

Mitteldeutschland als Musiklandschaft*

von Klaus Hortschansky

Über Mitteldeutschland als Musiklandschaft zu sprechen, heißt Eulen nach Athen zu tragen, denn nicht nur die Athener bzw. die Mitteldeutschen wissen ziemlich genau von der Bedeutung des Musiklebens in dieser Region für Deutschland, ja für Europa, sondern auch in fernen Landschaften ist immer ein Bewußtsein von dem überregionalen und außerordentlichen Charakter lebendig geblieben, den das einstige Zentrum Deutschlands für die deutsche Musikkultur gehabt hat.

Diese Feststellung setzt als gegeben voraus, daß der Begriff „Mitteldeutschland“ fest umrissen ist und eine Verständigung darüber nicht notwendig erscheint. Das Gegenteil ist der Fall. In Wirklichkeit nämlich ist der Begriff „Mitteldeutschland“ vielfältig gebrochen und variabel angesiedelt zwischen geographischen, politischen oder sprachlichen Begründungsmaximen¹. Der adjektivische Begriffs-Bestandteil „mittel“ verweist auf Zentrierung ebenso wie auf Vermittlung. Zum schillernden Verständnis trägt schließlich vor allem sein Gebrauch in der politischen Sprache der letzten 50 Jahre bei. Dabei war er zu einem Kürzel für die DDR geworden, mit der ursprünglich beabsichtigten Implikation, daß es eigentlich noch ein Ostdeutschland dahinter gäbe – also Schlesien, Ostpreußen und die Neumark –, das in ferner Zukunft einmal wieder zu Deutschland gehören sollte.

Das hinter diesem Sprachgebrauch stehende politisch-geographische Denkmodell ist ein vertikales, das Deutschland in die senkrechten Streifen Westdeutschland, Mitteldeutschland gleich DDR und Ostdeutschland gleich die durch den zweiten Weltkrieg verloren gegangenen Gebiete des Deutschen Reiches einteilt. Immerhin ist mit dem Gebrauch des Begriffes „mitteldeutsch“ in diesem Sinne ein Lernprozeß vonstatten gegangen, denn das (in der DDR entstandene) *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache* bezeichnet ihn als: „veraltend“², d. h. er kommt schon in den 60er Jahren langsam außer Gebrauch, weil das alte Ostdeutschland zunehmend außerhalb der politisch-taktischen Sichtweite gerät.

Zu dem eben aufgezeigten Denkmodell gibt es kontrovers dazu ein älteres, das auf den Germanisten Franz Pfeiffer (1815–1868) zurückgeht. Dieser führte 1845 den schon im 14. Jahrhundert belegten Begriff „mitteldeutsch“³ als sprachwissenschaftlichen Terminus ein, um damit sprachlich und geographisch ein vermittelndes Bindeglied zwi-

* Vortrag gehalten anläßlich der Einrichtung der Geschäftsstelle der „Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e. V.“ im Kloster Michaelstein am 9. November 1995.

¹ Vgl. Hermann Paul, *Deutsches Wörterbuch*, 9., vollständig neu bearb. Aufl. von Helmut Henne u. Georg Objartel, Tübingen 1992, S. 580.

² *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*, Bd. 4, hrsg. v. Ruth Klappenbach u. Wolfgang Steinitz, Berlin 1974, S. 2531.

³ Nachweis bei H. Paul [s. Anm. 1].

schen dem Oberdeutschen im Süden und dem Niederdeutschen im Norden zu definieren. Nach seiner Ansicht fand im Mitteldeutschen jener sprachliche Ausgleich statt, der zur Ausbildung einer dann auch von Nord und Süd angenommenen Schriftsprache führte.

Es ist ohne weiteres einsichtig, daß dieses Denkmodell horizontal angelegt ist, denn es teilt Deutschland in einen norddeutschen Raum mit niederdeutscher Sprache, in einen mitteldeutschen Raum mit entsprechender Sprache und einen süddeutschen Raum mit oberdeutscher Sprache ein. Dieses Begriffsverständnis hat die Sprachwissenschaft, die Literaturgeschichte, die Historiographie und den allgemeinen Sprachgebrauch bis 1945 bestimmt und liegt auch den folgenden Überlegungen zugrunde, in der Hoffnung, daß er, auch wenn noch zu modifizieren, in dieser Bedeutung wieder an Boden gewinnen kann.

