

Zum 70. Geburtstag des Bratschers und Komponisten Hans-Christian Bartel

Vorbemerkung: Von diesem Beitrag existiert seit September 2011 eine erweiterte Version; er ist dem 79. Geburtstag des Komponisten gewidmet. Sie finden diese Fassung ebenfalls unter der Rubrik: Künstler. Klicken Sie einfach die Datei:

Hans-ChristianBartel_SucheNachDemLicht2

an. Neu entstanden sind die Kapitel: Der Sonnengesang – „Soll Kunst nicht träumen dürfen?“ David und Goliath – Der sensible Tiger oder „Prinzenerziehung“ – Bejahung und Lebensmut: Das Violinkonzert.

Berge üben auf Hans-Christian Bartel eine große Faszination aus. Obwohl ihm, wie er bekennt, eigentlich alle körperlichen Voraussetzungen dafür fehlen, zieht es ihn immer wieder in Gebirgsgegenden. Die Ehrfurcht gebietenden Höhen gestatten ihm das Erlebnis von Grenzsituationen, die die Maßstäbe der Zivilisation einmal mehr in Zweifel rücken. Fern der Wegwerfgesellschaft mit ihrem oft rigorosen Kampf um Schneller, Weiter und Reicher zählen andere Werte. Vor allem fordert die Bergwelt Respekt. Sie öffnet sinnliche Kräfte, die im technisierten Alltag mit Reizüberflutung und akustischer Umweltverschmutzung verschüttet werden. Menschen, die sich an der Schwelle bewohnbarer Erde bewegen, begegnen sich als Freunde. Sie lernen Demut vor der Schöpfung, Gesetze der Natur zu achten und unverbrauchte Schönheit wahrzunehmen. Unvergessen bleibt Bartel der Anblick blühender Krokusse auf einem Berggipfel, den er, ohne Ausrüstung, nach gefährlichem Aufstieg über Eisflächen erreicht hat. In einem solchen Moment spürt er, wie dicht nebeneinander Tod und Leben, Abgrund und Möglichkeiten liegen. Kaum treffender lässt sich die Situation des Komponisten umreißen. Er dringt, über die irdischen Erfahrungen von Zeit und Raum hinaus, in Grenzbereiche vor. Zugleich wird ihm Verantwortung abverlangt: Achtung gegenüber dem thematischen Material, dessen Wurzeln, Erscheinungsweisen und Zusammenhänge er zu ergründen sucht. Musik bedeutet, wie Ernst Bloch schreibt, „Überschreitung“. Sie vermag im Menschen Wahrnehmungsbereiche aufzuschließen, von deren Existenz er zuvor vielleicht nicht einmal etwas geahnt hat. Darin liegt ein Prinzip Hoffnung begründet. „Wenn ich mir etwas wünschen dürfte“, äußert der Philosoph Sören Kierkegaard, „so wünschte ich mir weder Reichtum noch Macht, sondern die Leidenschaft der Möglichkeit“.

Der Unbequeme

Zutiefst selbstkritisch, war Bartel zu keiner Zeit bereit, seinem Entwicklungsweg auf einem fragwürdigen Fundament von Abhängigkeiten zu gründen. Überzeugungen ließ sich der 1932 in Altenburg Geborene nicht verbieten. Aufrichtigkeit, zuallererst gegenüber sich selbst, wurde für ihn zum Lebensprinzip. Dafür nahm er berufliche Konsequenzen bereitwillig in Kauf, auch wenn sie die existentiellen Grundlagen berührten. Er schwieg nicht, wenn Dogmatismus und Oberflächlichkeit das Klima vergifteten. Geteilte Wahrheiten standen ihm fern. Er ließ sich nicht auf ein doppelbödiges Spiel ein, zwischen öffentlicher und privater Haltung wechselnd. Darin war – und ist – er vielen Zeitgefährten weit voraus.

