

Klingende Fortschrittskritik: Karl Amadeus Hartmanns *Gesangsszene für Bariton und Orchester zu Worten aus „Sodom und Gomorrha“ von Jean Giraudoux*

Eine Stunde nachdenken, eine Weile in sich gehen und sich fragen, wie weit man selber an der Unordnung und Bosheit in der Welt teil hat und mitschuldig ist – sieh, das will niemand! Und so wird es also weitergehen, und der nächste Krieg wird von vielen tausend Menschen Tag für Tag mit Eifer vorbereitet.¹

Hermann Hesses Roman *Der Steppenwolf* von 1927 feiert zwar bald seinen hundertjährigen Geburtstag, doch hat die zitierte Weltkritik des weltmüden Protagonisten Harry Haller nicht an Relevanz eingebüßt. Die eigene Rolle im Verfall der Welt reflektieren, der private Beitrag zu einer ungerechten Globalisierung, die Allgegenwart von Kriegen – das sind Gegenwartsthemen und -Haltungen möchte man meinen. Die *Gesangsszene* von Karl Amadeus Hartmann, der sich das *hartmannforum23* widmet, konfrontiert uns mit einer ähnlich fatalistischen Haltung wie das *Steppenwolf*-Zitat. Musik und Text sprechen uns direkt an, als wäre das Werk für unsere Zeit geschrieben. Denn die Kritik, diese dramatische Ernsthaftigkeit von Hesse und Hartmann ist keine, die sich allein aus den besonderen Bedingungen ihrer Zeit definiert und damit weit weg von der aktuellen Gegenwart geschoben werden könnte. Natürlich waren für Hesse 1927 noch die Nachwirkungen des Ersten Weltkriegs und die allmähliche Vorbereitung des Zweiten in einer von internen Spannungen zerrissenen Gesellschaft unmittelbar von Bedeutung. In der *Gesangsszene* schwingen gleichermaßen Eindrücke des Zweiten Weltkriegs als auch eines drohenden atomaren Konfliktes mit. Hesse und Hartmann vermitteln viele Jahre voneinander entfernt und angeregt durch eine allgemein angespannte Öffentlichkeit eine düstere Analyse zu ihrer Moderne, zugleich aber auch überzeitliche Bedingungen des modernen Menschen, die wohl nie an Aktualität einbüßen werden. Diese appellative Dimension ist ein integraler Bestandteil des Werks und seiner expressiven Energie.

Der vorliegende Beitrag möchte dieser appellativen Dimension auf den Grund gehen und erforschen, warum diese auch heute noch als so relevant erfahren werden kann. Er beginnt mit einer Einführung in das Werk und Hartmanns politisches Engagement. Anschließend folgt eine Analyse des Textes. Drittens wird ein Vergleich mit einer anderen Textvertonung von Rolf Liebermann vorgenommen und viertens eine Deutung des Textes und der Daten angeboten,

¹ Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, S. 129.

bevor diese fünftens mit Musikbeispielen untermauert wird.² Hierfür wird auf zahlreiche Quellen aus dem Archiv des Hartmann Centers zurückgegriffen.

I.

Hans Werner Henze, Komponist und Freund Hartmanns, schreibt in seiner Laudatio vom 23. Februar 1980 anlässlich des 75. Geburtstages des Verstorbenen: „Die Lebensgeschichte Karl Amadeus Hartmanns ist die Geschichte eines persönlichen Engagements, eines Werdegangs im antifaschistischen Kampf.“³ Dass Hartmann einer der wenigen Kulturschaffenden in der Zeit des sogenannten Dritten Reiches war – man möchte sagen: Einer der wenigen Menschen überhaupt –, der in die konsequente „Innere Emigration“ ging, verschafft ihm zu Recht auch heute noch bedeutenden Respekt. Kein Wunder also, dass diese Haltung die Grundlage zahlreicher Schriften zu ihm und seinem Werk in Literatur und Musikkritik bildet und häufig das Diktum des „Bekennnismusikers“ gebraucht wird. Hartmann schreibt selbst in seiner *Autobiografischen Skizze* von 1955: „In diesem Jahr [CS: 1933] erkannte ich, daß es notwendig sei, ein Bekenntnis abzulegen, nicht aus Verzweiflung und Angst vor jener Macht, sondern als Gegenaktion.“⁴ Diesem Bekenntnis entsprechend folgten zahlreiche mutige Werke mit politischem Bezug, die als protestierendes Statement zur innenpolitischen Lage zu verstehen sind. Ein beeindruckendes Beispiel ist Hartmanns „Symphonische Dichtung für Orchester“ *Miserae*, uraufgeführt am 2. September 1935 beim 13. Internationalen Musikfest der IGNM in Prag unter der Leitung von Hermann Scherchen. Die Widmung des Werks: „Meinen Freunden, die hundertfach sterben mußten, die für die Ewigkeit schlafen – wir vergessen Euch nicht (Dachau, 1933–34)“, offenbart einerseits Hartmanns politische Integrität und straft andererseits die Behauptung Lügen, man hätte im Deutschen Reich von den Konzentrationslagern oder was dort geschieht nichts wissen können.⁵ Demnach darf der Topos der Inneren Emigration, in die Hartmann gezwungen wurde, nicht als eine biedermeierliche Abschottung von der Tagespolitik verstanden werden. Hartmann war zeitlebens ein integrierter und vernetzter Mann der Gesellschaft, der aktuelle Entwicklungen kritisch wahrnahm.

² Eine ausführliche Betrachtung der musikalischen Faktur fand im direkt anschließenden, sozusagen komplementären Vortrag von Cornelia Picej statt, weswegen hier auf ausgedehnte Musikanalysen verzichtet wurde.

³ Baumgartner, Andreas Hérm/Rathert, Wolfgang (Hrsg.): „*Offenheit, Treue, Brüderlichkeit...*“. *Karl Amadeus und Elisabeth Hartmann im Briefwechsel mit Hans Werner Henze*, München: Allitera, 2022, S. 293.

⁴ Hartmann, Karl Amadeus: „Autobiographische Skizze“, in: *Karl Amadeus Hartmann. Kleine Schriften*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz: Schott, 1965, S. 12.

⁵ Vgl. <https://www.hartmann-gesellschaft.de/werk/miserae-2/>.

Dazu gehört zum Beispiel auch der neuauflammende Antisemitismus. 1959/60 kam es zu mehreren antisemitischen Skandalen und einer breitenwirksam rezipierten Hakenkreuz-Schmierwelle in der Bundesrepublik. Dass es sich bei dem deutschen Nationalsozialismus und Antisemitismus durchaus nicht nur um eine einmalige Episode in der Geschichte handelte, zeigt die 1964 wieder-gegründete Nationaldemokratische Partei Deutschlands. Sie verpasste den Einzug in den Bundestag bei der Bundestagswahl 1969 nur relativ knapp mit 4,3 Prozent.⁶ Um diesem noch lange nicht entnazifiziertem Antisemitismus in Deutschland um 1960 entgegenzuwirken, beteiligte sich Hartmann daher an einem Gemeinschaftsprojekt mehrerer Komponisten. Henze schreibt in einem Brief an Hartmann vom 13. März 1960:

Bei meinem letzten Besuch in Hamburg traf ich Paul Dessau, sehr nett, dieser hat einen Plan, zu mehreren Komponisten, aber zu einem Text (von einem [aus] Hamburg) kurze Werke von wenigen Minuten gegen den Antisemitismus zu schreiben. [...] Willst du mitmachen?⁷

Gemeint ist das Gemeinschaftswerk *Jüdische Chronik*, das die Komponisten Boris Blacher, Paul Dessau, Rudolf Wagner-Régeny, Hartmann und Henze als Protest gegen Antisemitismus komponiert haben und dessen Uraufführung für 1961 geplant war, jedoch wegen des Mauerbaus und politischen Differenzen der beteiligten Komponisten erst 1966 stattfand.⁸

Fest steht also: Hartmanns politisches Engagement blieb bis zu seinen letzten Lebensjahren ungebrochen. Ein weiteres Anliegen, das zudem essenziell für das Verständnis der *Gesangsszene* ist, war sein Kampf gegen den Atomtod. Gemeinsam mit 28 SchriftstellerInnen, KünstlerInnen, PublizistInnen und anderen Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens – darunter Ingeborg Bachmann, Erich Kästner und Loriot – war Hartmann eines der Gründungsmitglieder des 1958 in München gegründeten „Komitees gegen Atomrüstung“.⁹ Erwähnenswert ist auch, dass sich in Hartmanns Privatbibliothek in den Räumlichkeiten des Hartmann-Centers in Exemplar des 1956 bei Beck in München erschienen Hauptwerks des Philosophen Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, befindet. Anders gilt als der bedeutendste Atomkritiker innerhalb der anthropologischen Philosophie.

In diese Tradition der „Bekenntnismusiken“ ist nun Hartmanns letztes Werk, die *Gesangsszene für Bariton und Orchester zu Worten aus „Sodom und Gomorrha“ von Jean Giraudoux* einzugliedern. Erste konzeptuelle Arbeiten am Werk lassen sich wahrscheinlich auf 1961 datieren.¹⁰ 1962 erhielt Hartmann den offiziellen Kompositionsauftrag vom Hessischen

⁶ Vgl. <https://www.bundeswahlleiterin.de/bundestagswahlen/1969.html>.