Ein wesentliches Merkmal des so verstandenen Mitteldeutschlands ist nicht zuletzt die Tatsache, daß eine nicht geringe Zahl der bedeutendsten Komponisten, mit denen heute jeder Europäer den Gedanken an deutsche Musik verbindet, aus diesem Raum stammt: Heinrich Schütz (1585–1672) aus Köstritz bei Gera, Georg Philipp Telemann (1681–1767) aus Magdeburg, Johann Sebastian Bach (1685–1750) aus Eisenach in Thüringen, Georg Friedrich Händel (1685–1759) aus Halle an der Saale, Robert Schumann (1810–1856) aus Zwickau in Sachsen und Richard Wagner (1813–1883) aus Leipzig, hinter denen noch viele andere stehen. Gäbe es da nicht noch die Wiener Klassiker Joseph Haydn (1732–1809) und Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), die dem oberdeutschen Raum entstammen, so könnte man von einem Supremat Mitteldeutschlands an der deutschen Musikkultur sprechen.

Man muß sich die Frage stellen, wieso es zu einer solchen Hervorbringung guter und bester Komponisten aus einer Landschaft heraus kommen konnte. Die Fragestellung ist nicht neu und sie ist in der älteren Forschung vor allem von der anthropologischen Seite aus angegangen worden. Dabei hat jener schon von dem Germanisten Franz Pfeiffer in die Diskussion gebrachte Gedanke des Ausgleichs eine zentrale Rolle gespielt.

Im Jahre 1957 veröffentlichte Hans Joachim Moser ein nicht unproblematisches, aber für die musikalische Landesforschung nützliches, weil bis heute in seiner Art noch immer allein dastehendes Buch mit dem Titel *Die Musik der deutschen Stämme*. Es erscheint zu einfach, einen solchen Titel und damit die anthropologische Beschäftigung mit den Rassen dieser Welt und den Stämmen der Regionen zu verdammen, nur weil die Rassentheorie in den 30er und 40er Jahren dieses Jahrhunderts verheerende Anwendungen erfahren hat.

Grundlegenden Wesenszügen dieses Landstrichs versucht Moser mit folgenden Worten beizukommen: „Von Natur eignet diesem breiten Mittelstreifen [gemeint ist Mitteldeutschland vom südlichen Rheinland über die Pfalz, Hessen, Thüringen, Sachsen bis nach Schlesien] ein zwischen Nord und Süd vermittelnder, ausgleichender, weniger schwankender als zusammenfassender Grundzug, und es nimmt nicht wunder, wenn hier durch alle Jahrhunderte deutscher Volkwerdung etwas wie ein geistiges Zentraldeutsch-

land beheimatet gewesen ist.“⁴ Weiter unten wird von diesem ausgleichenden Charakter des Mitteldeutschen der niederdeutsche Mensch mit seinen „oft seltsam schroffen Widersprüchen“ abgesetzt⁵.

Es mag an einem solchen Zugang einiges daran sein, doch bevor eine anthropologische Wissenschaft nicht neue Kriterien bereitgestellt und mit den Auswüchsen der Rassentheorie abgerechnet hat, erscheint dieser Weg kaum ernsthaft begehbar. Und eine solche wissenschaftliche Beschäftigung mit der Anthropologie ist derzeit nicht in Sicht.

Jegliche anthropologische Sichtweise hat jedoch auch eine historisch-soziologische Komponente, die bei der Fragestellung nach der Bedeutung der Musiklandschaft Mitteldeutschland heranzuziehen ist. Was zeichnet Mitteldeutschland als historische Landschaft vor anderen Landschaften aus? Sind diese Merkmale geeignet, der Kultur und damit dem Musikleben einen besonderen Auftrieb zu geben? Und welche soziologischen Grundlagen sind die Voraussetzung für das spezifische Aussehen der politischen Landkarte Mitteldeutschlands? Im Rahmen dieser Fragestellungen können sich auch die Antworten auf das gestellte Thema „Mitteldeutschland als Musiklandschaft“ bewegen. An dieser Stelle sei zweier Musikforscher gedacht, die unendlich viel Material erschlossen und bereitgestellt haben, das für die historisch-soziologische Beschäftigung mit der mitteldeutschen Musikkultur grundlegend ist und die als Väter einer regional konzipierten Musikgeschichtsforschung betrachtet werden dürfen: Arno Werner (1885–1955) und Max Seiffert (1868–1948).

