

*Osnabrücker Jahrbuch*  
*Frieden und Wissenschaft*

**II/1995**

**Dialog**  
**Wissenschaft – Gesellschaft – Politik – Kultur**

**Universitätsverlag Rasch Osnabrück**



Karl Amadeus Hartmann (1905–1963)

# **musica pro pace\***

25. Oktober 1994  
(zum Osnabrücker Friedenstag)

Ausführende:

**Carol Saint-Clair**, Sopran

**Peter Starke**, Klavier

**Dr. Stefan Hanheide**, Kommentar

**musica pro pace** ist eine kulturelle/kulturwissenschaftliche Komponente der *Osnabrücker Friedensgespräche*, die Kompositionen beleuchten will, welche die Verderbnis des Krieges und die Sehnsucht der Menschen nach Frieden musikalisch zum Ausdruck bringen. Die große Anzahl solcher Werke innerhalb der Musikgeschichte ist bis heute weitgehend unbekannt und wartet darauf, in ihrer spezifischen Eigenart erkannt und gehört zu werden. Die Wiedergabe derartiger Kompositionen und ein analysierender wissenschaftlicher Kommentar bilden eine Einheit, in der die Zuhörenden die emotionale Wirkung der Musik und Aspekte ihres Aussagegehalts innerhalb des historischen Kontextes zugleich erfahren können.

---

\* 1994 in Zusammenarbeit mit dem Kulturamt Osnabrück durchgeführt unter dem Titel »musica pro pace/Klingendes Rathaus«

**Stefan Hanheide**

## **Pazifismus und Antifaschismus in der Musik von Karl Amadeus Hartmann**

### **I. Die Erfahrung tiefer Menschenverachtung als Sujet der *Klaviersonate 27. April 1945***

In einem Brief von 1916 berichtet Paul Hindemith über den kurz zuvor bekannt gewordenen Kriegstod seines Vaters. Dann fährt er fort:

»Jetzt genug des Traurigen! Sie erfahren wohl auch noch genug davon, und darum ist es gar nicht nötig, daß ich auch noch lamentiere und Ihnen etwas vorjammere. Der ganze Krieg ist traurig genug und da ist es gut, wenn man dieser ganzen Zeit die ›Singspielhalle des Humors‹ gegenüberstellen kann; das hilft über vieles hinweg. Ich habe das gut fertig gebracht und deshalb leide ich auch gar nicht unter den trüben Zeiten. Im Gegenteil! Ich habe mich nicht klein kriegen lassen, war sogar von einer quasi rasenden Arbeitslust besessen und habe es zu manchem schönen Erfolg gebracht.«<sup>1</sup>

1946 schreibt Karl Amadeus Hartmann an Hindemith: »12 Jahre hatte ich keine Aufführung meiner musikalischen Arbeiten in Deutschland. Meine politische Einstellung machte es mir unmöglich, irgendwelche Konzessionen zu schließen.«<sup>2</sup>

In einem Aufsatz über »Kunst und Politik« kommentiert Hartmann später:

»Den deutschen Künstlern hat es wenig genützt, daß sie immer wieder vermeinten, unpolitisch bleiben zu können. 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. Um alles zu sagen: Der Künstler hat sicher eine politische Funktion und muß wohl auch eine politische Anschauung haben, wenn er in seiner Zeit stehen will.«<sup>3</sup>

Die Montage dieser Aussagen läßt zwei Wege erkennen, die die Musikauffassung in diesem Jahrhundert gegangen ist. Den einen Weg – vielleicht nennt man ihn den bürgerlichen – weist das Hindemith-Zitat aus: Bei ihm fungiert Musik als Medium zum Wegsehen, zum Verdrängen von leidvoller Erfahrung. Diese Auffassung umreißt eine Grundfunktion alles Ästhetischen, die im 19. Jahrhundert ausgeprägt wurde: Musik sollte hineinversetzen in eine schöne Welt jenseits aller oft häßlichen Realität. Den anderen, seinen Weg, erfaßt Hartmann mit der Bezeichnung »engagierte Musik«.<sup>4</sup> Er kann wohl auch »linksorientiert« genannt werden.<sup>5</sup> Hier vermittelt Musik das Hinsehen auf die Mißstände der Welt, den Ausdruck des Mitempfindens.

<sup>1</sup> Paul Hindemith. *Briefe*. Hg. Dieter Rexroth. Frankfurt/M.: Fischer, 1982, 44.

<sup>2</sup> Bayerische Staatsbibliothek München, Ana 407, Hindemith, Paul (1946).

<sup>3</sup> Karl Amadeus Hartmann. *Kleine Schriften*. Mainz: Schott, 1965, 71f.

<sup>4</sup> So ist es nachvollziehbar, daß die Komponisten Hans-Werner Henze, Luigi Nono und Bernd Alois Zimmermann zu seinen engsten musikalischen Freunden zählten. (Mündliche Mitteilung von Frau Elisabeth Hartmann gegenüber dem Verfasser am 9. September 1994. Vgl. auch die Laudatio Henzes in *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva. Katalog zur Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek*. München: Piper, 1980, 11-19.)

<sup>5</sup> Die Bemerkung McCredies, Hartmann sei für einen »militanten Sozialismus eingetreten« (Andrew D. McCredie. *Karl Amadeus Hartmann. Sein Leben und Werk*. Wilhelmshaven: Heinrichhofen, 1980, 25), ist demgegenüber problematisch, denn militante Haltungen lassen sich bei Hartmann nicht ausmachen.

In den zwanziger Jahren sah man Hartmann – genauso wie Hindemith – zunächst als *enfant terrible*.<sup>6</sup> Später schreibt er, erst Hermann Scherchen habe ihn darauf gebracht, wohin es mit ihm und seinen Kompositionen eigentlich hinaus wollte.<sup>7</sup> Damit ist nicht nur eine handwerklich-kompositorische Ausrichtung gemeint, sondern auch eine politische. Der Dirigent Hermann Scherchen vertrat schon in den zwanziger Jahren eine sozialistisch orientierte Musikauffassung<sup>8</sup>. Hartmann lernte ihn um 1931 kennen und sah in ihm seinen eigentlichen Lehrer.