⁷ Baumgartner/Rathert, *Hartmann im Briefwechsel mit Henze* (wie Anm. 3), S. 184.

⁸ Vgl. Ebd., S. 184–188.

⁹ Vgl. Ebd., S. 111.

¹⁰ Vgl. Jaschinski, Andreas: „Karl Amadeus Hartmann: Gesangsszene“, in: *Melos* 3 (1987), S. 18.



Abbildung 1: Protestplakat des „Komitee gegen Atomrüstung“ (1958) mit Vergrößerung der Unterzeichnenden rechts, Quelle: Archiv Karl Amadeus Hartmann-Gesellschaft / Hartmann-Center

Rundfunk, hier das Werk schon unter dem Titel „Gesangsszene“. Die Uraufführung fand, nachdem Hartmann am 5. Dezember 1963 verstarb, posthum am 12. November 1964 in Frankfurt mit dem Hessischen Rundfunkorchester unter der Leitung von Dean Dixon statt. Gewidmet ist sie seinem Freund Hans Moldenhauer, einem Musikwissenschaftler und bedeutenden Musikaliensammler. Unmittelbar nach ihrer Uraufführung erlebte die *Gesangsszene* zahlreiche folgende Aufführungen, sodass das Werk seinen Platz in der posthumen Hartmann-Würdigung fand. In der Korrespondenz zwischen dem Schott-Verlag und Hartmanns Witwe Elisabeth zwischen 1967 und 1976 werden einige bedeutende Aufführungen genannt, zum Beispiel die folgenden¹¹:

¹¹ Die eingesehenen Briefe des Schott-Verlags (auch jene, die im Folgenden erwähnt werden) befinden sich im Archiv der Karl Amadeus Hartmann Gesellschaft / Hartmann-Center.

Wann	Wo	Wer
1968-03-15	Nürnberg	Städtisches Orchester
1968-09-03	Edinburgh	Rafael Kubelik, Bayerisches Rundfunkorchester, Dietrich Fischer-Dieskau
1968-12-13	München (Musica Viva)	Rafael Kubelik, Bayerisches Rundfunkorchester, Dietrich Fischer-Dieskau
1969-12-12		Milan Horvat, Österreichisches Rundfunkorchester, Gerd Nienstedt
1970-05-28		Saarländisches Rundfunkorchester
1971-09-26		Bruno Maderna, Saarländisches Rundfunkorchester
Herbst 1973	Warschau	Andrzej Markowski, Hessisches Rundfunkorchester, Dietrich Fischer-Dieskau
Mai 1976		Ernest Bour, Berliner Philharmoniker

Der Briefwechsel mit dem Schott-Verlag gibt zudem Aufschluss zur Genese des *Gesangsszene*. Am 15. Mai 1964 schreibt dieser an Elisabeth Hartmann, dass Ende Mai die Arbeit am Klavierauszugsdruck beginnen wird. Am 6. November 1964 erhält Elisabeth Hartmann den Vertrag mit Schott zur Unterschrift, vermutlich die weitere Agentur des Werks betreffend. Am 18. Mai 1965 erwähnt Schott, dass der französische Dirigent Ernest Bour für seine Korrektur der Gesangsszenen-Vordruck-Partitur wohl noch bis Ende August brauchen wird, bevor diese endgültig im Verlag erscheinen kann.

Folgt man der Einschätzung des Musikwissenschaftlers und Hartmann-Experten Andreas Jaschinski, so ist das Werk biografisch als „Vorarbeit für ein neues Opernprojekt [...], sozusagen als Einübung in den dramatischen Stil“ anzusehen. Dennoch sei die *Gesangsszene* weder eine verkappte 9. Sinfonie, noch ein Opernfragment.¹² In der Hartmann-Literatur hält sich trotzdem hartnäckig die Deutung, die *Gesangsszene* wäre so etwas wie das Resümee des Komponisten. So bezeichnet sie Friedrich Hommel in der Uraufführungsrezension in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* als „Lebenssumme“.¹³ Barbara Zuber interpretiert die *Gesangsszene* ebenfalls als Schlusswerk Hartmanns und vergleicht den biografischen Kontext mit dem von Beethovens 9. Sinfonie.¹⁴ Joachim Kaiser wiederum schreibt in der *Süddeutschen Zeitung*:

Es liegt eine tief sinnige Logik darin, daß sein letztes Werk auch der (gelungene, aber nicht vollendete) Versuch eines Requiems blieb. Die ‚Gesangsszene‘ gehört zwar nicht zu den größten, wohl aber zu den bewegendsten Werken des musikalischen Expressionismus.¹⁵

¹² Vgl. Jaschinski, „Karl Amadeus Hartmann: Gesangsszene“, (wie Anm. 10), S. 18ff.

¹³ Vgl. Hommel, Friedrich: „Singen von Sodom. K. A. Hartmanns nachgelassenes Werk uraufgeführt“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Rubrik: „Feuilleton“), 16. November 1964 (Nr. 267), S. 20.

¹⁴ Vgl. Zuber, Barbara: „Neue Gangarten. Das Spätwerk von Karl Amadeus Hartmann“, in: *Karl Amadeus Hartmann. Komponist im Widerstreit*, hrsg. von Ulrich Dibelius, Kassel (u.a.): Bärenreiter, 2004, S. 278f.

¹⁵ Kaiser, Joachim, „Requiem für unsere Welt. Frankfurter Uraufführung der nachgelassenen ‚Gesangsszene‘ von Karl Amadeus Hartmann“, in: *Süddeutsche Zeitung* (16.11.1964), S. 13.

Auch hier sehen wir, wie die *Gesangsszene* als kompositorisches Fazit gedeutet wird. Implizit legt der Klassizist Kaiser mit solchen Begrifflichkeiten die Spur in Richtung des Mozartrequiems, das gern anekdotisch als kompositorische Schlusssumme – als letzte private Botschaft des Komponisten an den Himmel – interpretiert wird.

Jedoch liegt hier ein wichtiger Einwand auf der Hand. Genauso wenig wie zum Beispiel Beethovens letzte Symphonie war die *Gesangsszene* von Hartmann als Zielwerk oder als letzte Botschaft an die Menschheit angelegt. Hartmann beabsichtigte wie Jaschinski betont mit der *Gesangsszene* keinesfalls ein Ende seines Schaffens. Ganz im Gegenteil: Die *Gesangsszene* sollte eine Einübung in ein neues Feld sein, eine Vorstudie zur Oper. Dass von ihr als „letztes Werk“ gesprochen wird, liegt – diese Trivialität muss vergegenwärtigt werden – nur am plötzlichen Tod Hartmanns. Als Beleg zu der Intention eines Aufbruchs und Vorbereitung einer neuen Oper sind zudem Briefe aus der Korrespondenz Hartmanns mit dem Schott-Verlag anzubringen. Am 18. Juli 1960 schreibt Diether de la Motte an Hartmann, dass er hoffe, die ihm berichteten „Opernpläne“ seien noch aktuell. In einem Brief Ludwig Streckers vom 31. Januar 1961 macht dieser dem Komponisten sogar einige Vorschläge zu passenden Opernsujets. Zusammengefasst bietet sich somit schon aufgrund der Quellenlage eine Deutung der *Gesangsszene* an, die nicht mit rückwärtsgewandtem Blick auf Hartmanns bisherige Biografie und Werk eine Retrospektive anvisiert, sondern eine solche mit starkem Gegenwarts- und Zukunftsbezug.

II.

Hartmann verwendet für seine *Gesangsszene* Textausschnitte aus dem Drama *Sodome et Gomorrhe* des französischen Dramatikers Jean Giraudoux (1882–1944). Das zweiaktige Drama erlebte seine Uraufführung am 11. Oktober 1943 in Paris während deutscher Besatzung. 1961 erschien es in der deutschen Übersetzung im Fischer-Verlag. Giraudoux war in den Nachkriegsjahren – ähnlich wie Jean-Paul Sartre – ein vielbeachteter Dramatiker und auch Hartmann kannte sein Werk bereits vor seiner Arbeit an der *Gesangsszene*. Zudem steht fest, dass Hartmann nicht der erste Vertoner von Giraudoux' Zeilen ist und die 20 Jahre jüngere Vertonung durch Rolf Liebermann von 1943 für die Arbeit an seiner eigenen Fassung heranzog. Ein Brief vom 7. April 1965 des Schott-Verlags an Elisabeth Hartmann dient als Beleg:

