SIEBENBÜRGISCHE KUNSTBÜCHER 2. BD.

EGON HAJEK
DIE MUSIK

EGON HAJEK * DIE MUSIK

SIEBENBÜRGISCHE KUNSTBÜCHER

*

II. BAND

*

HERAUSGEGEBEN VON HEINRICH ZILLICH

DIE MUSIK

IHRE GESTALTER UND VERKÜNDER IN SIEBENBÜRGEN EINST UND JETZT

MUSIKALISCHE LEBENSBILDER VON

EGON HAJEK

1 9 2 7

KLINGSOR-VERLAG KRONSTADT

ALLE RECHTE VORBEHALTEN * KOPYRIGHT BY KLINGSOR-VERLAG, KRONSTADT

WALDEMAR VON BAUSZNERN

VEREHRUNGSVOLL ZUGEEIGNET

„Nicht die Kunst — der Künstler hat ein Ziel“

Hans Pfitzner

ZUM GELEIT

Ein Buch, wie dieses, sollte eigentlich als erster Versuch auf diesem Gebiete eines Vorwortes nicht bedürfen, rechtfertigt es doch sein Dasein aus dem Bedürfnis. Trotzdem kann ich es nicht ohne ein Geleitwort den Freunden der Musik übergeben. Ich möchte vor allem feststellen, daß diese Reihe von Kunstbüchern, in der auch die „Musik“ erscheint, nicht der Ort wäre, wo eine mit gelehrtem Apparat versehene umfangreiche Musikgeschichte Siebenbürgens das Tageslicht erblicken könnte. Dazu fehlen jedwede Vorarbeiten. Wir wollten einzelnes, was uns von Belang erschien, herausgreifen, Lebensbilder gestalten, von denen der heimatliche Kunstboden befruchtende Anregung erfahren, und wissen dabei wohl, daß es der Umfang dieses Versuches mit sich gebracht hat, manches nicht zu behandeln, was in einer systematischen Ausfeilung des Stoffes seinen angemessenen Raum in der Darstellung gefunden hätte. So aber bieten wir Gestalten und Verkünder der uns so holden Muse und überlassen es dem Kenner, für seine Ansprüche dort Ergänzungen, hier Richtigstellungen im Urteil vorzunehmen, wo ihn sein Herz mit einem Widerspruch belastet. Wir aber wünschen dem anspruchslosen Bande, daß er mit derselben musikfreudigen Entdeckerlust die Gefilde unserer Leserkreise beschreite, wie der Verfasser, dem sich in vielen Fällen mit der gestellten Aufgabe selbst Neuland eröffnete. Möge die Arbeit dem Gedanken Raum schaffen: es ist wert, sich mit siebenbürgischer Kunst zu beschäftigen, auch die Musik hat ihren Ehrenplatz in der Geschichte der Siebenbürger Sachsen.

Dr. EGON HAJEK

VORAUSSETZUNGEN

Über die Härte und Zähigkeit des deutschen Kolonistenvolkes in Siebenbürgen, viel gerügt, viel gehaßt, viel geneidet, breitet die holdeste aller Künste ihren versöhnenden Hauch. Nicht als ob sie hervorquölle aus den magischen Tiefen einer bizarren Volkskunst, wie sie die göttliche Schenkung unsern Mitnationen zugesellt hat, nein, ihr Lebensodem streicht herüber aus dem großen Born des deutschen Kulturbodens. Was bei der Einwanderung als Rhythmus des Blutes, als Gabe der rheinischen Urheimat mitgebracht wurde, fließt heute noch in Melodien und musikalischen Erlebnissen durch die Adern der Volksgemeinschaft. Während die Tracht sich bereitwillig wesensfremdem Gebaren anschloß, sich bald polnisch, bald ungarisch trug, während das Sprachgut sich nicht selten mit südeuropäischen Elementen auffüllte, hat sich das musikalische Empfinden rein, fast ohne die geringste Einflußwirkung bis auf den heutigen Tag erhalten. Wenn etwas der Theorie vom sogenannten „Einfluß" der Umwelt auf den Volkskörper ins Gesicht schlägt, so ist es diese Tatsache. War doch in der Reihe von 700 Jahren reichlich Gelegenheit, mit Tänzen, Liedern oder Instrumentalkunst aus der buntbewegten Fülle des Völkergewoges von echtem Zigeunerblut über Türk und Tartar zum Magyaren und Rumänen hin, musikalischen Tauschhandel zu treiben, lockte doch die oft gemeinsame Unterhaltung, der innige Verkehr mit dem Ungarischen Adel zum Verständnis für dessen Eigenart. Aber wenn es möglich schien, daß ein Held und Führer des deutsch-sächsischen Stadtrates Kronstadt *Michael Weiß* einen Teil seines Tagebuches in magyarischer Sprache verfaßte, so haben wir andrerseits *nicht die geringste Spur* in den Akten der Vergangenheit oder Gegenwart dafür, daß sich ein einziger

Musikvertreter des deutschen Kolonistenstammes je in die Gebiete eines andern Stilempfindens verirrt hätte, als in die der deutschen Musik. Wird dadurch die Gestalt des Gleichklanges vielleicht blasser, weniger blutdurchtränkt, oder sagen wir weniger erdgeboren, so weitet sich der Horizont des musikalischen Weltkreises über die Enge des einseitig nationalen Empfindens, während sich die Tonfolgen des rumänischen oder magyarischen Elementes bei den ersten fünf Takten bedingunglos zur immer wiederkehrenden Einheit gestalten, die unserem Empfinden nach an all zu geringer Abwechslung leidet.

Was ist also deutsch-siebenbürgische Musik?

Ich komme hier nicht weniger in Verlegenheit, als *alle* Deutschen und deutschgesinnten Musikschreiber. Volksfremde Ästhetiker lächeln über Worte wie *musikalisch sein* und *Tiefe*, Ausdrücke, die dem warm empfindenden Kunstfreund geläufig sind, ja ihm selbstverständlich scheinen, spötteln über Mangel an Originalität, weisen auf den überquellenden Melodienfluß romanischer Völker und entzücken sich am durchgängigen Parlando des Kelten. Wir hätten nichts dergleichen? *Hans Joachim Moser* sagt in seiner Musikgeschichte I. 15, „*Tiefe*“? Ja wie soll man jemandem die dritte Dimension erklären, der nur in der Welt der Flächenausdehnung lebt? „*Tiefe*“, will sagen, daß wir in der Musik nicht nur Klingklang und Formspiel sehn, sondern ..... Inhalt, Gefühlsausdruck, Persönlichkeitsbild ..... und dazu *H. A. Köstlin* (Die deutsche Tonkunst S. 16. ff). Die Grundzüge der deutschen Musik sind einmal der ausgesprochene Individualismus, vermöge dessen dem Deutschen die Tonkunst vor allem Ausdruck und Abdruck der bewegten Innerlichkeit ... Selbstmitteilung der Persönlichkeit ist ... Sodann: jener hohe, oft herbe Idealismus, der das Hauptgewicht auf die geistige, poetische, die prophetische Seite der Tonkunst legt ...“ Was wir hier als großes Erbe für uns beanspruchen können, bleibe in diesem Zusammenhang dahingestellt, aber eines ist

sicher: so oft sich die Welle deutscher Tonkunst weit über die Grenzen der Sprache, über das mitteldeutsche Becken emporhob, konnte man hier zulande ein Echo innerster Überzeugung mitklingen finden. Nicht allein *Wagner*, der Triumphator, sondern *Brahms*, ebenso *Reger*, der verschlossene und fast zugeknöpfte Sondermensch, sprachen an und fanden sofort begeisterte Aufnahme, als man in dem Hamburger Meister noch lange anderswo nur den Komponisten der Zigeunerweisen kannte und schätzte.

Die musikalische Begabung bei den siebenbürger Sachsen ist Volksbesitz in weitestem Maße, weit mehr, als irgend bei einer andern Nation des Landes. Nicht als ob sie bereit wären, bei ihren geselligen Zusammenkünften wie die Magyaren etwa im Rausch des Genießens in die Fluten des fiedelnden Zigeunergeigenchores unterzutauchen, oder wie der Rumäne (immer natürlich vom Volk in seinen bäuerlichen Bildungsstufen gesprochen) bei aufreizendem Rhythmus seiner monodischen Tanzweisen sofort mit Leib und Geste dem Tonbild gestaltlichen Ausdruck zu verleihen, nein, die polyphone Neigung schlägt beim Chorgesang überall dort durch, wo die Mitnationen an einem kräftigen Unisono sonst ihre Freude hätten, — auch hier also der Anschluss an die Urheimat. Ausgesprochen unmusikalische Menschen sind selten und auch wo sie vorkommen meist künstlich gezüchtet in jener ihnen oft von den eigenen Eltern eingeimpften Redewendung: „Du bist unmusikalisch“, sie tragen an einer Folgeerscheinung, die sich das ganze Leben hindurch weiter wirksam erzeigt. Die allgemeine Freude am Tonerleben zeigt sich äußerlich heute in einem starken Besuch der Konzerte. Beträgt die Gesamtzahl der siebenbürger Sachsen (rund 250 000) soviel als die Bevölkerung einer reichsdeutschen Mittelstadt, vergegenwärtigt man sich dabei die unten näherbesprochene Tatsache des heutigen Musiklebens, so steht man vor einer verblüffenden Musikalität, die als Gesamtleistung mit der anderer deutscher Stämme wohl verglichen werden darf.

Und doch liegt in diesem Spiel der Kräfte ein Stück Heimatgebundenheit. Erst in der Fremde oder im Mutterlande findet der siebenbürger Sachse häufig den Weg zu den Rhythmen und Melodien der Rumänen und Ungarn. Der übermäßige Sekundenschritt, die in Moll gehaltene Wildheit, Anklänge an eine uralte Pentatonik, im Westleben der Ausdruck des Exotischen, waren ihm von Jugend an geläufig, wenn auch der angeborene Rasseninstinkt vor der schöpferischen Auswertung dieser Erlebnisse regelmäßig halt machte. Durch die Reibungen aber mit all den wesensfremderen Tondichtern im Kreise des eigenen Erlebniszentrums stieg das Verständnis für die Bodenständigkeit dieser seltsamen Akkordfolgen in uns auf: Das musikalische Vollbild Siebenbürgens gewinnt an Buntheit. So wirkungsvoll es nun wäre, der Fülle der Zusammenhänge in dieser Gedankenkette nachzugehn, muß ich mich rein auf das beschränken, was das Ziel dieses Büchleins ist dem *deutschen* Musikleben in diesen östlichen Provinzen des Europäertums nach zu spüren.

Die Lebensmitte unseres Volksplitters kann durch ein warm gehaltenes Adagio gekennzeichnet werden, das wohl hie und da um eine Pendelschwingung schneller schlägt, als der Rhythmus des werktätigen Lebens. Bedingt ist diese Tatsache durch die Einstellung des allgemeinen Arbeitspulses bei den Sachsen. Die mehr praktische Auswirkung ihres Geisteslebens schuf sich in der Musik eine Art magischen Hort, wo die Gefühlswelt nach dem Tagespensum ihre Feierstunden erlebt, einfach, in sich geschlossen, oft den vier Wänden allein vorgegeigt, vorgesungen, vorgezupft. Was mag in dieser Geschlossenheit der Urheimat entsprossen sein? Ein geistreicher Freund unseres Volkes hat jedem siebenbürger Sachsen einen Vogel, wir nennens auch Sparren, fixe Idee, untergeschoben. Es gebe keinen unter den Wenigen, der nicht eine Marotte habe, der er im stillen oder öffentlich fröhne. Wie weit dies nicht eine gemeindeutsche Erscheinung ist, möge dahin gestellt bleiben, ich stehe aber nicht

an zu behaupten, daß der *musikalische* Vogel hierzulande zweifellos am meisten unter allen übrigen verbreitet ist. Von rheinischen und doch wieder heimischen Melodien ist das *Volkslied* durchflutet. Uralter Sagen- und Balladenschatz, hunderte von Motiven aus Liebesleid und Freud werden heute noch gesungen, wenn Bursche und Maid sich auf dem Anger des Dorfes unter der Linde zum Tanze sammeln. Der Kenner der Stoffwelt schöpft hier aus Gedankenverbindungen, Anspielungen, Wortresten eine Fülle köstlichen Gutes und weist sie dem staunenden Enkel als Edelgeschmeide der Vorfahren, die sich bei ihrer Ostlandfahrt wohl nur *irdischen* Gutes versahen und unbewußt in ihren Seelen das *geistige* ebenso getreu mitbrachten. Weniger glücklich an Funden ist der Musikhistoriker. Rückschlüsse auf den Liederschatz im Hinblick auf die Melodie können wir uns nicht gestatten. Dieses aus Lufthauch und Schwingungszahl gegründete Gebilde ist schwankend, wie eben alles übermaterielle in der Welt des Dinglichen, das noch dazu keine Wortform als Assoziationsglied kennt.

Dennoch darf man sich Rückschlüsse erlauben.

In den Mooren Norddeutschlands und Dänemarks fand man eine Reihe von vorgeschichtlichen Tonwerkzeugen derart wohlerhalten, daß eine gründliche Reinigung sie wieder in gebrauchsfähigen Zustand versetzte. Es sind lange (über 3 m) leicht gekrümmte Bronzeblasinstrumente, die sogenannten Luren, auf deren Mündung eine reichverzierte Sonnenscheibe aufgesetzt ist. Die Instrumente waren wohl dem Sonnendienst geweiht. Er ist versunken und dem Kulturwillen einer andern Einwirkung gewichen, aber der Klangcharakter der Instrumente, die heute wieder alljährlich zur Sommersonnenwende vom Rathausturm Kopenhagens herunter ertönen, ist geblieben und gewährte uns Enkeln mit dem Stimmungszauber eines unbeschreiblich schönen Klanges eine Ahnung urgermanischen Musikempfindens. So dürfte auch im Volkslied,

wie in den Luren, das Melodieinstrument erhalten sein, das in Diastole und Systole (vgl. *Moser* Musikgesch. I, 31.) in dem ausgeprägten Dur-Empfinden, in der uralten Kadenz Tonika Subdominate Dominante Tonika jene melodische Grundmasse darstellt, aus der bis zum heutigen Tag auch das Tongebilde sächsischen Geblütes geboren wird. Was an musikalischem Wandergute allerdings das Volk aus dem deutschen Reiche damals mitbrachte, wird dem geistlichen Volksliede und der christlich-frommen Klostertondichtung nahe gestanden sein. Die gemischt-sprachlichen, halb deutsch, halb lateinisch betexteten Sequenzen und Chirleise mögen wohl auf der Fahrt durch das Ungarland den östlichen Völkern ebenso fremdartig geklungen haben, als umgekehrt der Klang der auf einem völlig anders aufgebauten Tonsystem beruhenden Weisen der Reitervölker dem Deutschen wohl Schauer und Entsetzen einflößten. Hier mag wohl zum erstenmal das Melos der römisch-katholischen Kirchenwelt neben den wehmütig ergreifenden Hirtenklängen der Rumänen und dem wilden Fiedelgezirpe der Ungarn (Szekler?) seinen Platz behauptet haben.

Die gesellschaftliche Gliederung des einwandernden Gastvolkes beruhte auf der grunsätzlichen Gleichberechtigung aller Familien. Die Stadt, das Dorf, die Gemeinde war alles, der Einzelne ihr naturnotwendig untergestellt, so konnte von einer höfischen Pflege der Tonkunst hier keine Rede sein, während die ganze Fülle der Volksmusik im guten Sinne des Wortes mit den kirchlichen Gesängen zusammen das Singen und Sagen dieses Germanenstammes ausmachte.

Wie wenig Fürstenart unter den Sachsen sich eingebürgert hat, beweist das völlige Fehlen der Oper hierzulande. Diese Kunstgattung hängt mit ihrer Angliederung an die Monodie der Antike so sehr mit der glanzvollen Hofhaltung der Residenzen zusammen, dass der Kolonistenstamm bis zum heutigen Tag kein rechtes Verhältnis zu ihr fand.

Wohl haben zu allen Zeiten, seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts wandernde Operntruppen den entzückten Bürgern den Glanz der Fürstenhöfe vermittelt, aber eine *ständige* Oper hat es in den Städten der Sachsen bis auf den heutigen Tag nicht gegeben. Wohl hat man nach alter Sitte selbst dazugesehn und musizierte in Dilettantenopern und -operetten aufs tüchtigste und ehrbarste drauf los, wie einem Gott die Kehle dazu gab. Aber es war alles mehr ein Singen und Klingen von innen heraus, (wohl die wertvollste Seite des Musikantentums) als ein auf Reichtum und Effekt berechnetes Musikdrama. Dagegen gab es zu allen Zeiten eine ernste Pflege der Hausmusik, die bis auf den heutigen Tag eher zu- als abgenommen hat. Jugend und Alter wetteiferten wohl in Kirchen und Klöstern, das Ihre beizutragen zu der Verschönerung des Gottesdienstes. Kirchentum und Leben, seit jeher bei uns mehr miteinander verquickt als anderswo, fanden sich im Gebiete der Musik reibungslos neben einander, besonders da sich auch melodisch und rhythmisch die Kirchenweisen von den weltlichen Tonsätzen so grundsätzlich nicht unterscheiden liessen, wie das heute geschieht. So darf es kein Wunder erscheinen, wenn die ältesten siebenbürgisch-sächsischen Musikurkunden lateinische Marienlieder sind, die in einem Hermannstädter Messbuch aus dem vierzehnten Jahrhundert enthalten sind. (Diese Angabe verdanke ich einem gütigen Hinweis von Stadtpfarrer Dr. A. Schullerus).

Dieser innige Zusammenhang zwischen Kirche und Volksmusik reicht von der ersten Quelle bis zu den Tatsachen des zwanzigsten Jahrhunderts. Auf diese Weise lässt sich die Neigung zur musikalischen Romantik erklären. Der historische Ahnenkult, die versonnene Bauernburgruine, der in Blöcken gehauene Palestrinastil der Wachttürme, die ständige Wehrhaftigkeit der Bürgerhandwerker finden in dieser Welt ihre geistige Heimat, und so ist auch diese leidenschaftliche Hingebung an die zu

tiefst schlummernden geistigen Kräfte, wie sie die Musik bietet, zu werten: als energische Lebensbejahung, als Heranziehung aller Mächte, innerer und äusserer, um die Eigenart zu bewahren. In diesem Sinne wird die Romantik anders einzustellen sein, als eine Kunst der Traumwelt, nicht eine Kunst der auf einer Grundharmonie sich zum Himmel rankenden Melodie, sondern als ein Spiegelbild einer in Gesinnung und Willen für die Heimat gefestigten Seele. Die neuesten Kunstwertungen wie sie in dem Worte von der *gothischen Seele* jüngst ihre Prägung gefunden haben, finden hier eine eigenartige Bereicherung ihres Geltungsumfanges.

Wenn es wahr ist, dass Kunst nicht nur von *Können* sondern auch von *Müssen* kommt, also der Mensch an dem Tongebilde, das ihm von den Lippen fliesst, so viel oder so wenig Anteil hat, als Gott ihm davon verliehen, so ist die Musikalität der sympathischeste Zug an der Seele der Sachsen. Denn die andern rein materialistischen Eigenschaften überwuchern oft zum Nachteil der Musikpflege diesen sympatischen Zug. Daß es Gehässigkeit und Neid gibt, der dem ehrlichsten Liederquell das Herz abbrennen könnte, mag auch anderswo vorkommen, aber dass bei den engen Grenzen des Zusammenlebens solch eine verqualmte Atmosphäre zur Stickluft werden kann, bleibt ein Einzelfall dieses Landes. Im Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass nicht selten eine Flucht aus der Enge der Verhältnisse heraus in einen gesunden Wirkungskreis stattfindet. Siebenbürgisch-deutsche Meister finden in Deutschland Stellung und Arbeit in reichem Masse (Baußnern, Lula Myß-Gmeiner, Gerhard Jekelius u. a. m.) während wir hier auf Import angewiesen sind. Das kann eine Bereicherung des Gedankenaustausches werden, wie in den meisten Fällen, krankt aber auch an der geringen Bodenständigkeit solcher Musiker, die in unser Musikleben manchmal ein fremdes Element hinein tragen und den heimischen Charakter unserer Volkskunst nicht immer richtig werten können.

So erscheint unser Musikleben durchtränkt von einem wechselseitigen Geben und Nehmen, von gesundem Pulsschlag eignen Herzblutes und deutscher Weltstimmung. Dass es eine eigne, sich auf sich selbst eben besinnenden Musica saxotransilvanica gibt, hat man mit noch viel grösserem Eifer geleugnet, als bei der Dichtung. Man glaubte dieser Welt der Töne wenig urkundenmässige Bedeutung abgewinnen zu können, man schöpfte im Hinblick auf die nationale Verteidigung mehr aus dem reichlich fließenden Bach der Rechtsentwickelung und sog aus dem heute noch lebendigen Tonmeer selten Kraft zur Seelenstärkung. Erst in jüngster Zeit, als *Hedwig* im „Siebenbürgen, Land des Segens", das musikalische Fundament schuf, auf dem sich eine eigne Welt aufbauen konnte, fielen alle Diplomatenwerke vor der hoch aufstürmenden Woge des deutschen Liedes. Wir hängen heute mehr denn je an den Tongebilden, die aus der Tiefe des Herzens empordringen.

Musik ist Zeitkunst. Ihre Sprache verwandelt die zeitliche Unendlichkeit durch Rhythmus in empfindbare Einheiten, überwindet also — wenigstens für die Dauer des Tonstückes — die Qualen der Lebensnot, die, in Raum und Ewigkeit eingekeilt, sich nach höherem, erdentbundenen Erlebnissen sehnt. Hören an sich ist transzendentalere Einstellung als sehen. Das Übersinnliche knüpft selten an Darstellung des Körperhaften, dagegen sind Laute der Ausdruck dafür, daß ein Wesen höherer Art sich naht; wo Körper längst versagen, die Phantasie um irdische Bilder besorgt ist, da schreitet der Ton einher; denn seine Gestalt bietet dem Auge nichts, wohl aber alles dem Weltsinn, der unkörperhaft von wahrerer Beständigkeit ist, als Felsen und Berge. So ist unsere Musik unser Stück Welt, das unumstritten *eigene* Domäne ist. Wir haben Zeit zu warten. Aber auch diese Wesensart des Menschen ist, wie alles Menschliche, an den Leib gebunden. So werden wir versuchen in den nächsten Abschnitten Persönlichkeiten zu umschreiben, *die als Typen unseres Musiklebens*

gelten können; je nach der Bedeutung der Person, wird das ihrem Geistesleben entströmende Tongebilde markiger, eindruckstiefer oder geringer sein. Ein Gang durch die Geschichte im Bannkreis dieser Gestalten wird sich zwanglos zur Einheit fügen: zum Versuch einer Musikgeschichte, wobei freilich nur relative Gipfel berührt werden und alles was Niederung ist, beiseite gelassen werden muss, ungeachtet dessen, daß die Niederung der Mutterboden des Talentes ist.

HIERONYMUS OSTERMAYER

(Reformation und Renaissance)

Der erste Musikername, der uns aus der Geschichte unseres Volkes überliefert ist, heisst *Hieronymus Ostermayer:* leider nicht viel mehr als ein Name. Noten haben wir von ihm keine, sein Kunstwerk ist verschollen, wie die Tonwellen, die der Orgel unter seinen kundigen Händen entquollen sind. Und doch knüpft sich an den Namen ein Stück Musikgeschichte, das uns, aus allerlei geringfügigen Daten zusammen getragen, ein deutliches Bild gibt, wie es damals um die Musik bei uns zu Lande beschaffen war. Ostermayer war Organist an der evangelischen Stadtpfarrkirche von Kronstadt und zwar gerade in der Zeit des Überganges, da unser Reformator Honterus in seiner Vaterstadt wirkte und sich die Siedlungsgemeinschaft der Sachsen entschloß, den alten Glauben zu verlassen und Luthers Erneuerung sich zu eigen zu machen. Es ist begreiflich, dass Hieronymus Ostermayer den Forschern in erster Reihe als Chronist interessant gewesen ist. Sein Chronikon, das in den *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt* im 4. Bande veröffentlicht und mit einer gelehrten Einleitung des leider zu früh verstorbenen Fr. Wilh. Seraphin versehen worden ist, spricht daher vornehmlich zu den Kirchenhistorikern und wurde von ihnen auch dementsprechend ausgenützt. Doch können wir uns an dieser Stelle damit nicht begnügen. Uns interessiert in erster Reihe der Musiker Ostermayer. Da ist es nun auffällig genug, daß der treuherzige Beobachter der Reformation in Kronstadt, dessen Herz mit ganzer Seele an seinem Stadtpfarrer hing, von seiner eigenen musikalischen Tätigkeit in dem Tagebuch mit keiner Silbe Erwähnug tut, Grund genug, beinahe die Autentizität des Tagebuches

anzuzweifeln. Doch sei an dieser Stelle darüber kein Streit vom Zaune gebrochen. Spätere Geschlechter glaubten diesem Mangel wohl dadurch abhelfen zu müssen, daß sie ihm eine Grabschrift setzten, die folgendermaßen lautet:

ANNO 1551 IST GESTORBEN
HERR HIERONYMUS OSTERMAYER
GEBOREN ZU MARKT GROSS-SCHEYER
WAR ORGANIST IN STADT ALLHIER
HAT NIE TRUNKEN WEIN UND BIER
WAR GELEHRT FROMM UND GUT
NUN ER IM HIMMEL SINGEN TUT.

Wenn diese Zeilen auf Wahrheit beruhen, mag sich die Haltung dieses Mannes recht gut der Umgebung des Honterus angepasst haben, und die ausdrücklich erwähnte Nüchternheit, die Betonung seiner Gelehrsamkeit, der ihm sicher zu gesagte Platz im Himmel, erweisen eine auffallende Übereinstimmung mit dem Charakterbilde des Reformators, der wohl auch seinem Wesen nach das gesetzmässig Begründete dem Genial-Furiosen vorzog. Es ist die Frage aufgeworfen worden, ob Johannes Honterus wohl musikalisch gewesen sei. Mag sein. Ist doch diese Neigung der Seele fast ebenso unberechenbar wie, sagen wir, die mediale oder methaphysische Veranlagung bei sonst völlig rationalen Seelenkomplexen. Dennoch habe ich das Gefühl, wie wenn Johannes Honterus mit der Musik nicht eben auf vertrauterem Fuße gestanden habe, als es sich für einen Humanisten jener Tage ziemte, der bereit ist, der Tonkunst nur soviel Raum in seinem Innenleben zu gönnen, als eine harmonische Ausbreitung über alle Kunstgebiete im Sinne der Nachahmung griechischen Geisteslebens nötig schien. Da ist doch Luther ein anderer Feuergeist auch auf dem Gebiete der Musik; er hatte ein persönliches Verhältnis zu der deutschesten aller Künste und ist, wie man gerade

neuerdings in Fachkreisen immer stärker betont, tatsächlich der Komponist vieler seiner Lieder gewesen, und nicht, wie immer wieder von missgünstiger Seite behauptet wird, nur deren Überarbeiter. Von Honterus wird nichts dergleichen berichtet, dagegen fand sein klug abwägender Verstand in Ostermayer jenen musikalischen Schrittmacher, der ihm zur Verdeutschung der Messe nötig schien.

Wir verfügen wohl über einige kurze Nachrichten aus dem Leben unseres Hieronymus, die auch musikalisch gewertet sein wollen.

In den Schaffnerrechnungen der Stadt Kronstadt aus dem Jahre 1530, wird am ersten Adventsonntage berichtet: (Quellen 2, 179), dass die Herrn von Magistrat mit einem Jahrgehalten von 40 Gulden den musices artis perquam eruditum modulorumque musicorum expertissimum Hieronymum als Organisten angestellt haben. Die Ausführlichkeit mit der diese Angabe in den sonst so kargen Rechnungen geschieht, läßt auf die Tatsache schließen, daß der fromme Meister sich eines besonders guten Rufes erfreut haben muß. Sein Gehalt ist kaum geringer, als der Gehalt des damaligen Rektors der Honterusschule. Er muss aber diese Bevorzugung wohl verdient haben, denn er wurde die Zierde der Stadt, deren Ruf sich weit in den Orient hinein verbreitet hat. Die dürftigen Nachrichten über ihn sind ebenfalls auf Grund einer Rechnungsangabe zu vermehren: Die Stadt sendete ihn zu dem Woiwoden der Walachei, wahrscheinlich, damit diesem Gelegenheit gegeben werde, das kunstreiche Spiel des Organisten zu bewundern. Freilich ist dabei eine politische Mission nicht ausgeschlossen, haben sich doch damals Städte und Fürsten nicht selten hervorragender Künstler bedient, wenn es galt irgend einen kniffligen Fall durchzusetzen. Auch hier dürfte es sich um etwas ähnliches gehandelt haben. Im Jahre 1545 fand in Kronstadt der Besuch eines hohen türkischen Offiziers statt, des sogenannten Ikzender Chauss, der eine Art Adjutant des türkischen Kaisers

war. Ihm zu Liebe veranstaltete die Stadt allerlei Vergnügungen und Volksbelustigungen. Über diese berichtet die Stadthannenrechnung, dass in dem Garten des Richters Vincentius Schneider eine musikalische Unterhaltung stattgefunden habe, bei der unser Meister *„lusit in Organis musicalibus“* (a. a. O. 3, 267). Dieses Orgelspiel in Anwesenheit des hohen Herrn beweist wohl, daß unsere Väter bei ihren Zusammenkünften die Musik besonders bevorzugt haben und vor allem, daß Hieronymus ein Künstler von Weltruf war, den zu hören für den Ikzender Chaus eben eine solche Ehre war, wie vor ihm spielen zu dürfen. Wir stellen hier übrigens eine der wenigen, aber umso bemerkenswerteren Berührungsorte orientalischen Musikempfindens und abendländischer Kontrapunktik fest. Was der Organist hier wohl zum besten gegeben haben mag, entzieht sich auch nur annähernd unserer Beurteilung: Vielleicht hatte es ihm auch die neue Kunst der Renaissance angetan? Sollte er nicht am Ende als konservativer Sachse noch die alte Motettenkunst gepflegt haben und hier dem lauschenden Türken ein Stück ernster niederländischer Figuration geboten haben, die um nichts weiter von der Erlebniswelt des Orientes entfernt ist, als der Luftraum zwischen dem Nordmeere und der Brandung um Konstantinopel? Wir wissen es nicht. Dem Verfasser der Berichte war es wichtiger, festzustellen, was die Stadt für erbärmlich hohe Ausgaben zu Ehren der Gäste zu verzeichnen hatte, als uns ein Konzertprogramm zu entwickeln.

