

**„Die Partitur allein kennt die Fermate“ –  
Dimensionen einer politischen Theorie der Ästhetik**

**auf der Grundlage des Handlungsbegriffs bei Hannah Arendt  
durchgeführt anhand des biographischen Vorwurfs  
und kompositorischer Modelle  
von Karl Amadeus Hartmann**

Inaugural-Dissertation

In der Fakultät Pädagogik, Philosophie, Psychologie

Der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

vorgelegt von

**Raphael Günter Wolfgang W Ö B S**

aus

Neumünster

Bamberg, den 10. Oktober 2003

Tag der mündlichen Prüfung: 18. Februar 2004

Dekan: Universitätsprofessor Dr. Max Peter Baumann

Erstgutachter: Universitätsprofessor Dr. Martin Zenck

Zweitgutachter: Universitätsprofessor Dr. Max Peter Baumann

## INHALTSVERZEICHNIS

<b>I. Die offene Frage nach der (Un-)Möglichkeit einer politischen Theorie der Ästhetik</b>	3
1. Der Begriff des ‚Politischen‘ in der Musikgeschichte	6
2. Der Begriff des ‚politischen Handelns‘ bei Hannah Arendt als Grundlage für eine politische Theorie der Ästhetik	20
 <b>II. Vom Profil einer ‚Inneren Emigration‘</b>	 30
<i>(Biographie · Die ‚Juryfreien‘ · Expressionismusdebatte · Neue Sachlichkeit · Zäsur '33 · Schönberg · Exilbegriff · Schweiz · IGNM · Scherchen · ‚Innere Emigration‘ · Historiographie · Emigrantenschelte · Doppelgesichtigkeit 3.Reich · Webern · Öffentlichkeit · Tradition · Darmstadt · Kompositionstechnik · DDR · Nekrolog als Tombeau: Ingeborg Bachmann)</i>	
 <b>III. „Musica viva !“</b>	 80
1. Exkurs zum Rundfunk-Repertoire in den Nachkriegsjahren der Bundesrepublik	82
2. Die ‚Musica viva‘ als (Konzert-)Ereignis	88
<i>(„Stunde Null“ · Natalität · Tradition · das ‚Neue‘ · Konzeption · Organisation · Begrifflichkeit · Pädagogik · Jugend · Avantgarde · Programme · Kritiken · Dezenz · Internationalität · Synästhesie)</i>	
 <b>IV. Der retentionale und der protentionale Akt</b>	
<b>- Hartmanns Kompositorische Modelle</b>	114
1. Zwischen Klage und Anklage: Erinnerung und Trauer als Phänomene kultureller Präsenz – Zur <i>Sonate „27. April 1945“</i> für Klavier	120
2. Die Stimme in der Apokalypse oder von der Utopie des handelnden Individuums – Zur <i>Gesangsszene</i> für Bariton und Orchester zu Worten aus <i>Sodom und Gomorrha</i> von Jean Giraudoux	136
 <b>Literaturverzeichnis</b>	 151

## I. DIE OFFENE FRAGE NACH DER (UN-)MÖGLICHKEIT EINER POLITISCHEN THEORIE DER ÄSTHETIK

„Göttlich nennst du die Kunst? Sie ist's“, versetzte der Weise,  
 „Aber das war sie, mein Sohn, eh sie dem Staat noch gedient.  
 Willst du nur Früchte, die kann auch eine sterbliche zeugen,  
 Wer um die Göttin freit, suche in ihr nicht das Weib.“

Friedrich Schiller

In seinem Buch *Geschichte und Geschichten* aus dem Jahr 1962 formuliert der Historiker Golo Mann, wenngleich mit Blick auf die Literatur der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts, jedoch unter dem Aspekt deutscher Kulturgeschichte und ihrer möglichen Kritik insgesamt, ein geradezu signifikantes, da – wie noch zu zeigen sein wird – für die Geisteshaltung einer politischen Befindlichkeit historisch repräsentatives Bekenntnis:

„Ja, es gab jüdische Literaten, die ihren alten Glauben längst verloren hatten, die den christlichen nicht im Ernst bekannten, die wohl auch zu intelligent waren, um die marxistische Pseudo-Religion auf die Dauer bekennen zu können, kurzum, die eigentlich im positiven Sinn des Wortes an gar nichts glaubten und die nichts anderes bieten konnten, als Kritik, als Witz, als Hohn. Auch unter ihnen gab es Männer von hoher Begabung, denken wir etwa an Kurt Tucholsky. Gestehen wir aber ein, daß es ihnen an Takt, an Bescheidenheit, an dem Rückhalt einer festen bejahenden Tradition, wohl auch an Schöpferkraft fehlte, gestehen wir ein, daß im Seelenhaushalt einer Nation es wohl einige solcher Kritiker, einige solcher Versmacher, einige solcher Soziologen geben darf, aber nicht zu viele von ihnen und daß es in den zwanziger Jahren eher zuviel als zu wenig von ihnen gab.<sup>1</sup>

Die hier aufscheinende, freilich unter den psychoanalytischen Voraussetzungen ihrer Entstehung eigens diskutabile Befindlichkeit, kann dennoch für eine von gleichsam „doppelmoralischem“ Denken geprägte Geisteshaltung hinsichtlich

---

<sup>1</sup> Golo Mann: *Geschichte und Geschichten*, Frankfurt/M. 1962, S. 191-192.

der in historisch-begrifflicher Strukturalität zum Wortfeld „politische Kunst“ stets gewärtigen vermeintlichen Undenkbarkeit innerhalb der deutschen Gesellschaft als durchaus charakteristisch gelten. So liefert beispielsweise Golos Vater Thomas Mann – seinerseits ausdrücklich nicht unter dem neurotischen Zwang stehend, mangelnde literarische Fähigkeiten mit Hilfe von Cynismus kompensieren zu müssen – in seiner 1940 verfaßten Schrift *Zu Wagners Verteidigung* eine mit Blick auf die Musik zum *Ring des Nibelungen* flagrante Beschreibung dieses historischen Phänomens:

„Dickens, Thackeray, Tolstoi, Dostojewski, Zola – ihre mit demselben Hang zur moralischen Größe getürmten Werke sind ‚europäisches‘ neunzehntes Jahrhundert, literarisch-gesellschaftskritische, soziale Welt. Der deutsche Beitrag [gemeint ist Wagners ‚Ring‘; Anm. d. Verf.], die deutsche Erscheinungsform dieser Größe weiß vom Gesellschaftlichen nichts und will nichts davon wissen; denn das Gesellschaftliche ist nicht musikalisch und überhaupt nicht kunstfähig. Kunstfähig ist allein das Mythisch-Rein-Menschliche, die unhistorisch-zeitlose Urpoesie der Natur und des Herzens: so will es der deutsche Geist; es ist sein Instinkt, lange vor jeder bewußten Entscheidung. (...) Der deutsche Geist ist sozial und politisch wesentlich uninteressiert; im Tiefsten ist diese Sphäre ihm fremd.“<sup>2</sup>

Gerade bei Wagner erfährt die hier diskutierte Problematik insofern eine utopische Zuspitzung, als nämlich die durch Wotan – der kunstfigurierten Inkarnation des Politikers – und dessen Politik annihilerte Welt im Ring erst dann wieder so etwas wie Hoffnung erfahren kann, wenn die Politik durch die Kunst ersetzt wird: „Und es war vor allem dieser Aspekt: über das Politische schlechthin, d.h. in seiner grundsätzlichen Dimension handeln zu können, der Wagner dazu bestimmte, im Mythos zentrale Probleme der Moderne zu theatralisieren und zugleich zu zeigen, daß von der Politik seiner Zeit, so wie er sie verstand, für die Zukunft nichts mehr zu erhoffen war, daß vielmehr die Kunst, sein ‚Kunstwerk

---

<sup>2</sup> Thomas Mann: *Zu Wagners Verteidigung*, in: *Musik-Konzepte* 5 (1978), S. 31-32.

der Zukunft' an deren Stelle zu treten habe.<sup>3</sup> In seiner Schrift *Oper und Drama* aus dem Jahr 1852 formuliert Wagner diesbezüglich folgendermaßen:

„Wo nun der Staatsmann verzweifelt, der Politiker die Hände sinken läßt, der Sozialist mit fruchtlosen Systemen sich plagt, ja selbst der Philosoph nur noch deuten, nicht aber vorausverkünden kann – weil alles, was uns bevorsteht, nur in unwillkürlichen Erscheinungen sich zeigen kann, deren sinnliche Kundgebung niemand sich vorzuführen vermag –, da ist es der Künstler, der mit klarem Auge Gestalten ersehen kann, wie sie der Sehnsucht sich zeigen, die nach dem einzig Wahren – dem Menschen – verlangt. (...) Der Erzeuger des Kunstwerks der Zukunft ist niemand anderes als der Künstler der Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt, und in ihm enthalten zu sein sich sehnt. Wer diese Sehnsucht aus seinem eigensten Vermögen in sich nährt, der lebt schon jetzt in einem besseren Leben – nur einer aber kann dies: – der Künstler.“<sup>4</sup>

Wagners Theorie folgt jedoch einem ursächlich den „zeitgeschichtlichen Analysen“ Machiavellis geschuldeten sinisteren Politikbegriff<sup>5</sup> seiner Zeit, welcher im Gegensatz zu Aristoteles die Kategorien der „Macht-“ und „Herrschaftsverhältnisse“ einseitig akzentuiert, wobei die unter dem Gesichtspunkt politischen Handelns gegebene inhaltliche Ambivalenz eines pejorativen Politikverständnisses machiavellistischer Prägung in diesem Kontext nicht diskutiert werden kann und soll.<sup>6</sup> Für die im folgenden behandelte Thematik erscheinen ausschließlich die Konsequenzen der im geschichtlichen Verlauf erfolgten moralischen Bewertung von tragender Relevanz, da diese im Gesamtzusammenhang letztlich auch zu der oben zitierten wechselseitigen Exklusion der Begriffsfelder „Kunst“ (hier: mit speziellem Focus auf die Musik) und „Politik“ geführt haben – eine Ausschließlichkeit, die historisch gesehen keineswegs prinzipiell gegeben war.

<sup>3</sup> Udo Bernbach: *Politik und Anti-Politik im Kunst-Mythos*, in: Ders. u. Dieter Borchmeyer (Hg.): *Richard Wagner – ‚Der Ring des Nibelungen‘. Ansichten des Mythos*, Stuttgart u. Weimar 1995, S. 43.

<sup>4</sup> Richard Wagner: *Oper und Drama*, Stuttgart 1994, S. 392-393.

<sup>5</sup> Vgl. Niccolò Machiavelli: *Der Fürst*, Stuttgart 1980; Ders.: *Discorsi. Gedanken über Politik und Staatsführung*, Stuttgart 1977; Ders.: *Geschichte von Florenz*, Zürich 1986.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu ausführlich Theodor Mundt: *Niccolò Machiavelli und das System der modernen Politik*, Berlin 1861; Myrone Gilmore (Hg.): *Studies on Machiavelli*, Florenz 1972; Gisela Bock, Quentin Skinner, Maurizio Viroli (Hg.): *Machiavelli and Republicanism*, Cambridge 1990.

## 1. Der Begriff des ‚Politischen‘ in der Musikgeschichte

Der bislang älteste nachzuweisende Beleg<sup>7</sup> eines begrifflichen Interferierens von ‚Politik‘ und ‚Musik‘ findet sich bei Michael Praetorius zunächst in dessen *Terpsichore*, einer Sammlung von überregionalen Tänzen aus dem Jahr 1612, sowie in seinem insgesamt dreibändigen<sup>8</sup> *Syntagma musicum* (1614-1619), welches eine singuläre wissenschaftliche Leistung nicht nur hinsichtlich des Umfangs, sondern vielmehr mit Blick auf die Idee einer ganzheitlichen systematischen Darstellung der Musik nach Gattungsspezifika, Kompositionstechniken, Aufführungspraxis, etc. sowie der Auflistung und Abbildung aller zu dieser Zeit bekannten Musikinstrumente vorstellt.<sup>9</sup> Insbesondere im Index Generalis zu Band I (1614/15) des *Syntagma musicum*, welcher im Kontext zeitgenössischer theologischer Traktate eigentlich als konfessionspolitische Schrift zu bewerten ist<sup>10</sup>, erscheinen die Begriffe explicit: „Im 1. Capittel wird gehandelt von dem unterscheidt zwischen der Geistlichen Kirchen Music und der Politischen Weltlichen Music, auch von derselben Ursprung“<sup>11</sup>; auf der vorangegangenen Seite heißt es überdies: „Eine Historische Beschreibung der Alten Politischen und Weltlichen Music, welche ausserhalb der Christlichen Kirchen nur zur Lust und Kurtzweil / im freyem löblichem Gebrauch jederzeit vorblieben.“<sup>12</sup> Die Grundintention des als Künstler außerordentlich und für die politisch herrschenden Eliten seiner Zeit möglicherweise ein wenig zu experimentierfreudigen Komponisten lag zum einen in der Bewahrung sämtlicher insbesondere von Italien nach Deutschland

<sup>7</sup> Vgl. Jürg Stenzl: „Reinlichkeitsgefühl in Kunstdingen“. ‚Politische Musik‘ – Skizze einer Begriffsgeschichte, in: MusikTexte 39, (1991), S. 49 u. 55.

<sup>8</sup> Ein vierter Band zu der auf Konzepten von Gioseffo Zarlino und Sethus Calvisius basierenden Kompositionslehre von Henricus Baryphonus gelangte nicht mehr zur Drucklegung.

<sup>9</sup> Vgl. Tim Becker u. Raphael Woebis: *Die ‚Amplificatio‘ der Phantastik durch die ‚Explanatio‘ der Signatur. Zur transepochalen Präsenz von Michael Praetorius und Leonardo da Vinci bei Helmut Lachenmann*, erscheint in: Martin Zenck u.a. (Hg.): *Signatur und Phantastik in den schönen Künsten, der Literatur und in den Kulturwissenschaften der frühen Neuzeit*.

<sup>10</sup> Vgl. Dietlind Möller-Weiser: *Untersuchungen zum I. Band des Syntagma musicum von Michael Praetorius*, Kassel u.a. 1993.

<sup>11</sup> Michael Praetorius: *Syntagma musicum*, Bd. I (Facsimile-Reprint der Ausgabe Wittenberg 1614/15), hg. v. Arno Forchert, Kassel u.a. 2001, S. mit „b 3“ paginiert.

<sup>12</sup> Ebd., vorangegangene Seite (ohne Paginierung).

gelangenden kompositionstechnischen Neuerungen, um diese für den eigenen kreativen Gebrauch, d.h. im Hinblick auf Praetorius' Berufsprofil für den protestantischen Gottesdienst zu erhalten – denn Musikgattungen, die hinsichtlich dreierlei Spezifika als italienischer Provenienz und/oder weltlich und/oder rein instrumental kategorisiert wurden, galten Praetorius' Arbeitgebern als ‚political incorrect‘.<sup>13</sup> Zum anderen ging es ihm vor allem um die Vielfalt der Instrumente und der damit verbundenen Variabilität von Klangmöglichkeiten respektive -kombinationen, welche Praetorius sowohl nach Maßstab als auch hinsichtlich ihres Gebrauchs minutiös und mit großer Detailgenauigkeit beschreibt. Erscheint hier also zum ersten Mal eine von der Kirchenmusik unterschiedene und ausdrücklich als ‚politisch‘ charakterisierte Musik – wenn auch wohl eher im Sinne der „coincidentia oppositorum“<sup>14</sup> bei Nikolaus von Kues –, so ist in diesem Zusammenhang natürlich die Frage nach dem zugrundeliegenden Politikverständnis der Zeit im allgemeinen wie bei Praetorius im besonderen zu stellen. Einer Interpretation von Jürg Stenzl im Ansatz folgend, wäre demnach zwar die mittelalterliche Kommentierung der aristotelischen „Politeia“, als eine auf die geordnete Bürgerschaft freier und gleichgestellter Bürger abzielende Vorstellung – und somit ein (noch-)nicht machiavellistisch geprägter Politikbegriff – maßgeblich, jedoch lediglich im Hinblick auf die „Verwendungsweisen“ der jeweiligen Musik:

„So ist aber Praetorius' Aufteilung in weltlich und geistlich eine Scheidung nicht nur auf der Musik-Ebene, sondern auf der Ebene von Ordnungen: Musik ‚die auff den Gottesdienst gerichtet‘, ‚religionis exercitio accomodata‘, ihre Aufgabenstellungen, ihre Dienlichkeit auf kirchliche Ordnung abgestützt, während die ‚weltliche und politische Musik‘ ihre Dienlichkeit im staatlichen Ordnungsgefüge (gerade nicht nur im Bereich der Herrschenden!) findet.“<sup>15</sup>

Allerdings legt gerade die dem aristotelischen Politikverständnis incorporierte Handlungsidee sowie die Verwendung des Terminus ‚Politeia‘ bei Xenophon

<sup>13</sup> Insbesondere Band I ist eigentlich als konfessionspolitische Schrift entstanden; vgl. Dietlind Möller-Weiser: *Untersuchungen zum I. Band des Syntagma musicum von Michael Praetorius*, Kassel u.a. 1993.

<sup>14</sup> Nikolaus von Kues: *De coniecturis*, in: Ders.: *Philosophisch-theologische Schriften*, Bd II, hg. v. Leo Gabriel, Wien 1966, S. 82.

<sup>15</sup> Stenzl 1991, a.a.O., S. 49.



oder auch Thukydides, als das politische Leben in seinen unterschiedlichen Ausprägungen wie Sitten, Anschauungen und Gepflogenheiten verbaliter einer „Verfassung“ gleich bezeichnend,<sup>16</sup> bereits die Implikation einer inhaltlichen Komponente nahe, deren trans-epochaler „Zeitsamen“ im Sinne Benjamins<sup>17</sup> wohl spätestens mit der französischen Revolution zum Zerspringen gebracht wird.<sup>18</sup>

Zwar entbehrt es im französischen Sprachgebrauch der Revolutionszeit eines dem Deutschen analogen Wortgefüges, welches den Begriff des „Politischen“ ausdrücklich bemüht – anders als bei dem über ein Centenarium später entwickelten Begriff der „musique engagée“ (s.u.), gleichwohl bedeutet nicht zuletzt die nun entstehende Titulierung als „Revolutionsmusik“, daß hier „zum ersten Mal in der Geschichte (...) die Musik ihre Legitimation und damit ihr Selbstverständnis explicit aus politischen Prozessen“<sup>19</sup> herleitet:

„Das bedeutet, daß sie sich einerseits selbst als von einer gesellschaftlichen Entwicklung abhängig betrachtet, und daß sie sich andererseits in den Dienst des gesellschaftlichen Prozesses stellen will. Sie soll nicht Selbstzweck, nicht Wert an sich sein, sondern will vielmehr als ein Mittel unter anderen dazu beitragen, Prozesse der Bewußtseinsbildung, der Solidarisierung und Selbstdarstellung voranzutreiben.“<sup>20</sup>

Stenzl weist auf die Unmittelbarkeit hin, mit der sich „in Deutschland eine ebenso radikale, aber genau entgegengesetzte Neufassung des Musikbegriffs im Musikschrifttum der Frühromantik“<sup>21</sup> entwickelte. Insbesondere die von außermusikalischen Funktionen autonome, also von Texten, Programmen und schließlich selbst „den Affekten und Gefühlen der irdischen Welt“<sup>22</sup> losgelöste reine Instrumentalmusik – zu deren Idee Richard Wagner dann in seinem Musikschrifttum der 1850er Jahre den ursprünglich als Polemik gedachten Begriff der „Absoluten

<sup>16</sup> Vgl. Jacqueline Bordes: *Politeia dans la pensée Grecque jusqu'à Aristote*, Paris 1982.

<sup>17</sup> Vgl. Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt/M. 1977, S. 251-262; vgl. weiter Martin Zenck: *Kunst als Begriffslose Erkenntnis*, München 1977, S. 177-182.

<sup>18</sup> Vgl. Becker u. Woebs, a.a.O..

<sup>19</sup> Adelheid Coy: *Die Musik der französischen Revolution*, München 1978, S. 6.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Stenzl 1991, a.a.O., S. 50.

<sup>22</sup> Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1994, S. 13.

Musik“ prägte –<sup>23</sup> galt von nun an als das erstrebenswerte Ideal der Antizipation einer „abgesonderten Welt für sich selbst“<sup>24</sup>, welche demnach das Absolute erahnen lasse:

„Der ältere Musikbegriff, gegen den sich die Idee der absoluten Musik durchsetzen mußte, war die aus der Antike stammende und bis zum 17. Jahrhundert niemals angezweifelte Vorstellung, daß Musik, wie Platon es formulierte, aus Harmonia, Rhythmos und Logos bestehe. Unter Harmonia verstand man geregelte, rational in ein System gebrachte Tonbeziehungen, unter Rhythmos die Zeitordnung der Musik, die in der Antike Tanz oder geformte Bewegung einschloß, und unter Logos die Sprache als Ausdruck menschlicher Vernunft. Musik ohne Sprache galt demnach als reduzierte, in ihrem Wesen geschmälerte Musik: als defizienter Modus oder bloßer Schatten dessen, was Musik eigentlich ist. (Geht man von einem durch Sprache mitgeprägten Musikbegriff aus, so läßt sich außer der Vokal- sogar die Programmmusik rechtfertigen: Sie erscheint nicht als sekundäre Literarisierung ‚absoluter‘ Musik und das Programm nicht als Zusatz ‚von außen‘, sondern als Erinnerung an den Logos, den Musik, um ganz sie selbst zu sein, immer einschließen sollte.)“<sup>25</sup>

Doch ungeachtet einer Diskussion über die (Un-)Bedeutsamkeit von Worttext und -sprache für die Musik respektive ihrer möglichen Wechselwirkung mit dem Politischen, erscheint der ästhetische Autonomiegedanke mit einem durchaus ambivalenten Sozialcharakter behaftet, da er etwa bei Novalis oder Friedrich Schlegel mit „einer polemischen Gereiztheit gegenüber der als borniert empfundenen Gefühls- und Geselligkeitskultur des späteren 18. Jahrhunderts“<sup>26</sup> einherlief und somit den Aspekt des Politischen adversativ tangiert. Dies ist vor allem für die von Carl Dahlhaus ausgeführte Analyse *Über die musikgeschichtliche Bedeutung der Revolution von 1848*<sup>27</sup> von Belang, denn „im ästhetischen Resultat, dem autonomen Werk, das, wie Schelling es ausdrückte, ‚mit der erhabenen Gleichgültigkeit des Schönen‘ über der Alltäglichkeit und deren Elend

<sup>23</sup> Vgl. ebd., S. 24-28.

<sup>24</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Werke und Briefe*, Heidelberg 1967, S. 245.

<sup>25</sup> Dahlhaus 1994, a.a.O., S. 14.

<sup>26</sup> Dahlhaus, ebd., S. 12.

<sup>27</sup> Carl Dahlhaus: *Über die musikgeschichtliche Bedeutung der Revolution von 1848*, in: Melos (1978), S. 15-19.

thront, ist die Differenz der politisch-psychologischen Voraussetzungen, der Gegensatz zwischen dem Glanz, den Kunst einem politischen Durchbruch verleiht, und dem Trost, den sie nach Niederlagen gewährt, nahezu aufgehoben.<sup>28</sup>

Bezeichnenderweise erscheinen jedoch gerade im besagten Revolutionsjahr zwei nach diesbezüglichem Inhalt völlig diametrale Schriften, deren politische Gegenläufigkeit auf eine „Polarisierung der Musikästhetik“<sup>29</sup> in den beginnenden vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts zurückzuführen ist, wie Stenzl unter Berufung auf Karl Gustav Fellerer<sup>30</sup> ausführt. Es handelt sich zum einen um den in der ‚Allgemeinen musikalischen Zeitung‘ vom Juni/Juli 1848 unter dem Titel *Beziehungen zwischen Kunst und Politik* publizierten Artikel von Eduard Krüger, welcher mit der Feststellung: „Daß die Politik ohne Weiteres im Gebiet des schönen wiederklinge, ist eine Forderung der Unmöglichkeit“<sup>31</sup> auf die ästhetischen Positionen von Siegfried Wilhelm Dehn und Gottfried Wilhelm Fink rekurriert. Dem hält auf der anderen Seite Karl Franz Brendel – der gemeinsam mit Adolph Bernhard Marx quasi die Gegenposition einer „metaphysischen Bedeutung der Musik“<sup>32</sup> vertritt – in seinem von der ‚Neuen Zeitschrift für Musik‘ (1848/49) veröffentlichten Aufsatz *Fragen der Zeit* entgegen:

„Jetzt ist es von Wichtigkeit, daß eine deutliche Einsicht in die Bedeutung des Inhaltes den entschiedenen Schritt aus den alten Zuständen heraus in die neuen bewirke, daß der Künstler sich mit Bewußtsein auf den Standpunkt der Gegenwart stelle, und um dies zu vermögen, sich von den Ideen und Empfindungen derselben durchdringen lasse.“<sup>33</sup>

Dieselbe Forderung erhob später auch Franz Liszt, wenn er in seinem 1855 abgefaßten Vorwort für das von A. B. Marx herausgebrachte Lehrwerk *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege* dezidiert formulierte: „Um die Aufgabe der Musik des neunzehnten Jahrhunderts darzulegen, war gerade nötig, was

<sup>28</sup> Ebd., S.21.

<sup>29</sup> Stenzl 1991, a.a.O., S. 50.

<sup>30</sup> Karl Gustav Fellerer: *Der Akademismus in der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts*, Opladen 1976.

<sup>31</sup> Zitiert nach Stenzl 1991, a.a.O., S. 51.

<sup>32</sup> Fellerer, a.a.O., S. 212.

<sup>33</sup> Zitiert nach Stenzl 1991, a.a.O., S. 52.

Marx tat: die Stellung aufzukündigen, welche man ihr außerhalb aller socialen Interessen der Menschen angewiesen.“<sup>34</sup>

Ein diesbezüglich weiterer bemerkenswerter Beitrag entstammt der Feder Wilhelm Heinrich Riehls, welcher sich eigentlich wiederum auf der „konservativen“ Linie von Dehn und Fink bewegt, dem es jedoch ironischerweise ungewollt gelingt, zumindest in frakturierten Ansätzen das potentielle Instrumentarium eines erweiterten Politikbegriffs aufscheinen zu lassen, den er – aus seiner Sicht – konsequenterweise natürlich nicht als mit seinem Ästhetikverständnis interferierend betrachten will. In dem eigentlich als Meyerbeer-Kritik zu lesenden Spontini-Kapitel *Der musikalische Dramatiker des französischen Kaiserthums* aus seinem ersten Band mit dem Titel *Musikalische Charakterköpfe* von 1851 polemisiert Riehl über Meyerbeer wie folgt:

„Es ist kein Vorwurf, wenn sich der Meister große Stoffe wählte, die seiner Gegenwart ans Herz rühren. Aber die Verarbeitung dieser Stoffe im Textbuch ist dann doch bis zur Abenteuerlichkeit abgeschmackt. Dazu kommt das Grundverwerfliche von Meyerbeers musikalischer Schreibart. Hier finden wir unstät umher tastende Experimente mit allen möglichen Formen und Farben, in denen sich so recht die künstlerische Unruhe und Unfertigkeit unserer Zeit spiegelt. Effekte, die so ganz auf die abgespannten und überreizten Nerven unserer feinen Gesellschaft berechnet sind, Züge koketter Raffiniertheit und sinnlich lüsterner Frivolität, in denen recht scharf die innere Verderbniß der aufs höchste gespannten modernen Civilisation abconterfeit ist. Daß eine so berauschte Musik dieser Art die Herzenseinfalt und Sinnesreinheit des Volkes nicht fördert, liegt doch wohl auf flacher Hand.“<sup>35</sup>

Bei aller unfreiwilligen „Paradigmatesse“, ergeben sich aus der Riehlschen Sichtweise cum grano salis beinahe schon Definitionsmuster eines expressionistischen Kunstverständnisses; – und legitimieren an dieser Stelle einen zweiten gewissermaßen historiographischen „Quantensprung“ zur Weimarer Republik, in deren Zeit ja auch Karl Amadeus Hartmann nach eigener Aussage seine politische wie künstlerische Ausprägung erfuhr: Der Politikbegriff erscheint nun seit

---

<sup>34</sup> Zitiert nach ebd.

<sup>35</sup> Wilhelm Heinrich Riehl: *Musikalische Charakterköpfe*, Stuttgart 1876, S. 109.

der Bismarck-Ära endgültig als sämtlicher aristotelischen Ursprünge verlustig und pejorativ auf ein niedrigstes Niveau insbesondere einer inhaltlich negativ besetzten „Partei-“ respektive „Tagespolitik“ reduziert,<sup>36</sup> wofür stellvertretend ein im Tonfall vergleichsweise gemäßigtes Zitat von Eberhard Preussner in der ‚Allgemeinen Musikzeitung‘ aus dem Jahr 1925 steht:

„Man muß den Tageszeitungen wohl oder übel das Recht des Versuches einräumen, ihre Leser politisch zu beeinflussen, aber bis in die Berichte über Musik-Aufführungen darf Politik nicht hinein spielen. Jeder einigermaßen ‚Gebildete‘ betrachtet Kunst als das Gebiet, das frei von allen parteipolitischen Vorurteilen und Kämpfen sein soll.“<sup>37</sup>

Eine differenzierte und zugleich dezidierte Zuspitzung erfährt die Diskussion anlässlich der im Jahr 1930 stattfindenden Uraufführung des Brecht-Eisler-Lehrstücks *Die Maßnahme*, dem die Autoren ein Programm beifügen:

„Das Lehrstück *Die Maßnahme* ist kein Theaterstück im üblichen Sinne. Es ist eine Veranstaltung von einem Massenchor und vier Schauspielern. Den Part der Spieler haben bei unserer heutigen Aufführung (am 13. Dezember 1930), die mehr eine Art Ausstellung sein soll, vier Schauspieler übernommen, aber dieser Part kann natürlich auch in ganz einfacher und primitiver Weise von jungen Leuten ausgeführt werden und gerade das ist sein Hauptzweck (...) Zur Diskussion soll durch diese Aufführung gestellt werden, ob eine solche Veranstaltung politischen Lehrwert hat.“<sup>38</sup>

Die unter der Schriftleitung von Paul Stefan herausgegebenen Musikblätter des ‚Anbruch‘ reagieren mit einer unter der bezeichnenden Leitthematik „Politisierung“ situierten Ausgabe, in welcher Hans Heinz Stuckenschmidt den mit einigen Seitenhieben auf Wagner gespickten Artikel *Politische Musik. Zu Brecht-Eislers ‚Maßnahme‘* veröffentlicht:

<sup>36</sup> Zu den historischen Ursachen vgl. insbes. Helmuth Plessner: *Die verspätete Nation*, Frankfurt/M. 1974.

<sup>37</sup> Zitiert nach Stenzl 1991, a.a.O., S. 53.

<sup>38</sup> zitiert nach Hans Heinz Stuckenschmidt: *Politische Musik. Zu Brecht-Eislers ‚Maßnahme‘*, in: *Anbruch* (1931/ Heft 1), S. 5.

„Diese Fragestellung [gemeint ist die, nach dem politischen Lehrwert, d. Verf.] bezieht eine Kritik der musikalischen Wirkung mit ein, ohne sie zu erwähnen. Aber sie läßt auch unerwähnt, ob die Musik im politischen Lehrstück nicht vielleicht überhaupt entbehrlich ist, und wenn nicht, worin ihre Funktion besteht. Die rein ästhetische Entscheidung (...) kann ja bei dieser primären Frage nicht maßgebend sein, ob Eislers Musik gut ist oder schlecht, kümmert uns erst, wenn wir ihre Notwendigkeit in Verbindung mit dem Lehrstück erkannt haben. Daß man durch Töne auf die Mehrzahl einer Zuhörerschaft ausgesprochen suggestiv einwirken kann, muß wohl nicht bewiesen werden. Darüber hinaus wissen wir (und es sei einmal erwähnt, daß Paul Bekker diese Basis aller neuen musikalischen Soziologie freigelegt hat) um die gesellschaftsbildende Macht der Musik. Die unmittelbare Wirkung, die sie auf den halbwegs empfänglichen ausübt, ist ja der Sinn und Zweck par excellence ihres Daseins. Eben darin liegen freilich auch ihre Gefahren, denn Musik bedarf gelegentlich gar keiner realen Idee, um das Bewußtsein zu lähmen, die Leidenschaften zu wecken und jenen Zustand geistiger Lethargie herzustellen, der schon so oft zu bestimmten agitatorischen Zwecken benützt wurde und noch täglich benützt wird. Musik, als eine stark gefühlsbetonte Kunst, zeigt in einigen Perioden ihrer Entwicklung einen gefährlichen Hang zum Mythologischen, zum Nebulösen, zur Ungeistigkeit. (..) Die Voraussetzung einer Musik, die sich dem politischen Aufklärungswillen gesellt, wäre also: radikaler Verzicht auf die Mittel der Narkotisierung, logischer, gleichsam dialektischer Aufbau und Ausbau des Materials. Daß eine solche Musik im Lehrstück nicht nur nicht überflüssig, sondern geradezu notwendig ist, erklärt sich aus der eigentümlichen Tendenz des menschlichen Geistes, streng und einfach geformte Wahrheiten leichter aufzunehmen und zu memorieren.“<sup>39</sup>

Von einer spürbaren Aversion gegen die Funktionalisierung der Musik auf der Grundlage eines auf „Partei politik“ reduzierten Politikbegriffs – wenn auch offensichtlich von selbigem nachhaltig geprägt – zeugt der als Addendum in motu contrario verfaßte Kommentar von Stefan auf Stuckenschmidt unter derselben, jedoch mit einem Fragezeichen versehenen Überschrift *Politische Musik?*:

„Rechts wie links: Die Kunst bekommt immer mehr die Aufgabe einem Parteiprogramm zu dienen. Man fordert, man komponiert ‚politische‘ Musik. Dergleichen ist der Kunst, der in Jahrtausenden schon vieles zugemutet wurde, nichts besonders Neues. Wenn man

---

<sup>39</sup> Ebd., S. 5-6.

seit Bekker gern auf die ‚gesellschaftsbildende‘ Funktion der Musik hinweist, so muß man auch die andere Seite der Münze betrachten, der Nietzsche das Wort aufgeprägt hat, daß die Künstler und gerade die Musiker fast immer als Schleppträger einer gegebenen politischen Macht, einer ‚Weltanschauung‘ auftreten. (...) Keine Frage, daß auch im Schlepptau Kunstwerke von Bedeutung entstehen können (...): die linksradikale Haltung hat ‚Dreigroschenoper‘, ‚Lehrstück‘, ‚Maßnahme‘ weder gehemmt, noch etwas in ihrem Wert herabgesetzt. Hier sind starke und zeitbedeutende Leistungen gelungen. Nur sollten wir eben diese Werke nicht darum schätzen, weil sie von einer politischen Meinung ausgehen. Völlig falsch ist gar die Behauptung, neue Musik müsse politisch sein, um ins Volk zu kommen, also zu wirken. (...) Man kann sich sehr wohl einen Musiker denken, der von einer ‚neuen‘ Musik doch vor allem Menschlichkeit, die alte Humanität fordert. Einen Musiker, der Ur-Zusammenhänge zwischen der Musik und den Kräften des Weltalls, den geheimen aber wahren Kräften aufrecht erhalten will, Zusammenhänge aus denen sich ergibt, daß Macht böse und der Mensch kein Material ist – wie eine glorreiche Kriegszeit ihn nannte. Vielleicht würde einer Musik solcher Art, einer völlig entpolitisierten Musik die Sachlichkeit fehlen, die Schärfe, der schneidende Hohn, die Überzeugung, daß doch alles vergeblich ist und wir uns kopfüber in ein Nichts zu stürzen haben, sofern es nur ein anderes Nichts ist. Vielleicht hätte derart neue Musik sogar den Mut, romantische Akzidenzien offen einzubekennen, statt sie nur bei der Hintertür einzulassen. Tretet immer ein, frei und offen: parteilos ist nicht gesinnungslos, vermenschlicht nicht entgöttert – und selbst entgöttert noch besser als vergötzt.“<sup>40</sup>

Bezeichnend für das Politikverständnis der Weimarer Zeit ist auch in diesem ganz offensichtlich jedoch mit positivem Approach auf die *Ring*-Ästhetik Wagners rekurrierenden Beitrag die Adversative von Humanität und Politik.

Besagtem Paul Bekker, auf den sich beide Zitate berufen, gebührt nun das Verdienst, jene vielzitierte „gesellschaftsbildende Funktion der Musik“ bereits im Jahr 1916 (!) in seiner Schrift *Das deutsche Musikleben – Versuch einer soziologischen Musikbetrachtung*<sup>41</sup> auf der Grundlage eines aristotelischen Verständnisses politischen Handelns postuliert und seitdem mehrfach erweitert zu haben, so schließlich auch ein Jahr nach oben angeführter Ausgabe des ‚An-

<sup>40</sup> Paul Stefan: *Politische Musik?*, in: Anbruch (1931/Heft 1), S. 9.

<sup>41</sup> Paul Bekker: *Das deutsche Musikleben - Versuch einer soziologischen Musikbetrachtung*, Stuttgart 1916.

bruchs' in seinem Aufsatz *Musikpolitik*<sup>42</sup> aus dem Jahr 1932, in dem erstmals eine maßgebliche auch begriffliche Wendung von der bis dato lediglich „politisierten“ respektive fragwürdigen „politischen Musik“ hin zu einer explicit auf das ästhetische Phänomen bezogenen „Musik-Politik“ praktiziert wird, nämlich als einer „so produktiv wie möglichen Gestaltung der Beziehung zwischen Kunst und Menschen“<sup>43</sup>.

Als gleichsam historisches „Re-take“ muß daher die – nach den Phasen der Perversion bzw. des Mißbrauchs von Kunst im Dritten Reich sowie der darauffolgenden auch kulturpolitischen „Reaktions-Ära“ unter Adenauer – ab Ende der sechziger Jahre erneut aufflammende Diskussion allein schon über eine Eventualität politischer Musik betrachtet werden, wofür exemplarisch der folgende Kommentar von Hans Vogt zu Luigi Nonos Oper mit dem diesbezüglich doppelt bezeichnenden Titel *Intolleranza 60* angeführt werden kann:

„Was Nono hier und in anderen ähnlichen Werken unternimmt, rührt an die Grundsatfrage: ist politische Musik möglich? (...) Es gibt keinen Nachweis dafür, daß Musik irgend etwas bedeute, was außerhalb ihrer selbst läge. Sie hat keinen anderen Inhalt als den musikalischen, sie ist nur existentiell zu fassen. Wird Musik in Richtung eines sonstigen Inhalts oder einer sonstigen Bedeutung interpretiert, so mag dies zwar reizvoll, gelegentlich – als Gleichnis – sogar verständnisfördernd sein, ist aber aus der Substanz der Töne her nicht zu begründen. Interpretationen solcher Art bauen auf Außermusikalischem auf. (...) Töne allein sind begriffslos. Dies zeigt sich daran, daß ohne Kontext jeder Musik nahezu jeder beliebige Inhalt unterstellt werden kann, was unendlich oft bewiesen wurde.“<sup>44</sup>

Die hier getroffenen Aussagen sind vorsichtig formuliert zumindest als problematisch zu bezeichnen, da sie einen viel zu beengten inhaltlichen Horizont hinsichtlich einer „bloßen Immanenz“<sup>45</sup> fokussieren. Denn daß der Mensch auch zu begriffsloser Erkenntnis fähig sein könnte, läßt sich nun einmal seit Kant und mit prominentem Blick auf die Musik spätestens seit Adorno nicht mehr ganz so

<sup>42</sup> Paul Bekker: *Musikpolitik*, in: Die Musikpflege 3 (1932), S. 364-367.

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Hans Vogt: *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart 1972, S. 54 u. 55.

<sup>45</sup> Vgl. hierzu insbes. Zenck 1977, a.a.O..



pauschal bestreiten.<sup>46</sup> Insgesamt zeigen die verwendeten Sprachmuster, mit denen Vogt die Musik Nonos als permanente Projektionsfläche seiner persönlichen Rezeption begreift (die Rede ist von „Propaganda“ oder auch „politischer Waffe“<sup>47</sup>) auf geradezu frappierende Weise: „Die das Wortgefüge ‚politische Musik‘ bei Vogt tragende Denkstruktur ist jene von Wilhelm Heinrich Riehl von 1851.“<sup>48</sup>

Die erneut mit aller Schärfe geführte Debatte zeitigte beinahe zwangsläufig auch massivste verbale Entgleisungen: Bereits im Jahr 1965 hatte die ‚Rhein-Zeitung‘ in einem fast unerträglich auffällig an den Nazi-Jargon erinnernden Artikel das bereits in den zwanziger Jahren<sup>49</sup> kursierende Wort eines im Hinblick auf die Kunst angeblichen „Reinlichkeitsbedürfnisses“ der Deutschen wieder aufgegriffen und gewissermaßen als Gipfelpunkt der Infamie gar postuliert:

„Wir wollen froh sein, daß Moralisten wie Heinrich Heine, Kurt Tucholsky tot sind und wir sie loben können. Lebten sie noch, wir müßten sie aus unserem Reinlichkeitsbedürfnis heraus erneut verbieten.“<sup>50</sup>

Unabhängig von derartigen, eine angenommene Geschmacksgrenze weit hinter sich lassenden Verbalinjurien kann allerdings konstatiert werden: Auch in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts sind es wieder die bereits bekannten antagonistischen Extrempositionen, zwischen denen Dahlhaus mit seinen grundlegenden *Thesen über engagierte Musik*<sup>51</sup> zumindest ansatzweise dialektisch zu vermitteln sucht, wenngleich er kaum seine Sympathie für diejenige Fraktion verhehlt, welche der Musik als behaupteter autonomer Kunst eine politisch relevante Dimension grundsätzlich bestreitet und diese allenfalls vermöge eines adjizierten Wort-Textes respektive einer außermusikalischen Funktion einzuräumen sich geneigt zeigt. Demgegenüber betrachtet die andere Seite, nicht zuletzt unter vehementer Berufung auf die bereits behandelten Postu-

---

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> Vogt, a.a.O., S. 57.

<sup>48</sup> Stenzl 1991, a.a.O., S. 54.

<sup>49</sup> Vgl. ebd., S. 53.

<sup>50</sup> ‚Rhein Zeitung‘ vom 27. Mai 1965; zitiert nach Kurt Tucholsky: *Politische Texte*, hg. v. Fritz J. Raddatz, Hamburg 1984, S. 111.

<sup>51</sup> Carl Dahlhaus: *Thesen über engagierte Musik*, in: Otto Kolleritsch (Hg.): *Musik zwischen Engagement und Kunst*, Graz 1972, S. 7-19.

late Brechts und Eislers, nunmehr sämtliche Typologien der Musik als von politischen Virtualitäten disponiert, verbunden mit einem immanenten, gleichwohl plakativen Anspruch auf Gesellschaftsveränderung. Die von beiden Lagern mit äußerster Polemik geführte und zugleich von Dogmatismus und Pauschalismus gekennzeichnete Debatte unterliegt ganz offensichtlich einem jeweils gegenseitigen elementaren Mißverständnis, welches Hanns-Werner Heister wie folgt pointiert:

„Die Borniertheit, zu unterstellen, nur der Wort-Text könne das Politische sein, ist der anderen symmetrisch, jeder Ton müsse es schon ausdrücken. Die Zwölftontechnik immerhin zum Beispiel wurde ein Politikum, da die Nazis sie als ‚jüdisch‘ und ‚kulturbolschewistisch‘ verfemten – und die Komponisten sie in der Musik des antifaschistischen Widerstands entsprechend verwendeten. Und die *Fabbrica illuminata* von Nono ist nicht nur, sondern klingt auch anders als der *Marteau sans maître* von Boulez.“<sup>52</sup>

Hinzu kommt auf beiden Seiten das bereits mehrfach angeführte durch den sogenannten „Machiavellismus“ geprägte Politikverständnis. Im Rahmen einer definitorischen Periphrasierung politisch-„engagierter Musik“ – eine Bezeichnung, die signifikanterweise auf den von Jean-Paul Sartre und Julien Benda geprägten Begriff der „littérature engagée“ rekurriert – unterscheidet Dahlhaus jedoch ferner Musikwerke, denen intentional ein subjektiv-engagiertes Moment des Komponisten zugrunde liegt, von solchen mit explicit politischer Funktion. Eine von Dahlhaus behauptete ästhetische Anpassung letztgenannter an die Hörgeohnheiten des adressierten Publikums bedeute jedoch zwangsläufig zugleich ihren „ästhetischen Ruin“<sup>53</sup>, während hinwieder zwar als politisch intendierte, jedoch keiner diesbezüglichen Funktion unterworfenen Werke als autonome Musik eventuell sogar von ästhetischem Wert sein könnten: „Arnold Schönbergs *Überlebender aus Warschau* ist subjektiv engagierte, aber keine politisch funktionale Musik; und es ist verfehlt, sich auf Schönbergs Werk zu berufen, wenn man zu zeigen versucht, daß politische Musik von Rang möglich ist.“<sup>54</sup> Die prinzipielle

<sup>52</sup> Hanns-Werner Heister: *Für das Neue, Andere, Humane. Zum Begriff ‚Politische Musik‘*, in: MusikTexte 39 (1991), S. 47.

<sup>53</sup> Dahlhaus 1972, a.a.O., S. 9.

<sup>54</sup> Ebd., S. 7.

Fragwürdigkeit dieser These wird zudem durch ein veritables *Fait accompli* untermauert: Daß nämlich gerade das Beispiel des *Überlebenden aus Warschau* – ebenso wie etwa Hartmanns Klaviersonate „27. April 1945“ – unter dem auch funktionalen Aspekt des „öffentlichen Erinnerns“ ein kategoriales Politikum ersten Ranges darstellt (s.u.).

Der behaupteten Dichotomie von funktionaler versus autonomer Musik als einander ausschließende Kategorien vehement entgegentretend, hatte Adorno in seinen *Noten zur Literatur* das Argument eines „polemischen Apriori“<sup>55</sup> eingeführt, demzufolge autonome Kunst in ihrer Verselbständigung gegen das Reale zugleich auch als Protest gegen eine Realität gesehen werden kann, von der sie sich vermöge ästhetischer Kontemplation abwendet, und damit ebenfalls zu einem Politikum avanciert. Im direkten Umkehrschluß als politischer Eskapismus verstanden, steht autonome Kunst jedoch in ihrer indirekten Sekundanz des jeweilig Bestehenden für „konservatives Engagement“<sup>56</sup>, oder gerät – als dritte Möglichkeit – sofern sie gegen das „herrschende“ Ästhetikverständnis ihrer Zeit verstößt, solchermaßen zu einem im schlimmsten Fall als „entartet“ stigmatisierten „Politikum wider Willen“. Sozusagen als Pointe erscheint in diesem Zusammenhang die von Dahlhaus getroffene Feststellung eines bislang lediglich utopischen Charakters des Autonomiegedankens für die Musik, deren „manifeste Dienstbarkeit“<sup>57</sup> im 19. Jahrhundert allein einer „Unterwerfung unter Marktgesetze“<sup>58</sup> im 20. Jahrhundert gewichen sei:

„Statt daß mit inquisitorischem Gebaren unablässig ‚gesellschaftliche Relevanz‘ der Musik gefordert wird – als wäre die Relevanz nicht gerade bei den übelsten Produkten der Schlagerindustrie unbezweifelbar –, sollte man die Autonomie der Kunst als das erkennen, was sie ist: als Utopie, die endlich einmal realisiert werden sollte und die dadurch, daß sie als ideologische Verkleidung eines Zustands ökonomischer Fesselung der Musik mißbraucht worden ist, ihren Wahrheitsgehalt keineswegs eingebüßt hat.“<sup>59</sup>

<sup>55</sup> Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 1974, S. 410.

<sup>56</sup> Dahlhaus 1972, a.a.O., S. 14.

<sup>57</sup> Ebd., S. 18.

<sup>58</sup> Ebd.

<sup>59</sup> Ebd., S. 18-19.

Die nach Art einer Quadratur des Kreises geführte Diskussion eines qualitativen Musikbegriffs auf der Folie der kategorialästhetischen Terminologiekomplexe von ‚absolut‘, ‚autonom‘, ‚funktional‘ und ‚engagiert‘, sowie die vorangegangenen Ausführungen zur Begriffsgeschichte einer „politischen Musik“ belegen nun im historiographischen Anschluß an Praetorius und ohne einer nebulösen Omnipräsenz des Politischen das Wort reden zu wollen, daß selbst die mit Blick auf die Musik dialektisch ausdifferenzierteste Argumentation nur mangelhaft greift, wenn der diesbezüglich zugrundegelegte Politikbegriff inhaltlich zu begrenzt gefaßt oder zu eindimensional akzentuiert wird. Die Behandlung der Frage nach einer möglichen Interferenz der Begriffsfelder Kunst (Musik) und Politik erfordert demzufolge einen grundsätzlich revidierten theoretischen Ansatz.

## 2. Der Begriff des ‚politischen Handelns‘ bei Hannah Arendt als Grundlage für eine politische Theorie der Ästhetik

Die Feststellung Hannah Arendts, daß der Sinn von Politik die Freiheit – gemeint ist die Freiheit zu handeln – sei, ja daß sogar „der Sitz der Freiheit ausschließlich im politischen Bereich lokalisiert ist“<sup>60</sup>, beruht auf dem aristotelischen Verständnis von Politik als der gemeinschaftlichen Selbstbestimmung von Freien und Gleichen, welche „als öffentlich Sichtbare, zu einer Handlungs-, Urteils- und Erinnerungsgemeinschaft verbunden, einen ihre individuelle Sterblichkeit überdauernden, weltlichen Aufenthaltsraum etablieren.“<sup>61</sup> Als grundlegend für den Politikbegriff bei Aristoteles sieht Arendt dabei seine kategoriale Dichotomisierung zwischen dem ‚oikos‘ als Bereich des Privaten und der ‚agora‘ als dem öffentlichen Raum, auf dem Politik gleichsam ausschließlich verhandelbar ist: „Freiheit kann der Sinn von Politik nur sein, wenn wir unter dem Politischen einen öffentlichen Raum verstehen, der sich nicht nur von der Sphäre des Privatlebens abgrenzt, sondern sogar immer in einem gewissen Gegensatz zu ihr steht.“<sup>62</sup> Im Umkehrschluß hierzu muß es sogar eine Privatsphäre geben, damit Handeln in Freiheit, „also die politische Fähigkeit par excellence“<sup>63</sup>, überhaupt erst ermöglicht wird. Auf die Kunst traduciert, kann dies nach Meinung des Komponisten Jakob Ullmann allein eine analoge Konsequenz nach sich ziehen:

„Politik, der name verrät seine herkunft, politik, eine politische dimension auch des künstlerischen, des musikalischen handelns kann es nur im öffentlichen raum, auf der a g o r a geben. Ohne die trennung von privat und öffentlich, von ‚oikos‘ und ‚agora‘ kann kein politisches handeln existieren. Man muß hinausgehen, aus dem privaten in den öffentlichen raum sich begeben, um am politischen handeln teilzunehmen und um

<sup>60</sup> Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 2002, S. 41.

<sup>61</sup> Karl-Heinz Breier: *Hannah Arendt*, in: Theo Stammen u.a.: *Hauptwerke der politischen Theorie*, Stuttgart 1997, S. 10.

<sup>62</sup> Hannah Arendt: *Freiheit und Politik*, in: Dies.: *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, München 1994, S. 209.

<sup>63</sup> Ebd., S. 204.

informationen zu erhalten und zu verbreiten. (Das inzwischen altertümliche Wort ‚veröffentlichen‘ recurriert ja genau auf diesen Sachverhalt.)“<sup>64</sup>

Doch die Zeiten massenmedialer Omnipräsenz zeitigen – im Anschluß an das Verständnis von Öffentlichkeit als ästhetische Kategorie –<sup>65</sup> jenes Paradox, „das Öffentliche zu privatisieren und das Private zum Gegenstand der öffentlichen Sorge zu machen“<sup>66</sup> – zum einen begibt man sich nach Hause, um mittlerweile gar via Satellit zu verfolgen, was auf der globalen ‚agora‘ vor sich geht, zum anderen erscheint der totale Ausverkauf des Privaten in den Massenmedien allgegenwärtig – die abgezogene Haut des Marsyas wird Stück für Stück zu Markte getragen.<sup>67</sup>

In entsprechender Weise rezipiert Arendt nun vor allem den aristotelisch geprägten Topos vom Leben als „Tätigkeit“<sup>68</sup> und thematisiert in ihrem legendären Werk *The Human Condition* (deutsch: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*) aus dem Jahr 1958 die frappierende Frage nach dem, „was wir eigentlich tun, wenn wir tätig sind“<sup>69</sup>. Ihre diesbezüglich unter den Begriff der „Vita activa“ subsumierten drei basiskategorialen Tätigkeitsbereiche des Menschen legt die Philosophin bereits in einem vier Jahre zuvor verfaßten Brief an Martin Heidegger als diejenigen dar, welche „von der *vita contemplativa* aus gesehen in den einen Topf der *vita activa* gewöhnlich geworfen wurden: also Arbeiten – Herstellen – Handeln, wobei Arbeiten und Handeln am Modell des Herstellens verstanden wurden: die Arbeit wurde ‚produktiv‘ und das Handeln im Mittel-Zweck-Zusammenhang interpretiert.“<sup>70</sup> Die Philosophin weist jedoch in *The Human Condition* auf die Tatsache hin, daß der Begriff der „Vita activa“ erstmals in der mittelalterlichen Philosophie als lateinische Übersetzung des aristotelischen βίος πολιτικός aufscheint und damit seine entscheidende Umdeutung erfährt:

<sup>64</sup> Jakob Ullmann: *Die macht der bilder und die kraft der sprache. Zur politischen dimension des musikalischen*, in: MusikTexte 39, (1991), S. 43.

<sup>65</sup> Siehe Fußnote 194.

<sup>66</sup> Arendt 1994, a.a.O., S. 209.

<sup>67</sup> Vgl. u.a. Neil Postman: *Wir amüsieren uns zu Tode*, Frankfurt/M. 1985; vgl. weiter Erwin Chargaff: *Kritik der Zukunft*, Stuttgart 1983.

<sup>68</sup> Vgl. Aristoteles: *Die Nikomachische Ethik*, München 1978.

<sup>69</sup> Arendt 2002, a.a.O., S. 14.

<sup>70</sup> Ursula Ludz (Hg.): *Hannah Arendt / Martin Heidegger. Briefe 1925 bis 1975*, Frankfurt/M. 1998, S. 145-146.

