

## Beispiel 2

6 10

Di → Kon D → K D → K D → K D → [K]

A: T<sub>6</sub> D<sub>7</sub> T

## Beispiel 3

Pesante

fff

Molto pesante

8va

fff

## Beispiel 4

Trp.

Internationale

Pos.

5 Unsterbl. Opfer

Unsterbliche Opfer

Hanns-Werner Heister

## Zur musikalischen Sprache des Widerstands:

K. A. Hartmanns „Concerto funebre  
für Solo-Violine und Streichorchester“<sup>1</sup>

1.

Karl Amadeus Hartmanns *Concerto funebre* aus dem Jahr 1939 ist das letzte der während der Nazizeit komponierten Werke, das noch öffentlich aufgeführt wurde – 1940 in St. Gallen, also wie andere im Ausland: Nachdem Hartmann hier „seinen persönlichsten Kontrapunkt zum hysterischen Siegesjubiläum des Polenfeldzugs niedergelegt hatte, schwieg er, immer mehr erbittert und erzürnt, bis nach dem Krieg“<sup>2</sup>. In der Öffentlichkeit, nicht als Komponist. Das Werk, *Bekanntnis* und *Gegenaktion*, wirkt als Flaschenpost und, wie Schweigen, so fungiert auch musikalische Sprache als

<sup>1</sup> Ausführliche Fassung dieses Beitrags in *BzM*. Zum übergreifenden Zusammenhang s. u. a. H.-W. Heister, *Musik gegen die Schatten faschistischer Politik. Zu Werk und Leben Karl Amadeus Hartmanns*, in: *Musica/Realtà* 7 (April 1982), S. 25–44.

<sup>2</sup> W. Zillig, *Der Symphoniker Karl Amadeus Hartmann*, in: ders., *Variationen über neue Musik*, München 1964 (= List-Taschenbücher 271), S. 140.



Widerstand: „Man kann sagen, daß die niederschrift seiner opera (...) etwas von subversiven handlungen hatte, wie das verfassen von flugblättern oder das abhalten unerlaubter versammlungen“<sup>3</sup>. – Auf Aufführungen in Deutschland selbst hatte Hartmann seit der Übergabe der Macht an die Nazis verzichtet – was ihm nicht allzu schwer gefallen sein dürfte, da seine Werke ihres Gehalts und Tons und seiner Haltung wegen sowieso keine Aufführungschancen gehabt hätten. Im übrigen verschafften ihm selbst die Auslandsaufführungen, wo er als Vertreter des „anderen Deutschland“ erschien, „Belästigungen“<sup>4</sup>.

## 2.

Der Beginn des 2. Weltkriegs, den der Überfall auf Polen eröffnete, stimulierte Hartmanns Produktivität, da er hierin den Anfang vom Ende des Faschismus sah. Er überwand fast krisenhafte resignative Tendenzen, die er 1962, ein Jahr vor seinem Tod, rückblickend so beschrieb: „Zum Stillstand des Schaffens kam die Angst vor dem Kommenden, das Unvorstellbare, die Herrschaft des Ungeistes war wirklich geworden, schien sich auf Dauer einzurichten“<sup>5</sup>. Allerdings hat Hartmann zwischen 1933 und 1939 doch sieben größere Werke komponiert<sup>6</sup>, so daß McCredie mit einigem Recht meint: „Wie sehr auch Hartmann in dieser Periode unter seelischen Depressionen gelitten haben mag, so blieb doch sein schöpferischer Impetus davon unberührt“<sup>7</sup>.

