

## **Karl Amadeus Hartmanns *Concerto funebre* – ein musikalisches Bekenntnis**

„Während der Arbeit bewegt mich sehr stark der Gedanke an die Wirkung des fertigen Werkes [...] ich will keine leidenschaftslose Gehirnarbeit, sondern ein durchlebtes Kunstwerk mit einer Aussage.“<sup>1</sup>, so schreibt Karl Amadeus Hartmann in den *Kleinen Schriften* – eine 1965 posthum herausgegebene Sammlung von musikphilosophischen und -historischen Texten, im Text zu seiner Arbeitsweise. Ganz offensichtlich lag Hartmann viel daran, dass seine Werke beim Publikum möglichst direkt die in sie hinein gelegte Botschaft vermitteln. Drängt sich dann, wenn Hartmann so „verständlich“ komponiert, nicht die provokante Frage auf: Inwiefern ist eine detaillierte musiktheoretische Analyse wirklich lohnend? Um gänzlich intuitives Niederschreiben bewusst subjektiver Ideen und Empfindungen handelt es sich allerdings auch nicht, das würde ebenfalls zu kurz greifen. An anderer Stelle sagt Hartmann explizit: „[...] jede Note soll durchfühlt und jede Zweiunddreißigstel-Pause aufmerksam durchgeatmet sein.“<sup>2</sup> Der wichtige Punkt ist, dass Technik und Wirkung sehr gut aufeinander abgestimmt sind und Hand in Hand gehen. Die Fragen, die eine Analyse also einen Mehrwert generierend beantworten kann, sind: Was ist die Besonderheit des Kompositionskonzepts des *Concerto funebre*? Wie sind Aufbau und Technik beschaffen, dass sie nicht als übergeordneter Plan, sondern der Wirkabsicht wie eine Art DNA eingeschrieben sind? Warum hat das Werk eine starke intuitive Wirkung?

Am besten nachvollziehbar ist es bei einer solchen Untersuchung vom großen Ganzen ins Detail vorzugehen. Deshalb will ich zuallererst kurz bei der Satzkonzeption des *Concerto funebre* verweilen, bevor die einzelnen Sätze genauer betrachtet werden.

Insgesamt sind es vier Sätze: *Introduction (Largo)*, ein längerer *Adagio*-Satz gefolgt von einem stürmischen *Allegro di molto*. Den Schluss bildet wieder ein langsamer Satz

---

<sup>1</sup> Karl Amadeus Hartmann: *Kleine Schriften*, Mainz 1965, S. 43.

<sup>2</sup> Ebd. S. 16.

überschrieben mit *Choral (Langsamer Marsch)*. Der für ein Konzert klassischen dreisätzigen Abfolge schnell – langsam – schnell folgt Hartmann auf den ersten Blick also nicht; er wählt eine eigene, subjektivere Disposition. Das ist schon eine Besonderheit. Andere Werke der traditionsreichen Gattung Violinkonzert aus den 1930er Jahren, zum Beispiel von Bartók, Berg, Hindemith, Schönberg und Stravinsky, folgen der eben genannten klassischen Tradition. Besonders ist, dass in Hartmanns Violinkonzert der erste Satz eine Introduction und der letzte ein Choral ist. Das sind beides keine typischen Bestandteile eines Solokonzerts und beide verarbeiten zudem besondere Lieder, auf die ich im Einzelnen später in der Analyse eingehen werde. Mit dieser eher ungewöhnlichen Struktur lehnt sich Hartmann vermutlich an Paul Hindemiths *Trauermusik* von 1936 zum Tod Georges V. von Großbritannien an, was später noch genauer besprochen und belegt wird. Hindemiths *Trauermusik* ist auch ein Solo-Konzert, wenn auch nicht explizit so benannt, für Solo-Bratsche und Streichorchester. Hartmanns Besetzung besteht wie Hindemiths aus einem Streichorchester und, hier der Unterschied, einer Solovioline. Was die Satzkonzeption betrifft, lässt sich Folgendes feststellen: Hindemiths Werk hat ebenfalls vier Sätze: zwei langsame, einen schnellen und zum Schluss einen Choralsatz. Die Verwendung von Chorälen und die Satzkonzeption sind also vergleichbar. Von Hindemiths Stück sind Aufführungen im März und Herbst 1937 und vom 19. Januar 1938 in Zürich und Basel belegt.<sup>3</sup> Aus den Briefen Karl Amadeus Hartmanns an seine Frau Elisabeth geht hervor, dass Hartmann sich zu diesen Zeitpunkten in der Schweiz aufhielt. Die Schweiz war für ihn während der Zeit der NS-Diktatur ein Refugium und einer der wenigen möglichen Aufführungsorte seiner Stücke, die er nicht bei den Nazis, die sie wegen ihres kritischen Inhalts sicherlich sowieso verboten hätten bzw. haben, gespielt wissen wollte. Hier wäre es gut möglich, dass Hartmann Hindemiths *Trauermusik* kennenlernte.<sup>4</sup> Eine Partitur des Stückes findet sich auch in Hartmanns Notenbibliothek.<sup>5</sup> Mit seiner *Introduction (Largo)* stellt sich

---

<sup>3</sup> Ersichtlich aus den Rezensionen der Konzerte: Neue Zürcher Nachrichten, 19. Januar 1938, S. 3, Neue Zürcher Nachrichten, Nummer 22, 27. Januar 1938, S. 2. sowie Neue Zürcher Zeitung, Nummer 419, 8. März 1939, S. 5.

<sup>4</sup> Anm.: Hanns-Werner Heister nennt noch die Sendung des BBC und Hartmanns London-Aufenthalt als mögliche Gelegenheiten, das Werk Hindemiths kennenzulernen. Hanns-Werner Heister: „Zur musikalischen Sprache des Widerstands: K. A. Hartmanns „Concerto funebre für Solo-Violine und Streichorchester“, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel 1984, S. 488.

<sup>5</sup> Bestand der Karl Amadeus Hartmann-Gesellschaft / Hartmann-Center e.V.

Hartmann in die Tradition der langsamen Einleitung, die vor allem aus den Sinfonien der Klassik und Vorklassik bekannt ist, nur dass sein Largo nicht wie damals ein bloßer Unterabschnitt eines Satzes ist, sondern ein vollwertiger und wichtiger Satz. Wenn man den Titel *Introduction* – hier sei angemerkt, dass die Satzüberschrift *Introduction* zusätzlich zum *Largo* aber erst mit der Umarbeitung von der *Musik der Trauer* zum *Concerto funebre*<sup>6</sup> erfolgte – tatsächlich als Einleitung im wortwörtlichen Sinne versteht und dem folgend den ersten und zweiten Satz zusammenzieht, kommt man auf eben die für Konzerte ganz klassische Satzanzahl drei. Die Disposition wäre mit langsam – schnell – langsam dann genau umgekehrt wie die klassische Konzeption. Eine solche Entwicklung, Sätze zusammenzuziehen aus der Idee heraus, Werke mit einer ganzheitlichen Konzeption und zusammenhängendem Hinsteuern auf einen Kulminations- und Zielpunkt anzulegen, findet sich schon ab der Romantik bei Robert Schumann und Franz Liszt.<sup>7</sup> Auch Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern – Hartmanns Zeitgenossen – experimentierten später damit. Diese Entwicklung nahm Hartmann im *Concerto funebre* offensichtlich zur Kenntnis, folgte ihr aber nicht explizit. Die Sätze gehen tatsächlich allesamt attacca ineinander über. Aber ist das eine Anlehnung an diese „Einsätzigkeit in der Mehrsätzigkeit“? Ja und Nein: Jeder Satz bildet trotzdem eine geschlossene Einheit mit Entwicklungen, aber ohne klar unterscheidbare eigens, z.B. durch Überschriften oder neue Tempobezeichnungen, gekennzeichnete Teile. Anders als beispielsweise in Bergs *Violinkonzert* (1935) gibt es keine solchen untergeordneten „Nebensätze“. Es handelt sich beim *Concerto funebre* also um eine Bezugnahme auf die Tradition, deren Anforderungen aber bewusst nicht einfach entsprochen wird. In seinem eigenen Text zum *Concerto funebre*, der in den schon zitierten *Kleinen Schriften* veröffentlicht ist, schreibt Hartmann Folgendes: „Mein „Concerto funebre“

