

Nina Noeske

## Schön, wahr(haftig) – und gut

Zur impliziten Ethik der Musik Karl Amadeus Hartmanns

»Ich glaube, daß die Musik und die Kunst überhaupt nur dann eine Berechtigung haben, wenn sie danach trachten, den Menschen besser zu machen, das bessere Ego in ihm zu wecken ...

Denn ohne diese ethische Rechtfertigung bliebe die Kunst nur ein geistreiches Spiel.«<sup>1</sup>

### I Musik als Bekenntnis

In kaum einem Text über (aber auch: von) Karl Amadeus Hartmann fehlt der Hinweis, dass dieser »Bekenntnismusiker par excellence«<sup>2</sup> und Humanist gewesen sei, wobei die entsprechenden Eigenschaften zugleich auf dessen Musik übertragen werden. Die Kompositionen Hartmanns seien somit bekenntnisthaft und humanistisch, anders ausgedrückt: Sie bekennen sich, ebenso wie der Komponist, zum Humanismus und legen Zeugnis ab von einer umfassenden Menschlichkeit.<sup>3</sup> In diesem Sinne schreibt Hartmann in seiner »Autobiographischen Skizze«: »Wenn meine Musik in letzter Zeit oft Bekenntnismusik genannt wurde, so sehe ich darin nur eine Bestätigung meiner Absicht.«<sup>4</sup>

Die folgenden Ausführungen gehen der Frage nach, ob und inwiefern der Musik – hier jener Hartmanns – ein ethisches Moment anhaften kann, ja möglicherweise sogar anhaften muss, wenn sie einen ästhetischen Wert beansprucht. Dabei geht es weniger um Spekulation als um Beobachtungen, die sich auf die Art und Weise der Wahrnehmung von Musik beziehen; die Rezeption steht ihrerseits im engen Zusammenhang mit bestimmten ästhetischen Konzepten (vor allem) seit dem späten 18. Jahrhundert, die das Hören von Kunstmusik maßgeblich prägten. Ausgangspunkt ist die Annahme, dass sich die Komposi-

tionen Hartmanns von ihren Rezeptionskontexten seit den 1930er Jahren bis zum heutigen Zeitpunkt schwerlich trennen lassen, will man etwas über ihren »Gehalt« erfahren – auch, wenn der Komponist nach 1945 die explizit antifaschistischen Winke (etwa der Überschriften) eliminierte und seine Musik, zumindest der Tendenz nach, als »absolute« verstanden wissen wollte.<sup>5</sup> Wer Hartmanns Sinfonien hört und auch nur oberflächlich über deren Entstehungszusammenhänge informiert ist, hört unweigerlich »Bekenntnis«, »Auf-richtigkeit« und »Humanismus« bzw. »Humanität« mit.

Doch auch gänzlich uneingeweihte Hörer dürften sich des Eindrucks, erstens, der Wahrhaftigkeit des Ausdrucks und, zweitens, einer (wie auch immer gearteten) verantwortungsvollen kompositorischen Haltung – die nicht zuletzt den seit Beethoven zentralen Implikationen der Gattung Sinfonie als Weltanschauungsmusik für die »gesamte Menschheit« geschuldet ist<sup>6</sup> – nicht erwehren können. »Wahrhaftigkeit« und »Verantwortung« sind eng miteinander verknüpft, und wenn diese beiden Momente in künstlerische Artikulation einfließen, kommt ein prononciert ethisches Moment ins Spiel. Zugespitzt formuliert: Wenn das ästhetisch Geformte als das »Schöne« und das Wahrhaftige als Form des »Wahren« sich ergänzen, rückt das »Gute« – im Sinne des sittlich Guten – in greifbare Nähe; in dem Augenblick, in dem das Schöne wahrhaftig wird, wird es real und damit ethisch relevant.

### II Musikalische Ethik?

Zu jeder Zeit war Musik Gegenstand ethischer, auf die Sphäre des Sittlichen bezogener, und das heißt zugleich: im weiteren Sinne politischer Erörterungen. Dass Musik das Gute, aber auch das Schlechte im Menschen zu befördern helfe, zählte bereits in der Antike zu den Gemeinplätzen. So galten einige Ton-

- 1 Karl Amadeus Hartmann, in: Helmut Schmidt-Garre, »Kubelik und Hartmann in eigener Sache«, in: *Münchener Merkur*, 18.11.1963, zit. nach Barbara Haas, *Karl Amadeus Hartmann. Zeitzeugen und Dokumente. Zum 100. Geburtstag des Komponisten*, Wilhelmshaven 2004, S. 21.
- 2 Andrew D. McCredie, *Karl Amadeus Hartmann. Sein Leben und Werk*, aus dem Englischen von Ken Bartlett, Wilhelmshaven 1980 (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft*, 74), S. 87.
- 3 Vgl. u. a. Ulrich Dibelius, »Musik als Selbstzeugnis. Hartmanns gelebte und komponierte Wirklichkeit«, in: *Karl Amadeus Hartmann. Komponist im Widerstreit*, hrsg. von Ulrich Dibelius, Kassel – Basel – London – New York – Prag 2005, S. 283–303; Constantin Floros, »Karl Amadeus Hartmann – Musik als Bekenntnis«, in: *Struktur und Freiheit in der Musik des 20. Jahrhunderts. Zum Weiterwirken der Wiener Schule*, hrsg. von Hartmut Krones, Köln – Weimar – Wien 2002 (= *Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis*, 2), S. 113–123; Hanns-Werner Heister, Artikel »Karl Amadeus Hartmann«, in: *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter Wolfgang Sparrer, München 1992 ff.
- 4 Karl Amadeus Hartmann, »Autobiographische Skizze«, in: ders., *Kleine Schriften*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz 1965, S. 9–16, hier S. 16.

