

Ein Blick auf die Form- und Kompositionsprinzipien der *Gesangsszene*

Analytische Betrachtungen von Karl Amadeus Hartmanns *Gesangsszene* (1963) sind bisher in der Musikwissenschaft noch nicht so stark in den Vordergrund gerückt. Oft steht das Stück nicht für sich, sondern wird in allgemeine Besprechungen des späten oder instrumentalen Œuvres des Komponisten eingebunden.¹ Dabei fokussiert man sich häufig auf die sozial-politische Dimension seiner Werke, er wird auch häufig als „Bekenntnis-Musiker“ bezeichnet.² Eine erste recht ausführliche Analyse findet sich schließlich beispielsweise bei Andreas Jaschinski, dessen Text über die *Gesangsszene* einen guten Überblick über die Entstehung des Werkes, Jean Giraudoux's Theaterstück *Sodom und Gomorrha* (1943), der die Textgrundlage für die *Gesangsszene* bildet, und allgemeine musikalische Charakteristika gibt.³ Jaschinski konzentriert sich in seiner Analyse auf die Besprechung der fünf großformalen Abschnitte Introduction, erster, zweiter und dritter Teil, sowie Schluss und ihren (teilweise verschwommenen) Formgrenzen.⁴ Hanns-Werner Heisters Beitrag fokussiert sich auf den Text und seine Ausdeutung bzw. Realisation im Verlauf der *Gesangsszene*. Dabei kommt er auf elementare Gestaltungsprinzipien des Werks zu sprechen, etwa auf die Rolle der Instrumentation oder bestimmte Steigerungsverläufe.⁵ Ich möchte in meiner Auseinandersetzung mit der *Gesangsszene* die Form und Fragen der Kompositionstechnik in den Mittelpunkt stellen und versuche auf diese Weise an Jaschinski und Heister anzuknüpfen und für mich offene Fragen zu beantworten.

Karl Amadeus Hartmann verfasste im Jahr 1957 einen Essay, in dem er der Frage nachging, warum posttonale Musik so schwer zu hören sei. Der Komponist bezog sich freilich auf Werke aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und hob Strawinskys Musik als Fallbeispiel hervor.⁶ Er resümiert, dass „eine gegen früher gesteigerte geistige Kraft aufgewendet werden [muss], um dem musikalischen Verlauf zu folgen, um die Einzelheiten, die das Ohr aufnimmt, zu einem organischen Gesamtbild zusammenzufassen.“⁷ Musik des 20. und 21. Jahrhunderts analysieren zu wollen, kann tatsächlich für eigene Hörgewohnheiten und etablierte Analysemethoden eine Herausforderung darstellen, weil viele Hör- und Analysekonzepte in der Neuen Musik nur

¹ Vgl. hierzu Dibelius 1980, McCredie 1995, Cha 1995, Zuber 2004 und Heister 2010a.

² Vgl. hierzu Heister 2005, Woebis 2010, Heister 2010b und Senghaas 2013.

³ Jaschinski 1987.

⁴ Ebd., 22–23.

⁵ Heister 1989.

⁶ Hartmann 1995.

⁷ Ebd., 268.

bedingt angewendet werden können. Das liege laut Christian Utz auch daran, dass viele Methoden zur musikalischen Analyse auf ein klassisch-romantisches Kernrepertoire tonaler Musik zugeschnitten sind.⁸ Indem jedoch die Dur-Moll-Tonalität und die motivisch-thematische Arbeit im 20. und 21. Jahrhundert zunehmend verschwinden, wird der Blick vermehrt auf die sekundären Parameter, wie etwa Dynamik, Dichte, Ambitus oder Artikulation, als neue Analysekatoren gelenkt. Sie bestimmen Form und Dramaturgie des Stücks,⁹ da sie für die Expressivität und Spannung des Stücks verantwortlich sind.¹⁰ Ich möchte eine Auswahl dieser Kategorien, nämlich die Melodik, das Tempo und die Dynamik, in meine Analyse miteinbeziehen und mich auch auf eine höranalytische Herangehensweise stützen. Hierzu sind meine primären Referenzaufnahmen

1. Eine Aufnahme von 1965 mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Rafael Kubelik und Dietrich Fischer-Dieskau als Solist, der auch Sänger der Uraufführung war.
2. Eine Aufnahme von 1997 mit den Bamberger Symphonikern unter Ingo Metzmacher und Wolfgang Schöne als Solist.¹¹

Sofern nicht anders angegeben, beziehen sich meine späteren Ausführungen zur klanglichen Interpretation einzelner Stellen auf die Aufnahme von 1997.

Karl Amadeus Hartmanns *Gesangsszene* bietet meiner Ansicht nach das Potenzial, sie durch das Einbeziehen einer Höranalyse besser begreifbar zu machen und sich dem Stück erstmals anzunähern. Das ist wohl auch dem Umstand geschuldet, dass laut Egon Voss die Form in Hartmanns Musik insbesondere durch sekundäre Parameter, wie etwa der Dynamik, den Spielanweisungen, dem Tempo oder der Artikulation, konstruiert wird. Diese sind natürlich im Notentext verankert, genau wie etwa die so oft zu analysierenden Parameter Harmonik, Melodik und Rhythmik, sie entfalten aber erst im Moment des Erklingens der Musik ihre volle Wirkung. Daher sind sie nicht nur abhängig von der jeweiligen Interpretation des Stücks, sondern bedürfen ebenso einer höranalytischen Herangehensweise. Voss¹² bezieht sich ausschließlich auf die acht Sinfonien Hartmanns, doch gilt das bis zu einem gewissen Grad

⁸ Utz 2023, 9–10.

⁹ Holzer 2011, 435–436.

¹⁰ Voss 2010, 85.

¹¹ Kubelik, Fischer-Dieskau und das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (1965) und Metzmacher, Schöne und die Bamberger Symphoniker (1997).

¹² Voss 2010, 85.

auch für die *Gesangsszene*, die von Ulrich Dibelius, Ho Sung Cha, und Barbara Zuber als seine Neunte Sinfonie angesehen wird.¹³ Jaschinski spricht sich gegen eine Einbeziehung der Gesangsszene in das sinfonische Werk aus; es ist für ihn abseits davon zu betrachten und zu bewerten, auch wenn er anmerkt, dass ähnliche kompositorische Strategien verwendet werden.¹⁴

In einer ersten Höranalyse nimmt man primär eine klare, weitgefaste dreiteilige Liedform wahr. Im ersten Teil, der Orchesterintroduktion, spielt ausschließlich das Orchester. Eröffnet wird es durch ein Flötensolo. Die Komposition eines unbegleiteten, solistischen Melodieverlaufs ziehe sich dabei laut Dibelius durch alle Sinfonien Hartmanns, angefangen bei Solo-Trompete, die in der Ersten Sinfonie (1935) den Variationssatz einleitet, über die Vierte Sinfonie (1946/47), bei der die Geigen im Unisono den Satz eröffnen, bis hin zur Achten Sinfonie (1960/62), in der die Klarinetten und das Vibraphon das Stück initiieren.¹⁵ Im zweiten Teil (ab T. 154) entfaltet sich erstmalig die Baritonstimme, abgelöst von einer erneuten quasi-reprisenhaften Hinwendung zur Orchesterintroduktion. In dieser ersten Formeinteilung (Abb. 1) kommen nicht nur instrumentatorische Besonderheiten zum Tragen, in diesem Fall der markante Wechsel von Orchester-Gesang-Orchester (mit Gesang), es ist vor allem auch die Reminiszenz an das Flötensolo, das zu Beginn des dritten Teils wieder aufgegriffen wird und als Abgrenzung zum Mittelteil fungiert. Das ist insofern wichtig zu erwähnen, als dass es in diesem Stück beinahe keine motivisch oder thematisch prägnanten Figuren bzw. Phrasen gibt, und der Rückgriff auf eine Variante des Flötensolos am Beginn eines neuen Formabschnitts damit noch deutlicher hervorsteht.

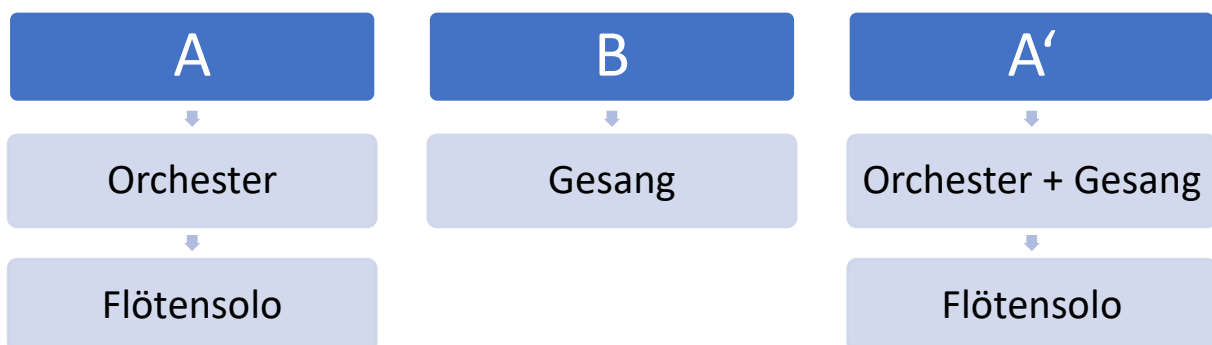


Abbildung 1: K.A. Hartmann, *Gesangsszene*, Darstellung der Formteile und stichpunktartige Charakterisierung dergleichen

¹³ Dibelius 1980, 65, Cha 1995, 65–66 und Zuber 2004, 251.