---

<sup>6</sup> Nachdem die ursprüngliche Fassung unter dem Titel *Musik der Trauer* 1940 in Sankt Gallen uraufgeführt worden war, blieb das Werk bedingt durch die politisch-gesellschaftlichen Umstände – wie schon erwähnt lehnte Hartmann Aufführungen unter der Nazi-Diktatur ab und solche kritischen Werke hatten es insgesamt schwer, Fürsprecher zu finden – längere Zeit ungespielt. In den Nachkriegsjahren wurde das Werk dann u.a. in München, Zürich und Saarbrücken aufgeführt. 1958 hatte Hartmann, wie man Briefen an den Schott-Verlag entnimmt, das Werk umgearbeitet. Diese umgearbeitete Fassung wurde am 12. November 1959 im Rahmen der Braunschweiger Musiktage für neue Kammermusik sehr erfolgreich mit Wolfgang Marschner und der Staatstheater-Kapelle Braunschweig unter Heinz Zeebe uraufgeführt. Auf die Unterschiede zwischen *Musik der Trauer* und dem *Concerto funebre* wird später im Essay noch genauer eingegangen werden. Aufgelistet sei an dieser Stelle nur eine differenziertere Notation der Dynamik und Artikulation, einige Taktergänzungen, die aber kein neues thematisches Material einführen, die deutlich umfangreichere Ausgestaltung der Kadenz, sowie die Ergänzung des Schlussakkordes.

<sup>7</sup> Vgl. beispielsweise Carl Dahlhaus: „Liszt, Schönberg Und Die Große Form: Das Prinzip Der Mehrsätzigkeit in Der Einsätzigkeit.“ in: *Die Musikforschung* 41.3 (2021).

entstand im Herbst 1939. Diese Zeit deutet den Grundcharakter und Anlaß meines Stückes an. Die vier Sätze, Choral – Adagio – Allegro – Choral, gehen pausenlos ineinander über. Der damaligen Aussichtslosigkeit für das Geistige sollte in den beiden Choralen am Anfang und am Ende ein Ausdruck der Zuversicht entgegengestellt werden.“<sup>8</sup> Er denkt also hier eher viersätzig und die Ecksätze als Rahmen und die Mittelsätze als Herzstück zusammen. Darauf möchte ich vor allem beim zweiten und dritten Satz kurz zurückkommen.

Die langsame Introduktion ist sehr klar gegliedert. Einem Takt mit Orchesterakkorden folgen vier Takte allein von der Solovioline vorgetragene Melodie, bei der es sich um einen alten Hussitischen Choral „Die ihr Gottes Streiter seid“ aus dem früheren 15. Jahrhundert handelt.<sup>9</sup>

Der böhmische Theologe Jan Hus lebte von ca. 1370 bis 1415. Er wurde wegen seiner Kritik vor allem am Unfehlbarkeitsdogma des Papstes verfolgt und als Ketzer hingerichtet, was in kriegerische Auseinandersetzungen mündete. In einer Zeit, in der weltliche und kirchliche Macht um ihre Vorrangstellung kämpften, kam aber auch noch die nicht unwichtige Ebene des Nationalen hinzu. Böhmische Adelige begehrten als Hussiten gegen den König als direkten Untergeordneten des Kaisers des Heiligen Römischen Reichs auf. So wurde das Kampflied der tschechischen Hussiten gegen die Kreuzzugsheere des römisch-deutschen Königs Sigismund auch zu einem nationalen Freiheits- und Revolutionslied.

Der Text der ersten Strophe lautet in deutscher Übersetzung „Krieger, die für Gott ihr streitet / um seines Gesetzes / bittet Gott, dass er euch beisteht / bleibt ihm im Bekenntnis / an seiner Seite steht ihr stets als Sieger.“<sup>10</sup>

Dieses Liedzitat ist also als Aufruf zum Widerstand gegen Unterdrückung aus einer humanistisch-christlich und sozialistischen Überzeugung heraus zu verstehen; besonders vor dem Hintergrund der Besetzung der damaligen Tschechoslowakei durch das

---

<sup>8</sup> Hartmann: *Kleine Schriften*, Mainz 1965, S. 53.

<sup>9</sup> Vgl. auch Hanns-Werner Heister: „Zur musikalischen Sprache des Widerstands: K. A. Hartmanns „Concerto funebre für Solo-Violine und Streichorchester“, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel 1984, S. 488.

<sup>10</sup> Ktož jsú boží bojovníci (dt.: Die Ihr Gottesstreiter seid), in: Herder-Institut (Hrsg.): *Dokumente und Materialien zur ostmitteleuropäischen Geschichte. Themenmodul "Hus und die Hussiten"*, bearb. von Thomas Krzenck. URL: <https://www.herder-institut.de/digitale-angebote/dokumente-und-materialien/themenmodule/quelle/3155/details.html>

NS-Regime im Jahr 1938/39, also genau zu der Zeit, als er das *Concerto funebre* komponierte.

Aber wie genau baut nun Hartmann dieses Lied ein und macht es sich zu eigen?

Das Lied wurde vielfach mündlich weitergegeben; schriftliche Zeugnisse existieren früh, schon ab dem 15. Jahrhundert, aber weichen – genauso wie auch spätere Aufnahmen – voneinander ab, sodass vor allem rhythmisch keine echte Verbindlichkeit besteht. Hartmann gliedert jedoch die Melodie in klare viertaktige Phrasen und passt den Rhythmus in dieses Raster ein. Die erste Phrase, besteht in den verbreitetsten authentischen Aufnahmen eigentlich aus zwei Unterphrasen. Hartmann kürzt deutlich die Pause, die die Zäsur in der Mitte zwischen den beiden Unterphrasen generierte. Zusätzlich verkürzt er das zweite *c* in T. 3 zu einer Viertel, sodass auch hier der Rahmen der vier Takte eingehalten werden kann. Er verwandelt ein Volkslied in ein artifizielles Gebilde. Für die konkrete Ausgestaltung notiert er auch kein *rubato*. Metrisch wünscht er also eine konventionelle, klare und exakte Ausführung. Für die Artikulation ist hingegen mit *sotto voce* explizit etwas Besonderes vorgeschrieben. Wenn diese Choralmelodie nun für den Widerstand steht, so wird dieser als klar organisiert, beinahe

Die Akkorde bezeichnet Hartmann selbst als „Kadenzen“. Er schreibt in den *Kleinen*  
Concerto funebre

[illegible]

*Schriften:* „Der erste Choral wird hauptsächlich von der Solostimme getragen. Das Orchester, das nicht begleitet, übernimmt nur die Kadenzierung.“<sup>11</sup> Der Musikwissenschaftler und Spezialist für Neue Musik Hanns-Werner Heister spricht von einer phrygischen Kadenz. Genauer ist es eine phrygische Klausel, der leittönige kleine Sekundschritt von oben, der „jede der drei Choralzeilen eröffnet“<sup>12</sup>. Als Seufzermotiv ist es offensichtlich ein altes Klage-Symbol. Die dissonanten Akkorde vor diesen Seufzern, in die sie sich auflösen, haben dominantische Qualitäten. Vor allem das Konzept von Spannung und Entspannung im Dominant-Tonika-Verhältnis wird verwendet. Der erste Akkord, der sich schrittweise in ein unisono-f des ganzen Streichorchesters auflöst, besteht aus den Tönen *h*, *g*, *des*, *f* und *c*. Der Quintrahmen der Dominante C-Dur ist

gegeben, anstelle der Terz *e* schärft Hartmann den Akkord aber mit Sekunddissonanzen zu diesen beiden Gerüsttönen. Schließlich wird im nächsten Schritt in allen Stimmen die Auflösung über den kleinen absteigenden Sekundschrift die phrygische Klausel *ges–f* vollzogen. Das *ges* ist also hier eine Art Leitton von oben. Er braucht also keine Terz, sondern er will lieber möglichst scharfe Dissonanz, um die schrittweise Auflösung umso wirkungsvoller gestalten zu können. Die Dynamik vollzieht diesen Fortgang ebenfalls unterstützend nach und geht vom *sf* ins *pp*.

