

Ulrich Dibelius
Sultanshöhe 20
D-82131 Gauting

27. 3. 99 (für Richard)

Unendlich war das Leid

Zu Karl Amadeus Hartmanns Klaviersonate 27. April 1945

Musik vermag nur deutlich zu mahnen, daß sie leidet, sie kann nicht sagen, woran. Alles Gegenständliche, Konkrete, ist ihrer Beschaffenheit als Klang, als tönendes, asemantisches Geschehen aus akustischen Schwingungen, fremd. Diesem Dilemma sah sich Karl Amadeus Hartmann gegenüber, als er gegen Ende des Zweiten Weltkriegs, von seinem Aufenthaltsort am Starnberger See aus, den schrecklichen Vorbeizug abgemagerter, entkräfteter, von Schergen getriebener KZ-Häftlinge aus Dachau auf der Uferstraße beobachtete und darauf, um seiner Empfindungen Herr zu werden, auf seine Weise, mit seinem Material, zu reagieren versuchte. Die Klaviersonate, die er unmittelbar unterm Eindruck des Erlebten zu komponieren begann, stattete er deshalb zunächst gleich zweifach mit 'Beschriftungen' aus, also verbalen Attributen zum Kenntlichmachen des Bezugs: der Nennung des Datums im Titel und einem vorangestellten Motto:

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 -

Hartmanns eigene Situation als einer der wenigen, die das
Schicksal der 'inneren Emigration' mit der Konsequenz tota-

len Schweigens auf sich genommen hatten, steigerte gewiß seine Empfänglichkeit für den tragischen Widersinn dieses letzten Aktes exekutierter Unmenschlichkeit. Für ihn war seit 1942 das Haus seiner Schwiegereltern in Kempfenhausen am Nordufer des Starnberger Sees zum Zufluchtsort geworden, wo er sich immer wieder von München aus, auch für längere Zeit versteckt halten konnte, um allen möglichen Nachforschungen, zuletzt der Einberufung zum Volkssturm zu entgehen. Und nun wurde er dort Zeuge, wie die geschundenen KZler aus Dachau noch die ganze Nacht durch bis zum folgenden Tag am Haus vorbeigetrieben wurden, südwärts in Richtung bayrisch-tiroler Gebirge, wo sie "in Sicherheit" gebracht werden sollten, also möglichst unauffällig 'beseitigt' - unbemerkt auch von den näher rückenden Amerikanern, denen allerdings schon zwei Tage später die Befreiung aller, die den strapaziösen Marsch überstanden hatten, gelang.

Doch wie ließen sich die schauerlich bewegenden Bilder musikalisch bannen? Wie Mitleid, Verzweiflung, Helfenwollen, Sympathie, Teilnahme ausdrücken? Hartmann notierte wohl als erstes einen Trauermarsch, eine Marcia funebre in schleppendem Lento-Tempo, die später unter den vier Sonaten-Sätzen an die dritte Stelle rückte. Und eingearbeitet ist darin als solidarische Botschaft die Melodie des sozialistischen Arbeiterliedes

Brüder, zur Sonne, zur Freiheit,

Brüder, zum Lichte empor!

Anfangs taucht die Liedweise nur verdeckt als Mittelstimme auf, während ein zweitaktiges Ostinato in schweren Baß-Oktaven - Symbol für den endlos vorbeiziehenden Menschenstrom - viel Klangraum für sich beansprucht und die rechte Hand eng geführt und relativ dissonanzenreich den Cantus umhüllt. Doch nach acht

Takten, die der ersten Liedstrophe vorbehalten sind, und weiteren vier Takten in Art eines nachhorchenden Zwischenspiels, das Gestik und Ostinatogang beibehält, folgt die zweite Strophe mit einer Verlagerung der nun deutlicher erkennbaren Liedmelodie in die Oberstimme. Lediglich ein ausgehaltener Orgelpunkt dient ihr als Grundierung und Stütze. Freilich wechselt das Ganze ins Pianissimo mit dem Zusatz 'misterioso', so als gälte es - in Zeiten des noch herrschenden Nazi-Regimes nicht ganz abwegig -, eine geheime Nachricht zu übermitteln. Der Text trifft auch ziemlich genau die auslösende Situation:

Seht, wie der Zug von Millionen
endlos aus Nüchternem quillt,
bis euer Sehnsucht Verlangen
Himmel und Nacht überschwillt.

