergesangs. Aus Leipzig fehlen Zeugnisse meistersingerischer Übungen und Wettgesänge; nur wenige erhaltene Drucke lassen darauf schließen, daß dieser Ruhmestitel des spätmittelalterlichen Bürgertums Leipzig doch auch streift. 1518 z. B. wurde ein Meisterlied „Von dem hungerigen in der Not Im starken Poppen dhon,“ d. h. in der Weise, die der starke Poppe, ein Mainzer Meistersinger vor zweihundert Jahren, erfunden hatte, in Leipzig gedruckt, 1555 bei Georg Hantsch ein moralisch-didaktisches „Wider das groß Fluchen und Gottslestern. In des Benzenauers thon zu singen.“ Beide also auch nach fremder Melodie, von denen die zweite eine Landsknechtsweise war. Die musikalische Seite ist jedenfalls wie überhaupt so auch in Leipzig an der Bildung der Meistersinger die schwächste gewesen und hat sich in den längst gebahnten Liedeleisen bewegt.

Was über die Kreise dieser zünftlich geschlossenen bürgerlichen Singer von ihren Sachen ins Publikum drang, wurde dort wohl fast nur noch gelesen, wie schon 1465 Michael Behaim über sein Buch von den Wienern, eine Art unendlichen historischen Meistersingerliedes, schrieb: „und steht, daß man es lesen mag als einen Spruch oder singen als ein Lied.“ Im wesentlichen wohl nur Bänkelsänger haben Meisterlieder außerhalb der Singschulen dem Publikum in Wirtshäusern und an Straßenecken vorgesungen, Lahme und Blinde, alte Männer oder auch alte Weiber: Herzog Georg schrieb 1519 aus Leipzig an den Merseburger Bischof, er und seine Kapitelherren sollten ihre Ämter ordentlich verwalten, sonst wolle er lieber Waisenkinder und alte Frauenzimmer unterhalten als Domkapitel, die alten Weiber verstünden doch zu spinnen, und wenn sie nichts andres leisten könnten, „streichelten sie wenigstens durch lieblichen Gesang die Ohren der Zuhörer“ — eine gar nicht so befremdliche Äußerung für eine Zeit, wo man den Hahn noch singen hörte.

* * *

Die oben mitgeteilte Melodie zu dem Abschiedsliede „Ich stund an einem Morgen“ könnte man sich recht wohl auch in der rhythmisch einfachern Form des Tannhäuserliedes vorstellen; sie würde dann heißen:

*) Neben dem ehemaligen Kloster der Paulinermonche.



Ich stund an ei-nem Morgen heim-lich an ei-nem Ort, da hätt ich mich ver-bor-gen,
ich hort kläg-li-che Wort von ei-nem Fräu-lein hübsch und fein,
das stund bei sei-nem Buh-len: es mußt ge-schie-den sein.

In dieser Form passen die Glieder der Melodie so viel besser auf die Rhythmen der Textzeilen als in der rhythmisch komplizierteren, vorher mitgeteilten Form, daß wir glauben müssen, mit der soeben erschlossnen Form den originalen Verlauf der Melodie besser getroffen zu haben. Der in der andern Rhythmisierung übergespannte musikalisch eigenwillige Melodierahmen hängt dort damit zusammen, daß das Lied mit ihm in die gelehrte mehrstimmige Mensuralmusik einbezogen worden war, die inzwischen im Verlaufe des fünfzehnten Jahrhunderts erblüht war: in der That ist diese rhythmisch kompliziertere Melodie nur in mehrstimmigen Sätzen des Liedes überliefert.

(Schluß folgt)



Wanderungen in der Niederlausitz

Von Otto Eduard Schmidt

6. Graf Brühl und seine Schlösser

(Schluß)



Umfolge der Verwüstungen des Schlosses und eines zweiten Brandes vom Jahre 1783 ist in Grochwitz aus der Brühlschen Zeit fast nichts mehr vorhanden. Das jetzige Schloß, im Besitze des Landrats Freiherrn von Palombini, ist ein nüchterner Bau aus der Zeit nach dem zweiten Brande. Und doch erkennt man noch aus der ganzen Anlage und einigen kümmerlichen Resten die heitere Bauweise Knöffels: noch sind die steinernen Pfeiler zu beiden Seiten des Gartentores mit antikisierenden Trophäen und fruchtgefüllten Amphoren gekrönt, noch stehn hinter dem Zaune rechts und links vom Schlosse die beiden Kavalierrhäuser, allerdings in weit bescheidenerer Ausführung als in Pforten, noch läßt der Park mit seinem lauschigen Teiche, dessen Dämme einst dem Grafen Brühl sehr große Summen gekostet haben, unter hohen Wipfeln die alte Herrlichkeit ahnen, aber keine Statue, keine Base belebt mehr das dunkle Grün. Die alten Schmuckstücke sind von den preußischen Soldaten verschleppt und zer schlagen worden. Trotzdem war König Friedrichs Nachedurst noch nicht gestillt. Am 12. Dezember 1757 schrieb er, aufgebracht über Verwüstungen, die sich französische Truppen in Hannover erlaubt hatten, an den Prinzen Ferdinand von Braunschweig, daß er Repressalien üben werde gegen die königlichen Schlösser und die der Minister in Sachsen. Und an demselben Tage schickte er dem in Chemnitz stehenden Feldmarschall Keith die Order, er solle den Oberst von Mayr, einen berühmtesten Freischarenführer, gegen die in der Umgegend von Leipzig oder von Rössen gelegnen Landgüter Brühls schicken, um dort „etwas Unruhe“ (quelque