Doch Namen und Titel sind Schein, vergängliches Wesen, das an Menschenwerk gebunden ist: die Zeit, in der sich dieses kleine Ereignis abspielte war gesättigt von Musik, durchtränkt mit dem Geiste lebendiger Kunst, so erfüllt von dem erdenfrohen und doch himmelsnahen Genius der deutschen Seele in seiner schönsten Gestalt, dass wir unser Bild getrost auf den Grund der gesamten Zeit malen können und auch in dieser siebenbürgischen Ferne einen Abglanz der Hoheit erschimmern

hören, die uns, den Kindern unserer Tage, wie ein Märchen erscheint und den Kulturdünkel einzelner Kritiker zu mässigen im Stande ist.

Gewiß, jene Tage waren uns an Musikalität überlegen, je weniger es der Mühe wert schien, als Träger der Tonwelt Individualitäten namhaft zu machen, umso mehr war Musik nicht Genuß, wie heute nur allzuoft, sondern innere Notwendigkeit, nicht ein „So Wollen“ sondern ein „Nicht anders Können“. Das bedingte eine Sangesfreudigkeit ohne gleichen. Honterus hat nicht anders können, als den Bedürfnissen seiner Zeit Rechnung zu tragen, wenn er in seiner Studienordnung des Gymnasiums anordnet: Cantor hora prima quotidie exerceat Musicam. (Der Kantor soll in der ersten Stunde täglich die Musik üben. Fr. Teutsch: Siebenb. sächs. Schulordnungen 1, 7.) Dieser Musikmeister der Anstalt war auch in den spätern Jahren der im Rang unmittelbar nach dem Rektor der Schule aufzuzählende Lehrer, stand also weit über den übrigen Professoren. Man schätzte die Musik höher als alle übrigen Lehrfächer. Die Bistritzer Schulordnung vom Jahre 1596. (Teutsch a. a. O. 41) überträgt dem Schulkantor auch die Aufsicht über die gesamte weltliche Musik. Er hat Sorge zu tragen, dass die Gesänge fromm, ehrsam und angemessen sein, ist überhaupt infolge seiner Persönlichkeit der Träger des künstlerischen Prinzipes in der Anstalt und gleichzeitig eine Art Verbindungsmann zwischen Schule und Kirche, da seine Agenden sich hierhin und dorthin überkreuzen.

Musikalisch hat die Reformation bei uns noch viel weniger eine Änderung geschaffen, als im Deutschen Reich.

Luther selbst hat seine Choräle durchaus im Sinne einer reich figurierten Kunstmusik gemeint, erst allmählich erscheint der langsam abgemessene Schritt des Volksgesanges, der auf jede Rhythmisierung verzichten muss, weil sonst die Massen nicht mehr mitgekonnt hätten. Das ist durchaus in Übereinstimmung mit der oben erwähnten Tat-

sache, daß zu einer derartig komplizierten Musik ein besonders geschulter Chor nötig war, der täglich studieren musste. Luther selbst meint in seinen Tischreden: . . „ist es nicht seltsam und zu verwundern, dass einer eine schlichte Weise oder Tenor, (wie es die Musici heissen) hersingt, nebst welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlichte einfältige Weise gleich als mit Jauchzen rings umher spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken, gleichsam einen himmlischen Tanzreigen führen, freundlich einander begegnen und sich gleich herzen und lieblich umfangen. . . .“ Das sind Worte die noch wenig gemein haben mit den langsam feierlichen Klängen des Chorales. Ist doch überhaupt damals weltliche und geistliche Musik kaum zu unterscheiden. In der vorreformatorischen Zeit gibt es drei Klangcharaktere; den gregorianischen Typus der Liturgie, den Kunstchor der ministri chorales und den weltlich-geistlichen Liedgesang der misera plebs. Das blieb auch bei uns unverändert. Wenn auch 1524 das Erfurther Enchiridion erschien, so beweist das nur, daß sich Luther damit an die Hausandachten wandte.

Der fröhliche Ton seines ersten Liedes „Nun freut euch lieben Christen gmein und lasst uns fröhlich springen“, ist allerdings auf den jubilierenden Ton des Volksliedes gestimmt und hat mit dem halberstarrten gregorianischen Psalmodieren nichts mehr gemein. Hier lag die Grundstimmung zu der Monodie der Renaissance genau so an der Oberfläche, wie in den Opernversuchen der Italiener. Über die Herausgabe eines Gesangbuches durch Honterus wissen die Akten nichts zu berichten, was die Meinung über die musikalischen Fähigkeiten des Siebenbürgischen Reformators durchaus bestätigt. In die Zeit seiner Tätigkeit fällt die Herausgabe des ältesten Gesangbüchleins von Siebenbürgen unter dem Namen: Geistliche Lieder durch Andream Moldner gemacht

1543. Bezeichnend ist dafür das Fehlen der Melodien, wogegen die „Töne“ angegeben sind, so steht das 5. Lied „Im ton des Sequentz congaudent angelorum chori“. Man musste also voraussetzen, daß die Melodien alle bekannt waren. Auch dies Büchlein war für den Hausgebrauch bestimmt. Erst das nach dem Muster von Valentin Bapst (1545) in Kronstadt gedruckte Gesangbuch des Val. Wagner erstrebt (1561) den Gemeindegesang.

Wir befinden uns im Zeitalter der Polyphonie, in dem ein Unterschied zwischen Instrumentalmusik und Vokalmusik grundsätzlich nicht vorhanden ist. So mag auch bei uns der grössere Teil aller Tonstücke auf den cantus firmus des Tenors eingestellt gewesen sein. Um diesen rankte sich ein Figurenwerk reichster Thematik, deren gesteigerte Satztechnik allmählich zum reinen a Capella-Stil erweitert wurde. Aus dem Mutterschosse des durchimitierenden Stiles, war durch die Wirksamkeit des Jean d'Okeghem der Keim zur spätern Fugenform empor gewachsen, die Singstimmen wurden fast wie Instrumentalsätze behandelt. Die Form des weltlichen Liedes war das Madrigal, das ernste Kunstlied, wie wir es heute nennen würden. Es ist kaum zu denken, dass unsere Vorväter nicht auch an der Kunst ihre Freude gefunden haben sollten, an der das Mutterland sich ergötze, obwohl sich keine Nachrichten darüber erhalten haben, oder sagen wir lieber, nicht verarbeitet worden sind. Der Humanismus, der doch hier zu Lande seine glänzenden Vertreter aufzuweisen hat, übersah nirgends, dass Ode eigentlich „Gesang“ heisst und liess es sich in allen protestantischen Schulen angelegen sein, den Schülern auch die musikalische Seite der Horazlektüre beizubringen. Und sonderbar, da gabs wenige, die „unmusikalisch“ waren, wenige, die nicht ein derartig offenes Geständnis, wie man es heute unverhüllt selbst von gebildeten Menschen zu hören bekommt, schamhaft im Grunde ihrer Seele verborgen

gehalten hätten. Die Sangeskunst war der oberste Faktor der Hausmusik. Kantoreien, Freundeskreise, Kränzchen wetteiferten in der Pflege der a capella-Musik und es ist nicht anzunehmen, daß es bei uns, die wir bis ins einzelne in kultureller Richtung von den Verhältnissen im Deutschen Reich abhängig waren, anders gewesen sein sollte.

Neben der Laute, über die im nächsten Kapitel des Ausführlichen die Rede sein wird, steht auch schon jetzt das Tastinstrument bei der deutschen Hausmusik im Vordergrunde der Verwendung. Das Monochord, Clavicord und das Clavicimbalum wetteifern mit dem Portativ, einer kleinen tragbaren Orgel, um die Beliebtheit und die oben erwähnte Gartenmusik zu Ehren des Ikzender Chaus wurde zweifelsohne von Ostermayer auf solch einem Instrumente traktiert. Klavierunterricht gehörte damals schon zu den unentbehrlichen Bestandteilen patrizischer und fürstlicher Bildung, wie das der Briefwechsel der Nürnberger Familien Kress und Behaim mit dem Organisten Lautensack zeigt (Moser, a. a. O. S. 433.) Die Herrn Organisten, heute unsern Klavierlehrern vergleichbar, hatten feinere Umgangformen, als die übrigen Stadtpfeifer und Musikanten, trugen sich auch in ihrer Kleidung dem vornehmen Verkehr angepasst wie Adelsleute, oder, in unsern Verhältnissen, wie die Patrizier. Hieronymus durfte sicher einen feinern Rock tragen als seine Zunftbrüder. Auch ist es auffallend, dass bei Nobilitierungen besonders die Organisten bevorzugt werden.

Fürstengunst konnte man in den Bürgerstädten Siebenbürgens nicht erstreben. Aber der Aufwand bei allen erdenklichen Anlässen fehlte nicht. Umzüge, Besuche des Fürsten, Siegesfeiern gab es hier auch zu veranstalten, und der feierliche Hymnencharakter der Tonkunst wob erst zur Festfreude das seelische Gewand. Im diarium des Paul Benckner d. Ä. findet sich unter dem 18. September 1684 (Quellen 3, 214) folgender Bericht. „Zu Ehren diesem neuen Fürsten (Michael Apafi 2) wurden

bei uns aufm Schloss, Türnen und allen Pastein viel und grosse Geschütz etlichmal gelöst. Nach gehaltener Predigt und sumo Officio kamen unsere Priesterherrn in ihren weissen Ketteln sampt den Schullern und Schuljungen (welche sich zu Engeln als wie Galli gemacht, vom Kirchhof in einem Process heraus, gingen einmal um den Mark, das Te Deum laudamus sampt andern schönen Lobgesängen singend herumb. Auf dem Trompeterturn wurden auch etliche Moteten gesungen."

Daß übrigens derartige Gesangsübungen schon in den ältesten vorreformatorischen Zeiten bei uns üblich gewesen sind, beweisen die ersten Nachrichten aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Eine Notiz aus der Zeit sagt uns, daß in der Frühe von den Schülern gesungen wurde; es ist also das älteste uns überlieferte Zeugnis der Hermannstädter Schule eine musikalische Notiz. (Fr. Teutsch, Geschichte des evangelischen Gymnasiums A. B. in Hermannstadt im Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde 17, 7.)

Neben der kirchlich sanktionierten und von den Schülern betriebenen Musik gab es natürlich auch eine Instrumentalkunst, die von den Stadtpfeifern und Turmbläsern berufsmässig ausgeübt wurde. Sie waren in eine Art Zunftordnung zusammengeschlossen und stellten ihren Dienst den Bürgern bei jeder passenden Gelegenheit zur Verfügung. Sie hießen bis in die jüngste Zeit herauf nach dem Turme, den sie bewohnten, Turner. Von dort her, aus der luftigen Höhe ihres Heimes, hatten sie die Aufgabe, Wache zu halten und den Sinn der Bürger auf die höhern, geistlichen Werte aufmerksam zu machen. Sie waren eigentlich den Stadttrabenten zugeordnet, boten mit Signal und Wachzeichen, sowie in den Städten des Reiches dem Bürger Anlaß zur Freude und zum Schrecken. Näherte sich ein Feind den Mauern, schnupperte verdächtiges Gesindel an den Bastionen herum, flugs waren sie mit den Posaunen bei der Hand, um die Aufmerksamkeit darauf zu lenken. Feuer, Wasser, Wind und Wetter

waren die Elemente, die sie mit ihrer Kunst zu beschwören berufen waren, und es ist kein Wunder, wenn sich unter diesem Volke manch ein Sonderling seine eigene Meinung von der Wirksamkeit der Kunst machte, wenn er sich mit den Dämonen im gerechten Kampfe glaubte und frisch und fromm aus der Tiefe seines einfältigen Herzens die edle Musica zum Segen des Gemeinwesens mit Gottes Hilfe handhabte, bis der Tod ihn ablöste. „So stand selbst die süßeste der Künste in rauhen Dienst des Lebens“ (Fr. Teutsch Sachengeschichte 1, 571). Auch in der Ausübung des Berufes bei freudigen Anlässen, Hochzeiten und andern Conviviis wurden die gemeinsamen Interessen des Musikerstandes gesichert. Kein Turner durfte ohne des Meisters Wissen bei einem Gelage musizieren bei Strafe von 12 Denaren, denn die Instrumente selbst gehörten meist der Stadt. So verfügten sie in Hermannstadt über „zwei Posaunen, ein Mannstück, einen Krumpfbogen, zwei Mutterzinken, eine Schalmei, zwei Trompeten, zwei Dulcianen, eine Bassgeige, eine Tenorgeige, einen scharfen Zinken, ein Diskantflötel sambt einem Schloss, zwei grosse Schloss-Flötten sambt dem Krummbemchen“ und andere Instrumente mehr. Auch aus Schässburg wird berichtet, daß der Magistrat für die Turner allerlei Instrumente eingekauft hat.

Allmählich siegte der Barockgeist auch bei uns. Die Ausübung der Musik nahm andere Formen an. Die Synode von 1676 glaubte vor all zu eifriger Übung der Tonkunst in den Schulen warnen zu müssen. Das allgemeine Volksempfinden für die Musik war einer Epoche der Gelehrsamkeit gewichen, während das musikalische Treiben auf den Schulen offenbar verwilderte. Das seelische Intervall, von Zeit zu Zeit den Gesetzen der Wellenbewegung gehorchend, zwischen Volksempfinden und individuell-gelehrten Neigungen war wieder einmal grösser geworden und so trat der Zustand ein, dass die Einen nicht mehr verstanden, was die Andern sangen; gemäß dem Lebensgesetz geschah das nicht, ohne daß verbindende

Geistesfäden geknüpft wurden. Aus Italien drang die neue Kunst der Monodie überall siegreich vor. Sie ist der musikalische Ausdruck für das neuentdeckte Weltgefühl des Barock, für den Typus des neuen Menschen, der in der himmelanstürmenden Tonwelt Bachs sein musikalisches Höchsterlebnis zu schaffen im Begriffe war. Freilich die Voraussetzungen waren noch nicht so weit gediehn, daß der deutsche Kunstwille sich dieser Entdeckung hätte bemächtigen können. Noch staunte man die Welschen an, und der einheimische Künstler musste oft mit gerechtem Grimme wahrnehmen, wie der Welsche, um nichts besser als der Deutsche, einfach um seines Namens willen ihn, den tüchtigern, zurückdrängte und seines Atems beraubte. Die Verwilderung der Sitten, die Leidenschaftlichkeit, mit der alle Erlebnisse der neuen Seele in Europa zu den Menschen sprachen, führte wohl nicht ganz mit Unrecht zu der Verachtung, von der sich der Musikerstand bis auf den heutigen Tag nicht recht hat erholen können.

Wir treten allmählich in das Zeitalter des Generalbasses. Der Phantasie des Akkompagnisten, seiner Begabung, seiner Fingerfertigkeit wird das Gelingen der Gesamtleistung anheimgestellt, aus seinen Angaben erwächst das musikalische Gestalten, während oben, über der Ziffernreihe des Basses sich die jubelnde Einzelstimme in instrumentalen Figuren ergeht. Während die Barockkunst in der Architektur sich nicht genug ergehn kann in leidenschaftlicher Übersteigerung der Massenwirkung, und Schnörkel auf Schnörkel häuft, um die Gluthitze der Empfindung an der geschaffenen Gestalt wahr werden zu lassen, muß auch die Musik sich diese Umformung gefallen lassen. Wir empfinden es heute als Schwulst, wenn man damals wahllos alles vertonte, was irgend dem Komponisten in die Hände kam. Kuhnaus Festmusik über den Text: „denn du hast meine Nieren in Deiner Gewalt“ bei Eröffnung des anatomischen Theaters in Leipzig, oder die sinnreiche Operationskantate K. Kerlls, ferner G. K. Schürmanns Be-

schneidungskantate sind wohl nicht Einzelerscheinungen. Auf äussern Prunk gab die Gemeinde mehr als in den früheren Zeiten der Innerlichkeit. Die Orgeln jener Tage verfügen meist über einen naturechten Hahnenschrei, Kukuksruf, Bock, Trommel und Hümmelchen (Moser a. a. O. 2, 13). Wie die Kleidermode sich zierlich und galant zu tragen eifrig bemüht war, so erfreute man sich auch über dem Pfeilerbau des Generalbasses an Schleifen, Trillern, Mordenten und andern Kleinigkeiten der Lust. Die Titel der Kompositionen atmen den Geist der ala mode Sentimentalität und mitten in dieser Zeit des Renaissancelebens begegnen wir dem zweiten uns bekannten Musikernamen aus Siebenbürgen. Doch bevor wir auf ihn genauer eingehn noch ein paar Worte über das fremde Musikertum, das auch bei uns Boden gewann.

Unter den Fürsten Siebenbürgens steht Gabriel Bethlen als Mäzen in erster Reihe da. Besonders die Musik war ihm ans Herz gewachsen und die Hofhaltung seines Staates in Weißenburg, war der Tummelplatz der musikalischen Internationalität. Es ist derselbe Fürst, der unsern Martin Opitz an die Gelehrtenschule nach Weißenburg berief. Er scheute keine Kosten, wenn es galt, Musiker von Ruf an seine Seite zu fesseln; so zahlte er dem Lautenisten Josef Baglioni aus Rom einen Jahrgehalt von 1000 Dukaten, sein spanischer Githarraschläger Don Diego erfreute ihn oft mit seiner Kunst; Bethlen bemühte sich um die Einführung von Orgeln in die reformierten Kirchen. In den sächsischen Städten überwog die deutsche Kunst, tat sich aber doch, wenn es irgend ging, mit fremden Künstlern groß. So wird berichtet, daß gelegentlich der Eidesleistung des Fürsten Sigismund Bathori in Mediasch nicht nur feine Motetten gesungen wurden, sondern sogar ein „subtiler wälische Geiger“ seine Kunst hören ließ. Zu dem bunten Bilde auf den Strassen, dem Gepränge von Reihenfedern und Puschen, zu der Kleiderpracht aus Damast und Luchspelz trat eine kunstvolle Musik als rhythmische und melodische Einkleidung der Freude in

aller Form zu Tage. Der einfacher empfindende Mensch jener Zeit war mehr wie wir heute auf das sogenannte „Gesamtkunstwerk“ eingestellt. Wir müssen uns erst auf dem Umwege über Willen und Pflicht zu dem Empfindungskreis wieder erziehen. Die Musik war noch immer, auch als ars nuova, dem Vollbesitz der Lebensäußerung nicht entzogen, sie umspühlte in der Kraft reicher Wellen Volk und Einzelwesen, durchdrang mit dem Blut ihrer Sprache jede Monade des gesellschaftlichen Geschehens und schloß das sogenannte Unmusikalischsein vollkommen aus.

Zweier siebenbürgisch-sächsischer Musikernamen sei in diesem Zusammenhange noch gedacht: des Georgius Ostermayer und des Gabriel Reilich.

Von einem Sohne Ostermayers hat man bis in diese Zeit nichts gewußt. Nun bin ich in der Lage durch die Arbeit M. v. Rauchs in Heilbronn von diesem Nachkommen unseres guten Hieronymus einiges zu berichten. Wie sich das bei einem Musikersohne nicht anders denken läßt, wurde Georg, der ungefähr im Jahre 1530 zu Kronstadt geboren war, „von Jugend auf bei der Orgel auferzogen“. Als er dann nach dem deutschen Reich kam, sagte ihm der Aufenthalt dort so sehr zu, daß mit ihm die große Reihe der Musiker beginnt, die wir an das Mutterland abgegeben haben. Er war Organist an der Stuttgarter Stiftskirche, dann in Esslingen und schließlich auch in der freien Reichsstadt Heilbronn, wo er es vermöge seines Talentes zu einem gewissen Ansehen gebracht haben muß. Sein Lohn betrug jährlich 36 Goldgulden. Er starb am 3. Juli 1571, hat also seinen Vater nicht lange überlebt. Auch von mehreren Besuchen in seiner Heimat weiß der Chronist zu berichten. Das Merkwürdige aber an dem Georgius ist die Doppelbegabung, denn es sind von ihm nicht nur Kompositionen überliefert, sondern sogar Gedichte und wenn die Freunde nach seinem frühen Tode klagten:

Lieblich hat Ostermayer Arions Leier gespielet
daß ihn erraffte der Tod, bitter Frau Musica klagt,

meinten sie sicher auch seine poetischen Erzeugnisse. In Heilbronn nahm er eine angesehene Stellung ein. Der Bürgermeister der Stadt stand Pate bei einem seiner Kinder, der Rektor der Lateinschule war sein bester Freund. Das Geschlecht der Ostermayer läßt sich dann noch weiter verfolgen.

Gabriel Reilich war ein Organist und Komponist, der in Hermannstadt wirkte.

Schon hat sich der bürgerliche Geist bequemt, das damals in Europa herrschende Mäzenatentum, wie es die Fürsten in Deutschland und besonders in Frankreich pflegten, auch in den Verhältnissen der Tonkunst zum ausschlaggebenden Faktor zu erhöhen. Man umschmeichelte sich mit literarisch-musikalischen Floskeln, und der Komponist war nicht weniger wichtig im Haushalte des Hofes als der Dichter in jenen Tagen, aber während der Hofdichter seit einem Jahrhundert aus der bevorzugten Stellung freiwillig schied, blieb der Haus-, Hof- und Familienkomponist bis in unsere Zeit hinein ein wichtiger Zeuge fürstlicher Pracht und Mäzenatentumes (wie in gewissem Sinne noch Richard Wagner es erleben durfte). Der Komes Valentin Frank von Frankenstein schuf sich hier so gut es eben in Siebenbürgen möglich war, eine Umgebung wie ein Graf in Wien, das damals wohl schon in Dingen guten Geschmacks auch in der Tonkunst sein entscheidendes Wort sprach.

Über Gabriel Reilichs Tätigkeit ist man vor allem durch seine Freundschaft zu dem obenerwähnten Komes berichtet. Wann er geboren ist, wissen wir nicht, er soll nach Trausch (Schriftstellerlexikon der siebenbürger Deutschen) in Georgenberg in der Zips geboren sein und starb an der Wassersucht in Hermannstadt am 12. November 1677. Bekannt ist von ihm: Geistlich-musikalischer Blum- und Rosenwald (Canto solo

cum Basso continuo), Hermannstadt, erscheint in zwei Teilen 1673 und 1677, also kurz vor seinem Tode. Die Komposition ist leider verschollen. Ich habe sie früher in der Hand gehabt und konnte feststellen, daß es sich in diesem Schwanengesang des Komponisten um den damals herrschenden Arienstil handelt, wobei der Komponist Texte von Angelus Silesius vertont hat. Zu einer neuerlichen Durchsicht war das Werk nicht mehr aufzutreiben, und so bin ich Herrn Pfarrer Gottlieb Brandsch sehr dankbar für die Überlassung eines Stückes daraus, daß er sich seinerzeit abgeschrieben hat. Es zeigt uns Reilich von der besten Seite. Schlicht und eindringlich weiß er uns von der Wärme seines Empfindens zu überzeugen und der leckere, liebesbrünstige Text „Nun will ich Scheiden von allen Dingen und mich zu meinem Jesu schwingen. . . . .“ reimt sich so gar nicht zu der warmen Melodie, von der allerdings bei den damaligen Besitzverhältnissen im Reiche der Tonkunst noch abzuwarten ist, ob sie überhaupt von Reilich ist. Wir müssen uns hier mit dem Wenigen begnügen und sind zufrieden in diesem ältesten uns erhaltenen, *modernen* Tonstückchen ein Walten der Muse zu erblicken, die später dem Sachsenvolke in manchen freundlichen Erzeugnissen nicht unhold geblieben ist. In unserm Manne feiert das Renaissancegefühl auch in Siebenbürgen den vollen Triumph und wir wollen uns der Tatsache nicht verschließen, daß auch die Vergangenheit ihr Pfündlein neben die große Zeitspende jener Tage zu setzen hat.

VALENTIN GREFF-BAKFARK

(Der Virtuose der Renaissance)

Wenn im vorigen Kapitel in erster Reihe von der bürgerlich befruchteten Tonkunst unserer Mittelstädte in der Zeit der geistigen Wiedergeburt die Rede gewesen ist, so lag mir vor allem daran, aus der Fülle der Zeichen jene auszuwählen, die für die breite Durchschnittslage erlebnismäßig am nächsten standen. Selbstverständlich ging mit der Musikalität in allen Volksschichten eine gewisse ebenmäßige Bildung Hand in Hand. Es gab wenig Gipfelleistungen in unserem heutigen Sinne, aber auch keine derartigen Geschmacklosigkeiten, wie sie in unseren Tagen als reizloser Tanzkoller die Welt überjauchen. Dafür sorgte damals die immerhin reinliche Kunst der Polyphonie, die niemals zu dem Tiefstand unserer geilen Monodie herabsinken konnte. Dennoch es waren Niederungen, die wir betraten, wohlbewachsen mit dem Grase heimatlicher Bodenständigkeit. Hier aber haben wir einen Meister, den wir stolz den Unseren nennen können, der weit das Gipfelmaß seiner Zeitgenossen überschritten hat: es ist Valentin Greff-Bakfark aus Kronstadt.

Eine rangbesorgte Numerierung und Klassifizierung von Könnern, wie sie in unsern Tageszeitungen nicht selten versucht wird, allerdings von mittelmäßigen Geistern, liegt mir in diesem Falle völlig fern. Es kommt wahrhaftig nicht darauf an, ob einer in der Gesamtbeurteilung der Menge Lokationsnummer *eins* hat oder ob er sich genötigt sehen muß, aus Gnaden seiner Mitstreiter in Apoll den zweiten Rang, den aber sicher, einnehmen zu müssen; in dem vorliegenden Falle stehe ich aber nicht an, Greff-Bakfark eine weit über das Mittelmaß hinausragende Stelle in

der gesamten Musik Europas einzuräumen, wenn nicht sogar der Genius der höchsten Offenbarung bei seiner Geburt Pate gestanden hat. Valentin Greff war Lautenvirtuose und Tonsetzer auf demselben Instrumente.

Die Laute war in den Tagen des sechzehnten Jahrhunderts das Hausinstrument der gebildeten und ungebildeten Kreise, von deren Verbreitung wir uns ein Bild machen können, wenn wir zu dem Verbreitungskreis unseres Klavieres noch die leichtere Handhabung, die vollendete Satzkunst, den geringeren Anschaffungswert und endlich den Überfluß an Literatur hinzufügen. Bei der Lage der Dinge mußte die Laute bei weitem ausdrucksreicher, volltönender, sozusagen polyphoner klingen, als heutzutage, wo wir in der Gitarre oder Laute geradezu den Typ des gezupften Grundbasses erblicken, der mit einer gewissen Schwerfälligkeit die Melodie, gesungen oder gespielt, unterhüpft, oder gar wie die Zupfgeige unserer rumänischen Mitbrüder ohne Rücksicht auf Melodie und Gesang einfach rhythmisch untermalt. Das Genie konnte damals mit dem Stimmumfang der Seiten dieses Instrumentes vollauf sein Genügen finden und hat sich dementsprechend auch dem beinahe ausschließlichen Dienst an dieser Kunstgattung gewidmet. Wie man heute für Klavier Arrangements, Auszüge, Fantasien über Musikdramen verfaßt, so hat man damals durch die Laute die Fülle der Kompositionen dem Volke vermittelt, hat sich bemüht, auf die Musikliebhaber musikalisch erziehlich einzuwirken. Auf diese Weise haben sich aus der Zeit des sechzehnten Jahrhunderts mehrere Lautentabulaturbücher instruktiver Art erhalten, so daß wir über die Notierung dieser Musik besser berichtet sind als über jede andere. Dazu kommt noch, daß in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, herausgegeben von dem verdienstvollen Prof. Guido Adler, ein Band (37.) vollständig der Lautenmusik gewidmet ist. Wir sind also besonders über Greff-Bakfark, dessen Lebensgeschichte und Werke in diesem Bande einen nicht unbeträcht-

lichen Raum einnehmen, besser informiert, als über irgend einen Musiker aus Siebenbürgen, was freilich dem Umstande zu verdanken ist, daß die internationale Kunstwelt an den Schicksalen Greffens teilgenommen hat. Diese Veröffentlichungen, zusammengestellt von *Adolf Koczirz* sind die Grundlage meiner Behandlung an dieser Stelle.

