

Klage – Anklage – Gegenaktion

Auf den Spuren von Karl Amadeus Hartmanns musikalischem Widerstand

Karl Amadeus Hartmann (1905 – 1963) ist, neben Schostakowitsch, der wohl wirkmächtigste Symphoniker in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Mit seiner ganz eigenen, unverwechselbaren Klangsprache gilt er als Vollender der großen Traditionsreihe Beethoven – Brahms – Bruckner – Mahler. Der Schweizer Komponist Rolf Liebermann, vormals Intendant der Staatsoper Hamburg und der Pariser Oper, konstatierte 1995: *„Ich halte Karl Amadeus Hartmann für den bedeutendsten Symphoniker seit Gustav Mahler. Niemand in diesem Jahrhundert kann sich an Tiefe der Empfindung, an Ehrlichkeit des Ausdrucks und an Reichtum der Einfälle mit ihm vergleichen.“*¹

In der Musikwelt wird Hartmann aber auch als der deutsche antifaschistische Komponist schlechthin wahrgenommen. Er betätigte sich nicht nur aktiv in Widerstandskreisen und stand jüdischen Mitbürgern helfend zur Seite, sondern bezog in seiner Musik laut und allgemein verständlich Stellung. In seinen Kompositionen versuchte Hartmann, die Botschaft von grenzenloser, von politischen Systemen unabhängiger Humanität nach außen zu tragen. Er verstand dieses „Bekenntnis“ bewusst als „Gegenaktion“.² Dabei verwendete er zum einen Musik- und Textfragmente verfemter und verbotener Künstler; so zitierte er z. B. Komponisten, deren Musik im Nazi-Deutschland als „entartete Kunst“ diskreditiert wurde; stellvertretend seien Béla Bart k, Zoltan Kod ly und Igor Strawinsky genannt. Auch (verbotene) Lieder der sozialistischen Arbeiterbewegung, etwa „Brüder, zur Sonne, zur Freiheit“, „Die Internationale“ oder „Unsterbliche Opfer“, werden ganz bewusst in den musikalischen Kontext integriert und deren historischer Hintergrund und Intention assimiliert. Zum anderen greift Hartmann auf jüdische Melodien zurück, die sich als Klage- und Anklagechiffren erheben.

Karl Amadeus Hartmann galt zu Beginn der 1930er Jahre als „aufgehender Stern am Komponistenhimmel“. Gleichwohl verweigerte er sich rigoros jeglicher Vereinnahmung durch das totalitäre Regime in Deutschland und zog sich in die „innere Emigration“ zurück, während er gleichzeitig im Ausland umso beredter zu sprechen versuchte und tatsächlich als Symbol für ein „anderes Deutschland“ – das Kultur und Humanismus gegen Barbarei setzte – wahrgenommen wurde. Hans Werner Henze drückte dies in einer postumen Laudatio 1980 mit folgenden Worten aus:

*„Die Niederschrift seiner Opera hatte für Hartmann etwas von subversiven Handlungen, wie das Verfassen von Flugblättern oder das Abhalten unerlaubter Versammlungen. Es ist ja so, dass diese Werke einen deutlich vernehmbaren Ton enthalten, der sich in allem (...) von dem unterscheidet, was damals öffentlich aufgeführt wurde. Dieser Ton ist antifaschistisch und humanitär, auch humanistisch und weltoffen. (...) Die Musik Hartmanns wird von der Solidarität mit den unter dem nazifaschistischen Terror leidenden Völkern bestimmt und von der Auffassung, dass Musik moralische Aufgaben hat und dass neue Musik erfunden wird durch gesellschaftliche Forderungen an sie, fortschrittliche Forderungen und nicht restaurativ-affirmative.“*³

¹ Liebermanns Beitrag in: Ulm (Hg) 1995, S. 28.

² Hartmann 1965, S. 12; „In diesem Jahr erkannte ich, dass es notwendig sei, ein Bekenntnis abzulegen, nicht aus Verzweiflung und Angst vor jener Macht, sondern als Gegenaktion.“

³ Henze 1980, S. 12.

