

FERENC LÁSZLÓ (Cluj-Napoca/Rumänien) †

## Siebenbürgens Begegnungen mit Arnold Schönberg und seiner Schule

Meine Kollegen Krones und Loos werden sich sicher erinnern, daß ich diese Einladung ursprünglich nicht annehmen wollte. „Die Rezeption der Wiener Schule in Siebenbürgen“? Die diesbezüglich erwähnenswerten Fakten sind spärlich. Nach Wien zu fahren, um Unwichtiges zu einem wichtigen Thema zu sagen, schien mir eine undankbare Aufgabe zu sein.

Dann kam der kluge, rettende Rat: Ich sollte eben versuchen zu erklären, warum der Wiener Schule in meiner engeren Heimat kein lebhafteres Interesse entgegengebracht wird. Welche waren und sind die Ursachen für das vorwiegend negative Gesamtbild, das ich darzustellen habe? Während der Vorbereitung zu meinem Referat kam ich zur erfreulichen Überzeugung, daß die ereignisarme Geschichte der Schönberg-Rezeption in Siebenbürgen eigentlich für unsere ganze neuzeitliche Musikgeschichte, und sogar für die Geschichte Siebenbürgens überhaupt, sehr wohl von Relevanz ist.

Als Arnold Schönberg zu komponieren begann, befand sich Siebenbürgen noch in einer gewissen Verwaltungsgemeinschaft nicht nur mit Budapest, sondern auch mit Wien. (Von den anderen Hauptstädten wie Prag, Preßburg [heute slowak. Bratislava], Agram [kroat. Zagreb], Czernowitz [ukrain. Černivci], Lemberg [ukrain. L'viv] oder Laibach [slowen. Ljubljana] spreche ich diesmal nicht.) Nur war Siebenbürgen nicht mehr ein Großfürstentum der Habsburger-Monarchie, sondern ein staatsrechtlich undefiniertes östliches Gebiet des ungarischen Teiles der – von ihren Kritikern auch „Kakazien“ genannten – ‚kaiserlichen und königlichen‘ Doppelmonarchie. Vom österreichisch-ungarischen Ausgleich 1867 an bis zum Zerfall dieses zweiköpfigen Staatsgefüges nach dem Ersten Weltkrieg wurde Siebenbürgen von Budapest aus regiert. Für das Königreich Ungarn war es lebenswichtig, seine Position als gleichberechtigter Partner des Österreichischen Kaisertums abzusichern und all seine Gebiete innerhalb der Grenzen des ‚historischen‘ Großungarn politisch, ökonomisch und kulturell möglichst gleichzuschalten. Da die staatsbildende Nation im Vergleich zu den anderen Ethnien der ungarischen Reichshälfte nur eine geringe demographische Mehrheit bildete, wurde die Magyarisierung der Bevölkerung und die Zurückdrängung aller Autonomiebestrebungen zu einem wesentlichen Faktor der ungarischen In-

nenpolitik. In der ehemaligen Provinz Siebenbürgen bildeten die Rumänen die Mehrheit. Die sich als ‚Sachsen‘ bezeichnende deutsche Volksgemeinschaft war weniger zahlreich, blickte aber mit berechtigtem Stolz auf ihre geschichtemachende Vergangenheit zurück und verteidigte noch unversöhnlich die Reste ihrer ehemaligen Autonomie. So ist es verständlich, daß Wien, trotz der zentralisierenden und magyarisierenden Politik aus Budapest, für viele Siebenbürger auch weiterhin eine – zumindest kulturelle – Hauptstadt blieb. Das damalige Dilemma der Frage „Wien oder Budapest?“ ist Gegenstand eines neuen Buches der rumänischen Historikerin Sabina Fati, dessen Titel *Eine Provinz auf der Suche nach einer Hauptstadt*<sup>1</sup> die Thematik nicht besser auf den Punkt hätte bringen können. Die Musikgeschichtsschreibung kann die Schlußfolgerungen der Autorin bestätigen: Die repräsentativen Musiker Siebenbürgens jener Zeit, einschließlich der Rumänen, haben sich in Budapest oder in Wien, eventuell in Deutschland ausbilden lassen,<sup>2</sup> kein einziger in der Hauptstadt Rumäniens. In diesem historischen Kontext ist auch die erste Aufführung eines Schönberg-Werkes in Siebenbürgen zu betrachten.

Am Donnerstag, dem 18. September 1913 gab die „kön.[igliche] Opern- und Konzertsängerin“ Helene Honigberger (1874–1956), am Klavier begleitet von ihrem Bruder, dem Kapellmeister Emil Honigberger (1881–1953) im Kronstädter Redut-Saal einen „Modernen Liederabend“. Beide Künstler waren – nach heutigem Sprachgebrauch – ‚integrierte‘ Staatsbürger Ungarns: Die Schwester war zwischen 1908 und 1912 Mitglied der Königlichen Staatsoper in Budapest gewesen, und der in Kronstadt [Braşov], Mühlbach [Sebeş], Mediasch [Mediaş] und Hermannstadt [Sibiu] vielseitig tätige Bruder leitete von 1910 bis 1921 in Kronstadt auch den ‚Magyar Dalárda‘, den ungarischen Gesangverein. Während man also bei beiden Künstlern<sup>3</sup> keine Spur von Isolation gegenüber der herrschenden ungari-

---

<sup>1</sup>Sabina Fati, *Transilvania, o provincie în căutarea unui centru* [Siebenbürgen – eine Provinz auf der Suche nach einer Hauptstadt]. Centru și periferie în discursul elitelor politice din Transilvania. 1892–1918, Cluj-Napoca: Centrul de Resurse pentru Diversitate Etnoculturală, 2007.

<sup>2</sup>Der repräsentativste ungarische Komponist dieser Epoche, Ödön Farkas (1851–1912), war Absolvent der Budapester Musikakademie, der hervorragende rumänische Komponist Gheorghe Dima (1847–1925) studierte in Wien, Graz und Leipzig, der Sachse Paul Richter (1875–1950) in Leipzig bei Salomon Jadassohn.