So versuchte Hartmann nach der politischen Wende von 1933 ein Bekenntnis in Musik abzulegen, wovon unter anderem sein *Poème symphonique MISERAE* zeugt<sup>9</sup>, das folgende Widmung trägt: »Meinen Freunden, die hundertfach sterben mußten, die für die Ewigkeit schlafen – wir vergessen Euch nicht. (Dachau 1933/34)«. Später schrieb er ergänzend, dieses Werk »wurde zum Gedenken damaliger politischer und jüdischer Verfolgter, die in Dachau ermordet wurden, geschrieben.«<sup>10</sup> Das etwa 17minütige Orchesterwerk *MISERAE* stellt wohl die früheste musikalische Auseinandersetzung mit dem nationalsozialistischen Terror in den Konzentrationslagern dar – Arnold Schönberg etwa gelangte erst 12 Jahre später zu einem ähnlich gelagerten Werk in der Kantate *A Survivor from Warsaw* op. 46 (1947). Ebenso legt Hartmann mit seinem Werk einen unzweifelbaren Beweis vor, daß die Bevölkerung von den Konzentrationslagern bereits zu deren Anfängen wußte.<sup>11</sup>

Hartmann verzichtete vollständig auf Aufführungen seiner Werke im nationalsozialistischen Deutschland. Allein im Ausland gab es einige Aufführungen; so die des *MISERAE* 1935 in Prag.<sup>12</sup> Diese blieben den deutschen Kulturbehörden jedoch nahezu unbekannt, so daß Hartmann als namenloser, unbescholtener deutscher Bürger die Zeit überstand; selbst Auslandsreisen waren ihm möglich<sup>13</sup>.

Alle Werke dieser Zeit der »inneren Emigration«, wie Hartmann sie bezeichnete<sup>14</sup>, tragen den Stempel des Antifaschismus und zeugen von tiefer Betroffenheit, ohne jedoch aus unmittelbarer Betroffenheit heraus komponiert worden zu sein. Allein die *Sonate 27. April 1945* bildet hier eine Ausnahme. Das Datum nennt den Zeitpunkt eines Erlebnisses, das das Komponieren initiierte. Die Vorbemerkung gibt Hinweise auf den Entstehungsanlaß. Sie lautet in der Originalhandschrift:

<sup>6</sup> Max See. »Erinnerungen an Karl Amadeus Hartmann«. *Neue Zeitschrift für Musik* 25 (1964), 9f. Schon die Titel seiner Werke aus dieser Zeit belegen das: Er komponierte u. a. eine *Jazz-Toccat-Fuge*, eine *Burleske Musik* und eine Reihe von sozialkritischen Kurzopern unter dem Titel *Das Wachsfigurenkabinett*.

<sup>7</sup> »Autobiographische Skizze (1955)«. Hartmann, *Kleine Schriften*, 12.

<sup>8</sup> Darin spielte er eine wichtige Rolle neben der Linie Eisler/Weill. Vgl. Eckard John. *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994, 121ff.

<sup>9</sup> Daneben sein erstes Streichquartett mit seinem unmißverständlichen Ton der Betrübnis und Anklängen an jüdische Melodik sowie seine *Erste Sinfonie*, die mit Walt Whitmans Worten beginnt: »Ich sitze und schaue aus auf alle Plagen der Welt«.

<sup>10</sup> In einem Brief an den Besitzer des Manuskripts, Hans Moldenhauer, vom 24. Dezember 1958, zit. n. dem von Andrew D. McCredie verfaßten Vorwort der Partitur, Mainz: B. Schott's Söhne, 1977.

<sup>11</sup> Die Vermutung einer retrospektiven Widmung haben sowohl die Witwe des Komponisten, Frau Elisabeth Hartmann, als auch der Hartmann-Forscher Andrew D. McCredie zurückgewiesen.

<sup>12</sup> Als Uraufführung auf dem Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik unter Hermann Scherchen. In London 1938 erklang das *I. Streichquartett*; außerdem gab es Aufführungen in Belgien und in der Schweiz.

<sup>13</sup> Hartmann hatte in dieser Zeit keine Anstellung, er lebte mit seiner Frau und seinem 1935 geborenen Sohn Richard in München von den Zuwendungen der Eltern seiner Frau.

<sup>14</sup> »Autobiographische Skizze (1955)«. Hartmann, *Kleine Schriften*, 14.

Faksimile 1:

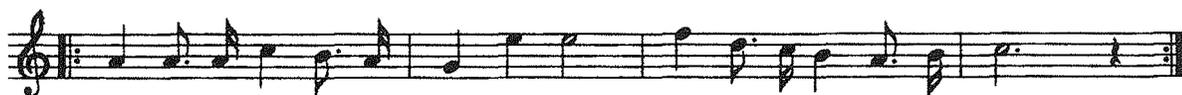
An 27. und 28. April 1945 schleppte mit ein  
Menschenstrom von Dachau, "Nichtkämpflingen" an uns vorbei -  
immerdill vor der Fron -  
immerdill vor des Land -  
immerdill vor des Leid -

Bayerische Staatsbibliothek München, Nachlaß K. A. Hartmann.  
Mit freundlicher Genehmigung von Frau E. Hartmann, München.

Hartmann lebte mit seiner Familie in der Endphase des Krieges in einem kleinen Haus in Kempfenhausen am Starnberger See. Dort erlebte die Familie den Vorbeimarsch von Dachauer KZ-Häftlingen, die vor den heranrückenden Amerikanern versteckt werden sollten und weiter ins Gebirge getrieben wurden. Der Marsch begann am 26. April abends; fast siebentausend Häftlinge wurden auf den Weg geschickt, mit Schüssen und unter Einsatz von Hunden. Die exakten Zahlen sind bekannt, es waren 4150 Russen, 1524 Juden, darunter 341 Frauen, und 1213 sog. »Reichsdeutsche«. Das Ziel war die kleine Ortschaft Waakirchen bei Bad Tölz. Augenzeugen berichten, daß immer wieder Häftlinge vor Erschöpfung zusammenbrachen und am Straßenrand liegenblieben, teils auch erschossen wurden. Versuche, die sich vorbeischleppenden Menschen mit Nahrung zu versorgen, wurden von der SS unterbunden. Die Befreiung erlebten die Häftlinge am Morgen des 2. Mai in der Nähe von Bad Tölz. Das KZ in Dachau war von den Amerikanern bereits am 29. April erreicht worden. Wieviele Häftlinge den Marsch überlebten, ist nicht bekannt.<sup>15</sup>



1. Brü - der, zur Son - ne zur Frei - heit, Brü - der zum Lich - te em - por! —  
2. Seht, wie der Zug der Mil - li - onen, end - los aus Näch - ti - gem quillt,  
3. Brü - der in eins nun die Hän - de, Brü - der das Ster - ben ver - lacht!



Hell aus dem dunk - len Ver - gang — nen leuch - tet die Zu - künft em - por.  
bis eu - er Sehn - sucht Ver - lan — gen Him - mel und Nacht ü - ber - schwillt.  
E - wig der Sklav' - rei ein En — de, hei - lig die letz - te — Schlacht.

<sup>15</sup> Hans Holzhaider. »Der Elendszug nach Süden. Von Dachau nach Waakirchen: Der Marsch von KZ-Häftlingen in den letzten Kriegstagen«. *Süddeutsche Zeitung* v. 8./9. Juli 1989, Wochenendbeilage, 111.

Dies ist also das Erlebnis, das der Komposition der Klaviersonate zugrunde liegt. Die Unmittelbarkeit von Erlebnis und Komposition ist in der Musik spürbar. Das größte Gewicht nimmt der dritte Satz ein. Hartmann komponiert hier einen Trauermarsch, dem er die Melodie des Liedes *Brüder zur Sonne, zur Freiheit* zugrunde legt. Es ist das russische Lied der politischen Gefangenen im Zarenreich, dessen deutschen Text Hermann Scherchen schrieb und in Deutschland einführte. Während der Weimarer Republik war es als Gewerkschaftslied gebräuchlich.