Millionen Entrechteter, Erniedrigter, Ermorderter über das aktuelle Schreckensbild des Evakuierungszugs hinaus, das Hartmann bewegt und aufrührt, scheinen da mitgemeint. Im etwas schnelleren Trio des Trauermarschs greift er den **Motiv**gehalt des Liedes nun auch freier, dringlicher, sinnerweiternd auf und steigert ihn bis zu einem furios skandierten Höhepunkt, den er mit 'Con passione! (anklagend!)' unmißverständlich hervorhebt. Von dort leitet Hartmann allmählich zur Reprise des Marsches über mit der jetzt dritten Liedstrophe:

Brüder, ineins nun die Hände,
die statt Zorn, Protest und Anklage gegen die Verursacher nun das Verbindende im Erdulden betont, die Solidarität mit den Leidenden und Unterdrückten. Noch die nachsinnende Coda mit ihren Sequenzbildungen und einer abmildernden Kadenz - 'verlangsamen! - sehr innig spielen' - sucht über dem verzögerten

Fortklingen der schweren Ostinato-Schritte vergeblich weiter nach Trost und etwas Hoffnungsschimmer.

Das Zitieren einer Liedmelodie oder die Benutzung eines proklamierenden Mottos wie in der Klaviersonate 27. April 1945 waren für Karl Amadeus Hartmann übrigens nichts Neues mehr in Fällen, wo seine doppelte Sprachlosigkeit - vor der Wucht des Ereignisses und mit den ihm verfügbaren Mitteln der wortlosen Musik - ihm keinen anderen Ausweg mehr zu lassen schien. Bezeichnenderweise hatte er diese beiden Methoden einer indirekten Komponisten-Rede genau bei jenen beiden Werken angewandt, die seine unmittelbare Reaktion auf einschneidende politische Vorkommnisse bezeugen: bei der symphonischen Dichtung 'Miserae', die der eben installierten Hitler-Regierung den Affront ^{opponierenden} ihrer/Widmung entgegenstellt - "Meinen Freunden, die hundertfach sterben mußten, die für die Ewigkeit schlafen - wir vergessen Euch nicht. Dachau 1933/34"; und fünf Jahre später beim 'Concerto funebre' für Violine und Streichorchester, das den Kriegsbeginn 1939 statt mit Begeisterung und Siegeszuversicht mit dem Ausdruck tief verstörter Trauer begleitet und im Schlußchoral ein Lied aus der russischen Arbeiterbewegung aufgreift - "Unsterbliche Opfer, ihr sanket dahin, wir stehen und weinen mit Schmerz nur im Sinn". Zweimal verdeutlicht Hartmann hier über den sprachlich fixierten Umweg, verwandelt in dechiffrierten Klartext, was seine Musik nur in den emotionalen Allgemeinbegriffen ihrer vernehmlich tönenden Klage zu sagen vermag.

Die Klaviersonate 27. April 1945 geht insoweit über das bereits erprobte Verfahren hinaus, als sie sich beim semantischen Hilfsdienst der Lied-Zitate nicht allein auf einen

zentralen Abschnitt wie den Trauermarsch des dritten Satzes beschränkt. Vielmehr werden ebenso, wenn auch in abgewandelter Ausdruckshaltung, Liedmelodien in den beiden benachbarten Sätzen, dem zweiten, einem Scherzo, und dem abschließenden vierten, dem Sonaten-Finale, herangezogen. Lediglich der erste Satz mit seinem vorbereitenden, rezitativischen Charakter und der Tempo-Vorschrift 'Bewegt' bleibt frei von derart unterstützenden Verständigungsbrücken, zeigt dafür aber jene für Hartmann typische, wellenförmig verschlungene Melismatik, die eine Tonhöhe wiederholt eng umkreist und an Vorbilder des jüdischen Synagogalgesangs gemahnt, also möglicherweise eine bewußte antifaschistische Symbolik enthält.

Das Scherzo, 'Presto assai', an zweiter Stelle läßt den Refrain der Internationale anklingen:

Völker hört die Signale,
auf zum letzten Gefecht!

Allerdings wie dies geschieht, mit gedehntem Auftakt und marcato herausgemeißelten Spitzentönen innerhalb eines an sich rasanten Ablaufs, der sich zu einem regelrechten Perpetuum mobile entwickelt, darin liegt ein böser, sarkastischer Humor, so als sollte angesichts des gräßlichen Gefangenenzugs ausgedrückt werden: So weit ist es nun gekommen mit der revolutionären Arbeiterbewegung und so quälend humanitätsfern sieht nun dieses 'letzte Gefecht' der geschundenen KZ-Insassen aus. Aus solcher bitteren Einsicht in die Unabwendbarkeit der Zwangsmaßnahmen eines delirierenden diktatorischen Systems bedeutet der Absprung zur nachfolgenden 'Marcia funebre' mit ihrem bohrenden Ernst das unmittelbar dazugehörige, ergänzende Gegenbild. Damit erreicht die Sonate ihren geistigen wie inhaltlichen Mittelpunkt.