<sup>3</sup>Die biographischen Angaben nach Walter Myss (Hrsg.), *Die Siebenbürger Sachsen. Lexikon* [. . .], Thaur bei Innsbruck (Verlag Wort und Welt, autorisierte Lizenzausgabe für den Kraft-Verlag) 1993. Verfasser der Artikel: Karl Teutsch.

sehen Nation feststellen kann, war ihr Konzert anno 1913 doch ein rein deutsch-österreichisches künstlerisches Unternehmen. Denn wer waren für die Geschwister Honigberger die Repräsentanten des ‚modernen‘ Liedes? Vertreten waren (bereits als ‚Klassiker der Moderne‘) Johannes Brahms, Hugo Wolf und Gustav Mahler mit je einem Triptychon, nach der Pause dann Arnold Schönberg, Joseph Marx,<sup>4</sup> Emil Honigberger, Richard Strauss, Conrad Ramrath und Siegmund von Hausegger mit je einem Lied – also nur deutsche und österreichische Komponisten. Auch das Programmblatt wurde ausschließlich in deutscher Sprache gedruckt.<sup>5</sup> Bereits in dieser Zusammenstellung war Schönberg nicht ‚irgendjemand‘; in der schon zitierten Anzeige wird er als „der vielumstrittene Arnold Schönberg“<sup>6</sup> angekündigt.

Am Vortag des Konzertes erschien ein Zeitungsartikel aus der Feder des Kapellmeisters E.[mil] H.[onigberger]. Er verschwieg nicht, daß Schönberg „mit seinen Kompositionen den ärgsten Konzertsandal hervorgerufen“ hat. Umso energischer ergriff er für ihn Partei:

Wir nahmen auch einige seiner Lieder zur Hand und studierten sie. Da fanden wir eines, ‚Natur‘, das auch im Konzert gesungen wird. Tiefe des Ausdrucks, schwungvolle, packende, großgeplante Melodie, nehmen unbedingt gefangen. Es ist eine Probe Schönbergs von tiefer Bedeutung.<sup>7</sup>

Doch folgt nach dieser Empfehlung das wenig positive Fazit:

Neben Werken, wie seine Gurrelieder, sein Quartett und Sextett, seine sympathische [sic!] Dichtung Pelleas und Melisande, schreibt er absolut ungenießbare Kompositionen. Ich nehme an, Schönberg ist gegenwärtig in seiner ‚Sturm und Drangperiode‘. Er wird sie überwinden und einstens vielleicht neuer Wege Weiser werden<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup>In der Anzeige der *Kronstädter Zeitung* vom 30. August 1913 wird Joseph Marx interessanterweise mit seinem Spitznamen „Beppo“ erwähnt.

<sup>5</sup>Das Programmheft befindet sich in der Sammlung von Karl Teutsch.

<sup>6</sup>„Moderner Liederabend Helene Honigberger“, in: *Kronstädter Zeitung* vom 30. August 1913, S. 5.

<sup>7</sup>Mein Wiener Kollege Albert Sassmann machte mich darauf aufmerksam, daß dies in gewissem Sinn auch gleichzeitig eine Siebenbürger Webern-Erstaufführung war, da Webern den Klavierauszug von Schönbergs Orchesterliedern op. 8 anfertigte. Ich danke für diesen Hinweis.

<sup>8</sup>E. H., „Zum modernen Liederabend“, in: *Kronstädter Zeitung* vom 17. September 1913.

– so die Meinung des informierten Kronstädter Musikers. Einen Tag nach dem Konzert erschien auch die Kritik:

Schönberg soll ein großer Künstler sein. Ich gestehe, daß ich von ihm zu wenig kenne, um urteilen zu können, wo er hinaus will? Ignorabimus. Aber die andern: Marx, Honigberger . . ., Ramraht und besonders Siegmund von Hausegger, alle, alle, einer herrlicher als der andere, ein schöner Ausblick für die Kunst, ein Neuer Weg zur Erkenntnis des Schönen,

meint der sich mit „Hk.“ unterschreibende Rezensent der Kronstädter Zeitung.<sup>9</sup>

Gerne würde der späte Chronist dieses Ereignisses sagen, daß die Kronstädter Kritik als *pars pro toto* für die Siebenbürger Schönberg-Rezeption der ‚Friedensjahre‘ vor dem Ersten Weltkrieg steht. Leider kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, daß es sich dabei um kein *pars*, sondern bereits um das *toto* handelt. Denn bis heute konnte ich in der Dokumentation der damaligen Musikgeschichte Siebenbürgens keine Information über eine weitere Schönberg-Aufführung finden.

Der für Ungarn katastrophale Ausgang des Ersten Weltkrieges eröffnete auch in der Musikgeschichte Siebenbürgens ein neues Kapitel. Die Frage „Budapest oder Wien?“ wurde sozusagen gegenstandslos, da die ehemalige Provinz Ungarns nun, als staatsrechtlich undefiniertes Gebiet, Teil Rumäniens und von Bukarest aus regiert wurde. Budapest wurde somit auch für die Ungarn Rumäniens zum Ausland. Doch ging vorläufig kein Siebenbürger nach Bukarest, um dort Komposition zu studieren. Unter den neuen historischen Gegebenheiten wuchs jedoch die Zahl der im deutschsprachigen Ausland studierenden siebenbürgischen Komponisten. Ich beschränke mich jetzt auf diejenigen, die Wien als Studienort gewählt hatten. Der gebürtige Banater Zeno Vancea (1900–1990), der infolge seiner Heirat mit einer ungarischen Aristokratin aus Siebenbürgen und seiner Dienstjahre in Neumarkt am Mieresch [Târgu Mureş] auch für einen Siebenbürger gehalten werden darf, studierte in den Jahren 1921–1926 und 1930–1931 am Neuen Wiener Konservatorium bei Ernst Kanitz, Marțian Negrea (1893–1973) in der Periode 1918–1921 an der Akademie für Musik und darstellende Kunst bei Franz Schmidt, József Tróznér (1904–1989) und Wilhelm Fischer-Demian

---

<sup>9</sup>Hk., „Moderner Liederabend von Helene Honigberger“, in: *Kronstädter Zeitung* vom 19. September 1913, S. 5. Das Monogramm könnte für den Schriftsteller, Literaturhistoriker und Musikwissenschaftler Egon Hajek (1888–1963) stehen.