„(...) der Hauptunterschied zwischen diesem aristotelischen Begriff und der späteren mittelalterlichen *Vita activa* [liegt] darin, daß Aristoteles damit ausdrücklich nur den Bereich des im eigentlichen Sinne Politischen meinte, und mit ihm das Handeln (*πράττειν*) als die im eigentlichen Sinne politische Tätigkeit. Im Sinne der Griechen konnten weder Arbeiten noch Herstellen überhaupt einen *βίος* bilden, das heißt eine Lebensweise, die eines freien Mannes würdig ist und in der sich Freiheit manifestiert; da sie dazu dienten, das Notwendige herbeizuschaffen und das Nützliche zu produzieren, waren sie unfrei, nämlich gezwungen von den Nöten und Wünschen der Menschen.“<sup>71</sup>

Bezeichnend erscheint in diesem Zusammenhang ein Vergleich zu den von Martianus Capella etwa um das Jahr 400 auf ihre Siebenordnung fixierten *Artes liberales* des lateinischen Mittelalters, welche ebenfalls jene „Tätigkeiten“ analog als Kunstform bezeichneten, die nur dem „Freien“ erlaubt und würdig waren, da sie weder körperliche Anstrengung bedeuteten, noch auf Handwerk oder gar Gelderwerb ausgerichtet waren und ihn (den Freien) zugleich im ethischen Sinne degagierten. Die *Ars musica* wird dabei dem sich mathematisch begründenden Quadrivium, als dem „vierfachen Weg zur vernunftmäßigen Einsicht“ (*quadruplex via ad sapientiam*), zugeordnet. Sie tritt jedoch in ihrer Spielart als auf praktische *Eloquentia* zielende *Ars cantus*, also aufgrund der Analogie zwischen musikalischer Syntax (*compositio*) und Grammatik, ebenfalls mit dem Trivium der *Artes dicendi* in Beziehung,<sup>72</sup> was sowohl in ästhetischer Hinsicht, als auch bezogen auf die Mehrdimensionalität politischen Handelns signifikante Konsequenzen zeitigt.

Die nun im oben zitierten Brief an Heidegger implizit vorweggenommene Kritik Arendts an der Platonischen Tendenz, die Kategorie des Handelns durch die des Herstellens zu ersetzen, zeigt eine für Arendts Politikverständnis maßgebliche „Wieder-Holung“ des Handelns als eben einzig möglicher Tätigkeitsmodalität des Politischen:

---

<sup>71</sup> Arendt 2002, a.a.O., S. 23.

<sup>72</sup> Vgl. u.a. Heinrich Hüsch: *Die Musik im Kreise der artes liberales*, Kgr.-Ber. Hamburg 1956.

„Das Handeln ist die einzige Tätigkeit der *Vita activa*, die sich (...) direkt zwischen Menschen abspielt. Die Grundbedingung, die ihr entspricht, ist das Faktum der Pluralität, nämlich die Tatsache, daß nicht ein Mensch, sondern viele Menschen auf der Erde leben und die Welt bevölkern. Zwar ist menschliche Bedingtheit in allen ihren Aspekten auf das Politische bezogen, aber die Bedingtheit durch Pluralität steht zu dem, daß es so etwas wie Politik unter Menschen gibt, noch einmal in einem ausgezeichneten Verhältnis; sie ist nicht nur die *conditio sine qua non*, sondern die *conditio per quam*.“<sup>73</sup>

Pluralität als Grundvoraussetzung politischen Handelns mit allen seinen Aporien („die Unabsehbarkeit der Konsequenzen, das Nicht-wieder-rückgängig-machen-Können der einmal begonnenen Prozesse und die Unmöglichkeit, für das Entstandene je einen Einzelnen verantwortlich zu machen“<sup>74</sup>), „ohne die es weder einen Erscheinungsraum noch einen öffentlichen Bereich gäbe“<sup>75</sup>, degradiert jedoch spätestens mit Platons als Reaktion auf das Verfahren gegen Sokrates erhobenem Postulat nach Inthronisierung eines Philosophenkönigs, welcher „dann vermöge seiner ‚Weisheit‘ die Schwierigkeiten des Handelns“<sup>76</sup> gleichsam ab-solviert:

„Nicht Grausamkeit ist das Merkmal der Tyrannis, sondern die Vernichtung des öffentlich politischen Bereichs, den der Tyrann aus ‚Weisheit‘ – weil er sich, und vermutlich sogar zu Recht einbildet, es besser zu wissen – oder aus Machthunger für sich monopolisiert, daß er also darauf besteht, daß die Bürger sich um ihre Privatangelegenheiten kümmern und es ihm, dem ‚Herrscher überlassen, sich der öffentlichen Geschäfte anzunehmen‘“<sup>77</sup>

Arendt bestreitet keineswegs die Tatsache, „daß die Griechen im Allgemeinen und Aristoteles im Besonderen nicht sehr gut gewußt hätten, daß menschliches Zusammenleben immer in irgendeiner Form der Organisation vor sich geht oder daß Herrschaft als solche möglicherweise eine ausgezeichnete Lebensweise dar-

<sup>73</sup> Arendt 2002, a.a.O., S. 17.

<sup>74</sup> Ebd., S. 279.

<sup>75</sup> Ebd..

<sup>76</sup> Ebd., S. 280.

<sup>77</sup> Ebd..



stellt<sup>78</sup>. Nicht etwa an der Möglichkeit politischer Organisation des Gemeinwesens aufgrund von Regeln und Gesetzen, sondern vielmehr an der bei Platon lesbaren Identifizierung von „Wissen mit Befehlen und Herrschen und von Handeln mit Gehorchen und Vollstrecken“<sup>79</sup> krankt nach Arendt das Politikverständnis bis in hin zur Gegenwart (s.o. – historischer Abriß) aufgrund seiner ein-dimensionalen Reduktion auf das reine Herrschaftsverhältnis als Leitkategorie:

„So groß ist die Verführung, die menschlichen Angelegenheiten durch die Einführung einer unpolitischen Ordnung zu stabilisieren, daß der größte Teil der politischen Philosophie seit Plato sich mühelos als eine Geschichte von Versuchen und Vorschlägen darstellen ließe, die theoretisch und praktisch darauf hinauslaufen, Politik überhaupt abzuschaffen. Schon die Rolle des traditionellen Herrschaftsbegriffs, bzw. der Vorstellung, daß alle Politik eine Form der Herrschaft sei und daß es zum Wesen des Rechtsstaats gehöre, das Herrschen und Beherrschtwerden, Befehlen und Gehorchen auf Grund positiver Gesetze zu regeln, ist kennzeichnend in dieser Beziehung. Der uralte Gemeinplatz (der sich bereits bei Plato und Aristoteles findet, wo er aber nicht nur kein Gemeinplatz war, sondern im Gegenteil von gefährlicher Originalität), daß jede politische Gemeinschaft aus Herrschenden und Beherrschten bestehe, worauf sich ja die geläufigen Definitionen der Staatsformen (...) gründen, beruht letztlich nicht einmal auf Menschenverachtung, sondern auf einem nur zu begründeten Mißtrauen gegen menschliches Handeln, bzw. auf dem aus ihm sich ergebenden Bestreben, dies Handeln überflüssig zu machen.“<sup>80</sup>

Die politische Relevanz des Handelns und seiner Analogie im Sprechen<sup>81</sup> ergibt sich für Arendt aus seinem – auch den Fragmentbegriff mit einschließenden – Prozeßcharakter, aus dem sich zwar eine beträchtliche Erweiterung menschlicher Potentialitäten und Kompetenzen begründet, welcher jedoch weitergehend potentiell endlose Entwicklungsgänge mit überdies unabsehbaren Resultaten initiert.– Es ergeben sich ferner signifikante Parallelen etwa zur phänomenolo-

---

<sup>78</sup> Ebd., S. 23.

<sup>79</sup> Ebd., S. 285.

<sup>80</sup> Ebd., S. 281.

<sup>81</sup> Vgl. Ausführungen zu den Artes liberales; vgl. weiter Sartres Aphorismus: „Sprechen heißt handeln durch enthüllen“, in: Jean-Paul Sartre: *Was ist Literatur? Ein Essay*, Hamburg 1958, S. 17.

gischen (Roman Ingarden)<sup>82</sup> oder existentialontologischen (Heidegger)<sup>83</sup> Ästhetik, die essentialistisch das überzeitliche Moment ästhetischer Phänomene prononcierten:

„Während Herstellungsprozesse ihre Kraft in der Herstellung verausgaben und in ihren jeweiligen Endprodukten erlöschen, erlischt die Kraft, durch die ein Handlungsvorgang entfesselt wurde, überhaupt nicht; keine einzelne Tat ist gewaltig genug, sie zu erschöpfen, und sie kann sogar nach vollendeter Tat, als sei nichts geschehen noch anwachsen und die Folgen des Getanen anreichern. Was im Bereich der menschlichen Angelegenheiten überdauert, sind diese einmal entfesselten Prozesse des Getanen, und ihr Andauern in den Folgen ist unbegrenzt, begrenzt höchstens von dem Bestand der Menschheit auf der Erde, aber weder von der Sterblichkeit der Menschen noch von der Vergänglichkeit irdischer Materie. Der Grund, warum wir unfähig sind, das Resultat und das Ende einer Handlung mit Sicherheit im voraus zu bestimmen, ist einfach der, daß ein Getanes kein Ende hat. Der durch eine einzige Tat entfesselte Prozeß kann buchstäblich in seinen Folgen durch die Jahrhunderte und Jahrtausende dauern, bis die Menschheit selbst ein Ende gefunden hat.“<sup>84</sup>

Dem „Non omnis confundar“ (Bloch) des Meta-Zeitlichen immaniert komplementär der von Arendt kreierte Begriff der „Natalität“ als maßgebliches Kriterium für die Prozesshaftigkeit des Handelns und des Sprechens. Dieser antonym für „Mortalität“ verwendete Neologismus, welcher den Anfang – das „Initium“ – bezeichnet, „der mit unserer Geburt in die Welt kam, und dem wir dadurch entsprechen, daß wir selbst aus eigener Initiative etwas Neues anfangen“<sup>85</sup>, charakterisiert zudem die von der Philosophin konstatierte „Bedingtheit“<sup>86</sup> des menschlichen Seins (Condition humaine), welche sie der von Aristoteles am Gedanken des *télos* orientierten und behaupteten Natur des Menschen entgegnet:

<sup>82</sup> Vgl. Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931; vgl. weiter Ders.: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk, Bild, Architektur, Film*, Tübingen 1962.

<sup>83</sup> Vgl. Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks* (mit einer Einführung v. Hans-Georg Gadamer, Stuttgart 1992).

<sup>84</sup> Arendt 2002, S. 297.

<sup>85</sup> Ebd., S. 215.

<sup>86</sup> Ebd., S. 19.

„Die Tatsache, daß der Mensch zum Handeln im Sinne des Neuanfangens begabt ist, kann daher nur heißen, daß er sich aller Absehbarkeit und Berechenbarkeit entzieht, daß in diesem einen Fall das Unwahrscheinliche selbst noch eine gewisse Wahrscheinlichkeit hat, und daß das, was ‚rational‘, d.h. im Sinne des Berechenbaren, schlechterdings nicht zu erwarten steht, doch erhofft werden darf. Und diese Begabung für das schlechthin Unvorhersehbare wiederum beruht ausschließlich auf der Einzigartigkeit, durch die jeder von jedem, der war, ist oder sein wird geschieden ist, wobei aber diese Einzigartigkeit nicht so sehr ein Tatbestand bestimmter Qualitäten ist oder der einzigartigen Zusammensetzung bereits bekannter Qualitäten in einem ‚Individuum‘ entspricht, sondern vielmehr auf dem alles menschliche Zusammensein begründenden Faktum der Natalität beruht, der Gebürtlichkeit, kraft deren jeder Mensch einmal als ein einzigartig Neues in der Welt erschienen ist. (...) Handeln als Neuanfangen entspricht der Geburt des Jemand, es realisiert in jedem einzelnen die Tatsache des Geborens; Sprechen wiederum entspricht der in dieser Geburt vorgegebenen absoluten Verschiedenheit, es realisiert die spezifisch menschliche Pluralität, die darin besteht, daß Wesen von einzigartiger Verschiedenheit sich von Anfang bis Ende immer in einer Umgebung von ihresgleichen befinden.“<sup>87</sup>

Abgesehen von einem ihrer Zartheit des Denkens gemäßen ungleich optimistischeren Sprachduktus als dem der Heideggerschen „Geworfenheit“, ist mit dem *hóros mésoi* der „Gebürtlichkeit“ im Arendtschen Syllogismus (Handeln ist Neuanfangen) nun ein maßgeblicher Aspekt politischer Dimensionierung nach zwei Seiten hin entwickelt: Zum einen, „soweit es der Gründung und Erhaltung politischer Gemeinwesen dient“, erzeugt das Handeln die *Conditio* „für eine Kontinuität der Generationen, für Erinnerung und damit für Geschichte“<sup>88</sup>. Auf der anderen Seite kreierte sich originäres Handeln im *initium* zugleich auch immer mittels unerwarteter und fortgesetzter Unterbrechung der vorgeprägten respektive automatisierten Abläufe des Lebensprozesses auf den reinen Ordnungsebenen von Arbeiten und Herstellen.

Eine politische Theorie der Ästhetik auf der Grundlage des Arendtschen Handlungsbegriffs wäre somit auch auf der Folie der von Jean-Paul Sartre konsta-

---

<sup>87</sup> Ebd., S. 217

<sup>88</sup> Ebd., S. 18

tierten Dialektik zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik zu betrachten,<sup>89</sup> zumal da neben dem Einweben in einen Traditionszusammenhang ein wesentliches politisches Moment in der Kunst immer auch in einer Sistierung des Politischen erfahrbar wird, was zum einen ebenso ein Durchkreuzen von privater mit öffentlicher Sphäre bedeuten kann und infolgedessen zum anderen den Handlungscharakter zusätzlich akzentuiert. Mit Blick auf das postdramatische Theater formuliert Hans-Thies Lehmann diese „Praxis der Unterbrechung der Regel“ in einer für die Kunst global induzierbaren Weise:

„[Heiner] Müllers Satz, es sei die Aufgabe der Kunst, ‚die Wirklichkeit unmöglich zu machen‘, trifft diese Radikalität. Gegen den bornierten, scheinbar wohlinformierten Pragmatismus, dessen Ratio noch immer in die Katastrophe geführt hat, deutet ästhetische Praxis der Ausnahme auf die Grundlosigkeit des Gesetzes, alles Gesetzten und besonders auf das von uns selbst Gesetzte hin und schärft so (...) den Sinn für die Ausnahme. Nicht für die bessere politische Regel, nicht für die angeblich oder vielleicht auch wirklich bessere Moralität, nicht für das beste aller möglichen Gesetze. Sondern den Blick für das, was in aller Regel die Ausnahme bleibt, für das Liegengelassene, das Unaufgehobene, das, was nicht aufgeht und darum einen Anspruch darstellt: geschichtlich an die Erinnerung, gegenwärtig an die Abweichung.“<sup>90</sup>

Zu ergänzen wäre: – zukünftig als Utopie eines „Miteinander des Verschiedenen“<sup>91</sup>.

Für die Musik als aufgrund ihrer Ungegenständlichkeit besonders ausgezeichnete Kunstform könnte dies im Rang des Politischen jedoch vor allem heißen: Nicht die Behandlung eines politischen Gegenstands gleichsam als äußeres Programm verleiht ihr politischen Charakter, sondern lediglich die Erschütterung der eigenen Regeln<sup>92</sup> im re- wie protentionalen Verlauf. – Die solchermaßen öffentliche Widerspiegelung von Trauer, sowie die Setzung eines Denkmals im

<sup>89</sup> Vgl. Sartre 1958, a.a.O.; vgl. hierzu Martin Zenck: *Entwurf einer Soziologie der musikalischen Rezeption*, in: *Die Musikforschung* 33 (1980), S. 253-279.

<sup>90</sup> Hans-Thies Lehmann: *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin 2002, S. 19.

<sup>91</sup> Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 6, Frankfurt/M. 1990, S. 153.

<sup>92</sup> Vgl. Lehmann 2002, a.a.O..

kollektiven Gedächtnis als Politikum stehen hierzu nicht in Differenz, wenngleich auch dies im Sinne Arendts keinen Widerspruch bedeutete. Denn sowohl der Handlungsbegriff Arendts, als auch die Idee einer „doppelten Mimesis“ bereits im ästhetischen Denken des Aristoteles<sup>93</sup> und ihrer späteren Anwendung auf die Musik in der Widerspiegelungstheorie von Georg Lukács<sup>94</sup>, integriert zugleich eine autoreflexive Kunstauffassung, wie sie etwa von Mathias Spahlinger vertreten wird. Spahlinger zufolge wären mögliche Indikatoren des Politischen in der Musik mindestens analog zu, wenn nicht gar identisch mit Denkformen und Fühlweisen, „mit denen staats [sic] gemacht wird“<sup>95</sup>:

„seelenzustand, stimmung, bewegungsarten, energetik, gestik, artikulation, intonation auf der seite der sprache der gefühle und des ‚herzensergusses‘ [Christian Friedrich Daniel Schubart; vgl. hierzu das Kapitel über Hartmanns musikalische Modelle, d. Verf.], das verhältnis der einzelheiten zum ganzen und ob es darin fixe oder unteilbare einheiten überhaupt gibt, hierarchische, syntaktische, parataktische ordnungen oder strikte regelhaftigkeit, das verhältnis zur zeit, zu teleologie und konsequenzlogik als konstruktive aspekte sind indikatoren des politischen in der musik, aber nicht unabhängig von einem bestimmten stil, musik ist nicht unmittelbar universell, allgemeinverbindliches sagt sie nur in einem besonderen soziolekt.“<sup>96</sup>

In einem Brief aus dem Jahr 1943 hatte Arnold Schönberg seiner Überzeugung Ausdruck verliehen, „daß ein Komponist, wenn er von seinen eigenen Problemen spricht, zugleich die Probleme der Menschheit behandelt. Doch tut er das in symbolischer Weise, ohne bisher imstande gewesen zu sein, ein bestimmtes Vokabular zu entwickeln, das Dinge der Philosophie, Ökonomie oder Probleme der Arbeit, Gesellschaft oder Moral ausdrückte. So ist das ‚Freiwerden des schöpfe-

<sup>93</sup> Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart 1993, Kap. 6, 1440b-1150a, S. 18-19.

<sup>94</sup> Georg Lukács: *Ästhetik*, Bd. III, 11. Kap.. Grundfragen der ästhetischen Mimesis: 1. Musik, Neuwied u.a. 1972 (dort insbesondere zur „gedoppelten Mimesis“ der Musik, S. 111); vgl. dazu Albrecht Riethmüller: *Musik als Abbild der Realität. Zur Dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik*, Wiesbaden 1976; vgl. weiter Frank Sielecki: *Das Politische in den Kompositionen von Helmut Lachenmann und Nicolaus A. Huber*, Saarbrücken 2000.

<sup>95</sup> Mathias Spahlinger: *wirklichkeit des bewußtseins und wirklichkeit für das bewußtsein. politische aspekte der musik*, in: MusikTexte 39 (1991), S. 41.

<sup>96</sup> Ebd.

rischen Geistes' immer der Vorwurf der Musik und, unbewußt vielleicht, die treibende Kraft in jedem Komponisten, gleichgültig was sein Rang ist.<sup>97</sup>

Dem vermöge jenes „Freiwerden des schöpferischen Geistes als Vorwurf der Musik,, bezeichneten Übergang von der reinen Herstellungsebene (sei es auch höchster Kunstfertigkeit) auf die Ebene des Handelns eignet schließlich die konkret-immanente Utopie sowohl der Reminiszenz als auch im „Noch-Nicht-Mehr“ des re- wie protentionalen Aktes.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Brief zitiert nach Frank Schneider: „*Welt, was frag ich nach dir?*“ *Politischer Geist im musikalischen Gedanken*“, in: *Musik Texte* 39 (1991), S. 38.

<sup>98</sup> Vgl. Ernst Bloch: *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, Frankfurt/M. 1996, S. 354-356.

## II. VOM PROFIL EINER ‚INNEREN EMIGRATION‘

Alles kommt auf so viel an

Samuel Beckett

Unabhängig von der bereits in den Musikblättern des ‚Anbruch‘ geführten Diskussion, ob und inwieweit die Biographie eines Künstlers gleichsam programmatischen Einfluß auf das Werk ausübt bzw. vice versa, das Werk gar die Biographie determiniert,<sup>99</sup> sind bei der auf eine bestimmte Person bezogenen Suche nach einem inhaltlichen Profil für den Kategoriebegriff der „Inneren Emigration“ allein schon ob seines genuin biographischen Ressortierens die entsprechenden kausalen Einflußfaktoren zu berücksichtigen. Im Falle Karl Amadeus Hartmanns, gelangt man hierbei zunächst zu Erkenntnissen hinsichtlich seiner frühen Beziehung zum Deutschen Künstlerverband „Die Juryfreien e.V., München“.<sup>100</sup> Vom diskriminierenden Gebaren der musikalischen Institutionen Münchens im Bezug auf die künstlerische Avantgarde der zwanziger Jahre zutiefst irritiert, suchte der Komponist entsprechend des ihn kennzeichnenden Nonkonformismus frühzeitig den Kontakt zu den bildenden Künsten, um u.a. auch durch die Möglichkeit synästhetischer Experimente zu neuen künstlerischen Ausdrucksformen zu gelangen. Eine Gruppierung junger Künstler hatte sich bereits im Jahr 1910 unter der bezeichnenden Namensgebung „Die Juryfreien“ konstituiert, um sich ihre Unabhängigkeit von der Ausstellungsraumvergabe durch städtische Galeristen bzw. rein kommerziell ausgerichtete Aussteller zu bewahren und in dem als stagnativ empfundenen kulturellen Leben der Stadt München durch innovative Akzentsetzung eine ganz persönliche und moderne Visitenkarte abzugeben. Der Anlaß für diese Initiative muß wohl in jener außergewöhnlichen Konkurrenzsituation gesehen werden, welche, durch einen enormen Zuzug auswärtiger Maler nach München bedingt, eine spürbar nervöse Geschäftsatmosphä-

<sup>99</sup> Vgl. hierzu u.a. Paul Stefan: *Wandlungen der Musikbiographie*, in: *Anbruch* (1934/Heft 8), S. 159-162.

<sup>100</sup> Vgl. Andrew D. McCredie: *Karl Amadeus Hartmann. Sein Leben und Werk*, Wilhelmshaven 1980, S. 17-28.

re innerhalb der Stadt hervorgerufen hatte, in deren Konsequenz die adäquate Präsentationsmöglichkeit für einheimische Künstler, bei einer Ablehnungsquote von nahezu 70% durch ortsansässige Galeristen, nahezu unmöglich geworden war. Als vorläufiger kultureller Höhepunkt dieser Zeit gelten natürlich die legendären Ausstellungen *Der Blaue Reiter* in den Jahren 1911/12, in deren dazugehörigem Almanach<sup>101</sup> auch Schönbergs *Herzgewächse*<sup>102</sup> in dessen handschriftlicher Fassung als Erstausgabe abgedruckt war.

Zum Gründungskollektiv der „Juryfreien“ zählte auch der Kunsterzieher Friedrich Richard Hartmann – Vater von Karl Amadeus – welcher bei der Gründungsausstellung von 1910 mit fünf seiner damals sehr bekannten Blumenstillleben sowie einem Landschaftsgemälde vertreten war und diese Verbundenheit zur Idee der „Juryfreien“ mit seiner 1916 erfolgenden Berufung in den offiziellen Ausschuß des Verbandes weiter bekräftigte. Infolgedessen war beinahe schon so etwas wie eine „Familientradition“ begründet, die ihre weitere Fortsetzung später durch Karl Amadeus Hartmanns ältesten Bruder, den Maler Adolf Hartmann, erfahren sollte.

Im Jahr 1928 gelang es Karl Amadeus Hartmann die „Juryfreien“ zu einer aktiven künstlerischen Beteiligung seinerseits zu bewegen, welche aus einer Reihe von Konzertveranstaltungen hauptsächlich im Rahmen der Sommer- bzw. Herbstausstellungseröffnungen bestand. Hierzu war vorgesehen, ein interessiertes Auditorium in erster Linie mit neuen Werken jüngerer Komponisten vertraut zu machen. Drei Jahre zuvor hatte Hartmann das Studium der Komposition an der Münchner Akademie der Tonkunst bei Joseph Haas begonnen, trug sich jedoch aufgrund fortgesetzter Meinungsverschiedenheiten bereits mit Abbruchgedanken, die er dann ein Jahr später auch in die Tat umsetzte. Joseph Haas hatte als Schüler von Max Reger außerordentliches Renommee erworben und zählte in seiner Zeit zu den maßgebenden Pädagogen auf dem Gebiet der Komposition. Zu seinen Schülern gehörten u.a. die Komponisten Cesar Bresgen, Karl Höller, Otto Jochum, Wilhelm Maler und Philipp Mohler, die Dirigenten Wolfgang Sawallisch und Eugen Jochum, sowie die Musikwissenschaftler Karl

<sup>101</sup> Vgl. Wassily Kandinsky u. Franz Marc (Hg.): *Der Blaue Reiter*, München 1912; eine vorzügliche dokumentarische Neuausgabe hg. v. Klaus Lankheit, München 2000.

<sup>102</sup> Ebd., S. 230-237.



Gustav Fellerer und Karl Laux. Im Verlauf seines eigenen kompositorischen Schaffens entfernte sich Haas jedoch zunehmend von dem komplexen, z.T. sehr strengen Kontrapunktstil Regers in Richtung eines eher offenen Konzertstils, die allerdings in keinster Weise dazu geeignet war, mit den künstlerischen Idealen seines Schülers Karl Amadeus Hartmann konform zu gehen – es wird demgegenüber sogar eine auffallende Vergleichbarkeit Hartmannscher Fugenthemen mit denen Regers konstatiert<sup>103</sup> und eine Auflösung des Unterrichtsverhältnisses absehbar erscheinen ließ. Erst mit der Komposition des *Simplicius Simplicissimus* geriet Hartmann nach dem Zweiten Weltkrieg zumindest vordergründig in den allmählichen Akzeptanzbereich seines vormaligen Lehrers.

Folgt man diversen Dokumentationen<sup>104</sup> zu dieser Zeit, so setzten sich die Interpreten der allerersten Konzertaufführungen in den von den „Juryfreien“ eigens hierfür freigegebenen Ausstellungsräumlichkeiten zu einem Großteil aus Hartmanns Kommilitonen der Akademie der Tonkunst sowie einigen befreundeten Instrumentalisten des Orchesters der Bayerischen Staatsoper und des Münchner Rundfunkorchesters zusammen. Da es Hartmann zunächst an etwaigen nennenswerten Finanzmitteln zwecks angemessener Entlohnung der engagierten Künstler mangelte, fielen die Honorare entsprechend dürftig aus, was von den befreundeten Musikern jedoch mit Nachsicht zur Kenntnis genommen wurde – ging es ihnen doch ebenso wie dem Initiator eigentlich um die „verdienstvolle Sache der Neuen Musik“. Zur Möglichkeit eines Engagements weiterer Musiker bzw. etablierter Ensembles wie dem Huber- oder dem Lenzewski-Quartett kam es schließlich ab dem Jahr 1932, in welchem auch die Teilnahme des Cellisten und Dirigenten Rudolf Hindemith einen Glanzpunkt hinsichtlich einer kammerorchestralen Programmerweiterung zu setzen versprach. So konnte in einem Konzert vom 6. März 1932 unter Rudolf Hindemiths Stabführung auch eine als *Toccata Variata* betitelte Komposition von Karl Amadeus Hartmann für zehn Blasinstrumente, Klavier und Schlagzeug aufgeführt werden, deren Manuskript allerdings bis auf den heutigen Tag als verschollen gilt<sup>105</sup>. Weitere Werke Hartmanns, die

<sup>103</sup> Vgl. u.a. Josef Häusler: *Karl Amadeus Hartmann*, in: Ders.: *Musik im 20. Jahrhundert. Von Schönberg zu Penderecki*, Bremen 1969, S. 184-189.

<sup>104</sup> Vgl. Melos 11 (1932) u. 12 (1933); vgl. weiter McCredie 1980, a.a.O., S. 19-21.

<sup>105</sup> Vgl. Andrew D. McCredie: *Zur Biographie Karl Amadeus Hartmanns*, in: Alexander L. Suder (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann*, Tutzing 1995(a), S. 23.

im Rahmen besagter Konzertreihe zur Aufführung gebracht wurden, waren: *Jazz-Toccata und -Fuge* (1928), *Sonatine* (1931) und die erste *Sonate* (1931) für Klavier; *Tanzsuite* für Bläserquintett; *Burleske Musik* (1931) für Bläser, Schlagzeug und Klavier; *Kleines Konzert* (1932) für Streichquartett und Schlagzeug. Auffallend erscheint, daß es sich hierbei ausschließlich um Instrumentalwerke Hartmanns handelt, obwohl für denselben Zeitraum auch die Komposition der *Kantate für sechsstimmigen Chor a capella nach Texten von Johannes R. Becher und Karl Marx* (1929) sowie der *Profanen Messe für Chor a capella nach einem Text von Max See* (1929/30) datiert ist.

Darüber hinaus setzten sich die Konzertprogramme zu den Ausstellungen der „Juryfreien“ aus einer Vielzahl „zeitgenössischer“ Komponisten zusammen. Darunter (in alphabetischer Reihenfolge) u.a.: Béla Bartók, Conrad Beck, Fritz Büchtger, Alfredo Casella, Werner Egk, Stephan Frankel, Alois Hába, Josef Matthias Hauer, Paul Hindemith, Arthur Honegger, Joseph Suder, Sandor Jemnitz, Nikolai Lopatnikoff, Igor Markevitch, Arnold Mendelssohn, Darius Milhaud, Carl Orff, Francis Poulenc, Quincey Porter, Karol Rathaus, Maurice Ravel, Knudåge Riisager, Eric Satie, Erwin Schulhoff, Mathias Seiber, Dmitri Schostakowitsch, Igor Strawinsky, Ernst Toch und Wladimir Vogel.

Schließlich existieren noch Hinweise auf ein Konzert aus dem Jahr 1932 mit dem programmatischen Titel *Kinderspiele* unter dem Dirigat Hartmanns, welches zusammen mit Schülern der Günther-Schule erstellt wurde (die zu dieser Zeit eine von Carl Orff betreute eigene Abteilung für Musik unterhielt) und Werke von Hindemith (*Wir bauen eine Stadt*) und Egk (*Der Fuchs und der Rabe*) präsentierte.<sup>106</sup>

Neben den bereits angeführten Kompositionen Hartmanns aus der Zeit seiner Tätigkeit für die „Juryfreien“ wurden im Rahmen der Hartmann-Forschung in den vergangenen fünfzehn Jahren zusätzlich zwei Sonaten und zwei Suiten für Solovioline sowie zwei *Kleine Suiten* für Klavier wiederentdeckt. Von einem musikalisch geradezu überschwenglichen Gestus gekennzeichnet, zeugen sie von der ausgeprägt extrovertierten künstlerischen Geisteshaltung des Komponisten,

---

<sup>106</sup> Ebd.

nicht zuletzt verbunden mit einem demonstrativen Protesthabitus gegenüber den bestehenden kulturellen Verhältnissen seiner Heimatstadt:

„Die Epoche der zwanziger Jahre drückte meinem Leben den Stempel auf. In München gab es im Publikum Zirkel – es waren wenige – die für neue und neueste Kunst aufgeschlossen waren. Futurismus, Dada, Jazz und anderes verschmolz ich unbekümmert in einer Reihe von Kompositionen. Ich schlug mich nacheinander zu verschiedenen Strömungen, die sich in den erregenden Jahren ebenso schnell an der Spitze der Moderne ablösten, wie heute. Ich bediente mich der Schemata neuer Ideen, die blitzartig an den differenten Punkten der Welt auftauchten und stürzte mich in die Abenteuer des geistigen Umbruchs, vielleicht nicht ganz frei von dem selbstgefälligen Gefühl, dabeigewesen zu sein.“<sup>107</sup>

Aus dieser Phase seines Schaffens rührt höchstwahrscheinlich auch die in der Literatur im Zusammenhang mit dem Hartmannschen Oeuvre gelegentlich ein wenig unreflektiert anmutende Verwendung des Begriffs „musikalischer Expressionismus“<sup>108</sup>, zumal der Komponist sich aus seiner Zeit heraus diesbezüglich ein ums andere mal selbst eher global äußert, indem er charakteristische Stilrichtungen der für ihn zeitgenössischen Kunst ganz allgemein der kategorialen Begrifflichkeit des „Expressionismus“ addizierte<sup>109</sup>:

„Ich zweifle heute nicht mehr daran, daß die Zukunft das Schaffen der ersten Zweidrittel des 20. Jahrhunderts als einheitliche Epoche des Expressionismus sehen und verstehen wird. (...) Als umfassende schöpferische Leistung trägt der Expressionismus in der bildenden Kunst die ganze Vielfalt der Richtungen vom Jugendstil über Kubismus, Fauves und ‚Brücke‘, Futurismus, Dada, Surrealismus bis zum Abstrakten in sich. Was die dramatische Musik betrifft, so hat Richard Wagner, indem er die Romantik krönte und abschloß, nicht allein in der Berührung mit dem indischen Geist, sondern auch durch gewisse impressionistische Züge („Feuerzauber“) viel vom Jugendstil vor-

---

<sup>107</sup> Karl Amadeus Hartmann: *Autobiographische Skizze*, in: Ernst Thomas (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann. Kleine Schriften*, Mainz 1965, S. 12.

<sup>108</sup> Vgl. Michael v. Troschke: *Der Begriff 'Expressionismus' in der Musikliteratur des 20. Jahrhunderts*, Pfaffenweiler 1988.

<sup>109</sup> Vgl. Walther Romstoeck: *Ars viva und Musica viva*, in: Renata Wagner, u.a. (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, München 1980, S. 114-118.

ausgenommen, worauf dann Richard Strauss mit der persönlichen Prägung des Jugendstils („Salome“ und „Elektra“) den Faden der Entwicklung der jungen Generation zugezogen hat.<sup>110</sup>

Wenngleich der Begriff Expressionismus durchaus als „Sammelbezeichnung“ verschiedener um 1910 einsetzender künstlerischer Strömungen fungieren kann, so wäre bei differenzierterer Betrachtungsweise jedoch zumindest bspw. der Dadaismus nicht als Folge des im Expressionismus aufgestellten Forderung nach gesellschaftlicher „Wandlung“, sondern vielmehr „als Zeugnis von deren Ausbleiben, also als eine Art zum Teil parallel sich vollziehender Reaktion auf das Scheitern des zentralen Postulats expressionistischer Vision“<sup>111</sup> anzusehen. Die Zuordnungsproblematik erwächst aus der Tatsache, daß keine eigentliche Theorie des Expressionismus etwa im Sinne einer Poetik existiert. Demgegenüber stehen jedoch eine Vielzahl an Manifesten, welche mit dem ideologischen Postulat des „neuen Menschen“ (*Der Blaue Reiter*) einen Paradigmenwechsel in der Kunst herbeizuführen trachten, wonach die ethische Gesinnung eine ästhetische Verwirklichung substituiert: „Wahrhaftigkeit statt Schönheit!“ – damit ist jedoch nicht die Realität per se gemeint, wie es Ernst Bloch in Antizipation der sogenannten „Expressionismusdebatte“ zum Ende der zwanziger Jahre (die eigentlich eine Realismusdebatte war)<sup>112</sup> expliziert, denn „die Wahrheit ist nicht Abbildung von Fakten, sondern von Prozessen, sie ist letztlich die Aufzeichnung der Tendenz und Latenz dessen, was noch nicht geworden ist und seinen Täter braucht.“<sup>113</sup> Die Forderung nach aktiv-gesellschaftsveränderndem Wirken durch die Kunst generiert ihrerseits die Kunstform gemäß dem Aphorismus Theodor Däublers: „Der Volksmund sagt: Wenn einer gehängt wird, so erlebt er im letz-

<sup>110</sup> Karl Amadeus Hartmann: *Bekanntnis zur Oper*, in: Thomas (Hg.), a.a.O., S. 47.

<sup>111</sup> Otto F. Best (Hg.): *Expressionismus und Dadaismus*, Stuttgart 1996, S. 11.

<sup>112</sup> Vgl. Hans-Jürgen Schmidt (Hg.): *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt/M. 1973; vgl. hierzu auch die Diskussion zur „Wiederspiegelung von Wirklichkeit“ bei Lukács, Eisler u. Adorno, (siehe vorangegangenes Kapitel), sowie die Stilproblematik der sog. „Neuen Sachlichkeit“ (Helmut Lethen: *Neue Sachlichkeit. Studien zur Literatur des ‚Weißen Sozialismus‘*, Stuttgart 1975).

<sup>113</sup> Ernst Bloch: *Geist der Utopie*, Frankfurt/M. 1973, S. 65.

ten Augenblick sein ganzes Leben nochmals. Das kann nur Expressionismus sein!<sup>114</sup>

Beständig von expressionistischer Mentalität geprägt, verbalisiert Hartmann im Jahr 1955 rückblickend und mit Bezug auf sein künstlerisches Schaffen seine Empfindungen anlässlich der Ereignisse des Jahres 1933:

„Dann kam das Jahr 1933, mit seinem Elend und seiner Hoffnungslosigkeit, mit ihm dasjenige, was sich folgerichtig aus der Idee der Gewaltherrschaft entwickeln mußte, das furchtbarste aller Verbrechen – der Krieg. In diesem Jahr erkannte ich, daß es notwendig sei, ein Bekenntnis abzulegen, nicht aus Verzweiflung und Angst vor jener Macht, sondern als Gegenaktion. Ich sagte mir, daß die Freiheit siegt, auch dann, wenn wir vernichtet werden – das glaubte ich jedenfalls damals. Ich schrieb in dieser Zeit mein erstes Streichquartett, das Poème symphonique *MISERAE* und meine 1. Symphonie mit den Worten von Walt Whitman: ‘Ich sitze und schaue aus auf alle Plagen der Welt und auf alle Bedrängnis und Schmach...’.<sup>115</sup>

Der seit 1955 klassifizierten 1. *Symphonie* liegen in vier von insgesamt fünf Sätzen Gedichte des Zyklus *Leaves of Grass* von Walt Whitman zugrunde. Die hier von Hartmann noch ganz in expressionistischem Geiste verwendeten Begriffe „Bekenntnis“ und „Gegenaktion“ wurden in der Folgezeit nahezu iterativ und überdies – obzwar in bester Absicht – oft nur sehr superfiziell bemüht, um politische Dimensionen sowohl der Persönlichkeit als auch innerhalb des Werkes Hartmanns zu benennen – das „obenhin“ in Ingeborg Bachmanns Nekrolog, welcher am Ende des Kapitels noch Gegenstand eingehender Betrachtung sein wird.<sup>116</sup> Auf die latente Gefahr einer unzulässigen Verquickung von mit dem „Wiener Espressivo“<sup>117</sup> Anton Weberns vergleichbaren musikalischen Ausdruck-

<sup>114</sup> Theodor Däubler: *Expressionismus*, in: *Dichtungen und Schriften*, hg. von Friedhelm Kemp, München 1956, S. 853.

<sup>115</sup> Hartmann (*Autobiographische Skizze*), a.a.O., S. 12.

<sup>116</sup> Ingeborg Bachmann: *In memoriam Karl Amadeus Hartmann*, in: Richard P. Hartmann: *Epitaph Karl Amadeus Hartmann*, München 1966, S.9; Abdruck mit Facsimile der Handschrift in: Renata Wagner u.a. (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, München u. Mainz 1980, S. 354-355.

<sup>117</sup> Zum Espressivo bei Webern vgl. ausführlich: Martin Zenck: *Weberns Wiener Espressivo. Seine Voraussetzungen im späten Mittelalter und bei Beethoven*, in: Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (Hg.): *Musik-Konzepte Sonderband. Anton Webern I*, München 1983, S. 179-206.

scharakteren in den Kompositionen Hartmanns sei an dieser Stelle parenthetisch hingewiesen.

Mit dem Jahr 1933 wird gemeinhin eine historische Zäsur konnotiert, welche infolge eines von den Nationalsozialisten forcierten und nach rechtspositivistischer Auffassung zwar durchaus legalen, aus tiefenpsychologisch nachvollziehbaren Beweggründen hinsichtlich kollektiver Erinnerung<sup>118</sup> in den Geschichtsbüchern jedoch immer noch als „Machtergreifung“ deklarierten politischen Prozesses nicht allein mit den zunehmend evidenter gewordenen intellektuell-moralischen Verrohungstendenzen kohäriert. Diese waren bereits seit geraumer Zeit ein eklatanter Bestandteil gerade auch im kulturellen Curriculum des Deutschen Reichs – man denke diesbezüglich nur an die sich in den zwanziger Jahren mit einer bis dato nicht erfahrenen Radikalität manifestierende Diskriminierung von Künstlern jüdischer Konfessionalität, wie sie in exemplarischer Weise an dem odiosen Ränkespiel des Leipziger Musikschriftstellers Alfred Heuß, seines Zeichens Hauptschriftleiters der ‚Zeitschrift für Musik‘ mit dem programmatisch wie methodisch signifikanten Untertitel ‚Kampfbblatt für die deutsche Musik und Musikpflege‘<sup>119</sup>, im Jahre 1925 dokumentiert werden kann: Mit der Intention, eine Berufung Arnold Schönbergs an die Berliner Hochschule für Musik zu untermunieren, fand Heuß’ Intrige ihren Kulminationspunkt in einem programmatischen Leitartikel, welcher die kategoriale Einteilung der Musik in „deutsch / verwurzelt / (deutsch-)national“ auf der einen und „jüdisch / wurzellos / international“ auf der anderen Seite zum maßgeblichen Paradigma einer grundsätzlichen Befassung mit Musik erhob.<sup>120</sup> Bereits ein Jahr zuvor hatte Heuß in einem als *Auseinandersetzungen über das Wesen der neuen Musik* titulierten weiteren Artikel Schönberg quasi der Hauptverantwortung eines vermeintlich maladen Zustands „moderner Musik“ bezichtigt, denn dieser habe „ein Verbrechen an

<sup>118</sup> Vgl. Gustave LeBon: *Psychologie der Massen*, Stuttgart 1957; vgl. weiter Ernst Simmel: *Antisemitismus und Massen-Psychopathologie*, in: Ders. (Hg.): *Antisemitismus*, Frankfurt 1993, S. 58-100.

<sup>119</sup> Der Titel wurde später kaum weniger aussagekräftig geändert in: ‚Monatsschrift für geistige Erneuerung der deutschen Musik‘.

<sup>120</sup> Vgl. Markus Mäckelmann: *Schönberg und das Judentum. Der Komponist und sein religiöses, nationales und politisches Selbstverständnis nach 1921*, Hamburg 1984; vgl. weiter Thomas Schinköth: *Musik – das Ende aller Illusionen? Günter Raphael im NS-Staat*, Hamburg 1996, S. 27.

sich als Musiker und an der Musik überhaupt begangen“ und sei „zu seinen letzten musikzerstörenden Tendenzen schon zu einer Zeit gekommen, als noch kein Mensch ahnte, Deutschland werde in einen Abgrund gestürzt und vor die Frage des Seins oder Nichtseins gestellt.“<sup>121</sup>

Die oben angeführte Zäsur äußert sich in dem hier behandelten Zusammenhang überdies und vor allem in den citissime vorangetriebenen Legitimierungsbestrebungen des NS-Regimes, seine bis zu diesem Zeitpunkt lediglich propagierte ideologische Mentalität einer entsprechenden Legislatur zuzuführen. Hierunter ist auch das am 7. April 1933 erlassene „Gesetz zur Wiederherstellung des deutschen Berufsbeamtentums“ zu subsumieren, mit dem im Deutschen Reich de facto ein Berufsverbot für diejenigen Künstler begründet wurde, die sich nicht in der Lage sahen, eine sogenannte „reinrassige arische Ahnentafel“ vorzuweisen und zu dessen ersten wohl prominentesten Opfern die damaligen Professoren der Preußischen Akademie der Künste Arnold Schönberg und Franz Schreker zählten. Weitere diesbezügliche Maßnahmen waren die Pläne zur Errichtung einer Reichsmusikkammer innerhalb des organisatorischen Überbaus einer Reichskulturkammer, welche bereits seit 1919 im Rahmen der Jahrestreffen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in unregelmäßigen Abständen angedacht worden waren. Die ursprüngliche Grundidee einer materiellen Basisabsicherung des weniger begüterten Großteils deutscher Künstler fiel dabei (später natürlich auch unter dem Einfluß der Weltwirtschaftskrise von 1929) ihrer Pervertierung durch die Nazis im Sinne einer rassistisch motivierten und ästhetisch-tendenziösen Kulturideologie zum Opfer. Am 10. Mai 1933 wurde in Analogie zur Deutschen Arbeitsfront auf Veranlassung des Obersten Verbindungsstabs der NSDAP das Reichskartell der deutschen Musikerschaft ins Leben gerufen, welches im Hinblick auf eine später zu errichtende Dachorganisation und mittels der Einführung von „Lizenzkarten“ eine erste rassistisch orientierte Selektion unter den im Reich tätigen Musikern vornahm und schließlich im November des Jahres 1933 von Goebbels unter der Ägide seines Reichsministeriums für Volksaufklärung

---

<sup>121</sup> Alfred Heuß: *Auseinandersetzungen über das Wesen der neuen Musik. III. Über Arnold Schönberg*. In: *Zeitschrift für Musik* (1924), S. 110-111.

und Propaganda in die nun definitive Reichsmusikkammer überführt wurde, als deren Präsident Richard Strauss bis 1935 fungierte.

Andrew McCredie weist zu recht auf die diesbezüglich bemerkenswerte Parallele zur italienischen Musikgeschichte in der Zeit des Faschismus hin, insbesondere mit Blick auf das auch von Ottorino Respighi und Ildebrando Pizetti unterzeichnete Manifest des 17. Dezember 1932, auf dessen Grundlage sich im Italien Mussolinis sukzessive das faschistische „Musiksyndikat“ evolvierte. In diesen Jahren befaßte sich Hartmann eingehend mit der Musik seiner „zeitgenössischen“ italienischen Komponistenkollegen und es entstand die auch durch einen umfangreichen Briefwechsel dokumentierte enge persönliche Freundschaft zu Luigi Dallapiccola,<sup>122</sup> der in einem Brief vom 3. April 1939 an Hartmann schreibt: „Cher ami Hartmann; la vérité est avec nous. Nous souffrons, mais peut être nous sommes plus »profonds« que les autres. Durch Leiden Freude.“<sup>123</sup>

Die Frage, warum Hartmann nach 1933 nicht den Weg ins ausländische Exil wählte, erweist sich in Ermangelung diesbezüglich eindeutiger Dokumente unterschiedlicher Erklärungsansätze nektiert. Seinem Aufsatz *Gedanken zur Ausstellung Entartete Kunst*<sup>124</sup> aus dem Jahr 1962, stellt Hartmann ein Zitat des bildenden Künstlers und Schriftstellers Ernst Barlach voran:

*Ins Ausland gehe ich nicht,  
im Vaterland muss ich mich wie ein Emigrant fühlen,  
und zwar schlechter als ein wirklicher,  
weil alle Wölfe gegen mich und hinter mir heulen.*<sup>125</sup>

<sup>122</sup> McCredie 1995(a), a.a.O., S. 31; vgl. hierzu insbesondere Jürg Stenzl: *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922-1952: Faschismus - Resistenza - Republik*, Amsterdam 1990, S. 82-83.

<sup>123</sup> Zitiert nach Wagner u.a. (Hg.), a.a.O., S. 168.

<sup>124</sup> in diesem Aufsatz finden sich u.a. auch Anmerkungen zu der von Goebbels initiierten Ausstellung *Entartete Musik*, die vom 22. bis 29. Mai 1938 in Düsseldorf stattfand. Vgl. hierzu insbes. die vorzügl. Dokumentation v. Albrecht Dümling u. Peter Girth (Hg.): *Entartete Musik. Eine kommentierte Rekonstruktion der Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf 1993.

<sup>125</sup> zitiert nach Karl Amadeus Hartmann: *Gedanken zur Ausstellung Entartete Kunst*, in: Thomas (Hg.), a.a.O., S. 74.



Die sich hier abzeichnende Verwandtschaft im Geiste läßt präzise den für Hartmann knapp dreißig Jahre zuvor in der Notwendigkeit einer Entscheidung zur Emigrationsform angelegten Konflikt erkennen: – das von der Exilforschung mit „Innere Emigration“ umschriebene Phänomen, welches weiter unten noch Gegenstand eingehender Betrachtung sein wird. Die zunehmende Aktualität dieser Notwendigkeit begann sich für den Münchner Komponisten bereits in den zwanziger Jahren abzuzeichnen und fand durch rassistisch motivierte Krawallaktionen wie etwa anlässlich der 1928 stattfindenden städtischen Erstaufführung (Uraufführung: Leipzig, 1927) von Kreneks Zeitoper *Jonny spielt auf* im Theater am Gärtnerplatz ihre zusätzliche Bestätigung. Neben einer seinem Naturell gemäßen veritablen „Bodenständigkeit“ hätte das Exil für Hartmann ebenso wie für die meisten Exilierten den Zwang zu einem existentiellen und damit nicht zuletzt auch pekuniären Neustart bedeutet, denn dem zu dieser Zeit (1933) 28jährigen war es bis dato noch nicht gelungen, einen eigenen Verleger zu finden und seine bisherigen Tätigkeiten, insbesondere das relativ erfolgreiche Wirken bei den „Juryfreien“, hatten noch zu keinerlei Ästimation im Bewußtsein einer breiteren und womöglich gar internationalen Öffentlichkeit nicht in einem zur Gewährleistung finanzieller Unabhängigkeit notwendigen Maße geführt.

Hinzu kam, daß Hartmanns Bruder Richard circa Ende 1933 als Distribuent kommunistischer Flugblätter gleichsam in flagranti ertappt worden war und seinerseits die Flucht in die Schweiz ergriffen hatte: „Ihm das Überleben im Ausland zu sichern (...) war oft schon schwer genug, einen zweiten hätten wir gar nicht unterstützen können.“<sup>126</sup>, so Hartmanns 1934 geehelichte Gattin Elisabeth in einem Gespräch mit Habakuk Traber. Mit „wir“ ist hier offensichtlich die Familie Elisabeth Hartmanns und insbesondere ihr Vater – der vergleichsweise wohlhabende Münchner Kaufmann Alfred Reussmann – gemeint, welcher durch großzügige Zuwendungen seinem Schwiegersohn und dessen Familie zumindest die materielle Existenz im Dritten Reich ermöglichte, da der Komponist obzwar vordergründig formal Mitglied der „Staatlich genehmigten Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte“ (STAGMA) zu dieser Zeit über kein

<sup>126</sup> Zitiert nach Habakuk Traber: *Exil und „Innere Emigration“*. Über *Wladimir Vogel und Karl Amadeus Hartmann*, in: Ders. u. Elmar Weingarten (Hg.): *Verdrängte Musik. Berliner Komponisten im Exil*, Berlin 1987, S. 168.

Einkommen verfügte – die STAGMA-Abrechnung beispielsweise von 1935 weist einen Betrag über 0,04 RM aus.<sup>127</sup>

Ein weiterer Grund warum Hartmann nicht seinem Bruder in die Schweiz folgte, obwohl dort der eine oder andere Kontakt – etwa zu Hermann Scherchen (s.u.) – für ein berufliches Weiterwirken bestand, lag wohl in der aufgrund zunehmender Flucht Tendenzen vor dem Nazi-Regime allmählich offen zutage tretenden xenophoben Haltung der Schweizer Behörden, wie sich beispielsweise am Komponisten deutsch-russischer Herkunft Wladimir Vogel dokumentieren läßt, der im Frühsommer 1933 in einer Phase beginnender beruflicher Etablierung aus Deutschland emigrierte und über Straßburg in die Schweiz gelangte.<sup>128</sup> Sein immer noch gültiger deutscher Paß bewahrte ihn hier zwar vor dem Internierungslager, doch wurde dem in Deutschland als „Kulturbolschewist“ stigmatisierten Komponisten eine unbefristete Aufenthaltsgenehmigung durch die eidgenössischen Ämter verweigert und schlimmer noch ein etwa auch Privatvorträge umfassendes Arbeitsverbot auferlegt, welches mittels Unterstützung privater schweizer Mäzene jedoch partiell unterlaufen werden konnte. Immerhin erfolgte 1954 nach zähem Ringen und, von geringfügigen Unterbrechungen abgesehen, zwanzigjährigem Aufenthalt doch noch die Einbürgerung.

Auch der wegen seiner ambivalenten Haltung im Dritten Reich vieldiskutierte Furtwängler setzte sich 1944 mit seiner Familie in die Schweiz ab. Seine Aufenthaltserlaubnis wird von den Schweizer Behörden allerdings nur in monatlichen Abständen erneuert und die Presse fährt regelrechte Hetzkampagnen, welche ihrerseits wiederum Konzertabsagen durch die jeweiligen Veranstalter zeitigen. Ausgesprochen signifikant erscheint in ihrer Logizität jedoch die Androhung der Behörden, Furtwänglers Aufenthaltserlaubnis im Falle eines gegen die Journaille gerichteten juristischen Vorgehens seinerseits, bis auf weiteres auszusetzen. Verschiedene Künstlerpersönlichkeiten der Schweiz sahen sich daraufhin zur Formulierung einer Protestnote gegen Presse und Behörden veranlaßt.<sup>129</sup>

<sup>127</sup> Vgl. u.a. Andreas Jaschinski: *Karl Amadeus Hartmann. Symphonische Tradition und ihre Auflösung*, München u. Salzburg 1982, S. 11.

<sup>128</sup> Vgl. Traber 1987, a.a.O., S. 165-180.

<sup>129</sup> Aus dem exorbitanten Literaturangebot zum Thema Furtwängler vgl. u.a. Fred K. Prieberg: *Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, Wiesbaden 1986; einen Sonderaspekt hinsichtlich der Potentialität eines „politischen Dirigats“ liefert Martin

Schließlich wäre zu ergänzen, daß für die Preisvergabe bei internationalen Musikfestivals – nicht nur in der Schweiz – oftmals eine Bevorzugung einheimischer Komponisten durch die Veranstalter induziert wurde. So gewinnt beispielsweise der Berner Komponist Heinrich Sutermeister 1937 eine Preisausschreibung in Zürich, an der auch Hartmann mit seiner Kantate *Friede Anno 48 (in memoriam Alban Berg)*<sup>130</sup> teilgenommen hatte. Das Werk bzw. seine spätere bezeichnenderweise als *Lamento* betitelte Neufassung basiert auf verschiedenen Sonetten von Andreas Gryphius und befaßt sich ebenso wie Hartmanns Oper *Simplicius Simplicissimus*, deren Libretto der Komponist auf Anregung Scherchens eigenhändig nach Szenen der Romanvorlage von Grimmelshausen zusammenstellte, mit den Leiden der deutschen Bevölkerung während des Dreißigjährigen Krieges und setzt diese in einen Kontext mit den Geschehnissen im Dritten Reich.

„Ich machte mich mit dem Buch vertraut; die Zustandsschilderungen aus dem Dreißigjährigen Krieg schlugen mich seltsam in Bann. Wie gegenwärtig kam mir das vor: ‘Die Zeiten sein so wunderlich, daß niemand wissen kann, ob du ohn Verlust deines Lebens wieder herauskommest...’ Da war der einzelne hilflos der Verheerung und Verwilderung einer Epoche ausgeliefert, in der unser Volk schon einmal nahe daran gewesen ist, seinen seelischen Kern zu verlieren, und nirgends war Rettung als nur in dem, was das Gemüt des einfachen Menschen dagegen aufbrachte.“<sup>131</sup>

Zur Züricher Jury gehört neben Artur Honegger und Paul Sacher auch Ernst Krenek, der eine Kantate geschrieben hat, die ebenfalls mit dem von Hartmann verwendeten Gryphius-Gedicht beginnt. Im selben Jahr wird Hartmanns Kantate jedoch anlässlich eines Wettbewerbs der Emil-Hertzka-Gedächtnisstiftung in Wien, in deren Jury auch Anton Webern sitzt, immerhin noch mit einer „lobenden Erwähnung“ bedacht – der Preis geht jedoch zu gleichen Teilen an die Österreicher Hans Erich Apostel und Ludwig Zenk.