Der Akkord des zweiten Orchestereinsatzes ist ein sich aufbauender As-Dur-Septonakkord; auch hier folgt dann eine phrygische Klausel. Wenn man das folgende *cis* enharmonisch zum *des* verwechselt, wäre *As* genau dessen Dominante. Zur Kadenzierung gehört also mehr dazu als „nur“ die absteigende Sekunde; diese Wendung des Beginns: *ges–f* wird zum Schluss des Satzes nämlich nochmal aufgegriffen, aber mit einem Quartsprung nach oben weitergeführt und löst sich so nun als „richtige“ Kadenz vollständig auf. *Ges–f–b* entspricht der vi–V–i-Kadenz in b-Moll. Damit erklärt sich auch, wie eine ihrem ursprünglichen Wesen nach, schließende Kadenz ganz zu Beginn eines Stückes stehen kann. Die sogenannte phrygische Kadenz entpuppt sich als noch nicht endgültig. Vielmehr ist für das gesamte Werk, wie wir auch am Schluss sehen werden, Kadenzierung als Weg von Dissonanz und Spannung zur Auflösung in Konsonanz wesentlich.

Der zweite Satz ist, ebenso wie der erste, geprägt von einer klaren Rollenverteilung zwischen Orchester und Solovioline. Das Orchester wird vor allem als Block und nur zur Begleitung als Unterbau verwendet. Die Solovioline übernimmt die sehr expressiven und vielgestaltigen Melodiekantilenen. Gegenläufigkeit und Palindrome sind ein zweites Prinzip von Hartmann. Der australische Musikwissenschaftler Andrew McCredie formuliert es folgendermaßen: „Zu den profiliertesten Eigenschaften des Satzbaus und der Satztechnik Hartmanns gehören die oft ausgezirkelten, spiegelbildlichen Gegenbewegungen.“<sup>13</sup> Schon der erste Akkord des zweiten Satzes illustriert klar und anschaulich den so beschriebenen Sachverhalt. Er steht stellvertretend für die folgenden, vergleichbar strukturierten Akkorde.

---

<sup>13</sup> Andrew McCredie: „Das Instrumentalschaffen Karl Amadeus Hartmanns“, in: *Karl Amadeus Hartmann* (= Komponisten in Bayern Bd. 27), hrsg. von Ulrich Dibelius u.a., Tutzing 1995.

Es ist ein Ganzton-Cluster aus den Tönen *g, a, h, cis, dis* und *eis*, dessen schrittweise Entwicklung darin besteht, dass Intervalle erst in die eine und dann eben gegenläufig in die andere Richtung gegangen werden. Ausgehend vom *cis* in den Celli setzen erst die Bratschen eine große Terz höher mit dem *eis* ein; dann spielen die Bässe *b–a*, also eine kleine Terz als Vorhalt zur großen Terz unter dem *cis*. Auch diese Vorschlagsfigur wird in den ersten Geigen im nächsten Takt gespiegelt; also auf- und nicht absteigend aufgenommen. Der Klang fächert sich in Sekundschritten weiter auf: Die nächsten Stufen sind vom *a* aus das *h* und vom *eis* das *dis*. Sie sind aber gleichzeitig Teil der verschränkten, ebenfalls gespiegelten transponierten Wiederholung der ersten drei Töne. Wieder sind die Celli mit ihrem *h* der Ausgangspunkt.

Das *dis* der zweiten Geigen liegt eine Terz darüber, die Figur *fis–g* der ersten Geigen entspricht, wie eben erwähnt, der Figur *b–a* der Bässe.

2

4/4 (♩ = 66)

II Adagio

*sehr erregt beginnen*

Abbildung 2: Karl Amadeus Hartmann: *Concerto funebre*, 2. Satz, T. 1–4. Mit freundlicher Genehmigung von Schott Music GmbH&CoKG

Warum nun ist schon diese so kurze Passage so wirkungsvoll? Erstens funktioniert diese Gegenläufigkeit nach dem Prinzip der Symmetrie. Symmetrien ziehen intuitiv unsere Aufmerksamkeit auf sich und wirken wahrnehmungspsychologisch als überge-



ordnetes Ordnungsschema, das alles ihnen Untergeordnete harmonisch, klar und zusammengehörig scheinen lässt.<sup>14</sup> Das ist aber nicht alles. Die sich aufbauende Spannung, die Hartmann mit diesem sehr dissonanten Akkord generiert, wird unterstützt durch die Dynamik, nämlich ein größeres, unter den Instrumenten abgestimmtes crescendo.

Gespielt wird der Akkord als Tremolo. Der Klang zittert. Alle musikalischen Parameter sind also auch noch sehr genau mit einem gemeinsamen Ziel aufeinander abgestimmt. Und so hat man beim Hören das Gefühl, alles verstanden und die Wirkung erfasst zu haben.

Der erste Block, in dem das Orchester hervortritt, hat ab Ziffer zwei (T. 23) die Form eines Trauer-Marschs. Ein weiteres Mal sei aus Hartmanns Text zum *Concerto funebre* in den *Kleinen Schriften* zitiert: „Die Klage im Adagio, unterbrochen von trauermarschartigen Episoden, steht im Zeichen der Melodie und des Klanges.“<sup>15</sup> Dieser Trauer-Marsch scheint eine deutliche Bezugnahme auf das schon angesprochenen Werk *Trauermusik* von Paul Hindemith zu sein.

Hartmann verwendet den melodischen Verlauf, die Tonrepetitionen, die Sekundschritte und die Diastematik der absteigenden Phrase zum Schluss, sowie den Rhythmus von Hindemiths *Trauermusik*. Sogar die sich steigernde Anlage mit der Hinzunahme von Instrumenten übernimmt er. Unterschiedlich jedoch ist die Harmonisierung, sowie die Tatsache, dass Hartmann die Passage transponiert. (Vgl. Takte 9–12 bei Hindemith und T. 27–32 bei Hartmann) Sie ist also kein „Fremdkörper“, der hineinmontiert wird, sondern ist in das Werk und seine Struktur eingepasst.

Beim ersten Auftreten dieses Trauermarsch-Hindemith-Zitats im *Concerto funebre*, bekommt es nur den Raum von 2 Takten, doch später werden diese Passagen immer länger. In Hindemiths Stück umfasst der Abschnitt vier Takte (T. 9–12) ziemlich am Anfang des ersten Satzes als Steigerung; Hartmann macht aus einem in Hindemiths Stück weder besonders langen noch besonders wichtigen Abschnitt ein prägendes Bauteil dieses zweiten Satzes des *Concerto funebre*. Hartmann wählt ganz bewusst genau diesen

---

<sup>14</sup> Vgl. z. B. Bruno Preilowski: „Symmetrie – Asymmetrie und Gehirn“ in *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft: Mathildenhöhe Darmstadt, 1. Juni bis 24. August 1986*. hrsg. von Bernd Krimmel, Darmstadt 1986. S. 59-82. Die Wahrnehmung von Symmetrien wird hier als eine ganz archaisches schon im Aufbau und der Entwicklung des Gehirns angelegte Fähigkeit beschrieben.

<sup>15</sup> Hartmann 1965, S. 53.

Ausschnitt eines Trauer-Marsches. Er bezieht mit Hindemith einen erst kurz vorher 1938 in der Ausstellung „entartete Musik“ diffamierten und endgültig in die Schweiz emigrierten Künstler in seine Trauer mit ein. Auf eine ganz besonders eindrückliche und vielschichtige Art und Weise zeigt er seine Trauer über die aktuellen Gewaltereignisse, nämlich den Kriegsbeginn und die Pogrome vor allem jüdischer Menschen. Er lehnt das Geschehene fundamental ab und wendet sich gegen jede Unterdrückung. Davon zeugte schon der Choral im ersten Satz. Im zweiten, und, wie noch zu zeigen ist, auch im dritten – dort ist es Bartók – betrauert er mit Anklängen an verfemte Künstler die Unterdrückung der Kunst. In seiner Beschreibung des *Concerto funebres* in den *Kleinen Schriften* spricht er bezeichnenderweise auch von der „[...] Aussichtslosigkeit für das Geistige“<sup>16</sup>.

