

den historischen Ursprüngen der modernen Industriegesellschaft bis in ganz konkrete Fragen des gegenwärtigen Wirtschaftens reicht (144 ff.) und für das Gymnasium ganz neue Sachgebiete umfaßt, legt er als „ökonomisch-sozialethisches Lehrgefüge“ (144) vor. Ein spezielles Kapitel gilt der Auseinandersetzung mit der „Problemlage und Neuordnung des Wirtschaftsgymnasiums“ (158–172).

Bokelmann ist sich der Tatsache bewußt, daß seine Arbeit neben vielen Antworten, die sie gegeben, auch eine Fülle neuer Fragen gestellt hat. Wer so mutig und radikal die Bildungsinhalte und damit auch den Sinn des Gymnasiums neu akzentuiert, wird Zustimmung und Widerspruch zugleich finden. Sicherlich wird seine Stimme bei der Reform der Gymnasien in Zukunft nicht mehr überhört werden können.

Karl Erlinghagen SJ

20 Jahre Musica viva

Aus Improvisation zur Institution gewachsen, hat die Münchner Musica viva noch in jedem Konzert ihre Aktualität, ihre unmittelbare Beziehung zur Gegenwart erwiesen. Mehr als das – sie lebt und behauptet sich in ihr. Das ist insofern ungewöhnlich, als das musikalische Geschehen in den vergangenen zwei Jahrzehnten sehr vielfältige Bewegungen aufweist, deren Differenzierungen und Entwicklungsmöglichkeiten nicht immer leicht abzuschätzen waren und sind. Wie oft hätte Verkürzung der Sichtweite in Sackgassen führen können! Daß die Musica viva davor bewahrt blieb, verdankt sie dem Mann, aus dessen Herz und Hirn sie hervorgegangen ist: Karl Amadeus Hartmann, der am 2. August 1965 seinen 60. Geburtstag hätte feiern können. Der 5. Dezember 1963 wird als Tag seines Todes in schmerzlicher Erinnerung bleiben.

Hinter dem impulsiven, unermüdlchen Organisator der Konzerte mit zeitgenössischer Musik stand jederzeit der schöpferische Musiker, der von untrüglichen Instinkt für Quali-

tät geleitet seine Entscheidungen traf. Mit Recht ist seine Einsatzbereitschaft für junge unbekannte Musiker weithin gerühmt worden. Ihnen hat er viel Zeit und Überlegungen geopfert. Daneben gab es auch Momente der Ungeduld, in denen er unwirsche Worte über organisatorische Verpflichtungen hören ließ, die ihn von eigenen Arbeiten abhielten. Trotzdem hat er – nach seinem Zeugnis – immer Gelegenheit gefunden, täglich wenigstens ein paar Takte zu schreiben, „um das Handgelenk locker zu halten“. Zwischen 1936 und 1962 ist ein imponierendes Lebenswerk von acht Symphonien entstanden – Karl Amadeus Hartmann hat sich und dem Reifen seiner Werke Zeit gelassen. Dieser stets präsente, immer aktionsbereite Mann muß in seinen schöpferischen Bezirken ein Reservoir der Ruhe gehabt haben, aus dem ihm die Kraft zum Warten zugeströmt war.

Warten hatte ihm auch das Leben auferlegt. Von 1933 bis 1945 zog sich Karl Amadeus Hartmann aus politischen Gründen vom deutschen Musikleben zurück. Er komponierte, erlebte erfolgreiche Aufführungen seiner Werke im Ausland, knüpfte persönliche und künstlerische Verbindungen an, die er auch unter schwierigsten Umständen aufrechterhielt, und erwarb durch seine unnachgiebige Haltung jenen persönlichen Kredit, der als Gründungskapital der Musica viva von ausschlaggebender Bedeutung werden sollte. Karl Heinz Ruppel hat in seiner so verdienstvollen ersten Chronik der Musica viva¹ nachdrücklich darauf hingewiesen, in wie hohem Maße gerade in den Anfangszeiten das Vertrauen des Auslands in Hartmanns Persönlichkeit bis in technische Einzelheiten (Beschaffung ausländischer Notenmateriale, Verbindungen zu ausländischen Komponisten und Solisten) sich ausgewirkt hat.