Und „das Jahr 1933, mit seinem Elend und seiner Hoffnungslosigkeit, mit ihm dasjenige, was sich folgerichtig aus der Idee der Gewaltherrschaft entwickeln mußte, das furchtbarste aller Verbrechen – der Krieg“<sup>8</sup>, brachte zwar für Hartmann einen Bruch in seinem Entwicklungsgang als Karriere, aber den Durchbruch in seiner Entwicklung als Komponist. Denn gerade mit dem Faschismus hatte er den großen Gegenstand und das bedeutende Thema, und mit Antifaschismus und Widerstand als wesentlichem Ziel das Integral seiner Produktion gefunden, die erst seine Potenzen voll freisetzen. Daher war denn auch der Zugang zur großen Gattung und Form, die Entfaltung von Komponieren als „Bekenntnis“ und „Gegenaktion“<sup>9</sup> ermöglicht. Dennoch ist an Hartmanns späterer Selbsteinschätzung seiner Stimmungs- und Bewußtseinslage etwas Zutreffendes: nach der *Simplicissimus*-Oper von 1934/35, entstanden in einer Situation, als ein baldiges „Abwirtschaften“ der Nazis und eine rasche Wende noch möglich schien, hat er erst wieder im *Concerto funebre* (wie dann 1942 in der *Symphonischen Ouvertüre* mit dem Untertitel *China kämpft* nach einem Sujet Sergej M. Tretjakows) die wirklichen gesellschaftlichen und historischen Kräfte thematisiert und musikalisch beim Namen genannt, die den deutschen Faschismus dann auch besiegt haben. In den andern Werken der Periode beschwört er hauptsächlich die traditionellen bürgerlichen Zufluchtsorte von Humanität: Natur, Gott, Kunst<sup>10</sup>.

## 3.

Im *Violinkonzert* ist die Zeitsituation vom Herbst 1939 sehr bewußt ergriffen, auch wenn Anfänge des Werks schon weiter zurückliegen. Hartmann schreibt am 20. Juli 1939 von einer *Trauermusik in einem Satz für Streichorchester*, die er im Herbst beendet haben wolle<sup>11</sup>. Die demnach wohl konzeptionell etwas spätere Ergänzung durch die Solovioline erlaubt ein Konzertieren, das sich, als

<sup>3</sup> H. W. Henze, *Laudatio*, in: *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva. Essays*. Bisher unveröffentlichte Briefe an Hartmann. Katalog, Ausstellung und Katalog R. Wagner, Mitarbeiter M. Attenkofer und H. Hell, München/Mainz usw. 1980 (= Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungs-Kataloge 21), S. 14.

<sup>4</sup> A. D. McCredie, *Karl Amadeus Hartmann. Sein Leben und Werk*. Aus dem Engl. übers. und mit einem Briefanhang, einer Zeittafel, Werkverzeichnis, Diskographie, Bibliographie, Register und Bildteil ergänzt von K. Bartlett, Wilhelmshaven 1980 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 74), S. 39f.

<sup>5</sup> K. A. Hartmann, *Gedanken zur Ausstellung „Entartete Kunst“* (1962), in: *Kleine Schriften*, hrsg. von E. Thomas, Mainz 1965, S. 75.

<sup>6</sup> Siehe Werkverzeichnis in McCredie, *Hartmann*, a. a. O., und Katalog, a. a. O.

<sup>7</sup> McCredie, *Hartmann*, a. a. O., S. 43.

<sup>8</sup> Hartmann, *Autobiographische Skizze* (1955), in: *Schriften*, a. a. O., S. 12.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Vgl. H.-W. Heister, *Musikalische Reaktion und politisches Engagement. Über drei Werke A. Schönbergs*, in: *BzM* 16 (1974), bes. S. 261; H.-W. Heister, *Zur Semantik musikalischer Strukturen: Der Schlußsatz aus K. A. Hartmanns 1. Symphonie*, in: *BzM* 18 (1976), bes. S. 137, S. 140, S. 146.

<sup>11</sup> Siehe McCredie, a. a. O., S. 54.



dialogische Gegenüberstellung von Individuum und Kollektiv, häufig in Hartmanns Werken nicht nur aus dieser Zeit findet (und nicht nur in seinen). Er kann so subjektiver Betroffenheit durch die Zeitläufte noch plastischer und sinnfälliger Stimme verleihen und wenigstens kompositorisch gegen die von vielen empfundene Vereinsamung ankämpfen. Eine zusätzliche biographische Motivierung für die Koinzidenz von Persönlichem und Allgemeinem erscheint in der Widmung an den am 12. Juni 1935 geborenen – einzigen – Sohn Richard.