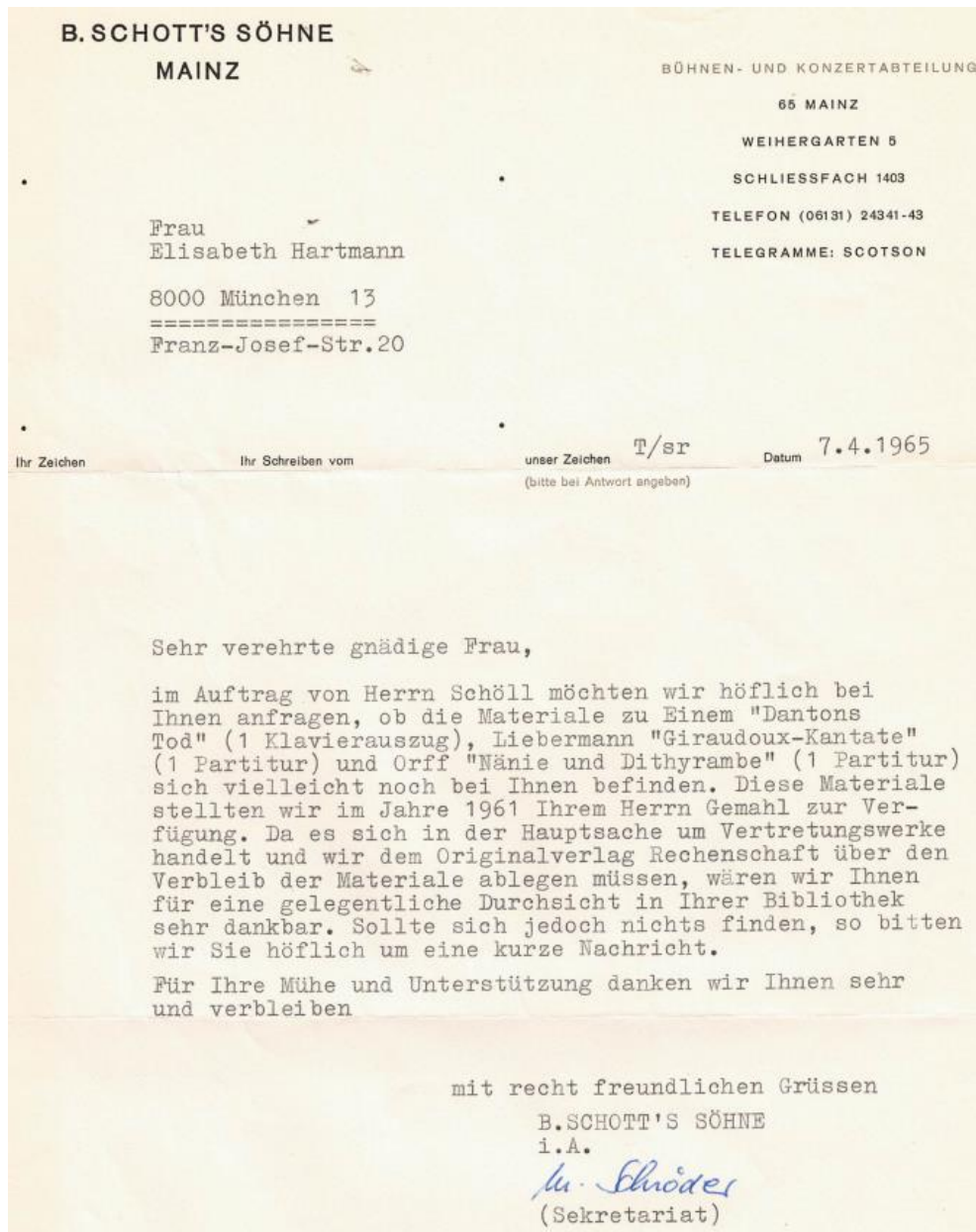


Abbildung 2: Brief vom Schott-Verlag an Elisabeth Hartmann vom 7. April 1965 mit Erwähnung Liebermanns "Giraudoux-Kantate", Quelle: Archiv der Karl Amadeus Hartmann Gesellschaft / Hartmann Center

Zudem ist Hartmanns Arbeitsexemplar des Dramentextes¹⁶ erhalten. Die hier bereits recht klar strukturierten Anmerkungen zeigen, dass wohl schon bei der Textbearbeitung und Auswahl die Gesamtkonzeption der Musik abgeschlossen war.¹⁷ Bezüglich Giraudoux' Text muss einleitend festgehalten werden, dass es sich bei dem Stück trotz des Titels nicht eine Apokalypse im engeren Wortsinn handelt, sondern vom Kampf der Geschlechter in einer scheiternden Ehe – quasi ein privates Sodom und Gomorrha. Im Drama ist die drohende Apokalypse lediglich der Hintergrund vor dem sich der Ehestreit abspielt. Für Hartmann jedoch wird sie zum

¹⁶ Jean Giraudoux. *Dramen*, hrsg. von Otto Best, Hamburg: Fischer, 1961. Das Buch mit handschriftlichen Notizen Hartmanns befindet sich im Besitz der Hartmann-Gesellschaft.

¹⁷ Vgl. Jaschinski, „Karl Amadeus Hartmann: Gesangsszene“ (wie Anm. 10), S. 19–22.

Zentrum, indem er nur jene Textstellen zur Vertonung aussucht, die hierzu passen. Dies ist vor allem der Beginn sowie die zweite Szene des ersten Aktes aus Giraudoux' Vorlage. Der so zentrale Satz vom Ende der Welt – bei Giraudoux schon der siebte insgesamt – wird ans Ende des Stückes gesetzt, wodurch sich die Perspektive wechselt. Es vollzieht sich in der Bedeutung dieses Mottos ein Wandel von einer Einleitung zur Conclusio. Außerdem ist in der Vorlage die stete Verbindung von Katastrophe und persönlichem Eheende der Figuren zentral. Bei Hartmann verschwindet jedoch sämtlicher Bezug zu den Figuren, ihren privaten Beziehungen als auch ihre Dialoge, sodass ein entpersonalisierter Text vorliegt. Hartmann macht durch seine Textauswahl und -gestaltung aus einem Dramentext eine monologische Narration. Giraudoux' Text liefert somit nur das Material, es geht nicht um eine Vertonung desselben, weshalb im Titel folglich „zu Worten von Giraudoux“ steht. Hartmann bearbeitet diesen Text unabhängig, kreativ und verleiht ihm eine Bedeutung, die so im Original nicht enthalten ist. Diese Bedeutung ist eine fatalistische Weltkritik, die im Einklang mit seinem bisherigen Schaffen steht, jedoch noch nie *so* offen und *so* endgültig von ihm ausgesprochen wurde.

Bei dieser intensiven Bearbeitung und quantitativ geringen Auswahl stellt sich die Frage, warum er dann überhaupt diese Vorlage auswählte. Vermutlich gäbe es oberflächlich „bessere“ Texte, die nicht so viel Selektion erfordern würden. Begründen lässt sich Hartmanns Entscheidung wohl mit der Vielfalt der Bilder in dieser verschrifteten Version der bekannten biblischen Apokalypse und den klaren Formulierungen, die Giraudoux verwendet. Mit Sicherheit reizte Hartmann auch der dramatische, düstere Beginn des Textes, der selbstreferenziell eine Aufführungssituation offenlegt. Ein Werk mit dem Zitat: „Das ist der schönste Spielbeginn, den die Zuschauer je erlebt haben!“, zu beginnen, beinhaltet gemessen an der alles andere als „schönen“ Musik des Spielbeginns eine reizvolle Ironie.

III.

Doch was möchte Hartmann mit seiner beschränkten Textauswahl erreichen und wie ist dieser neugeformte Text zu verstehen? Um dieser Frage nachzugehen, lohnt es sich zunächst Distanz zu gewinnen und vergleichend die erwähnte jüngere Vertonung Rolf Liebermanns zu betrachten.

Der Komponist Rolf Liebermann lebte von 1910 bis 1999, entstammte aus einer wohlhabenden jüdischen Familie – war verwandt mit dem Maler Max Liebermann – und wuchs in Zürich auf. Nach Studien in Jura und Musik arbeitete er in verschiedenen Stellen im Jazz und Stummfilm-Metier. 1937 studierte er in Budapest Dirigieren bei Hermann Scherchen, einem

Experten für die Interpretation Neuer Musik, und wurde sogar dessen Assistent. Scherchen übernahm fortan wie schon bei Hartmann eine prägende Mentorenrolle für Liebermann. Möglicherweise war es Scherchen, der Hartmann auf Liebermanns Werk aufmerksam machte. Ab 1940 kamen Kompositionsstudien hinzu. Nach dem Krieg verfolgte Liebermann eine Karriere bei bedeutenden Rundfunkanstalten Europas, war von 1959 bis 1973 Intendant der Hamburger Staatsoper und von 1973 bis 1980 „Administrateur Général du Theatre National de l’Opera de Paris“. Seine Kantate von 1944 *Une des Fins du Monde* – auf Deutsch „Ein Ende der Welt“ – nach Giraudoux’ *Sodom et Gomorrhe* zählt zu Liebermanns ersten Werken. Natürlich ist das Werk schwerlich von seinem historischen Kontext zu lösen: Als Schweizer und Jude waren der Krieg und der Holocaust stets reale Existenzbedrohungen, auch wenn er diese Schrecken nicht hautnah miterlebte. Dennoch ist klar, was für Liebermann um 1944 eines der Enden der Welt darstellte.¹⁸

Liebermann verwendete die originale französische Fassung des Dramentextes¹⁹, Hartmann die deutsche Übersetzung, die 1961 im Fischer-Verlag erschien. Die folgende Tabelle inklusive Übersetzung ordnet den gesamten Text von Liebermanns Vertonung in drei Gruppen (farblich dargestellt). Die Seitenzahlen entstammen der deutschen Übersetzung, die Hartmann verwendete, sodass die Dimension der ausgelassenen Seiten sozusagen aus seiner Perspektive nachvollziehbar werden:

Seite	Liebermann: Originaler Dramentext	Übersetzung der von Hartmann verwendeten Fassung von 1961
241	LE JARDINIER. C’est une des fins du monde, la plus déplorable. [...]	DER GÄRTNER: Es ist ein Ende der Welt! Das Traurigste von allen! [...]
242	L’ARCHANGE. Il est là et les fleuves tournent, les armées tournent, le sang et l’or tournent, et dans la tourmente et la Guerre des guerres il ne subsiste plus que la faillite, la honte, un visage d’enfant crispé de famine [...] et la mort.	DER ERZENGEL: Es [das Ende] ist da, und die Flüsse stocken, der Marsch der Armeen stockt, der Kreislauf des Blutes und des Goldes stockt, und in dem Sturm und Wogenprall, in diesem Kriege aller Kriege, bleibt nichts als Bankrott und Schande, das vor Hunger verzerrte Gesicht eines Kindes [...] und der Tod.

