

Henze und Hartmann. Anmerkungen zu einer asymmetrischen Künstlerfreundschaft

von Peter Petersen

(Vortrag am 26. Okt. 2013 in München, Lesesaal der Staatsbibliothek)

Am 27. Okt. 2013 jährte sich zum ersten Mal der Todestag von Hans Werner Henze. Henze war noch – trotz schwerer Krankheit – im Oktober 2012 nach Dresden gereist, um eine Aufführung seines Orchesterstücks *Sebastian im Traum* mit Christian Thielemann und der Dresdner Staatskapelle zu hören. Um auch zur UA seines Orchesterwerks *Ouverture zu einem Theater* in der Deutschen Oper Berlin wenige Tage später fahren zu können, reichten seine Kräfte nicht mehr aus. Am 16. Okt. erlitt er einen Schwächeanfall und kam in eine Dresdner Klinik, wo er 11 Tage später – 86jährig – starb.

Die Planungen zu der »Projektinsel Hartmann-Henze« zum 50. Todestag Karl Amadeus Hartmanns begannen noch zu Lebzeiten Henzes, und man hegte insgeheim die Hoffnung, er würde persönlich vorbeischaun können. Die Hartmanns in München, die Henze seit 1947 auch privat kannte, haben ihm ja sehr viel bedeutet. Am wärmsten hat er sich in seiner Autobiographie *Reiselieder mit böhmischen Quinten* diesbezüglich geäußert. »Was für unspießige Menschen waren doch diese beiden, Elisabeth und Karl, die einander so liebten und mochten und trotzdem auch den anderen Menschen so viel Zeit und Aufmerksamkeit schenkten.«¹ Ähnliche Äußerungen finden sich auch in den Nachrufen der 52 Künstlerfreunde, die Sohn Richard Hartmann gesammelt hatte und 1966 in einem großformatigen, bibliophilen Kunstband mit dem Titel »Epitaph« erscheinen ließ.² In den darin enthaltenen Grußbotschaften und Bildbeischriften finden sich häufig Ausdrücke wie »Menschlichkeit« und »Liebenswürdigkeit«, die den Verstorbenen kennzeichneten, was bei einem so mächtigen Mann der Münchener Kulturszene, wie Hartmann es Anfang der 1960er Jahre war, sich nicht unbedingt von selbst verstand. Unter den 32 Bildenden Künstlern, 18 Musikern und 2 Schriftstellern befand sich auch Hans Werner Henze, der eine fiktive Grabrede auf Hartmann entworfen hatte. In direkter Anrede, in der 2. Person, ruft er »seinem« »Karl Amadeus« zu: »die Welt war für Dich ein Paradies voller Blumen und Wunder, schöne Menschen wohnten darin, die alles umfassende Liebe, die Brüderlichkeit.«³

Henze war viel jünger als Hartmann, was dieser aber nie ausgespielt habe – so Henze noch ausdrücklich in seinem Nachruf.⁴ Dabei bedeuten die 21 Jahre, die zwischen beider Geburt liegen, immerhin die Differenz einer ganzen Generation. Ihre Freund-

¹ Henze 1996, S. 140.

² HartmannR 1966.

³ Zitiert nach Wagner 1980, S. 186, bzw. HartmannR 1966, S. 21.

⁴ Ebd.

schaft konnte schon allein deswegen nur eine asymmetrische sein.⁵ Überdies waren sie recht verschiedenen Charakters. Hartmann war bodenständig und familienbezogen, Henze von Anfang an auf der Flucht aus dem westfälischen und familiären kleinbürgerlichen Milieu. Der eine konnte nur in seiner Geburtsstadt München leben, der andere lebte außer bei Rom auch in London, Berlin und München. Hartmann bezog aus seiner gesellschaftlichen Position Sicherheit im Auftreten, Henze fühlte sich eher als Außenseiter, der sich gern hinter Luxus und Masken versteckte und bei Auftritten in der Öffentlichkeit manchmal sogar unsicher wirkte.

Mag sein, dass hierfür auch Henzes Homosexualität ursächlich war, die aber in der Freundschaft mit Hartmann und dessen Familie keine Bedeutung gehabt zu haben scheint. Immerhin waren es aber die 1950er Jahre, als es in der Bundesrepublik die Strafandrohung des § 175 nicht nur auf dem Papier gab, sondern sie von der deutschen Polizei tatsächlich durchgesetzt wurde. Wie die Hartmanns ließ sich auch Ingeborg Bachmann von Henzes Schwul-Sein nicht irritieren. Henze führte die Dichterin bei den Hartmanns ein, und diese fühlte sich in der Familie außerordentlich wohl. Für den ersten Sammelband der von Hartmann gegründeten und geleiteten Konzertreihe »MUSICA VIVA« von 1959 schrieb sie den bedeutenden Essay »Musik und Dichtung«.⁶ Später verfasste sie das wunderschöne Gedicht »In memoriam Karl Amadeus Hartmann«, das mit in den Erinnerungsband EPITAPH einging.⁷ Vergleicht man die Künstlerfreundschaften Hartmann/Henze und Bachmann/Henze miteinander, so zeigt sich, dass ihnen beiden Henzes sexuelle Orientierung nicht im Wege stand. Andererseits waren die Beziehungen aber doch sehr verschieden. Henze und Bachmann liebten sich. Sie wollten sogar heiraten und wohnten längere Zeit zusammen. Ihre lebenslange Freundschaft zeigte einen erstaunlichen Gleichklang.⁸ Verglichen mit der Freundschaft Hartmann/Henze, die letztlich viel distanzierter und in mancher Hinsicht asymmetrisch war, erwies sich die Beziehung Bachmann/Henze als äußerst innig und vertraut und insofern vollkommen symmetrisch.

Obgleich Hartmann Henze als den jüngeren Kollegen sehr schätzte, sind direkte Äußerungen von ihm eher rar. Hartmann hat weniger durch Worte als durch Taten seiner Wertschätzung für Henzes Kompositionen Ausdruck gegeben. Wie schon Siegfried Mauser feststellte, ist Henze der bei der Musica Viva am meisten aufgeführte Komponist seiner Generation.⁹ Einmal hat Hartmann öffentlich und mit Emphase und Bewunderung von Henze als *der* kommenden Hoffnung gesprochen. In dem Text »Bekenntnis zur Oper«, den Hartmann nicht vor 1961 geschrieben haben

⁵ Auch Heister spricht mit Bezug auf das Verhältnis von Henze und Hartmann von einer »mindestens punktuellen Asymmetrie«. Siehe: Heister 2003, S. 215-230, Zitat S. 223.

⁶ Bachmann 1959.

⁷ Die Fassung aus dem EPITAPH ist in Faksimile und Übertragung in Wagner 1980, S. 354f. abgedruckt. Vgl. auch die 2011 veröffentlichte, stark abweichende Entwurfsfassung des Gedichts bei Bachmann 2011, S. 34f.

⁸ Vgl. ihren Briefwechsel (Bachmann / Henze 2004).

⁹ Mauser 2010, S. 167-174, speziell S. 171.

kann¹⁰ und der in den Sammelband mit seinen »Kleinen Schriften« eingegangen ist, heißt es:¹¹

Und schließlich offenbart Hans Werner Henze, dessen Opern »Prinz von Homburg« und »Elegie für junge Liebende« seine rasche Entwicklung zur Meisterschaft dokumentierten, eine derartige schöpferisch-zusammenfassende Kraft, daß Hoffnung besteht auf eine Verschmelzung der konträren Strömungen zu einem repräsentativen Zeitstil.

