Sachsen-Thüringen in der Musikgeschichte

Author(s): Arno Werner

Source: *Archiv für Musikwissenschaft*, 4. Jahrg., H. 3. (Jul., 1922), pp. 322-335

Published by: [Franz Steiner Verlag](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/929940>

Accessed: 16/06/2014 09:27

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at
<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Franz Steiner Verlag is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Archiv für Musikwissenschaft*.

<http://www.jstor.org>

Sachsen=Thüringen in der Musikgeschichte

Von

Urno Werner, Bitterfeld

Mit der zunehmenden Pflege der Heimatkunde hat man sich auch in erhöhtem Maße der musikalischen Ortsgeschichte zugewendet und in zahlreichen Blättern für heimatliche Geschichte, in Jubiläumsschriften von Musikvereinen, in Ortsgeschichten von Städten und Dörfern, auch in kirchenmusikalischen und allgemeinen Musikzeitschriften eine Fülle von musikgeschichtlichem Material aufgespeichert. Aber die musikalische Ortsgeschichte, so reich sie auch ausgebaut sein mag, hat doch nur dann Wert für die Musikwissenschaft, wenn die Ergebnisse zu einer höheren Einheit, zu einer Musikgeschichte des Landes oder der Landschaft zusammengefaßt werden. Es liegt sicher noch an der großen Lückenhaftigkeit des Armmaterials, wenn es bisher nur ganz vereinzelt zu einer solchen Zusammenfassung zu einer Musikgeschichte eines Landes gekommen ist. Im Gebiete von Sachsen=Thüringen gerade sind in den letzten zwanzig Jahren der Musikwissenschaft neue Gebiete erschlossen und neue Wege zur Weiterforschung gezeigt worden. Über die Kantoreien ist genügend Licht verbreitet; die Musikgeschichte Leipzigs harret der Vollenbung; Monographien über Weissenfels und Zeitz bieten die musikalische Entwicklung einiger typischen Mittelstädte mit Hofhaltungen; Seilsforschungen über Magdeburg sind veröffentlicht; die Hallische Singakademie fand eine mustergültige Bearbeitung; die Hofkapellen zu Zerbst, Cöthen, Rudolstadt und Gotha wurden mit mehr oder weniger Glück behandelt. U b e r schrieb eine gründliche Arbeit über die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern; V o l l h a r d t bot seine „Geschichte der Kantoren und Organisten in den Städten Sachsens“, ein nicht zu unterschätzendes Nachschlagewerk. Auf Grund des angedeuteten Materials und der Ergebnisse aus jahrelangen Forschungen in heimatlichen Archiven und Bibliotheken soll nun in größten Strichen das Bild der Musikentwicklung Sachsen=Thüringens gezeichnet werden als Vorarbeit zu einer für die Zukunft ins Auge zu fassenden Geschichte dieser Landschaft.

Das eigentliche Gebiet unsrer Betrachtung ist die Provinz Sachsen und der Freistaat Großthüringen, ein Gebiet, das der Kamm des Thüringer Waldes von dem anders gearteten Frankenlande trennt. Der wesensverwandte Freistaat Sachsen wie das von provinziälsächsischen Landen umklammerte Anhalt wird in den Kreis unsrer Betrachtung gezogen.

Wenn Preußen das Herz Deutschlands ist, dann kann man wohl die Provinz Sachsen als das Herz Preußens bezeichnen. Vergleichen wir sie aber inbezug auf Einheitlichkeit der Landschaft, der Bewohner und der politischen und kirch-

lichen Vergangenheit mit irgend einer andern Provinz, so fällt der Vergleich sehr zu ungunsten Sachsens aus. Dieser Provinz fehlt jede natürliche Grenze, und politisch ist sie anzusehen als ein Konglomerat, als ein Trümmerfeld von Stücken ehemaliger Herzogtümer, Abteien, Fürstentümer und anderer politischer Gebilde, das durch Übereinkunft der Diplomaten im Jahre 1815 zu einem Ganzen zusammengeschweißt wurde. Ein Jahrhundert gemeinsamer Verwaltung ist vielleicht imstande, eine jahrhundertelange Entwicklung umzubiegen; sie aber in ihrem inneren Wesen umzugestalten, ist ihr nicht möglich.

Der Norden der Provinz gehört zur großen norddeutschen Tiefebene, der Süden ist deutsches Mittelgebirge, beide Teile sind unterschiedlich in klimatischer Beziehung. Dort in der Tiefebene Niedersachsens ein etwas schwerfälliger, wortkarger Menschenschlag, hier der leichtblütigere, sangesfrohe Thüringer, in einzelnen Kreisen auch Bewohner fränkischer Abstammung. Mitten durch die Provinz Sachsen kauft ferner ein Riß in sprachlicher Hinsicht: dort spricht man plattdeutsch, hier das sächsische und thüringische Hochdeutsch. Daß aber Oberflächenbildung der Landschaft, das Klima, Sprache und Volkscharakter von Einfluß sind auf die Musikkultur der Bewohner, ist unbestreitbar. Welcher Anteil jedem dieser Faktoren zuzumessen ist, läßt sich allerdings auch nicht annähernd bestimmen, da Untersuchungen über diesen Gegenstand noch nicht vorliegen. Einflußreicher und darum wichtiger für die Musikkfähigkeit und Musikfreudigkeit erscheint die politische und kirchliche Vergangenheit einer Landschaft. Gerade hier finden wir aber in unserem Gebiete eine Mannigfaltigkeit, ja Buntstüchtigkeit, die ihresgleichen in Deutschland nicht wieder findet.

Das nördlichste Gebiet ist die **Altmark**, das Ursprungsland Preußens mit Stendal, Tangermünde, Salzwedel, Seehausen, Osterburg. Preussische Nüchternheit und sparsames Wesen, gepaart mit dem niedersächsischen Charakter, waren der Musikentwicklung durchaus nicht förderlich und in der Tat: Wenn der Rundige seinen Blick von Süden nach Norden über unser Gebiet schweifen läßt, so ergibt sich die verblüffende Tatsache, daß mit Magdeburg auch die letzte Musikherrlichkeit schwindet und das nördliche Drittel der Provinz sterilen Boden aufweist. Als in den ersten Kriegsjahren Material gesammelt wurde für das neue Vorspielbuch für die Provinz Sachsen und Anhalt, das im großen und ganzen nur heimatliche Tonsetzer berücksichtigen sollte, konnte die Altmark aus der Vergangenheit nicht einen, aus der Gegenwart nur drei schaffende Musiker stellen bei einer Gesamtzahl von 103 heimischen Komponisten.