Als „Gegenaktion“ zur „Angst vor dem Kommenden“ ist der *Trauermusik* doch Hoffnung eingesenkt. Dazu ein späterer Selbstkommentar: „Mein *Concerto funebre* entstand im Herbst 1939. Diese Zeit deutet den Grundcharakter und Anlaß meines Stückes an. (...) Der damaligen Aussichtslosigkeit für das Geistige sollte in den beiden Chorälen am Anfang und Ende ein Ausdruck der Zuversicht entgegengestellt werden“<sup>12</sup>.

Die Verwendung von Choraltypen bis hin zum Zitat – auch sonst häufig bei Hartmann wie in anderer antifaschistischer Musik – ist kein Ausdruck eines Bekenntnisses zur positiven Religion. Neben dem untüchtigbar Geistlichen konnotiert Choral auch das Allgemeine, die verbindliche Tradition, Geschichte, das Volk – um so mehr, weil es sich im Violinkonzert um recht spezifische Choräle handelt. Und prinzipiell mobilisiert Hartmann alle musikalischen Mittel aus Tradition wie aus Moderne, alle Errungenschaften der Kultur, gegen die faschistische Barbarei: ein allgemeines Merkmal der musikalischen Sprache des Widerstands<sup>13</sup>.

Daß Hartmann 1962 den Faschismus als „Herrschaft des Ungeistes“ bezeichnet, zeigt Schranken seiner politischen Anschauungen. Sie treten bei ihm, der „für den militanten Sozialismus der zwanziger und dreißiger Jahre“ eingetreten war<sup>14</sup>, deutlicher freilich erst nach 1945 hervor: Da färbte unter dem nun nicht-terroristischen Zwang zur „Entpolitisierung“<sup>15</sup> die herrschende „Totalitarismus“-These, die Formel vom „Rot=Braun“, auch auf sein Denken ab, obwohl er weiterhin zwischen „Nationalsozialismus“ und Sozialismus wohl zu unterscheiden wußte. Vor 1945 aber war er gerade im Geistig-Ästhetischen vom „hilflosen Antifaschismus“ (W.F. Haug) weit entfernt; kompositorisch spielen solche Anschauungen keine wesentliche Rolle.

#### 4.

Die vier Sätze des Violinkonzerts – *Introduction (Largo)* – *Adagio* – *Allegro di molto* – *Choral (Langsamer Marsch)* – sind sämtlich durch Attacca-Anschluß sowie motivisch-thematische Bezüge eng miteinander verbunden. Die ganze Konzeption zielt, auch durch die zusätzliche Genre-Verklammerung von Anfangs- und Schlußsatz, auf das Finale<sup>16</sup>.

Den Bedeutungshorizont umreißt der Titel *Trauermusik*. Dabei prägt der Grundton von Trauer und Zorn, von Klage, die in Anklage umschlägt, noch (oder schon) die Zellen der Komposition: „jede Note soll durchgeföhlt und jede Zweiunddreißigstel-Pause aufmerksam durchgeatmet sein“<sup>17</sup>. – Obwohl die Idiomatik auf der Tonsprache der freien Atonalität basiert – ein Signum der Modernität – finden sich weite tonale Felder. Wenn Hartmann im Material und der auf Eindringlichkeit und Verständlichkeit zielenden Vokabularbildung ein Gewebe aus semantisch-gestisch oft traditional

<sup>12</sup> Hartmann, *Concerto funebre*, in: *Schriften*, a. a. O., S. 53.

<sup>13</sup> Siehe Heister, *Semantik*, a. a. O., bes. S. 141 und S. 143.

<sup>14</sup> McCredie, a. a. O., S. 25.