So verwundert es nicht, dass die amerikanische Militärregierung in Person eines gewissen Arthur C. Vogel am 15. Juni 1945 in einem Gutachten über den Komponisten zu folgender Aussage fand: „*He is a man of the utmost integrity and possesses a musical outlook which is astonishingly sound and fresh. He would welcome, and both Lt. Van Loon and I believe him to be the outstanding candidate, the job of musical director of Radio Munich. Personally he is a forceful enough person to represent our policy among the musicians (...). From the artistic view he possesses a fresh and alert outlook which will dispel all the gloom and monotony which has haunted the musical programs of the Reichsrundfunk for the past twelve years. I can't conceive of a better combinations of qualities to handle the radio job.*“⁴

Diesen „radio job“ lehnte Hartmann allerdings ebenso ab wie das ihm angetragene Amt des Intendanten der Bayerischen Staatsoper. Stattdessen verfolgte er eigene Pläne und gründete im Herbst 1945 eine Serie mit Konzerten zeitgenössischer Musik: Der 24. September 1945 markiert den Beginn der „musica viva“, der weltweit erfolgreichsten, bis heute existierenden Konzertreihe für zeitgenössische Musik. Es gelang Hartmann, „*im anschließenden Winter 1945/46 bereits zehn Konzerte mit neuerer Musik zu arrangieren, dies gegen schier unüberwindliche Schwierigkeiten.*“⁵ Schon bald entwickelte er weiterführende Pläne, um den Matineen mehr Bedeutung zu verschaffen; 1947 konnte er neben dem Bayerischen Staatsorchester unter Georg Solti auch das „Städtische Philharmonische Orchester“ (die nachmaligen „Münchner Philharmoniker“) unter ihrem damaligen GMD Hans Rosbaud zur Mitwirkung gewinnen. Um langfristige Verbreitung und größere Strahlkraft zu sichern, kooperierte Hartmann ab der Saison 1948/49 mit „Radio München“ (dem späteren „Bayerischen Rundfunk“) sowie ab 1949 mit dem neu gegründeten Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Kunst als Einheit betrachtend, bezog er von Beginn an Literatur, Theater und Malerei in die Programme mit ein – so, wie er es als Leiter der Konzertreihe der Münchner Künstlervereinigung „Die Juryfreien“ bereits Ende der 1920er Jahre erstmals versucht hatte. In Kooperation mit dem Bühnenbildner Helmut Jürgens wurden die musica viva-Plakate in einer Weise gestaltet, die ästhetische Maßstäbe setzte.

Bildende Kunst fand auch über die Programmhefte Eingang in die Konzertreihe. Als ingenieuser Netzwerker bat Hartmann diverse Künstler, für jedes Konzertprogramm ein individuell abgestimmtes Kunstwerk zu schaffen. Namhafte Persönlichkeiten folgten dieser Bitte, darunter Rupprecht Geiger, Emilio Vedova, Joan Mirò, Jean Cocteau, Alexander Calder, Emilio Greco, Georges Mathieu, Marino Marini, Le Corbusier, André Masson, Alberto Viani, Karl Hartung, Antonio Saura, Nathalie Gontscharowa und Fritz Winter.

An die Auswahl der Komponisten und Interpreten legte Hartmann höchste Maßstäbe an, achtete aber stets darauf, Werke der jüngeren Komponistengeneration, wie etwa Henze, Boulez, Ligeti, Nono oder Stockhausen in den Konzertprogrammen mit Werken so genannter „moderner Klassiker“ zu kombinieren. Als Interpreten gewann er etablierte Persönlichkeiten wie Erich Kleiber, Igor Strawinsky, Eugene Ormandy, Dmitri Mitropoulos, Clara Haskil oder Lotte Lenya, engagierte aber ebenso junge Künstler wie Lorin Maazel, Zubin Mehta oder Pierre Boulez, deren künstlerische Entwicklung als Interpreten er entschieden und mit väterlicher Fürsorge förderte. So entstand vor den Augen und Ohren der Zuhörer ein Kaleidoskop nicht nur der Kunststile, sondern auch der unterschiedlichen Denkweisen und der Möglichkeiten des Lebens. Es erstaunt nicht, dass bei solcher Fülle an Inspiration und Innovation schon nach wenigen Jahren sämtliche Konzertveranstaltungen der Saison grundsätzlich ausverkauft waren.

Hartmann war der Auffassung, dass künstlerische Anstrengung nicht von geistig-moralischer Emanzipation zu trennen sei, und er hatte es verstanden, seine persönliche Haltung zur

⁴ Zitiert in: Haas 2004, S. 61.