Hartmann schätzte Hindemith sehr als Künstler, was man vor allem der freundlichen und von gegenseitiger Wertschätzung geprägten Korrespondenz der beiden entnehmen kann.<sup>17</sup> Vor allem der über weite Strecken sehr großen Popularität Hindemiths stand Hartmann allerdings nicht immer uneingeschränkt positiv gegenüber, kommentarlos konnte er dessen Vertreibung aber nun wirklich nicht hinnehmen.

Aus musikalischer Sicht sah Hartmann wohl das emotionale Ausdruckspotential dieser wenigen Takte. In seinen *Kleinen Schriften* geht er auf die Unterschiede von Homophonie und Polyphonie ein und schreibt: „Polyphonie und Ausdruck verhalten sich zunächst antithetisch, das eine ist emotionsfeindliches Kalkül, das andere ist kalkulationsfeindliche Emotion.“<sup>18</sup> Für Hartmann ist die durch Rhythmus und Artikulation deutlich wahrnehmbare Homophonie dieser Takte mitreißend. Die kleine Sekunde, das Seufzer-Motiv, was wir ja nun schon mehrfach in verschiedenen Rollen angetroffen haben, dieses Mal als 1 7 1 in den Außenstimmen (T. 27 *d–cis–d*), generiert wieder Spannung und Entspannung und unterstützt die vorwärtsdrängende Kraft des gemeinsamen Rhythmus und der Artikulation.

---

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Vgl. Giselher Klebe: „Hindemith und Hartmann. Eine eigensinnige Verbindung“, in: *Hindemith-Jahrbuch* 36, 2007.

<sup>18</sup> Hartmann 1965, S. 42.

Dieser zweite Satz lässt sich vor allem mithilfe der Besetzung und deren Rolle in verschiedene Abschnitte unterschiedlicher Intensität gliedern.

Taktzahl	1-2	3-7	8-9	10-12	13-18	19-27	28-32
Besetzung Charakteristik	Anfangs- akkord Orchester	Expressives Solo Dezent Akkord-Tremolo im Orchester	Trauer- marsch Orch	2. Solo- kantilene Plötzlichen sf-pp Akk. im Orch.	Homophon, langsam schreitend Solo-Vl. führt ist aber an Orch. gekoppelt	Polyphon, steigend zum strigendo zum Schluss Alle Stimmen eigenständig, unterschiedliche Kopplungen	Trauer- marsch Orch.
33-46 33-37	38-42.	43-45	46-60	61-73	74-Ende		
Solo-Vl: Umspielungs-motiv Große Sprünge ohne Orch.	Weiterführun g Solo Sf-p Akkorde 16-tel Repetitionen	Solo wird immer mehr zum Trauer- marsch	Verdichtete Wiederholung des Ablaufs des vorangegangenen Ab-schnitts: Thema der Solo-Vl fast sofort mit Akkorden 16-tel Repetitionen, die sich zum Tremolo entwickeln Höhepunkt in der Solo-Vl. weiterhin Akkorde und Tremolo Trauermarsch		absoluter Höhepunkt in Solo-Vl. Und Orchester mit Material des Trauermarschs schnelles decresc. und Verklingen		

Abbildung 3: Formschema des 2. Satzes des *Concerto funebre*

Drei große, grobe Bausteine, die unterschiedlich zusammengesetzt werden, sind: expressive Phrasen der Solovioline, Orchesterakkorde und als drittes der Trauermarsch. Hartmann gestaltet mit den drei Bausteinen auf verschiedenen Ebenen Steigerungswellen. Von einem neutralen Ausgangspunkt aus verdichten und steigern sich die kontrastreichen Bausteine<sup>19</sup> – manchmal schneller manchmal langsamer mit retardierenden Momenten – zu einem Höhepunkt.<sup>20</sup> Die konkrete Ausgestaltung dieses Prinzips im zweiten Satz des *Concerto funebre* soll im Folgenden detaillierter dargelegt werden. Das Formschema stellt die wichtigsten Stationen und Elemente dar.

Nach der ersten, noch kurzen Trauer-Marsch-Episode, wird direkt (ab T. 10) die davon unterbrochene, expressive, sprunghafte und rhythmisch sehr variable Phrase der Solovioline wieder weitergeführt.

Das Orchester fährt mit einem sforzato-pianissimo-Akkord dazwischen. Im piano drängt das Orchester sein klares, ruhiges Schreiten in Halben der Solovioline auf, die mit wenigen Vierteln zwischendurch ihre Eigenständigkeit zu behaupten versucht. Mit

<sup>19</sup> Siehe zu diesem Prinzip des Spannungsaufbaus auch McCredie 1995, S. 121f. und Andreas Jaschinski: *Karl Amadeus Hartmann – Symphonische Tradition Und Ihre Auflösung*, München 1982, S. 196.

<sup>20</sup> In manchen Werken sind solche Höhepunkte sogar explizit als solche ausgezeichnet. (vgl. McCredie 1959, S. 121) Das ist hier allerdings nicht der Fall.

dem bekannten phrygischen Halbtonschritt in der Bratsche endet in Takt 18 der Abschnitt.

Die Solovioline setzt wieder an, doch dieses Mal entspinnt sich schnell ein polyphones Geflecht mit den nun jeweils eigenständigen anderen Streichern. Diese Steigerung durch einen komplexeren Satz mündet in ein *stringendo*, die Solovioline wird rhythmisch immer stärker an die erste Geige gebunden, bis sich zum Schluss das Orchester mit drei Akkordschlägen in Takt 27 ins *ff* steigert, doch anstelle von oder vielleicht als Höhepunkt, folgt wieder der Trauermarsch. Dieser ist jedoch deutlich länger als beim ersten Mal, und auch eine dynamische Steigerung ist spürbar, sowohl durch ein *crescendo*, als auch durch das schrittweise Hinzunehmen von Instrumenten. Es zeigt sich also zweimal unterschiedlich konkretisiert das Prinzip eines Dreischritts der Steigerung: Solo – Orchestereinwürfe – Übernahme des Geschehens durch das Orchester. Im Großen ist der zweite Steigerungsabschnitt wiederum eine Steigerung des ersten.

Auch der weitere Verlauf des Satzes lässt sich nach diesem Konzept beschreiben. Es folgen, grob gesagt, zwei weitere ähnliche, aber gezielt modifizierte Steigerungswellen beginnend mit dem ab Takt 34 neu einsetzenden Solo. Es ist hier geprägt von einem Umspielungsmotiv, das wohl aus der jüdischen Gesangspraxis kommt, die in liturgischen Gesängen viel mit ebensolchen melismatischen Verzierungen arbeitet.

Nach dem Solo und dem erneuten Orchestereinsatz mit *sf-pp*-Akkorden und Sechzehntel-Repetitionen modifiziert Hartmann ab Takt 44 den Trauermarsch etwas. Nun ist zum ersten Mal auch die Solovioline an dem beibehaltenen markanten Rhythmus beteiligt. Das Solo erreicht in den Takten 61 und 62 seinen ersten Höhepunkt in einer extrem hohen, die Grenzen des Möglichen ausreizenden Lage. Das Orchester spielt drei Akkordschläge, mit denen Hartmann eine weitere Parallelisierung schafft: Sie markierten vorher in Takt 43 den Bruch vor der zweiten Trauermarsch-Episode nach dem ersten beschriebenen Emanzipationsversuch der Solovioline. Die Situation des Höhepunkts, in der Hartmann nun auf diese Akkordschläge zurückkommt, ist vergleichbar: Die Solovioline versucht weiterhin ihre Melodie aus Umspielungen und Sprüngen zu erhalten. Aber wieder setzt der Trauer-Marsch ein, der sich nun mit der Solovioline zum absoluten Höhepunkt steigert, dynamisch wie im Ambitus. Dann fällt in den letzten Takten des Satzes auch der Trauermarsch in sich zusammen. Seine Strukturtöne werden zu einer Kadenz und der Rhythmus wird verlangsamt und begradigt.