(1910–1994) ebenda in den Jahren 1928–1933. Keiner von diesen scheint einen Kontakt zu Schönberg oder seinen Schülern gehabt zu haben. Nur in der Biographie von Cornel Givulescu (1893–1969) taucht der Name Alban Berg auf, bei dem er zwischen 1920 und 1923 am Musikhistorischen Institut Wien Harmonielehre studierte. Givulescu hatte in Budapest auch bei Béla Bartók (1881–1945) und Zoltán Kodály (1882–1967) studiert.<sup>10</sup> Von unserem Standpunkt aus waren aber für ihn all diese Kontakte (übrigens war er auch Schüler von Hans Gál, Egon Wellesz und Robert Lach) sozusagen vergebens: Für ihn war und blieb die religiöse Authentizität der Musik viel wichtiger als die künstlerische. Infolgedessen komponierte er zumeist einfache und möglichst zugängliche Kirchenchöre traditionellster Prägung, mit möglichst vielen Terzparallelen in den beiden oberen Stimmen.<sup>11</sup>

Wodurch wäre diese konservative Einstellung Siebenbürgens zu erklären? Erstens ist hier die unleugbare musikgeschichtliche Phasenverschiebung unserer Provinz im Dominanzfeld von Wien und Budapest zu erwähnen. Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde in Siebenbürgen ein nicht spätromantischer, sondern ein verspätet-romantischer Stil gepflegt, der etwa den frühen Ungarischen Rhapsodien von Franz Liszt entsprach. Man höre die Werke rumänischer Komponisten wie Tiberiu Brediceanu (1877–1968) oder Emil Monția (1882–1965), welche den Erwartungen ihres Publikums vollkommen entsprachen! Der bedeutendste siebenbürgische Symphoniker jener Epoche, Paul Richter, war ebenfalls ein verspäteter Romantiker. Und auch der 1917 geborene, erst vor wenigen Jahren in Deutschland verstorbene Ernst Irtel (1917–2003), Verfasser des historischen Chorwerkes *Siebenbürgische Elegie*, ist ein Romantiker gewesen und sein Leben lang geblieben. Als Paradigma der ‚annehmbaren‘ modernen Musik galt im Siebenbürgen der Zwischenkriegszeit Béla Bartóks Werk, vor allem seine folkloristisch-neoklassizistischen Klavierminiaturen. Bartók unternahm in den Jahren 1922–1934 nicht weniger als neun Konzertreisen nach Siebenbürgen. Er trat allein in Klausenburg [Cluj-Napoca] achtmal auf und stellte hier sowie in anderen Städten Siebenbürgens viele seiner Kompositionen vor. Seine

<sup>10</sup>Viorel Cosma, *Muzicienii din România. Lexicon biobibliografic* [Musiker aus Rumänien. Biobibliographisches Lexikon] III, București: Editura Muzicală, 2000, S. 201.

<sup>11</sup>Zeno Vancea, *Cântarea corală bisericească la români. Studiu critic* [Der Kirchenchor-gesang bei den Rumänen. Eine kritische Studie], Timișoara: Mentor o. J. [Vorwort datiert 1938–1944]. Vancea kritisiert Givulescu nur in Bezug auf dessen Neigung zur Askese, schreibt jedoch sonst anerkennend über ihn. Die Werke des rumänischen Berg-Schülers sind seitdem in Vergessenheit geraten.

Auftritte mobilisierten nicht nur die ungarische, sondern auch die rumänische und deutsche Presse.<sup>12</sup> George Enescus (1881–1955) Konzertreisen waren ebenbürtige Ereignisse im Siebenbürger Musikleben, doch mit einem wesentlichen Unterschied: Der bedeutendste rumänische Komponist setzte als Violinist seine eigenen Werke nur ausnahmsweise aufs Programm und übte so auf das tonkünstlerische Schaffen in Siebenbürgen sowie auf den ‚Neue Musik‘-Begriff der Siebenbürger einen weniger starken Einfluß aus. Dem Bartókschen und dem Enescuschen Modell folgend waren unsere fortschrittlich gesinnten Komponisten auf die Schaffung eines modernen, jedoch auf der bodenständigen Volksmusik fußenden Nationalstils ausgerichtet.

Diesem Ideal gegenüber war Schönbergs Stil und System das Sinnbild eines westlichen Kosmopolitismus. An dieser Stelle möchte ich einen interessanten Sonderfall erwähnen, jenen von Sándor Boskovits (1907–1964). Er war ungarisch sprechender Jude sowie Dirigent der 1919 gegründeten Rumänischen Nationaloper von Klausenburg. 1924 studierte er in Wien bei Viktor Ebenstein (1898–1968). Wir wissen nicht, ob er zu dieser Zeit Kontakt zu Schönberg und seinem Kreis hatte. Immerhin: 1927, unterwegs nach Paris, wo er bei Paul Dukas und Nadia Boulanger zu studieren begann, kaufte er sich in Wien die Schönberg-Monographie von Egon Wellesz (1921),<sup>13</sup> was doch als ein Beweis für sein Interesse gelten kann. Boskovits hat Rumänien noch vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs verlassen und unter dem Namen Alexander Uriah Boskovich in Israel eine glänzende Karriere gemacht. Sein Hauptanliegen war es jedoch nicht, in Israel Schönberg, dem größten jüdischen Komponisten des Jahrhunderts zu folgen, sondern – einerseits im Geiste seiner französischen Meister, andererseits auf den Spuren von Bartók, Kodály, Enescu und anderen Großen ihrer Nation – zur Entstehung einer jüdischen nationalen Musik beizutragen, was

---

<sup>12</sup>Benkö András, *Bartók Béla romániai hangversenyei* [Béla Bartóks Konzerte in Rumänien] (1922–1936), Bucureşti: Kriterion, 1970 (mit rumänischer, russischer, deutscher und englischer Zusammenfassung).

