

Karl Amadeus Hartmanns *Concerto Funebre* – Ein Mahnmal gegen den Krieg
Musikhistorischer Vortrag im Rahmen des *hartmannforum 2024* am 27.11.2024

von Charlotte Steup

In einem Interview aus dem Jahr 2021 beschreibt die Violinistin Patricia Kopatchinskaja Karl Amadeus Hartmanns Violinkonzert *Concerto funebre* – ursprünglich Musik der Trauer – nicht als beliebiges ästhetisches Gebilde, sondern als eine aus innerer Notwendigkeit geschaffene Komposition, die sie als sein wohl stärkstes Werk betrachtet. Hartmanns Widerstandsgeist, seine Empörung und Verzweiflung, sein Protest gegen den Überfall auf Polen seien der Musik eingeschrieben.¹ Auch Hartmann selbst betonte nach dem Zweiten Weltkrieg den politikhistorischen Hintergrund seiner Komposition: „Mein ‚Concerto funebre‘ entstand im Herbst 1939. Diese Zeit deutet den Grundcharakter und Anlaß meines Stückes an. [...] Ich wollte all das niederschreiben, was ich dachte und fühlte, und das ergab Form und Melos.“² Entsprechend lautet die Datierungsangabe der 1949 im Süddeutschen Musikverlag erschienenen Ausgabe von *Musik der Trauer*, der Erstfassung des Werkes: „geschrieben in den ersten Kriegstagen September – November 1939“³.

Entgegen dieser unmissverständlichen Erzählung aus der Nachkriegszeit kann anhand von Hartmanns Briefen jedoch nachgewiesen werden, dass er bereits vor dem Herbst 1939 an der Komposition einer Trauermusik arbeitete. So schrieb er am 16. Juni 1939 seiner Ehefrau Elisabeth: „Jetzt beginne ich mit Skizzen für meine Trauermusik. Ich habe hier schönes Material vorgefunden für einen Choral.“⁴ Zudem lässt sich auch der genaue Zeitpunkt, an dem Hartmann die Komposition vollendete, mithilfe der Korrespondenz mit seiner Ehefrau Elisabeth eingrenzen. In einem Brief vom 6. November 1939 berichtet Hartmann ihr über das fertiggestellte Stück: „Das Violinconcertino bringt mir mehr Glück. Das Stück hat jetzt Scherchen in Neuchâtel, dann muß ich es an Frey senden.“⁵ Der gesamte Entstehungsprozess umfasste somit maximal viereinhalb Monate, wobei nicht rekonstruiert werden kann, welche

¹ Vgl. „Kirill Petrenko und Patricia Kopatchinskaja im Gespräch mit Cornelia Gartemann“, in: *Digital Concert Hall* (2021), <https://www.digitalconcerthall.com/de/interview/53774-3> [Letztes Abrufdatum: 03.03.2025].

² Karl Amadeus Hartmann: „Concerto funebre“, in: *Karl Amadeus Hartmann. Kleine Schriften*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz 1965, S. 53-55, hier: S. 53.

³ Karl Amadeus Hartmann: *Musik der Trauer*, Partitur, Heidelberg: Süddeutscher Musikverlag 1949.

⁴ Brief von Karl Amadeus Hartmann an Elisabeth Hartmann, München, 16.06.1939 (Karl Amadeus Hartmann-Gesellschaft, im Folgenden abgekürzt als KAHG).

⁵ Brief von Karl Amadeus Hartmann an Elisabeth Hartmann, Winterthur, 06.11.1939 (KAHG).

Ideen und Skizzen beziehungsweise ob Teile des endgültigen Notentextes schon vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges komponiert wurden.

Um die Konzeption, Bedeutung und Wirkung des *Concerto funebre* vollumfänglich zu verstehen, reicht der bloße Verweis auf den Überfall auf Polen demnach nicht aus. Stattdessen muss der musikhistorische Kontext breiter untersucht werden. In der Folge soll zunächst das weite Feld von Musik und Politik während der NS-Zeit umrissen und Hartmanns Position darin verortet werden. Anschließend sollen zentrale Aspekte des Werkes, Violinkonzert und Trauermusik, vor dem Hintergrund der musikalischen Tradition beleuchtet werden. Zuletzt soll ein kulturgeschichtlicher Deutungsversuch unternommen werden: Das *Concerto funebre* als Mahnmal gegen den Krieg.

Hartmanns Schaffen während der NS-Zeit

Wie Hanns-Werner Heister feststellt, wird der Begriff der politischen Musik häufig entweder zu weit und vage oder zu spezifisch, meist gesellschaftskritisch verstanden.⁶ Auch wenn sich das komplexe Gefüge von Musik und Politik nicht allein darauf beschränken lässt, können generell zwei gegensätzliche Pole ausgemacht werden: Musik im Sinne der Regierung versus regierungskritische Musik.⁷ Wie eine Auswahl von politischen Maßnahmen aus dem Jahr 1933 zeigt, wurde die Meinungs-, Berufs- und Kunstfreiheit, demokratische Werte der Weimarer Republik, vom totalitären NS-Regime stark eingeschränkt: Die Auflösung des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes, in dem seit 1908 alle Arbeitermusikvereine organisiert waren,⁸ das „Gesetz zur Wiederherstellung des deutschen Berufsbeamtentums“, das zum Beispiel zur Entlassung von Arnold Schönberg und Franz Schreker von der Preußischen Akademie der Künste führte,⁹ das Verbot und die Vernichtung von als „entartet“ klassifizierten Werken aus allen Kunstbereichen, auch der Musik.

Während schließlich das gesamte Musikleben in Deutschland von nationalsozialistischer Propaganda durchdrungen war, sei es bei den Wagnerfestspielen in Bayreuth oder in den Liedtexten der Hitler-Jugend, konnte künstlerischer Widerstand nur noch im Ausland öffentlich

⁶ Vgl. Hanns-Werner Heister, „Politische Musik“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York u. a. 2016ff., veröffentlicht Juni 2019, <https://www-1mgg-2online-1com-16dgawamk0222.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/51295> [Letztes Abrufdatum: 03.03.2025].

⁷ Vgl. Ebd.

⁸ Vgl. Ebd.

⁹ Vgl. Raphael Günter Wolfgang Wöbs: „Die Partitur allein kennt die Fermate“ - Dimensionen einer politischen Theorie der Ästhetik auf Grundlage des Handlungsbegriffs bei Hannah Arendt durchgeführt anhand des biographischen Vorwurfs und kompositorischer Modelle von Karl Amadeus Hartmann, Inaugural-Dissertation in der Fakultät Pädagogik, Philosophie, Psychologie der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, vorgelegt am 10. Oktober 2003, S. 38.

geleistet werden. Nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges übten neben den Exilkünstlern¹⁰ auch vermehrt ausländische Komponisten Kritik an NS-Deutschland, zum Beispiel mittels sogenannter Kriegssymphonien. Ideal- und Prototyp dieses Genres ist Dmitri Schostakowitschs Siebte Symphonie,¹¹ die aufgrund ihrer Entstehung während der Leningrader Blockade 1941 von Anfang an als „ein patriotisches Manifest, eine Beschwörung des Widerstandsgeistes, ein Fanal gegen den Faschismus“¹² galt.