- 5 Egon Voss etwa weist darauf hin, dass Hartmann es in den 1950er Jahren vermied, auf die Entstehungszeit (1933) des 1. Streichquartetts und die hier integrierten jüdischen Melodien hinzuweisen; stattdessen fügte er dem Werk den Titel *Carillon* (»großes Glockenspiel«) hinzu: »Offenkundig sollten Ausführende wie Hörer dem Werk in einem Geiste der Neutralität und der Sachlichkeit begegnen, unbeeinflusst durch ein Wissen über Hintergründe und Anlässe, so als hätten diese mit der Musik selbst nichts zu tun.« Egon Voss, »Als Kammerkonzert besitze ich nur 2 Streichquartette«. Die Werke für kleine Besetzung in Hartmanns *Œuvres*, in: Dibelius, *Karl Amadeus Hartmann* (s. Anm. 3), S. 20–39, hier S. 35. Vgl. u. a. auch Andreas Jaschinski, *Karl Amadeus Hartmann – Symphonische Tradition und ihre Auflösung*, München – Salzburg 1982 (= *Musikwissenschaftliche Schriften*, 19), S. 221; Hartmut Lück, »Politik als Hintergrund und Motiv. Wie dem Komponieren ein zusätzliches Programm zuwuchs«, in: Dibelius, *Karl Amadeus Hartmann* (s. Anm. 3), S. 40–54, hier S. 48 f. Zur (vermeintlich) »absoluten Musik« Hartmanns vgl. auch Hanns-Werner Heister, »Voller Angst vor dem Nazi-Terror. Wort und Sinn in Karl Amadeus Hartmanns Instrumentalmusik: Die Klaviersonate 27. April 1945«, in: *Musik Texte* 11 (Oktober 1985), S. 9–15, hier S. 9. Demnach handele es sich bei Hartmanns Affinität zur »absoluten Musik« um eine dem bürgerlichen Kulturbetrieb geschuldete Mischung aus »Anpassung und Selbsttäuschung«.
- 6 So heißt es etwa bei Egon Voss, der damit zugleich auf jene Tradition Beethoven'scher Sinfonik verweist: »Hartmann verstand Sinfonie als musikalisches Synonym für Humanität.« Egon Voss, »Sinfonien als Bekenntnisse zur Humanität. Zur Sinfonik Karl Amadeus Hartmanns«, in: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 2 (1976), H. 2, S. 91–93, hier S. 92.

arten und Rhythmen insofern als verwerflich, als sie, so die Befürchtung, zu moralisch fragwürdigem Verhalten anstachelten. Die »Wächter« sollten ihr »Wachhaus« mithin, wie es in Platons *Der Staat* heißt, ganz in der Nähe der Musik bauen, was sie schließlich auch taten: In fast allen größeren musikalischen bzw. musikästhetischen Kontroversen – ob sie, wie beim Tridentiner Konzil, um die Textverständlichkeit oder um den Status der Musik als autonome Kunst kreisten – wurde nicht nur unterschwellig ein ethischer Maßstab angelegt. In diesem Zusammenhang sei insbesondere Christian Gottfried Körners Abhandlung »Über Charakterdarstellung in der Musik«, 1795 in Schillers Zeitschrift *Die Horen* erschienen, erwähnt, die sich explizit mit dem »Ethos« beschäftigt.<sup>7</sup> Doch auch die heftigen, seit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts forciert geführten Debatten um Inhalt und Form in der Musik, um absolute Musik und Programmmusik, zeugen von einer Ernsthaftigkeit, die, wenn es nur um den »schönen Schein« ginge, kaum nachvollziehbar wäre. Offenbar geht es hier stets ums Ganze: So wurde etwa mithilfe von Musikästhetik und -theorie »deutsche Tiefe« gegen »französische Oberflächlichkeit«, das »organische Kunstwerk« gegen eitles virtuosos »Flitterwerk« verteidigt.

Wer gegen Komponisten wie Franz Liszt polemisierte, wetterte zumeist auch gegen deren (»virtuosos«) Selbstdarstellungsdrang, gegen das Schielen nach Ruhm (und Geld) sowie gegen die hiermit vermeintlich einhergehende, sich musikalisch manifestierende »Effekthascherei«. In diesem Sinne heißt es in Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, gleichsam als Ergänzung zu Körners Studie: »(W)o der Charakter erschlafft und sich auflöst, da wird die Wissenschaft zu gefallen und die Kunst zu vergnügen streben.«<sup>8</sup> Und wer sich für den Komponisten Frédéric Chopin aussprach, tat dies häufig nicht zuletzt mit Blick auf dessen politisch integriertes Eintreten für die polnischen Autonomiebestrebungen, das sich unüberhörbar auch seinen Werken mitteilte. Musik verkörpert in diesem Sinne immer zugleich auch »außermusikalische« Werte wie Volkstümlichkeit, Ursprünglichkeit, Naturhaftigkeit, Tiefsinnigkeit, Bescheidenheit und Authentizität – um nur einige, positiv konnotierte zu nennen. Ein, wenn nicht *das* Wertkriterium im 19. Jahrhundert war jedoch das bereits genannte »Organische« in der Musik: Einem Werk dieses Gütesiegel anzuheften, bedeutete zugleich, es gegenüber Anfechtungen aller Art zu immunisieren. Denn das Organische steht zugleich für das Lebendige, und das Lebendige hat seinen Wert in sich selbst, ist also letzte Instanz sittlichen Handelns. Wie eng wiederum der Organizitätsgedanke im 19. Jahrhun-

7 Christian Gottfried Körner, »Über Charakterdarstellung in der Musik«, in: *Die Horen* 1 (1795), 5. Stück, S. 97–121. Vgl. hierzu insb. Jacob de Ruiter, *Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740–1850*, Stuttgart 1989 (= *Beihfte zum Archiv für Musikwissenschaft*, 29), S. 127–204.

8 Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, mit einem Nachwort von Käthe Hamburger, Stuttgart 1965, S. 34. Allerdings ist einige Seiten später zu lesen: »Der Mensch ohne Form verachtet alle Anmuth im Vortrage als Bestechung, alle Feinheit im Umgang als Verstellung, alle Delikatesse und Großheit im Betragen als Ueberspannung und Affektation.« Ebenda, S. 39.

dert mit dem Nimbus des »Deutschen« verknüpft ist, kann hier nicht vertieft werden; verwiesen sei nur auf die zentrale Bedeutung, welche jenem Moment u. a. in Richard Wagners schriftstellerischem Opus magnum *Oper und Drama* zukommt. So misstraute Wagner seinem französischen Kollegen Hector Berlioz vor allem aus dem Grunde, weil dieser, der mittlerweile »rettungslos unter dem Wuste seiner Maschinen begraben« liege<sup>9</sup>, das mechanische, künstliche, zusammengestückelte Kunstwerk proklamiere. Die dichterisch-musikalische Periode des ambitionierten Musikdramatikers hingegen verkörpere den lebendigen »Mythos«, der wiederum nichts weniger als das »rein Menschliche« (d. h. letztlich: das »Deutsche«) darstelle. (Französische) Ironie und Esprit haben hier nichts zu suchen.