¹⁴ Jaschinski 1987, 18–19.

¹⁵ Dibelius 1980, 69–70.

Hartmann hatte bereits früh eine sehr konkrete Formvorstellung, von der *Gesangsszene*, die nicht der dreiteiligen Liedform entspricht und zunächst stark vom Text ausging, auch wenn sich dann musikalische Formprinzipien durchgesetzt haben. Anhand der Textskizzen des Komponisten (Abb. 2 und 3) kann man dies nachverfolgen. Diese Gliederung von Karl Amadeus Hartmann ist somit nicht als endgültiger Formverlauf anzusehen, sondern als erster Entwurf. Nachdem er die passenden Textstellen zur Vertonung im Theaterstück von Giraudoux ausgewählt hatte, schrieb er sie separat auf. In diesem textlichen Entwurf skizzierte er bereits erste Einfälle zur Formgestaltung, indem er den Text mit Klammern in verschiedene Abschnitte einteilte. Darüber hinaus fügte er erste Dynamikanweisungen ein, rhythmisierte einzelne Wörter, hatte erste melodische Ideen und notierte weitere Einfälle. Einer davon war etwa den lyrischen Abschnitt kurz vor Schluss mit einem Flötensolo enden zu lassen, doch kam er gar nicht mehr dazu. Weitere Einfälle waren, den letzten Satz vom Solisten sprechen zu lassen oder kurz vor dem Einsatz der Baritonstimme das Orchester in einen Tutti-Akkord münden zu lassen und es mit dem Schlagwerk zu verbinden, wie man am rechten oberen Rand der ersten Skizzenseite erkennen kann.

GESANGSSZENE
für Bariton und Orchester
nach Worten aus 'Sodom und Gomorrhe' von Jean Giraudoux
Orchestervorspiel

vor dem Satz: 200 ist die schwache
ganze Orchester Tutti: Abnehm. Tri.
leichte dann Tom Tom
aus dem 1. Satz: Wie hier 2/4

Rezitativ
(*recro*)

Das ist der schönste Spielbeginn, den die Zuschauer je erlebt haben! Der Vorhang hebt sich, und vor ihren Augen steht der Oberste der Erzengel!

Sie sollen ihr Glück rasch auskosten; es wird nicht lange währen. Und das Schauspiel, das dann folgt, wird vielleicht grauenvoll sein!

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!

Recitativo
(*con p. rondo*)

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 Weltoberung. Ihr Heer war kraftvoll und jung, die Vorratespeicher 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.

Allegro
I

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 durch wissenschaftliche Gesetze im voraus berechnet und seine Wirkung aufgehoben. Und da, mit einem Male, erhebt sich binnen ein paar Stunden ein Übel und befallt den gesündesten und glücklichsten aller Körper!

-2-

hier aufbrechen *kleine Worte*

Abbildung 2: K.A. Hartmann, *Gesangsszene*, Textskizzen, Seite 1

1. Höhepunkt

Das Übel der grossen Reiche!... Das tödliche Übel!...

Allegre II

Und nun ist das Gold da und häuft sich in den Banken, aber selbst Heiler und Sou verlieren ihren wert. Ochsen sind da, Kühe und Schafe; aber die Menschen leiden Hunger. ~~Und die Menschen leiden Hunger. Und die Menschen leiden Hunger.~~

Alles bricht nun plötzlich über das Reich herein: von der Raupe bis zum Erbsfeind 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 -

Protest

~~und in dem Sturm und Wogenprall, in diesem Krieg aller Kriege, bleibt nichts als Bankrott und Schande, das vor Hunger verzerrete Gesicht eines Kindes, der Schrei einer Wahnsinnigen und der Tod.~~

2. Höhepunkt

und in dem Sturm und Wogenprall, in diesem Krieg aller Kriege, bleibt nichts als Bankrott und Schande, das vor Hunger verzerrete Gesicht eines Kindes, der Schrei einer Wahnsinnigen und der Tod.

Orchester-Zwischenspiel

lyrisch

In jedes Vogel Lied, jede Jungmädchenweise hat ein grauenhafter Ton sich eingeschlichen, ein einziger nur, doch der tiefste Ton aller Oktaven - der des Todes. Und die Schwalben fliegen hoch, und nicht weil die Insekten in die leere Luftschicht hinaufgestiegen sind, sondern weil die Erde heute 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 verkostet: es ist das Wasser der Sintflut. Und die Sonne brennt, aber ich habe ihre Wärme mit der Hand geprüft: es ist siedendes Pech. Wohl hat Gott der Erde die Hüllen gelassen, aber noch nie war die Kruste über den brodelnden Lavaströmen der Verdammnis so dünn. 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. *angeflossen mit Teller Gold*

Rezitator 1917

Es ist ein Ende der Welt! das traurigste von allen!

Allegro 1917

(lyrisch)

Abbildung 3: K.A. Hartmann, *Gesangsszene*, Textskizzen, Seite 2

Zur besseren Übersicht von Hartmanns erster Gliederung habe ich das in eine Tabelle (Tab. 1) übertragen und es mit den entsprechenden ersten Worten versehen, die in diesem Teil zu hören sind.

K. A. Hartmann	Orchester vorspiel	Recitativ (secco)	Recitativ (accom- pagnato)	Allegro I	1. Höhepunkt	Allegro II	Grotesk	2. Höhepunkt	Orchesterz wischenspi el	lyrisch	Rezitativ ppp	Akkorde pp < ff
Text (Beginn)		<i>Das ist der schönste Spiel- beginn...</i>	<i>Man sagt, dass Sodom und Gomorrh a...</i>	<i>Man zauberte Symphonie n aus der Luft...</i>	<i>Das Übel der großen Reiche!...</i>	<i>Und nun ist das Gold da und häuft sich in den Banken... Soßen...</i>	<i>Mein Bruder, der Erzengel, der die Suppen und Soßen...</i>	<i>Und in dem Sturm und Wogenprall, in diesem Krieg aller Kriege...</i>		<i>In jedes Vogellied hat ein grauen- hafter Ton sich ein- geschliche n...</i>	<i>Es ist ein Ende der Welt! Das Traurigste von allen!</i>	

Tabelle 1: K.A. Hartmann, *Gesangsszene*, Übertragung der Gliederung aus seinen persönlichen Textskizzen in eine Tabelle

Obwohl seine Vorstellungen schon sehr genau sind und bereits die wichtigsten Charakteristika des Stücks enthält, änderte sich im Detail natürlich noch einiges zwischen den Entwürfen und der tatsächlichen Komposition. Die größten Änderungen bei den einzelnen Formstationen sind folgende:

- Das Secco-Rezitativ wurde ein unbegleitetes Rezitativ, genau wie es nach dem
- Das Accompagnato-Rezitativ wurde für die letzten vier Takte erneut von einem unbegleiteten Rezitativ abgelöst.
- Der Abschnitt, der mit *Grotesk* überschrieben wurde, wurde zur Gänze gestrichen, da Hartmann die Textstelle vollständig verwarf.

- Die beiden Allegro-Abschnitte (T. 234 und T. 360) sind nicht mit Allegro überschrieben, wenn der in der Tabelle zu sehende Text anfängt. Beim ersten Allegro wird das entsprechende Tempo bereits fünf Takte früher erreicht (punktierte Viertel ca. 132), beim zweiten Allegro findet sich 14 Takte davor ein *estatico* mit einer punktierten Viertel = 112.
- Aufgrund seines verfrühten Todes fand das Rezitativ zum Schluss, genau wie die nachfolgenden Akkorde, keinen Eingang mehr in die Komposition.
- Darüber hinaus finde ich, dass das Orchesterzwischenpiel kein Zwischenpiel ist, sondern noch Teil des Höhepunkt-Abschnitts, aber das ist lediglich ein persönlicher Höreindruck.

Andere, teilweise differenziertere Formabgrenzungen sieht man bei den Gliederungen von Andreas Jaschinski und Giselher Schubert (Tab. 2). Schubert unterscheidet zwei Ebenen, die erste im Sinne einer dreiteiligen Liedform, wie auch ich sie höre, und Jaschinski unterscheidet sogar fünf Großabschnitte, die wiederum unterteilt werden können. Die Introduction wird von Schubert sehr neutral mit der Unterscheidung von zwei Teilen beschrieben, sogenannte Steigerungen finden bei ihm erst im Hauptteil statt; dabei empfindet er die anfänglichen Rezitative, die bei Jaschinski als solche identifiziert werden, ebenfalls als Steigerung. Schuberts Formentwurf ist als Alternativentwurf zu sehen, der weniger vom Text ausgeht, sondern mehr den Höreindruck widerspiegelt. Er scheint den Gesangsanteil zugunsten der Steigerungen nivelliert zu haben. Jaschinski ist von der Formgestaltung her der Gliederung von Hartmann sehr nahe bzw. kommt er darauf zurück, sodass er die Noten, eventuell auch die Textskizzen gut kannte. Ich würde gerne Schuberts Begriff der Steigerung übernehmen und greife Schuberts Ansatz, eher gegen die Textphilologie zu gehen als Zugangsweise auf.¹⁶

¹⁶ Schubert 1983, 14. Der motivische Zusammenhang wird nur durch Nennung zweier Takte (T. 156ff und T. 224ff) belegt und nicht näher ausgeführt. Die Kurzanalyse des Mittelteils lässt insgesamt viele Fragen offen.