⁵ Schmidt-Garre 1980, S. 101.

allgemeinen Überzeugung werden zu lassen. Günter Bialas resümierte: „Die musica viva-Konzerte waren zum Treffpunkt aller kulturinteressierten Münchner geworden. Sie haben das Publikum verändert und aus dem konservativen, allem Neuen gegenüber skeptischen Hörer einen neugierigen gemacht. (...) Nur unter dieser Voraussetzung konnte Hans Werner Henzes Münchener Biennale ein so großer Erfolg werden.“⁶ Wolf Wondratschek Diktum, er verdanke der musica viva alles, was mit der Musik der Gegenwart zu tun habe, unterstreicht dies sehr plastisch.⁷ Der derzeitige Künstlerische Leiter der musica viva und Intendant des Musikfests Berlin, Winrich Hopp, spricht von *Neuvermessungen des musikalischen Kosmos*, die Hartmann vorgenommen habe:

„Sowohl der Komponist als auch der Programmacher Hartmann haben in weit gesteckten Horizonten gedacht. (...) Mir scheint, dass sowohl die Werke Hartmanns als auch die von ihm gegründete und geleitete musica viva-Reihe aus denselben Holz geschnitzt, vom selben künstlerischen Geist durchdrungen sind. Mit einem Unterschied freilich: Hat der Komponist Hartmann sich selbst in seinem Œuvre ganz und kompromisslos in Position gebracht, so ist er in den musica viva-Konzerten zugunsten der Werke seiner Zeitgenossen in den Hintergrund zurückgetreten, zu denen er sich als Programmacher auch dann bekannte, wenn deren Sprache die seine nicht mehr war.“⁸

„Early warning“

In Christa Wolfs Erzählung *Kassandra* (1983) ist der bemerkenswerte Satz zu lesen: „Wann Krieg beginnt, das kann man wissen, aber wann beginnt der Vorkrieg? Falls es da Regeln gäbe, müsste man sie weitersagen.“⁹ Die heutige Entwicklungs-, Konflikt- und Friedensforschung rückt bei der Betrachtung von Hartmanns Person und Werk den Begriff „early warning“ in den Fokus: Man versteht darunter die Fähigkeit, noch nicht offenkundige gesellschaftliche (Fehl-) Entwicklungen wahrzunehmen, ihre eventuell verhängnisvolle Dynamik aufzuspüren und diese in der Kunst allgemeingültig zu thematisieren. Diese Fähigkeit legte Hartmann beispielhaft an den Tag. Seit Ende der zwanziger Jahre machte er in Wort und Ton unmissverständlich deutlich, dass Nationalsozialismus Unfreiheit bedeute und zwangsläufig in das größte Übel, den Krieg, münden würde. Der Literatur- und Theaterkritiker Karl Heinz Ruppel formulierte: „Er war der geborene Non-Konformist, wenn er seine freiheitliche und humanitäre Gesinnung von irgendwoher bedroht sah. (...) Er litt unsäglich an der Zeit, an der Verwahrlosung und Achtung aller Humanität, an ihrer Verlogenheit, ihrer Brutalität. Er sah, wohin der Weg ging.“¹⁰ Hartmann dokumentiert dies in besonderer Weise noch in seinen letzten Lebensjahren, etwa durch seine Mitwirkung an der Gemeinschaftskomposition „*Jüdische Chronik*“ (1960/61), die Komponisten aus Ost- und Westdeutschland zusammenführte, oder auch durch sein letztes Werk, der „*Gesangsszene*“ für Bariton und Orchester (1963): In erschreckend aktuell anmutenden Bildern vermittelt Hartmann eine apokalyptische Vision über das Ende einer sich rauschhaft in eine Todesspirale hinein bewegende Zivilisation.¹¹

Wie wichtig Karl Amadeus Hartmann die zeitdiagnostische Aufgabe von Komponisten in der Gesellschaft war, verdeutlicht auch eine Postkarte aus dem Jahr 1955. Als Lehrer- wie auch

⁶ Bialas 1995, S. 20.

⁷ Wondratschek 1995, S. 221.

⁸ Hopp 2013, S. 48.

⁹ Wolf 2011, S. 71.

¹⁰ Ruppel 1977, Booklet Rückseite.