Zenk: *Zum Begriff des Klassischen in der Musik*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 4 (1982), S. 271-292 (s.a. Fußnote 146).

<sup>130</sup> Einen auch unter dem Aspekt der Expressionismusdebatte analytisch interessanten Vergleich zu diesem Werk bietet Wladimir Vogels *Epitaffio per Alban Berg* (1936/37).

<sup>131</sup> Karl Amadeus Hartmann: *Zu meinem Simplicius Simplicissimus*, in: Thomas (Hg.), a.a.O., S. 49.

Die hier skizzierte Problematik betrifft gleichwohl auch generell etwa die Neueinstudierung bzw. Uraufführung von Kompositionen, wie es beispielsweise der Leiter des Basler Kammerorchesters Paul Sacher in einem Briefwechsel<sup>132</sup> mit Hartmann aus dem Jahr 1939 eröffnet:

„ ... die Bekanntschaft mit Ihrer Kammeroper ‚Des Simplizius Simplizissimus Jugend‘ ist in meiner Erinnerung lebhaft haften geblieben. Umsomehr bedaure ich es, vorläufig keine Möglichkeit zur Aufführung dieses Werkes oder Ihres sinfonischen Konzertes für Streichorchester zu sehen. In den jährlichen fünf Abonnementskonzerten muß ich ca. die Hälfte aller Programmnummern alter Musik einräumen und für den modernen Teil liegen so zahlreiche Werke vor, daß ich immer wieder Kompositionen, die mich an sich zwar interessieren, zurückstellen oder auf später verschieben muß. (...) Außerdem habe ich gewisse lokale Rücksichten zu nehmen; wenn sie auch nicht sehr ausgedehnt sind, spielen sie doch immer wieder eine Rolle. Aus diesen Gründen kann ich, so leid es mir tut, keine ihrer beiden anspruchsvollen Kompositionen in das Programm aufnehmen. Ich bedaure es sehr, Ihnen diese Enttäuschung bereiten zu müssen, da ich Ihrem Brief entnehmen muß, daß Sie stark auf die Annahme wenigstens eines dieser Werke gehofft zu haben.“<sup>133</sup>

Hartmann erwidert hierauf sichtlich gekränkt und in der ihm eignenden Direktheit, welche nicht immer dazu angetan ist, das Wohlwollen des Angesprochenen zu erwecken:

„Ich bin sehr enttäuscht über den Inhalt Ihres Briefes. Ich war der festen Meinung, daß Sie mein ‚Symphonisches Concert‘ uraufführen werden, da Sie, lieber Herr Sacher, mir im vorigen Herbst die Aufführung fest versprochen haben. Sie gaben mir auch damals Bescheid, daß das Material im Juni 39 in Ihren Händen sein müßte.

Mir tut es sehr leid, daß Sie plötzlich anders disponiert haben. Auch bin ich mir nicht klar, was Sie dazu bewegt hat, mein Werk abzulehnen.“<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> Dieser Briefwechsel ist erstmals abgedruckt in: Suder (Hg.) 1995, a.a.O., S. 84-86.

<sup>133</sup> Ebd., S. 84.

<sup>134</sup> Ebd., S. 85

Dem hier von Hartmann offen erhobenen Vorwurf des Wortbruchs tritt Sacher naturgemäß vehement entgegen. Bei näherer Betrachtung seines Antwortschreibens wird jedoch deutlich, daß es neben den vorgeschützten noch weitere Gründe, nämlich stilistischer und spieltechnischer Art, für eine Nichtberücksichtigung Hartmannscher Kompositionen gegeben hat:

„Aus Ihrem Brief ersehe ich, daß bedauerlicherweise ein Mißverständnis vorliegt. Ich habe sofort unsere Korrespondenz nachgelesen, aber leider feststellen müssen, daß wir über die Frage der Uraufführung Ihres ‚Symphonischen Konzertes (sic)‘, nachdem Sie mir die Partitur letztes Jahr vorgelegt hatten, nicht korrespondiert haben. Ich erinnere mich deutlich, daß ich Ihnen gesagt habe, das Werk interessiere mich und ich würde es gerne aufführen. Von einem meinerseits abgegebenen Versprechen jedoch kann schon darum keine Rede sein, weil ich aus langjähriger Erfahrung grundsätzlich kein Versprechen abgebe! Es ist sehr wohl möglich, daß ich Ihnen auch gesagt habe, das Material müßte im Sommer fertig sein, wenn ich das Werk für die folgende Saison annehmen könne. Leider ist dies nun nicht der Fall, und wie ich Ihnen schon geschrieben habe nicht aus Interesselosigkeit, sondern weil ich Werke, die speziell für uns geschrieben worden sind, und die ich seit langem angenommen habe, in erster Linie berücksichtigen muß. Meine Einstellung zu Ihrem Werk ist nach wie vor dieselbe, obwohl mir die technischen Schwierigkeiten Ihrer Partitur den Entschluß zur Annahme des Werkes auch in einem späteren Zeitpunkt nicht erleichtern werden.“<sup>135</sup>

Hartmanns internationaler Bekanntheitsgrad stieg jedoch gleichwohl marginal im weiteren Verlauf der dreißiger Jahre durch einige Aufführungen seiner Werke im Rahmen ausländischer Musikfeste sowie diverse Wettbewerbsauszeichnungen, nicht zuletzt effiziert mittels eines nachhaltigen Engagements seines Mentors Hermann Scherchen, bei dem er nach Aufgabe seines akademischen Studiums Unterricht erhielt. Scherchen, der mit Schönberg, Berg und Webern freundschaftlich verbunden war, wirkte über seine Dirigententätigkeit hinaus auch als Leiter und Juror verschiedener Gesellschaften für zeitgenössische Musik – v.a. der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik“ (IGNM) – sowie Mitbegründer der

---

<sup>135</sup> Ebd., S. 86

Zeitschrift ‚Melos‘ und der ‚Ars-viva-Verlag GmbH‘ geradezu bahnbrechend für die Neue Musik.

Bemerkenswerterweise hatte sich Scherchen anfangs der zwanziger Jahre um diverse Aufgabenbereiche ausgerechnet in Leipzig bemüht, sah sich allerdings schon bald mit der impudenten Demagogie eines Alfred Heuß wider sämtliche im Sprachgebrauch der Zeit „kulturbolschewistische“ und „internationalistische“ Bestrebungen in der Musik konfrontiert, worunter zuvörderst Tendenzen der Avantgarde zur Atonalität und Jazz, aber auch das „Proletarierlied“ gefaßt waren.<sup>136</sup> Doch nicht nur das politisch resp. ideologisch motivierte Spektrum seiner Leserschaft erreichte Heuß mit seinen Verbalinjurien, vielmehr gefiel sich gerade ein in schlechtestem Sinne „konservatives“ Konzertpublikum in affirmativer Attitüde, so daß schließlich ein gewisser Wilhelm Weismann – Musikwissenschaftler, Komponist und zu allem Überfluß auch noch der Neffe von Alfred Heuß – triumphal vermelden konnte:

„Der Versuch, Hermann Scherchen wieder nach Leipzig zu bringen, dürfte mißlungen sein. Heute ist für einen Künstler, der mit vollendeter Einseitigkeit das Prinzip des radikalen Fortschritts vertritt, sowohl sich für den letzten Schönberg erhitzt, wie er in Vierteltönen reist, tatsächlich kein Raum im musikalischen Leipzig mehr, weder als Konzertdirigent noch am Konservatorium. Wir brauchen hier Männer mit sicheren, gesunden Zielen, abseits aller bolschewistischen Augenblickserfolge.“<sup>137</sup>

Von den Nazis als einer der ersten mit Dirigierverbot belegt, sich jedoch Zeit seines Lebens nie parteipolitisch vereinnahmen lassend, war Scherchen mit Blick auf die Zukunft das politische Engagement für die Arbeiterbewegung gleichbedeutend mit dem für die Neue Musik – eine Einstellung, welche er beispielsweise auch mit Stefan Wolpe<sup>138</sup> teilte und die für Scherchen insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg in seinem Schweizer Domizil zu erheblichen Irritationen bis hin zu offenen Feindseligkeiten führte. Für viele junge Komponisten und Di-

<sup>136</sup> Vgl. Schinköth, a.a.O., S. 27.

<sup>137</sup> Zeitschrift für Musik 1 (1924), S. 652; zitiert nach Schinköth a.a.O., S. 28.

<sup>138</sup> Vgl. Thomas Schäfer: „Battles, hopes, difficulties – new Battles new hopes no difficulties“. Stefan Wolpes ‚Battle Piece‘, in: Ders. u. Friedrich Geiger: Exilmusik. Kompositionen während der NS-Zeit, Hamburg 1999, S. 232-266.

rigenten galt Scherchen gerade in der Zeit des Dritten Reichs als eine, wenn nicht gar „die“ Orientierungspersönlichkeit, und seine regelmäßig abgehaltenen Musiktagungen und Dirigierseminare erfreuten sich übermäßiger Frequentierung. In diesem Zusammenhang erhält auch die von Harry Goldschmidt überlieferte Schilderung einer an Scherchen „persönlich vermittelten Einladung von Goebels“, mit der Bitte, nach Deutschland zurückzukehren und dafür die Leitung der Gewandhauskonzerte übertragen zu bekommen, weit mehr als nur anekdotischen Reiz: „Ich werde nie vergessen, mit welchem Hohnlachen mir Scherchen diesen vergifteten Brief zum Lesen gab.“<sup>139</sup>

Als exemplarisch, sowohl für die beinahe adorative Bewunderung, die man seitens der Schülerschaft seiner exzentrischen Persönlichkeit entgegenbrachte, als auch für die von Unkonventionalität gekennzeichneten Arbeitsmethoden Scherchens, können die Schilderungen Rolf Liebermanns aus einem Interview des Jahres 1983 angesehen werden:

„Hermann Scherchen halt' ich für einen der größten Musiker unseres Jahrhunderts. Es gab ja kein Fest der Internationalen Gesellschaft der [sic!] Neuen Musik, an der nicht Scherchen die Werke uraufführte. Aber das Wesentliche war diese moralische Integrität, mit der er arbeitete, und die Aufregung, in die man versetzt wurde durch seine Arbeit, die unvergeßlich ist (...). Man begann mit Partituarbeit. Man lernte Stücke auswendig, und zwar nicht nur die Melodie, sondern wirklich durchgehend, ohne Orchester. Dann stand man vor ihm, und er piff, und wir dirigierten – ich hatte zum Beispiel die Zweite von Beethoven – und er piff die Zweite von Beethoven, aber er piff nicht die Melodie, sondern er sprang von einer Stimme in die andere, und man mußte ganz genau wissen, was in dem Stück passiert, sonst war man verloren. Dann hat man rhythmischen Unterricht bekommen. Das gibt's überhaupt nicht mehr! Einen rhythmischen Unterricht, der darin bestand, daß jeder einen Bleistift in die Hand und aus dem „Sacre du Printemps“ von Strawinsky eine Stimme zugeteilt bekam: „Du spielst Horn“, „Du spielst Flöte“, „Du spielst Klarinette“, „Du spielst Geige“. Jeder bekam also eine Stimme, und die mußte er schlagen – rhythmisch – ohne jede Musik, nur Rhythmus. Dann bekamen wir am letzten Tag des Kurses die Budapester Philharmoniker zu diri-

---

<sup>139</sup> Harry Goldschmidt: *Hermann Scherchen. Gedanken und Aufzeichnungen, 1966*, in: Ders.: *Um die Sache der Musik*, Leipzig 1976, S. 206.

gieren, das Stück, das wir gearbeitet hatten, auswendig natürlich. Das lief dann wunderbar.“<sup>140</sup>

Diesen überaus vitalen – da ursprünglich verbalen – Darstellung korrespondieren die den unterschiedlichsten Beiträgen entnommenen und nicht minder persönlich gefärbten Reverenzen Karl Amadeus Hartmanns in bezug auf seinen Lehrer und Mentor:

„Die stärksten Anregungen habe ich Hermann Scherchen zu verdanken. In ihm sehe ich meinen eigentlichen Lehrer. Nach meinem Studium an der Münchner Akademie der Tonkunst bin ich nach Winterthur gezogen und habe durch den großen Dirigenten alle wesentlichen Novitäten der damals aufblühenden Neuen Musik kennengelernt. Aber ich lernte durch ihn auch – Sie werden lächeln – Wagner verehren.<sup>141</sup>

Lange Zeit durfte ich Scherchen auf seinen Konzertreisen begleiten, und zog aus seiner intensiven Probenarbeit mit den Orchestern reichen Gewinn, denn der scharfe Kunstverstand Scherchens vermittelte hierbei tiefere Einsichten in die innere Struktur der großen Meisterwerke als jeder theoretische Unterricht.<sup>142</sup>

So gut wie alles Handwerkliche verdanke ich ihm. Literaturkenntnis gaben mir seine Proben und Vorlesungen. Ich denke dabei an seine Musiktagungen und musikdramatischen Arbeitstagungen, deren bedeutendste 1933 in Straßburg stattgefunden hat.“<sup>143</sup>

Im Rahmen besagter Straßburger Arbeitstagung wurde auch das von Hartmann ein Jahr zuvor geschriebene *Concerto für Trompete und Bläserensemble* uraufgeführt, welches auch ein erstes Modell für die 5. Symphonie (*Symphonie Konzertante*) darstellt.

Beinahe sämtliche kompositorischen Bemühungen ließ Hartmann in jener Zeit einer kritischen Betrachtung durch seinen Lehrer Scherchen unterziehen, und er widmete diesem auch sein im Jahr 1936 mit dem ersten Preis des Kompositions-

---

<sup>140</sup>Rolf Liebermann im Interview mit Hans Bünthe in: Karl B. Schnelting (Hg.): *Zeugen des Jahrhunderts. Porträts aus dem Musikerleben (Hans Heinz Stuckenschmidt / Ernst Krenek / Rolf Liebermann)*, Frankfurt/M. 1987, S. 85-86.

<sup>141</sup> Hartmann in einem Interview zu Heinz Heß in: *Die Neue Zeitung*, 07.04.1949; zitiert nach Wagner u.a. (Hg.), a.a.O., S. 243.

<sup>142</sup> Hartmann in einem Interview mit Joachim Hermann, gesendet im Bayerischen Rundfunk am 9.3.1961; zitiert nach Wagner u.a. (Hg.), a.a.O., S. 244.

<sup>143</sup>Karl Amadeus Hartmann: *Hermann Scherchen*, in: Thomas (Hg.), a.a.O., S. 23.



wettbewerbs unter der Schirmherrschaft der Genfer Gesellschaft für zeitgenössische Kammermusik ausgezeichnetes erstes Streichquartett. Die Jury dieser Vereinigung mit dem Namen „Carillon“ setzte sich in jenem Jahr übrigens aus so namhaften Persönlichkeiten wie Gian Francesco Malipiero, Albert Roussel oder Ernest Ansermet zusammen. Neben der impulsgebenden Rolle, welche Scherchen bei Hartmanns Konzeption der Oper *Des Simplicius Simplicissimus Jugend* (später *Simplicius Simplicissimus*) innehatte, sei jedoch vor allem auf seine maßgebliche Berücksichtigung von Hartmanns symphonischer Dichtung *Miserae*, seinem ersten Orchesterwerk, verwiesen, welches 1935 beim IGNM-Musikfestival in Prag unter Scherchens Stabführung erstmals zur Aufführung gelangte und gewissermaßen den internationalen Durchbruch des Komponisten bedeuten sollte, obwohl sich der Dirigent hinsichtlich stilistischer Momente noch vor der Uraufführung überaus kritisch geäußert hatte:

„Hartmanns Stück ist voll Begabung, aber auch voll Härte und Ungeschicklichkeit, – wir riskieren damit das Lächerlichwerden, wenn die Aufführung nicht unerhört gelingt – das wird sie jetzt aber wohl mit den erzwungenen Extraproben.“<sup>144</sup>

Wie dieser Einwurf verdeutlicht, ist die Beziehung zwischen Schüler und Mentor niemals vollständig frei von Reibungsflächen und Irritationen gewesen.

Diese mögen einerseits wohl in der dargestellten Exzentrizität der Persönlichkeit Hermann Scherchens begründet gewesen sein, welche auch gewisse Vereinnahmungstendenzen durch Scherchen insbesondere hinsichtlich des *Simplicius* gezeigt haben sollen<sup>145</sup>, leisteten jedoch andererseits wiederum ihren ganz speziellen Beitrag zu der von Scherchen nicht allein für Hartmann ausgehenden und mehrfach als einzigartig dokumentierten Faszination:

<sup>144</sup>Hermann Scherchen: *Alles hörbar machen. Briefe eines Dirigenten 1920-1939*, hg. v. Eberhardt Klemm, Berlin 1976, S. 25.

<sup>145</sup> Vgl. Michael H. Kater: *Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*, München 2000, S.449-450. Kater geht sogar soweit, Scherchen für die Isolation Hartmanns mitverantwortlich zu machen, da er „... Hartmann als seinen persönlichen Komponisten (behandelte), der nicht die Freiheit hatte, selbständig etwas zu unternehmen. Darüber hinaus ignorierte er Hartmann oder arbeitete sogar gegen ihn“ (Ebd., S. 450). Diese von Kater mit wenigen Dokumenten belegte Einschätzung könnte jedoch ebensogut mittels anderer Dokumente (vgl. etwa Wagner u.a. (Hg.), a.a.O., S. 243-246) zumindest gegeneinander aufgehoben werden.

„In Scherchens unübertrefflichem Lehrbuch des Dirigierens steht der Satz: ‘Der Dirigent ist die geistige Erscheinungsform der reproduzierenden Kunst.’ Das trifft in höchstem Maße auf ihn, der dies geschrieben hat, zu. In einer Zeit, die den hauptsächlich in die Breite wirkenden Stardirigenten hervorgebracht hat, ist der brillante, nie versagende Orchesterbeherrscher Scherchen zugleich ein tiefgründiger Kenner der Musikliteratur sowie Entdecker und Anreger schöpferischer Kräfte. Was er als Geburtshelfer der Neuen Musik – unter steter Wahrung seiner künstlerischen Vielseitigkeit – in den zwanziger Jahren geleistet hat, gehört der Geschichte an. (...) Eine Reihe namhafter Schüler, die teils als Komponisten, teils als Dirigenten ihren Weg gemacht haben, zeugt für ihn: Luigi Nono, Bruno Maderna, Sanzogno, Markevitch, Bour, Ancerl. Wenn ich mich selbst in diesem Zusammenhang nennen darf, so will ich es mit dem Bekenntnis, daß ich an keinem Konservatorium und an keiner Hochschule auch nur annähernd gelernt habe, was Scherchen mir beigebracht hat, und zwar einfach deswegen, weil er aus der Praxis heraus arbeitet und das Menschliche in den Vordergrund stellt. (...)

Scherchen hat ... seine (Kunstauffassung) in dem Buch ‚vom Wesen der Musik‘ niedergelegt und festgestellt, daß die Musik den Menschen von der Angst der Vergänglichkeit befreit: ‚sie ‚erfüllt die Zeit‘, indem sie das Geheimnis des Lebendigen in uns hineinträgt.“<sup>146</sup>

Unterschwellig wird hier auch die Problematik einer Musikhistoriographie der 30er und 40er Jahre evident, wie sie Martin Zenck mit Blick auf die neunte der geschichtsphilosophischen Thesen Walter Benjamins aufzeigt.<sup>147</sup> Benjamin hatte aufgrund seiner persönlichen Erfahrungen mit dem NS-Regime von einer „gesprengten Kontinuität“ gesprochen, „die die Geschichte nicht als geradlinige Entwicklung, als gerichteten und auf einen Fortschritt zulaufenden Fortgang, nicht als eine ‚Kette von Begebenheiten‘ sieht, sondern als einen ‚Trüm-

<sup>146</sup> Hartmann (*Hermann Scherchen*), a.a.O., S. 23-24; zum Problem der Zeitdisposition im Hinblick auf eine auch politische Umdeutung von Beethovens „Eroica“ vgl. überdies die Kontrastierung eines Scherchen-Dirigats des *marcia funebre* mit einem entsprechenden Dirigat Furtwänglers bei Zenck 1982, a.a.O..

<sup>147</sup> Vgl. Martin Zenck: *Das revolutionäre Exilwerk des Komponisten Stefan Wolpe - mit kritischen Anmerkungen zur Musikgeschichtsschreibung der dreißiger und vierziger Jahre*, in: Claus-Dieter Krohn u.a. (Hg.): *Künste im Exil* (= Exilforschung Bd.10), München 1992, S. 129-151.

merhaufen', als ein Sammelsurium versprengter Ereignisse, die sich zu keinem Einheitsbegriff von Geschichte verbinden lassen.<sup>148</sup>

Eine von Andreas Jaschinski erarbeitete Synopsis<sup>149</sup> zur Werkchronologie des symphonischen Opus' Hartmanns illustriert die auch aufgrund der Entstehungszeit sehr viel später uraufgeführter Werke zu formulierende These einer notwendigen historiographischen Verortung des Komponisten Karl Amadeus Hartmann bereits ab den 30er und beginnenden 40er Jahren des 20. Jahrhunderts – ungeachtet der nach dem Krieg durch den Komponisten vorgenommenen konsequenten Überarbeitung seiner zuvor entstandenen Orchesterwerke, die, wie später noch zu zeigen sein wird, neben einem veränderten produktionsästhetischen Verständnis seitens des Komponisten wohl überdies in der von Hartmann als reaktionär empfundenen politischen Situation im Nachkriegsdeutschland gründet (Die fettgedruckten Lettern geben jeweils die substantiellen Entsprechungen zwischen ursprünglicher Komposition und später umgearbeiteter Symphonie wieder):

---

<sup>148</sup> Ebd., S. 129.

<sup>149</sup> Jaschinski 1982, a.a.O., S. 17.

**Synopsis (nach Jaschinski, s.o.):**

1932		<b>a)</b> Concerto f. Solo-Tr. u. Bläser-Kammerorchester	
1933	1. Quartett		
1934		„Miserae“ (1.Symphonie)	
1935	„Simplicius“ (Neuf. 1956)		
1936		<b>b)</b> Symph. Fragment	
1938		<b>c)</b> Symphonie „L’Œuvre“ <b>d)</b> Symphonie f. Streich- Orchester u. Sopran	
1939	„Musik der Trauer“ (Neuf. 1959 als Concerto funebre)		
1940		<b>e)</b> Sinfonia tragica	
1941	Sinfonia dramaticae		
1943	Symph. Ouvertüre Symph. Hymnen „Vita nova“		
1944		<b>f)</b> Symphonie „Klage- gesang	
1945	Klaviersonate „27.April 1945“		
1946	2. Quartett		2. Symphonie
1947			<b>d)</b> 4. Symphonie
1949		<b>a)</b> Konzert f. Bläser, Kontrabässe u. 2 Solotrompeten	<b>e)</b> 3. Symphonie
1950			<b>a)</b> 5. Symphonie
1953	Konzert f. Klavier, Bläser u. Schlagzeug		<b>c)</b> 6. Symphonie
1955	Konzert f. Bratsche mit Klavier, begl. v. Bläsern u. Schlagzeug		<b>b)</b> 1. Symphonie
1959			7. Symphonie
1962			8. Symphonie

Weitere Bestätigung erfährt besagte These in der von Habakuk Traber erstmals aufgestellten und von McCredie ergänzten Listung<sup>150</sup> ausländischer Aufführungen von Werken Hartmanns in der NS-Zeit:

- 1935 Uraufführung der symphonischen Dichtung *Miserae* beim IGNM-Musikfestival in Prag
- 1936 Erster Preis und Uraufführung des ersten Streichquartetts beim Kammermusikwettbewerb „Carillon“ in Genf
- 1937 Höchste Auszeichnung für die Kantate *Friede Anno 48* beim Komponistenwettbewerb der Emil-Hertzka-Stiftung in Wien
- 1938 Aufführung des 1. Streichquartetts beim IGNM-Musikfestival in London
- 1939 Uraufführung der Symphonie *L'Œuvre* nach Emile Zolas gleichnamigen Roman bei der Internationalen Ausstellung in Lüttich und zum Concours Guillaume Lekeu (Belgien)
- 1940 Uraufführung des *Concerto funebre* für Violine und Streichorchester in St. Gallen

Nach Traber unterscheidet sich Hartmann demzufolge hinsichtlich seiner Werkpräsenz nicht von einem Komponisten im europäischen Exil, denn er „schickte und begleitete seine Werke in die Emigration, ohne selbst auszuwandern: Musik im Exil“.<sup>151</sup> Über die diesbezügliche Problematik einer inhaltlichen Nektion der Begriffe „Exil“ und „Emigration“ hatte sich Bertolt Brecht bereits künstlerisch eingelassen:

„Immer fand ich den Namen falsch, den man uns gab:

Emigranten.

Das heißt doch Auswanderer. Aber wir

Wanderten doch nicht aus, nach freiem Entschluß

Wählend ein anderes Land. Wanderten doch auch nicht

Ein in ein Land, dort zu bleiben, womöglich für immer.

<sup>150</sup> Vgl. Traber 1987, a.a.O., S. 169-170; vgl. insbes. McCredie 1995(a), a.a.O., S. 37.

<sup>151</sup> Traber 1987, a.a.O., S. 169.

Sondern wir flohen. Vertriebene sind wir, Verbannte.

Und kein Heim, ein Exil soll das Land sein, das uns aufnahm.“<sup>152</sup>

Eine den Leidensdruck reflektierende Metapher Victor Hugos beschreibt das Exil darüber hinaus als „eine Art langer Schlaflosigkeit“<sup>153</sup>, weil – mit den Worten Roland Barthes – „jene rauschhafte Energie“ versiegt, „die man das Imaginäre nennt“<sup>154</sup>. Doch ebenso könnte der Aphorismus des Dokumentarfilmschaffenden Georg Stefan Troller: „Man emigriert auf Lebenszeit“<sup>155</sup>, eine ästhetisierende, weil lyrische Parallele zu Hartmanns Existenz bedeuten und wäre zudem durch Vilém Flussers Postulat, die „Exilsituation als Herausforderung für schöpferische Handlung zu sehen“<sup>156</sup>, gar vollends nobilitiert.

Hanns-Werner Heister weist gleichwohl in seinem Standard-Artikel *Musik*<sup>157</sup> zur Exilforschung darauf hin, daß sich der Begriff „Musik-Exil“ in sprachlogischer Konsequenz zunächst lediglich auf die „gelungene Flucht“ ins Ausland bezieht, jedoch „um das tatsächliche Ausmaß der durch den Faschismus verursachten Verwüstung zu fassen“<sup>158</sup> unter der Leitkategorie „Verfolgung“ auch auf den „Widerstand“ sowie die „Innere Emigration“ auszudehnen ist und dementsprechend neben Hartmann auch einige wenige weitere Komponisten wie etwa Gün-ter Raphael und Hanning Schröder, sowie sämtliche von Boykott über Gettoisierung bis hin zu Mord und Massenvernichtung (Konzentrationslager „Theresienstadt“) betroffenen Musiker mit einbezieht. Von der Referentialität dieses begrifflichen Spannungsfeldes ausgehend birgt es – die Etymologie miß-achtend – jedoch zugleich die latente Gefahr einer substantiellen Aufweichung insbesondere hinsichtlich seines implizit moralischen Entlastungspotentials.

Bei der historischen Verarbeitung insbesondere zur Problematik der Inneren Emigration – welche nach aristotelischer Kategorisierung zunächst lediglich

<sup>152</sup> Zitiert nach Reinhard Kannonier: *Bruchlinien in der Geschichte der modernen Kunstmusik*, Wien u.a. 1987, S. 211.

<sup>153</sup> Victor Hugo: *Pierres*, Genf 1953, S. 62.

<sup>154</sup> Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt/M. 1988, S. 102.

<sup>155</sup> Georg Stefan Troller: *Selbstbeschreibung*, München 1991, S. 372.

<sup>156</sup> Vilém Flusser: *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*, hg. v. Stefan Bollmann, Bensheim 1994, S. 103.

<sup>157</sup> Vgl. Hanns-Werner Heister: Art. *Musik*, erscheint in: *Lexikon des Exils*.

<sup>158</sup> Ebd., Sp. 1033-1034.

einen Rückzug von der potentiell politischen Öffentlichkeits- in die Privatsphäre besagt –<sup>159</sup>, aber auch bei der generellen Befassung mit Namen wie beispielsweise Fortner, Strauss, Egk, Orff, Pepping, David und insbesondere Hugo Distler<sup>160</sup>, weicht selbst nach weit über einem halben Säkulum noch oft genug die Notwendigkeit zur Differenzierung und Benennung einer Nivellierung von Disparitäten. Dies vor allem dann, wenn bereits gerichtete Erkenntnisinteressen den wissenschaftlichen Diskurs determinieren und damit einer eindimensionalen Kategorisierung Vorschub leisten, die lediglich dichotomisch, d.h. nach Täter-Opfer-Schema, operiert:

„Befangene Harmonisierung von Widersprüchen ist gleichermaßen anfechtbar wie die wahllose Summierung ‚belastender‘ (aber auch ‚entlastender‘) Fakten, der Mythos vom politischen Desinteresse des Musikers und von der moralischen Unanfechtbarkeit der Tonkunst ebenso der frage würdig, wie die Behauptung einer eigenständigen nationalsozialistischen Ästhetik. Hohe künstlerische Befähigung steht nicht zwangsläufig in Zusammenhang mit menschlicher Integrität, während das Etikett ‚entartete Kunst‘ weder ein Ausweis für Spitzenleistungen noch für Widerstand darstellt. In Ungnade fallen konnten sehr wohl auch Werke von Künstlern, die im übrigen als loyal galten.“<sup>161</sup>

Erinnert sei in diesem Zusammenhang überdies an die nach Kriegsende aufkeimenden Auseinandersetzungen zwischen „Exilierten“ und sogenannten „Daheimgebliebenen“, welche (neben böswilligen Verleumdungen als „vaterlandlose Gesellen“ – etwa Walther von Molo über Thomas Mann – auf der einen Seite<sup>162</sup> und der Problematik einer ausschließlichen Täter-oder-Mitläufer-Kategorisierung

<sup>159</sup> Siehe Kapitel zur politischen Theorie der Ästhetik.

<sup>160</sup> Vgl. Stefan Hahnheide (Hg.): *Hugo Distler im 3. Reich*, Osnabrück 1997; vgl. im Gegensatz hierzu Alexander L. Suder (Hg.): *Hugo Distler*, Tutzing 1990.

<sup>161</sup> Schinköth, a.a.O., S. 115.

<sup>162</sup> Vgl. Hanns-Werner Heister u.a.: *Einleitung: Vor sechzig Jahren begann die Vertreibung. Exil – Musik – Exilmusikforschung*, in: Dies. (Hg.): *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, Frankfurt 1993, S. 16; Demgegenüber gab es auch sublimere Formen von ‚Emigrantenschelte‘, welche sich weniger im Beschuldigen der Emigrierten als vielmehr durch eine rein ‚ego-zentrische‘ Larmoyanz auszeichneten, so etwa Karl Böhm in einem Interview mit der ZEIT vom 15. Dezember 1978: „Die anderen, die in die Emigration gegangen sind, hatten es ja eigentlich besser als ich, der ich zu Hause geblieben bin. Sie hatten keine Bombenangriffe zu überstehen; sie hatten Arbeit“; zitiert nach Traber 1987, a.a.O., S. 165; vgl. auch Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Köln 2000, S. 30.

– beispielsweise Thomas Mann über Furtwängler – auf der anderen Seite) für den Bereich der Inneren Emigration auch zu subtileren Dimensionen der Mißachtung führen konnte, wie es Günther Raphael in einem Brief an Bernhard Böttner thematisiert:

„Hier wartet der Schreiber eines Raphael-Artikels für die ‚Neue Zeitung‘ (das meistgelesenste der Ami-Zone) seit Monaten auf Veröffentlichung. Viel Interesse an so einem zerrupften u. abgebrannten Komponisten ist eben nicht vorhanden. Nicht mal EMIGRANT war er! Pfui, Teufel! Und dann nur ‚Halb-‘ u. nicht mal gesessen.“<sup>163</sup>

Zu der hier Ausdruck verliehenen Empfindung des die abgeschmackte NS-Terminologie vom „Halbjuden“ selbstbezüglich aufgreifenden Komponisten, sich auch nach dem Ende der NS-Herrschaft wiederum gewissermaßen „zwischen allen Stühlen“ zu befinden, zeigen sich weitreichende Parallelen im Hinblick auf das Wirken Hartmanns, wie anhand zahlreicher auch politisch motivierten Revisionen seines symphonischen Werks erkennbar und hinsichtlich diverser Aufführungsmodalitäten für die Bundesrepublik sowie des Verhältnisses zur DDR noch zu zeigen sein wird.

Während der Zeit des Dritten Reichs sah sich Hartmann nun selbst zahlreichen Repressalien durch die NS-Bürokratie ausgesetzt. Seiner fortgesetzten Weigerung der Reichsmusikkammer beizutreten bzw. darüber hinaus den hierfür erforderlichen „Ariernachweis“ zu erbringen, begegneten die entsprechenden Behörden seit 1935 mit zunehmend knapperen Fristsetzungen.

Beim Prager Musikfest der IGNM wurde Hartmann in den Unterlagen als „German independent“ geführt, da die deutsche Abteilung von den Nazis bereits 1934 aufgehoben und in einen sogenannten „Ständigen Rat für internationale Zusammenarbeit der Komponisten“ unter dem Vorsitz von Richard Strauss überführt worden war. Die in Prag aufgeführte und beinahe „prophetisch“ anmutende

<sup>163</sup> Günther Raphael an Bernhard Böttner, 2. April 1946. Privatbesitz. Vgl. auch Schinköth, a.a.O., S. 161-163. Schinköth weist allerdings zu Recht darauf hin, daß der besagte Artikel bereits am 19. März 1946 unter dem Titel „Günter Raphael – ein zeitgenössischer Komponist“ erschienen war, wovon Raphael zum obigen Zeitpunkt offensichtlich noch keine Kenntnis besaß. Darüber hinaus ändert dies jedoch nichts an der von Raphael situativ beschriebenen Imoression.



symphonische Dichtung *Miserae* hatte Hartmann mit einer inhaltlich adäquaten Widmung überschrieben:

*Meinen Freunden,  
die hundertfach sterben mußten,  
die für die Ewigkeit schlafen,  
wir vergessen Euch nicht.  
Dachau 1933/1934.*

Hartmann ergänzte diese Widmung in einem Brief an Hans Moldenhauer vom 24. Dezember 1958 mit den Worten „Es wurde zum Gedenken politischer und jüdischer Verfolgter, die in Dachau ermordet waren, geschrieben.“<sup>164</sup>

Die Sichtweise des Komponisten im Hinblick auf das Werk *Miserae* als seiner „eigentlichen“ 1. Symphonie liegt wohl in der ursprünglichen Sinnesrichtung des Komponisten zum Problem der übergeordneten symphonischen Einsätzigkeit begründet, welche ihre konzeptionelle Entsprechung in diversen Vorbildformaten wie bspw. den Symphonischen Dichtungen von Franz Liszt und Richard Strauss, aber ganz offensichtlich auch der ersten Kammersymphonie op. 9 Arnold Schönbergs sowie den ersten Symphonien von Zeitgenossen wie Paul Dessau, Eduard Erdmann, Hans Jelinek, Ernst Krenek und Kurt Weill – um nur einige Namen zu nennen – findet.<sup>165</sup>

Nachdem Max Brod in einem Artikel für das ‚Prager Tagblatt‘ die symphonische Dichtung ob ihrer Originalität als das herausragende Ereignis des Musikfestes prädikatisiert hatte, rief die Uraufführung auch in der deutschen ‚Frankfurter Zeitung‘ eine für diese Zeit bereits bemerkenswerte positive mediale Resonanz hervor:

<sup>164</sup> Zitiert nach Andrew D. McCredie: *Das Instrumentalschaffen Karl Amadeus Hartmanns*, in: Suder (Hg.) 1995(b), a.a.O., S. 116.

<sup>165</sup> Vgl. Hanns-Werner Heister: *Elend und Befreiung. Karl Amadeus Hartmanns musikalischer Widerstand*, in: Ders. u. Hans-Günter Klein (Hg.): *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt/M. 1984, S. 275-288; vgl. weiter Manuel Gerwinck: *Die Symphonie in Deutschland und Österreich in der Zeit zwischen den beiden Kriegen*, Regensburg 1985, S. 209-210.

„Unter den vielen, die zu ‚Wort‘ kamen, gab es einen Neuen, auf den man besonders aufmerksam wurde. Karl Amadeus Hartmann hat ein Orchesterwerk *Miserae* zur Diskussion gestellt, das technisch ausgezeichnet genannt werden darf, aber vor allem durch seine Ausdruckskraft und seine geistige Potenz viele andere Kompositionen dieser Zeit weit übertraf“<sup>166</sup>

Dies sollte nicht ohne Folgen bleiben, denn am 21. September 1935 erhielt Hartmann unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Prag ein Schreiben der Reichsmusikkammer, in dem er zur Abgabe einer detaillierten Explikation seiner Eindrücke zu ebendiesem Kulturereignis aufgefordert wurde. Sein durch unverbindlichen Tonfall sowie die Verwendung zahlreicher Allgemeinplätze gekennzeichnetes Antwortschreiben vom 27. September wurde schließlich mit der unmißverständlichen Ermahnung respondiert, bei zukünftigen Auslandsreisen die vorherige Genehmigung der Kammer einzuholen – eine Direktive, welche Hartmann soweit bekannt allerdings nie befolgte. Fred K. Prieberg entdeckte im Berlin Document Center einen diesbezüglichen Aktenvermerk der Reichsmusikkammer vom 1. Juli 1941:

„H. ist am 2.8.05 in München geboren. Er hat als einziger reichsdeutscher Komponist am ‘13. Musikfest der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik’ in Prag teilgenommen, ohne die Genehmigung der Reichsmusikkammer zu besitzen. Die Angelegenheit wurde mit Zustimmung des Ministeriums als erledigt betrachtet. Nach Auskunft der Reichsmusikkammer geht es aus einem Katalog hervor, daß H. von einer ganz bestimmten, meist jüdischen Clique gefördert wurde. Den Abstammungsnachweis hat er für sich sowie für seine Ehefrau bisher immer noch nicht restlos erbracht, obwohl er hierzu seit 1935 wiederholt aufgefordert wurde.“<sup>167</sup>

Die in diesen Zeiten vergleichsweise ungewöhnliche Indulgenz, welche dem Musiker Hartmann amtlicherseits zuteil wurde – der oben angeführte Aktenvermerk datiert vom 1. Juli 1941 (!) – ist durchaus problematisierbar, wenn auch aufgrund der Faktenlage für den Einzelfall keine gleichsam normative Motivation plausibel erscheint.

<sup>166</sup> Zitiert nach McCredie 1980, a.a.O., S. 42.

<sup>167</sup> Fred K. Prieberg: *Musik und Macht*, Frankfurt/M. 1991, S. 209-211.

Mit dem Wort vom „widersprüchlichen Doppelgesicht“ konstatiert eine diesbezüglich von Peter Reichel vorgenommene Untersuchung zum Faszinosum des Faschismus denn auch die paradoxe Inkonzonanz des NS-Regimes. Diese „entsprach weder dem Wunschbild der Theoretiker des ‘totalen Staates’ vor und nach 1933, noch dem – Kommunismus und Faschismus weitgehend identifizierenden – Zerrbild der Totalitarismus-Theoretiker der fünfziger Jahre. Trotz umfassender Zerstörung, ‘Gleichschaltung’ und Selbstgleichschaltung der politischen Organisationen und Verfassungsinstitutionen Weimars und trotz erheblicher Anstrengungen des NS-Regimes, eine umfassende Kontrolle über Staat, Wirtschaft und Gesellschaft zu erlangen: Ein nach dem Führerprinzip rational durchorganisiertes, widerspruchsfreies und reibungslos funktionierendes Herrschaftssystem unter der Dominanz einer Partei, ihres Führers, ihrer Ideologie und eines umfassenden Propaganda- und Repressionsapparates gab es im Dritten Reich nicht.“<sup>168</sup>

Politische wie auch soziale Systeme sind sämtlich stets mehr als die Summe ihrer Teile, da sie gerade im konkreten Detail – auch hinsichtlich des Verwaltungsapparates – eben nicht dem abstrakt übergeordneten „Wer-herrscht-über-wen“-Schema, sondern vielmehr maßgeblich der Dynamik handelnder Individuen unterliegen.

Neben der für Hartmann nun als Reaktionsschema auf die politischen Gegebenheiten applizierbaren Kategorie der Inneren Emigration leistete der Komponist überdies auch aktiven Widerstand mittels Beteiligung an der 1938 zerschlagenen Widerstandsgruppierung „Neu Beginnen“, deren Ziel es war, politisch bzw. rassisch Verfolgte vor den Nazis zu verstecken.<sup>169</sup> – Allein die mit der Namensgebung dieser Gruppierung verbundene Idee erweist sich als bemerkenswerte Parallele zu dem Gedanken der „Natalität“ bei Hannah Arendt.<sup>170</sup>

Die hier dokumentierten Vorgänge umreißen nun zunächst global das Profil der Inneren Emigration Hartmanns im Gepräge einer, obzwar mit Wut und Trauer gepaarten, bis hin zu äußerlicher Indifferenz reichenden Ablehnung der be-

<sup>168</sup> Peter Reichel: *Der schöne Schein des Dritten Reichs. Faszination und Gewalt des Faschismus*, Frankfurt/M. 1993, S. 79.

<sup>169</sup> Vgl. Jaschinski 1982, a.a.O., S. 18-19.

<sup>170</sup> Siehe Kapitel zur politischen Theorie der Ästhetik.

stehenden politischen Verhältnisse. In die gleiche Richtung weist auch der erinnernde Bericht des Theaterregisseurs und Hartmann-Freundes Max See, der 1935 nach längerer Abwesenheit in seine Heimatstadt München zurückkehrte und einen auch in psychischer Hinsicht merklich veränderten Karl Amadeus Hartmann wiedertraf:

„Als ich 1935 für längere Zeit nach München zurückkehrte, fand ich Hartmann völlig gewandelt. Aus dem einstigen musikalischen enfant terrible, das sich in Burlesken und Persiflagen austobte, war ein Pathetiker geworden. Der Tod seiner Mutter traf ihn unter den trostlosen Verhältnissen der Hitlerdiktatur mit doppelter Schwere. Was uns Gleichgesinnte lediglich verbitterte, das zwang ihn, seinen Zorn und seine abgrundtiefe Trauer in Tönen mitzuteilen.“<sup>171</sup>

Aus diesem inneren Habitus heraus entstanden – zunächst natürlich ohne Aussicht auf Öffentlichkeit – eine Vielzahl von Werken, darunter auch Hartmanns *Concerto funebre* oder die zweite Klaviersonate „27. April 1945“ (wenn auch in diesem Fall auf ein konkretes „äußeres“ Ereignis bezogen)<sup>172</sup>.

Um so bemerkenswerter erscheint es in diesem Zusammenhang allerdings, daß Hartmann für das letztgenannte Werk auch noch in den Nachkriegsjahren dem Pianisten Bernhard Böttner gegenüber seine äußersten Bedenken hinsichtlich einer Aufführungsmöglichkeit aufgrund der politischen Situation in Deutschland und später in der Bundesrepublik darlegte.<sup>173</sup> Diese Tatsache bietet ebenso wie Hartmanns nach dem Krieg erfolgte intensive Revision bereits geschriebener Werke (welche der Komponist 1956 in einem Brief an Ludwig Strecker vielsagend im rezeptionsästhetischen Sinne Sartres<sup>174</sup> kommentiert: „Auch bin ich davon abgekommen, die politischen Hintergründigkeiten augenfällig zu plakativieren, das müssen die Hörer erspüren.“<sup>175</sup>), die Tendenz zu einer über die Kollo-

<sup>171</sup> Max See: *Erinnerungen an Karl Amadeus Hartmann*, in: Neue Zeitschrift für Musik 125 (1964), S. 99-100.

<sup>172</sup> Siehe im Kapitel zu Hartmanns kompositorischen Modellen.

<sup>173</sup> Bernhard Böttner in einem Interview mit dem Autor vom 19.07.1997.

<sup>174</sup> Vgl. Sartre 1958, a.a.O.; vgl. weiter Zenck 1980, a.a.O..

<sup>175</sup> Zitiert nach Andrew D. McCredie: *Karl Amadeus Hartmann. Seine künstlerische Entwicklung im Lichte neuerer Quellen und Dokumente*, in: Neue Zeitschrift für Musik 134 (1973), S. 763-767.

kation mit dem Phänomen des Totalitarismus hinausgehenden inhaltlichen Weiterfassung des Emigrationsbegriffs.

Ein höchst aufschlußreiches Bild zum Profil der Inneren Emigration zeichnet überdies der umfassend dokumentierte Unterricht Hartmanns bei Anton Webern in den Jahren 1941/42, zumal hier zwei inner- wie äußerlich divergierende Konzeptionen von Innerer Emigration miteinander interferieren.

„Der inneren Emigration in Deutschland zugehörig und völlig gegen die Umwelt abgeschlossen, suchte ich einen Menschen, dem ich meine Arbeiten zeigen konnte, um darüber zu sprechen. Ich suchte jemanden, mit dem ich musikalische Probleme erörtern konnte und hatte das Glück an einen großen Musiker zu kommen: Anton Webern. 1941 und 1942 arbeitete ich bei ihm in Maria-Enzersdorf in der Nähe von Wien, wo er völlig abgeschlossen und verlassen lebte. Mit ihm machte ich Analysen und ging meine neuen Arbeiten durch. Ich war in dieser Zeit sehr glücklich; trotz aller Isolierung hatte ich einen Gleichgesinnten als Lehrer und als Freund gefunden, sein Glaube an die Musik gab mir Kraft weiterzuarbeiten“<sup>176</sup>

Als der nach der Emigration Arnold Schönbergs (1933) und dem frühen Tod Alban Bergs (1935) nun letztverbliebene „authentische“ Vertreter der von Hartmann so hochverehrten Neuen Wiener Schule, zeigte sich Webern – von der Öffentlichkeit zu diesem Zeitpunkt fast vergessen – bereitwillig, dem sympathisch motivierten Ersuchen des Deutschen nachzukommen. Für diesen sollte jedoch relativ schnell deutlich werden, daß sich der kompositorische Gestus Weberns nur sehr selten mit seinen eigenen Idealen – die Hartmann als eher Alban Berg nahestehend betrachtete – in Einklang zu bringen war, und auch der menschliche Kontakt zwischen den beiden Komponisten gestaltete sich nicht gänzlich unproblematisch. Der aus dieser Zeit in extenso erhaltene Briefwechsel Hartmanns mit seiner Frau Elisabeth gibt hiervon eindrucksvoll Zeugnis und ist überdies geeignet, ein komplexes Bild der subtilen Persönlichkeit Weberns bzw. ihres Reflexes auf Hartmann zu zeichnen. Er sei daher an dieser Stelle auch, um einen illustrativen Eindruck der geradezu lyrischen Emphase zu vermitteln, mit der Hart-

---

<sup>176</sup> Hartmann (*Autobiographische Skizze*), a.a.O., S. 14.

mann seine Erfahrung einer solchermaßen extrahierten Eigenwelt schildert, etwas ausführlicher zitiert und mit entsprechenden Kommentaren versehen:

„Webern hat zur Zeit keinen Schüler, und ich glaube, es kümmert sich kein Mensch um ihn. Mir kann das nur recht sein, denn er widmet sich mir den ganzen Nachmittag und bei seiner konzentrierten Arbeitsweise ist der Stoff, den wir miteinander bewegen, immens. Drei bis vier Stunden wird jedesmal intensiv gearbeitet. Danach unterhalten wir uns über diesen und jenen Komponisten, dann wertet er, stellt Theorien über die Zukunft der Musik auf und ähnliches. Wir haben meinen „Simplicius“ und meine I. Symphonie durchgesprochen; er ging dabei bis in die kleinste Verästelung von Form und Thematik. Dann analysierten wir klassische Werke – Beethovens Sonate op. 2 Nr. 3 und ein Streichquartett von Reger. Reger schätzt er hoch und es macht viel Freude, mit ihm das fis Moll-Streichquartett zu zergliedern. Dabei kommt er mir vor wie ein Gelehrter, der unter der Lupe ein Insekt sezziert und sich an den Flügeläderungen und dem Facettenauge erfreut. So sehr mir seine Einschätzung Regers einleuchtet, so wenig stimme ich seiner Ablehnung Bruckners zu. Er glaubt nicht, daß Bruckner für die Entwicklung der Musik etwas geleistet hat. Ist denn Bruckner so weit von seinem geliebten Mahler entfernt?“<sup>177</sup>

Die an Verachtung grenzende Absage, die Webern dem von Hartmann so überaus geschätzten Werk Bruckners<sup>178</sup> erteilte, bietet einen ersten Anhaltspunkt für das von emotionaler Ambivalenz latent geprägte Verhältnis der beiden Komponisten zueinander. Übereinstimmung herrschte neben der beiderseitigen Affinität zu Reger jedoch auch im Bezug auf das gemeinsame Urteil über Hermann Scherchen:

„Riesig freue ich mich, daß er Scherchen für den besten Dirigenten seiner Werke hält. Kein Wunder bei ihrer Ähnlichkeit, ihrer Aufgeschlossenheit für das Neue und ihrer

<sup>177</sup> Karl Amadeus Hartmann: *Lektionen bei Anton Webern*, in: Thomas (Hg.), a.a.O., S. 29.

<sup>178</sup> Vgl. Karl Amadeus Hartmann u. Waldemar Wahren: *Die neurotische Symptomatik und ihre Beziehung zur Produktion. Briefe über Bruckner*, in: Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (Hg.): *Musik-Konzepte extra. Karl Amadeus Hartmann-Zyklus (Nordrhein-Westfalen 1989/1990)*, München 1989, S. 20-47; - ein fingierter Briefwechsel der beiden Autoren zur musikalischen Bedeutung von Bruckners Werk unter dem Aspekt der Psychoanalyse, dessen geplante Fortführung durch den Tod Hartmanns ihr vorzeitiges Ende fand.

Bereitschaft, uns Junge zu fördern. Webern läßt nie fühlen, daß er der Lehrer ist. Sein Temperament ist ausgeglichen, beherrscht und liebenswürdig. Es ist jedesmal eine Zeremonie, auf die ich mich schon freue, wenn er sorgfältig die Schublade aufzieht, eine Mappe hervorholt, diese auf die Kommodenplatte legt, dann aufschlägt, durchblättert, ihr ein Blatt – die gesuchte Analyse – entnimmt, die Mappe schließt, sorgsam beiseite legt und nach getanem Werk alle Verrichtungen im Krebskanon wieder rückwärts aneinanderreihet, mit unbeirrbarer Sorgsamkeit. Jede seiner Kompositionen ist mit peinlich genauen Analysen und mit den Abwandlungen der Reihe versehen. Er stellt mit mir präzise Untersuchungen über Rhythmik, Melodik und Thematik seiner Werke an, wobei er der Thematik den größtmöglichen Raum gibt. Besonders eingehend besprachen wir heute seine Klaviervariationen op. 27, die ich analysieren mußte. Ein Klangwunder sind diese Variationen, von höchster Konstruktion. (...) Könnte ich doch über den Aufbau dieser Zopfgeflechte hinaus erfahren, wie er es anstellt und worauf es beruht, daß seine Musik göttlichen Hauch enthält! <sup>179</sup>

Der augenfällige thematisch-stilistische Bezug zu Weberns Klaviervariationen op. 27 findet sich bemerkenswerterweise im Scherzo von Hartmanns Klaviersonate „27. April 1945“ und wird im entsprechenden Kapitel der vorliegenden Arbeit noch aufgegriffen.

Ein signifikantes Beispiel der Hartmanns emotionale Schilderung vom Besuch eines 1942 stattfindenden „zeitgenössischen Musikfestes“ an der Staatsoper und der dem Komponisten Webern dabei entgegengebrachten öffentlichen Ignoranz im nazistischen Wien:

„Gestern war ich mit Webern an der Staatsoper und dachte mit viel Sehnsucht an die schönen Feste der IGNM in Prag, Paris und London, wo ich das „German independent“ vertrat. Die Bühne in der Staatsoper war überladen ausgestattet und kompensierte die Ärmlichkeit der Musik. Stell Dir einmal vor, ein zeitgenössisches Musikfest in Wien ohne Schönberg, Berg und Webern, eine Veranstaltung, in der Webern leibhaftig, doch wie ein Gespenst umgeht, das keiner sieht und keiner kennt. Ich muß froh sein, daß mich niemand zur Teilnahme aufgefordert hat, denn dann wäre ich mir wie ein Verräter vorgekommen. Webern wird weder zu einer Aufführung, noch zu anderen Feierlichkeiten, geschweige denn zum Empfang des Statthalters eingeladen. In der Oper erkannte

<sup>179</sup> Hartmann (*Lektionen bei Anton Webern*), a.a.O., S. 29-30.

ihn keiner der anwesenden Komponisten, sie hätten es auch gar nicht der Mühe wert gefunden, seine Bekanntschaft zu suchen. Wir, Webern, Erich Apostel und ich gingen als Fremde im Theater umher und konnten uns mit Recht als Ausgestoßene fühlen. Webern trug es zunächst mit Gleichmut und wirkte unbeteiligt. Doch in der Pause erlebte ich seine einzige Auflehnung. Fast aufgelöst eilte er mir im Foyer entgegen und begann, ohne Rücksicht auf die Umstehenden, seinem Herzen Luft zu machen. Wie ein Rasender belegte er, der sich sonst nur gebildet und gesetzt ausdrückte, die aufgeführte Musik mit alttestamentarischen Flüchen und verdamnte alle Plattheiten und Pseudo-modernität, die sich hier ausbreitete. Es war schmerzhaft und erlösend, wie er unter der Dummheit dieser Musik litt und darüber endlich einmal seine Verhaltenheit aufgab. Heute Nachmittag wurde kein Wort mehr von dem gestrigen Theaterabend gesprochen, wir arbeiteten an Analysen und dabei fühlte ich, daß er mir besonders zugetan ist. Wie viel wert ist mir diese Zuneigung und wie erwidere ich sie! <sup>180</sup>

Die hier erneut illustrativ dokumentierte, extrem prekäre Emotionalität im Verhältnis beider Komponisten, findet ihr komplementäres Pendant darüber hinaus in der jeweiligen politischen Einstellung, über die es von seiten Hartmanns beinahe zum offenen Bruch mit Webern kommt:

„Nicht ohne meine Schuld kehrte das Gespräch immer wieder zur Politik zurück. Ich hätte es nicht dorthin lenken sollen, denn da erfuhr ich Dinge, die ich mit meinem starken Hang zum Anarchismus lieber nicht gehört hätte. Er vertrat nämlich die Meinung, dass um der lieben Ordnung willen jede Obrigkeit respektiert werden müsse und der Staat, in dem man lebt, um jeden Preis anzuerkennen sei. Er rauchte dabei mit Behagen seine Zigarre und ich hatte meine Not, an mich zu halten und nicht despektierlich zu werden. Sein Wohlwollen gegenüber denjenigen, die ihn an die Wand drücken, ist mir unbegreiflich, aber ich bin ja nicht hergekommen, um ihn weltanschaulich zu ergründen.“ <sup>181</sup>

Spätestens hier war deutlich geworden, daß Hartmann und Webern sowohl in charakterlicher als auch ihre politische Geisteshaltung betreffender Hinsicht nur schwerlich auf Dauer zusammenpassen sollten. Hinzu kam die bereits erwähnte

---

<sup>180</sup> Ebd., S. 31-32.