Bemerkenswert ist dabei die Gleichsetzung von (musikalischem) »Werk« und »Leben«, welche die Rede vom Organischen immer nahelegt. Hierher rührt letztlich auch die bis weit ins 20. Jahrhundert verbreitete Skepsis gegenüber programmatischer, angewandter, funktionaler, politischer, nicht-absoluter Musik: Diese, indem sie inhaltlich bestimmt oder an einen politischen, gesellschaftlichen oder wirtschaftlichen Zweck gebunden ist, stellt von diesem Standpunkt aus die Autonomie des Lebendigen – und damit letztlich des Subjekts – infrage. Der Organismus nämlich ist, so sehr er der Umwelt zum Leben bedarf, in sich geschlossen und vermag sich, im Gegensatz zum Mechanismus, von selbst zu bewegen. Ein Hinweis auf Geschlossenheit wiederum kann, auch in musikalisch-formaler Hinsicht, die Symmetrie, d. h. die Spiegelform im weitesten Sinne sein. Der zentrale Anhaltspunkt für die sittliche Relevanz der Beschaffenheit eines musikalischen Kunstwerks ist hiermit gegeben: Wenn Musik als »lebendig« wahrgenommen werden kann, indem sie etwa wächst, atmet, aufblüht oder, in begrenztem Maße, sogar appelliert, tritt sie zugleich als menschliches Subjekt (oder, im Schiller'schen Sinne, als »Person«) in Erscheinung; ein bestimmtes Ethos – als moralisch begründete »Haltung« – ist ihr damit inhärent. (Bertolt Brecht und Hanns Eisler sprachen diesbezüglich bekanntlich vom sozialen »Gestus« einer Musik und meinten damit letztlich eine gesellschaftlich vermittelte »Haltung«, die jedem Individuum eignet.)

Tatsächlich spricht vieles dafür, dass abendländische Kunstmusik – meist unbewusst – vor allem mit Blick auf die von ihr verkörperten (ethischen) Werte beurteilt wird und wurde: Motivisch-thematische Arbeit etwa zeugt nicht nur davon, dass hier »gearbeitet« wird (als Stichwort sei die »protestantische Ethik« genannt), sondern führt zugleich vor, dass die Musik sich auf einen oder mehrere Gedanken ernsthaft und in aller Konsequenz tatsächlich einlässt. Der apotheotische Schluss eines Werkes dagegen verweist unter anderem auf die Möglichkeit des »Gelingens« im Sinne des per-aspera-ad-astra-Modells, was wiederum seinerseits um 1900, zumindest in seiner affirmativen Form, verdächtig und schließlich obsolet wurde. Formales Gleichgewicht lässt seelisches Gleichgewicht (und zugleich die Abwesenheit des von Michel Foucault analy-

9 Richard Wagner, *Oper und Drama*. Erster Theil, Leipzig 1852, S. 125.

sierten ›Wahnsinns‹) vermuten, und wenn ein Musikstück klingt, als wäre es ›wie aus einem Guss‹, weist dies auf die Festigkeit und Autonomie, d.h. die Einheitlichkeit des (integralen) Charakters hin, der sich von momenthaften und zufälligen, leidenschaftlichen und pathetischen Anwendungen nicht berühren lässt und sein Ziel stets im Auge behält. Es ist nicht zuletzt die klassizistische ›Einheit in der Mannigfaltigkeit‹, die von hier aus ihre Rechtfertigung erhält. Musikalisches Potpourri und postmoderne Beliebbarkeit hingegen lassen im schlimmsten Falle Flatterhaftigkeit und Oberflächlichkeit befürchten; ähnlichen Assoziationen ist der Verdacht geschuldet, der spielerische Einsatz fremder Zitate und Stile resultiere aus der Abwesenheit authentischer Originalität.

Wenn hier die impliziten gesellschaftlichen Wertmaßstäbe zumeist nicht als solche benannt werden und nur unterschwellig, etwa durch das Vokabular, anklingen, so operierte der Sozialistische Realismus des 20. Jahrhunderts vergleichsweise mit offenen Karten: Hier ging es explizit um die Erziehung des Menschen bzw. um eine grundlegende Diskussion darüber, was Kreativität in einer Gesellschaft ausmacht, weniger hingegen um einen vermeintlichen ästhetischen Eigenwert – was dazu führte, dass etwa die Verwendung von Geräuschinstrumenten in einer Oper zum Politikum werden konnte.

Kurz: Ästhetische Wertmaßstäbe sind von ethischen Kriterien schwerlich zu trennen. Auch wenn beispielsweise Komponisten wie Franz Schubert und Gustav Mahler in den 1960er Jahren ästhetisch rehabilitiert und Teil des bürgerlichen Musikbetriebs wurden, zeugt dies von einem veränderten Bild des Menschen, das es ermöglichte, zuvor verdächtig oder bedrohlich Erscheinendes nun auch im ethisch-moralischen Sinne anzuerkennen. Die (vermeintlichen) Brüche, die etwa die Klaviersonaten Schuberts häufig aufweisen, sind auch als ›Untiefen‹ einer Persönlichkeit wahrnehmbar; und wenn diese rätselhaften musikalischen Momente mehr als zuvor gespielt, gehört, beschrieben und diskutiert werden, dann gibt dies, wenn auch mehrfach vermittelt, wesentliche Hinweise auf die psychologische Beschaffenheit einer Gesellschaft. Wenn Hässliches, Triviales und Unbewältigtes in der Kunst mit einem Mal als ›ästhetisch wertvoll‹ eingestuft wird, impliziert dies zugleich ein ethisches Moment. So macht u. a. Bernd Sponheuer darauf aufmerksam, dass der »ästhetische Entwurf eines integralen Ganzen«, den die Gattung Sinfonie liefere, »immer auch ein Ganzes j e n s e i t s des Ästhetischen« meine.<sup>10</sup>

Selbst Theodor W. Adornos Ästhetik ist in letzter Konsequenz eine ›Ethik‹, indem es ihr zufolge Aufgabe der autonomen Musik sei, bis in ihre einzelnen Fasern, gleichsam seismografisch, die Bewegungen und (unterschwellig) Erschütterungen einer Gesellschaft anzuzeigen, damit eben jene Gesellschaft sich in der Kunst selbst erkennt und verändern kann.<sup>11</sup> Musik wäre in diesem Sinne Erkenntnis und Teil einer Ethik zugleich.

10 Bernd Sponheuer, *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*, Tutzing 1978, S. 25.

11 Erwas direkter heißt es bei Hartmann: »Hält man der Welt den Spiegel vor, so daß sie ihr größliches Gesicht erkennt, wird sie sich vielleicht doch einmal eines Besseren besinnen.« Hartmann, »Zu meinem ›Simplicius Simplicissimus‹«, in: ders., *Kleine Schriften* (s. Anm. 4), S. 49–52, hier S. 52.