<sup>13</sup>Das Exemplar des Buches befindet sich in meiner Bibliothek. Es trägt die autographe Eintragung „Alexander Boskovici. Wien. Sept. 1927“. Ich erhielt es als Geschenk von meinem väterlichen Freund, dem Dirigenten Antal Rónai (1906–1996), dem ehemaligen Kollegen von Boskovits in der Rumänischen Oper von Klausenburg.

ihm auch tatsächlich gelungen ist. Seine episodischen Annäherungen an die Dodekaphonie blieben jedoch Experimente.<sup>14</sup>

In diesem musikhistorischen Zusammenhang stellte der Kronstädter Pianist Imanuel Bernfeld eine erfreuliche Ausnahme dar. In seiner sechs ‚Sitzungen‘ umfassenden Vortragsreihe, in welcher er die Geschichte der europäischen Klaviermusik von den Anfängen bis *dato* zusammenfaßte, führte er am 14. November 1932 nach Werken von César Franck, Claude Debussy, Maurice Ravel, Darius Milhaud und Arthur Honegger und vor Werken von Paul Hindemith, Isaac Albéniz und Manuel de Falla auch zwei Klavierstücke aus dem opus 19 von Schönberg auf. Diese ist die einzige Siebenbürgische Schönberg-Aufführung der Zwischenkriegszeit, welche ich bis heute dokumentarisch belegen konnte. Inwieweit diese Ignoranz auch der Verbreitung faschistischer und rassistischer Ideologien zuzuschreiben wäre, kann ich nicht feststellen.

Ein weiterer Beleg für das Interesse an Schönberg in der Zwischenkriegszeit stellen die spät veröffentlichten Bartók-Erinnerungen des Klausenburger Musikhistorikers István Lakatos dar. Der Ingenieur und Hochschullehrer für Musikgeschichte war auch Primgeiger eines Streichquartetts. Anlässlich von Bartóks Klausenburger Autorenabend vom 19. Februar 1922 war er zum anschließenden Abendessen eingeladen. Lakatos saß neben dem Gast und bekannte ihm gegenüber, daß er und seine Kammermusik-Kollegen die Quartette Nr. 1 von Bartók und Kodály noch verstehen würden, wie auch zum Beispiel die *Verklärte Nacht* von Schönberg, daß ihnen aber die Quartette Schönbergs, wie auch die weiteren Werke beider Ungarn, ‚zu hoch‘ wären.<sup>15</sup> Als aufrichtiger Mensch verschwieg der alte Lakatos nicht, daß Bartók seine Bekenntnisse mit einem entschlossenen Schweigen erwiderte. Eine öffentliche Aufführung von der *Verklärten Nacht* durch das gelegentlich ergänzte Lakatos-Quartett konnte nicht belegt werden.

---

<sup>14</sup>Jehoash Hirshberg, „The music of Alexander U. Boskovich (1907–1964) as representation of ideology of Israeli music“, in: Ladislav Gyémánt (Hrsg.), *Studia Judaica* XIV, Cluj-Napoca: EFES, 2006, S. 395–405. Man siehe auch die in hebräischer Sprache veröffentlichte Monographie von Herzl Shmueli und Jehoash Hirshberg, *Alexander Urijah Boskovich, sein Leben, sein Werk und sein Denken*, Jerusalem 1995, welche mir aus sprachlichen Gründen unzugänglich ist, aus welcher ich jedoch etliche Informationen von Herrn Hirshberg in englischer Sprache erhielt, wofür ich ihm an dieser Stelle herzlich danke.

<sup>15</sup>Siehe István Lakatos, „Bartók-dokumentumok“ [Bartók-Dokumente], in: *Művelődés* 1970/9, sowie ders., „Romániai Bartók-bemutatók“ [Rumänische Bartók-Präsentationen], in: *Utunk* 1970/40.

In diesem musikhistorischen Zusammenhang ist es nicht verwunderlich, daß jene Komponisten Siebenbürgens, die ‚etwas wirklich Neues‘ schaffen wollten, die Provinz möglichst früh verließen und nicht mehr zurückkehrten. Die im Ausland ausgebildeten, schon erwähnten Rumänen Zeno Vancea und Martjan Negrea ließen sich in Bukarest nieder. Der Kronstädter Komponist und Maler Heinrich Neugeboren (1901–1959), der in den 1920er Jahren in Berlin bei Ferruccio Busoni und in Paris bei Nadia Boulanger studierte, kurz danach aber auch den Weg zum Bauhaus, zu Paul Klee sowie zu Wassilij Kandinsky fand und in Paris unter dem Namen Henri Nouveau Karriere machte, litt zwar seelisch unter dem Verlust seiner Altheimat, hätte aber im konservativen Siebenbürgen sicher nicht leben und schaffen können.<sup>16</sup> Dasselbe könnte man wohl auch über den Wahl-Berliner Rudolf Wagner-Régeny (1903–1969) sagen, der Siebenbürgen als 16jähriger verließ und ein bedeutender reichsdeutscher Komponist wurde. Die Tatsache, daß er in seiner Spätzeit auch Schönbergs Zwölftonsystem „in subjektiv übertragener Konzeption“ verwendete,<sup>17</sup> gehört keinesfalls der Musikgeschichte Siebenbürgens an. Neugeboren und Wagner-Régeny bildeten mit dem einzigen aus Siebenbürgen stammenden Schönberg-Schüler, Norbert von Hannenheim (1898–1945), die Triade der großen ‚Untreuen‘ der neuzeitlichen siebenbürgisch-sächsischen Musikgeschichte.