<sup>181</sup> Ebd., S. 27.



Affinität bezüglich des musiksprachlichen Gestus, welche Hartmann eher zu Schönberg und insbesondere zu Berg hin entwickelt hatte, als zu Webern, da in dessen musikalischem Ausdrucksdenken erste Anzeichen einer bevorstehenden Aufgabe der Sprachähnlichkeit zugunsten einer zahlhaft bestimmten Kontrapunktik erkennbar wurde:

„Hielt Webern noch an dem doppelten Prinzip der Sprache, dem numeralen und rhetorischen fest, so zeigt sich in der Webern-Rezeption des Serialismus der fünfziger Jahre die Abspaltung der nur quadrivialen Seite der Musik Weberns, die zur Auflösung des seit dem späten Mittelalter entwickelten Ausdrucksbegriff führte, Die Vorherrschaft einer nur zahlhaft und nicht rhetorisch geordneten Musik sowie die Behandlung der Sprache als Tonmaterial und nicht als Sinngefüge hoben das grammatisch-rhetorisch bestimmte ‚espressivo‘ endgültig auf.“<sup>182</sup>

Bezeichnend für das Verhältnis beider Komponisten zueinander ist schließlich der lapidare Wortlaut des Telegramms vom 14. November 1942, mit dem Hartmann seiner Gattin die Rückkunft aus Maria Enzersdorf für den kommenden Tag ankündigt: „Heute geht der Kurs zu Ende; sehr interessant; aber mir fremd; kein Kontakt zu Webern.“<sup>183</sup> Trotzdem betrachtete Hartmann die „Lektionen bei Webern“ in der Rückschau als maßgeblich prägend, zumal sich der auch im Verlagswesen als Lektor tätige Webern noch bei der Universal Edition in Wien sehr für Hartmann verwandt hatte. Darüber hinaus ist die beträchtliche Resonanz Webernscher Unterweisungen auf das kompositorische Schaffen Hartmanns neben dem oben angeführten Beispiel der zweiten Klaviersonate nicht zuletzt auch durch die von Hartmann in überaus großer Zahl verarbeiteten musikalischen Zitate aus dem Webernschen Oeuvre erkennbar, wenn auch die durch den Münchner Komponisten permanent vorgenommenen Änderungen bzw. Revisionen seiner Werke ganz und gar nicht der Arbeitsweise seines Wiener Lehrers entsprachen.

In Hartmanns privater Partiturenammlung befand sich jedoch eine Taschenpartitur des *Musikalischen Opfers* von Johann Sebastian Bach, in der er eigenhändig

<sup>182</sup> Zenck 1983, a.a.O., S. 206.

<sup>183</sup> Zitiert nach Wagner u.a., a.a.O., S. 251.

akkurat die vielzähligen Details von Weberns Orchestrierung des *Ricercata a 6 voci* vermerkt hatte. Webern war in einem Antwortbrief an Scherchen auf Detailfragen hinsichtlich einer Orchestereinstudierung für die BBC im Jahre 1938 eingegangen und äußerte sich abschließend generaliter zur Intention seiner Instrumentiertechnik:

„Natürlich, muß ich noch sagen, darf das Thema (...) nicht zerrissen erscheinen. Meine Instrumentation versucht (damit spreche ich jetzt vom ganzen Werk), den motivischen Zusammenhang bloß zu legen. Das war nicht immer leicht. Natürlich will sie darüber hinaus andeuten, wie ich den Charakter des Stückes empfinde; dieser M u s i k ! Diese (durch meine Bearbeitung), wie ich sie empfinde, das war der letzte Grund meines gewagten Unternehmens! Ja, gilt es nicht zu erwecken, was hier noch in der Verborgenheit dieser abstrakten Darstellung durch Bach selbst schläft und für fast alle Menschen dadurch einfach noch gar nicht da, oder mindestens völlig unfaßbar ist? Unfaßbar als Musik! Noch etwas Wichtiges für die Wiedergabe meiner Bearbeitung: hier darf nichts zurücktreten! Nicht der leiseste Ton einer Dämpfertrompete z.B. darf verlorengehen. Alles ist Hauptsache in diesem Werk und – in dieser Instrumentation.“<sup>184</sup>

Die Bedeutung der Instrumentation bei Webern zeitigte hinsichtlich der Aufdeckung musikalischer Strukturen in ihrer Totalität, sowie eines diesbezüglichen Umgangs mit der Tradition,<sup>185</sup> denkbar nachhaltigen Einfluß auf Hartmanns Orchesterbehandlung<sup>186</sup> – ganz im Gegensatz zu der von Webern, analog zur äußeren Existenzform, bis an die Grenze des Verstummens und über diese hinaus geführten musikalischen Diktion im Rahmen der Kleinform, die der Wiener Komponist im Rahmen seiner Korrespondenz mit Scherchen zu rechtfertigen sich genötigt sah:

„Ihrem Einwand gegen die ‚knappe Kuerze‘ meiner Musik aber moechte ich entgegenhalten: werden nicht grade (sic) durch solche Knappheit der Darstellung die ‚sinnlichen,

<sup>184</sup> Brief vom 1.1.1938 im Archiv der Akademie der Künste in Berlin.

<sup>185</sup> Vgl. hierzu Martin Zenck: *Tradition as authority and provocation: Anton Webern's confrontation with Johann Sebastian Bach*, in: Don O. Franklin (Hg.): *Bach Studies*, Cambridge 1989, S. 297-322.

<sup>186</sup> Siehe im Kapitel zu Hartmanns kompositorischen Modellen.

tragenden Kraefte' der Musik erst recht wirksam, wie die der Sprache in einem lyrischen Gedicht?<sup>187</sup>

Und in der Tat ist der hier von Webern bewußt gesuchte Vergleich zur lyrischen Sprache<sup>188</sup> durchaus noch einem musikalischen Ausdruck verpflichtet, welcher sich aus syntaktisch-rhetorischen Sprachprinzipien der Wiener Klassik herleitet und sehr wahrscheinlich aus ebendiesem Grund vom Serialismus ignoriert wurde (s.o.).<sup>189</sup>

Von der wechselseitigen Inspiration zwischen Webern und Scherchen zeugt ferner ein Rat, den Scherchen seinem Schüler Hartmann mit Blick auf dessen Kompositionstechnik erteilte, noch bevor dieser selbst den Kontakt zu Webern suchte:

„Versuchen Sie NICHTS Exponiertes ins Orchester zu legen, sondern schreiben Sie auusserst einfach: wir muessen erst einmal wieder lernen, mit einem Minimum an materiellen Möglichkeiten das Hoehste an kuenstlerischer Konzentration einfachst darzustellen. Danach kommen alle Errungenschaften der Moderne erst wieder neu zur Anwendung, und dann – nach einem solchen Opfer – wahrscheinlich richtig und mit Recht!<sup>190</sup>

Genau diese Konsequenz hatte zuvor übrigens Wolpe aus seinem Unterricht bei Webern im Jahr 1933 gezogen, als er „seinen Stil, damals noch beeinflusst von der üppigen Orchesterpalette eines Debussy, Ravel oder Strawinsky, vom überflüssigen Beiwerk zu befreien“<sup>191</sup> suchte. Hartmanns Neigung hingegen zur symphonischen Anlage selbst in seiner zweiten Klaviersonate und in einer Zeit ohne jegliche Aussicht auf Öffentlichkeit ist jedoch kennzeichnend für eine interio-

<sup>187</sup> Brief vom 4.9.1931 im Archiv der Akademie der Künste in Berlin.

<sup>188</sup> Man bedenke in diesem Zusammenhang etwa die kompositorische Hölderlin-Rezeption des Webern-Schülers Wolpe; vgl. Zenck 1992, a.a.O., S. 134-142.

<sup>189</sup> Vgl. Zenck 1980 a.a.O.; vgl. als Entgegnung Heinz-Klaus Metzger: *Addendum in motu contrario. Zum Schicksal des Webernschen Espressivo in der revolutionären Phase der seriellen Bewegung*, in: Ders. u. Rainer Riehn (Hg.): *Musik-Konzepte Sonderband. Anton Webern I*, München 1983, S. 207-210.

<sup>190</sup> Zitiert nach Wagner u.a., a.a.O., S. 246.

<sup>191</sup> Zitiert nach Hans und Rosaleen Moldenhauer: *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werks*, Zürich 1980, S. 461.

risierte Utopie des Komponisten. Dabei rechtfertigt nicht allein die Problematik einer satzzyklischen Anlage ebenso wie das einen orchestralen Instrumentalcharakter bezeichnende *Les-Adieux*-Zitat aus Beethovens op. 81a den de facto von Hans Werner Henze unternommenen Versuch zur Instrumentierung der Klaviersonate (– wie im entsprechenden Kapitel der vorliegenden Arbeit noch ausgeführt wird). Jaschinski weist darauf hin, daß die Intention des Komponisten, sich gleichwohl mit einer „Geste des unmittelbaren Sprechens“<sup>192</sup> an ein möglichst breites Publikum zu wenden, der von Paul Bekker einem symphonischen Werk zugeschriebenen „gesellschaftsbildenden Fähigkeit“<sup>193</sup> verpflichtet ist und somit einer Traditionslinie folgt, welche seit Beethoven Öffentlichkeit auch als „Ästhetische Kategorie“<sup>194</sup> begreift. Die These Bekkers, der Komponist konzipiere und gestalte bereits aus der „Idealvorstellung von Hörerschaft“<sup>195</sup>, also der Imagination eines großen Hörerkreises heraus sein Werk an und für sich als Medium der Mitteilung, korrespondiert mit einer diesbezüglichen Äußerung Hartmanns:

„Während der Arbeit bewegt mich auch sehr stark der Gedanke an die Wirkung des fertigen Werkes: das ganze soll ein Stück absoluten Lebens darstellen – Wahrheit, die Freude bereitet und mit Trauer verbunden ist. Ich will keine leidenschaftslose Gehirnarbeit, sondern ein durchlebtes Kunstwerk mit einer Aussage. Es braucht nicht verstanden werden in seinem Aufbau oder seiner Technik, sondern es soll verstanden werden in seinem Sinngehalt, der gleichwohl verbal nicht immer formuliert werden kann. Das Werk drückt einen Sachverhalt von so großer Allgemeinheit aus, daß die Wort- und Begriffsraaster zu klein dafür sind und noch sich ihm gegenüber als blind und stumpf erweisen. (...) Wo die Technik, die „Machart“ im Vordergrund steht, kann eine Komposition weder Aussage noch Kunstwerk werden.“<sup>196</sup>

Die sich innerhalb der Hartmann-Forschung allseits zunehmender Beliebtheit erfreuende Suche nach normativ-stilistischen Allusionen kann jedoch realiter

<sup>192</sup> Jaschinski 1982, a.a.O., S. 215.

<sup>193</sup> Paul Bekker: *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Berlin 1918, S. 11.

<sup>194</sup> Vgl. Peter Gülke: *Zur Bestimmung des Sinfonischen bei Beethoven*, in: Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft für 1970, Leipzig 1971, S. 93.

<sup>195</sup> Bekker 1918, a.a.O., S. 10.

<sup>196</sup> Karl Amadeus Hartmann: *Von meiner Arbeit*, in: Thomas (Hg.), a.a.O., S. 43.

ebenso wie die intensivierete Suche nach musikalischen Zitaten jeglicher Art im Hinblick auf die „Gegenaktion“ Hartmanns als „Bekennntnismusiker“ lediglich eine Seite der Medaille darstellen. Zwar bemerkt Henze in seiner 1980 verfaßten *Laudatio* hinsichtlich der offenkundigen Bezüge diesmal zwischen Bergs *Wozzeck* und Hartmanns *8. Symphonie*:

„bei Hartmann sind diese dinge bereits adaptierte, zu eigener tonsprache gewordene tradition, die es ihm erlaubt, die schrecknisse der einsamkeit, den zustand von verfolgt sein, die anwesenheit düsterer feindlicher mächte mit ähnlichen zeichen darzustellen, wie Berg sie in der 2. *Wozzeck* szene verwendet, sie persönlich zu färben und sie in den dienst ihrer neuen dramatischen aufgabe zu stellen. es sind die signalhaft semiotischen zeichen der *Wozzeck* musik, aus der sich für Hartmann, bereits sich selbst als in der Berg nachfolge begreifend, neues vokabular erschliesst und ergibt. dies vokabular hat sich in der deutschen romantischen tradition entwickelt, die mit dem Freischütz zu tun hat, mit dem Lenauschen naturlaut, dem symphonischen konzept Wagners und dem realistischen Mahlers, und in seiner darstellerischen anwendungsweise setzt sich auch der romantische plan der musikalischen vermenschlichung fort, der dialektischen kunst auffassung und übung, in der das musikalische zeichen (auch das aus der vergangenheit, bis zurück zu Bach) für unverwechselbar und ausdrucksfähig genommen und als verständigungsmittel, sprache und syntax in die komposition eingebracht wird. Über die verständigungsbrücke Alban Berg erreichen wir Hartmann und folgen ihm weiter.“<sup>197</sup>

Doch läßt sich bei aller Wahrheit des Dargestellten (vergleichbares ließe sich wohl unter anderen inhaltlichen Voraussetzungen auch im Hinblick auf Hartmanns Relation zu Bruckner<sup>198</sup> oder Mahler ausführen) die Realisation kompositorischen Schaffens wirklich allein auf eine kreative Reflexion der Zeichen seiner Idole reduzieren? Oder würde man in diesem Fall nicht vielmehr einer Befangenheit der Musik „in einer Art feuilletonistischer Weltgestaltung, ohne den Treibstoff einer wie auch immer formulierten Logik“<sup>199</sup> das Wort reden? Hiermit ist denn auch ein lange wäherender Problempunkt der Hartmann-Rezeption benannt: Indem man unablässig den „Bekennntniskünstler“ einerseits, sowie den „Impuls-

<sup>197</sup> Hans Werner Henze: *Laudatio*, in: Wagner u.a. (Hg.), a.a.O., S. 16-17.

<sup>198</sup> Vgl. Hartmann u. Wahren, a.a.O.

<sup>199</sup> Barbara Zuber: *Tumultuoso - Gegenaktion. Karl Amadeus Hartmanns 'Sinfonia Tragica' (1940/1943)*, in: Metzger u. Riehn (Hg.) 1989, a.a.O., S. 158.

geber“ der *Musica viva* andererseits historisch positionierte, vergaß man völlig den musikalische Zusammenhänge denkenden und fassenden Komponisten. In diesem Zusammenhang sei erneut der in mehrfacher Hinsicht offenbare Nekrolog Ingeborg Bachmanns in Vor-Erinnerung gerufen, welcher der Musik Karl Amadeus Hartmanns wohl auf kaum verbalisierbare Art näher gerät, als es die begrifflichen Prothesen „Bekenntnis“, „Ausdruck“ oder gar „Ex-pressionismus“ im Hinblick auf eine beinahe schon als pathologisch zu bezeichnende „Verstehenswut“<sup>200</sup> mittels „Erkennen einer Logik des Gemachtseins in der Analyse“<sup>201</sup> jemals vermögen.

Im Falle Hartmanns war neben seiner allgemein bekannten politischen Einstellung wohl auch die nach 1945 vielfach aus psychischem Selbsterhaltungstrieb heraus vorherrschende gesellschaftliche Attitüde der Ignoranz gegenüber dem Geschehenen – sowie natürlich nicht zuletzt die Tatsache, daß zahlreiche ehemalige NS-„Würdenträger“ sich auf beiden Seiten Deutschlands in mit ihren früheren Tätigkeiten durchaus vergleichbaren Ämtern wiederfanden – der Grund für die dem Komponisten gegenüber eingenommene kritische Haltung. In einem Brief an Hermann Scherchen vom 28. Januar 1947 beklagt Hartmann verbittert:

„Leider muß man feststellen, daß der Nazigeist bei uns noch überall blüht. Die Naziideologie hat sich im deutschen Volk sehr tief hineingefressen. Leider ist der Hitlerismus ein Produkt des deutschen Volkes und nicht wie man angenommen hat, einer kleinen verbrecherischen Clique. Beim Eisenbahnfahren, beim Anstehen um etwelche Dinge, im Theater, im Konzert, im Kino, sogar in Ämtern, überall hört man Naziphra-seologien. Geschimpft wird auf die Ausländer, die Juden und die Besatzungsmächte. Der Antisemitismus hat sich in der Temperatur bis heute gut gehalten. Das Los der Antifaschisten ist ein schweres und glücklicherweise haben wir eine Besatzung, sonst ginge es diesen allen an den Kragen. Über Deutschland hängen schwarze Wolken; doch wie soll man dieses Volk ändern? Allerdings ist ein kleiner Kreis von wirklich fort-

---

<sup>200</sup> Vgl. Jochen Hörisch: *Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1988.

<sup>201</sup> Vgl. Martin Zenck: *Nono - Mozart. Das Verstehbare und Nicht-Verstehbare ihrer Kunst*, in: Siegfried Mauser (Hg.): *Kunst verstehen - Musik verstehen*, Laaber 1994, S. 215-236.

schrittlichen Menschen vorhanden und besonders in der Jugend findet man Kräfte (höchstens bis zu 22 Jahren) die willens sind, eine neue Zeit mit aufzubauen.“<sup>202</sup>

Auch Arnold Schönberg, der 1951 von Wolfgang Steinecke zur Durchführung und Leitung eines Ferienkurses nach Darmstadt eingeladen wurde, übermittelte neben seiner Absage aus gesundheitlichen Gründen auch das Monitum, „daß voriges Jahr, bei einer mich betreffenden Gelegenheit, eine scheinbar starke Nazi-Demonstration gegen mich stattgefunden hat.“<sup>203</sup> – Eine aus heutiger Sicht scheinbare Marginalie, wenngleich mit üblem Halitus nicht nur für unmittelbar Betroffene.

So nimmt es kaum wunder, daß Hartmanns zweite Klaviersonate erst circa vierzig Jahre nach ihrer Entstehung gewissermaßen die öffentliche Wiederentdeckung zuteil wurde. Dokumentiert sind diesbezüglich bspw. eine Aufführung vom 9. März 1985 in Köln mit dem Pianisten Alexander Lonquich sowie das von Bernhard Böttner durchgeführte Konzert im Rahmen des III. Leningrader Weltmusikfestivals vom 23. Mai 1988.

Neben der zwiespältigen Attitüde politischer Provenienz, welche Hartmann seitens der Bundesrepublik lange Zeit entgegengebracht wurde, war jedoch auch das Verhältnis zwischen dem Komponisten und der DDR durch wechselseitige Ambivalenzerscheinungen gekennzeichnet. Im Zusammenhang mit der *Sinfonia Tragica* resümiert Peter Gülke hinsichtlich der Inexistenz eines für die DDR-Historie mit Hartmann zu vergleichenden Phänomens:

„Warum wurde Musik wie Hartmanns Sinfonia Tragica in der DDR nicht geschrieben, warum hatte sie dort keinen Platz? Daß die Möglichkeiten der Musik, politische Haltungen zu formulieren, begrenzt sind, daß man dies in Hartmanns Sinfonie mit einigem Abstände besser erkennen kann als es seinerzeit möglich gewesen wäre, daß Leute seiner Begabung und Begabungsstruktur selten begegnen, –all das bleiben frag-

<sup>202</sup> Hartmanns Brief an Herrmann Scherchen zitiert nach Metzger u. Riehn (Hg.) 1989, a.a.O., S. 118.

<sup>203</sup> Friedrich Hommel: 'Die Sache interessiert mich sehr...'. Arnold Schönbergs Briefwechsel mit Wolfgang Steinecke, in: Österreichische Musikzeitschrift 6 (1984), S. 320.

mentarische Antworten ohne diese: Es war schwer, einfach dagegen zu sein. Mit den Nazis wußte man, woran man war, in der DDR wußte man es nicht.“<sup>204</sup>

Dieser Behauptung kann allerdings gerade im Bezug auf Hartmann nur äußerst eingeschränkte Gültigkeit zuerkannt werden. Denn während der Jahre 1949/50 war die damalige Deutsche Akademie der Künste mit Sitz in Ostberlin mehrfach mit einem Ersuchen um Mitgliedschaftserwerb an den einer derartigen Vorstellung eher reserviert gegenüberstehenden Komponisten herangetreten. Aufgrund dieser von der DDR im Sinne einer eventuellen politischen Schwächung der neukonstituierten Bundesrepublik als überaus bedeutungsvoll erachteten Prestigefrage, konnte der von Hartmann aus Zeiten gemeinsamer Tätigkeit innerhalb der Widerstandsgruppierung „Neu Beginnen“ (s.o.)<sup>205</sup> als Freund angesehene und mit einer persönlichen Widmung („auch Sie, lieber Freund haben für die Freiheit gekämpft, und mußten dafür leiden“) zur Symphonie „Klagegesang“ bedachte Robert Havemann seitens der DDR-Führung offenbar dazu bewegt werden, einen Mentizidversuch auf den Münchner Komponisten zu verüben. Aufgrund seines politischen Gebarens war Havemann 1950 seines Postens am Kaiser Wilhelm-Institut für Physik und Elektrochemie in Westberlin enthoben worden und übersiedelte daraufhin in die DDR, wo er bereits seit 1949 als offizielles SED-Parteimitglied fungierte. Bezüglich der Widmung hatte Hartmann seinem vermeintlichen Freund zunächst noch folgende Zeilen übermittelt:

„Im Winter 1944/45, als ich erfahren habe, daß man Sie, lieber Dr. Havemann, und ihre Freunde verhaftet hat, habe ich eine Sinfonie Klagegesang geschrieben, die Ihnen gewidmet ist. Dieses Werk ist unter dem furchtbaren Eindruck dieser gegebenen Verhältnisse geschrieben. (...) Immer wieder habe ich das Konzept geändert und in der heutigen Fassung endet die Symphonie in einem strahlenden Des-Dur. Meine Hoffnung, daß ich Sie wieder mal sehen werde, wollte nicht verschwinden, und so freut es mich heute ganz besonders, daß ich es vorgeahnt habe, daß Sie alles überleben würden.“<sup>206</sup>

---

<sup>204</sup> Peter Gülke: *Fluchtpunkt Musik. Reflexionen eines Dirigenten zwischen Ost und West*, Kassel u. Stuttgart 1994, S. 116.

<sup>205</sup> Vgl. Jaschinski 1982, a.a.O., S. 18-19.

<sup>206</sup> Zitiert nach McCredie 1980, a.a.O., S. 148.



Die von Hartmann nicht allein ob dieses Bekenntnisses nun als zutiefst peinlich empfundene Situation persönlicher Bedrängung wird – unter strikter Vermeidung einer namentlichen Nennung Havemanns – in einem auf den 20. März 1950 datierten Brief an Rolf Liebermann geschildert:

„Ich habe sehr unangenehme Tage hinter mir. Vor ungefähr 2 Monaten bekam ich ein Einladungsschreiben des Ostministers Wandel, Mitglied der deutschen Akademie zu werden. Nach vielen hin und her Überlegungen bin ich zu dem Entschluß gekommen, daß ich es nicht annehmen kann, denn dies wäre gleichbedeutend mit dem Verlassen Westdeutschlands. In Ostberlin hätte ich zwar eine sehr große Stellung bekommen, aber damit bin ich halt dann ganz von Westeuropa isoliert. Hättest Du das getan? Nun kam aber vorgestern ein früherer Freund von mir, der vom Minister geschickt worden war. Dieser nahm mich 2 Tage lang je 4 Stunden in eine strenge politische Kur und glaube mir, dies war alles nicht schön und sehr unerfreulich. Du ahnst nicht, mit welchen Mitteln diese Herren arbeiten. Der Mann genierte sich nicht zu sagen, wenn sie im Westen einmarschieren, daß ich in dem Moment tatsächlich kalt gestellt werde, und daß ich dann vom Leben nichts mehr zu erwarten hätte. Mit aller Deutlichkeit, die wirklich nichts zu wünschen übrig ließ, hatte er auf mich eingehämmert. Aber sonderbar, je deutlicher er wurde und je länger das Nervensägen dauerte, desto entschlossener wurde ich, und heute habe ich ihm mitgeteilt, nicht mit ihm zu arbeiten. Daß mir dies bei meiner immer gleichbleibenden ideologischen Anschauung nicht leichtgefallen ist, kannst Du Dir denken. In dem Moment als er Stellung gegen Schönberg, Strawinsky und Hindemith nahm, war es für mich aus. Hoffentlich ist die Zukunft mit mir weiterhin so gnädig wie sie es bis jetzt war.“<sup>207</sup>

Der von kulturpolitischer Seite der DDR insbesondere gegen Schönberg erhobene „Formalismus“-Vorwurf, und damit die ironischerweise bereits im Dritten Reich begonnene Fortschreibung der Zwölftontechnik als Politikum, resultierte natürlich aus einer unmöglich zu vollziehenden Instrumentalisierung der Musik der Neuen Wiener Schule und wurde schließlich neben der persönlichen Enttäuschung über seinen ehemaligen Freund Havemann zum Hauptgrund für Hartmanns Absage, da sie seiner künstlerischen Grundüberzeugung diametral

---

<sup>207</sup> Ebd., S. 79-80.

entgegengerichtet war – wenngleich er die Technik der Duodekaphonie für seine eigene Arbeit ablehnte:

„Ich habe mich sehr intensiv bei Webern mit der Zwölftontechnik auseinandergesetzt, obwohl ich sie in meinen Werken nie angewendet habe. (...) Meine formale Gestaltung bringt Formtypen, die der Zwölftontechnik nicht im Wege stehen würden, letztere aber wirkt sich in meinem Denkprozeß sehr hemmend aus. Ich habe keine besondere Beziehung zu dieser Technik, da ich beobachtet habe, daß viele kompositorische Eigenschaften in mir unterdrückt würden.“<sup>208</sup>

Dessenungeachtet wurde Hartmann in der DDR auch weiterhin zur Kenntnis genommen. Die offizielle Sprachregelung subsumierte ihn fortan unter die „Humanisten mit lediglich eingeschränkter Weltsicht“, innerhalb welcher „ein Humanitätsideal klassischer Prägung bewahrt wurde, ohne daß der Komponist zu der Einsicht gelangte, wie diese Humanität real neu zu verwirklichen sei“<sup>209</sup> – womit Hartmann sich, einer Anmerkung Habakuk Trabers zufolge, jedoch nach wie vor in „bester Gesellschaft“<sup>210</sup> befindet.

Demzufolge wäre also auch das kategoriale Umfeld einer Inneren Emigration im Fall Hartmanns situativ bedingt durch die jeweiligen gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Verhältnisse vor und nach dem Krieg (und auf letztgenannte Periode bezogen: in West und Ost) insofern behutsam zu erweitern,<sup>211</sup> als eine rein punktuelle Fixierung auf die NS-Zeit dem diesbezüglichen künstlerischen wie auch biographischen Profil des Komponisten in keinsten Weise gerecht zu werden vermag: „Wer glaubt, daß mit der nazistischen Epoche die Nötigungen ein Ende gefunden hätten, kennt sich im Leben nicht aus.“<sup>212</sup> – ein Zitat Hartmanns aus seinem Todesjahr 1963.

<sup>208</sup> Konzeptblätter um 1959; zitiert nach Wagner u.a., a.a.O., S. 251.

<sup>209</sup> Rudolf Luckowsky: *Bekennnis zur Humanität. Karl Amadeus Hartmann - ein bedeutender bürgerlicher Musiker*, in: *Musik und Gesellschaft* 20 (1970), S. 388.

<sup>210</sup> Traber 1987, a.a.O., S. 180.

<sup>211</sup> Vgl. auch Helmut Hell: *Karl Amadeus Hartmanns „Innere Emigration“ vor und nach 1945. Die symphonische Ouvertüre ‚China kämpft‘*, in: Claus-Dieter Krohn u.a.: *Aspekte der künstlerischen inneren Emigration 1933-1945* (= Exilforschung Bd. 12), München 1994, S. 156-173.

<sup>212</sup> Zitiert nach Olaf Cless: *Wie soll man dieses Volk ändern?*, in: *tageszeitung* vom 07. Mai 1990.

Daß er als Komponist etwa in Darmstadt so gut wie keine Rolle spielte und wohl auch nicht unbedingt spielen wollte, liegt zum einen in der für Hartmann etwas zu radikal zu Ende gedachten Konsequenz, welche darin bestand, nach anfänglicher Berufung auf die „verschüttete Traditionslinie“ der von ihm nicht nachvollzogenen Duodekaphonie Schönbergs<sup>213</sup> und einer damit vermeintlich nektierten Objektivität, ebendiesen Schönberg ob des Vorwurfs mangelnder Rationalität „sterben“ zu lassen, um über die Tilgung der Tyche aus sämtlichen musikalischen Parametern zum integralen Kunstwerk als dem „Triumph kosmischer Wesenhaftigkeit“ zu gelangen. In stillschweigender Übereinstimmung mit dem Adornoschen Diktum einer sich im Serialismus wohl dokumentierenden „Schwäche zum Gestalten“<sup>214</sup> bot Hartmann jedoch – seinem Verständnis von Freiheit und Handlung, Öffentlichkeit und Pluralismus folgend – ab dem Jahre 1955 beispielsweise auch den jungen Vertretern elektronischer Musik die Musica viva als ein persönliches Forum an. Obwohl ihn gewisse Formen avantgardistischer Kunstäußerung Anlaß zu allerdings nachsichtigem Kopfschütteln boten, erkannte Hartmann jedoch eine hierin befindliche latent politische Dimension, welche er mit einer Mahnung an das wachzuhaltende Geschichtsbewußtsein nachfolgender Generationen verband:

„Heute, da die neue Musik in die Jahre kommt und große Teile des Publikums seine Behäbigkeit aufgegeben haben, müssen wir zugleich hoffen, daß sie in den Augen der Jüngeren, der Newcomers, Gnade finde. ‚Wir haben unseren eignen Stil!‘ sagen heute die Jungen, indem sie eine systematische Repetition der Musikgeschichte verabsäumen. Gelegentlich gehen sie noch weiter. Dann unterziehen sie ihren Dirigierstab, ehe sie den Orchestereinsatz geben, einer Behandlung mit dem Bleistift oder schlagen spielerisch an der Kante des Steinways rohe Eier auf. Ich kann nicht leugnen, hier ist der Punkt, an dem mich die musikalische Avantgarde in die Flucht treibt. Es mag die Folge von Hitlers ‚Gleichschaltungen‘ sein, daß ich mir selbst im Weglaufen ein wohlwollendes Schmunzeln nicht versagen kann. Doch dieses Wohlwollen ist vielleicht nicht besser als seine von Zwang und Vergewaltigung gesteuerte Herkunft. Drum richte ich meine Hoff-

<sup>213</sup> Vgl. Kannonier, a.a.O, S. 214.

<sup>214</sup> Vgl. Theodor W. Adorno: *Das Altern der Neuen Musik*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften* Bd. 14 (*Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*), hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1973, S. 143-167.

nung nach zwei Seiten, nämlich dahin, daß die neue Musik nicht nur K r a f t, sondern auch V e r n u n f t haben möchte, daß sich in ihren Dienst nicht nur S t ü r m e r, sondern auch H ü t e r zusammenfinden.<sup>215</sup>

Bedeutsam erscheint im Hinblick auf Darmstadt vor allem die mit der Hinwendung zum Serialismus und seiner mit „Aleatorik“ bezeichneten Reaktionsform – also dem Changieren zwischen Prä- und Indeterminiertheit – einhergehende und aufgrund der leidgeprüften Erfahrungen im Dritten Reich auch nachvollziehbare Flucht vor politischer Inanspruchnahme der Musik etwa durch massengeschmäcklerische „Volksnähe“<sup>216</sup>. Die totale Regression allein zum Material hin und möglichst weit weg von „der“ Politik generierte ihrerseits jedoch geradezu naturgemäß wiederum ein Politikum im dialektischen Spannungsfeld von „Eskapismus“ vs. „polemischem Apriori“.<sup>217</sup> Heister zufolge wäre in einem weiteren Schritt für die NS-Zeit „selbst die als ‚entartet‘ und ‚kulturbolschewistisch‘ verfemte und verfolgte Avantgarde und Neue Musik daraufhin zu analysieren, ob und inwieweit sie mit der neuen Musiksprache auch Zeichen der Abwehr eines zunächst noch virtuellen, nicht an der Macht befindlichen Faschismus entwickelt hatte.“<sup>218</sup>

Obwohl die bereits mehrfach angesprochene Revision seiner Werke nach dem Krieg bei oberflächlicher Betrachtung als vermeintliche Entpolitisierung ausgelegt wurde, setzte Hartmann künstlerisch-kompositorisch doch weiterhin auf die von Erich Fromm im Sinne einer „Trauerarbeit“ bezeichneten Handlungsform<sup>219</sup>, wovon nicht nur die *Klaviersonate* „27. April 1945“ oder das *Concerto funebre* von 1939 exemplarisch und emphatisch Zeugnis ablegen – zwei Kompositionen, die zeitlich noch vor Schönbergs *Ein Überlebender aus Warschau* zu verorten sind, dem wohl „populärsten“ Werk einer Gattung, mit der im Gegensatz etwa

<sup>215</sup> K.A. Hartmann: „Über mich selbst“, in: E. Thomas (Hrsg.): „Kleine Schriften“, Mainz 1965, S. 40-41.

<sup>216</sup> Der politische Aspekt der Massenverständlichkeit hatte im übrigen auch im Expressionismusstreit (s.o.) eine wesentliche Rolle gespielt; vgl. Schmidt (Hg.) a.a.O.

<sup>217</sup> Siehe Kapitel zur politischen Theorie der Ästhetik (vgl. Adorno 1974, a.a.O.; vgl. weiter Dahlhaus 1972, a.a.O.).

<sup>218</sup> Heister (Art. *Musik*), a.a.O., Sp. 1045-1046.

<sup>219</sup> Vgl. Erich Fromm: *Die Seele des Menschen. Ihre Fähigkeit zum Guten und zum Bösen*, Frankfurt/M. u.a. 1981, S. 61-96.

zum Requiem die Trauer aus dem ‚oikos‘ heraus auf die ‚agora‘ geführt wird und damit vom privaten zu einem politischen Phänomen alterniert, ohne jedoch – wie gegenwärtig dem massenmedial depravierten „Gesang der Sirenen“ erliegend –<sup>220</sup> das ‚oikos‘ dergestalt als Ganzes selbst auf die ‚agora‘ zu zerren. Hier läßt sich ein Bogen spannen zur *Gesangsszene* (1963) und dem gleichfalls Vokalwerk *Ghetto*, als drittem Satz einer textlich auf den Zweiten Weltkrieg historisch Bezug nehmenden Gemeinschaftskomposition mit dem Titel *Jüdische Chronik* (1966), zu welchem sich Hartmann im Jahr 1960 auf Einladung von Paul Dessau mit den Kollegen Boris Blacher, Hans-Werner Henze und Rudolf Wagner-Régeny<sup>221</sup> zusammenfand, um sich in ein künstlerisches Plädoyer gegen Gewalt und Rassismus mit einzubringen. Den äußeren Anlaß hierzu lieferte eine an Heiligabend 1959 insbesondere in der Bundesrepublik einsetzende Aktionswelle neonazistischer bzw. antisemitischer Propaganda.

Es bleibt Ingeborg Bachmanns als Tombeau konzipierten Nekrolog *In memoriam Karl Amadeus Hartmann*<sup>222</sup> – ihrem ersten Gedicht nach langer schöpferischer Pause – in congenialer Weise vorbehalten, die diesbezügliche Bedeutung Hartmanns als erstes sensibilisierend zu evozieren und, indem sie ihren Freund nunmehr symbolisch zu Grabe trägt, in einem „Trauergedicht über die Trauer“ gleichsam selbstreferentiell die Kategorie der privaten mit derjenigen der politischen Trauer koinzidierend zu vereinen: – Die private Trauer über den Tod eines Freundes, mit dem man sich eins im Geiste wußte und die damit auch verbundene Angst vor der Einsamkeit, gehen Hand in Hand mit der politischen Trauer über die Unfähigkeit der Gesellschaft, ihrerseits adäquate politische „Trauerarbeit“ zu leisten, wie sie in Hartmanns Werk und Wirken zum Ausdruck kommt:

<sup>220</sup> Vgl. u.a. Erwin Chargaff: *Kritik der Zukunft*, Stuttgart 1983, S. 12-34; vgl. weiter Neil Postman: *Wir amüsieren uns zu Tode*, Frankfurt/M. 1985.

<sup>221</sup> Zur dennoch als ambivalent diskutierten Haltung Wagner-Régenys im Dritten Reich vgl. Prieberg 2000, a.a.O., S. 328-335; vgl. weiter Kater, a.a.O., S. 368-372.

<sup>222</sup> Bachmann 1966, a.a.O.

**In memoriam****Karl Amadeus Hartmann**

Gelassen wir allesamt.  
Die unerläßliche Tarnung.

Zuviel übersehen und überhört.  
Die Partitur allein kennt  
die Fermate.

Blumen darüber. Ein Damals  
in Reden gepresst.  
Alles ohnehin. Obenhin.

Trauern, das wird,  
zwischen vielerlei Tun,  
ein einsames Geschäft.

Im Kommen ist  
der Wildwuchs  
der Schatten.

Ingeborg Bachmann

Doch lediglich die Partitur als alle Einzelstimmen in sich vereinendes strukturierendes Medium – wenngleich einige Schöpfungen gerade aus der Entstehungszeit des Nekrologs (etwa Lutoslawskis Streichquartett von 1964) eine Spartierung nicht mehr zulassen, da jeder Spieler, obzwar innerhalb festgelegter Grenzen, sich dergestalt geriert, als spiele er für sich allein –, allein sie kennt die Fermate: eine doppel- wenn nicht vielgesichtige Metapher. Denn zum einen als *corona*<sup>223</sup> über das Pausenzeichen oder – gleichermaßen eine Pause fordernd – über den Taktstrich gesetzt, verlängert sie nicht zwingend den Wert der Pause, sondern macht ihn Leopold Mozart folgend lediglich unbestimmt, häufig auch kürzer.<sup>224</sup> Zum anderen hält sie ab dem 15. Jahrhundert unter Aufhebung der strengen Mensurierung als *point d'orgue* die Schlußnote einer Stimme bei kanonischer Notierung so lange, bis diese von den übrigen erreicht wird – bei ho-

<sup>223</sup> Vgl. hierzu auch Paul Celans Gedicht *Corona*.

<sup>224</sup> Vgl. Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, (Facsimile-Reprint der 1. Aufl., Augsburg 1756) hg. v. Greta Moens-Haenen, Kassel u.a. 1995, S. 45.

mophonon Klangfolgen im Sinne des Noëma, gleich einer rhetorischen Sentenz, deren Bedeutung aus dem Gesamtzusammenhang erschlossen werden muß.<sup>225</sup> Es bleibt mit Ingeborg Bachmann fraglich, ob die Gesellschaft die Beredsamkeit im Schweigen Hartmanns während einer Inneren Emigration von unbestimmter Dauer – also durchaus auch über die NS-Zeit hinaus – nun, da er durch den Tod für immer schweigen wird, aus seinem Werk und Wirken assemblieren kann; – ob sie also seine Stimme ein-holt und somit er-reicht. Denn das Damals wird platterdings und auch mitsamt seinem Schweigen „in Reden gepresst“ und mit in das Grab geworfen, welches die Dichterin ihrem Komponistenfreund symbolisch unter den Blumen errichtet hat – ähnlich, wie es in den ein paar Jahre später veröffentlichten *Müllschlucker-Chöre, silbrig*.<sup>226</sup> Paul Celan mit dem „Schachtgrab“ für Mozart vollführt<sup>227</sup>. Wie am handschriftlichen Original verifizierbar, bietet die symbolische Aussparung exakt den Platz für das symbolische Tombeau des Wortes „die Fermate“. Und wie Celan später bei der Politisierung des Massengrabs für seinen Götterliebbling bringt zuvor auch Ingeborg Bachmann für den ihren die Zahlensymbolik zwischen „5“ und „6“ ins Spiel, indem sie die das Grab Hartmanns symbolisierenden Verse zwischen die ersten fünf und die letzten sechs Verszeilen placiert: Karl Amadeus verstarb ebenso wie Wolfgangus Theophilus in der Nacht vom 5. auf den 6. Dezember.

Doch selbst die Trauer – mit Blumen „obenhin“ dekoriert – gerät innerhalb einer „ohnehin“ bezugs- und beziehungslosen Gesellschaft, welche über-hört und über-sieht anstatt wahrzunehmen, zum rein oberflächlichen Geschäft: Das Handeln im Sinne Hannah Arendts wird durch „vielerlei Tun“ substituiert, die Warnungen Hartmanns vor dem Aufkommenden Wildwuchs der Schatten – gemeint sind neben wiederaufkeimenden neonazistischen Tendenzen v.a. die Schatten aus Platons Höhlengleichnis, welche in Umkehrung zur homerischen Weltordnung die an einen Körper gebundenen Seelen auf dieser Erde bezeichnen

<sup>225</sup> Vgl. hierzu im Kapitel über musikalisch-kompositorische Modelle die Bedeutung der Stimme in Hartmanns *Gesangsszene*.

<sup>226</sup> Paul Celan: *Müllschlucker-Chöre, silbrig*: aus *Fadensonnen* (1968), abgedruckt in: Dietrich Klose (Hg.): *Über Mozart. Eine Anthologie*, Stuttgart 1991, S. 266.

<sup>227</sup> Vgl. hierzu ausführlich Martin Zenck: ‚*Müllschlucker-Chöre, silbrig*‘. *Paul Celans Mozart-Gedicht*, II. Modell innerhalb des Vortrags *Die Notwendigkeit der Kunst da zu sein* am Goethe-Institut München, 06.10.1997 in Leipzig.

–<sup>228</sup> verhallen ungehört, prallen oder perlen ab, gehen nicht unter die Haut einer trotz allem bewußtlos gebliebenen Gesellschaft: Möglicherweise nur eine (Selbst-) Schutzfunktion in Zeiten permanenter massenmedialer Vergewaltigung der Privatsphäre, welche ihrerseits zunehmend zu Markte getragen wird. Die politische Dimension im Schaffen des Inneren Emigranten Hartmann erweist sich demgegenüber im Rückblick Ingeborg Bachmanns als die Kategorie erweiternd und parallel zu den ins Exil führenden Spuren Hannah Arendts – gleichwohl als singulärer künstlerischer Vorwurf einer politischen Theorie der Ästhetik über diese hinausweisend.

---

<sup>228</sup> Vgl. hierzu auch Ingeborg Bachmanns Gedicht *Schatten Rosen Schatten*.



### III. “MUSICA VIVA !”

Denken ist wundervoll,  
aber noch wundervoller ist  
das Erlebnis

Oscar Wilde

„Es war die Stunde Null“<sup>229</sup> – dieser sich in zahlreicher Geschichtsliteratur zum Ende des Zweiten Weltkriegs wiederfindende globale Einführungssatz birgt in zweierlei Hinsicht ein Verständnisproblem. Da ist zum einen der verführerische Glaube an einen gänzlich voraussetzungslosen und somit in gewisser Hinsicht geschichtslosen Neubeginn der sogenannten „zivilisierten Welt“ nach den vermeintlich zurückliegenden Jahren kultureller Barbarei. Doch als nicht minder verhängnisvoll erwies sich zum anderen die Vorstellung einer womöglich nahtlosen Anknüpfungsmöglichkeit an den Zäsurpunkt des Jahres 1933. Wenn Martin Zenck daher in einem Aufsatz über Stefan Wolpe resümierend konstatiert, daß von einer allgemein postulierten „Stunde Null“ im Nachkriegsdeutschland schon allein deshalb keine Rede sein kann weil „die ideologischen Folgekosten nach 1945 nicht aufgearbeitet und keine Bemühungen unternommen wurden, die Exilierten wieder nach Hause zurückzuholen“<sup>230</sup>, so gilt dies natürlich auch weitestgehend im Hinblick auf eine angemessene Rehabilitierung der unter die Kategorie „Innere Emigration“ zu subsumierenden Komponisten wie beispielsweise Günter Raphael oder Hanning Schröder.

Auch die weltpolitische Lage unterschied sich 1945 in wesentlichen Bereichen etwa von derjenigen um 1918/19, da letztere trotz katastrophaler Kriegsfolgen insgesamt von einer vergleichsweise optimistischeren Grundhaltung im Hinblick auf eine zukünftige Gesellschafts- oder gar Weltordnung und die essentiell darin befindliche Rolle der Kunst begleitet gewesen war.<sup>231</sup> Nach dem Zweiten Weltkrieg überwogen hingegen zunächst Trauer und Hoffnungslosigkeit – und le-

<sup>229</sup> Wolfgang Trees u.a.: *Drei Jahre nach Null. Geschichte der britischen Besatzungszone 1945-1948*, Düsseldorf 1978, S. 44.

<sup>230</sup> Zenck 1992, a.a.O., S. 130.

<sup>231</sup> Vgl. Kannonier, a.a.O., S. 213.

diglich mit Mitteln der Verdrängung gelang es in weiten Teilen der Bevölkerung so etwas wie Aufbruchstimmung zu erzeugen:

„Daß das ‚Dritte Reich‘ fortschreitende Isolierung von der internationalen Musikszene bedeutet hatte und einen empfindlichen Einbruch in musikgeschichtliche Kontinuität, das eben war nicht schlicht ungeschehen zu machen, sondern prägte die Nachkriegsjahre zutiefst. Die Hektik, mit der seit 1945 im Zeichen von ‚Nachholbedarf‘ ein musikalisches Idol das andere überrollte, rührt daher und ist darum eine spezifisch deutsche Angelegenheit, wenn auch nicht ohne internationalen Einfluß und internationale Ausstrahlung. Die Auseinandersetzung bzw. die fehlende Auseinandersetzung mit dem Faschismus nach dem Krieg bestimmt den Begriff von Musik insgesamt“<sup>232</sup>

Als diesbezüglich durchaus exemplarisch kann das unter dem Titel *Musik und Musiker der Gegenwart. Erster Band: Deutschland*<sup>233</sup> im Jahr 1949 erschienene Buch von Karl Laux gelten, in welchem 22 „zeitgenössische Komponisten“ behandelt werden. Neben auch heute noch – wenn auch häufig aufgrund ihrer ambivalenten Haltung zum NS-Regime – in Rede stehenden Namen wie Egk, Fortner und Orff, finden sich jedoch zumeist in Forschung wie Konzertrepertoire der Gegenwart so gut wie keine Rolle mehr spielende Komponisten wie beispielsweise Edmund von Borck, Hans Brehme oder Helmut Degen. Dies verdeutlicht, daß der Ansatzpunkt nach 1945 zunächst überaus unkritisch bei Hindemith gesehen wurde, der ob seiner 1938 erfolgten Emigration als „unverdächtig“ galt, dessen ideologische Fragwürdigkeit jedoch in jüngerer Zeit zum Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Untersuchungen gereichte.<sup>234</sup>

---

<sup>232</sup> Gottfried Eberle: *Die Götter wechseln, die Religion bleibt die gleiche. Neue Musik in Westdeutschland nach 1945*, in: Hanns-Werner Heister u. Dietrich Stern (Hg.): *Musik 50er Jahre*, Berlin 1980, S. 34-35.

<sup>233</sup> Karl Laux: *Musik und Musiker der Gegenwart. Erster Band: Deutschland*, Essen 1949.

<sup>234</sup> Vgl. Eberle, a.a.O., S. 36-40; vgl. u.a. weiter Kater, a.a.O., S. 339-359.

## 1. Exkurs zum Rundfunk-Repertoire in den Nachkriegsjahren der Bundesrepublik

Ein hier vorangestellter exemplifikatorischer Exkurs zu der parallel verlaufenden Entwicklung des Rundfunks und seiner im doppelten Sinne erfolgten Politisierung nach 1945 veranschaulicht eindrucksvoll die Bedeutung respektive Leistung der Musica viva insbesondere im Hinblick auf die rezeptionsgeschichtlich bedeutsame Repertoireentwicklung im Nachkriegsdeutschland, denn auch für den Rundfunk galt es diesbezüglich einen Neuanfang unter vergleichsweise günstiger Prämisse zu bewerkstelligen:

„Da waren individuelle Gefühle des Versagens gegenüber dem Hitler-Regime zu kompensieren; da war Beteiligung am Geist der NS-Zeit wiedergutzumachen, weil immer Zweifel blieb, ob man dieser Pression nicht doch hätte widerstehen können.“<sup>235</sup>

Nahezu unmittelbar nach Beendigung der Kriegshandlungen begaben sich die Alliierten an die Restaurierung der zum größten Teil durch Bombardement zerstörten deutschen Sendeanlagen, da ihnen die Zahl von immerhin ca. sieben Millionen funktionstüchtig erhaltener Empfangsgeräte eine Möglichkeit zu rascher und weiträumig umfassender Information bzw. Instruktion der deutschen Bevölkerung hinsichtlich legislatorischer sowie anderweitiger Maßnahmen durch die Siegermächte eröffnete. So konnten bereits im ersten Nachkriegsjahr der Berliner Rundfunk (13.05.1945) in der sowjetischen Besatzungszone, der Südwestfunk Baden-Baden (20.10.1945) in der französischen, Radio München und Radio Bremen (23.12.1945) in der amerikanischen, sowie der Nordwestdeutsche Rundfunk (01.01.1946) in der britischen Besatzungszone den Betrieb als de jure autonome Anstalten des öffentlichen Rechts wiederaufnehmen<sup>236</sup>, gleichwohl unter vorab nachhaltiger alliierter Einflußnahme insbesondere auf Programminhalte.

<sup>235</sup> Fred K. Prieberg: *Probleme der Vergegenwärtigung*, in: Berliner Musiktage (Hg.): *Für Augen und Ohren. Berliner Musiktage 1980*, Berlin 1980, S. 110.

<sup>236</sup> Vgl. Wolfgang Schütte: *Der deutsche Nachkriegsrundfunk und die Gründung der Rundfunkanstalten*, in: Winfried Lerg u. Rolf Steininger (Hg.): *Rundfunk und Politik 1923-1973*, Berlin 1975, S. 217-241.

Die auf Zentralismus abzielenden Fehlentwicklungen des Rundfunkwesens in der Weimarer Republik, sowie seine schließliche Pervertierung zum reinen Propagandainstrument der Nazidiktatur als abschreckendes Menetekel noch deutlich vor Augen, drängten insbesondere die drei demokratischen Westmächte auf eine dezentralisierte, d.h. föderalistische und von staatlichen wie Partikularinteressen autarke Organisationsstruktur des deutschen Rundfunks. Dieser sollte in erster Linie als „Erziehungs- und Unterhaltungsinstrument bei der Re-education (...) der Deutschen vom Faschismus zur Demokratie“<sup>237</sup> fungieren und lediglich sukzessive kontrolliert in deutsche Autokompatibilität übergehen. Als eine erste diesbezüglich statutarische Maßnahme schloß die US-Militärregierung im November 1947 die unter ihrer Regierungshoheit befindliche Deutsche Post von jedweder Beteiligung am Rundfunk aus.<sup>238</sup> Daß bei derartigen Dispositionen auch handfestes Konkurrenzdenken eine Rolle spielte, zeigte u.a. der im März 1950 offiziell inkraftgetretene „Kopenhagener Wellenplan“, welcher das bis 1939 auf global fortgeschrittenem technologischen Niveau operierende Deutschland bezüglich seiner Rundfunk-Sendefrequenzen auf ein „technisches Minimum“ zu reduzieren vorsah, und sich insofern dem auf wirtschaftspolitischer Ebene offerierten „Morgenthau-Plan“ in mentaler Hinsicht als absolut ebenbürtig erwies.<sup>239</sup> Die Thematisierung vordergründig politischer Programminhalte durch den Rundfunk war zu Beginn also ausschließlich unter der Maßgabe besagter Re-education gegeben, was für die deutschen Programmgestalter zunächst die Bescheidung mit dem sogenannten „sozio-kulturellen“ Terrain bedeutete, welches jedoch – wie sich de facto zeigen sollte – allein etwa mittels Auswahl des Musikprogramms für den sensibilisierten Rezipienten zu einem Politikum erster Ordnung avancieren kann und somit etwa dem der Programmgestaltung eines internationalen Musikfestivals wie bspw. der Musica viva durchaus nicht inkommensurabel erscheint.

---

<sup>237</sup> Rita v.d. Grün: *Rundfunkentwicklung nach 1945*, in: Heister u. Stern, a.a.O., S. 26.

<sup>238</sup> Vgl. Kurt Fischer: *Dokumente zur Geschichte des deutschen Rundfunks und Fernsehens*, Berlin 1957.

<sup>239</sup> Vgl. Georg v. Glowczewski: *Der Kopenhagener Wellenplan 1948*, in: Lerg u. Steininger, a.a.O., S. 390-412. Ebenso wie der „Morgenthau-Plan“ fiel auch der „Kopenhagener Wellenplan“ seiner offensichtlichen Realitätsferne zum Opfer: Bereits im Jahre 1954 wurden europaweit nahezu die Hälfte aller Mittelwellefrequenzen divergierend zur Vorgabe genutzt.

Obzwar im Bewußtsein ihrer autarken Struktur, verständigten sich die Vorsitzenden der mittlerweile sieben einzelnen Landesrundfunkanstalten im Juni 1950 nicht nur aus finanziellen Erwägungen, sondern insbesondere um den zunehmenden Tentationen nach politischer Einflußnahme durch die Adenauerregierung entgegenzuwirken, auf die Konstituierung der „Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland“ (ARD). Entgegen einer bis dato von der Alliierten Hohen Kommission als oberstem politischen Organ der drei Westmächte für die Bundesrepublik effizienten Kompensation etwaiger Regierungsbestrebungen, allein durch die vorerst Beibehaltung von maßgeblichen Zuständigkeiten für die Landesrundfunkanstalten der Bundesrepublik auch nach Verkündung der Grundgesetzes, sah Adenauer die vornehmste Pflicht des Rundfunks in seiner Eigenschaft als einem „politischen Führungsmittel der jeweiligen Bundesregierung“<sup>240</sup> und betrachtete die Maßgaben von westalliiertes Seite als „unheilvolle Freundschaft zwischen Labour-Partei und der SPD“<sup>241</sup>. Ein aus dieser Sichtweise resultierender und in letzter Konsequenz das aufkeimende föderale Sendewesen der Bundesrepublik zum Staatsrundfunk degradierender Gesetzentwurf des Bundesinnenministeriums setzte sich u.a. aus folgenden Detailspekten zusammen:

„Die Lizenzierung der Sender sollte durch die Bundesregierung erfolgen, die Finanzhoheit dem Bund übertrage werden. Ein Bundesbevollmächtigter sollte in den Gremien der Anstalten vertreten sein, die gesamte Ausstrahlungstechnik in die Zuständigkeit der Post zurückgeführt werden. Die Bundesregierung sollte die Berechtigung erhalten, eigene Nachrichten und Kommentare auszustrahlen.“<sup>242</sup>

Interessanterweise gingen jedoch die Landesrundfunkanstalten in ihrer Ablehnung des Adenauerschen Vorhabens völlig konform mit den Länderregierungen der einzelnen Bundesländer, welche sich naturgemäß und unabhängig ihrer jeweiligen politischen Couleur zu keinerlei Konzessionen an die Bundesregierung bereit fanden – eine Auffassung, die in dem sogenannten „Fernsehurteil“

<sup>240</sup> Rolf Steininger: *Rundfunkpolitik im ersten Kabinett Adenauers*, in: Ders. u. Lerg (Hg.): *Rundfunk und Politik 1923-1973*, Berlin 1975, S. 342.