Hartmann versetzt dieses Marschlied in die viel langsamere Bewegung des Trauermarsches, der mit »Adagio marziale« überschrieben ist (s. Faksimile 2). Eine ostinate Baßbewegung unterstreicht die Unerbittlichkeit des langsamen Voranschreitens. Man stelle sich bildlich vor, wie die Häftlinge sich in der Dunkelheit vorbeischleppen, memoriere dabei die Worte, die diese Liedmelodie trägt, und es stellt sich eine ergreifende Wirkung von größter Tiefe ein. Das wortlose Melodiezitat erreicht hier den höchsten Grad seiner Ausdruckskraft, dadurch nämlich, daß es in Kombination tritt mit einem anderen musikalischen Bedeutungs- und Wirkungsträger, dem Trauermarsch, und erweitert wird durch außermusikalische Bilder und Empfindungen der historischen Situation.<sup>16</sup> Der Satz ist, wie häufig die langsamen Sätze bei Hartmann, als Steigerungsanlage komponiert und gipfelt in Akkordschlägen in dreifachem fortissimo, denen Hartmann an drei Stellen die Spielanweisung »anklagend« beigibt. Der Satz nimmt dann den Anfangsteil wieder auf und schließt im pianissimo.

Faksimile 2:

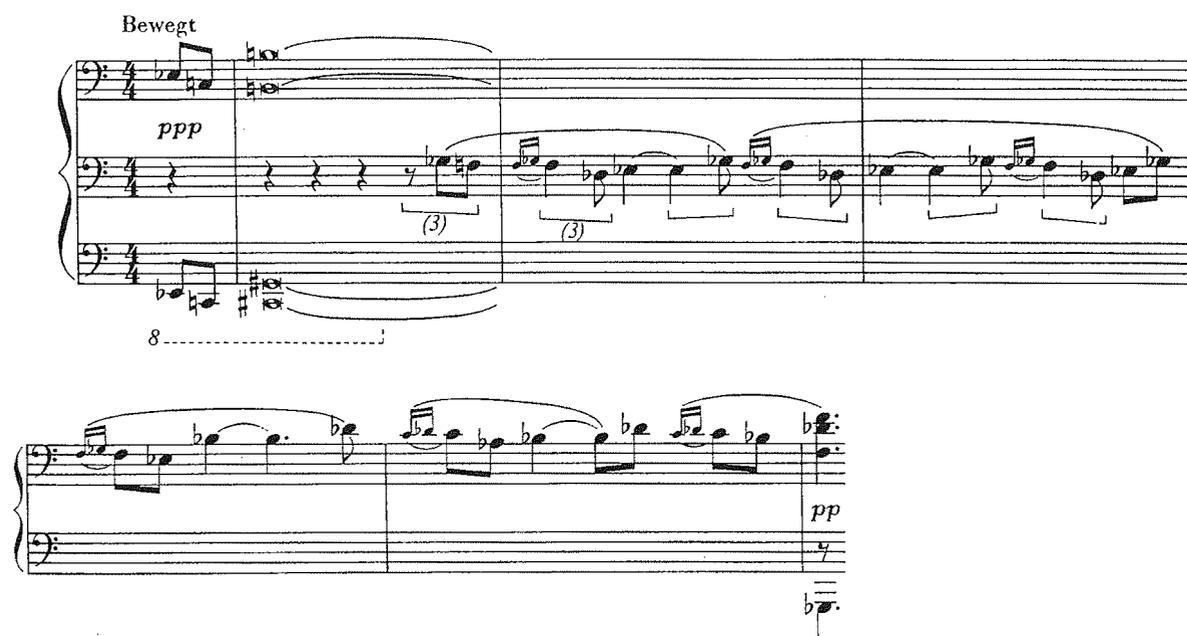
The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Adagio marziale". The score is written on two systems of staves. The top system includes a treble clef and a bass clef. The music is in 4/4 time and starts with a piano (p) dynamic. There is a marking "(Kama)" in the first measure of the bass line. The score features a melodic line in the treble clef and a bass line with chords. The notation includes various notes, rests, and accidentals.

Bayerische Staatsbibliothek München, Nachlaß K. A. Hartmann.  
Mit freundlicher Genehmigung von Frau E. Hartmann, München.

Es muß offen bleiben, in welcher Funktion das Lied *Brüder zur Sonne* hier gemeint ist: als deutsches Gewerkschaftslied oder als russisches Befreiungslied. Beide Möglichkeiten können von Hartmann gemeint sein. Im Falle des Gewerkschaftsliedes wäre an die zahl-

<sup>16</sup> Einen Vergleich bieten hier nur einige Kantatensätze Bachs.

reichen Oppositionellen gedacht, die gerade in Dachau inhaftiert waren – schon die Widmung des *MISERAE* von 1934 war an sie gerichtet. Im Falle des russischen Liedes wäre die hohe Zahl russischer Gefangener in Dachau 1945 gemeint: Es ist immerhin möglich, daß Hartmann von dieser Tatsache wußte, denn er traf sich in München regelmäßig mit einem Kreis »aufrechter Gegner« des Regimes (dem auch die Verleger Klaus und Martin Piper angehörten)<sup>17</sup> und war daher sicher besser informiert als die breite Bevölkerung. Ein weiteres musikalisches Zeichen in der Sonate weist nach Rußland. Gleich am Beginn des ersten Satzes erklingt diese unbegleitete Melodie:



Sie erinnert an Strawinskys *Sacre du Printemps*, an das Fagottsolo gleich am Beginn:

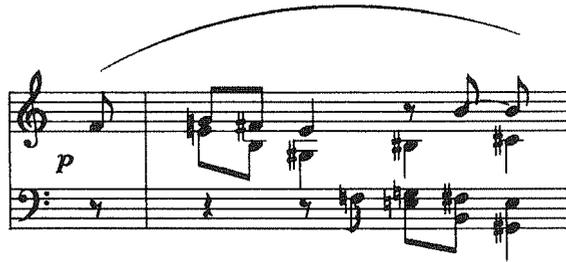


Auch dieses Zitat läßt sich als semantischer Wegweiser auffassen. Strawinsky komponierte ein russisches Frühlingsopfer – und Hartmann denkt daran in dieser Situation, am 27. April! Im ersten Satz der Sonate verwendet Hartmann weiteres Material, das durch seine Herkunft Bedeutung in sich trägt. Immer wieder klingt ein Motiv durch, das aus drei Zweiklängen besteht, die imitiert erscheinen:



<sup>17</sup> Mitteilung von Frau Elisabeth Hartmann gegenüber dem Verfasser am 9. September 1994 in München. Durch Klaus Piper lernte Hartmann in diesem Kreis Robert Havemann kennen, dem er seine Sinfonie *Klagegesang* (1944/45) widmete.