### III Topoi der Hartmann-Rezeption: Identität von realem und ästhetischem Subjekt

Bemerkenswert ist, dass in der Hartmann-Literatur fast ausnahmslos eine Übertragung der Persönlichkeit des Komponisten, der laut Fred K. Prieberg ein »humanitärer Sozialist«<sup>12</sup> gewesen sei, auf die Musik selbst stattfindet. Dies wiederum geschieht von Beginn an häufig mit Rekurs auf den »Organismus«<sup>13</sup> – und wenn dieser gar, wie ebenfalls festgestellt wurde, zu »atmen« beginnt,<sup>14</sup> so lässt sich der Eindruck nicht mehr von der Hand weisen, es mit etwas ›Lebendigem‹ zu tun zu haben. Entsprechend heißt es bei Egon Voss 1976: »Das Kunstwerk – und man kann es bei Hartmann fast gleichsetzen mit ›Sinfonie‹ – wird verstanden als atmender Organismus; ›durchfühlt‹ und ›durchlebt‹, ist es Abbild des Lebens, nicht anders als bei Gustav Mahler oder Anton Bruckner.«<sup>15</sup> Hartmann selbst gibt in seiner »Autobiographischen Skizze« zu Protokoll: »Es kam mir darauf an, meine auf Humanität hinzielende Lebensauffassung einem künstlerischen Organismus mitzuteilen.«<sup>16</sup> An anderer Stelle heißt es noch deutlicher: »(D)as Ganze soll ein Stück absoluten Lebens darstellen.«<sup>17</sup> Ulrich Dibelius weist mehrfach darauf hin, dass Hartmann seine Musik nicht von seiner Person zu »distanzieren« vermochte: »Komponieren bedeutete ihm nicht ein Spiel mit artifiziellen Gebilden oder abstrakten ästhetischen Formeln, sondern eine künstlerisch verantwortliche Mitteilung alles dessen, was ihn bewegte.«<sup>18</sup> Die Rede ist von der »ungewöhnlich engen Verklammerung zwischen Musik und Person«. Demnach sei das Komponieren in Hartmanns Persönlichkeit »abstandslos einbezogen, pulsierte und atmete mit ihm, hatte wie seine physische Gegenwart, seine psychische Wachheit, dauernde Präsenz«<sup>19</sup>. Und weiter: »Nichts ist da geflissentlich inszeniert und von außen aufgesetzt. In keinem Moment wird der verpflichtende Zwang zur Wahrhaftigkeit aufgegeben, das künstlerische Ethos zuliebe eines geschickt eingefädelten Arrangements hintergangen.«<sup>20</sup> Auch Luigi Nono nimmt bei dem von ihm geschätzten Kollegen einen ähnlichen Sachverhalt wahr.<sup>21</sup>

12 Fred K. Prieberg, *Musik und Macht*, Frankfurt/M. 1991, S. 209.

13 So etwa bei Joachim Herrmann, »Form und Fantasie. Zum Schaffen Karl Amadeus Hartmanns«, in: *Musica* 9 (1955), S. 420–422, hier S. 422.

14 Vgl. Ulrich Dibelius, »Atem, Wachstum, Spannung. Zur Symphonik von Karl Amadeus Hartmann«, in: *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, hrsg. von Renata Wagner, München – Zürich 1980, S. 61–74.

15 Voss, »Sinfonien als Bekenntnisse zur Humanität« (s. Anm. 6), S. 93.

16 Hartmann, »Autobiographische Skizze« (s. Anm. 4), S. 16.

17 Karl Amadeus Hartmann, »Von meiner Arbeit«, in: ders., *Kleine Schriften* (s. Anm. 4), S. 42–44, hier S. 43. Kurz darauf heißt es: »Ich will keine leidenschaftslose Gehirnarbeit, sondern ein durchlebtes Kunstwerk mit einer Aussage.« (Ebenda).

18 Ulrich Dibelius, *Moderne Musik I. 1945–1965*, München – Mainz 1991, S. 69.

19 Ders., »Musik als Selbstzeugnis« (s. Anm. 3), S. 295 f.

20 Ebenda, S. 301.

21 Vgl. Floros, »Karl Amadeus Hartmann« (s. Anm. 3), S. 113; Luigi Nono, »Simplicius Simplicissimus« und »Concerto funebre«, in: *Karl Amadeus Hartmann: Simplicius Simplicissimus. Spielzeit 2003/04*, hrsg. von der Staatsoper Stuttgart, H. 82, o. O. o. J., S. 32.

Es scheint, als impliziere die Rede vom ›Bekenntnis‹ – gleichsam als ›mit seiner Person mit Haut und Haar für etwas einstehen‹ – genau jenen Sachverhalt der Distanzlosigkeit zum ästhetischen Objekt. Sich spielerisch, nur scheinbar oder bloß versuchsweise zu etwas zu bekennen, ist ein Widerspruch in sich; und selbst, wo Hartmann sich einer musikalischen Sprache bedient, die sich, um mit Michail Bachtin zu sprechen, als »verdichtete, objektivierte, von seinem Munde ein Stück entfernt«<sup>22</sup> befindet, etwa indem er auf präexistentes Material zurückgreift, ist dies der ›eigenen‹ Sprache gleichsam eingeschmolzen und gehört dem gleichen Impetus an.

Der Eindruck, dass sich hier ein ›reales‹ in ein ›ästhetisches‹ Subjekt verwandelt, das mit dem gleichen Ernst bei der Sache ist wie die reale Person, ist die Voraussetzung dafür, dass der Musik eine ethische Qualität innezuwohnen scheint. Auch hier wiederum ist das Vokabular, mit dem Hartmanns Musik beschrieben wird, aufschlussreich: Immer wieder ist die Rede von Ernst, Ehrlichkeit, Wahrhaftigkeit und innerer Festigkeit, und dass sich Hartmann bei der Komposition, so wiederum Dibelius, »völlig uneitel und konzentriert, unabgelenkt und selbstgewiss«<sup>23</sup> verhalte, schreibe sich gleichsam unmittelbar der Musik ein. Hanns-Werner Heister und Andreas Jaschinski machen als »Grundgestus« der Musik außerdem jenen der »Klage und Anklage«<sup>24</sup> aus, und Egon Voss spricht von »Empörung«, »Solidarität«, »Mitleid« und »Trauer«<sup>25</sup> – allesamt Grundhaltungen und Gefühlszustände eines Subjekts und zugleich Werte, die innerhalb der (Darmstädter) ›Avantgarde‹ nach dem Zweiten Weltkrieg fragwürdig geworden sind. Wie aber kommt dieser Eindruck zustande?