<sup>15</sup> Siehe u. a. H.-W. Heister / D. Stern (Hrsg.), *Musik 50er Jahre*, Berlin (West) 1980 (= *Argument-Sonderband* 42), bes. S. 5f.

<sup>16</sup> Die Analyse bezieht sich auf die Version von 1959 (Studien-Part., Ed. Schott 5002). Das Autograph von 1939 ist wohl nicht erhalten. (Hartmann in einem Brief an A. Schlee vom 15. August 1946, zit. nach McCredie, a. a. O., S. 61: „Meine Arbeiten hatte ich während des Krieges eingezinkt im Gebirge zwei Meter tief vergraben gehabt.“) Nicht zu erhalten war auch die Druckausgabe der Erstfassung (Heidelberg: W. Müller). Für die Fassung von 1959 (Autograph Bayer. Staatsbibl. Mus. Mss. 12918) legte Hartmann ein gedrucktes Exemplar der Erstfassung zugrunde und ergänzte es handschriftlich. Abgesehen vom Einschub von zwei Takten der Solovioline (T. 3f. n. Zi. 6) im II. Satz nahm Hartmann umfangreichere Veränderungen nur im III. Satz vor. Da sich wegen des Collage-Verfahrens (Herausschneiden und Einkleben) die Erstfassung aus dem Autograph nicht ganz rekonstruieren läßt, sind vorerst gesicherte Aussagen über Grad und Art des Eingriffs nicht möglich. Thematisch-motivisch erheblich scheint allerdings nur der Einschub der beiden Solo-Passagen (s. Beispiel 11) und der Kadenz im III. Satz (wenn sie denn neu wären). Zu einer winzigen Änderung im IV. Satz s. u. – Für die Vermittlung des Autographs, philologische Hinweise und Einsichtnahme in Hartmanns Briefwechsel danke ich Frau R. Wagner und anderen Kollegen der Bayer. Staatsbibl. München.

<sup>17</sup> Hartmann, *Skizze*, a. a. O., S. 16.



geprägten Zellen herstellt, so gibt er auch bei Verfahrensweisen und Satztechniken im Dienste eines umfassenden antifachistischen Komponierens keine traditionelle oder aktuelle Errungenschaft preis. Besonderen Wert legt er dabei auf das von den Nazis als „undeutsch“ usw. Stigmatisierte – mit Ausnahme der Zwölftontechnik. (Beziehungen zu ihr reflektiert aber sein Hang, das chromatische Total auf kleinem Raum zusammenzudrängen – nicht immer zugunsten der Transparenz des Satzes.) Zur Herstellung thematisch-motivischer (und damit zugleich semantischer) Bezüge dienen etwa Umkehrung und Permutation, variative Fortspinnung und entwickelnde Variation bis hin zur Beibehaltung bloß von Gestus und Kontur, Verarbeitung von Modellen und Elementen präexistenter (fremder oder eigener) Musik von der Paraphrase bis zum wörtlichen Zitat.

5.

Für die Entschlüsselung der Struktur und Bedeutung geben Hartmanns knappe Selbstkommentare zwar einige Hinweise, verschleiern allerdings teilweise auch – wahrscheinlich mit Absicht – das musikalisch Gesagte und Gemeinte. – „Der erste Choral wird hauptsächlich von der Solostimme getragen. Das Orchester, das nicht begleitet, übernimmt nur die Kadenzierung“<sup>18</sup>. Und zwar so, daß eine Orchestergeste auf Basis der phrygischen Kadenz jede der drei Choralzeilen eröffnet.

I, T. 1, VI. 1

1

Nach der dritten Zeile erklingt dann als eine Art Erweiterung eine abschließende Kadenz. (Die Zahlen hier und in den folgenden Notenbeispielen weisen auf das Permutationsverfahren hin.)

T. 15, Kb.

2

Sie ist zugleich die „tonale“ Antwort auf die Endung der Violin-Choralzeile.