In NS-Deutschland existierte künstlerischer Widerstand dagegen nur im Verborgenen. Politisch verfolgte Komponisten wie Erwin Schulhoff oder Viktor Ullmann schufen bis zu ihrem gewaltsamen Tod Werke für die Freiheit.¹³ Sowohl Schulhoffs sechste „Freiheitssinfonie“, die er in Prag vor dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion und seiner Inhaftierung 1942 fertigstellte, als auch Ullmanns „freiheitsstrebende“ 5. und 7. Klaviersonate, die er im Konzentrationslager Theresienstadt vor seiner Deportation nach Auschwitz 1944 komponierte, wurden posthum nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges uraufgeführt.¹⁴ Unter denjenigen Widerstandskünstlern, die nicht politisch verfolgt wurden, begaben sich viele in die sogenannte innere Emigration, darunter Hartmann, dessen damalige „Haltung [...] sich als linksbürgerlicher, sozialistisch getönter Humanismus fassen [lässt]“¹⁵.

Durch die nationalsozialistische Machteroberung wandelte sich Hartmanns ästhetisches Selbstverständnis drastisch. In seiner *Autobiographischen Skizze* heißt es: „In diesem Jahr [1933] erkannte ich, daß es notwendig sei, ein Bekenntnis abzulegen, nicht aus Verzweiflung und Angst vor jener Macht, sondern als Gegenaktion. [...] Ein Künstler darf nicht in den Alltag hineinleben, ohne gesprochen zu haben.“¹⁶ Während Hartmanns Schaffen in den 1920er Jahren durch den modernen Zeitgeist, aber auch von zeit- und gesellschaftskritischen Werken sowie dem Einfluss von Gebrauchs- und Unterhaltungsmusik geprägt war, wandte er sich 1933 vom Gefälligen, Leichten und Konzertanten vollständig ab.¹⁷ Stattdessen sind für seine Werke, die

¹⁰ Die Bezeichnung von Personengruppen im generischen Maskulinum sind im vorliegenden Aufsatz geschlechtsneutral gemeint.

¹¹ Vgl. Otto Paul Burkhardt: „Inmitten der Katastrophe. Sinfonien im und über den Zweiten Weltkrieg - Komponisten zwischen Propaganda und Momento“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 182/1 (2021), S. 46-49, hier: S. 46.

¹² Vera Baur: „Die ‚Leningrader‘ - Überzeitliche Anklage“, Textbeitrag auf der Website von BR Klassik, letzter Stand: 10.02.2016, <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/schostakowitsch-leningrader-siebte-symphonie-100.html> [Letztes Abrufdatum: 03.03.2025].

¹³ Vgl. Burkhardt, „Inmitten der Katastrophe“, S. 48-49.

¹⁴ Vgl. Ebd.

¹⁵ Andreas Jaschinski u. Hanns-Werner Heister: „Hartmann, Karl Amadeus“, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütken, New York u. a. 2016ff., veröffentlicht Oktober 2017, <https://www-1mgg-2online-1com-16dgawan30366.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/394102> [Letztes Abrufdatum: 03.03.2025].

¹⁶ Karl Amadeus Hartmann: „Autobiographische Skizze“, in: Karl Amadeus Hartmann-Zyklus Nordrhein-Westfalen 1989/1990 [Programmbuch], hrsg. von Heinz-Klaus Metzger, München 1989, S. 13-17, hier: S. 16-17.

¹⁷ Vgl. Jaschinski u. Heister, „Hartmann, Karl Amadeus“.

während der NS-Zeit entstanden, Ernst und Schwere charakteristisch, ihr „Grundgestus ist der der Klage, die zugleich Anklage ist“¹⁸.

Die konzeptuelle Gestaltung dieser Kompositionen beruht auf Hartmanns oppositioneller Zeugenschaft. Seine politische Gegenposition sowie seine schmerzhafteste Erinnerung werden dabei nicht nur musikalisch, sondern auch schriftlich, in den dazugehörigen Titeln, Widmungen oder Gesangstexten, explizit. Vor dem historischen Hintergrund der massenhaften Inhaftierung und brutalen Ermordung politischer Gegner in den dafür errichteten Konzentrationslagern wie Dachau¹⁹ lautet beispielsweise die Widmung zu Hartmanns symphonischen Dichtung *Miserae* (1934): „Meinen Freunden, die hundertfach sterben mußten, die für die Ewigkeit schlafen, wir vergessen euch nicht (Dachau 1933/34)“²⁰. Auch der Klaviersonate *27. April 1945* (1945) liegt ein konkretes Ereignis der NS-Geschichte zugrunde. Der sogenannte „Evakuierungsmarsch“ von KZ-Häftlingen, den Hartmann und seine Frau in der Nacht des 27. April 1945 in Kempfenhausen am Starnberger See beobachteten,²¹ wird durch die dem Notentext vorangestellten Worte wie folgt beschrieben: „Am 27. u. 28. April 1945 schleppte sich ein Menschenstrom von Dachauer ‚Schutzhäftlingen‘ an uns vorüber – unendlich war der Strom – unendlich war das Elend – unendlich war das Leid –.“²²

Hartmanns Empörung und Trauer bilden zudem oftmals den Schlüssel zum Werkverständnis. So rekurren sowohl die Oper *Des Simplicius Simplicissimus Jugend* (1935) als auch die Kantate *Friede Anno 48* (1936) auf den Dreißigjährigen Krieg beziehungsweise den Westfälischen Frieden. Wie Constantin Grun herausgearbeitet hat, werden Hoffnung und Leid des 17. und 20. Jahrhunderts zu einer gemeinsamen überzeitlichen Botschaft verknüpft: „Vereinfacht ließe sich sagen: Hartmanns Kantate verkündet am Ende die Hoffnung auf Frieden, Hartmanns Oper ermutigt zur (revolutionären?) Herstellung des Friedens durch Schaffung einer gerechteren Welt“.²³ Demnach fungiert die historische Szenerie in beiden Fällen als Blaupause für Hartmanns NS-Kritik.

¹⁸ Vgl. Ebd.

¹⁹ Vgl. „KZ Dachau 1933-1945“, auf der Website der KZ-Gedenkstätte Dachau, <https://www.kz-gedenkstaette-dachau.de/historischer-ort/kz-dachau-1933-1945/> [Letztes Abrufdatum: 03.03.2025].

²⁰ „Miserae Symphonische Dichtung für grosses Orchester“, Eintrag auf der Website *Karl Amadeus Hartmann – Center*, <https://www.hartmann-gesellschaft.de/dokument-leben-werk/miserae-symphonische-dichtung-fuer-grosses-orchester/> [Letztes Abrufdatum: 03.03.2025].

²¹ Vgl. Wöbs, „Die Partitur allein kennt die Fermate“, S. 121.

²² „Sonate ‚27. April 1945‘ für Klavier“, Eintrag auf der Website *Karl Amadeus Hartmann – Center*, <https://www.hartmann-gesellschaft.de/dokument-leben-werk/sonate-27-april-1945-fuer-klavier-3/> [Letztes Abrufdatum: 03.03.2025].