#### IV Analyse der musikalischen Ethik

Zunächst seien drei Ebenen voneinander unterschieden, die eng miteinander verwoben und allem Anschein nach für das Hören und die Interpretation von Musik zentral sind. Erstens: Die Musik selbst *ist* das Leben bzw. das Subjekt und dessen Charakter. Dies entspricht dem autonomieästhetischen Organismus-Modell, von dem u. a. der oben genannte Körner, aber auch Autoren wie Schiller ausgingen. Zweitens: Die Musik stellt in jedem Moment zugleich die ästhetisch geformte *Aussage* bzw. den *Ausdruck* jenes Lebens bzw. Subjekts dar. Dies impliziert, drittens: In der Musik spiegelt sich die reale Welt – wie in der Psyche eines individuellen Ichs – wider und wird von diesem unbeschönigt (d. h. wahrhaftig) wiedergegeben. Der Charakter und sein Ausdrucksbedürfnis bzw. das Subjekt, dessen Wahrnehmungen und das, was es durch seine Aus-

sagen und sein Verhalten mitteilt, sind musikalisch ebenso wenig wie im wirklichen Leben voneinander zu trennen.<sup>26</sup> An dieser Stelle muss ein weiterer zentraler, für die Musik Hartmanns – auch von diesem selbst – häufig verwendeter Begriff eingeführt werden: Gemeint ist jener der ›Freiheit‹.<sup>27</sup> Die Freiheit des Kunstwerks aber ist wiederum dessen ›Autonomie‹, und die bis heute so vehement (wiederum: auch von Hartmann) verteidigte Autonomie der Musik kann als Sinnbild für die Autonomie des Subjekts gelten. Auch hier ist es Schiller, der diesen Zusammenhang auf den Punkt bringt, wenn er mit Blick auf den ›Menschen‹ schreibt: »(N)ur insofern er selbstständig ist, ist Realität ausser ihm, ist er empfänglich; nur insofern er empfänglich ist, ist Realität in ihm, ist er eine denkende Kraft.«<sup>28</sup> Mit anderen Worten: Bedingung dafür, dass ein Subjekt die Welt so wahrnimmt, wie sie ist, und zwar in all ihren Facetten und Widersprüchen, ist, dass es autonom ist – gegenüber Leidenschaften, Zwängen und Einschränkungen aller Art.

Im Folgenden seien wiederum drei zentrale Aspekte skizziert, die bei Hartmann konkret für die ethische Qualität einer so gearteten Musik, welche zugleich als Subjekt, als dessen Ausdruck sowie als ›Welt‹ wahrgenommen wird, entstehen. Es handelt sich dabei, erstens, um *Solidarität*, zweitens, um einen bestimmten *Gestus*, und, drittens, um die *Wahrhaftigkeit*, mit der die ersten beiden Punkte verarbeitet werden und die, wie gezeigt, eng verknüpft ist mit der ›Autonomie‹. Zusammengenommen machen diese Aspekte gleichsam das utopische Potenzial einer Musik aus.

Erstens, zur *Solidarität*: Im Falle der kompositorisch verwendeten Zitate jüdischer Musik, der Verarbeitung von antifaschistischen und sozialistischen Liedern sowie des Bezugs auf ›verfemte‹ Techniken wie die Dodekaphonie ist die ethische Qualität der Musik verhältnismäßig leicht zu bestimmen.<sup>29</sup> Wenn zu Gehör kommt, was verboten ist, und dies nicht auf persiflierende oder ironische Weise geschieht, dann ist diese musikalische Stellungnahme zugleich ein Akt des Widerstands und beinhaltet damit eine eindeutige Botschaft. Man leiht seine Zunge jenen, die nicht sprechen können oder dürfen, singt ihre Lieder, identifiziert und solidarisiert sich so mit ihnen und ergreift damit Partei für

22 Michail Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, hrsg. von Rainer Gröbel, aus dem Russischen von Rainer Gröbel und Sabine Reese, Frankfurt/M. 1979, S. 190.

23 Dibelius, »Musik als Selbstzeugnis« (s. Anm. 3), S. 302.

24 Hanns-Werner Heister und Andreas Jaschinski, Artikel »Karl Amadeus Hartmann«, in: *MGG*<sup>2</sup>, Personenteil, Bd. 8, Kassel – Basel – London – New York 2004, Sp. 749–755, hier Sp. 752.

25 Voss, »Als Kammerkonzert besitze ich nur 2 Streichquartette« (s. Anm. 5), S. 35.

26 Siehe auch Jaschinski, *Karl Amadeus Hartmann* (s. Anm. 5), S. 224: »Ausdruck ist für Hartmann nicht Mittel zum Zweck, sondern Gegenstand des Komponierens selbst. Er versteht Ausdruck nicht als Ausdruck von etwas, sondern als selbständige Darstellungsform.«

27 So trägt etwa die Überschrift zum Hartmann-Kapitel bei Dibelius den Untertitel »Freiheit und Engagement«; vgl. Dibelius, *Moderne Musik I* (s. Anm. 18), S. 69. Bei Floros heißt es in diesem Sinne, dass »der Glaube an die Würde und Freiheit des Menschen und an die Befriedung der Menschheit« ein »Herzansliegen« Hartmanns gewesen sei; vgl. Floros, »Karl Amadeus Hartmann« (s. Anm. 3), S. 113.

28 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung* (s. Anm. 8), S. 54.

29 Beispielhaft hierzu Heister, »Voller Angst vor dem Nazi-Terror« (s. Anm. 5); ders., »Zur Semantik musikalischer Strukturen: Der Schlußsatz aus K.A. Hartmanns I. Symphonie«, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 18 (1976), H. 2/3, S. 137–147; ders., »Zur musikalischen Sprache des Widerstands: K.A. Hartmanns »Concerto funebre für Solo-Violine und Streichorchester«, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress*, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Kassel – Basel – London 1984, S. 481–490.