¹¹ Um dieses außergewöhnliche Zeichen in seiner Tragweite bewerten zu können, erinnere man sich daran, dass der vielzitierte Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit erst 1972 erschien (vgl. Meadows 1972) und lange Zeit mit erheblicher Skepsis rezipiert wurde.

als Vaterfigur einer ganzen Komponistengeneration schreibt er dem jungen Luigi Nono in dessen kompositorisches Stammbuch: „*Dein Stück soll virtuos, effektiv, kühn, avantgardistisch, heute, seherisch sein.*“¹² Dieser Impuls lässt sich auch als stete Aufforderung an zukünftige Generationen lesen, als Norm für Musik seismographischer Qualität und für Kompositionen, die schon in der Gegenwart Zukunft erinnern lassen.

Klage – Anklage – Gegenaktion (Gegenkultur)

Wenn man sich mit Karl Amadeus Hartmanns Œuvre beschäftigt, so fühlt man sich an eine Aussage Arnold Schönbergs erinnert, die ohne Abstriche auf den Komponisten Hartmann übertragbar ist:

*„Kunst ist der Notschrei jener, die an sich das Schicksal der Menschheit erleben. Die nicht mit ihm sich abfinden, sondern sich mit ihm auseinandersetzen. Die nicht stumpf den Motor ‚dunkle Mächte‘ bedienen, sondern sich ins laufende Rad stürzen, um die Konstruktion zu begreifen. Die nicht die Augen abwenden, um sich vor Emotionen zu behüten, sondern sie aufreißen, um anzugehn, was angegangen werden muss. Die aber oft die Augen schließen, um wahrzunehmen, was die Sinne nicht vermitteln, um innen zu schauen, was nur scheinbar außen vorgeht. Und innen, in ihnen, ist die Bewegung der Welt; nach außen dringt nur der Widerhall: das Kunstwerk.“*¹³

Die abgründige Bewegung der Welt politisch-gesellschaftskritisch wahrzunehmen und zu erkennen, diese Wahrnehmung zu verarbeiten und in einem Kunstwerk, dem zitierten Notschrei, nicht also vordergründig, sondern künstlerisch-kunstvoll Ausdruck zu verleihen – das war Karl Amadeus Hartmanns kompositorisches Ethos. Das Werk, so Hartmann, *„braucht nicht verstanden zu werden in seinem Aufbau oder seiner Technik, sondern es soll verstanden werden in seinem Sinngehalt, der gleichwohl verbal nicht immer formuliert werden kann. Das Werk drückt einen Sachverhalt von so großer Allgemeinheit aus, dass die Wort- und Begriffsraaster zu klein dafür sind und noch sich ihm gegenüber als blind und stumpf erweisen.“*¹⁴

Ausdrucksstarke Trauerarbeit dokumentiert sich in Hartmanns Werk: Trauergesten, Niedergedrücktheit, Seufzerfiguren, gleichzeitig aber auch unerwartete Erregungen, Explosionen, scharfe Akzentuierungen – und dazwischengeschoben gelegentliche verhaltene Lichtblicke. Solche Klage setzt in Hartmanns Werk nicht erst 1945 ein, angesichts der allseits unübersehbaren Katastrophe, sondern – ex ante - bereits 1933. Hartmann war damals 28 Jahre alt.

Für Karl Amadeus Hartmann war Trauerarbeit allerdings nicht nur Klage, sondern auch Anklage. Bereits im *1. Streichquartett* – entstanden unmittelbar nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Jahr 1933 – ist der Gestus der Hoffnungslosigkeit unüberhörbar, sie wird, ebenso unmissverständlich, konterkariert durch Aufbegehren, Protest, ja Wut. Bereits in diesem Frühwerk ist hörbar, was auch spätere Werke Hartmanns kennzeichnen wird: harte Schnitte, schroffe Kontraste, polare Kräfte, eine insgesamt dramatische Gestik, die sich dem Hörer unmittelbar erschließt. Die Musik offenbart ein Spiel der Energien. Sie sind zunächst positiv aufgeladen, fast spielerisch heiter, ehe sie aufbegehren, ernster werden und ihr

¹² Hartmann 1955.

¹³ Brinkmann 2000, S. 35.

¹⁴ Hartmann 1965, S. 43.

Aggressionspotenzial entfalten. Auf diese Weise wird Anklage augen- und ohrenfällig erfahrbar.

„*Eliyahu hanavi*“: *Auf den Spuren einer jüdischen Melodie im Werk Karl Amadeus Hartmanns*

Wie oben gesagt, versuchte Hartmann während der Jahre des Nationalsozialismus in jeder Komposition, durch stetiges Einbeziehen von jüdischen Melodien sowie von Musik- und Textzitaten verfemter und verbotener Künstler seine Botschaft grenzenloser, von politischen Systemen unabhängiger Humanität nach außen zu tragen.

