

des jeweiligen Türmermeisters (Anton Seybalt, Sohn des Jakob Seybalt, gest. 1834, Franz Kronberger, gest. 1846, Johann Zoder 1847—1852) verblieb, bis mit Anton Absenger (1852—1883) im Jahre 1899 der letzte Türmermeister von Leoben starb²⁵. Die St. Jacobskirche aber war bereits im Jahre 1810 als Pfarrkirche aufgegeben worden²⁶.

HERMANN ZENCK (19. 3. 1898 - 2. 12. 1950)

VON WALTER GERSTENBERG¹

Musicus nascitur, non fit. Nach diesem Satz haben bereits Jugend und Schulzeit Hermann Zencks, der am 19. März 1898 zu Karlsruhe geboren wurde, im Zeichen der Musik gestanden. Die Familie Zenck stammt aus dem Rheinfränkischen; trifft es zu, daß antike Bildung und christliche Gesittung sich diesem Volkstum am tiefsten verbunden haben, so mag es erlaubt sein, in Hermann Zenck den Franken zu erkennen.

²⁵ Hans von der Sann (d. i. Johann Krainz): Anton Absenger, der Nestor der steirischen Tondichter. Graz 1899. — Es hat den Anschein, als ob der in Graz und Bruck a. d. M. bereits im 15. und 16. Jahrhundert nachweisbare Stand der Türmermeister in Leoben erst eigens zum Zwecke der Musik- — insbesondere der Kirchenmusikpflege — um die Mitte des 18. Jahrhunderts eingeführt wurde. Darauf weist eine im Leobner Stadtarchiv erhaltene, zwar undatierte aber wohl erst aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammende „Thurnermaisters-Stiftung“ hin, in der neben Zinken auch bereits Klarinetten erwähnt werden und von den ursprünglichen Türmerpflichten (Turm- und Feuerwache, Stundenblasen, musikalische Begrüßung von Standespersonen usw.) nichts mehr verlautet. Jedenfalls lassen sich vor Jakob Seybalt keine musikalisch geschulten Türmermeister nachweisen, sondern nur „Turmwächter“, die die Stunden „ausschreien“ mußten; solche werden aber auch noch nach 1750 neben dem Türmermeister genannt und können daher mit diesem, bzw. seinen Gesellen, nicht identisch sein. Im Ratsprotokoll 1711, fol. 40 heißt es ferner: „Johann Sturmb Ein Turner von Ybs auß Österreich khombt mit einem memorial ein pro conferierung der ThurnermaisterStöll alhier. (Ratschluß): Sintemahlen man alhier kheinen dergleichen Turner brauchet, alß kham dem Herrn Supplicanten in seinem Begehren nit gratifiziert werden.“ Diese Erledigung ist wohl so zu verstehen, daß es um diese Zeit noch keine Türmermeisterstelle in Leoben gab. — Aus den unter Anm. 7 genannten Quellen kann ich noch folgende Leobener Stadtmusikanten namhaft machen. 1. Stadtkantoren: Johannes Pruggner um 1589, Heinrich Schultheß um 1591, Georg Seuterer um 1610, Georg Schubhardt um 1648, Georg Praun nach 1705, auch Stadtgeiger und Musikant bei den Dominikanern, Anton Scheuerl 1713—1717, ebenfalls zugleich Instrumentist, Simon Faullandt um 1738, Georg Plöchl um 1747. — 2. Stadtorganisten: Ernst Schwimbeckher seit 1568, vorher Organist in Seckau, Iheronymus Puechleutner 1572—1578, zugleich Mautner (genannt bei M. Loehr: Lcoben, S. 157), Adam Hanzschkh 1605, Friedrich Schmidt (Fridericus Fabritius) 1606, danach Organist in Göß, Hieronymus de Mauris 1610, Sighart Schuster 1612, Christoph Falckhenstainer, Nachfolger von Georg Kleindienst jun. seit 1662, vorher Organist in Rottenmann, † Juli 1700 in Leoben, Lucas Bernhard Grasser bis 1715, Joseph Hueber seit 1715, Franz Carl Haas 1743—1746, vorher Stiftsorganist in Göß, nachher im Stift Admont, Jakob Kainz bis 1776. — 3. Stadtgeiger: Hans Egger um 1640, Adam Prödl bis 1658, Adam Schiernegger (Schierniger, auch Schierlinger, der sich „ain Zeit herumb bey den Gotsdienst bey denen Herrn Dominicaner vnd Pfarrkirchen gebrauchen lassen“) ca. 1644 bis 1654, Johann Wolfgang Millinger um 1757 bis nach 1777. Daneben werden noch 1605 „Trumbtschlagler vnd Pfeifer“, 1633 „Spilleyt oder Geyger“ und im 18. Jahrhundert auswärtige Spielleute genannt, die sich bei dem Türmermeister, der die „gemeine tänz nicht geigen“ konnte, einen Lizenzzettel für 12 Kreuzer beschaffen mußten, sooft sie in Leoben bei Bauernhochzeiten aufspielten. R. P. Leoben 1746, fol. 173 und 1747, fol. 43.