²³ Constantin Grun: „Richard Strauss und Karl Amadeus Hartmann. Zwei Münchner zwischen Krieg und Frieden“, in: *Die Musikforschung* 62/3 (2009), S. 251-261, hier: S. 260.

Auch musikalisch bilden Hartmanns Werke aus der NS-Zeit eine Einheit, wobei seine Zitiertechnik ein zentrales Bindeglied darstellt. Immer wieder nahm er Bezug auf fremde und eigene Werke sowie Lieder aus der jüdischen Kultur und der revolutionären Arbeiterbewegung.²⁴ Es „finden sich Bach-Choral und proletarischer Trauermarsch, ‚Internationale‘ und nationaler Hussitenchoral, Bauernkriegslied und jüdisches Lied, Strawinsky und Kodály, Prokofiew und Berg, Beethoven und Borodin, Strukturzitate von Bartók und Hindemith u. a. m.“²⁵ Eine besondere Rolle in Hartmanns musikalischem Wortschatz nimmt die jüdische Melodie *Elijahu hanavi* ein, die in der Einleitung des ersten Streichquartetts („Carillon“) (1933) erstmals anklingt als „unmissverständliche[s] Entree in eine neue Zeit und ein neues Stadium seines Komponierens“²⁶. Auch im *Concerto funebre* griff Hartmann neben dem Hussitenchoral *Die ihr Gottes Streiter seid* und dem proletarischen Trauermarsch *Unsterbliche Opfer, ihr sanket dahin* die Elijahu-Chiffre auf. Wie Heister darlegt, wird im Schlussteil das Jüdische mit dem Revolutionären musikalisch eng verwoben, „die als Rasse und als Klasse determinierten Hauptopfer des Nazismus [werden vereint]“²⁷.

Entgegen der weitläufigen Vorstellung des „nur für die Schublade“ komponierenden Künstlers im „Schweigegebot“²⁸ ist es bemerkenswert, dass Hartmann immer wieder versuchte, seine Widerstandswerke im Ausland zur Aufführung zu bringen. Trotz der schwierigen Voraussetzungen gelangen zwischen 1935 und 1940 mehrere Projekte, darunter vier Uraufführungen.

1935	IGNM-Musikfestival in Prag	Uraufführung der symphonischen Dichtung <i>Miserae</i>
1936	Kammermusikwettbewerb <i>Carillon</i> in Genf	1. Preis und Uraufführung des ersten Streichquartetts
1937	Komponistenwettbewerb der Emil-Hertzka-Stiftung in Wien	Höchste Auszeichnung für die Kantate <i>Friede Anno 48</i>
1938	IGNM-Musikfestival in London	Aufführung des ersten Streichquartetts
1939	Internationale Ausstellung in Lüttich, Concours Guillaume Lekeu (Belgien)	Uraufführung der Symphonie <i>L'Œuvre</i>
1940	Konzert in Sankt Gallen	Uraufführung des Violinkonzertes <i>Musik der Trauer</i>

Auflistung der ausländischen Aufführungen von Werken Hartmanns in der NS-Zeit nach Traber/McCredie/Wöbs²⁹

²⁴ Vgl. Hanns-Werner Heister: „Zur Semantik von Hartmanns Musik. Ergebnisse, Fragen, Forschungsaufgaben“, in: *Karl Amadeus Hartmann. Komponist zwischen den Fronten und zwischen den Zeiten*, hrsg. von Inga Mai Groote u. Hartmut Schick, Tutzing 2010, S. 229-270, hier: S. 236-237.

²⁵ Ebd., S. 233.

²⁶ Ulrich Dibelius: „Künstlerische Konsequenzen aus biographischen Konditionen. Das Wechselspiel von Zwang und Freiheit in Hartmanns Komponieren“, in: *Karl Amadeus Hartmann. Komponist zwischen den Fronten und zwischen den Zeiten*, hrsg. von Inga Mai Groote u. Hartmut Schick, Tutzing 2010, S. 175-184, hier: S. 176.

²⁷ Heister, „Zur Semantik von Hartmanns Musik“, S. 240.

²⁸ Vgl. Dibelius, „Künstlerische Konsequenzen aus biographischen Konditionen“, S. 175.

²⁹ Vgl. Wöbs, „Die Partitur allein kennt die Fermate“, S. 52.

Dabei fiel Hartmann den NS-Behörden nicht nur wegen seiner ungenehmigten Auslandsreise nach Prag 1935 negativ auf.³⁰ In einem diesbezüglichen Aktenvermerk der Reichsmusikkammer vom 1. Juli 1941 heißt es: „Nach Auskunft der Reichsmusikkammer geht es aus einem Katalog hervor, das H. von einer ganz bestimmten, meist jüdischen Clique gefördert wurde. Den Abstammungsnachweis hat er für sich sowie für seine Ehefrau bisher immer noch nicht restlos erbracht, obwohl er hierzu seit 1935 wiederholt aufgefordert wurde.“³¹ Bereits beim Prager Musikfest als „German independent“ gemeldet,³² ging Hartmanns NS-Kritik insgesamt weit über das Private hinaus. Dabei leistete er nicht nur auf künstlerischer Ebene entschiedenen Widerstand: So berichtete er 1959, dass er während der Komposition von *Miserae* „in einer Untergrundbewegung mit[arbeitete], deren Aufgabe es war, politisch und rassistisch Verfolgte zu verstecken und mit Lebensmitteln zu versorgen.“³³

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges bemerkte Hartmann enttäuscht, wie tief die nationalsozialistische Gesinnung tief in der Gesellschaft verankert war. So schrieb er am 18. Januar 1947 an Hermann Scherchen:

„Leider muß man feststellen, daß der Nazigeist bei uns noch überall blüht. Die Naziideologie hat sich im deutschen Volk sehr tief hineingefressen. Leider ist der Hitlerismus ein Produkt des deutschen Volkes und nicht wie man angenommen hat, einer kleinen verbrecherischen Clique. Beim Eisenbahnfahren, beim Anstehen um etwelche Dinge, im Theater, im Konzert, im Kino, sogar in Ämtern, überall hört man Naziphraseologien. Geschimpft wird auf die Ausländer, die Juden und die Besatzungsmächte. Der Antisemitismus hat sich in der Temperatur bis heute gut gehalten. Das Los der Antifaschisten ist ein schweres und glücklicherweise haben wir eine Besatzung, sonst ginge es diesen allen an den Kragen. Über Deutschland hängen schwarze Wolken; doch wie soll man dieses Volk ändern?“³⁴

Entsprechend lassen sich Hartmanns aufwendige Umarbeitungen seiner während der NS-Zeit verfassten Werke nicht nur als Mittel zur Traumabewältigung,³⁵ sondern auch als Warnung verstehen. Laut Eberhard Kloke „war [es] für ihn zunächst vordringlich, die alten [Werke]

³⁰ Vgl. Wöbs, „Die Partitur allein kennt die Fermate“, S. 57.

³¹ Zitiert nach: Ebd.

³² Vgl. Ebd., S. 55.

³³ Brief von K. A. Hartmann an H. Moldenhauer vom 04.08.1959, zitiert nach: Andreas Jaschinski, *Karl Amadeus Hartmann. Symphonische Tradition und ihre Auflösung*, München u. Salzburg 1982, S. 18.