Giselher Schubert	Introduktion (T. 1–153)		Hauptteil (T. 154–480)						Epilog (T. 481–539)		
	Teil A (T. 1–66)	Teil B (T. 67–153)	Steigerung 1 (T. 154–224)		Steigerung 2 (T. 225–318)		Steigerung 3 (T. 319–480)		keine Unterteilung		
Andreas Jaschinski	Introduktion (T. 1–153)		1. Teil (T. 154–228)			2. Teil (T. 229–352)		3. Teil (T. 353–480)		Schluss (T. 481–539)	
	Teil 1 (T. 1–66)	Teil 2 (T. 67–153)	Rezitativ unbegleitet (T. 154–178)	Rezitativ begleitet (T. 179–224)	Rez. unbeg. (T. 224–228)	sehr schnell (T. 229–314)	Klimax (T. 229–341/343)	sehr lebhaft (T. 353–449)	Zusammenbruch (T. 450–480)	Flötenpartie (T. 481–519)	Epilog (T. 520–539)

Tabelle 2: K.A. Hartmann, *Gesangsszene*, vergleichende Formübersicht von Giselher Schubert und Andreas Jaschinski

Die Steigerung ist ein grundlegendes Kompositionsprinzip, das die Hörwahrnehmung des Stücks prägt. Die *Gesangsszene* ist dabei nicht das erste Stück von Hartmann, das diese Beschreibung bzw. Hörwahrnehmung hervorruft. Jaschinski¹⁷ etwa sieht in Hartmanns sinfonischem Schaffen Kompositionsverfahren, wie etwa „unerbittliche Steigerungen“ oder „klangliche Explosionen“,¹⁸ realisiert. Auch Zuber spricht im Spätwerk des Komponisten über ein Vorantreiben der Form in seiner letzten Schaffensphase, indem er „die Einheit von impulsiver Expression und steuernder Konstruktion noch spannungsvoller und widerständiger auszukomponieren suchte“¹⁹ und beschrieb damit das Verhältnis von persönlichem Ausdruck und einer allmählichen Auflösung der sinfonischen Tradition bei Hartmann. Ohne allzu sehr auf die Entwicklung der Sinfonie im 20. Jahrhundert allgemein eingehen zu wollen, findet der sinfonische Adagio-Satz bei Hartmann immer wieder Erwähnung in der Literatur. Zurückzuführen sei dies laut Jaschinski auf eine Formulierung von Winfried Zillig, der den Schwerpunkt der Sinfonien im Adagio sehe.²⁰ Auch Hartmann hat die Wichtigkeit desselben betont: Es spiegle sein „Lebensgefühl“ wider und sei der „persönlichste Teil der Sinfonie“.²¹ Von der Formgestalt her sei der Adagio-Satz laut Jaschinski bestimmt durch eine „Prozessualität einzelner Entwicklungstendenzen“,²² welche sich über eine Folge von kontrastierenden Abschnitten zu einem Höhepunkt als Zielpunkt verdichten. Bereits die Hervorhebung des Kontrasts macht deutlich, dass es sich hier nicht um eine lineare, sondern um eine innerlich viel differenziertere Entwicklung handelt.²³

Der Höhepunkt ist sogar im Adagio der Zweiten, Dritten und Sechsten Sinfonie im Notentext als Vortragsanweisung markiert.²⁴ Für Voss wird er durch die Fixierung in der Partitur zu einem Bestimmungsmerkmal der musikalischen Form, da andere Formkategorien scheinbar in den Hintergrund treten.²⁵ Meiner Ansicht nach hat die *Gesangsszene* große Ähnlichkeit mit dem beschriebenen Verlauf der angeklungenen „Adagio-Form“²⁶. Da es sich aber nicht um ein Stück im Adagio-Tempo handelt, würde ich gerne erneut zur weiteren Analyse Schuberts Begriff der

¹⁷ Jaschinski 1987, 18–19.

¹⁸ Ebd., 19.

¹⁹ Zuber 2004, 252–253.

²⁰ Jaschinski 1982, 33.

²¹ Hartmann 1965, 43.

²² Jaschinski 1982, 34.

²³ McCredie 1995, 121–122.

²⁴ Vgl. dazu Hartmanns Zweite Sinfonie, zwei Takte nach Ziffer 15; die Dritte Sinfonie, ein Takt nach Ziffer 50 sowie die Sechste Sinfonie, Takt 126.

²⁵ Voss 2010, 84–85.

²⁶ Jaschinski 1982, 34.

Steigerung, durch den der gesamte musikalische Verlauf wellenförmig wird, hervorheben und auf den Formverlauf innerhalb der dreiteiligen Liedform anwenden.

Der Prozess der Steigerung kann dabei systematisch in drei Teile unterteilt werden:

1. Moment der Ruhe: Die einzelnen Parameter der Musik (z.B. Melodik, Dynamik, Tempo) ändern oder entwickeln sich gar nicht oder nur gering (vgl. z. B. T. 30–32).
2. Aufbauphase: Die Spannung wird durch verschiedene Mittel aufgebaut. Die Musik scheint dabei auf ein bestimmtes Ziel (wie auch immer definiert) hinzusteuern (vgl. z. B. T. 18–19).
3. Letzte Phase:
 - a. Höhepunkt als Moment der größten Spannung (meist über mehrere Takte) mit anschließender Spannungsauflösung (vgl. z. B. T. 35–37)
 - b. Abbruch: Plötzliche Beendigung nach Aufbau (vgl. z. B. T. 19)

Der Begriff „Höhepunkt“ wurde auch in Anlehnung an Hartmanns Gliederung gewählt (vgl. Tab. 1).

In der *Gesangsszene* ist das anfängliche Flötensolo nach diesen drei Punkten komponiert. Das Solo geht grundsätzlich über die ersten 19 Takte des Stücks, dabei dient das Ende des Flötensolos (T. 17–19) als dreitaktiges Modell, das Hartmann in der Orchesterintroduktion variiert anwendet.

The image shows a page of a musical score for measures 17-20. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Klar. 1 (Clarinet), Trp. 1 (Trumpet), Pos. 1 (Trombone), Marimb. (Marimba), Vibr. (Vibraphone), Cel. (Cello), Hrf. (Horn), and Klav. (Piano). The score includes various dynamics (ppp, pp, p, mf, f) and performance instructions such as 'schneller werden, bis', 'sehr lebhaft', 'langsam', 'Flutterz.', 'con sord.', 'klingen lassen', and 'Solo'. The piano part has a 'Sed.' marking.

Notenbeispiel 1: K.A. Hartmann, *Gesangsszene*, T. 17–20, mit freundlicher Genehmigung von Schott Music GmbH&CoKG

Der Beginn der Phrase, Takt 17 mit Auftakt, mit seinem melodisch sehr ausholenden und beinahe ziellos wirkenden Gestus ist auch als Beginn des Steigerungsprozesses anzusehen und nimmt die Rolle des Ruhemoments ein. Dieser äußert sich insbesondere durch die Dynamik, die sich im dreifachen Piano bzw. Pianissimo bewegt, und die Leichtigkeit, mit der die großen Registersprünge realisiert werden.

Einen Aufbau nimmt man in den beiden darauffolgenden Takten 18 und 19 wahr. In diesen Takten verengt sich die Melodik auf das Tritonus-Intervall as^1 - $eses^2$ und erreicht als Umspielungsfigur zielgerichtet den Ton ces^2 , der die letzte Phase darstellt. In diesem Fall ist es ein plötzlicher Abbruch der Steigerung. Die Phrase wird aber nicht nur melodisch vorangetrieben. Die Steigerungswahrnehmung resultiert aus dem Zusammenspiel aus der Melodik, die sich mit jedem Steigerungsabschnitt ändert, einer allmählichen Beschleunigung

des Tempos und einer sich schrittweise steigenden Dynamik. Die Anweisungen „schneller werden, bis...“ und „langsam“ bzw. Varianten davon kennzeichnen im weiteren musikalischen Verlauf häufig Anfang und Ende einer Steigerungsbewegung, genauso wie ein Piano oder Pianissimo, das hin zum zwei- oder dreifachen Forte bzw. Sforzato crescendiert. Hartmann baut mit dieser Kompositionstechnik über drei Takte hinweg Energie und Spannung auf, die sich lediglich innerhalb eines Schlages in Takt 19, nämlich der punktierten Viertel, entlädt.

Zur bisherigen Besetzung aus dem Melodieinstrument Flöte und den beiden Begleitinstrumenten Posaune und Trompete kommt schließlich noch eine Kombination aus Tasteninstrumenten und Stabspielen hinzu. Diese und ähnliche instrumentatorische Konstellationen haben an mehreren Stellen im Stück die Funktion, Höhepunkte zu markieren bzw. sie Steigerungen abubrechen. Es ist hier deutlich zu sehen, dass der Aufbauphase am meisten Raum gegeben wird, der von einem plötzlichen Abbruch des Energieflusses auf melodischer Ebene in Takt 19 abgelöst wird, denn die Flöte, Trompete und Posaune bleiben plötzlich stehen. Durch diese Imbalance der drei von mir definierten Bestandteile einer Steigerungswelle wird sowohl auf Seite der Ausführenden wie auch auf jener des Publikums viel innere, körperliche Spannung erzeugt, die sich erst mit dem Erklingen der Tasteninstrumente und Stabspiele in Entspannung umwandelt.