²⁶ M. Loehr: Leoben. Baden bei Wien 1934, S. 97, Anm. 2.

¹ Dieser Nachruf knüpft an eine umfangreiche Gedenkrede an, die der Verfasser am 1. Juni 1951 in der Universität Freiburg i. Br. gehalten hat.

Karlsruhe konnte damals einem Jüngling, der sich zur Musik berufen wußte, mancherlei Anregungen geben. Noch lebte die Erinnerung an jene Glanzzeit des Hoftheaters, die mit dem Namen und dem Wirken Felix Mottls verbunden ist; vor allem aber besaß die Stadt im Großherzoglichen Konservatorium eine hervorragende musikalische Ausbildungsstätte. Ihre Gründung und Blüte ist einem Musiker zu danken, in dessen Schule und Bann der junge Zenck alsbald geriet: der badische Hofrat Heinrich Ordenstein war ein ausgezeichneter Pianist, aber auch ein vielseitig gebildeter Musiker, dem wir einige wertvolle geschichtliche Studien verdanken.

Zunächst hat sich Zenck als werdender Komponist gefühlt. Wir besitzen eine Reihe handschriftlicher Versuche aus dieser Zeit, die von Begabung und ernstem Streben Zeugnis ablegen. Auf die Tatsache, daß er nach Abschluß der Konservatoriumsstudien einen vom badischen Kultusministerium gestifteten Kompositionspreis erhalten hat, ist Zenck zeit lebens stolz gewesen.

Unmittelbar nach der Reifeprüfung erfolgte im Jahre 1916 die Einberufung zum Heeresdienst. Kaum weniger tief als wiederum ein Vierteljahrhundert später haben damals Krieg und Kriegsereignisse in Leben und Weltsicht Zencks eingegriffen: in dieser Zeit scheint sich in ihm jene Wendung zur Wissenschaft angebahnt und vollzogen zu haben, die ihn nach einigem Schwanken zwischen klassischer Philologie und Theologie endlich doch zur Wissenschaft von der Kunst geführt hat, der seine Liebe gehörte: der Musik.

Welche Motive hierbei bestimmend gewesen sind, können wir nur vermuten. Wichtiger ist wohl die Erkenntnis, daß von diesem ganz ursprünglichen Zugang zur Musik her, der in der Geschichte unserer Disziplin vielfach beglaubigt ist, daß von dieser jugendlichen Begegnung mit dem Schöpferischen her Hermann Zenck sich zeitlebens eine innere Nähe zu Schicksalen und Beschaffenheit der Gegenwartsmusik bewahrt, ja leidenschaftlich daran teilgenommen hat.

In Heidelberg, dem Heidelberg Friedrich Gundolfs, Karl Hampes und Carl Neumanns, fand der Student Zenck für mehrere Jahre die Bestätigung seiner hochstrebenden Wissenschaftsgesinnung und erhielt Antworten, die zu neuen Fragen führten. Hier auch ist er dem Musikhistoriker Theodor Kroyer begegnet, der seine zukünftige wissenschaftliche Bahn vielfältig leiten und bestimmen sollte. Er hat Zenck zuerst auf das klassische Zeitalter der flämisch-italienischen Renaissance hingewiesen: ihre Quellenerschließung und Interpretation hat fortan eine Mitte seiner wissenschaftlichen Arbeiten gebildet.