<sup>241</sup> Ebd., S. 343.

<sup>242</sup> Zitiert nach Grün, a.a.O., S. 29.

des Bundesverfassungsgerichts von 1963, mit welchem dem Bund jegliche Einflußnahme auf etwaige Sendeinhalte des Rundfunks als einem „eminenten Faktor“ der öffentlichen Meinungsbildung zumindest theoretisch untersagt wurde, ihre Bekräftigung fand.<sup>243</sup>

Ebendiese Sendeinhalte können nun allerdings auch unter empirischen Aspekten und ungeachtet einer entsprechenden definitiven Bewertung als genereller Indikator einer politisierenden Dialektik zwischen Eskapismus und polemischem Apriori fungieren.<sup>244</sup> Die Sendeanstalten der ARD hatten in ihren Satzungen zu Beginn der 50er Jahre diesbezüglich eindeutige Ziele formuliert, etwa „durch Unterrichtung, Belehrung und Unterhaltung der gesamten Bevölkerung zu dienen“, sowie „von kulturellem Verantwortungsbewußtsein“ und „demokratischer Gesinnung getragen“, sich „mit allen Kräften für die Ideale der Freiheit, Gerechtigkeit und Wahrheit einzusetzen.“<sup>245</sup> Der hier formulierte Anspruch eines Bildungsauftrags wird durch die anfängliche Experimentierfreudigkeit insbesondere im Rahmen von Musikprogrammen durchaus untermauert/fundiert, zumal diese aufgrund alliierter Vorbehalte gegenüber superfiziell politischen Wortbeiträgen ohnehin 50-60% des gesamten Rundfunkprogramms beinhaltete.

Nicht nur, daß Musikprogrammen nach wie vor generaliter das absolut unverdächtige Etikett des im Wortsinne „Harm-losen“ und somit vermeintlich A-politischen adhärent war – ganz im Sinne einer „Wo man singt, da laß’ dich ruhig nieder...“-These und obzwar gerade durch die NS-Zeit als Falsifikat entlarvt –, die Rundfunkanstalten instituierten mit umfangreichen finanziellen Investitionsprogrammen überdies sendereigene Sinfonie- und Tanzorchester, welche zunächst live und später dann mittels aufwendiger Studioaufnahmen auf speziellen Programmplätzen gesendet wurden, wobei in den Anfängen dieser Entwicklung insbesondere der Neuen Musik geradezu vorzügliche Berücksichtigung zuteil wurde.

Begünstigt durch zahlreiche technische Weiterentwicklungen mit potenzierender Wirkung auf die künstlerische Innovativität der Sendeanstalten, gründete bspw.

---

<sup>243</sup> Vgl. Wolfgang Kapust: *Entwicklung des Rundfunks nach 1945*, in: Jörg Aufermann u.a. (Hg.): *Fernsehen und Hörfunk für die Demokratie*, Opladen 1979, S. 34-51.

<sup>244</sup> Siehe vorangegangene Kapitel.

<sup>245</sup> Zitiert nach Grün, a.a.O., S. 26.

der Komponist Herbert Eimert im Jahr 1951 das Studio für elektronische Musik am NWDR in Köln und fungierte bis 1962 auch als Leiter dieser vom Sender als Prestigeobjekt angesehenen Institution, die bereits nach kurzer Zeit internationales Renommee erwarb und entsprechende Konsektivunternehmen weiterer Rundfunksender zeitigte – mit durchaus protektiven Konsequenzen für die musikalische Avantgarde:

„Während in den USA die Studios für elektronische Musik von den Universitäten getragen wurden, wurden sie in der Bundesrepublik von den Funkhäusern errichtet. Komponisten hielten Einzug in den Rundfunk, unter ihnen Berio, Kagel, Nono, Boulez. Der Rundfunk trat als Mäzen für diese Avantgarde auf, durch Vergabe von Kompositionsaufträgen, Erwerb der Ur- und Erstaufführungsrechte und durch Vorstellung der Avantgardisten in eigenen Sendungen.“<sup>246</sup>

Auch die Industrie ließ es sich in Erwartung potentieller Umsatzfelder zunächst nicht nehmen, an dieser Entwicklung teilweise sogar mit werkseigenen Studios (Siemens; Philips) aktiv zu partizipieren. Der zügige Fortschritt auf dem Gebiet der Tonträger für den Heimgebrauch ließen dieses Anfangsengagement jedoch rasch stagnieren. Hinzu kam eine zunehmend offensiver geäußerte Kritik an den vermeintlich zu „anspruchsvollen“ oder gar „abgehobenen“ Musikprogrammen mit Jazz und Neuer Musik, welche doch nur von wenigen Radiohörern gewünscht würden und überdies wohl dem bürgerlichen Ansinnen nach „häuslicher Behaglichkeit“ diametral entgegenstünden.<sup>247</sup> In der Konsequenz wurde die Neue Musik verstärkt den sogenannten „Nachtstudios“ anheimgestellt, wo sie ein – wenngleich auch elitäres und intimes – Ghetto dasein fristete:

„Die Sender versäumten es, ein größeres Publikum an die Neue Musik heranzuführen, was gerade in den 50er Jahren eine lohnende Aufgabe gewesen wäre, waren doch Konzertsäle, Opernhäuser und Theater oft noch nicht wieder aufgebaut. Unterhaltungsmusik aber wurde zum „Zeitvertreiber“ des Rundfunks. Experimente wurden wohl auch aus Rentabilitätsgründen – wobei nach Außen vom Druck der Hörer und Kritiker gespro-

---

<sup>246</sup> Grün, a.a.O., S. 31.

<sup>247</sup> Vgl. Walter Hagemann: *Fernhören und Fernsehen*, Heidelberg 1954.

chen wurde – schon in den 50er Jahren weitgehend aufgegeben. Diesen Argumenten fiel auch die Funkoper zum Opfer. Von Seiten der Programmacher ging man davon aus, daß ‚(die) Rundfunkhörer, denen im Gegensatz zu den Konzertbesuchern der Zwang zur Konzentration fehlt, (es) ablehnen (würden), in der Dauer eines Konzertabends mit Erscheinungen der Neuen Musik befaßt zu werden‘ [NWDR-Jahrbuch 1950-1953, S. 35]<sup>248</sup>

---

<sup>248</sup> Grün, a.a.O., S. 31-32.



## 2. Die ‚Musica viva‘ als (Konzert-)Ereignis

Die von Hans Heinz Stuckenschmidt im Jahr 1946 wohl berechtigt getroffene Feststellung, das Dritte Reich hätte keine künstlerischen Talente von Belang hervorgebracht,<sup>249</sup> bot in der Nachkriegszeit unbeabsichtigt den oftmals willkommenen Vorwand zur historiographischen Ignorierung der Periode von 1933-1945. Dabei hätte gerade die eingehende Auseinandersetzung mit nicht allein zu dieser Zeit durchaus profilierten Komponisten wie Hans Pfitzner bezeichnendes Material zu den geistigen Grundlegungen des Nationalsozialismus ergeben. In seiner Schrift *Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz* von 1919 etwa erging sich Pfitzner in Tiraden wie: „Der geistige Kampf gegen den musikalischen Einfall wird geführt von dem jüdischen internationalen Geist, der dem Deutschen den ihm ganz fremden Wahnsinn des Niederreißen und Zertrümmerns einpflanzt. Das ganze ist ein Verwesungssymptom.“<sup>250</sup> Daß der hierbei von Pfitzner behauptete „Wahnsinn“ so völlig „undeutsch“ gewesen wäre widerlegt dabei wohl allein die gezeitigte Katastrophe des Dritten Reichs. Doch zudem blieb nach Kriegsende ein ganzer Katalog notwendiger Fragestellungen zunächst schlichtweg unbeantwortet:

„Warum erschien ein Richard Strauss zunächst für den Posten des Präsidenten der Reichsmusikkammer geeignet (auch wenn er es nicht lange blieb)? Und wenn Carl Orff die verbotene Sommernachtstraum-Musik des Juden Mendelssohn durch eine eigene ersetzte, war das kein Politikum? Wie war das genau mit Werner Egk, Karl Höller, Kurt Thomas usw. usf.? (...) Man hat, wo es nötig schien ‚entnazifiziert‘ – und die Entnazifizierten wieder auf die Menschheit losgelassen. Die geistige Auseinandersetzung blieb aus.“<sup>251</sup>

In dem skizzierten Klima von Irritation und Verdrängung schickte sich nun Karl Amadeus Hartmann an, im München des Herbsts 1945 unmittelbar nach Beendi-

<sup>249</sup> Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt: *Braune Klänge*, in: Melos (1946), S. 11.

<sup>250</sup> Hans Pfitzner: *Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz: Ein Verwesungssymptom?*, München 1920 (2. Aufl.).

<sup>251</sup> Eberle, a.a.O., S. 40-41.

gung und dementsprechend unter direktem Einfluß der katastrophalen Nachwirkungen des Krieges, ein aus heutiger Sicht singuläres periodisches Konzertereignis namens 'Musica viva' mit bis dato durch das NS-Regime verfeimter und als „entartet“ verbalstigmatisierter Musik zu initiieren. Die Namensgebung war dabei durch Hermann Scherchen inspiriert, der von 1933-1936 eine internationale Musikzeitung gleichen Namens herausgegeben hatte, für deren Vertrieb in Deutschland sich Hartmann seinen Möglichkeiten entsprechend stark zu machen versucht hatte. Überdies hatte Scherchen 1937 in Wien ein sogenanntes „Musica Viva Orchester“ instituiert, mit der Zielsetzung, bis dato nur selten oder gar nicht aufgeführte Kompositionen auf Tonträger einzuspielen.<sup>252</sup>

Hartmanns durchaus pädagogische Züge beinhaltende Konzeption einer Musica viva bestand nicht zuletzt in der im eigentlichen Wortsinn „Be-Förderung“ eines aufgeschlossenen und vielseitig interessierten Auditoriums, welches herzlichst dazu eingeladen war, in einer gelegentlich zu kulturellen Präjudizien neigenden Umgebung die Traditionsscheuklappen über Bord zu werfen und der Wiedererlangung einer allseits postulierten „Liberalitas“ zu frönen. In einer Zeit, die von der Bevölkerung auch heute noch eher mit materiellen Mangelerscheinungen und körperlicher Versehrtheit als mit kultureller Delektion assoziiert wird, erschien das Risiko eines derartigen Unterfangens allerdings nicht nur für seinen Ideengeber als beinahe unabsehbar. Doch war der Initiator einer Konzertreihe mit geradezu programmatischer Titulatur von solcherart unerschütterlichem „Urvertrauen“ in eine zunehmend aufkeimende Aufbruchstimmung beseelt, welche auch unter dem Gefühlsaspekt des „Noch-einmal-davongekommen-Seins“ die wiedergewonnene Freiheit zu neuer sinnlicher Mobilisierungsvitalität sublimierte. Schließlich hatte Hartmann – gerade selbst vom öffentlichen Verstummen und der bürokratischen Schikane im immerhin zwölf lange Jahre währenden „tausendjährigen Reich“ befreit – auch allen persönlichen Grund, die sich nun im

---

<sup>252</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch das in jüngerer Zeit ins Leben gerufene Projekt eines Fördervereins mit dem Namen „musica reanimata“, der sich seit 1992 u.a. im Rahmen von Gesprächskonzerten unter der Überschrift „Verfolgung und Wiederentdeckung“ für die Musik vom NS-Regime verfolgter Komponisten engagiert. (Vgl. hierzu Bettina Brand (Hg.): *Verfolgung und Wiederentdeckung: Protokolle der Gesprächskonzerte des Vereins ‚musica reanimata‘ über die Komponisten Max Brand, Alfred Goodman, Józef Koffler und die Komponistin Ursula Mamlok*, Saarbrücken 2001.

Rahmen eines gleichsam natalen Neubeginns bietende einmalige Gelegenheit, angestaute Wut und Trauer in kreative Energie zu wandeln, seinem impulsiven Naturell entsprechend aktiv zu erfassen und unter der pädagogischen Zielsetzung der Partizipation, gepaart mit einer immensen Naturbegabung für Organisation und Logistik, seine Umwelt in nur denkbar positivster Weise für sich zu vereinnahmen.

Allerdings ließ ihn sein angeborenes aber auch sozialisiertes Mißtrauen gegenüber seinen Münchner Mitbürgern immer in dem Bewußtsein agieren, daß neben einem realiter vorhandenen und teilweise geradezu bemerkenswert ausgeprägten Drang zur Entdeckung künstlerischen Neulands, das Bedürfnis nach stagnativer, bisweilen gar reaktionärer Traditionspflege in weiten Teilen der Bevölkerung überwog. Insofern galt es, das sogenannte „Neue“<sup>253</sup> in der Musik – selbst wenn es bereits seit geraumer Zeit existent war, wie z.B. im Fall der von den Nazis aus den unterschiedlichsten Beweggründen ebenfalls als „entartet“ abgestempelten Komponisten Debussy und Mahler – nicht etwa „um seiner selbst willen“ als Sensation oder gar Provokation zu vermitteln (auch wenn dies dem inneren Charakter diverser Werke gemäß nicht immer vermeidbar sein sollte), sondern vielmehr ein sukzessives Gewährwerden neuer musikalischer Phänomene als Aspekte eines stets auch neu zu definierenden kulturellen Wertgefüges im Bewußtsein des Publikums mit Bedacht zu verankern.

In seinen *Kleinen Schriften* erörtert Hartmann diesen Aspekt ein wenig zurückgenommen, jedoch nicht ohne einen Anflug von Ironie:

„Wie weit München im politischen Sinne reaktionär ist, kann dabei ruhig außer Betracht bleiben, denn es kommt bekanntlich vor, daß fortschrittliche Politik mit völliger Blindheit für neue künstlerische Werte sich paart und auch umgekehrt. Ferner ist kultureller Traditionalismus, wie man ihn München zum Vorwurf macht, noch nicht gleichbedeutend mit Unempfänglichkeit für das Besondere und Andersartige. Trotzdem traut man dieser Stadt nicht viel zu auf dem Gebiet zeit- und gegenwartsbewußten Schaffens. Sie gilt als ein schlechter Nährboden für geistige Experimente, und man führt als Argument die starrsinnige Renitenz gewisser Personenkreise an, die, auf Amt

---

<sup>253</sup> Vgl. Hans-Peter Reinecke (Hg.): *Das musikalisch Neue und die Neue Musik*, Mainz 1969.

oder Einfluß gestützt, beanspruchen, im öffentlichen Leben den Ton anzugeben. Vielen eigenwilligen Persönlichkeiten ist das Dasein hier sauer geworden, manche haben grollend oder entmutigt die Stadt verlassen, aber fast alle haben entscheidende Situationen hier durchgemacht oder innere Bereicherung gefunden. Das Wesen unserer Stadt stellt sich nicht in den wortführenden Cliques dar, es tritt überhaupt nicht so sehr in geistigen Leistungen hervor, es wirkt vielmehr verborgen in einer näheren Daseinsfülle, welche die Künstler geheimnisvoll anzieht und von den Schöpfungen dieser Künstler wieder auf die Umwelt zurückstrahlt. (...) Die Münchner haben zwar eine rustikale Neigung zum Althergebrachten, man kann ihnen aber auch getrost nachsagen, daß ihnen der gute Wille und ein besonderer Instinkt für künstlerische Werte nicht abgeht. Mehr ist von keinem Publikum der Welt zu verlangen.<sup>254</sup>

Ungeachtet der Diskussion eines adäquaten Naturbegriffs in der Musiktheorie – Schönberg hatte diesbezüglich die Dichotomie von Konsonanz und Dissonanz problematisiert<sup>255</sup> und der daraus abgeleiteten Fragestellung nach historischer oder psychologischer Determination des musikalisch-kompositorischen Materials, bestand für Hartmann keinerlei Veranlassung anzunehmen, daß etwaige ‚natürliche‘ Relationen aufgrund ihrer psychologischen Auszeichnung in der Kunst auch vorherrschend zur Geltung gebracht werden müßten:

„Der Sinn der von Schönberg und Webern überkommenen Reihenkomposition dürfte (...) kaum darin liegen, daß man sie auf dem Papier als solche erkennt. Wohl können die Anforderungen, die an die Aufnahmefähigkeit des Ohres gestellt werden, sich steigern, aber das lag der geschichtlichen Entwicklung der Musik immer zugrunde, und insoweit wäre die Neue Musik nur verhältnismäßig schwerer zu hören als die ‚alte‘. (...) Die Betonung des Intellekts, der Zug zum Abstrakten, der aller heutigen Kunst anhaftet, anhaften muß nach der romantischen Überbewertung der Inspiration, ist eine zutiefst unpopuläre Erscheinung. (...) In den Kompositionen dieser Persönlichkeiten [Boulez, Nono, Stockhausen] stecken zweifellos starke aufbauende Elemente, die dem flüchtigen Hörer von heute noch nicht bewußt werden. Da gibt es Stücke, in denen die den Klang unterbrechende Pause oft wichtiger erscheint, als dieser selbst. Den Konzertbesucher oder den Rundfunkhörer mag eine gelinde Verzweiflung anwandeln über die An-

<sup>254</sup> Karl Amadeus Hartmann: *Ist München reaktionär?*, in: Thomas (Hg.), a.a.O., S. 66 u. 69.

<sup>255</sup> Vgl. Arnold Schönberg: *Harmonielehre*, Wien 1911.

forderungen, die hier erst einem verstehenden Hörer erwachsen, und seine Verzweiflung wird sich steigern, wenn er vermeint, aus der Tageszeitung entnehmen zu können, daß der Kritiker bei erstmaligem, unvorbereitetem Hören ganz gut mitgekommen ist, weil er sein Urteil so fix und fertig hat. Ohne die Bedeutung eines Ersten Eindrucks über- oder auch unterschätzen zu wollen, sollte man bedenken, daß die Jugend in ihrem Überschwang und in ihrer Unerbittlichkeit Verständnis und entgegenkommen erwarten kann und geradezu das Recht darauf hat, ‚Unmögliches‘ zu wollen. Niemandem steht ein letztes Urteil zu über den endgültigen Wert des noch Werdenden. Was ein Zeitgenosse 1913 über Strawinskys ‚Sacre‘ schrieb: ‚In Wirklichkeit hat das mit Musik in dem Sinne, wie die meisten unter uns dieses Wort verstehen, gar nichts zu tun...‘, sagt nur etwas über eine Zeit, aber nichts über das Werk.<sup>256</sup>

Aus diesen Überlegungen heraus entwickelte Hartmann nun ein Konzept, welches sich verkürzt gesagt in drei Teilabsichten untergliedern läßt. Oberstes Bestreben war selbstverständlich die Dispensation der unter den Nazis aus rassischen, politischen und nicht zuletzt ästhetischen Gründen verfeimten Komponisten vom Makel des „Entarteten“, welcher als psychologisches Phänomen des Unterbewußten teilweise noch in den (Hinter-)Köpfen der Bevölkerung fortwirkte. Des weiteren galt es so rasch wie nur eben möglich die Eingliederung in den während des Dritten Reichs ja glücklicherweise im Ausland sich vollziehenden Progreß musikalisch- aber auch gesellschaftlich-künstlerischer Evolution zu bewerkstelligen und die diesbezüglich eklatanten Wissensdefizite zu beseitigen. Und schließlich sollte es auch darum gehen, den zunächst bei der sinnlichen Wahrnehmung einsetzenden Nachvollzug allerjüngster kompositorischer Tendenzen gerade im Hinblick auf eine kreativ ergiebige Zukunft einer intensiven Förderung zuzuführen.

Es erscheint allerdings nicht ganz unlogisch, daß in den Anfangsjahren der naszierenden *Musica viva* die beiden erstgenannten und in gewisser Weise auf den kulturellen „Nachholbedarf“ der Deutschen ausgerichteten Aspekte bei der Programmplanung im Vordergrund standen. Dies lag ursächlich in einem mit den verschiedensten vordergründigen Problemen belasteten Neubeginn, nicht allein

---

<sup>256</sup> Karl Amadeus Hartmann: *Warum ist Neue Musik so schwer zu hören?*, in: Thomas (Hg.), a.a.O., S. 59-60.

für die künstlerische Produktion, sondern mehr noch für die Partiturenerstellung bzw. -distribution sowie einer sich beinahe zur Gänze im Zustand der Untauglichkeit befindlichen Kommunikationsmaschinerie begründet.

Dessenungeachtet ging bereits am 7. Oktober 1945 im Rahmen einer Eröffnungsmatinée das erste Konzert der zu diesem Zeitpunkt noch keiner Namensgebung zugeführten 'Musica viva' unter einer fast schon zu vernachlässigenden Publikumsbeteiligung über die Bühne. Das aus heutiger Sichtweise vielleicht ein wenig unscheinbar anmutende Programm (die *Lustspielouvertüre* op. 38 von Ferruccio Busoni, die *4. Symphonie* von Gustav Mahler, sowie *Ibéria* von Claude Debussy) kam für damalige Verhältnisse durchaus einer kleinen Sensation gleich. Handelte es sich doch bei den Komponisten – der bis vor kurzem „gepflegten“ Amtssprache der Reichskulturkammer folgend: – zum einen um den „Italo-Deutschen“, dessen Oeuvre so gar nicht der Achsen-Ideologie der Faschisten entsprochen hatte, zum anderen um den „Juden“, welcher nahezu vollständig aus dem kulturellen Bewußtsein Nazi-Deutschlands getilgt worden war und schließlich um den „Franzosen“, welchen man dem traditionellen Erzfeindbild entsprechend ebenfalls mit striktem Aufführungsverbot versehen hatte. Für sämtliche an diesem Konzert auf, vor und hinter der Bühne des zu diesem herbstlichen Zeitpunkt noch nicht beheizbaren Prinzregententheaters Beteiligten kam die Wirkung der Musik einem „Fanal der Freiheitlichkeit“ gleich.<sup>257</sup>

Mit derart demonstrativen Manifestationen, denen in jenen Zeiten für zahlreiche Gleichgesinnte ein intentionaler Charakter eignete, sollte es für Hartmann jedoch keineswegs sein Bewenden haben. Denn nicht allein nach eigenem Befinden hatte er viel zu lange das Schicksal der Inneren Emigration mit all ihren Ausprägungsformen des Verstummens, Stillhaltens und Abwartens ertragen müssen, und die demzufolge angestauten Energien brachen nun mittels forcierter Triebkraft dem immerwährenden Bedürfnis des Komponisten nach künstlerischer Horizonterweiterung sowie intellektueller Globalität auch im Sinne seiner politischen Grundüberzeugungen bahn. Bereits ab dem zweiten, sowie dem vierten und fünften Konzert wurden einer zunehmend begeisterten Zuhörerschaft Werke

---

<sup>257</sup> Vgl. Helmut Schmidt-Garré: *Münchens Musica viva*, in: Wagner u.a. (Hg.), a.a.O., S. 101.

von Strawinsky zu Gehör gebracht, dessen musikalische Präsenz – gekrönt durch ihr physisches Pendant in Form zweier Dirigate in den Jahren 1951 sowie 1957 – von diesem Zeitpunkt an zu einer Konstanten der Musica viva avancieren sollte. Sein besonderes Verhältnis zu Strawinsky als Mensch und Komponisten verdeutlicht Hartmann anlässlich dessen 80. Geburtstag in einer im Bayerischen Rundfunk gehaltenen Laudatio:

„Vor uns steht das Bild jenes Künstlers, der einst die Welt mit der Wildheit seines ‘Sacre’ erschreckte und der in den zwanziger Jahren für uns Deutsche erst zum Inbegriff musikalischer Kühnheit wurde. Die Wandlung, die er gerade damals durchmachte, kam vielen so überraschend, daß sie den frühen und späten Strawinsky heute noch nicht miteinander in Einklang bringen können und meinen, sich für den einen oder anderen entscheiden zu müssen. Mir scheint allerdings, man vermag die Kühnheiten des jungen Strawinsky ohne Verständnis für seinen Spätstil überhaupt nicht zu würdigen. Ich jedenfalls bejahe sein ganzes Werk als die Leistung einer geschlossenen, in sich einigen Persönlichkeit, die sich in keinem Takt ihrer Musik verleugnet. Ich möchte die ‘Persephone’ oder die Kantate ‘A Sermon, a Narrative and a Prayer’ genausowenig missen wie die ‘Geschichte vom Soldaten’ oder die ‘Frühlingsweihe’ und sehe im Oktett das logische Verbindungsstück zwischen zwei aufeinanderfolgenden Stufen der künstlerischen Entwicklung. Unser Jahrhundert verdankt es im wesentlichen diesem Meister, daß die Musik aus ihrer spätromantischen Sinnverdunklung und Vermischung mit anderen Künsten wieder zu ihrer ursprünglichen Reinheit zurückgekehrt ist. Der elementare Rhythmus von Strawinskys Frühwerken hat bereits ein Stück Musikgeschichte gemacht. Die immer reifere Formung des Melodischen, die seine jüngsten Schöpfungen auszeichnet, verspricht keine geringere Wirkung in der Zukunft.“<sup>258</sup>

Nicht allein die unzähligen musikalischen Zitate, welche sich sinnfällig plaziert durch das kompositorische Gesamtschaffen Hartmanns ziehen, weisen diesen als geradezu exzellenten Kenner sowohl der Partituren als auch mehr noch der künstlerischen Intentionen Strawinskys aus. Die Bedeutung der Dirigate Strawinskys und damit auch indirekt der Musica viva für das Münchner Kulturleben formuliert Hartmann nicht ohne einen durchaus nachvollziehbaren Anflug ver-

<sup>258</sup> Abgedruckt in McCredie 1980, a.a.O., S. 180.

steckten Stolzes und noch dazu mit dem Tonfall eines leisen Seitenhiebs auf seine Heimatstadt im Programmheft von 1957:

„Es sind vier Jahrhunderte vergangen, seit durch sein Wirken und Dasein Orlando di Lasso München zu einem der musikalischen Mittelpunkte Europas gemacht hatte. Damals wurde hier bereits der Sinn für Weltkunst geweckt, der mit sicherem Unterscheidungsvermögen für Qualität durch alle Zeitläufe hindurch lebendig und spürbar blieb. Wenn heute ein seltener, doch tief verehrter Gast wie Igor Strawinsky nach München kommt, um ein Konzert mit eigenen Werken zu leiten, so wird dies zu einem besonderen Erlebnis für alle, die um das Einmalige eines solchen Ereignisses wissen.“<sup>259</sup>

In diesem Zusammenhang erscheinen insbesondere drei Formulierungen<sup>260</sup> als für die innere Idee der *Musica viva* bezeichnend: 1) „Sinn für Weltkunst“, als Kriterium der Internationalität – und somit eines Anti-Provinzialismus; 2) „Wirken und Dasein“<sup>261</sup> als politisches Handlungskriterium; sowie 3) „sicheres Unterscheidungsvermögen für Qualität“, als künstlerischer Definitionsaspekt. Es handelt sich hierbei um maßgebliche Faktoren der politisch-künstlerischen Überzeugung Hartmanns.

In Anbetracht der enormen Energieleistung, welche aufzubringen für eine derart komplexe Organisations- und Planungstätigkeit, verbunden mit Terminnöten sowie der Verantwortung einsam gefällter Entscheidungen, erforderlich ist, drängt sich geradezu die Frage auf, worin wohl der Impetus für das in physischer wie psychischer Hinsicht kraftraubende und selbstlose Engagement Hartmanns gelegen haben mag. Komponisten zeichnen sich ja im allgemeinen dadurch aus, daß sie ihre gesamte Energie in die Erstellung von Partituren und eventuell noch deren akustische Umsetzung fließen lassen. Im Falle Hartmanns sind neben seiner kongenitalen physischen Robustheit und Widerstandskraft wohl zwei weitere

<sup>259</sup> Zitiert nach: Karl-Robert Danler: *Musik in München*, München 1971, S. 30.

<sup>260</sup> Vgl. Ulrich Dibelius: *Hartmanns Idee einer Musica viva*, in: Suder (Hg.) 1995, a.a.O., S. 70.

<sup>261</sup> Gemeint ist hiermit der für Hartmann neben jeglicher Geistesverwandtschaft stets von besonderer Bedeutung erscheinende persönliche Kontakt. Allerdings läßt die gewählte Formulierung auch einen Bezug zur Gefühlssituation im Hinblick auf Hartmanns Innere Emigration während der NS-Zeit erahnen.



Gesichtspunkte maßgeblich: Zum einen die im Verlauf seiner jungen Jahre bezüglich der Organisation von Musikveranstaltungen bereits angeeigneten Kenntnisse und Erfahrungen bei der weiter oben bereits thematisierten Münchner Künstlergruppe der „Juryfreien“, die es dem Komponisten ermöglichten, für die Umsetzung seiner Idee einer Konzertreihe für Neue Musik trotz des prinzipiellen Neubeginns schon rein planungstechnisch nicht gewissermaßen „bei Null“ anfangen zu müssen. Der zweite Aspekt bezieht sich auf die für den Menschen und Künstler Karl Amadeus Hartmann durchaus depressive Phase der Inneren Emigration. Das während dieser Zeit oktroyierte Verstummen bzw. Zurücknehmen der gesamten Persönlichkeit Hartmanns führte unmittelbar nach dem Untergang des Dritten Reichs förmlich zu einer initialen Explosion der aufgestauten Antriebsenergien, die sich neben ihrer weitergehenden introversiven Ausrichtung hinsichtlich seiner Kompositionstätigkeit auch ganz direkt mittels aktiver Einflußnahme auf die ihn umgebende Öffentlichkeit bemerkbar machte.

Kaum hatte Hartmann am 24. September 1945 einen durch die amerikanische Militärregierung offiziell bestätigten Vertrag mit der Generalintendanz der Bayerischen Staatstheater abgeschlossen, der ihm eine feste Anstellung als Musikdramaturg der Staatsoper zusicherte, da erging er sich bereits in ersten Planungen für die spätere *Musica viva*. Das Zustandekommen dieses Vertrags wurde durch den Umstand der mehr oder weniger zufälligen Bekanntschaft Hartmanns mit dem späteren Chef der Musikabteilung des Bayerischen Rundfunks Heinz Pringsheim begünstigt. Dieser war ebenso wie Hartmann zwecks einer Betätigungsmöglichkeit zum Zweck des kulturellen Wiederaufbaus der Stadt München beim Kulturdepartement der amerikanischen Militärregierung vorstellig geworden, und der zuständige, nach Aussage Pringsheims musikalisch offenbar überaus bewanderte Abteilungsleiter vermittelte einen ersten Kontakt:

„Gemeinsam knobelten wir aus, wie wir mit Unterstützung der Amerikaner zum Ziel gelangen könnten. Mit der tatkräftigen Hilfe des damaligen Musikoffiziers, Mr. Everts, gelang es, die Intendanz der Oper zu mobilisieren, die im Rahmen des Möglichen ihre

künstlerischen Mittel zur Verfügung stellte und durch eine feste Anstellung Hartmanns Existenzgrundlage sicherten.<sup>262</sup>

Neben den materiellen Unwägbarkeiten war vor allem auch die Suche nach geeigneten Veranstaltungsräumlichkeiten eine Problemkonstante der Anfangsjahre, zumal das in jeder Hinsicht unzweckmäßige Prinzregententheater wieder seiner ursprünglichen Bestimmung zugeführt werden sollte:

„Natürlich mußte wegen des wieder einsetzenden Opernbetriebs der Schauplatz gewechselt werden. Zunächst bot das neu aufgebaute Brunnenhoftheater vorübergehend wenigstens für Kammermusikmatineen Unterkunft, auch für eine sechsmal wiederholte ausgezeichnete szenische Aufführung von Strawinskys ‘Geschichte vom Soldaten’. – Der Sophiensaal in der Oberfinanzdirektion, bald darauf die hergestellte Aula der Universität als bester Konzertraum, boten endlich die Möglichkeit zu Abendveranstaltungen, deren Besucherzahl ständig wachsend bald die Hundertgrenze überschritten hatte.“<sup>263</sup>

Bereits die Tatsache, daß der im Januar 1950 durchgeführte Umzug in die Universität wegen der mangelnden Sitzplatzkapazität des Sophiensaals von „nur“ 500 Plätzen erforderlich geworden war, läßt erahnen, welch enorme quantitative Publikumsentwicklung sich seit dem bereits beschriebenen gewagten Premierenkonzert der Musica viva im Verlauf von lediglich vier Jahren vollzogen hatte, als sich „an die 20 fröstelnd in ihre schäbigen Mäntel gehüllten Menschen“ im „eiskalten Zuschauerraum des relativ wenig beschädigten Prinzregententheaters“<sup>264</sup> eingefunden hatten, um einer künstlerischen Idee behutsam näherzutreten. Der sich nun abzeichnende Erfolg Hartmannscher Beharrlichkeit beruhte nicht zuletzt auf der maßgeblichen Berücksichtigung seiner drei weiter oben angeführten konzeptuellen Gütekriterien, von denen insbesondere das letztgenannte des „Unterscheidungsvermögens für Qualität“ nicht allein die Auswahl der Musik, sondern wie selbstverständlich auch die Wahl der Interpreten, sowie

<sup>262</sup> Heinz Pringsheim: *Die ersten Töne im eiskalten Prinzregententheater*, in: Wagner u.a. (Hg.), a.a.O., S. 99.

<sup>263</sup> Ebd.

<sup>264</sup> Ebd.

den Stellenwert der Aufführungsqualität betraf: „Oft war er Monate lang hinter einem Solisten oder Dirigenten her, den er für ein bestimmtes Werk als unbedingt notwendig erachtete.“<sup>265</sup>

Aus Hartmanns freundschaftlicher Beziehung zu Pringsheim ergab sich in der Folgezeit ein für die weitere Werbewirksamkeit der Musica viva nicht zu unterschätzender Kooperationsfaktor. Denn dieser hatte unterdessen den Posten des Musikabteilungsleiters von Radio München (dem späteren Bayerischen Rundfunk) eingenommen und initiierte in selbiger Eigenschaft zunächst nur gelegentlich, schließlich jedoch auf Dauer die Rundfunkmitschnitte der gesamten Konzertsreihe mit entsprechend positiven Auswirkungen sowohl auf die Publizität als auch das für einen qualitativen Fortbestand so belangreiche Budget. Insofern nimmt es kaum wunder, daß im Jahr 1948 der Rundfunk zusammen mit der Staatsoper zum Mitveranstalter der Musica viva avancierte und schließlich mit seinem Münchner Rundfunkorchester (später: Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks)<sup>266</sup> in beinahe logischer Konsequenz auch die mit einem festen Programmplatz verbundene musikalisch aktive Trägerschaft übernahm.

Der hier beschriebene immense Erfolg des Hartmannschen Konzepts ließ der Musica viva schon bald die Bedeutung eines weit über Deutschland hinausreichenden Vorbildmodells zur Propagierung Neuer Musik mittels vergleichbar ausgerichteter Veranstaltungen zuteil werden. In einem Brief aus dem Jahr 1948 schildert der italienische Komponist Luigi Dallapiccola nach einem Besuch bei seinem Freund Hartmann in München, welche übergroße Freude er aufgrund der Teilnahme an einem Konzert dieser „Modell-Reihe“ empfunden habe, eines „Modello che molte organizzazioni nostre e straniere farebbero bene a imitare!“<sup>267</sup> Und in der Tat fand das ermutigende Beispiel schon bald an Orten wie Köln (Musik der Zeit), Frankfurt (Musikwochen) und Hamburg (das neue Werk), aber auch in diversen angelsächsischen Städten wie Liverpool und Glas-

<sup>265</sup> Danler, a.a.O., S. 29.

<sup>266</sup> Von 1949 - 1960 arbeitete das Rundfunk-Symphonieorchester im übrigen unter der Leitung von Eugen Jochum, welcher trotz politisch ambivalenter Haltung während der NS-Zeit zu den wenigen Trägern der „Karl-Amadeus-Hartmann-Medaille“ zählt, die zum Gedächtnis an den Komponisten und insbesondere dessen musikalischer wie politischer Überzeugungen von ebendiesem Orchester gestiftet wurde.

<sup>267</sup> Zitiert nach Wagner u.a., a.a.O., S. 304.

gow sowie Melbourne und Sidney seine Nachahmung. Zwei der äußeren Kriterien, die für die Musica-viva-Reihe – zumal nachdem sie im April 1953 mit dem Herkulesaal der Residenz ihre endgültige Beheimatung gefunden hatte – von charakteristischer Bedeutung waren, fielen hierbei jedoch zum späteren Leidwesen der jeweiligen Veranstalter nur allzu oft der Vernachlässigung anheim: Erstens waren für sämtliche Konzerte der Musica viva ordnungsgemäß Karten bzw. reguläre Abonnements zu erwerben, d.h. es wurde seitens der Veranstalter im voraus kein freier Eintritt etwa zu Werbezwecken o.ä. gewährt. Zweitens erfolgte im Rahmen der Programmkonzeption eine permanente Kontrastierung von neuen und neuesten Kompositionen mit Werken der Jahrhundertwende, „vielfach gerügt, aber nicht nur für die Aufrechterhaltung von Vergleichsmaßstäben notwendig, sondern auch mit dem Gedanken an eine Ein- und Rückgliederung ins normale Repertoire, bewußt entgegen einer befürchteten und vielerorts auch eingetretenen bequemen Abspaltung neuer Musik.“<sup>268</sup> In einer undatierten Widmungsadresse an das Kranichsteiner Musikinstitut warnt Hartmann denn auch eindringlich vor den Gefahren eines sich abzeichnenden „Musikbetriebs“ infolge inflationärer reiner Nachahmung von Musikfesten ohne innovative Eigenkonzeption:

„Als der Zusammenbruch im Jahre 1945 eine ‚tabula rasa‘ geschaffen hatte, gab es bald darauf eine Unmenge von Impulsen zur neuen Orientierung und Belebung des deutschen Musiklebens. (...) Auch die Musica Viva in München gehört zu diesen ersten Impulsen, die über Jahre hinweg sich als wesentliche Kräfte erwiesen haben. Es ist nicht unwichtig, dies einmal zu betonen, gerade weil seit einiger Zeit eine Inflation der Musikfeste und Musiktagungen in Deutschland eingesetzt hat. (...) Sicher ist es gut, wenn das Interesse an der Neuen Musik einen immer größeren Umfang annimmt; aber es melden sich durch die zahlreichen Kopien, die diesen ersten Impulsen folgten, ohne dabei eine eigene Idee zu entwickeln, auch die Gefahren des ‚Musikbetriebs‘ an. Denn Musikfeste und Musiktagungen können nur dann einen Sinn erfüllen und eine Lebensberechtigung auf die Dauer haben, wenn sie in Form und Inhalt einem inneren Bedürfnis entsprechen, und wenn sie imstande sind, die sich stets wandelnden und erneuernden Aspekte der Musik einzufangen und auszuwerten. (...) Kranichstein kann sich von

---

<sup>268</sup> Dibelius 1995, a.a.O., S. 74.

Jahr zu Jahr erneuern, weil es die starken vorwärtstreibenden Kräfte der Jugend anzieht, weil es sich nicht – wie es bei anderen Tagungen geschieht – auf eine pseudomoderne Musik des Mittelmaßes und des geringsten Widerstandes einläßt, sondern sich unerschrocken bis an die Grenze der schöpferischen Situation unserer Zeit heranwagt. Und ich zweifle nicht daran, daß den jungen Kräften, die sich hier ohne professoral-akademische ‚Lenkung‘ sammeln, die Zukunft gehören wird.<sup>269</sup>

Die auf Darmstadt bezogenen letzten Sätze können natürlich auch als Hartmannsches Postulat in eigener Sache betrachtet werden und das Bild des im Rahmen der *Musica viva* unmittelbar vor Konzertbeginn noch persönlich letzte Freikarten an Schüler, Studenten und Lehrlinge verteilenden Organisators kann durchaus als Metapher für ein implizit pädagogisches Konzept des Münchner Festivals gesehen werden, welches sich naturgemäß in erster Linie an die Jugend wandte. Es bestand jedoch mitnichten etwa in zwangsläufiger Oberlehrerattitüde, sondern funktionierte allein durch Eröffnung neuer freiwilliger Möglichkeiten für Ausführende wie Rezipienten gleichermaßen und koinzidierte dem Selbstverständnis nach mit der Pädagogikauffassung seines Freundes Dallapiccola. In einem auf das Jahr 1970 datierten Antwortbrief an den jungen Zoltán Peskó, welcher sich bei seinem italienische Mentor für eine den Beginn seiner internationalen Karriere bedeutende Empfehlung an die Mailänder Scala auf das herzlichste bedankt hatte, äußerte sich Dallapiccola diesbezüglich:

„Danke mir nicht. Ich werde Dir erklären, warum. Als ich jung war, hatte ich das Glück, Casella vorgestellt zu werden. Ich legte ihm einige meiner Kompositionen vor. Es gelang ihm, in einer schwierigen Nachkriegssituation, einen Verlag zu finden, und verschaffte mir eine Professur am Florentiner Cherubini-Konservatorium. Mit dieser Empfehlung begann meine Komponistenlaufbahn. Ich schrieb ihm selbstverständlich einen Dankbrief, und Casella antwortete darauf folgendermaßen: Danke mir nicht. Ich werde Dir erklären, warum. Als ich jung war, hatte ich das Glück, Gustav Mahler vorgestellt zu werden. Ich durfte ihm vorspielen, und er setzte daraufhin das Klavierkonzert Beethovens in G-Dur mit mir als Solist unter seiner Leitung aufs Programm. Mit diesem Konzert begann meine Musikerlaufbahn. Ich schrieb ihm selbstverständlich einen

<sup>269</sup> Karl Amadeus Hartmann: *Kranichstein als Impuls*, in: Friedrich Hommel (Hg.): *darmstadt in milano. testi immagini omaggio*, Darmstadt u. Mailand 1989, o.S..

Dankbrief, und Mahler antwortete darauf folgendermaßen: Danken Sie mir nicht. Wenn Sie mir danken wollen, tun Sie ein Gleiches: fördern Sie junge Talente und helfen Sie ihnen, ihre Gaben zu entfalten...<sup>270</sup>

In Dallapiccolas erinnerter Pointierung findet auch Hartmanns gelebtes Postulat einer Selbstverständlichkeit traditioneller Entwicklungen in Aufnahme und Weitergabe ebenso ihr Pendant, wie beispielsweise in dem 1960 an Wieland Wagner gerichteten Schreiben, in dem Hartmann den damals 35-jährigen Pierre Boulez als einen „in seiner Universalität wohl einmaligen“<sup>271</sup> Komponisten, Musikschriftsteller und Dirigenten für ein Parsifal-Dirigat anempfahlen hatte.

Die positiven Folgen dieses doppelt ausgerichteten Nachwuchs-Konzepts ließen nicht lange auf sich warten und stießen ihrerseits bis in den „hohen Norden“ Deutschlands auf respektvollen Widerhall:

„Vor allem die Jugend – und sie stellt einen großen Teil der regelmäßigen Hörer – fühlt sich angesprochen. (...) sie übt sich in Toleranz, jedenfalls in Richtung Zukunft, trainiert ihre Organe, und wird nur so einmal imstande sein, Werte von Reizen zu unterscheiden. Hartmanns musikpädagogische Arbeit meint zuallererst sie. (...) Die Münchner Schulen und Hochschulen erhalten regelmäßig Freikarten, Schüler aus der weiteren Umgebung werden mit dem Omnibus abgeholt und wieder heimbefördert. Der Rundfunk unterstützt diese Erziehungsarbeit mit regelmäßigen Nachtkonzerten neuer Musik und finanziert zudem mit seinen Bandaufnahmen die oft erheblichen Kosten für prominente Gäste und originelle Programme und Plakate, deren Attraktion nicht zu unterschätzen ist. Hartmann, der sich in den europäischen Musikländern seit vielen Jahren gut umgesehen hat, wünscht sich keine anderen Hörer als dieses Münchner Publikum. (...) München weiß das inzwischen [Hervorhebung durch d. Autor] auch und ist mit Recht auf diesen Brückenkopf der Zukunft stolz.“<sup>272</sup>

---

<sup>270</sup> Zitiert nach Dietmar Polaczek: *Danke mir nicht! Unendlichkeitsspiralen: Dallapiccolas Briefe an Zoltán Peskó*, Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 03. April 2003, S. 40.

<sup>271</sup> Brief Hartmanns an Wieland Wagner vom 10. Juni 1960; zitiert nach Wagner u.a., a.a.O., S. 337.

<sup>272</sup> Burghard Freudenfeld: *Sie pfeifen nicht mehr. Erfahrungen mit der ‚Musica viva‘ in München – Der Interpret des Modernen*, in: Sonntagsblatt (Hamburg) vom 14. März 1954; abgedruckt in Margot Attenkofer: *Pressespiegel 1945-1963*, in: Wagner u.a., a.a.O., S. 133.

Das „Inzwischen“ weist auf den bemerkenswerten Umstand einer wohl nicht immer günstigen Rezeptionshaltung des Publikums hin – und in der Tat zeugt die in der Süddeutschen Zeitung ein Quartal zuvor erschienene Kritik von Walter Panofsky durchaus von den Problematiken einer „Vergangenheits-, bzw. „Mentalitätsbewältigung“:

„Karl Amadeus Hartmann hat der modernen Musik in München eine Heimstatt bereitet: sein Wirken jedoch, für das ihm nicht genug gedankt werden kann, hat auf die übrigen Konzertveranstaltungen fast ein wenig lähmend gewirkt. Ihre Manager sind teilweise recht froh, ihren Verpflichtungen gegenüber der zeitgenössischen Musik durch die *Musica-viva*-Konzerte scheinbar enthoben zu sein. Kein Zweifel, daß Hartmanns große Gemeinde noch immer wächst. Kein Zweifel aber auch, daß die intensive Pflege der zeitgenössischen Musik das simple Beharrungsvermögen des a priori konservativen Münchner Publikums nur noch verstärkt hat. Daß jüngst etwa ein Fünftel des sonst so pünktlichen philharmonischen Stammpublikums zu spät kam, nur um Hindemiths ‚Sinfonietta‘ zu entgehen, schien vor allem der Verwaltung des städtischen Orchesters recht zu geben, die ihr Programm-Heil [sic!] im Altbewährten, Altvertrauten sucht und selbst dem Argument nicht zugänglich ist, es müsse – bei einer Millionensubvention – doch neben der selbstverständlichen Pflege der großen Tradition auch eine Bildungsarbeit auf weite Sicht geleistet werden.“<sup>273</sup>

Neben dem Publikum finden sich hier also vorwiegend die von Staats wegen für das musikkulturelle Leben der Stadt München Verantwortlichen kritisch bezeichnet. Daneben kam es auch zu einigen journalistisch-intellektuellen Entgleisungen, wie es das folgende frühere Beispiel einer *Musica viva* Konzertkritik unter der Überschrift *Der Scherbenhaufen. Musica viva: Nihilismus in der modernen Musik* aus dem Jahr 1950 dokumentiert:

„Gewiß, jeder Künstler muß immer wieder das in ihm sich verhärtende Alte zerschlagen. Er muß den Mut und die Kraft haben, seinen eigenen Scherbenhaufen und den seiner Zeit furchtlos anzublicken. Das braucht man ja im Anblick unserer Ruinen kaum mehr besonders zu betonen. Aber, nun erhebt sich die Frage: darf der Künstler diesen

<sup>273</sup> Walter Panofsky: *Konzertante Kontrapunkte*, in: Süddeutsche Zeitung vom 31. Dezember 1953; abgedruckt in Attenkofer, a.a.O, S. 132.

seinen eigenen Scherbenhaufen, zu dem er im Vollzug seines eigenen ‚Scherbengerichtes‘ immer wieder gelangt, bereits konterfeien und dann als Kunstwerk anbieten? Hier sagen wir ‚nein!‘ Die Auflösung der überkommenen Form ist noch keine neue künstlerische Tat. Kunst aber ist Form – und zwar lebendige Form! Was aber sowohl von Schönberg wie auch von Alban Berg geboten wurde, war der ehrliche Scherbenhaufen der Vernichtung des in diesen beiden Künstlern noch mächtigen Gestern. (...) Diese Künstler haben den lebendigen Organismus ihrer Kunst seziert, – Sartres Existentialismus rückt hier in eine bezeichnende wie bedrohliche Nähe.<sup>274</sup>

Tonfall und Inhalt dieser Kritik geraten dem Verfasser, der historisch gesehen in etwa bei Eduard Hanslick stehengeblieben zu sein scheint, überdies in gefährliche Nähe zu vergleichbaren Produkten der NS-Zeit, mit denen bestimmten Künstlern die „Entartung“ nachgewiesen werden sollte. Wenn auch vergleichbare Veröffentlichungen eine Ausnahme darstellten, so sind sie doch Zeugnis für eine in gewissen Kreisen nach wie vor verhaftete Geisteshaltung und machen darüber hinausgehend verständlich, warum Komponisten wie Schönberg eine eventuelle Rückkehr nach Deutschland durchaus als problematisch betrachteten. Der jedoch ungeachtet derartiger Insipiditäten zweifellos gegebene Modellcharakter der *Musica viva* und seine Gewichtung auch über die Grenzen der insgesamt als eher konservativ gewürdigten bayerischen Landeshauptstadt hinweg wird von Karl Heinz Ruppel allerdings im Jahr 1959 einer in der Entwicklung überaus positiven Bilanz zugeführt:

„Inzwischen war der Ruhm Münchens, wie man nicht ohne einige Verwunderung feststellte, als einer ‚Hochburg der zeitgenössischen Musik‘ über Deutschland hinaus ins Ausland gedrunen, und man schrieb der Stadt den Ruf gut, den Karl Amadeus Hartmann durch seine persönliche Initiative und dank seiner persönlichen Kontakte für sie erworben hatte. Praktisch hieß das, daß die führenden Komponisten, Dirigenten und Solisten des Auslands sich nun stark für Aufführungen und Verpflichtungen bei der Münchner *Musica viva* zu interessieren begannen. Sie wurde als ein Prüfstand für Ge-

---

<sup>274</sup> Hans Hagen: *Der Scherbenhaufen. Musica viva: Nihilismus in der modernen Musik*, in: *Echo der Woche* vom 15. Dezember 1950, abgedruckt in Attenkofer, a.a.O., S. 127.



wicht und Bedeutung des zeitgenössischen musikalischen Schaffens international anerkannt.“<sup>275</sup>

Dies hatte zur Folge, daß neben den als „Klassikern“ bzw. Wegbereitern der Neuen Musik angesehenen Meistern wie Debussy, Ravel, Bartók, Strawinsky, Hindemith sowie Schönberg, Berg und Webern in zunehmendem Maße auch die junge Komponistengeneration u.a. der Darmstädter Avantgarde mit zahlreichen Ur- bzw. Deutschen Erstaufführungen von Werken eines Hans Werner Henze, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Pierre Boulez oder auch Iannis Xenakis vertreten war, wobei die innovative Richtung der elektronischen Musik wegen ihrer resonatorischen Unwägbarkeiten eine lediglich untergeordnete Rolle zugewiesen erhielt. Zahlreiche Komponisten kamen dem Beispiel Strawinskys folgend ebenfalls nach München gereist, um ganz im Sinne des von Hartmann so nachdrücklich postulierten „Wirkens und Daseins“ auch die Dirigate ihrer Werke zu übernehmen. Genannt seien in diesem Zusammenhang, neben Henze, Stockhausen und Boulez, lediglich Paul Hindemith, Darius Milhaud, Wolfgang Fortner, Witold Lutoslawski sowie Bruno Maderna. Darüber hinaus konnte Hartmann eine Vielzahl international renommierter Dirigenten und Solisten für seine Idee der *Musica viva* gewinnen und demzufolge auch engagieren.

Hierbei nimmt das italienische Musikleben resp. -schaffen des 20. Jahrhunderts, dem sich Hartmann insbesondere seit den dreißiger Jahren intensiv verbunden fühlte, eine besondere Rolle ein. Vor allem mit Luigi Dallapiccola, aber auch mit Bruno Maderna und Luigi Nono verband den Münchner Komponisten dabei eine enge und lebenslange Freundschaft. Darüber hinaus boten die musikalischen Großereignisse Italiens, wie die Biennale von Venedig oder der Maggio Fiorentino, hinreichend Gelegenheit zu anregenden Kontaktierungen etwa von Gianfrancesco und Riccardo Malipiero, Goffredo Petrassi, Mario Peregallo, Luciano Berio oder Nino Sanzogno, von denen Kompositionen in den Programmen der *Musica viva* zu finden sind, und die sich ihrerseits wiederum um die Präsenz Hartmannscher Werke in Italien verdient gemacht haben. Gianfrancesco Malipiero bemerkt diesbezüglich am 15. Mai 1952 in einem Brief an Hartmann: „Sie haben

<sup>275</sup> Karl-Heinz Ruppel: *Musica viva 1945-1958*, in: Ders. (Hg.): *Musica viva*, München 1959, S. 18.

in Deutschland ein musikalisches Leben! Ich beneide Sie wirklich. Bei uns leider nichts ist klar.<sup>276</sup> Und in einem Schreiben vom 12. Dezember 1953 erklärt Luigi Nono dem Komponisten sowie dessen Ehefrau Elisabeth Hartmann in seiner idiomatisch unnachahmlichen Weise auf deutsch, ihm sei im Hinblick auf Hartmanns *Musica-viva*-Idee „so klar wie nie geworden, was im Grund uns alle bindet: Musik-Leben (oder Leben-Musik: ist egal), nur das...“<sup>277</sup>

Die Tatsache, daß die den Beginn der Konzertreihe prägende Musik Gustav Mahlers aus gutem Grund zunächst zum tragenden Bestandteil auch der zweiten (Adagietto aus der 5. *Symphonie*), fünften (3 Lieder) sowie der sechsten Veranstaltung (*Lied von der Erde*; zusätzliche Wiederholung drei Tage später) geriet, stand – ungeachtet der mit immensen Schwierigkeiten verbundenen Organisation von Partituren sowie Auswahl und Bezahlung der Künstler – einer frühen beispielhaft internationalen Orientierung der *Musica viva* in keinsten Weise entgegen. Zum Beleg angeführt seien neben dem bereits genannten Strawinsky lediglich dessen Landsleute Prokofjew und Tscherepnin, des weiteren Janáček und Martinu (heutiges Tschechien), Arthur Honegger (franz. Schweiz), Leo Kauffmann (Elsaß), Knudåge Riisager (Dänemark) und nicht zu vergessen die nach den USA emigrierten Hindemith und Krenek. Ein weiteres „Highlight“ der Anfangszeit bildete das rein französische Programm des 7. Konzerts (Mai 1946) mit Poulenc, Milhaud, d’Indy, Ravel und Debussy oder auch die in dieser Zeit politisch nicht unbedeutende demonstrative Konfrontation der Streichquartette von Schostakowitsch und William H. Schumann im 8. Konzert (kombiniert mit de Falla und Casella). Insgesamt waren bereits für die erste Saison nicht weniger als zehn Konzerte mit Werken von Komponisten aus elf Nationen angesetzt, womit gleichsam die Basisstrukturen eines Orientierungskonzepts im Bezug auf verschiedenste, nicht nur geographische Aspekte erkennbar werden, welche zunächst einmal geeignet erschienen, dem allgemein vorherrschenden Rezeptionsbedürfnis hinsichtlich einer Rekapitulation versäumter Entwicklungen zu genügen. Die dabei fast zwangsläufig sich ergebende Vergrößerung des Auswahlrasters erscheint aufgrund quantitativer Gegebenheiten natürlich nur allzu gut

---

<sup>276</sup> Zitiert nach Wagner u.a., a.a.O, S. 320.