Die »Verschmelzung« »konträrer Strömungen« ist ein Gedanke, der für Hartmanns gesamtes musikpolitisches Konzept kennzeichnend war: er wollte die Vielfalt der Stile in der Einheit eines Zeitstils aufgehoben wissen. Vor allem die Konzertprogramme von Musica Viva, für die Hartmann seit der Gründung der Reihe 1946 praktisch allein verantwortlich war, drücken dies aus.¹² Ihre Streuung ist für die damalige Zeit einzigartig. Beginnend mit Gustav Mahler, ist die gesamte Musikmoderne Europas vertreten. Sogar USA und Japan erscheinen, nicht allerdings Vertreter des »sozialistischen Realismus«. Kein Wunder, dass Henze, der in seiner Frühzeit versuchte, kein Musica Viva-Konzert zu versäumen, später bekannte: »Hartmanns *musica viva*-Konzerte haben wahrscheinlich mehr für meine musikalische Erziehung und Weiterentwicklung getan als das ganze Darmstadt-Kranichstein zusammen.«¹³

Was die von Hartmann gewünschte »Verschmelzung« »konträrer Strömungen« zu »einem« »repräsentativen Zeitstil« anbelangt, dürfte Henze eine abweichende Meinung gehabt haben. Zu seinen obersten Maximen gehörte, dass ein wirklicher Künstler seine eigene Sprache und überhaupt ein nur ihm allein adäquates Verhältnis zur Welt finden müsse. Er sollte sich weder an einem »Zeitstil« noch an irgendwelchen Regelwerken außer ihm und schon gar nicht an Schulen ausrichten. Daraus folgte für ihn auch ein Bekenntnis zur Einzigartigkeit jedes Künstlers und zur Verschiedenheit ihrer Werke. Dies zu akzeptieren, führe erst zu wahrer Solidarität unter Künstlern.¹⁴

Solche Solidarität hat Henze in reichem Maße von Hartmann erfahren. Er hat sie ansonsten aber leider oft vermissen müssen, auch und gerade von jenen fast gleichaltrigen Kollegen, die Hartmann meinte, als er von »konträren Strömungen« sprach: Pierre Boulez, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen. Ich erwähne hier nur jenen unschönen Vorfall bei der UA von Henzes Zyklus *Nachtstücke und Arien* in Donaueschingen Oktober '57, wo eben diese drei Kollegen, also auch »Gigi«, Henzes Freund Nono, schon nach wenigen Takten Musik demonstrativ den Saal verließen.¹⁵ Es war sicherlich als ein Akt der Wiedergutmachung gemeint, dass Hartmann gerade dieses Werk kurz darauf in München aufs Programm des 130. Musica Viva-Konzerts

¹⁰ Die im Text erwähnten Henze-Opern wurden 1960 und 1961 uraufgeführt.

¹¹ Karl Amadeus Hartmann, Bekenntnis zur Oper, in HartmannKA 1965, S. 45-47, Zitat S. 46.

¹² Haas 2004. In einer Tabelle im Anhang teilt Haas alle Programme samt Interpreten der Musica-Viva-Konzerte zwischen 1945 und 1965 mit (S. 281-325).

¹³ Henze 1996, S. 139.

¹⁴ Henze 1984, passim.

¹⁵ Henze 1996, S. 182.

setzte, wo es ohne Störung aufgeführt wurde. Am Ende konnte er allerdings auch nicht verhindern, dass Henze zum Hassobjekt bestimmter selbsternannter Avantgardisten wurde.

Hartmann selbst verhielt sich in diesem unproduktiven Streit überparteilich und diplomatisch und führte selbstverständlich auch Stücke von Stockhausen und Boulez auf. Sogar gegenüber Nono wahrte er Contenance, obgleich dieser ihm einmal bei einem privaten Besuch sein gesamtes Meißner Porzellan zu Scherben gehauen hatte. Der zum Jähzorn neigende Nono war von einem anderen anwesenden Gast gefragt worden, warum er kürzlich bei einer Aufführung von Henzes *Elegie für junge Liebende* noch während des ersten Akts – und nicht erst in der Pause – das Parkett so aufwendig und laut verlassen hatte; dies genügte, um jenen Wutanfall auszulösen.¹⁶

Henze und Hartmann hatten viele Gemeinsamkeiten, daneben aber auch Differenzen in ihren Ansichten und Vorlieben. Gemeinsam war ihnen jedenfalls ein positives Bekenntnis zur Tradition, das sie freilich mitnichten zu ›Traditionalisten‹ werden ließ. Was Henze 1980 im Rückblick über Hartmanns Musik äußerte, könnte genau so auf seine eigene Kunst gemünzt sein. In seiner Laudatio auf Hartmann anlässlich der 75. Wiederkehr von dessen Geburtstag schrieb er, dass Hartmanns Musiksprache, also sein »Vokabular«, die Tradition von der deutschen Romantik bis zu Alban Berg in sich aufgenommen und weiterentwickelt habe¹⁷:

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 kunstauffassung 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.

Der ähnlich gelagerte Traditionsbezug bei Hartmann und Henze, zu dem nicht zuletzt die außerordentliche Wertschätzung Igor Strawinskys gehört (der andererseits bei den Kranichsteinern keine Gnade fand), darf nicht den Blick darauf verstellen, dass ihr Stil, eben die »Sprache und Syntax« ihrer Kompositionen, sehr unterschiedlich war. Wollte man mit Schlagwörtern operieren, ließen sich Hartmanns reife Werke teils als expressive Bekenntnismusik charakterisieren, teils der Neuen Sachlichkeit zuordnen, während Henzes Musik in maßgeblichen Teilen dem Manierismus und Surrealismus verpflichtet ist.

¹⁶ Henze 1996, S. 214. Es handelte sich um die Münchener Erstaufführung von *Elegie für junge Liebende* am 22. August 1961. Die Frage an Nono, die zu dessen Wutausbruch führte, hatte Ulrich Dibelius gestellt. Siehe auch weitere Anekdoten über Nono auf den nachfolgenden Seiten von Henzes Autobiographie (S. 214-218).

¹⁷ Wagner 1980, S. 16f. Die Kleinschreibung ist von Henze.

Wiederum gemeinsam ist Henze und Hartmann die politische und gesellschaftliche Fundierung aller ihrer Kunstanstrengungen.¹⁸ Das Jahrzehnt, in dem Henze mit seinem Schaffen ganz explizit Partei für sozialistische Befreiungsbewegungen überall in der Welt ergriff, war von 1966 bis 1976, also lange nach Hartmanns Tod. In diese Zeit fällt auch die Komposition des Liederzyklus *Voices*, dessen 22 Lieder Henze als Versuche betrachtete, auch heute noch politische Musik zu schreiben, und dessen Nummern er jede einzeln Freunden und Gleichgesinnten widmete.¹⁹ Hätte Hartmann damals noch gelebt, wäre er sicherlich – in Gemeinschaft mit Paul Dessau, Herbert Marcuse, Hans Magnus Enzensberger u. a. – unter den Widmungsträgern gewesen. Zweifellos verstand Henze Hartmann als einen Vertreter einer »musique engagée«, und zwar in einem allgemeinen, humanitären Sinn. So auch der entsprechende Passus in seinem Nachruf auf Hartmann:²⁰

Aber durch dies alles ging wie ein Orgelpunkt der ewige Schmerzenslaut, Tränenstrom, Zornesruf: über das was die mörderischen schlimmen Tendenzen der Schuldigen, Intolleranten, Ungerechten in dieser schönen Welt angerichtet haben und anrichten. So ist Dein gesamtes Werk zu einer grossen Trauermusik über die Schönheit aufgewachsen.

Hartmann hat sehr viel für Henze getan. Umgekehrt war Henze zeitlebens darauf aus, Hartmanns Musik zu fördern. Henze, der ja erst 21 Jahre alt war, als er Hartmann in seiner Eigenschaft als Leiter der Musica Viva München in Kranichstein kennenlernte, versuchte, sobald er selbst etwas Einfluss hatte, dem Meister und väterlichen Freund, dem er »ungeheuer viel verdankte«,²¹ auf vielfältige Weise etwas zurückzugeben – sei es als Komponist, als Dirigent oder als Essayist.

Schon 1949 vermittelte er Hartmann einen Kompositionsauftrag für das Konstanzer Ballett, ohne dass es allerdings zu einem Vertrag kam.²² 1958 versuchte er, Hartmanns 1. Symphonie in London unterzubringen, was ihm dort aber noch nicht gelang.²³ Eine Aufführung dieser Symphonie klappte dann im Mai 1961 bei den Berliner Philharmonikern²⁴, deren ständiger Gastdirigent Henze inzwischen geworden war. Aus dieser Zeit stammt wahrscheinlich auch Henzes kurzer Prosatext über Hartmanns 1. Symphonie, dessen Aufnahme in den Sammelband *Kleine Schriften* Hartmann noch selbst verfügt hatte.²⁵ 1960 vermittelte Henze Hartmanns Mitwirkung an der Gemeinschaftskomposition *Jüdische Chronik*²⁶, die von Paul Dessau initiiert worden war und an der außer Dessau, Hartmann und Henze auch Boris Blacher und

¹⁸ Siehe zu diesem Aspekt auch Heister 2003, passim.

¹⁹ Siehe dazu: Petersen / Heister / Lück 1996.

²⁰ HartmannR 1966, S. 21; s. auch Wagner 1980, S. 186.

²¹ Henze an Hartmann am 5.8.1956, in: Wagner 1980, S. 197.

²² Henze an Hartmann am 19.9.1949, in: Wagner 1980, S. 188. Zur Antwort Hartmanns an Henze siehe: Brehler 2004, S. 55-76, speziell S. 57.

²³ Henze an Hartmann 6.11.1958, in: Wagner 1980, S. 200.

²⁴ Henze an Hartmann 13.3.1960, in: Wagner 1980, S. 200, und 29.5.1961, in: WagnerR 1980, S. 202.

²⁵ HartmannK 1965, S. 105 (Nachwort des Herausgebers).