Auch die nächste Steigerung (T. 30–37) basiert auf den Prozessen aus dem Flötensolo (Notenbsp. 2–4).

The image shows a musical score for a string ensemble. The staves are labeled: Viol. 1 (div.), Viol. 2, Via., Vcl., and Kb. The score is marked with 'rit. langsam' and 'con sord.'. The dynamics are indicated as 'pp' (pianissimo) and 'fpp' (fortississimo). Blue lines are drawn across the staves to indicate the dynamic contour of the music, showing a gradual increase in volume over time.

Notenbeispiel 2: K.A. Hartmann, *Gesangsszene*, T. 29–32, Streicherpart ohne Bläser, Eintragungen durch die Verfasserin, mit freundlicher Genehmigung von Schott Music GmbH&CoKG

stringendo rit.

33

con sord. p

con sord. p

con sord. mf

con sord. mf

f

f

f

f

f

Notenbeispiel 3: Fortsetzung, K.A. Hartmann, *Gesangsszene*, T. 33–36, mit freundlicher Genehmigung von Schott Music GmbH&CoKG

37 langsam S

Marimb. flüchtig *pp*

Vibr. flüchtig *pp*

Klav. *sfpp*

Viol. 1 (div.) *sfpp*

Viol. 2 *sfpp*

Vla. *sfpp*

Vcl. *sfpp*

Kb. *sfpp*

Notenbeispiel 4: Fortsetzung, K.A. Hartmann, *Gesangsszene*, T. 37, mit freundlicher Genehmigung von Schott Music GmbH&CoKG

Die Takte 30–32 entsprechen dem Takt 17. Beide stellen den Ruhemoment des Steigerungsprozesses dar und ähneln sich melodisch in dem Sinne, dass die Melodiekontur in den einzelnen polyphonen Stimmen auch eher ein beinahe wellenförmiges auf- und abgleiten darstellt (vgl. blaue Wellen als Nachzeichnung der jeweiligen Stimme in Notenbsp. 2). Sie reagieren nicht aufeinander, zudem ist die Dynamik erneut im Pianissimo; der Effekt wird durch Dämpfer auf den Streichinstrumenten verstärkt. Um meinen persönlichen Höreindruck hier wiederzugeben, hört sich diese Stelle (T. 30–32) für mich melodisch beiläufig und ziellos an. Warum ist das so? Ich vermute, es ergibt sich gerade aus der Polyphonie und der Dynamik, denn erst, als in der nächsten Phase, nämlich der Aufbauphase, die Melodierichtung in allen Stimmen tendenziell aufwärtsstrebend ist und die Polyphonie einer besser zu folgendem, annähernden Homophonie weicht, nehme ich eine Steigerung wahr. Das Crescendo bis zum Forte und das Stringendo unterstützen diesen Vorgang. Das heißt, es ist auch in diesem Beispiel wieder die gleichzeitige, beinahe stufenweise Veränderung mehrerer Parameter, die sich für eine Steigerung verantwortlich zeichnen.

Der Höhepunkt beim Erreichen des Forte in Takt 35 ist, im Gegensatz zum Flötensolo vorher, kein plötzlicher Abbruch, sondern der Moment größer Spannung, der sich zwei Takte lang hält. Die Spannung baut sich gerade durch die Akzente in allen Streichern und die noch weiter nach oben verlaufende Melodie auf und löst sich erneut abrupt in einem Klanggemisch aus Klavier, Marimba und Vibraphon auf. Es ist auch interessant zu sehen, dass die Dynamik mit dem Forte in Takt 35 beim ersten dunkelgrünen Pfeil seine höchste Stufe im Prozess erreicht, gleichzeitig eine Verlangsamung des Tempos durch das Ritardando einsetzt, während die Melodik weiter nach oben geführt wird. Das heißt, das Erhalten der Spannung in den Takten 35–36 funktioniert, da mehrere Ebenen durch den Kontrast zwischen Weiterführung, Stehenbleiben und Rückführung zusammenarbeiten.

Im weiteren Verlauf der Orchesterintroduktion werden die Steigerungsprozesse zunehmend länger. Dabei wird auch die Notation der sekundären Parameter Tempo und Dynamik differenzierter. Die Entwicklung der Dynamik innerhalb der Wellenbewegungen erfolgt nicht mehr stufenweise von leise zu laut (pp-p-mp-etc.), sondern gleicht vielmehr einem stetigen vor und zurück laufenden Prozess. Das gleiche gilt für das Tempo, wie bereits in den Takten 30–37 angedeutet, und die Melodik, vor allem, wenn sich in kurzer Zeit häufig der Tonsatz ändert.

Bei diesen beiden gerade dargestellten Beispielen handelt es sich um spezielle Formen der Steigerung, die differenziert werden müssen. Sie sind im Ausbruch begrenzt, man hat so etwas

wie ein dynamisch gedeckeltes Verfahren. Man könnte sie eventuell als Prästeigerungen oder Steigerungskernzellen bezeichnen. Was ich aber dennoch anhand der zwei Beispiele versucht habe, war mittels meiner eigenen Hörwahrnehmung gerade das Zusammenspiel aus Dynamik, Tempo und Melodik zu betonen, da ich diese drei Komponenten, ihre Veränderungen und ihre Verhältnisse zueinander als wesentlich für die Herausarbeitung der Groß- und Kleinform erachte. Auch Dibelius spricht sich für ein Ineinandergreifen von mehreren, gleichzeitigen Steigerungen auf verschiedenen Ebenen aus und hebt neben den bereits Genannten auch die immer höheren Registerlagen hervor.²⁷ Die diversen Steigerungen in der Orchesterintroduktion beschreibt er daher als „graduelles Aufblenden von sich steigernder Intensität“²⁸. Diese kulminiert im ersten Großabschnitt (T. 1–155) in eine letzte, große Steigerung mit einem spannungsgeladenen Höhepunkt (T. 119–155). Für diese Stelle möchte ich, angeregt durch das Hervorheben der Register von Dibelius,²⁹ bemerken, dass sich der Orchesterklang einer allmählichen Transformation unterzieht, dessen Resultat sich in dieser letzten Steigerung zeigt. Nicht nur, dass die Streicher zu Beginn der Steigerung (T. 124–129) abwechselnd *marcato*, *pizzicato* und *staccato secco* mit Akzenten spielen sollen und so der Klang einem Perkussionsinstrument angenähert wird, an späterer Stelle (T. 142–151) sind die ersten und zweiten Geigen sowie die Holzbläser in einer äußerst hohen Lage notiert und mit einem zwei- bzw. dreifachen *forte* versehen, wodurch man sie mehr als menschliches Schreien in diesem sinfonischen Klangbild wahrnimmt.³⁰

Das Wesentliche sei bereits in der Introdution musikalisch zur Sprache gekommen, bevor der Gesang überhaupt das erste Mal in Takt 156 einsetzt, so Dibelius. Die Ernsthaftigkeit und der Ausdrucksgehalt der Musik sei schon deutlich zur Geltung gekommen. Daher brauche es nach der Orchesterintrodution lediglich noch weitere Veranschaulichungen, um den Inhalt voll verständlich zu machen.³¹ Es überrascht daher nicht, dass der nachfolgende Mittelteil (T. 156–480), in der die Gesangsstimme erstmalig einsetzt, die angefangenen Prozesse weiterführt. Die Steigerungen werden in sich noch viel differenzierter (quasi wellenförmiger) und damit undurchsichtiger in der Wahrnehmung. Die Introdution unterscheidet sich vom Mittelteil für mich aber unter anderem durch eine wichtige Sache: Man konnte bei den Kleinabschnitten in der Introdution unterscheiden zwischen Steigerungsprozessen und nicht-

²⁷ Dibelius 1980, 68–69.

²⁸ Ebd., 68.

²⁹ Ebd., 68.

³⁰ Metzmaker, *Schöne und die Bamberger Symphoniker* (1997), Min. 05:45-07:02.

³¹ Dibelius 1980, 74.

Steigerungsprozessen. Sie werden sicher bei den zwei ausgewählten Stellen vorhin gemerkt haben, dass einige Takte zwischen ihnen gefehlt haben. Das ist der Grund. Im Mittelteil gestaltet es sich sehr viel schwieriger sich zu orientieren. Das heißt, eine Höranalyse stößt langsam an ihre Grenzen, da man einzelne Abschnitte nicht mehr so gut einordnen und formal interpretieren kann, wie vorher. Das ist wohl eine notwendige Konsequenz, die sich unter anderem aus zwei Punkten ergibt:

1. aus dem Gesang und dem Text, auf den die Musik reagiert
2. aus einer Kombination von Steigerung, Kontrast und Kontinuum

Ad (1): Im ersten Drittel des Mittelteils (T. 154–228) fügt Hartmann begleitete und unbegleitete Rezitative ein, denen Jaschinski in seiner Formübersicht auch Platz eingeräumt hat (vgl. Tab. 2). Dadurch kommt nicht nur das Rezitativ als neues kompositorisches Element hinzu, sondern das Orchester wird von einer tragenden Rolle zum Vermittler zwischen gesungenen Sätzen und Halbsätzen.