Am 7. Oktober 1945 fand das erste Orchesterkonzert mit Werken von Busoni, Mahler und Debussy im Prinzregententheater zu München statt. Wer erinnert sich heute noch der ungeheizten Konzertsäle und Theater, der mühsamen Anmarschwege infolge spärlicher Ver-

¹ Musica viva 1945–1958, herausgegeben von K. H. Ruppel. Nymphenburger Verlagshandlung, München 1959.

kehrverbindungen? Wer gedenkt noch des Idealismus der ausführenden Künstler und ihres Publikums, dessen innere Spannung allerdings über alle äußeren Umstände schnell hinweg-half? Das Interesse war geweckt und blieb lebendig. Die nächsten Stationen: Brunnenhof-theater, Saal an der Sophienstraße, Aula der Universität (1950), auch sie noch eine Aus-weichlösung, bis im Jahre 1953 der Herkules-Saal in der Residenz zur endgültigen Stätte der Musica viva-Konzerte wurde. Inzwischen hatte sich der Anhängerkreis konsolidiert, hatte schon eine reiche Anzahl moderner Kammer-musik- und Orchesterwerke kennengelernt. In den ersten Jahren bestritten die Konzerte vor-wiegend Münchner Künstler und die beiden Münchner Orchester: das Bayerische Staats-orchester, fallweise die Münchner Philharmo-niker. Beide Orchester aber hatten festumrissene, überlieferte Wirkungskreise, die sie voll in Anspruch nahmen. Darum tat Karl Amadeus Hartmann den Schritt zum Bayerischen Rund-funk. Der damalige Intendant Rudolf von Scholtz wie auch sein Nachfolger Dr. Franz Stadlmayer erkannten die Bedeutung der Mu-sica viva für Gegenwart und Zukunft des Münchner Musiklebens und Christian Wallen-reiter führt so verständnisvoll wie tatkräftig die Arbeit seiner Vorgänger weiter. 1948 kam Eugen Jochum nach München und schuf im Symphonie-Orchester des Bayerischen Rund-funks ein Instrument internationalen Ranges; ihm entsprechend wirkt der vom unvergessenen Josef Kugler († 1958) aufgebaute, später von Kurt Prestel und Wolfgang Schubert übernom-mene Rundfunkchor. Eugen Jochum (u. a. Ur-aufführungen der „Französischen Suite“ von Werner Egk, der III. und VI. Symphonie von Karl Amadeus Hartmann), seine Mitarbeiter Jan Koetsier und Rudolf Albert wie auch Josef Kugler haben sich während ihres Münchner Wirkens in zahlreichen Konzerten der Musica viva zur Verfügung gehalten. Rafael Kubelik, Jochums Nachfolger, fand sofort engen Kon-takt zu Karl Amadeus Hartmann – die Freunde moderner Musik verdanken Rafael Kubelik schon faszinierende Eindrücke.

Mit seiner Wendung zum Rundfunk bewies

Karl Amadeus Hartmann einmal mehr seinen Spürsinn für Entwicklungen. Inzwischen sind Sendehäuser ja zunehmend Pflegestätten zeit-genössischer Musik geworden. Nicht nur weil Funkanstalten Geld haben, um Experimente riskieren, um beste Musiker für ihre Orchester „einkaufen“ zu können – entscheidend ist, daß sie ihren Musikern Zeit geben können, sich Neue Musik zu erarbeiten. Sie birgt nun einmal Überraschungen, ihre Anforderungen wollen nicht nur technisch, sondern auch geistig erfüllt sein. Nicht Noten allein sind zum Erklängen zu bringen, sondern was hinter diesen Noten als bewegende Kraft steht. Sie in ihren ver-schiedenen Spielarten zu erkennen, braucht Zeit, und Zeit kostet Geld. Gibt man dem Musiker nicht genügend Zeit, um neue Klangphänomene in sich einsinken zu lassen, sie in Besitz zu neh-men, kann er bestenfalls als perfektes Instru-ment funktionieren, nie aber seine Persönlich-keit mit dem Werk identifizieren. Man kann Konzerte mit 4 Proben machen und man kann für das gleiche Programm 10 Proben ansetzen – die Resultate werden sprechen.