Um Kroyer scharte sich damals in Heidelberg und seit 1923 in Leipzig ein Kreis begabter und innerlich bewegter Schüler, in deren Gemeinschaft Zenck die Spannung des eigenen, anders getönten Wissenschaftsideals zu dem des Lehrers zu bejahen und auszutragen lernte. Erschüttert von Krieg und Kriegserfahrungen, tief berührt von der neuen geistes-

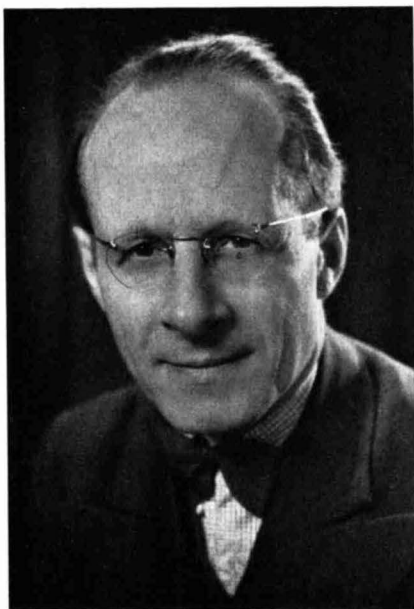
geschichtlichen Besinnung auf das Wesen der Künste, ergriffen vom Erlebnis der Jugendbewegung und ihrer Wendung zum unmittelbaren Lebenswert der alten Musik konnten sich Hermann Zenck und seine Freunde unmöglich in den traditionellen Bahnen wissenschaftlichen Denkens halten.

So wurzelt denn Zencks Leipziger Dissertation vom Jahre 1924 (erschienen 1928 als Abhandlung I der „Publikationen älterer Musik“) nur noch der Themenstellung nach im Arbeitsgebiet des Lehrers. Sie betrifft einen sekundären süddeutschen Meister des XVI. Jahrhunderts, Sixtus Dietrich. Programmatisch aber im Sinne des Angedeuteten mutet sofort der Untertitel an: „Ein Beitrag zur Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Reformation“.

In der Probevorlesung des jungen Leipziger Privatdozenten vom Jahre 1929 ist dieser fundamentale Begriff „Musikanschauung“ von Zenck begründet und systematisch eingeordnet worden. Er zielt, Teil einer neuverstandenen musikgeschichtlichen Wirklichkeit, wie diese auf eine Überwindung von Positivismus und Historismus in der Musikwissenschaft. Im Sinne Diltheys geht es Zenck darum, die einmaligen musikhistorischen Erscheinungen einer jeden Epoche zu „verstehen“: das künstlerische Schaffen, seine Formen und seine Realisierung im Musizieren; die Kunstanschauung, in der es wurzelt: all diese Phänomene stehen ihm in einem unlösbaren geschichtlichen Zusammenhang, sind Strukturglieder der musikgeschichtlichen Wirklichkeit.

Musikalisches Gestalten und musikalisch Gestaltetes, Musizieren und Hören und Musikanschauung weisen in einer jeden Epoche aufeinander hin, sind Fächerungen einer geistigen Grundhaltung. Die Fülle der Problemstellungen im „Sixtus Dietrich“ ist Folge der methodisch solcherart befestigten Position, zugleich Ausdruck dafür, daß das neue Wissenschaftsprogramm reiche Früchte versprach. Mit dieser Arbeit also promovierte Hermann Zenck 1924 in Leipzig und übernahm alsbald die Stelle eines ersten Assistenten am Musikwissenschaftlichen Institut.

Zu Riemanns und Aberts Zeiten war die Musikwissenschaft an der Leipziger Universität räumlich arg beschränkt; unter Kroyer wuchs das Institut im Zuge eines allgemeinen äußeren Aufstieges unserer Dis-



ziplin. Der sächsische Staat erwarb mit Hilfe einer hochherzigen Spende des Verlegers Henri Hinrichsen die Heyersche Instrumentensammlung und gliederte sie dem Musikwissenschaftlichen Institut an. Eine Zeitlang schienen von diesem Museum aus, von der klaren, scharfzeichnenden Klangwelt seiner Orgeln und Cembali, seiner Clarini und Blockföten, auf Klangideal und Musizierstil der Gegenwart starke Anregungen und Anstöße auszugehen.