Zusammenfassend kann man sagen: Hartmann gliedert den zweiten Satz durch Steigerungen, die er dadurch nachvollziehbar und wirksam gestaltet, dass er einige feste Elemente immer wieder aufgreift, aber gezielt modifiziert.

Ein abstrahierender Gesamtüberblick macht deutlich: Die Solovioline repräsentiert ein Individuum oder eine kleine abgesonderte Gruppe. Die beschriebene Gestaltung der Melodik konkretisiert es als Jüdisches Individuum. Dieses Individuum kann sich aber nicht entfalten. Bei jedem Versuch wird es vom Orchester, das als Block verwendet wird, übertönt und muss sich dem Kollektiv beugen. Ihm bleibt die im Höhepunkt unglaublich expressiv-schmerzhaft Klage. Die Situation ist komplex und vielschichtig, denn auch das Orchester wird bestimmt vom Trauermarsch. Auch das Tutti kann nicht mehr als dumpf klagen. Im Prinzip geht es um die Frage: „Was kann ich als Individuum tun?“ Hartmann fühlt sich in der Verantwortung und ringt um einen Weg, mit den Grauen erregenden Gewaltereignissen umzugehen und fragt sich, wie man reagieren soll, was man tun kann.

Der dritte Satz *Allegro di molto* steht, bezogen auf die Wirkung und den Höreindruck, in recht großem Kontrast zum zweiten. Andreas Jaschinski beschreibt in seiner Dissertation zu Hartmanns Sinfonien genau, dass diese scharfe Gegenüberstellung eines langsamen und eines schnellen Satzes, die Dualität eines Satzpaars als wesentlich für alle Sinfonien ab der dritten gilt.<sup>21</sup> Auch für unser *Concerto funebre* ist dieser Ansatz fruchtbar zu machen. Die Mittelsätze als Herzstück bilden ein solches dualistisches Paar, die Choräle aus Einleitung und Schlusssatz können als programmatische inhaltlich-politische Umrahmung verstanden werden. War für den zweiten Satz seine langsame, getragene, aber durchaus sehr emphatische Grundhaltung maßgeblich prägend, so ist es im dritten das schnelle Tempo, ja Hast und Unruhe, ein, pathetisch gesprochen, beinahe unbändiges Davonstürzen. Hörend spürbar wird der Kontrast auch deswegen, weil der prominenteste musikalische Parameter im zweiten Satz die Melodik, im dritten jedoch die Rhythmik ist. Auch hier kann ich mich auf Hartmanns eigene Äußerung stützen. Er schreibt: „Das Allegro – mit hämmernden Achtelnoten – entfesselt rhythmische und dynamische Kräfte.“<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Vgl. Jaschinski 1982, S. 209.

<sup>22</sup> Hartmann 1965, S. 53.

Schon sofort zu Beginn wird dieser Grundcharakter des Satzes deutlich. Mit zwei Sechzehnteln auf der zweiten Achtel einsetzend, repetiert das Streichorchester im forte und unisono zunächst nur einen einzigen Ton. Die Aufmerksamkeit wird also ganz auf den Rhythmus gelenkt. Die hämmernden Achtel erinnern deutlich an den Beginn des 5. Streichquartetts von Béla Bartók, einen weiteren freiheitlich denkenden Nazi-Gegner. Es ist sogar auch beide Male der gleiche Ton: nämlich ein *b*.



Abbildung 4: Karl Amadeus Hartmann: *Concerto funebre*, 3. Satz, T. 1–5. Mit freundlicher Genehmigung von Schott Music GmbH&CoKG

## 5th STRING QUARTET

### ALLEGRO

Béla Bartók

♩ = 138 - 132

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Abbildung 5: Béla Bartók: *Streichquartett Nr. 5*, 3. Satz, T. 1–3. Mit freundlicher Genehmigung von Schott Music GmbH&CoKG

Schon in seinem ersten Streichquartett „Carillon“ (1933) bezog sich Hartmann nachweislich auf Bartóks Streichquartette und nannte ihn oft als Vorbild.<sup>23</sup> Dieses fünfte Streichquartett von Bartók wurde 1936 bei den Weltmusiktagen der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik aufgeführt und war kurz davor verlegt worden.<sup>24</sup> Hartmann kannte das Stück also recht sicher, da es sich zudem in seiner Notenbibliothek befindet.<sup>25</sup>

Hartmann gestaltet den Beginn des dritten Satzes jedoch noch treibender und überstürzter als Bartók. Durch den überstürzten Beginn mit zwei Sechzehnteln auf Zählzeit zwei, die durch den Abstrich betont und vehement artikuliert werden und so nicht auf-taktig wirken, eher im Gegenteil wie die Takteins, ist die Taktart von Beginn an nicht klar gekennzeichnet. Auch Bartók beginnt erst auf die zweite Achtel, jedoch ohne Sechzehntel. Bei ihm besteht der Rhythmus nur aus Achteln. Hartmanns Sechzehntel verschieben sich nun auch noch: Zunächst bleiben sie zwar auf der zweiten Achtel. Das ist insofern aber trotzdem eine Verschiebung oder Wirkungsänderung, als dass, weil auf dem ersten Schlag der Achtel-Rhythmus bleibt und keine Pause ist, die Sechzehntel nun tatsächlich auf den zweiten Schlag wahrgenommen werden und nicht mehr als Takteins.

Als nächstes verschieben sich die Sechzehntel an den Schluss des Taktes und werden mit einem Aufstrich versehen. Sie werden so auf-taktig. Im vierten Takt wandern sie in die Taktmitte. Es ist beim Hören also fast unmöglich, eine Taktart, und gliedernde Schwerpunkte wahrzunehmen. Sehr stetiges, aber unkontrolliertes Davonstürzen wird fühlbar. Dessen Entsprechung in der Melodik ist die kurze Chromatik mit Absturz nach unten.

Abgesehen von dieser Arbeit mit repetierten rhythmischen Bausteinen als bestimmendes Element des Satzes, finden sich weitere, wenn auch etwas weniger direkte, Bezugnahmen auf Bartók. Ein wichtiges Konstruktionsprinzip des Satzes ist die Kopplung von Stimmen und deren Ableitung voneinander. Wie dieses Verfahren im Bratschenkonzert (1956) Hartmanns zu einem Höhepunkt findet, erläutert Bernd Edelman in

---

<sup>23</sup> Vgl. Andrew D. McCredie: Karl Amadeus Hartmann: sein Leben und Werk, 2. Aufl., (=Taschenbücher zur Musikwissenschaft 74), Wilhelmshaven 2004, S. 58.

<sup>24</sup> Vgl. Bartók, Béla: *Streichquartette Nr. 1-6*. (= Béla Bartók Complete Critical Edition Bd. 30), hrsg. von László Somfai u.a., München 2022, S. 78f.

<sup>25</sup> Archivbestand Karl Amadeus Hartmann-Gesellschaft e.V.

seinem Beitrag für das Symposium zum 100. Geburtstag Karl Amadeus Hartmanns in München am 5.–7. Oktober 2005.<sup>26</sup> Er bezieht sich dabei zusätzlich auf Webern, bei dem Hartmann von 1941 bis 1942 Unterricht hatte und der sicher ebenfalls dahingehend Einfluss auf Hartmann hatte, was aber hier, um den Rahmen dieses Aufsatzes nicht zu sprengen, leider nicht näher ausgeführt werden kann. Die genaue Umsetzung dieser Kopplung und Ableitung ist unterschiedlich. Die Funktionsweise ist ähnlich wie die der Gegenbewegung, die wir im zweiten Satz betrachtet haben:

Ein Beispiel wären T. 29–32. Das Sextolen-Motiv von erster Violine und Bratsche ist die Umkehrung des Motivs von zweiter Violine und Cello. Auch die kleinen chromatischen Umspielungsmotive treten als Umkehrungen auf. Dabei stehen sich die zweiten Violinen und die Celli gegenüber.



Abbildung 6: Karl Amadeus Hartmann: *Concerto funebre*, 3. Satz, Takte 29–32. Mit freundlicher Genehmigung von Schott Music GmbH&CoKG

Verzahnung, Verkettung und Kontrast geben sich die Hand. Es entsteht ein polyphones, aufeinander bezogenes Stimmengeflecht, das sich merklich vom blockhaften, größtenteils homophonen oder zumindest homorhythmischen Bau des zweiten Satzes unterscheidet.