Hannenheim hätte im Rahmen unserer Konferenz zweifelsohne ein Sonderreferat verdient, war er doch nicht nur irgendein Schüler Schönbergs, sondern eine hervorragende Persönlichkeit, der „die Lehre des Meisters in einer ganz persönlichen und gut durchdachten Weise“ verkörperte – ich zitierte Hans Heinz Stuckenschmidts Äußerung aus den frühen 1930er Jahren.<sup>18</sup> Ich übertreibe kaum, wenn ich ihn – vielleicht neben dem Griechen Nikos Skalkottas, dessen Werk ich leider nicht kenne – für den bedeutendsten aus Osteuropa stammenden Schönberg-Anhänger halte, doch habe

---

<sup>16</sup>Wolf von Aichelburg, „Heinrich Neugeboren“, in: Karl Teutsch (Hrsg.), *Beiträge zur Musikgeschichte der Siebenbürger Sachsen*, Bd. II, Kludenbach: Gehann-Musik-Verlag, 1999, S. 134–166.

<sup>17</sup>K[arl] T[eutsch], „Wagner-Régeny, Rudolf“, in: Walter Myss (Hrsg.), *Die Siebenbürger Sachsen. Lexikon* (wie Anm. 3) [...], S. 562.

<sup>18</sup>Zit. nach: *Modern Music*, Vol. 10 (1932/33), S. 166. Die Quelle der deutschen Übersetzung: Peter Gradenwitz, „Norbert von Hannenheim, außergewöhnlicher Meisterschüler Arnold Schönbergs in Berlin“, in: Karl Teutsch (Hrsg.), *Beiträge* (wie Anm. 16), S. 101. Diese Studie ist größtenteils identisch mit Peter Gradenwitz, „Ein Einzelgänger. Norbert von Hannenheim – ungezügelt, eruptiv“, in: Ders., *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler. Berlin 1925–1933*, Wien: Paul Zsolnay Verlag 1998, S. 199–232.



ich mehrere Gründe, über ihn heute wenig zu sprechen. Nicht nur, weil er schon ziemlich bekannt ist und ich nicht befugt bin, eine neue, eigene Hanneheim-Exegese vorzuschlagen, sondern vor allem, weil die Hanneheim-Forschung heutzutage so produktiv ist, daß es mir kaum gelingt, auf dem laufenden Stand ihrer Ergebnisse zu sein. Meiner Information nach wird in Kürze eine repräsentative Hanneheim-Monographie aus der Feder von Herbert Henck erscheinen.<sup>19</sup> Man kann erwarten, daß dieses Buch unser Hanneheim-Bild in mehreren Zügen wesentlich verändern wird. Deshalb wäre es wohl nicht nur riskant, sondern auch sinnlos, seinem Erscheinen mit Behauptungen zuvorzukommen, die in Kürze wahrscheinlich überholt sein werden. Es sei mir also erlaubt, mich heute in Bezug auf diesen erstrangigen Namen nur mit etlichen Akzenten zu begnügen, die mir als Siebenbürger wichtig sind.

Erstens möchte ich betonen, daß Hanneheim ein ‚geborener‘ Schönbergianer war, oder von seinem siebenbürgischen Umfeld zumindest dafür gehalten wurde. Bekanntlich begann er seine Komponistenkarriere als Autodidakt. Er veröffentlichte – anscheinend im Selbstverlag – *Drei Lieder*, die am 15. September 1918 in der Kronstädter Zeitschrift *Das Ziel* von Egon Hajek besprochen wurden. Der wohlinformierte Kritiker schrieb: „Die drei eingesandten Lieder überraschen durch die Kühnheit, oft Rücksichtslosigkeit der Akkordfolge, Schönberg’sche Klangkombinationen, dabei logisch und zum Teil tief stimmungsentsprechend.“ Das geschah etwa zehn Jahre, bevor Hanneheim Schönbergs Schüler wurde! Schönbergs Name kam also zur Zeit des Ersten Weltkriegs im öffentlichen Gespräch Siebenbürgens durchaus vor – wenn auch nur selten, ausnahmsweise, inmitten einer fast allgemeinen Ignoranz.

Zweitens möchte ich darauf hinweisen, daß sich der Siebenbürger-Deutsche Hanneheim nicht nur nach Berlin, sondern auch nach Budapest und Bukarest orientierte. In Budapest hat er etwa ein Jahr lang (1928–1929) bei dem Schönberg-Schüler Sándor Jemnitz studiert. Laut der 1930 herausgegebenen Mitgliederliste war er das einzige deutsche Mitglied der 1920 in Bukarest gegründeten Gesellschaft Rumänischer Komponisten.<sup>20</sup> Die

<sup>19</sup>Herbert Henck, *Norbert von Hanneheim. Die Suche nach dem siebenbürgischen Komponisten und seinem Werk*, Deinstedt: Kompost-Verlag, 2007.

<sup>20</sup>Constantin Brăiloiu (Hrsg.), *Societatea Compozitorilor Români* [Rumänischer Komponistenverband]. 1920–1930, o. O., o. J., S. 89. Bemerkenswerterweise kommt sein Name in der 1939 veröffentlichten Mitgliederliste nicht mehr vor. Siehe P. Nițules-

Uraufführung seiner angeblich 1929 komponierten<sup>21</sup> Suite für Klavier fand am 9. März 1929 in Bukarest in einem Konzert der von George Enescu präsierten und hauptsächlich von Constantin Brăiloiu (1893–1958) geleiteten Gesellschaft statt. Sie wurde von der großen siebenbürgischen Pianistin Ana Voileanu-Nicoară (1890–1976) aufgeführt,<sup>22</sup> etliche Monate vor der Berliner Erstaufführung durch Elsa C. Kraus, die das Werk im ersten der Akademiekonzerte der Schönberg-Schüler (vom 19. Juni 1929) spielte.<sup>23</sup> 1925 erhielt Hannenheim beim George-Enescu-Kompositionswettbewerb die „I. Ehrenauszeichnung“.<sup>24</sup> Sein Biograph Peter Gradenwitz berichtet weiter:

Im darauf folgenden Jahr bewarb er sich erneut um den Preis und fand eine Gelegenheit, mehrere seiner Kompositionen dem Meister Enescu vorzulegen, der sich dann ihnen in Gegenwart eines kleinen musikalischen Auditoriums in einem zweistündigen Gedankenaustausch am Klavier mit größtem Interesse widmete.<sup>25</sup>

Zu den frühen Jahrzehnten der ideologischen Diktatur der Kommunisten habe ich wenig zu sagen. Über deren Verbote, die natürlich auch im von Bukarest aus regierten Siebenbürgen galten, werden Sie Näheres im Beitrag meiner Kollegin Valentina Sandu-Dediu erfahren. Sogar Bartóks Lebenswerk wurde in ‚fortschrittliche‘ und ‚reaktionäre‘ Werke gespalten – etwa so, wie bei Theodor W. Adorno und Pierre Boulez, nur mit umgekehrtem

---

cu (Hrsg.), *Muzica românească azi* [Die rumänische Musik heute], București 1939, S. 873–879.