Oder in einer anderen Form:



Es ist eine Abwandlung des »Lebe wohl«-Motivs aus Beethovens Sonate *Les Adieux* op. 81a. Im Original lautet es:



Bei Hartmann erscheint das Motiv melodisch, harmonisch und rhythmisch verändert und in der Regel kanonisch geführt.

Was bedeutet nun dieses Motiv? Ein schlichtes »Lebe wohl« zu sagen, wie Beethoven seinem abreisenden Freund, dem Erzherzog Rudolph zuruft, wäre in dem situativen Kontext der Hartmann-Sonate mindestens naiv, wenn nicht geradezu sarkastisch. So kann es kaum gemeint sein. Wenn man Beethoven ansieht als Repräsentant des Deutschen oder der deutschen Kultur, dann wäre damit also auf die Urheber dieses menschenverachtenden Szenariums hingewiesen, vielleicht mit der Frage, wie diese Kultur solches zulassen kann. Ist Hartmanns Musik also Musik für Kenner, für Eingeweihte, die jede musikalische Chiffre in ihrer Bedeutung erkennen, den Geheimcode enträtseln?<sup>18</sup> Sicher ist sie das nicht. Hartmann brachte seine Ästhetik mit folgenden Worten zum Ausdruck:

»Vor allem möchte ich so schreiben, daß man mich versteht – jede Note soll durchfühlt und jede Zweiunddreißigstel-Pause aufmerksam durchgeatmet sein.«<sup>19</sup> »Ich will keine leidenschaftslose Gehirnarbeit, sondern ein durchlebtes Kunstwerk mit einer Aussage. Es braucht nicht verstanden zu werden in seinem Aufbau und seiner Technik, sondern es soll verstanden werden in seinem Sinngehalt, der gleichwohl verbal nicht immer formuliert werden kann.«<sup>20</sup> »Es kommt mir darauf an, meine auf Humanität zielende Lebensauffassung einem künstlerischen Organismus mitzuteilen.«<sup>21</sup>

Für Hartmann ist die Wirkung wichtig, weniger die Technik oder das Material. Serielle Strukturen hat er für seine Musik immer zurückgewiesen<sup>22</sup>. Non-verbale Expressivität

<sup>18</sup> Obwohl Hartmann selbst in der Regel nicht explizit auf eines seiner musikalischen Zitate hingewiesen hat, werden solche Einbauten fremden musikalischen Materials immer wieder bei ihm gesucht und gefunden (vgl. eine Zusammenstellung der verschiedenen Ergebnisse zu Hartmanns *Concerto funebre* bei Stefan Hanheide. »Musik der Trauer – Karl Amadeus Hartmanns Bekenntnis gegen Gewaltherrschaft und Krieg«. Gernot Wojnerowicz. *Musikalische Bekenntnisse*. Münster: Aschendorff, 1994, 129-136.

<sup>19</sup> »Autobiographische Skizze (1955)«. Hartmann, *Kleine Schriften*, 16.

<sup>20</sup> »Von meiner Arbeit (1962)«. Ebd., 43.

<sup>21</sup> »Autobiographische Skizze (1955)«. Ebd., 16.

<sup>22</sup> Vgl. ebd., 16, 43.

hat Vorrang vor materialer Konstruktion. Ziel ist eine »Musik, die alle Menschen angeht«<sup>23</sup>.

Diese Vorgabe, musikalisches Verstehen durch musikalische Wirkung zu erzielen, löst auch der zweite Satz ein, das Scherzo. Es konstituiert sich aus einer permanent vorantreibenden Viertelbewegung in schnellstem Tempo, zu der hart und kurz zu schlagende Achteltöne in Abständen hinzutreten. Der Satz lädt in seiner Faktur zu situationsorientierten Interpretationen ein, die aber dem einzelnen Hörer überlassen bleiben mögen. Allerdings, auch dieser Satz verwendet bekanntes musikalisches Gut. Es ist die *Internationale*, die an einzelnen Stellen durchklingt, und zwar der Refrain zu den Worten »Völker hört die Signale...«. In den Faksimiles 3 und 4 tritt sie zum einen in der linken Hand, zum anderen in der Oberstimme der Akkorde auf.

Faksimile 3:

The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a series of chords and notes, some with slurs. The lower staff has a bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes. Between the staves, there are performance instructions: 'marcato-meno!' and '(hart und kurz die linke Hand.)'. The second system also consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. It continues the musical material. At the end of the second system, there is a handwritten instruction: 'linke Hand gewöhnlich spielen!'.

Bayerische Staatsbibliothek München, Nachlaß K. A. Hartmann.  
Mit freundlicher Genehmigung von Frau E. Hartmann, München.

Faksimile 4:

The image shows a single system of handwritten musical notation for a piano. It consists of two staves, treble and bass clef. The music features complex chordal structures with many notes beamed together. There are several slurs and dynamic markings. The instruction 'con fuoco e con passione' is written across the first few measures. At the end of the system, there is a dynamic marking 'p' and a signature.

Bayerische Staatsbibliothek München, Nachlaß K. A. Hartmann.  
Mit freundlicher Genehmigung von Frau E. Hartmann, München.

<sup>23</sup> Brief an Alexander Jemnitz vom 7. Mai 1936. Bayerische Staatsbibliothek München, Ana 407, Jemnitz, (1936).

Hartmanns Ästhetik, die er selbst in einer unmittelbar wirkenden Expressivität sah, scheint jedoch darin allein nicht ganz aufzugehen. Auch die Arbeit mit musikalisch-semanticen Chiffren, die hier am ersten Satz deutlich wurde, gehört dazu. Dabei sind der Erkennung dieser Chiffren und ihrer Interpretation prinzipiell keine Grenzen gesetzt, jedoch ist ein gewisses Maßhalten angeraten, will man statt Interpretation nicht Phantasterei bieten. Zu diesen beiden Ausdruckskomponenten, der unmittelbaren Expressivität und der Arbeit mit musikalischen Chiffren, gesellt sich eine weitere: das Verstehen von Musik durch ein Programm. Den vierten Satz hat der Pianist Benedikt Koehlen, der die Sonate 1991 als erster für die Schallplatte einspielte, als eine ganz programmatische Komposition erfaßt. Seine Interpretation sieht so aus:

»Eine Hetzjagd mündet in einen erschöpften Zusammenbruch am Rande der Bewußtlosigkeit – irreal übermäßige Dreiklänge versickern in länger werdenden Generalpausen. Aufscheuchungsversuche erzeugen schließlich ein die Hetze verschärfendes Presto, das weitergepeitscht wird bis zu totaler Atemlosigkeit, einem erneuten halluzinatorischen Schwächezustand, in dem der Leidende, Tritte nicht mehr spürend, sich nur noch willenlos fallenlassen kann. Aber die Mechanik der Schergen trampelt über Opfer, die am Straßenrand liegenbleiben, gleichgültig und rücksichtslos hinweg, das Perpetuum mobile beginnt von neuem zu stampfen und nähert sich unerbittlich dem Ende. Als sei ein Mechanismus gebrochen, gerät der Rhythmus außer Tritt, den Schlußpunkt setzen wüst triumphierende Schläge im vierfachen Forte.«<sup>24</sup>

Die Humanität, die Hartmann dem künstlerischen Organismus seiner Sonate mitteilt, erscheint, wie auch in seinen Sinfonien<sup>25</sup>, nur in ihrer Negation, in der Darstellung und Anklage faschistischer Gewalt. Darin kommt er einem Diktum Adornos nahe, der 1951 erwog: »Vielleicht aber ist Humanität nichts anderes, als daß sie das Bewußtsein des Schreckens wachhält, dessen, was nicht mehr sich gutmachen läßt.«<sup>26</sup> Dieses Wachhalten kann kaum anders stattfinden als im künstlerischen Medium. Dies kann der Sinn sein für die Wiedergabe der Sonate.