T. 14 f., Solo-VI.

3

Diese Kadenz kehrt nun im IV. Satz wieder:

T. 348 f., Solo-VI.

4

Dort Konzentrat, endgültiges Resümee der zuvor dreimal wiederholten melodischen Kadenzformel:

T. 342 f.

5

<sup>18</sup> Hartmann, *Concerto*, a. a. O.

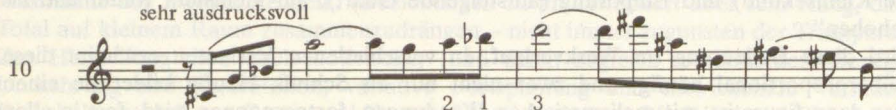






Ebenso wie der Rückgriff auf die Eröffnungsfanfane modifiziert diese Episode die Quartsprung-Thematik.

II., T. 34 f.  
sehr ausdrucksvoll

10 

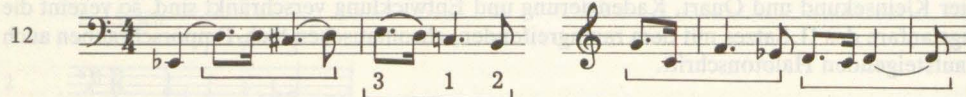
Diese Motivik prägt auch die Solo-Thematik im III. Satz (z. B. Takt 296 ff.; s. auch Beispiel 16). Und wie eine Kette aus hintereinander montierten Kadenzen erscheint eine – später wörtlich wiederholte – Trauerepisode im III. Satz (vgl. Anm. 16).

III., T. 269 ff., Solo-VI., *meno mosso*, T. 287 ff.

11 


Der solistischen Kantilenen-Thematik kontrastiert im II. Satz eine primär orchestrale.

a) II., T. 43 ff., Vc./VI. 1      b)

12 

„Die Klage im Adagio, unterbrochen von trauermarschartigen Episoden, steht im Zeichen der Melodie und des Klanges“<sup>19</sup>. Wie strukturell „Sonando“ und „Cantando“ (Harry Goldschmidt), Kollektiv und Individuum, so stehen sich besonders hier auch objektivierte Trauer und objektgesättigter subjektiver Einspruch, Kondukt und Kommentar gegenüber. Auffällig an der Orchester-Episode ist die ausgeprägte Ruf-Antwort-Struktur.

a) T. 9 f.      b) T. 1 f.

13 

Sicher handelt es sich um einen Trauer-Marsch. Aber er ist metrisch merkwürdig zweideutig: die Episode ließe sich, nimmt man das einleitende Viertel als Auftakt, auch als Abfolge von Dreiertakten interpretieren.

T. 1 f.

14 

<sup>19</sup> Ebda.



Der III. Satz folgt in Umrissen der Konzertsatzform mit Tutti- und Soloexposition, Durchführung, verkürzter Reprise und ausgedehnter Coda. Das Tutti-Thema wird als Unisono eingeführt:



„Das Allegro – mit hämmernden Achtelnoten – entfesselt rhythmische und dynamische Kräfte“<sup>20</sup>. Solche Motorik spielt auf Modelle von Strawinsky, Bartók, Kodály, Hindemith an, ist also nach Herkunft und Habitus ein bei den Nazis eher unbeliebter Typus von „Asphalt“-Musik. Anders als stilistisch ähnliche Stücke minderen Rangs vermeidet Hartmann den Gestus von Spiel- und Gebrauchsmusik, das, was Bloch „leere, fröhliche Fahrt“ nannte. Und zudem bemerken wir auch trotz und gerade in der angestrebten Kraftentfaltung die „kadenzierte Interjektion“ (Hegel) der Klage – abgesehen von den beiden erwähnten klagenden, durch musikalische Schönheit tröstenden Solo-Episoden (s. Beispiel 11): hier als die Lamento-Phrase mit dem Topos der vier absteigenden Halbtonschritte (*des-c-ces-b*). Auch hier hat die Thematik Moll-Charakteristik.