Die historisch-politischen Landkarten des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, kurz des alten Deutschen Reiches bis zu seiner Auflösung im Jahre 1806, weisen seit der frühen Neuzeit gerade im mitteldeutschen Raum eine immer größere Untergliederung der staatlichen Territorien auf, die im Norden und im Süden von immer größerer Konzentration konterkariert wird. Während sich die Hessen nach dem Tode des Landgrafen Philipp des Großmütigen (reg. 1509–1567) ebenso eine Teilung des Gesamtstaates in Teilstaaten leisteten wie die Wettiner mit der Teilung im Jahre 1485 in ernestinische und albertinische Linie, dehnte sich im Norden Brandenburg-Preußen immer weiter aus, bis es schon unter dem Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm (reg. 1640–1688) von Memel im Osten bis nach Wesel am Rhein reichte. Und in der gleichen Zeit können auch die Wittelsbacher im Süden und im Westen sowie die Württemberger im Südwesten ihre Gebiete arrondieren.

Die Historiographie hat diesen politischen Zustand, der unter den verschiedensten Wandlungen bis zum Ende des Deutschen Reiches andauerte, als Kleinstaaterei bezeichnet. Es erscheint symptomatisch, daß der Begriff Kleinstaaterei mit seiner eindeutig pejorativen Konnotation erst nach dem Ende des Deutschen Reiches und kurz vor dem Wiener Kongreß von 1815 aufgekommen ist⁶. Damit kommt ihm eine ideologische Funktion zu, die ihn zur Kampfvokabel für die aus den Freiheitskriegen gewonnenen Vorstellungen eines größeren Deutschlands und für die namentlich preußischen Wün-

⁴ Hans Joachim Moser, *Die Musik der deutschen Stämme*, Darmstadt 1957, S. 314.

⁵ Ebd.

⁶ H. Paul [s. Anm. 1], S. 463.

sche nach größtmöglicher Staatlichkeit in den Verhandlungen in Wien machte. Diese Begrifflichkeit ist genau in der Atmosphäre entstanden, aus der heraus die Siegermacht Preußen das Königreich Sachsen bei den Wiener Kongreßverhandlungen am liebsten vollständig von der Landkarte gelöscht gesehen hätte; immerhin mußte Sachsen fast die Hälfte seines ehemaligen Territoriums abgeben.

Nicht allein der heutige Föderalismus, sondern auch die bewegte politische und kulturelle Geschichte des alten Reiches lehrt jedoch, die Vorteile der absichtlich negativ interpretierten sog. Kleinstaaterei richtig einzuschätzen. Über die politische Komponente kann und soll hier nicht ausführlich gesprochen werden. Die Idee jedoch, mit dem vom Kaiser regierten und durch viele Fürsten verwalteten Reich nicht einen Zentralstaat nach dem Muster Frankreichs oder Englands zu bilden, hat zu einer Flexibilität und Vielfalt historisch-politischer Lösungen beigetragen, die anderswo kaum möglich gewesen sind.

Jene Zuspitzung der gesellschaftlichen Verhältnisse, die 1789 zur Französischen Revolution geführt hat, war im Deutschen Reich längst durch das Verbot der Jesuiten und durch den aufgeklärten Staatspragmatismus eines Friedrichs II. (reg. 1740–1786) in Brandenburg-Preußen, eines Josephs II. (reg. 1740–1786) in Österreich, eines Carl Augusts (reg. 1765–1828) in Weimar und anderer Fürsten abgemildert und in verträgliche Bahnen gelenkt worden. Gerade die Reaktion im Staatenverbund auf die sich anbahnenden gesellschaftlichen Probleme ermöglichte den Ausgleich und die vorübergehende Lösung.

Auch ein anderes Problem hat der Staatenbund Deutsches Reich besser gelöst als das zentralistische Frankreich: das Problem der beiden christlichen Konfessionen. Während Frankreich seine Protestanten während der Hugenottenkriege des 16. Jahrhunderts mit ihrem Höhepunkt, der Bartholomäusnacht, und dann wieder seit der Revokation des Edikts von Nantes im Jahre 1685 gnadenlos verfolgte und aus dem Land drängte, schaffte es das Deutsche Reich unter den Geburtswehen zweier Kriege, des Schmalkaldischen Krieges und des Dreißigjährigen Krieges, die Gleichberechtigung des römisch-katholischen, des lutherischen und seit 1648 auch des reformierten Glaubensbekenntnisses sicherzustellen.