¹⁸ Vgl. Erwe, Hans Joachim: „Liebermann, Rolf“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 11, Kassel u. a. 1997, Sp. 94–97.

¹⁹ Giraudoux, Jean: *Sodome et Gomorrhe. Pièce en deux actes*, Neuchâtel: Ides et Calendes, 1943.

262	<p>L'ANGE. Dans chaque chant de fille, ou d'oiseau une note horrible c'est glissé, une seule note, la plus basse de tous les octaves, celle de la mort.</p> <p>Et les hirondelles volent haut, non parce que les insectes ont monté dans l'air tiède, mais parce qu'aujourd'hui la terre est un cadavre et tout ce qui vole la fuit. Et les ruisseaux coulent transparents, et la source miroite. Mais c'est l'eau de déluge. Et le soleil est chaud, mais sa chaleur est la poix vive.</p> <p>[...]</p> <p>Et par le gosier de l'alouette c'est le tonnerre l'implacable qui se déchaine. Et par l'entaille du pinrésinier s'écoulent les pleurs de la fin du monde.</p>	<p>DER ENGEL: In jedes Vogellied, jede Jungmädchenweise hat ein grauenhafter Ton sich eingeschlichen; ein einziger nur, doch der tiefste Ton aller Oktaven – der des Todes.</p> <p>Und die Schwalben fliegen hoch, nicht weil die Insekten in die laue Luftschicht hinaufgestiegen sind, sondern weil die Erde heut ein Kadaver ist und alles, was Flügel hat, aus ihrer Nähe flieht. Und die Bäche sind klar und spiegelblank die Quellen, aber ich habe ihr Wasser gekostet: es ist das Wasser der Sintflut. Und die Sonne brennt, aber ich habe ihre Wärme mit der Hand geprüft: es ist siedendes Pech.</p> <p>[...]</p> <p>Und aus der Kehle der Schwalbe wird der Donner des Unerbittlichen losbrechen. Und aus dem Einschnitt der harzigen Zeder werden die Tränen des Weltuntergangs rinnen.</p>
242	<p>L'ARCHANGE. Et dans la tourmente et la guerre des guerres, il ne subsiste plus que la faillite, la honte, un visage d'enfant crispé de famine, [...] et la mort.</p>	<p>DER ERZENDEL: Und in dem Sturm und Wogenprall, in diesem Kriege aller Kriege, bleibt nichts als Bankrott und Schande, das vor Hunger verzerrte Gesicht eines Kindes [...] und der Tod.</p>
241	<p>L'ARCHANGE. C'est une des fins de monde, la plus déplorable.</p>	<p>DER GÄRTNER: Es ist ein Ende der Welt! Das Traurigste von allen!</p>

Betrachtet man die direkte Übersetzung der von Liebermann ausgewählten Textabschnitte und den Text von Hartmanns Vertonung, so wird man schnell die Übereinstimmung bemerken. In der Tat ist es auffällig, dass Hartmann nahezu sämtliche Textstellen verwendet, die auch Liebermann ausgesucht hat. Da Liebermanns Kantate ca. 20 Jahre früher erschien und Hartmann diese wie oben gezeigt nachweislich kannte, muss der Verdacht einer „Kopie“ diskutiert und geklärt werden.

Sicherlich hat sich Hartmann an Liebermanns Textauswahl orientiert, da es schlicht so viele andere Seiten aus dem Drama gäbe, die bei einer voneinander unabhängigen Vertonung in Betracht gezogen werden könnten, als dass es reiner Zufall hätte sein können. Doch – und das ist das Entscheidende – die Aussage bei Hartmann, der Umfang und mehr noch die Musik sind grundverschieden von Liebermann. Hartmann hat diese frühe Vertonung Liebermanns ebenso nüchtern und „material“ für sein eigenes Projekt verwendet wie den Text von Giraudoux. Dies soll im Folgenden genauer erläutert werden, wofür die tabellarische Gegenüberstellung beider Texte die Basis liefert. Die Seitenzahlen links entsprechen erneut der deutschen Übersetzung

von 1961. Einzelne Sätze der Textausschnitte, die von beiden Komponisten nicht vertont wurden, werden der Vollständigkeit und Übersicht halber in grau wiedergegeben:

Seite	Hartmann	Liebermann
241	<p>DER GÄRTNER: Das ist der schönste Spielbeginn, den die Zuschauer je erlebt haben! Der Vorhang hebt sich, und vor ihren Augen steht der Oberste der Erzengel.</p> <p>DER ERZENDEL: Sie sollen ihr Glück rasch auskosten; es wird nicht lange währen. Und das Schauspiel, das dann folgt, wird vielleicht grauenvoll sein!</p>	-
	<p><i>DER GÄRTNER: Ich weiß. Die Propheten verkünden es. Es ist das Ende der Welt.</i></p>	
	[Siehe Schluss]	L'ARCHANGE. C'est une des fins de monde, la plus déplorable.
241f.	<p>DER GÄRTNER: Man sagt, daß Sodom und Gomorrha mitsamt ihrer Herrschaft bis nach Indien hin und die Macht ihres Handels und ihres Geistes über die Welt zunichte werden sollen!</p> <p>DER ERZENDEL: Das ist nicht das Schlimmste! Und darum geht es auch gar nicht. Andere Reiche sind zunichte geworden. Und ebenso unverhofft! Wir alle haben Reiche stürzen sehen, und gerade die festesten, gerade diejenigen, die am raschesten wuchsen und deren Dauer am sichersten verbürgt schien[.] Reiche, die eine Zierde dieser Erde und ihrer Geschöpfe waren! Auf dem Höhepunkt der Erfindungskraft und des Talents standen sie, mitten im Rausche des Lebensgenusses und der Welteroberung. Ihr Heer war kraftvoll und jung, die Vorratsspeicher waren gefüllt; in den Theatern drängten sich die Besucher; in den Färbereien entdeckte man das Geheimnis, das reine Purpurrot und das makelloseste Weiß herzustellen; in den Bergwerken fand man Diamanten und in den Zellen Atome. Man zauberte Symphonien aus der Luft und Gesundheit aus dem Meere. Tausend Systeme wurden ausgeklügelt, um die Fußgänger vor den Gefahren der Straße zu schützen; man hatte Mittel gegen die Kälte, gegen die Nacht und gegen die Häßlichkeit; Bündnisse sicherten die Menschen gegen den Krieg; alle Gifte und Drogen waren aufgeboden, um die Krankheiten der Reben und schädliche Insekten zu bekämpfen; Hagelschlag wurde</p>	-

	durch wissenschaftliche Gesetze im voraus berechnet und seine Wirkung aufgehoben. Und da, mit einem Male, erhebt sich binnen ein paar Stunden ein Übel und befällt den gesündesten und glücklichsten aller Körper! Das Übel der großen Reiche! ... Das tödliche Übel! ...Und nun ist das Gold da und häuft sich in den Banken, aber selbst Heller und Sou verlieren ihren Wert. Ochsen sind da, Kühe und Schafe; aber die Menschen leiden Hunger.	
	<i>Im Sommer herrscht selbst im Schatten sengende Glut; im Winter birst der Stein vor Kälte.</i>	
	Alles bricht nun plötzlich über das Reich herein; von der Raupe bis zum Erbfeind und den Pfandbriefen Gottes. Sogar da, wo man es für alle Zeiten verbannt glaubte, erhebt das Übel sein Haupt: man sieht den Wolf mitten in der Großstadt und die Laus auf der Glatze des Milliardärs.	
	<i>Mein Bruder, der Erzengel, der die Suppen und Soßen in den Küchen des Reiches gerinnen läßt, ist erschienen, und das ist das Ende.</i>	
	-	L'ARCHANGE. Il est là et les fleuves tournent, les armées tournent, le sang et l'or tournent,
	und in dem Sturm und Wogenprall, in diesem Krieg aller Kriege, bleibt nichts als Bankrott und Schande, das vor Hunger verzerrte Gesicht eines Kindes, der Schrei einer Wahnsinnigen und der Tod.	et dans la tourmente et la Guerre des guerres il ne subsiste plus que la faillite, la honte, un visage d'enfant crispé de famine [...] et la mort.
242–262	[Große Textauslassung beiderseits. Hier folgt eine dialogische Reaktion, die sich in ein langes Gespräch ausweitet]	
262 f.	DER ENGEL: In jedes Vogellied [...] hat ein grauenhafter Ton sich eingeschlichen; ein einziger nur, doch der tiefste Ton aller Oktaven – der des Todes. Und die Schwalben steigen hoch, [...] weil die Erde heut ein Kadaver ist und alles, was Flügel hat, aus ihrer Nähe flieht. Und die Bäche sind klar und spiegelblank die Quellen, aber ich habe das (im Original: ihr) Wasser gekostet: es ist das Wasser der Sintflut. Und die Sonne brennt, aber ich habe ihre Wärme mit der Hand geprüft: es ist siedendes Pech.	L'ANGE. Dans chaque chant de fille , ou d'oiseau une note horrible c'est glissé, une seule note, la plus basse de tous les octaves, celle de la mort. Et les hirondelles volent haut, non parce que les insectes ont monté dans l'air tiede , mais parce qu'aujourd'hui la terre est un cadavre et tout ce qui vole la fuit. Et les ruiseaux coulent transparents, et la source miroite. Mais c'est l'eau de déluge. Et le soleil est chaud, mais sa chaleur est la poix vive.
	<i>Wohl hat Gott der Erde die Hüllen gelassen, aber noch nie war die Kruste über den brodelnden Lavaströmen der Verdammnis so dünn.</i>	

