

Kgl. Bayer. Akademie
der Wissenschaften

Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen und
historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Band III. Jahrgang 1873.

München.

Akademische Buchdruckerei von F. Straub.

1873.

~
In Commission bei G. Franz.

11
N 1730-173/5

Sitzung vom 5. Juli 1873.

Historische Classe.

Freiherr v. Liliencron legt vor

„Ueber das erste Auftreten selbständiger
Musik als Gegenstand der Unterhaltung
in Deutschland“.

Wie die Kunst der Architectur ihren practischen Zweck zunächst in der Herstellung der Wohnungen, Gräber, Tempel u. s. w., Malerei und Sculptur in der Decorirung der architectonischen Flächen und Räume findet, so ist es die erste praktische Bestimmung der Künste des Tanzes, der Dichtung und der Musik, die Menschen zu unterhalten. An Alter dürfte keine dieser 3 Künste der anderen den Rang streitig machen, sondern alle drei erblühen gemeinsam und eng mit einander verbunden aus der menschlichen Natur; das lehrt uns sowohl die Culturgeschichte der civilisirten als der Anblick der wilden Völker. Nicht ebenso aber haben sie in ihrer Entwicklung zur vollendeten und selbständigen Kunst gleichen Schritt gehalten. Der Tanz war überhaupt der geringsten Entfaltung in dieser Hinsicht fähig. Er scheint vielmehr seine grösste künstlerische Blüthe in derjenigen Epoche zu haben, wo er noch nicht selbständig, sondern im festen Verbande mit den beiden schwesterlichen Künsten auftritt, wie in den Chören des antiken Dramas. Die früheste volle Entwicklung ward der Dichtkunst zu

10877/1 31 0044 546 77

Theil; erst sehr spät ist ihr die Musik im Range einer selbständigen Kunst gefolgt. Wohl scheint es, als ob dieser Behauptung etwa die Leier des Apollo widerspreche; aber es scheint auch nur so. Wir dürfen kühn behaupten, dass, wenn sich Apollo als Inhaber aller antiken Kunst der Musik heute unter uns hören liesse, sein Spiel uns dennoch nur die Anfangsstadien dessen zeigen würde, was wir Musik nennen, nur Keime und einzelne Seiten dieser Kunst.

Es ist keineswegs eine Herabsetzung der Dichtkunst und Musik, wenn man ihre erste Aufgabe in die Unterhaltung setzt. Dass der Mensch neben der Arbeit nicht nur die absolute Ruhe sondern als drittes und mittleres die Unterhaltung sucht, dadurch unterscheidet er sich noch nicht gerade vom Thiere, und wie der Mensch, so sucht auch das Thier diese Unterhaltung in einer spielenden und andeutenden Nachahmung seines thätigen Lebens. Selbst in den Gegenständen solcher spielenden Nachahmung möchte der Darwinianer zwischen Thier und Mensch bei aller Verschiedenheit doch nur einen Unterschied des Grades anerkennen. Denn wenn sich dem Thier auch nur ein enger Kreis von untergeordneten Lebensäusserungen, nur wenige thierische Leidenschaften als Stoff des Spiels darbieten, während dem Menschen in dem Maasse, als er sich sittlich entwickelt und zu höheren Culturstufen steigt, eine um so grössere Fülle dafür zu Gebote steht, der ganze Schatz des Geistes, die ganze Tiefe des Gemüths, die ganze Breite des socialen Lebens, so handelt es sich doch in beiden Fällen nur um die Summe dessen — mag sie klein sein oder gross — womit der Spielende selbst sein Leben erfüllt weiss. Zwei Dinge aber unterscheiden dennoch den Menschen ganz scharf und characteristisch vom Thiere: erstens dass er sich freie — nur auf dem im Menschen allein vorhandenen Gesetze der Schönheit beruhende feste Formen bildet, in denen er dieses Spiel der Nachahmung übt, und zweitens, dass er unwill-

kühnlich und durch die innere Natur der Sache dahin geführt in dieses unterhaltende Spiel zugleich den höchsten Ernst seines Lebens legt. Denn indem er die Nachahmung auf die höchsten Gedanken seines Geistes, auf die tiefsten Erregungen seines Gemüthes, und auf die obersten Gesetze der Sittlichkeit richtet, wie sie sich im häuslichen und bürgerlichen Zusammenleben des Menschen entwickelt haben, bildet er dasjenige, was auf dem Boden der Unterhaltung wächst, zu der hohen Bedeutung einer zum Idealen treibenden und emporhebenden Macht aus.

Nichts desto weniger bleibt aber auch für die so gestaltete Kunst immer noch jene erste und ursprüngliche Aufgabe der Unterhaltung ein wesentliches Moment und es ist von mannigfachem Interesse, diese Seite an ihr ins Auge zu fassen, nicht nur für die Culturgeschichte, die in der Kunst die wichtigsten Aufschlüsse über die geschichtliche Entfaltung der Ideale findet und in den Vergnügungen der Menschen einen Gradmesser für ihren jeweiligen sittlichen und geistigen Zustand besitzt; sondern ebenso auch für die Geschichte der Künste selbst. Denn es liegt auf der Hand, von wie vielfachem und massgebendem Einfluss auf ihre Entwicklung und ihre Formen dieser Zweck, dem sie zunächst dienen sollen, sein muss.

Wenn nun die Frage aufgeworfen wird, wann die Musik zuerst selbständig als Gegenstand der Unterhaltung im deutschen Volk erscheint, so liegt darin schon als Voraussetzung die Thatsache, dass sie in noch nicht selbständiger Weise schon vorher da war, dass sie so zu sagen als dienende Kunst schon länger geübt ward. Sie blieb in dieser untergeordneten Stellung, weil und so lange sie selbst noch in den Stadien des Entstehens und eben darum überhaupt noch nicht fähig war im Range einer selbständigen Kunst aufzutreten. Schon die frühesten Nachrichten über unser Volk berichten uns von Liedern, von Sängern und