<sup>277</sup> Ebd., S. 207.

nachvollziehbar. Der unbeirrbar einen wohlüberlegten Schritt nach dem anderen vollziehende Habitus des Initiators der Musica viva ermöglichte jedoch langfristig eine im Sinne des postulierten qualitativen Anspruchs stetige Modifikation der Auswahlkriterien, konkretisierbar etwa anhand des Konzerts vom 26. April 1957 mit allen drei Klavierkonzerten Bartóks (Géza Anda und Ernest Bour) einerseits und des Konzerts vom 30. Mai 1958 mit Henzes *Nachtstücke und Ari-en* nach Gedichten von Ingeborg Bachmann (Gloria Davy) auf der anderen Seite, nachdem die Aufführung von Messiaens *Turangalila-Sinfonie* im Juni 1953 noch einen Publikumsskandal impetuiert hatte.

Da Hartmann kein Risiko zur bewußt subjektiven Entschlußfassung scheute, um somit positiv auf die Ausbildung einer nicht minder risikofreudigen und aufgeschlossenen Publikumsmentalität einzuwirken, wollte er sich bei aller naturgegebenen menschlichen Bescheidenheit auch seiner künstlerischen Verantwortung nicht entziehen und brachte im 2. Konzert sein *Concerto funebre* für Violine und Streichorchester – gelegentlich auch als *Trauermusik* bzw. *Musik der Trauer* untertitelt – als eine erste und zumal sehr persönliche künstlerische Visitenkarte zur Aufführung. Dieses seinem Sohn Richard Hartmann gewidmete Werk entstand im Jahre 1939 als eine Re-Aktion auf die sich immer eindeutiger zu einem Krieg zuspitzenden politischen Verhältnisse und wurde 1940 in St. Gallen unter der Leitung von Ernst Klug uraufgeführt. Über die diesbezüglichen Umstände vermerkt der Komponist in einer knappen Kommentierung:

„Mein ‘Concerto funebre’ entstand im Herbst 1939. Diese Zeit deutet den Grundcharakter und Anlaß meines Stückes an. Die vier Sätze, Choral - Adagio - Allegro - Choral, gehen pausenlos ineinander über. Der damaligen Aussichtslosigkeit für das Geistige sollte in den beiden Chorälen am Anfang und am Ende ein Ausdruck der Zuversicht entgegengestellt werden. Der erste Choral wird hauptsächlich von der Solostimme getragen. Das Orchester, das nicht begleitet, übernimmt nur die Kadenzierung. Der zweite Choral am Schluß hat den Charakter eines langsamen Schreitens, mit einer liedartigen Melodie. Die Klage im Adagio, unterbrochen von trauermarschartigen Episoden, steht im Zeichen der Melodie und des Klanges. Das Allegro – mit hämmernden Achtelnoten

– entfesselt rhythmische und dynamische Kräfte. Ich wollte all das niederschreiben, was ich dachte und fühlte, und das ergab Form und Melos.“<sup>278</sup>

Auch wenn es wohl in der Natur der Sache liegt, daß ein künstlerisch kreativer Kopf nahezu immer bestrebt ist, publikumswirksam Öffentlichkeit „herzustellen“, also hinsichtlich seines schöpferischen Outputs der Resonanz bzw. des Urteils durch seiner gleichsam autistischen Ideenwelt Außenstehende gewahr zu werden, so erscheint eine Erfüllung dieses Drangs nach Öffentlichkeit im Sinne eines weitestmöglich aufgefächerten, mit Interesse, Toleranz sowie empfänglicher Sinnlichkeit für die unterschiedlichsten künstlerischen Erscheinungsformen begabten gesellschaftlichen Konvoluts – noch dazu bei gleichzeitiger Hintanstellung seines eigenen Oeuvres – schon weitaus weniger denkbar. Und obwohl die „akustisch“-künstlerische Präsenz des Komponisten zum kennzeichnenden Merkmal „seiner“ *Musica viva* gehörte – ganz im Sinne des für ihn so maßgeblichen Handlungskriteriums vom „Wirken und Dasein“ –, so ist das Verhalten Hartmanns hinsichtlich einer Integrierung eigener Kompositionen in den jeweiligen Programmverlauf der Konzertreihe durch äußerstes Moderamen gekennzeichnet, welches man in dieser Form bei einem nach Öffentlichkeit strebenden Künstler normalerweise nicht unbedingt anzutreffen erwartet. Doch Hartmanns Charakter wie übrigens auch seine Erziehung verbot ihm daher Werbung in eigener künstlerischer Sache, und so beließ er es für die Aufführung seiner Werke im Rahmen der *Musica viva* in etwa bei einem Zwei-Jahres-Rhythmus, auch um potentiellen Eifersüchteleien bereits im voraus zu begegnen. In diesem Zusammenhang ist auch die Einbeziehung der Komponistenkollegen Werner Egk und Carl Orff nicht, wie ungerechtfertigterweise häufig vermutet, einer wie auch immer gearteten Münchner Cliqueswirtschaft zuzurechnen, denn dies wäre Hartmanns sittlichem Naturell vollkommen zuwidergelaufen. Ihre Mitwirkung ist vielmehr unter dem Aspekt einer überregionalen Bedeutung zu sehen, welcher im übrigen auch für Kollegen wie Boris Blacher (dessen Idee der „variablen Metren“ Hartmann in einigen seiner späteren Kompositionen interessiert aufgriff), Wolfgang Fortner oder Bernd Alois Zimmermann zutrifft.

---

<sup>278</sup>Karl Amadeus Hartmann: *Concerto funebre*, in: Thomas (Hg.), a.a.O., S. 53.

Als Dokumentation der als nahezu weitestmöglich anvisierten interpretatorischen Bandbreite seien nachfolgend die für Musica-viva-Aufführungen gewonnenen Dirigenten – z.T. auch eigener Werke – genannt:

„Rudolf Albert, Hans Altmann, Franz André, Piero Bellugi, Pierre Boulez, Ernest Bour, Benjamin Britten, Miltiades Caridia, Friedrich Cerha, André Cluytens, Dean Dixon, Wolfgang Fortner, Ferenc Fricsay, Robert Heger, Hans Werner Henze, Paul Hindemith, Eugen Jochum, André Jovilet, Herbert von Karajan, Istvan Kertész, Erich Kleiber, Jan Koetsier, Jan Krenz, Rafael Kubelik, Ferdinand Leitner, Györgi Ligeti, Witold Lutoslawski, Lorin Maazel, Bruno Maderna, Igor Markevitch, Zubin Mehta, Darius Milhaud, Dimitri Mitropoulos, Eugene Ormandy, Goffredo Petrassi, Hans Georg Ratjen, Fritz Rieger, Hans Rosbaud, Manuel Rosenthal, Mario Rossi, Witold Rowicki, Paul Sacher, Nino Sanzogno Wolfgang Sawallisch, Hermann Scherchen, Erich Schmid, Hans Schmidt-Isserstedt, Stanislaw Skrowaczewski, Georg Solti, Paul Strauss, Igor Strawinsky, Bertil Wetzelsberger, Winfried Zillig.“<sup>279</sup>

Namen wie Fortner, Karajan oder Jochum lassen erkennen, daß es Hartmann trotz seiner persönlich eher deutlichen politischen Positionierung nicht angelegen erschien, sich in irgendeiner Weise als Judikator hinsichtlich diesbezüglicher potentieller Ambivalenzerscheinungen von Kollegen zu produzieren. Auch etwaige private Differenzen, wie etwa im Falle von Paul Sacher<sup>280</sup>, erwiesen sich für Hartmann offenbar nicht als Hinderungsgrund zur kollegialen Offerte, sondern einzig seine – wenngleich naturgemäß subjektive – Beurteilung der jeweiligen künstlerischen Qualität scheint für Hartmann ein Bewertungsmaßstab gewesen zu sein. Demzufolge gab es natürlich auch Enttäuschungen, wie es eine persönliche Absage Ernest Ansermets vom September 1955 dokumentiert:

„Ich habe leider unerfreuliche Sachen Ihnen zu sagen. Ich habe Ihr Programm (...) erhalten und ich bin, vom was ich darin lese (...) einfach empört. Zuerst sehe ich dasselbe Orchester ‚Jeux‘ von Debussy in derselben Saison mit Markewitch und mit mir spielen soll: solcher Wettbewerb fällt mir gar nicht. Aber besonders, ich sehe die unge-

<sup>279</sup> Wagner u.a., a.a.O., S. 337.

<sup>280</sup> Vgl. den kommentierten Briefwechsel im Kapitel zum Profil einer Inneren Emigration.

heure Propaganda die für Stockhausen, Henze, Nono, Boulez gemacht ist und ich kann einfach nicht verstehen dass eine offizielle Institution sich an solchen Verwirrungen verleiht und solche Unsinn drücken lässt. Hat man in München jedes Verantwortungsgefühl gegenüber die Kultur des Publikums verloren und was kann ein Publikum das so orientiert ist, sein? In solchen Umständen muß ich Ihnen sagen dass ich absolut keine Lust mehr habe in einer solchen Stimmung mit zu mischen. Ich finde mich plötzlich vor eine Welt die mir ganz fremd ist und wo, was ich überhaupt bin und was ich machen kann, einfach nichts mehr zu thun haben. Sie würden mir also einen großen Dienst leisten wenn Sie mir von meiner Verpflichtung entlassen würden. Meine Neigung, meine Freundschaft für Sie bleiben ungeändert aber, mein lieber Freund, Sie leben in einer Umgebung die mir unatember ist.“<sup>281</sup>

Die Durchführung des von Hartmann für Ansermet<sup>282</sup> vorgesehenen Konzerts vom 6. Juli 1956 wurde schließlich von Scherchen bereitwilligst übernommen: „Haben Sie herzlichen Dank für das sichere Zutrauen, das Sie mir mit diesem ‚einspringen‘ bewiesen haben.“<sup>283</sup>

Über das „rein“ Musikalische hinausgehend beinhaltete die Idee der Musica viva allerdings auch noch ein übergeordnetes syn-ästhetisch ausgerichtetes Konzept. Hiervon zeugen insbesondere die auf höchstem künstlerischen Niveau befindlichen Programmhefte der Musica viva, in denen es Hartmann jedesmal aufs neue gelang, verschiedenste Werke (Gemälde, Lithographien, Entwürfe, Skizzen oder Artikel), welche ihm von namhaften Malern, Bildhauern, Architekten und Autoren zum Geschenk gemacht oder zu treuen Händen überlassen worden waren, in Form von Reproduktionen zu präsentieren und somit die gegenseitige ästhetische Befruchtung von stilistischen Strömungen in der Musik und solchen in den anderen Künsten zu dokumentieren.

Hartmann war als Sohn eines Kunsterziehers in seiner Jugend selbst unentschlossen zwischen Musik und Malerei gewesen, und die enge Beziehung zu seinem Bruder Adolf Hartmann, der sich auf letztgenanntem Gebiet (mit seiner

<sup>281</sup> Eigenhändiger Brief Ernest Ansermets an Hartmann vom 23. September 1955 (Genf); zitiert nach Wagner u.a., a.a.O., S. 336.

<sup>282</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Ansermets polemisch gegen Schönberg gerichtetes Buch *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein*, München 1965.

<sup>283</sup> Brief Hermann Scherchens an Hartmann vom 07. Juli 1956 (Gravesano); zitiert nach Wagner u.a., a.a.O., S. 336.

Professur an der Berliner und nach 1960 dann an der Münchner Akademie der Künste) großes Renommee erwarb, dürfte ebenfalls einen Beitrag zu besagter Doppelaffinität<sup>284</sup> geleistet haben:

„Seit ungefähr einem Jahr (...) gehen meine Versuche dahin, zu beweisen, dass ein enger Zusammenhang der Künste zueinander besteht – in der Malerei, der Plastik, der Musik und auch der Dichtung – und dass es, wie ich mit Bestimmtheit glaube, gewisse Symptome gibt, die die einzelnen Künste zueinander verbinden. Gerade bei der abstrakten Malerei gibt es ständig wiederkehrende Formen, die ich ausgesprochen musikalisch empfinde. Aus diesem Grund wende ich mich immer mit der Bitte an einen bedeutenden Maler der Gegenwart ein Dessin zu zeichnen oder zu malen, das in Verbindung zu einem Komponisten der Gegenwart steht. So bringe ich z.B. ein Dessin von Corpora in Zusammenhang mit dem italienischen Avantgardisten Luigi Nono. Auch Le Corbusier, der von dieser meiner Idee sehr begeistert ist, entwarf ein Dessin für Arnold Schönberg.“<sup>285</sup>

Zahlreiche Freundschaften Hartmanns zu Malern bzw. bildenden Künstlern rührten natürlich auch noch aus der Zeit seines musikalischen Engagements bei den „Juryfreien“. Weitere Kontakte entstanden durch unzählige Bittbriefe die an berühmte Meister der verschiedensten Kunstgattungen zu richten Hartmann sich niemals zu schade war – wie der in diesem Zusammenhang genannte Le Corbusier in einem Brief aus dem Jahr 1958 an Hermann Scherchen zu berichten weiß:

„... ich empfang diesen Morgen einen Brief von Karl Amadeus Hartmann, in dem er mich um Zeichnungen für eines seiner musikalischen Programme bat. Ich werde ihm positiv antworten, da ich diese Absicht, auf eine heutige Weise das Denken und die Ästhetik in ihren musikalischen, plastischen und selbst literarischen Kundgebungen zu verbinden, durchaus billige.“<sup>286</sup>

<sup>284</sup> Siehe Abschnitt zur *Gesangsszene* im Kapitel zu den kompositorischen Modellen.

<sup>285</sup> Brief Hartmanns an Hans Hartung vom 10. Juli 1958; zitiert nach Wagner u.a., a.a.O., S. 348.

<sup>286</sup> Zitiert nach Romstoeck, a.a.O., S. 114.

Als Beleg für die Raffinesse in Tonfall und Argumentation, mit der Hartmann in seinem Wunsch nach außermusikalischen Kunstbeiträgen zur Musica viva so überaus erfolgreich war, sei stellvertretend aus der Vielzahl an entsprechenden Briefen lediglich der Entwurf an Marc Chagall vom 6. April 1962 anlässlich des für Oktober desselben Jahres geplanten „Arnold-Schönberg-Festes“ der Musica viva herausgegriffen:

„Am 5. Oktober 1962 veranstaltet die Musica viva in München ein großes Arnold-Schönberg-Fest. Zur Aufführung kommt das nachgelassene Chorwerk „Die Jakobsleiter“. Zu diesem Werk hat Schönberg auch den Text geschrieben und ich nehme mit Bestimmtheit an, daß der alttestamentarische Inhalt dieses Chorwerkes Sie vom geistigen her sehr ansprechen wird. Das Fest soll die Größe und Bedeutung Schönbergs manifestieren. Dem großen wegweisenden Meister der Musik Arnold Schönberg steht der große Meister der Bildenden Kunst Marc Chagall gegenüber – und aus dieser Erkenntnis heraus, um diese geistige und künstlerische Verwandtschaft deutlich zu machen, bitte ich Sie, hochverehrter Meister, um folgendes großes Entgegenkommen. Würden Sie die große Güte haben, mir ein Dessin als Titelblatt zu dem Programmheft, das etwas aus dem Thema der Jakobsleiter enthält, zu stiften? Nur um der großen Sache willen für Arnold Schönberg wage ich, diese Bitte zu äußern. Eine Zusage Ihrerseits würde mich sehr glücklich machen und ich bitte Sie, hochverehrter Meister, sehr herzlich um diese große Gunst aus Ihrer Hand.“<sup>287</sup>

Die daraufhin angefertigte Zeichnung Chagalls zählt heute zu einer der ästhetisch gehaltvollsten graphischen Annäherungen an das Schönbergsche Werk. Neben den bereits erwähnten Künstlern Corpora, Le Corbusier und Chagall seien aus der Vielzahl von an den Programmheften Mitwirkenden lediglich noch Jean Cocteau, Joan Miró und Jean Pierre Ponnelle stellvertretend angeführt.

In diesem Zusammenhang darf auch das kongeniale Wirken des Bühnenbildners der Bayerischen Staatsoper Helmut Jürgens nicht unerwähnt bleiben, der nach einer sinnreichen Zuständigkeitsverteilung aufgrund der Beteiligung des Rundfunks für die künstlerische Gestaltung der Plakate zur Musica viva verantwort-

---

<sup>287</sup> Zitiert nach McCredie 1980, a.a.O., S. 177.



lich zeichnete und sich nicht allein bei seinem Chef größter beinahe an Bewunderung grenzender Wertschätzung erfreute:

„Für ihn beschränkte sich eine Ausstattung nicht darauf, äußere Schauplätze herzustellen, sondern er verstand es, den Wellengang des Dramas in eine Bildfolge umzusetzen, welche die geistigen Impulse des Werkes optisch entfaltet. (...) Wer die ‚Musica-Viva‘-Plakate von anderthalb Jahrzehnten an sich vorbeiziehen läßt, erkennt seine großartige Begabung, ein Thema zu verändern, es ‚in die Selbstanschauung seines unendlichen Vermögens zu versetzen, kurzum, es durch Himmel und Hölle zu jagen‘. Zu dieser hochentwickelten Variationskunst fühlt sich gerade ein Musiker in kollegialer Bewunderung hingezogen.“<sup>288</sup>

Erst als nach Jürgens Tod im September 1963 – im Abstand von nur drei Monaten später verstarb auch Hartmann – der Bayerische Rundfunk im Jahr 1964 die Gesamtverantwortung im werbenden Gestaltungsbereich übernahm, erkannte man, daß die charakteristischen Momente einer brillant strahlenden organischen Symbolik, wie durch die Entwürfe von Jürgens verkörpert, nicht ersetzbar sein sollte. Das gleiche galt hinsichtlich der Organisation in noch extensiverem Ausmaß für die Ägide Wolfgang Fortners, welcher von 1964 bis 1979 zusammen mit Ernst Thomas die Leitung der *Musica viva* innehatte. Fortner hatte sich im Dritten Reich öffentlich von seiner – wie er es damals in heute fast cynisch anmutender Weise formulierte – „belasteten“ Vergangenheit distanziert und im Jahr 1941 Arnold Schönberg der „Entwurzeltheit“ bzw. des „Nihilismus“ bezichtigt. Nach 1945 bescheinigte er demselben Arnold Schönberg dann wiederum eine „geniale schöpferische Vorausschau“, verbunden mit einer nahezu unerreichbaren Vorbildfunktion für nachfolgende Generationen.<sup>289</sup> Ungeachtet derartiger „Ambivalenzen“, welche in keinsten Weise mit der Geisteshaltung Hartmanns in Einklang zu bringen sind, wurde sehr schnell deutlich, daß die vom politischen Handlungskriterium im Sinne Arendts getragene „innere Idee“ der *Musica viva* in ihrer subtilen ästhetisch-künstlerischen Gesamtkonzeptionalität un-

<sup>288</sup> Karl Amadeus Hartmann: *In memoriam Helmut Jürgens*, in: Thomas (Hg.), a.a.O., S. 77.

<sup>289</sup> Vgl. Prieberg 2000, a.a.O., S. 246; vgl. weiter Schinköth, a.a.O., S. 171-172.

trennbar mit der Person wie auch der Persönlichkeit Karl Amadeus Hartmanns verbunden war.<sup>290</sup>

---

<sup>290</sup> Vgl. auch die vom Bayerischen Rundfunk in Auftrag gegebene vorzügliche Dokumentation von Renate Ulm (Hg.): „*Eine Sprache der Gegenwart*“. *musica viva 1945-1995*, Mainz u. München 1995.

#### IV. DER RETENTIONALE UND DER PROTENTIONALE AKT – HARTMANNS KOMPOSITORISCHE MODELLE

Am 29. Oktober 1998 ereignete sich im Berliner Konzerthaus am Gendarmenmarkt das Paradoxon eines veritabel politischen, gleichwohl in der auch medialen Öffentlichkeit kaum wahrgenommenen Skandals:<sup>291</sup> Anlässlich der Jubiläumsfeierlichkeiten zum 75-jährigen Bestehen des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin wurde an diesem Abend eine konzertante Rekapitulation des von „Salon-Charakter“ getragenen Musikprogramms der allerersten Funkstunde zur Aufführung gebracht, bestehend zunächst aus:

- *Andantino* für Violoncello und Klavier nach Padre Martini (von Fritz Kreisler);
- Arie Nr. 18 aus dem Oratorium *Paulus* für Bariton und Klavier (von Felix Mendelssohn Bartholdy);
- Satz aus dem *Konzert für Violine und Orchester* D-Dur op. 35, bearbeitet für Violine und Klavier (von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky);
- (\*) PAUSE
- Arie *Mon coeur s'ouvre a ta voix* aus der Oper *Samson und Dalila* für Alt und Klavier (von Camille Saint-Saëns);
- *Träumerei* aus *Kinderszenen* op. 15, bearbeitet für Violoncello und Klavier von Joseph Press (von Robert Schumann);
- *Menuett* Es-Dur WoO 82, bearbeitet für Violine und Klavier von Willy Burmester (von Ludwig van Beethoven);

Ungeachtet der stets virulenten Frage einer prinzipiellen Adäquatheit von Transkriptionen dieser Art, hatte man seitens der Veranstalter besagtem „Salon-Programm“ vor der Pause (siehe \*) überdies noch die zweite Klaviersonate Karl Amadeus Hartmanns, der Erinnerung an einen Todesmarsch Dachauer KZ-Häftlinge zugeeignet, in an Deplacement kaum zu überbietender Art und Weise hin-

---

<sup>291</sup> Vgl. etwa den diesbezüglichen dpa-Bericht (Wilfried Mommert) vom 29. Oktober 1998.

zugefügt – obzwar als wohl gutgemeinten und dergestalt „symbolischen Akt“ im Bezug auf die Verdienste des Orchesters um die sog. „zeitgenössische Musik“<sup>292</sup>, jedoch in völliger Verkennung jeglicher historisch-politischer und zudem nicht zuletzt künstlerisch-ästhetischer Zusammenhänge.

Der beschriebene Vorgang verdeutlicht zwei grundlegende Mißverständnisse, deren sich die Musik Karl Amadeus Hartmanns bis in die heutige Zeit immer wieder aufs neue ausgesetzt zu sehen scheint. Neben der bereits erwähnten Deplacierung in ausnehmend sinnwidrige Programmzusammenhänge sind es auf der anderen Seite gerade die sogenannten „Hartmann-Zyklen“, in deren Rahmen die Musik des Münchner Komponisten dadurch erfolgreich neutralisiert wird, daß man sie durch isoliert zyklische Darbietung gewissermaßen in ihr eigenes Gehäuse einsperrt<sup>293</sup> und somit genau das Gegenteil dessen bewirkt, was Hartmann durch die Begründung seiner Konzertreihe *Musica viva* zu erreichen suchte, nämlich Austausch und „Atmung“ – also: Handlungs- und somit Lebensfähigkeit für Neue Musik.

Um Hartmanns Musik adäquat näherzutreten, macht es zwar durchaus Sinn, sich mit der Geisteshaltung des Komponisten in politischer und künstlerischer Hinsicht auseinanderzusetzen, denn die Interdependenzen zwischen politischer Denkart, Beruf und Persönlichkeit erscheinen insbesondere bei Karl Amadeus Hartmann ohne Nahtstellen. Bernd Alois Zimmermann schreibt rückblickend über den diesbezüglichen Habitus seines „väterlichen“ Freundes:

„Es war für mich äußerst beeindruckend, zu sehen, welche ausgeprägte Vorstellung ein Komponist von der Faktur Hartmanns von der Würde des Komponisten hatte. (...) Es war vor allem diese Lauterkeit, die mich faszinierte und die immer wieder die jungen Komponisten gleich welcher Denkungsart zu ihm führte. Er verstand es wie wenige, seine Freunde vor allem dadurch zu ehren, daß er seinen Standpunkt präziserte: unerbittlich zuweilen und von höchster Empfindlichkeit in Fragen der Freiheit von Person, Kunst und Denkungsart. Freiheit war es immer, die er meinte: in jeder Beziehung. (...)

<sup>292</sup> vgl. Steffen Georgi: *Die Stunde Eins der Musik im deutschen Rundfunk*, in: Rundfunk-Orchester und -Chöre GmbH Berlin (Hg.): *Festkonzerte zum Jubiläum. 75 Jahre Rundfunk Sinfonieorchester Berlin*, Berlin 1998, S. 21-23.

<sup>293</sup> vgl. Michael Kersten: *Zu den vier Hartmann-Modellen. Ein Gespräch zwischen Eberhard Kloke, Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn*, in: Metzger u. Riehn (Hg.) 1989, a.a.O., S. 61.

Er vermochte es, in seinem Werk letzte Positionen zu halten: vielleicht als Letzter! Freiheit, Friede, Gerechtigkeit! Menschlichkeit, Menschlichkeit... Würde des Komponisten war für ihn Würde des Menschen!<sup>294</sup>

Die ob ihrer Simplizität ein wenig naiv anmutende Frage nach einem etwaigen künstlerischen Wertgehalt seines politischen Bekenntnisses und vice versa, beantwortet der Komponist eindeutig:

„Die Einteilung der Kunst in politische und unpolitische, engagierte und nicht engagierte, erscheint mir ein wenig oberflächlich, denn der Verpflichtung zur Humanität dürfte sich kein Künstler entziehen, der sich nicht dem Nihilismus verschrieben hat. Es ist lediglich eine Frage des persönlichen Temperaments und der äußeren Umstände, wie stark sich die politische Beziehung in Bild und Wort zu erkennen gibt.“<sup>295</sup>

Insofern erscheint auch der häufig unternommene Versuch die politische Dimension in Hartmanns Musik von einem sogenannten „künstlerisch-ästhetischen Eigenwert“ abzuheben<sup>296</sup> als obsolet, denn es sind lediglich die relationalen Intensitätsniveaus, die sich bei der Artikulation politischer Dimensionen verschieben.

Doch einen trotz verbaler Benennung inhaltlich oftmals übergangenen rezeptionsgeschichtlichen Aspekt stellt Hartmanns lebenslange Bemühung dar, sich gegen eine interpretatorische Praxis zu richten, die einem musikalischen Kunstwerk a posteriori vordergründige politische Thesen oktroyiert, dem Werk also gleichsam ein Programm unterlegt, ohne dabei etwa im geringsten auf die Intentionen des Komponisten Rücksicht zu nehmen. Als anlässlich der Wiedereröffnung des Münchner Nationaltheaters im Jahr 1963 der damalige Ballettdirektor Heinz Rosen dem Komponisten einen Vorschlag zu einer politisch aktualitätsbe-

<sup>294</sup> Bernd Alois Zimmermann: *Begegnung mit Karl Amadeus Hartmann* (Beitrag zum *Epitaph Karl Amadeus Hartmann*, hg. v. Richard P. Hartmann, München 1966, S. 62); abgedruckt in: Metzger u. Riehn (Hg.) 1989, a.a.O., S. 68.

<sup>295</sup> Karl Amadeus Hartmann: *Über Kunst und Politik*, in: Thomas (Hg.), a.a.O., S. 55.

<sup>296</sup> Vgl. u.a. Ulrich Dibelius: „*Politisch Lied ein garstig Lied*“. *Karl Amadeus Hartmanns Zweite Klaviersonate*, in: *MusikTexte* 39 (1991), S. 45-46; vgl. weiter Karl-Heinz Ruppel: *Karl Amadeus Hartmann zum 75. Geburtstag*, in: *Mitteilungen des Musikverlags B. Schott's Söhne*, o.J., o.S..

zogenen choreographischen Interpretation von Hartmanns 7. *Symphonie* unterbreitete, reagierte dieser mit einem bezeichnenden Antwortbrief:

„Meine Symphonie ist von mir aus als absolute Musik gedacht und auch geschrieben worden. Auf gar keinen Fall dachte ich dabei jemals an eine politische Programm-Musik. Ich kann sie mir deshalb auch nur choreographisch abstrakt vorstellen. Wohl wäre mir auch mein erster Vorschlag (Jakob ringt mit dem Engel) geeignet erschienen, aber zu dessen Realisierung ist es ja jetzt wohl zu spät. Wenn man aber Juden und SS-Leute (wenn sie auch als solche vom Kostüm her nur angedeutet werden) naturalistisch auf die Bühne bringt, verharmlost man die Verbrechen und derartige Verbrechen lassen sich mit den Mitteln des Balletts überhaupt nicht darstellen. (...) Ein Adagio ist immer ein introvertierter Vorgang, während die Polemik gegen Vernichtungslager und gegen Atombomben ein extrovertierter Vorgang ist. (...) Ich möchte meine politische Meinung auch nicht auf der Bühne manifestiert wissen und bin der Meinung, daß politische Stellungnahme für einen Künstler nur indirekt möglich ist – transportiert, nicht aber plakatahaft direkt.“<sup>297</sup>

Die hier vertretene Auffassung Hartmanns, welcher zudem die mannigfaltigen Umarbeitungen<sup>298</sup> seiner Werke nach dem Krieg zusätzlich geschuldet sein mögen, ist nahezu identisch mit dem produktionsästhetischen Postulat Sartres wider eines falschen Scheins von Unmittelbarkeit, denn „jedes Ding, das man benennt, ist schon nicht mehr ganz dasselbe, es hat seine Unschuld verloren“<sup>299</sup>. Diesem Axiom setzt Sartre auf rezeptionsästhetischer Seite einen handlungstheoretischen „Appell an die Freiheit des Lesers“<sup>300</sup> entgegen, welcher die Rezeption des Kunstwerks zu einem „freien Traum“ erklärt: „So sind alle Empfindungen, die sich auf dem Grunde dieses imaginären Glaubens abspielen, besondere Spielarten meiner Freiheit; fern davon diese Freiheit zu dämpfen oder zu maskieren, sie sind genau die Spielarten, die diese Freiheit sich selber offenbaren will.“<sup>301</sup>

Maßgebliches Moment besagter Freiheit ist für Sartre das Schweigen. – Es wird auf literarischer Ebene „durch die Beziehung zu den Wörtern bestimmt, wie in

<sup>297</sup> Zitiert nach McCredie 1980, a.a.O., S. 114-115.

<sup>298</sup> Siehe vorangegangene Kapitel.

<sup>299</sup> Sartre 1958, a.a.O., S. 17.

<sup>300</sup> Ebd., S.32.

<sup>301</sup> Ebd.

der Musik die Pause ihren Sinn von den sie umgebenden Notengruppen erhält. Dieses Schweigen ist ein Moment der Sprache; Schweigen heißt nicht stumm sein, sondern die Rede verweigern, also immer noch reden.<sup>302</sup> Dieser Wesenszug auch der holzschnittartig-rhapsodischen Kompositionstechnik Hartmanns, verbunden mit einer in höchstem Maße ausgefeilten Zitiertechnik, deuten auf das von seinem Freund Nono einmal als „entscheidende Wesenhaftigkeit“ bezeichnete künstlerische Ausdrucksbedürfnis des Komponisten der Inneren Emigration: „Hartmanns dringendes Anliegen ist das Sich-Mitteilen, nicht unter Umschreibungen und Zuhilfenahme eines technisch-linguistischen Fetischs, sondern durch Miterleben und Darstellung der menschlichen Problematik in ihrer Tragik.“<sup>303</sup> – Und zugleich: Kunst als Kommunikationsverweigerung des von Ingeborg Bachmanns mit „alles ohnehin, obenhin.“<sup>304</sup> gefassten, wie es nochmals durch Nono zum Ausdruck gelangt:

„Eine weitere, in diesem Falle musikalische Bekräftigung dessen, was Jean Paul Sartre in dem Kapitel ‚Warum man schreibt‘ seines Aufsatzes ‚Was ist die Literatur‘ sagt: ‚...und wenn man mir diese Welt hinstellt mit ihren Ungerechtigkeiten tut man es nicht, damit ich sie unbehelligt betrachte, sondern damit ich sie mit meinem Unwillen belebe, sie enthülle und sie erschaffe, mit ihrer Natur von Ungerechtigkeiten, nämlich Mißständen, die zerschlagen werden müssen.‘

Würde man sich tatsächlich auf eine abstrakte Betrachtung der expressiven Leidenschaftlichkeit und der kontrapunktischen Vielfalt der Musik bei Karl Amadeus Hartmann und auf diese beiden eigentlich einander entgegengesetzten Pole beschränken, wäre einem die menschliche Fülle, die sie belebt, entgangen. Es geht also nicht um zwei entgegengesetzte Pole, sondern um den Niederschlag einer menschlichen Intentionalität in ihrer dynamischen Unaufhaltsamkeit von: a) Unduldsamkeit für aktuelle Strukturen, die die Tendenz haben, sie zu unterdrücken; jene werden aber dann in einer sich ausbreitenden Klangmaterie entstellt und zerstückelt – nicht das Erreichen des ‚Höhepunktes‘ aus einer symphonischen Entwicklung heraus, sondern seine Zerstörung – b)

---

<sup>302</sup> Ebd., S. 18.

<sup>303</sup> Luigi Nono: *'Simplicius Simplicissimus' und 'Concerto funebre'*, in: Thomas (Hg.), a.a.O., S. 94.

<sup>304</sup> Vgl. Kapitel zum Profil einer Inneren Emigration.

und darin Ausbreitung eines verschiedenartigen tragischen Gesanges auf der Suche nach einer wirklichen Perspektive.<sup>305</sup>

In seinen Gedanken *Über Klage und Klagelied* charakterisiert Gerschom Scholem die Klage als eine „Sprache des Schweigens“ und qualifiziert damit über das „Stillesein“ (Kierkegaard) hinaus auch einen kategorialen Aspekt künstlerischen Ausdrucks der Inneren Emigration: „Die Lehre umfaßt nicht nur die Sprache, sie umfaßt in besonderer Weise auch das Sprachlose, das Verschwiegene, zu dem die Trauer gehört. Die Lehre, die in der Klage nicht ausgesprochen, nicht angedeutet, sondern verschwiegen wird, ist das Schweigen selbst.“<sup>306</sup> Dieser Lehre des Schweigens, nach Walter Benjamin die „andere Stummheit (...) der tiefen Traurigkeit der Natur“<sup>307</sup>, eignet also das beredte Schweigen im Sinne eines ungeduldigen „Darüber-Hinaus“ (Adorno) in Hartmanns Musiksprache, denn in „einer wunderbaren Kunst aus der Klage“<sup>308</sup> als einer Kunst auch „Dunkles zu sagen“ (I. Bachmann) ist alles, worum das „Denken sich müht (...), schweigend aufbewahrt“<sup>309</sup>.

---

<sup>305</sup> Nono, a.a.O..

<sup>306</sup> Vgl. Gerschom Scholem: *Tagebücher nebst Aufsätzen und Entwürfen bis 1923*, hg. v. Karlfried Gründer u. Friedrich Niewöhner, Frankfurt/M. 1993.

<sup>307</sup> Walter Benjamin: *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1977, S. 155.

<sup>308</sup> Sigrid Weigel: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien 1999, S. 137.

<sup>309</sup> Walter Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV/1, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1972, S. 16.



**1. Zwischen Klage und Anklage: Erinnerung und Trauer als Phänomene kultureller Präsenz**  
**– Zur Sonate „27. April 1945“ für Klavier**

Zu guter Letzt ist meine Meinung,  
 daß die fürchterlichen Zeremonien,  
 mit denen wir den Tod umgeben,  
 uns noch mehr ängstigen  
 als er selbst

Michel de Montaigne

Hartmanns Entscheidung, seine zweite Sonate für Klavier in ihrer Titulatur lediglich mit einer Datumsbezeichnung zu versehen, stellt einen aus damaliger Sicht nicht allzu üblichen Vorgang dar, für den als Vergleichsmomente etwa nur Erich Itor Kahns Musik zu einer von Willy Haas eingerichteten Hörspielfassung der Tragödie *Der 24. Februar* von Zacharias Werner oder auch Leoš Janáček's Sonate *I. X. 1905* für Klavier, untertitelt als *von der Straße (Z ulice)*, mit den beiden Sätzen *Vorahnung* und *Tod* angeführt werden kann. Janáček's Sonate bezieht sich in Ihrer Titulatur auf den Tod eines tschechischen Arbeiters, verursacht während einer Straßendemonstration für die Gründung einer zweiten Tschechischen Universität in Brünn durch Auseinandersetzungen mit österreichischem Militär. In weitergefaßtem Sinn könnten beispielsweise auch noch Tschaikowskys *Ouvertüre 1812*, Prokofjews Orchestersuite *Das Jahr 1941* op. 90, sowie zwei der Symphonien von Dmitrij Schostakowitsch, nämlich *Das Jahr 1905* (Nr. 11) und *Das Jahr 1917* (Nr. 12) in den Vergleich mit einbezogen werden, wobei jedoch die genannten Symphonien Schostakowitschs in größerem zeitlichen Abstand zum jeweils intendierten historischen Geschehen entstanden sind, während die symphonische Suite Prokofjews unmittelbar aus dem Erleben des Krieges erwuchs.<sup>310</sup>

Ähnlich wie bei Prokofjew, mehr noch allerdings wie bei Janáček, bezogen auf einen ganz konkreten Anlaß, verhält es sich nun auch mit der zweiten Klavierson-

<sup>310</sup> Vgl. Dibelius 1991, a.a.O., S. 45-46.

nate Hartmanns. Einem Bericht von Elisabeth Hartmann an den Pianisten Bernhard Böttner<sup>311</sup> zufolge, nahmen die Hartmanns in der Nacht des 27. April 1945 unvermittelt nicht enden wollende, klappernde und schlurfende Geräusche von außerhalb ihrer Wohnung wahr, die sich zunächst keiner wie auch immer getarteten Erklärung zuführen ließen. Der Komponist lebte zu dieser Zeit in einem Haus seiner Schwiegereltern in Kempfenhausen am Starnberger See, wo er sich zugleich versteckt halten mußte, um etwaigen Nachforschungen durch die NS-Behörden bzw. einer Einberufung zum sogenannten „Volkssturm“ zu entgehen. Nachdem Hartmann und seine Frau nun aufgrund dieses akustischen Begebnisses irritiert und verängstigt den Abhang des Grundstücks hinuntergeschlichen waren, konnten sie durch eine an die Uferstraße grenzende Hecke beobachten, wie SS-Schergen tausende von Häftlingen des KZs Dachau im Rahmen eines sog. „Evakuierungsmarsches“ vor der näherrückenden Befreiung durch die Amerikaner zur sog. „Alpenfestung“ in das bayerisch-tiroler Gebirge trieben. Der eigentlich eher für seine mit äußerstem Bedacht abwägende Kompositionsweise bekannte Hartmann begann unter dem unmittelbaren Eindruck dieses traumatischen Erlebnisses noch in derselben Nacht und in ähnlicher, auch das Begebnis prägender „Parforceart“ mit der Komposition einer Klaviersonate, als Tombeau gegen das Vergessen gerichtet, der er einen programmatischen Einführungstext gleich einer Stele präponierte:

*Am 27. und 28. April schleppte sich ein Menschenstrom  
von Dachauer „Schutzhäftlingen“ an uns vorüber -  
unendlich war der Strom -  
unendlich war das Elend -  
unendlich war das Leid -*

Nach Aristoteles, dessen Mimesis-Begriff auch das Moment des Erinnerns immanent ist, vollzieht sich dieses demzufolge eidetisch, also im Rahmen von phantasmata, welche eben nicht die Sache selbst sind,<sup>312</sup> - und handelt sich somit

<sup>311</sup> Bernhard Böttner in einem Interview mit dem Autor vom 19.07.1997.

<sup>312</sup> Vgl. Aristoteles: *Die kleinen naturwissenschaftlichen Schriften (Parva naturalia)*, hg. v. Eugen Dönt, Stuttgart 1997.

um eine Relativierung von Vorstellungen aus dem „nächtlichen Schacht“ (Hegel) der Innerlichkeit mit „jener Anschauung, durch die das denkende Ich verallgemeinernd von dem Besitz ergreift, was ihm äußerlich ist.“<sup>313</sup> Die daraus resultierende und gleichzeitig ein Modell des Gedächtnisses als reinem Informationsspeicher transgredierende Rekonstruktivität des Erinnerns verifiziert jenes zwar als ein Phänomen der Präsenz,<sup>314</sup> da – wie Maurice Halbwachs im Jahr 1925 gezeigt hat – die Vergangenheit sich nicht gleichsam „als Solche“ erhält, sondern immer nur von der Gegenwart aus re-konstruiert wird.<sup>315</sup> Doch die im Fall der behandelten Klaviersonate Hartmanns von Wut und Trauer gekennzeichnete Emotionalität eines im dialektischen Spannungsfeld von Spontaneität und gezielter Suche, d.h. von Über- und Be-wältigung erinnerten Augenblicks, in welchem der Tod im Sinne Jean Genets zwar fixierend anwesend ist, ohne jedoch bereits „tätig“ geworden zu sein,<sup>316</sup> scheint a posteriori mit dem in späteren Jahren einmal verbalisierten kompositorischen Bekenntnis Hartmanns zunächst schwerlich in Einklang zu bringen:

„ ... in meiner Musik [gibt es] nach meinem Dafürhalten *keine* Zufälle, und ich übernehme mich nicht mit der Behauptung, niemals eine Note geschrieben zu haben, die ich nicht vorher in allen ihren Bezügen, rhythmischen wie klanglichen, horizontalen wie vertikalen, abgewogen habe.“<sup>317</sup>

Infolgedessen lassen sich denn auch die exakten Daten im Bezug auf die Komposition der zweiten Klaviersonate als dem wohl bedeutendsten Klavierwerk Hartmanns in ihren Einzelschritten lediglich skizzenartig fassen, gleichwohl deren Nachvollzug zur Beleuchtung der semantischen Intentionalität der Sonate als unablässlich erscheint. Die von McCredie 1983 für den Schott-Verlag edierte Fassung beruht auf zwei als erhalten bekannten Manuskriptfassungen, zwischen

<sup>313</sup> Dietrich Harth: Art. *Gedächtnis und Erinnerung*, in: Christoph Wulf (Hg.): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim und Basel 1997, S. 741.

<sup>314</sup> Vgl. Max Peter Baumann: Art. *Musik*, in: Christoph Wulf (Hg.): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim und Basel 1997, S. 981-982.

<sup>315</sup> Vgl. Maurice Halbwachs: *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris 1925; (Deutsch: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt/M. 1985).

<sup>316</sup> Vgl. Jean Genet: *Les Bonnes*, Paris 1958. („Der Tod ist da, und er hat uns im Auge“).

<sup>317</sup> Hartmann (*Von meiner Arbeit*), a.a.O., S. 43.

denen die Zahl sowie die Ausformung der einzelnen Sätze jedoch z.T. erheblich divergiert.<sup>318</sup>

Manuskript I:

- I. Bewegt
- II. Scherzo – Presto assai [2 Fassungen: a/b]
- III. Adagio marziale
- IV. Allegro furioso (stürmisch, leidenschaftlich)

Manuskript II:

- I. Bewegt [leicht revidiert]
- II. Marcia funebre [revidiert]
- III. Allegro risoluto [stark revidiert]

Dem Schlußsatz aus Manuskript I ist der handschriftliche Vermerk „Kempfenhausen bei Starnberg“ angefügt, es fehlt jedoch eine Datumsbezeichnung. Der aufgrund eigener Aussagen des Komponisten für den 8. Mai 1945 angenommenen Beendigung der Erstversion kann jedoch wegen der an ebendiesem Tag erfolgten deutschen Kapitulation auch hinreichend symbolischer Charakter zuerkannt werden, zumal da Hartmann die Niederlage des Dritten Reichs aus nachvollziehbaren Gründen natürlich als Befreiung empfand<sup>319</sup> und eine erste Aufführung der Sonate durch den Pianisten Kurt Arnold – allerdings nur im Privatkreis – erst für das Jahr 1946 nachzuweisen ist.<sup>320</sup> Das Manuskript II vermachte Hartmann demhingegen im Jahr 1948 mit den bezeichnenden Worten „Wenn’s nicht geht, spielen S’, was Sie wollen!“<sup>321</sup> persönlich an Bernhard Böttner.

Eine zentrale Bedeutung zum ansatzweisen Nachvollzug der bis heute nicht vollständig geklärten Entstehungschronologie<sup>322</sup> der Klaviersonate ist nun dem Scherzo aus Manuskript I zuzuerkennen, welches in das Manuskript II schließ-

<sup>318</sup> Vgl. Andreas Krause: *Karl Amadeus Hartmanns Werke für Klavier zu zwei Händen*, in: Suder (Hg.) 1995, a.a.O., S. 195.

<sup>319</sup> Vgl. Hartmann (*Gedanken zur Ausstellung 'Entartete Kunst'*), a.a.O., S. 74-76.

<sup>320</sup> Vgl. Wagner u.a., a.a.O., S. 362.

<sup>321</sup> Bernhard Böttner in einem Interview mit dem Autor vom 19.07.1997.

<sup>322</sup> Vgl. Krause, a.a.O., S. 191-202.

lich keinen Eingang mehr fand und dessen Fassung a vermutlich der älteste erhaltene Teil ist. Einige der hier vorgenommenen Reihenexperimente legen gemeinsam mit dem skelettartigen Klaviersatz einen nachhaltigen Einfluß Weberns nahe, was eine Vordatierung bis hin zur Zeit des Privatunterrichts Hartmanns beim Wiener Komponisten plausibel erscheinen ließe. Die beispielsweise in den Takten 57-60 bzw. 93-96 beinahe schon akademisch demonstrierten Spiegelsymmetrien lassen mittels des durch weitläufige Überkreuzung gekennzeichneten pianistischen Gestus einen deutlichen Bezug zu Weberns Klaviervariationen op. 27 gewahr werden, denen Hartmann bekanntlich in besonderer Begeisterung zugetan war, nachdem er sie zusammen mit seinem Wiener Lehrer auf das eingehendste studiert hatte.<sup>323</sup> Im Sinne einer Vordatierung kann darüber hinaus ebenso das internationale Gewerkschaftslied (*Die Internationale*) bewertet werden, auf dem sich das Scherzo thematisch begründet und welches bereits in der 1943 entstandenen Orchestersuite *Vita Nova* thematisch eingewirkt war. Besagtes Gewerkschaftslied fand jedoch – vergleichbar mit dem Fall der zweiten Klaviersonate – nach einer konzeptionellen Revision der Suite durch den Komponisten zur 2. Symphonie keine Berücksichtigung mehr.<sup>324</sup> Die Tatsache, daß die Divergenz zwischen beiden Fassungen des Scherzos in erster Linie auf der für Fassung a festzustellenden Absenz eines thematischen Anklang an den Eingangssatz evozierenden Abschnitts von Takt 186 ff. in Fassung b beruht, legt die Vermutung nahe, daß der Eingangssatz als letztes komponiert worden ist. Hinzu kommt, daß auch die gestempelte Paginierung von Manuskript I bei dem ursprünglich mit der Zahl 1 überschriebenen und nachträglich mit der Zahl 2 überklebten Scherzo beginnt.<sup>325</sup> Schließlich fehlen der Fassung b noch acht – in Hartmanns Arbeitsweise durchaus entsprechender Manier<sup>326</sup> – auf separatem Notenpapier festgehaltene und mit Doppelstrich versehene Einleitungstakte zu Fassung a. Für die allererste Anlage der zweiten Klaviersonate kann also zunächst von einer Dreisätzigkeit

<sup>323</sup> Siehe Kapitel zum Profil einer Inneren Emigration.

<sup>324</sup> Vgl. Andreas Jaschinski u. Helmut Hell: *Karl Amadeus Hartmann. Sinfonische Suite 'Vita Nova'*, in: *Melos* 50/4 (1988), S. 2-18.

<sup>325</sup> Vgl. Wagner u.a., a.a.O., S. 242.

<sup>326</sup> Vgl. Krause, a.a.O., S. 196; vgl. weiter Helmut Hell: *Der musikalische Nachlaß Karl Amadeus Hartmanns in der Bayerischen Staatsbibliothek. Bestand und Erschließung*, in: Wagner u.a. (Hg.), a.a.O., S. 152-153.

(Scherzo (Fassung a) – Adagio marziale – Allegro furioso) ausgegangen werden, was gewissermaßen eine Entsprechung zu Hartmanns erster „Sonate“ für Klavier bedeuten würde, in der ebenfalls ein langsamer Mittelsatz durch zwei schnelle Ecksätze umrahmt wird. Die anschließende additive Komposition eines Eingangssatzes zur zweiten Klaviersonate – einhergehend mit der thematisch deutlich auf diesen Eingangssatz bezugnehmenden Revision des Scherzo zu Fassung b – kann unter dem Aspekt der sich hierdurch ergebenden viersätzigen Anlage fernerhin als bewußte Reminiszenz an die auf Beethovens As-Dur Klaviersonate op. 26 zurückgehende Tradition der „Trauermarsch-Sonate“ verstanden werden. Insbesondere die in diesem Zusammenhang exemplarische Sonate in b-Moll op. 35 von Frédéric Chopin dürfte für Hartmanns Disposition Vorbildcharakter besessen haben, wie eine diesbezügliche konzeptionelle Synopsis<sup>327</sup> verdeutlicht:

Chopin, op. 35:	Hartmann, „27. April 1945“:
I. Grave / Doppio movimento	I. Bewegt
II. Scherzo	II. Presto assai (Scherzo)
III. Marche Funèbre Lento	III. Marcia funebre (lento)
IV. Finale (Presto)	IV. Allegro furioso/risoluto

Die zunächst also viersätzliche Konzeption der Sonate ist mit Blick auf das Scherzo insbesondere unter dem Aspekt der harmonischen Disposition interessant. Zum einen erscheint das auf einem Quintsextakkord in G-Dur beginnende und auf C-Dur – überdies mit einem der Todessymbolik kohärenten Oktavfall (vgl. etwa Mozarts „Komturszene“ oder Wagners *Tristan*) – endende Presto assai als den es umgebenden Sätzen harmonisch ent-rückt, denn der Eingangssatz schließt auf Gis und der Trauermarsch beginnt wiederum in Cis-Moll. Zum anderen eignet besagtem von Jean-Phillipe Rameau als synthetisch klassifizierten Quint-

<sup>327</sup> Vgl. Hanns-Werner Heister: *Wort und Sinn in Karl Amadeus Hartmanns Instrumentalmusik. Die Klaviersonate ‚27. April 1945‘*, in: Ders. u. Hartmut Lück (Hg.): *Musik, Deutung, Bedeutung. Festschrift für Harry Goldschmidt zum 75. Geburtstag*, Dortmund 1986, S. 113.

sextakkord das „Symbol des Irrationalen“ respektive „der Ewigkeit“<sup>328</sup>, spätestens seit Gustav Mahlers *Lied von der Erde* und dem daraus übertragenen Zitat im Schlußakkord von Alban Bergs *Violinkonzert* mit der Widmung: „dem Andenken an einen Engel“ – gemeint ist die achtzehnjährig verstorbene Manon Gropius, die Tochter Alma Mahlers –, welches schließlich zu Bergs eigenen Requiem geriet.

Die von Hartmann zudem in Takt 5 bis 10 des Scherzos akzentuierten Töne c-g-e-a sind denn auch die identischen Bestandteile des von Mahler mit dem Wort „ewig“ unterlegten Ausklangs im *Lied von der Erde*: Verklärung des Todes, welche aufgrund des gehetzt-übersteigerten Satztempos nebst seiner Bezeichnung als Scherzo jedoch eher zynisch-grotesk anmutet und vielleicht einen Grund für die letztlich vom Komponisten vorgenommene Streichung dieses der Ursprungsintention des Werks – der Tod als der „härtesten Nicht-Utopie“<sup>329</sup> – eher zuwiderlaufenden Satzes darstellt.

Von diesbezüglicher Bedeutung ist zudem für den Eingangssatz der Sonate das Aufgreifen sowie die emotiv gesteigerte Verarbeitung des „Lebewohl“-Motivs aus Beethovens Es-Dur Klaviersonate op. 81a. Denn aus diesem somit den gesamten Beginn beherrschenden thematischen Bezug zu Beethovens lediglich dreisätzigem Werk, ergibt sich neben dem bereits angesprochenen, weiter unten jedoch noch eingehender zu behandelnden Wechsel der Zitatebene (z.B. Auslassung der *Internationale*), ein weiterer wichtiger Ansatzpunkt für die konzeptionelle Plausibilität der in Manuskript II fixierten Endfassung:

„Bereits die mit programmatischen oder zitathaften Vorgaben versehenen Fantasie-Sonaten der Wiener Klassik sind der ‘double function form’ verpflichtet, der durchaus das Fragmentarische betonenden ‘attacca’-Verschränkung von Sonatenform und Satzzyklus. Hartmanns ‘Sonatine’ und die bereits 1934 den ersten Häftlingen des Konzentrationslagers Dachau gewidmete symphonische Dichtung ‘Miserae’, vor allem aber auch die 1942 im Vorfeld der Sonate ‘27. April 1945’ entstandene und während der vermutlichen Umarbeitungsphase 1947 uraufgeführte symphonische Ouvertüre ‘China kämpft’,

<sup>328</sup> Vgl. Karl H. Wörner: *Die Musik in der Geistesgeschichte. Studien zur Situation der Jahre um 1910*, Bonn 1970, S. 224-225.

<sup>329</sup> Ernst Bloch: *Zur Philosophie der Musik*, hg. v. Karola Bloch, Frankfurt/M. 1974, S. 331.

folgen dieser nicht allein im musikalischen, sondern zugleich im ästhetischen Sinn monothematischen Form.<sup>330</sup>

Die ursprünglich als erster Teil eines Werkzyklus (*Sinfoniae Dramaticae*) vorgesehene *Symphonische Ouvertüre* war zunächst dem Andenken des chinesischen Revolutionshelden Den Shi Chuan, später dann dessen Biographen Sergej Tretjakov zugeordnet gewesen und infolgedessen zeitweise auch als *China kämpft* bzw. *China-Ouvertüre* untertitelt. Im Jahre 1962 änderte Hartmann nach einer grundlegenden Umarbeitung des Werkes und höchstwahrscheinlich aus vermittelt politischen Erwägungen (s.o.) die Widmung auf den Münchner Musikkritiker Antonio Mingotti.

Ebenso wie in der symphonischen Ouvertüre steht auch in Manuskript II der Klaviersonate der *Marcia funebre* nicht allein unter formalen Aspekten im zentralen Mittelpunkt des Geschehens. Die kompensatorischen Umarbeitungen der strukturell-kantigen Ecksätze hin zu einer gleichfalls den Trauermarsch kennzeichnenden ausgeprägteren Klanglichkeit lassen diesen schließlich aufgrund der zyklischen Geschlossenheit körperhaft hervortreten, wobei der endgültige Wegfall des Scherzo das mittels kadenzierender Linearität von Gis nach Cis intendierte *attacca* evoziert und somit ferner den bisweilen rezitativischen Einleitungscharakter des lediglich 65 Takte umfassenden ersten Satzes verdeutlicht – durchaus im Sinne des *Lamento*, welches von Johann Jacob Froberger gleichbedeutend mit *Tombeau*<sup>331</sup> bezeichnet wird und im ersten deutschsprachigen *Musicalischen Lexicon*<sup>332</sup> des Bach-Schülers Johann Gottfried Walther „ein trauriges Vor- und Zwischen-Spiel von Instrumenten“ darstellt. Wendet man auf dieses Beispiel die „Toncharakteristiken“ der Musikästhetik Christian Friedrich Daniel Schubarts an,<sup>333</sup> so zeigen sich wohl nicht von ungefähr und überdies nicht allein für die Klaviersonate bemerkenswerte Entsprechungen zu Hartmanns Tonsymbolik, da eine der Kernthesen des musikalischen Sturm und Drangs, nämlich die Fähigkeit

<sup>330</sup> Krause, a.a.O., S. 197.