Valentin Greff-Bakfark ist im Jahre 1507 in Kronstadt geboren.

Das erfahren wir aus seiner Grabschrift, die uns leider nur in einer Wiedergabe vom Jahre 1701 eines gewissen Salomonius erhalten ist. Sie befand sich seiner Zeit in der ehemahligen Pfarrkirche von San Lorenzo in Padua, wo Greff gestorben ist, diese Kirche aber wurde unter Napoleon aufgehoben und zerstört.

Die Grabschrift soll gelautet haben:

AMPHION ORPHEUS ET ARION PSALLERE DOCTI
CREDUNTUR MERITO TE GENUISSE GREVI
AUT ILLOS POSITUS DOCILI TESTUDINE QUONDAM
EFFINXIT GENII VIA MINERVA TUI.
QUID REAR IN TE UNO PLUS QUAM GENIALIS ARION
ORPHEUS AMPHION, NEMPE VIDENDUS ERAT.

Die Familie der Gräf ist auch noch heute in Kronstadt verbreitet, allerdings läßt sich aus den vorhandenen Quellen nicht mit Sicherheit erweisen, welchem Zweige der geniale Virtuose entsprossen ist. Er selbst nennt sich auf dem Titelblatte einer seiner Kompositionen, stolz Coronensis. Wir haben also keine Ursache, an dieser seiner Angabe zu zweifeln und können den Mühlbächern den Ruhm nicht überlassen, ihn zu den Ihren zu zählen. (Obwohl ich im Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde 41, 36 ausdrücklich auf diese Entdeckung Dr. Ad. Koczirzs hingewiesen habe, ist neuerlich in einem Führer durch Mühlbach darauf nicht Rücksicht genommen worden.)

Valentin hat seine Ausbildung sicher schon in seiner Heimat begonnen. Kronstadt stand damals auf der Höhe seiner Macht und seines

Ruhmes. Der Handelsplatz wurde auch von Künstlern bevorzugt und die Hinweise auf eine nicht unbeträchtliche Saitenfabrikation, wie sie in den Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt nicht selten Erwähnung finden, zeugen auch in dieser Richtung von einem Bedürfnis nach solchen Gegenständen. Der Woiwode sendet Boten nach Kronstadt, um dort durch einen Spezialkurier für sich Saiten einkaufen zu lassen, ein andermal schenken die Kronstädter einem ihrer Lautenschläger das Reisegeld, damit er mit seinem Söhnchen an den Hof des Königs reise und dort die Majestäten mit seinem Spiel erfreue, ein hübsches Seitenstück zu der Audienz Ostermayers bei dem Moldauischen Fürsten. Ich sehe nicht ein, warum Greff nicht in der Vaterstadt seine erste Ausbildung erhalten haben sollte; es ist nicht nötig, wie das seine andern Biographen tun, in seine Jugendzeit schon einer Studienfahrt nach Padua anzusetzen. Hier in Siebenbürgen fand er auch seinen ersten Mäzen in dem Könige Johann Zapolyai, der nach der unglücklichen Schlacht bei Mohatsch der Herrscher Siebenbürgens war. König Hans, wie man ihn nannte, gewinnt durch seine Liebe zur Musik in seinem ganzen Charakterbild; mit den Kronstädtern ist er Zeit seines Lebens auf gutem Fuße gestanden, wenn es auch hie und da Mißverständnisse gab. So zog er den jungen Künstler gar bald an seinen Hof. Wie sehr ihm seine Lautenkunst zugesagt hat, beweist die Tatsache, daß er ihn in den Adel erhob und zwar bekam er das Prädikat Bakfark, zu deutsch Bokschwanz, mit dem Wahlspruch: virtuti cedunt omnia. Der Beiname ist allerdings für unser Empfinden etwas befremdlich, es gehört aber nicht zu den Seltenheiten, daß bei Hofe die Spaßmacher, Narren und Musikanten ihren Spitznamen als Adelsprädikat erhielten. Er hat dann später diese Nobilitierung für sich nützlich verwendet und auf seinen Tonwerken nie unterlassen, sein Adelswappen unterzubringen. Daher sind wir auch über dieses so wohl berichtet. Es zeigt in den Feldern immer wieder

die Abbildung des Ziegenbockes und des in der Symbolisierung der Kunst bedeutsamen Einhorns. Die Nobilitierung unseres Künstlers muß auf alle Fälle vor dem Jahre 1540 schon vollzogen gewesen sein, denn König Johann starb am 23. Juli 1540.

Greff stand damals auf der Höhe seines Könnens und die Zauberkunst seines Saitenspieles kann nicht weniger durch den Reichtum seiner Erfindung, als durch das eigenartige Wesen seiner Virtuosität auf seine Umgebung gewirkt haben. Man kann seine Persönlichkeit nicht recht im heutigen Sinne als zigeunerisch bezeichnen und doch muß gerade von dieser seiner ins romantische schlagenden Wesensseite manche Auswirkung auf seine Kunst erfolgt sein. Das Hinreißende, Träumerisch-Wilde, und doch wieder, wenns nötig schien, Melancholische fand in seiner Brust den Wiederhall, der weit über seine Zeit hinaus uns fernen Enkeln als eine Vorahnung der Romantik erscheint. Rein äußerlich war er wohl abstoßend häßlich. Derartige Erscheinungen sind besonders bei den schöpferischen Geistern auch heute nicht selten, müssen aber bei unserem Landsmanne doch das Maß des Gewöhnlichen überschritten haben. Sein Beiname Bockschwanz ist wohl eine Anspielung darauf gewesen, und tatsächlich verfügen wir auch über ein Bildnis von ihm: es findet sich auf dem Titelblatte seiner „Intabulatura“ von Lyon aus dem Jahre 1552, und zeigt ihn beim Lautenspiel an einem Tische sitzend. Der bocksartig das Antlitz umschliessende Vollbart verdeckt eine halbironisch lächelnde Maske, deren nahe aneinander liegende Augen vielleicht verraten sollen, dass dem Spieler eine Art Teufelskunst zur Verfügung stand, wenn es galt, Menschen zu betören.

Als der gute König Hans gestorben war, verbrachte Valentin noch einige Jahre an dem Hofe der verwitweten Isabella, einer Tochter Sigismunds des Ersten von Polen und der Bona Sforza, die wohl der Tonkunst schon vom elterlich mailändischen Königshofe her verbunden

war. So mochte der Lautenschläger ihre Stunden der Witwenschaft mit seiner Kunst verschönert haben. In jenen Jahren wogte der Kampf um den Glauben gerade an diesem Hofe hoch auf. Damals erschienen die Abgesandten der Kronstädter vor ihr und ihrem Ratgeber Martinuzzi, um die Reformation zu rechtfertigen, die Honterus in der Vaterstadt Bakfarks durchgeführt hatte. Mag sein, daß Greff damals während des Religionsgespräches in Weißenburg anwesend war und in ihm der Keim erwuchs, später zum evangelischen Glauben überzutreten. Kaum war aber der alte Zygmunt von Polen gestorben, als Valentin, schon vermutlich durch die Königin selbst nach Polen empfohlen, an dem Hofe dieses neuen Herrschers Sigismund August II. auftaucht, der sich durch die Duldung, die er der Reformation in Polen angedeihen ließ, einen Namen gemacht hat. Barbara Radzivill, die zweite heimliche Gattin des Polenkönigs war leidend, und Valentin sollte die Stunden der Schmerzen mit seinem Lautenspiel aufheitern. Er stieg außerordentlich rasch empor und schon in kurzer Zeit finden wir ihn im diplomatischen Dienste des Königs mit allerlei geheimen Missionen betraut, die weit über das Maß eines am Hofe der Jagellonen beamteten Musikers hinausgingen und ihn geradezu als vertrauten Freund des Königs erscheinen lassen. Bakfarks musikalische Tätigkeit erscheint von nun an so sehr mit den Verhältnissen in Polen verschwistert, daß man ihn wegen dieser seiner Beziehung zu Sigismund August in den meisten Musikgeschichten, so in dem Handbuch von Riemann, als Polen bezeichnet. Wir haben daher alle Ursache, mit diesem Vorurteil aufzuräumen und ihn für uns als siebenbürger Sachsen in Anspruch zu nehmen.

Nach dem Tode der Königin Barbara scheint seine Stellung am Hofe nicht mehr in dem Maße einflußreich gewesen zu sein, wie früher. Er trat daher, wie sich aus den königlichen Rechnungen nachweisen läßt, eine Reise in das Ausland an, um hier besonders in Deutschland und in

Frankreich Beziehungen anzuknüpfen und seine Werke im Druck zu veröffentlichen. Auffallend ist auch hier wieder seine Hinneigung zur Reformation. Es liegt ein Schreiben Melanchtons vor, in dem er unsern Lautenschläger an die Fugger empfiehlt. Er zeigt sich also hier schon als ein geschickter Politiker, der je nach seinem Bedürfnis bald die Evangelischen für sich ausnützte, bald den Katholischen huldigte. Denn schon im Jahre 1552 erscheint in Lyon bei Jakobus Modernus seine erste Tabulatur und zwar dem Kardinal-Erzbischof Grafen Tournon gewidmet, wobei der Verfasser nicht unterläßt, in einer Vorrede ihm seine Ergebenheit zum Ausdruck zu bringen. Diese Episode in Frankreich dauerte aber nur kurze Zeit. Er kehrte nach Polen zurück und schon 1554 weisen die Hofrechnungen ansehnliche Beträge auf, mit denen der Künstler vom Herrscher beschenkt wurde. Wenn Hieronymus Ostermayer einen Jahrgehalt von 40 Gulden bezog, so muß der Betrag von 150 Gulden, der jährlich Bakfark zugewiesen wurde, als außerordentlich groß bezeichnet werden. Von Jahr zu Jahr stieg sein Einfluß, da er dem Könige in den intimsten Zirkeln ein unentbehrlicher Gesellschafter geworden war. Es mag der Zauber dieser hinreißenden, aber dämonischen Persönlichkeit gewesen sein, daß er mit der virtuosen Behandlung seines Instrumentes feine humanistische Bildung ebenso verband, wie vertrauenerweckendes Benehmen und Tatkraft.

Wie sicher sich Bakfark am Hofe seines Königs fühlte, läßt sich aus dem Umstande erweisen, daß er daran ging, sich ein Haus zu kaufen und sich zu verheiraten. Er führte nach übereinstimmenden Berichten eine Polin Namens Narbutt heim, von deren Nachkommen sich Abkömmlinge bis in die heutige Zeit erhalten haben sollen. Aber er untergrub sich selbst seine Stellung. Der polnische Gelehrte Opienski verfügt über eine Reihe von Briefen, die allerdings der Veröffentlichung noch harren, aus welchen klar hervorgeht, daß Greff in derselben Zeit, da

er das bedingungslose Vertrauen seines Fürsten besaß, an seinem Herrn in schnödester Weise Verrat übte und für den Kürfürsten von Brandenburg bezahlte Spionage trieb. Dieser düstere Schatten im Charakter des Künstlers ist wohl geeignet „ihn in die Klasse jenes abenteurernden Virtuosentums zu stoßen, dem wir auch anderwärts zu allen Jahrhunderten begegnen“ (Koczirz). Eines Nachts überfallen königliche Reiter sein Haus und verbrennen es. Der König hatte von den Taten des Lautenschlägers Kenntnis erhalten, Valentin Greff aber konnte noch rechtzeitig aus Polen fliehen.

So sah das plötzliche Verschwinden des Künstlers in Wahrheit aus; dem Andenken des Volkes blieben natürlich die intimen Vorgänge bei Hofe verschlossen. Schon während seiner Anwesenheit in Polen konnten sich die Freunde Bakfarks nicht genug ergehn in Lobeserhebungen über das Künstlertum des „Ungarn“, wie man ihn nannte. Der berühmte Zeitgenosse Jan Kochanowski dichtet über ihn Lieder und meint in seinem 13. Epigramm:

Orpheus in silvis, in aquis moduletur Arion
Mulceat hic pisces, mulceat ille feras.
Tu urbibus in mediis cane Bacvare; nemo etenim te
Dignior humanis auribus esse potest.

Das Volk erhob sein angebliches Ende in den Kreis der Legende, indem es ihm eine Art Schwanengesang zusprach: er sollte mitten in der Ausübung seiner Kunst, als er eben dem Könige vorspielte, zusammengesunken und gestorben sein, und noch lange Zeit hindurch galt es in Polen als Sprichwort „Niemand kann nach Bakfark die Laute ergreifen“, wenn ein unfähiger Mensch sich einer Sache anmaßte, die er nicht verstand.

Greff hat nach seiner polnischen Zeit nicht mehr recht an einem Orte festen Fuß fassen können. Bald war er Lautenist am kaiserlichen Hofe, bald wieder in seiner Heimat am Hofe Sigismund Zapolyais vielleicht als Kapellmeister tätig, überall mit Ehren überhäuft, aber auch überall von

der Unruhe seines Vagantentumes verfolgt. Endlich erreichte ihn der Tod in Padua, wo er sich im Mittelpunkte eines siebenbürgisch-sächsischen Freundeskreises gerade befand, und zwar ward er ein Opfer der Pest, die damals dort herrschte. (Sein Todestag ist der 13. August 1576). Eine Überlieferung bezeugt, daß Bakfark noch auf dem Totenbette, seine besten, vollendetesten Werke in der Handschrift verbrannt hat, damit ja niemand nach seinem Tode seine Meisterschaft erreichen könne. (Eine Art Musikmonopol wie bei Shakespeares Dramen).

Soweit der Lebenslauf dieses eigenartigen Mannes.

Ich habe ihn ausführlicher dargestellt, weil er beweist, wie auch in unserem Volke der große Künstler emporzublühen vermag, aber auch gleichzeitig, um zu zeigen, daß die Rassenzugehörigkeit vor Charakterschwächen niemals bewahren kann. Und Greff hatte trotz seines hohen Künstlertum in seinem innern Menschen jene Reinheit nicht bewahren können, die wir geneigt sind, einem Genie zuzusprechen. Sympathisch berührt uns immerhin die Nachricht aus einem siebenbürgischen Chronisten, daß er Zeit seines Lebens für einen Deutschen gehalten werden wollte.

Was sein Virtuosentum anbelangt, stimmen die Urteile aller Fachleute darüber überein, daß unser Landsmann den Gipfelpunkt der Lautenmusik seiner Zeit, wir können ruhig hinzufügen, der Lautenmusik überhaupt darstellt. Seine eigentliche Domäne war das Virtuosentum, und daß er sich auch mit der Komposition beschäftigt hat, rückt ihn in dieser Hinsicht in eine Linie mit dem Phänomen Franz Liszt, an dessen Seite wir ihn ruhig stellen können. Auch das Bild seiner Kompositionen läßt den Vergleich mit dem größten Virtuosen des neunzehnten Jahrhunderts zu: seine Form, in der er die Kompositionen niederschreibt, ist die der Fantasie, oder wie sie mit dem Ausdruck jener Zeit lautet Recercat. Sein Stil ist durchaus in die polyphone Durchimitierung einzelner Themen eingeschlossen. Aber gerade das immer wieder auftauchende Fugato seiner

Erlebnisform zwingt uns die Bewunderung ab, wenn wir bedenken, wie die Laute unter allen Instrumenten uns am wenigsten für diese Art des Musikstiles geeignet erscheint. Er bewältigte die Hindernisse aber spielend und erhob keinen Anspruch auf eine Ausnahme. Die in den Tondenkmälern veröffentlichten Stücke tragen außer dem Zeitcharakter noch überall individuelle Züge zur Schau. Das einfache Thema steigt über die Gotik der horinzontalen Melodiegebung allmählich zu einer überwältigenden Kunst der Mehrstimmigkeit auf, einer Vollgriffigkeit, die geradezu unerhört erscheint; dabei weht durch die Stücke ein Feuer des Temperamentes, das wir an keinem Zeitgenossen in dem Maße verfolgen können, ja die Kenner seiner Muse wollen in den bewußt angewendeten, instrumentalen Effekten eine Renaissance der Melodie erblicken, die geradezu national siebenbürgischen Einschlag aufweist. Seine Lieblingstonart f-moll, vielleicht ein Erbstück uralter Heimatseindrücke, überwölbt die Tonstücke mit einer Melancholie ohne gleichen. Was kümmert ihn, den hinreißenden Musiker, die strenge Tabulatur der Satzmeister? Kühne Übergänge, ja verpöhnte Querstände erleichtern die Chromatik seiner Griffe und mögen in jenen Tagen gewirkt haben, wie heute manche Tonstücke der Neutöner. „Zu den charakteristischen Stileigentümlichkeiten in rhythmischer Beziehung gehören die Mordentfiguren, die fast in keinem Stücke fehlen und nicht nur vereinzelt, sondern oft in ganzen Ketten auftreten, ... deren Wurzel jedenfalls auch in heimatlich-nationalen Grundlagen zu suchen ist“ (Koczirz). Sollten wir hier tatsächlich die ältesten Tonreihen vor uns haben, die uns eine Vorstellung von längst verflossenen Melodien unseres siebenbürgischen Heimatcharakters geben können? Sind es am Ende orientalische Gaben, die von Hand zu Hand weitergereicht, ähnlich den Kirchenbauten, mehr die Richtung von Ost nach West, als umgekehrt aufweisen? Auf alle Fälle steht Greff in seiner künstlerischen Vereinsamung als eine ragende

Höhe über dem Tonbilde seiner Zeitgenossen. Seine Werke verbreiteten sich, wurden vervielfältigt, abgedruckt, erweitert, umgeformt, aber ein Schimmer seines Genies hat sich durch alle die Metamorphosen hindurch erhalten.

Der eigentliche Stimmungsinhalt seiner Kompositionen ist uns wohl unwiederbringlich verschlossen. Zu sehr ist die Struktur unserer Zeitseele von jener der Renaissance entfernt, besonders was die Tonkunst betrifft, die seither an Ausdrucksfähigkeit alle andern Künste in der Entwickelung überflügelt hat, zu sehr ist die Tonsprache seit jenen Tagen verarmt, aber selbst durch die Vermittelung des Klavieres bleibt noch die Kraft jenes Geistes tätig, den wir so, wie er ist, trotz seiner Charaktermängel zu den unsern rechnen wollen. Er steht am Anfang einer Entwickelung, die heute noch nicht zu Ende gekommen ist und bietet einen Typ des siebenbürgischen Menschen. Er hat es unternommen, sich mit einer Kunst in Höhen zu erheben, wie sie unserer Heimaterde wohl selten genug entwachsen ist. Wir sind in der glücklichen Lage, durch die musterhafte Wiedergabe in den Denkmälern sein Schaffen deutlich zu überblicken, so daß hier auf weitere Einzelheiten verzichtet werden kann.

JOHANN LUKAS HEDWIG

Die unter den Fittichen Habsburgs verbrachten stillen Jahre des achtzehnten Jahrhunderts brachten innerlich und äußerlich die Angleichung an Wien. Aus dieser Zeit verfügen wir über zwei Künstler, die mangels eingehender Kenntnis ihrer Werke wohl nur als Namen an dieser Stelle erwähnt werden müssen: *Johann Ludwig* aus Wolkendorf im Burzenland und *Schenker* aus Hermannstadt. Es gehört zum Zuge der Zeit, daß sie beide auf dem Wege über die Militärmusik als Hautboisten nach Wien kamen und von dort her als Bediente und Musici des k. k. Gesandten v. Kaunitz nach Paris weiterfuhren. Dort machten beide ihr Glück. Der eine schrieb sechs Sonaten für die Harfe und genoß ein ziemliches Ansehen in der französischen Hauptstadt, der andere, *Johann Ludwig* aus Kronstadt, bekam es mit der Lust nach Abenteuern, wanderte nach Amerika aus, kehrte aber bald aus dem den Musen abholden Lande zurück und fand sein Auskommen unter dem Schutze eines gewissen Herrn v. Fontanieu; wahrscheinlich durch dessen Vermittlung gelang es ihm, als ordentliches Mitglied der kgl. musikalischen Akademie aufgenommen zu werden. Er hat sich selbst trotz seines Glückes der Heimat wohl erinnert und seinem Vater sogar Unterstützungen gesendet.

Diese zwei Lebensschicksale sind charakteristisch für die veränderten Verhältnisse in Siebenbürgen. Das österreichische Kulturleben ist näher gerückt. Brukenthal, ein kleiner Fürst in seinen Verhältnissen, sammelt Bilder, mit denen er sein Palais schmückt, baut im Stile Maria Theresias ein Lustschloß in Freck und zieht Künstler und Gelehrte in seinen Verkehr. Daß die Musik dabei nicht zu kurz kam, ist bei einem Mann wie

Brukenthal selbstverständlich. Allerdings sind die Nachrichten darüber mehr als dürftig. Was aber die Art der Produktion anbelangt, wich man wohl in keiner Weise von dem Vorbild ab, das die Mode da draußen vorzeichnete. So mag die erwachende Klassik ihre begeisterten Anhänger eben auf die gleiche Weise in Hermannstadt wie in Kronstadt gefunden haben. In häuslichen Kreisen wurde die Kammermusik gepflegt und selbst wandernde Operngruppen kamen bis in das ferne Siebenbürgen. Aber was unserem Heimatboden auf diese Weise zuflog, blieb nur an der Oberfläche haften; eine bodenständige Kunst, vielweniger einen Künstler, gab es nicht, bis sich das erwachende Nationalgefühl, die heiße Liebe zum Boden auch in Tönen die Form schuf, in der sie Dauer gewinnen sollte.

Dieser Zeit verdanken wir unsere Hymne: Siebenbürgen, Land des Segens.

Es verlohnt sich schon der Mühe, bei dem Komponisten dieser weihevollen Akkorde eine kurze Zeit zu verweilen.

Johann Lukas Hedwig wurde am 5. August 1802 als Sohn armer sächsischer Landleute zu Heldsdorf im Burzenlande geboren. Die besten Genien unseres Volkes haben bei seiner Jugendentwickelung Wache gehalten; was Wunder, wenn er später, als ihn das Leben durch mancherlei Irrsale und Mühen hindurch führte, diese Idylle seiner Kindheit immer wieder mit begeisterten Worten pries? Er muß schon als Knabe von einem unstillbaren Verlangen nach der „göttlichen Tonkunst“ erfüllt gewesen sein. Die Blätter seines Tagebuches sind Zeugen dessen; schon in seinem zehnten Lebensjahre kam er nach Kronstadt auf das Gymnasium, wo er wie alle ärmern Schüler als „Schütze“ den älteren aufwartete und bald lehrend lernte. Auch hier war es wieder die Musik, die ihn entzückte, besonders die mehrstimmige Orchestralmusik, die an der Schule für die feierlichen Gottesdienste nach alter Tra-

dition wacker geflegt wurde. Er selbst lernte natürlich nicht nur seine Schulaufgaben mit Fleiß, sondern auch alle Instrumente, deren er habhaft werden konnte. Dazu ward er, wie sein Vorbild Josef Haydn, Chorist in der Stadtpfarrkirche, spielte zum Tanze auf, geigte sich durch Hochzeiten, Bälle und Theater schlecht und recht durch, legte aber dadurch nach alter Musikzigeunerart einen tüchtigen Grund für sein weiteres Studium. Hedwig ist in dieser Beziehnng das typhische Musikantenkind, das oft Eltern in den Schoß geworfen wird, ohne daß sie sich das Herkommen dieses abnormen Kukukseis erklären können. Solche Naturen gehen im Wirbel des Lebens nicht unter, und was man heute um der Nervosität willen für unrecht am Leibe halten würde, war damals selbstverständlich und wurde als Los der Armut und des aufrichtigen Strebens nicht mit scheelen Augen angesehn. Bald war ihm der Wirkungskreis in seiner Vaterstadt zu gering. Im Jahre 1819 kam er nach Wien, von größtem Eifer zu lernen erfüllt. Die Unterstützungen aus der Heimat hörten bald ganz auf. Er erlebte das typische Künstlerschicksal in der Großstadt: Armut drückendster Art, leidige Beschäftigung auf verhaßten Tanzböden in kleinen Theatern, Geldverdienen, um sein Leben fristen zu können, dagegen auf der anderen Seite hochfliegende Pläne, Meisterschaftsideale und nicht selten herbe Enttäuschungen. Rechnet man noch hinzu, daß zu diesen Erlebnissen eine unglückliche, ihn tief aufwühlende Liebe zu einer Schauspielerin Luise Weeber kam, so kann man sich eine Vorstellung machen von dem psychischen Chaos in seinem Innenleben. Die Kompositionen entströmten seiner Feder in widerstandslosem Drange, waren sie doch ein Ausdruck seiner unaussprechlichen Liebe zu der Hofschauspielerin, im wörtlichen Sinne unausgesprochen, denn die junge Dame hat von den Gefühlen des Siebenbürger Sachsen Zeit ihres Lebens nichts erfahren. Wie er sich bei den Gesängen, weil er ihren Taufnamen nicht kannte, von Petrarca den Namen seiner Laura

entlehnte, so wagte er niemals seine Augen ernstlich zu ihr zu erheben. Als Schüler des Hoforchesterdirektors Anton Jekel (übrigens ein außerordentlich siebenbürgisch-sächsich klingender Name) hatte er während der Proben im Theater als stiller Zuhörer Gelegenheit, sie anzuschmachten.

Mittlerweile studierte er unter der Leitung von Josef *Drechsler* und J. *Blumenthal* Generalbaß und Kompositionslehre. Drechsler hatte damals eine Musikschule, die zu den besten derartigen Unternehmungen der Zeit gerechnet werden muß, und in Blumenthal fand Hedwig einen ausgezeichneten Geiger. So ist es allerdings überraschend schnell mit unserem jungen Landsmanne vorwärtsgegangen. Schon 1823, also in seinem 21. Lebensjahre, wurden im Leopoldstädter Theater, wo sein Lehrer Drechsler Kapellmeister war, von ihm Ouvertüren aufgeführt, er selbst aber wurde als geschickter Kontrabassist sogar ordentliches Mitglied des k. k. Hofoperntheaterorchesters, welche Stelle er bis an das Ende seines Aufenthaltes innehatte.

Nun lebte Hedwig mitten in dem großen Treiben um Beethoven, Schubert und die Geister der ersten Klassikerzeit; sie mögen auf ihn selbstverständlich nachhaltig gewirkt haben; irgend ein dauerndes, klares Bekenntnis zu ihnen finden wir aber merkwürdiger Weise in den uns spärlich überlieferten Tagebuchblättern Hedwigs nicht, geschweige denn eine Begegnung oder ein Erlebnis, das auf einen persönlichen Eindruck etwa von Beethoven hätte schließen lassen können. Dagegen berührte ihn der Tod seiner Luise Weeber aufs Tiefste; sein Freund Friedrich August Kanne schuf ihm Leichenkarmina, die er mit Melodien versah. Dieser Kanne nahm im Leben Hedwigs jene Stellung ein, die beim Talent der Jahrhundertwende als dämonische Figur überall auftaucht. Er war eine Art Kreisler, kompositorisch ebenso tätig, wie literarisch, ein unruhiger Geist voll bizarrer Einfälle. Auch ihm konnte Hedwig die Augen zudrücken, er starb am 16. Dezember 1833. Nun

mündete Hedwigs Leben in den bürgerlichen Hafen der Ehe. 1836 wurde er mit Josepha Karrer in Wien getraut und seine Lebensgeschichte berichtet von da an von einem gewissen Wohlstand, der sich bei ihm durch unermüdlichen Fleiß gefördert, einstellte. Nicht nur, daß er ein begehrter Musiklehrer wurde, auch seine Kompositionen fanden besten Absatz, ja sogar in seine Heimat drang der Ruf seines Könnens. Volkslieder von ihm wurden in Heldsdorf gesungen und erwarben Beifall. Welcher Art sie gewesen sind, können wir aus erhaltenen Handschriften feststellen. Sie weichen in keinem Punkte von der Durchschnittsmusik jener Tage ab, stehn im allgemeinen unter der Einwirkung des ihm innerlich am nächsten stehenden Haydn. Sie sind vergessen, wohl mit Recht, denn es war ihm später erst vergönnt, den Funken des Genies für ein einziges Mal in seinem Innern aufblinken zu lassen. Um sich seiner Heimat in Erinnerung zu bringen, schrieb er eine Kantate zur Einweihung der Orgel 17. April 1839, in der er besonders das musikmalerische Element bevorzugte. Endlich erhielt er die Berufung in seine Heimatsstadt Kronstadt, wo er als Stadtkantor an der schwarzen Kirche angestellt wurde. Gleichzeitig sollte er an der Honterusschule den Gesangunterricht erteilen, eine Aufgabe, der er sich mit großem Erfolg und innerer Freude widmete. Im Jahre 1842 wurde an seine Seite Heinrich Mauss aus St. Goar am Rhein berufen und die beiden Männer verkörpern für die Kirchenmusik in Kronstadt einen Höhepunkt. Hedwig versuchte zwar in Kronstadt auch einen Gesangverein ins Leben zu rufen, aber diesem Unternehmen war keine lange Lebensdauer bestimmt, erst später konnte man die Bürger für diese Sache erwärmen. Dagegen nahm er an den musikpädagogischen Unternehmungen seiner Vaterstadt in der Form teil, daß er an einer Gesangschule in Kronstadt Lehrer wurde, ja er schrieb (und ließ sie sogar drucken) eine „Kronstädter Gesangschule“, die ein Lehrgang des Gesangunterrichtes war und starke Verbreitung fand. Das alles wäre freilich nicht geeignet gewesen, unseren

Stadtkantor über das Maß eines tüchtigen Berufsmusikers zu erheben, wenn nicht in diese Zeit die Komposition seines „Siebenbürgen, Land des Segens“ fiele.