Volksgesang. Mag es nun auch dahin gestellt bleiben, in wie weit Klänge, die schon dem Ohre des gebildeten Römers so abscheulich deuchten, unserem heutigen Ohr überhaupt nur den Eindruck der Musik zu machen geeignet wären. Jedenfalls aber entwickeln sich seit dem Karolingischen Zeitalter, unter dem Einfluss der kirchlichen Erziehung, vor unseren Augen verschiedene Formen der Lieder, mithin auch des Bildens und Singens von Melodien in Deutschland. Bald lassen sich fahrende Sänger erkennen, die ihre Kunstübung als Gewerbe betrieben und eine Summe von Kunstregeln vom Meister auf den Schüler fortpflanzten, deren einer Theil der Musik, welche sie in ihren Liedern übten, gegolten haben muss. Aus ihnen wuchs unter romanischen Einflüssen und nach romanischen Vorbildern in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts die vornehmere Kunst der Minnesänger hervor; von da an hören wir nicht nur schon mehr über die musikalische Seite des Liedergesanges, sondern es sind uns auch in nicht unbeträchtlicher Zahl Melodien zu ihren Liedern und Sprüchen erhalten. Während eines Jahrhunderts stellen diese vornehmen Sänger, unter denen wir zahlreiche Fürsten und Herren finden, ihre bescheidenen Kunstgenossen im Volk gänzlich in Schatten. Dann, seit dem Ende des 13. Jahrhunderts, während die Kunstübung der Minnesänger sich im Gesange der Meistersänger in mehr volksthümlicher Färbung noch ziemlich lange fortpflanzt, kommt auch der Volksgesang und das volksthümliche Lied der Fahrenden wieder so weit zu Ehren, dass uns mancherlei an Wort wie an Weisen erhalten worden ist. Bis dahin also schon eine Geschichte des Liedes, das will in diesem Falle sagen der gesungenen einstimmigen Melodie, in Deutschland von etwa 700 Jahren.

Aber auch manche andere Arten des Musicirens begegnen uns in jenen früheren Jahrhunderten. Wir sehen hierbei natürlich von der Kirche ganz ab, weil wir es nur mit den

[1873, 5. Phil. hist. Cl.]

Unterhaltungen des Volkes zu thun haben. Da steht zunächst in der Mitte zwischen dem Vokalen und Instrumentalen die Tanzmusik, denn dem Tanz ist zu jeder Zeit und überall die stützende Musik ganz unentbehrlich gewesen. Mit der Tanzmusik bleiben wir aber doch wieder beim Liede stehen, denn eben dieses bildete der Regel nach in der ganzen älteren Zeit die Musik zum Tanze, sei es nun, dass seine Melodie allein gesungen oder auf Instrumenten zur Verstärkung, überwiegend jedenfalls nur im Einklang, mitgespielt, oder endlich auf Instrumenten allein, den Gesang ersetzend geigeit oder geblasen ward. Wenn aber Spielleute damals, wie wir aus vielen Nachrichten wissen, in Masse durch die Lande umherzogen, wenn sie bei keinem Feste fehlen durften, wenn sie vielleicht die zahlreichste Classe derjenigen Leute bildeten, welche in der Unterhaltung des Volkes bei Hohen und Niedern ihren Erwerb suchten, so dürfen wir ohne Frage vermuthen, dass sie nicht etwa nur in der angedeuteten Weise zum Tanz gespielt, sondern dass sie auch allerlei sonstige Musiken gemacht haben. Es ist nun zwar so schwer, sich aus demjenigen, was wir über die Musik bis zum 15. Jahrhundert wissen, einen Begriff von solchem Musiciren der Spielleute zu machen, dass dies der Geschichte der Musik in der That bisher überhaupt noch nicht gelungen ist. Soviel aber ist sicher, dass wir Vorstellungen, wie sie etwa ein heutiges Symphonieconcert oder auch nur die bescheidenste Kirchweihmusik erweckt, von jenen Instrumentalmusiken fernhalten müssen. Denn es fehlte der Musik wenigstens bis zum 14. Jahrhundert noch die Entwicklung der Harmonie, soweit sie im Zusammenklingen mehrerer Stimmen und ihrem Zusammenwirken durch Gegensätzlichkeit erscheint. Ohne diese Harmonie ist aber auch die mindest harmonische heutige Dorfmusik ein Ding der Unmöglichkeit. Erst mit der zwar etwa schon um das 11. Jahrhundert anhebenden aber sehr langsam innerhalb

der kirchlichen Uebung und in der Theorie fortschreitenden Ausbildung der Harmonie rundete die Musik, welche sich bis dahin nur auf der schmalen Linie der Melodie bewegt hatte, sich so weit ab, dass sie nunmehr im Stande war, als selbständige Kunst aufzutreten und mit ihren Mitteln ganz selbständige Wirkungen zu erreichen. Auf dem erst hierdurch gewonnenen festen Boden entfaltete sie sich in der Zeit vom 14. Jahrhundert bis zum Ende des 16. zu ihrem ersten grossen Höhepunkt, als dessen kirchlichen Repräsentanten wir den Namen Palästrina's zu nennen pflegen.

Was also dieser Zeit vorausliegt, oder was auch während der ersten Zeit dieser in der Kirche erwachsenen neuen Kunst ausserhalb der Kirche gezeugt und geblasen ward, das kann, wenn auch der Spielleute noch so viel gewesen sind, der Natur der Sache nach eine Musik von wirklich selbständigem Character nicht gewesen sein. Es war meiner Ueberzeugung nach so gut wie alle andere weltliche Musik jener Zeiten nur ein Nachklang oder eine Nachbildung der wesentlich einstimmigen Melodie des Liedes; zu dem gespielten und geblasenen Liede ergänzte sich der Zuhörer die bekannten Worte, um derentwillen wohl in den allermeisten Fällen die Melodie ihm allein ein Interesse hatte. Wie sehr in dieser noch nicht gelösten Verbindung von Wort und Weise, das Wort nach der Auffassung der Zeit die Melodie an Bedeutung überwog, das zeigt uns schon der Umstand, dass von den jedenfalls grössten deutschen Künstlern dieser Jahrhunderte, von den Minnesängern der Blüthezeit von 1170 bis 1230 so viel tausend Verse in mancherlei Aufzeichnungen erhalten worden sind, aber, so viel mir bekannt ist, nur eine einzige Melodie.

Die Musik blieb in alle dieser Kunstübung das untergeordnete, das dienende, das unselbständige Element, das man noch nicht um seiner selbstwillen zu üben und zu lieben glaubte, sondern weil es ein unentbehrlicher Begleiter des