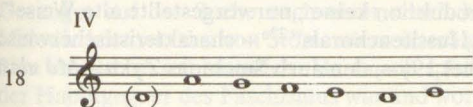
Das knappe, übersichtlicher als die beiden Mittelsätze gebaute Finale ist formal eine dreiteilige Liedform mit Codetta. Sehr deutlich hier Konzertieren als Dialog: der ersten Melodiezeile des Tutti antwortet das Solo mit der sich in Kleinsekunden und Quartan emporschraubenden Thematik, deren Kontur sich auch in den beiden Mittelsätzen findet.



Die zweite Zeile des Mittelteils vereint dann Solo und Tutti. Und im Schlußteil übernimmt die Stimme des Individuums die Melodie des Kollektivs – der „zweite Choral am Schluß hat den Charakter eines langsamen Schreitens mit einer liedartigen Melodie“<sup>21</sup>.



Die Diastematik dieser Melodie läßt sich als Grundstruktur in einigen wesentlichen Themenkomplexen des Werks finden. Zwar ist die im Raum einer Quint absteigende Molltonleiter ein Allerweltselement; die Häufigkeit jedoch ist immerhin auffällig und nicht nur zufällig.



<sup>20</sup> Ebda.

<sup>21</sup> Ebda.







Aus diesem zitiert Hartmann ebenfalls: Beispiel 9 ist die um eine große Terz tiefertransponierte wörtliche Übernahme der Melodie der 1. Violine vom Beginn des II. Satzes (T. 2–5). Mit diesem Streichquartett hat es seine besondere Bewandnis: Peter Gradenwitz nennt es geradezu „jüdisches Streichquartett“<sup>23</sup>. Abgesehen vom dort wie im *Simplicissimus* vorkommenden wörtlichen Zitat eines jüdischen Volkslieds ist das Selbstzitat aus dem Streichquartett im Violinkonzert (s. Beispiel 9) laut Joseph P. Distefano<sup>24</sup> ebenfalls jüdischer Herkunft. Wie dieser Thementypus, so erscheint auch ein weiterer gleicher Herkunft häufig in Hartmanns Werk – fast ubiquitär als Themenkopf; hier der absteigende, Vorhalt- und Vorschlagwirkung vereinende absteigende Halbtonschritt der „Kadenzierung“ (s. Beispiel 1). Beide Typen sind Zitate nicht von Melodien bzw. diastematischen oder rhythmischen Modellen, sondern von Gestus, Ton und zumal Vortragsweise mit der charakteristischen kleinschrittigen Ornamentik und Melismatik, mit Schluchzern bzw. Vorschlägen und dem Umschlag ins Falsetto, das feierlichen, auf besonders intensive Katharsis zielenden Passagen vorbehalten ist (seine Mimesis hier das Flageolet)<sup>25</sup>. Insgesamt kann die auffällige, allgegenwärtige Melismatik als Anspielung auf diese von den Nazis verfemte Kultur und Musik gelten, für die sich Hartmann besonders um 1933/34 interessierte<sup>26</sup>. Daß Hartmann in seine Version des proletarischen Trauermarschs solche Melismatik einbaut (zugleich eine Ableitung aus dem Fanfaren-Sonando in der originalen Marschzeilen-Endung), darf als Feinheit notiert werden: er vereint die als Rasse und die als Klasse determinierten Hauptopfer des Nazismus. (Allerdings mag auch spätere Angst vor politischer Deutlichkeit hereinspielen: in der durch die Überklebung hindurch sichtbaren Erstfassung wird die Melodie unfiguriert zitiert.)

7. Die Aufdeckung von Beziehungen in der syntaktischen, sigmatischen und semantischen Dimension sei abschließend durch eine kurze Interpretation der pragmatischen abgerundet. Daß die auch hier bis ins motivische Detail gehende Verwendung jüdischer Musikelemente Hartmanns für seine politische und kompositorische Haltung konstitutive Identifikation mit den Erniedrigten und Beleidigten musikalisch bezeichnet, ist evident.