Inhaltlich geht es in diesem ersten Drittel des Mittelteils um die Wunder von Technik, Wissenschaft und Kunst. Diese vermeintlich positiven Entwicklungen scheint Hartmann laut Heisters Interpretation zu kommentieren durch seine „Klangeruptionen“³² im Orchester, also durch sehr starke und plötzlich auftretende Kontraste gegen die Singstimme, denn der Komponist kritisiere nonverbal den Widerspruch zwischen großartigen kulturellen und wissenschaftlichen Entwicklungen und dem gleichzeitigen Zerfall der Menschlichkeit. Die Musik würde, wenn ich den Gedankengang von Heister zuspitze, auf das Gesungene reagieren und so zu einem zweiten Sprecher ohne Worte werden. Im weiteren Verlauf des Mittelteils und auch des letzten Großabschnitts geht es textlich um den Untergang der Welt durch u.a. Inflation, Krieg und Hunger, der vom Menschen herbeigeführt wurde. Auf Sodom und Gomorra, das dem Theaterstück von Giraudoux seinen Titel gibt, wird dabei nur bedingt eingegangen, es geht Hartmann vielmehr darum eine allgemeine Aussage zur damaligen Lebenssituation zu formulieren und musikalisch darauf zu reagieren.³³ „Wem meine Grundstimmung depressiv erscheint, zu wenig hoffnungsfroh, den frage ich, wie ein Mensch meiner Generation seine Epoche anders reflektieren kann als mit einer gewissen schwermütigen Bedenklichkeit“,³⁴ meinte Hartmann allgemein zu seiner Musik. Das heißt für die Musik an dieser Stelle, also im Rezitativteil, von dem ich vorhin ausgegangen bin: Es scheint so, als handele es sich hier um rohe, größtmögliche Kontraste zwischen dem Gesang und dem Orchester, textlich bedingt.

³² Heister 1989, 136.

³³ Jaschinski 1987, 21.

³⁴ Hartmann 2004, 18–19.

Diese Kontraste sind in den Noten ersichtlich, in erster Linie durch die Dynamik, aber auch durch andere Parameter, z.B. durch einen starken Wechsel der Melodik und Rhythmik zwischen den Klanggruppen, wie sie exemplarisch am Notenbeispiel sehen können. Es zeigt den Beginn des B-Teils, d.h. der Gesang wird das erste Mal **und** unbegleitet vernommen (Notenbsp. 5).

The image shows a musical score for a vocal scene. At the top, the vocal line is marked "Überamante" and "rubato". The lyrics are: "Das ist der schön-este Spiel - - be-ginn, den die Zu - schau - - er je - er - lebt - - ha - ben!". Below the vocal line, the orchestral accompaniment is shown for measures 162-163. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Horn, Trumpet) are marked "p sub.". The percussion (Glockenspiel, Xylophone, Marimba, Vibraphone, Cymbals) and keyboard instruments (Harp, Piano) are marked "fff stacc.". The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Notenbeispiel 5: K.A. Hartmann, *Gesangsszene*, T. 156–163, verkürzter Orchesterapparat ohne Streicher, mit freundlicher Genehmigung von Schott Music GmbH&CoKG

In diesem Fall hat der Gesang keine Dynamikangaben, während das Orchester, insbesondere die Stabspiele, ein zwei- bzw. dreifaches Forte aufweisen. Der Orchesterapparat ist dabei verkürzt dargestellt, die Streicher sind aus Platzgründen weggefallen, sie verdoppeln aber den Akkord in den Bläsern, so ist harmonisch nichts verloren.

Ich habe drei Interpretationen von dieser Stelle ausgewählt, um sie auf diese „Klangeruptionen“ hin zu vergleichen.³⁵ Anhand von ihnen würde ich nicht zwangsläufig von großen Kontrasten sprechen, wie ich es ursprünglich tatsächlich tun wollte und wie es Heister angedeutet hat.³⁶ Somit öffnet sich nun stärker als zuvor eine dritte analytische Ebene, die es für die Höranalyse zu berücksichtigen gilt: Neben dem Notentext und meiner Höranalyse kommt noch die Interpretation des Dirigenten und des Solisten hinzu, die natürlich immer latent mitschwingt, wenn man höranalytisch vorgeht, aber umso interessanter wird, je mehr sie vom Notentext und dem, was man vielleicht in der Musik hören möchte, abweicht. Denn es sieht so aus, als dass die Dirigenten diese Orchesterstelle weniger als Kontrast und vielmehr als etwas Mechanisches, Neutrales, vielleicht auch Resignierendes verstehen oder interpretieren wollen. Womöglich soll auch das sprichwörtliche Scheinwerferlicht auf den Sänger gelegt werden. Natürlich können auch aufnahmetechnische Verfahren zu diesem Eindruck beigetragen haben.

Die vermeintlich direkte und sehr plakative Kontrastwirkung zwischen Gesang und Orchester hält sich zwar eher in Grenzen, aber spannungsgeladen und kontrastreich in der Vertonung der einzelnen Satzteile im Zusammenspiel von Orchester **und** Gesang ist es dennoch. Darüber hinaus wird der Rezitativ-Teil auch mit Steigerungsprozessen versehen. Insofern hat Schubert mit seiner Gliederung, in der er diesen Rezitativ-Teil als erste Steigerungswelle wahrgenommen hat, nicht unrecht, obwohl man das vielleicht noch differenzierter unterteilen könnte, als es Schubert getan hat. Man sieht darüber hinaus Parallelen zum Beginn der *Gesangsszene*, denn auch hier scheint es zu Beginn des Großabschnitts zunächst einmal eher Prästeigerungen zu geben, die sich in ihrer Intensität erst zum Ende des Mittelteils hin steigern.

Im Zusammenhang mit den Steigerungsprozessen möchte ich erneut kurz auf die Interpretation eingehen: Wie bereits angedeutet, hat der Gesang nur selten Dynamikangaben oder Vortragsbezeichnungen im Gegensatz zum Orchester. Besonders Dietrich Fischer-Dieskau,

³⁵ Metzmacher, *Schöne und die Bamberger Symphoniker* (1997), Min. 07:04–07:38; Zagrosek, Fischer-Dieskau und das RSO (1984), Min. 06:09–06:37 sowie Kubelik, Fischer-Dieskau und das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (1965), Min. 06:01–06:29.

³⁶ Heister 1989, 133; 136.

aber auch Wolfgang Schöne, interpretieren vieles daher mit einer sehr kräftigen Stimme im Forte. Aber wie ergibt sich dann die Wahrnehmung einer Steigerung mit dem Gesang? Tatsächlich gibt es Stellen, bei denen der Gesangsteil explizit im *piano* oder *pianissimo* sein soll, zusätzlich mit anderen Verweisen, wie beispielsweise „flüstern“, „*appassionato*“ oder „mit Ausdruck“. Das wird dann zusammen mit dem Orchester schrittweise gesteigert, vor allem dynamisch. Als Beispiel möchte ich eine Stelle aus dem späteren Mittelteil präsentieren, d.h. schon nach den Rezitativen. Es ist die vorletzte große Steigerung, bevor der dritte Großabschnitt einsetzt (T. 319–355). Hartmann inszeniert an dieser Stelle den Text: „Und da, mit einem Male, erhebt sich binnen ein paar Stunden ein Übel und befällt den gesündesten und glücklichsten Körper! Das Übel der großen Reiche...Das tödliche Übel!...“

Der erste Satz ist, nach Hartmanns Gliederung aus den Textskizzen (vgl. Abb. 2 und 3), noch dem ersten Allegro zuzuordnen und wird mit diesem Satz abgeschlossen. Hier beginnt die Steigerung, es intensiviert sich. Man kann auch in den Textskizzen sehen, dass er den Beginn des Satzes mit „*dramatico*“ überschrieben hat, mit dem zusätzlichen Kommentar „hier aufbrechen“, was für mich erneut für den Beginn der Steigerung spricht. Das „*dramatico*“ schaffte es zwar nicht in die gedruckte Fassung, dafür beginnt der Gesang im *Pianissimo* mit der zusätzlichen Anweisung zu flüstern. Der gesamte zweite Satz gehört zum ersten Höhepunkt, wobei gerade die beiden Wörter „Reiche“ und „Übel“ sehr dramatisch in Szene gesetzt werden.

Wie sie vielleicht sehr deutlich bei der Interpretation von Fischer-Dieskau gehört haben,³⁷ scheint die allmähliche Steigerung (T. 319–355) herausfordernd für ihn, aber auch für Schöne³⁸ zu sein; die langsam immer höher steigende Melodiestimme in die eingestrichene Oktave, zusammen mit dem tutti-Orchester und den langen Notenwerten scheint die Singstimme sehr anzustrengen, doch auch gerade diese hörbare, körperliche Anstrengung seitens des Sängers intensiviert die Spannung des Stücks und trägt auch dazu bei, einzelne Elemente als zusammengehörig wahrzunehmen, als Höhepunkt, oder als Aufbauphase. Das Element der körperlichen Anspannung auf Seiten des Sängers und auf Seiten des Publikums ist ein analytisch sehr schwer zu fassendes, dennoch darf oder soll es nicht vernachlässigt werden. Es formt neben den Parametern, die ich im ersten Teil des Vortrages hervorgehoben habe, nämlich Melodik, Tempo und Dynamik, ebenso den Steigerungsprozess und ist im Mittelteil meiner Ansicht nach wichtiger als im ersten Großabschnitt.

