

# **KLINGENDE FORTSCHRITTSKRITIK: KARL AMADEUS HARTMANNS *GESANGSSZENE FÜR BARITON UND ORCHESTER ZU WORTEN AUS „SODOM UND GOMORRHA“ VON JEAN GIRAUDOUX\****

**VON CHRISTOPH SCHULLER**

## **ABSTRACT**

Wie soll man ein Werk verstehen, dessen erster klingender Satz „Das ist der schönste Spielbeginn, den die Zuschauer je erlebt haben!“ lautet, jedoch mit „Es ist ein Ende der Welt! Das traurigste von allen!“ schließt? Dieser Frage widmet sich der vorliegende Beitrag zur *Gesangsszene für Bariton und Orchester zu Worten aus „Sodom und Gomorrha“ von Jean Giraudoux* des Münchener Komponisten und Weltbürgers Karl Amadeus Hartmann. Seine *Gesangsszene* – zugleich das letzte, fast vollendete Werk Hartmanns – ist eine apokalyptische Abrechnung mit der modernen Zivilisation. Der vorliegende Beitrag konzentriert sich auf die appellative Dimension des Werks. Während Deutschland den Rausch des Wirtschaftswunders erlebt, komponiert Hartmann eine beklemmende Fortschrittskritik, die an musikalischer Expressivität und textlicher Deutlichkeit kaum zu übertreffen ist. Deutungen einer biografischen Schlusssumme (Stichwort: Requiem) wird eine anthropologische Sorge um die Zukunft der Menschheit gegenübergestellt. Als zeitlebens politischer Mensch mit Weitblick wird sie Hartmanns Leben gerechter.

---

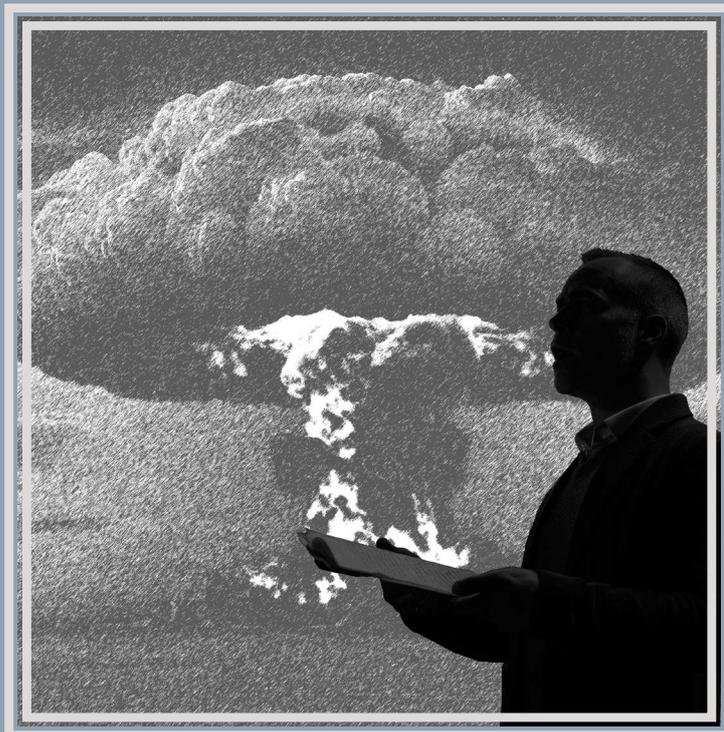
\* Dieser Beitrag ist die bearbeitete Fassung eines gleichlautenden Vortrags, der am 29.11.2023 beim „hartmannforum“ der Karl Amadeus Hartmann-Gesellschaft e. V. vorgetragen wurde.

## CHRISTOPH SCHULLER

Christoph Schuller studierte von 2015 bis 2022 Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik in Regensburg und Würzburg. Seit 2022 promoviert er an der Ludwig-Maximilians-Universität München mit einem Stipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes über die europäische Rezeption der amerikanischen Minimal Music bei Wolfgang Rathert. Seit März 2025 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule für Musik und Theater München. Er hat an verschiedenen musikwissenschaftlichen Editionsprojekten mitgearbeitet, darunter die „Richard Wagner Schriften“ sowie die „Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss“. Darüber hinaus war er von 2022 bis 2024 Mitglied des deutschen Teams des „Network of European Minimal Music Organisations“, das die Vernetzung verschiedener Zentren der europäischen Minimal Music und deren nachhaltige Präsenz in Lehre, Wissenschaft und Öffentlichkeit zum Ziel hat. Neben Vorträgen liegen als Publikationen der Artikel „Widersprüchliche Wahrnehmung? Vier Hypothesen zu Steffi Weismanns Performances und Kompositionen“ (in: *MusikTexte* 169/2, 2021, S. 10–14); zwei Folgen für den Podcast Rubato mit den Titeln „Fitzebutze – Warum ein gescheitertes Kinderopernprojekt viel interessanter ist als ein Gelungenes“ und „Kontinentale Konfrontation? Europa und die Amerikanische Minimal Music“; die Vorworte zu Hermann Zilchers Konzert für 2 Violinen und Orchester op. 9 (<https://repertoire-explorer.musikmph.de/prefaces/4841.html>) und Suite für 2 Violinen und kleines Orchester in G-Dur op. 15 (<https://repertoire-explorer.musikmph.de/prefaces/4864.html>) der Musikproduktion Jürgen Höflich sowie der Artikel „Richard Dehmel, Hermann Zilcher: Fitzebutze – Quellenstudien zu einem ‚Traumspiel‘ für Kinder“ (in: *Musik in Bayern* 89, 2024, S. 133–146) vor.

Zu seiner Einreichung bei StIMMe sagt Christoph:

„Ich reiche meinen Artikel zu Hartmann bei StIMMe ein, weil die Gesangsszene und meine Deutung als Fortschrittskritik ein höchst relevantes politisches Thema der Gegenwart anspricht und dieses Werk aus der Feder einer ebenso hochinteressanten politischen Person stammt. Außerdem richtet sich der Text nicht an ausgewiesene Hartmann-Experten, sodass eine Platzierung in der thematisch offenen Zeitschrift sinnvoll ist. Damit möchte ich vor allem in der Nachwuchsforschung einen Diskurs über Hartmann und sein Werk anregen.“



# 1. EINLEITUNG

„Eine Stunde nachdenken, eine Weile in sich gehen und sich fragen, wie weit man selber an der Unordnung und Bosheit in der Welt teil hat und mitschuldig ist – sieh, das will niemand! Und so wird es also weitergehen, und der nächste Krieg wird von vielen tausend Menschen Tag für Tag mit Eifer vorbereitet.“<sup>1</sup>

Hermann Hesses Roman *Der Steppenwolf* von 1927 feiert zwar bald seinen 100-jährigen Geburtstag, doch hat die zitierte Weltkritik des weltmüden Protagonisten Harry Haller nicht an Relevanz eingebüßt. Die eigene Rolle beim Verfall der Welt reflektieren, der private Beitrag zu einer ungerechten Globalisierung, die Allgegenwart von Kriegen – das sind Gegenwartsthemen, möchte man meinen. Oder aber es handelt sich beim besorgten Blick auf die Zukunft um eine anthropologische Konstante, die in vielen Formen Ausdruck findet. Die *Gesangsszene für Bariton und Orchester zu Worten aus „Sodom und Gomorra“ von Jean Giraudoux* von Karl Amadeus Hartmann konfrontiert ihre Hörer:innen mit einer ähnlich fatalistischen Haltung wie das *Steppenwolf*-Zitat. Musik und Text vermögen auch 2025 direkt anzusprechen, als wäre das Werk für unsere Zeit geschrieben. Denn die Kritik und dramatische Ernsthaftigkeit von Hesse und Hartmann sind keine, die sich allein aus den besonderen Bedingungen ihrer Zeit definieren. Für Hesse waren 1927 noch die Nachwirkungen des Ersten Weltkriegs und die allmähliche Vorbereitung des Zweiten in einer von internen Spannungen zerrissenen Gesellschaft unmittelbar bedeutsam. In der *Gesangsszene* schwingen gleichermaßen Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs als auch eines drohenden atomaren Konfliktes mit. Hesse und Hartmann zeichnen viele Jahre voneinander entfernt und angeregt durch eine allgemein angespannte Öffentlichkeit ein düsteres Bild ihrer Zeit, thematisieren zugleich aber auch überzeitliche Bedingungen des modernen Menschen, die wohl nie an Aktualität einbüßen werden. Diese appellative Dimension ist ein integraler Bestandteil der Werke.

Der vorliegende Beitrag möchte erforschen, warum sie auch aktuell als relevant erfahren werden kann. Er beginnt mit einer Einführung in das Werk und Hartmanns politisches Engagement. Anschließend

<sup>1</sup> Hesse, *Der Steppenwolf*, S. 129.

folgt eine Analyse des Textes. Anschließend wird ein Vergleich mit einer anderen Textvertonung von Rolf Liebermann vorgenommen und eine Deutung des Textes und der Daten angeboten, bevor diese mit Musikbeispielen untermauert wird. Hierfür wird auf zahlreiche Quellen aus dem Archiv des Karl Amadeus Hartmann-Centers in München zurückgegriffen.<sup>2</sup>

## 2. HARTMANN, EIN *HOMO POLITICUS*<sup>3</sup>

Hans Werner Henze, Komponist und Freund Hartmanns, schreibt in seiner Laudatio vom 23. Februar 1980 anlässlich des 75. Geburtstages des Verstorbenen: „Die Lebensgeschichte Karl Amadeus Hartmanns ist die Geschichte eines persönlichen Engagements, eines Werdegangs im antifaschistischen Kampf.“<sup>4</sup> Dass Hartmann einer der wenigen Kulturschaffenden in der Zeit des sogenannten Dritten Reiches war – man möchte sagen: einer der wenigen Menschen überhaupt –, der in die konsequente Innere Emigration ging, verschafft ihm zu Recht auch heute noch großes Ansehen. Dementsprechend wird diese Haltung häufig in Literatur und Musikkritik erwähnt und dabei das Diktum des Bekenntnisemusikers gebraucht. Hartmann schreibt selbst in seiner „Autobiographischen Skizze“ von 1955: „In diesem Jahr [1933] erkannte ich, daß es notwendig sei, ein Bekenntnis abzulegen, nicht aus Verzweiflung und Angst vor jener Macht, sondern als Gegenaktion.“<sup>5</sup> Diesem Bekenntnis entsprechend folgten zahlreiche Werke mit politischem Bezug, die als Protest zur innenpolitischen Lage Deutschlands zu verstehen sind. Ein beeindruckendes Beispiel ist Hartmanns Symphonische Dichtung für großes

<sup>2</sup> Der Karl Amadeus Hartmann-Gesellschaft e. V. sei hier für den umfangreichen Quellenzugang gedankt.