Liedes und vereint mit diesem eine noch unentbehrlichere Stütze des Tanzes war. Wann hierin ein Umschwung eintrat, wenigstens wann er vermöge der Entfaltung der musicalischen Kunst eintreten konnte, ist schon angedeutet worden: wir werden ihn in dem Zeitpunkt finden, wo die Mensuralmusik, in der sich im Gegensatze zu dem bis dahin nur auf melodischen einstimmigen Tonreihen beruhenden Gesang die harmonische mehrstimmige Musik und zwar zuerst ausschliesslich in den strengsten und herbsten Formen des Contrapunktes entwickelte, aus der Uebung der Kirche in die Laienwelt hinaustrat. Ehe wir nun aber diese Erscheinung selbst nachweisen, muss erst eine andere litterär-geschichtliche Betrachtung den ganzen Hergang in das rechte Licht setzen. Es ist nemlich die Musik damals zu den bis dahin üblichen anderen Gegenständen der Unterhaltung nicht bloß als ein neuer hinzugetreten, sondern der Verlauf zeigt, dass sie berufen war, einen absterbenden Hauptzweig der früheren Unterhaltung des Volkes zu ersetzen. Es handelt sich also hierbei um zwei Reihen: eine neu anhebende und eine ablaufende, die einander so zu sagen allmählig ablösen. Anfangs tritt das Neue einfach neben das Alte und die öffentliche Meinung hielt dieses Alte so wenig für ein Ueberlebtes, dass sie ihm vielmehr eben um dieselbe Zeit in neuen Formen, nemlich in den städtischen Meistersängerschulen eine neue bedeutende Zukunft zu eröffnen wähnte. Blicken wir aber jetzt auf jene Hergänge zurück, so erkennen wir auch diese Singschulen nur als ein Moment des Eintrocknens und Absterbens jenes einst so blühenden Baumes der minne- und meistersängerischen Kunst. Auf den Verlauf dieser Kunst aber seit dem Ende des 13. Jahrhunderts einen Blick zu werfen, scheint mir um so mehr angebracht, als sich darüber, sofern meine Auffassung richtig ist, in der herkömmlichen Darstellung einiges Unrichtige oder doch Unklare findet. Vorher aber möchte ich noch für die

Betrachtung, welche uns zunächst beschäftigt, darauf hinweisen, wie in der Kunstübung der Minne- und Meistersänger und der Fahrenden überhaupt der wichtigste Theil der geistigen Unterhaltung des Volkes beruhte.

Der vornehme höfische Sänger des 14. Jahrhunderts scheint sich einer gewissen Etiquette folgend nur mit dem Abfassen und Vortragen oder Vortragenlassen weniger Formen von Liedern und sogenannten Sprüchen, die ebenfalls gesungen wurden, befasst zu haben. Wir erkennen aber, dass diese Dichtungen in der feinen Welt jener Zeit und an ihren Festen einen sehr breiten Raum einnehmen. Es handelt sich um eine Zeit, die nicht nur kein Theater und keine Concerte hatte, sondern in der auch von privater Lectüre dichterischer oder anderer Werke nur in sehr geringem Masse die Rede ist. Zwar nicht alle diese Dinge in ihrer zeitlichen Ausdehnung in der Unterhaltung der Menschen ersetzte nun wohl der vornehmen Welt damals jener höfische Gesang, zu dem wir noch das gesellige Vorlesen der Ritterepen und sonstiger erzählender Dichtungen hinzuzurechnen haben. Denn körperliche Unterhaltungen, wie Jagen, Reiten, Fechten u. s. w. nahmen mehr Zeit in Anspruch als heute. Aber das ganze geistige Element der Unterhaltung ward durch jene Dichtkunst vertreten. Dabei ist ferner noch in Anschlag zu bringen, dass ein grosser, wahrscheinlich der grösste Theil der minnesängerischen Lieder nicht nur zum Singenhören bestimmt waren, sondern sie bildeten auch, wie schon angedeutet, die Tanzmusik und damit die Unterlage für eine der hauptsächlichsten und allgemeinsten Vergnügungen der Zeit. Dies ist ein Umstand, der, so allgemein bekannt er auch ist, dennoch in seiner Wichtigkeit für die ästhetische Beurtheilung des Minnesangs meistens nicht genügend in Anschlag gebracht wird. Er erklärt z. B. auf das allereinfachste, wesshalb das ganze Jahrhundert nicht ermüdete, denselben Stoff erotischer Poesie, den doch nur

wenige der bedeutenderen Dichter mit wahrer Innerlichkeit und Mannigfaltigkeit behandeln, in immer neuer, zierlicher Formung immer auf's Neue zu geniessen und erfreulich zu finden.

Neben den höfischen Sängern werden wir uns auch für das 13. Jahrhundert nach wie vor Fahrende von volksthümlicher Art zu denken haben, die die Kunst des fahrenden Meisters, wie sie vor dem Aufkommen des Minnesangs dagewesen war, fortübten, nur in etwas herabgekommener Art, weil sie, beschränkt auf das Singen und Sagen in den untern Volksschichten, vom hebenden Einfluss der feineren Bildung ausgeschlossen wurden und weil, zumal als nach der Mitte des 13. Jahrhunderts die dichtende Theilnahme des Adels zu erlöschen begann und die unadeligen Meister auch an den Höfen wieder häufiger wurden, dennoch auch von diesen die begabteren sich ausschliesslich dem neumodischen höfischen Gesang zuwandten. Solche mehr volksthümliche Fahrende waren zugleich die Inhaber, Bewahrer und Fortpflanzer des gesammten volksthümlichen Stoffes der Poesie. Wie den Rittern die höfischen Sänger, so sangen sie dem Volke zum Tanz ihre Lieder, „Lieder im Volkston“ oder vielleicht manchmal auch modische höfische Lieder. Daneben aber waren sie die Verwalter des Volksepos; zu ihrem Gewerbe gehörte es die Lieder von Siegfried, von Dietrich von Bern u. s. f. auswendig zu wissen, ihnen in leiser und rücksichtsvoller Umdichtung jene mit der Zeit fortschreitende allmählig ummodelnde ausbauende Neugestaltung zu Theil werden zu lassen, in der sich das Leben des Epos zeigt, sie vor dem Volk zu singen, soweit sie noch in Liedform waren, oder zu „sagen“, wie der technische Ausdruck lautete, sofern sie schon die breitere Form des erzählenden Gedichtes angenommen hatten. Für das Sagen hatte sich aber im Lauf der Jahrhunderte auch anderer mannigfaltigster und reichhaltigster Stoff eingefunden, den ebenfalls der fahrende

Meister in Menge vorrätig haben musste, sei es in längerem Gedicht oder in Gestalt des „Maere“, jener seit dem 13. Jahrhundert in grösster Menge in Umlauf kommenden kleinen poetischen Erzählungen. Das Gedächtniss eines Menschen reichte hier nicht mehr aus, die schriftliche Aufzeichnung musste zu Hülfe kommen und neben das alte Sagen trat längst schon das Lesen, d. h. das Vorlesen als Aufgabe der Fahrenden.

Das höfische Seitenstück zu dieser Unterhaltung des Volkes durch den Vortrag erzählender Dichtungen bilden die schon erwähnten Ritterromane, nach französischem Vorbild und meistens auch nach französischen Stoffen gedichtet: der Iwain, Parcival, Tristan u. s. w. Der Vortrag dieser Epen, wenn wir auch wohl einmal erwähnt finden, dass sie von Frauen gelesen worden seien, wird doch der Regel nach durch die höfischen Meister selbst oder durch die sie begleitenden Spielleute geschehen sein.