## II. *Lamento*: Die musikalische Gestalt des Pazifismus

Während Hartmann sich in Briefen nach dem Zweiten Weltkrieg häufig als entschiedenen Antifaschisten bezeichnet, findet sich der Begriff »Pazifismus« bei ihm in diesem Zusammenhang nicht. Seine pazifistische Grundhaltung belegt aber einerseits die Mitgliedschaft in der Deutschen Friedensgesellschaft nach dem Krieg<sup>27</sup>, andererseits vor allem die Texte und Sujets, die er schon seit Mitte der dreißiger Jahre zur Vertonung auswählt. Zu nennen ist vor allem seine Kammeroper *Des Simplicius Simplicissimus Jugend* nach dem Antikriegs-Roman von Grimmelshausen. Und ferner die Kantate *Friede Anno 48* für Sopran, Chor und Klavier mit Texten von Andreas Gryphius, die ebenfalls den Dreißigjährigen Krieg brandmarken.

<sup>24</sup> Im Booklet seiner Einspielung beim Label col legno (AU 31807 CD). Hanns Werner Heister kommt zu einer ganz anderen Interpretation im Booklet der Einspielung mit Siegfried Mauser (Label Virgin Classics VC 7 91170-2).

<sup>25</sup> Andreas Jaschinski. *Karl Amadeus Hartmann – Symphonische Tradition und ihre Auflösung*. München, Salzburg: Katzschler, 1983 (= Musikwissenschaftliche Schriften 19), bes. Schlußkapitel.

<sup>26</sup> Theodor W. Adorno. »Quasi una fantasia«. *Musikalische Schriften II*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1963, 54.

<sup>27</sup> Am 1. Februar 1948 erklärt er seinen Austritt aus der Deutschen Friedensgesellschaft/Bund der Kriegsgegner, Ortsverband München mit folgenden Worten: »Durch die in letzter Zeit entstandene schwierige politische Situation fühle ich mich gezwungen, mich dem politischen Leben fernzuhalten und mich nur mehr der künstlerischen Arbeit zu widmen.«

Um den Möglichkeiten eines musikalischen Pazifismus näher zu kommen, ist es sinnvoll, den Begriff Pazifismus genauer zu umreißen: Eine maßgebliche Definition versteht darunter »Bestrebungen, die eine Politik friedlicher, gewaltfreier zwischenstaatlicher Konfliktaustragung propagieren und den Endzustand einer friedlich organisierten, auf Recht gegründeten Staaten- und Völkergemeinschaft zum Ziel haben.«<sup>28</sup> Im Zentrum dieser Definition steht die Idee gewaltfreier Konfliktaustragung. Konfliktaustragung gibt es auch als Phänomen in der Musik: Im Hauptsatz einer Sonate bzw. Sinfonie werden zwei gegensätzliche Themen zunächst vorgestellt und dann miteinander in Konflikt gebracht. Dieser Konflikt wird in der Verarbeitung musikalischen Materials ausgetragen und gelöst. Demnach wäre jedes Werk, das der Sonatenhauptsatzform verpflichtet ist, potentiell ein Abbild von Konfliktlösung, wobei es sich in der Regel um Konflikte zwischen Ideen oder Individuen handelt.

Hartmann jedenfalls zieht diese Darstellungsmöglichkeit für seine Friedensmusik, das *Lamento*, nicht heran.<sup>29</sup> Die Wahl fällt wiederum auf Texte über den Dreißigjährigen Krieg, wie schon in seinem *Simplicius*<sup>30</sup>. Und der Kommentar, den er zu seinem *Simplicius* verfaßte, mag auch für die Gryphius-Texte zutreffen:

»Die Zustandsschilderungen aus dem Dreißigjährigen Krieg schlugen mich seltsam in Bann. Wie gegenwärtig kam mir das vor. [...] 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.«<sup>31</sup>

An den Gryphius-Texten habe Hartmann, so berichtete mir seine Witwe<sup>32</sup>, vor allem die dichterische Qualität angezogen. Die christlichen Aussagen seien für ihn, der der Kirche fernstand, allerdings nicht dezidiert Atheist war, kein Problem gewesen.

In der Anlehnung an den Dreißigjährigen Krieg geht Hartmann einen völlig eigenen Weg. Die Antikriegskunst der zwanziger Jahre hatte sich ganz an den Ereignissen des Ersten Weltkrieges orientiert. Man denke nur stellvertretend an die bekanntesten Werke: das Kriegstriptychon von Otto Dix, die Graphiken von Käthe Kollwitz, den Roman *Im Westen nichts Neues* von Remarque, die *Legende vom toten Soldaten* und das *Berliner Requiem* von Brecht und Weill.

Hartmann komponiert 1936 zunächst eine größere Anzahl von Gryphius-Texten<sup>33</sup> als Kantate für Sopran, Chor und Klavier unter dem Titel *Friede Anno 48*.<sup>34</sup> Diese Kantate arbeitet er 1955 zum *Lamento für Sopran und Klavier* um.<sup>35</sup> Die Umarbeitung besteht in der Eliminierung des Chorteils, so daß sich das Werk textlich und musikalisch etwa um die Hälfte verkürzt; einige ursprüngliche Chorpharten sind für den Solo-Sopran neu komponiert.<sup>36</sup> Bei den ersten beiden Teilen handelt es sich um integrale Sonette von Gry-

<sup>28</sup> Karl Holl. »Pazifismus«. *Geschichtliche Grundbegriffe*. Bd. 4. Hg. Otto Brunner, Werner Konze, Reinhart Kosel-  
leck. Stuttgart: Klett-Cotta, 1978, 768.

<sup>29</sup> In seinen sämtlichen Werken, vor allem auch den Sinfonien, wird die Sonatenhauptsatzform als Satztypus vermieden.