³⁴ Brief von K. A. Hartmann an H. Scherchen vom 18.01.1947, zitiert nach: Wöbs, „Die Partitur allein kennt die Fermate“, S. 69.

³⁵ Vgl. „Zu den vier Hartmann-Modellen. Ein Gespräch zwischen Eberhard Kloke, Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn“, in: *Karl Amadeus Hartmann-Zyklus Nordrhein-Westfalen 1989/1990* [Programmbuch], hrsg. von Heinz-Klaus Metzger, München 1989, S. 60-66, hier: S. 64.

wieder herzunehmen, sie in neue Konfigurationen und Zusammenhänge zu stellen, sie neu zu ‚schärfen‘: für künftige Zeiten.“³⁶

Musikalische Traditionslinien im *Concerto funebre*

Dass es sich bei Hartmanns *Concerto funebre* genau genommen um die 1958 entstandene Bearbeitung seines neunzehn Jahre zuvor komponierten Werkes *Musik der Trauer* handelt, ist nicht allgemein bekannt und sorgt zuweilen für Verwirrung. Manche Aussagen in der Fachliteratur sind unpräzise oder falsch, wie diejenige, dass das Werk „erstmal [...] 1940 unter dem Titel ‚Concerto funebre‘ in St. Gallen uraufgeführt wurde“³⁷ oder das *Concerto funebre* „gelegentlich auch als Trauermusik bzw. Musik der Trauer untertitelt“³⁸ wird. Wie der Vergleich beider Fassungen zeigt, ließ Hartmann bei seiner Umarbeitung den formalen Aufbau des Werkes grundsätzlich bestehen, fügte jedoch vereinzelt Takte, insgesamt 34, sowie drei Passagen innerhalb der Solokadenz hinzu. Sowohl durch die Namensänderung des ursprünglich als „Concertino“ bezeichneten Werkes³⁹ als auch die neuen, virtuoseren Abschnitte scheint der Fokus im *Concerto funebre* gegenüber *Musik der Trauer* stärker auf der Rolle der Solovioline und der Gattung des Violinkonzertes zu liegen.

Mit der Komposition eines Violinkonzertes reihte sich Hartmann in eine bis heute musikalisch bedeutsame Traditionslinie ein. Die Gattungstradition wurde durch den Übergang ins 20. Jahrhundert nicht gebrochen, stattdessen „setzen sich die beiden Hauptströmungen des 19. Jh. – das symphonische und das virtuose Konzert – [...] fort“⁴⁰. Zugleich fanden moderne künstlerische Strömungen, geprägt von den gesellschaftlichen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts, Eingang in die Gattung. Auf der Suche nach einem unmittelbaren Anknüpfungspunkt für Hartmanns Komposition scheint Alban Bergs Violinkonzert *Dem Andenken eines Engels* (1935) in mehrerlei Hinsicht passend zu sein. Dieses Werk stellte Berg unter großen Anstrengungen⁴¹ als letztes vor seinem Tod fertig, auf den Hartmann – möglicherweise spontan – mit der Widmung von *Friede Anno 48* „in memoriam Alban Berg“

³⁶ Vgl. „Zu den vier Hartmann-Modellen“, S. 66.

³⁷ Hans Rudolf Zeller: „Hartmanns Concerto funebre und die Modifikation“, in: *Karl Amadeus Hartmann-Zyklus Nordrhein-Westfalen 1989/1990* [Programmbuch], hrsg. von Heinz-Klaus Metzger, München 1989, S. 106-119, hier: S. 106.

³⁸ Wöbs, „Die Partitur allein kennt die Fermate“, S. 106.

³⁹ Vgl. Titelblatt von: Hartmann, Karl Amadeus: *Musik der Trauer*, Partitur, Heidelberg: Süddeutscher Musikverlag 1949.

⁴⁰ Bram Gätjen u. a.: „Violine“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York u. a. 2016ff., veröffentlicht November 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-16dgawaya02fa.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/49511> [Letztes Abrufdatum: 03.03.2025].

⁴¹ Vgl. Burkhard Laugwitz: „Das Konzert war eine Demonstration. Louis Krasner und die Uraufführung von Bergs Violinkonzert“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 152/10 (1991), S. 4-10, hier: S. 7.

reagierte.⁴² Obwohl Berg in seinem Violinkonzert die Zwölftontechnik mit Reihenmischung anwendet,⁴³ gibt es einige musikalische Parallelen zum *Concerto funebre*. Genau wie Hartmann zitiert Berg präexistente Musik, durch die das Programm des Stückes, die Erinnerung an Manon Gropius, die im Alter von 18 Jahren an Kinderlähmung verstorbene Tochter von Alma Mahler, deutlich wird. Dabei erklingen die beiden Hauptthemen, die Kärntner Volksweise *A Vögele af'm Zwetschgn-bam* sowie der Bachchoral *Es ist genug*, nicht nur im Laufe des Stückes, sondern sind bereits in der Melodie der Grundreihe angelegt.⁴⁴ Eine Besonderheit innerhalb der Gattungstradition ist, dass sowohl Bergs als auch Hartmanns Werk mit einem Choral enden, wodurch zum Schluss nicht die Virtuosität des Soloinstruments, sondern das vokale, kollektive Moment im Vordergrund steht. Zudem ähneln sich die Violinkonzerte inhaltlich, da in beiden das Thema Trauer aufgegriffen wird. Als wesentlicher Unterschied lässt sich jedoch festhalten, dass in Bergs Werk der Tod eines Individuums verarbeitet wird, während im *Concerto funebre* die Trauer unbestimmt beziehungsweise universal bleibt.

Mit der Komposition einer Trauermusik griff Hartmann ein ebenso traditionsreiches Genre wie die Gattung des Violinkonzertes auf. Totenklage und Lamenti sind tief in der Menschheitsgeschichte verwurzelt:⁴⁵ „Wie auch in den anderen Künsten kreist die musikalische Trauer um das Phänomen des Todes in all seinen Aspekten, und wie dort [...] besteht hier neben der elementar anthropologischen Aufgabe, bei der Verlustbewältigung zu helfen, eine ästhetische.“⁴⁶ Dabei muss die Musik nicht zwingend in Verbindung mit dem Tod einer realen Person (ent-)stehen; die Trauer kann auch fiktiv sein. Im Laufe der Zeit etablierte sich ein musikalisches Trauer-Vokabular: Gewisse Topoi wie das Seufzermotiv, Tonarten wie g-Moll, Rhythmen wie der Trauermarsch oder Instrumente wie die Glocke symbolisieren Sehnsucht, Leid und Tod. Deshalb gibt es im Bereich der Instrumentalmusik, auch ohne einen die Affekte klar benennenden Gesangstext, eindeutige Beispiele für Trauermusik. Eine der musikhistorisch einflussreichsten Symphonien mit Trauerthematik ist dabei Beethovens *Eroica*, wobei verschiedene Theorien existieren, durch wessen Tod der mit „Marcia funebre“ überschriebene zweite Satz inspiriert wurde.⁴⁷ Neben der Übernahme und dem Einfluss traditioneller

⁴² Vgl. Grun, „Richard Strauss und Karl Amadeus Hartmann“, S. 255.