Zu gedenken ist aber auch noch des Antheils, den die fahrenden Sänger an der die Tagesgeschichte begleitenden und in sie eingreifenden Dichtung nahmen. Auch von den Minnesängern sind uns politische Erzeugnisse, meistens in Form des gesungenen Spruches erhalten; wirklich bedeutend sind jedoch darunter allein die politischen Sprüche Walthers. Viel lebendiger haben wir uns im erzählenden Gedicht wie im frischeren Liede die Theilnahme der volksthümlichen Fahrenden an der politischen Poesie zu denken; das lehren uns die Nachrichten aus der früheren Zeit wie die Beispiele aus der Zeit vom 13. bis 14. Jahrhundert. Wenn auch an solcher Dichtung alles Volk Antheil nahm, so waren doch offenbar die fahrenden Sänger die Vorgänger dabei, ja manche von ihnen betrieben die Sache im Dienste dieses oder jenes Herren ex officio. Von den 5 Nummern meiner Sammlung historischer Volkslieder, welche sich aus dem 13. Jahrhundert allein noch aufgefunden haben, stammen mindestens drei, das

Gedicht über die Schlacht im Marchfeld und die beiden auf die Gölzheimer Schlacht nach Ton und Behandlung zu schliessen unzweifelhaft von fahrenden Meistern, vielleicht auch noch das erste Lied der Sammlung auf Bern und Freiburg mit seinem kunstmässigen Strophenbau. Bekannt sind aus den folgenden Jahrhunderten die sehr zahlreichen Dichtungen dieser Gattung von Suchenwirt, Rosenblüt, Michel Beheim, Hans Schneider, Hans Sachs, um nur die am meisten hervortretenden Meister zu nennen.

Ich stelle dies Alles hier nur darum zusammen, um damit anzudeuten, in welchem Umfange wir in den verschiedenen Kategorien der fahrenden Meister die Vertreter des bedeutendsten Theiles der geistigen Unterhaltung des Volkes vom Fürstensaal bis auf die Gasse herab erkennen müssen. Darnach also haben wir auch zu ermessen, was es bedeutet, wenn wir dann diese ganze Gattung poetischer Unterhaltung seit dem 15. Jahrhundert verdorren und hinschwinden sehen. Die Hergänge hierbei mögen nun etwas genauer ins Auge gefasst werden.

Die Unterscheidung zwischen Minnesängern und Meistersängern, indem man jenen das 13. Jahrhundert und diesen die spätere Zeit zuweist, ist geschichtlich betrachtet nicht richtig. Das Wort Minnesänger ist zur Zeit der höfischen Sänger als technische Bezeichnung nicht gebraucht worden, wohl aber nennen schon Dichter aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts sich und ihre älteren Kunstgenossen Meistersinger oder Meistersänger, so dass also nach dem Sprachgebrauch jener Zeit Walther von der Vogelweide so gut wie Frauenlob oder Hans Sachs als ein Meistersänger oder mit dem eigentlichen technischen Namen kurzweg als Meister bezeichnet werden muss. Wenn dies Wort als Titel nur vor den bürgerlichen Namen, wie Raumsland, Konrad von Würzburg oder Frauenlob erscheint, niemals aber vor denen der adeligen Sänger, so entschied dabei sicherlich nur eine

Rangfrage: man gab letzteren eben nur ihre vornehmeren Titel König, Herzog, Markgraf, Graf oder Herr, etwa wie wir auch heute den Fürsten nicht Doctor tituliren, wenn es ihm gleich zukommt. Ob übrigens gerade alle jene adlichen Sänger wirklich denjenigen Grad der schulmässigen Kunstbildung erworben haben, der sie berechtigte auf Rang und Namen eines Meisters ihrer Kunst Anspruch zu machen, das ist allerdings eine andere nicht mehr zu beantwortende Frage. Kein Zweifel kann dagegen darüber herrschen, dass der adliche Walther ebenso gut im vollem technischen und titelmässigen Sinne ein Meister war, wie etwa sein Zeitgenosse Meister Gottfried von Strassburg. — Immerhin aber ist es zweckmässig, die einmal üblich gewordene Unterscheidung zwischen Minnesängern und Meistersängern beizubehalten, wenn es auch kaum möglich ist, zwischen beiden eine scharfe Grenze zu ziehen. Denn ob Frauenlob und die ihn umgebende Sängergruppe gegen das Ende des 13. Jahrhunderts dem einen oder dem anderen der beiden Namen richtiger zugezählt würde, das ist schwer zu sagen. Wenn man aber dann weiter bei dieser Unterscheidung, wie meistens geschieht, den Ausdruck Meistersänger auf die — erst seit der Mitte des 15. Jahrhunderts wirklich nachweisbaren — städtischen Sängerkünfte einschränkt, dann verbreitet man ein gänzlich falsches Licht über die Sache. Nicht nur, dass man damit gerade diejenigen Dichter, welche die Sängerkünfte selbst als ihre Gründer feierten, nemlich Frauenlob und seine Gesellen, von den Meistersängern ausschliesst; das möchte noch hingehen, weil diese angebliche ältere Gründung der kunstmässigen Meistersingerei eben nur eine Sage ist. Durchaus verwirrend aber ist es, dass dadurch die Sänger zwischen dem Ende der letzten Gruppe der Minnesänger und dem Beginne der Singschulen, so wie die Beheim und andere spätere, welche zu den Singschulen nicht gehören, gänzlich ins Blaue fallen. Sie müssten

danach entweder vereinzelte poetische Genies sein, die gar keiner Schule angehören, oder sie müssten irgend eine eigene Schule und Tradition für sich allein haben, während doch vielmehr z. B. Michel Beheim, dessen Blüthe um 1460 fällt, genau die gleiche Art und die gleichen Formen zeigt, wie neben ihm die Singschulen oder in älterer Zeit ein Frauenlob. Das Richtige ist vielmehr, dass sich in diesen Dichtern eben dieselbe Schule mit ihren Kunstregeln und Kunstformen fortsetzt, aus der auch als ein anderer eigenthümlicher Zweig die städtischen Singschulen hervorgegangen sind und dass die Suchenwirt, Rosenblüt u. s. w. genau so gut Meistersänger im alten Sinne sind, wie die Mitglieder der städtischen Sängerkünfte, nur dass sie nicht innerhalb der verknöcherten Formen des Zunftwesens sondern nach der alten Weise als freie Fahrende auftraten.