<sup>331</sup> Z.B. in seiner Komposition *Lamentation faite sur la mort (...) de (...) Ferdinand III.*

<sup>332</sup> Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732.

<sup>333</sup> Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, S. 377-380 (Kap. *Charakteristikstück der Töne*); abgedruckt in: Walther Dürr: *Sprache und Musik. Geschichte – Gattungen – Analysemodelle*. Kassel u.a. 1994, S.275-276.



der Musik, das subjektive Innere auszudrücken, absolut konform zu dem von Hartmann vertretenen und nach eigenen Worten „expressionistischen“<sup>334</sup> Kunstpostulat ging. So steht Gis-moll nach Schubart für das sich grämende „gepreßte Herz bis zum Ersticken“<sup>335</sup>, analog einer Lamentatio, die durch das Cis-moll des *Marcia funebre* in eine „Bußklage“ respektive eine „trauliche Unterredung mit Gott“<sup>336</sup> übergeführt wird. Der Übergang von Gis-moll nach Cis-moll beinhaltet demnach gleichwohl die Translocation der Trauer von der Privatsphäre zum offiziellen Begräbniszeremoniell. Enharmonisch nach As verwechselt symbolisieren die den Eingangssatz beschließenden As-Oktaven – wobei das hinzugefügte und für Gis-moll leiterfremde His bzw. (enharmonisch verwechselt) C den von Schubart für die Tonart As vorausgesetzten Dur-Charakter unterstreicht – inklusive des durch portamento (Bezeichnung: „Rezitativ!“, Takt 48) prominente Kontra-As, als dem auf einem Klavier tiefstmöglich auf „Schwarz“ zu greifenden „Gräberton“<sup>337</sup>, überdies die Anwesenheit des bereits eingetretenen oder zumindest unmittelbar bevorstehenden Todes, welcher noch durch eine Fermate auf unbestimmte Zeit gestellt ist.

Der in Analogie zu Chopins b-Moll-Sonate vermutlich zuerst komponierte Trauermarsch (das Scherzo war ja in Fassung a bereits vorhanden, s.o.), als dem extensionalen Zentrum in der Endfassung der Klaviersonate „27. April 1945“ erfährt durch die von Hartmann vorgenommene Bezeichnungsänderung von „Adagio marziale“ in „Marcia funebre (lento)“ auch eine inhaltliche Akzentverschiebung. Die thematische Grundlage des Marsches bildet das russische Arbeiterlied *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit*, welches von Leonid P. Radin auf die Melodie eines traditionellen russischen Studentenliedes geschrieben wurde.<sup>338</sup> In der Weimarer Republik war das Lied vor allem durch die beiden Arbeiterchöre Hermann Scherchens (überdies Autor des deutschen Textes) populär geworden:

---

<sup>334</sup> Vgl. Kapitel zur Inneren Emigration sowie letztes Bloch-Zitat in diesem Kapitel.

<sup>335</sup> Schubart, a.a.O., S. 276.

<sup>336</sup> Ebd.

<sup>337</sup> Ebd., S. 275.

<sup>338</sup> Vgl. Heister 1986, a.a.O., S. 114.

- I.) *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit,  
Brüder, zum Lichte empor.  
Hell aus dem dunklen Vergangnen  
leuchtet die Zukunft hervor!*

Der hier eigentlich besungene Triumph mutet im Zusammenhang mit einem „Marcia funebre“, zumal in seiner durch Hartmann vorgenommenen Verdunkelung nach Moll eigenartig grotesk an, doch insbesondere die zweite Strophe expliziert den inhaltlichen Impetus des Komponisten:

- II.) *Seht, wie der Zug von Millionen  
endlos aus Nächtigem quillt,  
bis euer Sehnsucht Verlangen  
Himmel und Nacht überschwillt.*

Der zähe Fluß des überdehnten Tempos evoziert zusammen mit dem nachklingenden „Lebewohl“ des Eingangssatzes zunächst in Baßlage den ohnendlich vorüberziehenden, todgeweihten Häftlingsstrom, mündet jedoch ab Takt 40 in einen sich im weiteren Verlauf bis zum vierfachen Fortissimo steigernden und mehrfach mit „anklagend!“ überschriebenen Aufschrei mittels Akkordballungen, welche vom Marschrhythmus ausgehend zu triolischen Stockungen geradezu „genötigt“ erscheinen: Das Moment der Gewalt zugleich am musikalischen Material. Natürlich ist auch hier nicht eine womöglich naturalistische Darstellung der geschundenen Leiber gemeint, sondern vielmehr – vergleichbar mit Beethovens prominentem Postulat zu seiner Pastorale („Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey“), mit dem er den Empfindungseindruck akzentuiert, den die Wahrnehmung im Gemüt hinterlassen hat – die subjektiven Empfindungen im Mit-Leiden angesichts der aufziehenden Schreckensbilder. Hier dokumentiert sich geradezu plastisch der Zorn des Komponisten: – aus tiefster Verzweiflung entstehend, doch ohne den geringsten Anflug von Larmoyanz schließlich zu wilder Entschlossenheit gewandelt. Die im aristotelischen Sinne aus dem ‚oikos‘ zur ‚agora‘ efferierte Klage erhebt sich somit zur An-Klage: Das private Moment

der Trauer wandelt sich vernehmbar zum politischen. Die Melodie des Arbeiterliedes erreicht endlich, dem bereits inhaltlich vorgegebenen „per aspera ad astra“-Prinzip („Brüder, zum Lichte empor“) folgend, den Diskant und im zunehmenden *accelerando* wird mittels verkürzter Notenwerte zudem der willkürlich gebrochene Marschrhythmus vernehmlicher:

III.) *Brüder, in eins nun die Hände,  
Brüder, das Sterben verlacht:  
Ewig der Sklav'rei ein Ende,  
heilig die letzte Schlacht!*

So kann nun zum einen das Formmodell des (Trauer-)Marsches gewissermaßen als Bändigungsversuch der überbordenden Emotionen – Vortragsbezeichnung (Takt 41): „*con passione!* (anklagend!)“ – ins Kalkül gezogen werden. Zum anderen sind es jedoch gerade die nicht zuletzt in ihrem corporalen Ausdruck gestisch einkomponierten Emotionen einer gleichsam invadierenden Erinnerung, welche dem Interpreten der Sonate geradezu eine neuerliche Extraversion des spielerischen Nachvollzugs abnötigen und somit besagtes Formmodell bereits a priori ad absurdum führen.<sup>339</sup>

Einer kurzen Introversion (Takt 60 ff.) mit reprisenhafter Rekapitulation des Geschehenen folgt ein im Rahmen einer Coda vermitteltes Innehalten (Takt 74 ff.) mit anschließendem *attacca*-Ausbruch der „letzten Schlacht“ innerhalb einer scheinbaren Apotheose des konsequenterweise vom „*Allegro furioso*“ (Manuskript I) zum „*Allegro risoluto*“ (Manuskript II) veränderten Finalsatzes. Dieser Schlußsatz – von Hartmann signifikanterweise mit „8. Mai 1945“ unterschrieben – ist in seiner zweiten Version vornehmlich durch die subtile kompositorische Verarbeitung des russisch-eurasischen Bürgerkriegsliedes *Partisanen vom Amur* gekennzeichnet, welches Hartmann in seiner deutschen Übersetzung von Ernst Busch und Kurt Barthel alias „Kuba“ ebenfalls durch Scherchen kennengelernt hatte:

---

<sup>339</sup> Vgl. zu diesem auch für Wolpes Klavierwerk typischen Phänomen: Zenck 1992, a.a.O., S. 144.

- 1.) *Durchs Gebirge, durch die Steppe zog  
unsre kühne Division,  
hin zur Küste dieser weißen,  
heiß umstrittenen Bastion.*
  
- 2.) *Rot von Blut wie unsere Fahne  
war das Zeug. Doch treu dem Schwur,  
stürmten wir, die Eskadronen,  
Partisanen von Amur.*
  
- 3.) *Kampf und Ruhm und bittere Jahre!  
Ewig bleibt im Ohr der Klang  
das Hurra der Partisanen,  
als der Sturm auf Spassk gelang.*
  
- 4.) *Klingt es auch wie eine Sage,  
kann es doch kein Märchen sein:  
Wolotschajewska genommen!  
Rotarmisten zogen ein.*
  
- 5.) *Und so jagten wir das Pack zum Teufel,  
General und Ataman.  
Unser Feldzug fand sein Ende  
erst am stillen Ozean.*

Über eine strophische Beziehung von Lied und Schlußsatz hat Heister in der Fortsetzung eines Textes für die Festschrift des auf dem Forschungsgebiet einer durch Sprache semantisch determinierten Musik besonders engagierten Harry Goldschmidt ausführlichst gehandelt.<sup>340</sup> Das in der Endfassung der zweiten Klaviersonate (Manuskript II) durch die Streichung des Scherzo in gewisser Weise

---

<sup>340</sup> Vgl. Hanns-Werner Heister: *Voller Angst vor dem Nazi-Terror. Wort und Sinn in Karl Amadeus Hartmanns Instrumentalmusik: Die Klaviersonate 27. April 1945*, in: *MusikTexte 11* (1985), S. 9-15.

bewirkte Austausch der *Internationalen* zugunsten der Einarbeitung dieses damals wie heute eher unbekanntes „Partisanenliedes“, kann nun einerseits als ein erster Hinweis für die bereits angedeutete veränderte Haltung Hartmanns hinsichtlich der Vermittlung einer politischen Botschaft angesehen werden,<sup>341</sup> ist jedoch mit Blick auf die inhaltliche Widerstandsthematik fernerhin ein Zeichen für einen persönlichen Identifikationsaspekt des Komponisten.

Eine die zyklische Anlage der Sonatenendfassung erneut betonende rezitativische Reminiszenz an den Eingangssatz (Takt 76 ff. – „sostenuto e pesante“), vermöge derer das von Augustinus benannte Prinzip der „memoria retinetur oblivio“<sup>342</sup> in einem doppeltem Sinne perceptibel gerät, wird schließlich hinübergeführt zur einer das Werk lediglich vermeintlich „barrikadenstürmend“ abschließenden, jedoch die Grenzen der klavierinstrumentalen Klangmöglichkeiten beinahe überschreitenden appassionata-Kadenz: Ebenfalls trägt hier der dem Inhalt bzw. musikalischen Gestus des Partisanenliedes angemessene triumphale D-Dur Beginn: Hartmann läßt die Sonate auf F-moll enden – nach Schubart das Symbol für „tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz, und grabverlangende Sehnsucht“<sup>343</sup> (vgl. etwa auch Egmonts Tod bei Beethoven).

Die in vorangegangenem Zusammenhang gegenüber Böttner<sup>344</sup> geäußerte Skepsis des Komponisten im Bezug auf die pianistisch-technische Ausführbarkeit der Sonate, verdeutlicht überdies exemplarisch eine auch für die wenigen übrigen kammermusikalischen Kompositionen Hartmanns geradezu typische genuin sinfonische Anlage, was nicht zuletzt seinen bezeichnenden Niederschlag in der von Hans Werner Henze vorgenommenen Bearbeitung der Sonate „27. April 1945“ für Orchester findet. In dieser die kammermusikalische Form quasi „vernachlässigenden“ Attitüde unterscheidet sich die symphonische Monumentalität in Hartmanns Werk natürlich grundlegend von der seinerseits so verehrten Neuen Wiener Schule – bei aller stilistischen Nähe zu Alban Berg – insbesondere im Hinblick auf die von seinem Lehrer Anton Webern erschaffenen

<sup>341</sup> Siehe hierzu die im Brief an Ludwig Strecker (vgl. Fußnote 175) diesbezüglich manifestierte Bestrebung Hartmanns, Plakativität gleichsam durch Latenz zu ersetzen.

<sup>342</sup> Aurelius Augustinus: *Confessiones*, Liber decimus, hg. v. Joseph Bernhorst, München 1966, S. 524.

<sup>343</sup> Schubart, a.a.O., S. 275.

<sup>344</sup> Bernhard Böttner in einem Interview mit dem Autor vom 19.07.1997.

musikalisch-komprimierten Mikrokosmen. Dies ist um so bemerkenswerter, zumal während der Zeit des NS-Regimes für „unerwünschte“ Kammermusik eher ein öffentliches Forum hätte geschaffen werden können, als für Werke symphonischer Anlage – und sei es lediglich im Privatkreis, in welchem ja auch die Sonate „27. April 1945“ ihre „Uraufführung“ erlebte. Dieser Tatbestand kann natürlich ebenso als Indiz für den Tombeaucharakter gesehen werden, denn im Gegensatz etwa zum Requiem gilt das musikalische Tombeau traditionell als eine Komposition „für Kenner“ und richtet sich – wie beispielsweise im Fall von Mozarts „Maurischer Trauermusik“ – an einen eher kleineren eingeweihten Hörerkreis,<sup>345</sup> unabhängig zunächst von der Frage, ob die hierin zum Ausdruck gebrachte Trauer vermöge ihrer Rekonstruktivität als Erinnerungsakt (s.o.) bereits zu einem Politikum geworden ist.

Allerdings fordert eine auf der Grundlage wiederholter Erinnerungsakte erfolgende Politisierung historischer Erkenntnis als Handlungsorientierung im Sinne Johann Gustav Droysens<sup>346</sup> ihrer eigenen Logizität gemäß immer auch Konsequenzen nach Maßgabe aktueller Relevanzperspektiven:

„Erst mit der Reflexion, in der wir es (das überkommene, unfreie Wissen) als vermitteltes erkennen, trennen wir es von uns selbst; die erkannte Tatsache der Vermittlung ist die Erinnerung; und diese Erinnerung trennen wir von uns selbst (...). Erst damit beginnen wir frei in uns selbst zu sein und mit dem, was unmittelbar unser Inhalt war, schalten zu können“<sup>347</sup>

Gleichwohl ließe sich mit Herbert Marcuse die politische Frage nach einer Sinnhaftigkeit des retentionalen Aktes der Erinnerung aus der Opferperspektive formulieren, denn „selbst der endliche Anbruch der Freiheit kann diejenigen nicht mehr erlösen, die unter Schmerzen gestorben sind. Die Erinnerung an sie und die aufgehäuften Schuld der Menschheit verdunkeln die Aussichten einer

---

<sup>345</sup> Vgl. Martin Zenck: *Transgression von Lebenszyklus und Lebenswerk: Pierre Boulez', rituel in memoriam Bruno Maderna' (1974/75)*, in: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.): *Ritualität und Grenze (=Theatralität, Band 5)*, Tübingen u. Basel 2003, S. 45-58.

<sup>346</sup> Vgl. Johann Gustav Droysen: *Historik*, Stuttgart 1977.

<sup>347</sup> Ebd., S. 107.

Kultur ohne Unterdrückung.<sup>348</sup> In diesem Sinne erscheinen die von Hartmann auch anhand des musikalischen Materials gebotenen Infragestellungen einer obzwar vom Komponisten ebenso tief wie virtuos beherrschten Tradition respektive Kultur, welche eben auch Auschwitz hervorgebracht hat nur konsequent: Aufgrund abrupter Zäsuren in den zuvor auf subtilste Weise geschaffenen kompositorischen Entwicklungen,<sup>349</sup> ist der Trauermarsch nicht zu marschieren (vergleichbares bei Prokofjew oder Kagel), die intendierten Textinhalte der eingewobenen Lieder werden größtenteils von der Musik konterkariert und die vermeintliche Schlußapotheose gar luguber nach Moll geführt. In dem Versuch der erfahrenen Gewalt nicht verdrängend oder gar larmoyant auszuweichen, sondern ihr zu begegnen, um ihr standzuhalten, wird die Tradition gewissermaßen auf ihrer eigenen Grundlage gesprengt und bricht infolgedessen nicht nur mit dem ästhetischen Schein sondern präfiguriert in gleicher Weise das Potential einer neuen, zugleich politisch unvereinbaren Perspektive.

Ebendarum intendiert die von Hartmann in der zweiten Klaviersonate komponierte „Sensoriographie des Terrors“ (dem überdies auch der eingangs zitierte Halbwachs im Jahr 1945 in Buchenwald selbst zum Opfer fiel) gerade keine etwaige Rekonstruktion der Vergangenheit, sondern vielmehr die Bewahrung der emotionalen Spuren von Trauer und Schrecken (auch – wie zu zeigen war – unter Zuhilfenahme zahlreicher tradierter Zeichen) und meint damit auch nicht das „kollektive“ sondern vielmehr das „kulturelle Gedächtnis“.<sup>350</sup>

Dieses Prinzip findet sich auch in William Faulkners Roman *Eine Legende*<sup>351</sup> auf literarischer Ebene behutsam antezipiert, als dem wohl ersten seiner Art, welcher den „Unbekannten Soldaten“ zum Helden hat und bezeugt – wie Hannah Arendt feststellt – ebenso wie die insbesondere nach Ende des Ersten Weltkriegs allerorten errichteten Denkmäler für den „Unbekannten“ auf manifeste Art den Willen, „ein Wer, einen Jemand zu finden“, den Krieg und Massenmord hätte „offenbaren“ sollen: „Die Denkmäler waren allen denen gesetzt, die der Krieg,

<sup>348</sup> Herbert Marcuse: *Triebstruktur und Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1971, S. 232.

<sup>349</sup> Zu diesem für Hartmann geradezu typischen Kompositionsprinzip vgl. insbes. Nono, a.a.O.; vgl. weiter Jaschinski 1982, a.a.O..

<sup>350</sup> Vgl. v.a. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

<sup>351</sup> William Faulkner: *Eine Legende*, Zürich 1955.

trotz größten menschlichen Einsatzes, im Unbekannten gelassen hatte, was ihrer Leistung zwar keinen Abbruch tat, was sie aber als Handelnde ihrer Menschenwürde beraubte.<sup>352</sup>

Doch ein Weiteres: Über den genannten Aspekt einer rein künstlerisch-handwerklichen Neigung Hartmanns zur Großform (überdies: Trauermarsch als „Kondukt hinter den Tod“<sup>353</sup>) hinausweisend, trägt mit Bloch gerade auch das sich gegen die „fressende Zeit“ wendende Phänomen der Erinnerung ebenso wie der mit der „gebärenden Zeit“ einhergehende protentionale Akt der Hoffnung einen utopischen Kern, denn „Erinnerung [erscheint] als Mahnung, Hoffnung als Eingedenken; beides ist im Gewissens-, Wissensbezug auf ein Unterlassenes, Unbesorgtes, zu Besorgendes utopisch gemeint“<sup>354</sup>

Sind bei Benjamin die mit messianischer Jetztzeit aufgeladenen Bilder der Vergangenheit allein im Moment der Gefahr zitierbar,<sup>355</sup> so steht demgemäß die Erinnerung als Handlungsimpetus zur Kommemoration wider das systematische Vergessen synonym für eine Überwindung des Todes – das Tombeau als kulturelle Notwendigkeit zur Weiterexistenz im Sinne einer politischen Identität schafft hierfür die Voraus-Setzung, um die Opfer des Todesmarsches von Dachau nicht, mit einem Wort Sartres, zu „Toten ohne Begräbnis“<sup>356</sup> werden zu lassen.

---

<sup>352</sup> Arendt 2002, a.a.O., S. 222.

<sup>353</sup> Bloch 1974, S. 326.

<sup>354</sup> Vgl. Ernst Bloch: *Philosophische Grundfragen I*, Frankfurt/M. 1961, S. 79; vgl. hierzu auch den folgenden Abschnitt zur *Gesangsszene*.

<sup>355</sup> Vgl. Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt/M. 1977, S. 251-262.

<sup>356</sup> Vgl. Jean-Paul Sartre: *Tote ohne Begräbnis*, Hamburg 1991.



**2. Die Stimme in der Apokalypse oder von der Utopie des handelnden Individuums**  
 – *Zur Gesangsszene für Bariton und Orchester zu Worten aus Sodom und Gomorrha von Jean Giraudoux*

Immer muß man gestieft und gespornt  
 für den Abschied sein; Und so bereit,  
 daß man es dann nur noch  
 mit sich selbst zu tun hat

Michel de Montaigne

Es ist eine ganz spezielle Aura, welche einen künstlerischen Vorwurf umgibt, der aufgrund des Ereignisses vom Ab-Leben seines Urhebers in der phänomenalen Morphé des Fragments erscheint, selbige also zunächst vermeintlich definitiv „vom Tode empfang“<sup>357</sup>, wie etwa exemplarisch-prominent die *Kunst der Fuge* Bachs, das *Requiem* Mozarts oder Bergs *Lulu*. Der diesbezügliche Benjaminsche Terminus des „auratischen Kunstwerks“ ist für Adorno daher der Ausgangspunkt, wenn er – in Gegenüberstellung zum geschlossenen-bürgerlichen und mechanisch-faschistischen Kunstwerk – das Fragmentarische ob seiner vollständigen Negativität als konkrete Utopie erfährt.<sup>358</sup> Demnach bedeutet der dem Prozeßcharakter eignende utopische Gehalt der angeführten Beispiele gleichwohl eine Verpflichtung zur Einlösung der obzwar intendierten und (noch-)nicht realisierten Perspektive intensitätsreichster Überschreitung, welche das Kunstwerk vermeintlich aporetisch über sich selbst hinaus verweist.<sup>359</sup>

Den ursprünglichen Gedanken an eine musikalische Umsetzung von Jean Giraudoux' *Undine* wieder verwerfend, begann Hartmann wohl ab 1961 mit der Komposition eines schon bald darauf als *Gesangsszene* bezeichneten Werks auf

<sup>357</sup> Heinz-Klaus Metzger: *Zu Arnold Schönbergs Fragment ‚Erster Psalm‘*, in: Ders. u. Riehn 1989, a.a.O., S. 122.

<sup>358</sup> Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, in: *Gesammelte Schriften* Bd.7, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1970, S. 74-97.

<sup>359</sup> Vgl. ebd.; vgl. weiter Zenck 1977, a.a.O..

der Grundlage einiger ausgewählter Textzeilen von Giraudoux' Theaterstück *Sodom und Gomorrha*<sup>360</sup> in seiner deutschen Übertragung durch W.M. Treichlinger und Gerda von Uslar, welches vom damaligen Hauptabteilungsleiter Musik des Hessischen Rundfunks zunächst als *Arie für Bariton und Orchester nach einem Text von Jean Giraudoux* angedacht und am 4. April 1962 schließlich offiziell in Auftrag gegeben wurde. Es sollte Hartmanns letzte Arbeit werden: Der unheilbar an Krebs erkrankte Komponist verstarb unmittelbar vor Vollendung des ursprünglich für Dietrich Fischer-Dieskau eingerichteten Werkes. Dieses gelangte infolgedessen erst am 12. November 1964 in Frankfurt am Main als Fragment posthum zur Uraufführung,<sup>361</sup> wobei die letzten fünf Sätze der nicht mehr komponierten Textvorlage von Fischer-Dieskau sprechend vorgetragen wurden – eine bis heute usuelle Praxis, zumal Hartmann die beiden Schlußsätze: ES IST EIN ENDE DER WELT! DAS TRAURIGSTE VON ALLEN! aus konzeptionellen Gründen, auf die im weiteren noch einzugehen sein wird, ohnehin sprechen lassen wollte.

Bereits im Jahr 1944 hatte Rolf Liebermann ausgehend vom französischen Originaltext Giraudoux' die Kantate *Une des fins du monde. D'après les paroles tirées de 'Sodome et Gomorrhe'* für mittlere Singstimme und Orchester geschrieben, welche Hartmann nur allzu gewärtig gewesen sein dürfte und – wie allein schon am Titel ersichtlich – vom Text her teilweise mit dem Hartmannschen Exzerpt interferiert.

Der französische Dichter Maurice Cordelier alias Jean Giraudoux, dessen Œuvre in den 1950er Jahren eine deutliche Konjunktur erfuhr, verfaßte besagtes Drama im Jahr 1943, also zu einer Zeit, die nicht zuletzt für die Menschen in den von Nazideutschland besetzten Ländern „real apokalyptische Züge“<sup>362</sup> aufwies. Hartmann, der sich 1956 bereits an der Initiative „Kampf dem Atomtod“ beteiligt hatte, begriff in seinem Todesjahr diesen Text als von höchst nur denkbarer Aktualität durchdrungen, wie sein Freund und Mitarbeiter Heinz von Cramer zu berichten weiß:

<sup>360</sup> Jean Giraudoux: *Sodom und Gomorrha*, Zürich u. New York 1944.

<sup>361</sup> Vgl. Andreas Jaschinski: *Karl Amadeus Hartmann: Gesangsszene*, in: *Melos* 49/3 (1987), S. 18.; vgl. weiter Mc Credie 1995(b), a.a.O., S. 164-165.

<sup>362</sup> Hanns-Werner Heister: *Weltuntergang und Widerstand. Karl Amadeus Hartmanns 'Gesangsszene' für Bariton und Orchester zu Worten aus 'Sodom und Gomorrha' von Jean Giraudoux*, in: Metzger u. Riehn (Hg.) 1989, a.a.O., S. 130.

„Er fand eben die Sorge um die Welt und den Menschen darin – dies ‘Es ist schade um den Menschen’ – das ihn ein Leben lang und durch alle Wechsel der Zeiten hindurch bewegt hatte. Sorge, die allein der Liebe, absoluter, unteilbarer Liebe zur Welt und zum Menschen entspringt und die nur der empfinden kann, der so gern und mit solcher Freude lebte wie er, der eigentlich nie am Leben irre wurde, was auch geschah, wie gegen Leben auch verstoßen und gesündigt wurde, in einer nahen Vergangenheit, wie Leben mißachtet und bedroht wird, auch heute, wieder und wieder, als wäre alles, was hinter uns liegt, bereits vergessen, begraben.“<sup>363</sup>

Der Tatsache, daß Giraudoux’ Zweiakter *Sodome et Gomorrhe* am 11. Oktober 1943 im Théâtre Hébertôt zu Paris uraufgeführt worden war und der Autor lediglich drei Monate später am 31. Januar 1944 verstarb, eignet eine geradezu tragische Duplizität der Ereignisse: Wie bei Hartmann, Autorschaft im Angesicht des eigenen Todes – gleichsam das eigene Requiem.

Hartmanns Textexzerpt aus Prolog und zweiter Szene des ersten Aktes in der deutschen Übersetzung beschreibt zunächst vordergründig mahnend ein Weltuntergangsszenario durch die Selbstzerstörung des von seinen medizinischen und technischen Errungenschaften ge- respektive ver-blendeten Menschen und fokussiert insbesondere den eklatanten „Widerspruch zwischen Entfaltung der technisch-zivilisatorischen Kräfte der Menschheit und Verkümmern der sozialen und emotionalen Kraft“, also die Diskrepanz von „wachsender Naturbeherrschung einerseits und Nichtbeherrschung der gesellschaftlichen Verhältnisse“<sup>364</sup> auf der anderen Seite:

„Sein Leiden an solcher Blindheit des Menschen war im Gegensatz zur etwas eleganten, etwas verspielten Resignation Giraudoux’ ganz aktiv, beinah kombattant, zumindest immer auf Änderung der Verhältnisse bedacht. Und wahrscheinlich sah er den mahnenden Hinweis auf die Barbarei einer überfeinerten Kultur, die jedes Ding, das sie berührt, zu einem Werkzeug der Vernichtung macht, weil neben dem größten vermeint-

<sup>363</sup> Heinz v. Cramer: *Zur Gesangsszene*, in: Thomas (Hg.), a.a.O., S. 96.

<sup>364</sup> Heister 1989, a.a.O., S. 137-138.

lichen Fortschritt nach wie vor das größte menschliche Elend, das größte Unrecht geduldet wird – wahrscheinlich sah er das sehr viel leidenschaftlicher und polemischer, als es vom Autor im Grunde gemeint war. Nichts mehr von einer müden Melancholie des Untergangs, sondern direkter Schmerz, Auflehnung, Verzweiflung und die tödlichste Trauer endlich, wie sie sich in manchen Prophezeiungen des alten Testaments findet, über jenen Todeskeim, jenen grauenhaften Ton – ‚ein einziger nur, doch der tiefste Ton, alle[r] Oktaven, der des Todes‘–, womit der Mensch in seiner Hybris selbst die Kräfte und Schönheiten der Natur vergiftet, bis auch sie sich gegen ihn wenden, bis als einzige Hinterlassenschaft die verwüstete Erde bleibt, ein leerer Planet.“<sup>365</sup>

Wie im vorangegangenen Abschnitt zur zweiten Klaviersonate eingehend entwickelt, deutet Cramers Hinweis auf den „Gräberton“ (Schubart) auch hier wiederum den für Hartmanns Kompositionsweise so charakteristischen Bezug zur Tradition in seinen unterschiedlichsten Observanzen an. Bereits der formale Aufbau behandelt im Rahmen der zunächst einsätzigen Anlage nahezu agglutinierend so verschiedene Formmodelle wie etwa die „Scena ed Aria“ des 18. Jahrhunderts, das Monodram sowohl derselben Zeit als auch der Schönbergschen Tradition seines op. 17 folgend, oder fernerhin die ebenfalls für Symphonische Dichtungen thematische Sonatenhauptsatzform.<sup>366</sup>

- |      |                          |              |
|------|--------------------------|--------------|
| • A  | Orchestervorspiel        | Exposition   |
| • B  | Rezitativ (secco)        |              |
| • C  | Rezitativ (accompagnato) |              |
| • D  | Allegro I - 1. Climax    | Durchführung |
| • E  | Allegro II - 2. Climax   |              |
| • A' | Orchesterzweischenspiel  | Reprise      |
| • F  | Epilog                   | Coda         |

<sup>365</sup> Cramer, a.a.O., S. 96-97.

<sup>366</sup> Vgl. Heister 1989, a.a.O., S. 131-132; vgl weiter McCredie 1995(b), a.a.O., S. 166. Die vorliegende Synopsis folgt jedoch eher der ursprünglichen Version Heisters und weniger der durch Elemente der Rhetorik erweiterten Variante McCredies. Eine allererste veröffentliche Synopsis zum formalen Aufbau der *Gesangsszene* liefert überdies Jaschinski 1987, a.a.O., S. 23.

Das Orchestervorspiel beginnt mit einem Flötensolo als einem pastoralen Moment, wie es später am Übergang von Orchesterzwischenstück zum Epilog noch textuell verifizierbar wird, denn im Anschluß an die der Katastrophe (Takt 450-480) folgenden variierten Reprise der Flötenstimme (ab Takt 481) heißt es im Text der Singstimme:

IN JEDES VOGELLIED HAT GRAUENHAFTER TON SICH EINGESCHLICHEN, EIN EINZIGER NUR, DOCH DER TIEFSTE TON ALLER OKTAVEN – DER DES TODES.

Wie bereits im Zusammenhang mit der zweiten Klaviersonate ausgeführt, ist auch hierbei wiederum keine etwaige Ineinssetzung von Flötenstimme und Vogellied im Sinne einer Programmmusik intendiert, sondern es geht vielmehr um eine noch über das schon erwähnte Beethovensche Pastorale-Zitat hinausgehende ästhetische Spielart einer „doppelten Mimesis“, wie sie vom nicht auf die Musik bezogenen Mimesis-Begriff bei Aristoteles ausgehend durch Georg Lukács für die Musik entwickelt worden ist.<sup>367</sup> Gleichwohl repräsentiert der Vogel in der Mythologie<sup>368</sup> auch eine Inkarnation des Numinosen, welche als engelsgleicher Vermittler den Menschen okkulte Omen verkündigt – man denke beispielsweise an die Waldvögeleinszene in Wagners *Siegfried*. Doch in Ermangelung eines Helden, welcher das vermeintlich „süße Stammeln“<sup>369</sup> der Natur zu verstehen sich befähigt zeigen und damit auch des bereits in der Flötenstimme des Orchestervorspiels präsenten „Ton des Todes“, nämlich As<sup>370</sup> (ab Takt 12) gewahr würde, scheitert bereits vor „Spielbeginn“ der Szene ein zunächst taktile Kommunikationsversuch des Menschen – verkörpert durch die „vox humana“ der ab Takt 20 einsetzenden Soloklarinette – mit der Natur im Flötensolo. Das zum ambivalenten Disengagement beider Solostimmen noch in Takt 25 hinzutretende Fagott plakatiert überdies die groteske Simultaneität von Naturbeherrschung und Naturentfremdung des Menschen.

<sup>367</sup> Vgl. Lukács 1972, a.a.O.

<sup>368</sup> Vgl. u.a. Joseph Campbell: *Mythologien der Urvölker. Die Masken Gottes* Bd. 1, Basel 1991.

<sup>369</sup> Zitiert nach Richard Wagner: *Siegfried. Klavierauszug mit Text*, hg. von Felix Mottl (1914), Frankfurt u.a. 1942, S. 188.

<sup>370</sup> Vgl. hierzu den vorangegangenen Abschnitt zur zweiten Klaviersonate.

An Franz Schuberts B-Dur Sonate (D 960) kann geltend für das genuine Formverständnis der Sonatenhauptsatzform gezeigt werden, daß es nach der komponierten Katastrophe eo ipso keine sozusagen „naive“ Coda der Exposition etwa im Sinne einer Apokatastasis mehr geben kann.<sup>371</sup> Gleichwohl weist Jaschinski hinsichtlich der formalen Anlage der „Gesangsszene“ auf den Umstand hin, daß sich zwar selbst zwischen den am stärksten aufeinander bezogenen Formteilen (in obiger Synopsis etwa A und A') keine „eindeutigen motivischen Beziehungen“<sup>372</sup> herstellen lassen, als musikalische Bezugsmomente jedoch „verwandte Intervallschritte“ durchaus intelligibel sind:

„Sogar ein einzelnes Intervall scheint mit gewissen motivischen, vielleicht auch symbolischen Bedeutungen belastet zu sein. Die zweimalige abfallende Sexte T. 513-515 zum Beispiel ((...) der des Todes') scheint im Zusammenhang mit der gesamten Stelle zu stehen, in der vom Ton des Todes die Rede ist, der in jedem Vogellied spürbar sei. So taucht T. 509 die Sexte auf („ein einziger nur“) und nur etwas markiert T. 505 und 508 in der dritten Posaune, entsprechend der Textaussage, daß der Todeston sich ‚eingeschlichen‘ habe. Auch bereits T. 342/43 markiert die Sexte das ‚tödliche Übel‘[.] Schließlich könnte man sogar die Betonung von Sexten am Beginn der Flöteneinleitung als frühen Hinweis deuten.“<sup>373</sup>

Diese auf horizontaler Stimmführungsanalyse basierende Beobachtung läßt sich durch eine zusätzliche vertikale Partituranalyse noch erweiternd verifizieren, wie beispielsweise anhand der Takte 513-515 gezeigt werden kann: Unmittelbar vor dem dreifachen saltus duriusculus<sup>374</sup> der Baritonstimme auf die Verszeile DER DES TODES (horizontaler Tritonus (g – des) mit anschließendem großen Sextfall<sup>375</sup> (f –

<sup>371</sup> Vgl. Martin Zenck: *Idylle und Abgrund. Schuberts Musik richtig interpretiert? Christian Zacharias am Klavier im Gespräch mit Martin Zenck*, München 1998 (Produktion des Bayerischen Rundfunks).

<sup>372</sup> Jaschinski 1987, a.a.O., S. 23.

<sup>373</sup> Jaschinski 1987, a.a.O., S. 27.

<sup>374</sup> Im Sinne der Kompositionslehre des Heinrich Schütz Schülers Christoph Bernhard, von dem auch einige Trauermusiken überliefert sind (z.B. *Prudentia prudentiana*, Hamburg 1669). Vgl. u.a. Hellmut Federhofer: *Die Figurenlehre nach Christoph Bernhard und die Dissonanzenbehandlung in Werken von Heinrich Schütz*, Kgr.-Ber. Bamberg 1953.

<sup>375</sup> Vgl. hierzu im vorangegangenen Abschnitt zur zweiten Klaviersonate die Anmerkung zum „Oktavfall“.

as: As als zugleich tiefstem Ton der Gesangsstimme innerhalb der Partitur)) komponiert Hartmann zwei simultan erklingende bzw. ineinander verschränkte und vertikal durch sämtliche Streichinstrumente geführte verminderte Septimenakkorde im Abstand einer kleinen Sekunde (cis/des – e – g – b und d – f – as – h). Begreift man den verminderten Septimenakkord als Kombination zweier Tritoni im Abstand einer kleinen Terz, deren Komplementärintervall wiederum die von Hartmann in diesem Zusammenhang verstärkt verwendete große Sexte darstellt, so wird die diesbezügliche Intention des Komponisten offenbar: Der „Diabolus in musica“ galt bereits Bach als bevorzugtes Symbol der Darstellung von Tod, Sünde und Klage und ist überdies als Keimzelle des verminderten Septimenakkordes die Stelle, an der die Kraft der traditionellen tonalen Ordnung im Sinne des 18./19. Jahrhunderts am stärksten abgeschwächt erscheint.

Ein weiteres Beispiel subtilst ausgeklügelter vertikaler Kompositionsarbeit immaniert der szenischen Katastasis (bis Takt 449) zu den Verszeilen:

..., DAS VOR HUNGER VERZERRTE GESICHT EINES KINDES, DER SCHREI EINER WAHNSINNIGEN  
UND DER TOD.

Waren zuvor noch die vermeintlichen Errungenschaften technischer Perfektion u.a. mittels Paraphrasierung reihentechnischer Verfahren musikalisch gedeutet worden – gleichwohl sich bei näherer Betrachtung hier bereits eine absichtsvolle Defektivität der Ausführung durch den Komponisten offenbart<sup>376</sup>, so erklingt auf die Worte SCHREI (Takt 436) und TOD (Takt 446) jeweils ein durch Streicher- und Bläser-Tutti geführter „unvollkommener“ Zwölftonakkord, da jedesmal ein prominenter Ton erst in zeitlicher Versetzung aufscheint. Obzwar die Reverenz zum Todesschrei von Bergs *Lulu* beinahe ostensibel gerät, bezeichnet die cum grano salis „regelwidrige“ Extrahierung der Töne Des (auf SCHREI; als dem Repräsentanten der Groteske) sowie B (auf TOD; als in Moll „in das Gewand der Nacht gekleidet“ und dem „Selbstmord“ nahestehend)<sup>377</sup> neben dem im Textzusammenhang erneut sinnfälligen Rekurs auf die Ästhetik Schubarts insbesondere

<sup>376</sup> Vgl. Heister 1989, a.a.O., S. 136.

<sup>377</sup> Schubart, a.a.O., S. 257-276.

auch eine implizite Kritik an dem aus Hartmanns Sicht hybriden Dominationsgedanken des Darmstädter Serialismus.<sup>378</sup>

Abseits der Frage nach einer Kategorisierung der *Gesangsszene* zwischen gleichsam „Neunter“ und somit symbolträchtig zudem „Unvollendeter“ Symphonie Hartmanns oder lediglich einer Vorstudie zur bis auf den *Simplicius* bis dato vernachlässigten Opernkomposition,<sup>379</sup> zeigt sich prinzipiell die theatrale<sup>380</sup> Konzeptualisierung des Werkes, ausgehend von so augenfälligen Momenten wie der Titulatur als „Szene“ bzw. dementsprechende Textpassagen (DER VORHANG HEBT SICH, (Takt 164-165), etc.) bis hin zu einer latent synästhetischen Komponente. Den Aspekt der Synästhesie von frühester Jugend an als Grundlage künstlerischer Apprehension begreifend,<sup>381</sup> waren für Hartmann wohl insbesondere die diesbezüglichen expressionistischen Experimente prägend, wie sie etwa in *Der Blaue Reiter*<sup>382</sup> von 1912 oder aber von Schönbergs Drama mit Musik *Die glückliche Hand*, op. 18 (UA: Wien 1924) amplifiziert worden waren. Neben seiner im Jahr 1912 veröffentlichten Schrift *Über das Geistige in der Kunst*<sup>383</sup>, welche auch die Interdependenzen von Farbe, Psyche und Musik behandelt, hatte Schönbergs Freund Kandinsky im *Blauen Reiter* zumal in wechselseitiger Imprägnation eine eigene Bühnenkomposition mit dem Titel *Der gelbe Klang*<sup>384</sup> und zudem einen Artikel<sup>385</sup> von Leonid Sabanejew über Alexander Skrjabin herausgegeben. Skrjabin wiederum war bei der Komposition seines *Prométhée. Le Poème du feu* (1908-1910) von einem farbenassoziierenden Clavier à lumières ausgegangen.<sup>386</sup> Diese ansatzweise skizzierte Tradition auf-

<sup>378</sup> Vgl. hierzu im Kapitel zur Inneren Emigration.

<sup>379</sup> Zu dieser Diskussion vgl. u.a. Jaschinski a.a.O., S. 18-19.

<sup>380</sup> Zum mittlerweile erweiterten Begriffsfeld der „Theatralität“ vgl. insbes. Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.): *Theatralität* Bde. I-VII, Tübingen u. Basel 1999-2004.

<sup>381</sup> Vgl. hierzu die entsprechenden Ausführungen zum musikalischen Expressionismus im Kapitel zur Inneren Emigration.

<sup>382</sup> Vgl. ebd. u. Fußnote 101.

<sup>383</sup> Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912.

<sup>384</sup> Abgedruckt in Kandinsky u. Marc (Hg.), a.a.O., S. 209-229.

<sup>385</sup> Leonid Leonidowitsch Sabanejew: *Prometheus von Skrjabin*, in: Kandinsky u. Marc (Hg.), a.a.O., S. 107-124.

<sup>386</sup> Vgl. hierzu ausführlich Clemens-Christoph v. Gleich: *Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin*, Balthoven 1963.



greifend, jedoch obligat in seinem Sinne deutend, setzt Hartmann nun beispielsweise in Takt 224 der *Gesangsszene* innerhalb der Textzeile:

IN DEN FÄRBEREIEEN ENTDECKTE MAN DAS GEHEIMNIS, DAS REINE PURPURROT UND DAS  
MAKELLOSESTE WEISS

auf die Silbe -ROT zuerst ein Des in der Baritonstimme, nach vorherigem irisierenden changieren zwischen D und C auf die Silben PUR-PUR, während die übrigen Instrumente torkulargleich pausieren. Wäre nach Skrjabins Clavier à lumière der Ton Des allerdings als Farbe Violett zu hören, so bedeutet in der oben zitierten Schrift Kandinskys dessen akribische Beschreibung der Farbe Rot als energetisch-unruhig die Variante Violett ihrerseits als erloschenes Rot in physischer wie auch psychischer Hinsicht: Die Metapher des erkalteten Blutes als neuerlicher Todes-Topos.

Schließlich noch einmal das für eine konzeptuelle Bestimmung im Hinblick auf Theatralität kategoriebildende Moment der Corporalität: – Hierfür sei neben der spieltechnischen Variante der sogenannten „Flutterzunge“ (z.B. Flötensolo, ab Takt 14 ff.) zugleich das kompositionstechnische „Herzschlag“-Motiv (z.B. Blechbläser, Takt 41 ff.) nach Vorbildern wie etwa Bergs „Lyrische Suite“ oder Mahlers „2. Symphonie“ exemplarisch angeführt. Der Terminologie Georg Kneplers folgend handelt es sich hierbei um „ein ‚biogenes‘, auf physiologische Grundlagen zurückgehendes Element der Musik“<sup>387</sup>, welches in der *Gesangsszene* wiederholt zwischen „Stocken“ und „Rasen“ intermittierend im Sinne einer Arrhythmie geführt wird. Bereits in Giraudoux' Drama unterliegt der Körper als zentraler Topos einer verbalen Auslotung sowohl in seiner szenischen Präsenz als auch seiner anwesenden Abwesenheit durch die Imagination. Hierfür stehen Sätze wie: MÄNNER BIS IN DIE FINGERSPITZEN; DU SCHEINST MIR HEUTE MORGEN BIS AN DIE ZÄHNE FRAU ZU SEIN; DEIN KÖRPER IST SCHWEIGSAM WIE EIN RÜCKEN und weiter: IHR KÖRPER IST IHR ALIBI, SIE SELBST SIND NIE DA. UND IHR KÖRPER IST DAS BESTE MITTEL UM IHRE ANWESENHEIT ZU VERSCHLEIERN. Es fällt allerdings zunächst auf, daß in Hartmanns Textexzerpt das Wort KÖRPER lediglich ein einziges mal explicit

<sup>387</sup> Heister a.a.O., S. 133.

aufscheint – zudem als vom symptomatischen Zustand der *Maladie* ergriffen, welchem sich der Körper des Komponisten zum Zeitpunkt der Kompositionsarbeit ja ebenfalls ausgeliefert sah:

UND DA, MIT EINEM MALE, ERHEBT SICH BINNEN EIN PAAR STUNDEN EIN ÜBEL UND BEFÄLLT DEN GESÜNDESTEN UND GLÜCKLICHSTEN ALLER KÖRPER! (...) DAS TÖDLICHE ÜBEL!

Doch vor allem eine Formulierung Giraudoux' erscheint in dem hier behandelten Zusammenhang von maßgeblich intentionaler Signifikanz für die *Gesangsszene* :

MEIN KÖRPER IST NIE ETWAS ANDERES GEWESEN ALS EINE STIMME, DIE ZU DIR SPRACH. (...) ÜBER DIE ZEITEN HINWEG, ÜBER DEN TOD, ÜBER DIE DICKICHTE ALLER TORHEITEN UND WEISHEITEN, (...)

Die in diesem Schlüsselzitat vorgenommene dimorphe Interpretation des Körpers nach der Stimme hin findet sich unter der Überschrift *Der Körper des Anderen* einige Jahre später auch in den von Roland Barthes parataktisch komponierten *Fragmenten einer Sprache der Liebe* wieder:

„Sein Körper war in zwei Hälften geteilt: einerseits sein eigentlicher Körper – seine Haut, seine Augen –, zart, warm; andererseits seine Stimme, kurz, verhalten, Anwendungen von Abneigung unterworfen, seine Stimme, die nicht bot, was sein Körper bot.“<sup>388</sup>

Obgleich die letztgenannten Zeilen Giraudoux' keinen wörtlichen Eingang in die Textvorlage zur *Gesangsszene* finden, können sie über den gelegentlich diskutierten Bezug zu Schönbergs *Moses und Aaron* hinaus<sup>389</sup> durchaus als plausible Begründung für die eingangs bereits genannte konzeptionelle Gestaltung der geplant gesprochenen Schlußsequenz bei Hartmann dienen. Diese Folgerung läßt sich ferner anhand der Interlinearien in Hartmanns Arbeitsexemplar<sup>390</sup> des Dra-

<sup>388</sup> Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt a.M. 1988, S. 158.

<sup>389</sup> Vgl. McCredie 1995, a.a.O., S. 167.

<sup>390</sup> Abdruck der diesbezüglich maßgeblichen Seiten in: Wagner u.a., a.a.O., S. 303.

mas *Sodom und Gomorrha* verifizieren. Hierin stehen die beiden Sätze: ES IST EIN ENDE DER WELT! DAS TRAURIGSTE VON ALLEN! vom Komponisten eindeutig als „Schluß“ bezeichnet. Die entscheidende Notiz Hartmanns findet sich jedoch auf der gegenüberliegenden Seite oberhalb der Personenliste des Dramas und lautet: „am Schluß wie Ende“. Es erscheint nun nicht eben abwegig, das Wort „Ende“ auf das Ende des Theaterstücks zu beziehen – bei Giraudoux heißt es dort:

*Weltuntergang. Alle werden vom Blitz erschlagen. Die Gruppen sind nur noch rauchende Aschehaufen.*

DIE STIMME JEANS Gnade, Himmel! Diese Nacht!

DIE STIMME LIAS Dank dir, Himmel! Diese Morgenrot!

*Der Oberste der Erzengel erscheint.*

DER ERZENDEL Werden sie nun endlich schweigen? Werden sie nun endlich sterben?

DER ENGEL Sie sind tot.

DER ERZENDEL Und wer spricht da noch?

DER ENGEL Sie. Der Tod hat nicht genügt. Das Spiel geht weiter.

*Die Welt verschwindet. Der Vorhang fällt.*

Liegt nach alttestamentarischer Vorstellung die Schöpfung der Welt und des Gesetzes (Torah) darin begründet, daß Gottes Stimme sich sprechend offenbarte,<sup>391</sup> so erneuert Spinoza in seinem *Tractatus theologicus-politicus* von 1670 die bereits von Philon von Alexandrien mit der Begrifflichkeit der Lichterscheinung für das „Auge der Seele“ geführte Diskussion<sup>392</sup>, nach realer oder „bloß“ imaginärer Präsenz<sup>393</sup> der Stimme als Medium der Prophetie.<sup>394</sup>

Hieraus ergibt sich ein nun Schlüsselmoment zum konzeptionellen Verständnis der *Gesangsszene* im Sinne eines konkret utopischen Postulats respektive fürderhin seiner politischen Implikation: Denn obgleich die (kranken) Körper ausgelöscht sind, welche seit Platon ohnehin nur noch die Schatten der Seelen

<sup>391</sup> Genesis 1; Exodus 20.

<sup>392</sup> Vgl. Donatella DiCesare: Art. *Stimme*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. 10, hg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer, Sp. 159-170.

<sup>393</sup> Zur Idee des Zeichens hinter der Stimme vgl. Petra Maria Meyer: *Die Stimme und ihre Schrift. Die Graphophonie der akustischen Kunst*, Wien 1993, S. 46-50.

<sup>394</sup> Vgl. Baruch Spinoza: *Theologisch-Politischer Traktat*, hg. v. Carl Gebhardt u. Günter Gawlick, Hamburg 1976, S. 17-18.

bezeichnen, existieren die Stimmen weiter-hin und überwinden den Tod als ein politisches „Aufhören-unter-Menschen-zu-sein“<sup>395</sup> im Sinne des „Non omnis confundar“<sup>396</sup>, das über ein lediglich metempsychotisches Moment hinausweist – wenngleich zunächst durchaus ambivalent, wie der diesbezügliche Kommentar von Heister verdeutlicht:

„Im Unterschied zu vielen früheren Werken fehlt hier der Verweis auf christliche Jenseitigkeit, auf Tröstung der Religion. Kein höheres Wesen rettet, kein Choral erklingt bei dieser Untergangsszene. Dem *Dies irae* folgt kein sänftigendes *Requiem aeternam*. Hartmann bleibt hier in den realen Schranken des Diesseits. Die Hoffnung auf eine „bessere Zukunft“ der Menschheit, die er zeitlebens nicht preisgab, sind in Gestalt und Gehalt des Werkes zurückgenommen. So aber wirken sie doch, getreu Hartmanns humanistischer Zielsetzung, als machtvoller musikalischer Protest, als Appell an den Hörer zur Einsicht und zu einem Handeln, das die im Werk vorangestellten Schrecken zu verhindern hilft. Wenn da Hoffnung ist, dann die eines Trotz alledem, entstanden aus tiefer Verzweiflung und aus dem Willen, die realen Gründe dieser Verzweiflung zu bekämpfen. Gerade aus dieser Absicht heraus versagt das Werk musikalisch-schönen Trost, apotheotische Abrundung.“<sup>397</sup>

Repräsentiert in der antiken Tragödie die Stimme in ihrer physischen Präsenz auch immer ein „Indiz einer aus dem mythischen Kosmos sich isolierenden menschlichen Identität“<sup>398</sup>, so erscheint der Mensch der *Gesangsszene* auf der Suche nach einer mit Nonos Worten „wirklichen Perspektive“<sup>399</sup> freilich auf sich selbst, d.h. die Grenzen seines Denkvermögens respektive seiner „selbst-geschaffenen Systeme“<sup>400</sup> zurückgeworfen: Zumal da der Fortschritt positiven Wissens immer zugleich auch systematisches Vergessen<sup>401</sup> des Vorangegangenen bedeutet und somit lediglich einer „verlängerten Gegenwart“ das Wort redet, wie Hannah Arendt mit Rekurs auf Heidegger über die Futurologie in einem Brief an selbigen

<sup>395</sup> Vgl. Arendt 2002, a.a.O. S. 31.

<sup>396</sup> Bloch 1974, a.a.O., S. 331.

<sup>397</sup> Heister 1989, a.a.O., S. 138-139.

<sup>398</sup> Hans-Thies Lehmann: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1991, S. 40.

<sup>399</sup> Nono, a.a.O..

<sup>400</sup> Arendt 2002, a.a.O., S. 366.

<sup>401</sup> Vgl. vorangegangenen Abschnitt zur Klaviersonate.

bemerkt, und fortfährt: „Worauf es im Grunde hinausläuft (...) ist, die Zukunft abzuschaffen – und dies, fürchte ich, ist gar nicht so utopisch, wie es klingt.“<sup>402</sup>

Die obzwar höchste, jedoch lediglich äußerlich-technische Kunstfertigkeit auf der reinen Herstellungsebene schlägt nun in der *Gesangsszene* auch „im symphonischen Apparat dieses spezifischen Musikdramas als Kunstwerk einer Zukunft, deren Verwirklichung es opponiert“<sup>403</sup> auf dem Zenit ihrer Entwicklung zwangsläufig in Vernichtung um – wie eben auch der Futurismus ob seiner rein materiellen Fortschrittsgläubigkeit, sowie seines pathologischen Narzißmus<sup>404</sup> nahezu zwangsläufig dem Faschismus anheimfiel –, doch erlöst gleichwohl gerade dadurch die mit ästhetisch qualifizierten Worten zu „ganzheitlicher Individualität“<sup>405</sup> zusammengeführte ethisch qualifizierte Stimme als nach außen gekehrter Inwendigkeit:

„und nicht ohne allertiefsten Grund sind erst die Wirrnisse, die luziferischen und auch satanischen Zusammenstürze alles Oberen, die paradox verfinsterten Adventsnächte der Neuzeit zur Geburtsstätte der Musik geworden. Darin aber zur Geburtsstätte unseres eigensten, geschichtlich innerlichen Wegs: als der Erlösung nicht nur vom Leib, sondern von jeder bloßen Pflicht und kahlen, bloß zwischenmenschlichen Definierbarkeit, als der Loslösung von allem Werkwesen, von aller Transzendenz, *in der der Mensch nicht vorkommt*; als der Loslösung schließlich zu einer Ethik und Metaphysik der Innerlichkeit, der brüderlichen Inwendigkeit, der sich selbst enthüllenden Heimlichkeit, die die gänzliche Sprengung der Welt sein wird und der Morgen der Wahrheit über allen vergehenden Gräbern.“<sup>406</sup>

Die in der *Gesangsszene* thematisierte Todeserfahrung, entspricht somit der von Arendt getroffenen Unterscheidung zwischen „wirklichem“ und „philosophischem“ Tod, also komplementär zwischen Unsterblichkeit und Ewigkeit,

<sup>402</sup> Zitiert nach Ursula Ludz (Hg.): *Hannah Arendt/Martin Heidegger. Briefe 1925 bis 1975*, Frankfurt/M. 1998, S. 202.

<sup>403</sup> Heister 1989, a.a.O., S. 136.

<sup>404</sup> Vgl. Fromm 1981, a.a.O., S. 61-96.