Schon während seiner Lehrjahre an der Leipziger Musikhochschule, wo Bartel ab 1951 die Klassen von Gerhard Bosse (Violine/Viola) und Ottmar Gerster (Komposition) besuchte, riskierte er viel. So erinnert er sich an das Jahr 1953: „Ich wurde aufgefordert, zum Tode Prokofjews einen Wandzeitungsartikel zu schreiben. Ein zeichnerisch begabter Mitstudent

und ich haben daraufhin ein A 4-Blatt angefertigt, mit Professorenkarikaturen und dem sinngemäßen Text, der von mir stammte: ‚Wir dulden nicht, dass uns die Musik der Klassiker dieses Jahrhunderts wie Strawinsky, Webern und Bartók vorenthalten wird ...‘ Trauben von Studenten und Lehrkräften standen vor der Wandzeitung, einen Tag lang. Dann war der Artikel verschwunden. Georg Trexler äußerte zu mir: ‚Alle Achtung, Sie haben Mut.‘“ Für andere dagegen war eine solche Äußerung, mitten im Stalinismus, ausschließlich Provokation und ein Grund, den aufmüpfigen Studenten aus der Einrichtung zu „entfernen“. Dass er dennoch nicht exmatrikuliert wurde, verdankte er vor allem Karl Zumpe, dem späteren Gewandhausdirektor. „Wenn es von seiner Sorte in dieser Partei mehr gegeben hätte, wäre manches sogar im großen Stil anders gelaufen“, ist Bartel überzeugt. Als dem Absolventen 1956 eine Aspirantur angeboten wurde, lehnte er diese „aus Unabhängigkeitsdrang“ ab. Er wollte ab sofort sein Geld selbst verdienen und wurde Dozent für theoretische Fächer am Robert-Schumann-Konservatorium in Zwickau.

Bartels unbeirrbare Ehrlichkeit einerseits und ideologischer Dogmatismus andererseits beschworen bald schon erneut ein Konfliktpotential herauf, als der junge Lehrer den Studenten Werke von Webern und Strawinsky vorstellte. „Jugendverhetzung“ wurde ihm in öffentlichen Versammlungen vorgeworfen, an denen sogar Funktionäre der Bezirksparteileitung teilnahmen. Vom „Vaterlandsverräter“ Strawinsky war die Rede. Die Musik spielte in den Auseinandersetzungen bezeichnenderweise keine Rolle. Bartel sollte sich bewähren – ideologisch. Ihm wurde die GST¹-Oberleitung angetragen, die der Musiker jedoch ebenso ablehnte wie die private Empfehlung seines ihm wohlgesinnten Direktors, eine Ulbricht-Kantate zu verfassen oder eine ähnliche Ergebnisebekundung vorzulegen. Beides kam für ihn nicht in Frage: das Schießen nicht und Heuchelei nicht. Also bemühte er sich um eine andere Stelle, als Orchestermusiker irgendwo im Lande, zumal sich die Angriffe häuften, sei es durch gezielte Bespitzelung oder nur aufgrund vager Mutmaßungen. Auf keine Bewerbung erhielt er eine Antwort, da die Zwickauer Kaderleitung alle Einladungen blockierte. Bartel sollte nicht in ein Orchester, sondern in eine Erziehungsbrigade.

In dieser Situation rief er seinen Lehrer Gerhard Bosse an. Er hatte Glück. Mitten in der Saison verließ ein Bratscher das Gewandhausorchester. Die Stelle musste sofort neubesetzt werden und das Gewandhaus hatte zu dieser Zeit keine Kaderleitung. So wurde er im März 1958 Bratscher, ein Jahr später Solobratscher in dem berühmten Orchester. Hier fand er Freiheit zu komponieren, was und wie er wollte. Zum Eintritt in den Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, zu dem er wiederholt aufgefordert wurde, ließ er sich nicht bewegen. Eine Organisation, die wider besseres Wissen die Aufführungsverbote und die Verleumdung von Komponisten aus ideologischen Gründen geduldet hatte, sei für ihn nicht in Frage gekommen. 1963 fand die Uraufführung seines „Konzerts für kleines Orchester und Solobratsche“ statt, mit Bartel als Solist und Václav Neumann als Dirigent. Es war Neumanns Antrittskonzert im Gewandhaus. Die Werkfolge – das Adagio aus Mahlers 10. Sinfonie, die Uraufführung von Bartels Bratschenkonzert und Beethovens Sinfonie Nr. 7 – sah er als programmatisch für sein künftiges Wirken an. Dieses sollte geprägt werden durch Mahler, durch zeitgenössische Musik, wie er sie für wert hielt, und durch die Gewandhaus-tradition. Nach der Uraufführung des Bratschenkonzertes bekundete Neumann seine Wertschätzung für das Werk öffentlich mit den Worten: „Das ist die Musik, die ich seit Jahren suche. Auf dem Podium fühle ich mich sonst vor allem als Tscheche. ‚Bei dem Bartel‘ heute war ich nur Musiker.“