Den Dienst an Neuer Musik hatte Karl Ama-deus Hartmann seit Beginn unter das Gebot der Qualität gestellt: das ihm anvertraute Werk sollte in bestmöglicher Weise zur Wiedergabe gelangen. Mit ihr sollte auch belegt werden, daß zeitgenössische Musik aufführbar sei. Ihr aus ungewohnten Anforderungen einen Strick drehen zu wollen, ist so kurzsichtig wie unbe-rechtigt. Bisher sind noch alle ausgewählten Werke auch gespielt worden. Natürlich haben sie mehr Proben gebraucht als eine klassische Symphonie, aber unangemessen ist die Proben-zahl nie gewesen. Im Laufe der Jahre hat sich natürlich auch Vertrautheit mit den verschiede-nen Klangstilen herausgebildet, im täglichen Umgang haben Blick und Ohr sich geschult. Es wäre denkbar ungerecht, etwa von einem Opern-orchester, das heute „Wildschütz“, morgen „Tristan“ und übermorgen „Das Mädchen aus dem goldenen Westen“ zu spielen hat, eine blitzartige Umstellung auf Kompositionen von Nono oder Boulez zu verlangen, oder es für gegeben anzusehen, daß ein städtisches Konzert-orchester, das in Stadt und Land überwiegend

klassisch-romantisches Repertoire zu pflegen hat, nun auch mit gleicher Selbstverständlichkeit Werke ausgesprochen experimenteller Richtung spielen. Über Fakten hat Karl Amadeus Hartmann nie diskutiert, er hat mit ihnen gerechnet und hat seine Konsequenzen gezogen. Gleichzeitig hat er die Pflege zeitgenössischer Produktion vor Spezialismus bewahrt. Er wollte sie nicht in einen elfenbeinernen Turm gesperrt wissen, sondern sie sollte sich in der Öffentlichkeit bewähren. Und so ist unter seiner Führung die Münchner Musica viva zu einem Forum internationaler Diskussion geworden.

So abwechslungsreich die Programme immer sich gegeben haben, sie verrieten sehr bald den planenden Geist des schöpferischen Musikers. Der „Nachholbedarf“ der Jahre nach 1945 war relativ schnell zu stillen, wesentlicher für die Zukunft war es, Maßstäbe zu gewinnen, an denen Leistungen und Entwicklungen gemessen werden konnten. Das geschah dank Festigung der Programme durch Werke der vier „Klassiker der Moderne“ Schönberg, Strawinsky, Bartók und Hindemith, dazu der Franzosen Debussy und Ravel, sowie dank mehrmaliger Wiederkehr ihrer Hauptwerke im Laufe der Jahre. Gerade wiederholte Begegnungen vertieften nicht nur die Kenntnis, sie ließen sogar manche Stücke in der Distanz und unter verschiedenen Dirigenten „neu“ erscheinen (z. B. Strawinskys „Psalmensymphonie“ unter Hermann Scherchen, Igor Markévitch, Herbert von Karajan). Der Hörer spürte zwar im Augenblick nicht, wie ihm Karl Amadeus Hartmann die Treue lohnte, er fühlte sich nur immer wieder mit neuen Ereignissen konfrontiert. Daher die erwartungsvolle, oft knisternde Spannung vor jedem Konzert, die auch den Spiritus rector jedesmal packte – wußte er selbst doch nie, „wie es ausgehen würde“. Immer zahlreichere Ringe haben sich um den Programmkern der vier „Klassiker“ gebildet, in den letzten Jahren, seit 1960, noch aufsehenerregend der „Dialogo della musica antica e della moderna“ (nach dem Titel einer musiktheoretischen Streitschrift des Vincenzo Galilei, 1581): Aufführungen mittelalterlicher Musik aus dem Codex Mont-

pellier, Krönungsmusiken aus dem 13. und 14. Jahrhundert, der Messe von Tournai (14. Jahrhdt.) und der Messe von Barcelona (14. Jahrhdt.) im selben Programm mit zeitgenössischen Werken. Im Augenblick des Hörens schien es gleichgültig, wann die Musik entstanden war, viel fesselnder drangen verwandte Momente wie horizontale Linienführung, Freizügigkeit der Symmetrie und Dynamik ins Bewußtsein.

Die breit basierte Programmanlage konnte und wollte dramatische Musik nicht außer acht lassen. Schon im Brunnenhoftheater war Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ mehrfach gespielt worden; 1951/52 folgten szenische Aufführungen: „Des Simplicius Simplicissimus Jugend“ von Karl Amadeus Hartmann, „Der Raub der Lukrezia“ von Benjamin Britten. Mußten Darbietungen mit angedeuteter Szenerie auf dem Podium des Herkules-Saales auch aparte Seltenheiten bleiben (Satie: „Socrate“, Milhaud: „Les Malheurs d'Orphée“, Strawinsky: „Renard“), so gaben konzertante Aufführungen doch wenigstens den Klangeindruck der Bühnenwerke. Aus der großen Zahl seien hier genannt: „Trionfi“ und „Antigonae“ von Carl Orff, „Aus einem Totenhaus“ von Leoš Janáček, „Lulu“ von Alban Berg, „Erwartung“ und „Die glückliche Hand“ von Arnold Schönberg, „Oedipus Rex“, „Le Rossignol“, „Mavra“, „Persephone“, „Les Noces“ von Igor Strawinsky. Starke Eindrücke hinterließ die Darbietung von Debussys „Pelléas et Mélisande“ durch ein erstrangiges Ensemble der Opéra Comique-Paris unter André Cluytens. Hier muß auch noch der Aufführungen einiger großer Chorwerke gedacht werden: „Das Unaufhörliche“ von Paul Hindemith, „Missa Glagolitica“ von Leoš Janáček, „Die Jakobsleiter“ und „Gurrelieder“ von Arnold Schönberg.