<sup>30</sup> Damit wendet er sich abermals jener Zeit zu, in der Kriegserfahrung und Friedenssehnsucht sich künstlerisch besonders deutlich niedergeschlagen haben, stärker wohl als je zuvor und kaum mehr danach, jedenfalls bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges. Das betrifft sowohl die Musik als auch die Literatur.

<sup>31</sup> »Zu meinem »Simplicius Simplicissimus«. Hartmann, *Kleine Schriften*, 49.

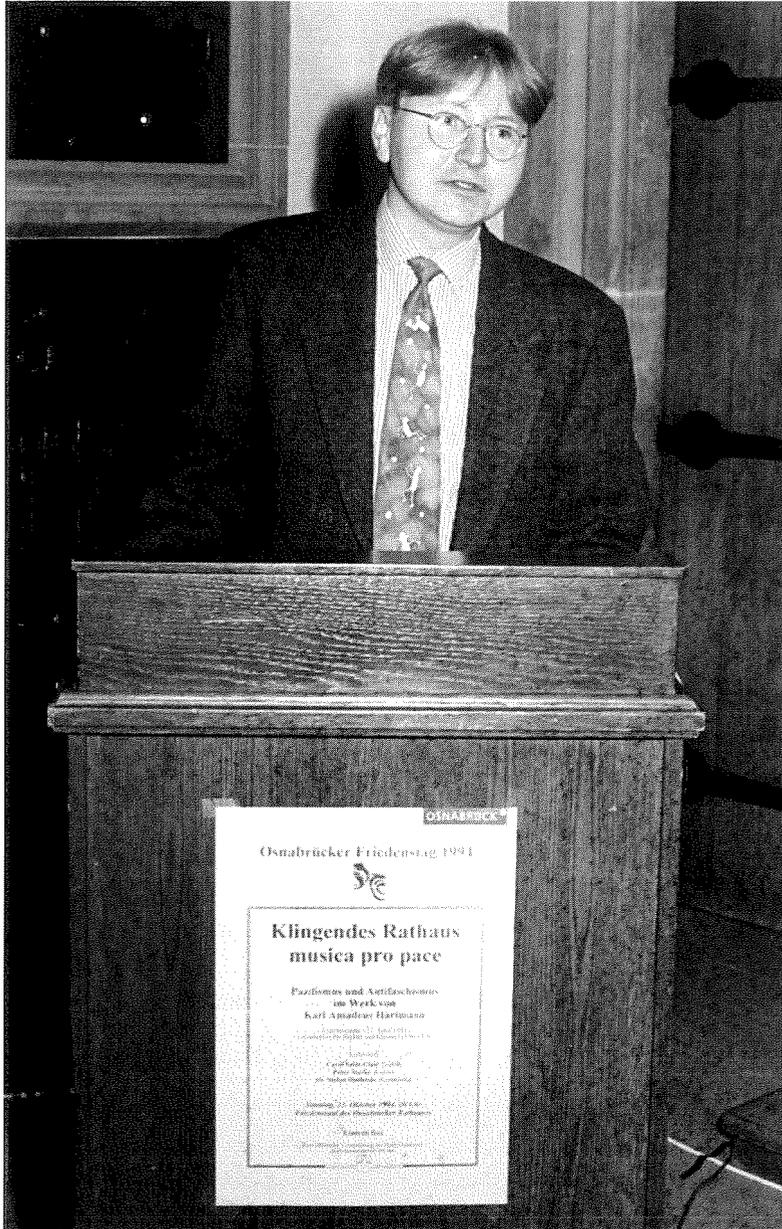
<sup>32</sup> Am 9. September 1994 in München.

<sup>33</sup> Sie lagen ihm in einer späteren Ausgabe von 1698 vor.

<sup>34</sup> Er beginnt die Komposition in München im September 1936 und vollendet sie im Dezember in Winterthur bei Scherchen. Im folgenden Jahr erhält das Werk eine Auszeichnung durch die Emil Hertzka-Gedächtnisstiftung in Wien.

<sup>35</sup> Für einen vorliegenden Kompositionsauftrag der Deutschen Grammophon-Gesellschaft verwendete er diese Bearbeitung.

<sup>36</sup> Letzteres geschah in der Absicht, die Gryphius-Sonette integral zu erhalten. Teilweise sind die neu hinzugekommenen Solo-Sopran-Partien an den ursprünglichen Chorsopran angelehnt, teils auch ganz neu gestaltet.



Dr. Stefan Hanheide

Photo: E. Gotthardt

phius<sup>37</sup>. Der dritte Teil ist eine Verschränkung von einem ganzen Sonett mit dem Teil eines weiteren<sup>38</sup> und der Hinzufügung der Schlußworte von Hartmann selbst: »Friede den Menschen, Friede den Lebenden, Friede den Toten, Friede.« Die Titel der Einzelteile sind ebenfalls von Hartmann.

<sup>37</sup> Wiederzufinden in der Ausgabe Andreas Gryphius. *Sonette*. Hg. Marian Szyrocki. Tübingen: Max Niemeyer, 1963 (= Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke, Bd. I), 221, 37.

<sup>38</sup> Ebd., 103, 104.

### *Elend*

Ist jemals weil der Bau der großen Welt gestanden,  
So grimme Tyrannei und Greuel auch erhört?  
Ist was, das nicht durch Krieg, Schwert, Flamm und Spieß zerstört?  
Ist solche Grausamkeit, sind soviel Sünd und Schanden?

Ganz ohne Furcht verübt, nun Redlichkeit in Banden  
Und Heiligkeit verjagt, nun sich die Sünde mehrt,  
Und mancher Widerchrist in Gottes Tempel lehrt,  
Und schwere Ketzerei sich heckt in allen Landen?

Ach, wie wird deiner Schar, Herr Jesu Christ, so bang!  
Verkürze doch die Zeit und bleib nunmehr nicht lang,  
Daß nicht der Satan uns in Wahn und Irrtum bringe!

Indessen gib, daß ich, o wahre Seelenspeis,  
Mich von der faulen Welt und ihrer Lust abreiße  
Und bald zu dir, mein Hort, mit Adlersflügeln schwinde!

### *An meine Mutter*

Ach, edle Blume, an welcher recht zu schauen,  
Was keusch, was unverzagt, was treu und heilig sein,  
O Spiegel der Geduld in ungemeiner Pein,  
O andachtsvolle Ros, o Richtschnur keuscher Frauen.

Hat euch die scharfe Sens des Todes abgehauen  
Eh als eur Mittag hin, deckt dieser Marmorstein  
Die durch Leid, Schwindsucht, Angst und Schmerz verzehrten Bein,  
Nachdem der Tod den Geist euch Gott hieß anvertrauen?

Gott riß euch von uns weg, gleich als sein Grimm entbrannt,  
Als Seelennot und Krieg verheerten Kirch und Land.  
Jetzt seht ihr Christen selbst, mit süßer Freud umfassen!

Wir schauen Glut und Mord und Pest und Sturm und Schwert,  
O Mutter, grade recht für euch von dieser Erd'  
Seid ihr, für uns zu früh, ach, gar zu früh gegangen!