²⁶ Henze an Hartmann 13.3.1960, in: Wagner 1980, S. 202.

Rudolf Wagner-Régeny mitwirkten. Im selben Jahr machte er Hartmann das Angebot, das Libretto für dessen Oper *Macbeth* zu schreiben; offenbar wollte er damit dem sehr langsam arbeitenden (und notorisch überbeschäftigten) Freund Impulse zum Komponieren zukommen lassen.²⁷ Im April 1963 dirigierte Henze auf der Biennale in Venedig die Uraufführung seiner gerade vollendeten Kantate *Novae de Infinito Laudes*; im selben Konzert, bei dem sich Hartmann unter den Zuhörern befand, übernahm er auch die Leitung von Hartmanns 8. Symphonie.²⁸

Ein gutes halbes Jahr später starb Hartmann. Acht Tage nach seinem Tod, also Ende 1963, führte Henze in einem Gedächtniskonzert bei Musica Viva zwei Ausschnitte aus Hartmanns 1. Symphonie mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks auf. Auch später unternahm Henze noch mehrere Anstrengungen, um Hartmanns Musik zu verbreiten. Er verfasste einen großen Essay über die 6. Symphonie, der unter dem Titel »Laudatio« in das Katalogbuch *Karl Amadeus Hartmann und die Musica viva* zum 75. Geburtstag des Meisters aufgenommen wurde.²⁹ Sieben Jahre später wirkte er bei der Vervollständigung von Hartmanns fragmentarischem Musiktheaterprojekt *Wachsfigurenkabinett* mit, an der mehrere Komponisten beteiligt waren; Henze übernahm die Kabinettstückchen »Der Mann, der vom Tode auferstand« und »Fürwahr...«. ³⁰ Und schließlich ging er im Jahre 1995 an die Orchestrierung von Hartmanns 2. Klaviersonate, mit der er sowohl an den längst verstorbenen Freund als auch an den 50. Jahrestag der Befreiung vom »Nazifaschismus« erinnern wollte.³¹ Bei der Uraufführung dieser »Orchestersonate« durch das Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Lorin Maazel im Jahr darauf wurde zugleich des 50. Bestehens der Konzertreihe Musica viva gedacht.

Henze nannte dieses Projekt, das sein letzter Freundschaftsdienst für Hartmann sein sollte, »Drei Orchesterstücke auf eine Klaviermusik von Karl Amadeus Hartmann (1945 / 1995)«. Grundlage war ihm die Sonate »27. April 1945« in der Ausgabe bei Schott aus dem Jahr 1983, allerdings unter Auslassung des 2. Satzes, eines Scherzos.³² Henzes Bearbeitung hält sich eng an die originale Klavierpartitur. Gestalt und Folge der Themen ließ er unangetastet, das rhythmisch-metrische Gefüge blieb weit-

²⁷ Henze an Hartmann ebd., S. 200f. Vgl. zu diesem ganzen Komplex auch Hommes 2005.

²⁸ Henze 1996, S. 229f.

²⁹ Wagner 1980, S. 11-19.

³⁰ Karl Amadeus Hartmann, *Wachsfigurenkabinett, Fünf kleine Opern (1929/30)*, Libretti von Erich Bormann, Partitur, Mainz: Schott 1988. Hier die Autorschaft im einzelnen: I: *Leben und Sterben des heiligen Teufels*, K. A. Hartmann; II: *Der Mann, der vom Tode auferstand*, nach den Skizzen vervollständigt und in Partitur gesetzt von G. Bialas (Vorspiel; Finale) und H. W. Henze; III: *Chaplin-Ford-Trott*, nach den Skizzen vervollständigt und in Partitur gesetzt von W. Hiller; IV: *Fürwahr...?!*, Nach den Skizzen vervollständigt und in Partitur gesetzt von H. W. Henze; V: *Die Witwe von Ephesus*, K. A. Hartmann.

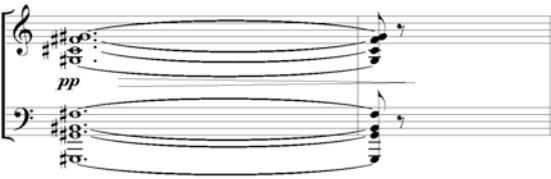
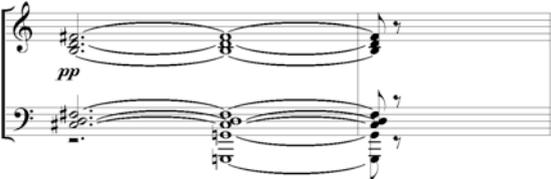
³¹ Hans Werner Henze, *Drei Orchesterstücke auf eine Klaviermusik von Karl Amadeus Hartmann*, Mainz: Schott 1995, s. Vorspann der Partitur.

³² Karl Amadeus Hartmann, *Sonate »27. April 1945«* für Klavier, Edition Schott 6870, Mainz 1983. Zu den beiden autographen Fassungen der Sonate vgl. Krause 1995, S. 194ff., sowie McCredie 2004, S. 84, und Vorspann der Schott-Ausgabe.

gehend erhalten. Die Harmonik wurde gelegentlich angereichert, wie an einem Vergleich der drei Satzschlüsse zu erkennen ist (NB 1). Alles in allem wahrte Henze aber den Hartmann-Ton. Die Satzüberschriften hat er zum Teil neu formuliert: Aus »Bewegt« – »Marcia funebre« – »Allegro risoluto« wurde bei Henze »Pietà« – »Marcia funebre« – »Reveille. Allegro risoluto«.

NB 1

H. W. Henze, Drei Orchesterstücke auf eine Klaviermusik von K. A. Hartmann
Die Satzschlüsse bei Henze und Hartmann

	Henze	Hartmann
I		
II		
III		

Über die Sonate, die eines der explizit politischen Werke Hartmanns ist³³, notierte Henze³⁴:

Der Komponist hatte sie geschrieben, nachdem er zum tief erschütterten Augenzeugen eines endlosen Elendzugs Dachauer KZ-Häftlinge geworden war. Die Musik enthält Zitate aus jüdischer Volksmusik und aus Kampfliedern der internationalen Arbeiterbewegung. Es ist eine Kundgebung von Mitleid, Empörung und Solidarität mit den Opfern des Nazifaschismus.

³³ Hartmann hat sich später von diesem Werk distanziert, wie seinem Brief an Fritz Büchtger vom 10. Okt. 1957 zu entnehmen ist: »Nun ist dieses Stück ein Jugendwerk von mir, zu dem ich überhaupt nicht mehr stehe und deshalb möchte ich die Klaviersonate auf gar keinen Fall in München aufgeführt wissen.« Zitiert nach Brehler 2004, S. 73.

³⁴ Wie Anm. 30. Dieser kleine Text findet sich auch in Henze 1996a, S. 298.

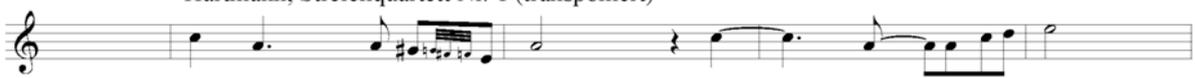
Dass Hartmann »Zitate aus jüdischer Volksmusik und aus Kampfliedern der internationalen Arbeiterbewegung« verwendet habe, entnahm Henze vermutlich einem Aufsatz über Hartmanns Sonate, den Hanns-Werner Heister 1986 veröffentlicht hatte.³⁵ Heister zufolge beruht der 1. Satz auf einer Variante des jüdischen Lieds »Eliyahu hanavi«, der 2. Satz zitiert die *Internationale* (»Völker, hört die Signale...«), der 3. Satz hat »Brüder zur Sonne, zur Freiheit...« zum Thema, und der 4. Satz paraphrasiert das russische Partisanenlied »Durchs Gebirge, durch die Steppe...«. Hartmann wird die Arbeiterlieder von Hermann Scherchen bekommen haben, der sie bei seiner Rückkehr aus dem revolutionären Russland 1917 mitgebracht und in seinen Berliner Arbeiterchören hat singen lassen.³⁶

NB 2

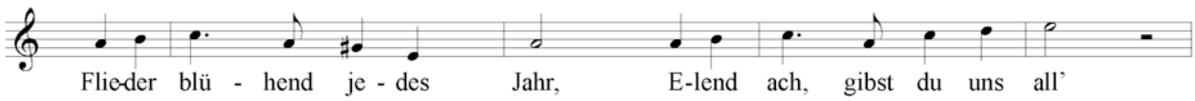
Idelsohn Nr. 315

(alt)  E - li-yo - hu ha - no-vi, E - li-yo - hu hatish-bi,

Hartmann, Streichquartett Nr. 1 (transponiert)

1933 

Hartmann, Symphonie Nr. 1, 2. Satz Zi. 5/7 (transponiert)

1936/
1955  Flie-der blü - hend je - des Jahr, E-lend ach, gibst du uns all'

Hartmann, *Simplicissimus*, 2. Teil, 2. Bild (transponiert)

1935/
1956  ah ah ah (zweimal)

Hartmann, Symphonie Nr. 4, 1. Satz T. 13 (transponiert)

1938/
1947 

Fraglich an Heisters Bestimmungen ist die Deutung des Themas im 1. Satz als Variante des jüdischen Lieds »Eliyahu hanavi«. Zwar kannte Hartmann dieses Lied, denn er hat es im 1. Streichquartett von 1934 und später auch in der 1. und 4. Symphonie sowie im *Simplizissimus* verwendet (NB 2).³⁷ Sein auffälligstes Merkmal aber, die

³⁵ Vgl. Heister 2006.