Der Vielfalt der politischen Lösungsmöglichkeiten, die hier nur angedeutet sind, entspricht die Vielfalt der kulturellen Möglichkeiten und Angebote. So viele Staaten es im Deutschen Reich gegeben hat, so viele, jeweils unverwechselbare Kulturen hat es auch gegeben. Da die Zahl der Staaten in jenem beschriebenen mitteldeutschen Streifen besonders groß war, ist hier auch die kulturelle Vielfalt besonders eindrucksvoll. Die Eigenart der Kulturen wird dabei nicht selten von den Orientierungen mitbestimmt, die in den einzelnen Fürstentümern bezogen werden. Dazu einige Beispiel aus der Musikkultur.

Es gehörte zur Normalität jedes Fürstentums, einen musikalischen Hofstaat zu unterhalten, der je nach Interesse des jeweiligen Fürsten und nach Lage der Staatsfinanzen opulent, durchschnittlich oder mager ausfallen konnte, wobei mit dem Herrschaftswechsel die Vorzeichen ins Gegenteil verändert werden konnten. Ein typisches Beispiel ist etwa Weimar, wo Herzog Ernst August (reg. 1728–1748) im Jahre 1735 die Hof-

kapelle endgültig auflöste⁷, in der doch unter seinem Vorgänger Wilhelm Ernst (reg. 1683–1728) immerhin Johann Sebastian Bach als Violinist (1703) und später als Hoforganist (1708) beschäftigt gewesen war.

Die Orientierung der Hofmusik war in den mitteldeutschen Fürstentümern durchaus unterschiedlich. Bekannt ist, daß am Dresdner Hof nach dem letzten franko-flämischen Komponisten Mattheus Le Maistre (um 1505–1577) ein Italiener, Alessandro Scandello (1517–1580) Hofkapellmeister wurde, der dann wieder von deutschen Meistern abgelöst wurde. Spätestens seit dem Siegeszug der italienischen Instrumentalmusik in der Art des Antonio Vivaldi (1678–1741) und dem gleichzeitigen Siegeszug der italienischen Oper jedoch gewann wieder die italienische Musikpartei eindeutig die Oberhand, der sich auch deutsche Opernkomponisten wie Johann Adolf Hasse (1699–1783) und Johann Gottlieb Naumann (1741–1801) beugen mußten, indem sie italienische Opern schrieben. Die nach Süden gerichtete Orientierung wird auch in der Verpflichtung des Böhmen Jan Dismas Zelenka (1679–1745) als Vizekapellmeister der (scil. katholischen) Kirchenmusik (1721) deutlich.

Eine andere Orientierung ist an den kleinen sächsischen Höfen in Thüringen erkennbar. Das großartige Experiment, eine deutschsprachige Nationaloper zu schaffen, verbindet Weimar und Gotha mit Mannheim. Die Oper *Alceste*, zu der Christoph Martin Wieland (1733–1813) den Text und eine lange programmatische Erklärung geschrieben hatte⁸, wurde mit der Musik des Musikdirektors der Seylerschen Theatergesellschaft, Anton Schweitzer (1735–1787), 1773 in Weimar uraufgeführt. Das nächste bedeutende Werk Schweitzers, das lyrische Monodram *Polyxena* mit Text von Friedrich Justin Bertuch (1747–1822) wurde 1775 in Gotha aufgeführt. Und die vieraktige Oper *Rosemunde*, Musik vom inzwischen zum Gothaer Hofkapellmeister avancierten Schweitzer, Text wiederum von Wieland, wurde dann 1780 in Mannheim am Hof des Kurfürsten Carl Theodor (reg. 1742–1777) von der Pfalz aufgeführt. Die Entwicklung des deutschen Theaterwesens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind der zwingende Hintergrund einer solchen Orientierung, die die Musikkultur gerade am Hof in Gotha wesentlich mitgeprägt hat.

Die Hofmusik in Braunschweig-Wolfenbüttel orientierte sich trotz einer so herausragend deutschen Figur wie Michael Praetorius (1571/72–1621) im 17. Jahrhundert wesentlich nach Frankreich und ahmte dessen Ballett-, Theater- sowie Orchestermusik nach. In dem Maße jedoch, in dem die Braunschweiger Messe als die wichtigste Einrichtung dieser Art in Nordwestdeutschland auch theatersüchtiges Publikum aus dem ganzen norddeutschen Raum herbeilockte, spielte man in Braunschweig nach dem Vorbild der Hamburger Gänsemarkt-Oper deutschsprachige Oper, zu der auch der Mitteldeutsche Georg Friedrich Händel frühe Beiträge geleistet hatte.