An sich stellen Inhalte in der Musik ja eine Beschneidung ihrer Eigengesetzlichkeit, ihrer Autonomie dar, weil sie zu einer sachfremd aufoktoyierten, außerkünstlerischen Programmatik tendieren. Bei Hartmanns Sonate 27. April 1945 waren sie aber - wie schon das Datum anzeigt - die konkrete Voraussetzung und in ihrer bedrängenden Gegenwärtigkeit, zusehen zu müssen, was da Unbegreifliches, jede Vorstellung Übersteigendes geschieht, der zu bewältigende aktuelle Anlaß. Kaum verwunderlich also, daß sich ein Komponist bei dem Versuch, das Erlebte, die eigene Erschütterung in Musik umzusetzen, der Mithilfe eines vorgeprägten Vokabulars versichert. Und so setzt sich die Assistenzfunktion der Liedparaphrasen, die das Unfaßliche wenigstens auf ihre Art benennen, noch bis ins Finale fort, obgleich es eigentlich vom vertrauten Sonaten-Konzept einiges an leichter gewogener Rondo-Typik und Kehraus-Haltung übernimmt. Doch soll eben - und sei's zur Selbstbeschwichtigung - der Ausblick ins Befreiende, Freundlichere, Verheißungsvolle keinesfalls verwehrt werden. Deshalb zitiert Hartmann das Lied von einem erfolgreichen Befreiungszug aus dem russischen Bürgerkrieg, 'Die Partisanen vom Amur', das er wohl wie andere Liedweisen durch seinen Lehrer Hermann Scherchen kennengelernt hatte und dessen Text mit den Zeilen beginnt:

Durchs Gebirge, durch die Steppe zog
unsre kühne Division,
hin zur Küste, dieser weißen,
heiß umstrittenen Bastion.

Diesmals stimuliert das Lied, als würde es die Scherzo-Rasanz ohne verzerrenden Sarkasmus und das Marschieren des dritten Satzes ohne Trauer aufnehmen, beschwingten Elan, Zuversicht

und Optimismus. Hartmann gewinnt aus der zitierten Liedstrophe bald eigenständiger weiterwachsende Bewegungsenergien, baut also den vorgebildeten Ansatz - der ihm im Moment seiner bedrängt eiligen Niederschrift auch als kompositorisches 'Sprungbrett' ganz willkommen gewesen sein mag - selbständig weiter aus, läßt ihn allmählich hinter sich, indem er ihn durch seine Ausdruck~~w~~direktheit einhüllt und überwindet. Ganz individuelle Einschübe, bald rhapsodisch, bald lyrisch, bald von zeichenhafter Drastik, bestimmen den weiteren Verlauf, der in eine 'Appassionata'-Coda mündet, nicht ohne seinen mitgedachten Sinn durch eingestreute Wort-Zitat-Inseln einleuchtend zu demonstrieren. Dabei tauchen auch neuerlich Motive aus der Internationale auf, nun freilich nicht mehr als peinigendes Menetekel mit zynischem Unterton (wie im Scherzo), sondern bestätigend, lebenszugewandt, freudig und zukunftsvertrauend.^e Die Zukunft jedoch geriet anders, als sie Hartmann damals erwartet und sich vorgestellt hatte. Und mit ihr entstand um seine Klaviersonate 27. April 1945, wie er erkennen mußte, Mißdeutbarkeit, Befremdlichkeit und Zwielficht. Dieses sehr persönliche Dokument eines miterlebten Erschreckens, das für andere dank seiner kompositorischen Integrität zu einem ermahnenden und nachdrücklich erinnernden Zeitzeugnis aus den Jahren der Unfreiheit hätte werden können, wurde gerade durch seine Art, wie es politische Inhalte in reiner Instrumentalmusik unmißverständlich zu transportieren und zur Sprache zu bringen versteht, selbst zum Opfer politischer Verdächtigungen, antikommunistischer Schnüffeleien und Hetzkampagnen. Das Klima der fünfziger Jahre mit den Säuberungsprozessen MacCarthys in Amerika, mit den vorherrschend restaurativen Orientierungen auch in der

Bundesrepublik schloß eine objektive Wertung aus. Dem neu erstarkten Freund-Feind-Denken mußte ein mitgeliefertes Erkennungszeichen wie die Internationale zum unüberwindlichen Anlaß der außerkünstlerischen Denunziation werden. Hartmann zog deshalb seine Sonate zurück, nachdem sie lediglich im privaten Kreis gespielt worden war. Und 1961 gab er sogar an, er habe sie verbrannt. Erst im Zuge der Nachlaß-Aufarbeitung tauchte sie wieder auf und wurde 1983 - nach einigen Konzertaufführungen - mit fast vier Jahrzehnten Abstand vom auslösenden Ereignis und zwanzig Jahre nach dem Tod des Komponisten, der damals impulsiv und engagiert darauf reagiert hatte, sogar gedruckt. Das 'garstige politische Lied', das diese Sonate verschlüsselt, ins Textlose verpackt und mit der ganzen verwandelnden Mehrdeutigkeit rein musikalischer Sprache ausstattet - ein höchst rares Exempel in der Musikkultur - verblieb auf diese Weise in der Quarantäne, bis miterlebte Gegenwart endlich zu hinreichend unverfänglicher Geschichte geworden war.