<sup>21</sup>Die Datierung übernahm ich aus Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon biobibliografic* (wie Anm. 10) IV, București: Editura Muzicală, 2001, S. 23.

<sup>22</sup>Das Programmblatt ebd., S. 42. In ihrer Selbstbiographie betont die Pianistin, daß sie für diese Aufführung von Brăiloiu, dem Sekretär der Komponistengesellschaft, eingeladen wurde. Ana Voileanu-Nicoară, *Chipuri și mărturii* [Gesichter und Bekenntnisse], București: Editura Muzicală 1971, S. 104.

<sup>23</sup>Gradenwitz 1999 (wie Anm. 18), S. 113.

<sup>24</sup>Rumänisch: „Mențiunea I onorifică“. Außer Hannenheim wurde Marcel Mihalovici mit einem I. Preis (10.938 Lei) ausgezeichnet, drei weitere Komponisten bekamen je eine „Mențiunea II“ (3640 Lei). Siehe Nițulescu (wie Anm. 20), S. 869. Peter Gradenwitz erwähnt diese Auszeichnung als den „zweiten Nationalpreis für Komposition“ (Gradenwitz 1998 (wie Anm. 18), S. 207; Gradenwitz 1999 (wie Anm. 18), S. 107), was nicht ganz richtig ist. Eine andere Quelle gibt auch die Kompositionen an, für welche die von Enescu geleitete Jury Hannenheim auszeichnete: Suite für Viola, Suite für Klavier, Sonate für Violoncello und Klavier. George Oprescu – Mihail Jora (Hrsg.), *George Enescu*, București: Editura Muzicală, 1964, S. 337.

<sup>25</sup>Gradenwitz 1998 (wie Anm. 18), S. 207; Gradenwitz 1999 (wie Anm. 18), S. 107.

Vorzeichen: ‚fortschrittlich‘ waren für die Kommunisten die Werke ‚gesunder‘ folkloristischer Inspiration, ‚reaktionär‘ die Schlüsselwerke des modernen Musikschaffens, wie die Violinsonaten, die Musik oder die Sonate für zwei Klaviere. Schönberg war zu dieser Zeit das Sinnbild des Formalismus und der bürgerlichen Dekadenz.

Das ideologische Tauwetter setzte erst in der ersten Hälfte der 1960er Jahre ein. Die Kultur blieb zwar unter staatlicher Kontrolle, doch durfte man nun plötzlich auch etwas Positives zum Beispiel über die Abstrakte Malerei sagen oder westliche Theaterstücke sehen. Der kanonisierte ‚sozialistische Realismus‘ der Machthaber war nicht mehr die alleinige Richtlinie für die Kunstschaffenden. Damals war ich Flötist und noch ein ‚Greenhorn‘ im Musikjournalismus und in der Musikwissenschaft. Ich schrieb hauptsächlich für ungarische Zeitschriften meiner Geburtsstadt Klausenburg. In der auch im Westen geschätzten linksorientierten Monatsschrift *Korunk* („Unsere Epoche“) publizierte ich 1962 einen Artikel über den Jazz, in welchem dieser nicht mehr als ein Ausdruck westlicher Dekadenz, sondern als eine Musikart mit eigenem Wert – natürlich mit besonderem Hinblick auf ihre sozialen Wurzeln – vorgestellt wurde. Ich schrieb für dieselbe Zeitschrift auch einen Essay über Albert Schweitzers Humanismus, der etwas früher sicher nicht hätte erscheinen dürfen. Anfang 1964 habe ich auch Schönberg ‚rehabilitiert‘. Die ziemlich umfangreiche und informative Schrift war natürlich naiv und schilderte eher die mir damals zugängliche Literatur über Schönberg,<sup>26</sup> als daß sie auf Hörerlebnisse oder Kenntnis seiner Partituren fußte. Doch war sie, wie ich später erfuhr, das erste ‚gute Wort‘ in Rumänien über Schönberg nach dem Zusammenbruch des Faschismus und der ersten, kunstideologisch sicher schlimmsten Periode der Geschichte des Kommunismus in Rumänien – rund zehn Jahre vor dem Erscheinen des ersten rumänischen Schönberg-Buches.<sup>27</sup> Mein 1963 geschriebener Schönberg-Essay erschien im Februar 1964.

<sup>26</sup>Vor allem János Kárpatis, *Arnold Schönberg*, Budapest: Gondolat, 1963.

<sup>27</sup>George Bălan, *Cazul Schönberg. (Un Geniu rău al muzicii?)* [Der Fall Schönberg. (Ein schlechter Genius der Musik?)], București: Editura Muzicală, 1974. – Daß mein damaliger Artikel von der Zeitschrift *Korunk* als wichtiger Denkanstoß eingestuft wurde, erfuhr ich 1981, als die Zeitschrift eine Anthologie ihrer ‚historischen‘ Beiträge herausgab und mich aufforderte, meinen Schönberg-Essay, mit einem Nachwort versehen, wiedererscheinen zu lassen: „Schönberg és a mai zene“ [Schönberg und die heutige Musik], in: *Korunk évkönyv 1981. Két évtizedes hagyományainkból*, [Korunk-Jahrbuch 1981. Aus zwei Jahrzehnten unserer Traditionen], Klausenburg 1981,