⁴³ Vgl. Thomas Ertelt: „Berg, Alban“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York u. a. 2016ff., veröffentlicht Juli 2018, <https://www-1mgg-2online-1com-16dgawavp0049.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/536191> [Letztes Abrufdatum: 03.03.2025]

⁴⁴ Vgl. Bram Gätjen u. a.: „Violine“.

⁴⁵ Vgl. Werner Braun u. Jürgen Hunkemöller: „Trauermusik“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York u. a. 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-16dgawan30366.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/11927> [Letztes Abrufdatum: 03.03.2025].

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Vgl. Rita Steblin: „Who Died? The Funeral March in Beethoven's ‚Eroica‘ Symphony“, in: *The Musical Quarterly* 89/1 (2006), S. 62-79, hier: S. 62.

Trauersymbole spielt auch Hartmanns spezifischer Wortschatz, geprägt von Verzweiflung und Protest, eine zentrale Rolle. Insbesondere die Elijahu-Chiffre am Schluss „kommt [...] der Kontextualisierung mit früheren Werken [wie *Simplicius Simplicissimus*] entsprechend, die Bedeutung eines Trauer- und Klagetopos zu.“⁴⁸

Die Qualität der Trauer in Hartmanns *Concerto funebre* unterscheidet sich deutlich von der musikhistorischen Tradition. Unabhängig davon, ob es sich um ein reales oder fiktives Verlusterlebnis handelt, ist Trauer normalerweise etwas Nachstehendes. Der Entstehungsprozess der Komposition begann jedoch bereits vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, weshalb die Trauer nicht allein Reaktion auf die gefallenen Opfer sein kann. Während Alban Bergs Violinkonzert der Betrauten zugeeignet ist, lautet die Widmung in Hartmanns Werk: „meinem lieben Sohn Richard“⁴⁹. Da Richard 1939 vier Jahre alt und kerngesund war, lässt sich insgesamt argumentieren, dass kein vergangenes Verlustereignis, sondern die bedrückende Zukunftsaussicht ursprünglicher Hintergrund von Hartmanns Komposition war.

Das *Concerto funebre* als Mahnmal gegen den Krieg

Schlachtgemälde, Siegessäule, Kriegerdenkmal – die europäische (Kunst-)Landschaft ist bis heute von nationalistischer Kriegsverherrlichung seit dem 18. Jahrhundert geprägt. Generell dienen Denkmäler, die an einen gewaltsamen Tod erinnern, auch der Identitätsfindung der überlebenden Betrachter.⁵⁰ Zugleich „ist [es] eine historische Erfahrung, die sich seit der Französischen Revolution abzeichnet, daß die Kriegerdenkmäler mit dem Aussterben der Stiftergenerationen ihre Emphase verlieren. [...] Der politische Kult vor den alten Kriegerdenkmälern versiegt, sobald die ehemals Überlebenden aussterben.“⁵¹ Entsprechend werden seit 1945, auch mit dem Wissen um den Ausgang beider Weltkriege, die alten Heroenbilder nicht länger (öffentlich) verehrt; stattdessen rückte kriegskritische beziehungsweise als solche gelesene Kunst in den Fokus der Rezeptionsgeschichte.

Eines der bekanntesten Beispiele für Antikriegskunst ist die Figurengruppe *Trauernde Eltern*, die von Käthe Kollwitz für den Soldatenfriedhof Roggeveld in Flandern zur Erinnerung an

⁴⁸ Vgl. Marie-Therese Hommes: „Wider das Vergessen“. Chiffrierte Botschaften in Karl Amadeus Hartmanns wiederentdeckter Schauspielmusik zu ‚Macbeth‘ von 1942“, in: *Die Musikforschung* 58/2 (2005), S. 151-174, hier: S. 167.

⁴⁹ Karl Amadeus Hartmann: *Concerto funebre*, Revidierte Fassung. Autograph A [1959], D-Mbs, Mus.ms. 12918.

⁵⁰ Vgl. Koselleck, Reinhart: „Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden“, in: *Identität*, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle (= Politik und Hermeneutik 8), München ²1996, S. 255-276, hier: S. 256.

⁵¹ Ebd., S. 274.

ihren im Ersten Weltkrieg gefallenen Sohn geschaffen wurde.⁵² Zwischen den knieenden Statuen klafft eine Lücke, die den Verlust des Kindes symbolisiert und der Trauer der Eltern Raum gibt. Als empfindsamer Gegensatz zum nationalistischen Pathos der Kriegerdenkmäler des Ersten und Zweiten Weltkrieges wurde eine vergrößerte Kopie des Grabdenkmals 1959 im Zentrum der ersten bundesweiten Gedenkstätte für die Gefallenen beider Weltkriege in Bonn platziert.⁵³ Auch die Figur *Der Gestürzte* von Wilhelm Lehmbruck wurde „[n]ach dem verlorenen Weltkrieg [...] zum Zeichen für einen sinnlosen Krieg.“⁵⁴ So wird in älteren Publikationen der Trauergestus des kriechenden, nackten Mannes mit abgebrochenen Schwert in der Hand betont.⁵⁵ Arie Hartog dagegen argumentiert, dass diese „Interpretation, [...] nicht vom Werk und dem Kontext seiner Entstehung, sondern vom Wissen um den Verlauf der Geschichte bestimmt wird.“⁵⁶ Wäre *Der Gestürzte*, wie von Lehmbruck 1915 beabsichtigt, auf dem Ehrenfriedhof in Duisburg aufgestellt worden, läge die Deutung des, wenn auch depressiven, Heldentodes näher als die der Niederlage.⁵⁷ Dagegen wurde „[d]ie Metaphysik des selbstverständlichen Opfers [...] durch eine Metaphysik des sinnlosen Opfers ersetzt“⁵⁸ und Lehmbruck, der unter Depressionen litt und sich 1919 schließlich umbrachte, wurde posthum zum „prophetischen Pazifisten [stilisiert]“⁵⁹.

Im Bereich der Literatur wurde der Roman *Im Westen nichts Neues* von Erich Maria Remarque nach seiner Veröffentlichung 1928 allgemein als kathartischer Befreiungsakt von Kriegstraumata bewertet⁶⁰ und avancierte „international zum Paradigma des Antikriegsromans [...], zum Symbol einer nicht partei-politisch, sondern humanistisch motivierten Kritik am Krieg.“⁶¹ Die Erzählung über den getriebenen Autoren, der sein Werk in wenigen Wochen ohne Korrektur niederschrieb, wurde Ende der 80er-Jahre entmystifiziert, als sich „ein Typoskript des Textes mit eigenhändigen Korrekturen Remarques [fand], die eindeutig auf eine Entschärfung der kriegskritischen Aussagen des Textes für die Erstpublikation [...]

⁵² Vgl. „Das Mahnmal ‚Trauernde Eltern‘“, auf der Website des Käthe Kollwitz Museums Köln, <https://www.kollwitz.de/trauernde-eltern> [Letztes Abrufdatum: 03.03.2025].

⁵³ Vgl. Ebd.