Im Sommer des Jahres 1845 veranstaltete man in Gewerbekreisen die dreihundertjährige Jubelfeier der Gründung des Kaufhauses. Zu diesem Zwecke dichtete der Webermeister Thomas ein Lied, das Hedwig in Musik setzte. Er ahnte nicht im entferntesten, daß die Melodie ihm einst einen Ehrenplatz innerhalb der Geschichte der Volkshymnen sichern werde. Vielmehr komponierte er fast gleichzeitig eine Festkantate zur dreihundertjährigen Jubelfeier des Kronstädter Gymnasiums, von deren Erfolg er sicher eher die Unsterblichkeit erwartete, als von dem bescheidenen Liede. Erst ein Jahr später, als alle diese Festlichkeiten vorüber gerauscht waren, dichtete Leopold Maximilian Moltke, ein nach Siebenbürgen verirrter reichsdeutscher Dichter, den jetzigen Text dazu. Und dieser Text wurde ursprünglich auf die Melodie: An der Saale hellem Strande gesungen. Es dauerte also einige Zeit, bis die beiden Schöpfungen die Synthese eingingen, die ihnen die Ewigkeit sicherte.

Um dieses Liedes willen hat Hedwig seinen Platz in diesem Buche erhalten. Es ist das erste geschlossene Kunstwerk auf tonalem Gebiet, das seit Bakfarks Zeiten über die Grenzen der Heimat hinaus wirkte. Mit den weihevollen Rhythmen dieser Volkhymne fingen wir an, die ideelle Verbindung zwischen der musikalischen Urheimat und Siebenbürgen wieder fester zu knüpfen. Ganz abgesehen von dem Text, dessen Inhalt eine Verbrüderung der Siebenbürgischen Stämme vorweg nimmt, die erst der Zukunft vorbehalten erscheint, enthüllt der Tonsatz schon die übervölkische Nähe der Musikklassiker. Moltke glaubte damals, als die Wetterwolken einer demokratischen Umwälzung den politischen Horizont zu verfinstern begannen, an den Anbruch eines Völkerfrühlings, der eigentlich im schroffsten Gegensatze zu den Sprachkämpfen

jener Tage stand. Es ist uns wohl bis zum heutigen Tage nicht recht zum Bewußtsein gebracht worden, daß wir jedesmal, wenn wir das Lied singen, im Gegensatze zu den Volkliedern der Mitnationen, die sich meist befleißigen, ihr eignes Volkbewußtsein wach zu rütteln, die Heimat als solche, ihre Schönheit, nicht aber den Ruhm des sächsichen Volkes besingen. Dieser Empfindung trugen die Dichter und Tonsetzer Rechnung, als sie die Lieder: Ich bin ein Sachs, Schütze Gott dein Volk der Sachsen u. dgl. schufen. Im schönsten Sinne übervölkisch ist aber Hedwigs Tonsatz. Die wogende Melodiefolge, eine unbewußte Vorahnung des Textes, der feierliche, auf einfachen Wechsel von Tonika und Dominante begründete Satz, der fast unvermittelt nach Moll übergehende Schritt in die Unterterz gerieten so einfach, so überzeugend und doch so echt klassich, das Hedwig in unserer Musikgeschichte einen Ehrenplatz um dieser wenigen Zeilen willen einnehmen wird. (Für Fachleute ist es wohl interessant zu wissen, daß die Tonfolge im Original einen dreistimmigen Satz aufweist).

Was er sonst an Kompositionen schrieb, ist, soweit ich es kenne, belanglos. Bemerkenswert ist ein Oratorium „Der Allmacht Wunder" — der Titel weist auf Haydn — das unvollendet blieb. Nur ein Donnerchor gelangte zur Aufführung in der Stadtpfarrkirche. Allerdings zu einer ungelegenen Zeit. Es war im Jahre 48. Als seine naturmalerischen Donnerschläge bei der Aufführung in der Kirche ertönten, meinten die beunruhigten Bürger den Kanonendonner der Insurgenten zu vernehmen und verließen fluchtartig die Kirche.

Nach dem Tode seiner ersten Gattin heiratete Hedwig ein zweitesmal und zwar Charlotte Teutsch, die Tochter des ev. Pfarrers zu Neustadt. Aber seine Tage waren gezählt. Das von ihm geahnte Sturmjahr 1849 sah ihn in den Reihen der Kronstädter Bürgerwehr. Er machte das Gefecht bei Honigberg mit, erkrankte bald darauf infolge einer Erkältung

an dem sogenannten „Nervenfieber“ und starb nach einem kurzem Krankenlager schon am 8. Januar 1849 im 47. Jahre seines Lebens.

Hedwigs Name hat nachhaltiger gewirkt durch seine Volkshymne, als vielleicht mancher andere Komponist unseres Blutes, — gerade weil er in seinem Wesen all das verkörperte, was wir auch heut zu Tage als einen guten musikalischen Durchschnitt gelten lassen. Auch in ihm waltete das Didaktische vor, und der in den Untersuchungen der heimischen Literarhistoriker immer wieder betonte Sinn für Bedächtigkeit, er blieb auch bei ihm das Kennzeichen der sächsichen Seele. Die Solidität kann zweifellos zum Mangel werden, aus seiner Persönlichkeit schuf sie die grundlegende Einheit von Heimatsgefühl und Weltkunst, die wir auch heut noch als erstrebenswerteste Synthese unserer Musik ansehen müssen.

RUDOLF LASSEL

Eine Erscheinung wie die Rudolf Lassels in unserer musikalischen Entwicklungslinie zeigt, daß sich alle Wandlungen unter der unentrinnbaren Strenge innerer Gesetze vollziehen, Wandlungen, die mit dem politischen und gesellschaftlichen Leben ebenso Hand in Hand gehen, wie mit den künstlerischen Formgebungen. Johann Hedwig baut mitten in dem katholischen Einfluß von Wien an seiner künstlerischen Ausbildung, bleibt innerlich fromm evangelisch, schließt sich aber doch dem Wesenszuge der neuen katholischen Klassizität an. Er findet in der Heimat erst den Weg zum echtesten Volkslied und wurde so Schrittmacher für die Generation nach ihm. Unmittelbar an ihn schließt sich Rudolf Lassel an, nur sind die Quellen seiner Stärke nicht aus demselben Grunde geschöpft, wie die Hedwigs.

Nach 70/71 hatte sich das Deutsche Reich mit einer neuen Blickrichtung auf die Zukunft eingestellt. In Leipzig erstand ihm unter der Ägide der Romantik ein musikalisches Zentrum, dem Berlin den Rang noch nicht abgelaufen hatte. Die musikalische Romantik ist heute ein Schlagwort geworden, meiner Meinung nach ein irreführendes, das mit dem ganzen Mangel solcher willkürlichen Prägungen Menschen und Künstler an Zwangswerte kettet, deren Vorurteile nicht abzuschütteln sind. Im vollen Bewußtsein dieser Mängel, wollen wir doch versuchen, diesen Komplex beizubehalten. Auch in der Literatur jener Tage über Michael Albert und Traugott Teutsch hin, bis in die 90 er Jahre herrscht die Romantik, wenn auch eine durch Heine versüßte und Walter Scott beschwerte, wie es eben einem recht bürgerlichen Gesellschaftsbilde entsprach. An diese

Geistesform schließt sich nun auch die Musik an. Ihr glücklichster Vertreter ist Rudolf Lassel.

Er wurde am 15. März 1861 in Kronstadt als der Sohn des damaligen Konrektors und spätern Rektors Franz Lassel geboren. Der Vater selbst zeichnete sich durch eine besondere Neigung für Musik aus, komponierte und war selbst in der Lage, seinen Sohn in den Anfangsunterricht des Klavierspieles einzuführen. Denn daß der Knabe in seiner musikalischen Befähigung weit über sein Alter hinaus alle Altersgenossen überflügelte, wußte jedermann. So übernahm den Unterricht Johann Hedwig, der Sohn des großen Hedwig, der dem Vater schon, als der junge Rudolf 10 Jahre alt wurde, erklärte, er könne ihn nichts neues lehren; soviel als er selbst könne, habe er ihm beigebracht. Trotzdem hat Lassel niemals das Wesen eines Wunderkindes zur Schau getragen. Seine weitere Ausbildung übernahmen neben Friedrich Lurtz in erster Reihe Ottomar Neubner, der leider schnell vergessene, um den Kronstädter Männergesangverein hochverdiente Regenschori der katholischen Kirche. Rudolfs Familie allerdings dachte jetzt noch nicht daran, ihn dem Musikerberufe zuzuführen, sein schwankender Gesundheitszustand flößte Besorgnis ein; als er aber in Leipzig nach Absolvierung des Gymnasiums sich als stud. theol. et phil. immatrikulieren ließ, kam es ihm bald zum Bewußtsein, wohin die Linie seiner Entwickelung wies. Er trat nach kurzer Zeit in das Leipziger Konservatorium ein, das damals schon einen ausgezeichneten Ruf genoß. Unter seinen Lehrern auf der Hochschule mochte damals der bekannte Salomon Jadassohn (1831—1902) den größten Einfluß auf ihn ausgeübt haben. Freilich blühte, als Lassel in der Hochschule lernte, noch durchaus der Geist des Stifters in den Hallen des Unterrichtes. Mendelssohn war das Schlagwort, dem sich alles beugte und M. Hauptmann, der getreue Erbschichter; Melodie wog über alles, ein klarer Satz war das erstrebenswerteste Ziel. Man sprach nicht viel von Romantik, aber der anmutige

fast antititanische Geist der Schüler, die aus dieser Anstalt hervorgingen, spricht eine beredtere Sprache, als irgend ein öffentlich ausgesprochenes Bekenntnis. Das Dreigestirn der großen Schüler Kirchner-Grieg-Svendsen blieb Jahrzehnte hindurch das Ideal vieler junger Strebenden, die in die Anstalt traten. J. S. Bachs Name wurde angebetet, aber der Geist seiner barocken Tonsprache blieb den meisten nur ein Wunder der Satztechnik, das wohl musikalisch zum Nüsse knacken, nicht aber zum innerlich glühend heissen Miterleben aufmunterte. Überhaupt lag die Technik im Mittelpunkt der Erziehungsfragen und die Mittelmäßigkeit des Gefühls wurde durch eine Kühle des Verstandes ersetzt.

Rudolf Lassel kam das damals nicht zum Bewusstsein. Erst später. als sich sein eigener Horizont immer mehr weitete, fand er den Weg z. B. zu Richard Wagner. Damals stand er, wie er mir selbst versicherte, der Tonwelt des „Ringes“ fremd gegenüber. Er selbst stieg im Ansehn seiner Kollegen ausserordentlich. Sie wählten ihn zum Vorsitzer ihres akademischen Musikvereines. Mit *Homayer*, dem Herausgeber Bachscher Orgelwerke war er eng befreundet, mit Karl *Riedl*, dem Gründer des nach ihm benannten Chorvereines war er ebenso wie mit Felix *Weingartner* und Eduard *Behm* Duzfreund und blieb mit ihnen dauernd in Verbindung. So stand für Lassel der Weg offen in die große Welt da draußen. Daß er die kleine Welt in der Heimat wählte, war sein Schicksal und sein Segen zugleich. Denn hier fand er sich selbst in einer Weise, wie selten ein Künstler seine eigene Bestimmung. Zuerst kehrte er ins Ungewisse heim, denn die beiden in Betracht kommenden grossen Stellen in Kronstadt und Hermannstadt lagen in festen Händen. J. L. Bella und W. Geiffrich waren beide in den besten Jahren. So entschied er sich nach einem kurzen Aufenthalt in Kronstadt für Bistritz, wohin er als Musiklehrer an das Gymnasium und das Seminar berufen wurde. Aber schon nach zwei Jahren kehrte er in die Heimat zurück, da sich bei W. Geiffrich

eine plötzliche schwere Erkrankung eingestellt hatte. So finden wir Lassel vom Jahre 1887 an als Organist und Musikdirektor in Kronstadt tätig, eine Wirksamkeit, der er bis an sein Ende treu blieb.

Allerdings schuf er sich in diesem Kreise ein Arbeitsgebiet, das weit die Stellung überragte, die er einnahm. Bald stellte sich die Verbindung mit dem Kronstädter Männergesangverein ein, dem ältesten derartigen Unternehmen in seiner Heimatsstadt. Dort wuchs nun mit der Größe der Aufgabe die Kraft seiner Energie. Im Zusammenarbeiten von Chor und Orchester, wie es in den großen Oratorien zu geschehen pflegt, fand seine Seele Befriedigung. *Elias* von Mendelssohn, *Odysseus* von Bruch verkörpern die Höhepunkte seiner Wirksamkeit, sie sind Programm und Bekenntnis zugleich.

Die Ehe, die er mit Berta geb. Gusbeth eingegangen war, breitete über seine Tätigkeit alle Freundlichkeit tief innerlichen Verstehens. So schien es, als ob er den Weg in dieser Richtung weiter beschreiten solle. Da legte er zur größten Überraschung seiner Freunde und Verehrer die Chormeisterstelle im Männergesangverein nieder. Es geschah dies nach einer schweren Krankheit, wie er selbst meinte, aus Gründen der Überbürdung. Darin lag aber auch gleichzeitig eine selbstauferlegte Beschränkung. Trotzdem fand er seine Befriedigung in einem neuen Arbeitsfelde: dem des Schülerchores. G. Scherg hat in seinem am tiefsten schürfenden Nachruf in den Kirchlichen Blättern vom 9. Febr. 1918 die religiöse Wendung des Zeitgeistes in diesem Schritt nicht ohne Erfolg darzulegen versucht. Der ev. Schülerchor ist Lassels Gründung. Es ist der *erste* derartige Versuch bei uns zu Lande und eine bewußte Anlehnung an den Thomanerchor. Wieweit dies Werk wirklich seinem Ideal nahe kam, kann nur der beurteilen, der den ev. Schülerkirchenchor unter seiner Leitung gehört hat. Er führte keinen prunkvollen Titel nach irgend einem Stifter, der nichts mit der Musik zu tun hatte, dafür aber war er eine

Gemeinschaft, die nur um ihrer selbst willen von den Jungen getragen wurde. Hier konnte Lassels Talent, besonders seine pädagogisch-didaktische Erfahrung, sein sonnig heiteres Wesen, aber auch der zu allem ernsten Wirken notwendige unnahbare Takt voll zur Geltung kommen. Alle Herzen flogen ihm zu, alle Kinder fühlten sich beglückt. Seine Bescheidung auf diesen Platz brachte es auch mit sich, daß sich seine Kompositionswelt hauptsächlich diesem Kreise zuwandte. Die Kirche war seine musikalische Heimat, die grosse Orgel seine immer sich erneuende Liebe, der Schülerchor sein Sorgen- und Freudenkind. Als dann der Krieg die Reihen seiner Zöglinge lichtete, schuf er sich aus den Reihen der Mädchen einen Chor, der die Knaben zeitweise ersetzen konnte. Auch er hat dem Krieg sein Opfer gebracht, sein ältester Sohn *Erwin* fiel in den Kämpfen um Galizien, und wie die schwarze Kirche die Quelle seiner Freude war, so ist sie auch indirekt die Ursache seines Todes geworden, er erkältete sich bei einem Gottesdienst in den eiskalten ungeheizten Räumen und starb dann an den Folgen einer Lungenentzündung am 18. Januar 1918.

Der Mensch in ihm war unwiederbringlich dahin und bleibt seinem Wesen nach unersetzbar, der Künstler stand eben auf der Höhe seines Schaffens.

Rudolf Lassel kann in seinem Wirken den ganz großen Meistern nicht zugesellt werden. Es gibt Kunstformen der Musik, an die er sich Zeit seines Lebens nicht heran gewagt hat; in bescheidener Selbsteinschätzung schrieb er kaum etwas für Kammermusik, nichts für großes Orchester allein, kein Oratorium, kein Musikdrama. Seine eigentliche Domäne war und blieb das Lied, vor allem das Chorlied. Er war zu sehr von der Macht des Wortes durchdrungen, als daß er sich nicht der Dichtung zugewendet hätte. Seine gesamte Chorkomposition ist bis zu einem gewissen Grade Zweckmusik. Ich meine das nicht als Tadel, sondern im

Sinne des Vorzuges. Er komponierte dort, wo es an Werken gebrach, und befand sich dabei in guter Gesellschaft, denn auch J. S. Bach schrieb seine Werke aus keinem andern Grunde, ebenso wie unser großer Zeitgenosse Waldemar v. Bausznern manches Stück seiner Kammermusik, wie wir unten sehn werden, völlig unter diesen Gesichtspunkt einstellte.

Mit Rudolf Lassel beginnt bei uns der Einfluß der Leipziger Romantik, die in gewissem Sinne stets mehr choral eingestellt war, als rein instrumental. So gliedert sich sein Schaffen unter drei Gesichtspunkte: Den Männergesang, die Kirchenmusik und die Liedlyrik. Sein Gesamtstil bleibt aber in allen drei Gebieten fast gleich. Die Herrscherin in seinem Tongebiet ist und bleibt die einfache Melodie. In diesem Sinne fehlt seinem Satz die Wandlungsfähigkeit oder große Linie, wie sie z. B. Baussnern, oder in anderer Weise Richter besitzt. Er bleibt der Schüler Leipzigs mit aller wohligen Süßigkeit der Mendelssohntradition, mit aller Klarheit der Stimmführung, mit aller Virtuosität des Chorsatzes, aber auch mit aller Abkehr vom Dämonischen, allzu Ekstatischen. Nicht als ob Lassel dafür kein Verständnis gehabt hätte, im Gegenteil, niemand verstand mit den Schwärmern besser zu schwärmen, mit den Brahminen besser zu brahmseln, mit den Beethovenianern besser zu schäumen und mit den Bachverehrern besser zu beten, aber sein innerer Stil hielt diesen Elementen gegenüber mit unveränderlicher Treue am eignen Wesen fest. Er hat niemals „imitiert", niemals anders phantasiert, als es ihm seine eigene Muse eingab. Mode kannte er an sich nicht. Er blieb sich treu, trotz Richard Wagner, Richard Strauß, auch als es schon für „veraltet" galt, neben Reger als dessen Zeitgenosse unschuldige Terzakkorde zu setzen.

So finden wir in Lassel den eigenen Volkscharakter wunderbar zur Blüte gebracht.

Keine glücklichere Synthese ist denkbar, als eben die zwischen Rudolf Lassel und Michael Albert, dem Dichter. „Wie einsam ists, wo du nicht

Rudolf Lassel

bist“ und „Romanze“, sie sind Höhepunkte und reichen an das beste heran, was in Deutschland an Männerchorwerken geschrieben wurde. Niemals süßlich, wie soviele Männerchöre Leipziger Ursprungs, verraten sie alle eine gewisse, unserem Boden entwachsene Herbheit. Sein schönster gemischter Chor ist auf Uhlands Gedicht: „Wenn im letzten Abendstrahl . . . “, gesetzt, tiefaufwühlend von edlem Weltschmerz getragen, ohne ins Sentimentale zu verfallen. Daß seine vom nationalen Schwung diktierten Männerchöre: „Ich bin ein Sachs“, und „Wenn ich durch die Felder schreite“, längst zu Volksliedern geworden sind, beweist die Schlagkraft seiner Vertonung auf die breiten Massen des Volkes. Hier hat er erreicht, was er suchte, als er in seine Heimat zurückkehrte und allen stolzen Plänen entsagte. Bei solchem Erfolg vermag die Clique nichts. (Man hat ihm gegenüber auch mit dem Vorwurf nicht zurück gehalten). Der zündende Funke schlug eben ein. Ein anderes Kapitel ist seine Kirchenmusik.

Ihr sind seine besten Stunden gewidmet, sein bestes Können goss er in ihre Formen, besonders, als er sich von der Leitung des Männergesangvereines zurückgezogen hatte und nur seinem Kirchenchor lebte. An der Spitze dieser Kompositionen steht seine Matthäus-Passion. Er war sich wohl des Wagnisses bewußt, ein eigenes Werk neben den Kolossalblock Bachs zu setzen und doch — gerade diese bewegte Schlichte läßt uns die Passion Lassels als eines der sächsischesten Tondenkmäler erkennen. Passionsmusiken sind von altersher Erbgut in unserer Kirche gewesen, und es entsprach von jeher dem Traditionsbedürfnis des sächsischen Volkes, sich mit Hilfe der Tonkunst in die Feier der Charfreitagsstimmung zu versetzen. Nicht an Größe, an kontarpunktischer Fülle, an Wucht und Hallelujah ist sein Tonbild uns bedeutsam, sondern weil es dem Charakter unseres Volksempfindens so nahe kam. Es mag vielleicht heute im Hinblick auf das, was von andern Söhnen unseres Volkes geleistet wird, absolut

gemessen einwandfreiere Leistungen geben: siebenbürgischere finden wir kaum. Und das seltsame ist, daß diese siebenbürgisch-sächsiche Prägung mit keinem Worte buchstäblich erwähnt wird, vielmehr ersteht sie aus dem Gedanken der Romantik wie von selbst. Die deutsche Spätromantik fand im nationalen Erlebnis den Ruhepunkt, an dem sie allmählich versandete. Bei uns geht von den 70 Jahren ein neues Volksempfinden durch die Reihen der Siebenbürger-Sachsen. Der Choral wurde neu entdeckt und fand in dem von J. Leopold Bella herausgegebenen Choralbuch der Landeskirche seine vorläufige Regelung. Choral — Volkshymne — nationale Männerchöre — das ist die einheitliche Linie, in die damals Lassel seine Passion einstellte, so war es für ihn selbstverständlich, daß der von der Choralbuchkommission festgenagelte rhythmenarme Kirchentonsatz auch für ihn die Grundlage war; die Passion hat dadurch, daß beinahe ununterbrochen, neben den dramatischen Chören solche evangelische Choralmotive in der Begleitung mitklingen, für uns etwas ungemein vertrautes. Der Satz mußte sich wieder so einfach als möglich gestalten, der Schülerchöre wegen, die das Werk zur Aufführung bringen sollten. So erreichte Lassel etwas unnachahmlich keusches und doch hoheitsvolles, ohne Mendelssohn zu imitieren und doch in einer Form, die lebenswahrer nicht gedacht werden kann: eine Apotheose des neuen, wie man meinte, gereinigten Gesangbuches.

Hier umschlingen Chöre von fast großen Eingebungen den Hallenbau der Passion; so die Psalmen *Wie der Hirsch schreit* und *Richte mich Gott,* dazu köstliche Perlen für den Festgebrauch, Osterlieder, das bekannte *Bußlied* (Alt-Solo)*, Weihnachtschöre, mundartliche Gesänge (Bietklok), vieles nur Manuskript, manches nur vom Lasselschen Schülerchor einigemal aufgeführt, alles leicht faßlich, klar, einiges fast zu einfach und zu sehr dem wechselnden Zeitgeschmack unterworfen.

*) Von Lula Myß-Gmeiner in der Erstaufführung gesungen.

Ein anderes Stück der Lasselschen Kunst ist aber noch völlig unbekannt: Lassel, der Lyriker. Wenn sich unser Meister in seinem innersten Wesen uns hätte enthüllen wollen, so hätte er diese Lieder seinen Zeitgenossen nicht vorenthalten dürfen. Weniges erschien davon im Druck, einige Duette, aber das meiste blieb in seinem Pult verborgen, als hätte er sich mit dieser Seite seines Schaffens nicht recht hervorgewagt, und doch liegt in ihm der Schimmer von Feierstunden. Vielleicht wollte er gerade diese vor profanen Augen bewahren. Denn die Lieder für eine Singstimme begleiten seine übrigen Tonwerke von der Anfangszeit bis in die Stunde des Todes. Sie sind m. E. die zartesten und feinst empfundensten unter seinen Musenkindern. Filigran und doch voll echtester Schwärmerei, melodiegetränkt, wie ein wohlgebautes Hochwerk der Romantik. So setzt der Liederfrühling in den ersten Werken (op. 3, 5,) ein, fast ein Liebeswerben, wie es der Jüngling in der Frohzeit seiner Lebenswanderung anstimmt. (H. Heine und R. Baumbach als Textdichter) der Tonsatz ist burschikos in wiegenden Rhythmen gewoben, aber schon bei op. 8 kündet sich der schicksalhafte Ernst an. („Still" — Text von Johanna Ambrosi). Diese erste Station auf dem Weg ist eine Ahnung des Todes. Damals mag auch in seinem Leben schicksalhartes Geschehen auf seine Schaffenswelt gewirkt haben. Der fröhliche, fast ausgelassene Gesellschafter mußte eine innere Wandlung mitgemacht haben. Gleichzeitig traten seine Wege in Berührung mit Carmen Sylva. Die hohe Frau und königliche Dichterin in Schloß Pelesch berief ihn nicht selten an ihren Musenhof, wo mit Hilfe von deutschen Künstlern, ein intimer musikalischer Zirkel ihr die Schaffensstunden verschönte. *Rudolf Malcher*, der heute als ein hervorragender Konzertmeister dem Wiener Musikleben angehört, stand an der Spitze ihres Streichquartetts. Oft und oft fand Carmen Silva ihre Erholung in diesem Kreis; Rudolf Lassel, Berta Bock, Julie Giesel und noch manche andere heimische

Künstlerin fanden den Weg zu ihr, um stets bereichert und beglückt von ihrem Wesen, das so ganz auf das edel Menschliche eingestellt war, heim zu kehren. Diesem Einfluß, der gänzlich unbewußt gewesen sein mag, ist es wohl zuzuschreiben, daß Lassel sich selbst immer mehr fand, seiner eigenen Art nachstrebte, sich auf die Heimat besann. Es ist nicht Zufall, daß unter seinen Liedertexten jetzt neben Carmen Sylva auch Michael Albert auftaucht. Einem solchen Gedicht verdanken wir Lassels tiefstes Lied, das wahrhaft hinreißend empfundene „Im März" (op. 28. Nr. 1). Wohl mag ein Tröpflein Schumanischen Taues die Blume befruchtet haben, die heitere Frage nach dem Frühlingsweben mundet in der Antwort:

Ich auch bin andachtsvoll und still,
ein Kind mit lauschender Gebärde.
Der Schöpfer ists, der sprechen will,
und seines Wortes harrt die Erde.

Neben all dem trug zur Verinnerlichung seiner Wesensart viel das häusliche Leid durch ein krankes Kind, und dann das große Weltringen bei, das ihn machtvoll ergriff. Seinen Ältesten mußte er auch hinsinken sehn, was Wunder, wenn ihn ein immer wiederkehrendes „Für uns" an das Opfer erinnerte, das gerade die Jugend zu bringen berufen war. Dann fand er in Herm. Klößens Gedichten wieder Zeilen, die gerade seiner Stimmung entsprachen. Im „Gesang im Dorfe" und „Kränzlein" dieses Dichters haben wir neben Malvine Antonis „Karpathenwacht"-Vertonungen, das letzte Stück Musik von seiner Hand, leise verklingend, und es ist eine seltsame Fügung, daß der Weg, der mit ausgesprochen lyrischem Tonschaffen anhob, nun nach einer ausgesprochenen Ausbreitung ins Epische (Chorwerke, Kirchenmusik) wieder in den Urquell seines Schaffensausgangs mündete, in das Solo-Lied. So steht das Werk abgeschlossen vor uns: nicht um die höchste Palme ringend,

aber ein Stück Leben aus siebenbürgischem Mark von einer männlichen Innigkeit, wie sie selten auch im Reiche entsteht.