Naturen von überströmend reicher menschlicher Substanz werden auf persönliche Begegnungen, auf Gedankenaustausch im Gespräch nie verzichten wollen. Nicht nur das Streben nach perfektionierter Wiedergabe, sondern ebenso sehr der Wunsch nach Begegnung haben Karl Amadeus Hartmann die profiliertesten Solisten und Dirigenten heranziehen lassen. Vor

keiner Schwierigkeit schreckte er zurück, und er hat es erreicht, daß man es in der Fachwelt schließlich als „point d'honneur“ ansah, in der *Musica viva* gastiert zu haben. Nur Hartmanns undoktrinärer Einstellung ist es zu danken, daß so grundverschiedene Persönlichkeiten wie André Cluytens, Herbert von Karajan, Erich Kleiber, Lorin Maazel, Igor Markévitch, Dimitri Mitropoulos, Paul Sachser, Hermann Scherchen zu erleben waren. Aber auch Protagonisten der Moderne wie Bruno Maderna oder Ernest Bour – letzterer einmal mit dem ungarischen Pianisten Géza Anda, der an einem Abend die drei Klavierkonzerte von Béla Bartók spielte – wurden mehrfach herangezogen.

Und die Komponisten? Auch sie kamen, um ihre Werke zu dirigieren. Nicht nur die junge Generation wie Hans Werner Henze, Karlheinz Stockhausen, Friedrich Cerha, György Ligeti – auch die großen „Alten“ Paul Hindemith (1955), Igor Strawinsky (1951, 1957), Darius Milhaud (1962) waren zu Gäste und bestätigten durch ihre Gegenwart wie durch exemplarische Interpretationen ihre Hochachtung vor dem Musiker Karl Amadeus Hartmann.

Er war mit seinen Werken in den Programmen nur sparsam vertreten, immer darauf bedacht, niemandem einen Platz wegzunehmen. Desto verständnisbereiter, ja herzlich wurden seine Werke aufgenommen, wenn sie auch in München erklangen. Um seine Geltung als Komponist brauchte Karl Amadeus Hartmann schon seit langem nicht mehr besorgt zu sein. Die Welt zeigte sich sehr bald von der Kraft seines symphonischen Atems berührt, von jener Kraft, die in jedem Werke neue, ihm eigene Formen schuf, nicht, indem sie Überliefertes zertrümmerte, sondern indem sie aus eigenem Ingenium ebenbürtig Neues dem Alten hinzufügte. Schon die I., II. und III. Symphonie zeigen von der Thematik geleiteten Formwillen. Doch nicht nur den Willen, sondern auch die Fähigkeit, ihn zu realisieren. Die I. Symphonie (1936/37) hat den Untertitel „Versuch eines Requiems“: um den Zentralsatz (Thema mit vier Variationen) sind je zwei Gedichte von Walt Whitman gruppiert, Gestaltungen tiefen Mit-Leidens am Elend der Welt; durch die Musik auch in Be-

kenntnisse Karl Amadeus Hartmanns verwandelt, der unverbrüchlich an die persönliche Aussagekraft künstlerischer Dokumentationen glaubte. In der II. Symphonie (1946) ist in ein großangelegtes Adagio ein Allegro con fuoco als Mittelsatz eingebaut. Die III. Symphonie hat eine langsame Einleitung, ihr folgt eine virtuose Fuge, ein Adagio beschließt das Werk. Schon sehr früh zeigt sich Hartmanns Fähigkeit zur Erfüllung weiter Klangräume – in ihnen entfalten sich in großen Bögen die Themen, spinnen sich in variierten Bildungen fort, ballen sich zu mächtigen Klangentladungen, wahren aber immer den Zusammenhang mit ihren Keimzellen. Die melodischen Linien werden oft durch Umspielung eines Tones mit kleinen Werten ornamentiert, diese erscheinen auch gern in ergänzenden Stimmen und geben dem Klangbild rhapsodische Züge. Als Gegengewicht wirkt bis in letzte Konsequenzen gesteigerte Rhythmik.