⁵⁴ Arie Hartog: „Die Metaphysik des Opfers. Bemerkungen zu Lehmbrucks Gestürztem“, in: *Wilhelm Lehmbruck*, hrsg. von Martina Rudloff und Dietrich Schubert, Bremen 2000, S. 163-184, hier: S. 168.

⁵⁵ Vgl. z. B. Dietrich Schubert: *Die Kunst Lehmbrucks. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage*, Worms 1990, S. 214 u. 228.

⁵⁶ Hartog: „Die Metaphysik des Opfers“, S. 163.

⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 164.

⁵⁸ Ebd., S. 168.

⁵⁹ Teresa Ende: *Wilhelm Lehmbruck. Geschlechterkonstruktionen in der Plastik*, Berlin 2015, S. 217.

⁶⁰ Vgl. Schneider, Thomas F.: „Wir passen nicht mehr in die Welt hinein“. Zur Entstehung und Publikation von Erich Maria Remarques ‚Im Westen nichts Neues‘, in: *Im Westen nichts Neues*, hrsg. von Thomas F. Schneider, Köln 2018, S. 296-325, hier: S. 297-298.

⁶¹ Schneider, „Wir passen nicht mehr in die Welt hinein“, S. 298.

hinweisen.“⁶² Wie Thomas F. Schneider ausführt, handelt es sich beim *Im Westen nichts Neues* um ein genau auf die Publikumserwartung hin konzipiertes Nachkriegswerk und nicht, wie zum Beispiel bei der Figurengruppe *Trauernde Eltern*, um ein nicht kommerzielles Kunstwerk zur persönlichen Trauerverarbeitung.⁶³ Insgesamt präsentiert sich das, was heute unter dem Begriff „Antikriegskunst“ geläufig ist, als eine uneinheitliche Menge von Werken, die aus verschiedenen Absichten und mit unterschiedlichen Mitteln geschaffen wurden. Auffällig ist jedoch, dass die Zuschreibung seitens der Rezipienten häufig aufgrund der darin ausgedrückten oder hineingelesenen persönlichen Trauer des jeweiligen „überlebenden“ Künstlers erfolgt.

In den Zwischenkriegsjahren kam Hartmann nicht nur durch seine linksorientierte, künstlerisch aktive Familie in Kontakt mit aktuellen, möglicherweise kriegskritischen Kunstwerken, sondern auch durch die Veranstaltungen, die er ab 1928 für den Künstlerverein *die juryfreien* organisierte.⁶⁴ Dabei hegte er seit seiner Jugend und nicht zuletzt wegen der engen Beziehung zu seinem Bruder, dem Künstler Adolf Hartmann, eine gewisse „Doppelaaffinität“ zu Musik und Malerei.⁶⁵ In einem Brief an Hans Hartung am 10. Juli 1958 betonte Hartmann seine Überzeugung, dass zwischen den verschiedenen Künsten eine enge Verbindung existiert:

„Seit ungefähr einem Jahr [...] gehen meine Versuche dahin, zu beweisen, dass ein enger Zusammenhang der Künste zueinander besteht – in der Malerei, der Plastik, der Musik und auch der Dichtung – und dass es, wie ich mit Bestimmtheit glaube, gewisse Symptome gibt, die die einzelnen Künste zueinander verbinden. Gerade bei der abstrakten Malerei gibt es ständig wiederkehrende Formen, die ich ausgesprochen musikalisch empfinde.“⁶⁶

Diese Überzeugung setzte Hartmann auch in der Praxis um: In den Programmheften der *Musica viva* wurde die Verbindung zwischen Musik und Bildender Kunst beispielsweise durch die individuelle Umschlagsgestaltung, ab 1958 stets Sonderanfertigungen, bewusst hervorgehoben.⁶⁷ Vor diesem Hintergrund liegt ein Vergleich des *Concerto funebre* mit anderen während der Kriegszeit entstandenen, auch nicht musikalischen Werken nahe – obwohl es aus dem Bereich der Exilkunst sowie in der Nachkriegszeit zahlreiche Beispiele für andere Antikriegskompositionen gibt, wie etwa Arnold Schönbergs *Der Überlebende aus Warschau* (1947).

⁶² Schneider, „Wir passen nicht mehr in die Welt hinein“, S. 298.

⁶³ Vgl. Ebd., S. 299.

⁶⁴ Vgl. Wöbs, „Die Partitur allein kennt die Fermate“, S. 31-33.

⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 109-110.

⁶⁶ Brief von K. A. Hartmann an H. Hartung vom 10.7.1958, zitiert nach: Wöbs, „Die Partitur allein kennt die Fermate“, S. 110.

⁶⁷ Vgl. Gott dang, Andrea: „Die Programmhefte der Musica viva im Spiegel der Diskussion um moderne Malerei nach 1945“, in: *Karl Amadeus Hartmann. Komponist zwischen den Fronten und zwischen den Zeiten*, hrsg. von Inga Mai Groote u. Hartmut Schick, Tutzing 2010, S. 203-228, hier: S. 206-208.

Für Hartmann, der während des Ersten Weltkriegs aufgewachsen war, bedeutete Krieg „das furchtbarste aller Verbrechen“⁶⁸. Um dem Kriegsdienst zu entkommen, imitierte er vor der zweimaligen Musterung medikamentös einen Herzfehler; vor der dritten Musterung wurde er ärztlich für kriegsuntauglich erklärt.⁶⁹ Trotz seiner körperlichen sowie geistigen Verweigerung gegenüber NS-Deutschland nahm Hartmann einen Kompositionsauftrag für die Schauspielmusik zu Shakespeares *Macbeth* am Bayerischen Staatsschauspiel in der Spielzeit 1941/42 an, um den notwendigen offiziellen Nachweis seiner Berufstätigkeit zu erbringen. Jedoch konnte er durch die Gattungswahl als Komponist gewissermaßen unter dem Radar bleiben: So steht nicht die Musik, sondern das Bühnengeschehen im Zentrum der Aufführung. Zudem äußerte er auch in diesem einzigen zur öffentlichen Aufführung in NS-Deutschland bestimmten Werk mittels musikalischer Zitate von *Simplicius Simplicissimus* und *Elijah hanavi* deutliche Kritik am NS-Staat.⁷⁰ Wie Andreas Jaschinski beschreibt, strebte Hartmann in der Nachkriegszeit an, „die Expressivität seiner Tonsprache noch stärker zu differenzieren, aber auch von direkten außermusikalischen Bezügen freizuhalten.“⁷¹ Dennoch behielten seine Widerstandswerke aus der NS-Zeit ihre politische Gültigkeit: So blieben in der überarbeiteten Fassung des *Concerto funebre* Hussitenchoral, proletarischer Trauermarsch und Elijahu-Chiffre bestehen.