Daß Braunschweig eigentlich nicht mehr in die kulturelle Landkarte Mitteldeutschlands gehört, scheint zwar offenkundig zu sein – im Namen der Stadt steckt das nieder-

⁷ Wolfgang Lidke, *Das Musikleben in Weimar von 1683 bis 1735* (= Schriften zur Stadtgeschichte und Heimatkunde, Bd. 3), Weimar 1954, S. 84.

⁸ „Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel *Alceste*“, in: *Der Teutsche Merkur*, 1773–1774.

deutsche „wik“ als Bezeichnung für einen Rastort von Kaufleuten –, doch zeigt gerade dieses Beispiel eine in der Geschichte wechselnde, ambivalente kulturelle Orientierung. Zeitweise nach dem Norden ausgerichtet, werden dann wieder die Verflechtungen mit Mitteldeutschland sehr eng, als die braunschweigische Prinzessin Anna Amalia (1739–1807) 1756 Herzogin von Sachsen-Weimar und Eisenach wird. Ein kleiner Teil des Territoriums des Herzogtums Braunschweig-Wolfenbüttel, nämlich die Grafschaft Blankenburg-Regenstein – dazu gehörte auch Michaelstein –, war zudem politisch und wirtschaftlich immer eng mit dem mitteldeutschen Raum um Halberstadt verbunden. Auch nach 1918 gehörte Blankenburg bis 1945 weiterhin zum Freistaat Braunschweig. Erst mit der Ziehung der Zonengrenze ist die Verbindung aufgehoben worden.

Der hier das Wort geredeten kulturellen Vielfalt in einer nur schwer gänzlich überschaubaren Anzahl von kleinen Fürstentümern im mitteldeutschen Raum von Trier bis beinahe an die Quelle der Oder könnte mit Recht entgegengehalten werden, daß es da doch zumindest – wenn man einmal von dem vielgliedrigen Schlesien, das erst in preußischer Zeit eine Verwaltungseinheit geworden ist, absieht – einen großen Staat gegeben hat, der von der Ausdehnung und seinem Gewicht im Reichsverband her kaum als Kleinstaat im Sinne des 19. Jahrhunderts bezeichnet werden kann: nämlich Sachsen. Seine Kurfürsten hatten es verstanden, sich im Gefolge des Dreißigjährigen Krieges als politisches Gegengewicht zu Brandenburg zu etablieren, und August dem Starken (reg. 1694–1733) gelang es noch vor den Hohenzollern, sich ein Königtum außerhalb der Jurisdiktion des Deutschen Reiches zu sichern, indem er sich zum König von Polen wählen ließ.

In seiner größten Ausdehnung reichte das Kurfürstentum Sachsen immerhin von den Toren der freien Reichsstadt Mühlhausen und von Suhl in der ehemaligen Grafschaft Henneberg im Westen bis beträchtlich über die Neiße hinaus an Bober und Queis im Osten, und von Belzig – nicht allzuweit von Brandenburg an der Havel und von Potsdam entfernt – im Norden bis ins Vogtland im Süden. Seit dem Erlaß der Goldenen Bulle von 1356 hatten die Sachsen unter den weltlichen Kurfürsten das wichtigste der zeremonialen Ämter, das des Erzmarschalls inne.

Das Modell der vielen kleinen Fürstentümer muß also erweitert werden, will man die kulturelle Vielfalt in Mitteldeutschland verstehen. Kaum eine andere Region – mit Ausnahme des deutschen Südwestens – verfügt über ein solch dichtes Netz von Städten wie Mitteldeutschland im engeren Sinne, womit jetzt die heute aus den Ländern Thüringen, Sachsen und Sachsen-Anhalt bestehende Region gemeint sei. Man kann ruhig behaupten, daß mindestens alle 20 Kilometer eine gewachsene Stadt liegt, eine Erscheinung, die es so weder in Hessen noch in der Pfalz gibt. Damit erscheint der sächsisch-thüringische Raum auch gegenüber dem westlichen Mitteldeutschland politisch-soziographisch abgegrenzt. Man denke nur an die Städtekette Eisenach – Gotha – Erfurt – Weimar – Naumburg – Weißenfels – Leipzig oder diejenige von Jena, über Gera, Glauchau, Zwickau, Chemnitz, Freiberg nach Dresden. Und noch viele andere namhafte Städte wären darüber hinaus etwa auch in der Nord-Süd-Richtung zu nennen. Alle diese Städte verfügten

über eine gesunde Wirtschaftskraft, die vom Handel ebenso wie vom Manufakturwesen oder – in Sachsen – vom Silberbergbau gespeist wurde.