Erniedrigtes, Ausgeschlossenes und Verfemtes.<sup>30</sup> Hierzu bedarf es, anders als dies Tibor Kneif<sup>31</sup> und andere behaupteten, keines ergänzenden Kommentars; die Musik spricht innerhalb des sogenannten ›Kontextes‹ (der damit streng genommen zum ›Text‹ selbst gehört) für sich. Dennoch liegt hier die ›ethische‹ Qualität – ähnlich wie bei textgebundener Musik – nicht in den von Eduard Hanslick beschriebenen »tönend bewegten Formen«, d. h. in der musikalischen Textur, sondern im Zusammenspiel gleichsam zwischen gesellschaftlicher ›Rede‹ und ästhetischer ›Widerrede‹. Hier gewinnt die Behauptung Dahlhaus' ihre volle Berechtigung, wonach, wenn eine Musik »unterdrückt« oder »verpönt« werde, ihr Erklingen unweigerlich mit Bedeutung aufgeladen werde – und zwar unabhängig von der Beschaffenheit des musikalischen Gebildes.<sup>32</sup>

Wenn also Fred K. Prieberg vermutet, dass »Hartmanns Stil (...) in der Gruppe der stilistisch Avancierten durchaus im Konzertbetrieb des Regimes Chancen gehabt« hätte (gemeint ist das NS-Regime)<sup>33</sup>, so ist dies aufgrund der spezifischen Konnotationen des musikalischen Materials falsch. Deutlicher kann ein Bekenntnis nicht ausfallen als durch bedingungslose Identifikation. Dies galt und gilt innerhalb jeder nur denkbaren Gesellschaft: Wenn Johnny Cash im Gefängnis St. Quentin auftritt, gewinnen seine Lieder unweigerlich eine Bedeutung, die ihnen anderswo nicht zukäme; und wenn in einem sowjetischen Spielfilm auf einer Weltraumstation ein Choralvorspiel von Johann Sebastian Bach erklingt, wie etwa in Andrej Tarkowskis *Solaris*, gewinnt die Musik eine sehr eigene Färbung, die ihr von nun an anhaftet. Wie aber ist die Botschaft zu deuten, wenn ein Professor in den 1970er Jahren durch die Flure der Jenaer Universität streift und fröhlich »Die Partei, die Partei, die hat immer recht« vor sich hinpfeift? – So sei eine Einschränkung erlaubt: Der Solidaritäts-Aspekt in der Musik setzt voraus, dass diesbezüglich keine Ironie im

30 Vgl. hierzu auch Rüdiger Behschnitt, »Politische Musik«, in: Staatsoper Stuttgart, *Karl Amadeus Hartmann* (s. Anm. 21), S. 13–18. Die hier beschriebene musikalische »Negation der Negation« kann als bevorzugtes Mittel der Solidarität gelten, indem hier gerade jene musikalischen Mittel verwendet werden, »die von der NS-Ideologie als »entartet« bekämpft werden wie z. B. Atonalität, Zwölftontechnik oder Elemente jüdischer Musik« (ebenda, S. 16); siehe auch Lück, »Politik als Hintergrund und Motiv« (s. Anm. 5).

31 Tibor Kneif, »Musik und Zeichen. Aspekte einer nichtvorhandenen musikalischen Semiotik«, in: *Sinn und Bedeutung in der Musik. Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens*, Darmstadt 1990 (= *Texte zur Forschung*, 56), S. 134–141.

32 Carl Dahlhaus, »Thesen über engagierte Musik«, in: ders., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978, S. 304–313, hier S. 311; Dahlhaus bezieht sich hier auf die Funktion der Musik Anton Weberns im sozialistischen Staat: »Unterdrückt oder verpönt man musikalische Gebilde als elitär und antisozialistisch, so ist es kaum zu vermeiden, daß sie zum tönenden Emblem von Zirkeln werden, deren staatsfremde Gesinnung an ihnen musikalische Nahrung findet.«

33 Prieberg, *Musik und Macht* (s. Anm. 12), S. 209. Vgl. dagegen Hans Werner Henze, »Laudatio«, in: Wagner, *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva* (s. Anm. 14), S. 11–19, hier S. 12: »es ist ja so dass diese werke einen deutlich vernehmbaren ton enthalten der sich in allem – und nicht zuletzt in der technik – von dem unterscheidet was damals öffentlich aufgeführt wurde und sich aufführen liess, dieser ton ist nicht subversiv, aber er ist antifaschistisch und humanitär, auch humanistisch und weltoffen.« Entsprechend sei die Musik »unbrauchbar für staatsakte und ähnliche offizielle anlässe. statt mit ministern hat sie mit minderheiten zu tun, mit denen im schatten« (ebenda, S. 14).

Spiel ist. Trotzdem stellt sich hierbei immer die Frage: Was, wenn die Zitate nicht erkannt werden? Laut Peter Gülke, der sich hier mit Hartmanns *Sinfonia tragica* beschäftigt, sei das »Adressbuch für Kenner« – das Werk verarbeitet u. a. jüdische Melodien, Zitate aus Bergs *Violinkonzert*, aus Weberns op. 6 sowie aus Werken Bartóks, Hindemiths, Mahlers und Strawinskys – letztlich »Nebensache«: »Wer keinen einzigen Bezug wahrnehmen würde (...), könnte dennoch das Wesentliche dieser Musik begreifen.«<sup>34</sup> Von zentraler Bedeutung ist also nicht zuletzt die kompositorische Formung und Gestaltung; so heißt es bei Gülke, ebenfalls zur genannten Sinfonie, recht plastisch: »Sie klagt, schreit, wütet fast ohne Maß, in ihrer grimmigen Verzweigung scheint sie nichts zu wissen von ästhetischem Wohlverhalten, darf es nicht wissen; wütet gegen sich selbst, weil sie nur so ihren Wahrheitsanspruch aufrechterhalten kann.«<sup>35</sup>

Zum zweiten Punkt, dem musikalischen *Gestus* (oder ›Ausdruckscharakter‹): Dieser Aspekt beinhaltet, dass in der Musik eine Art ›Person‹ wahrgenommen werden kann, die eine bestimmte ›Haltung‹ einnimmt, etwas ›will‹ und sich dabei auf eine bestimmte Art und Weise ausdrückt. Zweifellos trägt der vielfach festgestellte ›organische‹ Charakter der Musik Hartmanns zu diesem Eindruck maßgeblich bei, demzufolge es kaum ›Lücken‹ im Ablauf, Nahtstellen der Faktur oder kompositorisch nicht vermittelte Zitate gibt. Die weiten Bögen oder auch das oft zu findende »Ansetzen bei der einstimmigen unbegleiteten Linie«<sup>36</sup> weisen auf – so der Titel eines Aufsatzes von Ulrich Dibelius aus dem Jahr 1980 – »Atem, Wachstum, Spannung«<sup>37</sup> hin; von Konzentriertheit und Ernst zeugen die einheitliche Gestaltung, die kontrapunktische Arbeit und die zumeist – nicht immer – homogene Tonsprache, die sich auch der Parodie und Groteske nur im Dienste einer – wiederum ›ernsten‹ – inhaltlichen Aussage bedient. Dibelius konstatiert in diesem Sinne, dass Hartmanns Sinfonien »nichts anderes als Exposition und Austrag ihrer je eigenen und aus einer einheitlichen Quelle stammenden Entwicklungskräfte sind. Und zwar gefaßt in genau jenen formalen Gliederungen oder architektonischen Proportionen, die sich aus ihrem eigensten Ansatz und Ursprung ganz organisch, nahezu frei von vorgefaßten Planungen und allein dem Maß ihrer inneren Energien folgend ergeben«<sup>38</sup>.

Musikalische, auf menschliches Verhalten übertragbare Gesten wie Auffahren, Stammeln, Insistieren, Überlegen und Abwarten finden sich – ohne dass diese die musikalische Einheit an irgendeiner Stelle gefährden würden – bei Hartmann unentwegt. Als eines der bemerkenswertesten Beispiele für eine konkrete kompositorische ›Haltung‹ sei das Ende des zweiten Satzes der *Sinfonia tragica* (1940/43), T. 297–313, angeführt, womit zugleich zu Punkt drei,

34 Peter Gülke, *Fluchtpunkt Musik. Reflexionen eines Dirigenten zwischen Ost und West*, Kassel – Stuttgart 1994, S. 116.

35 Ebenda, S. 114.

36 Dibelius, »Atem, Wachstum, Spannung« (s. Anm. 14), S. 69.

37 Ebenda.

38 Ebenda, S. 66.

*Wahrhaftigkeit*, überleitet wird: Hier nämlich kann nicht nur ein bestimmter Gestus, etwa jener des gespannten Abwartens, des Lauerns, des Fatalismus – oder, in seiner instrumentatorischen Sparsamkeit als Kontrast zum zwischenzeitlichen ›Auftrumpfen‹ des gesamten Orchesters, der Disziplin – gehört werden, sondern, durch die von Pauke, Schlagzeug und Harfe gesetzten Impulse, zugleich das unentrinnbare Verstreichen von Zeit (Notenbeispiel 1, S. 109).

Dies bedeutet: Nicht nur ein konkretes menschliches Subjekt ist in dieser Musik präsent, sondern zugleich die Abbildung der Realität *durch* die selbstständige, empfängliche und denkende Person im Sinne Schillers, für welche sowohl der Status der Musik als autonome Kunst als auch die Gattung ›Sinfonie‹ entsteht.<sup>39</sup> Nach Hans Werner Henze nehmen die Partituren Hartmanns entsprechend »wie die linse einer kamera (...) die tagesereignisse in der welt in sich« auf.<sup>40</sup> Der vermeintliche Gegensatz zwischen ›Darstellung‹ und ›Ausdruck‹ wird hiermit obsolet. Zahlreiche weitere Abschnitte innerhalb der *Sinfonia tragica* können als (wie auch immer gearteter) Einschlag von ›Realität‹ gehört werden (so etwa das ›Gehetztsein angesichts von *Etwas*‹ im zweiten Satz, T. 6 ff., oder das Abwechseln von Sechzehntelrepetitionen und Pauken-Einwürfen, T. 201 ff.); Andreas Jaschinski etwa spricht mit Blick auf die »vehemente(n) Schlagzeugpassagen, die massiven Akkordblöcke der Stauungen«, welche in Hartmanns Sinfonik häufig den »integren Partien sehr deutlich« gegenüberstünden, in diesem Sinne von der »Analogie zur politisch-gesellschaftlichen Gewalt«<sup>41</sup> Auch hier ist der Abbildcharakter der Musik vernehmbar.

Bei all dem scheint die Musik in jedem Augenblick unverstellt und aus eigener Kraft auszusprechen, was gesagt werden muss; sie ›bekennt‹ sich. Dieses ethische Moment wiederum geht unvermittelt in das über, was Schiller ›Schönheit‹ nannte, denn, so Rüdiger Safranski, der hier Schiller paraphrasiert, »(d)as Gezwungene, Gehemmte, Gedrückte (...) kann niemals schön sein. Das ist die *Freiheitsähnlichkeit* in den organischen Formen, die deshalb als schön empfunden werden können.«<sup>42</sup> (Henze beschreibt in diesem Sinne die »insubordination«<sup>43</sup> als wesentliches Charakteristikum der Musik Hartmanns.) Zugespielt formuliert: Auch in widrigsten Umständen ohne Angst sich zum Wahren zu bekennen, zeugt in der Kunst von Schönheit. Und vielleicht nicht nur in der Kunst – so heißt es wiederum bei Körner: »In der menschlichen Natur gibt es nichts Unendliches, als die *Freiheit*. Die Kraft, welche gegen alle Einwirkungen der Außenwelt, und gegen alle innere Stürme der Leidenschaft ihre Unab-

39 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung* (s. Anm. 8), S. 54.

40 Henze, »Laudatio« (s. Anm. 33), S. 13.

41 Jaschinski, *Karl Amadeus Hartmann* (s. Anm. 5), S. 214. Siehe auch Henze, »Laudatio« (s. Anm. 33), S. 19, der angesichts des Endes des Adagios der 6. *Symphonie* fragt: »ist es die gegenseite die da triumphiert? steht jetzt der reale feind persönlich vor unserem helden?«

42 Rüdiger Safranski, *Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus*, Wien – München 2004, S. 358.

43 Henze, »Laudatio« (s. Anm. 33), S. 14: »insubordination aber ist wichtiger bestandteil des Hartmannschen ethos, was wiederum sich nicht nur in seiner musik spiegelt sondern auch in seinen schriften, seiner geschichte, seiner haltung und in seinen handlungen.«

The image displays a page of a musical score for Karl Amadeus Hartmann's *Sinfonia tragica*, measures 297-300. The score is arranged in two systems. The top system includes Percussion (Perc. (2)), Flute (Fl. 1), Oboe (Ob. 2), Clarinet (Klar. (C) 1 and 2), Bassoon (Fag. 2), Horn (Hr. (F) 1 and 2), Trumpet (Tr. (C) 1, 2, and 3), Trombone (Tb.), Percussion (Pk.), Snare Drum (Schlagz. Beck. and Tamt.), Harp (Hfe.), and Violin (Viol. I and II). The bottom system includes Violin (Viol. I and II), Viola (Via.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Kb.). The score is marked 'Adagio' and 'Tempo I'. Various performance instructions are present, such as 'Fuerher kurz', 'Hinter dem', 'Nungen lassen', 'cis - Halb', and 'div.'. The notation includes complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Notenbeispiel 1: *Sinfonia tragica*, T. 297–300 (Karl Amadeus Hartmann, *Sinfonia tragica*, Studien-Partitur, Mainz – London – New York – Paris – Tokyo 1989, Edition Schott 7790, S. 115)

hängigkeit behauptet, übersteigt jede bekannte Größe, und diese Freiheit ist es, welche uns durch Darstellung eines Charakters versinnlicht wird.«<sup>44</sup>