Das Konzert gehörte fortan auch zum Reiseprogramm des Orchesters und stieß auf große Resonanz. Nach einer überaus erfolgreichen BRD-Tournee mit viel Presselob für das Opus wurde Bartel sogar für den Nationalpreis gehandelt. Zu einer Verleihung kam es dann

¹ GST = Gesellschaft für Sport und Technik: „1952 gegr. Sozialist. Massenorganisation der DDR, dient der vormilitär. u. wehrsportl. Erziehung u. Ausbildung der Bev. u. der Vorbereitung auf den Wehrdienst.“ Zit. nach: Meyers Handlexikon. Band 1 (A bis La). Leipzig 1977: Bibliographisches Institut, S. 414

allerdings nicht, nachdem sich der Komponist während eines Empfangs gegen die Aufdringlichkeit und Inkompetenz eines Mitarbeiters des DDR-Kulturministeriums gewehrt hatte. Einige seiner einstigen Frechheiten sieht Bartel heute als überflüssige jugendliche Übertreibungen, prinzipiell nimmt er von seinen damaligen Verhaltensweisen nichts zurück, bedauert nur mehr und mehr, dass es Gründe dafür gab: „Den trotz allem Für und Wider hohen Stellenwert der Kunst damals und hier kann die zurückgekehrte Alleinherrschaft des Kapitals nicht halten, selbst wenn einzelne ihrer Teilhaber es wollten. Die Frage nach der Hierarchie der Werte wird dringlich.“

1966 – bereits intensiv mit der Partitur zum „Konzert für Orchester“ beschäftigt – war Bartel Solist auf einer Westeuropa-Tournee des Gewandhausorchesters mit Konzerten u. a. in Genf, Lousanne, Paris, Rotterdam. Die Tage, an denen seine Bratsche bei dem berühmten Geigenbauer Vidodet in Genf repariert werden musste, nutzte Bartel zu Exkursionen in die Alpen, so zu einer Fahrt zum Gornergrat direkt gegenüber vom Matterhorn. Der Eindruck war für ihn unbeschreibbar. In Leipzig aus dem Bus ausgestiegen, wurde er von einer Reporterin einer damaligen Illustrierten nach seinem größten Erlebnis auf dieser Reise gefragt. (Insgeheim erwartete die Journalistin wohl den Erfolg in Paris oder Genf.) Bartel: „Mein größtes Erlebnis? Das Matterhorn!“ Voller Nachsicht wandte sie sich ab.

Exkurs: Komponieren bedeutet zuallererst Handwerk

Vor Jahren traf sich Bartel regelmäßig mit musikinteressierten Geophysikern zu Gesprächen über Musik des 20. Jahrhunderts. Einmal stand Bartóks „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta“ im Mittelpunkt, „ein nicht mehr zu übertreffendes Werk der Musikgeschichte“, wie Bartel äußert. Allein zur Herstellung des Demonstrationsbandes brauchte er eine Woche. Zunächst führte er das Werk vollständig vor und wies auf Stellen hin, die wie spontane Einfälle wirkten. Danach skizzierte er die übergeordneten Zusammenhänge. Dabei erlebten die verblüfften Hörer, dass sich das gesamte Werk auf einen gemeinsamen Kern zurückführen lässt. Von diesem ist jede kompositorische Phase abgeleitet, eingebunden in übergreifende Entwicklungsvorgänge. Die in vielen alten Kulturen selbstverständliche Erkenntnis von der Einheit der Vielfalt verbirgt sich auch in Bartóks Werk. Seine Musik ist „eins“ und äußert sich vom Beginn bis zum Ende, von der Fuge bis zum Tanz nur in verschiedenen Erscheinungsformen. Neben diesen inneren Zusammenhängen war es Bartel wichtig zu demonstrieren, dass sich die oftmals aufgestellte Alternative Einfall oder Konstruktion nicht halten lässt. Anhand von Bartóks Beispiel wurde deutlich – wie der Musikwissenschaftler Eberhardt Klemm, der Bartel sehr schätzte, schreibt –, „daß gerade diejenigen Passagen am spontansten und unmittelbarsten wirkten, die am stärksten dem kompositorischen Kalkül unterworfen sind“.