Die Stadt hat bis in das 18. Jahrhundert hinein mit der Rechtsfunktion, mit der Schutzfunktion und mit der Wirtschaftsfunktion eine wesentliche Rolle für die Integration der Stadtbürger gehabt, die auch ihr kulturelles Zusammenleben unabhängig vom Vorhandensein einer fürstlichen Residenz regelte⁹. Und als ihre originären Funktionen im Verlaufe des 18. Jahrhunderts im wesentlichen verloren gegangen waren, behielt die Stadt dennoch ihre identitätsstiftende Kulturfunktion bei, der weder Historiker noch Kulturwissenschaftler bisher grundlegende Studien gewidmet haben, wiewohl doch die deutsche Stadt erstmals zur Wertmarke kultureller Institutionen und Bewegungen geworden war, ablesbar an Stichworten wie *Bremer Beiträge* (ab 1744), *Göttinger Hain* (ab 1772) oder Gotthold Ephraim Lessings *Hamburger Dramaturgie* (1767/69).

Das Musikleben einer mitteldeutschen Stadt hat seine Grundlage in zwei typischen Erscheinungen bzw. Institutionen, die es anderswo natürlich auch gegeben hat, die angesichts der Dichte aber gerade im mitteldeutschen Raum für die enorme Hervorbringung, um nicht zu sagen Produktion musikalischer Kräfte gesorgt hat. Das eine ist die Stadtpfeiferei und das andere ist die Kantorei.

Die Stadtpfeifer, deren Bezeichnung so seit dem 14. Jahrhundert nachweisbar und seit dem 16. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum üblich ist, sind in städtischen Diensten stehende Berufsmusiker, die als musikalische Alleskönner auf den verschiedensten Instrumenten festumrissene Aufgaben und Pflichten im städtischen Zeremoniell und kulturellen Alltag hatten. Die größeren Städte wie Leipzig hielten sich in der Regel vier bis neun Stadtpfeifer, in den kleineren Städten wurde das Amt von einem Meister mit Gesellen und Lehrlingen ausgeübt. Mit dem Niedergang des die Stadtpfeifereien organisierenden Zunftwesens am Ende des 18. Jahrhunderts und dem Aufkommen des öffentlichen Konzerts wurden diese Musiker in eine von einem Musikdirektor geleitete Stadtmusik oder Stadtkapelle umgewandelt.

Das von den Stadtpfeifern vor allem vom 16. bis 18. Jahrhundert beherrschte musikalische Repertoire kann man sich nicht weit genug vorstellen. Es reichte vom einfachen Signal bis zur Motette, vom Tanzsatz bis zur Kantate. Der zunehmenden Spezialisierung der Hofmusiker stand die Beherrschung möglichst aller gebräuchlicher Instrumente bei den Stadtpfeifern gegenüber. Bezeichnend erscheint der Werdegang des bekannten Lehrers Friedrichs des Großen, Johann Joachim Quantz (1698–1773). Ausgebildet als Lehrling und Geselle der Stadtpfeiferei zu Merseburg, lernte er, wie üblich, alle gängigen Instrumente beherrschen. Mit diesem Können kam er 1716 in die Stadtkapelle zu Dresden. Eine erste Spezialisierung setzte ein, als er 1718 als Oboist in die sog. Polni-

⁹ Vgl. hierzu Otto Borst, „Kulturfunktionen der deutschen Stadt im 18. Jahrhundert“, in: ders., *Babel oder Jerusalem? Sechs Kapitel Stadtgeschichte*, Stuttgart 1984, S. 355–392, 567–592; Klaus Hortschansky, „Musikrezeption in der Stadt des 18. Jahrhunderts. Überlegungen zu einer Typologie“, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, hrsg. v. A. Laubenthal, Kassel etc. 1995, S. 273–279.

sche Kapelle Kurfürst Augusts des Starken aufgenommen wurde. Später wandte er sich der Flöte als Hauptinstrument zu, mit der sein Name dann für immer verbunden blieb.