Wichtiges Hauptmotiv ist ebendieses Sextolen-Verzierungsmotiv: Eine Umspielung eines Tones durch die obere und untere chromatische Nebennote. Schon im zweiten Satz tritt dieses von der jüdischen Gesangspraxis inspirierte Motiv in ähnlicher Form auf.

<sup>26</sup> Vgl. Bernd Edelmann: „Permutation, Spiegelung, Palindrom. Das Bratschenkonzert von Karl Amadeus Hartmann“, 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*, hrsg. von Hartmut Schick und Inga Mai Groote, Tutzing 2010, S. 25ff.



Es bleibt auch den ganzen dritten Satz in verschiedenen Umkehrungen, Spiegelungen und rhythmischen Varianten wichtig. Hartmann gibt der unterdrückten und verfolgten jüdischen Musik stellvertretend für jüdisches Leben Platz, sich zu entfalten.

Herausgehoben ist kurz vor Schluss des Satzes ab Studierziffer 16 eine kurze Kadenz, die eine der großen und wichtigen Änderungen der Umarbeitung der *Musik der Trauer* zum *Concerto funebre* darstellt. Die Kadenz war in der früheren Fassung sehr viel kürzer. Hartmann nimmt sich viel mehr Raum, die wesentlichen von Beginn an existenten Kernelemente umfassend auszugestalten. Diese wesentlichen Bausteine sind schnelle Tonrepetitionen, deren Energie sich in Oktavsprüngen über drei Lagen entlädt. Es folgen als neue Elemente größtenteils chromatisch auf- und wieder absteigende Girlanden. Sie klingen wie eine Erweiterung und raumgreifende Ausarbeitung des nun schon mehrfach erwähnten melismatischen Verzierungsmotivs. Zusätzlich sind die transponierten Wiederholungen wesentlich. Auf diese Weise wird ein recht großer Ambitus erschlossen. Die erste Girlande ist noch flüchtig, beim dritten und letzten Mal hat sie ihre größte Ausdehnung erreicht. Die Entfaltung muss errungen werden. Die Überlagerung und das Gegeneinander der Stimmen bewirken beim Hören ein nachdrückliches, kämpferisches Gefühl. Hohe Intensität und Virtuosität sind typisch für eine Kadenz und genau diesen Präsentations- und Entfaltungsraum widmet Hartmann vor allem jüdischer Singkultur – dem Melisma-Motiv.

Aus musikanalytischer Sicht scheint ein zweites wesentliches Prinzip der Überarbeitung der *Musik der Trauer* zum *Concerto funebre* vorherrschend zu sein, nämlich in Momenten einer Steigerung deren Höhepunkt länger und virtuoser auszukosten.

In den ergänzten Takten kommt eigentlich keine neue thematische Substanz hinzu, aber das vorhandene Material wird öfter wiederholt, sequenziert oder umspielt. Für die Wirkung ist das von Bedeutung, denn Spannungssteigerungen werden größer ausgebreitet und sind so noch eindrucksvoller. Damit, und mit der neuen Kadenz, stärkt Hartmann konzerttypische Elemente.

In den Ecksätzen ändert Hartmann in seiner Umarbeitung von 1958 kaum etwas. Neben leichten Dynamikänderungen findet sich nur eine, durchaus wesentliche im vierten und letzten Satz.

Dieser vierte Satz ist in mehrerlei Hinsicht ein Pendant zum ersten. In beiden Sätzen wird ein Choral verarbeitet. Im vierten Satz ist es das russische Lied „Unsterbliche

Opfer, ihr sanket dahin“ aus der Russischen Revolution 1905. Die erste Phrase des Liedes hatte Hartmann in der *Musik der Trauer* zuerst fast notengetreu übernommen, lediglich der Rhythmus ist augmentiert. Doch in der neuen Fassung gestaltet er den absteigenden Lauf mit einer Verzierung, mit eben jenem Umspielungsmotiv, dem Melisma, das nun wirklich über alle Sätze hinweg bis zum letzten in leicht unterschiedlichen Ausprägungen ein prägendes und konstituierendes Element war.

Karl Amadeus Hartmann: *Concerto funèbre*, 4. Satz, T. 1-4.

IV Choral (Langsamer Marsch)

Breit

Karl Amadeus Hartmann: *Musik der Trauer*, 4. Satz, T. 1-4.

IV Choral (Langsamer Marsch)

Breit

Unsterbliche Opfer

Archangelski/Scherchen, Musik: Ikonnikow

♩ = 72 em

Un- sterb- li- che Op- fer ihr san- ket da- hin. Wir  
kämp- tet und star- bet für kom- men- des Recht. Wir

ste- hen und wei- nen voll Herz, Schmerz und Sinn. Ihr  
a- ber wir trau- ern, der Zu- kunft Ge-

schlecht. Einst a- ber wenn Frei- heit den Men- schen er-

stand und all Eu- er Seh- nen Er- fü- lung

fand Dann wer- den wir kün- den wie ihr einst ge-

lebt zum Höch- sten der Mensch- heit em- por nur ge- strebt.

Abbildung 7: Vergleich Beginn des 4. Satzes des *Concerto funèbre*, der *Musik der Trauer* und dem zugrunde liegenden Choral *Unsterbliche Opfer* Mit freundlicher Genehmigung von Schott Music GmbH&CoKG

Hartmann erweist ein weiteres Mal jüdischer Singpraxis die Ehre und setzt damit gleichzeitig, die jüdische Bevölkerung mit den „unsterblichen Opfern“, die gestorben sind, aber nicht in Vergessenheit geraten sollen, in Verbindung. War im ersten Satz für die Choralabschnitte vor allem die Solo-Stimme zuständig, so ist es im vierten Satz vor allem das Orchester. Diese Verteilung findet sich ebenfalls in dieser Form bei Hindemiths *Trauermusik*. Die vor allem aus dem ersten und zweiten Satz bekannte Struktur mit Blöcken – einmal der Solovioline und zum anderen dem Orchester – zu arbeiten, wird beibehalten. Nur an einer Stelle, auf die ich später noch zurückkomme, spielen in diesem Satz beide Gruppen länger zusammen.

Auffällig ist, dass die rhythmischen Änderungen Hartmanns vor allem die vielen Punktierungen der Liedvorlage betreffen. In Takt 6 und 7 verändert er sie zu geraden Notenwerten, in Takt 13 beziehungsweise Takt 20 des Satzes wird durch die Überbindung

der letzten Achtel auf die erste Viertel des nächsten Taktes die Punktierung verschleiert und so hörend eigentlich vielmehr als Synkope wahrnehmbar. Es scheint, als wollte Hartmann den Rhythmus etwas unschärfer und weicher gestalten; weniger marschierend-kämpferisch und pathetisch als eher getragen und trauernd. Gerade diese beiden letztgenannten Stellen bleiben, obwohl sich hier im Original Text und Musik ins Positive wenden („Einst aber wenn Freiheit den Menschen erstand“), erstaunlich verhalten und verfremdet, so als fände Hartmann Jubel und Pathos nicht angebracht. Den plakativen Umschlag der Liedvorlage nach Dur greift Hartmann nicht auf.

Aufgabe der Solovioline war es bis dahin, nach jeder „Lied-Phrase“ des Orchesters ausdrucksvolle, interessanterweise immer aufsteigende Kantilenen zu spielen, ebenfalls immer verbunden mit einem Crescendo. Dieses ganz subjektive, persönlich-intime Schmerzempfinden ist eine an Grenzen gehende Steigerung, eine Intensivierung der normierten Kollektiv-Klage des Orchesters mit dem Choral.

Ab Takt 20 des Satzes ist nun der Höhepunkt erreicht, in dem sich objektivierter Klage und subjektiver Trauer treffen. Wie genau Hartmann sich bei der Komposition am Text orientierte und an welcher Stelle er sich auf welche Textzeile bezog, ist wohl unmöglich im Nachhinein herauszufinden. An dieser Stelle wäre der Liedtext auf jeden Fall „und all euer Sehnen Erfüllung fand“, was durchaus einerseits ein Höhepunkt ist, andererseits ein Zusammentreffen persönlicher und gemeinschaftlicher Wünsche beschreibt.