Die Intonationen des *Hussitenchorals* sieht Hansjürgen Schaefer als „Ausdruck des Protestes Hartmanns gegen den Münchner Schandvertrag von 1938“<sup>27</sup>; in ähnliche Richtung weist auch das Hindemith-Zitat – abgesehen davon, daß damit auch ein ebenfalls schließlich mißliebiger Komponist geehrt wird: Die englische Beschwichtigungspolitik gegenüber dem Faschismus lieferte mit dem Münchner Vertrag die Tschechoslowakei als erstes Land Nazideutschland aus. Allerdings erinnert Hartmann damit auch, wie in der *I. Symphonie* an die USA und in der *Symphonie L'Oeuvre* an Frankreich, an England als eines der klassischen Länder der bürgerlichen Demokratie, das mit dem Überfall auf Polen zum Kriegsgegner wurde. Über England-Aufenthalt und Aufführung des *I. Streichquartetts* spielt auch eine unmittelbar biographische Motivierung mit herein.

Zentral freilich das Finale mit dem russischen und, als proletarisch-revolutionärem, zugleich internationalistischen Trauermarsch. Daß seine diastematische Struktur in thematischen Passagen jedes Satzes erscheint, erhält so eine zusätzliche Begründung, die über die bloß syntaktische einer Herstellung von Einheit hinausreicht: es geht um „Ausbreitung eines verschiedenartig tragischen Gesanges auf der Suche nach einer wirklichen Perspektive“<sup>28</sup>. Wenn man auch die revolutionäre Melodie hört wie das von Störsendern überlagerte Radio Moskau unter der Bettdecke, so ist doch der Sinn des Satzes sehr deutlich: Hartmann spürte, gegen wen der Krieg sich hauptsächlich richtete, wer der Hauptgegner des Faschismus war und worauf „Zuversicht“ sich wirklich gründen konnte. Er weist so auf die revolutionäre Arbeiterbewegung hin und ergreift kompositorisch für sie Partei – der Zeitsituation entsprechend im Modus der Trauer.

<sup>23</sup> Zit. nach McCredie, a. a. O., S. 34.

<sup>24</sup> J. P. Distefano, *The Symphonies of Karl Amadeus Hartmann*, Diss. Florida State University 1972, S. 48ff.

<sup>25</sup> Einige Aufschlüsse über die Praxis des Synagogalganges verdanke ich hier dem Kantor L. Roth in Berlin (West).

<sup>26</sup> Vgl. McCredie, a. a. O., S. 33f.

<sup>27</sup> Schaefer, a. a. O., S. 126.

<sup>28</sup> L. Nono, „*Simplicius Simplicissimus*“ und „*Concerto funebre*“, in: *Schriften*, a. a. O., S. 94.



In diesem dichten Netz von Beziehungen bleibt eine unbefriedigende Lücke: eine präzise musikalische Bezeichnung des primären Anlasses für das Werk – Polen. Mitgemeint ist es schon über das „Slawische“ des Trauermarsches und über England. Es finden sich aber auch noch zwei direktere Hinweise. Das Tutti-Hauptthema des III. Satzes (s. Beispiel 15) ist im typischen „Polacca“-Muster gehalten. Es verschränkt dabei den charakteristischen Rhythmus der Polonaise mit Geradtaktigkeit (ursprünglich auch eine mögliche Variante der instrumentalen Kunst-Polonaise) und raschem Tempo. Immerhin ist das rhythmische Modell, zumal im Kontext des Werks, als pars pro toto sprechend genug. – Schließlich lassen sich auch in der Trauermarsch-Episode (s. Beispiel 12) Anspielungen auf Polen finden: auf den Rhythmus der Mazurka, die allerdings – langsam statt lebhaft –, wie die Polonaise, in „verkehrtem“ Tempo erklingt. Hier wirkt ein zusätzliches Modell ein: die polnische Nationalhymne (s. Beispiel 14), und zwar nur prosodisch, nicht diastematisch verwandt. Eine – hypothetische – Tropierung erscheint möglich: „Noch ist Polen nicht verloren“, die erste Zeile der Hymne – ein im Deutschen sprichwörtlicher, historisch zurückgreifender wie vorausweisender Satz – ist jeder Zeile der Marschepisode unterlegbar. Auch dies, eingesenkt in Trauermusik, ein musikalisches Zeichen für „Zuversicht“, deren Realgrund bewußte Geschichtserfahrung und Hoffnung auf den künftigen Gang der Geschichte als, trotz aller Rückschläge, einer des „Fortschritts im Bewußtsein der Freiheit“ (Hegel) ist: „Ich sagte mir, daß die Freiheit siegt, auch dann, wenn wir vernichtet werden – das glaubte ich jedenfalls damals“<sup>29</sup>.