Wie Quantz lernten noch manch andere, im allgemeinen Bewußtsein lediglich als hervorragende Komponisten existierende Musiker ihr Handwerk in der Lehr- und Gesellenzeit einer Stadtpfeiferei. Verwiesen sei auf Johann Christoph Pezel (1639–1694), seit 1664 Ratsmusikus in Leipzig und seit 1681 Stadtmusikus in Bautzen, auf Friedrich Wilhelm Zachow (1663–1712), den Lehrer Georg Friedrich Händels, der von seinem Vater eine Ausbildung als Stadtpfeifer in Eilenburg erhalten hatte, sowie auch Johann Gottfried Reiche (1667–1734), ausgebildet als Lehrling wohl in Weißenfels, der seit 1688 in Leipzig alle Stufen vom Gesellen, Kunstpfeifer (1700), Stadtpfeifer (1706) bis zum Senior der Stadtpfeifer (1709) durchlief. Schließlich muß noch auf die Vorfahren Johann Sebastian Bachs verwiesen werden, von denen nicht wenige Stadtmusiker waren. In diesem Zusammenhang ist gerade Pezel wieder ein gutes Beispiel für die Verbindung deutscher Stadtpfeifer- und Ratsmusiktradition mit Elementen der französischen und italienischen Tanzmusik.

Das andere Standbein der mitteldeutschen Musikkultur war seit der Reformation die Kantorei, eine Institution, die während des 16. und 17. Jahrhunderts besonders zahlreich in den lutherischen Kernlanden Sachsen und Thüringen gegründet wurde. In ihrer Zusammensetzung aus musikbegabten Lateinschülern und freiwillig mitsingenden Bürgern erfüllte sie in hohem Maße das Ideal stadtbürgerlicher Kommunikation, die in Geselligkeiten und mehrtägigen Convivien ihren gesellschaftlichen Ausdruck fand. Das Kantoreiwesen griff – namentlich wieder in den beiden genannten Gebieten – auch auf Dörfer über, wo sich oft die Bezeichnung „Adiuvantenchor“ findet. Johann Sebastian Bach sprach in seinem Mühlhäuser Entlassungsgesuch vom 25. Juni 1708 geradezu von „der fast auf allen Dorfschafften anwachsenden kirchen music“¹⁰.

Martin Luthers (1483–1546) Einsicht, daß ihm die Musik von der Schöpfung her als Mittel der Verkündigung und der frohen Glaubensäußerung prädestiniert erscheine, hat sich produktiv und wirkungsmächtig auf die kulturelle Entwicklung Mitteldeutschlands ausgewirkt. Seine Forderung nach der rechten Einheit von Musik und Sprache hat hier für lange Zeit eine wortgezeugte Musik entstehen lassen, die zu ihrem Inbegriff geworden ist.

Auch unter der Sicht des Wirkens Luthers engt sich der scheinbar breitangelegte Begriff Mitteldeutschland als Musiklandschaft ein, denn die von Sprachwissenschaftlern noch zum mitteldeutschen Raum gezählten Gebiete gehören zu einem nicht unwesentlichen Teil nicht der lutherischen Konfession an. Das westlich angrenzende Hessen-Kassel, die nassauischen Fürstentümer und die Kurpfalz sind calvinistisch orientiert – und im reformierten Ritus gibt es außer dem gemeinsamen Psalmengesang keine Kirchenmusik. Das ebenfalls sprachwissenschaftlich zu Mitteldeutschland zählende Franken ist weitgehend katholisch und daher in seinem Musikleben gänzlich anders

¹⁰ *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, vorgelegt und erl. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kritische Gesamtausgabe (= Bach-Dokumente, Bd. 1), Kassel etc. 1963, S. 19.

organisiert; nur die Fürstentümer Ansbach und Bayreuth sowie die freie Reichsstadt Nürnberg sind lutherisch. Damit sind wir wieder im wesentlichen bei Thüringen, Sachsen und dem südlichen Sachsen-Anhalt.

Es ist unnötig, an dieser Stelle eine Namenliste der bedeutendsten Kantoren in Mitteldeutschland zu geben. Die Tatsache ihrer Verankerung im musikgeschichtlichen Bewußtsein entbindet von einer solchen Erstellung. Vielmehr erscheint die Frage interessanter, in welchem Umfang das mitteldeutsche Kantorat einen beruflichen Anziehungspunkt für Auswärtige dargestellt hat. Daß sich Georg Philipp Telemann (1681–1767) aus Hamburg und Johann Christoph Graupner (1683–1760) aus Darmstadt 1722/23 um das Thomaskantorat in Leipzig beworben haben, kann man – abgesehen von der Ausstrahlung gerade dieses Postens – auch als Rückkehr in die Heimatregion der aus Magdeburg bzw. aus Kirchberg in Sachsen stammenden Komponisten auffassen.