Diese Erkenntnisse erweisen sich zugleich als Bartels ureigene Erfahrungen als Komponist. Komponieren bedeutet für ihn zuvorderst Handwerksarbeit. Künstlerische Ansprüche dürfen nicht modischen Trends unterliegen. Sie müssen zeitlos als Qualität erfahrbar sein. Resultate müssen den eigenen hohen Maßstäben standhalten. Die Strenge, die sich Bartel mit seiner Haltung von Werk zu Werk aufs Neue auferlegt, äußert sich in einer frappierenden Konzentration der Mittel. Sie erst gestattet jene Ausdrucksintensität, die Interpret und Hörer von Anfang bis Ende zu tiefer Anteilnahme herausfordert, unergründete Seiten in ihnen anspricht und mit dem letzten Ton nicht versiegt.

„Wozzeck“ und die Verlockung der Bühne

Höchste Ansprüche an sich selbst zu stellen, hat Bartel nicht zuletzt bei seinem gleichaltrigen Lehrer Manfred Reinelt erlebt, der an der Leipziger Musikhochschule als Assistent in Gehörbildung und Klavier unterrichtete und 1964 durch Freitod aus dem Leben schied. Er sei

– neben Hermann Heyer – der Einzige an der Einrichtung gewesen, bekennt Bartel, der ihm als Komponist etwas gegeben hätte. „Reinelt hat alles, was er leistete und war, mit einer unglaublichen Intensität getan. Seine Begeisterung für das Neue war ansteckend und hat in mir eine große Neugierde für alles mir bislang Verschlussene geweckt. Wenn Reinelt seine neuesten Erkenntnisse mitteilte, auf welchem Gebiet auch immer, waren das alles Volltreffer. Dadurch entstand auch bei mir sehr bald ein Konflikt mit der offiziellen Meinung und ich habe kein Blatt vor den Mund genommen.“

Durch Reinelt lernte er auch Alban Bergs „Wozzeck“ kennen. Die Begegnung mit diesem Werk, von dem sich Reinelt wie von vielem anderen aus Westberlin eine Partitur beschafft hatte, wurde für Bartel zu einem Schlüsselerlebnis. Vor allem begriff er, dass es schwer sein würde, nach diesem wegweisenden Opus noch Gültiges für die Musikbühne zu schreiben. Dabei wollten ihn die Leipziger Oper, die Dresdner Staatsoper und die Komische Oper Berlin fortwährend für ein Opernprojekt gewinnen. Nach der Münchner Aufführung des „Orchesterkonzerts“ unter Leitung von Rafael Kubelik erhielt der Komponist sogar ein Angebot vom Intendanten und Musikalischen Oberleiter der Hamburger Staatsoper, Christoph von Dohnányi. Als sie sich ein Jahr später in Berlin verabredeten, erlebte Bartel eine seiner schwersten Stunden. Einerseits fühlte er sich zur Oper hingezogen, dachte beim Komponieren auch in Opernkategorien und wurde durch Zeitgefährten bestätigt, die meinten, dass seine Musik geradezu nach der Bühne schreien würde. Andererseits war er davon überzeugt, dass „Wozzeck“ die „letzte Oper mit gleichzeitig integerer Sprache, integerem Theater und integerer Musik“ ist. Viele eindrucksvolle Werke, die folgen, gehörten entweder ins Gebiet des Sinfonischen oder sehr guter Schauspielmusik. Das Problem Oper war für Bartel zu diesem Zeitpunkt nicht lösbar: aus einem besonders heiklen Verhältnis zur Sprache, aber auch – wegen dem Umfang eines solchen Projekts – aus gesundheitlichen Gründen.