Das Lebenswerk Rudolf Lassels harrt noch der Veröffentlichung. Manches ist schon gedruckt, doch sollte nach seinem Tode ein Kuratorium die zu dem Zwecke gesammelten Spenden zur Drucklegung seiner Kompositionen verwenden. Zwei Chöre erschienen auch aus dem Nachlaß: Ruhetal (Uhland) und Bietklok (Thullner). Dann kam der Verfall der Währung, und mit ihr ist das gesamte Arbeitsvermögen auf einen kleinen Rest zusammen geschmolzen. Nun bemühen sich verschiedene Kreise in Kronstadt, um eine neue Sammlung einzuleiten, die den Verehrern dieses heimischen Tondichters wenigstens zur zehnjährigen Wiederkehr seines Todestages ein Heft seiner Lieder in die Hände legt. Wirds gelingen?

PAUL RICHTER

Mit dem Komponisten Paul Richter betreten wir die jüngste Zeit, nicht nur was die Generation anbelangt, denn dieser Kronstädter Musiker ist am 28. August 1875 geboren, sondern auch die Art der musikalischen Einfühlung betreffend. Blutmäßig steigt er geradeaus aus sächsischem Bauernboden empor und reicht so die Hand unserem Johann Lukas Hedwig, nur erscheint sein Betätigungsgebiet ganz anders unter den bewußt-nationalen Gedanken eingestellt, der mit dem Erwachen der grünen Bewegung gerade in seinen Jugendjahren den Anfang nimmt. Leider hemmen die verschiedensten Schwierigkeiten eine breit ausladende Beurteilung seiner Stellung und seiner Werke, vor allem die Tatsache, daß von seinen zahlreichen und bedeutenden Kompositionen bisher bis auf ein Weihnachtwiegenlied, das vor Jahren in der Zeitschrift die „Karpathen" erschienen ist, nichts im Drucke herauskam. Wir haben wohl reichlich Gelegenheit genommen, seine Tonstücke zu hören. Das mag für eine nach dem ersten Eindruck hin urteilende Rezension eines Tageblattes schlecht und recht genügen, uns aber verpflichtet der ernste Standpunkt eines Buches und einer Zusammenfassung zu einem höhern Gesichtspunkt. Wir wollen uns der Aufgabe unterziehen, indem wir jede Verantwortung für die Lückenhaftigkeit unserer Darstellung unter den Gesichtspunkt stellen, daß *einiges* besser denn *nichts* ist, und hoffen, daß es Richter vielleicht in der zweiten Hälfte seines Lebens vergönnt sein wird, die leichter aufführbaren Werke seiner Begabung der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Frühzeitig trat die Kunst in das Leben des Knaben. Der Vater war

städtischer Beamter, der, um seiner nicht eben großen Besoldung auf zu helfen, Klavierunterricht erteilte. So wuchs der Junge auf die Anleitung des Vaters hin wie von selbst in das Klavierspiel hinein. Aber der Unterricht wurde wenig systematisch erteilt. Paul wuchs wild auf, nicht in dem Sinne, als ob er ein ausgelassener Knabe gewesen wäre, sondern weil er das Klavierspiel „wild“ betrieb, und, das ist das charakteristische an seiner Entwickelung, gerne auf dem Flügel phantasierte. Man nahm diese Begabung nicht wahr, wollte sie vielmehr nicht beachten, weil an fachliche Ausbildung des Sohnes nicht zu denken war. Wie bei Rudolf Lassels Angehörigen erschien den Eltern der Berufsmuiker als ein brotloser Mann, die Ausübung der Kunst aber als eine schwere Gefahr. (Kurz vorher war ein hochbegabter Organist der Stadtpfarrkirche am Alkohol zugrunde gegangen, ein anderer plötzlich dem Wahnsinn verfallen). Aber der alte schwarzgeräucherte Bau des ev. Domes blickte ernst herab auf die Kinder, die sozusagen in seinem Schatten erzogen wurden. Auch Paul gehörte dieser Schar an und hat die tiefsten Eindrücke von diesem ehrwürdigen Dom in sein späteres Leben mitgenommen. Mehr noch interessierte ihn die Orgel, die für ihn der Inbegriff seiner künstlerischen Sehnsucht wurde. Das riesige Instrument, damals noch das größte in den Ländern der alten Stefanskrone, mit seinen vier Klaviaturen und zweiundsiebzig Registern alten Systems barg so viele Schauer der geheimnisvollen Anziehungskraft, daß es für ihn jedesmal ein Festtag war, wenn der Vater, der sonst auch den regelmäßigen Orgeldienst an der ev. Obervorstädter Kirche versah, in der großen Kirche den Hauptorganisten vertreten durfte, wobei ihm sein Junge nicht selten mit half. Erst allmählich lernte er die Noten, kennen und er war schon in der sechsten Gymnasialklasse, als Lassel nach Kronstadt berufen wurde und sich des Jungen annahm. Hier erst in der Zucht des erfahrenen Meisters entwickelte sich das Talent zu voller Blüte. Der Einfluß Lassels zeigte

Jadassohn verdankte er die Übernahme des „Weltlichen Oratorienvereins“ in Leipzig, einer Gründung von F. Hoffmann, und die ermutigenden Kritiken, die die Leipziger Tagesblätter über seine Leistungen brachten, stellten ihn vor das Problem, das jeder tüchtige Siebenbürger einmal in seinem Leben zu lösen hat: Heimat oder Welt. Mancher siebenbürgische Künstler kommt sein ganzes Leben hindurch aus diesem Dilemma nicht heraus, pendelt zwischen der Verknüpftheit mit dem Boden und großen Eroberplänen herum. Der eine siedelt sich eine Zeit hindurch auf westeuropäischem Boden an, der andere fühlt in heisser Heimatssehnsucht seine Zugehörigkeit zur Scholle. Bei Richter löste sich diese Spannung in einer entschiedenen Betonung des nationalen Gedankens. Dazu kam das eherne Muß: er rückte zum Militär ein. Als die Dienstzeit vorüber war, bot sich ihm die Stelle eines Chormeisters im Kronstädter Männergesangverein, da nach Vereinbarung Rudolf Lassel von dieser Stelle zurückgetreten war. Damit war allerdings auch Richter in unsere engere Heimatsgemeinschaft eingefangen. Die Bewerbung um die Stelle des städtischen Kapellmeisters gelang erst nicht, Max Krause erhielt den Posten, Paul Richter aber mußte sein Fortkommen durch Stundengeben und einen Klavierhandel finden. Nach wie vor beschäftigte er sich mit dem Orchester, komponierte in dieser Richtung und erhielt dann endlich, als Krause während des Weltkrieges starb, die ersehnte Stelle als Stadtkapellmeister und Dirigent der Philharmonischen Konzerte in Kronstadt.

Es muß zugegeben werden, daß der Kronstädter Männergesangverein unter seiner Leitung eine glänzende Reihe von Erfolgen aufzuweisen hatte. Dem Mangel einer ständigen Opernbühne suchte er durch Aufführungen von großen Wagnerwerken aufzuhelfen, kurz, er entfaltete eine sinnvolle Dirigententätigkeit, deren Schilderung nicht in eine Beurteilung seines Wesens als Tondichter gehört. Der volle äußere Erfolg eines hinreissenden Bejubeltwerdens von seiten des Publikums ist ihm

nicht beschieden gewesen, mit aus dem Grunde, weil er mit seinen Jugendwerken in den Schatten Lassels trat und von ihm jedermann vielleicht eine Nachfolge Lassels erwartete, die Richter in seinem innersten Gefühlsleben fremd war. Eine Dublette war unmöglich. Richter ist eine Natur, die in mancher Beziehung der Lassels entgegengesetzt war. Von Jugend an eignet seinem Wesen etwas Schwärmerisch-Gefühlsmäßiges, ein mädchenhaftes sich Versenken in eigne Melodien. Die Fülle der Gesichte, die Leichtigkeit, mit der er die Rhythmen bei allen Gelegenheiten aus dem Ärmel schüttelte, erweisen eine echt musikalische Ader, aus der im Reichtum fast eine Verschwendung zu werden drohte. Darin lag anfangs eine gewisse Gefahr. Die künstlerisch schöpferische Betätigung fiel ihm zu leicht. Es ist für Richter charakteristisch, daß das erste Opus seiner Werke *Tanzweisen* sind, während doch die Tondichtungen erster Folge bei den meisten jungen Komponisten als grüblerische Sonatenwerke oder erdumwälzende Liederzyklen erscheinen. Hier schuf wohl die Gelegenheitskomposition den ersten Erfolg, nach dem sich Richter, wie viele seiner Zeitgenossen, so sehr sehnte. Die Vereinstätigkeit ist für einen Komponisten machesmal mit Gefahr verbunden, sie veranlaßt ihn, Gelegenheitsmusik zu schreiben, nicht in gutem Sinne, sondern weil sich bei diesem oder jenen Anlaß damit ein Erfolg errechnen läßt, der sonst ausgeblieben wäre. Selbst die Größten sind an den Klippen nicht gefahrlos vorbei gekommen. So scheinen mir Richters Jugendkompositionen an dieser Erfolgglätte zu leiden, allmählich erst dringt er in die größeren Formen vor. Unter op. 6 finden wir seine erste Sonate, an Rudolf Lassel gerichtet. Das frei spielerische Element in seiner Wesensart zeigt sich am besten auch in der gewissen Vorliebe für Variationenwerke über heimische Melodien und das ist das, fast hätte ich gesagt, Tragische an seinem Schaffen, daß seine ganze Muse so verhältnismäßig wenig siebenbürgisch-sächsich eingestellt ist. Seiner fast schwärmerischen Hin-

neigung zur Heimat, seiner dauernden Betonung des Nationalen, steht eine merkwürdig feingliederige Melodik gegenüber, die ausgesprochen süddeutsch-österreichisch, nicht aber sächsisch zu nennen ist. Die Romantik seiner Eingebung ist also in diesem Sinne der Lassels nicht gleich. Während Lassel in seinen besten Stunden sich der einfachsten Volkslyrik zuwandte, flossen bei Richter die Tonwellen in novellistischer Breite. Nichts kostet ihn mehr Energie als Konzentration und die Anmut einer musikalischen Novelle — in der Tonwelt Fantasiestück genannt — scheint ihm in besonderem Maße gegeben zu sein, dazu treten die guten Genien: *Geist, Einfall* und *Süßigkeit*, lauter Dinge, die man sonst unserm Nationalcharakter nicht eben nachzusagen gewohnt ist. In op. 18 schritt er endlich zur großen Form, zur Symphonie und die Kräftekonzentration der anstrengenden Arbeit brachte ihn in wohltätige Verinnerlichung; ein Klavierquintett folgt; dazu eine Orgelsonate op. 25. Die Ballade für eine Singstimme und Orchester bricht immer ernsteren tiefsten Tönen Bahn. Zwar hat eine nicht eben glückliche Textwahl den Eindruck der Komposition abgeschwächt, doch bleibt die großangelegte, von dramatischen Einfällen getragene Melodiebildung ein Ehrenstück Richterscher Kompositionen.

In Richters musikalischem Charakterbild meldet sich eine gewisse Schwäche: er bleibt Äusserungen der Presse und der Kritik gegenüber zu empfindlich. Ich meine nicht jene Empfindlichkeit, die nun einmal jedem Schaffenden trübe Stunden bereitet, sondern, die Tatsache, daß er sich vielleicht weniger bemerkt meint, als er tatsächlich ist. Das letzte entscheidende Wort über Wert oder Unwert fällt die Nachwelt und ich bin überzeugt, daß sie auch diesem heimischen Komponisten die Anerkennung nicht versagen wird. So richtig es sein mag, daß der fördernde Einfluß einer freudigen Bejahung auf die Künstlerseele befruchtend wirken kann, — der wahrhaft aus dem inneren Muß

Paul Richter

schöpfende Meister bedarf dieser Aufmunterung nicht unbedingt. Bei den „Tanzwalzern und Polonaisen“ (man komme mir nicht mit Chopin, dem diese Weisen eine nationale Not einflößte) mag wenig innere Notwendigkeit vorgewaltet haben. Doch erscheinen diese immer wieder nur als Hinneigung zum Rhythmus an sich; mehr und mehr sammelt sich die Kraft und der durchbrechende Erfolg der Karpathischen Suite op. 44 verlieh ihm Kraft und Ruhe, zu warten.

Verweilen wir einige Augenblicke bei diesem Werk.

Im ersten Satz gleich taucht ein energisches F-dur Thema im $^2/_4$ Takt auf. Schon in zwei Takten finden wir Richters Eigenart deutlich wahrnehmbar: seine Vorliebe für gleitend-chromatische Übergänge, mit leicht alterierten Akkorden, ganz im Gegensatz zu Bausznern, dessen massige Konzentration gleich eine Reihe von chromatischen Zwischentönen überspringt. Das Thema soll wohl den fröhlich dahin schreitenden Wanderer kennzeichnen, während das zweite von schmachtenden Harpegien umrahmt, das versonnene Halt der Wanderschaft anzeigt. Der zweite Satz: Andante wird von einem Flötensolo in d-moll intoniert, angefügt an die nationalen Weisen unserer Hirten in den Bergen; freilich ist diese doppelt unterstrichene Betonung von übermäßigen Sekunden so behandelt, daß das Volkstümliche in einen romantischen Reiz verwandelt wird, der mehr um seiner Seltsamkeit willen, als wegen seiner Bodenständigkeit hier zu Gehör gelangt. Das ist es, was ich meinte, als ich von Richters zwischenvölkischer Begabung sprach. Aus den mir in Erinnerung befindlichen Stücken wurde es mir zur Gewißheit, daß die größte Begabung unseres heimischen Komponisten auf der Seite der raschen Taktarten liegt, etwa wie bei Mendelssohn, dem die Komposition eines Adagios mehr Mühe bereitete, als die einer hurtigen Elfenweise. Es gibt eben verschieden begnadete Schöpfergeister, wie Sommernachtträume neben Walkürenritten und Tristantotensängen bestehen können.

Der dritte Satz erblüht in solch schöpferischen Sechsachteltaktrhythmen, wohl als ein fröhliches Beisammensein in den Bergen der Karpathen gedacht. Früher waren solche Klänge, wie z. B. die Hirtenschalmeien in Rossinis Wilhelm Tell-Ouverture der allgemeine Ausdruck für die Alpenwelt, heute verlangen wir mehr; freilich nicht Bodenständigkeit dadurch, daß Nationalmotive künstlerisch verarbeitet werden, sondern schiksalsmäßige Verinnerlichung. Andererseits ist nun einmal Tatsache, daß unsere Karpathen die echte Heimat der Tschobane (Schafhirten)sind und sich unsere Vorstellung von der Musik der Berge unwillkürlich mit den schwermütigen Sängen dieser Stände verbindet.

Innerhalb des Schaffens von Paul Richter bedeutet die *dritte* Symphonie (Uraufführung in Kronstadt am 22. November 1926) in G-moll den Höhepunkt, der vorläufig erreicht zu sein scheint.

Der erste Satz — Andante Allegro — intoniert in seinen Anfängen ein düster-punktiertes Thema, das von den Bässen und Celli getragen, sich bald in stürmischem Drängen den übrigen Instrumenten mitteilt, um als Hauptthema bis zum Schlusse des Satzes den Ring darzustellen, der die Tonmassen zusammenschweißt. Gleich die ersten Akkorde verraten, daß sich hier bei dem Komponisten ein ungewöhnlicher Ernst vernehmen läßt. Dazu treten die harmonischen Verbindungslinien zu den französischen Impressionisten (Debussy, Pierné), während ein rhythmisch temperamentvoll gegliedertes Stilbild den Hörer bis zum Schluß in atemloser Spannung hält. Richter beherrscht sein Orchester in ganz ungewöhnlichem Maße und so ist es kein Wunder, wenn er die Technik zur Deutlichmachung seiner Empfindungen völlig ausschöpft. In breiten Massen bewegt sich das Tonwerk dahin, selten nur von den sonst bei Richter recht beliebten, reizenden melodischen Intermezzi unterbrochen. Immer deutlicher haben wir während der Aufführung die Empfindung gehabt, daß es sich hier mehr um eine symphonische Dichtung handelt, als um

eine Symphonie in herkömmlichen Sinne. Die bewegten Gebilde schreien förmlich nach dem Wort und es gehört tatsächlich solch eine ausgesprochene melodische Begabung wie die z. B. von Brahms dazu, nach Beethovens „Neunter“ nicht ebenfalls zur Worthilfe zu greifen, um die letzten, tiefsten innern Erlebnisse zum Ausdruck zu bringen. Auch hier rollt vor unsern Augen ein Kampf vorüber im Ringen um die Selbstbehauptung, die jedem bei uns zu lande nun ganz besonders schwer gemacht wird.

Ich übersehe die Schwierigkeit keineswegs, die darin liegt, in diesem Buche Geschichte zu machen, bevor etwas Geschichte geworden ist, und zwar von heut auf morgen, während der Tageskritiker sein Zeugnis, das oft dem Muß eher entsprungen war, als der Liebe, gerne in die Vergessenheit versinken sieht; weiß er doch, daß die Korrektur seiner halbfertigen Meinung wohl der Zukunft überlassen bleiben darf. Hier aber soll dennnoch bleibenderes gesagt werden. Ohne Zweifel zeigt sich in Richters Schaffen die aufsteigende Linie. Wenn in seinem Orchestergewoge manchmal die Massen auch etwas dick aufgetragen erscheinen, so waltet doch eine gesunde Geistigkeit über ihnen und das ist das Wesentliche: vom Leib zum Geist.

Der zweite Satz — Andante molto moderato — beginnt mit einem frommen Thema in Nonenakorden, die Richter überhaupt sehr bevorzugt. Lange melodische Bögen in fast endloser Gestaltung, als seien sie in einer mystischen Synthese von Brahmsens Geist erfüllt worden, tauchen auf, fast als habe irgend eine Inspration auf der Orgel die Urzelle gebildet, aus der die Tongebilde aufgestiegen sind. Doch bleibt die Erfindung der langsamen Sätze nicht so überzeugungsvoll, wie die der raschen; kapriziösen. Das erweist der dritte Satz — Allegro vivace —, wo alle Geister eines Sommernachtstraums in bizarrer Chromatik beschworen erscheinen. Hier findet sich die Begabung des Meisters in ihrem eigenartigsten Gepräge. Das träumerische Geigenrauschen (sollten

es unsere Wälder sein?), übermalt von süßen Echohörnern, das unisnone Chorklingen der Violinen, das Aufleuchten der Holzbläser, es sind impressionistische Stimmungsbilder, die den malerischen Klangreizen unwillkürlich ein innerlich erschautes Sehbild an die Seite setzen. Obwohl chromatische Windstöße diese Landschaft durchfahren, die Einfälle bleiben voll Wiener Milde und der Dämonismus, der vielleicht dem Tondichter vorgeschwebt hat, wird ein liebliches Märchenspiel.

Der vierte Satz — Allegro — ist auch trotz aller Fortewirkungen im Blech, voll Uebermut und Schalkheit ein frohes, buntes Singen und Klingen, jedermann verständlich und doch eigenartig. Mir kam beim Hören unwillkürlich das Treiben bei unserem Honterusfest in den Sinn, irgendwie auch die große Volksfestszene in den Meistersingern. Neben der großen Linie steigt ein klagendes Zwiegespräch zwischen der ersten Geige und dem Cello empor, das nicht müde wird, dem Zauber des Liedes *einer* Seele im Chaos der *Vielheit* Ausdruck zu verleihen.

Noch wirkt in Richters Schaffen eine ältere Schichte seiner Kompositionsart nach. Sie zeigt sich besonders am Schluss der Symphonie, aber in den ersten Sätzen steigt ein neuer Ton auf, den wir bei ihm nicht gehört haben; straffere Konzentration, ein erhebliche Steigerung an tiefstem Erfassen des Wesentlichen, mehr Zurückhaltung im rein Effektmäßigen beweisen, daß Richter heute die Grenzen einer lokalen Größe überschritten hat und den Kampf aufnehmen kann mit dem Leben da draußen. Wir aber wollen ihn stolz den Unsern nennen, der die Heimat um der Kunst willen nicht verlassen hat. So wird vielleicht Richter berufen sein, einst den Beweis zu bringen, daß edelste Heimatkunst auch Weltkunst sein kann.

BERTA BOCK

Unter den Gestalten im Umkreis unserer schöpferisch Begabten taucht mit dem Namen von Berta Bock eine Frau auf. Es gehört zu den Seltenheiten im Reiche der Tonkunst, wenn Frauen mit dieser Gnade beglückt werden, und daß es ein Glück ist, so zu schreiben, wie unsere Komponistin schreibt, zeigt jeder Ton ihrer Lieder. Ihre Art birgt aber doch viel des Weiblichen, wie schon in der typischen Spontaneität ihres Schaffens, das ungeschult, aber auch unverbildet eines Tages aus den Tiefen ihres Wesens hervorquoll, ein Stück weiblicher Seele verborgen liegt. Wir können ihr einen ansehnlichen Platz in diesem Zusammenhang anweisen, wissen wir doch, daß unsere Mitnationen uns vielleicht gerade um dieser Erscheinung willen einen gewissen Vorsprung zugestehn müssen.

Berta Bock geb. von Conradsheim erblickte am 24. März 1857, an einem Sonntage, in Hermannstadt das Licht der Welt. Ein Sonntagskind also war sie, und die Glücksfülle, die der Volksmund einem solchen Geschenk gerne reicht, entlud sich bei ihr als Musikbegabung. Sie war allerdings „musikalisch“ erblich „belastet“; väterlicher- und mütterlicherseits findet sich das Talent und die Neigung zur Musik bei ihren Ahnen. Ihr Großvater, Wilhelm Conrad Baron von Conradsheim war Begründer des Hermannstädter Musikvereins. In der Zeit ihrer Kindheit stand Hermann Bönicke im Mittelpunkt des Hermannstädter Musiklebens, er war es auch, der auf das Talent des Kindes frühzeitig hinwies. Sie lernte Klavier spielen, wie eben eine musikalisch begabte junge Dame es tut, mit innerster Anteilnahme und heißer Liebe

zur Tonkunst, aber ohne ihr Kompositionstalent gleich wahr zu nehmen. Durch die Versetzung ihres Vaters an die Gerichtstafel nach Marosvásárhely verlor sie die Verbindung mit der Heimatstadt nicht ganz, da die Großeltern sie von Zeit zu Zeit einluden; auch mag im Hause des Vaters in demselben Maße, wie in Hermannstadt, Musik geübt worden sein; Künstlerbesuche, Konzerte, Opernaufführungen hinterließen einen tiefen Eindruck bei ihr. Auch die persönliche Bekanntschaft mit Brahms und Joachim, die auf einer Konzertreise Hermannstadt besuchten, gehört zu den lichtvollen Seiten ihrer Erinnerungen. Gesangunterricht nahm sie bei der damals in Hermannstadt anwesenden Gesangspädagogin Rosa Pfaff, die ihr wohl eine innige Bekanntschaft mit der Liedliteratur und deren Wesensart vermittelte. Die in dem Hause des Sachsenbischofs Georg Daniel Teutsch veranstalteten Musikabende gehören zu den schönsten Erinnerungen aller, die daran teil zu nehmen Gelegenheit hatten. Sie zeigen uns unsern großen Mann von einer neuen freundlichen Seite. Bekanntlich war Prof. Wilhelm Weiß, der Schwiegersohn, die Seele der Abende. Er trat als Sänger oft auf und dort lernte ihn Berta Bock zum erstenmal kennen. Er hat später auf ihr Schaffen entscheidend eingewirkt. Noch zwei gleichgestimmte Frauenseelen Lotte Seivert, die langjährige Sopransolistin der Hermania, und Selma Bedeus Baronin von Scharberg nehmen an ihrem Schaffen teil. Diese gaben auch Anlaß zur ersten Komposition von Liedern. Im Jahre 1878 überraschte eine Freundin sie mit einem Heft selbstverfaßter Gedichte, die Berta Bock ihr zu Weihnachten des Jahres vertont zurücksandte. Es waren die ersten Versuche, aber das Eis war gebrochen, ein eigenartiges Talent hatte das Licht der Welt erblickt und strebte nun weiter auf dieser Bahn. Ein bunt bewegter Verkehr mit einer Reihe hervorragender Musikdilettanten folgte, selten nahm sie einen länger dauernden systematischen Unterricht. Auch die Ehe und sogar die Familie hin-

derte die Komponistin nicht, weiter und weiter zu lernen. Im Gegenteil, ihre musikalischen Neigungen fanden beim Gatten verständnisvolles Entgegenkommen. Sie wurde eine vorzügliche Klavierspielerin; aber immer und immer wieder verfolgten sie die Eingebungen von Melodien. Bei vielen Gedichten traten — wie sie selbst berichtet — fast während des Lesens die Liedmelodien intuitiv an die Oberfläche ihres Bewußtseins. W. Weiß erteilte ihnen trotz seiner kritischen Bemerkungen Daseinsberechtigung und jetzt begann das ernste Studium der Theorie. Der Quell konnte nicht zurückgedämmt werden und, wie das bei allen innern Begabungen geschieht, die Lieder kamen gleich serienweise zur Welt. Sie fanden ihren Weg bald auch über die Heimat hinaus. Der Verleger Fritz Schubert jun. in Leipzig wurde gewonnen und Berta Bock trat den Wettbewerb mit dem großen Strome im Reich an.

Sie hat ihn ehrlich bestanden und manch schönen Sieg davongetragen. Man fing an, sich für ihr Schaffen sogar in der Heimat zu interessieren. D. Friedrich Teutsch, unser jetziger allverehrter Bischof, übersandte ihr Texte zur Vertonung. Mit den Dichtern ihrer Lieder trat sie in Briefwechsel, besonders mit Georg Bötticher, Franz Karl Ginzkey, Reinhold Volker u. a. m.; man sandte ihr Gedichtbände zur Auswahl für Kompositionen zu, kurz sie fand halb ungewollt eine Anerkennung, die weit über das Mittelmaß hinausragte und sie mit berechtigtem Stolze erfüllte. Die kgl. sächsische Professorin der Musik in Berlin Marie Hedmondt nahm die Lieder in ihr ständiges Repertoire des Unterrichtes auf und in der Anzeige darüber findet sich das Urteil „Österreichischer Komponist, lebt in Hermannstadt, die Lieder zeichnen sich durch Melodik und reizvolle Harmonik aus“. Berta Bock konnte als Mann gewertet werden. Unter den Werken, die gelegentlich der musikpädagogischen Ausstellung in Leipzig als vorzügliches Unterrichtsmaterial und ausgezeichnete Hausmusik bezeichnet werden, findet sich auch ein Lied von Berta

Bock, was bei der nach tausenden zählenden Einsendungen immerhin als großer äußerer Erfolg gebucht werden kann.

Richtig ist es, was oben die kurze Kritik betont: Melodie und reizvolle Harmonik sind die Seele von Berta Bocks Liedern. Wir haben mit der Ausnahme von V. Greff-Bakfark keinen Komponisten in unserer Mitte gehabt, der den Weg der Bizarrerie geschritten, so will es uns auch bei dieser Tondichterin scheinen, als ob die Hauptwerte ihrer Begabung aus dem Erbe der Väter, der guten Tradition geschöpft seien. Die betrübliche Erscheinung, daß Berta Bock über die Grenzen Hermannstadt hinaus bis in die andern Schwesterstädte so verhältnismäßig wenig bekannt geworden ist, mag neben der fast krankhaften Ablehnung aller eignen Kunsterzeugnisse auch an dem Versagen der Presse in dieser Hinsicht liegen. Wir wollen gerne hier ein Unrecht gut machen. Berta Bock ist eine Komponistin, die ernst genommen werden muß, so begrenzt auch ihr Betätigungsfeld ist.

Im echt Lyrischen ist sie wahrhaft zu Hause, und ich gerate fast in Verlegenheit, mit welchem von den großen Liederkomponisten ich sie in Verbindung bringen soll. Der große Stilbruch um Hugo Wolf ist ihr fremd, denn ich kenne keines ihrer Lieder, das an die Melodik oder Harmonik dieses Meisters erinnert. Dazu fehlt ihr vor allem die dramatische Seelennot dieses Mannes, der die geringste Zeile eines Gedichtes als ein tragisch-musikalisches Entweder-Oder verarbeitete. Ihre Rhythmik liegt ebenfalls diesseits von ihm, so daß sie in ihrer Gesamteinstellung durchaus dem fröhlichen Musikbild einer uns leider fast verlorenen Melodik der mäßiggewölbten Linie zuzugesellen ist. Unter dieser Voraussetzung wird die ganze Anmut ihrer Tonsprache erst verständlich. Sie will nichts anders als tonale Einstellung auf einen Gedanken, der dann in dem Aufbau des Liedes ungestört zur Reife kommt. Keine Schwankung chromatischer oder dynamischer Art, alles ein stilvoll gefühltes Gewoge von Klavier und

Singstimme. Darin liegt eine Gefahr und eine Stärke, nämlich die Gefahr einer fast unvermeidlichen Verflachung und dann die Stärke einer Unzugänglichkeit gegenüber fremden Einflüssen. Es liegt in der Gradlinigkeit unseres Volkscharakters, daß Eingebungen eines höhern Enthusiasmusses von vielen führenden Persönlichkeiten als unliebsame Störungen im Leben der Gesamtheit empfunden werden; das äußerst sich oft in hemmungsloser Ablehnung auch *wahrhaft* begeisterter Schöpfungen durch eine geringschätzige Kritik. Was Wunder, wenn sich bei uns die Künstler nicht selten selbst, vielleicht ohne sich dessen bewußt zu werden, eine gewisse Haltung aneignen, die derartige Verdächtigungen, als regiere eine heilige Narrheit ihren Sinn, von vorneherein ablehnt. Ich wünschte mir bei Berta Bock etwas mehr von der Sorglosigkeit der innerlich hingerissenen Menschen. Freilich mag in den Liedern gerade dieser Texte das an und für sich schwerer möglich sein. Aber auch die Textauswahl ist ein Bekenntnis oder sagen wir lieber Schicksal, wie der Gesamtinhalt des künstlerischen Menschen, und es liegt an uns Beobachtern, die Erfüllung oder Nichterfüllung dieser Begabungswerte an der Einzelleistung zu erproben. Das ist der Weg der Kritik, zu untersuchen, inwiefern der schöpferische Mensch intuitiv den Weg nach dem Ziel hin anstrebt und findet, das ihm in seiner schicksalhaft angeborenen Einheit von Blut und Geist vorgeschrieben ist.