³⁶ Ebd. S. 31. Vgl. Text und Melodie der Arbeiterlieder in Lammel 1986, Nr. 38, 45 und 107. Zu »Brüder, zur Sonne...« siehe auch das Faksimile des vierstimmigen Satzes in der Handschrift Scherchens (ebd. S. 76).

³⁷ Siehe schon Gradenwitz 1961, S. 161. Brehler stellt im Abschnitt »Jüdische Klänge« seines Aufsatzes »Un du akerst un du zeyst«. Betrachtungen zum frühen Schaffen Hartmanns« auch Hartmanns Korrespondenz mit Gradenwitz seit 1949 dar (Brehler 2004, S. 63-69). Vgl. auch Voss 2004, S. 20-39, speziell S. 29ff. Voss weist u. a. darauf hin, dass »Elijahu hanavi« im schnellen 3. Satz des 1. Streichquartetts – bei völlig verändertem Charakter –

hoch-alterierte VII. Stufe in Moll (die übrigens auch am Anfang des berühmten traditionellen »Kol Nidre« zu hören ist), zeigt zugleich die entscheidende Differenz zu dem Thema aus der Sonate von 1945: Dort erklingt stets die natürliche, nicht hoch-alterierte VII. Stufe.

Dieser Unterschied mag manchem klein oder gar zu vernachlässigen erscheinen, laut dem Herausgeber des »Hebräisch-orientalischen Melodienschatzes«, Abraham Z. Idelsohn, ist er aber wichtig. Die alte jüdische Weise »Eliyahu hanavi« wird von Idelsohn nämlich einer eigenen Kategorie von Melodien zugeordnet, die er so definiert: »Melodien in Moll mit großer Septime«. ³⁸ Davon abgesetzt ist die Gruppe von »Melodien in Moll mit kleiner Septime«. ³⁹ Da die in Hartmanns Sonate erklingende Melodie, die hier in Es-Moll steht, stets eine große Untersekunde bzw. kleine Septime bringt, kann sie nicht auf »Eliyahu hanavi« zurückgeführt werden. Auch ist keine jüdische Melodie bekannt (bzw. gibt es zumindest in diesem IX. Band jüdischer Weisen keinen Fall), der Hartmanns Thema gleicht – auch nicht in der Gruppe der Moll-Melodien mit kleiner Septime.

NB 3

Juszkiewicz Nr. 157 (nach Taruskin I/898)

(alt)  Tu, ma-nu se-se-re - le, se-se-le gul - bu ue - le! Kad no-ri var-ga var-g - ti tekek uz bau-dziauin-ka.

Strawinsky, *Sacre du printemps*, Anfang

1913  Fg.

Hartmann, Trompetenkonzert und 5. Symphonie, »Hommage á Strawinsky«

1932/
1950  Trp.

Hartmann, Sonate »27. April 1945«, Anfang (transponiert)

1945 

Hartmann, "Ghetto" aus *Jüdische Chronik* (transponiert)

1960  Ob. T. 13
 p

Stattdessen bin ich auf einen anderen Zusammenhang gestoßen, der bisher nicht aufgedeckt worden ist (NB 3). Hartmann hat in der Sonate von 1945 auf sein eigenes Trompetenkonzert von 1932 zurückverwiesen, das später zur Grundlage seiner 5.

wieder aufgegriffen wird (ebd. S. 31). Vgl. des weiteren die Übersicht der Verwendung des Lieds »Eliyahu hanavi« bei Lehmann 2004, S. 321-331.

³⁸ Idelsohn 1933, Bd. IX, Inhaltsübersicht, Abt. C. Idelsohn exakt: »Melodien in Moll mit großer Septime, oder mit großer und kleiner Septime abwechselnd.«

³⁹ Ebd. Abt. B.

Symphonie wurde.⁴⁰ Dessen Hauptthema deckt sich mit dem der Sonate von 1945. Im übrigen ähnelt es aber auch dem Anfang von Strawinskys *Sacre du Printemps*, wofür nicht nur die Intervalle sprechen – darunter die große Untersekunde in Moll –, sondern auch die Wechselnotenvorschläge sowie der ganze Duktus der Melodie. Offenbar wollte Hartmann in diesem frühen Werk seiner Verehrung Strawinskys Ausdruck verleihen. Das melodische Zitat kommt – stets leicht variiert – mehrmals im Satz vor, so dass die Anspielungen auf den *Sacre* über das ganze Trompeten-»Lied« verteilt sind.⁴¹ Sollte dies damals in den 1930er Jahren noch unbemerkt geblieben sein, hat Hartmann spätestens 1950, als er den Satz in die 5. Symphonie übernahm, auf den Zusammenhang direkt hingewiesen. Hier versah er den Mittelsatz mit dem Zusatztitel »Hommage à Strawinsky«. Was Hartmann nicht wusste, war, dass auch Strawinsky seine Melodie 1913 nicht frei erfunden, sondern aus einer Sammlung von Volksliedern entlehnt hatte. Das berühmte Fagottsolo vom Anfang des *Sacre* ist von einem alten litauischen Hochzeitslied abgeleitet, eine Tatsache, die erst 1996 durch Richard Taruskin einer breiteren Öffentlichkeit bekannt wurde.⁴²

Es bleibt also festzuhalten, dass sich die fragliche Kantilene in der Klaviersonate nicht von »Eliyahu hanavi«, sondern von Strawinskys *Sacre du Printemps* herleitet. Damit ist ihre semantische Bestimmung als einer Trauerintonation zum Gedenken an die Dachauer KZ-Häftlinge allerdings nicht obsolet. Vielleicht wollte Hartmann mit der Anspielung auf den russischen Strawinsky auf die russischen Häftlinge hinweisen, die sich in jener Marschkolonnen befanden, die er an besagtem Tag – eben am 27. April 1945 – »im Souterrain-Versteck im Haus der Schwiegereltern in Kempfenhausen am Starnberger See« gesehen und woraufhin er die Sonate komponiert hatte.⁴³ Denkbar wäre zudem, dass Hartmann fand, dass die Melodie, die er ja als eine Ori-

⁴⁰ Hell 1980, S. 147-160. Vgl. auch McCredie 2004, S. 174-201, dort besonders S. 175f., sowie: Jaschinski 2004, S. 123-146.

⁴¹ Karl Amadeus Hartmann, *Symphonie concertante (Symphonie Nr. 5)*, Studien-Partitur, Mainz u.a.: Schott (1952), S. 29. Der Symphoniesatz ist im wesentlichen identisch mit dem zweiten Satz des ansonsten verschollenen Trompetenkonzerts von Hartmann, das 1933 in Strasbourg uraufgeführt wurde (s. K. A. Hartmann, *Lied* für Trompete und Bläserensemble, Schott Edition 44865, Mainz 1980, Hg. P. Hell). Im Trompetenkonzert hieß der Satz »Lied«. Vgl. im einzelnen folgende Stellen in Hartmanns 5. Symphonie: T. 298, 307, 312, 319, 334, 346, 375, 379 und 386. Bei T. 379 schreibt Hartmann sogar einmal die Töne $c^2-h^1-c^2-h^1$ im Tenorschlüssel und gibt sie dem Fagott – also exakt wie bei Strawinsky. Spuren von Hartmanns *Sacre*-Anspielungen finden sich auch in der *Sinfonia tragica* (1940/43), die McCredie 1990 bei Schott herausbrachte: 1. Satz, 8 Takte nach Zi. 3; 1. Satz, bei Zi. 6 (hier wiederum im extrem hohen Fagottklang).

⁴² Taruskin 1996, Bd. 1, S. 895ff. Taruskin teilt folgende Übersetzung des Liedes mit: »Sister mine, my white swan, do you wish to weep, to grieve, to look upon woe? If that is your wish, marry a landowner's serf, a farm hand.« (Taruskin Bd. I, S. 900, Anm. 116).