In dieser Periode einer Erwartung und Hoffnung bin ich als Leipziger Student Hermann Zenck zuerst näher gekommen. Noch ist mir gegenwärtig, wie ich förmlich erschrak vor der mit hinreißender Leidenschaft entwickelten Überzahl der Probleme und Aufgaben in unserer Wissenschaft, mit der mich Zenck in unseren ersten Gesprächen bekannt machte. Da lagen sie nun ungeordnet, fast chaotisch, und kaum wußte der ratlose Jüngere sich selbst einen Rat. In dieser Situation hat sich eine weitere geistige Kraft in Zenck bewährt; anderer, ja scheinbar entgegengesetzter Art als das begeistert und begeisternd Impulsive in ihm: das Beharrende, Stetige nämlich, das ihm eigen gewesen, im Bereich des Menschlichen aber als Zuverlässigkeit und Treue unvergeßlich ist.

1929 hat sich Zenck in Leipzig habilitiert, und zwar mit einer umfangreichen, leider nur teilweise gedruckten Schrift „Studien zu Adrian Willaert“, einer grundlegenden Einleitung in die Musik und die Musikanschauung desjenigen Meisters, der fortan im Mittelpunkt seiner wissenschaftlichen Bemühungen stehen sollte. Nach dreijähriger Lehrtätigkeit habilitierte sich Zenck auf Aufforderung der Göttinger Fakultät dorthin um, erhielt einen Lehrauftrag für Musikwissenschaft und übernahm die Leitung des Musikwissenschaftlichen Seminars: trat somit praktisch die unvergleichlich ehrenvolle Nachfolge Friedrich Ludwigs an. Ein Jahrzehnt ist er an der Universität Göttingen tätig gewesen. Nach außen sind es Jahre schnell zunehmender Schätzung und Anerkennung gewesen — er stieg nach wenigen Jahren zum Ordinarius auf und wurde Mitglied der Göttinger Akademie der Wissenschaften —; nach innen wuchs er tief in den traditionellen philologisch-historischen Wissenschaftsstil Göttingens hinein. Auch auf die ortsübliche Pflege Händelscher Musik hat Zenck anregend und leitend eingewirkt (s. die Neuausgabe einiger italienischer Kantaten Händels im Bärenreiter-Verlag seit 1943).

So war es ein schwerer Entschluß für ihn, im Jahre 1942 den Ruf auf den Freiburger Lehrstuhl anzunehmen. Bestimmend ist dabei seine langjährige Bindung gerade an die Freiburger Musikwissenschaft und ihren Begründer, Wilibald Gurlitt, gewesen, dann aber auch ein geschichtliches und persönliches Heimatgefühl. Die Lehrtätigkeit in Freiburg ist durch Soldatendienst, Kriegsgefangenschaft und Nachkriegswirren empfindlich unterbrochen worden (1944—46). Erst in den letzten Jahren konnte sie sich eines ungestörten Gleichmaßes erfreuen, jener Beata tranquillitas, deren Zencks wissenschaftlicher Geist bedurfte.

Ein nach innen gekehrter Zug des Stetigen hat Zenck wie kaum ein anderer gekennzeichnet. Er schloß das Sprunghafte und Zufällige aus, das Laute, aber auch alles Unvollkommene, Beiläufige und Gleichgültige. Leben und Wissenschaft scheinen gleichmäßig von einem geheimen Gesetz reguliert und durchleuchtet, schließen sich wie zu einer Harmonie zusammen, Harmonie verbreitend. So lag über seiner wissenschaftlichen Arbeit allzeit ein freudiger Ernst und ein im strengen Sinne des Akademischen verpflichtendes Bewußtsein, verantwortlich am verantwortlichen Orte wirken zu dürfen. Bei aller Zurückhaltung den Studenten gegenüber waren ihm Lehren und Lernen untrennbar verknüpft.

Gleiche Zurückhaltung hat Zenck in seiner Wissenschaft geübt. Das Unfertige, Vorschnelle war ihm ungemäß und zuwider. Im gütig strengen Blick der Augen spürten wir auch die immer wache Selbstkritik. Ein fast handwerkliches Gefühl für Wert und Gediegenheit einer jeden Arbeit war zu stark in ihm entwickelt, als daß er an sich selbst nicht den höchsten Anspruch hätte stellen dürfen.