Etwas Ähnliches gilt nach Körner für das ›Ethos‹ in der Musik, denn hiermit einher gehe laut Jacob de Ruiter die »Fähigkeit, willentlich den Zwängen der Sinnlichkeit« (man könnte hinzufügen: den Versuchungen der Eitelkeit) »zu widerstehen. Diese Sittlichkeit kann auch in einer Komposition erscheinen, wenn sie durch die Darstellung des Ethos die moralische Freiheit des Menschen, d. h. seine wesentliche Unabhängigkeit von den vorübergehenden Einwirkungen der inneren und der äußeren Natur, symbolisiert.«<sup>45</sup>

Als Beispiel für den Gestus des ›Einspruchs‹ oder ›Trotzdem‹ – Zeichen eines unerschütterlichen Charakters – sei auf das Ende der *1. Symphonie (Versuch eines Requiems)* nach Worten von Walt Whitman für eine Altstimme und Orchester (1935/36) verwiesen (Notenbeispiel 2, S. 111). Nach Beendigung des Gesangs – die ›Erde‹ wird gebeten, sämtliche Toten in ihren Schoß aufzunehmen – halten sämtliche Instrumente über vier Takte hinweg jeweils einen Ton, wobei die Dynamik des hierdurch entstehenden Clusters sich, in Begleitung einer (Toten-)Glocke, ebenso konsequent wie geduldig vom Pianissimo zum dreifachen Forte entwickelt.

Hiermit aber kommt zugleich ein ›utopisches‹ Moment ins Spiel.<sup>46</sup> Denn nicht nur gilt, was Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im letzten ihrer Gespräche formulierten, nämlich dass das ›Utopische‹ in der Musik immer zugleich auch für die Erniedrigten und Beleidigten einstehe, und nicht nur gilt, dass dieses, so Spahlinger in deutlicher Anlehnung an Adorno, die vollkommene Darstellung des Unvollkommenen wäre,<sup>47</sup> sondern zugleich blitzt hier auf, wie die Welt einmal sein könnte. Voraussetzung für einen derartigen ›Vorschein‹ ist, vor der Realität keine Angst zu haben. Damit aber rückt zugleich das ›Erhabene‹ im Kantischen Sinne in greifbare Nähe – ein anderes Thema für einen anderen Aufsatz.

The image shows a page of a musical score, specifically the end of the 1st Symphony (Attempt of a Requiem) for Alto and Orchestra. The score is written for a vocal line (Alto) and a full orchestra. The vocal line is in the top system, and the orchestral parts are in the bottom system. The score is in 4/4 time and features a variety of dynamics, including pianissimo (pp), piano (p), mezzo-forte (mf), and fortissimo (ff). The orchestral parts include strings, woodwinds, brass, and percussion. The score is published by B. Schott's Söhne, Mainz.

Notenbeispiel 2: *1. Symphonie (Versuch eines Requiems)* für eine Altstimme und Orchester, V. Epilog: Bitte, T. 29–34 (Karl Amadeus Hartmann, *1. Symphonie*, Studien-Partitur, Mainz 1957, Edition Schott 4577, S. 71)

44 Zit. nach de Ruiter, *Der Charakterbegriff in der Musik* (s. Anm. 7), S. 137.

45 Ebenda, S. 140.

46 Vgl. hierzu auch Dibelius, *Moderne Musik I* (s. Anm. 18), S. 69.

47 Vgl. Kapitel 8 (»Utopie«) aus: Hans Heinrich Eggebrecht/Mathias Spahlinger, *Geschichte der Musik als Gegenwart. Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 2000 (= *Musik-Konzepte*, Sonderband), S. 117–137.

Die Reihe über Komponisten  
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Heft 147  
Karl Amadeus Hartmann  
Simplicius Simplicissimus  
Herausgegeben von Ulrich Tadday  
Februar 2010

Wissenschaftlicher Beirat:  
Ludger Engels (Aachen, Regisseur)  
Detlev Glanert (Berlin, Komponist)  
Birgit Lodes (Universität Wien)  
Laurenz Lütteken (Universität Zürich)  
Georg Mohr (Universität Bremen)  
Wolfgang Rathert (Universität München)

ISSN 0931-3311  
ISBN 978-3-86916-055-9

Der Abdruck der Notenbeispiele bzw. Abbildungen erfolgt mit freundlicher Genehmigung  
der Karl Amadeus Hartmann – Gesellschaft e.V., München

Umschlagentwurf: Thomas Scheer  
Umschlagabbildung: Karl Amadeus Hartmann, *Simplicius Simplicissimus*, Inszenierung von  
Heinz Arnold, Staatsoper München 1959, Bühnenbild: Helmut Jürgens, Foto: Rudolf Betz

Die Reihe MUSIK-KONZEPTE erscheint mit vier Nummern im Jahr. Die Hefte  
können einzeln oder im vergünstigten Abonnement durch jede Buch-,  
Musikalienhandlung oder über den Verlag bezogen werden.  
Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres  
für den folgenden Jahrgang möglich.  
Zusätzlich erhalten Abonnenten den jährlich erscheinenden Sonderband  
zum ermäßigten Preis mit Rückgaberecht.

Preis für dieses Heft € 20,--

Die Hefte 1–122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden von  
Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

*Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek*  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung,  
die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen  
Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen,  
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in  
elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2010  
Levelingstraße 6a, 81673 München  
[www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)

Satz: Fotosatz Schwarzenböck, Hohenlinden  
Druck und Buchbinder: Druckhaus »Thomas Müntzer«, Neustädter Straße 1–4,  
D-99947 Bad Langensalza

# Musik-Konzepte Neue Folge 147

## Karl Amadeus Hartmann Simplicius Simplicissimus

Nachruf auf Heinz-Klaus Metzger	3
Vorwort	7
<i>Peter Becker</i> Äußere und innere Landschaft im Dreißigjährigen Krieg	9
<i>Hanns-Werner Heister</i> Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit Zur Bedeutung Karl Amadeus Hartmanns	28
<i>Ulrike Böhmer</i> <i>Simplicius</i> als work in progress Fragen an die Dokumente seiner Entstehungsgeschichte	51
<i>Egon Voss</i> Sozialismus und »freie Entwicklung der Kunst« Karl Amadeus Hartmann und seine Oper <i>Simplicius Simplicissimus</i>	82
<i>Nina Noeske</i> Schön, wahr(haftig) – und gut Zur impliziten Ethik der Musik Karl Amadeus Hartmanns	98
<i>Stefan Weiss</i> <i>Simplicius Simplicissimus</i> in der Nachkriegszeit Plädoyer für eine Geschichte der Hartmann-Rezeption	112