⁴³ Brehler 2010, S. 185-202, Zitat S. 196. Im Verlauf des Kriegs wurden im KZ Dachau Gefangene aller Nationen, die von Hitler-Deutschland überfallen worden waren, inhaftiert, nachdem anfangs, also seit 1933, vor allem »Politische« und »Juden« das KZ bevölkerten. Der Marsch von Häftlingen, den Hartmann beobachtet hatte, war am 26. April 1945 von der SS in Richtung Süden geschickt und wenige Tage später von den Amerikanern befreit worden. Siehe Jäckel / Longerich / Schoeps 1995, Artikel »Dachau (KZ)«.

ginalmelodie Strawinskys ansehen musste, einen ost-jüdischen Charakter hatte und sich somit als Symbol für die Opfergruppe der Juden eignete.

Für diese Annahme könnte die letzte Belegstelle sprechen, die ich am Ende des NB 3 notiert habe. Es handelt sich um eine Stelle aus *Jüdische Chronik* von 1960, und zwar aus dem Satz »Ghetto«, mit dem Hartmann sich an dem Gemeinschaftswerk beteiligt hatte. Im Kontext dieses Werks, das als Protest gegen den in West-Deutschland wieder aufkommenden Antisemitismus gedacht war,⁴⁴ fungiert das *Sacre*-Thema jedenfalls als jüdische Melodie, wenngleich nicht als Variante von »Eliyahu hanavi«.

Dass die Juden zu der am schlimmsten betroffenen Opfergruppe der Nazi-Repression zählten, war Hartmann schon während des Kriegs bewusst. Christoph Lukas Brehler berichtet in seinem Aufsatz »Hartmann – ein politischer Komponist?«, dass Hartmann und sein Bruder Adolf, als die Deportationen jüdischer Bürger begannen, eine Münchener Familie Kohn, mit der sie befreundet waren, zur Sammelstelle in München-Schwabing begleitet hatten.⁴⁵ Sollte er die *Sacre*-Kantilene für eine jüdische Intonation gehalten haben, könnte sie im 1. Satz der Sonate auch für die in Dachau ermordeten oder noch im Evakuierungszug sich dahinschleppenden Juden gestanden haben. Diese sind jedenfalls mitgedacht in einer Äußerung Hartmanns gegenüber seinem Bruder Adolf von Juni 1945. Dort schrieb er, dass er »in den 12 Jahren der Nazi [...] nichts schrecklicheres« gesehen habe als diesen Elendsmarsch der totkranken Häftlinge: »Dies Bild des Schreckens, dies Bild des Grauens ist nicht zu schildern.«⁴⁶

Dieses Briefzitat wirft auch ein Licht auf das Politische bei Hartmann, das eher von Mitgefühl für die Unterdrückten und Leidenden als von ideologischen Maximen bestimmt war. Henze formulierte also sehr genau, als er am Schluss seines kurzen Kommentars zur Sonate »27. April 1945« schrieb: »eine Kundgebung von Mitleid, Empörung und Solidarität mit den Opfern des Nazifaschismus«⁴⁷.

So sehr Hartmann die Nazis verabscheute, so blieb er wachsam gegenüber neuen und anderen totalitären Bewegungen. Am Ende seines Briefs über die Gedächtnisausstellung »Entartete Kunst« in München 1962 – 25 Jahre nach der berühmt-berüchtigten Kunstausstellung der Nazis –, schrieb er mit Bezugnahme auf die Nazizeit:⁴⁸

Ich dachte, dieses Kulturverbrechen gehöre endgültig der Vergangenheit an, sei mit den 1000 Jahren des Schreckens beendet. Heute glaube ich aber, die Bedrohung der Kunst wird niemals der Vergangenheit angehören, solange irgendwo die Freiheit bedroht ist. Darum

⁴⁴ An Weihnachten 1959 waren antisemitische Friedhofs- und Synagogenschändungen in Köln bekannt geworden. Vgl. Heister 1995, S. 171-190, speziell S. 171.

⁴⁵ Brehler 2010, S. 194.

⁴⁶ Ebd. S. 196.

⁴⁷ Wie Anm. 30.

⁴⁸ HartmannK 1965, S. 76.

wollen wir wachsam sein, wollen mahnen, vergangener Erniedrigung zu gedenken, wollen reden, wenn wir irgendwo totalitäre Regungen erkennen.

Kein Zweifel, dass Hartmann unter die neuen Bedrohungen der Kunst auch den Stalinismus zählte. Im Aufsatz »Kunst und Politik«, der ebenfalls 1962 entstand, schrieb er unmissverständlich:⁴⁹

[...] die Kunst verträgt nicht das Kommando einer totalitären Macht. Die Entwicklung, die so begabte Musiker wie Prokofjew und Schostakowitsch unter der Stalin-Diktatur zwangsläufig durchmachten, lehrt, was dabei herauskommt, wenn ein Künstler, statt einer Idee zu folgen, einer ihm vorgeschriebenen Ideologie dienstbar sein muß.

Hartmanns Vorbehalte gegen das sowjetische Staaten- und Parteiensystem sind aus seiner Biographie bekannt. So überwarf er sich mit seinem Bruder Richard, als dieser nach dem Krieg im Hause der Hartmanns in München ein Treffen mit Walter Ulbricht und anderen führenden Sozialisten initiierte, um die Zukunft eines sozialistischen Deutschland zu entwerfen.⁵⁰ 1950 lehnte er eine ihm angetragene Mitgliedschaft in der Deutschen Akademie der Künste in Berlin DDR ab.⁵¹ Und die Freundschaft mit dem Kommunisten Robert Havemann zerbrach in dem Moment, wo dieser sich unter Berufung auf die Doktrin des sozialistischen Realismus gegen Schönberg, Strawinsky und Hindemith aussprach.⁵²

Als das DDR-Regime 1961 die Berliner Mauer – auch bezeichnet als »antifaschistischer Schutzwall« – errichten ließ, reagierte Hartmann mit einem Telegramm an Paul Dessau in Ost-Berlin, in dem er – auch im Namen von Boris Blacher und Hans Werner Henze – die für Oktober geplante Uraufführung ihrer ost-west-übergreifenden Gemeinschaftskomposition *Jüdische Chronik* absagte. Die Mauer wurde am 13. August 1961 errichtet, das Telegramm datiert vom 28. August. Hier der Wortlaut:⁵³

BITTE VON URAUFFÜHRUNG ZUR JÜDISCHEN KANTATE ZUR ZEIT ABSEHEN
ZU WOLLEN ÜBER SPÄTERE DATEN WERDEN WIR ZUR GEGEBENEN ZEIT
VERHANDELN STOP ERBITTTE BESTÄTIGUNG UNSERER WÜNSCHE STOP
TELEGRAFIERE IM NAMEN VON BORIS BLACHER HANS-WERNER HENZE UND
IN MEINEM NAMEN STOP / HERZLICHE GRÜßE / DEIN KARL AMADEUS.

Paul Dessau, der damals noch an die Richtigkeit der staatlichen Maßnahmen zum Schutz der DDR glaubte, notierte am selben Tag in sein Tagebuch:⁵⁴ »K. A. Hartmann bittet, im Namen Blachers + Henzes die ›Chronik‹ abzusagen. Geistes-Terror! Angst! Ein bisschen Zivilcourage + alles wär besser.« Danach vergingen fünf Jahre bis zur verspäteten Ur- bzw. Erstaufführung der *Jüdischen Chronik*: die erste fand am

⁴⁹ Ebd. S. 73.

⁵⁰ Brehler 2010, S. 198, Anm. 24.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.

⁵³ Reinhold 1995, S. 110.

⁵⁴ Reinhold 2000, S. 77.

14. Januar 1966 in Köln, die zweite am 16. Februar selbigen Jahres in Leipzig statt. Da waren Hartmann und Dessau schon tot. Und Henze schien die Freude an dem Werk inzwischen etwas verloren zu haben, denn er ›fehlte‹ bei beiden Aufführungen.⁵⁵

Unter den Komponisten, die sich Hartmann und Henze zu Leitbildern wählten, ragten Strawinsky und Alban Berg hervor.⁵⁶ Dem Schöpfer von *Le Sacre du Printemps* und vieler späterer Meisterwerke widmeten sie je eine Komposition: In Hartmanns *Fünfter* trägt der langsame Satz – wie erwähnt – die Widmung »Hommage à Strawinsky«, und Henze überschrieb seinen *Prinz von Homburg* mit »Igor Strawinsky zu Ehren«.