<sup>405</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Ausführungen zu dem auf Robert Musils Begriff vom „anderen Zustand“ basierenden Utopiebegriff Ingeborg Bachmanns bei Marion Schmaus: Art. *Bachmanns Utopiebegriff*, in: Monika Albrecht u. Dirk Göttsche (Hg.): *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2002, S. 220-222.

<sup>406</sup> Bloch 1974, a.a.O., S. 161.

denn „die philosophische Erfahrung des Ewigen, die Platon für ‚unaussprechbar‘ (ἀρρητος) und Aristoteles für ‚wort-los‘ (ἀνευ λόγου) gehalten hat und deren Begriff später in dem Paradoxon eines ‚stehenden Jetzt‘ (nunc stans) erscheint, kann sich nur außerhalb des Bereichs menschlicher Angelegenheiten vollziehen, wie sie nur den treffen kann, der die Pluralität der Menschengesellschaft verlassen hat.“<sup>407</sup> Dem Ort des Denkens im nunc stans, als einem „inneren Sich-Bewegen“<sup>408</sup> gleichsam in Gedanken-Gängen und verbunden mit der Frage, „wo wir eigentlich sind, wenn wir denken: den ‚topos‘ des Philosophen im ‚Sophistes‘“<sup>409</sup>, eignet eine Seinserfahrung als Erfahrung der Stimme auf prozessualer Handlungsebene, welche zugleich das Anwesen des Menschen „be-stimmt“<sup>410</sup> und doch allein in der Art des Schweigens ruft, etwas auch Dunkles zu sagen: Diese Dimension des Seins wird bei Heidegger als ein „Zusammengehören von Ruf und Gehör“<sup>411</sup> bedeutet, „insofern Anwesen Geheiß ist“<sup>412</sup>, worin Gedanke und Wort lediglich als Stimmecho erscheinen, denn „das Sagen des Denkens ist ein Erschweigen“<sup>413</sup>.



<sup>407</sup> Arendt 2002, a.a.O., S. 30-31.

<sup>408</sup> Ebd., S. 369.

<sup>409</sup> Arendt in einem Brief an Heidegger vom 27. März 1972; abgedruckt in: Ursula Ludz (Hg.) a.a.O., S. 231.

<sup>410</sup> Vgl. Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1959.

<sup>411</sup> Heidegger: *Zur Seinsfrage*, Frankfurt/M. 1959, S. 28.

<sup>412</sup> Ebd.

<sup>413</sup> Heidegger: *Nietzsche I*, Pfullingen 1961, S. 471.

– Und als kleine Pointe: Insofern erfährt in der *Gesangsszene* auch der Fragmentbegriff seine utopisch-amphibolische Relevanz: Denn die von Barthes aufgrund ihrer bezeichneten A-Corporalität<sup>414</sup> so ungeliebte Stimme Fischer-Dieskaus, für den Hartmann das Werk ja schrieb (s.o.), wäre und war – im Sinne der „voix phénoménologique“<sup>415</sup> Derridas – der ästhetischen Intention des Komponisten folgend hier dann doch die einzig angemessene.

---

<sup>414</sup> Vgl. Roland Barthes: *Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied?*, Berlin 1979, S. 25.

<sup>415</sup> Vgl. Jacques Derrida: *La voix et le phénomène*, Paris 1967.

## LITERATURVERZEICHNIS

### 1. Literatur von Karl Amadeus Hartmann und Hannah Arendt

**Hartmann**, Karl Amadeus: *Mein Ja zu Luigi Nono. Zur Aufführung von Nonos 'Canti di vita e d'amore'*, in: Jürg Stenzl (Hg.): *Luigi Nono. Texte Studien zu seiner Musik*, Zürich 1975, S. 328.

- : *Kranichstein als Impuls*, in: Friedrich Hommel (Hg.): *darmstadt in milano. testi immagini omaggio*, Darmstadt u. Mailand 1989, o.S..

**Hartmann**, Karl Amadeus / **Wahren**, Waldemar: *Die neurotische Symptomatik und ihre Beziehung zur Produktion. Briefe über Bruckner*, in: Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (Hg.): *Musik-Konzepte extra. Karl Amadeus Hartmann-Zyklus (Nordrhein-Westfalen 1989/1990)*, München 1989, S. 20-47.

**Thomas**, Ernst (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann. Kleine Schriften*, Mainz 1965.

Dieser Band beinhaltet neben Texten anderer Autoren (s. unter II.) auch die folgenden von Hartmann verfaßten Essays:

*Autobiographische Skizze*, 1955 (S. 9-16);

*Erinnerungen*, 1956 (S. 17-20);

*Hermann Scherchen* (S. 23-24);

*Lektionen bei Anton Webern*, 1941 (S. 26-32);

*Über mich selbst*, 1963 (S. 35-41);

*Von meiner Arbeit*, 1962 (S. 42-44);

*Bekenntnis zur Oper* (S. 45-47);

*Zu meinem ‚Simplicius Simplicissimus‘* (S. 49-52);

*Concerto funebre* (S. 53);

*Warum ist neue Musik so schwer zu hören?*, 1957 (S. 56-60);

*Emile - eine visionäre Spielerei*, 1963 (S. 61-65);

*Ist München reaktionär?*, 1953 (S. 66-69);

*Kunst und Politik*, 1962 (70-73);

*Gedanken zur Ausstellung „Entartete Kunst“*, 1962 (S. 74-76);

*In memoriam Helmut Jürgens* (S. 77);

*Bekenntnis zu Johann Sebastian Bach* (S. 78);

*An Wolfgang Amadeus Mozart* (S. 79);

*Zum 150. Geburtstag Richard Wagners*, 1962 (S. 81);

*Modest Mussorgsky im Lichte unseres Jahrhunderts*, 1951 (S. 82-85);

*Arnold Schönberg* (S. 84-85);

*Nachruf für Arthur Honegger*, 1955 (S. 86);

*Igor Strawinsky zum 70. und 80. Geburtstag* (S. 70);



**Arendt**, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München u. Zürich 2002.

- : *Macht und Gewalt*, München 1970.
- : *Über die Revolution*, München 1974.
- : *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, 3 Bde. Frankfurt 1980.
- : *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, München 1994.
- : *Vom Leben des Geistes*, 2 Bde. München 1979.
- : *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß*, hg. v. Ursula Ludz, München 1993.

**Ludz**, Ursula (Hg.): *Hannah Arendt / Martin Heidegger. Briefe 1925 bis 1975*, Frankfurt/M. 1998.

## 2. Noten und Partituren

**Hartmann**, Karl Amadeus: *Sonate "27. April 1945" für Klavier*, Mainz u.a. 1983 (Schott).  
Autographe Partitur im Privatbesitz von Bernhard Böttner.

- : *Gesangsszene für Bariton und Orchester zu Worten aus ‚Sodom und Gomorrha‘ von Jean Giraudoux*, Mainz u.a. 1965 (Schott).

**Schönberg**, Arnold: *Herzgewächse*, in: Wassily Kandinsky u. Franz Marc (Hg.): *Der Blaue Reiter*, München 1912, S. 230-237.

**Wagner**, Richard: *Siegfried. Klavierauszug mit Text*, hg. von Felix Mottl (1914), Frankfurt u.a. 1942 (Peters).

### 3. Ästhetische, wissenschaftliche und sonstige Literatur

**Adorno**, Theodor W.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 1974.

- : *Ästhetische Theorie*, in: *Gesammelte Schriften* Bd.7, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1970.
- : *Das Altern der Neuen Musik*, in: *Gesammelte Schriften* Bd. 14 (*Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*), hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1973, S. 143-167.
- : *Negative Dialektik*, in: *Gesammelte Schriften* Bd. 6, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1990.

**Akademie der Künste Berlin (West)** (Hg.): *Die Mitglieder und ihr Werk*, Berlin 1960, S. 60-61.

**Albrecht**, Monika / **Göttsche**, Dirk (Hg.): *Bachmann-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart u. Weimar 2002.

**Ansermet**, Ernest: *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein*, München 1965.

**Aristoteles**: *Die Nikomachische Ethik*, München 1978

- : *Politik*, München 1978.
- : *Der Staat der Athener*, Stuttgart 1993.
- : *Poetik*, Stuttgart 1982.
- : *Die kleinen naturwissenschaftlichen Schriften (Parva naturalia)*, hg. v. Eugen Dönt, Stuttgart 1997.

**Assmann**, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

**Attenkofer**, Margot: *Pressespiegel 1945-1963*, in: Renata Wagner u.a. (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, München u. Mainz 1980, S. 119-140.

**Augustinus**, Aurelius: *Confessiones*, hg. v. Joseph Bernhorst, München 1966.

**Bachmann**, Ingeborg: *In memoriam Karl Amadeus Hartmann*, in: Richard P. Hartmann (Hg.): *Epitaph Karl Amadeus Hartmann*, München 1966, S. 9; Abdruck mit Facsimile der Handschrift in: Renata Wagner u.a. (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, München u. Mainz 1980, S. 354-355.

- Barthes**, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt/M. 1988.
- : *Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied?*, Berlin 1979.
- Baumann**, Max Peter: Art. *Musik*, in: Christoph Wulf (Hg.): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim und Basel 1997, S. 974-984.
- Becker**, Tim / **Woebis**, Raphael: *Die ‚Amplificatio‘ der Phantastik durch die ‚Explanatio‘ der Signatur. Zur transepochnalen Präsenz von Michael Praetorius und Leonardo da Vinci bei Helmut Lachenmann*, erscheint in: Martin Zenck u.a. (Hg.): *Signatur und Phantastik in den schönen Künsten, der Literatur und in den Kulturwissenschaften der frühen Neuzeit*.
- Bekker**, Paul: *Musikpolitik*, in: *Die Musikpflege* 3 (1932), S. 364-367.
- : *Kunst und Revolution*, Frankfurt/M. 1919.
- : *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Berlin 1918.
- Benjamin**, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*, in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt/M. 1977, S. 251-262.
- : *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1977.
- : *Die Aufgabe des Übersetzers*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV/1, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1972.
- Bermbach**, Udo: *Politik und Anti-Politik im Kunst-Mythos*, in: Ders. u. Dieter Borchmeyer (Hg.): *Richard Wagner – ‚Der Ring des Nibelungen‘. Ansichten des Mythos*, Stuttgart u. Weimar 1995, S. 39-58.
- Best**, Otto F. (Hg.): *Expressionismus und Dadaismus*, Stuttgart 1996.
- Beyme**, Klaus v.: *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik*, Frankfurt/M. 1998.
- Bloch**, Ernst: *Geist der Utopie*, Frankfurt/M. 1973.
- : *Zur Philosophie der Musik*, hg. v. Karola Bloch, Frankfurt/M. 1974.
- : *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, Frankfurt/M. 1996.
- : *Philosophische Grundfragen I*, Frankfurt/M. 1961.
- Bock**, Gisela / **Skinner**, Quentin, / **Viroli** Maurizio (Hg.): *Machiavelli and Republicanism*, Cambridge 1990.
- Bordes**, Jacqueline: *Politeia dans la pensée Grecque jusqu'à Aristote*, Paris 1982.

- Brand**, Bettina (Hg.): „*Verfolgung und Wiederentdeckung*“. *Protokolle der Gesprächskonzerte des Vereins ‚musica reanimata‘ über die Komponisten Max Brand, Alfred Goodman, Józef Koffler und die Komponistin Ursula Mamlok*, Saarbrücken 2001.
- Breier**, Karl Heinz: *Hannah Arendt*, in: Theo Stammes u.a.: *Hauptwerke der politischen Theorie*, Stuttgart 1997, S. 9-19.
- Brinkmann**, Reinhold (Hg.): *Die neue Musik und die Tradition*, Mainz 1978.
- Busemann**, Karin: *Das ‚Geistliche‘ im Schaffen von Karl Amadeus Hartmann. Biographische, analytische und didaktische Aspekte des Vokalwerks*, Diss. Hannover 1991.
- Campbell**, Joseph: *Mythologien der Urvölker. Die Masken Gottes* Bd. 1, Basel 1991.
- Celan**, Paul: *Müllschlucker-Chöre, silbrig: aus Fadensonnen* (1968), abgedruckt in: Dietrich Klose (Hg.): *Über Mozart. Eine Anthologie*, Stuttgart 1991, S. 266.
- Cersovsky**, Helga: *Karl Amadeus Hartmann. Versuch einer historischen Positionsbestimmung*, Diplomarbeit Leipzig 1977.
- Cha**, Ho Sung: *Endlose Kombinationen. Betrachtungen zur Chronologie und zu den Kompositionsverfahren in K.A. Hartmanns Symphonien unter besonderer Berücksichtigung der vierten Symphonie*, Diss. Berlin 1995.
- Chargaff**, Erwin: *Kritik der Zukunft*, Stuttgart 1983.
- Cless**, Olaf: : *Wie soll man dieses Volk ändern?*, in: tageszeitung vom 07. Mai 1990.
- Coy**, Adelheid: *Die Musik der französischen Revolution*, München 1978.
- Cramer**, Heinz v.: *Zur Gesangsszene*. in: Ernst Thomas (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann. Kleine Schriften*, Mainz 1965, S. 96-102.
- : *Hartmann und das Musiktheater*, in: Renata Wagner u.a. (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, München u. Mainz 1980, S. 75-80.
- Däubler**, Theodor: *Expressionismus*, in: *Dichtungen und Schriften*, hg. von Friedhelm Kemp, München 1956.
- Dahlhaus**, Carl: *Thesen über engagierte Musik*, in: Otto Kolleritsch (Hg.): *Musik zwischen Engagement und Kunst*, Graz 1972, S. 7-19.
- : *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1994.
- : *Über die musikgeschichtliche Bedeutung der Revolution von 1848*, in: Melos (1978), S. 15-19.

- Dallapiccola**, Luigi: *Über Karl Amadeus Hartmanns Schaffen und seine Siebente Symphonie*, in: Ernst Thomas (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann. Kleine Schriften*, Mainz 1965, S. 90-92.
- : *Meine Erinnerungen an Karl Amadeus Hartmann*, in: *Melos* 37 (1970), S. 333-336.
- Danler**, Karl-Robert: *Vor zehn Jahren starb Karl Amadeus Hartmann: Versuch einer Rückerinnerung*, in: *Das Orchester* 21 (1973), S. 739-740.
- : *Musik in München*, München 1971.
- Derrida**, Jacques: *La voix et le phénomène*, Paris 1967.
- DiCesare**, Donatella: Artikel *Stimme*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. 10, hg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer, Sp. 159-170.
- Dibelius**, Ulrich: *Karl Amadeus Hartmann ist tot*, in: *Melos* 31 (1964), S. 9-11.
- : *Karl Amadeus Hartmann. Freiheit und Engagement in moderner Musik 1945-1965*, in: Ders.: *Moderne Musik 1945-1965*, München 1966, S. 69-78.
- : *Atem, Wachstum, Spannung. Zur Symphonik von Karl Amadeus Hartmann*, in: Renata Wagner u.a. (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, München u. Mainz 1980, S. 61-74.
- : *Der kurze Griff nach der Fülle des Lebens. Erinnerungen im Jahre, in dem er achtzig geworden wäre*, in: *Neue Musik Zeitung* 34 (1985), S. 46.
- : „*Politisch Lied ein garstig Lied*“. *Karl Amadeus Hartmanns Zweite Klaviersonate*, in: *MusikTexte* 39 (1991), S. 45-46.
- : *Hartmanns Idee einer Musica Viva*, in: Alexander L. Suder (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann*, Tutzing 1995, S. 68-77.
- : *Die Achte Symphonie von Karl Amadeus Hartmann*, in: Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (Hg.): *Musik-Konzepte extra. Karl Amadeus Hartmann-Zyklus (Nordrhein-Westfalen 1989/1990)*, München 1989, S. 80-88.
- Distefano**, Joseph: *The Symphonies of Karl Amadeus Hartmann*, Phil. Diss. Florida 1972.
- Droysen**, Johann Gustav: *Historik*, Stuttgart 1977.
- Dümling** Albrecht / **Girth** Peter (Hg.): *Entartete Musik. Eine kommentierte Rekonstruktion der Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, 3. Aufl., Düsseldorf 1993.
- Dux**, Günter: *Die Zeit in der Geschichte. Ihre Entwicklungslogik vom Mythos zur Weltzeit*, Frankfurt/M. 1992.

- Eberle**, Gottfried: *Die Götter wechseln, die Religion bleibt die gleiche. Neue Musik in Westdeutschland nach 1945*, in: Hanns-Werner Heister u. Dietrich Stern (Hg.): *Musik 50er Jahre*, Berlin 1980, S. 34-49.
- Egk**, Werner: *Konzertvergnügen bei den Juryfreien*, in: Renata Wagner u.a. (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, München u. Mainz 1980, S. 44-45.
- Eimert**, Herbert: *Ein Bekenntniswerk von fünf Komponisten. Jüdische Chronik*, in: Melos 33 (1966), S. 56-57.
- : *Karl Amadeus Hartmann. Zur Wiederkehr seines 70. Geburtstages*, in: Melos (1975), S. 375-378.
- Faulkner**, William: *Eine Legende*, Zürich 1955.
- Federhofer**, Hellmut: *Die Figurenlehre nach Christoph Bernhard und die Dissonanzenbehandlung in Werken von Heinrich Schütz*, Kgr.-Ber. Bamberg 1953.
- Fellerer**, Karl Gustav: *Der Akademismus in der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts*, Opladen 1976.
- Fischer**, Kurt: *Dokumente zur Geschichte des deutschen Rundfunks und Fernsehens*, Berlin 1957.
- Fischer-Lichte**, Erika u.a. (Hg.): *Theatralität* Bde. I-VII, Tübingen u. Basel 1999-2004.
- Floros**, Constantin: *Musik als Bekenntnis. K.A. Hartmann und seine 6. Symphonie*, in: Das Orchester 7/8 (1996), S. 3-8.
- Flusser**, Vilém: *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*, hg. v. Stefan Bollmann, Bensheim 1994.
- Fortner**, Wolfgang: *Karl Amadeus Hartmann. Zur Wiederkehr seines 70. Geburtstages*, in: Melos (1975), S. 375-378.
- Freudenfeld**, Burghard: *Sie pfeifen nicht mehr. Erfahrungen mit der ‚Musica viva‘ in München – Der Interpret des Modernen*, in: Sonntagsblatt (Hamburg) vom 14. März 1954; abgedruckt in Margot Attenkofer: *Pressespiegel 1945-1963*, in: Renata Wagner u.a. (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, München u. Mainz 1980, S. 133.
- Frevel**, Bernhard (Hg.): *Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung*, Regensburg 1997.
- Fromm**, Erich: *Die Seele des Menschen. Ihre Fähigkeit zum Guten und zum Bösen*, Frankfurt/M. u.a. 1981.
- Geiger**, Friedrich / **Schäfer**, Thomas (Hg.): *Exilmusik. Komposition während der NS-Zeit*, Hamburg 1999.

- Genet, Jean:** *Les Bonnes*, Paris 1958.
- Georgi, Steffen:** *Die Stunde Eins der Musik im deutschen Rundfunk*, in: Rundfunk-Orchester und -Chöre GmbH Berlin (Hg.): *Festkonzerte zum Jubiläum. 75 Jahre Rundfunk Sinfonieorchester Berlin*, Berlin 1998, S. 21-23.
- Gervinck, Manuel:** *Die Symphonie in Deutschland und Österreich in der Zeit zwischen den beiden Kriegen*, Regensburg 1985.
- Gilmore, Myrone (Hg.):** *Studies on Machiavelli*, Florenz 1972.
- Giraudoux, Jean:** *Sodom und Gomorrha*, Zürich u. New York 1944.
- Gleich, Clemens-Christoph v.:** *Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin*, Balthoven 1963.
- Glowczewski, Georg von:** *Der Kopenhagener Wellenplan 1948*, in: Winfried Lerg u. Rolf Steininger (Hg.): *Rundfunk und Politik 1923-1973*, Berlin 1975, S. 390-412.
- Goldschmidt, Harry:** *Hermann Scherchen. Gedanken und Aufzeichnungen, 1966*, in: Ders.: *Um die Sache der Musik*, Leipzig 1976.
- Goléa, Antoine:** Hartmann, Fortner und Boulez. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 122 (1961), S. 205.
- Greven, Michael Th.:** *Kritische Theorie und historische Politik. Theoriegeschichtliche Beiträge zur gegenwärtigen Gesellschaft*, Opladen 1994.
- Grün, Rita v.d.:** *Rundfunkentwicklung nach 1945*, in: Hanns-Werner Heister u. Dietrich Stern (Hg.): *Musik 50er Jahre*, Berlin 1980, S. 25-33.
- Gülke, Peter:** *Hartmanns ‚Sinfonia Tragica‘*, in: Konzertgesellschaft Wuppertal (Hg.): *Programmheft zum 4. Sinfoniekonzert (15. XI. 1992)*, S. 16-17.
- : *Fluchtpunkt Musik. Reflexionen eines Dirigenten zwischen Ost und West*, Kassel u. Stuttgart 1994.
- : *Zur Bestimmung des Sinfonischen bei Beethoven*, in: *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft* für 1970, Leipzig 1971, S. 67-93.
- Haas, Barbara:** *Die Musica viva unter dem Gründer und Leiter Karl Amadeus Hartmann. Eine Chronik in Erinnerungen und Dokumenten*, Diss. Eichstätt 1995.
- Häusler, Joseph:** *Karl Amadeus Hartmann*, in: Ders.: *Musik im 20. Jahrhundert. Von Schönberg zu Penderecki*, Bremen 1969, S. 184-189.
- Hagemann, Walter:** *Fernhören und Fernsehen*, Heidelberg 1954.
- Hagen, Hans:** *Der Scherbenhaufen. Musica viva: Nihilismus in der modernen Musik*, in: *Echo der Woche* vom 15. Dezember 1950, abgedruckt in Margot Atten-

kofer: *Pressespiegel 1945-1963*, in: Renata Wagner u.a. (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, München u. Mainz 1980, S. 127.

**Hahnheide**, Stefan (Hg.): *Hugo Distler im 3. Reich*, Osnabrück 1997.

**Halbwachs**, Maurice: *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris 1925.

(Deutsch: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt/M. 1985).

**Harth**, Dietrich: Art. *Gedächtnis und Erinnerung*, in: Christoph Wulf (Hg.): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim und Basel 1997, S. 738-744.

**Hartmann**, Richard P. (Hg.): *Epitaph Karl Amadeus Hartmann*, München 1966;

(darin Graphiken u.a. v. Greco; Le Corbusier; Miró; etc., sowie weitere Beiträge v.: Ingeborg Bachmann; Boris Blacher; Pierre Boulez; Heinz v. Cramer; Luigi Dallapiccola; Paul Dessau; Werner Egk; Wolfgang Fortner; Hans Werner Henze; Rafael Kubelik, Rolf Liebermann; Bruno Maderna; Oliver Messiaen; Marcel Mihalovici; Darius Milhaud; Luigi Nono; Carl Orff, Goffredo Petrassi; Michael Tippett; Bernd Alois Zimmermann).

**Havemann**, Robert: *Fragen, Antworten, Fragen. Aus der Biographie eines deutschen Marxisten*, Reinbek 1977.

**Heidegger**, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks* (mit einer Einführung v. Hans-Georg Gadamer), Stuttgart 1992.

- : *Zur Seinsfrage*, Frankfurt/M. 1959.

- : *Nietzsche I*, Pfullingen 1961.

- : *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1959.

**Heister**, Hanns-Werner: *Zur Semantik musikalischer Strukturen. Der Schlußsatz aus K.A. Hartmanns I. Sinfonie*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 18 (1976), S. 137-147.

- : *Politische Expressivität. Musikalische Humanität. Zum Werk K.A. Hartmanns*, in: Akademie der Künste, Junges Ensemble für Musiktheater (Hg.): *Simplicius Simplicissimus*, Berlin 1978, S. 31-34.

- : *Zur musikalischen Sprache des Widerstandes. K.A. Hartmanns 'Concerto funebre für Solo-Violine und Streichorchester'*, in: Kongreßbericht Bayreuth 1981, Kassel u. Basel 1984, S. 481-490.

- : *Elend und Befreiung. Karl Amadeus Hartmanns musikalischer Widerstand*, in: Ders. u. Hans-Günther Klein (Hg.): *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt/M. 1984, S. 273-288.

- : *Wort und Sinn in Karl Amadeus Hartmanns Instrumentalmusik. Die Klaviersonate ,27. April 1945'*, in: Ders. u. Hartmut Lück (Hg.): *Musik, Deu-*



*tung, Bedeutung. Festschrift für Harry Goldschmidt zum 75. Geburtstag*, Dortmund 1986, S. 112-122.

- : *Voller Angst vor dem Nazi-Terror. Wort und Sinn in Karl Amadeus Hartmanns Instrumentalmusik: Die Klaviersonate 27. April 1945*, in: *Musik-Texte* 11 (1985), S. 9-15.
- : *Weltuntergang und Widerstand. Karl Amadeus Hartmanns 'Gesangsszene' für Bariton und Orchester zu Worten aus 'Sodom und Gomorrha' von Jean Giraudoux*, in: Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (Hg.): *Musik-Konzepte extra. Karl Amadeus Hartmann-Zyklus (Nordrhein-Westfalen 1989/1990)*, München 1989, S. 128-139.
- : „Innere Emigration“, „verdeckte Schreibweise“, *kompositorischer Widerstand. K.A. Hartmanns Schaffen nach 1933*, in: *Kongreßbericht Wuppertal 1995*, Köln 1999, S. 237-250.
- : Artikel *Musik*, erscheint in: *Lexikon des Exils*.
- : *Für das Neue, Andere, Humane. Zum Begriff 'Politische Musik'*, in: *MusikTexte* 39 (1991), S. 47-48.
- : *Musik und Macht*, Laaber 2000.

**Heister**, Hanns-Werner / **Klein**, Hans-Günter (Hg.): *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt/M. 1984.

**Heister**, Hanns-Werner / **Stern**, Dietrich: *Musik 50er Jahre*, Berlin 1980.

**Heister**, Hanns-Werner / **Maurer Zenck**, Claudia / **Petersen**, Peter (Hg.): *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, Frankfurt/M. 1993.

- : *Einleitung: Vor sechzig Jahren begann die Vertreibung. Exil – Musik – Exilmusikforschung*, in: Dies. (Hg.): *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, Frankfurt 1993, S. 13-26.

**Hell**, Helmut: *Der musikalische Nachlaß Karl Amadeus Hartmanns in der Bayerischen Staatsbibliothek. Bestand und Erschließung*, in: Renata Wagner u.a. (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, München u. Mainz 1980, S. 147-160.

- : *Karl Amadeus Hartmanns „Innere Emigration“ vor und nach 1945. Die symphonische Ouvertüre 'China kämpft'*, in: Claus-Dieter Krohn u.a.: *Aspekte der künstlerischen inneren Emigration 1933-1945* (= Exilforschung Bd. 12), München 1994, S. 156-173.

**Henze**, Hans Werner: *Hartmanns Erste Sinfonie*, in: Ernst Thomas (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann. Kleine Schriften*, Mainz 1965, S. 89.

- : *Laudatio*, in: Renata Wagner u.a. (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, München u. Mainz 1980, S. 11-19.

- Heuß**, Alfred: *Auseinandersetzungen über das Wesen der neuen Musik. III. Über Arnold Schönberg*. In: Zeitschrift für Musik (1924), S. 110-111.
- Hörisch**, Jochen: *Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1988.
- Hoffmann**, Martin: *Karl Amadeus Hartmann und Ingeborg Bachmann. Musik und Literatur – eine Begegnung der Künste*, in: Musik in Bayern 61 (2001), S. 73-89.
- Holland**, Dietmar: *Bekenntnis und Engagement. Zur Musik Karl Amadeus Hartmanns*, in: Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (Hg.): Musik-Konzepte extra. *Karl Amadeus Hartmann-Zyklus (Nordrhein-Westfalen 1989/1990)*, München 1989, S. 47-59.
- Hommel**, Friedrich: 'Die Sache interessiert mich sehr...'. *Arnold Schönbergs Briefwechsel mit Wolfgang Steinecke*, in: Österreichische Musikzeitschrift 6 (1984), S. 320.
- (Hg.): *darmstadt in milano. testi immagini omaggio*, Darmstadt u. Mailand 1989.
- Hüschen**, Heinrich: *Die Musik im Kreise der artes liberales*, Kgr.-Ber. Hamburg 1956.
- Ingarden**, Roman: *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931.
- : *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk, Bild, Architektur, Film*, Tübingen 1962.
- Jaschinski**, Andreas: „Last der Tradition“. *Karl Amadeus Hartmann und die Symphonik des 19. Jahrhunderts*, in: Neue Zeitschrift für Musik 141 (1980), S. 225-228.
- : *Karl Amadeus Hartmann. Symphonische Tradition und ihre Auflösung*, München u. Salzburg 1982.
- : *Karl Amadeus Hartmann: Gesangsszene*, in: Melos 49/3 (1987), S. 18-43.
- : *Zur kompositorischen Konzeption Karl Amadeus Hartmanns am Beispiel des 'Concerto funebre' und der 8. Symphonie*, in: Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (Hg.): Musik-Konzepte extra. *Karl Amadeus Hartmann-Zyklus (Nordrhein-Westfalen 1989/1990)*, München 1989, S. 96-101.
- Jaschinski**, Andreas / **Hell**, Helmut: *Karl Amadeus Hartmann. Sinfonische Suite 'Vita Nova'*, in: Melos 50/4 (1988), S. 2-18.
- Kandinsky**, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912.
- Kandinsky**, Wassily / **Marc**, Franz (Hg.): *Der Blaue Reiter*, München 1912; (dokumentarische Neuausgabe hg. v. Klaus Lankheit, München 2000).

- Kannonier**, Reinhard: *Bruchlinien in der Geschichte der modernen Kunstmusik*, Wien u.a. 1987.
- Kapust** Wolfgang: *Entwicklung des Rundfunks nach 1945*, in: Jörg Aufermann u.a. (Hg.): *Fernsehen und Hörfunk für die Demokratie*, Opladen 1979, S. 34-51.
- Karbusicky**, Vladimir (Hg.): *Sinn und Bedeutung in der Musik*, Darmstadt 1990.
- Kater**, Michael H.: *Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*, München 2000.
- Kersten**, Michael: *Zu den vier Hartmann-Modellen. Ein Gespräch zwischen Eberhard Kloke, Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn*, in: Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (Hg.): *Musik-Konzepte extra. Karl Amadeus Hartmann-Zyklus (Nordrhein-Westfalen 1989/1990)*, München 1989, S. 60-66.
- Kolleritsch**, Otto (Hg.): *Musik zwischen Engagement und Kunst*, Graz 1972.
- (Hg.): *Der musikalische Futurismus. Ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne*, Graz 1976.
- Krause**, Andreas: *Karl Amadeus Hartmanns Werke für Klavier zu zwei Händen*, in: Alexander L. Suder (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann*, Tutzing 1995, S. 191-202.
- Kreile**, Reinhold: *Hartmann und wir Jungen*, in: Renata Wagner u.a. (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, München u. Mainz 1980, S. 106-108.
- Kreutziger-Herr**, Annette: *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1998.
- Kühnhardt**, Ludger: *Zukunftsdenker. Bewährte Ideen politischer Ordnung für das dritte Jahrtausend*, Baden-Baden 1999.
- Kulenkampff**, Hans-Wilhelm: *Monolog an den Freund*, in: Renata Wagner u.a. (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, München u. Mainz 1980, S. 23-27.
- Laux**, Karl: *Joseph Haas*, Berlin u. Düsseldorf 1954.
- : *Musik und Musiker der Gegenwart. Erster Band: Deutschland*, Essen 1949.
- LeBon**, Gustave: *Psychologie der Massen*, Stuttgart 1957.
- Lehmann**, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1991.
- : *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin 2002.
- Lerg** Winfried / **Steininger** Rolf (Hg.): *Rundfunk und Politik 1923-1973*, Berlin 1975.

- Lethen**, Helmut: *Neue Sachlichkeit. Studien zur Literatur des ‚Weißen Sozialismus‘*, Stuttgart 1975.
- Leuchtmann**, Horst: *Viva la musica viva!*, in: Renata Wagner u.a. (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, München u. Mainz 1980, S. 141-146.
- Lewinski**, Wolf-Eberhard v.: *Das letzte Gespräch mit Karl Amadeus Hartmann*, in: *Melos* 31 (1964), S. 12-15.
- : *The Variety of Trends in Modern German Music*, in: *The Musical Quarterly* 51 (1965), S. 166-179.
- Lichtenfeld**, Monika: *Neue Musik und ein Jubiläum in Köln (‚Friede Anno ‘48‘)*, in: *Melos* 36 (1969), S. 32.
- Lindlar**, Heinrich: *Hartmanns Achte Sinfonie*, in: *Die Musik* 17 (1963), S. 65-66.
- Lindner**, Burkhardt / **Lüdke**, W. Martin (Hg.): *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/M. 1980.
- Löhlein**, Heinz-Harald: *Der Historikerstreit auf dem Musiktheater. Karl Amadeus Hartmanns ‚Simplicius Simplicissimus‘ und Udo Zimmermanns ‚Weiße Rose‘ in Wiesbaden*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 5 (1987), S. 43-44.
- Lohmüller**, Helmut: *München. Hartmanns Symphonische Hymne*, in: *Melos* 2 (1976), S. 35.
- Lukács**, Georg: *Ästhetik* Bd. III, Neuwied u.a. 1972.
- : *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlin 1954.
- Lukowsky**, Rudolf: *Bekanntnis zur Humanität. Karl Amadeus Hartmann - ein bedeutender bürgerlicher Musiker*, in: *Musik und Gesellschaft* 20 (1970), S. 381-388.
- Macchiavelli**, Niccolò: *Der Fürst*, Stuttgart 1980.
- : *Discorsi. Gedanken über Politik und Staatsführung*, Stuttgart 1977.
- : *Geschichte von Florenz*, Zürich 1986.
- Mäckelmann**, Michael: *Schönberg und das Judentum. Der Komponist und sein religiöses, nationales und politisches Selbstverständnis nach 1921*, Hamburg 1984.
- Mann**, Golo: *Geschichte und Geschichten*, Frankfurt/M. 1962.
- Mann**, Thomas: *Zu Wagners Verteidigung*, in: *Musik-Konzepte* 5 (1978), S. 31-32.
- Marcuse**, Herbert: *Triebstruktur und Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1971.

- McCredie**, Andrew D.: *Karl Amadeus Hartmann. New Documents and Sources in a decennial Perspective*, in: *Miscellanea Musicologica* 7 (1975), S. 142-187.
- : *The Role of Sources and Antecedents in the compositional Process of Karl Amadeus Hartmann*, in: *Miscellanea Musicologica* 10 (1979), S. 166-212.
- : *Karl Amadeus Hartmann (1905-1963). New recoveries, research, publication and some formal aesthetic contemplations*, in: *Miscellanea Musicologica* 17 (1990), S. 167-192.
- : *Karl Amadeus Hartmann. Sein Leben und Werk*, Wilhelmshaven 1980.
- : *Die Jahre der schöpferischen Reifung (1927-1935) und die postum veröffentlichten Kompositionen der Kriegszeit (1939-1945)*, in: Renata Wagner u.a. (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, München u. Mainz 1980, S. 46-60.
- : *Zur Biographie Karl Amadeus Hartmanns*, in: Alexander L. Suder (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann*, Tutzing 1995(a), S. 11-67.
- : *Das Instrumentalschaffen Karl Amadeus Hartmanns*, in: Alexander L. Suder (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann*, Tutzing 1995(b), S. 104-174.
- : *Zu Hartmanns Konzert für Bratsche mit Klavier, begleitet von Bläsern und Schlagzeug*, in: Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (Hg.): *Musik-Konzepte extra. Karl Amadeus Hartmann-Zyklus (Nordrhein-Westfalen 1989/1990)*, München 1989, S. 70-72.
- Meyer**, Petra Maria: *Die Stimme und ihre Schrift. Die Graphophonie der akustischen Kunst*. Wien 1993.
- Metzger**, Heinz-Klaus: *Zu Arnold Schönbergs Fragment ‚Erster Psalm‘*, in: Ders. u. Rainer Riehn (Hg.): *Musik-Konzepte extra. Karl Amadeus Hartmann-Zyklus (Nordrhein-Westfalen 1989/1990)*, München 1989, S. 122.
- : *Addendum in motu contrario. Zum Schicksal des Webernschen Espressivo in der revolutionären Phase der seriellen Bewegung*, in: Ders. u. Rainer Riehn (Hg.): *Musik-Konzepte Sonderband. Anton Webern I*, München 1983, S. 207-210.
- Metzger**, Heinz-Klaus / **Riehn**, Rainer (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann-Zyklus (Nordrhein-Westfalen 1989/1990)* (=Musik-Konzepte extra), München 1989.
- : *Anton Webern I* (=Musik-Konzepte Sonderband), München 1983.
- Möller-Weiser**, Dietlind: *Untersuchungen zum I. Band des Syntagma musicum von Michael Praetorius*, Kassel u.a. 1993.
- Moldenhauer**, Hans: *Contemporary Composer's Eighth Symphony prepared for premiere*, in: *Music of the West* 17 (1962), S. 18.

- : *Webern an Hartmann. Bisher unveröffentlichte Briefe und Postkarten*, in: Renata Wagner u.a. (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, München u. Mainz 1980, S. 81-91.
- Moldenhauer**, Hans u. Rosaleen: *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werks*, Zürich 1980.
- Mozart**, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, (Facsimile-Reprint der 1. Aufl., Augsburg 1756) hg. v. Greta Moens-Haenen, Kassel u.a. 1995.
- Mundt**, Theodor: *Niccolò Machiavelli und das System der modernen Politik*, Berlin 1861.
- Nikolaus von Kues**: *De coniecturis*, in: *Philosophisch-theologische Schriften*, Bd II, hg. v. Leo Gabriel, Wien 1966.
- Nolte**, Ernst: *Der Faschismus in seiner Epoche*, München u. Zürich 1984.
- : *Martin Heidegger. Politik und Geschichte im Leben und Denken*, Berlin u. Frankfurt/M. 1992.
- Nono**, Luigi: *'Simplicius Simplicissimus' und 'Concerto funebre'*, in: Ernst Thomas (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann. Kleine Schriften*, Mainz 1965, S. 94.
- Palm-Beulich**, Helga-Maria: *Parodie und Parabel. Zu den musikdramatischen Arbeiten K.A. Hartmanns*, in: Alexander L. Suder (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann*, Tutzing 1995, S. 175-190.
- Panofsky**, Walter: *Konzertante Kontrapunkte*, in: Süddeutsche Zeitung vom 31. Dezember 1953; abgedruckt in Margot Attenkofer: *Pressespiegel 1945-1963*, in: Renata Wagner u.a. (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, München u. Mainz 1980, S. 132.
- Pfitzner**, Hans: *Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz: Ein Verwesungssymptom?*, München 1920 (2. Aufl.).
- Plessner**, Helmuth: *Die verspätete Nation*, Frankfurt/M. 1974.
- Polaczek**, Dietmar: *Danke mir nicht! Unendlichkeitsspiralen: Dallapiccolas Briefe an Zoltán Peskó*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 03. April 2003, S. 40.
- Postman**, Neil: *Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*, Frankfurt/M. 1985.
- Praetorius**, Michael: *Syntagma musicum*, 3 Bde. (Facsimile-Reprint der Ausgaben 1614-19), hg. v. Arno Forchert, Kassel u.a. 2001.
- Prieberg**, Fred K.: *Musik im NS-Staat*, Köln 2000.
- : *Musik und Macht*, Frankfurt/M. 1991.

- : *Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, Wiesbaden 1986.
- : *Probleme der Vergegenwärtigung*, in: Berliner Musiktage (Hg.): *Für Augen und Ohren. Berliner Musiktage 1980*, Berlin 1980, S. 106-111.
- Pringsheim**, Heinz: *Die ersten Töne im eiskalten Prinzregententheater*, in: Renata Wagner u.a. (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, München u. Mainz 1980, S. 96-100.
- Reichel**, Peter: *Der schöne Schein des Dritten Reichs. Faszination und Gewalt des Faschismus*, Frankfurt/M. 1993.
- Reif**, Adelbert (Hg.): *Hannah Arendt. Materialien zu ihrem Werk*, Wien u.a. 1979.
- Reinecke**, Hans-Peter (Hg.): *Das musikalisch Neue und die Neue Musik*, Mainz 1969.
- Rickenbacher**, Karl-Anton: *Vergessene Größe. Beginn einer Wiederentdeckung Karl Amadeus Hartmanns*, in: Fono Forum 39/2 (1994), S. 5.
- Riehl**, Wilhelm Heinrich: *Musikalische Charakterköpfe*, Stuttgart 1876.
- Riethmüller**, Albrecht: *Musik als Abbild der Realität. Zur Dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik*, Wiesbaden 1976.
- Romstoeck**, Walther: *Ars viva und Musica viva*, in: Renata Wagner u.a. (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, München u. Mainz 1980, S. 114-118.
- Rosenberg**, Wolf: *Karl Amadeus Hartmanns 6. Sinfonie. Uraufführung im 7. Musica viva Konzert in München*, in: Melos 20 (1953), S. 148.
- Ruppel**, Karl-Heinz: *Karl Amadeus Hartmann. Komponist, Vorkämpfer und Organisator*, in: Melos 22 (1955), S. 249-250.
- : *Karl Amadeus Hartmann. Versuch eine Porträts*, in: Renata Wagner u.a. (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, München u. Mainz 1980, S. 28-42.
- : *Karl Amadeus Hartmann zum 75. Geburtstag*, in: Mitteilungen des Musikverlags B. Schott's Söhne, o.J., o.S..
- : *Musica viva 1945-1958*, in: Ders. (Hg.): *Musica viva*, München 1959, S. 18-25.
- (Hg.): *Musica Viva*, München 1959.
- Sabanejew**, Leonid Leonidowitsch: *Prometheus von Skrjabin*, in: Wassily Kandinsky u. Franz Marc (Hg.): *Der blaue Reiter*, München 1912, S. 107-124.
- Sartre**, Jean-Paul: *Was ist Literatur? Ein Essay*, Hamburg 1958.
- : *Tote ohne Begräbnis*, Hamburg 1991.

- Schäfer**, Thomas (Hg.): *Luigi Nono. Aufbruch in Grenzbereiche*, Saarbrücken 1999.
- : „*Battles, hopes, difficulties – new Battles new hopes no difficulties*“. *Stefan Wolpes 'Battle Piece'*, in: Ders. u. Friedrich Geiger (Hg.): *Exilmusik. Kompositionen während der NS-Zeit*, Hamburg 1999, S. 232-266.
- Scherchen**, Hermann: *Alles hörbar machen. Briefe eines Dirigenten 1920-1939*, hg. v. Eberhardt Klemm, Berlin 1976.
- Schinköth**, Thomas: *Musik - das Ende aller Illusionen? Günter Raphael im NS-Staat*, Hamburg 1996.
- Schmidt-Garré**, Helmut: *Münchens Musica viva*, in: Renata Wagner u.a. (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, München u. Mainz 1980, S. 101-105.
- Schmitt**, Hans-Jürgen (Hg.): *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt/M. 1973.
- Schneider**, Frank: „*Welt, was frag ich nach dir?*“. *Politischer Geist im musikalischen Gedanken*, in: *MusikTexte* 39 (1991), S. 33-38.
- Schnelting**, Karl B. (Hg.): *Zeugen des Jahrhunderts. Porträts aus dem Musikerleben (Hans Heinz Stuckenschmidt / Ernst Krenek / Rolf Liebermann)*, Frankfurt/M. 1987.
- Schönberg**, Arnold: *Harmonielehre*, Wien 1911.
- Scholem**, Gerschom: *Tagebücher nebst Aufsätzen und Entwürfen bis 1923*, hg. v. Karlfried Gründer u. Friedrich Niewöhner, Frankfurt/M. 1993.
- Schubart**, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, S. 377-380 (Kap. *Charakteristikstück der Töne*); abgedruckt in: Walther Dürr: *Sprache und Musik. Geschichte – Gattungen – Analysemodelle*. Kassel u.a. 1994, S.275-276.
- Schütte**, Wolfgang: *Der deutsche Nachkriegsrundfunk und die Gründung der Rundfunkanstalten*, in: Winfried Lerg u. Rolf Steininger (Hg.): *Rundfunk und Politik 1923-1973*, Berlin 1975, S. 217-241.
- Schuh**, Willi: *Karl Amadeus Hartmanns Kammerkonzert*, in: *Schweizerische Musikzeitung* 109 (1969), S. 233.
- See**, Max: *Erinnerungen an Karl Amadeus Hartmann*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 125 (1964), S. 99-102.
- Sielecki**, Frank: *Das Politische in den Kompositionen von Helmut Lachenmann und Nicolaus A. Huber*, Saarbrücken 2000.
- Simmel**, Ernst: *Antisemitismus und Massen-Psychopathologie*, in: Ders. (Hg.): *Antisemitismus*, Frankfurt 1993, S. 58-100.



- Spahlinger**, Mathias: *wirklichkeit des bewusstseins und wirklichkeit für das bewusstsein. politische aspekte der musik*, in: MusikTexte 39 (1991), S. 39-41.
- Spinoza**, Baruch: *Theologisch-Politischer Traktat*, hg. v. Carl Gebhardt u. Günter Gawlick, Hamburg 1976.
- Stefan**, Paul: *Politische Musik?*, in: Anbruch (1931/Heft 1), S. 9.
- : *Wandlungen der Musikbiographie*, in: Anbruch (1934/Heft 8), S. 159-162.
- Steininger**, Rolf: *Rundfunkpolitik im ersten Kabinett Adenauers*, in: Ders. u. Winfried Lerg (Hg.): *Rundfunk und Politik 1923-1973*, Berlin 1975, S. 341-383.
- Stenzl**, Jürg: *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922-1952: Faschismus - Resistenza - Republik*, Amsterdam 1990.
- : *„Reinlichkeitsgefühl in Kunstdingen“. ‚Politische Musik‘ – Skizze einer Begriffsgeschichte*, in: MusikTexte 39 (1991), S. 48-55.
- Stern**, Dietrich: *Zu Hartmanns ‚Simplicius Simplicissimus‘*, in: Akademie der Künste, Junges Ensemble für Musiktheater (Hg.): *Simplicius Simplicissimus*, Berlin 1978, S. 28-30.
- Stuckenschmidt**, Hans Heinz: Artikel *Karl Amadeus Hartmann*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik 5 (1956), Sp. 1753-1755.
- : *Neue Musik. Mit einem Vorwort von Carl Dalhaus*, Frankfurt/M. 1981.
- : *Politische Musik. Zu Brecht-Eislers ‚Maßnahme‘*, in: Anbruch (1931/ Heft 1), S. 5-8.
- : *Braune Klänge*, in: Melos (1946), S. 9-11.
- Suder**, Alexander L. (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann*, Tutzing 1995.
- (Hg.): *Hugo Distler*, Tutzing 1990.
- Thomas**, Ernst: *Aspekte der neuen Musik: Musiktage in Donaueschingen und Braunschweig (Concerto funebre)*, in: Neue Zeitschrift für Musik 120 (1959), S. 614-618.
- : *Karl Amadeus Hartmann*, in: Neue Zeitschrift für Musik 124 (1963), S. 458.
- Tomek**, Otto: *„Unentbehrlich für das Profil unserer Zeit“. Zum Epitaph für Karl Amadeus Hartmann*, in: Neue Zeitschrift für Musik 128 (1967), S. 34-35.
- Traber**, Habakuk: *Exil und „Innere Emigration“. Über Wladimir Vogel und Karl Amadeus Hartmann*, in: Ders. u. Elmar Weingarten (Hg.): *Verdrängte Musik. Berliner Komponisten im Exil*, Berlin 1987, S. 165-180.

- : *Emigrierte Musik, Komponisten im Exil. Die Künste und Wissenschaften im Exil 1933-1945*, Gerlingen 1993.
- Trees**, Wolfgang / **Whiting**, Charles / **Omansen**, Thomas: *Drei Jahre nach Null. Geschichte der britischen Besatzungszone 1945-1948*, Düsseldorf 1978.
- Troller**, Georg Stefan: *Selbstbeschreibung*, München 1991.
- Troschke**, Michael von: *Der Begriff 'Expressionismus' in der Musikkultur des 20. Jahrhunderts*, Pfaffenweiler 1988.
- Trumpff**, Gustav Adolph: *Zwei neue Opernfassungen ('Simplicius Simplicissimus')*, in: *Die Musik* 11 (1957), S. 376.
- Tucholsky**, Kurt: *Politische Texte*, hg. v. Fritz J. Raddatz, Hamburg 1984.
- Ullmann**, Jakob: *Die macht der bilder und die kraft der sprache. Zur politischen dimension des musikalischen*, in: *MusikTexte* 39 (1991), S. 42-44.
- Ulm**, Renate (Hg.): *„Eine Sprache der Gegenwart“: musica viva 1945-1995*, München u. Mainz 1995.
- Vogt**, Hans: *Karl Amadeus Hartmann: Konzert für Klavier, Bläser und Schlagzeug (1953)*, in: Ders.: *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart 1972, S. 250-264.
- Voss**, Egon: *Sinfonien als Bekenntnisse zur Humanität. Zur Sinfonik Karl Amadeus Hartmanns*, in: *Melos* (1976), S. 91-93.
- : *Die Kammermusik im Schaffen Karl Amadeus Hartmanns*, in: Stadt Köln (Hg.): *Musik aus der Emigration. Eine Dokumentation*, Köln 1985, S. 44-51.
- : *Hartmanns Sechste Sinfonie*, in: Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (Hg.): *Musik-Konzepte extra. Karl Amadeus Hartmann-Zyklus (Nordrhein-Westfalen 1989/1990)*, München 1989, S. 147-152.
- : *Karl Amadeus Hartmann*, in: *Musik in Bayern* 30 (1985), S. 5-10.
- : Artikel *Simplicius Simplicissimus. Drei Szenen aus seiner Jugend*, in: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters Bd. 2, S. 708-710.
- Wackenroder**, Wilhelm Heinrich: *Werke und Briefe*, Heidelberg 1967.
- Wagner**, Klaus: *Hartmanns VII. Sinfonie: Musik einer apokalyptischen Zeit*, in: *Melos* 26 (1959), S. 151.
- Wagner**, Renata / **Attenkofer**, Margot / **Hell**, Helmut (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, München u. Mainz 1980.
- Wagner**, Richard: *Oper und Drama*, Stuttgart 1994.

- Walter**, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732.
- Warnaby**, John: *Karl Amadeus Hartmanns 'Klagegesang' and the re-emergence of his early music*, in: *Tempo* 180/1 (1992), S. 6-12.
- Weigel**, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien 1999.
- Wörner**, Karl H.: *Die Musik in der Geistesgeschichte. Studien zur Situation der Jahre um 1910*, Bonn 1970.
- Wulf**, Joseph: *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh 1953.
- Zeller**, Hans Rudolf: *Hartmanns 'Concerto funebre' und die Modifikation*, in: Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (Hg.): *Musik-Konzepte extra. Karl Amadeus Hartmann-Zyklus (Nordrhein-Westfalen 1989/1990)*, München 1989, S. 106-117.
- Zenck**, Martin: *Das revolutionäre Exilwerk des Komponisten Stefan Wolpe - mit kritischen Anmerkungen zur Musikgeschichtsschreibung der dreißiger und vierziger Jahre*, in: Claus-Dieter Krohn u.a. (Hg.): *Künste im Exil* (= Exilforschung Bd.10), München 1992, S. 129-151.
- : *Nono - Mozart. Das Verstehbare und Nicht-Verstehbare ihrer Kunst*, in: Siegfried Mauser (Hg.): *Kunst verstehen - Musik verstehen*, Laaber 1994, S. 215-236.
- : *Kunst als begriffslose Erkenntnis. Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*, München 1977.
- : *Weberns Wiener Espressivo. Seine Voraussetzungen im späten Mittelalter und bei Beethoven*, in: Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (Hg.): *Musik-Konzepte Sonderband. Anton Webern I*, München 1983, S. 179-206.
- : *Zum Begriff des Klassischen in der Musik*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 4, (1982), S. 271-292.
- : *Tradition as authority and provocation: Anton Webern's confrontation with Johann Sebastian Bach*, in: Don O. Franklin (Hg.): *Bach Studies*, Cambridge 1989, S. 297-322.
- : *Idylle und Abgrund. Schuberts Musik richtig interpretiert? Christian Zacharias am Klavier im Gespräch mit Martin Zenck*, München 1998 (Produktion des Bayerischen Rundfunks).
- : *Transgression von Lebenszyklus und Lebenswerk: Pierre Boulez' ,rituel in memoriam Bruno Maderna' (1974/75)*, in: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.): *Ritualität und Grenze* (=Theatralität, Band V), Tübingen u. Basel 2003, S. 45-58.

- : *Entwurf einer Soziologie der musikalischen Rezeption*, in: Die Musikforschung 33 (1980), S. 253-279.
  - : *„Müllschlucker-Chöre, silbrig“: Paul Celans Mozart-Gedicht*, II. Modell innerhalb des Vortrags *Die Notwendigkeit der Kunst da zu sein* am Goethe-Institut München, 06.10.1997 in Leipzig.
- Zillig**, Winfried: *Hartmanns sinfonische Bekenntnisse*, in: Melos 26 (1959), S. 287-292.
- : *Erinnerungen an Hindemith und Hartmann*, in: Musik und Szene 8 (1963), S. 1-6.
  - : *Variationen über neue Musik*, München 1964.
- Zimmermann**, Bernd Alois: *Begegnung mit Karl Amadeus Hartmann* (Beitrag zum *Epitaph Karl Amadeus Hartmann*, hg. v. Richard P. Hartmann, München 1966, S. 62); abgedruckt in: Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (Hg.): *Musik-Konzepte extra. Karl Amadeus Hartmann-Zyklus (Nordrhein-Westfalen 1989/1990)*, München 1989, S. 68.
- Zuber**, Barbara: *Tumultuoso - Gegenaktion. Karl Amadeus Hartmanns 'Sinfonia Tragica' (1940/1943)*, in: Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (Hg.): *Musik-Konzepte extra. Karl Amadeus Hartmann-Zyklus (Nordrhein-Westfalen 1989/1990)*, München 1989, S. 156-167.

**LEBENS LAUF****Raphael Günter Wolfgang WOEB S**

geboren	19. Juni 1969
Juli 1988	<i>Zeugnis der allgemeinen Hochschulreife</i> am Albrecht-Dürer-Gymnasium zu Nürnberg
Januar 1989 – März 1990	Grundwehrdienst (W/15) in Regensburg und Hemau
April 1990 – September 1992	Klavierstudium bei Prof. Bernhard Böttner (Nürnberg)
Oktober 1992 – April 2000	Studium der Fächer Historische Musikwissenschaft und Politikwissenschaft, sowie Ethnomusikologie und Theaterwissenschaft an den Universitäten Bayreuth und Bamberg mit Abschluß <i>Magister Artium</i> ; diverse Auslandsaufenthalte
seit Mai 2000	Mitarbeiter und Lehrbeauftragter an der Professur für Historische Musikwissenschaft (Prof. Martin Zenck) der Otto-Friedrich-Universität Bamberg; u.a. Förderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft im Rahmen des DFG-Langzeitprojekts im SPP „Theatralität“ (Teilprojekt: „Inszenierungsstrategien von Musik und Theater und ihre Wechselwirkungen“); zahlreiche Publikationen
Oktober 2002 – Februar 2004	Promotionsstudium an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg