

KARL AMADEUS HARTMANN

von Karl Heinz Ruppel

Diskografie

6. Sinfonie
für großes Orchester
RIAS-Symphonie-Orchester
Dirigent: Ferenc Fricsay
16 401 LP

Adagio appassionato
aus der Sinfonie
für Streichorchester
RIAS Symphonie-Orchester
Ferenc Fricsay
32 140 NL

Lamento (Kantate nach
Gedichten von Gryphius)
Annelies Kupper (Sopran)
Carl Seemann (Klavier)
16 135 LP

Sämtliche erwähnten Aufnahmen
sind bei der Deutschen
Grammophon-Gesellschaft
erschienen.

Gemälde von Adolf Hartmann



September 1939. Erste Kriegstage, Vormarsch über die Grenzen im Osten, Niederwerfung Polens. Hochstimmung unter den Anhängern des Diktators, dessen Armeen ihren ersten Blitzsieg erfochten haben. Weitere werden folgen und das deutsche Schwert wird nicht eher wieder in seine Scheide zurückkehren, als bis alle Feinde des Großdeutschen Reiches wie dieses Polen am Boden liegen. In diesen Tagen beginnt in München ein damals 34-jähriger deutscher Komponist mit der Niederschrift eines neuen Werkes, eines Konzerts für Violine und Orchester. Über dem schöpferischen Impuls aber liegt ein schwerer Schatten — die Not der Zeit, die der Mann mit der Notenfeder in der Hand inmitten des ganzen Siegesjubels unaufhaltsam hereinbrechen sieht, das Elend, die Angst, die Verzweiflung und den Tod. Der Schatten kriecht zwischen die Zeilen der Partitur, zwischen die Notenköpfe, die in sie hineingeschrieben werden und sich zu einer halb choral-, halb volksliedhaften Melodie zusammenschließen. Karl Amadeus Hartmann — so heißt der Komponist, der das Leid der Zeit ausspricht, da sie sich nach außen hin nur freudetrunken zeigen darf — nennt das im November 1939 abgeschlossene Werk denn auch „Musik der Trauer“. Kein Wunder, daß er sich damit bei den Machthabern mißliebig macht.

Gleich im nächsten Jahr gibt er ihnen Grund zu neuer Unbeliebtheit. Frankreich wird überrannt — wer zweifelt noch, daß der vorausgesagte Endsieg zum Greifen nahe ist? Wieder sitzt K. A. Hartmann über einer neuen Partitur, einer fünfsätzigen Sinfonie für eine mittlere Frauenstimme und Orchester, die dann den Titel „Sinfonische Fragmente“ erhält und in seinem bis heute sieben Sinfonien umfassenden Gesamtœuvre als deren erste bezeichnet wird. Die Texte der zweimal zwei Gesangsätze, die durch ein instrumentales Zwischenspiel unterbrochen werden, sind Gedichten des großen amerikanischen Pantheisten Walt Whitman entnommen, und ihre entscheidenden Stellen lauten: „Ich sitze und schaue aus auf alle Plagen der Welt und auf alle Bedrängnis und Schmach, ich sehe die Mühsal der Schlacht...“ Und im Ausklang: „Ach, nimm sie wohl auf, o meine Erde. Ich trage dir auf, meine Söhne, meine Schwestern nicht zu verlieren; und ihr Ströme, nehmt sie wohl auf, nehmt auf ihr teures Blut...“

Die Musik, die Hartmann in den Jahren des Krieges schrieb, ist die Selbstaussage eines von Not und Tod, von Lüge, Schrecken und Unmenschlichkeit schmerzhaft gepreßten Herzens. Sie ist Aufschrei und stilles Weinen, Mitleiden und Empörung, Klage und Anklage. Sie ist Bekenntniskunst reiner Art, wie sie damals auch in der Dichtung Reinhold Schneiders, in der Malerei Karl Hofers zutage trat.

Bekenntniskunst: Zu ihr wurde K. A. Hartmann nicht nur kraft der Anlage seiner Persönlichkeit, sondern auch durch den Gang seiner Ausbildung hingeführt. Er entstammt, am 2. August 1905 in München geboren, einer Malerfamilie, sein Bruder Adolf ist Professor an der Akademie der bildenden Künste in Berlin, und er selbst versteht wie ein Kenner und Liebhaber mit Bildern umzugehen. Nach anfänglichem Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik in seiner Vaterstadt wurde er Schüler von Hermann Scherchen und dann von Anton Webern. Damit trat er in den Um-

kreis desjenigen Musikers, der wie kein Zweiter unter den führenden Meistern der Moderne das bekenntnisthatische Element auf stärkste in seinem Schaffen betont hatte — Arnold Schönberg. Durch Weberns Vermittlung erschloß sich Hartmann der Zugang zu jener Kunst der Wende, die den Bereich der auf Wagner, Bruckner und Mahler fußenden Spätromantik in den musikalischen Expressionismus überführt, d. h. eine Epoche abschließt und auf ihrem Schlußpunkt zugleich eine neue eröffnet. Bei Scherchen und Webern gewann K. A. Hartmann die Meisterschaft des Handwerks, die kühne und überlegene Technik der Satz- und Formkunst, mit der er die expansive Gewalt der seiner Fantasie entströmenden Klangvisionen bändigen und gestalten lernte. Denn visionär, fantasie-entbunden und gefühlerfüllt, nicht intellektuell, konstruktiv oder verspielt ist seine Musik von allem Anfang an. Zwar bricht sich mit fortschreitenden Schaffen ein nach konstruktiver Gesetzmäßigkeit suchender Formwille und, in Hartmanns späteren Werken, auch ein sich jenseits der Ausdruckssphäre vital auslebender, dem Virtuosen-Konzertanten zustrebender Spieltrieb Bahn, aber eine Intellektualisierung seiner Kunst ist dabei nicht eingetreten.

Als der Krieg zu Ende war, trat er mit einem Werk hervor, das diesen Grundzug seines Wesens von neuem bestätigte. Es ist die am 20. Oktober 1949 in Köln uraufgeführte Kammeroper „Des Simplicius Simplicissimus Jugend“, deren Szenarium Hermann Scherchen dem berühmten Roman Grimmelshausens entnommen und für seinen Freund und Schüler ausgearbeitet hatte. Die Idee ist, zu zeigen, wie eine naive, reine und unverbildete Natur, Sinnbild jugendlicher Unschuld, unverletzt aus den Wirren einer mörderischen und verderbten Zeit herauszufinden vermag. Die Parallelen des apokalyptischen Grauens, der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, mit derjenigen, die Deutschland im Elend seines Zusammenbruchs gerade durchlebt hatte, liegt auf der Hand; wieder sind es Mitleid und Empörung, tief verletzte Menschlichkeit und unbändiger Zorn, die dieses für Sänger, Tänzer und Sprecher geschriebene, teils in dramatischen Bildern und teils in pantomimischen Szenen verlaufende Werk inspiriert haben.

Ein hartes, aufgebrachtes, aber auch ein eindringliches und menschliches Werk. Rücksichtsloser als in dieser für kleines Orchester geschriebenen Partitur hat sich Hartmanns Ausdruckswille kaum jemals geäußert — ein Vierteljahrhundert nach Alban Bergs „Wozzeck“ vollendet, ist sie, soweit ich sehe, das einzige in Deutschland entstandene Werk, das wie jene als expressionistische Oper bezeichnet werden kann. Hartmann deutet viel mehr die inneren als die äußeren Situationen seines Bühnenwerks aus (für das er übrigens die Gattungsbezeichnung „Oper“ vermeidet — er nennt es „Bilder einer Entwicklung aus dem deutschen Schicksal“). Kein Zweifel, daß damit eine demonstrierende und appellierende Absicht verbunden ist; in die expressionistische Grundstruktur des „Simplicius“ sind auch Elemente des Lehrstücks, wie es Bert Brecht und Kurt Weill in den zwanziger Jahren geschaffen hatten, mit eingeflochten. Aber alles das tritt in der Wirkung auf den Zuhörer und Zuschauer zurück hinter dem Willen zu direkter musikalischer Aussage. Die Spontaneität von



Hartmanns Tonsprache verträgt hier keinerlei ästhetisches oder kompositorisches System. Im Rhythmischen, Melodischen und Klanglichen auf Sinnfälligkeit und Faßlichkeit bedacht, benutzt sie als Form-Modell Volks- und Kirchenlied, Kriegsmarsch und Tanz, arioses Rezitativ und coupletartigen Rundgesang, reicht sie in der Ausdruckssphäre von religiös-mystischer Versunkenheit bis zu wildem Trotz, von stiller Weltverlorenheit bis zu grellem Schmerzensschrei, von inniger Zartheit bis zu höhnischer Brutalität. Immer bleibt sie knapp und dicht, zuweilen gewinnt sie epigrammatische Schärfe, dann wieder blüht sie phantasieverströmend auf.

•

Den Begriff der Sinfonie hat K. A. Hartmann nie im traditionellen Sinn der viersätzigen Orchesterkomposition aufgefaßt, sondern ihn auch da angewandt, wo sich die sinfonische Spannung nur über ein Mouvement erstreckt, wie z. B. in jenem großangelegten Adagio, das er als „Zweite Sinfonie“ bezeichnet. Zwei Themen, fast wie improvisierend entwickelt und wiederholt verändert, tragen den Satz, der klanglich manchmal noch an Debussy erinnert — einen Musiker, den Hartmann liebte und bewunderte und von dem er weiß, daß er jeden schöpferischen Geist der nachfolgenden Generation gezwungen hat, sich mit ihm auseinanderzusetzen. Wichtiger als durch die Spuren, die diese Auseinandersetzung bei Hartmann hinterlassen hat, scheint mir die „Zweite“ aber deswegen zu sein, daß sie sein im Umkreis der heutigen Musik fast einzigartiges Vermögen, ein Adagio von großen sinfonischen Dimensionen zu schreiben, zum erstenmal ganz klar hervortreten läßt.

Dieser Typus des „Adagio appassionato“ kehrt in Hartmanns sinfonischen Werken immer wieder, so gleich am Anfang der Dritten (1949 beendeten) Sinfonie, die auch wieder mit einem Adagio schließt. Zwischen

den beiden langsamen Sätzen steht in dieser Sinfonie aber ein rascher Mittelteil, eine im Allegro con fuoco hinstürmende Fuge, die der Komponist ausdrücklich als „virtuos“ bezeichnet. Nun, man kann sagen, daß die Fuge als die höchstentwickelte Form des mehrstimmigen Satzes eine gewisse kontrapunktische Virtuosität überhaupt von vornherein voraussetzt; wenn ein so souveräner Kontrapunktiker wie Hartmann eine Fuge ausdrücklich als „virtuos“ charakterisiert, so muß das etwas zu bedeuten haben. Und in der Tat bedeutet diese durch die abwärts springende große Septime thematisch sehr markant akzentuierte Fuge nichts Geringeres als die Hinwendung des Ausdrucksmusikers zum Geist der konzertanten Musik, die erste Anwendung seines Personalstils im Bereich der völlig objektivierenden Form.

Die neu gewonnene Perspektive seines Schaffens beschließt Hartmann beizubehalten. Sein nächstes sinfonisches Werk, das er im Jahr 1950 schreibt, trägt den Titel „Konzertante Sinfonie“. Das besagt: Keine Bekenntnismusik, sondern Spielmusik, Vertauschung des subjektiven Persönlichkeitsbereichs mit der Formenwelt der Vorklassik, Zurückdrängung des expressiven Elements zugunsten des bravourös-musikantischen. In summa: keine appellierende Musik mehr, sondern eine divertierende (im Sinne Strawinskys, dessen geistige Erscheinung in diesem neuen Aspekt neben die Schönbergs tritt). Die besonders „gefühlsgeladenen“ Instrumentalgruppen, also die Hörner und die hohen Streicher, sind aus der härteren, helleren Klangregion der „Konzertanten Sinfonie“ eliminiert, die in ihren drei Sätzen Toccata, Melodie und Rondo eine im Finale in burlesken Witz umschlagende gelöste Heiterkeit, ja sogar Vergnügtheit verrät. Die Sechste Sinfonie für großes Orchester vereinigt dann auf der Ebene einer außerordentlich geistvollen Differenziertheit und bedeutend verfeinerten Orchestertechnik die

beiden Komponenten der Hartmannschen Kunst, die expressive und die konzertante. Wieder ist der erste Satz ein groß angelegtes Adagio, in dem es zu einer fast dramatischen Konfrontierung drängender rhythmischer Energien mit der ruhevollen Breite des Melos kommt, während der zweite, eine „Toccata variata“, von einem hinreißenden, vitalen Musizierimpuls erfüllt ist, dessen Kräfte in der strengen Kontrapunktik dreier auf einem variierten Thema von scherzhaftem Charakter beruhenden Fugen gebunden werden. Der Reichtum der künstlerischen Persönlichkeit Hartmanns tritt in dieser Sinfonie besonders eindrucksvoll zutage. Die Sechste hat sich denn auch mit Recht binnen kurzer Zeit die Konzertsäle ganz Europas erobert.

•

Das Bild wäre unvollständig, wenn man neben dem schöpferischen Musiker nicht auch des Musikförderers Karl Amadeus Hartmann dächte. Der Krieg war kaum zu Ende, die Stadt München noch ein Trümmerfeld, und die Kultur lag verdorrt in der Wüste, die das 1000jährige Reich hinterlassen hatte, da begann Hartmann mit der Organisation von kleinen Konzerten in notdürftig hergerichteten Räumen — Konzerten, in denen er mit den gerade erreichbaren Besetzungen entsprechende Werke jener zeitgenössischen Musik aufführte, die gleich seiner eigenen unter der Naziherrschaft verfeimt gewesen war. Er nahm es auf sich, daß man ihn mit einem bayerischen Ausdruck als „spinnet“ bezeichnete, als er diesen Konzerten eine aussichtsreiche Entwicklung für die Zukunft voraussagte und der Meinung war, es lohne sich, sie auf eine solide organisatorische Grundlage zu stellen. „Auf drei oder vier wird er's bringen, dann bleiben ihm die Leut' fort“, sagten die Zweifler, denen moderne Musik nicht eben zu den Gütern zu gehören schien, um deren

Fortsetzung 3. Umschlageseite