Gemeinsam war Henze und Hartmann auch die Liebe und Verehrung der Musik Alban Bergs. Hartmann hatte sogar versucht, Schüler Alban Bergs zu werden, was aber wegen dessen zu frühem Tod im Jahre 1935 nicht gelang.⁵⁷ Andreas Jaschinski hat dem Thema Berg/Hartmann ein eigenes Kapitel in seiner Abhandlung über den Symphoniker K. A. Hartmann gewidmet.⁵⁸ »Den größten Einfluß aus dem Wiener Kreis heraus hat Alban Berg auf Hartmann gehabt«, schrieb Jaschinski, und vertrat gleichzeitig die Meinung, dass Anton Webern, bei dem Hartmann kurze Zeit Schüler war, ihn zwar als Persönlichkeit beeindruckt hatte, ihm ansonsten aber eher gezeigt habe, was er für seine eigene Musiksprache *nicht* wollte: konstruierte »Zopfgeflechte«.⁵⁹

Ganz ähnlich hat Henze sich zu seinem Verhältnis zur Zweiten Wiener Schule geäußert, als er 1975 gegenüber Klaus Schultz äußerte:⁶⁰

⁵⁵ Siehe die zornigen Einträge Dessaus in seinem Notizbuch, in: ebd. S. 92. Vgl. allerdings Henzes Kommentar zur Berliner Erstaufführung der *Jüdischen Chronik* am 9. Mai 1981, den er für einen Appell an die jungen Komponisten nutzte, sich für die Belange der Gesellschaft zu interessieren, in: Hans Werner Henze, Zur Berliner Erstaufführung der »Jüdischen Chronik«, im diesbezüglichen Programmheft vom 9. Mai 1981, Nachdruck in: Henze 1984, S. 344-346.

⁵⁶ Bei anderen Komponisten wichen ihre Vorlieben voneinander ab. So hatte bei Hartmann auch Paul Hindemith einen bevorzugten Platz in einer imaginären Rangliste zeitgenössischer Komponisten. Henze hatte sich zwar in seinem Frühwerk an Hindemith orientiert, wie u. a. sein 1. Streichquartett von Anfang 1947 erkennen lässt (Henze: »In meinem ersten Streichquartett gibt es eine dreistimmige Invention, die könnte fast aus dem Ludus tonalis stammen«; Henze 1982, S. 8). Doch schon wenige Wochen später, im Mai 1947, hatte er mit Hindemith ›abgeschlossen‹, wie einer Äußerung über *Mathis der Maler* zu entnehmen ist: »musikmaterialismus, ohne zauber, ohne ›inkommensurables‹, ohne tiefgründigkeit.« (s. Cahn 1986, S. 24).

⁵⁷ Diese Information stammt von Ulrich Dibelius aus dessen Nachruf auf K. A. Hartmann in *Melos* 31, 1964, S. 10. Vgl. auch Jaschinski 1982, S. 177.

⁵⁸ Jaschinski 1982, S. 174-189.

⁵⁹ Ebd. S. 175. Vgl. dagegen etwas abweichend Floros 1996, S. 2-8.

⁶⁰ Henze 1984, S. 246.

Berg ist die einzige Affinität, die ich zur Wiener Schule und zur Dodekaphonie, zur Zwölftontechnik, habe. Ich kann Dodekaphonie nur im Sinne von Berg verstehen, nämlich als Sprache, und niemals im Sinne von Webern oder Schönberg, wo sie mir Theorie bleibt, Grammatik, Esoterik vielleicht. Bürgerliches Selbstverständnis.

Schon als 22jähriger hatte Henze ein emphatisches Bekenntnis zu Alban Berg abgelegt. Henze an Peter Cahn am 21. 6. 1948: »alban berg hat nur ganz wenige stücke geschrieben, allerdings bewegt jedes von ihnen die welt.«⁶¹ Es kann sein, dass der junge Henze sich sogar noch vor Hartmann mit dem Werk Alban Bergs vertraut gemacht hatte, denn dieser ließ erst ab 1949 in den Musica Viva-Konzerten Stücke von Berg spielen, brachte dann aber praktisch das Gesamtwerk Bergs nach und nach zur Aufführung, einzelne Kompositionen sogar mehrmals.⁶²

Mit Bezug auf Alban Berg ist auf eine seltsame Parallele im Schaffen Hartmanns und Henzes hinzuweisen, die den *Wozzeck* betrifft. Beide haben nämlich je in ihrer Sechsten Symphonie aus Bergs Oper zitiert (vgl. NB 4): Hartmann bezog sich 1953 auf eine Stelle aus der zentralen Konfliktszene zwischen Marie und Wozzeck, an deren Ende dieser seiner Verzweiflung über die Untreue Maries mit den Worten Ausdruck verleiht: »(scheu flüsternd) Der Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einem, wenn man hinunterschaut... mich schwindelt...«⁶³ (NB 4 a); Henze zitierte 1969 zwei Takte aus dem Orchesterepilog vor der letzten Szene, wo auf dem Höhepunkt – nach dem berühmten Zwölftonterzakkord – das *Wozzeck/Mann*-Thema mit apotheotischer, fast sakraler Leuchtkraft im *fff* erklingt (NB 4 b).⁶⁴

⁶¹ Cahn 1986, S. 28.

⁶² Das erste Werk Alban Bergs, das in einem Konzert der Musica Viva zu hören war, ist die *Lyrische Suite*, die das Vegh-Quartett m 11.4.1949 (vgl. Haas 2004, S. 290ff.). Hartmann hat seine Gryphius-Kantate *Friede Anno '48* nachträglich »In memoriam Alban Berg« übertitelt, als er sie 1937 beim Kompositionswettbewerb der Emil-Hertzka-Gedächtnis-Stiftung einreichte (McCredie 2004, S. 59).

⁶³ Alban Berg, *Wozzeck*, II. Akt 4. Szene, T. 400ff. Wozzecks Part ist hier in Sprechgesangsnotation wiedergegeben.

⁶⁴ Ebd. III. Akt vor der 5. Szene, T. 365ff. Siehe zur Semantik des *Wozzeck/Mann*-Themas meine ältere *Wozzeck*-Arbeit, speziell das Kapitel »Der programmusikalische Epilog – Wozzecks Verklärung in wiedergewonnener Tonalität« (Petersen 1985, S. 273-277; vgl. auch S. 90-97).

NB 4 a

Berg, *Wozzeck* II/3, T. 402 (»Abgrund«-stelle)

ganz langsamer Auftakt a tempo (*largo*)

Streicher

fff *sff* *dim.* *ff*

Hartmann, 6. *Symphonie*, Adagio, T. 118, Hö. Tr. Pos. (vor »Höhepunkt«)

Allegro moderato con fuoco (♩ = 104)

Blechbl.

ff

Henze Beschreibung des Adagio-Satzes von Hartmann ist zwar bildreich in der Sprache, gleichwohl aber exakt im Bezug auf kompositorische Sachverhalte – manchmal sogar bis auf den einzelnen Takt detailgenau.⁶⁵ Ohne Henzes analytische Hinweise wäre das *Wozzeck*-Zitat vielleicht nie entdeckt worden.⁶⁶ Henze verweist im einzelnen auf das Oktavunisono, die »ähnliche Intervallik«, das »punktierte achtel« und »die vier zweiunddreissigstel noten mit dem angehängten achtel.«⁶⁷ Ich möchte ergänzen, dass sogar die Anfangstöne der schlangenförmig gewundenen Auftaktfiguren identisch sind: *a* und *b*. Hinzu kommt die ähnliche dramaturgische Funktion der Passage in *Wozzeck* und in der *Sechsten*. Der mit dem Zitat vermittelte düstere Ausdrucksgehalt (»der Mensch ist ein Abgrund«) wird wenige Takte später am

⁶⁵ So benennt Henze insgesamt vier Höhepunkte im Verlauf des Satzes: T. 64, 79, 92 und 126. Diese Disposition der Steigerungswellen findet sich noch nicht in dem Adagio-Satz aus Hartmanns *Symphonie L'Œuvre* von 1936/38, die ansonsten ja der Ausgangspunkt für die Neugestaltung der 6. *Symphonie* um 1953 war. Desgleichen fehlt in *L'Œuvre* das Zitat aus Bergs *Wozzeck*. Da Hartmanns *Zola-Symphonie* erst 2008 bei Schott erschienen ist und bis dahin nur als Handschrift greifbar war, nehme ich an, dass sie Henze bei seiner Analyse nicht vorgelegen hat; er hätte andernfalls sicherlich das Fehlen der *Wozzeck*-Anspielung erwähnt.

⁶⁶ Barbara Zuber hat auf weitere *Wozzeck*-Zitate bei Hartmann hingewiesen. Vgl. Zuber 1990, S. 156-167, speziell S. 158-161. Egon Voss bemerkt, dass die 32stelliger mit angehängter Achtel schon in Hartmanns *Symphonischer Ouvertüre* von 1942 vorkommt (T. 1 und 137), ohne allerdings auf den Zusammenhang mit Bergs *Wozzeck* einzugehen (Voss 2010, S. 92f.).