Mit Takt 24 endet die sich immer weiter von der Liedvorlage entfernende Übernahme des Liedes im Orchester und die Solovioline übernimmt die Wiederholung des ersten Teils. Durch diesen leisen Vortrag durch ein einzelnes Instrument wirkt die Wiederholung noch offensichtlicher wie ein Echo der Erinnerung. Die entsprechende Stelle im Original handelt textlich auch vom Verkünden der Heldentaten; bei Hartmann wirkt es eher wie ein Nachhall, wie eine Erinnerung, die für kommende Generationen erhalten bleiben soll. Passend dazu endet das Stück auch mit der dreimaligen Wiederholung eines letzten Motivs.

Erwartbar und typisch für so ein auskomponiertes Verklingen wäre motivisches Material aus einem konstituierenden Thema des Werks. Für diesen komplexen Schluss bietet sich mehr als eine eindeutige Deutungsmöglichkeit an. Das fünftönige Motiv *c-as-b-a-d* ist in jedem Fall spürbar kadenzierend. Die Wendung eines absteigenden kleinen

Sekundschritts als Kadenz ist aus dem ersten Satz bekannt. Hier im vierten Satz kann die kleine Sekunde im Prinzip als die Verengung, als das Zusammenschieben, der vorangehenden Terz aufgefasst werden. Doch nicht nur an den ersten Satz erinnert das Motiv.

Auch die letzten Takte des zweiten Satzes waren, abgeleitet vom Trauermarsch, geprägt von einem absteigenden Terzsprung; nur wurde dieser damals noch nicht so endgültig schließend wie nun im vierten Satz weitergeführt, sondern einfach mit der dazwischen liegenden Note ergänzt.

Im vierten Satz verhält es sich ähnlich wie im zweiten. Die Terz  $c-as$  ist eine Umspielung des  $b$ . Doch das ist nicht das Ende, es folgt die schon angesprochene Verengung zur kleinen Sekunde  $b-a$ , die die Spannung steigert und das Ende hinauszögert.

Ende des 1. Satzes des Concerto funebre

Ende des 2. Satzes des Concerto funebre

Schlussmotiv der Solovioline: 4. Satz, Takte 33-42, Karl Amadeus Hartmann: *Concerto funebre*, 1939,

Terz  $\rightarrow$  kl. Sek.

jüdischen Volkslied  
Eliyahu hanavi  
Transkription von Andreas Baumgartner

Abbildung 8: Karl Amadeus Hartmann: *Concerto funebre*, Vergleich der Schlüsse des ersten, zweiten und vierten Satzes und des jüdischen Volkslieds Eliyahu hanavi. Mit freundlicher Genehmigung von Schott Music GmbH&CoKG

Die Frage nach der Lösung von Dissonanz und Spannung scheint Hartmann vom ersten bis zum letzten Satz zu bewegen. Die Kadenzfloskeln bilden hierbei einen verklammernden Rahmen. Hartmann greift die Schlüsse der vorangegangenen Sätze auf und ruft diese Sätze und ihre Inhalte damit in Erinnerung, um nun nach einem möglichen „definitiven“ (?) Schluss zu suchen.

Das wäre eine werkimmanente Deutung. Andreas Hérn Baumgartner, Direktor des Hartmann-Centers, verweist auf das von Hartmann sehr oft zitierte alte jüdische Volkslied „Eliyahu hanavi“.<sup>27</sup> Es ist ein Lied zum Ausklang des Schabbats und handelt vom Erwarten des Propheten Elias mit dem Messias. Hartmann zitiert das Lied oft in verschiedener Form, um damit in unterschiedlichen Zusammenhängen die schrittweise brutale Zerstörung der jüdischen Kultur zu symbolisieren und anzuprangern. Wenn man nur den Schluss des A-Teils des Lieds betrachtet, so ist eine mögliche Deutung der Schlussfloskel im *Concerto funebre* auch, diese als Verarbeitung der beiden Elemente Terz und Quartsprungs zu sehen. Eingeschoben wird dann (wieder als Umspielung), ein zusätzlicher, klagender Seufzer.

Gerade mit Blick auf die Entstehungsumstände, den Kriegsbeginn und die schrecklichen systematischen Verfolgungen scheint Hartmann eine Antwort darauf zu suchen, wie auf die grauenhaften Ereignisse reagiert werden kann und wie in einem nächsten Schritt an sie angemessen erinnert werden kann, damit sie im kollektiven Gedächtnis bleiben und vor allem mahnen können.

Das nun ausführlich besprochene Schlussmotiv verklingt und übrig bleibt die echte Kadenz, ein richtiger abschließender Schluss:  $b\ (vi) - a\ (V) - d\ (i)$ . Die Erinnerung verblasst also, man scheint am Ende angekommen; doch gänzlich unerwartet soll der letzte, auch bei Umarbeitung des Werkes ganz neu hinzugefügte Akkord aufrütteln. Er wird arco im fortissimo gespielt und aufgebaut aus zwei verschränkten Dreiklängen: einem übermäßigen  $b-d$ -ges enharmonisch verwechselt  $fis$  und einem Fis-Moll-Akkord:  $fis-a-cis$ , was wieder ein dissonantes Cluster ergibt, steht dieser Akkord zum vorherigen unisono und im pizzicato gespielten  $d$  dynamisch und artikulatorisch im Kontrast. Es ist eine Mahnung wachsam zu bleiben. Sie steht unaufgelöst wie ein Mahnmal.

Diese Stelle ist auch ein gutes Beispiel, die zu Beginn gestellte Frage, inwiefern Hartmann ganz intuitiv verständlich komponiert und was eine Analyse seiner Werke leisten kann, nun am Schluss zusammenfassend zu beantworten. Hartmanns Musik ist vor al-

---

<sup>27</sup> Vgl. Andreas Hérn Baumgartner: *Klage – Anklage – Gegenaktion. Auf den Spuren von Karl Amadeus Hartmanns musikalischem Widerstand*, München 2018, S. 8: [https://www.hartmann-gesellschaft.de/wp-content/uploads/2020/03/Baumgartner\\_Klage-Anklage-Gegenaktion\\_2018.pdf](https://www.hartmann-gesellschaft.de/wp-content/uploads/2020/03/Baumgartner_Klage-Anklage-Gegenaktion_2018.pdf)

lem durch eine genaue Abstimmung aller musikalischen Parameter zu einem gemeinsamen Ziel – hier sind das konkret die Änderung der Artikulation von pizzicato zu arco, der Dynamikkontrast und der höhere Dissonanzgrad – verständlich. Bei der satztechnischen Gestaltung tun Symmetrie und Korrespondenz sowie der differenzierte kontrastreiche Einsatz von Besetzungsgruppen ein Übriges. Als Beispiele seien der blockhafte Einsatz Orchester gegen Solo oder im dritten Satz Stimmpaarungen und Einbettung des Solos genannt. Außerdem spielt die Arbeit mit wiederholten, aber variierten Bausteinen eine Rolle. Vor allem die Ausdehnung ist hier von Bedeutung. Das sind die Ergebnisse der Analyse. Doch auch satz- und werkübergreifende Bezüge habe ich versucht offenzulegen, die beim einfachen Hören vielleicht nicht direkt erfasst werden können. Hartmann wollte, dass man seine Botschaft fühlt und nicht gelehrt bekommt. Auch wenn er damit auf diese eben erläuterte Art und Weise erfolgreich ist, bleibt für ein tiefergehendes Verständnis seiner Prinzipien eine Analyse aber trotzdem nötig. Die übergeordnete Frage, die Hartmann mit seinem Werk stellt, ist: Was kann und sollte der einzelne Mensch in einer Situation wie Hartmanns der Gewalt und Unterdrückung tun? Wenn man die bisherigen Ausführungen im Hinblick auf diese Frage zusammenfasst, zeigt sich: Jeder Satz stellt eine mögliche Antwort vor: Der erste ruft mit seinem Zitat des Kampflieds „Die ihr Gottes Streiter seid“ mehr oder weniger eindeutig zum Befreiungskampf auf. Die Hoffnung auf einen höheren Beistand (Gott) ist dabei im Text des zitierten Chorals ebenfalls angelegt. Der zweite Satz verhandelt auf etwas abstraktere Art und Weise die Problematik eines vom Kollektiv unterdrückten Individuums. Konkretisierend verweist Hartmann mit der Gestaltung der Soli deutlich auf jüdische Kultur; der Trauermarsch Hindemiths und die Anklänge an Bartóks fünftes Streichquartett im dritten Satz nehmen zusätzlich Bezug auf unterdrückte und diffamierte Künstler. Es werden mehrere unterdrückte Minderheiten erwähnt. Hartmanns Suche und sein Ringen um eine angemessene Reaktion ist durchzogen von Trauer, Klage und Schmerz. Gleichzeitig bekennt er sich klar mit seinen Zitaten und Anklängen zu Verfolgten, besonders jüdischen Menschen. Der vierte Satz nimmt das würdigende Erinnern in den Blick. Bewusst ohne Heroisches und ohne Pathos beschreibt er kollektives Gedenken mit dem Lied „Unsterbliche Opfer“ und subjektiv-persönliches Erinnern mit den Solopassagen. So sehr das Werk seine aktuelle Situation verhandelt, weist es ebenfalls stark in die Zukunft. Die Widmung an seinen Sohn Richard ist nur