Am 14. März 1964 erklangen in einem Konzert der Klausenburger Staatsphilharmonie Anton Weberns *Sechs Stücke für Orchester*, op. 6, eine Leistung, die am 15. Mai wiederholt wurde. Im gleichen Monat hielt Professor Max Eisikovits an der Klausenburger Musikhochschule einen äußerst kühnen Vortrag über Gesualdo da Venosa als Schönberg-Vorläufer,<sup>28</sup> den wir als eine stilhistorische Rechtfertigung der bis vor kurzem verbotenen Zwölftönmusik empfanden. Die früheste Schönberg-Aufführung in der Geschichte des siebenbürgischen Spitzenorchesters fand am 28. Januar 1967 statt: Wir waren erschüttert von der farbenreichen, stellenweise kammermusikalischen Behandlung des riesigen Orchesters in den *Fünf Stücken für Orchester*, op. 16. Seitdem sind Schönberg, Berg und Anton Webern ‚angenommene‘ und beachtete Autoren unseres Konzertlebens. Ihre Werke schockieren nicht, sie sind aber auch nicht populär geworden. Die Klausenburger Staatsphilharmonie führte zwischen 1964 und 1998 insgesamt sieben Werke von Schönberg, Berg und Webern auf: von Schönberg dreimal die Orchesterfassung der *Verklärten Nacht*, zweimal die *Fünf Stücke*, op. 16, und einmal die Bearbeitung des g-Moll-Klavierquartetts von Brahms für Orchester; von Webern dreimal die *Sechs Stücke*, op. 6, und einmal seine Passacaglia; von Berg dreimal das Violinkonzert und einmal die *Lulu-Suite*.<sup>29</sup>

2005 hielt das Wiener ‚Aron Quartett‘ an der Klausenburger Musikhochschule einen gut dokumentierten, überzeugenden und mit Musikbeispielen reich illustrierten Vortrag über Schönbergs Quartett-Schaffen. Die Wiener Musiker waren ausgezeichnet, doch hat bis jetzt kein Studentenensemble unter dem Einfluß dieser Begegnung eines der Schönberg-Quartette in sein Repertoire aufgenommen.

Da die Komponisten Siebenbürgens früher nur in ganz seltenen Fällen Partituren von Schönberg, Berg oder Webern zu Gesicht bekamen, in den 1960er Jahren jedoch immer regere persönliche und künstlerische Kontakte zum nicht-sozialistischen Ausland hatten, begannen sie auch die Meisterwerke der Wiener Schule eifrig zu studieren und die Ergebnisse ihrer Ana-

---

S. 168–171; und: „Utóhang 1964-es Schoenberg-cikkemhez“ [Nachtrag zu meinem Schönberg-Artikel von 1964], ebd., S. 171–172.

<sup>28</sup>Max Eisikovits, „Unele elemente și aspecte moderne ancipitate în creația lui Gesualdo da Venosa“ [Einige moderne Elemente und Aspekte vorweggenommen in Gesualdo da Venosas Schaffen], in: *Lucrări de muzicologie* 1 (1965), S. 59–73.

<sup>29</sup>Die Programme dieser Konzerte erhielt ich dankenswerterweise von dem Komponisten Adrian Pop, der längere Zeit auch Direktor der Philharmonie war.

lysen in ihre eigenen Werken einfließen zu lassen. Der Nachholbedarf war riesig, doch ging diesmal die Phasenverschiebung undramatisch und ziemlich schnell vonstatten. Die Komponisten lernten gleichzeitig mit der klassischen Dodekaphonie auch die Musik der Serialisten kennen, und zur selben Zeit begannen sie auch das wahre Ausmaß des Enescuschen Nachlasses zu entdecken. Bartók blieb für sie zwar ein Vorbild, galt aber nicht mehr als das Vorbild. Als Mitglieder des in Bukarest residierenden Komponistenverbandes bildeten die Klausenburger Komponisten die größte und stärkste Außenstelle desselben. Die Beziehungen zu Bukarest waren produktiv, da jene Komponisten, welchen es gelang, das rumänische Musikschaffen mit den Entwicklungen der neuen Musik zu synchronisieren (darunter der Siebenbürger Tiberiu Oláh, der sich nach Abschluß seiner Moskauer Studien in Bukarest niederließ), viel besser informiert waren als ihre Klausenburger Kollegen. Nicht zuletzt auch dank des Kreises um Mihail Andricu, der in Siebenbürgen kein Analogon hatte.

Die prägende Persönlichkeit des Musikschaffens in Siebenbürgen in der Nachkriegszeit war der einstige Ildebrando-Pizzetti-Schüler Sigismund Toduță (1908–1991). In den fünfziger Jahren genoß er mit seinen Symphonien, Sonaten und Chorwerken den verdienten Ruf eines lebenden Klassikers. Als seine reifsten Schüler – Liviu Comes, Vasile Herman, Comel Țăranu – begannen, sich nach aktuellen westlichen Stilrichtungen zu orientieren, ließ er sich gerne von ihnen beeinflussen. Fast alle Vertreter der jüngeren Komponistengeneration haben in der ersten Hälfte der 1960er Jahre in ihren Werken die früher ‚verbotene Frucht‘, das Schönbergsche Zwölftonsystem, erprobt. Sogar ihr Meister selbst: In Toduțas Nachlaß befanden sich *Sechs Klavierstücke*, die ganz offensichtlich seine Annäherung an Schönberg und seine Schule zeigen.<sup>30</sup> Bei mehreren Vertretern der jüngeren Komponistengeneration Siebenbürgens kann man sogar von einer ‚Zwölftonperiode‘ sprechen, welche aber bei keinem länger als fünf Jahre andauerte.