	Und aus der Kehle der Schwalbe wird der Donner des Unerbittlichen losbrechen. Und aus dem Einschnitt der harzigen Zeder werden die Tränen des Weltuntergangs rinnen.	Et par le gosier de l'alouette c'est le tonnerrede l'implacable qui se déchâine. Et par l'entaille du pinrésinier s'écoulent les pleurs de la fin du monde.
242	[<i>wird bei Hartmann nicht wiederholt</i>]	L'ARCHANGE. Et dans la tourmente et la guerre des guerres, il ne subsiste plus que la faillite, la honte, un visage d'enfant crispé de famine, [...] et la mort.
241	DER ERZENGEL: Es ist ein Ende der Welt! Das Traurigste von allen!	L'ARCHANGE. C'est une des fins de monde, la plus déplorable.

Was die Streichungen (grau) des Dramentextes bei Hartmann betrifft, wurde möglicherweise dadurch die Wahrnehmung einer auf konkrete Figuren und ihren Konstellationen bauenden Rede oder eines dialogischen Charakters unterbunden, die durch die Sätze: „Ich weiß. Die Propheten verkünden es. Es ist das Ende der Welt“ (S. 241) und „Mein Bruder, der Erzengel, der die Suppen und Soßen in den Küchen des Reiches gerinnen läßt, ist erschienen, und das ist das Ende“ (S. 241 f.), entstehen würden. Warum aber die Sätze: „Im Sommer herrscht selbst im Schatten sengende Glut; im Winter birst der Stein vor Kälte“ (S. 242) und „Wohl hat Gott der Erde die Hüllen gelassen, aber noch nie war die Kruste über den brodelnden Lavaströmen der Verdammnis so dünn“ (S. 262) von Hartmann bzw. auch Liebermann gestrichen wurden, kann nicht gesagt werden, zumal sich diese nahtlos in die apokalyptischen Beschreibungen integrieren lassen würden. Hartmanns Arbeitsexemplar jedenfalls weist hier keine besondere Markierung oder Begründung auf. Warum Hartmann die fett hervorgehobenen Stellen Liebermanns auslässt, ist ebenso unklar.

Folgende Erkenntnisse sind aus dieser Gegenüberstellung zu gewinnen:

- Sämtliche Textausschnitte die Liebermann vertont, sind bis auf einen Halbsatz („Elle est la et les fleuves tournent les armées tournent, le sang et l'or tournent“) auch bei Hartmann enthalten.
- Die einzige Abweichung betrifft lediglich den Abschnitt 262f. (fett hervorgehoben), in welchem Hartmann „chaque chant de fille“ und „non parce que les insectes ont monté dans l'air tiede“ streicht. Weshalb konnte nicht ermittelt werden.
- Die bedeutendste und auffälligste der Textauslassungen gegenüber dem Drama, der Sprung von S. 242 zu 262, ist beiden Texten gemein. Dass also beide Autoren insgesamt jeweils dieselben vier Seiten um S. 241 (also den Beginn), sowie um 262

auswählten, ist bei einer Anzahl von in der deutschen Fassung insgesamt 73 Seiten kein Zufall.

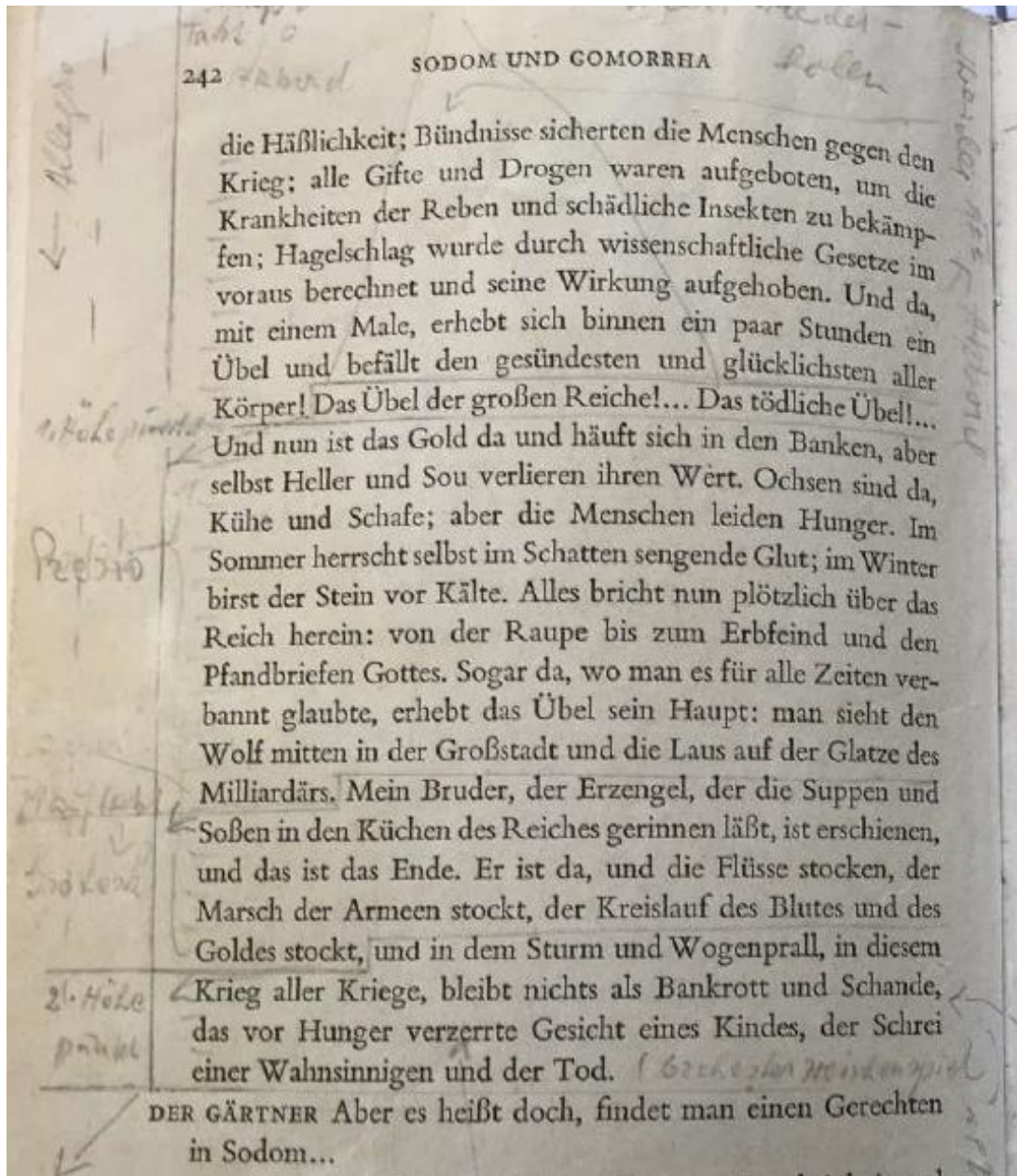


Abbildung 3: Detail aus Hartmanns Arbeitsexemplar des Giraudoux-Dramas in der deutschen Übersetzung von 1961, Quelle: Archiv der Karl Amadeus Hartmann Gesellschaft / Hartmann Center

Natürlich springen auch Unterschiede beider Versionen ins Auge:

- Hartmann setzt eine direkte Anrede des Publikums zu Beginn inklusive selbstreferenzielle Beschreibung der Spielsituation – man denke an Brechts episches Theater und das Durchbrechen der „Vierten Wand“ –, was eine im Gegensatz zu Liebermann vollkommen verschiedene Ausgangssituation schafft.
- Es wird bei Hartmann viel mehr Text vertont, zum Beispiel in der ausführlichen Aufzählung der konkreten Übel (S. 241f.).

- Liebermann wiederholt den Beginn am Ende, sodass sich eine symmetrische A–B–C–B‘–A-Form ergibt. Bei Hartmann handelt es sich dagegen um einen fortlaufenden Text ohne Wiederholungen. Liebermann wiederholt den Satz, der vom Krieg aller Kriege und seinen direkten Auswirkungen handelt. Er lässt die Kantate schon mit dem „Ende der Welt“ beginnen und nicht nur enden.