Eine zentrale Bedeutung kommt dabei dem jüdischen Volkslied *Eliyahu hanavi* zu, auf das er in sämtlichen Werken dieser Zeit zurückgriff.



„*Elias, der Prophet, Elias der Tischbrite, Elias, der Gileaditee, Bald wird er uns nahen mit Messias, Davids Sohn.*“¹⁵

Das Lied entstammt dem Volksgesang osteuropäischer Juden. Es wird traditionell zum Ausklang am Shabbat gesungen, und so dürfte es bei Menschen jüdischen Glaubens allgemein bekannt sein. Hartmann lernte das Lied vermutlich in seinem jüdischen Freundeskreis kennen, vielleicht auch durch die Sammlung *Der Volksgesang der osteuropäischen Juden*, die 1932 in Leipzig erschien.¹⁶

Die vierteilige Melodie des Liedes folgt dem Modell A-A'-B-A'', der geschlossenen Form vieler traditioneller Volkslieder. Die einprägsame melodische Gestalt verleiht dem Lied hohen Wiedererkennungswert.

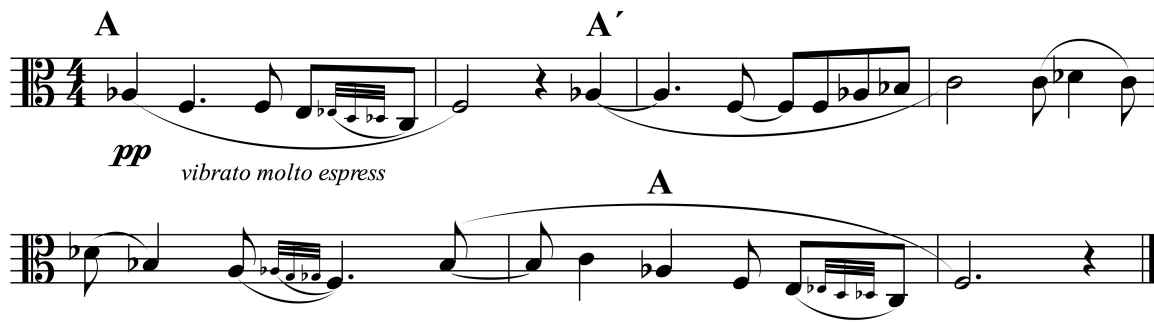
Durch die jeweilige Gestalt, in der Hartmann das Lied in seinen Werken zitiert, und durch das intertextuelle Geflecht mit dem musikalischen Kontext werden Aussagen über die jüdische Kultur und ihre Situation im nationalsozialistischen Deutschland artikuliert. So kann das Lied als klingendes Symbol für die Vernichtung des jüdischen Volkes gesehen werden oder als klangliche Chiffre der Klage und Anklage gegen Unterdrückung, Verfolgung und Tötung aller Regimegegner. Für ihn kann das Zitieren dieses Liedes als Solidaritätsbekundung mit den in Deutschland lebenden Juden und als Ausdruck der Hoffnung auf eine „Erlösung“ vor der Verfolgung durch die Nazis verstanden werden.

Folgende Gedankensplitter sollen diese Zusammenhänge in aphoristischer Kürze verdeutlichen.

¹⁵ Werner 1961, S. 24.