Allerdings wandten sich diese „Nachmeister“, wie einer unter ihnen sich selbst bescheiden bezeichnet, nachdem seit dem Ende des 13. Jahrhunderts das ganze Sängerkunst wieder eine volkstümlichere Färbung angenommen hatte und die Scheidewand zwischen einer vornehmeren höfischen etikettenmässig abgegrenzten Dichterweise und der Art der niederen Fahrenden wieder gefallen war, mit Vorliebe neuen Formen zu. Während die höfischen Sänger neben dem Liede nur die Form des gesungenen Spruches gebraucht hatten, kam wohl seit dem Ende des 13. Jahrhunderts statt des letzteren die sogenannte Rede in Aufnahme: kürzere „auf einen Sitz“ zu lesende Reimgedichte, nach Art des Maere. In diese Form wurden nun z. B. vom Teichner moralisirende Betrachtungen, von Anderen, wie von den schon erwähnten Dichtern der Marchfeldschlacht und des Göllheimer Kampfes oder von Suchenwirt und Rosenblüt politische und zeitgeschichtliche Gegenstände gekleidet. Das Maere selbst, der Schwank, die poetische Erzählung wird gleichfalls eifrig gepflegt z. B. von Rosenblüt. Im 14. Jahrhundert galt, wie wir

vom Teichner hören, diese sogenannte Rede für die vornehmere Form der Poesie. Doch hielten andere daneben, wie Muscatblüt und als einer der letzten hervorragenden Dichter dieser ganzen Reihe der öfter genannte Michel Beheim an den älteren Formen in beharrlicher Tradition fest.

Auch in bis dahin nicht nachzuweisenden neuen dienstlichen Stellungen erscheinen diese fahrenden Meister des 14. und 15. Jahrhunderts mitunter, vor Allem als Wappendichter und Persefanten (*poursuivants*) d. h. Unterbeamte eines Herolds, mit der Aufgabe, die adlichen Wappen zu blasonnieren, in Reimen zu beschreiben. Ohne Zweifel mochten sie wohl auch zu dem vornehmeren Posten des Ehrenholdes, d. h. des Heroldes selbst aufsteigen. Hans Schneider, der, im Dienst Kaiser Maximilians stehend, uns schon bis ins 16. Jahrhundert führt, trägt den Titel: kgl. Majestät Spruchsprecher; es war damals nemlich der Ausdruck Spruch, der in seiner älteren Anwendung auf gesungene Gedichte obsolet geworden war, auf die Form des Gedichtes, welche man früher gerade im Gegensatz zu ihm als Rede bezeichnete, übertragen worden und mit jenem Titel des Spruchsprechers scheint nach den erhaltenen Dichtungen Schneiders gemeint, dass er die Aufgabe hatte, die Thaten seines königlichen Herren in Reimsprüchen darzustellen und vorzutragen. Solche Spruchsprecher finden sich dann als letzte herabgekommene Nachzügler der alten Fahrenden im 16. Jahrhundert auch wohl in den Städten mit der Verherrlichung der städtischen Geschichte, der Besingung der Festschüssen u. dgl. betraut. Im Uebrigen verschwinden aber um diese Zeit die Spuren der fahrenden Meister und damit verblasst allmählich und erlischt dann vollständig diese ganze Kunst, soweit sie sich von den alten Minne- und Meistersängern in der Gestalt fahrender Meister fortgeerbt hatte.

Es gehörte eine bestimmt geartete Bildung und eine gewisse Summe von Kenntnissen und Kunstfertigkeiten dazu,

um den Meistergrad einzunehmen. Ich habe hierfür vorhin den Ausdruck Schule gebraucht, nicht als ob es, wie in den späteren städtischen Zünften der Meistersänger im buchstäblichen Sinne eine Schule für die Jünger dieser Kunst gegeben hätte. Auch wissen wir nicht, ob und von wem unter den Minnesängern und sonstigen fahrenden Meistern dieser Grad förmlich ertheilt ward, noch ob zu seiner Erlangung, wie in den Singschulen, eine Prüfung bestanden werden musste. Mir ist beides wahrscheinlich; die Analogie der Singschulen freilich allein würde dafür noch nicht überzeugend sein, denn sie haben einen Theil ihrer Einrichtungen nicht der alten Tradition des Sängerswesens, sonder vielmehr den Einrichtungen der Gewerke und Zünfte entlehnt. Aber die Natur der Sache selbst spricht dafür und meines Erachtens namentlich auch der Umstand, dass, wie wir z. B. aus einer Vergleichung Wolframs von Eschenbach, Frauenlobs und Beheims erkennen können, die Anforderungen an den Meister in gewissen Stücken durch diese 3 Jahrhunderte in eigenthümlicher Weise dieselben bleiben. Das ist doch kaum anders möglich, als dass die Sache in irgend einer Weise von den Kunstgenossen überwacht und durch bestimmte Formen erhalten ward. — Vom Minne- und Meistersänger wurden nemlich, abgesehen von der eigentlichen Kunsttechnik, nicht nur Elementarkenntnisse gefordert, wie sie für jene Zeit keineswegs allgemein verbreitet waren, ja diese sind nicht einmal das Wesentlichste, denn z. B. gerade ein Wolfram von Eschenbach verräth uns harmlos, dass er nicht lesen konnte. Sondern als das Wichtigere galt eine Reihe von Kenntnissen in Theologie, Moral (so wird man lieber sagen, als Philosophie) und dem, was man damals unter Weltkunde und Geschichte verstand. An den meisten Minnesängern der Blüthezeit, an Walther z. B., erkennen wir die Früchte solcher Schulbildung nur in der allgemeinen feineren geistigen Reife, wie sie niemals ohne Schulung des Geistes durch Gegenstände tieferen Denkens erworben werden kann.

An Wolfram dagegen, der denn auch seiner Zeit für den besonders gelehrten Meister galt, tritt, oft in geschmackloser Weise, allerlei von dem Stofflichen dieser Studien zu Tage. Wie und wo er sie gemacht hat, erfahren wir nicht. Von Frauenlob dagegen, in dem das theologisch moralisirende Element in ganzer Breite erscheint, wie schon vor ihm an manchen und nach ihm an den meisten seiner Kunstgenossen, wissen wir, dass seine Vorbildung aus der Meissner Domschule stammt. Und wenn dann fast zweihundert Jahre später auch Michel Beheim, der ursprünglich ein Weber war, in seinen Gedichten wiederum eben jene Scholastik und sonstige moralisirende Gelehrsamkeit zeigt, so werden wir nicht annehmen, dass er schon vorher als Handwerker ein so guter Scholastiker war, sondern müssen hierin einen Theil der Studien erkennen, die er machen musste, um ein Meistersänger zu werden. Solche Vorbildung nun mochte im Allgemeinen auf geistlichen Schulen erworben werden. Die eigentliche technische Ausbildung dagegen ging offenbar in freiem Verhältniss des Lehrers zum Schüler vom Meister auf die Jünger über. Sie umfasste neben den eigentlichen Kenntnissen in einer sehr fein entwickelten Verskunst und der mit ihr eng zusammenhängenden Musik die praktische Uebung in beiden bis zu einer Fertigkeit, die wir z. B. bei den Meistern um die Mitte des 13. Jahrhunderts zu einer staunenerregenden, wenn auch schon mehr äusserlich gewordenen Virtuosität gesteigert sehen. Die zu solchem Ziele führenden Uebungen wird der Schüler gemacht haben, indem er nicht nur die Dichtungen seines speciellen und anderer älterer Meister lernte und vortrug, sondern auch in ihren „Tönen“ d. h. in den von ihnen erfundenen Strophenbauten und auf die dazu gehörigen Melodien unter Anleitung des Meisters selbst dichtete. Aber nur der Schüler durfte dies; denn Meister konnte niemand sein, ohne in eigenen Tönen zu singen, und damals durfte ein Meister auch nur