einer von mehreren Hinweisen dazu. Die erwähnten Änderungen – nämlich das Hinzufügen einer Kadenz, das Bezeichnen des ersten Satzes als Einleitung, was eine latente Dreisätzigkeit bewirkt, und das Ausbauen virtuoser Höhepunktpassagen – hatten allesamt zum Ziel, Merkmale eines großen Violinkonzerts deutlich zu präsentieren. Hartmann wollte wohl die Reichweite und den Stellenwert seines Werkes vergrößern, indem er sich ganz bewusst explizit auch mit dem Titel „Concerto“ in die Tradition der renommierten alten Gattung des Solo-Konzerts stellt. Durch die etwas stärkere Einbettung in diese „zeitlose“ Form und Gattung wird die Aussage in einen überzeitlicheren Kontext gesetzt. Zwar ist die gesellschaftliche Situation 1958 während der Überarbeitung eine andere als während der Komposition 1939. Die Frage, wie man auf Unrecht und Unterdrückung reagieren kann und soll, war für ihn aber keinesfalls mit dem Ende der NS-Diktatur abgeschlossen. Er nahm die Spannungen und Auswirkungen des Kalten Kriegs klar zur Kenntnis. Anfang der 1960er-Jahre, zum 25. Jahrestag der Ausstellung „Entartete Kunst“ sagte er in den *Kleinen Schriften*: „Ich dachte, dieses Kulturverbrechen gehöre endgültig der Vergangenheit an. [...] Heute glaube ich aber, die Bedrohung der Kunst wird niemals der Vergangenheit angehören, solange irgendwo die Freiheit bedroht ist. Darum wollen wir wachsam sein, wollen mahnen, vergangener Erniedrigung gedenken“.<sup>28</sup> Das ist genau das, was er in seinem *Concerto funebre* tat und was er weiterhin, zum Beispiel mit der Wiederbekanntmachung des *Concerto funebre*, tun möchte. Das Thema hatte für ihn also eine überzeitliche, um nicht zu sagen allzeitliche Relevanz. Um die Angemessenheit einer Reaktion muss gerungen werden, aber die Beschäftigung damit ist notwendig. Sein *Concerto funebre* ist ein Spiegel dieser inneren Auseinandersetzung, wie er selbst beschreibt: „Ich wollte all das niederschreiben, was ich dachte und fühlte.“<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Hartmann 1965, S. 76.

<sup>29</sup> Ebd. S. 53.

## Literatur

- Andreas Hérn Baumgartner: *Klage – Anklage – Gegenaktion. Auf den Spuren von Karl Amadeus Hartmanns musikalischem Widerstand*, München 2018. [https://www.hartmann-gesellschaft.de/wp-content/uploads/2020/03/Baumgartner\\_Klage-Anklage-Gegenaktion\\_2018.pdf](https://www.hartmann-gesellschaft.de/wp-content/uploads/2020/03/Baumgartner_Klage-Anklage-Gegenaktion_2018.pdf)
- Bartók, Béla: *Streichquartette Nr. 1-6*. (= Béla Bartók Complete Critical Edition Bd. 30) hrsg. von László Somfai u.a., München 2022.
- Carl Dahlhaus: „Liszt, Schönberg Und Die Große Form: Das Prinzip Der Mehrsätzigkeit in Der Einsätzigkeit.“ in: *Die Musikforschung* 41.3 (2021).
- Ulrich Dibelius, Karl Amadeus Hartmann: *Komponist im Widerstreit, Karl Amadeus Hartmann : Komponist im Widerstreit*, Kassel [u.a.] 2004.
- Ulrich Dibelius: *Karl Amadeus Hartmann* (= Komponisten in Bayern Bd. 27), Tutzing 1995.
- Bernd Edelmann: „Permutation, Spiegelung, Palindrom. Das Bratschenkonzert von Karl Amadeus Hartmann“, 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*, hrsg. von Hartmut Schick und Inga Mai Groote, Tutzing 2010.
- Hartmut Schick und Inga Mai Groote (Hg.): *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*, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 68, Tutzing 2010).
- Barbara Haas (Hg.): *Karl Amadeus Hartmann: Zeitzeugen und Dokumente ; zum 100. Geburtstag des Komponisten*, Wilhelmshaven 2004.
- Karl Amadeus Hartmann: *Kleine Schriften*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz 1965.
- Hanns-Werner Heister: „Zur musikalischen Sprache des Widerstands: K. A. Hartmanns „Concerto funebre für Solo-Violine und Streichorchester“, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel 1984.
- Hanns-Werner Heister: „Innere Emigration“, „Verdeckte Schreibweise“, kompositorischer Widerstand: Aus Karl Amadeus Hartmanns Schaffen nach 1933“, in: *Die dunkle Last. Musik und Nationalsozialismus*, hrsg. von Brunhilde Sonntag, Hans-Werner Boresch, Detlef Gojowy, Köln 1999.
- Andreas Jaschinski: *Karl Amadeus Hartmann - Symphonische Tradition Und Ihre Auflösung*. München 1982.
- Giselher Klebe: „Hindemith und Hartmann. Eine eigensinnige Verbindung“, in *Hindemith-Jahrbuch* 36, 2007.
- Andrew McCredie: „Das Instrumentalschaffen Karl Amadeus Hartmanns“, in: *Karl Amadeus Hartmann* (= Komponisten in Bayern Bd. 27) hrsg. von Ulrich Dibelius u.a., Tutzing 1995.
- Andrew D. McCredie: *Karl Amadeus Hartmann: sein Leben und Werk*, 2. Aufl. (=Taschenbücher zur Musikwissenschaft 74), Wilhelmshaven 2004.



## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Karl Amadeus Hartmann: Concerto funebre, Schott: Mainz 1940, 1. Satz, Takte 1–10.....	5
Abbildung 2: Karl Amadeus Hartmann Concerto funebre, Schott: Mainz 1940, 2. Satz, T. 1–4.....	8
Abbildung 3: Formschema des 2. Satzes des Concerto funebre.....	10
Abbildung 4: Karl Amadeus Hartmann Concerto funebre, Schott: 3. Satz, T. 1–5....	13
Abbildung 5: Béla Bartók: Streichquartett Nr. 5, Universal Edition: Wien 1936, 3. Satz, T. 1–3.....	14
Abbildung 6: Karl Amadeus Hartmann: Concerto funebre, Schott: Mainz 1940, 3. Satz, Takte 29–32. ....	16
Abbildung 7: Vergleich Beginn des 4. Satzes des Concerto funebre, der Musik der Trauer und dem zugrunde liegenden Choral Unsterbliche Opfer.....	18
Abbildung 8: Karl Amadeus Hartmann: Concerto funebre, Vergleich der Schlüsse des ersten, zweiten und vierten Satzes und des jüdischen Volkslieds Eliahu hanavi.....	20