

Selbstreflexion in entfremdeter Zeit

Zu Karl Amadeus Hartmanns Symphonie *L'Œuvre*

Die allgemeine politische Lage war eindeutiger, also düsterer geworden gegen Ende des Jahres 1937, als Karl Amadeus Hartmann sich mit der Konzeption eines neuen symphonischen Werkes beschäftigte. Die einstige Hoffnung, das großsprecherische Nazi-System könne sich ohnehin nicht lange halten, bei der auch Hartmann Trost gesucht hatte, war allmählich zerstoßen und nach fünf Jahren von der Realität überrollt worden. Stattdessen griff die Diktatur immer unnachsichtiger um sich, sie verwandelte einen Rechtsstaat in einen autokratischen Polizeistaat und zwang die Menschen unter ihre gleichmacherische Knute. - Aus der Sicht eines eingeschworenen Regimegegners, der ohnehin völlig zurückgezogen lebte und sich nur durch die Arbeit an seinen kompositorischen Projekten selbst eine täglich neu fordernde Aufgabe geschaffen hatte, bedeutete dies selbstverständlich Zunahme der Distanz zu seiner Umwelt, Verstärkung des Gefühls von Ausgeschlossenheit und vermehrtes Ankämpfen gegen drohende Depression.

Ja, sogar der energische Wille zum Einspruch, wie Hartmann ihn früh bekundet hatte, schien durch die jetzt wachsende Einsicht in die begrenzte Tauglichkeit der ihm einzig verfügbaren Sprachmittel der Musik in ein unaufhebbares Dilemma zu geraten. Was Klänge, Rhythmen, Melodien, Ausdrucksgesten oder Formentwürfe tatsächlich leisten können, sind vor allem Beweise der Solidarität mit den Unterdrückten und Geknechteten. Dabei helfen Zitate, etwa aus jüdischem Liedgut, oder Anspielungen auf verbotene Werke verfemter Komponisten, wie sie Hartmann zur unterstreichenden Verdeutlichung bewußt einsetzte. Darüber hinaus hätten Titel wie

Miserae von 1933/34 (zudem den in Dachau Inhaftierten gewidmet) oder *Lamento* von 1935/36 (später *Versuch eines Requiems* genannt), also Proklamationen von Elend und Klage, in einer Zeit verordneter Freude und glückhafter Übereinstimmung mit den Parteidoktrinen stützig machen können. Allerdings nur, falls man die entsprechenden Kompositionen überhaupt im eigenen Land hätte hören oder wenigstens zur Notiz nehmen können. Aber die erste wurde 1935 mit höchst positivem Echo in Prag uraufgeführt, die zweite (als *1. Symphonie*) erst nach dem Krieg in Frankfurt.

Doch war der Grund dafür nicht allein, dass der Sympathisant der Verfolgten durch parteiamtliches Dekret zum Schweigen gebracht werden sollte, auch er selbst mochte keinesfalls einen Platz neben den problemlos angepassten Kollegen einnehmen. Schon sein frühestes Werk nach dem Nazi-Eklat von 1933, ein Streichquartett (in der Schweiz preisbedacht und 1936 in Genf uraufgeführt), nahm sich demonstrativ ein jüdisches Elias-Lied (*Elijahu ha-navi*) als thematischen Ausgangspunkt. Und bis zur neuen Symphonie-Arbeit von 1937/38 erwies sich durch die erstaunliche Dichte der jüdenfeindlichen Restriktionen wie genau sein Philosemitismus von Anfang an die prekärsten und gefährlichsten Taten des Parteiapparats zu treffen gewußt hatte. Denn die planmäßige Ausgrenzung bis hin zur programmierten späteren Vernichtung der Juden blieb ja prädominant. Ihnen hatten Hitler und die ihm hörigen Vasallen schon im April 1933 das Beamtenrecht entzogen samt fristloser Entlassung aus dem Staatsdienst; 1935 auch die Rechte als Reichsbürger samt ihrer umfassenden Diffamierung in der Öffentlichkeit bis zu Berufsverboten für Ärzte, Anwälte, Wissenschaftler, Künstler oder Journalisten; und im April 1938 folgte dann noch die totale Vertreibung aus dem Wirtschaftsleben durch Arierisierung, al-

so meist illegale Enteignung oder Beschlagnahme jüdisch geführter Unternehmen; die letzte Konsequenz davon war schließlich die „Kristallnacht“ im November 1938.