Verschlossene Türen und Wege in die Zukunft

Im Messesonderkonzert am 7. September 1967 wurde Bartels „Orchesterkonzert“ uraufgeführt, wiederum unter Václav Neumanns Leitung. Dieses Werk wirkt als das tragischste des Komponisten. Es mündet nicht wie das „Bratschenkonzert“ in einem Spannungsfeld von Versunkenheit und Trotz. Die konfliktvolle Entwicklung, die zum Inferno führt, zur Besinnung und Umkehr mahnt, schwarzen Humor und Selbstzweifel durchleidet, versinkt in fast mahlerischer Stille. Dem Werk, das zutiefst Inwendiges des Komponisten preisgibt, geht ein langer Weg voraus: Ausgelöst durch das „Streichtrio“ von 1954 erhielt Bartel von der Dresdner Staatskapelle den Auftrag, ein Werk für Bläserquintett und Orchester zu schreiben. Der Komponist begann mit der Arbeit, aber aus dem Eigenwillen des Materials entwickelte sich das erwähnt Bratschenkonzert. Danach griff Bartel den Auftrag erneut auf, dieses Mal mit dem Vorsatz, ein serenadenhaft-heiteres Stück zu schreiben. Er hat bei der Arbeit viel gelacht und nicht bemerkt, welche Bahnen der kompositorische Prozess einschlägt. Damit war ein hohes Maß an Selbstschutz verbunden. Wäre ihm die Wendung seines Werks und das zunehmende Schwarzwerden des Humors bewusst geworden, hätte er Angst bekommen.

Das erschütternde Ende des „Orchesterkonzerts“ scheint in die Nähe von Adrian Leverkühns apokalyptischem Oratorium zu rücken. Thomas Mann schreibt im „Doktor Faustus“ von einer „Klage Gottes über das Verlorengedenken der Welt“, mit der „die äußersten Akzente der Trauer erreicht“ sind und „die letzte Verzweiflung Ausdruck geworden“ ist. Der „letzte verschwebende Laut“ mündet in „Schweigen und Nacht“ und führt zugleich darüber hinaus. Als ihm nur noch die Seele nachlauscht, wandelt er den Sinn. Er steht „als ein Licht in der Nacht“. Dieses Prinzip Hoffnung, das die Sprache des Dichters verheißt, lässt uns gleichsam die Wahrheiten des „Orchesterkonzerts“ ergründen, die unter dem Schutz des Tragischen verborgen liegen, und über persönliche Wurzeln hinaus noch heute Brisanz besitzen: Da

etabliert sich ein Krieg „jeder gegen jeden“, bis es zur Katastrophe kommt. Den Kontrahenten verschlägt es, zuvor noch so selbstsicher, die Stimme. Am Ende hören alle die leise Wahrheit des Oboisten. Wir müssen wieder lernen, zu hören – zuzuhören. Viele Konflikte, die wir schüren, sind künstlich erzeugt.

Ende der sechziger Jahre drohte das schöpferische Feuer, das Bartel entfacht und mit dem „Orchesterkonzert“ zu einem entscheidenden Punkt geführt hatte, allein an den physischen Möglichkeiten des Komponierens zu versiegen. Die Festanstellung im Gewandhausorchester mit Proben, Konzerten und Reisen, nachts die Arbeit an den Partituren und zwangsläufig wenig Schlaf zehrten an den Kräften. Auch bedrückte ihn die Sorge, dass das nächste Stück wieder in die Tragik des „Orchesterkonzerts“ münden würde. Er fühlte sich wie der Kaiser im Karwendelgebirge, der sich verstiegen hatte und weder auf- noch abwärts konnte. Ihm wichtige Personen hatte Bartel nach der Aufführung oder nach Anhörung des Tonbandes weinen sehen. Da wurde ihm klar: „Das machst du nie wieder. Dann lieber Schweigen.“ Und schließlich traf ihn, wie er selbst sagt, „furchtbarer Schlag“: der Weggang Václav Neumanns nach der Niederschlagung des „Prager Frühlings“ im August 1968. Zwar brauchte der Komponist niemanden, der ihn protegierte. Doch Neumann hatte sich als Dirigent stets leidenschaftlich für Bartels Werke eingesetzt und von Anfang an geglaubt, jedes Jahr ein neues Werk von ihm uraufführen zu können.