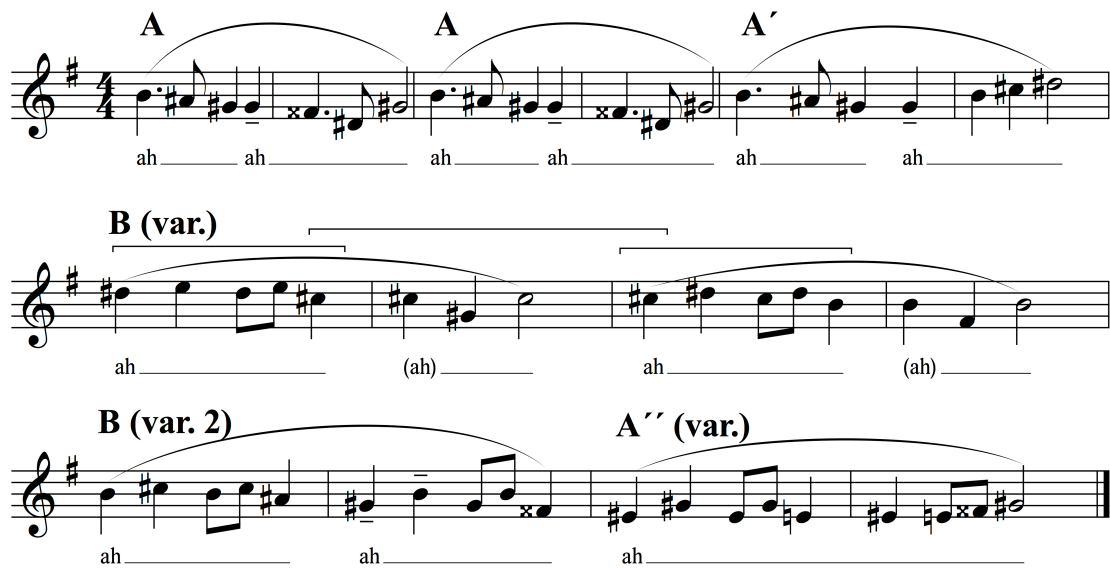
¹⁶ Idelsohn 1932.

Beispiel 1: *1. Streichquartett* (1933/34)



- 1933: Machtergreifung der Nationalsozialisten
- Kombination von Elementen jüdischer und christlich-europäischer Kultur:
 - Zitat „*Eliyahu hanavi*“
 - Melismen jüdischer Musik
 - Streichquartett als Gattung mitteleuropäischer Musikkultur
- Verschmelzung zu einem harmonischen Ganzen als Gegenentwurf zur NS-Politik der Selektion und Ausgrenzung

Beispiel 2: *Simplicius Simplicissimus* (1934/35)



- 1934: Zurückdrängen von Juden aus dem öffentlichen Leben, beginnende Judenverfolgung
- Einbettung der jüdischen Melodie (3/4-Takt) in einen christlichen Trauermarsch (4/4-Takt) beim Tod des Einsiedels
- Rückzug des Mönchs als Symbol für das Verschwinden christlicher Kultur,
- Ausdruck der Hoffnung auf Erlösung

Beispiel 3: 1. Symphonie, „Versuch eines Requiems“ (1935)

A **A'**

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

B **A'' (verkürzt)**

Und Ge - dan - ken an den Tod, der uns — nah'.

- 1935: Erlass der „Nürnberger Gesetze“, gesetzlich verordneter Antisemitismus
- Hoffnung auf universelle Kultur der Humanität erscheint durch Verfolgung Andersdenkender kaum noch realistisch; Verkürzung des Eliyahu-Themas
- Weiterentwicklung einer „Gegenkultur“: Unterlegung der Melodie mit Worten des US-amerikanischen Dichters Walt Whitman (1819-1892)
- Hartmann ändert das Gedicht Whitmans signifikant und führt das Wort „Elend“ ein, ein zentraler Begriff, mit dem Hartmann die NS-Zeit beschreibt (folgende Verszeile stammt von Hartmann)

Beispiel 4: 4. Symphonie (1938)

(A) **(A)**

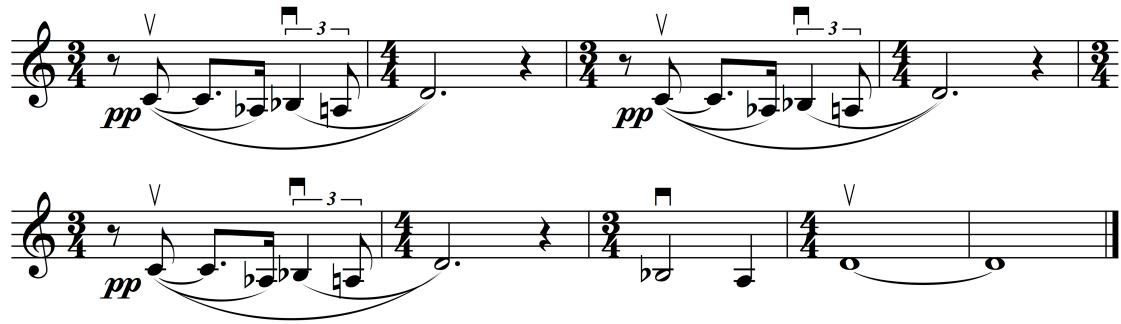
(A)

(A)

(A)