Mit dem schwarzen Blick erwiesnermaßen Recht behalten zu haben, beschert freilich kein Erfolgserlebnis, sondern fördert vor allem Außenseitergefühle gegenüber der breiten Masse der Andersgesinnten. Genau darunter, dem wachsenden Abstand und unabwendbaren Kontaktverlust zu seinen Mitmenschen, litt Hartmann besonders in dieser sich zuspitzenden Situation. Seine Musik sollte sich ja eben an sie wenden, Austausch und Verständigung herstellen, von anderen aufgenommen werden können. Da erinnerte er sich, während seine Gedanken immer mehr auf die neue Symphonie konzentriert blieben, an eine recht ähnliche, problembelastete Konstellation in dem Roman *L'Œuvre* von Émile Zola. Nicht dass er eine symphonische Dichtung hätte schreiben wollen, die Zolas Thematik umsetzt. Vielmehr sah er sich selbst in einer ähnlichen Rolle wie die Hauptperson des Romans, der junge Maler Claude Lantier, dessen Begabung frühe Aufmerksamkeit gefunden hatte – wie Hartmann in den zwanziger Jahren. Nun aber gerät er im Ringen um das Werk, geplagt von Selbstzweifeln, auf der Suche nach neuen Wegen, gegen alle Konvention an seinem Material feilend, seinen Vorstellungen nachspürend, in immer größere Isolation. Mag dies für Lantier der Ausschluß von den großen Kunstsalons samt Disqualifikation im einträglich florierenden Kunsthandel gewesen sein, dazu das Zerwürfnis mit den meisten seiner geschickter taktierenden Freunde. Für Hartmann war es die zunehmende Unmöglichkeit, überhaupt noch Kommunikation zu haben, sich völlig abgeschottet zu fühlen in einem Land, wo gerade 1937 die Nazi-Partei ihre Tore für einen Mas-

senbeitritt aller Angepassten, Halbherzigen oder noch Zögernden geöffnet hatte.

Da tat die literarische Solidarität mit Zola gut, den schon der Vater Hartmann wegen seines klaren Blicks auf die gesellschaftlichen Mißstände und Ungerechtigkeiten während des 2. Kaiserreichs in Frankreich und sein engagiertes Eintreten für den zu Unrecht verurteilten jüdischen Hauptmann Dreyfus besonders geschätzt hatte. Außerdem kündigte sich ganz konkret die Aussicht auf eine Aufführungsmöglichkeit in Belgien an, nachdem der neuernannte Musikdirektor des Brüsseler Rundfunks Paul Collaer im August 1937 an Hartmann, den gerade 32jährigen, geschrieben hatte, er plane für 1938 eine Zweitaufführung von *Miserae*, jener ersten eigengeprägten Arbeit des sich heranbildenden Symphonikers. Collaer kannte sie von der Prager IGNM-Uraufführung her. Somit lag der französische Einschlag bei Inhalt und Titel des neuen Werks nicht allzu fern, das Hartmann in Scheu vor dem traditionsbelasteten Gattungsnamen Symphonie außer *L'Œuvre* auch zwischendurch *Esquisses symphoniques* genannt hatte. Hinzu kam die Chance, es bei einem 'Concours Guillaume Lekeu', der an einen hochbegabten, ganz jung gestorbenen belgischen Komponisten erinnern soll, einzureichen und so in ein Konzertprogramm parallel zur Lütticher Weltausstellung im Juli 1939 aufgenommen zu werden.