### *Friede*

Zeuch hin, betrübtes Jahr, zeuch hin mit meinen Schmerzen,  
Zeuch hin mit meiner Angst und überhäuftem Weh,  
Zeuch soviel Leiden nach! Bedrängte Zeit, vergeh  
Und führe mit dir weg die Last von diesem Herzen!

Herr, vor dem unser Jahr als ein Geschwätz und Scherzen,  
Fällt meine Zeit nicht hin wie ein verschmelzter Schnee?  
Laß doch, weil mir die Sonne gleich in der Mittagshöh,  
Mich doch nicht untergehn gleich ausgebrannten Kerzen!

Nach Leiden, Leid und Ach und letzt ergrimmt Nöten,  
Nachdem auf uns gezückt und eingesteckt das Schwert  
Indem der süße Fried ins Vaterland einkehrt,  
Und man ein Danklied hört statt rasenden Trompeten.

Bisher sind wir tot gewesen, kann nun Fried ein Leben geben,  
Ach so laß uns, Friedenskönig, durch dich froh und friedlich leben,  
Wo du Leben uns versprochen!

Herr, es ist genug geschlagen  
Angst und Ach genug getragen,  
Gib doch nun etwas Frist, daß ich mich recht bedenke.

Gib daß ich der Handvoll Jahre  
Froh werd einst vor meiner Bahre,  
Mißgönne mir doch nicht dein liebliches Geschenk.

Friede den Menschen  
Friede den Toten. Friede den Lebenden.  
Friede, Friede, Friede.

In einem Fall nahm Hartmann noch einen textlichen Eingriff vor, der bemerkenswert ist: Gryphius dichtete im Sonett auf den Schluß des 1650er Jahres »Nach dem auf uns gezuckt- und eingestecktes Schwert« – der Krieg war zu Ende. Hartmann strich 1936 die Worte »und eingestecktes«; das Schwert war zu diesem Zeitpunkt nicht eingesteckt – er sah den Krieg voraus. Erst in der Neufassung 1955 hat er der historischen Entwicklung Rechnung getragen und diese Worte wieder eingesetzt, so daß es nunmehr heißt: »Nachdem auf uns gezücht und eingesteckt das Schwert«.

Der Textauswahl nach treten hier ganz typische Merkmale von Antikriegskunst auf. Das erste Gedicht, dem Hartmann den Titel »Elend« gab, benennt die Greuel des Krieges nicht ohne die Frage nach der Verantwortung dafür. Es schließt mit der Vision einer besseren Welt, die hier, wie auch im zweiten Gedicht, in der Vereinigung mit Christus gesehen wird, einem typisch barocken Topos. An zweiter Stelle steht ein Epitaph auf eine nahestehende Person, die durch Kriegseinwirkung zu Tode gekommen ist. Das dritte Gedicht beklagt die schlechte Zeit und bringt am Schluß Friedenssehnsucht als Bitte um Frieden an eine höhere Macht zum Ausdruck. Die musikalische Interpretation dieser Texte verleiht diesen Merkmalen einen ganz bestimmten, einheitlichen Grundton, über den schon der Werktitel *Lamento* Auskunft gibt. Hartmann selbst beschreibt die Grundstimmung seiner Musik 1955, also im Jahr der Umarbeitung des Werkes, mit den Worten, er reflektiere seine Generation mit einer gewissen schwermütigen Bedenklichkeit<sup>39</sup>. Kaum präziser als mit den Begriffen Schwermut und Bedenklichkeit kann auch der Ton des *Lamentos* benannt werden.<sup>40</sup> Langsame Tempi herrschen vor, die, wie Hartmann einmal sagte, sein Lebensgefühl am besten widerspiegeln.<sup>41</sup>

Dennoch entsteht in diesen langsamen Tempi des *Lamento* kein eigentliches Melos wie sonst in den langsamen Sätzen Hartmanns. Die Melodie ist zerrissen, springt oft über große Intervalle. Keine Spur von Sentimentalität ist in dieser Musik. Nicht einmal in der Klage über die verlorene Mutter hört man ein Weinen oder Trauern. Längeren lyrischen Passagen, wie sie in der etwa zeitgleich entstandenen *Ersten Sinfonie* erscheinen, wird hier jeglicher Raum verweigert. Kein Motiv in der Kantate ist so gestaltet, daß es im Ohr bleibt. Nichts wiederholt sich oder wird wiederaufgegriffen, so daß man etwas wiedererkennen könnte. Auf all diese musikalischen Merkmale, die zum ästhetischen Genuß eines Werkes beitragen, verzichtet Hartmann. Nein, man soll hier nicht vordergründig genießen. Mit seiner schwermütigen Bedenklichkeit reflektiert Hartmann die Gewalttätigkeit des Menschen. Dieses teilt er seinem Werk mit. Die Ausdrucksbreite reicht von ungläubiger, fast kindlicher Verwunderung über das menschliche Vermögen bis zu schierem Entsetzen über dessen Folgen.

<sup>39</sup> Hartmann, *Kleine Schriften*, 16.

<sup>40</sup> Schon 1935 bezeichnete Hermann Scherchen Hartmann als den ernstesten seiner Schüler. Hermann Scherchen. *Alles hörbar machen. Briefe eines Dirigenten 1920-1939*. Berlin: Henschel, 1976, 257.

<sup>41</sup> »Von meiner Arbeit (1962)«. Hartmann, *Kleine Schriften*, 43.

Nicht die Idee der Konfliktaustragung ist also das Leitbild, wonach sich Pazifismus in dieser Musik niederschlägt, sondern das Phänomen der Gewalt. Diese wird jedoch nirgends direkt zur Darstellung gebracht, wie in vielen Kunstwerken mit Antikriegsthematik. Bei Hartmann erscheint sie in der Zerrissenheit des Menschen, der darüber reflektiert.

Diese kompositorische Grundidee zeigt sich in der Umarbeitung noch verstärkt. Im dritten Teil heißt eine Textzeile: »indem der süße Fried ins Vaterland einkehrt,/Und man ein Danklied hört statt rasenden Trompeten«. In der ersten Fassung hat Hartmann die rasenden Trompeten klangmalerisch in der Musik dargestellt durch schnelle, imitierende Bewegungen der Chorstimmen (s. Faksimile 5). Diese vordergründige Textausdeutung ist in der Neufassung ganz verschwunden; es tritt eine völlige Beruhigung ein. Auch das angesprochene Danklied, der Choral *Nun danket alle Gott*, der im Zusammenhang mit dem Westfälischen Frieden steht<sup>42</sup>, erfährt eine Verwandlung. 1936 hatte Hartmann ihn vom Chorsopran deutlich zitieren lassen und dies in der Partitur vermerkt. 1955 erscheint er nur noch als vorausgenommene Andeutung im Klavier, als Vision des sinnenden Menschen.<sup>43</sup>