⁶⁷ Henze 1980, S. 19.

letzten Höhepunkt des Satzes (T. 126)⁶⁸ bestätigt. In Henzes Diktion: ein »todesakkord der den absoluten Sieg der Dunkelheit darzustellen scheint.«⁶⁹ Ergänzend dazu hat Constantin Floros darauf hingewiesen, dass der sich anschließende Schlussteil des Adagios dem Typus einer »Exequienmusik« entspricht.⁷⁰

NB 4 b

Berg, *Wozzeck* III/4-5, T. 365 (Höhepunkt im Orchesterepilog)

'Volles Werk'

ff

Henze, 6. Sinfonie, 3. Satz, 6 Takte nach KK

Streicher
Hölzer

f

Es mag Zufall sein oder Absicht – auch in Henzes *Sechster* wird aus Bergs *Wozzeck* zitiert. Henzes 6. Sinfonie wird zu Recht als seine »Kubanische« bezeichnet, da sie nicht nur im revolutionären Kuba und für das *Orquesta Sinfónica Nacional* in La Habana geschrieben und dort uraufgeführt wurde, sondern weil sie auch Anspielungen auf kubanische Nationalmusik enthält.⁷¹ Innerhalb des als Fuge gestalteten dritten Satzes lässt Henze völlig unerwartet Themen und Motive aus Bergs *Wozzeck* anklingen (vgl. NB 4 b).⁷² Zwar ist der Klangcharakter stark verändert, indem der starke, elastische Tuttisatz von Berg in stakkatierende und pizzikierende Streicher und Hölzer gelegt wird, aber die Intention, hier auf Berg und Büchner zu verweisen, ist doch unverkennbar. Bedeutet die Themenrepräsentation in Bergs Orchesterepilog die Verklärung Wozzecks nach seiner imaginären Auferstehung, so liegt der Sinn des Zitats, das bei Henze schattenhaft wirkt (wie bei Mahler⁷³ oder Beethoven⁷⁴), im

⁶⁸ Hartmann schreibt das Wort »Höhepunkt« direkt in die Partitur, womit er einer Praxis bei Gustav Mahler und Alban Berg folgt.

⁶⁹ Henze 1980, S. 19. Der Höhepunktsakkord in T. 126 ist nicht zwölftönig, wie Henze angibt, sondern elftönig (es fehlt das E).

⁷⁰ Floros 1996, S. 8.

⁷¹ Vgl. Mosch 1993, S.169-204.

⁷² Im Particell von Henzes 6. Sinfonie findet sich offenbar keine Notiz von Henzes Hand zu diesem *Wozzeck*-Zitat, jedenfalls erwähnt Mosch nichts derartiges (ebd.). Interessant sind weitere Anspielungen auf *Wozzeck*-Motive im Umkreis dieses Zitats, siehe das Marie/Klagemotiv aus III/2, T. 105/106 in den Trompeten, und das ganztönige, sich beschleunigende Tetrachord aus III/4-5, T. 368, in Piccolo und hohen Violinen.

⁷³ Z. B. im Scherzo der 5. Symphonie, T. 308ff.

⁷⁴ Z. B. im Scherzo der 5. Symphonie, T. 244ff.

Brückenschlag zwischen den aktuellen Befreiungsbewegungen in Latein-Amerika und der fortschrittlichen Kunstmusik im ›alten‹ Europa.

Vielleicht ist diese Interpretation aber doch zu plakativ. Die Bedeutung der Fremd- zitate in Kompositionen wird ja oft überschätzt. Einfacher und treffender ist die An- sicht Ingeborg Bachmanns zur Rolle von Zitaten und intertextuellen Bezügen. Auf die Frage, welchen Stellenwert ein bestimmtes Rimbaud-Zitat in ihrem Roman *Malina* habe, gab sie folgende Antwort: »Das ist für mich kein Zitat. Es gibt für mich keine Zitate, sondern die wenigen Stellen in der Literatur, die mich immer aufgeregt haben, die sind für mich das Leben.«⁷⁵

Ich könnte mir denken, dass Henze und Hartmann sich auch in diesem Diktum Bach- manns getroffen hätten. Gemeinsame Stellen in Werken der Musikgeschichte, von denen sie sich haben »aufregen« lassen, gab es jedenfalls genug.

Quellen und Literatur

Partituren

KARL AMADEUS HARTMANN

Wachsfigurenkabinett, Fünf kleine Opern (1929/30), Libretti von Erich Bormann, Partitur, Mainz: Schott 1988. I: *Leben und Sterben des heiligen Teufels*, K. A. Hartmann; II: *Der Mann, der vom Tode auferstand*, nach den Skizzen vervollständigt und in Partitur gesetzt von G. Bialas (Vorspiel; Finale) und H. W. Henze; III: *Chaplin-Ford-Trott*, nach den Skizzen vervollständigt und in Partitur gesetzt von W. Hiller; IV: *Fürwahr...?!*, Nach den Skizzen vervollständigt und in Partitur gesetzt von H. W. Henze; V: *Die Witwe von Ephesus*, K. A. Hartmann.

Lied für Trompete und Bläserensemble, Schott Edition 44865, Mainz 1980, Hg. P. Hell.

Symphonie L'Œuvre für Orchester (1936/1938), Partitur, Edition Schott 52851, Mainz 2008.

Symphonische Ouvertüre [»China kämpft«] für großes Orchester (1942), Studien-Partitur, Hg. Andrew D. McCredie, Edition Schott 6761, Mainz 1977.

Sonate »27. April 1945« für Klavier, Edition Schott 6870, Mainz 1983.

Symphonie concertante (Symphonie Nr. 5), Studien-Partitur, Mainz u.a.: Schott (1952).

6. Symphonie für großes Orchester, Studien-Partitur, Mainz u.a.: Schott (1953).

HANS WERNER HENZE

Sinfonia N. 6 für zwei Kammerorchester (1969), Mainz: Schott 1970.

Drei Orchesterstücke auf eine Klaviermusik von Karl Amadeus Hartmann, Mainz: Schott 1995.

PAUL DESSAU / BORIS BLACHER, KARL AMADEUS HARTMANN / HANS WERNER HENZE / RUDOLF WAGNER-RÉGENY

Jüdische Chronik für Alt- und Baritonsolo, Kammerchor, zwei Sprecher und kleines Orchester nach Texten von Jens Gerlach. Kollektivkomposition, Berlin: Bote & Bock 1961.

ALBAN BERG

Georg Büchners Wozzeck. Oper in 3 Akten (15 Szenen). Partitur. Nach den hinterlassenen endgültigen Korrekturen des Komponisten revidiert von H. E. Apostel (1955), Wien: U.E. 1955.

⁷⁵ Bachmann 1983, S. 69.