<sup>3</sup> Die politische Philosophin Hannah Arendt befasste sich in ihrer anthropologischen Theorie, insbesondere in *The Human Condition* (1958), mit dem menschlichen Handeln, das sie verschiedenen Gruppen bzw. Ebenen zuteilt: Das dem Tagwerk untergebene und konsumierende *animal laborans*, der schöpfend produzierende *homo faber* und der im Hinblick auf Allgemeinheit und Zukunft handelnde *homo politicus*. Erst diese Lebensform verortet ihre Bestimmung in Abhängigkeit von der Gesellschaft. Eine Synthese von Arendts Philosophie mit Hartmanns *Gesangsszene*, die sie als das Werk eines im vollen Wortsinn politischen Menschen ausweist, findet sich im letzten Kapitel von Woebs, *Die Politische Theorie in der Neuen Musik*, S. 131–144.

<sup>4</sup> Zit. nach Baumgartner/Rathert (Hrsg.), *Briefwechsel mit Hans Werner Henze*, S. 293.

<sup>5</sup> Hartmann, „Autobiographische Skizze“, S. 12.

Orchester *Miseræ*, uraufgeführt im September 1935 beim 13. Internationalen Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Prag unter der Leitung von Hermann Scherchen. Die Widmung des Werks „Meinen Freunden, die hundertfach sterben mußten, die für die Ewigkeit schlafen – wir vergessen Euch nicht (Dachau, 1933–34)“<sup>6</sup> offenbart einerseits Hartmanns politische Integrität und straft andererseits die Behauptung Lügen, man hätte im Deutschen Reich von den Konzentrationslagern und dem, was dort geschah, nichts wissen können. Demnach darf der Topos der Inneren Emigration, in die Hartmann gezwungen wurde, nicht als eine biedermeierliche Abschottung von der Tagespolitik verstanden werden. Hartmann war zeitlebens ein integrierter und vernetzter Mann der Gesellschaft, der aktuelle Entwicklungen kritisch wahrnahm.

Dazu gehört zum Beispiel auch der in der BRD neuauflammende Antisemitismus. 1959/60 kam es in der Bundesrepublik zu mehreren gegen Juden gerichteten Skandalen und einer breiten-

wirksam rezipierten Hakenkreuz-Schmierwelle. Dass es sich bei dem deutschen Nationalsozialismus und Antisemitismus durchaus nicht nur um eine einmalige Episode in der Geschichte handelt, zeigt die 1964 wiedergegründete Nationaldemokratische Partei Deutschlands. Sie verpasste den Einzug in den Bundestag bei der Bundestagswahl 1969 nur relativ knapp mit 4,3 Prozent.<sup>7</sup> Doch schon unmittelbar nach dem Krieg war sich Hartmann über das anhaltende nationalsozialistische Gedankengut in der deutschen Bevölkerung und das Problem eines Neuanfangs – sowie der Pflicht als Komponist sich mit Engagement dagegen einzusetzen (Stichwort „Re-Education“) – im Klaren.<sup>8</sup> Um diesem noch lange nicht gebannten Antisemitismus in Deutschland um 1960 entgegenzuwirken, beteiligte sich Hartmann an einem Gemeinschaftsprojekt mehrerer Komponisten. Henze schrieb in einem Brief an Hartmann vom 13. März 1960: „Bei meinem letzten Besuch in Hamburg traf ich Paul Dessau, sehr nett, dieser hat einen Plan, zu mehreren Komponisten, aber zu einem Text (von einem [aus] Hamburg) kurze



Abb. 1: Protestplakat des Komitees gegen Atomrüstung, Vergrößerung der Unterzeichnenden rechts.

<sup>6</sup> „Miseræ – Karl Amadeus Hartmann-Center“.

<sup>7</sup> Vgl. „Bundestagswahl 1969 – Die Bundeswahlleiterin“.

<sup>8</sup> Vgl. Rothe, „Rethinking Postwar History“, S. 256–262.

Werke von wenigen Minuten gegen den Antisemitismus zu schreiben. [...] Willst du mitmachen?“<sup>9</sup> Gemeint ist das Gemeinschaftswerk *Jüdische Chronik*, das die Komponisten Boris Blacher, Paul Dessau, Rudolf Wagner-Régeny, Hartmann und Henze als Protest gegen Antisemitismus komponierten und dessen Uraufführung für 1961 geplant war, jedoch wegen des Mauerbaus und politischen Differenzen der beteiligten Komponisten erst 1966 stattfand.<sup>10</sup>

Fest steht also, dass Hartmanns politisches Engagement bis zu seinen letzten Lebensjahren ungebrochen blieb. Ein weiteres Anliegen, das zudem essenziell für das Verständnis der *Gesangsszene* ist, war sein Kampf gegen den Atomtod. Gemeinsam mit 28 Schriftsteller:innen, Künstler:innen, Publizist:innen und anderen Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens – darunter Ingeborg Bachmann, Erich Kästner und Loriot – war Hartmann eines der Gründungsmitglieder des 1958 in München gegründeten Komitees gegen Atomrüstung.<sup>11</sup> Erwähnenswert ist auch, dass sich in Hartmanns Privatbibliothek, die heute in den Räumlichkeiten des Hartmann-Centers aufbewahrt wird, ein Exemplar des 1956 erschienenen Hauptwerks des Philosophen Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, befindet. Anders gilt als der bedeutendste Atomkritiker innerhalb der anthropologischen Philosophie. Es ist somit davon auszugehen, dass Hartmanns Abneigung gegen Atomtechnologie über die Grundskepsis der Bevölkerung Ende der 1950er-Jahre hinausging

In diese Tradition der Bekenntnismusiken ist nun Hartmanns letztes Werk, die *Gesangsszene*, einzugliedern. Erste konzeptuelle Arbeiten am Werk lassen sich wahrscheinlich auf 1961 datieren.<sup>12</sup> 1962 erhielt Hartmann den offiziellen Kompositionsauftrag vom Hessischen Rundfunk, hier das Werk schon unter dem Titel *Gesangsszene*. Die Uraufführung fand, nachdem Hartmann am 5. Dezember 1963 verstarb, postum am 12. November 1964 in Frankfurt am Main mit dem Sinfonie-Orchester des Hessischen Rundfunks unter der Leitung von Dean Dixon statt. Gewidmet

ist sie seinem Freund Hans Moldenhauer, einem Musikwissenschaftler und bedeutenden Musikaliensammler. Unmittelbar nach ihrer Uraufführung erlebte die *Gesangsszene* zahlreiche weitere Aufführungen, sodass das Werk seinen Platz in der postumen Hartmann-Würdigung fand. In der Korrespondenz zwischen dem Schott-Verlag und Hartmanns Witwe Elisabeth zwischen 1967 und 1975 werden einige bedeutende Aufführungen genannt (vgl. Tab. 1).<sup>13</sup>

Der Briefwechsel mit dem Schott-Verlag gibt zudem Aufschluss zur Genese der *Gesangsszene*. Am 15. Mai 1964 schreibt dieser an Elisabeth Hartmann, dass Ende Mai die Arbeit am Druck des Klavierauszugs beginnen werde. Am 6. November 1964 erhält Elisabeth Hartmann den Vertrag mit dem Schott-Verlag zur Unterschrift, vermutlich die weitere Agentur des Werks betreffend. Am 18. Mai 1965 erwähnt der Schott-Verlag, dass der französische Dirigent Ernest Bour für seine Korrektur des Vordrucks der *Gesangsszene*-Partitur wohl noch bis Ende August brauchen würde, bevor diese endgültig im Verlag erscheinen könne.

Folgt man der Einschätzung Andreas Jaschinskis, so ist das Werk biografisch als „Vorarbeit für ein neues Opernprojekt [...], sozusagen als Einübung in den dramatischen Stil“<sup>14</sup> anzusehen. Dennoch sei die *Gesangsszene* weder eine verkappte Neunte Symphonie noch ein Opernfragment.<sup>15</sup> In der Hartmann-Literatur hält sich trotzdem hartnäckig die Deutung, die *Gesangsszene* wäre so etwas wie das Resümee des Komponisten. So bezeichnet sie Friedrich Hommel in der Uraufführungsrezension in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* als „Lebenssumme“.<sup>16</sup> Barbara Zuber interpretiert die *Gesangsszene* ebenfalls als Schlusswerk Hartmanns und vergleicht den biografischen Kontext mit dem von Ludwig van Beethovens 9. Symphonie d-Moll op. 125.<sup>17</sup> Joachim Kaiser wiederum schreibt in der *Süddeutschen Zeitung*:

---

<sup>13</sup> Die eingesehenen Briefe des Schott-Verlags (auch jene, die im Folgenden erwähnt werden) befinden sich im Archiv des Hartmann-Centers. Die tabellarische Darstellung geht aus den Briefen von Klaus Schöll (Schott-Verlag) an Elisabeth Hartmann hervor, darunter vom 31. Januar 1967, 3. Januar 1968, 13. Oktober 1969, 23. April 1970, 23. Dezember 1970, 23. November 1972 und 27. März 1975.

<sup>14</sup> Jaschinski, „Karl Amadeus Hartmann“, S. 18.

<sup>15</sup> Vgl. ebd., S. 18f.

<sup>16</sup> Vgl. Hommel, Art. „Singen von Sodom“, S. 20.

<sup>17</sup> Vgl. Zuber, „Neue Gangarten“, S. 278f.

---

<sup>9</sup> Zit. nach Baumgartner/Rathert (Hrsg.), *Briefwechsel mit Hans Werner Henze*, S. 184.

<sup>10</sup> Vgl. ebd., S. 184, 186ff.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 111.

<sup>12</sup> Vgl. Jaschinski, „Karl Amadeus Hartmann“, S. 18.

Datum	Ort	Aufführende
15.03.1968	Nürnberg	Städtisches Orchester
03.09.1968	Edinburgh	Rafael Kubelík (Leitung), Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Dietrich Fischer-Dieskau (Gesang)
13.12.1968	München (Musica Viva)	Rafael Kubelík (Leitung), Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Dietrich Fischer-Dieskau (Gesang)
12.12.1969		Milan Horvat (Leitung), ORF-Symphonieorchester, Gerd Nienstedt (Gesang)
28.05.1970		Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken
26.09.1971		Bruno Maderna (Leitung), Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken
Herbst 1973	Warschau	Andrzej Markowski (Leitung), Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Dietrich Fischer-Dieskau (Gesang)
Mai 1976		Ernest Bour (Leitung), Berliner Philharmoniker

Tab. 1: Auflistung bedeutender Aufführungen der *Gesangsszene* nach ihrer Uraufführung.

„Es liegt eine tief sinnige Logik darin, daß sein letztes Werk auch der (gelungene, aber nicht vollendete) Versuch eines Requiems blieb. Die ‚*Gesangsszene*‘ gehört zwar nicht zu den größten, wohl aber zu den bewegendsten Werken des musikalischen Expressionismus.“<sup>18</sup> Auch hier sehen wir, wie die *Gesangsszene* als kompositorisches Fazit gedeutet wird. Implizit legt Kaiser mit solchen Begrifflichkeiten die Spur in Richtung von Wolfgang Amadeus Mozarts Requiem d-Moll KV 626, das gern anekdotisch als kompositorische Schlusssumme – als letzte private Botschaft des Komponisten an den Himmel – interpretiert wird und ebenso unvollendet blieb.

Jedoch liegt hier ein wichtiger Einwand auf der Hand. Genauso wenig wie zum Beispiel Beethovens 9. Symphonie war die *Gesangsszene* von Hartmann als Zielwerk oder als letzte Botschaft an die Menschheit intendiert. Hartmann beabsichtigte, wie Jaschinski betont, mit der *Gesangsszene* keinesfalls ein Ende seines Schaffens. Ganz im Gegenteil: Sie sollte eine Einübung in ein neues Feld sein, eine Vorstudie zur Oper. Dass von ihr als letztem Werk gesprochen wird, liegt – diese Trivialität muss vergegenwärtigt werden – nur am plötzlichen Tod Hartmanns. Als Beleg der Intention eines Aufbruchs und der Vorbereitung einer neuen

Oper sind zudem Briefe aus der Korrespondenz Hartmanns mit dem Schott-Verlag anzubringen. Am 18. Juli 1960 schreibt Diether de La Motte an Hartmann, dass er hoffe, die ihm berichteten Opernpläne seien noch aktuell. In einem Brief Ludwig Streckers vom 31. Januar 1961 macht dieser dem Komponisten sogar einige Vorschläge zu passenden Opersujets. Zusammengefasst bietet sich somit schon aufgrund der Quellenlage eine Deutung der *Gesangsszene* an, die nicht mit rückwärtsgewandtem Blick auf Hartmanns bisherige Biografie und Werk eine Retrospektive anvisiert, sondern eine Perspektive mit starkem Gegenwarts- und Zukunftsbezug.

### 3. ZUR TEXTVORLAGE DER *GESANGSSZENE*

Hartmann verwendete für seine *Gesangsszene* Textauschnitte aus dem Drama *Sodome et Gomorrhe* des französischen Dramatikers Jean Giraudoux. Das zweiaktige Drama erlebte seine Uraufführung am 11. Oktober 1943 in Paris während der deutschen Besatzung. 1961 erschien es in der deutschen Übersetzung im Fischer-Verlag. Giraudoux war in den Nachkriegsjahren ähnlich wie Jean-Paul Sartre ein vielbeachteter Dramatiker und auch Hartmann kannte sein Werk bereits vor seiner Arbeit an der *Gesangsszene*. Zudem war er nicht der erste Komponist, der sich Giraudoux’

<sup>18</sup> Kaiser, Art. „Requiem für unsere Welt“, S. 13.

Zeilen widmete. Tatsächlich zog Hartmann die um 20 Jahre jüngere Vertonung durch Liebermann von 1943 für die Arbeit an seiner eigenen Fassung heran. Ein Brief vom 7. April 1965 des Schott-Verlags an Elisabeth Hartmann, in dem sie gebeten wird, die Leihexemplare zurückzugeben, dient als Beleg dafür, dass sich Hartmann das Werk 1961 beschafft hat. Darüber hinaus ist Hartmanns Arbeitsexemplar des Damentextes<sup>19</sup> erhalten. Die hier bereits recht klar strukturierten Anmerkungen zeigen, dass wohl schon bei der Textbearbeitung und -auswahl die Gesamtkonzeption der Musik abgeschlossen war.<sup>20</sup> Bezüglich Giraudoux' Text muss einleitend festgehalten werden, dass es sich bei dem Stück trotz des Titels nicht um das Ende der Welt im engeren Wortsinn handelt, sondern um den Kampf der Geschlechter in einer scheiternden Ehe – quasi ein privates Sodom und Gomorrha. Im Drama ist die drohende Apokalypse lediglich der Hintergrund, vor dem sich der Ehestreit abspielt. Für Hartmann jedoch wird sie zum Zentrum, indem er nur jene wenigen Textstellen zur Vertonung aussucht, die hierzu passen. Dies ist vor allem der Beginn sowie die 2. Szene des 1. Aktes aus

Giraudoux' Vorlage. Der so zentrale Satz vom Ende der Welt – bei Giraudoux schon der siebte – wird an den Schluss des Stücks gesetzt, wodurch die Perspektive wechselt. Es vollzieht sich in der Bedeutung dieses Mottos ein Wandel von einer Einleitung zur Konklusion. Außerdem ist in der Vorlage die stete Verbindung von Katastrophe und persönlichem Ehe-Aus der Figuren zentral. Bei Hartmann verschwinden jedoch alle Bezüge zu den Figuren, zu ihren privaten Beziehungen als auch ihre Dialoge, sodass ein entpersonalisierter Text vorliegt. Hartmann macht durch seine Textauswahl und -gestaltung aus einem Damentext eine monologische Narration. Giraudoux' Text liefert somit nur das Material, es geht nicht um eine Vertonung desselben, weshalb im Titel folglich „zu Worten [...] von Jean Giraudoux“ steht. Hartmann bearbeitet diesen Text unabhängig, kreativ und verleiht ihm eine Bedeutung, die so im Original nicht enthalten ist. Diese Bedeutung ist eine fatalistische Weltkritik, die im Einklang mit seinem bisherigen Schaffen steht, jedoch noch nie so offen und endgültig von ihm ausgesprochen wurde.

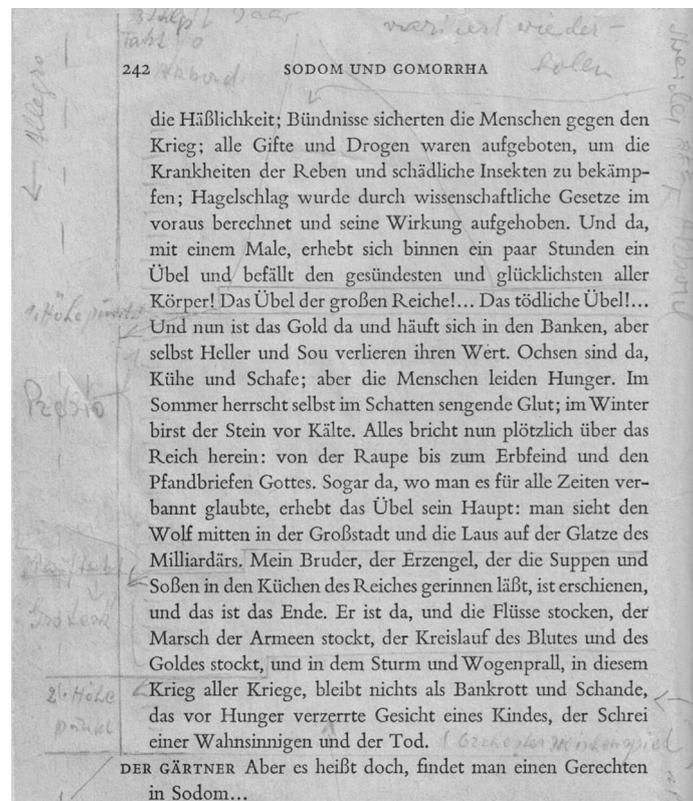


Abb. 2: Detail aus Hartmanns Arbeitsexemplar des Giraudoux-Dramas in der deutschen Übersetzung von 1961.

<sup>19</sup> Giraudoux, *Dramen*, Arbeitsexemplar Hartmanns.

<sup>20</sup> Vgl. Jaschinski, „Karl Amadeus Hartmann“, S. 20.

Bei einer solchen intensiven Umarbeitung und quantitativ geringen Auswahl stellt sich die

Frage, warum Hartmann überhaupt diese Vorlage auswählte. Vermutlich gäbe es oberflächlich ‚bessere‘ Texte, die nicht so viel Selektion erfordern würden. Begründen lässt sich Hartmanns Entscheidung wohl mit der Vielfalt der Bilder in dieser verschriftlichten Version der bekannten biblischen Apokalypse und den klaren Formulierungen, die Giraudoux verwendet. Mit Sicherheit reizte Hartmann auch der dramatische, düstere Beginn des Textes, der selbstreferenziell eine Aufführungssituation offenlegt. Ein Werk bzw. den Gesangspart mit dem Zitat „Das ist der schönste Spielbeginn, den die Zuschauer je erlebt haben!“ beginnen zu lassen, beinhaltet gemessen an der allesandereals, ‚schönen‘ Musik eine reizvolle Ironie.

#### 4. LIEBERMANN – HARTMANN: VERGLEICH DER TEXTBEHANDLUNG ZWEIER FASSUNGEN

Was möchte Hartmann mit seiner beschränkten Textauswahl erreichen und wie ist dieser neugeformte Text zu verstehen? Um dieser Frage nachzugehen, lohnt es sich zunächst, Distanz zu gewinnen und vergleichend die erwähnte jüngere Vertonung Liebermanns zu betrachten.

Der Komponist Liebermann entstammte einer wohlhabenden jüdischen Familie, war verwandt mit dem Maler Max Liebermann und wuchs in Zürich auf. Nach Studien in Jura und Musik arbeitete er an verschiedenen Stellen im Jazz- und Stummfilm-Metier. 1937 studierte er in Budapest Dirigieren bei Scherchen, einem Experten für die Interpretation Neuer Musik, und wurde dessen Assistent. Scherchen übernahm fortan, wie schon bei Hartmann zuvor, eine prägende Mentorenrolle für Liebermann. Möglicherweise war er es auch, der Hartmann auf Liebermanns Werk aufmerksam machte. Ab 1940 kamen Kompositionsstudien hinzu. Nach dem Krieg verfolgte Liebermann eine Karriere bei bedeutenden Rundfunkanstalten Europas, war von 1959 bis 1973 Intendant der Hamburger Staatsoper und von 1973 bis 1980 *Administrateur Général du Théâtre National de l’Opéra de Paris*. Seine Kantate für Bariton und Orchester von 1944 *Une des Fins du monde* – auf

Deutsch „Ein Ende der Welt“<sup>21</sup> – nach Giraudoux’ *Sodome et Gomorrhe* zählt zu Liebermanns ersten Werken. Natürlich ist das Werk und seine Entstehung schwerlich von seinem historischen Kontext zu lösen: Als Schweizer und Jude waren der Krieg und der Holocaust stets reale Existenzbedrohungen, auch wenn Liebermann diese Schrecken nicht hautnah miterlebte. Dennoch ist klar, was für Liebermann um 1944 das gefürchtete „Ende der Welt“ bedeutete.<sup>22</sup>

Liebermann verwendete die originale französische Fassung des Dramentextes,<sup>23</sup> Hartmann die deutsche Übersetzung von 1961. Die folgende Tabelle inklusive Übersetzung ordnet den gesamten Text von Liebermanns Vertonung in drei Gruppen (A, B und C). Die Seitenzahlen entstammen der deutschen Übersetzung, die Hartmann verwendete, sodass die Dimension der ausgelassenen Seiten nachvollziehbar wird:

---

<sup>21</sup> Erwähnenswert ist auch, dass Henze 1953 eine Funkoper nach Wolfgang Hildesheimers Hörspiel mit dem Titel *Das Ende einer Welt* komponierte. Wenngleich das Werk inhaltlich sowie formal nicht ohne Weiteres direkt mit Giraudoux in Verbindung zu bringen ist, kannte Hartmann das Werk, wie der *Briefwechsel mit Henze* darlegt (vgl. Brief von Henze an Hartmann vom 30. Dezember 1953 sowie Hartmanns Antwort am 10. Februar 1954, zit. nach Baumgartner/Rathert (Hrsg.), *Briefwechsel mit Hans Werner Henze*, S. 67–77). Die Funkoper wurde am 4. Dezember 1953 im NDR urgesendet und durch Hartmanns Vermittlung am 17. Mai 1954 im BR.

<sup>22</sup> Vgl. Erwe, Art. „Liebermann, Rolf“.

<sup>23</sup> Erstdruck: Giraudoux, Jean: *Sodome et Gomorrhe. Pièce en deux actes*, Neuchâtel: Ides et Calendes 1943.

Seite	Text der Liebermann-Vertonung <sup>24</sup>	Deutsche Übersetzung von 1961 <sup>25</sup> (Hartmanns Arbeitsexemplar)
241 A	L'ARCHANGE: C'est une des fins du monde, la plus déplorable. [...]	DER ERZENDEL: Es ist ein Ende der Welt! Das traurigste von allen! [...]
242 B	L'ARCHANGE: Elle est là et les fleuves tournent[,] les armées tournent, le sang et l'or tournent, et dans la tourmente et la guerre des guerres il ne subsiste plus que la faillite, la honte[,] un visage d'enfant crispé de famine et la mort.	DER ERZENDEL: Er ist da, und die Flüsse stocken, der Marsch der Armeen stockt, der Kreislauf des Blutes und des Gaoldes stockt, und in dem Sturm und Wogenprall, in diesem Kriege aller Kriege, bleibt nichts als Bankrott und Schande, das vor Hunger verzerrte Gesicht eines Kindes [...] und der Tod.
262f. C	L'ANGE: Dans chaque chant de fille, ou d'oiseau une note horrible c'est glissée, une seule note, la plus basse de tous les octaves, celle de la mort.  Et les hirondelles volent haut, non parce que les insectes ont monté dans l'air tiède, mais parce qu'aujourd'hui la terre est un cadavre, et que tout ce qui vole la fuit. Et les ruisseaux coulent transparents, et la source miroite, mais c'est l'eau de déluge. Et le soleil est chaud, mais sa chaleur est la poix vive.  Et par le gosier de l'alouette c'est le tonnerre de l'implacable qui se déchaine. Et par l'entaille du pin résinier s'écoulent les pleurs de la fin du monde.	Der Engel: In jedes Vogellied, jede Jungmädchenweise hat ein grauenhafter Ton sich eingeschlichen; ein einziger nur, doch der tiefste Ton aller Oktaven – der des Todes.  Und die Schwalben fliegen hoch, nicht weil die Insekten in die laue Luftschicht hinaufgestiegen sind, sondern weil die Erde heut ein Kadaver ist und alles, was Flügel hat, aus ihrer Nähe flieht. Und die Bäche sind klar und spiegelblank die Quellen, aber ich habe ihr Wasser gekostet: es ist das Wasser der Sintflut. Und die Sonne brennt, aber ich habe ihre Wärme mit der Hand geprüft: es ist siedendes Pech. [...]  Und aus der Kehle der Schwalbe wird der Donner des Unerbittlichen losbrechen. Und aus dem Einschnitt der harzigen Zeder werden die Tränen des Weltuntergangs rinnen. [...]
242 B'	L'ARCHANGE: Et dans la tourmente et la guerre des guerres, il ne subsiste plus que la faillite, la honte, un visage d'enfant crispé de famine, et la mort.	DER ERZENDEL: [...] und in dem Sturm und Wogenprall, in diesem Kriege aller Kriege, bleibt nichts als Bankrott und Schande, das vor Hunger verzerrte Gesicht eines Kindes [...] und der Tod.
241 A	L'ARCHANGE: C'est une des fins de monde, la plus déplorable.	DER ERZENDEL: Es ist ein Ende der Welt! Das traurigste von allen!

Tab. 2: Vollständiger Text aus Liebermanns *Une des Fins du monde* mit deutscher Übersetzung.

Betrachtet man die direkte Übersetzung der von Liebermann ausgewählten Textabschnitte und den Text von Hartmanns Vertonung, so wird man schnell die Übereinstimmung bemerken. In der Tat ist es auffällig, dass Hartmann nahezu sämtliche Textstellen verwendet, die auch Liebermann ausgesucht hat. Da Liebermanns Kantate ca. 20 Jahre früher erschien und Hartmann diese wie oben gezeigt nachweislich kannte, muss der Verdacht einer Kopie diskutiert und geklärt werden.

Sicherlich hat sich Hartmann an Liebermanns Textauswahl orientiert, da es schlicht zu viele andere Seiten aus dem Drama gibt, die bei einer voneinander unabhängigen Vertonung hätten in Betracht gezogen werden können, als dass es sich hierbei um reinen Zufall handelt. Entscheidend ist jedoch, dass die Faktoren Textaussage, Umfang und mehr noch die Musik grundverschieden von Liebermanns Fassung sind. Hartmann hat diese frühe Vertonung Liebermanns ebenso nüchtern

<sup>24</sup> Der hier abgebildete französische Text entstammt dem Klavierauszug von 1958 (vgl. Liebermann, *Giraudoux-Kantate*). Im erwähnten Brief vom 7. April 1965 des Schott-Verlags an Elisabeth Hartmann ist von einer „Partitur“ der Kantate die Rede, die Hartmann besaß. Ob und welche französischen Fassungen des Giraudoux-Dramentextes Hartmann besaß, konnte im Rahmen dieses Beitrags nicht ermittelt werden. Der Text dient lediglich der Übersicht und der Veranschaulichung, dass Hartmann dieselben Textteile übernommen hat. Ein Quellenvergleich – sicherlich eine lohnende Forschung – war nicht Ziel des Beitrags.

<sup>25</sup> Der deutsche Text ist der Fischer-Ausgabe von 1961 entnommen (vgl. Giraudoux, „Sodom und Gomorrha“), da Hartmann nachweislich mit dieser arbeitete. Die bei Schott gedruckte Partitur der *Gesangsszene* folgt „der im Europa-Verlag, Zürich, erschienenen deutschen Übertragung von W. M. Treislinger und Gerda von Uslar“ (Hartmann, *Gesangsszene*, S. [iii]). Zwischen beiden deutschen Textversionen bzw. Verlagsausgaben bestehen zwar keine besonderen Abweichungen, doch bleibt unklar, weshalb Hartmann seine intensiven Bearbeitungen in einer anderen Textfassung eintrug als jener, die letztlich die Grundlage seines Werks bilden sollte. Auch ist der Zeitpunkt der Entscheidung für die Europa-Verlag-Fassung von Interesse, der womöglich postum erfolgte.

und ‚materiell‘ für sein eigenes Projekt verwendet wie den Text von Giraudoux. Dies soll im Folgenden genauer erläutert werden, wofür die tabellarische Gegenüberstellung beider Texte die Basis liefert. Die Seitenzahlen links entsprechen erneut der

deutschen Übersetzung von 1961. Einzelne Sätze der Textauschnitte, die von beiden Komponisten nicht vertont wurden, wurden der Vollständigkeit und Übersicht halber farbig hinterlegt:

Seite	Hartmann-Vertonung	Liebermann-Vertonung
241	DER GÄRTNER: Das ist der schönste Spielbeginn, den die Zuschauer je erlebt haben! Der Vorhang hebt sich, und vor ihren Augen steht der Oberste der Erzengel.  Der Erzengel: Sie sollen ihr Glück rasch auskosten; es wird nicht lange währen. Und das Schauspiel, das dann folgt, wird vielleicht grauenvoll sein!	
	DER GÄRTNER: Ich weiß. Die Propheten verkünden es. Es ist das Ende der Welt.	
	[Siehe Schluss]	L'ARCHANGE: C'est une des fins de monde, la plus déplorable.
241f.	DER GÄRTNER: Man sagt, daß Sodom und Gomorrha mitsamt ihrer Herrschaft bis nach Indien hin und die Macht ihres Handels und ihres Geistes über die Welt zunichte werden sollen!  DER ERZENDEL: Das ist nicht das Schlimmste! Und darum geht es auch gar nicht. Andere Reiche sind zunichte geworden. Und ebenso unverhofft! Wir alle haben Reiche stürzen sehen, und gerade die festesten, gerade diejenigen, die am raschesten wuchsen und deren Dauer am sichersten verbürgt schien, Reiche, die eine Zierde dieser Erde und ihrer Geschöpfe waren! Auf dem Höhepunkt der Erfindungskraft und des Talents standen sie, mitten im Rausche des Lebensgenusses und der Welteroberung. Ihr Heer war kraftvoll und jung, die Vorratsspeicher waren gefüllt; in den Theatern drängten sich die Besucher; in den Färbereien entdeckte man das Geheimnis, das reine Purpurrot und das makelloseste Weiß herzustellen; in den Bergwerken fand man Diamanten und in den Zellen Atome. Man zauberte Symphonien aus der Luft und Gesundheit aus dem Meere. Tausend Systeme wurden ausgeklügelt, um die Fußgänger vor den Gefahren der Straße zu schützen; man hatte Mittel gegen die Kälte, gegen die Nacht und gegen die Häßlichkeit; Bündnisse sicherten die Menschen gegen den Krieg; alle Gifte und Drogen waren aufgeboden, um die Krankheiten der Reben und schädliche Insekten zu bekämpfen; Hagelschlag wurde durch wissenschaftliche Gesetze im voraus berechnet und seine Wirkung aufgehoben. Und da, mit einem Male, erhebt sich binnen ein paar Stunden ein Übel und befällt den gesündesten und glücklichsten aller Körper! Das Übel der großen Reiche! ... Das tödliche Übel! ...Und nun ist das Gold da und häuft sich in den Banken, aber selbst Heller und Sou verlieren ihren Wert. Ochsen sind da, Kühe und Schafe; aber die Menschen leiden Hunger.	
	Im Sommer herrscht selbst im Schatten sengende Glut; im Winter birst der Stein vor Kälte.	

	Alles bricht nun plötzlich über das Reich herein: von der Raupe bis zum Erbfeind und den Pfandbriefen Gottes. Sogar da, wo man es für alle Zeiten verbannt glaubte, erhebt das Übel sein Haupt: man sieht den Wolf mitten in der Großstadt und die Laus auf der Glatze des Milliardärs.	
	Mein Bruder, der Erzengel, der die Suppen und Soßen in den Küchen des Reiches gerinnen läßt, ist erschienen, und das ist das Ende.	
		L'ARCHANGE: Elle est là et les fleuves tournent[,] les armées tournent, le sang et l'or tournent,
	und in dem Sturm und Wogenprall, in diesem Kriege aller Kriege, bleibt nichts als Bankrott und Schande, das vor Hunger verzerrte Gesicht eines Kindes, der Schrei einer Wahnsinnigen und der Tod.	et dans la tourmente et la guerre des guerres il ne subsiste plus que la faillite, la honte[,] un visage d'enfant crispé de famine et la mort.
242–262	[Große Textauslassung beiderseits. Hier folgt eine dialogische Reaktion, die sich in ein langes Gespräch ausweitet.]	
262f.	DER ENGEL: In jedes Vogellied [...] hat ein grauenhafter Ton sich eingeschlichen; ein einziger nur, doch der tiefste Ton aller Oktaven – der des Todes.  Und die Schwalben steigen hoch, [...] weil die Erde heut ein Kadaver ist und alles, was Flügel hat, aus ihrer Nähe flieht. Und die Bäche sind klar und spiegelblank die Quellen, aber ich habe das [im Original: ihr] Wasser gekostet: es ist das Wasser der Sintflut. Und die Sonne brennt, aber ich habe ihre Wärme mit der Hand geprüft: es ist siedendes Pech.	L'ANGE: Dans chaque chant de fille, ou d'oiseau une note horrible c'est glissée, une seule note, la plus basse de tous les octaves, celle de la mort.  Et les hirondelles volent haut, non parce que les insectes ont monté dans l'air tiède, mais parce qu'aujourd'hui la terre est un cadavre, et que tout ce qui vole la fuit. Et les ruisseaux coulent transparents, et la source miroite, mais c'est l'eau de déluge. Et le soleil est chaud, mais sa chaleur est la poix vive.
	Wohl hat Gott der Erde die Hüllen gelassen, aber noch nie war die Kruste über den brodelnden Lavaströmen der Verdammnis so dünn.	
	Und aus der Kehle der Schwalbe wird der Donner des Unerbittlichen losbrechen. Und aus dem Einschnitt der harzigen Zeder werden die Tränen des Weltuntergangs rinnen.	Et par le gosier de l'alouette c'est le tonnerre de l'implacable qui se déchaine. Et par l'entaille du pin résinier s'écoulent les pleurs de la fin du monde.
242	[wird bei Hartmann nicht wiederholt]	L'ARCHANGE: Et dans la tourmente et la guerre des guerres, il ne subsiste plus que la faillite, la honte, un visage d'enfant crispé de famine, et la mort.
241	DER ERZENDEL: Es ist ein Ende der Welt! Das traurigste von allen!	L'ARCHANGE: C'est une des fins de monde, la plus déplorable.

Tab. 3: Vollständige Texte beider Vertonungen im Vergleich.

Was die Streichungen des Dramentextes bei Hartmann betrifft, sollte möglicherweise die Wahrnehmung einer auf konkrete Figuren und ihre Konstellationen bauende Rede oder eines dialogischen Charakters unterbunden werden, die durch die Sätze „Ich weiß. Die Propheten verkünden es. Es ist das Ende der Welt“ und „Mein Bruder, der Erzengel, der die Suppen und Soßen in den Küchen des Reiches gerinnen läßt, ist erschienen, und das ist das Ende“ entstehen würden. Warum aber die Sätze „Im Sommer herrscht selbst im Schatten sengende Glut; im Winter birst der Stein vor Kälte“ und „Wohl hat Gott der Erde die Hüllen gelassen, aber noch nie war die Kruste über den brodelnden Lavaströmen der Verdammnis so dünn“ von Hartmann bzw. auch Liebermann gestrichen wurden, kann nicht gesagt werden, zumal sich diese nahtlos in die apokalyptischen Beschreibungen integrieren lassen würden. Hartmanns Arbeitsexemplar jedenfalls weist hier keine besondere Markierung oder Begründung auf. Weshalb Hartmann die fett hervorgehobenen Stellen Liebermanns auslässt, ist ebenso unklar.

Folgende Erkenntnisse sind aus dieser Gegenüberstellung zu gewinnen:

- Sämtliche Textausschnitte, die Liebermann vertont, sind bis auf einen Satzanfang auch bei Hartmann enthalten.
- Die einzigen Abweichungen betreffen die Abschnitte auf Seite 241f. und S. 262f. (farbig hervorgehoben), in welchen Hartmanns Fassung noch den Zusatz „der Schrei einer Wahnsinnigen“ enthält bzw. „chaque chant de fille“ und „non parce que les insectes ont monté dans l'air tiède“ im Vergleich zu Liebermanns Text streicht.
- Die bedeutendste und auffälligste der Textauslassungen gegenüber dem Drama, der Sprung von Seite 242 zu Seite 262, ist beiden Texten gemein. Dass also beide Autoren insgesamt jeweils dieselben Textseiten zur Vertonung auswählten, ist bei einer Anzahl von in der deutschen Fassung insgesamt 73 Seiten kein Zufall.

Natürlich springen auch Unterschiede beider Versionen ins Auge:

- Hartmann setzt eine direkte Anrede des Publikums zu Beginn inklusive einer selbstreferenziellen Beschreibung der Spielsituation – man denke an Bertolt Brechts

episches Theater und das Durchbrechen der Vierten Wand –, was eine im Gegensatz zu Liebermann vollkommen verschiedene Ausgangssituation schafft.

- Es wird bei Hartmann deutlich mehr Text vertont, zum Beispiel in der ausführlichen Aufzählung der konkreten Übel (S. 241f.).
- Liebermann wiederholt den Beginn am Ende, sodass sich eine symmetrische A-B-C-B'-A-Form ergibt. Bei Hartmann handelt es sich dagegen um einen fortlaufenden Text ohne Wiederholungen. Durch Liebermanns Wiederholung des Satzes, der vom „Krieg aller Kriege“ und seinen direkten Auswirkungen handelt, lässt er die Kantate schon mit dem „Ende der Welt“ beginnen und nicht nur enden.

Es ließe sich nun deuten, dass Liebermann durch die Wiederholung dieser Abschnitte die Anklage des sich aktuell abspielenden „Krieges aller Kriege“ besonders wichtig war. Gerade auch wegen der geringeren Textmenge Liebermanns erhält diese symmetrische Wiederholung umso mehr Gewicht. Hartmann andererseits verwendet viel Text, der bei Liebermann komplett fehlt. Durch Hartmanns Verzicht auf Wiederholungen, die größere Textmenge, den aufzählenden Charakter und die steigende Dramatik bis zum Kernsatz vom „Ende der Welt“ am Schluss des Werks entsteht eine prosaisch-dramatische Erzählung. Es handelt sich um eine Narration, während Liebermanns Vertonung aufgrund der genannten Faktoren eine stärker poetische Anordnung offenbart. So unterscheiden sich die lyrisch-liedhafte Kantate und die episch-dramatische *Gesangsszene* trotz Textüberschneidung wesentlich in diesem Punkt der Textgattung.

## 5. ZUR DEUTUNG DES TEXTES

Was aber ist die andere Aussage bei Hartmann? In jedem Fall ist es nicht allein die naheliegende Kriegskritik wie bei Liebermann, sondern – so lautet die Leitthese der folgenden Untersuchungen – die zentrale Aussage ist eine vernichtende Fortschrittskritik in Zeiten des wirtschaftlichen Aufschwungs und Optimismus. Die *Gesangsszene* vermittelt eine eindringliche Warnung vor dem

Hintergrund einer Legende der Stunde Null<sup>26</sup> und vermeintlich überwindener Übel und Verfehlungen der 1930er- und 1940er-Jahre. Wohlstand und Frieden sind nicht von Dauer: Die Menschheit steuert auf die nächste, selbstverschuldete Katastrophe zu. Diese Weltuntergangsstimmung, welche breite Teile der Gesellschaft erfasste, wurde in den Jahren nach 1960 primär von dem drohenden globalen und atomaren Konflikt befeuert.<sup>27</sup>

Zur Erläuterung dieser Position müssen die bereits anfangs dargelegten biografischen Aspekte herangezogen werden, das heißt die politische Stimmung um 1960, in der sich Hartmann befand. Biografisch betrachtet waren um 1960 für Hartmann sicherlich zweierlei gesellschaftliche Themen von Bedeutung: zum einen der Antisemitismus, dem er in der bereits beschriebenen *Jüdischen Chronik* entgegenwirkte, zum anderen sein Engagement für die Anti-Atomkraft-Bewegung. Dabei muss vergegenwärtigt werden, dass um 1960 der Kalte Krieg und eine kriegerische atomare Eskalation reale Bedrohungen waren, wie die öffentlich wahrgenommenen Atomtests, das Wettrüsten in den 1950er-Jahren sowie die fast fatale Kubakrise 1962 verdeutlichen. Proteste gegen Atomtechnologie als Mittel der Energieversorgung gewannen dagegen erst in den folgenden Jahrzehnten an Bedeutung.

Selbst die atomare Bedrohung muss in einem noch größeren Kontext betrachtet werden, der in der *Gesangsszene* adressiert wird, nämlich jenem des allgemeinen technologischen Fortschritts. Das ungehemmte Wettrüsten, bei dem die militärische Atom- und Raketenforschung nur die Spitze bildeten, ging Hand in Hand mit technologischen Errungenschaften. In der Nachkriegszeit boomten neue Medien, Konsumkultur und Alltags-technologie, das deutsche Wirtschaftswunder nahm Fahrt auf, allesamt befeuert durch technischen Fortschritt. Eben dieser Fortschritt wird durch Hartmanns Giraudoux-Vertonung als trügerische Illusion entlarvt. Der schnelle Aufstieg und Wohlstand können jederzeit umschlagen. Die folgenden von Hartmann ausgewählten Textstellen sollen die These veranschaulichen:

<sup>26</sup> Vgl. hierzu auch Hartmanns Wirken und die Etablierung seiner Konzertsreihe *Musica Viva* in dieser Zeit, in: Rothe, „Rethinking Postwar History“, S. 230–237.

<sup>27</sup> Vgl. Zuber, „Neue Gangarten“, S. 278–282.

„Andere Reiche sind zunichte geworden. Und ebenso unverhofft! Wir alle haben Reiche stürzen sehen, und gerade die festesten, gerade diejenigen, die am raschesten wuchsen und deren Dauer am sichersten verbürgt schien, Reiche, die eine Zierde dieser Erde und ihrer Geschöpfe waren! Auf dem Höhepunkt der Erfindungskraft und des Talents standen sie, mitten im Rausche des Lebensgenusses und der Weltoberung. Ihr Heer war kraftvoll und jung, die Vorratsspeicher waren gefüllt.“<sup>28</sup>

Der Satz „Wir alle haben Reiche stürzen sehen“ adressiert das kollektive Gedächtnis. In der Tat war das sogenannte Tausendjährige Reich für Hartmanns Zeitgenoss:innen ein erst kürzlich durchlebtes anschauliches Beispiel für Vergänglichkeit und den plötzlichen Wendepunkt von als ewiggültig postulierter Macht hin zu Verfall und letztlich apokalyptischem Untergang. Weitere Stichworte aus dem obigen Text sind hierfür „Erfindungskraft“, „Lebensgenuss“ und „Weltoberung“. Es handelt sich hier um Wohlstand und militärische Macht durch Technologie und Reichtum. Doch Giraudoux fährt fort und verbindet kulturellen Wohlstand mit konsumpraktischen Errungenschaften und Steigerung der Lebensqualität bis hin zu utopischen Leistungen:

„in den Theatern drängten sich die Besucher; in den Färbereien entdeckte man das Geheimnis, das reine Purpurrot und das makelloseste Weiß herzustellen; in den Bergwerken fand man Diamanten und in den Zellen Atome. Man zauberte Symphonien aus der Luft und Gesundheit aus dem Meere. Tausend Systeme wurden ausgeklügelt, um die Fußgänger vor den Gefahren der Straße zu schützen;<sup>29</sup> man hatte Mittel gegen die Kälte, gegen die Nacht und gegen die Häßlichkeit.“<sup>30</sup>

Diese Nebeneinanderstellung von Luxus sowie Kultur mit alltäglichen Dingen (Theater – Färbereien, Bergwerke – Diamanten, Symphonien – Gesundheit) beschreibt die vollumfänglichen Auswirkungen des Fortschritts auf sämtliche Bereiche des modernen Lebens. Nach der Bezwingung menschlicher Bedürfnisse wendet sich der Text außerdem auch der Bezwingung der Natur zu: „alle Gifte und Drogen waren aufgeboden, um die Krankheiten der Reben und schädliche Insekten

<sup>28</sup> Giraudoux, „Sodom und Gomorrha“, S. 241.

<sup>29</sup> Siehe hierzu auch die vom Drogenrausch induzierte Episode zwischen Traum und Illusion „Auf zum fröhlichen Jagen! Hochjagd auf Automobile“ aus Hesses anfangs zitiertem *Steppenwolf*: „Da riß es mich in eine laute und aufgeregte Welt. Auf den Straßen jagten Automobile, zum Teil gepanzerte, und machten Jagd auf die Fußgänger, überfuhren sie zu Brei, drückten sie an den Mauern der Häuser zuschanden. Ich begriff sofort: es war der Kampf zwischen Menschen und Maschinen, lang vorbereitet, lang erwartet, lang gefürchtet, nun endlich zum Ausbruch gekommen.“ (Hesse, *Der Steppenwolf*, S. 196).

<sup>30</sup> Giraudoux, „Sodom und Gomorrha“, S. 242.

zu bekämpfen; Hagelschlag wurde durch wissenschaftliche Gesetze im voraus berechnet und seine Wirkung aufgehoben.“<sup>31</sup> Plötzlich kommt es aber zu eben jenem Wendepunkt, zum Übel aller Übel:

„Und da, mit einem Male, erhebt sich binnen ein paar Stunden ein Übel und befällt den gesündesten und glücklichsten aller Körper! Das Übel der großen Reiche! ... Das tödliche Übel! ... Und nun ist das Gold da und häuft sich in den Banken, aber selbst Heller und Sou verlieren ihren Wert. Ochsen sind da, Kühe und Schafe; aber die Menschen leiden Hunger.“<sup>32</sup>

Was mit dem „Übel der großen Reiche“ gemeint ist, nennt der Text nicht direkt beim Namen, doch die anschließenden Zeilen lassen es erkennbar werden: Es ist das ungehemmte ökonomische Prinzip, das sich in unersättlicher Gier äußert. Eine Fortschrittmaschine, die immer schneller und besser wird, immer mehr Ertrag abwirft und Utopisches erreicht, bis es zum unweigerlichen Knall kommen muss, da ihr Fortschritt Selbstzweck geworden ist. Man badet dank ihrem Prinzip der Gewinnmaximierung in Gütern, doch sie haben keinen Wert. Man ist fortgeschritten, doch man weiß nicht mehr, was das Ziel war. Im Stichwort „Hunger“ sieht man die Absurdität des ungehemmten ökonomischen Prinzips wie im Brennglas fokussiert. Einerseits ist der Hunger des Fortschritts unersättlich geworden: Es ist alles da und dennoch ist man noch nicht satt. Andererseits macht das Fortschreiten der Einen die Distanz zu den zurückgebliebenen Anderen offensichtlich, weil die Einen nicht satt werden können, da sie unersättlich sind. Die Anderen können nicht satt werden, da sie keinen Zugang zum Fortschritt haben.

Man kann nun einwenden, dass der Text der *Gesangsszene* auch allgemeinere Deutungen zulässt. Nimmt man jedoch alle Visionen dieser Apokalypse und ihre Bilder der Zerstörung zusammen, so ergibt sich ein Kaleidoskop von Hartmanns fataler Gegenwart, die er hier angreift. Liebermann hatte den Zweiten Weltkrieg im Blick – Hartmann geht noch darüber hinaus. Am Ende seiner Vertonung steht eine Welt, die unbewohnbar geworden ist. Der scheinbare Fortschritt führt nicht nur zum Verfall der Menschheit, der schon mit der Kausalkette aus den Stichworten „Krieg“ – „Bankrott“ – „Hunger“ – „Wahnsinn“ – „Tod“ („und in dem Sturm und Wogenprall, in diesem

Kriege aller Kriege, bleibt nichts als Bankrott und Schande, das vor Hunger verzerrte Gesicht eines Kindes, der Schrei einer Wahnsinnigen und der Tod“) beschrieben wird. Diese Dimension erfasst auch Liebermann, weswegen man bei seiner Vertonung von einer direkten Apokalypse angesichts zeitgleicher Erfahrungen der totalen Zerstörung sprechen kann. Bei Hartmann geht es um eine drohende Apokalypse. Bei ihm kommt noch das Ende der Natur und folglich des gesamten Planeten durch die Sintflut und brennende Sonne hinzu:

„In jedes Vogellied hat ein grauenhafter Ton sich eingeschlichen; ein einziger nur, doch der tiefste Ton aller Oktaven – der des Todes. Und die Schwalben steigen hoch, weil die Erde heut ein Kadaver ist und alles, was Flügel hat, aus ihrer Nähe flieht. Und die Bäche sind klar und spiegelblank die Quellen, aber ich habe das Wasser gekostet: es ist das Wasser der Sintflut. Und die Sonne brennt, aber ich habe ihre Wärme mit der Hand geprüft: es ist siedendes Pech. Und aus der Kehle der Schwalbe wird der Donner des Unerbittlichen losbrechen. Und aus dem Einschnitt der harzigen Zeder werden die Tränen des Weltuntergangs rinnen.“<sup>33</sup>

Nun hat der ungehemmte Fortschritt nicht nur die Gesellschaft zum endgültigen Verfall geführt, sondern er hat dies auch mit der Natur fertiggebracht und sie korrumpiert. Die Vögel singen nicht mehr ihr reines Lied, Wasser und Wärme sind kein Segen mehr, sondern werden zu Naturgewalten der Vernichtung.

Bei einer so intensiven Textbetrachtung und einem Versuch der Deutung sowie natürlich auch beim Hören des hochexpressiven Werks sind moralische Implikationen unweigerlich enthalten: Wie soll man hier und heute mit dieser eindringlichen Warnung umgehen? Hartmanns Text ist ähnlich wie bei Liebermann sehr wohl in einen bestimmten zeitlichen Kontext und eine konkrete Situation einzuordnen. Dennoch hat die *Gesangsszene* seit ihrer Uraufführung nichts an zeitkritischer Brisanz und Appellkraft eingebüßt. Vielleicht kann ihre weitsichtige Botschaft in Zeiten konkreter Auswirkungen der Klimakrise eindringlicher denn je verstanden werden. Wie auch Hesse thematisiert Hartmann Sorgen und Skepsis, die jederzeit aufkommen, sobald man sich einer angespannten Gesellschaft und einem ideologisch verblendeten Fortschrittskult gegenüber übersieht, egal ob 1927, 1964 oder 2025. Diese Deutung erlaubt eine anthropologische Interpre-

<sup>31</sup> Giraudoux, „Sodom und Gomorrha“, S. 242.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Ebd., S. 262.

tation der *Gesangsszene*, anstatt sie lediglich als Hartmanns ‚Requiem‘ zu betrachten, wie so oft in der Kritik und Forschungsliteratur geschehen. So ließe sich die *Gesangsszene* nicht nur in Hartmanns persönlich-biografische Tradition einer Bekenntnismusik einordnen, sondern in die umfassendere der allgemeinen Fortschrittskritik.

## 6. BEISPIELE EINIGER TEXTAUSDEUTUNGEN

Abschließend sollen diese sich hauptsächlich auf die Textbearbeitungen stützenden Interpretationen mit Hartmanns musikalischer Vertonung untermauert werden. Solche Mittel der Musik, die dem apokalyptischen Text seine unverzichtbare Wirkung verleihen, lassen sich in der *Gesangsszene* zuhauf finden. Deshalb werden hier Stellen betrachtet, welche die These der inhärenten Fortschrittskritik auch auf der musikalischen Ebene veranschaulichen.

Zunächst lassen sich einige musikalische Merkmale und Charakterzüge der *Gesangsszene* festhalten, welche die Grundstimmung des Textes wiedergeben und sich nicht nur auf einzelne Stellen beziehen. Diese sind:

- Einsamkeit, Rastlosigkeit und aufgeregtes Suchen, zum Beispiel vermittelt durch das Flötensolo zu Beginn und gegen Ende (T. 1–19, 481–496).
- Gepolter und Chaos durch hohe Lautstärken und die volle Wucht des Orchestertuttis, das eine klingende Apokalypse bezeugt (die repetierenden dissonanten *fortefortissimo*-Sechzehntelschläge

im Schlagwerk als Reaktionen vor und nach dem ersten Einsatz des Gesangs zum „Spielbeginn“ in T. 154–170 sowie das *Tumultuoso* in T. 463–480).

- Eine scharfe Dissonanz, die in Verbindung mit hoher Lautstärke vom Orchestertutti umso extremer wirkt (z. B. der Höhepunkt nach dem Stichwort „Tod“ mit den ausgedehnten Orchesterschlägen in T. 450–472, dem sich das schon erwähnte *Tumultuoso* anschließt).
- Bläser spielen oft ‚unnatürlich‘ mit Flatterzunge, mit Dämpfer oder oftmals *Tremoli*, die einen zitternden Klang ergeben (z. B. die Anweisung Flatterzunge im Flötensolo T. 14, vgl. Abb. 3, sowie die erste längere Phrase in den Blechbläsern T. 57–61, die mit Dämpfer gespielt werden soll).

Diese Aspekte zusammengenommen vermitteln den musikalischen Grundcharakter des Werks: Chaos und klingende Zerstörung, gleichzeitig aber auch Schmerz, Trauer, Unruhe, Entfernung von Natur und Einsamkeit. Die konkrete Deutung als klingende Fortschrittskritik sollen dagegen drei Beispielstellen in Kombination mit textausdeutenden Verfahren erläutern.

Das erste Beispiel ist das Flötensolo zu Beginn (T. 1–16) und dessen Reprise (T. 481–496). Hartmann lässt sein Werk trotz bereitstehenden vollen Orchesters mit 16 Takten Flötensolo beginnen. Sie spielt „Sehr erregt“, durchschreitet innerhalb von den ersten drei Takten gleich den Tonumfang von zwei Oktaven, weist sehr viele Tempo und Dynamik-Wechsel auf und ist insgesamt sehr unruhig, nie auf einer Tonhöhe oder einem Rhythmus verharrend. Es scheint, als taste sie sich improvisierend und suchend voran, ohne ein konkretes Ziel anzusteuern.

**Introduktion**

3 Sehr erregt langamer werden langsam (Tempo I) etwas schneller werden

Fl. 1 *f* *p* *pp* *p* *pp*

8 *pp sub.* *p cresc. e string.* *mf molto cresc. e string.* *ff* *pp dolce* langsam

13 *PPP dim.* *pppp* *ppp* Flutterzunge Flutterz. Flutterz.

Abb. 3: Ausschnitt Flötensolo, Takt 1–16.

Dasselbe gilt für die Reprise des Flötensolos. Die parallele Stelle, wenngleich keine identische Wiederholung, ist in ihrem Charakter und ihrer Faktur mit der ersten identisch. Besondere Bedeutung hat diese Wiederholung des Solos aufgrund der Dramatik des Textverlaufs. Nachdem die apokalyptischen Visionen beschrieben wurden, kommt es zum textuellen Höhepunkt: „der Schrei einer Wahnsinnigen und der Tod“. Ihm schließt sich ein musikalischer an: Nach dem Stichwort „Tod“ wird die ‚Todesmaschine‘ mit ihren Tonrepetitionen in voller Lautstärke und Aggressivität 30 Takte lang entfesselt, bis am Ende nur noch die Pauke übrigbleibt (T. 450–480). Unmittelbar anschließend, nach dieser Tutti-Vernichtungswelle setzt die ‚überlebende‘ Flöte wieder ein, erneut suchend und drängend, doch ohne Ziel. Man mag vielleicht an die Taube denken, die von Noah nach der biblischen Sintflut, die ‚erste Apokalypse‘, ausgesandt wurde, um über der Kargheit des gefluteten Landes nach neuerblühendem Leben und Land zu suchen. Der Gesang reagiert auf das Flötensolo mit der Referenz und Deutung des eben Gehörten als „Vogellied“ – erneut wie der „schönste Spielbeginn“ am Anfang selbstreferenziell die Musik negativ, hier als „grauenhafter Ton“, beschreibend: „In jedes Vogellied hat ein grauenhafter Ton sich eingeschlichen [...]. Und die Bäche sind klar und spiegelblank die Quellen, aber ich habe das Wasser gekostet: es ist das Wasser der Sintflut.“<sup>34</sup> Die Sintflut ist im Buch Genesis nur wenige Kapitel von der Sodom und Gomorrha-Erzählung entfernt. Außerdem lässt sich eine Solo-Flöte umso leichter als einsame Vogelstimme interpretieren, weil sie mittels Wiederholungsfiguren mit Vorschlag und Trillern Gezwitscher imitiert. Es ist die „Kehle der Schwalbe“, aus welcher der „Donner des Unerbittlichen“ losbricht.

Eine weitere markante Stelle zur Fortschrittskritik ist das Stichwort „Atome“ (T. 226–227). Sie befindet sich inmitten der ersten langen Narration zum vermeintlichen Fortschritt des Reiches:

„Auf dem Höhepunkt der Erfindungskraft und des Talents standen sie, mitten im Rausche des Lebensgenusses und der Welteroberung. Ihr Heer war kraftvoll und jung, die Vorratsspeicher waren gefüllt; in den Theatern drängten sich die Besucher; in den Färbereien entdeckte man das Geheimnis, das reine Purpurrot und das makelloseste Weiß herzustellen; in den Bergwerken fand man Diamanten und in den Zellen Atome.“<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Ebd., S. 262.

<sup>35</sup> Ebd., S. 242.

Hartmann setzt hier nach dem Schlüsselwort „Atome“ eine Zäsur in der Textvertontung mittels Pausen und Fermaten. Gerade vor dem biografischen Hintergrund, aber auch vor der Interpretation des Werks als Fortschrittskritik ist das kein Zufall. Er hätte auch irgendwo zuvor oder in den anschließenden Sätzen einen Einschnitt bei einem Schlüsselbegriff vornehmen können. Es kommen zwar auch davor und danach Pausen in der Gesangsstimme vor, doch sind diese meist ca. vier Takte lang, wogegen direkt auf „Atome“ zunächst sieben Takte Gesangspause und mehrere Fermaten folgen, wodurch dem Stichwort viel Gewicht verliehen wird. Hinzu kommt, dass die Gesangsstimme diesen Satz ohne Begleitung im *pianissimo* singt, dadurch also volle Aufmerksamkeit erhält, und der Einsatz der Fermaten im Tutti mit viel Schlagwerk unmittelbar auf das Stichwort reagiert durch Tremoli, bis zu vierfaches *forte* und ‚wilde‘ Perkussions-Schläge. Die „Atome“ werden als Unheilsbringer vertont.

Besonders interessant sind auch die „Tausend Systeme“ (T. 251–260). An dieser Stelle münden die erregten Achtelläufe der vorigen Takte in ein klar organisiertes Metrum eines 9/8-Taktes: Auf jede schwere Zählzeit kommt eine Achtelgruppe aus drei Achteln mit Ausnahme des Gesangs. Wie Zahnräder einer Maschine greifen diese einzelnen Achtelgruppen verschiedener Instrumente nahtlos ineinander und erzeugen ein dichtes Geflecht. Demnach herrscht über einige Takte Ordnung, ein System, das unbeirrt voranschreitet. Eine besondere Wendung Hartmanns betrifft hier die Anordnung der Tonhöhen. In der ersten Achtel-Gruppe der Flöten zum Beispiel (T. 255) stehen in der ersten Flöte die Töne *as-g-e*, in der zweiten *e-as-g* und in der dritten *g-e-as*. Das heißt also, dass in der Summe zu jedem Achtel-schlag die Töne *as-g-e* erklingen. Dass die drei Stimmen nicht einfach ihren Ton wiederholen, ist nicht wirklich hörbar, nur sichtbar in der Partitur. In den umliegenden Achtelgruppen und jenen der anderen Holzbläser herrscht dasselbe Prinzip vor. Es stellt sich die Frage, warum Hartmann die Achtel so anordnet, wenn es offensichtlich keinen relevanten Klangunterschied liefert und diese Stelle zudem aufgrund des Tempos sehr schnell vorübergeht. Eine mögliche Antwort lautet, dass es sich um raffinierte, kleinteilige Systeme handelt, die jedoch keinen ‚Nutzen‘ bringen und die Komplexität somit zum Selbstzweck haben.

The image shows a detailed musical score for an orchestra and a solo voice. The instruments listed on the left are Glocksp., Xyl., Marimb., Vibr., Kl.Tr., Gr.Tr., tiefer Gong, Cel., Hrf., Klav., Singstimme, Viol. 1, Viol. 2, Via., and Vcl. The score is written in a complex, rhythmic style with many accidentals and dynamic markings. Key markings include *ppp*, *marc.*, *(lang)*, and *molto cresc.*. The vocal line (Singstimme) has lyrics in German: "und in den Zel-len A - fo - me." and "Lebhaft, accelerando bis-". The string section (Viol. 1, Viol. 2, Via., Vcl.) has markings like *non div.*, *div. a 3*, and *pizz.*. The overall mood is dramatic and intense.

Abb. 4: Detail Stichwort „Atome“ und orchestrale Reaktion, Takt 226–228.

Hartmann ironisiert den Text: Die „Tausend Systeme wurden ausgeklügelt“, doch bringen sie keinerlei realen Vorteil. Damit ist das eine der vielen Metaphern in der *Gesangsszene* für die rege Beschäftigung des Fortschritts bei nur scheinbarem Mehrwert.

Mit diesen und weiteren musikalischen Mitteln verleiht Hartmann Giraudoux' Text eine Ausdruckskraft, welche die Wirkung der Wörter um ein Vielfaches potenziert. Text und Musik gehen eine komplexe Symbiose ein, die unmittelbar zu uns zu sprechen vermag.

## 7. SCHLUSSGEDANKEN

1964, im Jahr der Uraufführung der *Gesangsszene*, sendete das Innenministerium der BRD per Postwurf an alle deutschen Haushalte die *Zivilschutzfibel*. Sie ist ein für heutige Leser:innen erschreckendes Zeitdokument: Die 48-seitige Broschüre befasst sich neben alltäglichen Sicherheitsvorkehrungen wie dem Blitzableiter ausgiebig mit dem Szenario eines Atomkriegs und etwaigen Schutzmaßnahmen. Sicherlich war das Büchlein mehr als Massenpanikvermeidung intendiert, als

254

Fl. 1  
Fl. 2  
Alt.-Fl.  
Ob. 1  
Ob. 2  
E.H.  
Klar. 1  
Klar. 2  
Bkl.  
Fag. 1  
Fag. 2  
Fag. 3

Abb. 5: Detail Stichwort „Systeme“ und orchestrale Reaktion, Takt 254–258.

reale Optionen des Selbstschutzes aufzuzeigen.  
Darauf weist der „kleine Trost“ hin:

„Nicht nur wir, Millionen Menschen in fast allen Ländern der Erde müssen mit diesen Gefahren rechnen. Wenn alles kaputt ist, gibt es nichts zu erobern. Wer weiß, vielleicht sichert uns diese Überlegung den Frieden. Aber niemandem bleibt es erspart, ob Amerikanern oder Russen, Schweizern oder Schweden, auch uns nicht, den Gefahren ins Auge zu sehen und Vorsorge zu treffen.“<sup>36</sup>

Aus diesen Zeilen spricht gleichermaßen drängende Sorge wie Unfähigkeit, zu der man verdammt war, als Individuum (oder sogar Staat) die globale Atomkatastrophe nicht verhindern zu können. Jedoch, so ist nach dieser Analyse einzuwenden, gab es politische Menschen wie Hartmann, die mit ihren Mitteln und ausdruckskräftiger Musik dem drohenden Untergang künstlerisch etwas entgegensetzen versuchten.

<sup>36</sup> Bundesamt für Zivilen Bevölkerungsschutz, *Zivilschutzfibel*, S. 7.

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Protestplakat des Komitees gegen Atomrüstung, Vergrößerung der Unterzeichnenden rechts, aus: Baumgartner/Rathert (Hrsg.), *Briefwechsel mit Hans Werner Henze*, S. 184. Mit freundlicher Genehmigung der Herausgeber.

Abb. 2: Detail aus Hartmanns Arbeitsexemplar des Giraudoux-Dramas in der deutschen Übersetzung von 1961, aus: Archiv des Hartmann-Centers. Mit freundlicher Genehmigung des Hartmann Centers.

Abb. 3: Ausschnitt Flötensolo, Takt 1–16, aus: Hartmann, *Gesangsszene*, S. 1. Mit freundlicher Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG.

Abb. 4: Detail Stichwort „Atome“ und orchestrale Reaktion, Takt 226–228, aus: Hartmann, *Gesangsszene*, S. 42. Mit freundlicher Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG.

Abb. 5: Detail Stichwort „Systeme“ und orchestrale Reaktion, Takt 254–258, aus: Hartmann, *Gesangsszene*, S. 47. Mit freundlicher Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG.

## TABELLENVERZEICHNIS

Tab. 1: Auflistung bedeutender Aufführungen der *Gesangsszene* nach ihrer Uraufführung, vom Autor erstellt.

Tab. 2: Vollständiger Text aus Liebermanns *Une des Fins du monde* mit deutscher Übersetzung, vom Autor erstellt.

Tab. 3: Vollständige Texte beider Vertonungen im Vergleich, vom Autor erstellt.

## LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS

### GEDRUCKTE MUSIKALIEN

Hartmann, Karl Amadeus: *Gesangsszene für Bariton und Orchester zu Worten aus „Sodom und Gomorrha“ von Jean Giraudoux* (= Edition Schott 5506), Studien-Partitur, Mainz: Schott 1965.

Liebermann, Rolf: *Giraudoux-Kantate. (Une des fins du monde). D'après les paroles tirées de „Sodome et Gomorrhe“*. Für mittlere Singstimme und Orchester (= U.E. 12777 Z), Gesangstext übers. von Albin Kaiser, Klavierauszug arr. von Karlheinz Füssl, Wien, Zürich und London: Universal Edition 1958.

### PRIMÄRQUELLEN

Baumgartner, Andreas Hérm/Rathert, Wolfgang (Hrsg.): *„Offenheit, Treue, Brüderlichkeit ...“*. Karl Amadeus und Elisabeth Hartmann im Briefwechsel mit Hans Werner Henze, München: Allitera 2022.

Briefe vom Schott-Verlag an Elisabeth Hartmann vom 15. Mai 1964, 6. November 1964, 7. April 1965, 18. Mai 1965, 31. Januar 1967, 3. Januar 1968, 13. Oktober 1969, 23. April 1970, 23. Dezember 1970, 23. November 1972 und 27. März 1975, Archiv des Hartmann-Centers: ohne Signatur.

Brief von Diether de La Motte an Karl Amadeus Hartmann vom 18. Juli 1960, Archiv des Hartmann-Centers: ohne Signatur.

Brief von Ludwig Strecker an Karl Amadeus Hartmann vom 31. Januar 1961, Archiv des Hartmann-Centers: ohne Signatur.

Bundesamt für Zivilen Bevölkerungsschutz: *Zivilschutzfibel. Informationen, Hinweise, Ratschläge*, hrsg. im Auftrag des Bundesministers des Innern, Bad Godesberg 1964.

Giraudoux, Jean: *Dramen*, Bd. 2, hrsg. von Otto Best, Frankfurt a. M.: Fischer 1961, Arbeitsexemplar mit handschriftlichen Notizen Karl Amadeus Hartmanns, Archiv des Hartmann-Centers: ohne Signatur.

Ders.: „Sodom und Gomorrha“, in: *Dramen*, Bd. 2, hrsg. von Otto Best, Frankfurt a. M.: Fischer 1961, S. 239–314.

Hartmann, Karl Amadeus: „Autobiographische Skizze“ [1955], in: *Kleine Schriften*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz: Schott 1965, S. 9–16.

Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.

Hommel, Friedrich: Art. „Singen von Sodom. K. A. Hartmanns nachgelassenes Werk uraufgeführt“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (16.11.1964), S. 20.

Kaiser, Joachim: Art. „Requiem für unsere Welt. Frankfurter Uraufführung der nachgelassenen ‚Gesangsszene‘ von Karl Amadeus Hartmann“, in: *Süddeutsche Zeitung* (16.11.1964), S. 13.

## SEKUNDÄRLITERATUR

Jaschinski, Andreas: „Karl Amadeus Hartmann: Gesangsszene“, in: *Melos* 49/3 (1987), S. 18–43.

Rothe, Alexander: „Rethinking Postwar History: Munich’s Musica Viva during the Karl Amadeus Hartmann Years (1945–63)“, in: *The Musical Quarterly* 90 (2007), S. 230–274.

Woebis, Raphael: *Die Politische Theorie in der Neuen Musik. Karl Amadeus Hartmann und Hannah Arendt*, Paderborn und München: Wilhelm Fink 2010.

Zuber, Barbara: „Neue Gangarten. Das Spätwerk von Karl Amadeus Hartmann“, in: *Karl Amadeus Hartmann. Komponist im Widerstreit*, hrsg. von Ulrich Dibelius, Kassel u. a.: Bärenreiter 2004, S. 251–282.

## LEXIKONARTIKEL

Erwe, Hans Joachim: Art. „Liebermann, Rolf“, in: *MGG2* P11, 1997, Sp. 94–97.

## INTERNETSEITEN

„Bundestagswahl 1969 – Die Bundeswahlleiterin“, <https://www.bundeswahlleiterin.de/bundestagswahlen/1969.html>, Die Bundeswahlleiterin, letzter Zugriff: 26.01.2025.

„Miserae – KARL AMADEUS HARTMANN - CENTER“, <https://www.hartmann-gesellschaft.de/werk/miserae-2/>, Karl Amadeus Hartmann-Gesellschaft e. V., letzter Zugriff: 26.01.2025.