Hier liegt auch der Wendepunkt der Komposition. Stand zuvor die Gewaltausübung des Menschen im Zentrum, so tritt an dieser Stelle die eindringliche Bitte um Frieden hervor, mit der das Werk schließt. Nach den lang ausgedehnten Klagen des Menschen über seine Zeit schlägt der Ton hier um in den ruhig ausgesungenen Ruf nach Frieden. Drastik und deutlich dargestellte Gewalt sind im *Lamento* als künstlerische Ausdrucksmittel zurückgetreten zugunsten von Reflexion darüber. Darin liegt ein Grundzug der musikalischen Entwicklung Hartmanns nach dem Krieg. Er nimmt die unmittelbar politische Ausrichtung des *Ceuvres* zurück zugunsten einer allgemein humanitären Botschaft.<sup>44</sup> So schreibt er:

Faksimile 5

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is divided into two sections: 'dringende' (driving) and 'beruhigende' (calming). The lyrics are: 'Danklied hört statt rasenden Trompeten'. The piano part has a dynamic marking of 'ff' (fortissimo). The score is written in a single system with four staves for the voices and one for the piano accompaniment. The tempo and dynamics change between the two sections.

<sup>42</sup> Hartmann vermerkt in der Partitur von *Friede Anno 48* an der Stelle: »Die verwendete Choralmelodie »Nun danket alle Gott« stammt aus dem Jahre 1648 von Crüger.« Tatsächlich ist der Choral schon 1636 nachweisbar, wurde aber wohl als Dank zum Friedensschluß gesungen. Für die Verkündung des Friedensschlusses in Osnabrück am 25. Oktober 1648 ist überliefert, daß der Choral *Nun lob, mein Seel, den Herren* auf dem Marktplatz gesungen wurde.

<sup>43</sup> Es sei noch daran erinnert, daß in den dreißiger Jahren wohl die sozialistische Arbeiterbewegung ihre Melodien besaß – sie reden von Befreiung aus der Knechtschaft und boten sich als musikalisch-semantisches Material für die Aussage der Sonate an. Dagegen besaß der Pazifismus in den dreißiger Jahren noch keine Melodien; erst die spätere Friedensbewegung der sechziger Jahre hat sich ihre Lieder geschaffen, beginnend 1961 mit Pete Seegers *Where have all the flowers gone*, gefolgt von Bob Dylan, Joan Baez und den vielen anderen, so daß die neuere Friedensbewegung, die gegen NATO-Doppelbeschluß und Golfkrieg protestierte, eine singende Bewegung geworden ist. Hartmann konnte also auf ein aktuelles Friedenslied zur Zeit der Komposition nicht zurückgreifen.

<sup>44</sup> Vgl. Jaschinski, *Hartmann*.

*im Tempo bleiben und ruhige Harmonik:*

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bass

dem der wir - se Fried ins Kate - her - land ein - kehrt

*Die oben verwendete Choralmelodie 'Nun danket alle Gott' stammt aus dem Jahre 1648 von Crüger.*

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bass

und man ein dank - lied hört und man ein dank - lied hört

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bass

hört und man ein dank - lied hört und man ein dank - lied

Bayerische Staatsbibliothek München, Nachlaß K. A. Hartmann.  
Mit freundlicher Genehmigung von Frau E. Hartmann, München.

»Ich bin der Meinung, dass politische Stellungnahme für einen Künstler nur indirekt möglich ist – transponiert, nicht aber plakativ direkt. – Wenn ich zur heutigen Zeit Stellung nehme, so bin ich für einen zeitlosen und immer gültigen Stoff (z. B. meinen Simplicius), anstatt Vorgänge der Tagespolitik darzustellen oder Verbrechen von einem Ausmass, die sich künstlerisch überhaupt nicht darstellen lassen.«<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Brief an H. Rosen vom 1. November 1963. Zit. n. ebd., 28f.

*p* (*parlando*)  
in-dem der sü - ße Fried ins Va-ter -

*pp*

*pp*  
-land ein-kehrt und man — ein Dank-lich hört statt ra-sen-den Trom-pe - ten.

*ppp*

Gewiß, in dieser Aussage zeigt sich eine Zurücknahme der Intention seiner Sonate. Sie war die spontane Verarbeitung eines unvorstellbaren Erlebnisses. Hier liegt auch der Grund, warum Hartmann darauf verzichtete, die Sonate zu Lebzeiten zu veröffentlichen. Zu direkt war unmittelbar Erlebtes zu einem Kunstwerk geworden. Auf Anfrage teilte er 1961 mit, er habe seine beiden Klaviersonaten verbrannt, da er nicht mehr zu ihnen stehen konnte<sup>46</sup>. Tatsächlich sind jedoch zwei handschriftliche Fassungen der Sonate in seinem Nachlaß erhalten geblieben. Das Werk erschien 1982 im Druck und gelangte im selben Jahr zur Uraufführung.

Im *Lamento* erkennt man eine weitere Facette der Ästhetik Hartmanns. Der auf Humanität hin ausgerichtete Gehalt des Kunstwerkes soll in einer möglichst allgemeinen Gültigkeit erscheinen. Ein direktes Komponieren auf bestimmte Ereignisse oder Erlebnisse hin ist nicht im Sinne Hartmanns – jedenfalls gemäß seiner späteren Kunstauffassung.

Genau wie der Antifaschismus erscheint auch der Pazifismus bei Hartmann in seiner Negation, in der Darstellung von Krieg und seinen Folgen. Nicht Gewaltfreiheit oder Gewaltlosigkeit ist das Sujet, sondern die Gewalt selbst und ihre Auswirkung. Darin geht er mit den allermeisten pazifistisch orientierten Kunstwerken konform. Nur in der Art, wie diese Negation ausgeprägt ist, unterscheidet er sich grundlegend. Das Gros dieser Kunstwerke ist an Gegenwarts-kriegen orientiert, man denke etwa an Picassos *Guernica*, an Britten's *War Requiem* oder an Pendereckis *Threnos*. Drastik ist die Sprache dieser Kunstwerke, politisch Aktuelles ihr Sujet. Hartmann dagegen verweist auf das Allgemeine, schildert das Entsetzen des Menschen im Angesicht der Auswirkungen jedweden Krieges, die Unfaßbarkeit dessen, was Menschen vermögen.

<sup>46</sup> Brief an Dr. Mittag vom Süddeutschen Rundfunk. (Bayerische Staatsbibliothek München, Ana 407.)



»musica pro pace« 1994: Peter Starke (Klavier), Dr. Stefan Hanheide (Kommentar) und Carol Saint-Clair (Sopran)  
Photo: E. Gotthardt

Paul Hindemith schrieb im eingangs zitierten Brief, es sei nicht nötig zu lamentieren. Karl Amadeus Hartmann jedoch lamentiert. Sein *Lamento* klagt über das Vermögen des Menschen, soviel grausame Gewalt zu verüben. Seine musikalischen Werke übernehmen die Rolle des humanen Gewissens einer Gesellschaft. Darin waren sie innovativ, darin bleiben sie hörens Wert.