Schriften

- Bachmann 1959 Ingeborg Bachmann, Musik und Dichtung, in: *Musica viva*, Hg. K. H. Ruppel, München 1959, S. 161-166.
- Bachmann 1983 *Ingeborg Bachmann. Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, Hg. Christine Koschel / Inge von Weidenbaum, München / Zürich: Piper 1983.
- Bachmann / Henze 2004 *Ingeborg Bachmann / Hans Werner Henze. Briefe einer Freundschaft*, hrsg. von Hans Höller. Mit einem Vorwort von Hans Werner Henze, München / Zürich: Piper 2004.
- Bachmann 2011 Ingeborg Bachmann. Ich weiß keine bessere Welt. Nachgelassene Gedichte, Hg. Isolde Moser, Heinz Bachmann und Christian Moser, München / Zürich: Piper 2011.
- Brehler 2004 Christoph Lucas Brehler, »Un du akerst un du zeyst«. Betrachtungen zum frühen Schaffen Hartmanns, in: *Dibelius* 2004, S. 55-76.
- Brehler 2010 Christoph Lucas Brehler, Karl Amadeus Hartmann – ein politischer Komponist? in: *Groote / Schick* 2010, S. 185-202.
- Cahn 1986 Peter Cahn, Aus frühen Briefen Hans Werner Henzes, in: *Der Komponist Hans Werner Henze*, Dieter Rexroth Hg., Ein Buch der Alten Oper Frankfurt, Frankfurt Feste '86, Mainz 1986, S. 20-30.
- Dibelius 2004 *Karl Amadeus Hartmann. Komponist im Widerstreit*, Hg. Ulrich Dibelius, Kassel u.a.: Bärenreiter 2004.
- Floros 1996 Constantin Floros, Musik als Bekenntnis. Karl Amadeus Hartmann und seine Sechste Symphonie, in: *Das Orchester* 44, Juli/August 1996, S. 2-8.
- Gradenwitz 1961 Peter Gradenwitz, *Die Musikgeschichte Israels. Von den biblischen Anfängen bis zum modernen Staat*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1961.
- Groote / Schick 2010 *Karl Amadeus Hartmann. Komponist zwischen den Fronten und zwischen den Zeiten*. Bericht ü. d. musikwiss. Symposium z. 100. Geb. i. München, 5.-7. Oktober 2005, Hg. Inga Mai Groote / Hartmut Schick, Tutzing: Schneider 2010.
- Haas 2004 Barbara Haas, *Karl Amadeus Hartmann. Zeitzeugen und Dokumente. Zum 100. Geburtstag des Komponisten*, Wilhelmshaven: Noetzel 2004.
- HartmannKA 1965 Karl Amadeus Hartmann, *Kleine Schriften*, Hg. Ernst Thomas, Mainz: Schott 1965.
- HartmannR 1966 *Epitaph. Karl Amadeus Hartmann*, Hg. Richard P. Hartmann, München: 1966. (= Richard P. Hartmann Bibliothek, Bd. 1)
- Heister 1995 Hanns-Werner Heister, Aktuelle Vergangenheit. Zur Kollektivkomposition Jüdische Chronik, in: *Paul Dessau: Von Geschichte gezeichnet*, Symposium Paul Dessau, Hamburg 1994. Klaus Angermann Hg., Hofheim: Wolke, 1995, S. 171-190.
- Heister 2003 Hanns-Werner Heister, Zur Bedeutung Karl Amadeus Hartmanns für Hans Werner Henze, in: Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Symposions am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg, 28. bis 30. Juni 2001, Hg. Peter Petersen (= HJbMw Bd. 20), Frankfurt am Main: Lang 2003, S. 215-230.
- Heister 2006 Hanns-Werner Heister, Wort und Sinn in Karl Amadeus Hartmanns Instrumentalmusik: Die Klaviersonate 27. April 1945, in: *Musik, Deutung, Bedeutung. Festschrift für Harry Goldschmidt zum 75. Geburtstag*, Hg. H.-W. Heister / H. Lück, Dortmund: Pläne 1986, S. 112-122; Fortsetzung in: *MusikTexte* 1985, H. 11, S. 9-15. Neudruck in: Hanns-Werner Heister, *Vom allgemeingültigen Neuen. Analysen engagierter Musik: Dessau, Eisler, Ginastera, Hartmann*, Hg. Th. Phleps / W. Reich, Saarbrücken: Pfau 2006, S. 28-52.
- Hell 1980 Helmut Hell, Der musikalische Nachlaß Karl Amadeus Hartmanns in der Bayerischen Staatsbibliothek. Bestand und Erschließung, in: *Wagner* 1980, S. 147-160.
- Henze 1965 Hans Werner Henze, Hartmanns Erste Symphonie, in: *HartmannK* 1965, S. 88f.
- Henze 1966 Henze, Hans Werner, [Karl Amadeus Hartmann], in: *HartmannR* 1966, S. 21.
- Henze 1980 Hans Werner Henze, Laudatio [für Karl Amadeus Hartmann] in: *Wagner* 1980, S. 11-19.
- Henze 1980a Hans Werner Henze: "Egregio e carissimo Don Carlos". Briefe [an Karl Amadeus Hartmann] 1949-1961, in: *Wagner* 1980, S. 186-203.

- Henze 1981 Hans Werner Henze, Zur Berliner Erstaufführung der »Jüdischen Chronik«, im diesbezüglichen Programmheft vom 9. Mai 1981, Nachdruck in: Henze 1984, S. 344-346.
- Henze 1982 Interview mit Hans Werner Henze (von Helmuth Hopf, Gustav Bosse und Brundhilde Sonntag) am 29.1.1982 in Köln, in: ZfMP 7, H. 9, 1982, S. 3-12.
- Henze 1984 Hans Werner Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*. Erweiterte Neuausgabe, mit einem Vorwort von Jens Brockmeier, München: dtv 1984.
- Henze 1996 Hans Werner Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*. Frankfurt: 1996.
- Henze 1996a Hans Werner Henze. *Ein Werkverzeichnis 1946-1996*. Mainz u.a.: Schott, 1996.
- Idelsohn 1933 Abraham Z. Idelsohn, *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz*, 10 Bde, Leipzig 1914-1933.
- Jäckel / Longerich / Schoeps 1995 *Enzyklopädie des Holocaust. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden*, 4 Bde, hrsg. von Eberhard Jäckel, Peter Longerich und Julius H. Schoeps, München / Zürich: Piper 1995, Artikel »Dachau (KZ)«.
- Jaschinski 1982 Andreas Jaschinski, *Karl Amadeus Hartmann – Symphonische Tradition und ihre Auflösung*, München / Salzburg: 1982.
- Jaschinski 2004 Andreas Jaschinski, »Wachstumsspuren« oder Wie kamen Hartmanns Symphonien zu ihren Nummern? Überlegungen zum Gattungsverständnis, in: Dibelius 2004, S. 123-146.
- Krause 1995 Andreas Krause, Karl Amadeus Hartmanns Werke für Klavier zu zwei Händen, in: Suder 1995, S. 191-202.
- Lammel 1986 *Und weil der Mensch ein Mensch ist. (200 Arbeiterlieder)*, Hg. Inge Lammel, Mitarb. P. Andert, Dortmund: "pläne" / Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1986.
- Lehmann 2004 Mathias Lehmann, *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit (= Musik im »Dritten Reich« und im Exil Bd. 11)*, Hamburg: von Bockel 2004.
- Mauser 2010 Siegfried Mauser, Hartmann und Henze, in: Groote / Schick 2010, S. 167-174.
- McCredie 2004 Andrew McCredie: *Karl Amadeus Hartmann. Sein Leben und Werk*, stark erweiterte Neuausgabe, Wilhelmshaven / New York 2004.
- McCredie 2004a Andrew McCredie, Neue Einsichten durch postume Funde. Zur frühen Entwicklung der Symphonik von Karl Amadeus Hartmann, in: Dibelius 2004, S. 174-201.
- Mosch 1993 Ulrich Mosch, Zum Formdenken Hans Werner Henzes. Beobachtungen am Particell der 6. Symphonie, in: *Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*, Veröff. d. P. Sacher Stiftung Bd. 3, Winterthur: Amadeus 1993, S.169-204.
- Petersen 1985 Peter Petersen, *Alban Berg: Wozzeck. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs*, Sonderband der Musik-Konzepte für 1985, München 1985.
- Petersen 2013 Peter Petersen, Hans Werner Henze, Artikel in: *Komponisten der Gegenwart*, Hg. H.-W. Heister / W.-W. Sparrer, 49. Nachlieferung, München: edition text+kritik, Juli 2013.
- Petersen / Heister / Lück 1996 »Stimmen« für Hans Werner Henze. *Die 22 Lieder aus »Voices«*, Hg. Peter Petersen / Hanns-Werner Heister / Hartmut Lück, Mainz u.a.: Schott 1996.
- Reinhold 1995 *Paul Dessau - 1894-1979. Dokumente zu Leben und Werk*, zusammengestellt und kommentiert von Daniela Reinhold, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin: Henschel 1995.
- Reinhold 2000 *Paul Dessau: "Let's hope for the Best". Briefe und Notizbücher aus den Jahren 1948 bis 1978*, im Auftrag der Stiftung Archiv der Akademie der Künste hrsg. von Daniela Reinhold (= Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 5), Hofheim 2000.
- Ruppel 1959 *Musica viva*, Hg. K. H. Ruppel, München: Nymphenburger 1959.
- Suder 1995 *Karl Amadeus Hartmann (= Komponisten in Bayern Bd. 27)*, Hg. Alexander L. Suder, Tutzing: Schneider 1995.
- Taruskin 1996 Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*, 4 parts, 2 volumes, Berkeley: OUP 1996.
- Voss 2004 Egon Voss, »Als Kammermusik besitze ich nur 2 Streichquartette«. Die Werke für kleine Besetzung in Hartmanns Œuvre, in: Dibelius 2004, S. 20-39.

- Voss 2010 Egon Voss, Von Höhepunkt zu Höhepunkt. Affekt und Form in Hartmanns Symphonien, in: Groote / Schick 2010, S. 83-94.
- Wagner 1980 *Karl Amadeus Hartmann und die Musica viva. Essays. Bisher unveröffentlichte Briefe an Hartmann*, Katalog [Ausstellung der Bayerische Staatsbibliothek München vom 19.6. bis 29.8.1980], Hg. Renata Wagner, München / Zürich: Piper, Mainz u.a.: Schott 1980.
- Zuber 1990 Barbara Zuber, Tumultuoso – Gegenaktion. Karl Amadeus Hartmanns *Sinfonia Tragica* (1940/1943), in: *Karl Amadeus Hartmann-Zyklus Nordrhein-Westfalen 1989/199*. (= Musik-Konzepte extra), Hg. H.K. Metzger u. R. Riehn, München: text+kritik 1990, S. 156-167.