Bei Berta Bock kommt noch eine Triebkraft hinzu: das Geschlecht. Sie will allerdings als Mensch gewertet sein, als Vollmensch, und tritt doch als Frau in Erscheinung. Etwas in ihrer Seele schwingt bei allem Innenreiz ihrer Melodien mit, das mir typisch weiblich erscheint: die meisten ihrer Lieder kreisen um das tiefste Menschheitsproblem, die Liebe, nicht etwa wie bei Bausznern als metaphysische Frage, nicht wie bei Lassel als verhüllte Sehnsucht nach Erlösung, sondern als Tatsache, ohne die männliche Verankerung ins Jenseits, in voller Buntheit der

Lebensfülle, Liebeslust und des Liebesleides. Ich finde dies auch in der Tatsache begründet, daß das religiöse Lied bei ihr fast vollständig fehlt, (wenigstens in den Druckwerken) dagegen selbst ihre dramatischen Arbeiten von fast kindlicher Naivität erfüllt sind.

Innerhalb ihres Schaffens lassen sich deutlich mehrere Entwickelungszeiten erkennen. Die erste um op. 5 zeigt sich noch ganz in der jugendfrohen Stimmung der ersten Druckwerke. Das „Vagantenliedchen" hat sich beliebt gemacht und sein neckisch kosender Ton fand wohl zuerst Anklang, doch ist erst Nr. 2 „Im Sommer", das ernsteste und bedeutendste Opus dieser Gabe, kraftvoll bewegt, voll edler Eingebung. Bei opus 6 läßt sich eine gewisse Unsicherheit erkennen. Volksliedtöne (Nr. 2) und Schumann (Nr. 3 und 4) werden unbewußt beschworen, aber in op. 7, 2. (Entwickelungszeit) erscheint die Tondichterin neuerdings auf eignen Pfaden. „Der Schmied" (Nr. 1) und „Allerseelen" sind wieder stark, fast männlich entworfen. Die große Linie im Lied wächst. Für die gelungendste Schöpfung aber halte ich op. 9. fünf Lieder erschienen, bei Ries und Eisler, Berlin. (Nicht op. 9. bei Fritz Schubert im Verlag). Hier meldet sich das dramatische Element schon im ersten Stück „Verstohlener Gruß." Das zweite „Rote Rosen" bedeutet wohl ein Kunstwerk von erlesener Vollendung. Daß es gerade Wilhelm Weiß zu geeignet ist, zeigt uns, mit welchem Stolz wohl die Tondichterin diese reife Frucht ihres Könnens dem gestrengen Lehrer und Freund dargeboten haben mag. Von nun an hat Berta Bock ihren eignen Ton, stets reife Empfindung, niemals eine ungesund gesuchte Harmonik, manchmal taucht Grieg auf, selten tonmalerische Begleitungen, (wie in op. 10, 4.) so daß man bei allen ihren Werken nach wie vor das Gefühl hat, es mit einem aus der Tiefe *echt* hervorbrechenden Quell der Begabung zu tun zu haben. Berta Bock meidet die musikalische Phrase; wenn auch das Lied, das sie der Weltsymphonie beizugesellen hat, klein ist, es verkörpert *ihr*

Lied, erdgeschaffen und heimatberechtigt auch in unserem Herzen. Mag sein, daß manchmal der Ton die Mittelmäßigkeit wenig überschreitet, aber sie ist Musikerin von Gottes Gnaden, ohne Pose, ohne Aufdringlichkeit, einen willkommenen Blumenstrauß reichend, voll lieblichen Felddufteß.

Von ihren größern Werken verdient das Ballett „Klein Elschens Traum“ besondere Erwähnung, auch hier paaren sich mit melodiösen Einfällen reizende Tanzrhythmen. Das Werk wurde in Hermannstadt und Kronstadt mit vollem Erfolg aufgeführt zur besonderen Freude unserer Jugend. Daran schloß sich ein zweites Ballett „Das erste Veilchen“. Dann drängte es die Künstlerin zu grössern Formen. In jahrelanger Arbeit schuf sie die Oper „Die Pfingstkrone“ zu einem Text von Anna Schuller-Schullerus, der bekannten Volksdichterin. Stoff und Form wurden dem Volkssagenschatz entnommen. Musikdirektor Nowak, Bickerich, Stubbe und andere nahmen sich der Sache an. Während dieses Buch im Drucke liegt, erlebte die Oper in Hermannstadt zu Ostern 1927 ihre Uraufführung.

WALDEMAR VON BAUSZNERN

Wir stehen auf einer Höhe bei der Nennung dieses Namens, wie im Schatten der Gipfel unserer Heimgebirge, der ehernen Karpathen, wo der kühle Windhauch des Einzigartigen sich mit der Höhensonne des Genius paart, die durch den verdünnten Äther belebend und segenspendend aus dem Himmel herunterbricht. Gewiß, das ganz Große, das in den Bann Zwingende ist bei uns in der Gestalt Bausznerns eingekehrt und wir stehen nicht an, ihm den Platz der Führung einzuräumen. Er ist mit schuld an dem Zustandekommen dieses Buches, unter dem Eindruck des Bausznernfestes vom 18. Januar bis 7. März 1926 in Siebenbürgen fand der Verlag den Mut für das Unternehmen, einmal sichtend und wägend an das Musikleben unserer siebenbürgisch-sächsischen Heimat heranzutreten, einmal emporzublicken an der Menschwerdung des siebenbürgischen Genius, wie er sich in dem Tongebaren der Zeit bei uns gestaltet. Denn der Name Bausznern ist für uns Daheimgebliebene ein Programm künstlerischer Art, ein Bekenntnis, daß wir nicht allein mit der Härte des Bodens auch eine Härte des Herzens für Kunst ererbt haben. Nein, wir finden uns stolz zurecht in dem Werke Bausznerns, nicht weil wir in der Lage wären, dem großen Gestalter jetzt schon prüfend oder gar bestimmend den Weg weisen zu wollen, dazu ist er wohl selbst noch zu energisch ein Wollender, also vielmehr, um denen, die sich seiner Art noch nicht erschlossen haben, ein Stück unserer Freude am Besitz seiner Arbeiten zum Bewußtsein zu bringen.

Deshalb ein Wort vorher zur Klarstellung.

Das ganze Lebenswerk dieses Mannes können wir noch nicht über-

sehen. Viel zu sehr von dem Bewußtsein getragen, daß Dauer und Lebenskraft seinen Tonschöpfungen inne wohnt, daß der Körper dieses Tonleibes sich nur dem erschließt, dem Musik höchste Weihe des Irdischen bedeutet, verzichten wir auf den Schneckengang einer zerfasernden Analyse und beschränken uns darauf, was wir unter dem Eindruck seines Geistes erleben durften. Bausznerns Lebenswerk ist Gnade, wie jede echte Kunst, und unter dem Borne dieser Gnade erweist sich vieles unaussprechlich, mehr verheißend als erfüllend und, wenn etwas bei aller Vollendung die Grenzen der Menschheit zeigt, so ist es das große Kunstwerk, das mit der Richtung seines Kompasses in die Ewigkeit (Michelangelo — die Neunte — Faust und viele andere mehr) weist. Auch Bausznern schafft an diesem Webstuhl der Zeit und wir wollen versuchen, ihn zu schildern, wie wir ihn sehen.

In seinen Adern fließt siebenbürgisches Blut, alter Adel von kerndeutschem Stamme, seine Mutter war Norddeutsche und das Entscheidende: er wurde in Berlin geboren, in dem Zentrum des Musiklebens, das damals freilich erst im Besitze der *Ahnung* seiner Größe war, die ihm 70/71 schenkte. Der Vater starb früh und zwar in Hermannstadt am 24. Dezember 1872, während die Mutter mit dem Sohne in verschiedenen Städten ihr Unterkommen suchte. Aus bittern Verhältnissen entriß ihn ein Berliner Mäzen, der ihm den Unterricht auf dem Gymnasium ermöglichte und gleichzeitig in der damalig königlichen Hochschule für Musik in Berlin seiner musikalischen Ausbildung freie Bahn eröffnete. Ernst Karstedt hieß der Edle, der zufällig Zeuge einer überraschenden Improvisation des Knaben wurde. Die Schule von Kiel und Bargiel beschenkte Bausznern mit der suveränen Beherrschung des strengen Satzes, aber der begabte junge Mann fand unter der fast zu engbegrenzten, alles Neuere ablehnenden Art der palestrinischen Meister auf die Dauer keine Befriedigung, das Orchester zog ihn mehr und mehr an, auch die Oper hatte es ihm

angetan und so kam, was kommen mußte: Bausznern wurde ein frei Schaffender, der sich von aller Bevormundung frei machte. Das Dasein solcher Feuergeister schwankt meist in Wanderjahren hierhin und dorthin. Seine erste Epoche heißt Mannheim und Dresden, beinahe ausschließlich schon auf Komposition eingestellt. Nach der Jugendoper *„Dichter und Welt“* folgte die Lustspieloper *„Dürer in Venedig“* und die heitere Heldenoper *„Herbert und Hilde“*. Dazwischen wächst in ihm das symphonische Element zur reichen Entfaltung; fast scheint es, als ob die Doppelbegabung jetzt schon jene hoheitsvolle Synthese anstrebte, die dann später im Hohen Liede die Vollendung fand. Das Jahr 1899 begabt uns mit zwei Symphonien „Jugend“ und *„Dem Andenken von Johannes Brahms“*, die wir in Siebenbürgen im Jahre 1926 unter persönlicher Leitung des Komponisten zu Gehör bekommen. Daß er auf dem Gebiete der Tondramen durchaus nicht unter die bedingungslose Gefolgschaft Richard Wagners zu zählen ist, war für alle klar, die seine persönliche Stellungnahme in der ihm so nahe stehenden Kunst kannten.

Das Jahr 1903 war für ihn insofern bedeutsam, als damals eine Berufung an das Kölner Konservatorium eintraf, die von ihm angenommen wurde.

Er blieb seither bis zum heutigen Tage Musikpädagoge. Trotz furchtbarer Überbürdung fand er Zeit, an der Gesamtausgabe der Werke von *Peter Cornelius* zu arbeiten und die Beendigung des Opernfragmentes *Gunlöd* gehört zu den Arbeiten, deren sich der Meister stets mit besonderer Liebe erinnert. Dann führte ihn sein Lebensweg nach Weimar, woer Direktor der Großherzoglichen Musikschule wurde. Hier, wo ihm mehr freie Zeit zur Verfügung stand, schuf er seine dritte Symphonie und 1911—1913 das gewaltige Chorwerk „Das hohe Lied vom Leben und Sterben“. Die vierte und fünfte Symphonie folgen rascher hintereinander, Kammermusikwerke lösen einander ab, eines schöner als das

andere. Daß er in dieser Zeit der äußern und innern Erfolge seine Heimat nicht vergaß, beweist die Widmung seines Oktettes für Klavier, drei Violinen, Flöte, Klarinette, Cello und Kontrabaß, das dem Lande seiner Kindheit geweiht ist. Das Ende des Krieges mit all den peinvollen Existenzfragen der Nachkriegszeit sah ihn in Frankfurt a./M. als Direktor des Dr. Hochschen Konservatoriums. Aber seine Schaffenskraft fand immer neue Wege, um allen Widerwärtigkeiten zum Trotz sich durchzusetzen. Damals entstanden die fünfte und sechste Symphonie, der 48. Psalm, die zweiaktige musikalische Komödie *Satyros* (nach Goethes Gedicht) und nicht zuletzt die ganz bedeutenden *„Zwei Präludien und Fugen für Klavier“*. Da schlug im Jahre 1922 die Stunde der Erlösung aus dem Frondienst, er wurde zum auswärtigen Mitglied der Akademie der Künste in Berlin ernannt und schließlich 1923 zum Senator und Sekretär der dortigen Musiksektion. Bausznern hat heute eine der ehrenvollsten und einflußreichsten Stellen inne, die das Deutsche Reich zu vergeben hat. Wir Siebenbürger sehen ihn mit Stolz dort und reihen ihn den Großen unseres Volkes ein, die Weltbedeutung gewonnen haben. Zwei in der Musik: Waldemar von Bausznern und Lula Myß-Gmeiner, einer im Weltkrieg Arz von Straußenberg, der letzte Chef des Generalstabes in der österreichisch-ungarischen Monarchie. Aber weiter über diese erfreuliche Anerkennung schreitet er rüstig empor. Die symphonische Legende: *Die himmlische Orgel,* die *Hymnischen Stunden* werden komponiert und endlich die 7. Symphonie.

Was wir hier im Fluge gedrängter Zeilen wiedergegeben, erscheint in dem Schneckenschritt der Jahre von Enttäuschung, Widerwärtigkeit, Not, geistiger und physischer, umrahmt, und selbst die wenigen Atempausen, die ihm zufielen, sind in gewissem Sinne auch nur Augenblicke der Prüfung und Selbstbestimmung. Aber gleich das wichtigste an der äußern Gestaltung seines Erfolges sei hier betont: jede Sucht, sich durch

Reklame vernehmbar zu machen, lag ihm fern. Sein Werk konnte wachsen, seine Geisteszeugen fanden den Weg selbst hinaus in den Strom der Tage. Ich finde in diesem stillen, aber wirksamen Protest gegen die Methode unserer Tage, in denen Kino und Sport triumphieren, einen Wesenszug von *siebenbürgischem* Ursprung. Gerade diese Zurückhaltung, diese Blickrichtung auf eine *gewisse* Zukunft, die sich nur der Bedeutende eben anzueignen vermag, da er des Gehaltes seiner Schöpfungen von oben her gewiß wurde, verleiht der Reihe seiner Schöpfungen die unbeirrbare Geradlinigkeit.

Wenn wir alle seine Kompositionen hier einer genaueren Besprechung unterziehen wollten, müssten wir den Rahmen dieses Buches sprengen. Ist er doch der Einzige unter unsern siebenbürgischen Komponisten, der in ununterbrochenem Schaffen mitten in zeitraubender Berufsarbeit Werk um Werk schuf. So aber müssen wir uns mit einzelnen charakteristischen Seiten seiner Wesensart begnügen.

Bausznern ist seiner Berufung nach Symphoniker, allerdings nicht im Sinne einer Erweiterung alter Formen, sondern einer Vertiefung. Man könnte staunen über diese Tatsache nach all den Versuchen der jungen Zeit, aber nicht irre werden an der großen Welt, die sich immer wieder aus den Adern des Gegebenen neu belebt. Richard Benz findet in seiner „Stunde der deutschen Musik“ in der Kammermusik „eine Art einsame Andacht zum Göttlichen“, während die Symphonie als eine „bewußte Verkündigung des Göttlichen“ erstrahlt, beide in ihrer Inkarnation erst von Beethoven im zeitgemäßen Sinne erfaßt. Ich fühle in diesem Raum die völlige Wesensverschiedenheit zwischen Bausznern und den Romantikern. Denn wir wissen heute, daß bei dem Tonsetzer nicht zufällige Bedingtheiten entscheiden, wie sie sich vielleicht durch ähnliche Akkordfolgen, durch synonyme Figuren oder tonale Neigungen gleicher Art ergeben, sondern es kommt auf seine Gesamteinstel-

lung dem musikalischen Erleben gegenüber an. Seine innere Struktur scheint mir dem Epischen zugewandt, den Schicksalsfragen, die ihre Erlösung durch den Ton restlos finden, ohne dabei aus Himmel und Hölle jene Gestalten hervorbannen zu müssen, aus deren zündenden Gegenpolen der Dramatiker Funken schlagen muß, um uns mitzureißen. Ich möchte Bausznern in dieser Beziehung mit dem jüngst verstorbenen Carl Spitteler wesensverwandt nennen. Seine Musik ist neuartig, ohne geziert zu sein, aber meidet die Trivialität mit der gleichen Noblesse, mit der sie der Sinnlichkeit trotzt. Gewiß, Sinnhaftigkeit, meine ich, muß jeder musikalische Gedanke haben; er spricht aus tiefster Seele von Ton zu Ton, von Ohr zu Ohr, muß also an das Sinnhafte gebunden sein. Aber wie es im malerischen und dichterischen vernehmbare Grenzen gibt, die das innere Ursprungsland des Kunstwerkers verraten, so fühlt man aus allen Schöpfungen Bausznerns eine fast kühl anmutende Keuschheit. Selbst seine Lyrik, die ihm vielleicht zu ephemer geriet — dies ein verwandter Zug mit Beethoven — atmet eine unschwärmerische Geistesklarheit.

Aber dort, wo die Urweltmächte, zwischen Werden und Vergehen eingekeilt, schicksalmäßig emportauchen, tritt er als ganzer Mensch auf den Plan, nicht wie Richard Strauß ein anempfindender, musikalischer Illustrator zu großen literarischen Gedanken (bei „Schlagobers“ endigend), auch nicht wie Lißt, petrarkische Sonette untermalend, sondern freischöpferisch, aus allem Einzelwerk erst ein eigenes Ganzes schaffend.

Wir wollen gleich Höhen besteigen, um so den Fernblick über das ganze Lebenswerk am ehesten zu gewinnen. Der Titel: *„Das hohe Lied vom Leben und vom Sterben“* ist wohl mit Bewußtsein an ein ähnlich benanntes Stück der Bibel angelehnt, und biblische Andachtstimmung waltet über diesem Werk, das seine Einzigartigkeit in der gesamten Musikliteratur jedem Hörer machtvoll kund tut. So sehr ich mich vor

dem Grundsatz, daß Musik um ihrer selbst willen da ist und daher schon als *absolute* Kunst den Hörer gefangen nehmen muß, beuge, stimme ich doch in diesem Falle denen zu, die alle Kunst dem einen Zweck auch unterworfen sehen, der Leben heißt. Dem metaphysischen Erkennen von Leben und Tod ist die Komposition gewidmet und hat somit den Kernpunkt aller Kunst überhaupt zum Vorwurf. Die Schicksalsfragen dämmern empor und ringen in komplizierten tonalen Geweben um Ausdruck. Das gedankenmäßige Gerüst ist Goethe, Schiller, Eichendorff, Hebbel, Möricke, C. F. Meyer, G. Keller und a. m. entnommen.

Des Menschen Seele gleicht dem Wasser ...

Über diesem Grundgedanken, der in anderer Form Leben und Tod heißt, türmen sich drei Teile auf.

Der erste Teil wird gekennzeichnet durch den Zwiespalt zwischen dem Ich des Wollens und der Bedingtheit des Schicksals. Wohl reicht in dem musikalischen Rankenwerk ein genialer Einfall dem andern die Hand, aber erst als *Ganzes* verschränkt entsteht der buntbewegte Teppich des Lebens, auf dem Bausznern seine Schätze vor uns ausbreitet. Ihm sind die finstern, schicksalsschwangeren Ausdrucksformen, wie sie z. B. gleich zu Beginn des Werkes die Seele zu beherrschen beginnen, ebenso geläufig, wie der perlende Silberfall des Taktes, den der langsam herabgleitende Bergbach annimmt. Man fühlt aus jedem Ton heraus, daß das Nachbarland dieser Kunst das Drama ist, aber doch umsoviel oder sowenig entfernt, als Epik, philosophisch durchtränkte Epik, von der Bühnendichtung entfernt bleiben muß. Dazu überwölbt diesen Dom eine echt gotisch empfundene Polyphonie, meist fünf und mehrstimmig gekuppelt. „*Der Mensch erwacht zum Bewußtsein*“, sollte das nicht am Ende der Leitgedanke der Dynamik sein? Geistesgeburt, vielleicht Wiedergeburt, wie ja dem Text, aus dem ersten Akt von Goethes Faust II entstammend, eine innere Reinigung der nach übermenschlichen Kräften ringenden Seele

zu entnehmen ist. Eine wundervoll zart empfundene Nachtstimmung bietet dem Menschen jene Phasen, die sich in Angliederung an die vier Strophen bei näherem Zusehen als *Serenata* (Zahl 19) *Nocturno* (Zahl 22) *Matutino* (Zahl 24), wobei im „Lebhafter" durch das Gewisper der Triolenbewegung die Morgenstimmung heranbricht, und *Reveille* (Zahl 25), also als Durchgangsstadien der Empfindung, erweisen, ganz wie im Faust der Mensch sich aus der heilenden Wirkung des Schlafes zum Erwachen der Tat durchringt.

Musikalisch hat Bausznern mit diesem Stücke einem großen Komponisten die Wagschale zu halten: Robert Schumann hatte in seiner Faustmusik diesen Worten schon einmal musikalisch Leben verliehen. Ein Strauß entzückendster Melodik liegt jedem Kenner in der Erinnerung, wenn er die Strophen vernimmt. Und doch, Bausznern hat hier der Romantik standgehalten. Seine musikalische Ausdrucksform ist anders, unserem Lebensnerv näher stehend, als die Schumanns. In Schumann fließt das musikalische Erlebnis gleichsam in Melodiebündeln linear dahin, die Takteinteilungen behaupten sich bis ans Ende der betreffenden Nummer. Bei Bausznern wird die Melodie so gebildet, daß Einfall neben Einfall nur lose verbunden zum melodischen Gewebe wird. Hier gibt es keinen Aufenthalt, nicht ein Schreiten, kein behaglich-genießerisches Schwelgen im Besitz, sondern ein immer von neuem geborenes Werben um den Ausdruck, der sich dem Sinne des Wortes geradezu dramatisch unterordnet. Hier wird Bausznern zum Wortdramatiker. Seine Begabung erreicht die Höhe ihrer Entfaltung. Das Zwischenspiel des Erwachens, das endlich zu Schillers Menschenmonolog überleitet, erzählt von dem Reichtum der Begnadung, die dem Erwählten in der Betrachtung der Umwelt widerfährt. Wie der jugendliche Mensch alle Stadien bitterster Weltentfremdung mit einsamer Resignation mitmachen muß, um endlich doch den Geist als Beherrscher aller Lebenswerte zu erkennen, so

wird dem, der die Schöpfung mit offenem Herzen betrachtet, der Herr des Alls offenbar. Zu einem musikalischen Meisterstück verschlingt sich die Stimmführung an der Stelle, wo der Naturchoral einsetzt (nach Zahl 40) und die Chorstimmen, dem Solobariton leise Antwort gebend, mit dem Motiv: und welche Melodien ... das Entzücken der Seele über die Entdeckung herausjubilieren. Aus dem Rhapsodischen erwächst die Dithyrambe, aus dem frei Menschlichen das erhaben Göttliche. Die Stimmen öffnen und schließen sich, wie etwa ein Fächer über ein Glied zusammengefaltet werden kann, um bald geöffnet die ganze Pracht der Polyphonie vor uns zu enthüllen. Fast hätte ich gesagt Polychromie.

Denn in dem Tonbild Bausznerns liegt zweifellos ein Schwelgen in einer Farbenfülle sondergleichen. Manche Töne bezeugen seine Sehnsucht nach Italien, dem Lande der sonnigen Farbenwelt.

Der zweite Teil des hohen Liedes wird aus der bunten Welt des Lebens geboren; man könnte es das hohe Lied der Menschenliebe, der Fleischwerdung des Geistes nennen. Aber wie alles Fleisch dem Vergehn unterworfen ist, so bleibt auch die Liebe ein *Höhepunkt* nur im Wellenrade des Seins. Nicht „glückliche Selbsttäuschung" (Chop), sondern *gottgewollte Erfühlung* ist auch diese Erscheinung. Liebe ist auch Befreiung, vom Komponisten zur Anschauung gebracht durch die innere Ähnlichkeit der neuen Motive mit den alten. Der Mensch wird durch die Liebe eingeschlossen in der Kette des Menschlichen überhaupt. Das 918. Thema mit den vorwärtsdrängenden Erntechorrhythmen gibt in den betonten Hauptschlägen genau die Gangart des Pulses wieder, aber eines freudig erregten Pulses, der von punktierten Achteln getragen wird. Der Puls schlägt unisono als das die Menschen einigende Band. Sobald der Erschaffene die Einsamkeit verläßt, muß er die Gemeinschaft als über sich stehend anerkennen. Das Urbild der Gemeinschaft ist die Liebe, deren äußere Umrahmung das Idyll. So wird der zweite Teil zum Kernstück

der süßen Lebensminne. Was Wunder, wenn hier das melodische Element stärker in Erscheinung tritt, als an andern Stellen des Werkes und wir fühlen, wie berechtigt die Huldigung des Musikgeschichtsschreibers Hans Joachim Mosers ist, wenn er Bausznern zu den größten heute lebenden deutschen Melodikern rechnet (2. Band 2, 485). Aber nicht allzu dauernd ist das Glück. Memento mori, Friedhofsschauer erinnern an das Sterben, das dem Leben folgt. Was sich hier musikalisch entfaltet, kann ruhig dem Genialsten beigesellt werden, was je ein deutscher Tonsetzer schrieb. Bittersüß und traumgeboren, dazu orchestral von erschütternder Weihe. Dieses ist meines Erachtens der Höhepunkt des ganzen Oratoriums; denn an dieser Stelle berühren sich Leben und Sterben, hier wird das Lied zum „hohen" Lied.

Der dritte Teil, sollte man meinen, kann nichts mehr enthalten, was als Übersteigerung dieser Großheit erlebt werden könnte. Und doch: In ihm ist der Tod erlebt. Nicht jener Knochenmann aus den Totentänzen alter Zeit uns wohlbekannt, sondern der Vollstrecker des Schicksals, das ein überweltliches Gesetz mit ehernen Lettern jedem Lebewesen ins Herz geschrieben hat. Das wissen wir wohl und trotzdem wallt die Seele über vor Schmerz, wenn sie diese Erkenntnis erlebt. Im ergreifenden Vorspiel blüht plötzlich der Choral „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" empor, wieder ein Beweis, daß es sich auch musikalisch hier um den methaphysischen Bau der Gesamtdarstellung handelt. Der Mensch, der im Werden allein war, ist im Vergehen ebenfalls allein. Das ist schmerzlich, tief schmerzlich. Das Wort versagt, der Symphoniker Bausznern läßt die Töne sprechen. Alle Gedanken flammen auf, Themen, etwas umgeformt überwuchten einander. Selig und doch unselig weiß der Mensch sich mit seinem Leide allein. Aber nur scheinbar, denn der Naturchoral des ersten Teiles erklingt erst leise wie aus der Ferne, dann immer gewaltiger im Posaunenchor. Das Individuum hat aufgehört Einzelwesen

Waldemar von Bausznern

zu sein, es taucht unter in die Wellen des Lebensmeeres, wird Tropfen im Urgewässer. Nach einem unbeschreiblich klagenden Rezitativ der Streicher, versteht sich unmittelbar der fünfstimmig gemischte Chor a capella zu einem Tonsatz, einfach gesponnen und von Brahmsscher Süße.

Wie wohl wirds tun,
wenn ich vom wüsten Lärm entfernt,
in dunkler Kammer werde ruhn.

Das Ende ist da, denn was an weiteren Tongebilden den Text umkleidet, ist noch einmal ein gewaltiges Anschwellen der gleichen Wellen. Einheit von Seele und Meer, Einheit von Welt und Überwelt.

Das hat bisher kein siebenbürgisch-sächsischer Tondichter erreicht, was aus dieser Schöpfung sprach. Bausznern erhob sich weit über unsere Heimat als einer, der von ihr ausgegangen ist und dem großen Liede Deutschlands seinen eigenen Ton zugesellt hat.