8.

Daß sich Hartmann auch nach dem Ende der Nazizeit veranlaßt sah, das Verständnis des Sinngehalts als „explizites Musikverstehen“ (Harry Goldschmidt) eher zu verdunkeln, wirft mehr als ein Schlaglicht auf die Rezeption des Widerstands in der Bundesrepublik, der sich vor allem als Ablehnung *politischer Musik* überhaupt und als Widerstand gegen die Musik und Kunst des Exils und des Widerstands artikuliert. Aber das ist, wie die Musik im Faschismus selbst, ein weites Feld für ausführliche weitere Forschungen.

Hans-Günter Klein

### Atonalität in den Opern von Paul von Klenau und Winfried Zillig – zur Duldung einer im Nationalsozialismus verfeimten Kompositionstechnik

Die Polemik gegen Atonalität und die Diffamierung „atonaler Komponisten“ gehören zu den Grundpositionen nazistischer Musikideologie. Dabei gilt „Atonalität“ als eine Art Sammelbegriff, unter den nicht nur die nicht-tonalitätsgebundene Harmonik, sondern auch die Komposition mit Zwölftonreihen, teilweise sogar der Jazz, subsumiert werden. Zur „Begründung“ wird mit verschiedenen Topoi von „Argumenten“ operiert. Zum einen wird behauptet, daß man Tonalität als „natürlich“<sup>1</sup>, den Dreiklang als „naturoffenbart“<sup>2</sup> empfinde. Zum anderen werden Atonalität und Zwölftontechnik unter den als Dichotomie angesehenen Begriffen „Gefühl“ und „Verstand“ mit ihren konträren Bewertungen betrachtet: da diese Musik „mehr vom Verstand . . . gemeistert“<sup>3</sup> werde, letzten Endes „intellektuellen Konstruktivismus“<sup>4</sup> darstelle, gehe das „allgemeine musikalische Gefühl . . . leer aus“<sup>3</sup>. Den allgemeinen Appellen an Irrationalität entspricht die „gefühlsmäßige

<sup>29</sup> Hartmann, *Skizze*, a. a. O., S. 12. An eine „bessere Zukunft“ glaubte er freilich auch noch später; s. z. B. *Schriften*, a. a. O., S. 52.

<sup>1</sup> R. Bauer, *Vom Wesen deutscher Musikauffassung*, in: *Die Musikwoche*, 2. Dezember 1939. Zit. nach J. Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh 1963, S. 332, hier: S. 333.

<sup>2</sup> H. S. Ziegler, *Entartete Musik. Eine Abrechnung*, Düsseldorf (1939), S. 29.

<sup>3</sup> Anonym, *Bolschewismus in der Musik*, in: *Völkischer Beobachter*, 10. Februar 1933. Zit. nach Wulf (s. Anm. 1), S. 330.

<sup>4</sup> H. S. Ziegler, *Der Kulturwille des Dritten Reiches*, in: Ziegler, *Wende und Weg. Kulturpolitische Reden und Aufsätze*, Weimar 1937, S. 38, hier: S. 46.