Es ließe sich nun deuten, dass Liebermann durch die Wiederholung dieser Abschnitte die Anklage des sich aktuell abspielenden „Krieges aller Kriege“ besonders wichtig war. Gerade auch wegen der geringeren Textmenge Liebermanns erhält diese symmetrische Wiederholung umso mehr Gewicht. Hartmann andererseits verwendet viel Text, der bei Liebermann komplett fehlt. Durch Hartmanns Verzicht auf Wiederholungen, die größere Textmenge, der aufzählende Charakter und die steigende Dramatik bis zum Kernsatz vom Ende der Welt am Ende des Werks entsteht eine prosaisch-dramatische Erzählung. Es handelt sich um eine Narration, während Liebermanns Vertonung aufgrund der genannten Faktoren eine stärker lyrisch-liedhafte Anordnung offenbart. So unterscheiden sich die liedhaftere „Kantate“ und die dramatischere „*Gesangsszene*“ trotz Textüberschneidung wesentlich in diesem Punkt der Textgattung.

IV.

Was aber ist die andere Aussage bei Hartmann? In jedem Fall ist es nicht allein die naheliegende Kriegskritik wie bei Liebermann, sondern – so lautet die Leitthese der folgenden Untersuchungen – die zentrale Aussage ist eine vernichtende Fortschrittskritik in Zeiten des wirtschaftlichen Aufschwungs und Optimismus. Die *Gesangsszene* vermittelt eine eindringliche Fortschrittskritik vor dem Hintergrund einer Legende der „Stunde Null“ und vermeintlich überwundener Übel und Verfehlungen der 1930er und 1940er Jahre. Hartmanns prophetische Sicht formulierte schon um 1960 skeptisch-besorgte Zukunftsszenarien, fast 10 Jahre bevor zum Beispiel der berühmte „Club of Rome“ mit seiner Studie zu den *Grenzen des Wachstums* 1972 ein erstes besorgtes und breitenwirksam rezipiertes Zukunfts-Statement lieferte. Hartmanns *Gesangsszene* ist Ausdruck dieser Zukunftssorgen aufmerksamer Kosmopoliten nach 1960.²⁰

Zur Erläuterung dieser Position müssen wir zu den bereits anfangs dargelegten biografischen Aspekten zurückkommen, d. h. zur politischen Stimmung um 1960, in der sich Hartmann befand. Biografisch betrachtet waren um 1960 für Hartmann sicherlich zweierlei politische

²⁰ Vgl. Zuber, „Neue Gangarten“ (wie Anm. 14), S. 278ff.

Themen von Bedeutung: Erstens der Antisemitismus, dem er in der bereits beschriebenen *Jüdischen Chronik* entgegenwirkte, zweitens sein Engagement in der Anti-Atomkraft-Bewegung. Dabei muss vergegenwärtigt werden, dass um 1960 der Kalte Krieg und eine kriegerische atomare Eskalation realpolitische Bedrohungen am Horizont waren, wie die öffentlich wahrgenommenen Atomtests, das Wettrüsten während der 1950er Jahre sowie die fast-fatale Kubakrise 1962 verdeutlichen. Die Proteste gegen Atomtechnologie als Mittel der Energieversorgung gewannen erst in den folgenden Jahrzehnten an Bedeutung. Doch auch die atomare Bedrohung muss in einem noch größeren Kontext betrachtet werden, der in der *Gesangsszene* angegriffen wird, nämlich jenem des allgemeinen technologischen Fortschritts. Das ungehemmte Wettrüsten, bei dem die militärische Atom- und Raketenforschung nur die Speerspitze bildeten, ging Hand in Hand mit technologischen Errungenschaften. In der Nachkriegszeit boomten Neue Medien, Konsumkultur und Alltagstechnologie, das deutsche Wirtschaftswunder nahm Fahrt auf allesamt befeuert durch technischen Fortschritt. Eben dieser Fortschritt wird durch Hartmanns Giraudoux-Vertonung als ein trügerischer entlarvt. Dieser Fortschritts-Optimismus ist Illusion: Der schnelle Aufstieg und Wohlstand kann bzw. wird jederzeit umschlagen. Die folgenden von Hartmann ausgewählten Textstellen sollen die These veranschaulichen:

Andere Reiche sind zunichte geworden. Und ebenso unverhofft! Wir alle haben Reiche stürzen sehen, und gerade die festesten, gerade diejenigen, die am raschesten wuchsen und deren Dauer am sichersten verbürgt schien. Reiche, die eine Zierde dieser Erde und ihrer Geschöpfe waren! Auf dem Höhepunkt der Erfindungskraft und des Talents standen sie, mitten im Rausche des Lebensgenusses und der Welteroberung. Ihr Heer war kraftvoll und jung, die Vorratsspeicher waren gefüllt; (S. 241)

Der Satz „Wir alle haben Reiche stürzen sehen“ adressiert das kollektive Gedächtnis. Bürgern und Bürgerinnen des Nachkrieg-Deutschlands war klar, welches Reich damit gemeint sein könnte. In der Tat war das sogenannte „Tausendjährige Reich“ für Hartmanns Zeitgenossen ein erst kürzlich durchlebtes anschauliches Beispiel für Vergänglichkeit und den plötzlichen Wendepunkt von als ewiggültig postulierter Macht hin zu Verfall und letztlich apokalyptischem Untergang. Weitere Stichworte aus dem obigen Text sind hierfür „Erfindungskraft“, „Lebensgenuss und „Welteroberung.“ Es handelt sich hier um Wohlstand und militärische Macht durch Technologie und Reichtum. Doch Giraudoux fährt fort und verbindet kulturellen Wohlstand mit konsumpraktischen Errungenschaften und Steigerung der Lebensqualität bis hin zu utopischen Leistungen:

[...] in den Theatern drängten sich die Besucher; in den Färbereien entdeckte man das Geheimnis, das reine Purpurrot und das makelloseste Weiß herzustellen; in den Bergwerken fand man Diamanten und in den Zellen Atome. Man zauberte Symphonien aus der Luft und

Gesundheit aus dem Meere. Tausend Systeme wurden ausgeklügelt, um die Fußgänger vor den Gefahren der Straße zu schützen; man hatte Mittel gegen die Kälte, gegen die Nacht und gegen die Häßlichkeit; (S. 242)

Diese Nebeneinanderstellung von Luxus sowie Kultur mit alltäglichen Dingen (Theater–Färbereien, Bergwerke–Diamanten, Symphonien–Gesundheit) beschreibt die vollumfänglichen Auswirkungen des Fortschritts auf sämtliche Bereiche des modernen Lebens. Nach der Bezwingung menschlicher Bedürfnisse wendet sich der Text außerdem auch der Bezwingung der Natur zu:

[...] alle Gifte und Drogen waren aufgeboden, um die Krankheiten der Reben und schädliche Insekten zu bekämpfen; Hagelschlag wurde durch wissenschaftliche Gesetze im voraus berechnet und seine Wirkung aufgehoben. (S. 242)

Plötzlich kommt es aber zu eben jenem Wendepunkt, „Das Übel aller Übel!“:

Und da, mit einem Male, erhebt sich binnen ein paar Stunden ein Übel und befällt den gesündesten und glücklichsten aller Körper! Das Übel der großen Reiche!... Das tödliche Übel! ...Und nun ist das Gold da und häuft sich in den Banken, aber selbst Heller und Sou verlieren ihren Wert. Ochsen sind da, Kühe und Schafe; aber die Menschen leiden Hunger. (S. 242)

„Das Übel der großen Reiche!... Das tödliche Übel?“ Was ist damit gemeint? Der Text nennt das Übel nicht direkt beim Namen, doch die anschließenden Zeilen lassen es erkennbar werden: Es ist das ungehemmte(!) ökonomische Prinzip, das sich in unersättlicher Gier äußert. Eine Fortschrittsmaschine, die immer schneller und besser wird, immer mehr Ertrag abwirft und Utopisches erreicht bis es zum unweigerlichen „Knall“ kommen muss, da ihr Fortschritt Selbstzweck geworden ist. Man badet dank ihrem Prinzip der Gewinnmaximierung in Gütern, doch sie haben keinen Wert. Man ist fortgeschritten, doch man weiß nicht mehr, wohin man denn eigentlich wollte. Im Stichwort „Hunger“ sieht man die Absurdität des ungehemmten ökonomischen Prinzips wie im Brennglas fokussiert. Einerseits ist der Hunger des Fortschritts unersättlich geworden: Es ist alles da und dennoch ist man noch nicht satt. Andererseits macht das Fortschreiten der Einen die Distanz zu den zurückgebliebenen Anderen offensichtlich, weil die Einen nicht satt werden können, da sie unersättlich sind. Die Anderen können nicht satt werden, da sie keinen Zugang zum Fortschritt haben.