³⁷ Kubelik, Fischer-Dieskau und das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (1965), Min. 13:18–17:27.

³⁸ Metzmaker, Schöne und die Bamberger Symphoniker (1997), Min. 14:45–16:07.

Ad (2): Ich habe jetzt neben der Steigerung und dem Kontrast mit dem Kontinuum ein drittes Element miteingebracht, das die Hörwahrnehmung prägt. Diese kontinuierliche Bewegung ist nicht das ganze Stück über präsent, da sie doch durch Pausen oder sehr klare Zäsuren unterbrochen wird, vor allem im Übergang zwischen den Großabschnitten, aber dennoch würde ich einen Großteil der Gesangsszene als zeitlich oder von den musikalischen Abschnitten begrenztes Kontinuum sprechen.

Welche Konsequenzen bzw. welche Voraussetzungen gelten nun für das Komponieren eines Kontinuums in diesem Stück? Wir haben es hier mit Musik zu tun, die nicht unbedingt auf motivischen Zusammenhängen oder Themen und ihren Verarbeitungen im Sinne einer motivisch-thematischen Arbeit oder einer Art Weiterentwicklung des Materials basiert. Es gibt schon so etwas wie eine Idee von Motiven, aber ich würde vielleicht von einem schnellen Wechsel der jeweiligen Gestalt sprechen, was man bereits im Kleinen im anfänglichen Flötensolo bemerken konnte.

Das musikalische Material ist zudem so beschaffen, dass einzelne satztechnisch und instrumentatorisch verschiedene Bausteine problemlos und organisch aneinandergesetzt werden können. Das schafft Hartmann, indem er einprägsame Figuren eher vermeidet, ihnen eine Art „Gestaltlosigkeit“³⁹ aufdrängt, auch instrumentatorisch ist es meist eher ein dichter Orchesterklang, in dem einzelne Stimmen, in weiterer Folge auch einzelne Melodien, nicht so sehr zum Vorschein kommen. Die einzelnen Kleinabschnitte sind natürlich nicht vollkommen beziehungslos zueinander, es gibt gestische Ähnlichkeiten, gerade, wenn man sich beispielsweise manche Streicherstellen anschaut und ihren expressiven, noch sehr romantischen gedachten Gestus. Ein Zusammenhang ergibt sich dann vor allem, weil er sehr affektgeladen komponiert und sich das auf die Interpret*innen und Zuhörer*innen überträgt. Ich habe vorhin schon versucht, dem Spannungsmoment größere Aufmerksamkeit zu schenken. Auch schon der Titel *Gesangsszene* zeugt von dem Versuch, die Musik zu dramatisieren und sie dem Bereich des Theaters oder sogar der Oper anzunähern. Darauf verweist auch der Text, wenn es beim ersten Gesangseinsatz heißt: „Das ist der schönste Spielbeginn, den die Zuschauer je erlebt haben!“⁴⁰ Und gerade der Mittelteil ist ein sehr spannungsgeladener Abschnitt, dessen Spannung mehr noch als zuvor von der ständig wechselnden Dynamik, einer treibenden Achtelrhythmik, den Tempodehnungen und -stauchungen, den Artikulationen und vor allem keinen wirklichen Ruhepausen getragen wird. Das bedeutet auf Seiten der Zuhörenden eine ständige innere Anspannung und Unruhe zu verspüren, die sich im gesamten Mittelteil nie zur

³⁹ Holzer 2011, 436.

⁴⁰ Hartmann 1965, T. 156–162.

Gänze in eine Entspannung verwandeln möchte, ganz im Gegensatz zur Orchesterintroduktion. Diese körperliche Wirkung der Affekte geht einher mit Hartmanns eigenem Anspruch, dass das fertige Werk ein Stück absoluten Lebens darstellen soll. „Ich will keine leidenschaftslose Gehirnarbeit, sondern ein durchlebtes Kunstwerk mit einer Aussage.“⁴¹ Heister bringt nicht nur den Begriff der Affekte ins Spiel, sondern hebt auch den drängenden Charakter der Musik hervor. Es „verschaffen sich extreme Spannungen zwischen Depressivität und Aktivität, Niedergeschlagenheit und Aufbegehren Ausdruck.“⁴²

Mit all diesen Eindrücken im Hinterkopf würde ich mich in meiner formalen Gliederung neben Jaschinski und Schubert folgendermaßen positionieren, wie es die untenstehende Tabelle verdeutlicht (Tab. 3). Damit will ich Schubert oder Jaschinski in ihrer Formenteilung nicht widersprechen, lediglich ein weiteres subjektives Hör- und Analyseergebnis anbieten.

Teil A (T. 1–153)	Teil B (T. 156–480)			Teil A' (T. 481–539)	
Kontinuum (T. 1–153) vor allem durch Überlappungen und Spannungsauflösung	Rezitativ unbegleitet (T. 154–178)	Rezitativ begleitet (T. 179–224)	Rezitativ unbegleitet (T. 224–228)	Kontinuum (T. 229–480) vor allem durch Spannung und Undurchsichtigkeit	
Prästeigerungen: T. 17–19; T. 30–37; T. 38–51; T. 91–101 Steigerungen mit wachsender Intensität: T. 59–79; 119–155	Kontrast?	Steigerung T. 181–210; T. 210–224		Prästeigerung: T. 376–390 Steigerung: T. 319–355 T. 407–480	Erste Steigerung wird angegangen, aber nicht vollendet

Tabelle 3: K.A. Hartmann, *Gesangsszene*, Gliederung unter Berücksichtigung des Höreindrucks und bereits vorhandener Gliederungsansätze

Für die letzten Minuten meines Vortrages möchte ich kurz vergleichend auf Rolf Liebermanns Kantate eingehen. Liebermann verwendet einen kleineren Textausschnitt von Giraudoux, was sich aber mit Hartmanns Textauswahl überschneidet. Hartmann hatte nämlich auch Kenntnis von Liebermanns Textauswahl. Jene Textstelle, die Hartmann lediglich für seinen letzten Formabschnitt verwendet, diente Liebermann als gesamte Textquelle. Bei Hartmann hat sich

⁴¹ Hartmann 1989, 18–19.

⁴² Heister 1989, 133.

die Großform durch die sehr klar zu unterscheidende Besetzung von Orchester und Gesangsstimme herauskristallisiert. Innerhalb der Formteile sind es die beschriebenen Steigerungen, die Affektgeladenheit und das klangliche Kontinuum sowie ihr Zusammenwirken, durch die sich die Kleinform ergibt. Obwohl man bei Liebermann sehr wohl auch von einer durchlaufenden Musik sprechen kann, die Kontraste und Steigerungen beinhaltet, ergibt sich ein völlig anderes Klangbild, da den drei Kompositionsprinzipien eine andere Gewichtung zufällt und auch der Umgang mit dem Material ein anderer ist.

Die Kantate von Liebermann hat zwei große Teile, die wie in der *Gesangsszene* durch die gegensätzliche Besetzung von großem Orchester im ersten Teil und dem Auftreten der Gesangsstimme im zweiten Teil unterschieden werden können (Abb. 4). Die Abgrenzungen der Formteile wird besonders deutlich, da der Gesang mit einem unbegleiteten Rezitativ und einem dementsprechenden merklichen Klangfarbenwechsel einsetzt. Darüber hinaus sind die beiden Formteile auch eindeutig bestimmbar, fast schon wie zwei Bausteine aneinandergereiht (architektonisch), während die Abgrenzung zwischen dem A- und dem B-Teil der *Gesangsszene* durch die Wiederholung der letzten beiden Takte des A-Teils nach dem ersten Einsatz der Gesangsstimme im B-Teil zu Verwirrungen oder Reinterpretationen führt.