Während der NS-Zeit wurde Hartmanns *Musik der Trauer* nur ein einziges Mal im Jahr 1940 unter der Leitung von Ernst Klug im schweizerischen Sankt Gallen aufgeführt. Obwohl in der zeitgenössischen Kritik die zeitliche Bedingtheit der kompositorischen Mittel angesprochen wird, scheint der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges als entstehungsgeschichtlich und programmatisch maßgebliches Ereignis nicht für das gesamte Publikum offensichtlich gewesen zu sein. So heißt es in einer Besprechung der Uraufführung: „Die orchestralen Klangfarben dieser Trauermusik verraten den werdenden Meister einer zeitbedingt herben musikalischen Palette, die mit brennenden Tönen und rhythmisch klaren Konturen ein gültiges Tongemälde unserer problematischen Innenwelt zu entwerfen sucht.“⁷²

Hartmanns *Musik der Trauer* war das letzte seiner Werke, das während der NS-Zeit öffentlich aufgeführt wurde, und zugleich das erste, das nach dem Zweiten Weltkrieg im Rahmen eines

⁶⁸ Hartmann, „Autobiographische Skizze“, S. 15.

⁶⁹ Vgl. Gespräch mit Richard Hartmann, in: *Karl Amadeus Hartmann. Zeitzeugen und Dokumente zum 100. Geburtstag des Komponisten*, hrsg. von Barbara Haas, Wilhelmshaven 2004, S. 39.

⁷⁰ Vgl. Hommes, „Wider das Vergessen“, S. 164-166.

⁷¹ Andreas Jaschinski: „Zur kompositorischen Konzeption Karl Amadeus Hartmanns am Beispiel des *Concerto funebre* und der 8. Symphonie“, in: *Karl Amadeus Hartmann-Zyklus Nordrhein-Westfalen 1989/1990* [Programmbuch], hrsg. von Heinz-Klaus Metzger, München 1989, S. 90-101, hier: S. 90.

⁷² R. O.: „Musikalische Uraufführungen in St. Gallen“, in: *Der Bund*, Morgenausgabe vom 08. März 1940 (Nr. 114), S. 3.

Konzertes präsentiert wurde.⁷³ So stand es am 21. Oktober 1945 auf dem zweiten Programm von Hartmanns neugegründeter Konzertreihe, der späteren *musica viva*, „ein aus heutiger Sicht singuläres periodisches Konzertereignis [...] mit bis dato durch das NS-Regime verfemter und als ‚entartet‘ verbalstigmatisierter Musik“⁷⁴. Diese Aufführung, die in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum Kriegsende stattfand, legte den Grundstein für das jetztzeitliche Verständnis des Werkes als Reaktion auf den Kriegsausbruch. Indem das *Concerto funebre* kein beliebiges Repertoirestück ist, sondern auch bei Gedenkveranstaltungen zum Zweiten Weltkrieg⁷⁵ gespielt wird, besitzt es heutzutage den Rezeptionsstatus eines Antikriegsdenkmals.

Das persönliche Leid, das die Rezeptionsgeschichte der Werke von Kollwitz, Lehmbruck und Remarque prägt, spiegelt sich auch in Hartmanns *Musik der Trauer* wider. In dem eingangs zitierten Brief, in dem Hartmann den Beginn seiner Skizzenarbeit ankündigt, heißt es: „Alles ist sehr traurig – alles verendet sich immer in Dunkel, selbst die Sonne will alles versengen, immer gleich Sterben – oh Gott ist das Leben schwer – Traurigkeit – Traurigkeit – Traurigkeit, meine einzige Wonne.“⁷⁶ Für die Einordnung des *Concerto funebre* als Antikriegsdenkmal ist es jedoch entscheidend, das Werk nicht ausschließlich als Ausdruck individueller Verzweiflung zu begreifen, sondern auch als Mahnung. Ähnlich wie die unbestimmten Züge von Lehmbrucks *Der Gestürzte* verweist die nicht klar gerichtete Trauer des *Concerto funebre* – im Gegensatz zu Bergs *Violinkonzert* – auf die Möglichkeit, persönliches Leid in eine universelle Erfahrung zu überführen. Am Anfang und Ende des Werkes treten durch die Choräle das Gemeinsame und Verbindende hervor: eine Öffnung hin zu einer kollektiven Erfahrung. Die eng mit dem Beginn des Zweiten Weltkrieges verknüpfte Entstehungsgeschichte und die Widmung an Hartmanns Sohn weisen zugleich in die Zukunft. So bleibt das *Concerto funebre* bis heute eindringliche Warnung vor Faschismus und Krieg.

⁷³ Vgl. Wöbs, „Die Partitur allein kennt die Fermate“, S. 106.

⁷⁴ Ebd., „Die Partitur allein kennt die Fermate“, S. 89.

⁷⁵ So stand das *Concerto funebre* z. B. auf dem Programm des Konzertes zum 75. Jahrestag des Endes des Zweiten Weltkrieges in Europa vom Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin am 07.05.2020, vgl.: „Konzert zum 75. Jahrestag des Endes des Zweiten Weltkrieges in Europa“, Programmheft vom 14.05.2020 auf der Website des RSB, https://www.rsb-online.de/wp-content/uploads/Programmheft-RSB-14.05.2020-Nikodijevic_Hartmann_Schostakowitsch.pdf [Letztes Abrufdatum: 03.03.2025].

⁷⁶ Brief von Karl Amadeus Hartmann an Elisabeth Hartmann, München, 16.06.1939 (KAHG).

Literatur- und Quellenverzeichnis

Forschungsliteratur

- Braun, Werner u. Hunkemöller, Jürgen: „Trauermusik“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York u. a. 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-16dgawan30366.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/11927> [Letztes Abrufdatum: 03.03.2025]
- Baur, Vera: „Die ‚Leningrader‘ - Überzeitliche Anklage“, Textbeitrag auf der Website von BR Klassik, letzter Stand: 10.02.2016, <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/schostakowitsch-leningrader-siebte-symphonie-100.html> [Letztes Abrufdatum: 03.03.2025]
- Burkhardt, Otto Paul: „Inmitten der Katastrophe. Sinfonien im und über den Zweiten Weltkrieg - Komponisten zwischen Propaganda und Momento“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 182/1 (2021), S. 46-49
- Dibelius, Ulrich: „Künstlerische Konsequenzen aus biographischen Konditionen. Das Wechselspiel von Zwang und Freiheit in Hartmanns Komponieren“, in: *Karl Amadeus Hartmann. Komponist zwischen den Fronten und zwischen den Zeiten*, hrsg. von Inga Mai Groote u. Hartmut Schick, Tutzing 2010, S. 175-184
- Ende, Teresa: *Wilhelm Lehmbruck. Geschlechterkonstruktionen in der Plastik*, Berlin 2015
- Ertelt, Thomas: „Berg, Alban“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York u. a. 2016ff., veröffentlicht Juli 2018, <https://www-1mgg-2online-1com-16dgawavp0049.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/536191> [Letztes Abrufdatum: 03.03.2025]
- Gätjen, Bram u. a.: „Violine“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York u. a. 2016ff., veröffentlicht November 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-16dgawaya02fa.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/49511> [Letztes Abrufdatum: 03.03.2025]
- Gott dang, Andrea: „Die Programmhefte der Musica viva im Spiegel der Diskussion um moderne Malerei nach 1945“, in: *Karl Amadeus Hartmann. Komponist zwischen den Fronten und zwischen den Zeiten*, hrsg. von Inga Mai Groote u. Hartmut Schick, Tutzing 2010, S. 203-228
- Grun, Constantin: „Richard Strauss und Karl Amadeus Hartmann. Zwei Münchner zwischen Krieg und Frieden“, in: *Die Musikforschung* 62/3 (2009), S. 251-261