dieses, wenn er nicht eine Tönedieb gescholten werden wollte, während die Meister der späteren Singschulen zwar auch nur mit einem eigenen neuerfundenen Ton das examen rigorosum als Meister bestehen konnten, sonst aber auch nachher fortfuhren, beliebig in den berühmten Tönen und also auch auf die Melodien der alten Meister zu dichten.

Diese fahrenden Meister nun also waren es, welche den geistigen Gehalt der ganzen Laienbildung jener Jahrhunderte in Wort und Ton zum Kunstwerk und damit zu einem Hauptgegenstande der allgemeinen Unterhaltung ausprägten, Dichter, Componisten, Sänger, Erzähler, Leser, beim Tanze Vorsänger und auch wohl Vorgeiger, Alles in einer Person, und Alles dies hörte demnach auch mit ihnen auf.

Um ein Jahrhundert etwa überlebte sie noch der letzte dürre Ast des hinsterbenden Baumes, die städtischen Singschulen. Gleich von Anfang an geben sie uns das Bild der Einengung und Verkümmernng. Die einst lebendige Prosodie zeigt sich in den sogenannten Tabulaturen auf eine Summe äusserlicher, Alles verschnörkelnder Regeln reducirt. Die Ausübung wird fast auf eine einzige Gattung, auf den gesungenen Spruch, jetzt Lied genannt, eingeschränkt. Die Unterhaltung mit der Kunst wird der Allgemeinheit des Volkes entzogen und nur dem engen Kreis der Geweihten gegönnt, denn den Meistern war es verboten, ausserhalb der Singschule zu singen. Die erste nachweisbare Singschule dieser Art ist die von Augsburg, deren Dasein uns durch ein Lied vom Jahre 1449 bezeugt wird (hist. Volksl. Nr. 89). Irgend etwas wirklich Werthvolles ist aus ihnen nicht hervorgegangen; nicht etwa, wie man gewöhnlich meint, Hans Sachs; denn dessen meistersängerische Erzeugnisse, wie zahlreich sie auch sind, überragen doch das traurige Gestrüpp, unter dem sie wuchsen, nicht um so viel, dass sie ihres Dichters Namen so gar berühmt gemacht haben würden. Hans Sachs aber, eine köstliche und reich begabte Natur, dichtete nicht nur als Dichter der

Zunft, sondern auch in allen andern Formen, wie sie unter den Fahrenden und sonst üblich gewesen waren, und so trocken seine Schularbeiten, so volksthümlich frisch sind diese poetischen Erzählungen, Lieder, Fastnachts- und Schauspiele. Sie sind es, nicht jene, die seinen Namen zu einem mit Recht so hoch gefeierten gemacht haben. Wie lange hinaus die Meistersänger dieser letzten Classe ihr Dasein gefristet haben, hat für unseren Gegenstand kein weiteres Interesse, denn sie sind von Anfang an ohne wirkliche Bedeutung für das Culturleben des Volkes. Wir wenden uns vielmehr jetzt der Frage zu, wie es denn um dessen geistige Unterhaltung bestellt war, seit, wir können sagen, innerhalb des 15. Jahrhunderts die bisherigen Formen desselben allmählich abstarben. Freilich müssen wir uns auf einige wenige allgemeine Andeutungen über diese schwierige Frage beschränken, um so schwieriger, weil es sich dabei theilweise um Anfänge handelt, die weniger durch Thatsachen als durch Rückschlüsse erkennbar werden.

Zuerst ist zu beachten, dass das einsame Lesen zunimmt in dem Maasse, als der Kreis derer wächst, die eine genügende Bildung erwerben, um zu ihrer Unterhaltung zu lesen. Gegen das 13. Jahrhundert gehalten sehen wir diesen Kreis im 15. bedeutend' erweitert, namentlich durch die Juristen, aus denen jetzt statt der Geistlichen die Staats- und Geschäftsmänner hervorgehen, durch die Männer des bürgerlichen Geschäftes, vor allem des Handelstandes in den Städten, und vielleicht auch innerhalb der Frauenwelt, besonders wieder unter den städtischen Patriciern. Dazu kam um das Jahr 1450, welches wir mehrfach als Markstein des Umschwunges finden, den wir hier ins Auge fassen, der beginnende Buchdruck, der die Mittel schaffte, um das Lesen zu verallgemeinern. Endlich aber hob mit den Humanisten jene geistige Bewegung an, infolge deren sich nach Ablauf von etwa anderthalb Jahrhunderten die Nation in zwei an

Anschauungen wie an Empfindungsweise verschiedene Hälften geschieden hatte, in das kleinere aber bestimmende Bruchtheil derer, welche in ganzem Umfang einer geistigen Bildung theilhaftig wurden, und in die grössere Menge, der höchstens ein Antheil an den Elementen dieser Bildung zugeführt werden konnte. Eine Poesie, welche den geistigen Inhalt der Gebildeten zu ihrem Inhalt hatte, war fortan der grossen Menge nicht mehr, oder doch zu wirklicher Theilnahme daran nicht mehr genügend zugänglich. So entstand um den Beginn des 17. Jahrhunderts zuerst eine von der alten volksthümlichen Tradition losgelöste und der volksthümlichen Elemente fast bare Kunstpoesie und diese war von Anfang an für das stille Lesen oder höchstens das Lesen im Familienkreise bestimmt. Selbst die Lyrik ist fortan zunächst auf's Lesen, nicht mehr unbedingt auf's Singen berechnet und der Dichter überlässt seine Lieder dem guten Glück, ob etwa sich ein Componist findet, dem sie gut genug gefallen, um sie in Musik zu setzen. Nur eine Gattung der Poesie, jetzt aus den bisherigen Keimen zur fertigen Kunst allmählig erwachsend, das Drama, zeigte sich dazu angethan, bis zu gewissem Grade jene Spaltung der Nation in Gebildete und Ungebildete wieder zu überbrücken.

Was aber in den früheren Zeiten unter den Anfängen des Lesens der Gebildeten aus der grösseren Menge des Volkes ward? In der That zeigen uns gerade auf dieser Seite die geistlichen Schauspiele und in den Städten die Fastnachtsspiele Anfänge des Dramas, die jedoch erst unter der Theilnahme der humanistischen Kreise im 16. Jahrhundert und durch Einflüsse aus der Fremde im 17. Jahrhundert zur kunstmässigen Entfaltung gediehen und daher für das 14. und 15. Jahrhundert wenig in Betracht kommen. In dieser Periode war dagegen in der grossen Masse des Volkes dem specifisch lyrischen Volkslied noch ein besonderer Aufschwung beschieden, ja es war dies recht eigentlich seine goldene

Zeit in Deutschland, wie es zuerst Arnold in der Einleitung zum Liederbuch des Locheimer richtig ausgesprochen hat, in einem Aufsatz, der wenn auch neben Bedenklichem und Falschem dennoch viel Treffendes enthält. Den Kern der Uhland'schen Volksliedersammlung bilden Lieder, welche uns in Aufzeichnungen und Drucken des 16. Jahrhunderts erhalten sind und welche also die Blüthe dessen enthält, was zu jener Zeit an Liedern im Munde des Volkes lebte. Es ist aber theils bestimmt nachweisbar, theils durch zuverlässige Schlüsse erkennbar, dass die meisten dieser Lieder älter als das 16. Jahrhundert, dass sie eine Erbschaft aus dem 15. und 14. Jahrhundert sind. Es ist gewiss, dass an dem Schaffen dieser Lieder das Volk selbst grossen Antheil hat; dafür liegen Beweise und Beispiele in Menge vor. Dennoch vermag wenigstens ich mir eine Blüthe auch solchen Liedersingens nicht ohne leitenden und beherrschenden Einfluss der fahrenden Sänger vom Gewerbe, die ja damals noch da waren, zu denken. Wir haben in dieser Beziehung das Bild, welches uns die aufgezeichneten und erhaltenen Poesien jener beiden Jahrhunderte bieten, offenbar zu ergänzen. Der Dichter, welche uns durch reichhaltige Werke bekannt werden, sind von 1300 bis 1500 nur sehr wenig, und wenn wir auch diejenigen, die wir aus einzelnen Liedern oder auch nur dem Namen nach kennen, hinzunehmen, so bleibt die Zahl immer noch fast verschwindend klein, nicht nur gegen das überreiche 13. Jahrhundert, sondern auch im Vergleich zu dem, was wir nach vernünftiger Berechnung als wirklich vorhanden voraussetzen müssen. Zwar liegt nun der erste Grund, um dessentwillen uns so Weniges erhalten ist, einfach in dem Umstand, dass es noch weniger wirklich Bedeutendes gab, denn auch von dem Erhaltenen ist vieles sehr unerquicklich; das ist die Schuld der Zeit im Ganzen. Einen zweiten wichtigen Grund aber sehe ich in dem Umstande, dass, wie schon vorhin angedeutet, nach erloschener Theilnahme der Vornehmen

am Meistergesang, der später auch eine gewisse Abwendung der Gebildeten überhaupt folgte, weil die neu anhebenden Bildungstriebe sich nach anderen Seiten wendeten, das ganze Institut der Fahrenden seit 1300 wieder überwiegend auf die rein volksthümliche Seite neigte. Allerdings konnte dies nicht geschehen, ohne dass innerhalb seiner das Bänkelsängerthum zunahm, wie denn schon einer der vornehmeren Meister am Anfang dieser Wendung derer spottend gedenkt, die den Leuten das Eggenlied auf der Strasse singen. In diesen Kreisen der volksthümlichen Fahrenden durchlebte unser Epos und die sonstigen Erzählungsstoffe der guten Zeit ihre Periode des Niederganges als Unterhaltungsstoff, bis herab in die Prosa der bekannten Volksbücher. Dieselben Fahrenden aber denke ich mir doch auch wieder für diese Periode so gut wie für die früheren, als die Bewahrer des eigentlichen Kunstmomentes im Volksgesang. Sie als Führer an der Spitze, schuf und sang das Volk die Fülle jener Lieder, die wir wohl mit Recht unsterblich nennen dürfen, nicht nur, weil sie jetzt durch die Hand eines grossen Dichters, der ihren poetischen Werth tiefer, wie Einer, erkannte, für alle Zeiten der Vergessenheit entrissen sind, sondern vielmehr, weil ihr frisches Leben und ihre reizende Natürlichkeit das nothwendige Correctiv der Kunstpoesie schon einmal in unserer neuesten grossen Literaturepoche gebildet hat und immer wieder bilden wird. Das ist der Schatz, den wir hauptsächlich den beiden sonst dürren Jahrhunderten verdanken, welche der ersten mittelalterlichen Glanzepoche unserer Poesie auf dem Fusse folgen und mit diesen Liedern vor Allem unterhielt und ergötzte sich damals das Volk. Ein nochmaliger Aufschwung des Volksliedes folgte im 16. Jahrhundert; doch ist er vermöge der grossen religiösen und politischen Bewegung und Erregung der Zeit vorherrschend auf das Kirchenlied und die politische Dichtung gewandt.

Nun endlich wird es aber Zeit, uns wieder nach der Musik umzusehen und eine kurze Betrachtung wird genügen, um damit zum Schluss zu gelangen.

Wenn wir die Entwicklung der Musik rückwärts nach ihren Quellen zu verfolgen, so finden wir in den letzten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts eine Reform der musicalischen Darstellungsweise, deren Anstoss von Italien ausgeht und diesseits deren die Herausbildung der ganzen uns heute geläufigen Fülle der Formen in drei Schulen liegt, der italienischen, französischen und deutschen. Vor dieser Bewegung liegt jene erste grosse Periode der contrapunctischen Kunst, welche innerhalb der Kirche erblühte, auch hier in den Schöpfungen Palästrinas und seiner Zeitgenossen ihre schönsten Früchte getragen hat. In dieser Periode gibt es für die verschiedenen Aufgaben der Musik genau genommen nur eine einzige Darstellungsform und sie ist auch den verschiedenen Nationen gemeinsam; an ihrer Herausbildung scheinen die Franzosen den frühesten, wir Deutsche den spätesten, die Niederländer und Italiener den wichtigsten Antheil zu haben. Dies nun ist zugleich die Periode, in der wir zum ersten Mal neben der kirchlichen Musik auch ein voll entwickeltes weltliches Kunstwerk dieses Gebietes finden. Dass aber die Kunst erst kürzlich aus der Kirche in die Laienwelt übertragen sein kann, das geht schon daraus hervor, dass auch diese weltlichen Gesänge wiederum jene selbe Form tragen, die auch in der Kirche herrscht. Es hatte also die Kunst noch nicht Zeit gehabt, für die von der kirchlichen so ganz verschiedene andere Aufgabe eigene charakteristische Formen herauszubilden. Immerhin freilich brauchten Entwicklungen, welche heute in Zeiten des vollen Subjectivismus sehr rasch innerhalb der sich verschränken- den Generationen vor sich gehen, damals viel längere Perioden und wir werden sogleich in Deutschland die uns vor Augen tretenden ersten Anfänge dieser weltlichen Musik wieder

um mehr als anderthalb Jahrhunderte vor dem Ablauf ihrer ersten Periode finden.