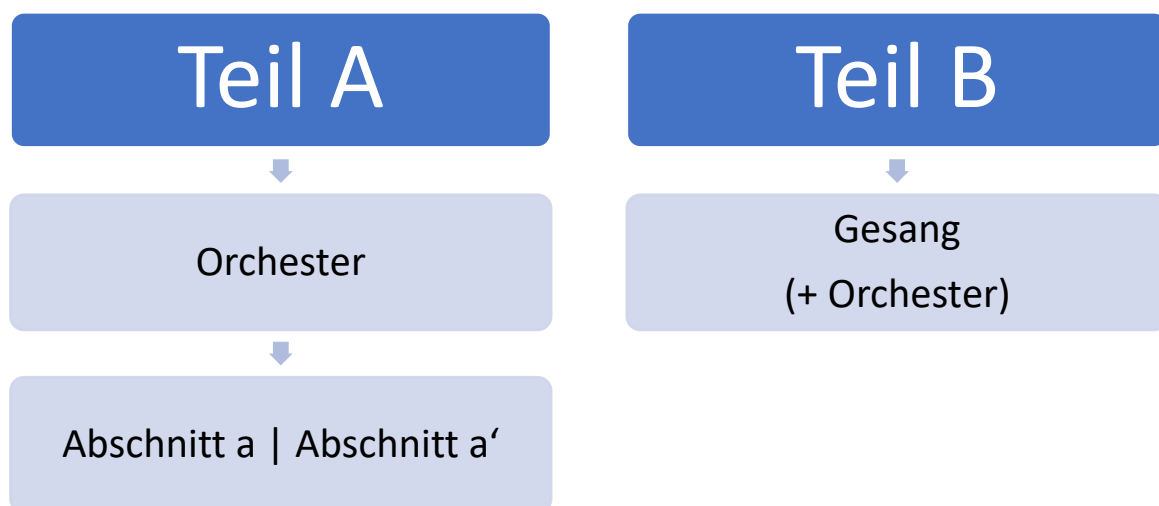


Abbildung 4: R. Liebermann, *Giraudoux-Kantate*, Darstellung der Formteile und stichpunktartige Charakterisierung dergleichen

Liebermann gibt dem ersten Teil sehr viel Raum; mit über sechs Minuten dauert er ungefähr so lang wie die Einführung der *Gesangsszene*, obwohl das Stück doch insgesamt wesentlich kürzer ist. Der erste Teil kann wiederum in zwei Teile geteilt werden, klein a und klein a'. Über ersteres möchte kurz sprechen.

Zu Beginn gibt es zwar kein Flötensolo, aber die Flöte wird als tragendes Melodieinstrument verwendet. Sie exponiert eine achttaktige Melodie, die von den zwei Holzbläsern Klarinette und Englisch Horn begleitet werden. Man hat am Ende zwar keine Kadenz, aber dennoch kann man so etwas wie einen unvorbereiteten 4-3-Vorhalt hören, der schließenden Charakter annimmt (Notenbsp. 6).

Notenbeispiel 6: R. Liebermann, *Giraudoux-Kantate*, T. 1–10, Klavierauszug, mit freundlichem Einverständnis der UE Wien, Rechtsnachfolger angefragt

Dass die Holzbläser nicht nur bloße Begleitung sind, sondern ihren eigenen melodischen Wert haben, merkt man spätestens bei den darauffolgenden Wiederholungen der Melodie. Sie wird zweimal wiederholt und dabei zur Bassstimme im neu hinzugefügten Cello und Kontrabass, während die frühere Bassstimme nun zur obersten Stimme wird (mit minimalen Abänderungen). Von der Satztechnik her, mit der Liebermann operiert, könnte man fast von einem doppelten Kontrapunkt sprechen. Der vierte Anlauf entspricht dann einer erneuten, sehr variierten und gesteigerten Form der Melodie und der Mittelstimme, während die Bassstimme weitestgehend gleichbleibt. Kennzeichnend hierfür ist der prägnante, melodische Beginn in der Klarinette, daher auch nachfolgend als Klarinetten-Melodik bezeichnet. Es kommt dabei zu einer Weiterführung und Entwicklung der Melodie, gleichzeitig wird der Ursprung, das erste Motiv in der Flötenstimme zu Beginn, in mehreren Stimmen abwechselnd eingestreut, um eine Steigerung mit einem Höhepunkt im dreifachen Forte gemeinsam mit einem großen Crescendo und einer allmählichen Tutti-Besetzung zu erzeugen. Die zweite Hälfte des ersten Teils wiederholt dieses Prinzip zweimal (Abb. 5). Bevor die Melodie wiederholt wird, gibt es meist

einen kontrastreichen Übergang, der die einzelnen Melodiewiederholungen voneinander trennt, entgegen des Klavierauszugs, in dem dieser wenigen Takte meist gar nicht abgedruckt ist.

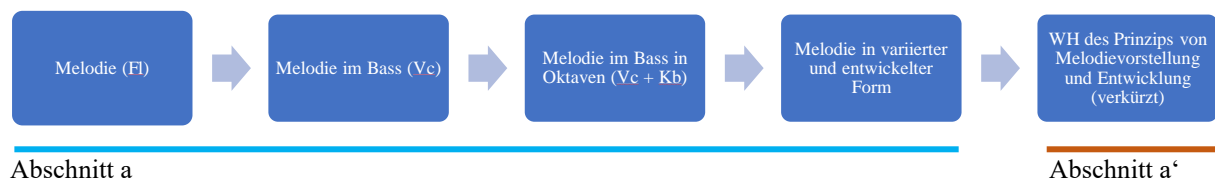


Abbildung 5: R. Liebermann, *Giraudoux-Kantate*, Wechsel und Veränderung der Melodie in Abschnitt A

Es gibt dabei im Orchester-Teil **eine** Art der Steigerung, die auch kurz im Gesangsteil wiederkehrt. Es handelt sich dabei um ein Kompositionsprinzip, das zwar vom Gehör her gut wahrnehmbar ist und auffällt, es ist aber nicht das vorherrschende Prinzip. Liebermann arbeitet durch die Melodie und ihren Anfangsmotiven mit einem kleinen, aber sehr klar definierten Material, das er auch im ganzen Stück wiederverwendet, was es sehr homogen macht und Zusammenhänge mit primären Parametern stiftet. Gerade am Beginn des Gesangsteils scheint es aber so, als wäre die Idee der Melodie wieder verworfen, da Liebermann ein anderes, nicht von der Melodie abgeleitetes Material verwendet. Hier sieht man eine Parallele zur Gesangsszene: Nicht nur, dass der Gesang ebenfalls unbegleitet einsetzt, Liebermann komponiert auch affektgeladen, auch wenn der Komponist mit den musikalischen Ausbrüchen eher zurückhaltend agiert. Das Orchester führt die Spannung bzw. die Ernsthaftigkeit des Textes in den überleitenden Passagen, die Sätze oder Halbsätze miteinander verbindet, weiter. Das heißt, das Orchester reagiert auf den Text bzw. auf gewisse einzelne Wörter, indem das Gesungene orchestral unterstrichen wird. Kontraste gibt es weniger zwischen Gesang und Orchester, sondern eher zwischen einzelnen Textbausteinen, um auf diese Weise die Musik zu dramatisieren. So werden die Musik und der Fluss der Musik sehr vom Gesang getragen, überraschende Änderungen gehen öfter von ihm aus und mit ihm einher als umgekehrt. Das Orchester ist nicht in führender Funktion, sondern dem Gesang als Begleitung untergeordnet und der Tonsatz ist grundsätzlich viel weniger komplex und durchsichtiger als in der *Gesangsszene*. Man kann das allein schon an der sich häufig und plötzlich ändernden Dynamik im Gesang sehen, die vom Orchester dann aufgegriffen wird (Notenbsp. 7).

Il ne sub - siste plus que la fail - le,
bleibt nichts mehr als das Err - sen - zen,

Notenbeispiel 7: R. Liebermann, *Giraudoux-Kantate*, T. 148–151, Klavierauszug, Eintragungen durch die Verfasserin, mit freundlichem Einverständnis der UE Wien, Rechtsnachfolger angefragt

Ich kenne nicht die Skizzen des Stücks, aber ich möchte die Vermutung äußern, dass eventuell die Gesangsstimme zuerst feststand, und dann erst das Orchester dazu komponiert wurde. Demgegenüber steht die *Gesangsszene* mit einer relativ unabhängigen Verarbeitung von Gesang und Orchester, laut Jaschinski.⁴³

Im weiteren Verlauf wird die Affektgeladenheit um die Orchester-Melodie und ihre Steigerungen ergänzt. Sie tritt das erste Mal wieder in Erscheinung, als das Wort „Tod“ erstmalig ausgesprochen wird (Notenbsp. 8). Dabei kommt sie und ihre weitergeführte, quasi „Steigerungs-Variante“, nie zur Gänze, sondern nur in Teilen und in abgewandelter Form, am Beginn sogar in einer neuen Taktart (3/4).

⁴³ Jaschinski 1987, 32.

Tranquillo 16 *Allegro* $\text{♩} = 60$

sa - ge d'en - fant cris - pé de fa - mi - ne et la mort.
Kin - der - ge - sicht, ge - zeich - net vom Hun - ger, und der Tod.

pp *Allegro* $\text{♩} = 60$

dolce cantabile

p legato

Ob.

B. Cl. dolce cantando

Archi

Vc.

Notenbeispiel 8: R. Liebermann, *Giraudoux-Kantate*, T. 157–168, Klavierauszug, Eintragung durch die Verfasserin, mit freundlichem Einverständnis der UE Wien, Rechtsnachfolger angefragt

Die Orchester-Motivik findet sogar im weiteren Verlauf Eingang in die Gesangsstimme, indem sie die Klarinetten-Melodik aufgreift und auf diese Weise die Instrumentalstimme manchmal verdoppelt, manchmal aber auch für sich steht (Notenbsp. 9).

Et les ruis - seaux cou - lent trans - pa -
Die Was - ser der Bä - - che - flie Ben

p *Allegro*

mf

Notenbeispiel 9: R. Liebermann, *Giraudoux-Kantate*, T. 255–257, Klavierauszug, Eintragung durch die Verfasserin, mit freundlichem Einverständnis der UE Wien, Rechtsnachfolger angefragt

Das ist eine Technik, die in der Gesangsszene meiner Erinnerung nach nicht vorkommt. Das Aufgreifen der melodischen Komponente hört auch wieder mit dem Wort „Tod“ auf, das kurz vor Ende ein letztes Mal gesungen wird. Die letzten Takte des Stücks enden daher genauso, wie der Gesangsteil angefangen hat: Mit einer dem Gesang eigenen melodischen Phrase, die aus

dem restlichen Stück ein wenig aus dem Rahmen fällt, auch der gleiche Text wird wiederholt, womit sich fast so etwas wie eine Bogenform ergibt.

