

## „Wider das Vergessen“ Chiffrierte Botschaften in Karl Amadeus Hartmanns wieder- entdeckter Schauspielmusik zu „Macbeth“ von 1942

von Marie-Therese Hommes, München

„Ich dachte, dieses Kulturverbrechen gehöre endgültig der Vergangenheit an, sei mit den 1000 Jahren des Schreckens beendet. Heute glaube ich aber, die Bedrohung der Kunst wird niemals der Vergangenheit angehören, solange irgendwo die Freiheit bedroht ist. Darum wollen wir wachsam sein, wollen mahnen, vergangener Erniedrigung gedenken, wollen reden, wenn wir irgendwo totalitäre Regungen erkennen.“<sup>1</sup>

Untrennbar ist der Topos der „Inneren Emigration“ mit dem Namen des Münchner Komponisten Karl Amadeus Hartmann (1905–1963) verbunden.<sup>2</sup> Dem öffentlichen Kulturbetrieb in NS-Deutschland entzog sich Hartmann rigoros, nicht jedoch dem politischen Auftrag seiner Kunst. Aus dieser Überzeugung verflocht er die kompositorische Konzeption seiner Werke mit der ideologischen Intention seiner „Gegenaktionen“: Mit programmatischen Widmungen, Texten, Liedern und Zitaten „entarteter“ bzw. des „Kulturbolschewismus“ geziehener Komponisten ergriff Hartmann Partei gegen das Regime und für die Freiheit.<sup>3</sup> Ein Teil seines Œuvres wurde bis einschließlich 1940 im europäischen Ausland uraufgeführt; weitere Bemühungen in dieser Richtung scheiterten an der sich verschärfenden politischen Lage und den Kriegsereignissen.<sup>4</sup>

Seit Kriegsbeginn 1939, so sein Sohn Richard, sah sich Hartmann angesichts einer drohenden dritten Musterung<sup>5</sup> auf Wehrtauglichkeit unter Druck gesetzt, einen Nach-

<sup>1</sup> Karl Amadeus Hartmann, „Gedanken zur Ausstellung ‚Entartete Kunst‘“, in: ders., *Kleine Schriften*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz 1965, S. 76.

<sup>2</sup> Vgl. Andrew D. McCredie, *Karl Amadeus Hartmann. Sein Leben und Werk*, übers. von Ken Bartlett, Wilhelmshaven 1980, S. 38–65 u. passim; Andreas Jaschinski, *Karl Amadeus Hartmann – Symphonische Tradition und ihre Auflösung*, München, Salzburg 1982, S. 10–13; ders., „Zur kompositorischen Konzeption Karl Amadeus Hartmanns am Beispiel des *Concerto funebre* und der 8. Symphonie“, in: *Karl Amadeus Hartmann-Zyklus Nordrhein-Westfalen 1989/1990*, Programmbuch, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, (= *Musik-Konzepte extra*), München 1989, S. 90 f.; Helmut Hell u. A. Jaschinski, „Karl Amadeus Hartmann: *Sinfonische Suite ‚Vita Nova‘*. Mit Ergänzungen zu Andrew D. McCredies Thematischem Katalog“, in: *Melos* 50 (1988) 4, S. 2; A. Jaschinski, „Karl Amadeus Hartmann“, in: *MGG2*, Personenteil 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 749 ff., bes. Sp. 751 ff.

<sup>3</sup> Vgl. Andrew D. McCredie, „Das Instrumentalschaffen Karl Amadeus Hartmanns“, in: Ulrich Dibelius, A. Krause, A. D. McCredie, Helga-Maria Palm-Beulich, *Karl Amadeus Hartmann (= Komponisten in Bayern 27)*, Tutzing 1995, S. 114 ff.; ders., „Karl Amadeus Hartmann's Aspirant *Kunstideologie* and its Transmission through the Music Theatre“, in: *FS Heinz Becker zum 60. Geburtstag am 26. Juni 1982*, hrsg. von Jürgen Schläder und Reinhold Quandt, Laaber 1982, S. 250; Hanns-Werner Heister, „Voller Angst vor dem Nazi-Terror. Wort und Sinn in Karl Amadeus Hartmanns Instrumentalmusik: Die Klaviersonate 27. April 1945“, in: *MusikTexte: Zeitschrift für Neue Musik* (1985) 11, S. 9 ff.; ders., „Karl Amadeus Hartmanns ‚innere Emigration‘ vor und nach 1945. Die *Symphonische Ouvertüre ‚China kämpft‘*“, in: *Aspekte der künstlerischen inneren Emigration 1933 bis 1945*, hrsg. von Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermund, Lutz Winckler u. Wulf Koepke (= *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch* 12), München 1994, S. 156 ff. u. S. 237 ff.; H.-W. Heister, „Elend und Befreiung“, in: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, hrsg. von dems., Frankfurt/M. 1984, S. 273 ff.

<sup>4</sup> Zu Hartmanns Position politischer Aufrichtigkeit wurde jüngst ein Diskurs angestoßen, demzufolge Hartmanns integre Haltung zwar zunächst bestätigt, deren Motivation allerdings in Frage gestellt wird. Siehe Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-ROM, o. O. 2004, S. 2680 ff. Ein Hinweis auf die Mitgliedschaft Hartmanns in der Reichsmusikkammer findet sich bereits in: ders., *Musik und Macht*, Frankfurt/M. 1991, S. 209 f.

<sup>5</sup> Zwei Musterungen, 1940 und 1941, hatte Hartmann bereits überstanden; die dritte Musterung/Ausmusterung erfolgte 1943; vgl. Musterungsbescheide vom 17.4.1940, 23.6.1941, 18.8.1943.

weis kompositorischer Tätigkeit in der Öffentlichkeit erbringen und aus diesem Grund seine Verweigerung durchbrechen zu müssen. Wohl hatte er diesen Schritt schon 1936<sup>6</sup> aus „politischem Engagement“<sup>7</sup> erwogen. Nun, etwa vier Jahre später, verhalf ihm vermutlich<sup>8</sup> Werner Egk, mit Hartmann bekannt seit 1930, zu dem erforderlichen Nachweis. Hartmann erhielt für die Spielzeit 1941/42 einen Kompositionsauftrag für die Schauspielmusik zu Shakespeares *Macbeth* am Bayerischen Staatsschauspiel in München.<sup>9</sup> Im Blick auf Hartmanns Vorstoß von 1936 muss es für die Inanspruchnahme von Egks Vermittlung freilich eine zusätzliche Motivation gegeben haben. Hartmanns Leidenschaftlichkeit für politische Sujets und sein Leiden unter den Folgen der Isolation werden erheblich zu diesem einzigen Schritt an die Öffentlichkeit beigetragen haben.

### I. Der Auftrag

Eine spannende Situation: Wie würde Hartmann angesichts der prospektierten Zusammenarbeit auf die Herausforderung reagieren, die sich ihm im Aufeinandertreffen seiner antifaschistischen Haltung und des unbestreitbar nationalsozialistischen Geistes stellte, der sich nicht erst seit der Intendanz des NSDAP-Mitglieds Alexander Golling (seit 1937/38) durch eindeutige Spielplangestaltung<sup>10</sup> des Residenztheaters bemächtigt hatte?<sup>11</sup>

<sup>6</sup> Brief Hartmanns vom 6.10.1936 an seinen Mitlibrettisten der Kammeroper *Des SIMPLICIUS SIMPLICISSIMUS* Jugend von 1934/35, „Herrn Dr. Petzet“, den Dramaturgen Falckenbergs an den Münchner Kammerspielen: „Ich hoffe, dass sich nächstes Jahr die Gelegenheit gibt, Dantons Tod herauszubringen. Ich würde mich besonders freuen für dieses Stück die Musik schreiben zu dürfen“, Bayerische Staatsbibliothek München (BSB), Handschriftenabt., Ana 407, Petzet 1936. Otto Falckenberg würdigte Georg Büchner zu dessen Gedenkjahr mit einer Inszenierung von *Dantons Tod*, die er – ohne Musik – am 8.11.1937 auf die Bühne brachte; zit. nach Wolfgang Petzet, *Theater. Die Münchner Kammerspiele 1911–1972*, München 1973, S. 598.

<sup>7</sup> McCredie, *Hartmann. Leben und Werk*, S. 47.

<sup>8</sup> Information durch Richard P. Hartmann.

<sup>9</sup> Dass Egek Hartmann durch hilfreiche Dienste entlastet hatte, bestätigte Hartmann selbst in einer eidestattlichen Erklärung anlässlich Egks Prüfungsverfahren durch die *Kammer der Kunschtchaffenden Berlins* 1946; s. Barbara Haas, „Die Münchner Komponisten-Trias. Das nicht immer unproblematische Verhältnis zwischen Orff, Egek und Hartmann“, in: *Karl Amadeus Hartmann. Komponist im Widerstreit*, hrsg. von U. Dibelius, Kassel u. a. 2004, S. 238 f.

<sup>10</sup> Brigitte Weinzierl, *Spielplanpolitik im Dritten Reich und das Spielplanprofil 1932/33 bis 1943/44 des Bayerischen Staatsschauspiels*, Diss. LMU München 1981, S. 238 ff., sowie S. 246. Vgl. auch Friederike Euler, „Theater zwischen Anpassung und Widerstand: Die Münchner Kammerspiele im Dritten Reich“, in: *Bayern in der NS-Zeit II. Herrschaft und Gesellschaft im Konflikt*, hrsg. von Martin Broszat u. Elke Fröhlich, München 1979, S. 91–175.

<sup>11</sup> Vgl. Ernst Leopold Stahl, *Shakespeare und das deutsche Theater*, Stuttgart 1947, S. 719; vgl. auch Georg Zähringer, „Im Staatsschauspiel hatte der Machtwechsel in Berlin weitaus größere Folgen [als an den Münchner Kammerspielen]. Der amtierende Schauspielregisseur wurde von den Nationalsozialisten beurlaubt, die Führung des Theaters hatten nun bis zur Schließung [...] linientreue Parteigenossen inne. Unter den Ensemblemitgliedern war ein weitaus größerer NSDAP-Mitgliederanteil als an den Kammerspielen. Freilich wurden auch Nicht-NSDAP-Mitglieder in leitenden Stellen beschäftigt, so Hans Schweikart als Oberspielleiter bis 1937“; G. Zähringer, *Kunstpolitik und Inszenierungspraxis am Beispiel der Inszenierungen der Münchner Kammerspiele und des Bayerischen Staatsschauspiels 1933–1943*, Magisterarbeit am Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München 1988, unveröffentlichtes Manuskript, S. 127. Dagegen galten die Münchner Kammerspiele unter der Intendanz Otto Falckenbergs, der sich mit seinem Ensemble erfolgreich gegen eine Zwangsnazifizierung durch den Hitlervertrauten Christian Weber, „Präsident des Verwaltungsrates“ der Kammerspiele-GmbH, und dessen Gewährsmann am Theater, SS-Sturmbannführer Paul Wolfrum, gewehrt hatte, über Jahre als „Naturschutzpark der Entarteten“; zit. nach Petzet, S. 302 und 328 f.; vgl. auch Euler, S. 119 ff.

Der *Macbeth*-Regisseur Arnulf Schröder<sup>12</sup> gehörte nicht der Partei an, obwohl man ihn durch „Versprechungen von eigenem Pkw und rotem Wimpel“<sup>13</sup> zur Mitgliedschaft zu drängen versucht hatte. Ob Hartmann in dem nur wenig älteren Schröder einen Gleichgesinnten fand, ist schwer zu beurteilen, da Schröder vor und nach *Macbeth*, dem „Trend der Zeit“<sup>14</sup> folgend wie andere Regisseure auch, durchaus auch Stücke ideologiekonformer Dramatiker wie Cremers, Kolbenheyer, Langenbeck, von Zwehl<sup>15</sup> u. a. inszeniert hat.