Hier in Siebenbürgen sind wir aus technischen Gründen nicht in der Lage gewesen, seine großen Symphonien zu hören, nur die „Dem Andenken von Johannes Brahms“ (1899) komponierte. Wie Bausznern neben dem rein musikalischen Eindruck seinen Symphonien Titel erteilt, so wird auch seine Tonwelt oft durch ein charakteristisches Beiwort mit einem ganz bestimmten Richtblick versehn. Das Andenken an Brahms ist nicht als eine Stilanlehnung an Brahms aufzufassen. Vielmehr erscheint die Art der künstlerischen Erfassung schon durchaus eigenartig und selbständig. Mag sein, daß seine Größe sich huldigend vor dem Genius beugt, indem alle die Mittel, die dieser sich zu eigen machte, sich wie selbstverständlich auch dem eignen Bau einfügen. So kann Richard Wagner irgendwo auftauchen, ebenso Liszt, Schumann, aber wer wagte die Brocken zu einem Ganzen zu formen, ohne, wie Beethoven, souverän in seinem Reiche zu sein. Und das ist Bausznern schon durch den Besitz eines universalen Könnens. Ich finde als die rechte Eigenart seiner Sym-

phonik die landschaftliche Durchblutung aller Melodien. Das Naturempfinden findet selbst in den geistgetragensten Partien immer wieder den Weg zur ideellen Szene, d. h. Bausznern untermalt seine Melodien wie im Hohen Liede, so in den Symphonien mit geradezu landschaftlichen Reizen. Ebenso naturhaft bleibt im Dasein verankert seine Harmonik. Was man hier über die Symphonie zu sagen imstande ist, liegt als Eigenart über der geringsten Bagatelle seiner zahlreichen Werke. Ich habe nicht einen Ton von ihm je gehört, der nicht, so wie er erschaffen wurde, den Stempel Bausznernschen Geistes an sich trug. Nichts ist lächerlicher und zeugt so von völliger Unfähigkeit, das wahrhaft Große zu empfinden, als die oft von Rezensenten der Klique verbrochene Schnüffelei nach Seltsamkeiten. Das Große schafft aus sich selbst seinen Stil. Es kann nichts anders als von sich selbst zeugen; und von Eklektik kann hier nur reden, der von der Grundstruktur der Schöpferpersönlichkeit keine Ahnung hat.

Bausznerns Harmonik hat etwas herbes, keusches. Durchsichtig bleibt auch sein Orchestersatz, von allem Konventionellen weit entfernt. Ich sehe darin ein Stück siebenbürgischer Seele in Bausznern. Seine Rhythmik fügt sich wie ein weitmaschiges Netz über die Tonwellen, unsichtbar, oft kaum vernehmlich und doch straff und für jeden deutlich, der sie vernehmen will. Über alledem waltet weihevoll eine Kontrapunktik ureigensten Erlebens, die deutscher kaum geboren werden kann. Von hier mag die deutsche Renaissance kommen. Wir Siebenbürger können stolz darauf sein, in Bausznerns Werk den Brüdern des Reiches ein ernstes Stück Besinnung dazu geboten zu haben, woher die Quelle sprudelt, aus der neues Leben geschöpft werden muß.

Bausznern wäre nicht der Meister einer echt deutschen Muse, wenn ihm nicht die Musica sacra am Herzen läge. Die Kirchenmusik ist im Lande Johann Sebastian Bachs nicht allein irgend eine Seite der musi-

kalischen Erscheinungsform, sondern rückt bei vielen Tonsetzern in den Brennpunkt des Schaffens. Bausznerns ganze, im Übersinnlichen begründete Art mußte auch zur Anbetung vorwärts dringen, die in den geistlichen Werken zum Ausdruck kommt. Im „Hohen Lied“ wirkt das Gottgefühl transparent durch jeden Ton und der pantheistisch-irrationale Gedankenknäuel schreit förmlich nach Lösung durch Gott. Daß aber der große Geist auch kindlich für junge Seelen seine Harfe zu stimmen weiß, zeigt die Christmotette „Die Geburt Jesu“ (Verlag Rob. Forberg, Leipzig). Einfach nach den Worten des Evangelium Lucas II, 1—20 erhebt sich von einem durchsichtig klaren Orgelsatz unterbaut die erzählende Altstimme mit dem uns aus allen biblischen Texten bekannten: „Es begab sich aber“ .... also ein Gegenstück zu den Passionsmusiken*). Überwölbt wird der Tonbau von zwei Solo-Flöten, einer Oboe, 1 Violine und 1 Viola. Auch hier wundert man sich über das andere, das gütig-besinnliche in seiner Musik. Offenbar hatte Bausznern eine Freude daran, ein Idyll zu schaffen. Ganz anders verhält es sich mit der Kantate „Aus unserer Not“, die nach Klopstockschen Texten zusammengestellt die wehvolle Nachkriegsstimmung zum Vorwurf hat. Wenn das Hohe Lied als eine Vorahnung der großen Ereignisse von 1914—18 angesehn werden darf, so bleibt dies Werk der innige Aufblick zum Höchsten, der helfen kann. Hier herrscht ebenfalls jene bei unserem Meister so oft gerühmte „harmonische Vielfarbigkeit“. Aber schon im nächsten Jahre (1924) findet er den Weg zum „großen Lobgesang“ wieder. Ich meine die prachtvolle Motette: Ich will den Herrn loben allezeit. (Verlag Ries und Erler) die in strahlendem G-dur eine tonale Wiedergeburt des schon oft komponierten

*) Bausznern folgt damit einer uralten Tradition. Zu allen Zeiten ist nicht nur die Passion, sondern fast das ganze neue Testament in oratorisch-dramatischer Form durchkomponiert worden. Interessant sind die im Brukenthalschen Museum in Hermannstadt befindlichen derartigen Sammlungen, die wahrscheinlich aus der Feder Gabriel Reilichs stammen. Leider ist nur der *Alt* und Cantus secundus, nebst dem Continuo vorhanden, Bausznern schließt sich hier vielleicht unbewußt den geistigen Vorfahren an.

34. Psalmes darstellt. In diesem Zusammenhang möchte ich noch die 6 Choralinventionen hervorheben, die für 1. und 2. Violine samt Cello wohl in ihrer Art einzig dastehen, was Einfachheit und doch kontrapunktische Vollendung anbelangt. Der dreistimmige Satz ist wohl mit ein Stück Meisterprobe unseres Tonsetzers, wo andere sich in viel rührigerm Stimmengewirre nicht genug tun können. Von den 6 Inventionen sind auch wieder viere dem Gotterleben als Natureindruck gewidmet.

Wir können nicht vorbei gehen, ohne an dieser Stelle von Bausznern als Erzieher zu sprechen. Alle Dichter, fast die gesamte siebenbürgisch-sächsische Poesie trägt an sich die Kennzeichen des Didaktischen. Lehren und Lernen, es liegt wohl dem Enkel der Superintendentenfamilie im Blute und wir fühlen mit ihm, wenn sein Ergeiz nicht allein um die Anerkennung im Konzertsaal ringt. Er weiß zu genau, daß die innere Zustimmung für einen Genius im engen Zirkel der Kammermusik geschieht, dort wo gleichsam die Auseinandersetzung von Mensch zu Mensch sich in intimer Form vollzieht. Zu dem Zwecke schrieb er seine Suiten für Klavier und Solo-Violine, oder Flöte, oder Klarinette, oder Cello (1924/25, Verlag Vieweg) ferner seine drei Phantasiestücke für Violine und Klavier, endlich Terpsychore, drei Stücke für Klavier und Cello (alle bei Vieweg). Wie soll ich sie schildern? Alle edle Musik, dabei voll Anmut und Liebe zur Melodie, verschiedenartig und doch in einheitlicher Stilart. Hier finden wir Bausznern, wie wir ihn bei unsern beschränkten Konzertverhältnissen im Hause aufführen können. Er selbst schreibt im Vorwort: „Die Literatur von Vortragswerken der reifern Mittelstufe für ein Streich- oder Blasinstrument mit Klavier ist von Autoren der neuern Zeit nicht reichlich bedacht worden, vor allen Dingen nicht mit solchen Werken, in denen das Klavier neben dem Soloinstrument in thematischer und technischer Beziehung eine ebenbürtige Selbständigkeit behauptet. So sollen für diese Gattung die drei vorliegenden Suiten einen neuen Beitrag dar-

stellen. Die Studierenden der vorgeschrittenen Mittelstufe beider Instrumente erhalten in diesen Suiten technisch und harmonisch wesentlich andere Aufgaben, als sie ihnen in den Werken der Klassiker und Romantiker gestellt werden. Der Unterzeichnete erhofft, daß die Suiten nach dieser Richtung neben allgemeiner Anregung technisch erzieherisch wirken und die Fähigkeit der Studierenden steigern werden, sich mit der Technik und dem Ausdruck der neuern Zeit auseinanderzusetzen. Auch dem ausübenden Kunstfreunde werden die Suiten als erfrischender Zuwachs der Hausmusik nicht unwillkommen sein." So weit der Komponist. Selbst ganz kleine Arbeiten, drei Sonatinen für den Anfangsunterricht am Klavier (Verlag Ries und Erler) laden zur Mitarbeit am Werke Bausznerns ein und ich muß sagen, daß sie wohl geeignet erscheinen, selbst unsere Jüngsten für die neue Musik zu erwärmen. Besonders die Musiklehrer seien auf diese Funde aufmerksam gemacht, da ja schon seit Jahren auf diesem Gebiete ein fühlbarer Mangel herrscht.

Doch kehren wir zu dem ganz großen Bausznern zurück, zu dem Bausznern der instrumentalen Kammermusik.

Schon gleich zu Beginn seiner kompositorischen Tätigkeit (1893) finden wir ein Streichquartett Nr. 1 in D. Ununterbrochen sprudelt nun der Born dieser Werke weiter in neuen Wendungen, über die Erinnerungen der Jugend hin (Oktett: aus dem Lande meiner Kindheit) zu den drei großen Haltepunkten, dem Quintett für Klavier, Violine, Klarinette, Horn und Violoncello (Simrock Berlin, 1896), dem sogenannten Weimerer Trio 1922, und endlich dem „O belissima Italia" 1925 (Vieweg).

Das Quintett hat er selbst bei uns am Klavier aus der Taufe gehoben. Es hat zweifellos Menschen gegeben, die gelegentlich der Bausznernfeier in unsern Städten nicht mit konnten. Äußerlich, weil allerlei Hemmungen ihrer Gehörswelt sie für den so völlig unerwarteten Einbruch neuer

Harmonik nicht vorbereitet hatten; innerlich, weil das Wort „Was kann aus Nazareth gutes kommen“ bei uns zu Lande noch denselben Glanz an sich trägt, wie anderorts; dazu kommen gewisse Ungeschicklichkeiten, die bei einem so großen Apparat wie dem damaligen nun einmal nicht zu vermeiden sind, — aber die Kammermusikwerke überwanden schlechthin alle und zeigten Bausznern in seiner tiefernsten melodiereichen Pracht. Während beim Quintett das Klavier in stürmisch dahinjauchzenden F-dur Harpeggien die unter lang gehaltenen Halbtonnoten intonierenden übrigen Solostimmen umrahmt, ersteht vor uns das lebenswarme, allem blassen Intellektualismus abholde Werk als echte Musik. Melodie kettet sich an Melodie. Rhythmus feiert über Rhythmus. Über ein reizendes Scherzo als zweiten Satz leitet uns der Komponist zum schwelgerisch-süßen Adagio des dritten Satzes. Man glaubte es nicht, wenn mans nicht hörte: es ist C-dur, so edel und biegsam, als diese viel gemarterte Tonart von einem Meister gehandhabt eben zu neuem Glanze ersteht. Fröhlich blinkt das sprudelnde F-dur im letzten Satze wieder auf. Etwas ernster steht das Weimer Trio vor uns, fast möchte ich sagen erotischer. Gleich im ersten Satz taucht ein ungewöhnlich verschränktes Fugato auf, wodurch der Charakter des Satzes mit einem wuchtigen Thema beladen wird (merke in diesem Zusammenhang die vom Komponisten bevorzugten $^6/_8$ Taktrhythmen, vergl. ähnliche Oktaventhemen im Erntelied des „Hohen Liedes“). Ungewöhnlich beginnt auch der getragene zweite Satz mit einem Fugenstück, das zu einem weltfernen Adagio anschwillt. Der dritte Satz selbst, sonst die heitere Lebensbejahung enthaltend, bewegt sich, ruhig, zart dahinschwebend, eine anmutige Südlandschaft, während im letzten stürmischer Dämonismus mit graziösen Elfentanzrhythmen abwechselt. Der Symphoniker Bausznern dringt auch hier bei jeder Zeile durch. Die auf das Große eingestellte Erfindung leuchtet auch hier in den herrlichsten Gaben. Dagegen will eines seiner

letzten Kammermusikwerke, nichts anders sein als „Kammermusik“ im alten Sinne, ein fröhliches Musikantenstück in volkstümlichen Rhythmen. Der Komponist äußert sich selbst zu dem Stück folgendermaßen:

„Und mit einem fröhlichen Lachen präsentiere ich den Herrn Atonalisten dieses Werkchen, das so ganz auf *Melodien* volkstümlichen Rhythmus gestellt ist und (man sollte es 1925 kaum für möglich halten) *Dreiklangswirkungen ohne Beschönigung bevorzugt.* Tue jeder ähnliches, der noch nicht ganz in den Gefilden des Atonalen versackt ist, dann wollen wir einmal sehn, ob nicht doch wieder die „Melodie“ als allerschönste Frau im Reiche der Notenköpfe erklärt wird. Einige glückliche Wochen in Italien gaben den letzten Anstoß zum Charakter des Werkes.“ Und tatsächlich, das Versprechen zur Rückkehr nach froher Melodie ist eingehalten. Die Töne schaukeln hin und her auf buntbewegten italischen Gefilden. Hierher gehören auch die reizenden drei Gedichte aus Paul Heyses italienischem Liederbuch vertont im italienischen Volkston (Verlag Simrock, Berlin). Sie zeigen aber auch, welch innere Entwickelung im Verlauf der Jahre von 1899—1925 liegt.

Bei Bausznern findet sich eine ausgesprochene Neigung, die Erscheinungsform auch solcher Musik lebendig zu machen, die heute erstorben erscheint. Es gleicht dieser Zug dem oben angeführten Bestreben, die ausgetretenen Pfade bevorzugter Instrumente nicht zu beschreiten, sondern wie in seinen Instrumental-Suiten eigene Wege zu gehn. Die acht *Kammergesänge* (Verlag bei Schott, Mainz) enthaltend deutsche, französische und italienische Melodien aus früheren Jahrhunderten, beweisen das wieder. Bei ihnen erscheint die Besetzung: Streichquartett, Flöte und Klarinette, so ganz dem Charakter jener Tage von Adam Krieger und Pergolese angepaßt.

Doch wir müssen uns beschränken, so sehr uns der Stoff reizen könnte und wir gerne bereit wären, aus dem Überfluß allen denen, die der Kom-

position Bausznerns noch fremd gegenüber stehn, die Schätze anzupreisen, über die er verfügt.

Bausznern ist ein siebenbürgisch-sächsischer Tondichter mit all der Eigenart ausgestattet, die wir an unsern Landsleuten kennen. Er lehnt jede Sensation ab. Eine Reklametrommel rühren, wie es heute oft leider zum guten Ton unter Künstlern gehört, liegt ihm völlig ferne. Ihm schwebte vor allem der Gedanke vor, daß sich das Gute durchsetzen müsse, auch ohne künstliche Nachhilfe der Presse. Er hat Zeit. Und wenn er heute mit einem derartig allumfassenden Lebenswerk vor uns hintritt und wir mit Beschämung wahrnehmen konnten, was wir bisher übersehn hatten, so sind wir bereit, rückhaltslos ihm den ersten Platz in der Reihe aller unserer Künstler anzuweisen. Wir haben nun, um den hämischen Hinweis von eigenen Landsleuten und volksfremden Wertjongleuren zurückzuweisen, einen Beweis in Bausznern, daß es eine sächsische Kunst in Siebenbürgen gibt. Sich seine Art zu eigen zu machen, gehört nicht zu den leichten Aufgaben. Über seiner Harmonik waltet eine gewisse Sprödigkeit, die vor allem in der Vermeidung chromatischer Übergänge vermittelst sogenannter Alterationen besteht. Blockartig wird Tonart neben Tonart hingeworfen, Gebilde neben Gebilde getürmt, Rankenwerk in Fugen umgegossen. Aber in allem dominiert der Symphoniker großen Stils. Sollten wir nicht in dem leise didaktischen Zug, der unsere Literatur beherrscht, eine blutsverwandte Seite in Bausznerns Lebensarbeit vernehmen? Irgendwo bleibt eben der besinnliche, auch der Vergangenheit zugewendete Geist unseres gesamten Innenlebens auch bei Bausznern lebendig. Dazu kehrt mit seiner Person auch unsere heimische Tonkunst der romantischen Weichheit den Rükken. Nicht als ob sie uns nichts mehr zu sagen hätte, sondern weil wir selbst wieder andere geworden sind. Im Jahre 1927 feiert die Menschheit Beethovens hundertsten Todestag. Mit vollem Bewußtsein habe ich

Bausznern in die Nähe dieses Heroen gesetzt. Was ich meine wird man verstehn, wenn ich an das Werk „Zwei Präludien und Fugen“ erinnere. Andere Jahrzehnte hätten den Gruß an die Toten und Lebenden, denen die Arbeit gewidmet ist, niemals in die abstrakteste Musikform gegossen. Und doch liegt über diesem unbeschreiblich wuchtig gemeißelten Werk ein Hauch von versöhnender Zartheit, wie ihn eben nur einer schaffen konnte, der seinem Volke näher steht, als hunderte mondän gewordener Meisterkomponisten. Bausznern ist vielleicht zu völkisch im guten alten Sinne, um von einem großen Teil der Entwurzelten voll erlebt werden zu können. Zu sehr ist der Bau seiner Schöpfungen dem augenblicklichen Zeitstil abhold, um nicht später einmal als überzeitlicher Dom aus dem verfallenen Häusermeer emporzuragen. Deshalb muß seine Musik stets irgendwie zweckbetont sein, irgendwie mit dem Gesamtleben verbunden sein, nicht l'art pour l'art, noch weniger l'art pour l'artist, wie das nicht selten die Eitelkeit mancher Tonsetzer verkündet, sondern die Kunst für die Hörenden, der Inhalt für die Gemeinde. So schreibt er selbst an Dr. Ranko Burmaz, den beredten Vorkämpfer für seine Sache, gelegentlich des Bausznernfestes in Siebenbürgen 1925: „Auch das eine möchte ich noch stark betont aussprechen: der Gedanke, daß es möglich sein könnte, durch dieses Fest und mit meiner Kunst dem Siebenbürger Volk in seinem so maßlos schweren Kampf um die Selbstbehauptung, die Arbeit seiner nationalen und kulturellen Aufgabe irgendwie mitzustützen und zu erleichtern, hat für mich etwas so Erhebendes und Beglückendes — es macht mich stolz und demütig zugleich — daß ich unter Ihnen stehen werde, als Mann im Volke, der seine Heimat wiedergefunden hat — und nicht als kritisch unsinnig belasteter Künstler.“

Wer so schreiben kann, ist ein absolut eigener. Nicht der Einfall entscheidet in der Kunst, sondern wie überall der Charakter, das heißt die Beziehung zum Ewigen. Nur der hat Anspruch auf diese hohe Bewert-

ung, der sich selbst eins weiß mit Gott und daher der Mode der Masse entraten kann.

Wir wissen nicht, welches die weitere Entwickelung dieses auf der Höhe der Vollreife stehenden Meisters ist, aber dessen sind wir gewiß, sein Lebensweg ist von dem unsern nicht mehr zu trennen. Er wagte den Weg hinaus auf den Strom der Welt und kehrt nun mit Schätzen reich beladen in die Heimat ein. Nicht zu uns allein, denn Heimat ist dort, wo man verstanden wird.

UNSERE AUSÜBENDEN

Ich kann mir keinen bessern Namen denken, als den unserer *Lula Mysz-Gmeiner*, wenn ich eine kraftvolle, tiefkünstlerische Edelpersönlichkeit an die Spitze dieses Abschnittes stellen will, die weit, sogar weltweit über die Grenzen unserer Heimat an dem Musikschicksal des gebildeten Europa bestimmenden Einfluß genommen hat. Sie hat es zu keiner Zeit unterlassen, sich zu uns zu bekennen; wir wollen es auch nicht anders tun, nur mit dem Unterschiede, daß wir heute die reich Empfangenden sind, die durch die berückende Kunst einer minutiösen Schulung immer von neuem beglückt werden. Vielleicht liegt in diesem Ausblick doch auch gegenseitiges Verstehen. In einem reizvollen, jüngsthin veröffentlichten Bekenntnis läßt sie erkennen, daß sie unseren Bergen, unserer siebenbürgischen Seele auch viel zu verdanken habe, ja daß das Heimatlich-Kindliche ihrer Jugendtage bestimmenden Einfluß auf ihre Kunst gewonnen hat. Wir können es uns gar nicht anders denken; nur in den Augen mancher Neunmalweisen soll unser Boden arm an Kunst, hart an Herz, und verstockt in der Hervorbringung wahrer Talente sein. Wir, die wir uns mit Bewußtsein an die Eigenart unserer Wälder und Felsenhänge anschließen, erblicken auch in Lula Mysz-Gmeiner einen Edelstein, wie er aus dem Granit unserer Berge gebrochen wird, um fernhin zu leuchten. Wir wissen's wohl, daß wir uns dessen nicht zu rühmen haben, sondern letzthin göttliche Schickung uns mit dieser Gabe beschenkt hat; aber freuen dürfen wir uns über den Fund, da doch die Seltenheit des Geschenkes seinen Wert in unsern Augen erhöht.

Bevor wir uns aber über diese Künstlerin weiter auslassen, wollen wir eine Ehrenschuld gut machen gegen einen Ausübenden, der längst unter

der Erde ruht: es ist *Karl Filtsch*, der Wunderknabe, der im Jahre 1830 in Mühlbach geboren wurde und am 11. Mai 1844 schon in Venedig, fern von der Heimat starb. Wer über die Schicksale des einzigartigen Phänomens genauers nachlesen will, der findet alles Wissenswerte zusammengetragen in einem Aufsatze von Marie Klein (Ostland, ältere Folge, 2. Jahrg. 2. Augustheft ff.). Bakfark im Renaissancestil, Filtsch im Chopinstil, jener ein Mann, leidenschaftlich erregsam, dieser fast noch ein Kind, aber unerschlossen schon dahinsiechend, eine Schuldforderung an die Zukunft, die nicht mehr eingehoben werden kann. Karls geniale Begabung wurde schon in seinem dritten Lebensjahre entdeckt; als die Mittel des Vaterhauses zu einer Ausbildung nicht ausreichten, bat der Graf Dionys Bánfi um die Ehre, das Kind ausbilden lassen zu dürfen. So kam Filtsch nach Wien und von dort bald in die Schule Chopins nach Paris, wo sich seine Eigenart am wohlsten fühlte. (Vergl. Oskar Bie: Das Klavier und seine Meister). Die unübertreffliche Grazie seines Spiels, die edle Anmut seiner Ausdrucksform ist für uns unwiederbringlich dahin. Scheint doch überhaupt unser Zeitgeschmack sich immer mehr von einer edeln Zurückhaltung zu entfernen, wie ihn die Chopinsche Romantik einst in so reichem Maße besaß. Als Komponist blieb Filtsch bedeutungslos. Die volle Schaffenskraft war diesem mehr reproduktiven Wunderkind nicht verliehen, die wenigen Tonstücke, die mir in der Wiener Staatsbibliothek zur Einsicht zur Verfügung standen, erweisen, daß sein Spiel wohl berückender gewesen ist als die schöpferische Eingebung, die ihm zuteil wurde. Der stürmische Enthusiasmus aber, der bei seinem Auftreten wie bei dem Mozarts hervorgerufen wurde, sichert ihm auf alle Fälle einen Ehrenplatz auch in der Geschichte unserer heimischen Musik.

Lula Mysz-Gmeiner allerdings, *the mistress of Liedersinging*, wie man sie in Amerika gelegentlich ihrer Erfolgfahrt über den Ozean nannte, erlebte ihren Weltruhm in ganz anderer Weise.

Lula Mysz-Gmeiner

Sie ist ein Kind Kronstadts. Bei ihr war es nicht von vornherein klar, daß sie sich der Musik widmen durfte, hier gab es erst Widerstände des Elternhauses zu überwinden, die besonders bei der damals strengen Anschauungsweise in unsern Bürgerhäusern über Künstlertum und Frauenschicksal hemmend wirkten, auch hier ist es Rudolf Lassel gewesen, der helfend und fördernd eingriff und das junge Mädchen zuerst dem Parnaß zuführte. Bald aber schuf sie sich selbst den Weg, der zur Vollendung führte. Daß er nicht anders als über Wien ging, war selbstverständlich. Ihr erster Gesangsmeister, Kammersänger Gustav Walter, in Wien knüpfte noch durch persönliche Fühlungnahme an Schumann und Clara Wieck an, während Brahmsens letztes Lebensjahr in die Zeit ihrer Studien hinein reicht. Sie hat ihm noch vorsingen dürfen und sein Lob geerntet. Auch an Hugo Wolf führte sie ihr Lebensweg fast persönlich heran. Dr. Decsey, Grohl, Potpeschnigg waren ihre guten Bekannten, mit Hugo Faißt konnte sie später in Berlin alljährlich „wölfeln". Rechnet man noch dazu, daß sie durch ihre Großmutter, die bei einem persönlichen Freunde Schuberts Gesangunterricht hatte und der Enkelin noch die Traditionen dieses großen Meisters vermitteln konnte, auch mit der ersten großen Epoche der Romantik fast direkt in Verbindung stand, wundert es einen nicht, wenn die guten Geister dieser Erlebniswelt aus ihr die vollendeteste Liederinterpretin machten, die heute wohl der Kontinent sein eigen nennt.

Neben diese ihr schicksalhaft zugeteilten Kräfte und Mächte traten bewußter Arbeitswille und unbegrenzte Begabung. Sie hat sich trotz der Anmut ihres äußern Menschen niemals verleiten lassen, zur Bühne zu gehn; ihr war die Welt, in der sie lebte, das Lied. Das hatte sie zu verschenken und wir können es jedesmal an ihr bewundern, daß Tragödien sich von ihr auch in vier Liedzeilen zur Darstellung bringen lassen und der Bretter nicht bedürfen. Manches mag sie ihren Lehrern verdanken,

besonders Raimund von Zur-Mühlen, das beste aber hob sie aus sich selbst empor, in fast unbegreiflicher Jugendfreude mit einem Temperamente für Bildung wie selten eine Frau begabt, ist sie die Vertreterin eines Zeitalters, das noch in nur wenigen Menschen heute lebt, eines Zeitalters der Verinnerlichung und Kunstdurchdringung aus besten Traditionen. Ich kann mir vorstellen, daß auch in der Interpretation der Lieder ein Bruch eintritt, daß andere Geschlechter die Ehrfurcht vor dem einmal Gegebenen nicht kennen und rohe Willkür dort regiert, wo wir einst weihevoll und demütig Gaben empfangen haben. Mit Lula Mysz-Gmeiner wird eine Kunst einst verschwinden, wie die Filtschens, die schlechterdings unersetzlich bleibt. Der Wesenszug ihrer Wiedergabe scheint mir in der größtmöglichen Verknüpfung von Text und Melodie zu liegen. Nicht um des Tones willen allein, um des Gesamtkunstwerkes willen hat sie uns so viel zu sagen, und wenn die Menge den Humor ihrer köstlichen Kabinettstücke umjubelt, wenn sie in unermüdlicher Bereitwilligkeit Draufgabe auf Draufgabe häuft, so muß ich immer wieder die Liebe bewundern, mit der sie die Zeilen wohl hundertmal wiederholt und dennoch in stets neuen und neuartigen Wendungen den alten Kehrreim mit Einfällen durchdringt. Diese Kunst des Liedersingens, diese Treue im Kleinsten ist urdeutsch, nur die Romantik konnte so komponieren, aber nur die deutsche Seele weiß die Lieder so wiederzugeben; nicht die Arie, nicht die Dramatik, nicht das schäumende Temperament ließen mich sie bewundern, aber die immer erlebbar gemachte Demut vor der Größe der Meister, die sie wiederzugeben als ihr Ideal ansieht, reißt mich jedesmal zur tiefsten Dankbarkeit hin. Daß solch eine Künstlerin eine ausgezeichnete Lehrerin sein muß — das didaktische Element ist siebenbürgischen Ursprunges — kann wohl jeder beurteilen und es ist nicht anders als selbstverständlich, daß Lula Mysz-Gmeiner heute an der staatlichen Hochschule für Musik in Berlin ordentliche Pro-

fessorin für Gesang ist. Auch hier knüpfen sich wieder Fäden zu Bausznern, der am Parallelinstitut wirkt.