Die Besinnung auf Herkunft und Ursprung eines Kunstwerkes hat Zenck zu Quellenforschung und Edition geführt. Ausgebreitete, eindringende Quellenkenntnisse erwartete er von jedem seiner Schüler, und sie zeichnen auch die unter seiner Leitung entstandenen Dissertationen aus. Die philologische Akribie seiner eigenen Editionen kann kaum übertroffen werden. Ist auch deren umfangreichste, die auf 16 Bände berechnete Gesamtausgabe der Werke Adrian Willaerts, Torso geblieben (Band I als Neunter Jahrgang der „Publikationen älterer Musik“, 1937; Neudruck in den beiden ersten Bänden der nunmehr vom American Institute of Musicology in Rom übernommenen GA; Band I—III 1950) — an ihrer Vorbereitung hat Zenck seit etwa 1925 gearbeitet —, so besteht doch alle Hoffnung, daß sie auf Grund seiner Vorarbeiten und nach seinem Plan vollendet werden kann. Über die nationalen und persönlichen Momente seines Schicksalsweges nach Italien hinaus ist es die einzigartige historische Situation Willaerts, die den Historiker Zenck betroffen hat: die epochale Wendung vom Spätmittelalter zur Gegenreformation, die in Willaerts Musik ihren monumentalen künstlerischen Ausdruck gefunden hat. Andere, minder umfangreiche Veröffentlichungen erscheinen als fernere oder nähere Kontrapunkte zu einem zentralen Thema. Die Hymnenbearbeitungen des Sixtus Dietrich (RD. 23, 1942) dokumentieren die gemeinsame musikalische Substanz, aus der alte und neue Kirche zur Reformationszeit geschöpft haben; Michael Praetorius ist der leidenschaftlich bewegte Wortführer des Italianismus im deutschen Frühbarock (Bd. XIV der Praetorius-GA). Als Leiter der Landschaftsdenkmale Niedersachsen hat Zenck 1937 den „Musikalischen Lustgarte“ von Johannes Schultz (1622) herausgegeben.

Ihm war wissenschaftlich-kritisches Edieren Grundlage, Voraussetzung dafür, daß das Denkmal der Geschichte erneut seine Stimme zu uns erheben kann. Nur die reine Quelle vermag rein zu tönen. Um diese

Problematik eines Musizierens und Hörens auf historischer Grundlage hat sich Zenck in den *Collegia musica* der Universitäten Leipzig (wo er dessen vokalen Zweig begründet hat), Göttingen und Freiburg ein Leben lang bemüht. Einige Male haben sich diese Versuche auch in der Öffentlichkeit zu gültiger Darstellung befestigt. So erinnern wir an die Ausführung hoch- und spätmittelalterlicher Musiken, die unter seiner Leitung 1934 auf der Weimarer Tagung der Deutschen Dante-Gesellschaft stattgefunden hat. Der Einführungsvortrag, den Zenck damals gehalten hat (veröffentlicht im *Dante-Jahrbuch* 1935), zielt wiederum auf die enge Verflechtung zwischen den historischen Gegebenheiten von Musizieren und Hören einerseits und jenen Musikanschauungen andererseits, in denen sie wurzeln.

In mehreren, wahrhaft grundlegenden Aufsätzen hat Zenck zur Problematik der spekulativen Musikbetrachtung das Wort ergriffen, diesem innersten Kreis seines wissenschaftlichen Bemühens. Sie gelten den geistigen Hintergründen der Renaissance-Musik, speziell Willaerts, dessen Musik sich im Denken der Zeitgenossen und Schüler Zarlino (s. in *ZfMw* XII einen Auszug aus der Habilitationsschrift) und Vicentino (s. *Festschrift Theodor Kroyer*, 1933, die Zenck mitherausgegeben hat) spiegelt. Zusammenfassend hat Zenck in einem tief eindringenden Göttinger Akademievortrag „Grundformen deutscher Musikanschauung“ entwickelt (s. „*Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*“, 1941/42). Die Schüler und Hörer der Vorlesungen und Vorträge wissen, wie fruchtbar die Erkenntnisse sind, die sich überall für Zenck ergeben haben, sooft er die Frage der Musikanschauung aufwarf. Es ist zu hoffen, daß aus dem Nachlaß wenigstens ein Teil dieser Forschungen wird veröffentlicht werden können.

Der Göttinger Akademievortrag ist der gültige Versuch, im Medium der Musikanschauung die Kontinuität deutscher Musikgeschichte vom Spätmittelalter bis zum Barock über allen Wandel der stilistischen und klanglichen Erscheinungsformen hin nachzuweisen und zu verstehen. Für Zenck sind Musik und Musizieren auch vor jeglicher Reflexion ursprüngliche Seinshaltungen zur Welt, Organe ihrer Deutung; im lebendigen geschichtlichen Wirkungszusammenhang metaphysischer, symbolischer und ausdrucksstarker Kräfte erkennt er die Ursache für Vielgestalt, Spannweite und Tiefe der deutschen Musik.

Musicus nascitur, non fit: vor aller Bildung und Erfahrung ist der Mensch wesenhaft der Musik zugeordnet. Wir stehen an der Grenze wissenschaftlicher Erkenntnis, ein anderes Reich tut sich auf. Denn auch für Hermann Zenck ist die uns im Sinne der mittelalterlich-barocken Musikklassifikation allein wahrnehmbare *Musica humana* Gewähr, Bürgschaft, Verheißung einer universalen Musikordnung gewesen, die uns verschlossen ist, solange wir in dieser Welt sind. Unsere Musik aber vermag in eigentümlicher Art auf die Harmonie der zukünftigen höheren Welt hinzuweisen: je größer sie ist, desto deutlicher scheint sie diese

vorzuahnen. Immer dürfen wir darum den dahingegangenen Musiker in der Gemeinschaft derer wissen, die er am tiefsten geliebt hat. Dies wenigstens mag ein Trost sein, wenn wir den unbegreiflich frühen Tod Hermann Zencks bedenken.

WILHELM ALTMANN ZUM GEDÄCHTNIS

VON WILHELM KRABBE

In der Frühe des ersten Ostertages verschied „sanft und unerwartet“, wenige Tage vor Vollendung seines 89. Lebensjahres Wilhelm Altmann, der Begründer der Deutschen Musiksammlung und spätere Direktor der Musikabteilung der ehem. Staatsbibliothek in Berlin. Mit dem Verstorbenen ist eine Persönlichkeit von starker Eigenart dahingegangen, die sich im deutschen Musikleben und darüber hinaus auch im Auslande allgemeiner Wertschätzung, ja einer gewissen Popularität erfreute; der Verfasser zahlreicher Nachschlagewerke, die heute zum eisernen Bücherbestande aller Musiker und Musikfreunde gehören.

Altmann entstammte einer Dorfpfarre der Provinz Posen. Als Sohn des Superintendenten Dr. phil. Wilhelm Altmann wurde er am 4. April 1862 in Adelnau geboren. In seinem Elternhause gehörte die Pflege der Musik sozusagen zum täglichen Brot, namentlich seine Mutter war eine hochmusikalische Frau. Seine Gymnasialzeit verbrachte Altmann in Breslau auf dem Elisabeth-Gymnasium. Schon als Schüler trieb er eifrig Musik, wurde im Violinspiel und auch in der Theorie von dem Kammervirtuosen Lüstner unterwiesen. Als Primaner bereits war er bei Operaufführungen im Stadttheater als routinierter Geiger geschätzt. Nach Absolvierung des Gymnasiums studierte er Geschichte, besonders des MA, klassische Philologie und Staatswissenschaften in Marburg und Berlin, wurde 1885 Assistent von Leopold v. Ranke, der ihn beim 6. Bande seiner Weltgeschichte einsetzte. Im gleichen Jahre promovierte er zum Dr. phil. und trat bereits ein Jahr später als Volontär in die Breslauer Universitätsbibliothek ein. Seine bibliothekarische Laufbahn führte ihn weiter über Greifswald, wo er nebenher einen Dilettanten-Orchesterverein gründete, dessen Leitung er später übernahm. Dort habilitierte sich Altmann 1893 auch als Privatdozent für Geschichte des MA und historische Hilfswissenschaften. 1900 wurde er als Oberbibliothekar an die damalige Kgl. Bibliothek in Berlin berufen. Hier widmete er sich bald ganz den Bestrebungen, die 1906 zur Gründung der Deutschen Musiksammlung führten. Bereits ein Jahr vorher wurde ihm der Professortitel verliehen. 1915 wurde er zum Abteilungsdirektor ernannt und trat 1927, nach Erreichung der Altersgrenze, in den Ruhestand. Frei von der Bürde des Amtes, war Altmann rastlos weiter tätig im Dienste der Musik, die ihm alles bedeutete. Aufs schwerste wurde er von den Schrecken des Krieges heimgesucht: durch Bomben und obendrein durch Brandschaden verlor