Die südliche Fortsetzung der Altmark bildet das alte Erzstift, später weltliche **Herzogtum Magdeburg**, das durch Anhalt in einen nördlichen Teil mit Magdeburg, Ziesar, Wolmirstedt, Neuhaldensleben, Burg, Schönebeck, Kalbe, Staßfurt und in einen südlichen Teil mit Halle, Wettin, Cönnern und Lößjün zerlegt wird. Von den beiden Hauptstädten tritt Halle vom Anfange des 17. Jahrhunderts an musikalisch in den Vordergrund, bedingt durch den Vorzug als Residenz des Herzogtums. An der Spitze des Landes aber steht von den Zeiten des großen Krieges an ein Fürst aus dem Hause Kursachsen, bei dem man nach Anlage und Erziehung von vornherein mit einer starken Neigung für Musik und Kunst rechnen konnte. Auch in preussischer Zeit, also von 1680 an,

konnte Halle seine Vorherrschaft gegenüber Magdeburg behaupten. Die Universität zog musiktreibende Studenten nach der Stadt, und wenn die Professoren im allgemeinen der höheren Kunst ablehnend gegenüberstanden, so pflegten Francke und seine Gesinnungsgenossen doch den Choral und das religiöse Lied und bauten den Schulgesang nach der methodischen Seite hin mit sichtlichem Erfolge aus. Auch der rege Verkehr mit dem musiktrohen Leipzig und den musikalischen Kapellen in Merseburg, Weißenfels und Zeitz gaben mannigfachen Anstoß zur Musiktspflege. In fürstlicher Zeit überstrahlte der Glanz der Hofkapelle das bescheidene Musiktreiben der städtischen Künstler. Als aber 1680 der Hof nach Weißenfels übersiedelte, stieg bald die Kunst der städtischen Kirchenmusik und hielt sich bis in unsere Zeit auf achtenswerter Höhe, wie die Namen Zachau, Händel, Kirchhoff, Friedemann Bach, Türk, Naue und Robert Franz dartun.

Obgleich Magdeburg schon 1617 eine Kapelle für den Dom schuf, um der neuen Musik einen Weg zu bahnen, so ist doch als sicher anzunehmen, daß die verheißungsvollen Anfänge durch Magdeburgs Zerstörung im Jahre 1631 wieder vernichtet wurden. Der Dom und die einigermaßen berühmte Domschule übten wohl eine Anziehungskraft auch auf angehende Musiker aus, aber der Reihe der angeführten Hallischen Namen, denen wir noch die von Scheidt, Adam Krieger, Stolle, Pohle, Kemberg, Wolfgang Franck und Joh. Philipp Krieger hinzufügen, kann Magdeburg mit Agricola, Gallus Dreßler, Heinrich Grimm, Siebenhaar, Segetmeyer, Rolle, Eberhard Müller und Ritter doch nicht entfernt ebenbürtige Kräfte entgegenstellen. Und den auch in Fachreisen fast ganz unbekannten Sternen dritter und vierter Größe in den anderen Städten des nördlichen Teiles, in Wolmirstedt, Neuhalbensleben, Burg, Schönebeck, Großsalsje, Alken und Barby war Wettin, Cönnern und Löbejün mit den Hausmann's und Löwe's, mit den Orgelbauern Förner (Erfinder der Windwage), Trost und Johann Wilhelm Stegemann¹⁾ ohne weiteres überlegen.

Vom ehemals Magdeburger und kursächsischen Gebiet umschlossen, hat sich Anhalt, wenig beeinflusst durch die benachbarten Gebiete, entwickelt. Mit seiner Verteilung in A.-Dessau, A.-Cöthen, A.-Bernburg (Ballenstedt) und A.-Zerbst waren die Verhältnisse nach der politischen Seite hin der Musikentwicklung günstig. Denn so drückend auch in den letzten Jahrhunderten die Abgaben der geplagten Untertanen für die kostspieligen Hofhaltungen der kleinen Fürstentümer waren, so ist doch nicht zu leugnen, daß all die kleinen Residenzen Pflegstätten höherer Entwicklung darstellten, und daß den Orten, die das Glück hatten, eine längere Reihe von Jahren einen Hof zu beherbergen, der Stempel besonderer Kultur, auf Jahrhunderte erkennbar, aufgedrückt wurde. Die Kapellen dieser Höfe waren Träger des musikalischen Fortschritts. Auch Anhalt hat dazu sein redlich Teil beigetragen und Segen ausgestrahlt auch über benachbarte Gebiete, ja über die ganze musikalische Welt. So sei erinnert an die Unregungen, die die Zerbster Kapelle unter Fasch, die Dessauer unter Rust und Friedrich Schneider

¹⁾ Er ist sicher der von Werckmeister in der „Beschreibung des Brünningischen Orgel-Werkes“ 1704/05 nur andeutungsweise genannte „Johannes N von Wettin“, der in Brönningen schimpflich behandelt wurde, weil er den Mut hatte, die Wahrheit zu sagen.

gaben, an die ausgezeichnete Pflege der Oper und Instrumentalmusik im ganzen 19. Jahrhundert und darüber hinaus durch das Dessauer Fürstenhaus. Dessauer und Ballenstedter Musiker saßen in größerer Anzahl in den Orchestern der großen Musikfeste, die namentlich in den dreißiger und vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in Anhalt, Sachsen und Thüringen abgehalten wurden. Sebastian Bach wäre uns nach der Seite der Kammermusik wahrscheinlich unerschlossen geblieben, hätte ihn nicht der Herzog von Al-Cöthen an seinen reformierten Hof berufen, wo für Kirchenmusik kein Platz war und die Verhältnisse ihn zwangen, sich nach einer ganz neuen Seite hin zu entfalten. Den streng abweisenden Standpunkt bezüglich der Kirchenmusik und des Orgelspiels hat auch die reformierte Kirche Anhalts nicht lange vertreten und zuerst das Orgelspiel wieder eingeführt. Am Anfange des 19. Jahrhunderts hatte auch die Kirchenmusik im reformierten Anhalt längst wieder Bürgerrecht. Schon von etwa 1680 an genoß sie von dem lutherischen Fürstengeschlecht in Zerbst, namentlich unter dem Kapellmeister Fasch, liebevolle Pflege. Als der Staat vor fünfzig Jahren die reichen Notenschätze der Fasch-Zeit auf Wagen zum Einstampfen wegfahren ließ, rettete der Liszt'schüler und tüchtige Kantor Preis wenigstens eine kleine Zahl von Partituren vor dem sicheren Untergange. Sie sind bis heute im Besitz der Familie geblieben. Neben der Zerbster Hofkapelle pflegte nur der heute noch blühende Adjuvantenverein zu Coswig, wo ein Mitglied des lutherischen Zerbster Fürstenhauses residierte, die höhere Kirchenmusik.

Mit dem Erzstift Magdeburg auf gleiche Stufe zu stellen ist das geistliche Stift Halberstadt, das auch sonst eine ähnliche Entwicklung wie jenes aufweist. Mit den Nebenstädten Alshersleben und Oschersleben fiel es nach dem Westfälischen Frieden 1650 an Preußen, wurde aber als selbständiger Landesteil weitergeführt. Die Abtei oder das Damenstift Quedlinburg gehörte zwar bis 1803 nicht zu Preußen, aber brandenburgischer Einfluß war auch hier maßgebend. Zwischen Halberstadt und Quedlinburg bestanden reichere musikalische Beziehungen, und in früheren Zeiten ist ein reger Austausch unter den Musikern beider Städte zu beobachten. Die Verbindungsfäden von Halberstadt und Quedlinburg führen in weitaus erster Linie nach dem nicht nur in räumlicher Beziehung näher liegenden Magdeburg, wenn auch Halle als nächste preußische Universitätsstadt nicht ganz ausgeschaltet werden konnte. In beiden Städten musizierte man schlecht und recht, ohne etwas besonderes für die Kunst zu tun. Dabei waren in diesen an Kirchen und Stiftungen reichen Städten in fruchtbarer Gegend und mit wohlhabender Bevölkerung alle Vorbedingungen reicher Kunstpflege gegeben. Die Stipendien der Kirchen und Schulen übten auf die studierende Jugend wohl eine Anziehung aus, aber über das Land hinauszuschauen und hervorragende Musiker heranzuziehen, dazu fühlte man in den führenden Kreisen kein Bedürfnis. Jede Anregung durch die Landesregierung fehlte; bei der Besetzung der Stellen spielte die Versorgung der „Stadtkinder“ und „Landeskinder“ eine Hauptrolle. Der musikalisch wichtigste Bestandteil der Provinz ist das Gebiet, das 1815 vom Königreich Sachsen abgetrennt und Preußen zugewiesen wurde. Von den Landesteilen an der Schwarzen Elster über die Mulde bis zur Saale und dem beginnenden Thüringen wird man

kaum behaupten können, daß die Bewohner von Natur besonders musikalisch begabt seien. Daß aber im thüringischen Sachsen und in den Staaten Großthüringens, auch im südlichen gebirgigen Teile des Freistaats Sachsen eine natürliche Veranlagung für den Stand der Musikkultur mitspricht, ist gewiß. Die Tatsache indessen, daß in ganz Kursachsen bis zu seiner nördlichen Grenze und bis in die kleineren Dörfer hinein die Musik kultiviert wurde und sich vom Ende des 16. Jahrhunderts an 200 Jahre lang auf bedeutender Höhe hielt, diene als Schulbeispiel dafür, daß durch eine planvoll durchgeführte Organisation ein Land zu hoher musikalischer Kultur zu erziehen ist. Neben Veranlagung und Organisation ist es aber auch die Gestaltung der politischen Verhältnisse, die Sachsen zu einer Höhe und Überlegenheit brachte, die es bewahrt hat bis auf unsere Tage. Sachsens Fürsten hatten immer eine offene Hand, wenn es galt, die Musik zu heben und zwar nicht nur die am Hofe. Nein, Stadt und Land durfte sich in dieser Beziehung fürstlicher Huld und Unterstützung erfreuen. Mit staatlicher, städtischer und kirchlicher Hilfe waren überall die Chorverhältnisse, zumteil auch das Stadtpfeiferwesen, geordnet und subventioniert. Die großen Gymnasien in Dresden, Leipzig, Torgau, Merseburg usw. stellten selbstständige Chöre; in Städten geringerer Bedeutung taten sich Bürger und Schüler zu Kantoreien zusammen und in den Dörfern die sangeskundigen Bauern und die Schulkinder zu Abjuvantenchören. Der Staat unterstützte die Chöre durch Tranststeuerbenefizien und andere Gerechtsame; die Stadt schenkte die Noten und gab dem Kantor „und seinen Gefellen“ gar oft ein Faß Bier zu einer Ergözung; die Kirche spendete aus dem Gemeinen Kasten und ordnete die Gebühren für Trauungen und Begräbnisse. Ferner stellte der Rat den Chören den Stadtpfeifer zur Verfügung und gab ihm dafür das Recht der alleinigen Musikausübung in der Stadt, ein Recht, das die staatlichen Organe auch den Dorfmusikanten vielfach zubilligten, die die sonn- und festtägliche Kirchenmusik unterstützten. Vor reichlich hundert Jahren wurde Sachsen zerrissen. Der Tradition gemäß ließ das Stammland seither der Kirchenmusik eine leidlich gute Pflege zuteil werden, und die allen Anforderungen genügende in ihrer großzügigen Anlage einzig dastehende Hochschule für Kirchenmusik in Leipzig mit sechsfemestrigem Studium wird die Musica sacra des ganzen Landes befruchten. Im preußischen Sachsen aber ist die Kirchenmusik weit mehr zurückgegangen, nicht ohne Schuld auch der Kirchenbehörden, die z. B. aus Sparsamkeitsgründen die hauptamtlichen Stellen an Dömen und großen Stadtkirchen zerschlagen ließen unter Darangabe der höheren Ansprüche an die Stelleninhaber. Die ernestinischen Fürsten in Thüringen, in Altenburg und Eisenberg, in Weimar, Eisenach und Jena wie in Gotha haben sich gleicherweise wie ihre Vettern in Dresden, Merseburg, Weisfenfels und Zeitz der Kunst der Musik nach jeder Seite hin angenommen. Die fürstlichen Kapellen in Schwarzburg, Rudolstadt, Sondershausen und Arnstadt standen den genannten kaum nach. Die Grafen von Mansfeld haben sich auf das Notwendigste beschränkt, während ihre Stadt Eisleben eine Musikpflege aufweist, die sich der sächsischen an die Seite stellen kann. Die freien Reichsstädte Nordhausen und Mühlhausen fügen sich in den Rahmen Thüringens ein. Nordhausen hatte eine gute Schule,

die es weit brachte in der Musikunst; im übrigen aber vermag es nur zwei Musiker von größerer Bedeutung aufzuweisen: den Organisten und berühmten Orgelmacher Heinrich Compenius (um 1624) und den Organisten Christoph Gottlieb Schröter (gest. 1782), der als der deutsche Erfinder des Fortepianos gilt. Mühlhausen, wohl die kirchenreichste Stadt der Provinz, war Nordhausen in der Pflege der Musik überlegen, wie ein Hinweis auf die Namen Joachim a Burck, Georg Neumark, Johann Eccard, Ahle, Bach, Erlebach, Beutler und Steinhäuser bestätigen mag.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß in Sachsen-Thüringen im allgemeinen von Norden nach Süden zu in der Vergangenheit und in der Gegenwart die volkstümliche wie die höhere Musik eine sich mehr und mehr steigende Pflege findet. Wenn Bonifazius gesagt hat *Thuringia cantat, Saxonia non cantat*, so hat ihm die nachfolgende tausendjährige Musikgeschichte Thüringens und Niedersachsens recht gegeben. Diese Auffassung wird zugleich bestätigt durch die weitere Tatsache, daß der Strom der Musiker in der Richtung von Süden nach Norden verläuft. Typisch ist: Italiener ziehen nach den sächsischen Fürstenhöfen, in größerer Zahl nach Dresden; süddeutsche Musiker versorgen die fürstlichen Kapellen mit ersten Kräften. Die Musiker Sachsens-Thüringens holen sich wohl in Italien oder im deutschen Süden den letzten Schliff, aber ihr Arbeitsgebiet suchen sie sich, sofern sie außer Landes gehen, im Norden, hauptsächlich in Hamburg, Lübeck und Kopenhagen. Selbst innerhalb unserer Landschaft ist der Zug nach Norden unverkennbar. Auffallend ist namentlich die große Zahl von Trompetern und anderen Instrumentalmusikern, die die Dörfer um Erfurt und Gotha in die nördlichen Residenzen schickten.

Nach diesen allgemeinen Ausführungen wäre kurz zu zeigen, in welcher Weise die einzelnen Zweige der Musik in unserem Gebiete Pflege und Förderung fanden. Das Mittelalter ist schnell erledigt. Es genüge ein Hinweis auf den Sängerkrieg auf der Wartburg, auf die Spuren des Meistergesanges, die kirchlichen Sängerschöre des Ralands, auf einzelne Schulchöre, das unvollkommene Orgelspiel in Dömen und großen Stadtkirchen und schließlich auf den Hausmann oder Turmwächter und die fahrenden Spielleute. Festzustellen ist, daß im Mittelalter Sachsen-Thüringen in allen gedachten Fällen als musikalisches Land nicht besonders hervortritt. Bäumker hat in seinem Werke „Das katholische deutsche Kirchenlied“ nachgewiesen, daß der deutsche Choral schon vor der Reformation im Kultus der allgemeinen Kirche nicht ganz unbekannt war. Er tritt also mit der Reformation nicht als etwas ganz Neues in Erscheinung; doch gaben ihm die sächsischen Reformatoren Heimatrecht im Gottesdienste der neuen Kirche. Noch herrschte aber in den Stadtkirchen der lateinische Kunstgesang, und die Gemeinde kam mit ihrem deutschen Kirchenliede nur ganz bescheiden zu Worte. Dort allerdings, wo keine Schulen, d. h. keine Lateinschulen waren, nahm das Kirchenlied einen breiteren Raum ein. Der einstimmige Choralgesang, der ohne Orgelbegleitung erscholl, genoß bei den Fachmusikern kein Ansehen. Der Kantor versuchte, ihn abzuschieben an den Küster oder Kirchner oder Präfecten. In Halle, wo in den vergangenen Jahrhunderten eigentümlicherweise die Organisten die ersten Kirchenmusikbeamten waren, sel die

Leitung des Choralgesanges dem Kantor zu. Wo die Schullantoreien den Gemeindegang leiteten, kleidete man ihn vielfach in das Gewand des einfachen vierstimmigen Sanges, wie ihn Schütz in seinen „Psalmen Davids“ 1628 und Schein im „Cantional oder Gesangbuch“ 1627 den Gemeinden bot. Die Berufsfänger an thüringisch-sächsischen Fürstenhöfen lehnten es aber ab, den schlichten vierstimmigen Choral zu singen. Durch solche Zumutungen fühlten sie sich erniedrigt und in ihrer Berufssehre gekränkt. So hat der protestantische Choral selbst in seinem Heimatlande um seine Existenz ringen und sich gegen den Widerstand der Kunstmusik durchsetzen müssen, bis ihm der Beistand der Behörden und der choralfreundliche Pietismus zu Hilfe kamen und ihm endgültig den Weg zu seiner berechtigten Stellung bahnten. Es ist auffällig und erinnert an die eben geschilderte Tatsache, daß der belebte rhythmische Choral, der sich von etwa 1848 an in Süddeutschland schnell durchsetzte, im Norden Deutschlands heftigen Widerstand fand und noch heute um seine Anerkennung ringt.

Auch für die kirchliche Kunstmusik bedeutet die Reformation einen Wendepunkt. Wenige Jahrzehnte nach Einführung der Kirchenverbesserung marschiert als eine Folge der neuen Anschauungen und der intensiven Musikpflege in Schule und Kirche Sachsen-Thüringen an der Spitze der deutschen kirchlichen Chormusik, ja der Musik überhaupt. Die Kantoren, aufs beste versehen mit dem Rüstzeug musikalischer und wissenschaftlicher Bildung, entwickeln bald nach 1600 bis weit in die Zeiten des großen Krieges hinein eine Produktionsfähigkeit, die uns hinsichtlich ihrer Tiefe und ihres äußeren Umfanges in Erstaunen setzt. Eine Wanderung nur durch einen kleinen Landstrich diene als Beleg. In Halle beginnt Samuel Scheidt als deutscher Reformator der Orgelmusik seine Laufbahn; vom kleinen Gerbstädt aus schickt Valentin Hausmann seine zu Nürnberg gedruckten Lieder geistlicher und weltlicher Art durch ganz Deutschland; in Leipzig schreibt Johann Hermann Schein seine Gesänge auf neue Art und läßt sie durch eigne Boten den Stadtverwaltungen und Kantoreien „offeriren“. Martin Rinckart in Eilenburg wird als Dichter, Komponist und Bearbeiter in weiten Kreisen mit Ehren genannt; in Delitzsch gelangt bald der bescheidene und doch tüchtige Meister Christoph Schuke in das Kantoramt und im benachbarten Großlissa wirkt Benjamin Prätorius, der Herausgeber des „Tauchzenden Libanon“. Der erste Meister des Jahrhunderts, Heinrich Schütz, eilt auf Monate oder Jahre nach seiner Heimatstadt Weissenfels, gewinnt Ruhe und Zeit für Kompositionstätigkeit und fördert die Musik in den Städten der näheren und weiteren Umgebung (Zeitz, Gera). Nicolaus Gengenbach in Zeitz schreibt seine „Neue Singekunst“ und Badensachs von Schulpforta aus sein „Florilegium Portense“, das hundert Jahre und länger den Gymnasien als willkommenes Sammlungsdiene. In Naumburg läßt der Domkantor Vingiüs Chöre drucken, in Weimar komponiert Melchior Vulpius, in Erfurt Michael Altenburg und Agricola und im benachbarten Städtchen Gebesee Friedrich Weissenfée, in Dörfern der Umgebung Volckmar Leißring und Johann Thüring.

Die Träger bürgerlich-kirchlicher Musikpflege in vorreformatorischer Zeit sind die Sängerschaften, die sich aussonderten von der großen geistlichen

Bruderschaft, dem Raland. Man hat sie außerhalb Sachsens nur noch im anhaltischen Staßfurt nachweisen können. Nun steht mit der Reformation das Singen und Klingen der Kirchen auf einen Augenblick still. Gewiß drängten, wie wir aus gewisse aus Delitzsch erfahren, schon bald nach 1500 die Chorverhältnisse auf eine Reform hin; aber es bedurfte doch einiger Zeit, ehe eine entschiedene Einstellung auf die neuen Verhältnisse sich vollzog. Luther verstand sich meisterlich auf die Psychologie der Menge und wußte gar bald dem verschiedenen Musikbedürfnis des sächsischen Volkes neue Ziele zu stecken. Die an starre Formen gebundenen Raland-Sängerschaften wurden durch die Reformation gesprengt, und an ihre Stelle traten nach Verlauf mehrerer Jahre jene nur Sachsen eigentümlichen Kirchenfängerschöre, die uns unter dem Namen der *Rantoreien* wohl vertraut sind. Zunächst handelt es sich fast nirgends um festgefügte Gesellschaften, sondern vielmehr um lose Vereinigungen, deren Mitglieder als „Bürgersöhne“, „Cantoristen“ oder „Abjuvanten“ bezeichnet werden, um Gehilfen des Rantors beim Kirchengesange. Lediglich die Wucht der neuen Gedanken und die Kraftfülle eines starken Geschlechtes hielt die Sängerschaft zusammen, bis sich nach 30–40 Jahren aus dem Strudel feste Formen und Satzungen herauskristallisierten. Zunächst war diese Bindung durch Gesetze dem eigentlichen Zwecke durchaus nicht hinderlich, da sie etwas Untergeordnetes darstellte. Hand in Hand mit der Notwendigkeit weitergehenden Einzwängens in eine bestimmte Form ging die zunehmende unfruchtbare Dogmatisierung der Kirche. Wenn wir dann von Brautsuppen und Konviven, von besonders geforderten Spenden beim Eintritt und von abgestuften Strafen, vom Begräbnissegeleit, vom Leichenwagen und Leichentüchern der Rantorei hören, so zeigt sich darin das Eindringen weltlicher Elemente und eine gewisse Erstarrung. Die reine Begeisterung der früheren Jahrzehnte ist schon zurückgegangen. Die Entwicklung schritt in dieser Richtung weiter, als ein neues Geschlecht erstand, das von dem Geiste der Reformationszeit nicht berührt war. Um 1617 schon hören wir Klagen, daß sich die Vornehmen der Rantorei vom Gesang zurückziehen und nur ihre Steuern bezahlen, um die Vorteile der Mitglieder genießen zu können. Und doch waren das nach anderer Richtung noch die Hochzeiten der Rantoreien und der Kirchenmusik; denn jetzt erst reiften die Früchte der für die Musik günstigen Schulreform der Reformationszeit. Die Fülle von Musikdrucken in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts legt beredetes Zeugnis ab von dem hohen Können der Kirchenmusiker und dem gewaltigen Umfang kirchlicher Musikpflege in Sachsen-Thüringen. Auch nach dem großen Kriege ist es das mittlere und untere Bürgertum, das eifrig den Wiederaufbau der Kirchenmusik betreibt, und wenn die Rantoreien auch nach und nach von ihrer führenden Rolle zurücktreten, so stellen sie doch im 17. Jahrhundert die Organisation dar, die dem persönlichen Empfinden der Deutschen weit mehr Rechnung trägt, als die Musikübung der Fürsten und Oberschichten der großen Städte, die allmählich ins Schlepptau des Auslands geraten. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beherrschen in den bürgerlichen Chören das Feld: Joh. Rudolph Ahle, Wolfgang Karl Briegel, Constantin Christian Dedekind, Werner Fabricius, Andreas Hammer Schmidt, Johann Caspar Horn,

Tobias Michael, Christoph Peter, Joh. Rosenmüller, Tobias Zeutchner; alle stehen zu Sachsen-Thüringen in besonderer Beziehung. Die Italiener sind nicht ganz ausgeschlossen, spielen aber durchaus keine Rolle. Dagegen bevorzugen die leistungsfähigeren Kapellen an den großen und kleinen Residenzen ganz auffallend die Italiener, wie das Beispiel von Weissenfels beweist, wenn die Kapellmeister nicht selbst die Musik schreiben. Der Pietismus mit dem Hauptquartier in Halle drängte die Kirchenmusik und die kirchlichen Sängerkhöre zurück. Wenn auch der Pietismus in den Sänger- und Künstlerkreisen wie in den breiteren Volksschichten überhaupt wenig Verbreitung gewann, so übte er doch auf die allgemeine Musikpflege einen Einfluß aus durch die Pfarrer, die kirchlichen Behörden und einen Pressefeldzug, der in unserem Gebiete auf beiden Seiten die schärfsten Formen annahm. Der Einwirkung des Pietismus ist es zuzuschreiben, wenn die Kantoreien jetzt auf die Errichtung von Begräbnis-, Witwen- und Waisenkassen bedacht waren. Da die Schulen im 18. Jahrhundert die Musik immer mehr vernachlässigten, anderseits die bürgerlichen Chöre der sich glänzend entwickelnden Instrumentalmusik nachstrebten, blieb das Können hinter dem Wollen immer mehr zurück. Die gebildeteren Schichten fanden die von Instrumenten begleiteten Kantoreiegesänge geradezu lächerlich. Dieser Umstand wie der herrschende rationalistische Geist bewirkten gegen das Ende des 18. Jahrhunderts die Auflösung der meisten Sängerkhöre. Um der Gründung der weltlichen Singakademien und dem mächtig anschwellenden Männerchorwesen einen Damm entgegenzusetzen und die freiheitlichen Ideen zu unterdrücken, die in jenen Vereinigungen gepflegt wurden, versuchten die Regierungen um 1827 eine Erneuerung der kirchlichen Sängerkhöre. Wohl gelang eine Wiederherstellung des alten Gehäuses, doch vermochte man nicht, sie mit neuem Inhalte zu erfüllen.

Die Personen, die von amtswegen zu den kirchlichen Sängerkhören gehörten, waren der Kantor, der Organist und der Stadtpfeifer, der sich im 18. Jahrhundert zum Stadtmusikanten, im 19. zum Stadtmusikdirektor wandelte. Der Kantor war seit den Zeiten der Reformation in der Regel Akademiker, der allerdings in vielen Fällen sein theologisches Studium vorzeitig abgebrochen hatte. Als Gefanglehrer der Lateinschule war er durchweg auch Leiter der Kantorei. In vielen kleinen Städten Sachsens, z. B. in Pless, Remberg, Schafstädt, Vibra fiel die Chorleitung dem Schulmeister, dem späteren Rektor zu. Hin und wieder ging der Kantor auch ins lohnendere und bequemere Pfarramt über. Damit war aber auch seine Laufbahn abgeschlossen. Im Laufe der Jahrhunderte sank der Kantor allmählich von der zweiten zur vierten und fünften Gymnasiallehrerstelle hinab. Wie das Kantorat um 1800 an den Seminaristen übergeht, davon an anderer Stelle.

Ganz anders ist die Vorbildung des Organisten. Nach seiner Schulzeit hat er sich bei irgend einem „berühmten“ Organisten für seinen Beruf tüchtig gemacht. Bis weit ins 17. Jahrhundert hinein wird er von den Gemeinden immer nur auf ein Jahr angenommen und hat oft zwei, ja drei bis vier Kirchen zu bedienen. In kleineren Städten wird das Amt gern nebenberuflich von Juristen, Gastwirten, Stadtschreibern verwaltet. Je nach der persönlichen

Veranlagung und der finanziellen Lage der Organisten werden die Bestrebungen, ihn ins Schulamt herüberzuziehen, aufgenommen. War der eine froh, seine Existenz auf eine gesicherte Grundlage gestellt zu sehen, so wehrt sich der Künstlerstolz des andern dagegen, weil ein „Artifex“ sich nicht in die Schule sperren ließe. Die letzte größere Bewegung für eine organische Verbindung des Organistenamts mit dem Schulamte fällt in die Zeit um 1780. Entsprechend dem als zweiten Knabenlehrer tätigen Rantor, erhielt der Organist die zweite Mädchenklasse, eine Gepflogenheit, die sich in ehemals sächsischen Landen bis in unsere Zeit erhalten hat. Wenn in Halle die Organisten der Marktkirche zugleich Chordirektoren waren (S a c h a u, R i r c h h o f f, Friedemann B a c h), so ist das, wie schon gesagt, ein Ausnahmefall.

Der Stadtpfeifer war der dritte der Kirchenmusiker. Als man um 1570 in unseren Städten dazu übergang, die weltliche Musik der Turmwächter und Organisten durch einen Stadtpfeifer und seine Gesellen zu ersetzen, kamen kirchliche Gründe für die Berufung nicht in Betracht. Erst mit Einführung der neuen „Concertenmusik“ zwischen 1610 und 1640 wandelt sich der Stadtpfeifer zum Kirchenbeamten. Aus der gelegentlichen Mithilfe bei der Kirchenmusik im 16. Jahrhundert wird eine regelmäßige Verpflichtung, ja, die Kirche versucht, bei der Anstellung des Stadtpfeifers ganz selbständig vorzugehen, und begegnet damit natürlich dem scharfen Widerspruche des Stadtrats und der landesherrlichen Vertreter, die der Kapelle durch städtische Mittel und durch Verleihung von Musikrechten den Bestand sicherten.

Der große Krieg und die Pest hatten die Musikkollegien so ziemlich vernichtet. Aber kaum war der Friede gesichert, so ging man in Sachsen-Thüringen daran, die kirchliche Musikpflege mit Hilfe der Rantoreien, Kurrenden und Stadtpfeifereien wieder aufzurichten. Nun hat in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, dank der Pflege in den zahlreichen fürstlichen Kapellen, weltliche Instrumental- und Vokalmusik, Tanz- und Kammer-suite, Arie und Rezitativ in den überaus zahlreichen fürstlichen Kapellen reiche Pflege gefunden und nicht nur die adligen Kreise an ein verfeinertes Genießen gewöhnt, sondern auch die Oberschicht des Bürgertums anspruchsvoller gemacht. Diese griff entschlossen nach den Errungenschaften, die sich teilweise im Ausland gestaltet hatten. Zunächst waren es nur Patrizierkreise der großen See- und Handelsstädte, wie Lübeck und Hamburg, aber schon acht Jahre nach Hamburg, nämlich 1668 folgt Leipzig mit einem Musikkollegium. T e l e m a n n bringt 1701 ein neues zustande. Zur Bachzeit bestehen drei dieser musikalischen Zirkel. Ein Schüler Bach's, der Rantor F r ö b e r, gründet in Delitzsch eine Konzertgesellschaft aus Fachmusikern und Liebhabern. Studenten richten eine solche aus Dilettanten in Jena ein. Bedeutende Sänger und Instrumentalisten treten in diesen halb öffentlichen Konzerten auf; es beginnt die Zeit des reisenden Virtuosenentums, zu dem natürlich die Hofkapellen in weitaus erster Linie die Kräfte stellen. Die Konzertvereinigungen, in denen sich Fachmusiker und Laien zum gemeinsamen öffentlichen Musizieren vereinigen, treten uns nach den bisherigen Beobachtungen fast nur in solchen Städten entgegen, die keine fürstliche Kapelle beherbergen. Im Jahre 1778 stellt das letzte „Collegium musicum“ in Leipzig seine Tätigkeit ein, und

an seine Stelle tritt bald darauf eine wiederum von Patriziern getragene, noch heute bestehende Vereinigung, ein Konzertunternehmen, das schon die Erscheinungen der Neuzeit widerspiegelt, die Gewandhausgesellschaft. Alle diese Musikkollegien bieten die Höhentkunst ihrer Zeit.