Eine analytische Betrachtung dieser ‚Zwölftonmusik-Periode‘ des siebenbürgischen Musikschaffens würde den Rahmen meines Referats sprengen. Ich möchte nur auf eine Frage kurz eingehen: Warum war diese siebenbürgische ‚Zwölftonperiode‘ so kurz? Ich schließe eine potenzielle Ursache aus. Im Gegensatz zu früher war Siebenbürgen diesmal nicht mehr zu provinziell,

<sup>30</sup>Sigismund Toduță, „Șase piese pentru pian“ [Sechs Stücke für Klavier], in: Dan Voiculescu/Sigismund Toduță (Hrsg.), *Lucrări pianistice* [Werke für Klavier] II, Cluj-Napoca (Fundatia „Sigismund Toduță – Editura MediaMusica a Academiei de Muzica Gh. Dima“) 1999, S. 52–61.

um fortschrittliche Einflüsse assimilieren zu können. Die Komponisten Rumäniens, darunter auch die Siebenbürger, waren nicht nur bereit, sondern auch einigermaßen vorbereitet, die Möglichkeiten der ideologischen Liberalisierung auszunutzen! In ihrem Buch *Rumänische Musik nach 1944* gibt Kollegin Sandu-Dediu als Beginn der Periode der ‚Öffnung‘ das Jahr 1965 an.<sup>31</sup> Ein vorangehendes Kapitel, „1954–1965: Aufstieg einer bedeutenden Komponistengeneration“, enthält überzeugende Fakten und Interpretationen zur Frage, wie die Komponisten auf den erwarteten günstigen Moment vorbereitet wurden.<sup>32</sup> Nur so konnte es gelingen, in den 1960er Jahren die Last der ‚ewigen‘ musikgeschichtlichen Phasenverschiebung endlich zu liquidieren. Diese Phase des stilistischen Durchbruchs haben die Siebenbürger auch miterlebt und mitgeschaffen. Es ist nicht weniger wahr, daß in diesen Jahren unsere Komponisten auch andere Einflüsse assimilieren mußten: Paul Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* war bei uns ebenso neu und aktuell wie Olivier Messiaens *Technique de mon langage musical*, obwohl diese Werke auf dem internationalen Büchermarkt bereits 1940 bzw. 1944 erhältlich gewesen wären. Aus Ungarn übte der Bartók-Analytiker Ernő Lendvai einen starken Einfluß aus. Auch das Beispiel der polnischen Schule hat wesentlich zur Ambition unserer Komponisten beigetragen, die Polyphonie der Neuen Musik um eine eigene Stimme zu bereichern. Unsere Komponisten haben tatsächlich mit originellen Methoden der Ausschöpfung des panchromatischen Tonmaterials experimentiert und diese vervollkommenet. Noch im Laufe der 1960er Jahre erschien Gheorge Fircas Buch,<sup>33</sup> dessen Titel ins Deutsche übersetzt *Die modalen Grundlagen des diatonischen Chromatismus* wäre: eine tiefgreifende theoretische Darstellung der ‚anderen Wege‘, die zur Panchromatik führen. (Der Verfasser ist kein Siebenbürger, sein Buch hat aber unser Denken über die Neue Musik wesentlich geprägt.) Den Komponisten Rumäniens – darunter auch den Siebenbürgern – ist es gelungen, das panchromatische Gewebe nicht nur auf Schönbergs Spuren, sondern hauptsächlich aus den Fäden der bodenständigen volks- und kirchenmusikalischen Modi zu knüpfen.

---

<sup>31</sup>1965–1977: Öffnung und Schließung, in: Valentina Sandu-Dediu, *Rumänische Musik nach 1944*, Saarbrücken: Pfau Verlag, 2006, S. 32–37.

<sup>32</sup>Ebd., S. 19–29.

<sup>33</sup>Gheorghe Firca, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Bucureşti: Editura Muzicală, 1966. Englische Ausgabe ebd. 1984.

Hätte diese ‚rumänische Lösung‘ der Zwölftonmusik ohne die gründliche Verinnerlichung der Erfahrungen Schönbergs und seiner Schule zustande kommen können? Die Antwort ist ein entschiedenes Nein.<sup>34</sup> Schönbergs Geist lebt auch heute, auch in der allerneuesten Musik Rumäniens und Siebenbürgens – in der nicht zu unterschätzenden Gesellschaft von Bartók, Enescu, Messiaen und anderen Weltgrößen – weiter.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup>Von den musikwissenschaftlichen ‚Nebenprodukten‘ der siebenbürgischen Schönberg-Rezeption möchte ich hier als zwei Beispiele meine Studien über Mozart als Schönberg-Vorgänger anführen: Ferenc László, „Wolfgang Amadeus Mozart mint ‚Zwölftöner‘? Kromatika a KV 452 jelzetű Kvintett második tételében, [W. A. Mozart als „Zwölftöner“? Chromatik im zweiten Satz des Quintetts KV 452], in: *Magyar Zene* XVII, 3, Budapest, September 1976, S. 248–254; Ders., „„Atonális sziget‘ Mozart g-moll Szimfóniájában“ [„Eine atonale Insel“ in Mozarts g-Moll-Symphonie], in: *Magyar Zene* XVIII, 4, Budapest, Dezember 1977, S. 402–405. – Als Ferenc László (1937–2010) bei seinem Wien-Aufenthalt im Juni 2007 erfuhr, daß das „Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg“ eine Publikation über Parallelen in den Œuvres von Mozart und Schönberg vorbereitet, bat er den Mitherausgeber dieses Bandes, die Ergebnisse seiner diesbezüglichen Forschungen in die Publikation aufzunehmen, um sie auch den deutschsprachigen Lesern zur Kenntnis zu bringen. Nachdem dies zugesagt wurde, faßte er die oben genannten ungarischen Artikel (in erweiterter Form) für die (leider erst nach seinem Tod erfolgte) Drucklegung zusammen: Ferenc László, „Wolfgang Amadeus Mozart als ‚Zwölftöner‘?“, in: Hartmut Krones / Christian Meyer (Hrsg.), *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule* (= Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 7, zugleich *Journal of the Arnold Schönberg Center* 8/2010), Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2012, S. 227–214.

<sup>35</sup>Der später nach Ungarn ausgewanderte Toduța-Schüler György Orbán (\* 1947) schrieb noch in Klausenburg seine hervorragende, bis heute unübertroffene Studie über die „Schönbergismen“ des 2. Violinkonzertes von Bartók: „A Hegedüverseny és a dodekafónia“ [Das Violinkonzert und die Dodekaphonie], in: Ferenc László (Hrsg.), *Bartók-dolgozatok* [Bartók-Arbeiten], București: Kriterion, 1974, S. 85–102.