Umgekehrt stellt Graupner ein Beispiel für jenen Modellfall dar, daß im mitteldeutschen Kantoreiwesen ausgebildete Musiker – er besuchte die Thomasschule in Leipzig und lernte bei Johann Kuhnau (1660–1722) – auswärts reüssierten. Denn Graupner war zunächst als Akkompagnist an der Hamburger Oper tätig, bevor er 1709 von Landgraf Ernst Ludwig (reg. 1678–1739) als Vizekapellmeister nach Darmstadt berufen wurde. Fälle wie dieser sind zahlreich, sie belegen, daß die kulturellen Grundlagen in Mitteldeutschland einen hohen Ausstoß von Musikern produzierten, dem nur begrenzte Anstellungsmöglichkeiten im Ursprungsgebiet gegenüberstanden. Grundsätzlich heißt dies, in Zukunft systematisch der Frage nach dem Austausch von Berufsmusikern zwischen den Regionen Deutschlands nachzugehen, was hier nur als Forschungsdesiderat formuliert werden kann.

Vergleicht man die Musiklandschaft Mitteldeutschland mit den großen Flächenstaaten Nordwestdeutschlands, von denen der geistliche Staat Münster bis zum Ende des ersten Deutschen Reiches der größte war, so finden sich die obengenannten Argumente gleichsam ex negativo bestätigt. Die Region kennt mit Ausnahme von Münster selbst kaum größere Städte, geschweige denn jene Vielfalt kleinerer und mittlerer Städte, wie das in Mitteldeutschland der Fall ist. Der Topos „Westfalia non cantat“, der auch auf Friesland und – weniger berechtigt – auf Holstein bezogen begegnet, findet wohl nicht ganz unberechtigterweise seine Anwendung auf diese Landschaft. Er will besagen, daß in einer bäuerlichen Kultur, in der es ziemlich viele weit voneinander entfernt liegende Gutshöfe, kaum jedoch Dörfer, geschweige denn Städte gibt, eine Musikkultur mit ihrer kommunikativen Funktion nur geringen Nährboden hat.

Es ist wohl kein Zufall, daß Thomas Mann in dem Roman *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* aus dem Jahre 1947 seinen Haupthelden in der fiktiven Kleinstadt Kaisersaschern an der Saale im Regierungsbezirk Merseburg aufwachsen läßt. Dessen Vorfahren waren zum Teil als gehobene Handwerker und Landwirte im Schmalkaldischen angesiedelt. Diese Herkunftsbeschreibung erscheint fast wie eine Projektion der geographischen Spannbreite der Familie Bach, die ja auch von der Westgrenze Thüringens bis in das Länderdreieck Thüringen, Sachsen und Provinz Sachsen – so heißt es noch bei Thomas Mann – reicht.

Adrian Leverkühn gelangt denn auch im Studium, das er abbricht wie die meisten Musiker, in die Bach-Stadt Leipzig.

Unabhängig von der endzeitlichen Bedeutung des Romans an der Schwelle zum 20. Jahrhundert erscheint Mitteldeutschland hier als eine Landschaft, in der Musiker heranwachsen, die weit über ihre Zeit und ihre Region hinausreichende Musik zu komponieren vermögen und dabei – wie Johann Sebastian Bach – auch an die Grenzen des jeweiligen Materialstandes geraten konnten. Das Denkmal, das Thomas Mann damit Mitteldeutschland setzt, ist zugleich auch eine Aufforderung an die Musikgeschichtsschreibung und die musikalische Aufführungspraxis, den kompositorischen Verwirklichungen in dieser Region den ihnen gebührenden Stellenwert zu geben und immer wieder nach ihrer Bedeutung im Hinblick auf das Ganze der Musik – dies auch im Sinne Thomas Manns – zu fragen. Wenn Mitteldeutschland schon eine hervorragende Musiklandschaft ist, muß auch etwas zu ihrer allgemein zugänglichen Begreifbarkeit getan werden, wissenschaftlich wie praktisch – und das wäre eine angemessene Aufgabe der in Michaelstein angesiedelten „Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik“, wie man sie sich sinnvoller kaum vorstellen kann.