Mit dem von außen angestoßenen Kompositionsauftrag brach Hartmann in ein bewährtes Gespann ein, das Schröder mit dem Bühnenbildner Otto Reigbert und dem Theaterkomponisten Robert Tants bildete. Schröder, zunächst Regisseur von Komödien und Lustspielen, hatte sich nach Schweikarts Abgang 1938 in dessen Nachfolge zusehends einen Ruf durch Klassikerinszenierungen erworben.<sup>16</sup> Von Schweikart<sup>17</sup> hat er vermutlich auch dessen szenisches Gliederungsprinzip übernommen, konventionierte Akteinteilung zu Gunsten von häufig szenenübergreifenden Bildern aufzubrechen, um so, zusammen mit kräftigen Strichen, die Handlung zu komprimieren. Für *Macbeth* bedeutete dies Aufhebung der Fünfstückgliederung, ausgreifende Bearbeitung bzw. Neuformulierung des Textes, Kürzung um mehrere Szenen und schließlich Umstrukturierung in eine Folge von 17 Bildern, die freilich im aktuellen Probenprozess nochmals gekürzt bzw. revidiert wurde.<sup>18</sup>

Dass Hartmann die Arbeit an der Schauspielmusik durchaus ernst nahm und diese nicht etwa in skizzierender Flüchtigkeit konzipiert hat, geht auch aus seinem mit dem Regie- und Inspizientenbuch aufgefundenen Textbuch bzw. Arbeitsexemplar hervor. Es enthält Bleistiftnotate in seiner Handschrift zur Musik der einzelnen Bilder und, auf der rückwärtigen Innenseite, einen Entwurf zur symphonischen Besetzung.<sup>19</sup> Erneut stellt sich die Frage, wie sich Hartmann zu dem eminent politischen Charakter des Shakespeare'schen Dramas verhalten würde. Würde er, dem Bekenntnis zum politischen Auftrag seiner Kunst folgend, in logischer Konsequenz seiner „Gegenaktionen“ *Macbeth* zur Vermittlung eben dieser politischen Botschaft nutzen, ohne Gefahr zu laufen, den Verdacht der Subversion auf sich zu lenken und so den Sinn des Kompositionsauftrags in sein Gegenteil zu verkehren? Würde er sich in der Musik des Kommentars enthalten, oder würde er die Inszenierung durch sie affirmieren? Am 27. März 1942 ging die Premiere des Shakespeare'schen Trauerspiels<sup>20</sup> über die Bühne,

<sup>12</sup> Arnulf Schröder (1903–1961), Sohn des „bekannten Malers Albert Schröder“, war zunächst Schauspieler: Debüt an den Münchner Kammerspielen, Engagements am Schauspielhaus München, Reinhardt Bühnen Berlin, dort Mitbegründer des Kabarets „Katakomben“, ab 1932 Regisseur am Bayer. Staatsschauspiel, 1942 Oberspielleiter, 1946 Eröffnung des Theaters im Brunnenhof (Provisorium für das zerstörte Residenztheater) mit Lessings *Nathan der Weise*; vgl. „... dann spielten sie wieder“. *Das Bayerische Staatsschauspiel 1946–1986*, hrsg. vom Verein der Freunde des Bayer. Staatsschauspiels, München 1986, S. 99 f.; vgl. auch <http://www.munzinger.de>.

<sup>13</sup> Diese Informationen verdanke ich Hanspeter Schröder, München.

<sup>14</sup> Boguslaw Drewniak, *Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933–1945*, Düsseldorf 1983, S. 46.

<sup>15</sup> Paul Joseph Cremers, *Richelieu-Kardinalherzog von Frankreich*, 1938; Erwin Guido Kolbenheyer, *Gregor und Heinrich*, 1942; Curt Langenbeck, *Das Schwert*, 1940; Fritz von Zwehl, *Aufbruch in Flandern*, 1941.

<sup>16</sup> Theaterzettel Prinzregententheater und Residenztheater aus den Jahren 1938–1942, Archiv des Bayer. Staatsschauspiels.

<sup>17</sup> Shakespeareinszenierungen *Richard II.* und *Richard III.* Mitte der 30er-Jahre am Staatsschauspiel.

<sup>18</sup> Regiebuch (Schröder): Shakespeare, *Macbeth*, Trauerspiel in fünf Aufzügen, dt. von Dorothea Tieck, Leipzig 1940.

<sup>19</sup> Durchschossenes Textbuch (ohne Namensangabe): Shakespeare, *Macbeth*, Trauerspiel in fünf Aufzügen, dt. von Dorothea Tieck, Leipzig 1940.

<sup>20</sup> Theaterzettel des Residenztheaters zur Premiere am 27.3.1942.

kommentiert von Rezensenten sämtlicher Münchner Tageszeitungen, gefolgt von elf weiteren Aufführungen in drei Serien bis September 1943.<sup>21</sup>

## II. Die Quellenlage

Bis vor kurzem galt als ungeklärt, ob Hartmann die Schauspielmusik vollendet hat, für welchen Anlass sie geschrieben und ob sie je aufgeführt wurde. Außer fünf Skizzenblättern einer Schauspielmusik zu *Macbeth* in der Bayerischen Staatsbibliothek gab es bisher keine konkreten Hinweise darauf, dass Hartmanns Autograph überhaupt existierte bzw. den Brand nach der Zerstörung des Residenztheaters durch ein Bombardement der alliierten Luftwaffe 1944 überstanden haben könnte. Dass ein solches Dokument existiert haben muss, legt das Auftauchen eines weiteren Manuskripts aus Hartmanns Feder im Archiv des Bayerischen Rundfunks (BR) nahe: Eine „Radio-Musik“ zum „Hörspiel *Macbeth* in der Bearbeitung von Arnulf Schröder“.

Die fünf Skizzenblätter<sup>22</sup> aus dem musikalischen Nachlass Hartmanns, die um 1940<sup>23</sup> entstanden sein sollen, enthalten einen Teil der *Bankettmusik I* [a], die *Duncan-Fanfaren I, III und II* [b], die *Macbeth-Fanfare* [c], das *Motiv Gelächter* [d], und die *Trauerfanfaren a* und *b* [e].

Im Archiv des BR liegt Hartmanns handschriftliche Partitur der *Radio-Musik „Macbeth“ für Radio-München*,<sup>24</sup> die wesentlicher Teil des Hörspiels war, das Hartmann zusammen mit Schröder in dessen Textbearbeitung und Regie produzierte.<sup>25</sup> Radio München strahlte die Ursendung am 22. September 1946<sup>26</sup> aus; wie das Band dieser Ursendung gilt auch die Textfassung des Hörspiels als verschollen.<sup>27</sup>

Nun ergänzt das neu aufgefundene Autograph der Schauspielmusik die Quellenlage: Es umfasst 256 mit dunkler, zum Teil verwässerter Tinte beschriebene Seiten, aufgeteilt in Partitur, Klavierauszug und das komplette Stimmenmaterial für eine Besetzung, die zwischen großem Orchester<sup>28</sup> und reinen Bläser- bzw. Streichersätzen wechselt. In den drei *Melodramen* und der *Sphärenmusik* wird der Instrumentalklang um vokale, d. h. melodramatisch gesprochene bzw. gesungene Elemente bereichert.

<sup>21</sup> Einträge auf der Innenseite des Inspektionsbuchs zu dieser Inszenierung. Alexander Golling (!) war Macbeth, Ernst Martens, Landesleiter der Reichstheaterkammer für Bayern, spielte das erste Mordopfer, den in alten Strukturen verhafteten König Duncan. Anne Kersten gab Lady Macbeth, der Erste Mörder wurde von Carl Graumann dargestellt, zusammen mit Ernst Martens und dem von Hartmann verdrängten Robert Tants die „Vertrauensmänner“ der Reichstheaterkammer; *Deutsches Bühnenjahrbuch 1942*, hrsg. vom Präsidenten der Reichstheaterkammer, Berlin 1942, S. 577. Wolfgang Schreckenberger war der musikalische Leiter des Abends.

<sup>22</sup> D-Mbs, Mus. Mss. 12942, Blätter [a], [b], [c], [d], [e].

<sup>23</sup> Renata Wagner, *Karl Amadeus Hartmann und die Musica viva* (= *Ausstellungskatalog der BSB* 21), München 1980, S. 269, Nr. 116; A. D. McCredie, *Karl Amadeus Hartmann. Thematic Catalogue of his Works*, Wilhelmshaven, New York 1982, S. 215–218.

<sup>24</sup> K. A. Hartmann, *Radio-Musik „Macbeth“*; Bayerischer Rundfunk (BR), Notenarchiv, Sign. 10/02726.

<sup>25</sup> Vgl. dazu *radiowelt. Bayerische illustrierte Wochenschrift mit Funkprogramm und Kulturspiegel* 1 (1946) 33, S. 8 f.

<sup>26</sup> Auskunft Dt. Rundfunkarchiv Wiesbaden (DRA) und Archiv BR, 20.7.2004.

<sup>27</sup> Prieberg, *Handbuch*, S. 2682.

<sup>28</sup> Diese Bezeichnung wählte Hartmann für Symphonien, die in engerem zeitlichen Umfeld zu *Macbeth* entstanden sind bzw. mit ihren Wurzeln/ersten Fassungen in diese Zeit zurückreichen; siehe A. Jaschinski, „Wachstumsspuren‘ oder Wie kamen Hartmanns Symphonien zu ihren Nummern? Überlegungen zum Gattungsverständnis“, in: *Hartmann. Komponist im Widerstreit*, S. 123 ff.

### III. Hartmanns „Macbeth“: Die musikalische Dramaturgie

Wie die Existenz von fünf Skizzenblättern belegt, hat sich Hartmann nicht erst in der aktuellen Auftragssituation mit Shakespeare und speziell mit *Macbeth* befasst. Erste Hinweise auf eine Beschäftigung mit dem Stoff in Gestalt von Verdis „damals neu entdeckter“ Oper *Macbeth* finden sich in den Erinnerungen Max Sees.<sup>29</sup> Auch lange Zeit nach der Schauspiel- und Radio-Musik zeigte Hartmann neu aufbrechendes Interesse an diesem Stoff. In der Korrespondenz Hans Werner Henzes mit Hartmann aus den Jahren 1959/60 finden sich konkrete Hinweise auf eine geplante Zusammenarbeit an einem Opernprojekt *Macbeth*. Die „laengst faellige Oper“ *Macbeth* von Karl Amadeus Hartmann nach einem Libretto von Hans Werner Henze blieb jedoch ungeschrieben.<sup>30</sup>

Lebenslang, so Richard Hartmann,<sup>31</sup> gehörten zu den literarischen Favoriten seines Vaters Gustav Landauers Shakespeareinterpretationen,<sup>32</sup> (nicht referierte) Vorträge über Shakespeares Dramen, die nach Landauers Ermordung<sup>33</sup> 1920 posthum veröffentlicht wurden. In Hartmanns Perspektivierung des *Macbeth*-Stoffes und dementsprechend in der musikalischen Dramaturgie der Schauspielmusik kommt Landauers Shakespeareexegese eine wahre Schlüsselposition zu. Zur Grundthese, der zentralen Position des Dämonischen im Drama, treten noch weitere Aspekte in Landauers Interpretation hinzu, die für Hartmanns *Macbeth*-verständnis von Bedeutung sind.<sup>34</sup> Landauers Interpretation musste Hartmann geradezu herausfordern, dramaturgische Eingriffe in die Szene zu wagen bzw. eine explizit „dramaturgisch motivierte“<sup>35</sup> Musik in den Handlungszusammenhang einzubringen. Bezogen auf Landauers zentrale These bedeutete dies, „ganze Szenenkomplexe aus dem dramatischen Kontext herauszuheben“ und „eine eigene, durch die Musik charakterisierte Sphäre zu schaffen.“<sup>36</sup> Über Landauer hinaus integrierte Hartmann weitere Vorgaben in sein dramaturgisches Konzept: Zum einen, in historisierendem Blick, den im 16. und 17. Jahrhundert herausgehobenen Status der englischen Theatermusik als traditionell integraler Bestandteil von Theateraufführungen, insbesondere jedoch Shakespeares konkrete Anga-

<sup>29</sup> See berichtet über die Zusammenarbeit mit Erich Bormann (Hartmanns Librettist in *Wachsfigurenkabinett*) und Hartmann Ende der 20er Jahre am neu eingerichteten Opernstudio der Staatsoper; Max See, „Erinnerungen an Karl Amadeus Hartmann“, in: *NZfM* 125 (1964), S. 99.

<sup>30</sup> Henze wollte für Hartmann das Libretto zu *Macbeth* schreiben; vgl. die Korrespondenz in: Wagner, S. 200 f. u. 269.

<sup>31</sup> Richard P. Hartmann, „Mein Vater und mein Onkel, der Maler“, in: *Hartmann. Komponist im Widerstreit*, S. 215.

<sup>32</sup> Gustav Landauer, *Shakespeare. Dargestellt in Vorträgen*, hrsg. von Martin Buber, Hamburg <sup>3</sup>1962 (urspr. 2 Bde., Frankfurt/M. 1920).

<sup>33</sup> Landauer wurde am 2.5.1919 in München auf der Straße von Noskes konterrevolutionären Banden erschossen. Dass er darüber hinaus auch zu den – posthumen – Opfern der NS-Diktatur gehört, erhellt die Tatsache, dass die „Nazis, nachdem sie 1933 an die Macht gekommen waren, sein 1925 errichtetes Grabmal zerstörten, seine sterblichen Überreste der jüdischen Gemeinde in München schickten und ihr das in Rechnung stellten“; vgl. [http://uni-protokolle.de/Lexikon/Gustav\\_Landauer.html](http://uni-protokolle.de/Lexikon/Gustav_Landauer.html).

<sup>34</sup> 1. Die beginnende Entfesselung des Dämonischen in *Macbeth* als transgressives Moment in eine Welt ohne Umkehr; 2. Im Moment dieser Transgression verlässt *Macbeth* innerlich die Komplizenschaft mit Lady *Macbeth*, weil er „nun geworden ist, wie sie ihn wollte“, er sie also nicht mehr braucht; 3. Das Leiden an der eigenen, weil zwanghaften Dämonie als Sklave der dämonischen Mächte; 4. Das umgekehrte Verhältnis von männlich und weiblich in den Hauptfiguren: *Macbeth* als Leidender, Skrupulöser, Lady *Macbeth* als die Rationale, wenn auch „Beschränkte“; 5. Die *μετάνοια* beider Figuren: *Macbeth* versteint, er ist tot im Leben, die Lady als ein „Mensch, der nicht Musik hat in ihm selbst“, verfällt dem Wahnsinn; 6. Die Überwindungs- bzw. Befreiungsthematik durch den Thronerben Malcolm. Landauer, S. 244 ff.

<sup>35</sup> Detlef Altenburg, „Schauspielmusik“, in: *MGG2*, Sachteil 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1037.

<sup>36</sup> Ebd., Sp. 1038.

ben<sup>37</sup> zum szenischen Einsatz der Musik in *Macbeth*. Zum anderen galt es, dieses eigene Konzept an den strukturalen Vorgaben des Regisseurs wie Aktverwerfungen, Strukturierung in Bildern, Szenenstrichen (v. a. Duncan-Mord und Englandszenen betreffend) und Textkomprimierung auszurichten.

26 verschiedene Motive und Nummern, aufgeteilt in 22 Motive mit offenem Schluss, also offene Formpartikel, und vier abgeschlossene kleinere Nummern<sup>38</sup>, konstituieren Hartmanns motivisches Netzwerk für die dramaturgische Disposition. Auf dieser Basis kleinformatiger musikalischer Gebilde stand ihm ein äußerst bewegliches Instrumentarium zur Verfügung, mit dem er für die unterschiedlichsten Erfordernisse der Szene nicht nur gerüstet war, sondern diese dem aktuellen Augenblick in sensibler Auslegung anpassen konnte. Hinsichtlich ihrer musikdramatischen und -dramaturgischen Funktion kommt manchen dieser Motive und Nummern eine besonders prominente Rolle zu, die in Hartmanns bevorzugter dramatischer Perspektivierung des Stoffes begründet liegt und sich dementsprechend in einer hohen szenischen Präsenz dieser Motive manifestiert. Zu ihnen zählen die *Latente Musik für Streichorchester*, das *Hexenmotiv* und die *Sphärenmusik*, die an erster Stelle die Sphäre des Dämonischen repräsentieren und diese im gesamten szenischen Verlauf durch Isotopien auf übergeordneter Ebene konstituieren. Eine ebenso wichtige Position wie die *Latente Musik* nimmt der *Marsch* in den Varianten *Sieg* und *Großer Marsch* ein, weil er als früh und denotativ etabliertes musikalisches Zeichen die Befreiungsthematik als zweiten der von Hartmann favorisierten thematischen Aspekte reflektiert.

Alle 26 Motive und Nummern lassen sich, entsprechend ihrer szenischen Bedeutung und klanglichen Erscheinungsweise, in einzelne thematische Gruppen zusammenfassen:

1. Für die Sphäre des Dämonischen fand Hartmann höchst unterschiedliche Ausdrucksbereiche, differenziert nach deren szenischer bzw. textinhärenter Funktion, was sich gleichermaßen in Zahl und Vielfalt der für diese Thematik verwendeten Motive niederschlägt. Ausgehend von deren klanglicher Erscheinung steht die *Latente Musik* allein, desgleichen die *Sphärenmusik* mit Solo- bzw. Chorgesang. („Komm heran, komm heran, Hekate“ bzw. „Geister weiß und grau“). Die übrigen Motive und Nummern des dämonischen Bereichs lassen sich in ihrer wechselseitigen Beziehung folgendermaßen zusammenfassen: mit dem *Hexenmotiv* korrespondieren unmittelbar die Motive *Auftritt der Hekate*, *Gelächter!*, *Sturmglöcken*, und die chromatisch sich auf- und abwärts schraubenden Motive der *Geisterscheinung I-III*. Alle Motive dieser Gruppe kommen mit Allüre und großer symphonischer ‚Pose‘ auf die Bühne; in der *Gelächter*-Skizze von 1940 (?) vermerkt Hartmann „p = beginnen bis zum fff“ und die Spielanweisung „Flatterzunge“ für die beiden Hörner. Diese Korrespondenzen manifestieren sich hauptsächlich im auf- und niederfahrenden Klanggestus aller Motive, die vor allem dann die Dimensionen eines klanglichen Infernos entwickeln, wenn sie, wie etwa bei der Entdeckung von Duncans Ermordung, in einer Motivcollage von *Sturmglöcken* und *Hexenmotiv* übereinander getürmt, ineinander verzahnt, zur *Tumultuoso*-Szene

<sup>37</sup> Andrew Charlton, *Music in the Plays of Shakespeare: A Practicum*, New York u. London 1991, S. 433. Vgl. auch Lorenz Jensen, „Schauspielmusik“, in: *MGG2*, Sachteil 8, Sp. 1040.

<sup>38</sup> Im Verständnis musikdramatischer Form.

entfesselt werden.<sup>39</sup> Bei aller Ähnlichkeit der beiden Motive entfaltet sich in diesem Montagebeispiel die Wirkung zunächst unauffälliger Unterschiede in eklatanter Weise: Durch unterschiedliche Akzentuierungen des Drei- und Viervierteltakts, durch Glissandi, insbesondere der Blechbläser, die sich in ganztönigem Sekundabstand reiben, schrappen und schieben sich diese klanglichen Irrwische in wilder Jagd aneinander vorbei. Darüber hinaus schlug Hartmann in dieser Collage eine Brücke zwischen Fiktionalität und Faktizität. Mit der Attacke der in eskalierender Situation aufheulenden Sturmglocken rief er Panikreflexe beim Publikum auf, die dieses das szenische Geschehen auf der Bühne mit aktuellen Eindrücken des Münchner Kriegsalltags parallelisieren ließen: Mit den Sirenen des Fliegeralarms, die seit 1940 vor der Bedrohung durch die alliierte Luftwaffe warnten und ab 1942 den Umschlag dieser Bedrohung in die bitterste Realität der Heimsuchungen und Verwüstungen durch Bombenangriffe auf München ankündigten.<sup>40</sup> (Bsp. 1)

Große symphonische Besetzung bis hin zu dreigeteilten Kontrabässen weisen auch die drei *Melodramen a, b* und *c* auf. Im Vergleich mit den *Hexenmotiven*<sup>41</sup> zeigen diese jedoch eine gänzlich unterschiedliche Struktur und damit einen Ausdruckscharakter, der eng mit den Motiven der *Latenten Musik* bzw. der *Sphärenmusik* korrespondiert. Die *Melodramen a* und *b* gehen attacca ineinander über, *Melodram c*, wesentlich später im szenischen Verlauf platziert, greift fast notengetreu die Motivstruktur von *b* auf. Alle drei *Melodramen* sind über sehr ähnliches motivisches Material, kleinschrittige, motorisch gleichmäßig bewegte rhythmische Figuren miteinander verschwistert, wie sie häufig in Hartmanns schnellen symphonischen Sätzen anzutreffen sind: Motivpartikel, die im engmaschigen Zusammenschluss der Töne um den jeweiligen Grundton eine starke Tendenz zur Grundierung des aktuellen tonalen Zentrums zeigen.<sup>42</sup> Im Kontrast zu den *Hexenmotiven* dominiert hier, trotz reichhaltiger Instrumentierung, filigrane Differenziertheit über klangliche Wucht. Nicht zuletzt erfordert auch der von Hartmann in strophischer Liedform<sup>43</sup> – mit dem Tuttierefrain „Spart am Werk“ – angelegte melodramatische Sprechpart der drei Hexen ein Zurücktreten des Orchesters hinter die drei solistischen Sprechstimmen. (Bsp. 2)

2. Den in kleiner und großer Besetzung antretenden Motiven des Irrealen und Fiktionalen in der Realität der Bühnenhandlung setzt Hartmann in entschiedener Kontrastierung die Motive der Befreiungsthematik einerseits bzw. der ständisch-militärischen Sphäre andererseits entgegen. Singulär steht hier der Marsch als komplette, umfängliche geschlossene Nummer in voller symphonischer Besetzung, desgleichen

<sup>39</sup> Hartmann vermerkt im Klavierauszug für diesen Szenenabschnitt „Sturmglocken, Untermalung Hexenmotiv“, was bedeutet, dass die beiden Motive in nicht festgelegtem, vermutlich ungleichzeitigem Beginn gegeneinander geschoben werden.

<sup>40</sup> Susanne Rieger, „Der Luftkrieg gegen München 1939–1945“, in: [historicum.net; http://www.bombenkrieg.net/themen/muenchen.html](http://www.bombenkrieg.net/themen/muenchen.html).

<sup>41</sup> Der Terminus wurde hier kumulativ verwendet.

<sup>42</sup> So korrespondiert die motorische Sechzehntelfigur der *Melodramen b* und *c* mit einer fast gleichlautenden, wenn auch chromatisch geschärften Figur in der *Simplicius-Ouvertüre* T. 36 ff., als Parallelfigur von Fagott und Posaune, Violoncelli und Kontrabässen.

<sup>43</sup> Hartmann kürzte in zweien der drei von Shakespeare vorgesehenen, in ihrer Verszahl unregelmäßigen Strophen jeweils einige Zeilen, um diesen Text in eine regelmäßige Liedform binden zu können: Dies geht aus den Einträgen in Hartmanns Textbuch hervor (S. 46), aus seinen Strichen eindeutiger Verszeilen, in denen sich auch seine Weigerung manifestiert, in diesem – gleichwohl – Hexensong Shakespeares antisemitische Anmutungen weiterzutransportieren.

*Sturm Glocken*

Fl.

Cl.

Fag.

Tromp.

Tromb.

Horn

Vi.

V.

Cb.

Kb.

\*Süßnova, Nr. 8 - 29 2484g

Bsp. 1: *Macbeth, Sturm Glocken*; Abdruck mit Genehmigung Richard P. Hartmanns (Graphische Aufbereitung durch KazisWorks Multimedia, Basel)



Handwritten musical score for Macbeth, Melodram c, 1. Refrain, Takt 5-8. The score includes parts for Oboe, Clarinet, Flute, Trumpet, Horn, Percussion, Violin, Viola, Cello, and Double Bass. It features dynamic markings like 'pp' and 'ppp', and includes a circled sharp sign. A handwritten note 'Die Klänge selbst. Best. Zeit' is present.

Bsp. 2: Macbeth, Melodram c, 1. Refrain, Takt 5-8; Abdruck mit Genehmigung Richard P. Hartmanns (Graphische Aufbereitung durch KazisWorks Multimedia, Basel)

das in düsterer Chromatik den Krieg repräsentierende Motiv Schlachtenlärm, instrumentiert mit massigem Posaunen-/Blechbläsersatz, üppigem Schlagwerk und tiefen Streichern.

Macbeths und Duncans Identität, die Sphäre der Könige, vermittelt Hartmann über die zeremoniellen Fanfarenmotive *Macbeth-* und *Duncan-Fanfare*; jedes Motiv erscheint in drei Varianten, die jeweils einer bestimmten szenischen Konfiguration zugeordnet werden. Dass Hartmann für beide Figuren Fanfarenmotive wählte, dürfte zunächst historisierender Absicht entspringen.<sup>44</sup> Nach Shakespeares Anweisungen zur szenischen Musik begleiteten „Flourishes of cornets“ oder „Flourishes of trumpets“, Fanfarenklänge also, die Auf- und Abtritte von Figuren königlichen Rangs.<sup>45</sup> Duncans Fanfaren konstituieren sich aus zwei unterschiedlichen Motiven und deren Addition, wobei das erste Motiv *a*, in reiner Trompeten- und Posaunenbesetzung, in seiner fallenden Schlusschromatik der Trompeten *es''-d''-cis''* eine Entsprechung zur fallenden Chromatik des Motivs *Schlachtenlärm* zeigt: *g-fis-f-e-es-d* in den Posaunen. Darüber hinaus eröffnet sich im Vergleich mit den etwa zeitgleich zu *Macbeth* entstandenen *Symphonischen Hymnen*, dem zweiten, zeitlich jedoch vor dem ersten fertiggestellten<sup>46</sup> Teil der *Sinfoniae Dramaticae*, eine weitere Korrespondenz: Dem Thema des ersten Satzes *Fantasia (Introduktion, Thema und Variationen)*, das von der neu einsetzenden Trompete, freilich im piano und con sordino, mit den Tönen *f'*, *e''*, *es''*<sup>47</sup> intoniert wird, liegt das Motiv der beschriebenen Bläserchromatik aus *Duncan-Fanfare* und *Schlachtenlärm* zugrunde, bzw. angesichts ungeklärter zeitlicher Abläufe auch umgekehrt. Im Kontrast zu dieser Chromatik, oder, wenn man so will, in Ergänzung zu ihr, zeigt sich die *Duncan-Fanfare b* als ein Gebilde ganztöniger, über einen Tritonusabstand sich aufwärts bewegender Akkordrücken. Sie spricht das Schlusswort auf der Szene. Im Unterschied zu den *Duncan-Fanfaren* legte Hartmann die *Macbeth-Fanfaren* wesentlich farbiger an. Alle drei Varianten, *positiv* bzw. *negativ a* und *negativ a+b*, sind reicher instrumentiert als die *Duncan-Fanfaren*, erklingen in brausendem Fortefortissimo. Die *positiv*-Variante, in *es/Es* beginnend, erweist sich in der Bereicherung durch Streicher als die prächtiger instrumentierte und ausgearbeitete Version der kleinen *negativ*-Ausführung in *c/C*. Schließlich vereinigt die dritte Variante die Versionen *a* und *b* in voller Instrumentierung. Vor dem chromatisch ruckweise fallenden Schluss schärfte Hartmann hier die melodische Fortschreitung zusätzlich durch zwei Tritonusintervalle *a''-es''*, *ges''-c''*, *h'-b'-a'*. Auch des jungen Engländers Siward, Opfer im Zweikampf um das Ende der Tyrannis, wird mit zwei düsteren Trauerfanfaren gedacht, wenn der Vater vom Tod seines für die Befreiung Schottlands kämpfenden Sohnes erfährt.

3. Mit den geschlossenen Nummern der *Bankettmusik I, II* und der *Pantomime*, einer dreigliedrigen zyklischen Einheit, etablierte Hartmann schließlich die dritte

<sup>44</sup> Adolf Aber verweist darauf, dass sich in Shakespeares Zeit bereits eine spezifische Ästhetik der im Schauspiel zu bestimmten Szenen einzusetzenden speziellen Instrumente entwickelt hatte: Für alle offiziellen bzw. zeremoniellen Anlässe, zur Ankündigung von Prolog und Beschluss des Epilogs wurden Fanfaren als charakteristisches Klangbild verwendet; Adolf Aber, *Die Musik im Schauspiel. Geschichtliches und Ästhetisches*, Leipzig 1926, S. 36 f.

<sup>45</sup> Charlton, S. 432.

<sup>46</sup> Vermerk des Komponisten am Schluss des letzten Satzes: „8. März 1942 2 Uhr F“; zit. nach A. D. McCredie, Vorwort zu: K. A. Hartmann, *Symphonische Hymnen*, Partitur, Mainz 1976, S. 4.

<sup>47</sup> *Symphonische Hymnen*, Ziffer 3, 1. Takt.

Sphäre von Pomp und Fest, die Sphäre des Höfischen auf Macbeths Schloss. Hatte er hier in den Nummern I und II Macbeth und die Lady zunächst gleichsam in einer Figur zusammengefasst, indem er in einem nur mäßig historisierenden Tanzsatz im Stil einer Galliarde in Holz- und Blechbläserbesetzung (5+5) ein Bild glatter, ungetrübter, höfischer Gastgeber-Öffentlichkeit entwarf, so konterkarierte er dieses Bild in der *Pantomime*<sup>48</sup> mit einem musikalischen Gegenpart. Dieser artikuliert sich in einem kompletten Wechsel der reinen Bläser- zu überwiegender Streicherbesetzung, der Tonalität von C- nach Ces-Dur, der Intensivierung der Bewegung und schließlich im Absinken des Klangniveaus über insgesamt drei Oktaven: Hörbares Zeichen des Übergangs von scheinbar harmloser Öffentlichkeit in mordende Privatheit. Diese Oppositionierung von äußerem Geschehen und innerer Welt Macbeths, von den *Bankettmusiken I/III* und ihrer fortschreitenden Veränderung zu einem gänzlich neuen musikalischen Ausdruckscharakter in der *Pantomime*, steht emblematisch für die prozessuale Entfesselung der dämonischen Mächte. Indem Hartmann in der musikdramatischen Konzeption eines instrumentalen Monologs Vorgänge der inneren Handlung, also gedachte, visionär antizipierte Vorgänge des äußeren Geschehens, hör- und erfahrbar macht, indem er auf diese Weise eine klangliche Chiffre der Transgression Macbeths in eine dämonische, irrealer Welt ohne Umkehr setzt, ermöglicht er dem Publikum in einer zweiten Schicht über der ersten das Erleben genau dessen, was sich der Darstellung durch die theatralischen Codes von Sprache und Bild entzieht.

Zehn von insgesamt 17 Bildern inkorporierte Hartmann 19 musikalische Nummern, worunter jeweils unterschiedliche Motivkombinationen und -konfigurationen zu verstehen sind. Ein Blick auf die musikalische Frequenz innerhalb des szenischen Verlaufs zeigt, dass eine Entspannungsphase locker gestreuter Musik in den Bildern 6, 9 und 11 zwischen zwei Blöcke dichter musikalischer Frequenz, die Bildfolgen 1–4 und 14–17, tritt. Wie generell bei Hartmann herrscht auch in dieser formalen Strukturierung das Prinzip des Kontrasts, des Aufbaus von Spannungen im Sinn musikalischer Antinomien. Gerade in den Bildfolgen mit hohem bzw. überwiegendem Anteil der Musik an der Szene entstehen in wechselseitiger Durchdringung von Sprache und Musik durch ausgreifende Motivkombinationen regelrechte melodramatische Felder, die keineswegs die Ausnahme bilden, sondern eine Dramaturgie der Melodramatisierung ganzer szenischer Komplexe konstituieren.

Fragt man nun, in welchen Figuren sich Hartmanns dramaturgische Präferenzen offenbaren bzw. ob er, wenn es favorisierte Charaktere gibt, diesen ein identitätsstiftendes, nicht austauschbares Motiv zugeordnet hat – möglich wäre etwa für Macbeth eine Chiffre des Bösen, für Lady Macbeth ein Motiv des Wahnsinns etc. – so fällt auf, dass die männlichen Figuren Macbeth, Duncan und vor allem der Thronerbe Malcolm musikalisch zwar über ihre dramatischen Funktionen definiert werden, Lady Macbeth aber ohne jede musikalische Relevanz bleibt. Dagegen etablierte Hartmann in der

<sup>48</sup> Hartmanns Vorliebe für Pantomimen, die gleichermaßen in *Wachsfigurenkabinett (Leben und Sterben des heiligen Teufels)* wie auch in *Des SIMPLICIUS SIMPLICISSIMUS Jugend* anzutreffen sind, gehen zweifellos auf Eindrücke und Anregungen zurück, die er in seiner Jugend aus der Aufführung von Hindemiths *Cardillac* (erste Fassung von 1926) im Münchner Nationaltheater bezog, siehe K. A. Hartmann, „Erinnerungen“ und „Ist München reaktionär?“, beides in: ders., *Schriften*, S. 19 bzw. 68; dsgl. See, S. 101.

*Latenten Musik*, einem vorderhand wenig spektakulären Motiv, eine Chiffre der Irrealität und Dämonie, die ihrem Namen im szenischen Verlauf alle Ehre macht. (Bsp. 3)

Mehr oder weniger in den Vordergrund gerückt, tritt die *Latente Musik* am häufigsten von allen Motiven in Erscheinung, allein oder in Kombination mit dem *Hexenmotiv*, insgesamt immer dann, wenn in der Szene reale und irrealer Welt ineinander greifen. In dieser Weise evoziert sie als chorisches Schlüsselmotiv, jenseits der visuellen Wahrnehmbarkeit auf der Szene, die Aura des Dämonischen überall dort, wo sie nach Hartmanns Interpretation ihre Wirkung entfaltet. Als Beispiel sei hier das Ineinandergreifen von Realität und Wahn nach Macbeths ersten Morden angeführt, wenn Hartmann, beginnend mit Macbeths Worten „Ich hab die Tat getan – hörst du nicht was“ die szenische Steigerung zur Parole seiner Gewissensqualen „Mir ward, als hört' ich's rufen: ‚Schlaf nicht mehr, Macbeth erwürgt den Schlaf‘“<sup>49</sup> mit der in steigender dynamischer Intensität sich wiederholenden *Latenten Musik* kommentiert. In der prozessualen Verwendung des Motivs als sich entwickelnde, semantisch sich aufladende Chiffre vom Beginn des Dramas an bis hin zur Wahnsinnsszene Lady Macbeths und zu Macbeths Fall, zeigt Hartmanns dramaturgisches Konzept ohne Zweifel musikdramatischen Ansatz. Durch konsequente szenische Kodierung eröffnet dieses Motiv die Möglichkeit, gleichzeitig Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander zu verknüpfen und darin verborgene Zusammenhänge evident werden zu lassen, die in den sprachlichen und visuellen Codes des Sprechtheaters nicht darstellbar sind.

Die *Latente Musik für Streichorchester* präsentiert sich als flirrendes, atmosphärisches Stück im legato und pianissimo, mit engmaschiger Intervallik in den beiden Violinen und hierzu kontrastierenden Quint- und Nonenbewegungen in Violoncello und Kontrabass. Diese beiden Schichten legen sich als Ostinati um die statisch flirrende Mitte des in jedem Takt neu ansetzenden Bratschentrillers *gis-ais*. Kontraste zeigen sich zwischen der Triolenachtelbewegung der beiden Violinen einerseits, die sich im Abstand einer großen Terz ganztönig auf- und abwärts schiebt, und den gleichmäßig in Duolenachteln fließenden Legatobögen im Violoncello andererseits, mit dem die Kontrabassstimme in artikulatorischem Kontrast von arco und pizzicato melodisch parallel geführt wird.

In diesen drei Schichten treffen drei Ostinati aufeinander, die trotz Steigerung der räumlichen und zeitlichen Bewegung von Schicht zu Schicht zu einem statischen Gebilde zusammenfinden. Dennoch entsteht eine innere Bewegung in dieser reibenden Fläche aus sechs nahezu simultan ineinandergreifenden, zum Teil halbtönig aufgespaltenen Ganztönen, die sich, wie immer bei Hartmann, aus Oppositionierungen konstituiert. Zusammengefügt werden die Gegensätze von Triolen- und Duolenbewegung, von stehender, reibender Fläche und rhythmisch-melodischem Fluss, von sich kleinschrittig bewegender Linie und ausladenden Sprüngen.

Hartmanns Grundprinzip der Konstitution von Polaritäten zeigt sich auch in der gleichzeitigen Konfiguration von gegensätzlichen Motiven, etwa des *latenten* Motivs

<sup>49</sup> Text laut Schröders Bearbeitung, vgl. Regiebuch.

The image shows a handwritten musical score for string orchestra, titled "legato". It is divided into three systems, each containing five staves for Violin I (I. V.), Violin II (II. V.), Viola (V.), Cello (C.), and Double Bass (Kb.). The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with many slurs and accents. Dynamics include ppp, arco, and ppp. The word "legato" is written at the top left.

Bsp. 3: *Macbeth*, *Latente Musik für Streichorchester*; Abdruck mit Genehmigung Richard P. Hartmanns (Graphische Aufbereitung durch KazisWorks Multimedia, Basel)

mit einer der *Hexenmotiv*-Varianten: So steht hier der kleinräumigen, statischen Pianissimofläche der *Latenten Musik* die Opposition der weitausholenden Läufe und Glissandi etwa des *Hexenmotivs* gegenüber, steht ein reines Streichermotiv gegen die füllige Besetzung von Holz, Blech, Klavier, Schlagwerk und Streichern im fortissimo.

Mit der expressiven Ausdeutung der dämonischen Aura, mit der motivischen Differenzierung zwischen der unterschweligen, latent waltenden Dämonie einerseits und der auf der Bühne visualisierbaren, äußeren Sphäre des Dämonischen andererseits ent-

sprach Hartmann sehr subtil Landauers These zur Naturanschauung der Shakespeare-Zeit als einer wechselseitigen Attraktion der „Dämonen des Innern und Äußern“.<sup>50</sup>

#### IV. Vernetzungen

Zwischen den Einzelwerken seines Gesamtœuvres schlug Hartmann Brücken, die dieses Œuvre trotz konzeptioneller Umorientierungen unter dem Aspekt unveränderter weltanschaulicher Kohärenz und übergeordneter Wirkästhetik zusammenfassen. Freilich erweisen sich musikalische Verknüpfungen in überzeugenderem Maße, als es ästhetische Theorie und ideologische Bekenntnisse vermögen, als verlässliche Instrumente einheits- und sinnstiftender Vernetzung. So durchzieht ein spezifisches Thema<sup>51</sup> bzw. dessen Varianten und motivische Anklänge Hartmanns gesamtes Werk. 1931 bereits kurz antizipiert, verweist es vom 1. Streichquartett (1934) an bis hin zur *Cantilène* der 8. Symphonie vielfältig auf die kompositorische Identität seines Schöpfers.

Mit Vernetzungen arbeitete Hartmann auch in *Macbeth*. Am deutlichsten manifestiert sich dies im *Großen Marsch*, der sich umstandslos als Zitat aus *Des SIMPLICIUS SIMPLICISSIMUS Jugend* dekodieren lässt. Mit ihm transferiert Hartmann zum einen das *Simplicius*-Lied „Es dröhnt die Stadt, es stampft daher“, also den *Marsch (lebhaft)* aus dem Finale des dritten Teils der Kammeroper<sup>52</sup> von 1934/35, zum anderen den *Marsch (Allegro agitato!)* aus der „Ende Januar 1939“<sup>53</sup> fertiggestellten Ouvvertüre in die Schauspielmusik.

Für das Zitat als *England-Marsch* in *Macbeth* unterzog Hartmann den *Simplicissimus-Marsch*<sup>54</sup> trotz Übernahme des melodisch-harmonischen Verlaufs entscheidenden Veränderungen. Der symphonischen Besetzung musste die kammermusikalische Instrumentierung aus *Simplicissimus* weichen; Hartmann wählte eine Aufrüstung um sechs weitere Holz- und Blechbläser, Pauken und Klavier. Verzichtet wurde auf differenzierende Orchesterfarben, der Zweivierteltakt wurde dem marschspezifischen Viervierteltakt, die federnden *Simplicissimus*-Spiccato der Streicher einer jetzt einheitlichen Artikulation aller Melodieinstrumente geopfert. Trotz größeren Klangvolumens behielt Hartmann im ersten und dritten Marschteil die luftige Achtel+Pause-Notation an Stelle von breiten Vierteln bei, die in beiden Märschen für den Mittelteil vorgesehen sind. Gestrichen wurden auch die aufmüpfigen, subversiven Akzentuierungen schwacher Taktzeit im mittleren Teil des *Simplicissimus-Marschs*. Im Marsch-„Modell“ der *Macbeth*-Partitur finden sich nur sehr spärliche Angaben zu

<sup>50</sup> Landauer, S. 242 ff.

<sup>51</sup> Zu diesem Thema, das unter dem Aspekt der subjektiven Stellungnahme Hartmanns unter Bezeichnungen wie „jüdisches Thema“ bzw. „Hartmannthema“ in der Literatur verhandelt wird, vgl. Dietrich Stern, „Zu Hartmanns ‚Simplicius Simplicissimus‘“, in: *Simplicius Simplicissimus von Karl Amadeus Hartmann*, hrsg. von der Akademie der Künste, Junges Ensemble für Musiktheater, Berlin 1978, S. 28; Heister, „Elend und Befreiung“, S. 77; Rüdiger Behschnitt, „Die Zeiten sein so wunderbar...“. *Karl Amadeus Hartmanns Oper Simplicius Simplicissimus (= Zwischen/Töne 8)*, Hamburg 1998, S. 38 f.; Jaschinski, „Hartmann“, Sp. 751 ff.; vgl. auch die Ausführungen zu *Sphärenmusik* in diesem Abschnitt.

<sup>52</sup> K. A. Hartmann, *Des SIMPLICIUS SIMPLICISSIMUS Jugend. Bilder einer Entwicklung aus dem deutschen Schicksal nach H. J. Chr. Grimmelshausen*, Klavierauszug, Heidelberg 1949, S. 85 ff.

<sup>53</sup> Notiz Hartmanns am Ende des Ouvvertürenautographs; D-Mbs, Mus. Mss. 12949.

<sup>54</sup> Zur Charakteristik des „kämpferischen“ *Simplicissimus*-Marsches vermerkt Dietrich Stern, dass dieser „ein positiver, leicht federnder Marsch sein“ sollte, „ohne Assoziationen an militärische Dumpfheit“, Stern, S. 28 f.

Lautstärkedimensionen, was sich aus der Präsenz des *Marschs* in unterschiedlicher szenischer Konfiguration erklären lässt.

Im Zitat des *Simplicissimus-Marsches*, der seinerseits als thematisches Erbe *Marche Allegro*, Nr. 1 der *Zehn kleinen Klavierstücke* op. 12 von Sergej Prokof'ev<sup>55</sup> transportiert,<sup>56</sup> erhält der *England-Marsch* erst seine tiefere Bedeutung. Mit den Veränderungen, die Hartmann an ihm vornahm, verschob sich zwar dessen leichter, federnder, von Prokof'ev übernommener Charakter zu einer breiteren Gangart, seine zeichenhafte, aus *Simplicissimus* übertragene Bedeutung des Aufbruchs, der Revolution wurde dadurch jedoch nur noch verstärkt. Mit dem jetzigen Charakter eines – immer noch gebrochenen – Militärmarsches, verbunden mit dem visuellen Eindruck einer marschierenden Armee, deren Schlagkraft im Bild des vorrückenden Waldes evoziert wird, verdichtet sich, unmissverständlich für den Zuschauer, dessen Kodierung als Befreiungsmetapher gegen Macbeths Gewaltherrschaft. Hartmann etablierte diese semantische Belegung bereits in dem Augenblick des zweiten Bildes, als Duncan seinen Sohn Malcolm zum Thronerben ernennt und einen brüskierten, enttäuschten, durch die Begegnung mit den Mächten der Dämonie außer Tritt geratenden Macbeth zurücklässt. Mit dem in diesem Moment erklingenden Marschmotiv präfigurierte er leise, aber zeichenhaft, auf der Handlungsebene den Krieg um die Macht, auf der semantischen Ebene den Thronerben Malcolm als jugendlichen Hoffnungsträger und Befreier, ähnlich der kathartischen Figur des *Simplicius*. Nach fünfmaliger Wiederholung des *Marsches* sollte und konnte der Zuschauer die frühe Chiffrierung als Befreiungsmetapher erkennen.

Auch im Motiv der *Sphärenmusik* finden sich Zitate thematischen Materials aus Hartmanns Werken ab 1933. (Bsp. 4)

Die ersten beiden Takte der Singstimme und des Solo-Violoncello mit der Tonfolge *a''-gis''-cis''-eis''* deuten in zwar vereinfachter, dennoch unverkennbarer Gestalt auf das ‚Hartmann-Thema‘ hin, das, unter dem Aspekt der Verwendung jüdischer Idioms in der Melodik, vielfach als Zeichen persönlicher Stellungnahme Hartmanns und seiner Identifikation mit den Opfern des NS-Terrors interpretiert wird. Dieses Thema entwickelt seine Charakteristik vor allem in der solistischen, zurückgenommenen Erscheinungsweise, bevorzugt als Streicherkantilene, in einem sehr spezifischen, halbtönig auf- oder abwärtsseufzenden Beginn mit der rhythmischen Konfiguration einer 32tel mit nachfolgendem synkopiertem langen Notenwert,<sup>57</sup> in den Tritonusintervallen der melodischen Fortschreitung, und schließlich im Ausdrucksgestus von Trauer und verhaltener Klage. Besonders deutlich manifestiert sich die Korrespondenz zwischen diesem Thema und dem Motiv der *Sphärenmusik* im Violoncellothema aus dem zweiten Satz des 1. Streichquartetts, aber auch in der Solokantilene der Viola im Adagio-Teil der *Simplicissimus-Ouvertüre*. Reduziert man beide Themen, das Violoncellothema ab T. 12 auf seine Zentraltöne *c'', h', e', gis'* bzw. das Violathema ab T. 45 auf seine Kerntöne *a', gis', cis', eis'*, so tritt aus ihnen die melodische Gestalt der *Sphärenmusik* hervor. Die letzte der halb- und ganztönig abwärtsgeführten Sequenzie-

<sup>55</sup> Serge Prokof'ev, *Zehn kleine Klavierstücke* op. 12, New York, London, Paris, o. J., S. 3.

<sup>56</sup> Zu Hartmanns Zitat des Prokof'ev-Marschs in der Ouvertüre des *Simplicissimus*, die die Widmung „à l'hommage de Serge Prokofieff“ trägt, vgl. Hartmann, „Kunst und Politik“, in: ders., *Schriften*, S. 73.

<sup>57</sup> Vgl. Heister, „Elend und Befreiung“, S. 277; Behschnitt, „Die Zeiten“, S. 38 f.

1. Mel. (= *Original*) = *altes Gesangs (wie 5 Takte!)*

2. Mel. (Gesang) (S. 1. Teil)  
3. Mel. (Bass) (S. 1. Teil)  
Klavier  
Gitarre  
V. I.  
II. Viol.  
Cello  
Kontrabaß

\*Sünova Nr. 8 - 20 stilig

Bsp. 4: *Macbeth, Sphärenmusik*, T. 1–4; Abdruck mit Genehmigung Richard P. Hartmanns (Graphische Aufbereitung durch KazisWorks Multimedia, Basel)

rungen des Anfangsmotivs hin zum tonalen Zentrum *cis''* in T. 9–11 lässt eine weitere Reminiszenz an thematisches Material erkennen, dem Hartmanns besondere Präferenz galt.

Im Melodieteil „... komm heran, komm heran“ ist unschwer das Anfangsmotiv der hebräischen Weise *Eliyohu hanovi*<sup>58</sup> zu erkennen, wenn man die Tonfolge nach dem Klageseufzer<sup>59</sup> so verändert, dass sich T. 11 an T. 9 anschließt und die Töne *his'* und *gis'* der T. 10 und 9 krebsgängig zum Grundton *cis''* zurückführen.

Dass Hartmann die jüdische Melodie in der *Sphärenmusik* nur in kleinem, verändertem, eben chiffriertem Ausschnitt zitierte und nicht in weitgehender Originalgestalt, hatte angesichts des Aufführungsumfelds und daraus resultierender Riskanz gute

<sup>58</sup> *Der Volksgesang der osteuropäischen Juden* (= *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz*, zum ersten Male ges., erl. und hrsg. von Abraham Zvi Idelsohn, 9), Leipzig 1932, S. 84.

<sup>59</sup> Idelsohn weist auf vier Versionen von Klagesmotiven hin, die alle den fallenden Halbtonschritt als charakteristisches Element aufweisen; *Gesänge der jemenischen Juden* (= *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz* 1), Leipzig 1914, S. 31.



Gründe. Wie dem ‚Hartmann-Thema‘ kommt auch *Eliyohu hanovi*, der Kontextualisierung mit früheren Werken entsprechend, die Bedeutung eines Trauer- und Klage-topos zu, mit dem Hartmann im Sinne seiner „Gegenaktionen“ Stellung bezog für die entrechteten und gemordeten Opfer des NS-Regimes. Diese von Hartmann der hebräischen Weise inkorporierte Kodierung manifestiert sich zum ersten Mal im 1. Streichquartett,<sup>60</sup> dessen ersten Satz *Langsam* die Bratsche *pianissimo* und *molto espressivo vibrato* mit der Intonation des veränderten Liedzitats eröffnet.<sup>61</sup> Noch deutlicher konkretisiert sie sich für den Hörer in zwei weiteren Werken. Im zweiten Satz, *Frühling*,<sup>62</sup> der 1. Symphonie (*Versuch eines Requiems*) bzw. in deren Urfassung *Symphonisches Fragment für mittlere Frauenstimme und Orchester* von 1935/36,<sup>63</sup> der ausgewählte Texte aus Walt Whitmans *Leaves of Grass* zu Grunde liegen, zitiert Hartmann diese Weise ein weiteres Mal zu den Worten: „Flieder blühend jedes Jahr, / Elend ach, gibst du uns all, / Und Gedanken an den Tod, der uns nah.“<sup>64</sup> Zur bewegenden Metapher für Abschied und Trauer wird *Eliyohu hanovi* in *Simplicissimus*,<sup>65</sup> wenn der Chor am Ende des zweiten Bildes mit der hebräischen Weise, einem Kaddish gleich, in textlosen Vokalisen den dramatischen Moment der Trennung von Simplicius und Einsiedel kommentiert, wenn er dessen Transgression in eine andere Welt vergegenwärtigt, die einen verzweifelten Simplicius zurücklässt.<sup>66</sup>

In der Zusammenschau des in der *Sphärenmusik* zitierten, von Hartmann semantisch eindeutig belegten musikalischen Materials einerseits, und der, im Widerspruch hierzu, durch dieses Motiv intendierten Repräsentanz dämonischer Aura in *Macbeth* andererseits, eröffnet sich ein Spannungsfeld in der Frage, was Hartmann mit den hier aufgezeigten Korrespondenzen beabsichtigte.

Weitere Verknüpfungen durch motivische Zitate bestehen z. B. im Aufgreifen einer in rhythmischem Ostinato pulsierenden motorischen Sechzehntelfigur in *Melodram c* (in Achteln auch in *Melodram b*) aus der *Simplicissimus*-Ouvertüre,<sup>67</sup> in der das Motiv, chromatisch geschärft, zu seinem Ausgangspunkt zurückläuft. Auf diese Figur trifft man häufig in Hartmanns schnellen symphonischen Sätzen, wie etwa der *Toccata*, dem dritten Satz der *Symphonischen Hymnen*,<sup>68</sup> in der sich das variative Spiel mit dieser Figur immer wieder in den Vordergrund schiebt. In *Melodram c* erkennt man darüber hinaus eine Parallele zu Hartmanns Faktur symphonischer Sätze:

<sup>60</sup> Vgl. Brief Hartmanns an den Musikschriftsteller Dr. Peter Gradenwitz, Tel Aviv, vom 3.2.1951: „Dieses Streichquartett wurde 1934 bei der ersten Judenverfolgung geschrieben. Das Thema vom Fugato des 1. Satzes ist ein jüdisches Volkslied“, BSB, Handschriftenabt., Ana 407, Gradenwitz 1951.

<sup>61</sup> Fugatoartig wird es vom Violoncello, der Violine II und, in oktavierter Heraushebung, der Violine I aufgegriffen. K. A. Hartmann, 1. Streichquartett „*Carillon*“ für zwei Violinen, Viola und Violoncello, Studienpartitur, Mainz u. a. 1953, S. 2.

<sup>62</sup> Walt Whitman, *Grashalme*, neue Auswahl, dt. von Hans Reisiger, Berlin 2-3 1920, S. 113.

<sup>63</sup> Vgl. Jaschinski, „Wachstumsspuren“, S. 127 f.

<sup>64</sup> K. A. Hartmann, 1. Symphonie (*Versuch eines Requiems*) nach Worten von Walt Whitman für eine Altstimme und Orchester, Studienpartitur, Mainz 1957, 7. T. nach Z. 5.

<sup>65</sup> Ders., *SIMPLICISSIMUS*, Klavierauszug, S. 42.

<sup>66</sup> Dass der Begriff „Kaddish“ hier nicht willkürlicher Wortwahl entspringt, sondern als alte Klageweise *Kaddish al hasséfer* aus dem Synagogengesang der deutschen Juden auffallende Ähnlichkeit mit der von Hartmann zitierten Weise *Eliyohu hanovi* zeigt, verdeutlicht sich in Aufzeichnungen Scholom Friedes, eines Kantors der Ashkenasischen Hauptsynagoge in Amsterdam, aus dem 18. Jahrhundert; vgl. *Der Synagogengesang der deutschen Juden im 18. Jahrhundert* (= *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz* 6), Leipzig 1932, S. 223.

<sup>67</sup> Z. B. T. 36 ff. in Posaune, Kontrabässen, Fagott, Violoncelli.

<sup>68</sup> K. A. Hartmann, *Symphonische Hymnen für großes Orchester* (1941/43), Studienpartitur, Mainz u. a. 1976 (Ed. Schott 6650).

In den mehrfach wiederholten Steigerungsverläufen der einzelnen Melodramstrophen, die in sukzessivem crescendo auf einen Höhepunkt im Fortissimo zulaufen, um dann abgebrochen bzw. zerstört<sup>69</sup> in frühere Ausdrucksbereiche zurückzusinken, kann man deutlich eines der kompositorischen Grundprinzipien Hartmanns erkennen, das er den Steigerungsanlagen der Mehrzahl seiner symphonischen Adagio-Sätze<sup>70</sup> zu Grunde legte. Freilich manifestiert es sich hier in minimalisierter, gezähmter, gleichmäßig anwachsender und nicht durch Stauungen dramatisierter Form, da symphonische Entwicklungen den Rahmen und die Bestimmung einer Schauspielmusik entschieden sprengen würden. Diese Entsprechungen setzen sich, über die auffällig übereinstimmende Verwendung ganztöniger<sup>71</sup> und chromatischer Verläufe in *Macbeth* wie in den *Symphonischen Hymnen*<sup>72</sup> hinaus, in vielen kleinen Korrespondenzen fort, die die gleichzeitige Arbeit Hartmanns an beiden Werken belegen.<sup>73</sup>

### V. Chiffrierte Botschaft

Zitat und Kodierung erweisen sich in *Macbeth* wie generell in Hartmanns Werken zwischen '33 und '45 als Instrumente politischer Aussage. Der *England-Marsch* transportiert in appellativer Energie die Thematik der Befreiung von Gewalt. Auch wenn das Publikum die semantische Brücke zur Quelle des Zitats nicht rezipieren konnte, so verdeutlichte sich doch in der geradezu insistierenden Wiederholung des *Marschs* Hartmanns Botschaft: Macht gegen Macht, Macht des Aufstands gegen die stürzende Macht der Tyrannis. Angesichts dieser Semantisierung als Befreiungsmetapher ist man geneigt, den Text der ursprünglichen, „nur für das Textbuch des Komponisten geschriebenen“<sup>74</sup> Version des *Simplicius*-Lieds aufzugreifen und dessen

<sup>69</sup> Luigi Nono, „Simplicius Simplicissimus“ und „Concerto funebre“, in: Hartmann, *Schriften*, S. 94.

<sup>70</sup> So etwa im *Adagio* (= 2. Symphonie), in den entsprechenden Sätzen der 3., 6., 7. und 8. Symphonie; vgl. Jaschinski, *Hartmann – Symphonische Tradition*, S. 33–106.

<sup>71</sup> Am deutlichsten manifestiert sich dies in der Parallele der ganztönig den Zentralton *d'* umspielenden Terzfigur der *Latenten Musik* in *Macbeth* und der (mit Ausnahme des *cis'*) ganztönigen Terzfigur im 1. Satz der *Symphonischen Hymnen* im Klavier (5. T. nach Z. 1 und 11. T. nach Z. 10).

<sup>72</sup> Ganztönigkeit im 1. Satz z. B. auch in Viol. I div. (6. T. nach Z. 1), Chromatik in Viol. I u. II (8./9. T. nach Z. 1), im Thema der 1. Trompete (Z. 3), gemischt mit ganztönigen Rückungen der 4 Posaunen und ebensolchen Bewegungen in Harfe und Klavier etc.

<sup>73</sup> So im Aufgreifen des 1. Teils des Hartmann-Themas, 8. T. nach Z. 11, im „Adagio“ der Coda des 1. Satzes der *Hymnen* (*Sphärenmusik* in *Macbeth*), des Klagesufzers in steigender und fallender Gestalt im Solothema von Fagott und Englisch Horn im 2. Satz, „Adagio“, 3. und 9. T. nach Z. 7 f. und, dolente, im 13. T. nach Z. 8. Die motorische Sechzehntelfigur des *Melodrams a* erscheint in der 2. (3./4. T. nach Z. 7) und 3. Variation (T. 9–11 nach Z. 9) des 1. Satzes, „Fantasie“, der *Hymnen* wieder, desgleichen im 2. Satz „Adagio“ (7. T. nach Z. 3). Auf die dreigeteilten Kontrabässe des *Melodrams a* trifft man z. B. im 1. Satz der *Hymnen* im 8. T. nach Z. 8, in T. 1 und in den T. 5 f. nach Z. 10. Parallelen zwischen beiden Werken zeigen sich auch in der Korrespondenz bestimmter Ausdrucksgesten und ihrer kompositorischen Faktur, wie etwa zwischen der Faktur von *Hexen-*, *Hekate-*, *Gelächter!*- und *Sturmglöcken*-Motiv und der in unterschiedlich tonalen Strukturen auf- und niederfahrenden Sechzehntelläufe von Piccolo und Klarinette, konfiguriert mit sechsoktavigen Harfenglissandi, im 1. Satz der *Hymnen*, T. 13 f. nach Z. 3. Hier eröffnet sich zudem eine weitere Vernetzung: Die gleiche Faktur in ähnlich eindringlicher Ausprägung wie in den *Macbeth*-Motiven zeigt die „Feuerfeuer“-Stelle in der Mauerschau des Sprechers (in der Pantomime der 2. Fassung; des Sprechchors) im 2. Bild des *Simplicius* (T. 29 ff. bzw. T. 433 ff.), in der zu den Flöten- und Violinenläufen Harfen-, Bratschen- und schärfende Posaunenglissandi (in Gestalt eines chromatisch notierten Verlaufs) hinzutreten. Um mit dieser Faktur allgemein auf Vernetzungen im symphonischen Bereich hinzuweisen, sei etwa der 1. Satz *Adagio* der 6. Symphonie von 1951–53 erwähnt (ursprünglich der 2. Satz der *Esquisses Symphoniques* bzw. Symphonie „L'Œuvre“ nach Émile Zola, 1937/38): Im ff-Largamente-Bereich, T. 112–117, treibt Hartmann Celesta-Arpeggien, Harfenglissandi, Klavier- und Streichertremoli in anwachsender Steigerung von Lautstärke und Tempo dem Satzhöhepunkt und dessen Zersplitterung entgegen.

<sup>74</sup> *Simplicius Simplicissimus*, Klavierauszug, S. 85.

visionäre Vorausdeutung in die von Hartmann unzweifelhaft intendierte Parallelisierung des dramatischen (wie auch historischen<sup>75</sup>) Geschehens mit den aktuellen Zeitläuften zu integrieren: „Es kommt durch Straßen grau und schwer ein Männerstrom, ein Sturm von Kraft [...]“<sup>76</sup>

Dem Motiv der *Sphärenmusik* inkorporierte Hartmann die Verklammerung zweier Themen, deren Kodierung er als Chiffren subjektiver Trauer und (An-)Klage aus dem Kontext früherer Werke nach *Macbeth* transferierte. Mit dem Spannungsfeld von inhaltlich-dramaturgischer Funktion und semantischer Belegung dieses Motivs einerseits, und der Suche nach einem dramatischen Bezugspunkt Hartmanns zu beiden Zitaten andererseits werden zwei Fragen aufgeworfen, die ihre Klärung in der *Bankettmusik* finden.

Die *Bankettmusik I* und *II* wie auch die ersten neun Takte der *Pantomime* zeigen reine, ungetrübte C-Dur-Grundtonalität. (Bsp. 5) Nur bedingt erkennt man in ihrer Faktur historisierenden Ansatz, und auch nur dann, wenn man ihren tänzerischen Charakter auf das Vorbild einer Galliarde<sup>77</sup> oder eines Coranto zurückführt. Handlungsbezogen sollte in dieser Szene, des Banketts auf Macbeths Schloss vor Duncans Ermordung, eine feierliche Einzugs- oder Bankettmusik<sup>78</sup> mit „Hobo“ erklingen, weniger die Musik einer Masque,<sup>79</sup> deren Tänzen die *Bankettmusik* wesentlich mehr entspricht. Hartmann verfolgte offensichtlich eine andere Idee. In dem Maße, wie zu Shakespeares Zeiten Masques zunehmend in politischer Absicht<sup>80</sup> genutzt wurden, machte er die Bankettszene musikalisch zum Schauplatz ideologischer Demonstration. In radikaler stilistischer Verfremdung, wie sie nur als dezidiertes Mittel hervorgehobener Aussage zu ihrem Sinn findet, hielt sich Hartmann hier eisern an das Prinzip „stählerner Diatonik“,<sup>81</sup> wie es der Norm der NS-Ästhetik entsprach.<sup>82</sup> Dass Hartmann, sonst immer und bevorzugt mit musikalischen Antinomien arbeitend, die Grundtonart C-Dur nicht einmal im traditionell kontrastierenden Mittelteil verlassen wollte, etwa durch einen Wechsel in die Mollparallele, verbunden mit variativer Umspielung des Themas, weist in deiktischer Geste auf eine Ästhetik hin, für die er auch an anderer Stelle in linguistischer Sprache eindeutige Worte fand:

„Damals [...] erschien [...] die ANANGKE [...] in einer ihrer miserabelsten Gestalten, als die nazistische Nötigung oder die neue Geistigkeit – wie man damals sagte. Dem jungen Mann [Hartmann, M.-Th. H.] war inzwischen die expressionistische Weis' so in Fleisch und Blut übergegangen, daß er in der Tonart der hitlerischen Zupfgeigenhansl auch dann nicht mitsingen konnte, wenn er es ausdrücklich gewollt und sich vorsätzlich dazu diszipliniert hätte.“<sup>83</sup>

Über den sich mehr als bieder gerierenden melodischen und harmonischen Gestus hinaus entwarf Hartmann in der gezirkelten Regelmäßigkeit der formalen Anlage eine

<sup>75</sup> Landauer gibt Shakespeares Quelle für *Macbeth* mit „*Holinsheds Chronik*“ an; Landauer, S. 239.

<sup>76</sup> *Simplicius Simplicissimus*, Klavierauszug, S. 85.

<sup>77</sup> Historisches Vorbild könnte demnach ein Tanzsatz wie *The Frog Galliard*, vermutlich aus der Feder John Dowlands, gewesen sein; vgl. dazu Charlton, S. 378 ff., aber auch S. 316 f., 326 ff., 357 f.; vgl. auch Alardyce Nicoll, Vorwort zu: *La Musique de scène de la troupe de Shakespeare: The King's Men Sous le règne de Jacques I<sup>er</sup>*, hrsg. von John P. Cutts, Paris 1959, S. XXXIII ff.

<sup>78</sup> „[La musique] accompagnait presque toujours un banquet ou un pantomime“; ebd. S. XXXIII.

<sup>79</sup> Murray Leikowitz, „Masque“, in: *NGroveD*, Bd. 11, London 1995, S. 761.

<sup>80</sup> Ebd., S. 758.

<sup>81</sup> Diesen Begriff verwendete Erich Dörlemann in einer Rezension der Musik Werner Egks zum Hörspiel *Das große Totenspiel*, in: *Die Musik. Monatsschrift* 26 (1933) 3, S. 225; zit. nach Priebert, *Handbuch*, S. 1302.

<sup>82</sup> Vgl. Joseph Wulf, *Musik im dritten Reich. Eine Dokumentation*, Frankfurt/M. u. a. 1983, S. 360 f.; „Verstandesmäßig“.

<sup>83</sup> Hartmann, „Über mich selbst“, in: ders., *Schriften*, S. 36.

4. Bild N° 5.

Bankett - Musik (1. Teil)

leicht fließend!

1. Flöte

2. Flöte

1. Oboe

1. & 2. Trompeten in B.

Hornen in F.

1. & 2. Fagott

Flöte

Flöte

Oboe

1. & 2. Klar.

Hornen

Fagott

Bsp. 5: *Bankett-Musik (I. Teil)*, 4. Bild: N° 5, T. 1-24; Abdruck mit Genehmigung Richard P. Hartmanns (Graphische Aufbereitung durch KazisWorks Multimedia, Basel)

Kontrastfolie zu *Marsch* (25taktig) und *Sphärenmusik* (offener Schluss, ad lib. verlängerbar), die ihrerseits in diesem spezifischen Beziehungsdiskurs der drei Motive Hartmanns Gegenposition zu den „neugeistigen“ „Zupfgeigenhansln“ repräsentieren sollten. Im Kontext expressiver Sprache als Signum der kompositorischen Identität Hartmanns wuchs der *Bankettszene* die janusköpfige Funktion einer unter dem Anstrich uninspirierter, altväterischer Setzweise daherkommenden Ironisierung ‚deutscher Art‘ zu. Diese These wird erhärtet durch ein verborgenes Zitat.

In den ersten vier Takten erscheint, verdeckt eingearbeitet, eine Liedweise, die durch Hanns Maria Lux' Umtextung des alten Steigerlieds „Glück auf, Glück auf! der Steiger

kommt“<sup>84</sup> in „Deutsch ist die Saar, deutsch immerdar!“ 1935 zur prominenten<sup>85</sup> politischen Propagandahymne<sup>86</sup> erster außenpolitischer Erfolge Hitlers durch die Rückgliederung des Saarlands avancierte.<sup>87</sup> Das Oboenmotiv der ersten vier Takte der *Bankettmusik I* lässt sich auf die Umspielung des Terztons e'' durch die Töne d'' und f'' komprimieren. Dieser Reduktion entspricht die Sequenz des Eingangsmotivs in den Takten 3 f. des *Saarlieses*, „deutsch immerdar!“, a', g', b', a'. Ließe sich diese Allusion im Verständnis politischer Kontextierung noch in den zufälligen Bereich verweisen, so

<sup>84</sup> *Deutsches Kommersbuch*, hist.-krit. Bearb. von Dr. Karl Reiser, Freiburg/Br. 1920, S. 530.

<sup>85</sup> Hermann Erdlens *Saarkantate* von 1934, in der die Strophen des Saarlieses als ‚Volksgeſang‘ am Ende jeweils einer der sechs Sätze wiederholt werden, wurde eine Woche vor der Volksabstimmung über die Saar-Rückgliederung vom Reichsender Hamburg am 6.1.1935 über alle deutschen Sender ausgestrahlt; Quelle: DRA, Tonaufnahme DRA-Nr. 35.5006; vgl. auch *Bild- und Tonträgerverzeichnisse*, hrsg. vom DRA, Nr. 1: *Tonaufnahmen zur deutschen Rundfunkgeschichte 1924–1945*, zusammengest. u. bearb. von Irmgard von Broich-Oppert, Walter Roller, H. Joachim Schauss, Frankfurt/M. 1972, S. 100.

<sup>86</sup> Vgl. Prieberg zur Prominenz des Saarlieses; F. K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt/M. 1982, S. 378.

<sup>87</sup> Wulf Konold, „Kantaten, Fest- und Feiernusiken“, in: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, S. 167 ff.

verdeutlicht sie sich im Mittelteil der *Bankettmusik* durch ein satztechnisches und instrumentatorisches Zitat aus Hermann Erdlens *Saarkantate* zur Gewissheit.

Auffällig dicht und schwer besetzte Hartmann hier die melodische Linie mit dreifachen Trompeten im Quartsext- und Sextakkordsatz, den er zum Schluss dieses Teils in bewegte Hornquinten münden ließ. Mit diesen musikalischen Topoi des ‚neuen‘ völkischen Musizierens, szenisch etabliert auf höfisch-aristokratischem Terrain, transportierte er nun einerseits die kategorisch eingeforderte Ästhetik<sup>88</sup> „der hitlerischen Zupfgeigenhansl“ im bevorzugten volksmusikalischen Idiom, andererseits zitierte er in Besetzung und harmonischer Struktur des Quartsextakkordsatzes jene Stelle aus Erdlens *Saarkantate*, in der in den Takten 11 f. aus dumpfem programmatischem f-Moll- ‚Gemurmel‘ das Motiv des *Saarlies* in ‚strahlender‘ Höhe, F-Dur und in mächtigem Forte hervortritt.<sup>89</sup>

Deutlicher konnte Hartmann nicht mehr sprechen. Selbst spärliches Variieren des Melodieverlaufs im Anschluss an den Trompetensatz ändert nichts am unverdrossenen Festhalten von Thema und Tonart, was sich sowohl in der notengetreuen Reprise des ersten Teils zeigt wie auch in der *Pantomime*, in der das *Bankett*-Thema nochmals unverändert aufgegriffen wird, um dann musikalisch den Übergang von äußerer zu innerer Handlung und, präfigurativ, von der Vision zur Tat auszudeuten.

Auf diese Weise hatte Hartmann die politischen Kernpunkte seiner Interpretation markiert. Belegen lässt sich Hartmanns Kenntnis von *Saarlies* und *Saarkantate* freilich nur mittelbar. In seinen Essays zitierte er, wenn auch retrospektiv, mehrfach Brechts Exillyrik, die er folglich gut gekannt haben muss. Von den „enthusiasmierteren“ Diskussionen über Brecht im Kreis junger Künstler bei den „Juryfreien“, denen Hartmann angehörte, berichtet Richard Hartmann in seinen Erinnerungen.<sup>90</sup> Speziell nach 1933 dürfte Hartmanns Interesse an Brecht und dessen Stimme aus dem Exil in Dänemark sehr wach gewesen sein, denn Brecht nahm 1934 Stellung zur Saarfrage mit einem Appell in Gedichtform: *Das Saarlies*.<sup>91</sup>

Aus dem semantischen Dreieck von *Sphärenmusik*, *Bankettmusik* und *Großem Marsch* schuf Hartmann in einer inneren Dramaturgie ein Bedeutungsfeld, das unzweideutig seine antifaschistische Haltung reflektiert. Ein verblüffendes Umspringbild zeigt sich, wenn man aus nationalsozialistischer Gegenposition den Blick auf die äußere Fassade, die Außenperspektive der musikalischen Dramaturgie richtet. Sieht man von Hartmanns nach außen nur begrenzt erkennbaren Kodierungen der Zitate ab, so konstituiert sich aus der Faktur der Motive und deren ästhetischer Wirkung im Blickwinkel nationalsozialistischer Musikideologie eine ebenso schlüssige Sichtweise: Dementsprechend repräsentierte die *Bankettmusik* als Symbol Macbeths, des „moder-

<sup>88</sup> Vgl. Reinhard Döhl, „Hörspiel und Musik“, in: *Das Hörspiel zur NS-Zeit*, Darmstadt 1992, S. 142 ff., wo Döhl aus dem Tondokument eines Vortrags Karl Gustav Fellerers über „Die Musik in Europa“ (Berlin 1939) zitiert; vgl. DRA 991.

<sup>89</sup> DRA, Tonaufnahme DRA-Nr. 35.5006.

<sup>90</sup> Richard P. Hartmann, „Mein Vater“, in: *Hartmann. Komponist im Widerstreit*, S. 215.

<sup>91</sup> Bertolt Brecht, „Das Saarlies“, in: ders., *Gesammelte Gedichte*, Bd. 2, Frankfurt/M. 1967, S. 542; Brechts *Saarlies* wurde mit Flugblättern unter die Bevölkerung gebracht; siehe: [www.uni-trier.de/uni/fb2/germanistik/hyperfiction-werkstatt/bert\\_brecht/exil\\_leben\\_2.html](http://www.uni-trier.de/uni/fb2/germanistik/hyperfiction-werkstatt/bert_brecht/exil_leben_2.html). Vgl. auch *Erinnerungsarbeit: Die Saar '33-'35. Ausstellung zur 50jährigen Wiederkehr der Saarabstimmung vom 13. Januar 1935*, hrsg. von Richard van Dülmen, Jürgen Hannig u. Ludwig Linsmayer, St. Ingbert 1985.

nen Täters“,<sup>92</sup> alle Merkmale der „neuen“ Musikästhetik,<sup>93</sup> bis sich dieser auf die Verführung der dämonischen Mächte einlässt. Die Sphäre des Dämonischen versinnbildlichte dagegen in den nicht abgeschlossenen *Hexenmotiven* mit ihren auf- und niederheulenden musikalischen Gesten, in ihrer pentatonischen, nicht ‚konformen‘ Tonalität, sowie im gantzönigen Motiv der *Latenten Musik* bzw. der ‚entartetes‘ melodisches Idiom transportierenden *Sphärenmusik*, schließlich in den chromatischen Verläufen der *Geisterscheinungen* das nationalsozialistische Feindbild, das der linientreue Joseph Magnus Wehner in den theoretischen Erörterungen seiner Rezension als Kontrastfolie entwarf. Der *Marsch*, drittes Motiv der musikalischen Bedeutungskonstitution, trug als militaristisches Zeichen von Kampf und Krieg mit kriegsidiomatischem Gestus den aktuellen realen Alltag in die Fiktionalität des Theaters. In dieser Sichtweise erhält Hartmanns musikalische Oppositionierung von politisch-ideologisch denotierter *Bankettmusik* einerseits und dem Motiv der *Sphärenmusik* andererseits eine zusätzliche, gespenstische Konnotation. Manifestiert sich die NS-Ästhetik im einen Motiv, so korrespondiert hierzu die Sichtweise des Hässlichen, Unerträglichen, Dämonischen, mit dem die Nazis das Jüdische gleichsetzten, im anderen Motiv und mit ihm in sämtlichen Motiven der dämonischen Sphäre: Eine makabre, polysemische äußere Dramaturgie, oder, besser gesehen, ein ‚Tarnanzug‘, den Hartmann der Innenschicht ‚seiner‘ Dramaturgie überstreifte.

### Epilog

Die 1963 entstandene Gesangsszene *Sodom und Gomorrha* nach Jean Giraudoux, letztes, bis auf wenige Zeilen abgeschlossenes Werk des todkranken und darüber verstorbenen Komponisten, gilt als Vermächtnis Hartmanns und als Aufbruch zugleich. Hartmann habe sie als Vorstudie für seine nächste Arbeit angesehen, so Heinz von Cramer, für das Projekt eines neuen Musiktheaters nach Lope de Vegas Tragikomödie *Fuente Ovejuna*.<sup>94</sup> Mit Cramers Libretto hatte Hartmann ein Sujet ins Auge gefasst, in dem es, auch hier einer historischen Chronik folgend wie in *Macbeth*, wiederum um die Überwindung von Gewaltherrschaft geht. Dies belegt, dass er das Genre des Musiktheaters auch weiterhin für die Vermittlung ihm angelegener Überzeugungen nutzen wollte. War es in den fünf Einaktern des *Wachsfigurenkabinetts* noch um die subversive Hinterfragung bestehender gesellschaftlicher Verhältnisse und Konventionen gegangen, so bestimmte der Tenor leidenschaftlicher Anmahnung von Freiheit und Humanität Hartmanns Schaffen ab 1933. Für die wenigen abgeschlossenen musikdramatischen Arbeiten und die zahlreichen prospektierten Projekte dieser 30 Lebensjahre bedeutet dies, dass Hartmann in drei grundverschiedenen Sujets immer dieselbe Botschaft ins Zentrum seiner Aussage rückte, bestehende Verhältnisse angesichts der Missachtung und Bedrohung von Freiheit und Leben zu verändern, zu zerschlagen. Dass er unter höchst riskanten Bedingungen auch den eng begrenzten

<sup>92</sup> Vgl. Josef Magnus Wehner, „Macbeth im Residenztheater“, in: *Münchner Neueste Nachrichten* 85 (1942) 89, S. 4.

<sup>93</sup> Vgl. Walter Abendroth, „Kunstmusik und Volkstümlichkeit“, abgedr. in: Wulf, S. 359.

<sup>94</sup> Heinz von Cramer, „Zur Gesangsszene“, in: Hartmann, *Schriften*, S. 96 f.; H. v. Cramer, „Hartmann und das Musiktheater“, in: Wagner, S. 79.

Spielraum einer Schauspielmusik für den Transport dieser Botschaft mit musikdramatischen Mitteln nutzte, bestätigt in doppelter Weise den Menschen und Künstler Hartmann: Zum einen in seiner aus tiefer Überzeugung gelebten ideologischen Aufrichtigkeit, zum anderen in seinem kompositorischen Zugriff, an unerwarteter Stelle ein eigenständiges dramaturgisches Konzept zu platzieren. Hartmanns *Macbeth*-Interpretation kommt die Bedeutung einer Ergänzung bzw. eines Gegenkonzepts zu Schröders auf Handlungsstringenz zielender Lesart der Tragödie zu, indem er, im Gegensatz zu dessen Kappung der Szenen des ‚Atmosphärischen‘, gerade dieses Wirken des Irrationalen, auf der Szene nicht Visualisierbaren durch die Musik erfahrbar machte. Mit dem Medium der Musik etablierte er Zeichen auf dem Theater, die den Zuschauer in kritischer, distanzierter Zusammenschau von Gesehenem und Gehörtem die aktuelle politische Aussage des Stücks erkennen ließen. Auf diese Weise hat Schröders Aufführungstext eine zweite, erweiternde konnotative Schicht hinzugewonnen, die nur die Musik und nur die polemische Leidenschaftlichkeit eines Komponisten wie Hartmann zu leisten vermochten. Von dieser Komposition hat sich Hartmann nicht distanziert, sie nicht zurückgezogen wie die meisten anderen während seiner Isolation entstandenen Werke.