Viele Fragen und Erkenntnisse zur Form und zu den Kompositionsprinzipien sind für mich teilweise nur angedeutet und bei beiden Komponisten noch nicht vollständig geklärt. Ich hoffe allerdings, dass ich Ihnen zumindest das Stück mit meinem analytischen Zugang auf eine andere Weise ein wenig näherbringen konnte. Ich würde mich auf weiterführende Fragen freuen und mit Ihnen gerne in Dialog treten!

Literaturverzeichnis:

- Dibelius, Ulrich (1980), „Atem, Wachstum, Spannung. Zur Symphonik von Karl Amadeus Hartmann“, in: *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, hg. von Renata Wagner, München: R. Piper und Co, 61–80.
- Hartmann, Karl Amadeus (1965), *Kleine Schriften*, Mainz: Schott.
- Hartmann, Karl Amadeus (1989), „Von meiner Arbeit“, in: *Karl Amadeus Hartmann-Zyklus, Nordrhein-Westfalen 1989/90*, hgg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik GmbH, 18–19.
- Hartmann, Karl Amadeus (1995), „Warum ist Neue Musik so schwer zu hören?“, in: *„Eine Sprache der Gegenwart“. Musica viva 1945–1995*, hg. von Renate Ulm, Mainz: Schott, 267–272.
- Hartmann, Karl Amadeus (2004), „Über mich selbst und meine Arbeit“, in: *Komponist im Widerstreit*, hg. von Ulrich Dibelius, Kassel u.a.: Bärenreiter, 9–19.
- Heister, Hans-Werner (1989), „Weltuntergang und Widerstand“, in: *Karl Amadeus Hartmann-Zyklus, Nordrhein-Westfalen 1989/90*, hgg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik GmbH, 128–139.
- Heister, Hans-Werner (2010a), „Zur Semantik von Hartmanns Musik. Ergebnisse, Fragen, Forschungsaufgaben“, in: *Karl Amadeus Hartmann. Komponist zwischen den Fronten und zwischen den Zeiten. Bericht über das musikwissenschaftliche Symposium zum 100. Geburtstag in München, 5. - 7. Oktober 2005*, hgg. von Inga Mai Groote und Hartmut Schick, Tutzing: Hans Schneider, 229–270.
- Heister, Hans-Werner (2010b), „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. Zur Bedeutung Karl Amadeus Hartmanns“, in: *Karl Amadeus Hartmann. Simplicius Simplicissimus (= Musik-Konzepte 147)*, hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik GmbH, 28–50.
- Holzer, Andreas (2011), *Zur Kategorie der Form in neuer Musik*, Wien: Mille Tre.
- Jaschinski, Andreas (1982), *Karl Amadeus Hartmann. Symphonische Tradition und ihre Auflösung (= Musikwissenschaftliche Schriften 19)*, München und Salzburg: Katzbichler.
- Jaschinski, Andreas (1987), „Karl Amadeus Hartmann. Gesangsszene“, in: *Melos 3*, 18–43.
- McCredie, Andrew (1980), *Karl Amadeus Hartmann. Sein Leben und Werk*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen.

- McCredie, Andrew (1995), „Das Instrumentalschaffen Karl Amadeus Hartmanns“, in: *Komponisten in Bayern. Dokumente musikalischen Schaffens im 20. Jahrhundert*, hg. von Alexander L. Suder, Tutzing: Hans Schneider, 104–174.
- Schubert, Giselher (1983), „Karl Amadeus Hartmann“, in: *Zeitgenössische Musik In Der Bundesrepublik Deutschland 7 (1960-1970)*, Beiheft zur Schallplatte, hg. vom Deutschen Musikrat, 13–14.
- Utz, Christian (2023), *Unerhörte Klänge. Zur performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik und ihren historischen Voraussetzungen*, Baden-Baden: Olms.
- Voss, Egon (2010), „Von Höhepunkt zu Höhepunkt. Affekt und Form in Hartmanns Symphonien“, in: *Karl Amadeus Hartmann. Komponist zwischen den Fronten und zwischen den Zeiten*, hgg. von Inga Mai Groote und Hartmut Schick, Tutzing: Hans Schneider, 83–94.
- Zuber, Barbara (2004), „Neue Gangarten. Das Spätwerk von Karl Amadeus Hartmann“, in: *Komponist im Widerstreit*, hg. von Ulrich Dibelius, Kassel u.a.: Bärenreiter, 251–282.

Musikalien:

- Hartmann, Karl Amadeus (1965), *Gesangsszene*, Orchesterpartitur, Mainz: Schott.
- Liebermann, Rolf (1958), *Giraudoux-Kantate. Une des fins du monde: d'après les paroles tirées de „Sodome et Gomorrhe“ für mittlere Singstimme und Orchester*, Klavierauszug, Zürich: Universal Edition.

Audio:

- Kubelik, Rafael; Fischer-Dieskau, Dietrich und das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (1965), *Karl Amadeus Hartmann: Gesangs-Szene (1961/1963)*, Live-Aufnahme, hochgeladen von: TheWelleszCompany, 24‘12“. Online verfügbar: <https://www.youtube.com/watch?v=eedvQOcNgcw&>
- Metzmacher, Ingo; Schöne, Wolfgang und die Bamberger Symphoniker (1997), *Miserae. Gesangsszene. Canti di liberazione*, CD-Aufnahme, weitere Beteiligte: Chor des SDR und RIAS Kammerchor, Köln: EMI Classics, 24‘33“.

- Zagrosek, Lothar; Fischer-Dieskau, Dietrich und das RSO Wien (1984), Lyrische Sinfonie, Gesangsszene, CD-Aufnahme live von den Salzburger Festspielen, weitere Beteiligte: Julia Varady, München: ORFEO International Music GmbH, 22‘40“.

Abbildungen:

Abbildung 1: K.A. Hartmann, Gesangsszene, Darstellung der Formteile und stichpunktartige Charakterisierung dergleichen.....	3
Abbildung 2: K.A. Hartmann, Gesangsszene, Textskizzen, Seite 1	5
Abbildung 3: K.A. Hartmann, Gesangsszene, Textskizzen, Seite 2	6
Abbildung 4: R. Liebermann, Giraudoux-Kantate, Darstellung der Formteile und stichpunktartige Charakterisierung dergleichen.....	23
Abbildung 5: R. Liebermann, Giraudoux-Kantate, Wechsel und Veränderung der Melodie in Abschnitt A.....	25

Tabellenverzeichnis:

Tabelle 1: K.A. Hartmann, Gesangsszene, Übertragung der Gliederung aus seinen persönlichen Textskizzen in eine Tabelle	7
Tabelle 2: K.A. Hartmann, Gesangsszene, vergleichende Formübersicht von Giselher Schubert und Andreas Jaschinski	9
Tabelle 3: K.A. Hartmann, Gesangsszene, Gliederung unter Berücksichtigung des Höreindrucks und bereits vorhandener Gliederungsansätze	22

Notenbeispiele:

Notenbeispiel 1: K.A. Hartmann, Gesangsszene, T. 17–20, mit freundlicher Genehmigung von Schott Music GmbH&CoKG	12
Notenbeispiel 2: K.A. Hartmann, Gesangsszene, T. 29–32, Streicherpart ohne Bläser, Eintragungen durch die Verfasserin, mit freundlicher Genehmigung von Schott Music GmbH&CoKG	13
Notenbeispiel 3: Fortsetzung, K.A. Hartmann, Gesangsszene, T. 33–36, mit freundlicher Genehmigung von Schott Music GmbH&CoKG.....	14

Notenbeispiel 4: Fortsetzung, K.A. Hartmann, Gesangsszene, T. 37, mit freundlicher Genehmigung von Schott Music GmbH&CoKG.....	14
Notenbeispiel 5: K.A. Hartmann, Gesangsszene, T. 156–163, verkürzter Orchesterapparat ohne Streicher, mit freundlicher Genehmigung von Schott Music GmbH&CoKG.....	18
Notenbeispiel 6: R. Liebermann, Giraudoux-Kantate, T. 1–10, Klavierauszug, mit freundlichem Einverständnis der UE Wien, Rechtsnachfolger angefragt.....	24
Notenbeispiel 7: R. Liebermann, Giraudoux-Kantate, T. 148–151, Klavierauszug, Eintragungen durch die Verfasserin, mit freundlichem Einverständnis der UE Wien, Rechtsnachfolger angefragt.....	26
Notenbeispiel 8: R. Liebermann, Giraudoux-Kantate, T. 157–168, Klavierauszug, Eintragung durch die Verfasserin, mit freundlichem Einverständnis der UE Wien, Rechtsnachfolger angefragt.....	27
Notenbeispiel 9: R. Liebermann, Giraudoux-Kantate, T. 255–257, Klavierauszug, Eintragung durch die Verfasserin, mit freundlichem Einverständnis der UE Wien, Rechtsnachfolger angefragt.....	27