Die Belebung des Stimmengeflechts führte von hochgespannter melodischer Expressivität, dem Erbe der Wiener Schule von Schönberg, Berg und Webern, zu der Hartmann sich immer bekannt hat, zunehmend zur Konzentration der Ausdruckskräfte. Schon in der konzertanten V. Symphonie (1950) und noch mehr in der VI. Symphonie (1953) durchsetzen polyphone Elemente die Konzeption. So besteht die VI. Symphonie aus einem dreiteiligen Adagio und einer Toccata variata, die ihrerseits drei Fugen umfaßt; die Themen der zweiten und dritten Fuge sind Umbildungen des Themas der ersten Fuge. Keine polyphone Spielerei – im Gegenteil, die formale Bindung garantiert geradezu die Umsetzung der Ausdrucksfülle in einen künstlerischen Organismus. Angesichts so starker und vielfältig differenzierter musikalischer Substanz ist es nur verständlich, wenn ein Komponist um restlose Vergegenwärtigung seiner Ideen durch makellostes Handwerk bemüht ist. Die „Kunst der Fuge“ lag bei Karl Amadeus Hartmann immer griffbereit, er wurde nie müde, sie zu studieren. Der Weg ging weiter zur VII. (1957/59 im Auftrag der Koussevitzky-Foundation komponiert) und zur VIII. Symphonie (1960/62, Auftrag des West-

deutschen Rundfunks, Köln). Rafael Kubelik hat 1963 die VIII. in Köln uraufgeführt. Am 15. November 1963 dirigierte er das Werk in München – der Erinnerung ist dieser Abend denkwürdig, auch wenn damals niemand ahnte, daß er Karl Amadeus Hartmann zum letzten Mal auf dem Podium der Musica viva gesehen hatte.

Die „Gesangsszene für Bariton und Orchester“ zu Worten aus „Sodom und Gomorrha“ von Jean Giraudoux ist unvollendet geblieben. Wie die Textwahl zur I. Symphonie kennzeichnet die zur Gesangsszene den Menschen und Künstler Hartmann, sein Mit-Leiden „aller Plagen der Welt“, seine Liebe zu Menschen, seine Sorge um ihre Existenz. Dieses Elementargefühl durchzog ein Leben von bestürzender Arbeitslast, auch wenn ihr Träger sie nie als solche empfinden wollte. Oft beanspruchen ja nicht nur die großen Aufgaben Kraft, Zeit und Nerven, sondern ebenso die Randerscheinungen, obwohl es deren bei Karl Amadeus Hartmann eigentlich nicht gab, weil er, was zu tun war, sogleich in die Mitte seines Lebens rückte. Hätten die von ihm inaugurierten wöchentlichen „Nachtkonzerte“ des Bayerischen Rundfunks, in denen seit Jahren moderne Musik gesendet wird, hätten die Programmhefte, für die

Karl Amadeus Hartmann einen eigenen Stil geschaffen hatte, nicht der Routine verfallen können? Nein – allerorten hat der Initiator durchgehalten, seine Antennen nahmen nicht nur auf, sie gaben weiter. Malerfreunde aus aller Welt steuerten Werke zu den Programmheften bei, Spiegelungen der Gegenwart in Linien und Farben, wie die Musiker diese Gegenwart in ihren Klängen spiegeln. Und mit wie liebevoller Sorgfalt hat Karl Amadeus die Konzertplakat-Entwürfe des verstorbenen Freundes Helmut Jürgens betreut, der in einfallsreichen, immer das Wesentliche treffenden Varianten für die Musica viva geworben hat!

Walter von Cube sprach am Grabe vom „Bewußtsein der Größe, aber auch der Schwierigkeit der Aufgabe“, wenn es gelte, das Werk Hartmanns fortzuführen. In seinem Sinne leiten nun Wolfgang Fortner und Ernst Thomas die Musica viva. Wer auch immer etwas in der Nachfolge Karl Amadeus Hartmanns tun soll – er wird vor dem gleichen Problem stehen. In seinen Werken hat Karl Amadeus Hartmann „Größe und Schwierigkeit“ schon in Einklang gebracht: die Werke sind bleibende Zeugnisse geschlossener Lebensleistung in zerrissener Zeit.

Willibald Götze