Wie schon angedeutet, zeigen die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts einen starken Aufschwung der Instrumentalmusik, während der Chorgesang allmählich auch in den Kirchen versummte. Lehrer für Instrumente fanden sich in Hülle und Fülle, dagegen war an geschickten Sängemeistern bitterer Mangel. Die Werke unserer großen Musiker auch in Deutschland zum Klingen zu bringen, bedurfte es aber großer geschulter Sängere, die nur aus den breiteren Kreisen der Bürgerschaft gebildet werden konnten. Die neue Zeit, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf allen Gebieten anhebt, weist, wie einst in den Glanzzeiten des Städtetums, auf dem Gebiete der Kunstübung dem Volke wieder eine größere Rolle zu. Es mag unerörtert bleiben, inwieweit die französische Revolution von Einfluß gewesen ist, daß das deutsche Bürgertum wieder mehr zum Träger kultureller Bestrebungen wurde. Soviel ist sicher, daß die Wellen der angedeuteten Bewegung auch unsere thüringisch-sächsischen Städte durchzitterten. Der Revolutionslieder, die nicht nur wilde Jakobinergesänge waren, gedachte die „Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung“ sehr rühmend. Der unvorsichtige Hofkapellmeister Reichardt mußte sich wegen revolutionärer Neigungen unter Verlust seines Amtes nach Giebichenstein zurückziehen, und der Bitterfelder Organist Johann Ernst Altenburg, der bekannte Verfasser der Trompeter- und Paukertunst, wanderte auf 14 Tage ins Gefängnis, als er im Schwarzen Bären der Bürgerschaft empfahl, nach französischem Muster Freiheitsbäume zu pflanzen und Freiheitsmützen zu tragen.

Von häuslichen Zirkeln Berlins ausgehend, beginnen um diese Zeit die Singakademien ihren Siegeslauf, jene starken gemischten Chöre der bürgerlichen Oberschichten, die erst die Aufführung der großen Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Rolle und Graun ermöglichen. Eine gewisse Berühmtheit erlangt das thüringische Städtchen Frankenhausen, wo der rührige Rantor Bischof 1804/05, 1810 und 1811 zuerst große öffentliche Musikfeste einrichtet, die in dem nächsten halben Jahrhundert im Mittelpunkt nicht nur unseres heimatlichen, sondern des gesamten deutschen Volksgefanges stehen. Aber auch fast alle bedeutenderen Städte Sachsen-Thüringens nehmen nach den Befreiungskriegen den Gedanken der Singakademie auf. Die Bewegung knüpft sich hier hauptsächlich an diese Namen: Wachsmuth, Mühlhling, Ritter in Magdeburg, Friedrich Schneider in Dessau, Türk, Naue, Robert Franz in Halle, Wilhelm Schneider und Ritter in Merseburg, Ernst Hentschel in Weissenfels, Dr. Rebs in Zeitz, das Gewandhaus und der Liederverein in Leipzig, der Geraer Singverein, Rantor Döring in Altenburg, Eberhard Müller, Häser und Hummel in Weimar, Fischer und Gebhard in Erfurt.

Als dann die Romantik in den dreißiger und vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts auch in der Musik einsetzt, sind es vornehmlich der Liederverein zu Leipzig und Robert Franz in Halle, die Bach und Händel

pflügen und mit den alten Gefängen etwas Herbheit in die verweichlichte Musik der Zeit, etwas Eisen ins Blut bringen. Die Singakademien mit den Auführungen der großen kirchenmusikalischen Werke sind direkt keine Förderer der Kirchenmusik im engeren Sinne, der gottesdienstlichen Kunstmusik, geworden, weil sie vielfach den Kirchenhören den Nährboden entzogen, und weil bei ihnen fast immer die religiöse Erbauung vor dem ästhetischen Genießen in den Hintergrund trat. Aber durch Hinlenken auf eine ernste Richtung in der Musik und durch Läuterung des musikalischen Geschmacks haben sie außerordentlich viel beigetragen zur Veredelung der Hausmusik und der gottesdienstlichen Kunstpflege. Wenn Goethe es einmal ausspricht, daß er das Heil für die Musik nur von der Kirchenmusik erwarten könne, so dachte er dabei ohne Zweifel an die Singakademie seines Freundes Zelter und an die zahlreichen gleichen Institute Sachsen-Thüringens.

Mit den Singakademien läuft zeitlich, räumlich und künstlerisch parallel das Männerchormwesen als eine vorher nie und nirgends gekannte Erscheinung. Um 1808 gleichzeitig von Berlin und Süddeutschland ausgehend, hat sie sich, genährt durch den Geist der Befreiungskriege und die unglückliche Politik Metternich's, nach 1815 auch auf unserem Gebiete schnell ausgebreitet. Gleich den Turnvereinen und Burschenschaften erstrebten die Männerchöre größere politische Freiheit und ein einiges deutsches Reich. Trotz des Druckes der Regierung, die z. B. jedem Lehrer die Leitung eines Gesangvereins untersagte, der nicht unter kirchlicher Leitung stand, schwoll das Männerchormwesen unheimlich an, und um die Mitte des Jahrhunderts haben fast alle Städte und sehr viele Dörfer ihren Gesangverein. Neben Schlesien weisen Sachsen und Thüringen die weiteste Verbreitung auf. Die Namen Julius Otto, Eschirch, Albt, Friedrich Schneider, Naue, Karl Böllner, Runze, Mendelssohn sind mit dem Männerchormwesen eng verknüpft. Mehr als bei jeder anderen Kunstpflege ist hier Minderwertiges, Seichtes und Widersinniges untergelaufen, und Essen und Trinken spielen vielfach eine weit größere Rolle als der Gesang. Darum fanden auch die auf höherer Warte stehenden Männerchorkompositionen der Sachsen Löwe, Peter Cornelius, Liszt und Wagner in den Liedertafeln geringe Bedeutung. Daneben stand allerdings auch die größere Schwierigkeit der allgemeinen Einführung hemmend entgegen. Die Annahme, daß nach Erfüllung der politischen Träume im Jahre 1871 den Männerchören der Wind aus den Segeln genommen würde, hat sich nicht erfüllt. Einmal ist der gesellige Verkehr, der eine Hauptrolle spielt, auch heute noch Zugmittel für den Männerchor und zum andern haben ernst strebende Musiker wie Hegar, Gernsheim, Berger, Reger, Richard Strauß, Streicher, Nicodé, auch Heinrich Böllner den von Natur eng begrenzten Männergesang in künstlerische Sphären gehoben. Zwischen den zwei Hauptströmungen, der Singakademie, die sich mehr in oberen Gesellschaftskreisen hielt, und dem Männerchor, der einem allgemeinen Gefes folgend von Schicht zu Schicht herabsank, pendeln in Sachsen-Thüringen die seit 1828 auf Unordnung der Regierungen wieder erneuerten Kantoreien ohne Halt hin und her. Die einen nähern sich dem Männerchore oder gehen ganz in ihm auf,

andre nehmen mehr den Charakter von Singakademien an; nur wenige dienen noch kraftvoll ihrem ureigenen Zwecke.