Man kann nun einwenden, dass der Text der *Gesangsszene* auch allgemeinere Deutungen zulässt. Das ist natürlich wahr. Nimmt man aber alle Visionen dieser Apokalypse und all ihre Bilder der Zerstörung zusammen, so ergibt sich ein Kaleidoskop von Hartmanns aktueller fatalen Moderne, die er hier angreift. Liebermann hatte den Zweiten Weltkrieg im Blick – Hartmann geht noch darüber hinaus. Am Ende seiner Vertonung steht eine Welt, die unbewohnbar geworden ist. Der scheinbare Fortschritt führt nicht nur zum Verfall der

Menschheit, der schon mit der Kausalkette aus den Stichwörtern „Krieg – Bankrott – Hunger – Wahnsinn – Tod“ (S. 242: „[...] und in dem Sturm und Wogenprall, in diesem Krieg aller Kriege, bleibt nichts als Bankrott und Schande, das vor Hunger verzerrte Gesicht eines Kindes, der Schrei einer Wahnsinnigen und der Tod.“) beschrieben wird. Diese Dimension erfasst auch Liebermann, weswegen man bei seiner Vertonung von einer *direkten* Apokalypse angesichts zeitgleicher Erfahrungen der totalen Zerstörung sprechen kann. Bei Hartmann geht es um eine *drohende* Apokalypse. Bei ihm folgt hinzukommend noch das Ende der Natur und folglich des gesamten Planeten durch Sintflut und brennende Sonne:

In jedes Vogellied hat ein grauenhafter Ton sich eingeschlichen; ein einziger nur, doch der tiefste Ton aller Oktaven – der des Todes. Und die Schwalben steigen hoch, [...] weil die Erde heut ein Kadaver ist und alles, was Flügel hat, aus ihrer Nähe flieht. Und die Bäche sind klar und spiegelblank die Quellen, aber ich habe das (im Original: ihr) Wasser gekostet: es ist das Wasser der Sintflut. Und die Sonne brennt, aber ich habe ihre Wärme mit der Hand geprüft: es ist siedendes Pech. Und aus der Kehle der Schwalbe wird der Donner des Unerbittlichen losbrechen. Und aus dem Einschnitt der harzigen Zeder werden die Tränen des Weltuntergangs rinnen. (S. 262)

Nun hat der ungehemmte Fortschritt nicht nur die Gesellschaft zum endgültigen Verfall geführt, sondern er hat dies auch mit der Natur fertiggebracht und sie korrumpiert. Die Vögel singen nicht mehr ihr reines Lied, Wasser und Wärme sind kein Segen mehr, sondern werden zu Naturgewalten der Vernichtung.

Bei einer so intensiven Textbetrachtung und natürlich auch beim Hören des Werks sind moralische Implikationen unweigerlich enthalten: Wie soll man hier und heute mit dieser eindringlichen Warnung umgehen? Hartmanns Text ist ähnlich wie bei Liebermann sehr wohl in einen bestimmten zeitlichen Kontext und eine konkrete Situation einzuordnen. Dennoch hat die *Gesangsszene* seit ihrer Uraufführung nichts an zeitkritischer Brisanz und Appellkraft eingebüßt. Vielleicht kann ihre weitsichtige Botschaft heute in Zeiten konkreter Auswirkungen der Klimakrise eindringlicher denn je verstanden werden. Wie auch Hesse thematisiert Hartmann Sorgen und Skepsis, die jederzeit aufkommen, sobald man sich einer angespannten Gesellschaft und ideologisch verblendetem Fortschrittskult gegenüber sieht, egal ob 1923, 1963 oder 2023. Diese Deutung erlaubt eine offenere, fast anthropologische Interpretation der *Gesangsszene* anstatt sie lediglich als „Hartmanns Requiem“ zu betrachten wie so oft in der Kritik und Forschungsliteratur. So ließe sich die *Gesangsszene* nicht nur in Hartmanns persönlich-biografische Tradition einer Bekenntnismusik einordnen, sondern in die umfassendere der allgemeinen Fortschrittskritik.

V.

Abschließend sollen diese sich hauptsächlich auf die Textbearbeitungen stützenden Interpretationen mit Hartmanns musikalischer Vertonung untermauert werden. Solche Mittel der Musik, die dem apokalyptischen Text seine unverzichtbare Wirkung verleihen, lassen sich in der *Gesangsszene* zuhauf finden. Deshalb werden Stellen betrachtet, welche die These der inhärenten Fortschrittskritik auch auf der musikalischen Ebene veranschaulichen.

Vor einer Detailanalyse lassen grundsätzliche musikalische Merkmale und Charakterzüge der *Gesangsszene* festhalten, welche die Grundstimmung des Textes wiedergeben und sich nicht nur auf einzelne Stellen beziehen. Diese wären:

- Einsamkeit, Rastlosigkeit und aufgeregtes Suchen, z. B. vermittelt durch das Flötensolo zu Beginn und gegen Ende (Takte 1–19 sowie 481–496)
- Gepolter und Chaos durch hohe Lautstärken und die volle Wucht des Orchestertuttis, das eine klingende Apokalypse bezeugt (die repetierenden dissonanten Fortefortissimo-Sechzehntelschläge im Schlagwerk als „Reaktionen“ vor und nach dem ersten Einsatz des Gesangs zum „Spielbeginn“ in den Takten 154–170 sowie das „Tumultuoso“ der Takte 463–480)
- Natürlich ist hierbei auch scharfe Dissonanz wichtig, die in Verbindung mit hoher Lautstärke und Orchestertutti umso extremer wirkt (z. B. der Höhepunkt nach dem Stichwort „Tod“ mit den ausgedehnten Orchesterschlägen in den Takten 450–472, dem sich das schon erwähnte „Tumultuoso“ anschließt)
- Bläser spielen oft sozusagen „unnatürlich“ mit Flatterzunge, mit Dämpfer oder sie spielen viele Tremoli, die einen zitternden Klang ergeben. Zum Beispiel die Anweisung „Flatterzunge“ im Flötensolo Takt 14 (unten) sowie die erste längere Phrase in den Blechbläsern (Hörner, Trompeten, Posaunen) Takte 57–61, die mit Dämpfer gespielt werden sollen.

Diese Aspekte zusammengenommen vermitteln den Grundcharakter des Werks: Chaos und klingende Zerstörung, gleichzeitig aber auch Verlust, Schmerz, Trauer, Entfernung von Natur und Einsamkeit. Die konkrete Deutung als klingende Fortschrittskritik sollen dagegen drei Beispielstellen in Kombination mit textausdeutenden Verfahren erläutern.

Das erste Beispiel ist das Flötensolo zu Beginn, Takte 1–16 und dessen Reprise 481–496. Hartmann lässt sein Werk trotz bereitstehenden vollen Orchesters mit 16 Takten Querflötensolo beginnen. Sie spielt „sehr erregt“, durchschreitet innerhalb von den ersten drei Takten gleich

den Tonumfang von zwei Oktaven, weist sehr viele Tempo und Dynamik-Wechsel auf und ist insgesamt sehr unruhig, nie auf einer Tonhöhe oder einem Rhythmus verharrend. Es scheint, sie tastet sich suchend voran, ohne ein konkretes Ziel und ohne Struktur.

The image shows a musical score for Flute 1, titled "Introduktion". It consists of three staves of music, numbered 1, 8, and 13. The first staff (measures 1-7) is marked "Solo" and "3/4". It begins with a forte (*f*) dynamic and includes tempo markings: "Sehr erregt", "langsamer werden", "langsam (Tempo I)", and "etwas schneller werden". Dynamics range from *f* to *pp*. The second staff (measures 8-12) starts with a piano (*pp*) dynamic and includes markings like "sub.", "p cresc. e string.", "mf molto cresc. e string.", and "ff". It ends with a "pp dolce" dynamic and a "langsam" tempo marking. The third staff (measures 13-16) features "Flutterzunge" (flutter-tonguing) markings and starts with a "ppp dim." dynamic, ending with "pppp" and "ppp" dynamics.

Abbildung 4: Ausschnitt Flötensolo, Takte 1–16, mit freundlicher Genehmigung von Schott Music GmbH&CoKG

Dasselbe gilt für die Reprise des Flötensolos. Die parallele Stelle, wenngleich keine identische Wiederholung, in ihrem Charakter und Faktur mit der ersten identisch. Besondere Bedeutung hat diese Wiederholung des Flötensolos aufgrund der Dramatik des Textverlaufs. Nachdem die apokalyptischen Visionen beschrieben wurden, kommt es zum textuellen Höhepunkt: „der Schrei einer Wahnsinnigen und der Tod“, sowie auch musikalisch: Nach dem Stichwort „Tod“ wird die „Todesmaschine“ mit ihren Tonrepetitionen in voller Lautstärke und Aggressivität 30 Takte lang entfesselt, bis am Ende nur noch die Pauke übrigbleibt (Takte 450–480). Unmittelbar anschließend, nach dieser Tutti-Vernichtungswelle setzt die sozusagen überlebende Querflöte wieder ein, erneut suchend, drängend, doch ohne Ziel. Man mag vielleicht an die Taube denken, die von Noah nach der Sintflut ausgesandt wurde um über der Kargheit des gefluteten Landes nach neuerblühendem Leben und Land zu suchen. Der Gesang regiert auf das Querflötensolo mit der Referenz und Deutung des eben Gehörten als „Vogellied“ – erneut wie der „schönste Spielbeginn“ am Anfang selbstreferenziell die Musik negativ, hier als „grauenhafter Ton“ beschreibend:

In jedes Vogellied hat ein grauenhafter Ton sich eingeschlichen; [...] Und die Bäche sind klar und spiegelblank die Quellen, aber ich habe das Wasser gekostet: es ist das Wasser der Sintflut. (S. 262)

Die Sintflut ist im Buch Genesis nur wenige Kapitel von der Sodom und Gomorrha-Erzählung entfernt. Zudem lässt sich eine Solo-Flöte umso leichter als einsame Vogelstimme interpretieren, wenn sie mittels Wiederholungsfiguren mit Vorschlag und Trillern Gezwitscher imitiert. Gerade durch den Bezug auf die Sintflut entsteht hier die Assoziation einer

vernichteten, unwirtlichen Welt – hier jedoch von den Menschen aktiv herbeigeführt. Wir hören die kargen Konsequenzen der zahlreichen Schein-Errungenschaften und Untergangsszenarien.