Als Kern und Gegenstand der weltlichen Musik erblicken wir nun aber jetzt eben jenes Volkslied, bei dem vorhin unsere literärgeschichtliche Betrachtung endete. Aber in wie ganz anderer Gestalt! Das Wort ist gar sehr Nebensache geworden, nur dass es als Träger der Sangmusik unentbehrlich ist. Ja fast verschwindet uns auch die Volksweise, welche dazu gehört, denn sie ist zum Tenor, zur Mittelstimme eines mehrstimmigen contrapunctischen Tonstückes geworden, in dem das Ohr sie selbst nur noch mühsam erkennt. Dergleichen 3-, 4-, 5- und mehrstimmige Lieder zu singen zeigt sich uns in Deutschland im 16. Jahrhundert als allgemein verbreitete Uebung und beliebteste Unterhaltung. Dafür zeugt die überaus grosse Menge von Volksliedern, welche wir in solchen kunstmässigen Bearbeitungen besitzen und eben so die grosse Anzahl der in einzelnen Stimmheften gedruckten Sammlungen solcher Gesänge aus dem 16. Jahrhundert. Nur wenn diese Bücher allgemeinsten Absatz fanden, konnten bei den damaligen hohen Kosten des Druckens die Verleger zu ihrem Vortheil kommen. Wenn wir nun wieder die Anfänge dieser Kunstübung in Deutschland auf finden können, so haben wir damit zugleich den gesuchten Eintritt der eigentlichen und selbständigen Musik in die gesellige Unterhaltung. Ueber das 16. Jahrhundert zurück kommen wir schon mit Heinrich Fink, der noch im 16. Jahrhundert für einen der grössten deutschen Meister dieser Kunst galt, dessen Blüthe aber schon in die zweite Hälfte des 15. fällt. Noch etwa um ein halbes Jahrhundert weiter rückwärts führt uns sodann das schon einmal genannte Liederbuch des Locheimer, welches Arnold oder eigentlich Beller mann aus der in Wernigerode befindlichen Handschrift im 2. Bande von Chrysanders Jahrbüchern für musikalische Kunst veröffentlicht hat. Es enthält eine Reihe von Volksliedern

darunter 6 in dreistimmiger contrapunctischer Bearbeitung der erwähnten Art und noch andere, die zwar nur einstimmig aufgezeichnet wurden, aber erkennen lassen, dass auch sie in dieser Gestalt zum Tenor eines mehrstimmigen Satzes dienten. Das ist das älteste Vorkommniss in Deutschland und zugleich zeigt uns eben die Dreistimmigkeit die ältere und einfachste Art solcher Tonstücke. Gesammelt und aufgezeichnet um 1450 müssen die Lieder selbst in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts fallen. In dieser Zeit also haben wir bis weiter den Anfang der weltlichen Unterhaltung mit der Musik zu suchen. An den Gesang schloss sich rasch die Instrumentalmusik an, zuerst auf 2 Instrumenten: in der Kirche die Orgel, die damit begann, die Formen des kirchlichen Gesanges auf ihren Tasten nachzumachen und in der Laienwelt die Laute, deren erste Virtuosen, wie uns die Lautenbücher des 16. Jahrhunderts lehren, eben wieder jene selben mehrstimmigen Volkslieder auf ihr Instrument übertrugen und sie mit den Läufen und und Figürchen verbränten, die ihnen die Laute zur Geltendmachung, ihrer Virtuosität gestattete und die sie vermöge ihres der menschlichen Stimme gegenüber so kurzathmigen Tones fast nothwendig machte. Aber auch auf Instrumenten gespielt und geblasen wurden alsbald diese contrapunctischen Lieder, gewiss im 16., doch wohl auch schon im 15. Jahrhundert. War man doch längst gewohnt, die Singstimmen instrumental zu begleiten. So also schloss auch der Anfang des weltlichen Orchesters sich an diese Lieder an. Dem lyrischen Volksliede, in dessen Blüthe die alte Entwicklung im 14. und 15. Jahrhundert ausging, flog gewissermassen der Samen der neuen Kunst der Musik an; hier schlug er rasch kräftige Wurzeln, von hieraus entfaltete er sich zu der Tiefe der Kunst und zu der Fülle der Formen, in der die Musik heute alle Welt erfreut.

Es ist eigen: eben in dem Augenblick, wo sich der von einer wissenschaftlichen Geistesbildung nur der einen kleineren Hälfte der Menschen untrennbare Bruch des Volkes ankündigt, nach dessen Eintritt sich die Dichtkunst von der Menge weg und überwiegend in die Kreise feinerer Bildung zurückzieht, findet sich wie zum tröstenden Ersatz die neue Kunst ein, welche jene Kluft von Anfang an wieder ausfüllt. Denn die Töne, die ihr zum Kunstmittel dienen, sind ein so allgemeines Mittel des Ausdrucks, dass sie für jeden verständlich bleiben und während sich die Dichtkunst zuerst an das Denken wendet und erst auf diesem Wege an das Gefühl, richtet sich die Musik umgekehrt zuerst an das Gemüth und erst durch dessen Vermittelung an das Reich der Vorstellungen. Das Gemüth aber lebt und fühlt in gleicher Kraft im Kinde des Volkes, wie im geistig Gebildeten. Hier liegt vielleicht nicht der kleinste Theil der culturgeschichtlichen Bedeutung der Musik. Man hat sie wohl die christliche Kunst genannt, weil ihre wahre Geburt nicht nur der christlichen Zeit, sondern auch recht eigentlich der christlichen Kirche angehört. So viel ist gewiss, dass keine Kunst sich so sehr, wie sie, in echt christlicher Milde mit ihren Freuden und Erhebungen herablässt auch bis zu denen, die arm am Geiste sind.