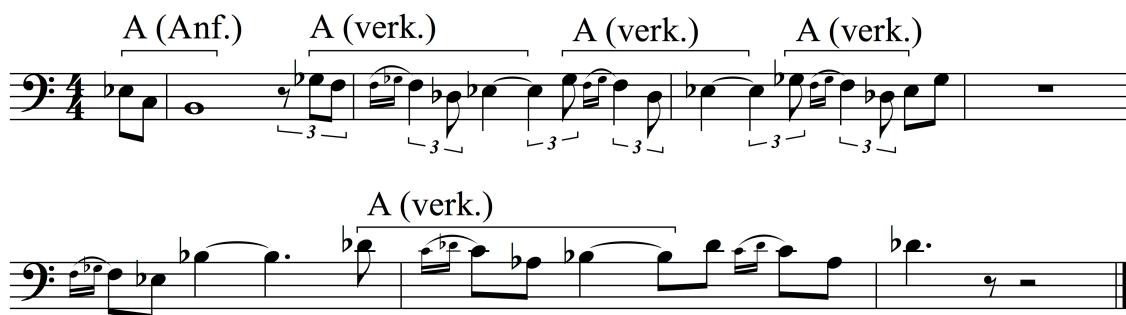
- 1938: Progrome, insbesondere Reichprogromnacht vom 9. auf den 10. November; Gewalt und Terror gegen jüdische Bevölkerung und Gegner des NS- Regimes
- Symphonie beginnt mit einer in die Stille gezeichneten Linie in den Violinen
- Gesang entwickelt sich und entlädt sich in höchster Lage; das *Eliyahu*-Thema als fortissimo-Aufschrei
- wie die jüdische Bevölkerung und Andersdenkende aus der Gesellschaft eliminiert werden, so verschwindet auch das Lied, es bleibt nur noch der A-Teil übrig
- die Luft zum Atmen und Leben wird „dünn“; man fühlt sich buchstäblich „an die Decke gedrückt“

Beispiel 5: *Concerto funebre* (1939)



- 1939: Beginn des Zweiten Weltkriegs am 1. September 1939; „[...] das furchtbarste aller Verbrechen – der Krieg“;¹⁷ Beginn der systematischen Deportation von Juden
- Verlust jeglicher Humanität und Schwinden der Hoffnung auf einen Sturz des Regimes: fast vollständiges Verschwinden des *Eliyahu*-Themas; Reduktion auf ein Fragment, schließlich auf ein Dreiton-Motiv (zweiter Teil des A-Teils)
- das Motiv erscheint in den letzten Takten des Schlusssatzes und wird wie ein Mantra wiederholt, als ob Hartmann sagen wollte: Wir werden vertrieben und vernichtet, aber es gibt uns immer noch!
- dissonanter Schlussakkord (nicht im Notenbeispiel enthalten), der an Aufschrei und Verzweiflung, aber auch an Kraft und Widerstand denken lässt

Beispiel 6: *Klaversonate* „27. April 1945“



- 27.4.1945: Nahendes Kriegsende; Todesmarsch der KZ-Dachau-Häftlinge durch Kempfenhausen, vorbei am Haus des Komponisten
- Widmung: „Am 27. und 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 [...]“¹⁸
- *Eliyahu hanavi* erklingt nur mehr bruchstückhaft, nahezu zerstört, kaum noch erkennbar; doch es schwingt auch Hoffnung auf einen Neubeginn mit, denn in den ersten Takten des Werks erklingt erstmalig wieder der Anfangsteil des Themas (Anfang des A-Teils)

¹⁷ Hartmann 1965, S. 12.

¹⁸ Hartmann 1945.

Wie es nur wirklich große Musik vermag, so tönen die Werke Hartmanns hin auf eine neue Gegenwart, die sie kraft eigener Wirkmächtigkeit herstellen und entfalten kann. Die Quintessenz der Werke Hartmanns, die über alle zeitgeschichtlichen Bezüge hinausgehende Allgemeingültigkeit ihrer Botschaft, fasste Kent Nagano 2013 in folgende Worte:

„Die musikalische Aussage von Hartmanns Musik bezieht sich immer auf den Menschen, auch auf die Potenziale des Menschlichen. Sie kennt alle Seiten des Lebens, das Leiden wie das Hoffen. Letztendlich artikuliert sich in ihr grundsätzlich ein existenzielles Empfinden und ein Bedürfnis, durch kompositorische künstlerische Gestaltung dem Recht und der Würde des Menschen Ausdruck zu verleihen.“¹⁹

Weitere Informationen: Karl Amadeus Hartmann-Gesellschaft/Hartmann-Center
Email: info@hartmann-gesellschaft.de, Tel: 089-347967

¹⁹ Kent Nagano im Interview mit Andreas Hérm Baumgartner in: Baumgartner (Hg) 2013, S. 27.