So geschah es dann auch wirklich, nur war der Dirigent leider so schlecht, dass *L'Œuvre* nicht recht zur Wirkung kam. „Es ist schrecklich für einen Komponisten,“ schrieb Hartmann an seinen Mentor und tätigen Förderer Hermann Scherchen, „wenn man einem solch unmöglichen Dirigenten ausgesetzt ist. Immer und immer wieder dachte ich an Sie, lieber Herr Doktor, wie Sie die oder jene

Stelle herausgebracht hätten. Aber da kann man nichts machen. Natürlich war die Aufführung sehr mittelmäßig. Zwei Jurymitglieder, die Herren Jean Absil und Oscar Espla gratulierten mir zu meinem Werk. Sie erzählten mir, dass meine Symphonie von allen anderen [eingereichten] Arbeiten die persönlichste und eigenartigste war. 'Bestimmt werden Sie überall Erfolg haben, mit Ihrer schönen Arbeit.'“ Zum Ausgleich veranlaßte Collaer noch im Dezember desselben Jahres in Brüssel eine weitere Aufführung unter der kompetenten Leitung von Franz André. Aber diese beiden recht unterschiedlichen Wiedergaben der Symphonie *L'Œuvre* in Belgien blieben bis jetzt die einzigen. Nicht ganz ohne Zutun und kritische Entschiedenheit des Komponisten, der sensibel genug war, um die Divergenz der Zeitsituation in den dreißiger Jahren und nach 1945, als er endlich wieder frei arbeiten und öffentlich wirken konnte, außer Acht zu lassen. So nahm er *L'Œuvre* 1951-53 als Vorlage für seine *6. Symphonie*, schrieb ihren ersten Satz, die *Toccata variata*, unter Beibehalt des Formschemas völlig neu, revidierte den zweiten Satz, das *Adagio*, so gründlich, dass die an sechs separierten Stellen nachweisbaren 63 übernommenen Takte im neuen Gesamtumfang von 143 Takten nur noch 37,3 % ausmachen. Und er stellte zudem die Reihenfolge der beiden Sätze um.

Gerade diese Umstellung, erst langsam, dann schnell, bedeutet freilich ein Abrücken vom ursprünglichen Konzept, eigentlich die Eliminierung des Zola-Hintergrunds, zuliebe des gewohnten tradierten Formaufbaus, speziell bei einem symphonischen Zweisätzer. Heute dagegen ist die 1953 eventuell zu empfindende Peinlichkeit einer gewissen Parallele zwischen Claude Lantier/Zola/Napoleon III. und Hartmann/Nazischergen/Hitler ins Historische abgesunken. Niemand wird noch den verschlüsselten Hinweis in Hartmanns Brüs-

seler Programmnotiz verstehen können, er habe in *L'Œuvre* den Eindruck, den er nach der Lektüre von Zolas Künstlerroman hatte, musikalisch festhalten wollen, er „habe versucht, die dunkle Tragödie mit allen Schönheiten und besonders mit all den Schrecklichkeiten, die wahren Künstlern widerfahren, darzustellen.“ Das betonte Abheben auf *Tragödie* und *Schrecklichkeiten* ist doch ein Stück versteckter Autobiographie, eben fürs Jahr 1939.

Man muß nur noch die sehr viel spätere Äußerung danebenstellen, dass die langsamen Sätze sein „Lebensgefühl am ehesten widerspiegeln“ und er sie „für die persönlichsten halte“, um die Funktion des *L'Œuvre*-Adagios an zweiter Stelle erschließen zu können. Zugleich wird die *Toccata variata*, ein Satztypus, den Hartmann schon sehr früh bevorzugte, in seiner möglichen inhaltlichen Beziehung zu Zolas Romanhandlung als eine Widerspiegelung der böswillig stumpfen und existenzbedrohend feindlichen Außenwelt erkennbar. Hartmanns schnelle Sätze sind ja keine flink dahinjagenden Exerzitien aufgezwirbelter Musizierlaune wie beim jungen Hindemith, sondern sie stecken voll gestauter Erregung und emotionaler Unrast.