The image shows a detailed musical score for Christoph Schuller's 'Atome', measures 226-228. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Glocksp., Xyl., Marimb., Vibr., Kl.Tr., Gr.Tr., Liefer Gang, Cel., Hrf., Klav., Singstimme, Viol. 1, Viol. 2, Via., and Vcl. The vocal line (Singstimme) has the lyrics 'und in den Zel-ien A - to - - me.' and 'Lebhaf, accelerando bis-'. The score includes various performance markings such as 'misterioso (noch langsamer)', 'ppp', 'marc.', '(lang)', and 'molto cresc.'. The music is written in a complex, rhythmic style with many notes and rests.

Abbildung 5: Detail Stichwort „Atome“ und orchestrale Reaktion, Takte 226–228, mit freundlicher Genehmigung von Schott Music GmbH&CoKG

Eine weitere markante Stelle zur Fortschrittskritik ist das Stichwort „Atome“ (Takte 226–227). Sie befindet sich inmitten der ersten langen Narration zum vermeintlichen Fortschritt des Reichs:

Auf dem Höhepunkt der Erfindungskraft und des Talents standen sie, mitten im Rausche des Lebensgenusses und der Welteroberung. Ihr Heer war kraftvoll und jung, die Vorratsspeicher waren gefüllt; in den Theatern drängten sich die Besucher; in den

Färbereien entdeckte man das Geheimnis, das reine Purpurrot und das makelloseste Weiß herzustellen; in den Bergwerken fand man Diamanten und in den Zellen Atome. (S. 242)

Hartmann setzt hier nach dem Schlüsselwort „Atome“ eine Zäsur in der Textvertonung mittels Pausen und Fermaten. Gerade vor dem biografischen Hintergrund aber auch vor der Interpretation des Werks als Fortschrittskritik ist das sicherlich kein Zufall. Er hätte auch irgendwo zuvor oder in den anschließenden Sätzen einen Einschnitt bei einem Schlüsselbegriff vornehmen können. Es kommen zwar davor und danach Pausen in der Gesangsstimme vor, doch sind diese erstens meist ca. vier Takte lang und zweitens folgen direkt auf „Atome“ zunächst sieben Takte Gesangspause und mehrere Fermaten. In der unmittelbaren Umgebung dieser Stelle geschieht das nur hier, wodurch dem Stichwort Atome sehr viel Gewicht verliehen wird. Hinzu kommt, dass die Gesangsstimme diesen Satz ohne Begleitung singt, dadurch also volle Aufmerksamkeit erhält und der Einsatz der Fermaten im Tutti und mit viel Schlagwerk unmittelbar auf das Stichwort zu reagieren scheint durch Tremolo, vierfachem Forte subito und wilden Perkussions-Schlägen. Die „Atome“ werden als Unheilsbringer vertont.

Besonders interessant sind auch die „Tausend Systeme“ (Takte 251–260). An dieser Stelle münden die erregten Achtelläufe der vorigen Takte in ein klar organisiertes Metrum eines 9/8-Taktes: Auf jede schwere Zählzeit kommt eine Achtelgruppe aus drei Achteln mit Ausnahme des Gesangs. Wie Zahnräder einer Maschine greifen diese einzelnen Achtelgruppen verschiedener Instrumente nahtlos ineinander und erzeugen ein dichtes Geflecht. Demnach herrscht über einige Takte eine klare Ordnung, ein System das unbeirrt voranschreitet. Eine besondere Wendung Hartmanns betrifft hier die Anordnung der Tonhöhen. In der ersten Achtelgruppe der Flöten z. B. (Takt 255) stehen in der ersten die Töne as-g-e, in der zweiten e-as-g und in der dritten g-e-as. Das heißt also, dass in der Summe zu jedem Achtelschlag die Töne as-g-e erklingen. Dass die drei Stimmen nicht einfach ihren Ton wiederholen (1: as-as-as, 2: g-g-g, 3: e-e-e) ist nicht wirklich hörbar, nur sichtbar in der Partitur. In den umliegenden Achtelgruppen und jenen der anderen Holzbläser herrscht dasselbe Prinzip vor. Warum macht Hartmann das, wenn es offensichtlich keinen relevanten Klangunterschied liefert und diese Stelle zudem aufgrund des Tempos sehr schnell vorübergeht? Eine denkbare Antwort lautet, dass es sich um raffinierte, kleinteilige Systeme handelt, die jedoch keinen „Nutzen“ bringen und die Komplexität somit zum Selbstzweck geschieht. Hartmann ironisiert den Text: Die „Tausend Systeme wurden ausgeklügelt“, doch bringen sie keinerlei echten Vorteil. Damit ist das eine der vielen Metaphern in der *Gesangsszene* für die rege Beschäftigung des Fortschritts bei nur scheinbarem Mehrwert.

The image shows a page of a musical score for Christoph Schuller's 'Systeme'. The page is numbered 254 at the top left. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Alto Flute (Alt.-Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E.H.), Clarinet (Klar.), Bassoon (Bkl.), and Bassoon (Fag.). The score shows the orchestral reaction to the word 'Systeme' starting at measure 254. The music is marked 'pp' (pianissimo) and features complex rhythmic patterns and dynamics.

Abbildung 6: Detail Stichwort „Systeme“ und orchestrale Reaktion, Takte 254–258, mit freundlicher Genehmigung von Schott Music GmbH&CoKG

Diese und weitere musikalische Mitteln verleihen dem Text Giraudoux' eine Ausdruckskraft, welche die Wirkung der Wörter um ein Vielfaches potenziert. Text und Musik gehen hier eine komplexe Symbiose ein, die unmittelbar zu uns zu sprechen vermag.

Quellenverzeichnis

- Baumgartner, Andreas Hérm/Rathert, Wolfgang (Hrsg.): „*Offenheit, Treue, Brüderlichkeit...*“. *Karl Amadeus und Elisabeth Hartmann im Briefwechsel mit Hans Werner Henze*, München: Allitera, 2022.
- Erwe, Hans Joachim: „Liebermann, Rolf“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, zweite, neubearbeitete Ausgabe*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 11, Kassel u. a. 1997, Sp. 94–97.
- Giraudoux, Jean: *Sodome et Gomorrhe. Pièce en deux actes*, Neuchâtel: Ides et Calendes, 1943.
- Hartmann, Karl Amadeus: „Autobiographische Skizze“, in: *Karl Amadeus Hartmann. Kleine Schriften*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz: Schott, 1965.
- Hartmann, Karl Amadeus: *Gesangsszene für Bariton und Orchester zu Worten aus „Sodom und Gomorrha“ von Jean Giraudoux*, Studien-Partitur, Edition Schott 5506, Mainz: Schott, 1965.
- Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.
- Hommel, Friedrich: „Singen von Sodom. K. A. Hartmanns nachgelassenes Werk uraufgeführt“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Rubrik: „Feuilleton“), 16. November 1964 (Nr. 267), S. 20.
- <https://www.hartmann-gesellschaft.de/werk/miserae-2/>
- <https://www.bundeswahlleiterin.de/bundestagswahlen/1969.html>
- Jaschinski, Andreas: „Karl Amadeus Hartmann: Gesangsszene“, in: *Melos* 3 (1987), S. 18–43.
- Jean Giraudoux. Dramen*, hrsg. von Otto Best, Hamburg: Fischer, 1961.
- Kaiser, Joachim, „Requiem für unsere Welt. Frankfurter Uraufführung der nachgelassenen ‚Gesangsszene‘ von Karl Amadeus Hartmann“, in: *Süddeutsche Zeitung* (16.11.1964), S. 13.
- Zuber, Barbara: „Neue Gangarten. Das Spätwerk von Karl Amadeus Hartmann“, in: *Karl Amadeus Hartmann. Komponist im Widerstreit*, hrsg. von Ulrich Dibelius, Kassel (u.a.): Bärenreiter, 2004, S. 251–282.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Protestplakat des „Komitee gegen Atomrüstung“ (1958) mit Vergrößerung der Unterzeichnenden rechts, Quelle: Archiv der Karl Amadeus Hartmann-Gesellschaft / Hartmann-Center.
- Abb. 2: Brief vom Schott-Verlag an Elisabeth Hartmann vom 7. April 1965 mit Erwähnung Liebermanns "Giraudoux-Kantate", Quelle: Archiv der Karl Amadeus Hartmann-Gesellschaft / Hartmann-Center.

Abb. 3: Detail aus Hartmanns Arbeitsexemplar des Giraudoux-Dramas in der deutschen Übersetzung von 1961, Quelle: Archiv der Karl Amadeus Hartmann-Gesellschaft / Hartmann-Center.

Abb. 4: Abbildung 4: Ausschnitt Flötensolo, Takte 1–16, mit freundlicher Genehmigung von Schott Music GmbH&CoKG.

Abb. 5: Detail Stichwort „Atome“ und orchestrale Reaktion, Takte 226–228, mit freundlicher Genehmigung von Schott Music GmbH&CoKG.

Abb. 6: Detail Stichwort „Systeme“ und orchestrale Reaktion, Takte 254–258, mit freundlicher Genehmigung von Schott Music GmbH&CoKG.