Eine zweite Frau hat auch den Namen unserer sächsichen Kunst weit über die Heimat ertönen gemacht: *Irene von Brennerberg.*

Damit sind wir schon aus dem Bereiche des Gesanges zu dem der Instrumentalmusik übergegangen. Die hochgewachsene Frau mit dem wundervoll süßen Ton, mit der unnachahmlichen Cantilene hörte ich zum letzten Male in Wien, gelegentlich eines Konzertes, das sie mit *Ella Gweiner* zu Gunsten der Flüchtlinge unseres Volkes in Wien vom Jahre 1916 veranstaltete. Ich ahnte nicht, daß es zum letzten Male sein sollte. Aus einer hochmusikalischen Familie stammend wurde sie als Tochter des damaligen Kronstädter Bürgermeisters Franz von Brennerberg im Jahre 1873 in Kronstadt geboren. Im Hause ihres Vaters lebte noch die vorbildliche Art der Hausmusikpflege und den Kindern wurde das beste vermittelt, was an Tonkunst damals zu bieten war. Schon als 6 jähriges Mädchen erhielt sie den ersten Musikunterricht von *Anton Brandner*, dem damaligen Stadtkapellmeister. Bald zeigte sich an dem Kinde eine ganz ungewöhnliche Begabung. Hier konnte die Entscheidung nur für die Berufsvirtuosin ausfallen, zu einer Zeit, als es Geigenkünstlerinnen nur wenige in der Welt gab. Den ersten Unterricht nahm sie in Wien von Professor Grün, schon nach der Beendigung ihrer Studien daselbst erhielt sie als einziges Mädchen unter allen Schülern der Hochschule die goldne Medaille für Kunst, 16 Jahre alt, eine ganz ungewöhnliche Auszeichnung. Doch sie begnügte sich nicht damit. Es zog sie zu immer neuem Lernen nach Paris, wo sie von Prof. Marsick, dem damals bedeutendsten Lehrer des Geigenspieles, in die höhere Schule des Virtuosentumes eingeführt wurde. Doch ist sie niemals Virtuosin in dem üblen Sinne gewesen. Ihr Spiel hat bis in höchsten technischen Höhen mit einer ganz unnachahmlichen Keuschheit im Ton alles „Amerikanische“ abgelehnt. Ihr

innerer Mensch siegte auch bei den technisch schwersten Stücken. Deshalb war ihre Stärke die klassische Epoche; wie sie zum Beispiel Beethoven spielte, was sie aus einer Mozartsonate hervorlockte, war unerreichbar für andere. Daß aber ihr Weg auch über Wien gegangen war, zeigt ihre Hinneigung zu den altwiener Tanzweisen, die unter ihrem hauchleichten Bogenstrich zu einem Poem wurden, wie es eben nur einer Schülerin der Donaustadt entwachsen kann. An den verschiedensten Fürstenhöfen war sie ständiger Gast. Besonders in London spielte sie oft vor der Königin Viktoria, die sie mit ihren ersten Ordensauszeichnungen begabte. Schließlich fand sie ihre zweite Heimat doch auch in Berlin. Mit der Kaiserin Friedrich verband sie innige Freundschaft; oft und oft hat sie ihr vorgespielt, nicht selten in Anwesenheit des Kaisers. Der damalige Oberhofprediger Frommel, ein ständiger Gast des Hauses v. Brennerberg in Berlin, meinte in seiner treuherzigen Art stets, wenn man Irene spielen hörte, könne man sich eine Vorstellung von der Seligkeit des Jenseits machen.

Der Krieg entriß auch sie ihrer gewohnten Tätigkeit. Sie war als Professorin an der Luisenstiftung in Berlin tätig, aber ein nimmer müder Opfersinn ließ sie von Ort zu Ort eilen, um durch ihre Kunst Gaben aufzubringen, die das Kriegselend mildern sollten, auch hierin von manchen andern Größen abweichend, die das „opfern“ nicht kennen. Während eines solchen Konzertes war es, daß das edle Herz ihr, eben als sie eine Beethovensonate spielte, den Dienst versagte. Sie zog sich leidend in ihr Familienhaus nach Kronstadt zurück, wo sie dann kaum fünfzig Jahre alt von dieser Welt Abschied nehmen mußte. Ihr ganzes Wesen entstammte einer bessern, edlern Zeit, was wunder wenn, der Tod ihr fast leicht fiel. Wir aber bedauern aufs tiefste, daß eines der hervorragendsten Talente unseres Volkes so bald als ein Opfer des Krieges von uns schied.

Rudolf Malcher sei hier als nächster hervorgehoben. Mit voller Rüstigkeit wirkt er als erster Konzertmeister des Tonkünstlerorchesters in Wien. Als ein Schüler Arno Hilfs in Leipzig, lenkte er schon in jungen Jahren die Aufmerksamkeit Carmen Sylvas auf sich. Mit Rudolf Lassel und dem bekannten Dinicu bildete er einen musikalischen Kreis am Musenhofe der dichtenden Königin. Später kam er nach einer Kriegspause, die jedermann im Waffendienste sah, nach Wien zurück. Auch ihn kennzeichnet eine Größe des Tones, wie er nur besonders Begnadeten zu teil wurde. Seine Stärke liegt mehr in der Wiedergabe von Brahms, obwohl es mir schwer fallen würde, die Begrenzung seiner Interpretationskunst irgend wie zu umschreiben.

Welche Fülle von Namen könnten wir hier noch anführen! Wir gedenken gerne des Hofopernsängers *E. Kraus* aus Schäßburg (1837-1887), der seinerzeit hochgefeierten Hermannstädter Sängerin *Jenny Brenner.* Auch in der Gegenwart wirken namhafte Künstler neben den Obengenannten dauernd im Ausland. *Rudolf Gmeiner* in Dresden, *Gerhard Jekelius,* hervorragender Barytonist und Gesangspädagoge, *Selma Honigberger, Luise Gmeiner* und *Egon Siegmund* als bedeutende Klavierkünstler, alle in Berlin lebend. Sie und manche andere können den besten Meistern im Reiche gleichgestellt werden.

Dieses Buch soll nicht eine Geschichte der Musikpflege in Siebenbürgen sein, sondern soll vielmehr die tragenden Persönlichkeiten in unserem Kreise zu schildern versuchen. Vielleicht hat unter der Reihe von Komponisten mancher den Namen *J. L. Bellas* vermißt. Nicht weil er an Bedeutung den hier Angeführten nachsteht, sondern weil seine Künstlerpersönlichkeit über den Rahmen dessen, was ich mir unter siebenbürgisch vorstelle, herausragt, mußte von einer ausführlichen Behandlung dieses Meisters abgesehn werden. Bellas große, schaffende Mitwirkung an unserem sächsischen Musikleben bleibt eigentlich doch nur eine Epi-

sode im Laufe der Jahrzehnte. Besonders die Tatsache, daß er noch am Ende seines Lebens, sozusagen als alter Mann die Stadt seiner Wirksamkeit Hermannstadt verließ, daß er vielleicht gekränkt durch eine ungewollte Zurücksetzung die Beziehungen abbrach, die ihn durch Jahrzehnte an seine zweite Vaterstadt knüpften, sprechen dafür. Damit soll natürlich seine Künstlerpersönlichkeit in keiner Weise berührt werden. Wir freuen uns von Herzen, daß er durch die in slovakischer Sprache verfaßte Monographie von Dr. Dobroslav Orel in die Reihe der slovakischen Komponisten Eingang gefunden hat, geben zu, daß er wohl nun die äußere Anerkennung gefunden hat, die ihm vielleicht bei uns so umfassend nicht zuteil geworden wäre, müssen uns aber hier eben deshalb nur darauf beschränken, auf seine Tätigkeit hinzuweisen, die er bei der Herausgabe des Choralbuches unserer Landeskirche und bei der Drucklegung und Bearbeitung des heut geltenden Gesangbuches entfaltete. Hier liegen die Fäden offen, die ihn auf viele Generationen hin mit unserem Volksleben verknüpfen. Die Stärke seiner Komposition ist durch alle Kenner seiner Muse übereinstimmend auf das Gebiet der Kirchenmusik verlegt worden. Auch konnten natürlich andere besonders Kammermusikwerke, so das in Hermannstadt 1920 aufgeführte Streichquartett in C-moll, schon hier volle Anerkennung finden, trotzdem hat er selbst wohl richtig geurteilt, wenn er sich mit seinen Meisterschöpfungen mehr auf das Gebiet der international angelegten, rein westlich gestimmten Musikzentren begab, hat man ihn in Hermannstadt doch als Komponist trotz seiner vierzigjährigen Lehrtätigkeit daselbst erst jetzt vor kurzem, vor allem durch die warm für ihn eintretende Propaganda von *Dr. Burmaz* als Komponisten schätzen gelernt. Bella ist 1843 geboren und kam erst 1881 nach Hermannstadt, wo er der Nachfolger *Hermann Bönickes* war. Auch Bönicke, ebenso wie *Hermann Kirchner* sind Musiker, die dem Musikleben unserer sächsichen Städte von außen her zugeflossen sind. Kirchner

hat sich durch seine Volkslieder, sie sind eigentlich ein Kranz von Kunstliedern, deren Text zufällig in Mundart abgefaßt ist, bei uns eingebürgert. Seine Opern, der *Herr der Hann* (Mediasch 1899), *Stephania* (Hermannstadt 1902) und *Viola* (1904) machten damals viel von sich zu reden, sind aber heute vergessen. Dagegen erlebte Bellas *Wieland der Schmied* wie jüngsthin gemeldet wurde, in Preßburg eine von Beifall getragene Uraufführung, bei der Oskar Nedbal dirigierte. Der greise Komponist scheint überhaupt so jugendfrisch und von Fantasie merkwürdig lebhaft begabt, daß es schier ein Wunder zu nennen ist, wenn ein Mann, der heute mehr als 80 Jahre zählt, noch dauernd schöpferisch tätig ist.

In Hermannstadt wurde aber auch ein junger Tonsetzter erweckt, dessen volle Bedeutung nicht übersehbar ist. Ich meine *Norbert von Hannenheim.* Das wenige, was mir im Drucke von ihm bekannt ist, zeigt ihn als einen Jünger der neuesten Schule, die wahllos über Akkordleichname und den musikalischen Verwesungsprozeß hin nach einer neugebundenen Musik stöbert. Es mag sein, daß einst eine gesellschaftlich vollkommen desorganisierte Musikpflege zwischen Stümperhaftigkeit und Arroganz nicht mehr zu unterscheiden vermag, und so den lemurischen Totengräber mit dem Heros verwechselt; ich aber bekenne mich als zu sehr in den Traditionen der Melodie verwurzelt, um auch nur wünschen zu können, daß dieses Chaos einst den soliden Bau von Jahrhunderten parasitisch überwuchere. In der Literatur sind wir die Geister los, in der Musik treiben sie noch ihr Wesen. Ich behaupte nicht, daß Hannenheim zu diesen gehört und hoffe für ihn eine aufsteigende Zukunftsentwickelung. Die ungeheuere Produktivität seiner Begabung, dem der schöpferische Aktus fast ohne Mühe hunderte von Werken in den Schoß wirft, die kontrapunktische Virtuosität, die von ihm gerühmt wird, die Energie mit der er unbekümmert seinen Weg geht, was immerhin in unsern Verhältnissen eine gewiße Leistung an sich darstellt, lassen mich hoffen,

daß auch in seiner Tonwelt ein Stück konservatives Sachsentum steckt, das einst die heute so scharf abgelehnte Verbindung mit gestern dennoch herstellen wird. Auf alle Fälle müssen wir ihn im Auge behalten.

*

Auch in unsern musikalischen Vereinen lebt ein Stück Volkspersönlichkeit. Sie als Ganzes tragen in sich, einem lebenden Organismus gleich, Wille und Arbeitseinheit für Musik; deshalb wäre es ein Unrecht sie in diesem Zusammenhang nicht zu erwähnen.

Die Reihenfolge, in der dies geschieht, soll keine Abstufung sein. Eine graduelle Numerierung, wie sie bei präpotenten Kritikern nicht selten zu finden ist, lehne ich ausdrücklich ab. Der Erfolg einer Vereinstätigkeit liegt nicht in der Betonung des Alters (dann wäre die Mainzer Meistersinger-Zunft der beste Musikverein) auch nicht in der Klassifikation einer ängstlichen Rangordnung, sondern in echtem musikalischen Leben, das von der Vereinspersönlichkeit ausgeht, einem Leben, das in die Tiefe dringt und Mitglieder formt, die für das heiligste Erlebnis der Kunst ein offenes Herz haben.

In Hermannstadt sind in der Hauptsache drei Vereine tätig: der *Hermannstädter Männergesangverein,* der *Musikverein* und die *Hermania.* Zu den glänzenden Traditionen des Männerchores Hermania gehört die Inszenierung von Opern. Die sogenannte Hermaniaoper ist lange Jahre hindurch eine ständige Erscheinung im Musikleben Hermannstadts geblieben. Wie oben erwähnt, liegt unsern gesellschaftlichen Verhältnissen gerade die an Residenzstädte gebundene Operninszenierung nicht nahe. So nahm sich der musikalisch gebildete Mittelstand, meist die Akademiker, dieses vernachläßigten Bereiches an, um mit echtesten Meistersingergaben und deutschem Musikzunftwillen an die Lösung dieser schweren Aufgaben zu gehn. Aber auch Chorwerke im großen Stil, Erstauffüh-

rungen aller Art sind dieser führenden Stoßgruppe des deutschen Gesanges in Siebenbürgen zu verdanken. Oft liegt in Hermannstadt die Leitung des Musikvereines, der vor allem eine Orchestervereinigung ist, in derselben Hand, wie die des Männerchores Hermania. Der Musikverein freilich blickt als Instrumentalvereinigung auf ein ehrwürdiges Alter zurück und es ist nicht uninteressant zu hören, daß der erste Musikdirektor des Musikvereins, der am 8. Oktober 1838 gewählt wurde, kein geringerer war als Karl von Bausznern, der Vater Waldemar von Bausznerns. Es wiederholen sich also nicht nur Geschicke, sondern sogar Personen als Träger des Musiklebens. Die Kerntruppe des Musikvereins, die Hermannstädter Stadtkapelle, ist allerdings ein Berufsorchester, das trotz der geringen Mittel, die zur Aufrechterhaltung zur Verfügung stehn, vorzügliches leistet. Die Musiker waren meist Ausländer, sind aber so sehr durch verwandtschaftliche Bande mit unserm Boden verwachsen, daß sie größtenteils zu den Unsern gerechnet werden können.

Einer der jetzt führenden Musiker von Bedeutung in Hermannstadt ist *Alfred Ferd. Nowak,* geb. 1872 in Mariaschein (Böhmen). Er studierte an verschiedenen Musikhochschulen, in Dresden, Leipzig, Prag, Berlin, war meist als Theaterkapellmeister an verschiedenen größern Städten tätig, bis er im Jahre 1896 nach Hermannstadt als Stadtkapellmeister gewählt wurde. Nach dem Weggang Bellas übernahm er nun auch die Leitung des Musikvereines und wurde gleichzeitig Musikprofessor am landeskirchlichen Seminar in Hermannstadt. Den Männerchor Hermania leitete er schon seit vielen Jahren. Seiner Tatkraft und vorbildlichen Energie ist der freudig sprudelnde Lebensquell des Hermannstädter Musiklebens zu vielem Dank verpflichtet. Er leitete die Hermaniaoper, er ließ das Ausscheiden Bellas aus dem Dienste ersetzbar erscheinen. Seine Fähigkeiten liegen vor allen auf dem Gebiete des Dirigierens. Die Interpretation eines Kunstwerkes soll sich den Angaben des Meisters,

der es schuf, so unterordnen, daß die Persönlichkeit des Nachschaffers dennoch nicht angstvoll in der Fülle der Erscheinungen verschwindet. Er möge dienen, aber nicht Sklave sein. Das versteht nun Nowak glänzend. Ich kenne kein Thema, kein Tempo, keine Auffassung von alt und neu, ja allerneustens, die in ihm nicht augenblicklich instinktiv die richtige Resonanz gefunden hätte. Es ist daher kein Wunder, wenn er als Gastdirigent, bald hier bald dort, so unter anderm an der Klausenburger kgl. Oper wiederholt zugezogen wurde, und allgemein Anerkennung fand. Trotz seiner Abstammung aus einem andersgearteten grenzdeutschen Gebiet ist er nun einer der Unsern geworden. Seine Aufgabe lag vor allem darin, das alte, hergebrachte, durch Bella ausgebaute Erbe zu bewahren und zu erweitern.

Ihm zur Seite trat *Franz Xaver Dreßler*, geb. 1898 in Aussig (Böhmen), der am 15. Januar 1922 als Organist an die Stelle Bellas berufen wurde. Aus einer hochmusikalischen Familie stammend, kam er schon in jungen Jahren in leitende Stellungen als Organist und war besonders als Straubeschüler von vornherein mit größtem Entgegenkommen empfangen. Dreßler ist tatsächlich ein ausgezeichneter Orgelspieler, der weit über die Grenzen Hermannstadts einen klangvollen Namen besitzt. Durch ihn wurden die guten Traditionen Bellas in vorbildlicher Weise verinnerlicht und zur Vollendung geführt. Das künstlerisch hochwertige Orgelwerk in der Stadtpfarrkirche, mit allen Feinheiten des modernen Orgelbaues ausgestattet, findet in ihm einen echten Meister. Neuerdings ist es ihm gelungen, durch liebevolles Verständnis der Schulleitung und der Elternhäuser den Brukenthalchor zu gründen.

Die Gründung dieses Schülerchores bedeutet für Hermannstadt ein musikalisches Ereignis ersten Ranges. Obwohl Rudolf Lassel in Kronstadt unter viel schwierigeren Verhältnissen schon vor dem Kriege den ersten großen Schülerchor gegründet hatte und damit einem vorbild-

lichen Anfang in der Nachahmung der Leipziger Thomaner die Wege bereitet hatte, war in den Jahren des Krieges manches von der Tradition zerrissen, so daß es besonders für Hermannstadt doch eine Art Neuschöpfung war, was Dreßler dort hervorbrachte. Und tatsächlich hat der Brukenthalchor durch eine eiserne Disziplin, durch mustergültige Auswahl der Programme, durch eine pädagogische Schulung, die mit feinstem Verständnis für die Kinderseele gepaart ist, sich ein Arbeitsgebiet geschaffen, das des Schweißes der Edlen wert ist. Nun macht er mit seinem Chore Konzertreisen, fand in der Hauptstadt bewundernden Anklang und schüttet so die Gaben einer unvergleichlich zarten Kirchenmusik über die beglückten Zuhörer. Vor Gründung der Schülerchöre hat sich die Kirchenmusik eigentlich niemals aus dem Bannkreise jener uralten instrumentalen, katholischen Einflüsse befreien können, nun haben wir die Hoffnung, wieder den Bachischen Traditionen näher zu stehen.

Auch der *Hermannstädter Männergesangverein* unter der Leitung des kgl. Musikdirektors *Arthur Stubbe* bedeutet im Musikleben Hermannstadts einen ernsten Faktor. Seine Tätigkeit erstreckt sich auf alle Gattungen des Chorgesanges. Er ist der an Mitgliedern reichste Männerchor Hermannstadts und verfügt über ein Stimmaterial, wie selten eine Chorvereinigung. Stubbe, ebenfalls aus dem Reiche stammend, hat durch vorzügliche Männerchorkompositionen, die auch in das deutsche Sängerbundesliederbuch Aufnahme gefunden haben, eine angesehene Stelle inne. In Hermannstadt sind auch noch eine Reihe anderer Musikvereinigungen tätig, besonders Männerchorvereinigungen, die alle zur Hebung der Kunst das Ihre beitragen.

Das Bild Hermannstadts zu vervollständigen, muß in diesem Zusammenhange auch eine Persönlichkeit Beachtung finden, die zu dem Musikleben in unsrer größten Sachsenstadt besonders in der letzten Zeit außerordentlich viel beigesteuert hat: ich meine *Dr. Ranko Burmaz,* den jetzigen

Musikreferenten des Siebenb.-Deutschen Tageblattes. In Hermannstadt geboren vereinigt er in seinem Auftreten alle Vorzüge des Hermannstädters von guter Erziehung. Er gehört zu jenem Typus unserer Musikliebhaber, die eigentlich schon nicht mehr als Dilettanten gewertet werden dürfen. Obwohl er Jurist und Rechtskonsulent der Hermannstädter Sparkasse ist, widmet er seiner musikalischen Befähigung alle freie Zeit und aus der Synthese eines eifrigen Organisationstalentes und einer ansprechenden Begabung — Burmaz selber spielt Bratsche — entwickelte sich bei ihm eine fast *schöpferische* Musiktätigkeit, insoweit man Anregungen und deren Durchführung wohl mit Recht auch mit diesem ehrenden Beiwort versehen darf. Er ist der Gründer der Hermannstädter Kammermusikabende, besonders in ihrer Auswirkung als heimische Komponistenabende, er war der tätigste Anreger der Zusammenarbeit von Hermannstadt und Kronstadt, die zu einer Reihe von herrlichen Feiern geführt hat, er hat Bausznern für uns sozusagen entdeckt, er ist als Berater in der Konzertdirektion Krafft in Hermannstadt dauernd bemüht, seine Vaterstadt mit bereichernden Gästen zu versehn, kurz, seine Mitwirkung ist an dem Zustandekommen aller heimischer Musik irgendwie zu spüren. Leider verfügen andere Städte über eine solche Persönlichkeit nicht.

In Kronstadt steht an der Spitze der Philharmonischen Gesellschaft *Paul Richter*, dessen Arbeitsgebiet mehr die Komposition ist. Hier hat nun die Gesellschaft etwa die Aufgabe, wie in Hermannstadt der Musikverein. Auch hier bildet den Kern der Musikergarde eine berufsmäßig geschulte Stadtkapelle, deren Erneuerung wegen der stets mit Schwierigkeiten verbundenen Einreise nach Rumänien fast unmöglich ist. Trotzdem leisten sie ganz vorzügliches, besonders, wenn man bedenkt, daß vor allem bei gastierenden Opernensemblen die schwierigsten Partien ohne Probe in stets wechselndem Programm bewältigt werden müssen.

Die Orchestermusik Kronstadts kann sich mit der der bessern reichsdeutschen Mittelstädte durchaus messen. Durch Gastdirigenten (Richard Strauß, Weingartner) stehn wir in Verbindung mit den besten Lebensquellen des Westens. Der *Kronstädter Männergesangverein* als älteste Chorvereinigung in Kronstadt, hat neben Opernaufführungen auch das Oratorium gepflegt und steht in dieser Beziehung seinen Hermannstädter Brudervereinen ebenbürtig zur Seite. Die besten heimischen Musiker waren seine Leiter und die Erstaufführungen verschiedener großer Tonwerke auf dem Gebiete Südosteuropas sind sein Verdienst. (Z. B. *Matthäuspassion* unter Bickerich.) Daß dabei die Pflege des deutschen Chorliedes in den Formen des nationalen Männergesanges an den Pforten des Orients doppelte Bedeutung gewinnt, braucht hier wohl nicht besonders betont zu werden. Die Musik wird hier Trägerin eines deutschvölkischen Bekenntnisses, wie kaum irgendwo sonst in der Welt. Neben dem Kronstädter Männergesangverein strebt in den letzten Jahren erfolgreich um die Palme der *Kronstädter deutsche Liederkranz,* jüngern Ursprunges aber nicht minder für die Sache erwärmt. Sein Gebiet ist jüngsthin die Aufführung der guten alten Operette geworden, wobei er sich ungewöhnlich starken Zuspruchs erfreut und über hervorragend gute Solisten verfügt, doch wagt er sich auch an große Chor- und Orchesterwerke nicht ohne Erfolg heran und verbindet so die Freude am deutschen Lied mit einer Rolle des Vermittlers größerer Werke. An seiner Spitze steht gegenwärtig ein heimischer Dirigent *Reinhold Schelker,* ein Schüler des Leipziger Konservatoriums.

Auf Rudolf Lassels Gründung geht der Kronstädter *ev. Schülerkirchenchor* zurück, der im Jahre 1894, am 30. Oktober, das Licht der Welt erblickte. Damals war es eine begeisterte Schülerschar, die sich um den Meister gesammelt hatte, ahnungslos frisch und musikbegeistert, heute sind sie längst erwachsene Männer, die ihre besten Erinnerungen an die

erzieherische Zusammenarbeit mit Lassel mit diesem Gründungstag verknüpfen. Der Schülerchor besteht auch heute, freilich hat die Kriegszeit auch seine Arbeit gestört, auch aus seinen Reihen Opfer verlangt; aber unentwegt schreitet die jugendliche Schar auf dem Wege weiter, obwohl hier wie anderwärts die Sportbegeisterung der freiwilligen Schülerarbeit nicht wenig Abbruch tut. Die Thomaner werden aus einem ganzen Millionenreiche sorgfältig ausgewählt; musikalische Veranlagung ist Voraussetzung der Aufnahme; hier dagegen muß der Musikdirektor mit den gegebenen Verhältnissen unter dem Schülermaterial rechnen, nicht einmal die Schwesteranstalten stehn ihm zur Verfügung, er muß sich mit dem begnügen, was eine gütige Schickung ihm an Talenten eben zuführt. Dafür bleibt aber die Wirkung nach innen umso bedeutender. Nach Lassels Tode hat die musikalische Sedisvakanz die alten Traditionen fast vernichtet. Der neue Mann, *Viktor Bickerich* geboren in Lissa 1895 (heute zu Polen gehörig), studierte erst Medizin, wandte sich dann nach den Wirren des Krieges der Musik zu und lernte an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Charlottenburg bei Egidi, Kretzschmar und J. Wolff. Über eine ungewöhnliche vielseitige Bildung verfügend, steht er in Kronstadt heute als Anreger und Dirigent zweifelos an einer der ersten Stellen. Er hat sich ausgezeichnet bei uns eingearbeitet und weiß aus eigner Erfahrung den künstlerischen Kampf des Auslanddeutschtums zu würdigen. Er fand den alten Schülerchor in Trümmern und versuchte seine Aufrichtung. Sie gelang. Unermüdlich und vom besten Erfolg begleitet, ringt sich dieser Chor wieder in die Höhe. Das Stimmmaterial bleibt vorzüglich, die Disziplin wohl geordnet. In den akustisch wundervollen, gotisch geweiteten Hallen des ev. Domes von Kronstadt erklingen die keuschen Melodien in palestrinischer Reinheit. Bickerich besitzt neben hervorragenden Dirigentenfähigkeiten, die ihn zu einem der besten Dirigenten Siebenbürgens machen, eine energische Organi-

sationsgabe. Sein Eifer um Bach ist bei uns wohlbekannt. Seine Tätigkeit im Kronstädter Männergesangverein führte diesen zu starken Anregungen auf dem Gebiete Bachescher Erbfolge.

Sehr übel stand es in Kronstadt lange Jahre mit der Musikkritik. Daß es bei weniger begabten als eifrigen Kleinstadtverhältnissen nicht ohne Reibereien abgeht, mag nicht weiter verwundern, daß aber die Zeitung sich ihrer Aufgabe, für die Sache der Kunst zu wirken, nicht immer bewußt war, ist dennoch bedauerlich. Nun hat sich in der Person *Hermann Schlandts* ein Kritiker gefunden, der seiner Aufgabe stilistisch gewachsen ist. Der ewige Wechsel wurde durch eine berufsmäßige Anstellung vermieden und so wurde auch diesem wichtigen Zweige der Musikpflege ein stabileres Gepräge verliehen.

*

Wir stehen am Ende unserer Betrachtung. Die Verhältnisse liegen, was die Musikpflege in den andern Städten anbelangt, nicht anders, wie in Kronstadt und Hermannstadt. Der *Schäßburger Musikverein,* das *Bistritzer Gesangskränzchen,* der *Mediascher Musikverein* u. a. m. sie alle bilden im Laufe des Blutkreises innerhalb unseres musikalischen Lebens wichtige Stationen, aber es kann uns nicht daran liegen, ausführlich zu werden. Wir heben besonders hervor die Musidirektoren: *G. Fleischer* und *H. Schlüter-Ungar* in Schäßburg und *E. Honigberger* und *Wendel-Hammerstedt* in Mediasch, alle um unsere Musik wohlverdient. Nicht wenige Meister leben im Auslande, auch sie lassen uns wieder erkennen, welche Zukunftsmöglichkeiten der siebenbürgisch-sächsischen Muse im Reiche und hier erwachsen. Sie werden alle Zeugnis ablegen von dem Geiste ihrer Heimat und im Hinblick darauf, daß sie einst immer reicher die Wahrheit ihres Innenlebens zu verkünden berufen sein werden, legen wir gerne die Feder aus der Hand,

denn wir fühlen, daß neben allem Geschriebenen das letzte Wort die Tat behält, die aus einer ganzen Seele geboren wird. Wo wir irrten, neigen wir uns gerne vor dem Kenner, der uns auf neue Begabungen aufmerksam macht, und schließen so diesen Versuch mit dem Wunsche nach edler, der Sache würdiger Aufbauarbeit, wie sie unserem geängsteten Volkstum auch auf diesem Gebiet einst zuteil werden möge.

Besonderen Dank aber möchte ich Musikdirektor V. Bickerich aussprechen, der mir mit seinem fachmännischen Rat überall zur Seite stand.

INHALT

Seite

Zum Geleit 1
Voraussetzungen 3
Hieronymus Ostermayer 13
Valentin Greff-Bakfark 29
Johann Lukas Hedwig 41
Rudolf Lassel 49
Paul Richter 63
Berta Bock 75
Waldemar von Bausznern 83
Unsere Ausübenden 105

Dieses Buch wurde im Auftrag des Klingsor-Verlages
in der Markusdruckerei zu Schäßburg ge-
druckt. Die Ausstattung besorgte
Hermann Lani