Quellen

- Hartmann, Karl Amadeus. 1945. Sonate für Klavier „27. April 1945“. Autograph. Bayerische Staatsbibliothek, München. Mus.ms. 9660
- Hartmann, Karl Amadeus. 1955. Postkarte an Luigi Nono. Archiv Karl Amadeus Hartmann-Gesellschaft, München
- Hartmann, Karl Amadeus. Gesangsszene für Bariton und Orchester zu den Worten aus „Sodom und Gomorra“ von Jean Giraudoux (1963). Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Rafael Kubelik. Dietrich Fischer-Dieskau; 1. Sinfonie für eine Altstimme und Orchester (1937). Versuch eines Requiems nach Worten von Walt Whitman. Sinfonieorchester des Südwestfunks. Ernest Bour, Norma Procter. 1 LP Wergo Mainz/Baden Baden, Booklet Rückseite

Literatur

- Brinkmann, Reinhold (2000): Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg. Stuttgart, Franz Steinberg Verlag, S. 35
- Ernst, Thomas (Hg, 1965): Karl Amadeus Hartmann. Kleine Schriften. Mainz: Schott.
- Haas, Barbara (Hg, 2004): Karl Amadeus Hartmann: Zeitzeugen und Dokumente. Zum 100. Geburtstag des Komponisten. Wilhelmshaven: Noetzel.
- Henze, Hans Werner. 1980. Laudatio. in Renata Wagner (Hg, 1980): Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva. Essays. Bisher unveröffentlichte Briefe an Hartmann. Ausstellungskatalog. München/Mainz: Piper/Schott. S. 11-19
- Hopp, Winrich (2013): Karl Amadeus Hartmann. in Andreas Hérm Baumgartner, (Hg, 2013): Festschrift Karl Amadeus Hartmann-Jahr 2013. München: Karl Amadeus Hartmann-Gesellschaft, S. 47-48
- Idelsohn, Abraham Z. (Hg, 1932): Der Volkslied der osteuropäischen Juden. Leipzig: Hofmeister
- Lehmann, Mathias (2004): Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit. Untersuchungen zu politischen Aspekten der Musik am Beispiel von Karl Amadeus Hartmanns „Des Simplicius Simplicissimus Jugend“, Ludwig Mauricks „Simplicius Simplicissimus“, Richard Mohaupt's „Die Gaunerstreiche der Courasche“, Eberhard Wolfgang Möllers und Hans Joachim Sobanskis „Das Frankfurter Würfelspiel“ und Joseph Gregors und Richard Strauss' „Friedenstag“. Hamburg: von Bockel
- Meadows, Dennis (1972): Die Grenzen des Wachstums. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt
- Nagano, Kent (2013): Der Würde des Menschen Ausdruck verleihen. Kent Nagano im Gespräch mit Andreas Hérm Baumgartner. in Andreas Hérm Baumgartner (Hg, 2013): Festschrift Karl Amadeus Hartmann-Jahr 2013. München: Karl Amadeus Hartmann-Gesellschaft, S. 26-27
- Schmidt-Garre, Wagner (1980): Münchens Musica Viva. In Renata (Hg, 1980): Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva. Essays. Bisher unveröffentlichte Briefe an Hartmann. Ausstellungskatalog. München/Mainz: Piper/Schott. S101-105
- Bialas, Günter (1995): Fünzig Jahre *musica viva* – und was jetzt? in Renate Ulm (Hg, 1995): Eine Sprache der Gegenwart. Musica viva 1945-1995. Mainz/München: Schott/Piper, S. 20-23
- Werner, Eric (1961). Hebräische Musik. Köln, Arno Volk, Verlag, S. 24
- Wolf, Christa (2011): Kassandra. München: dtv
- Wondratschek, Wolf (1995): Die tönende Bibliothek. in Renate Ulm (Hg, 1995): Eine Sprache der Gegenwart. Musica viva 1945-1995. Mainz/München: Schott/Piper, S. 217-223

Notenbeispiele mit freundlicher Genehmigung der Karl Amadeus Hartmann-Gesellschaft e.V.