Bereits die kurze Introduction zur *Toccata variata* der *L'Œuvre-Symphonie*, die mit raschen Gesten und eingeschobenen Ruhepunkten in einem richtungsoffenen Irgendwo beginnt, zeigt zwischendurch konkretere Spannungsmomente. Und der Hauptsatz mit Thema und drei Variationen, der das unterschiedlich Exponierte in strafferer Form aufgreift, ist deutlich als durchgehende Steigerung angelegt: das Thema wird von einem Solo-Streichquartett und zwei Solo-Kontrabässen in durchgehender Sechzehntelfiguration Pianissimo vorgetragen; bei der 1. Variation mit 40 Takten spielen die Holzbläser sowie Harfe und Celesta im Piano; bei der 2. Variation mit

65 Takten die Holz- und Blechbläser sowie Harfe, Celesta plus Pauken und Schlagzeug im Forte; und bei der 3. Variation mit 116 Takten die Vorigen vermehrt um die nun vollbesetzten Streichergruppen im Fortissimo.

Dazwischen gibt es selbstverständlich Modifikationen und Übergänge, aber die Zunahme in Länge und Dynamik der einzelnen Abschnitte bleibt dennoch ein unverkennbares Charakteristikum. Vielleicht war diese gewisse Schematik in der Anlage für Hartmann schließlich auch der Grund, diesen Satz bei der Umarbeitung zur *6. Symphonie* völlig neu zu komponieren. Allerdings hatte er viel getan, um den Zuwachs an Farbigkeit vom Streichsextett beim Thema bis zum orchestralen Tutti bei der 3. Variation durch Kontinuität der satztechnischen Mittel (etwa in ihrer gespannten Harmonik wie ihrer toccatenhaften Ostinato-Strecken) sowohl zusammenzuhalten, als auch die Unterschiede der Variationen durch die Eigenart ihrer Ansätze mit jeweils neuen Instrumentengruppen hervorzuheben. So tritt die 1. Variation mit einem Klarinetten-Solo auf, die 2. mit einem Trompeten-Motiv und einer Hörner-Fanfare und die 3. mit Streicher-Tremoli und einem Oboen-Solo, das dann von den Violinen im Unisono übernommen und gesteigert wird. Typik und Gemeinsamkeiten werden danach abwechslungsreich miteinander verschränkt.

Um die Tendenz zum Fortführen als dramaturgisches Grundkonzept weiterhin zu stabilisieren, erhält auch das *Adagio* eine Introduction, die von der Erregtheit des Vorgängersatzes in Zeitmaß und Dynamik zur gewünschten Stille eines neuen Beginns überleitet. Eine Melodie des Englischhorns entfaltet das Bild der Gegenseite, einer in sich ruhenden subjektiven Intimität. Kleine, sich umkreisende Intervallschritte und die schon im ersten Satz häufig

artikulierend eingreifenden Tritonus-Wendungen werden erst von Oboe, dann Klarinette aufgenommen und von anderen begleitet oder respondiert. Instrumentarium und thematische Substanz breiten sich aus, Taktwechsel zwischen 4/4- und 3/4-Metrik schaffen Unruhe, bis ein expressiv bewegter Agitato-Teil die wachsende Spannung auffängt und über eine schnell aufwirbelnde Kaskade auch wieder zum Adagio mit leicht verwandelter Thematik zurückkehrt. Doch die einmal aufgetretenen Energien lassen sich nicht so ohne weiteres beschwichtigen. Nach einem Beinahe-Verklingen mit mahnenden Paukenschlägen brechen sie nochmals in der Coda mit sich steigernder Lautstärke hervor, ehe verstummende Streichertöne einen nachdenklich schattenhaften Schluß setzen.