Es wäre nun noch der musikalischen Form zu gedenken, die am weitesten ausgreift in verwandte Kunstgebiete, der szenischen Darstellung mit ihrer größten und vollendetsten Form, der Oper. An der Entwicklung dieser Gattung hat unsre Heimat den größten Anteil von ihren Anfängen in der Reformationszeit an bis zum Lebenswerk Richard Wagner's. Wohin wir auch schauen in Sachsen-Thüringen, überall wird uns in den Jahrzehnten nach der Reformation berichtet von den Mysterien und geistlichen Spielen, die mit des Rates Hilfe von den Schulmeistern und Kantoren unter Assistenz der Kantoristen, Adjuvanten, Bürgerföhne und Schüler der schaulustig-gläubigen Menge auf dem Markte, dem Rathaus oder in der Kirche dargeboten werden. Der Anteil der Musik an den dramatischen Darbietungen wird reicher und mannigfaltiger, als nach 1610 die „Neue Musik“ allmählich überall in unseren Städten Eingang findet. Sie bringt begleiteten Sologesang und Rezitativ, größere Abwechslung in die Chordarbietungen, vielfältige Verwendung der neuen Stadtpfeifereien, überhaupt größere Freiheit im Gebrauch der musikalischen Mittel und gesteigerte Ausdrucksmöglichkeiten. Über gesungene Ballette, musikalische Vorspiele zu dramatischen Aufführungen, Aufzüge, Wirtschasten und anderen Mummenschanz gelangen die großen und kleinen Höfe, hier schneller, da langsamer, wie es die äußeren Verhältnisse gerade erlauben, zur erstrebten Oper. Der kursächsische Hof zu Dresden eilt ganz Deutschland weit voraus, als er am 9. Oktober 1627 bei Gelegenheit einer Hochzeitsfeier „Daphne“, die erste deutsche Oper in der Komposition von Heinrich Schütz aufführen läßt. Die Hoffnung auf die Entdeckung der Musik oder wenigstens des Textbuches einer weiteren Oper von Schütz ist durchaus noch nicht aufzugeben. Er hat sicher deren mehrere geschrieben und war noch als bejahrter Mann bereit, auf Verlangen Opern zu liefern. Als er 1664 — er war damals 79 Jahr alt, — von Weißenfels aus nach Zeitz ging, um die dortigen Kapellverhältnisse zu ordnen, gab er auch Anweisung, wie der Musikalienkatalog der Kapelle anzulegen sei. Nach Anführung der sechs Gruppen von Kompositionen, die er als Zeitzer Kapellmeister „von Haus aus“ umsonst zu liefern hatte, schreibt er: „Was aber etwa an gedruckten sachen, auch etwa an ganzen aprobierten Opern als an Christlichen und Biblischen Historien oder andern geschafft werden möchte, wird absonderlich zu bezahlen und zu recompensiren seyn“. Nirgends in ganz Deutschland ist in der Zeit zwischen 1660 und 1730 in auch nur annäherndem Maße die Oper und dramatisch-musikalische Szene so gepflegt und entwickelt worden, wie in Sachsen-Thüringen: Am Hofe zu Halle zwischen 1658 und 1680 durch P o h l e und Joh. Philipp Krieger, in Weißenfels zwischen 1680 und 1725 durch Krieger und K o b e l i u s, in Zeitz bez. Naumburg zwischen 1663 und 1715 durch L ö w e, A l s c h e n b r e n n e r, F a s c h und S e i n i c h e n. Es sei ferner hingewiesen auf die Pflegstätten in Merseburg, Altenburg, Eisenberg, Weimar, Gotha, Rudolstadt, Sonderhausen und Meiningen und auf die einzige öffentliche Oper in Leipzig von 1685 an.

Überall fest sie als einfache Liedoper in deutscher Sprache ein. Dresden tritt zuerst 1662, einige andre größere Höfe später zur italienischen Oper über.

Alle übrigen aber bleiben aus Not, wohl schwerlich aus nationalen Gründen, der deutschen Sprache treu. Französische Einflüsse machen sich als Couplet, Tanz und Ballett geltend. Die Familie de la Marche spielt in den Tanzmeisterstellen der thüringisch-sächsischen Höfe eine Rolle. Aus Mangel an erträglichen deutschen Texten greift man zu Originalen oder Übersetzungen aus der alten Geschichte, zu Stoffen aus der Bibel, zu Schäferspielen. Vielfach erfolgt in sorglosester Weise eine Vermengung zu wunderlichen Zusammenstellungen. So steht Christus im Verein mit den griechischen Göttern wohl mitten im Olymp. Ganz vereinzelt hören wir von deutschen Stoffen, wie „Das entsetzte Wien“ und „Die thüringische Hertha“. Wie eine Nachprüfung ergab, handelt es sich hier aber nur um musikalisch-dramatische Vorspiele zur eigentlichen Oper. Genauere Forschungen in den Textbücher-Fundstellen zu Merseburg, Gotha, Weimar, Dresden, Zerbst, Rudolstadt werden noch manchen interessanten Aufschluß geben über das erste Jahrhundert der Oper in Sachsen-Thüringen. Mit dem Umschwung, der um 1750 auf allen Gebieten einsetzt, wird die Macht der italienischen Oper in Deutschland gebrochen. Das deutsche Lied kehrt nach Bach zur größten Einfachheit zurück. Doch bald entwickelt es sich zum Singspiel, das in Sprache, Stoff und Musik als deutsch zu bezeichnen ist. In den Werken Siller's und Neefe's — beide sind Sachsen — stellt sich das Singspiel dieser Zeit in der vollendetsten Form dar. In schnellen Schritten führt es zur deutschesten aller Opern, zum Freischütz des Dresdner Meisters Carl Maria von Weber und über das Mittelglied, die Opern Heinrich Marschner's in Leipzig, zum Lebenswerk von Richard Wagner, der, selbst ein Sachse, seine Ideen im Heimatlande zwar zunächst nicht durchsetzen kann, aber doch bald im Lisztkreise Weimars für die Durchführung seiner Pläne eine starke Stütze findet.

Diese kurze Zusammenfassung konnte die Tatsachen nur im Fluge berühren und an keiner Stelle Eingehendes bieten. Sie sollte nur einmal den Anteil Sachsen-Thüringens an den Fortschritten auf dem Gebiete der Musik zeigen und zugleich zu Einzelforschungen anregen, deren wir durchaus noch bedürfen, ehe an eine Darstellung der Geschichte der Musik in diesen Landesteilen gedacht werden kann.