- Hartog, Arie: „Die Metaphysik des Opfers. Bemerkungen zu Lehmbrucks Gestürztem“, in: *Wilhelm Lehmbruck*, hrsg. von Martina Rudloff und Dietrich Schubert, Bremen 2000, S. 163-184
- Heister, Hanns-Werner, „Politische Musik“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, u. a. 2016ff., veröffentlicht Juni 2019, <https://www-1mgg-2online-1com-16dgawamk0222.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/51295> [Letztes Abrufdatum: 03.03.2025]
- Heister, Hanns-Werner: „Zur Semantik von Hartmanns Musik. Ergebnisse, Fragen, Forschungsaufgaben“, in: *Karl Amadeus Hartmann. Komponist zwischen den Fronten und zwischen den Zeiten*, hrsg. von Inga Mai Groote u. Hartmut Schick, Tutzing 2010, S. 229-270
- Hommes, Marie-Therese: „‘Wider das Vergessen‘. Chiffrierte Botschaften in Karl Amadeus Hartmanns wiederentdeckter Schauspielmusik zu ‚Macbeth‘ von 1942“, in: *Die Musikforschung* 58/2 (2005), S. 151-174
- Jaschinski, Andreas: *Karl Amadeus Hartmann. Symphonische Tradition und ihre Auflösung*, München u. Salzburg 1982
- Jaschinski, Andreas: „Zur kompositorischen Konzeption Karl Amadeus Hartmanns am Beispiel des Concerto funebre und der 8. Symphonie“, in: *Karl Amadeus Hartmann-Zyklus Nordrhein-Westfalen 1989/1990* [Programmbuch], hrsg. von Heinz-Klaus Metzger, München 1989, S. 90-101
- Jaschinski, Andreas u. Heister, Hanns-Werner: „Hartmann, Karl Amadeus“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York u. a. 2016ff., veröffentlicht Oktober 2017, <https://www-1mgg-2online-1com-16dgawan30366.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/394102> [Letztes Abrufdatum: 03.03.2025]
- Koselleck, Reinhart: „Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden“, in: *Identität*, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle (= Politik und Hermeneutik 8), München ²1996, S. 255-276
- Laugwitz, Burkhard: „Das Konzert war eine Demonstration. Louis Krasner und die Uraufführung von Bergs Violinkonzert“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 152/10 (1991), S. 4-10
- Schneider, Thomas F.: „„Wir passen nicht mehr in die Welt hinein“. Zur Entstehung und Publikation von Erich Maria Remarques ‚Im Westen nichts Neues‘“, in: *Im Westen nichts Neues*, hrsg. von Thomas F. Schneider, Köln ¹²2018, S. 296-325

Schubert, Dietrich: *Die Kunst Lehmbrucks. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage*, Worms 1990

Steblyn, Rita: „Who Died? The Funeral March in Beethoven's ‚Eroica‘ Symphony“, in: *The Musical Quarterly* 89/1 (2006), S. 62-79

Wöbs, Raphael Günter Wolfgang: „*Die Partitur allein kennt die Fermate*“ - Dimensionen einer politischen Theorie der Ästhetik auf Grundlage des Handlungsbegriffs bei Hannah Arendt durchgeführt anhand des biographischen Vorwurfs und kompositorischer Modelle von Karl Amadeus Hartmann, Inaugural-Dissertation in der Fakultät Pädagogik, Philosophie, Psychologie der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, vorgelegt am 10. Oktober 2003

Zeller, Hans Rudolf: „Hartmanns Concerto funebre und die Modifikation“, in: *Karl Amadeus Hartmann-Zyklus Nordrhein-Westfalen 1989/1990* [Programmbuch], hrsg. von Heinz-Klaus Metzger, München 1989, S. 106-119

„Zu den vier Hartmann-Modellen. Ein Gespräch zwischen Eberhard Kloke, Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn“, in: *Karl Amadeus Hartmann-Zyklus Nordrhein-Westfalen 1989/1990* [Programmbuch], hrsg. von Heinz-Klaus Metzger, München 1989, S. 60-66

Internetquellen

„Das Mahnmal ‚Trauernde Eltern‘“, auf der Website des Käthe Kollwitz Museums Köln, <https://www.kollwitz.de/trauernde-eltern> [Letztes Abrufdatum: 03.03.2025]

„Kirill Petrenko und Patricia Kopatchinskaja im Gespräch mit Cornelia Gartemann“, in: *Digital Concert Hall* (2021), <https://www.digitalconcerthall.com/de/interview/53774-3> [Letztes Abrufdatum: 03.03.2025]

„Konzert zum 75. Jahrestag des Endes des Zweiten Weltkrieges in Europa“, Programmheft vom 14.05.2020 auf der Website des RSB, https://www.rsb-online.de/wp-content/uploads/Programmheft-RSB-14.05.2020-Nikodijevic_Hartmann_Schostakowitsch.pdf [Letztes Abrufdatum: 03.03.2025]

„KZ Dachau 1933-1945“, auf der Website der KZ-Gedenkstätte Dachau, <https://www.kz-gedenkstaette-dachau.de/historischer-ort/kz-dachau-1933-1945/> [Letztes Abrufdatum: 03.03.2025]

„Miserae Symphonische Dichtung für grosses Orchester“, Eintrag auf der Website *Karl Amadeus Hartmann – Center*, <https://www.hartmann-gesellschaft.de/dokument-leben-werk/miserae-symphonische-dichtung-fuer-grosses-orchester/> [Letztes Abrufdatum: 03.03.2025]

„Sonate ‚27. April 1945‘ für Klavier“, Eintrag auf der Website *Karl Amadeus Hartmann – Center*, <https://www.hartmann-gesellschaft.de/dokument-leben-werk/sonate-27-april-1945-fuer-klavier-3/> [Letztes Abrufdatum: 03.03.2025]

Musikalien

Hartmann, Karl Amadeus: *Concerto funebre*, Revidierte Fassung. Autograph A [1959], D-Mbs, Mus.ms. 12918

Hartmann, Karl Amadeus: *Musik der Trauer*, Partitur, Heidelberg: Süddeutscher Musikverlag 1949

Textquellen

Brief von Karl Amadeus Hartmann an Elisabeth Hartmann, München, 16.06.1939 (Karl Amadeus Hartmann-Gesellschaft)

Brief von Karl Amadeus Hartmann an Elisabeth Hartmann, Winterthur, 06.11.1939 (Karl Amadeus Hartmann-Gesellschaft)

Hartmann, Karl Amadeus: „Autobiographische Skizze“, in: *Karl Amadeus Hartmann-Zyklus Nordrhein-Westfalen 1989/1990* [Programmbuch], hrsg. von Heinz-Klaus Metzger, München 1989, S. 13-17

Hartmann, Karl Amadeus: „Concerto funebre“, in: *Karl Amadeus Hartmann. Kleine Schriften*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz 1965, S. 53-55

R. O.: „Musikalische Uraufführungen in St. Gallen“, in: *Der Bund*, Morgenausgabe vom 08. März 1940 (Nr. 114), S. 3