Die Glut war in dieser Zeit vielfacher Belastungen, Zweifel, aber auch Angriffe nicht anzufachen. Abgesehen von kleineren Arbeiten und anderen Aktivitäten, auf die Bartel auswich, wuchs vorerst eine große innere Mauer, die ihn vom Komponieren fernhielt. Dass sich nach Jahren das Feuer wieder entzünden ließ, verdankte Bartel einem jungen Cellisten, der ihm ein Stück abverlangte, aber auch seinem Studienfreund Karl Suske. Suske bat für sein Abschiedskonzert als Primarius des Gewandhausquartetts im November 1993 um Freigabe von Bartels „Streichquartett“ aus dem Jahre 1953. Sie hatten dieses Stück als Studenten zusammen mit Mitja Meinel und Josef Schwab im internen Vortragsabend der Musikhochschule mit außerordentlichem Überraschungserfolg gespielt. Eine öffentliche Aufführung fand nicht statt. Bartel, der so viele lukrative Großaufträge nicht angenommen hatte, war stets gern bereit, etwas privat für Freunde zu komponieren; und Suskes Bitte wollte er erst recht nicht ungeprüft ausschlagen.

Als der Komponist dieses frühe Opus „aus einem hinteren Winkel des Abstellschrankes“ zog und in den Sommerurlaub 1993 mitnahm, entdeckte er „eine Reihe recht kecker Einfälle, die in höherem Alter ‚noch einmal haben‘ zu wollen man nicht ungestraft versucht“. Doch mussten Überlängen, Ungeschicklichkeiten und unnötige Schwierigkeiten ausgemerzt werden. Die sehr gute Resonanz der „auf die 40 Jahre verspätete Uraufführung“ ermutigte Bartel, „ein Auge zuzudrücken“ und auch Streichtrio sowie Oboenquartett in Fassung zu bringen und herauszugeben, Werke von 1954 und 1955. Der Gewinn für den Komponisten war, wie er bekennt, „eine große Spannweite zwischen junglichem Material und neugewonnenen Strukturverfahren“. So verdankt er seinem Freund Karl Suske, dass er „gewaltlos die von mir so verbissen verschlossen gehaltene Tür geöffnet und mir auf dem Weg zurück zu mir und in die Zukunft – beides in einem – geholfen hat“.

1996 und 1998 schrieb Bartel zwei Werke für den X. und XI. Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb: „Immer nur b-a-c-h für eine Geige“ und „Sonatine“ für Violoncello. Mit dem Titel „Immer nur b-a-c-h für eine Geige“ schaut der Komponist leicht ironisch auf den touristischen Bachrummel und das Phänomen Wettbewerb. Bartel gewinnt dem magischen Signet mit kompromissloser Strenge vielfältigste Verwandlungen ab. „Die zwangsläufige Symmetrie der Viertongruppe ist immer wieder durchkreuzt durch unsymmetrische Zeitgliederungen nach dem Goldenen Schnitt (Zahlenproportion von Natur- d. h. Wachstumsvorgängen, aber z. B. auch der Geometrie berühmter Konzertsäle wie des Wiener Musikvereins-Saales oder des plattgewalzten alten ‚Neuen Gewandhauses‘)“, schreibt

der Komponist. Vom Interpret werden „Geist, Temperament, Spieltechnik, Herzenswärme – im gleichen, sehr hohen Maß“ (Bartel) verlangt.

Solche Qualitäten erfordert auch die „Sonatine“, deren Titel alle in die Irre führt, die eine kleine, leicht spielbare Sonate vermuten. Das Stück ist sehr schwer! Der Komponist geht davon aus, dass der Sportsgeist von Wettbewerben technische Höchstleistungen voraussetzt, nicht ohne versteckte Hintergedanken: Denn welcher grenzenlos übersteigerte Rang gilt heute Wettbewerbserfolgen! Vorzeigbare Gewinne imponieren Agenturen, die nach Marktwerten rechnen. Sie öffnen die Tore für Karrieren. Wie voreilig werden dagegen oft Künstler abgestempelt, die Biogramme und Bewerbungen nicht mit Wettbewerbssiegen füllen können oder wollen! Die Folgen sieht Bartel in dem Verlust an Empfindsamkeit. Denn das Streben nach virtuoser Sicherheit verdrängt häufig die Risikobereitschaft zu persönlicher Mitteilung. Bartel: „Wenn die ganze Welt nur noch aus Wettbewerbssiegern besteht, droht eine emotionale Verarmung.“ Und welches Ausdrucksspektrum, welche Sensibilität verlangt die „Sonatine“, zumal bei den kargen Strukturen des Mittelsatzes, die dem Interpreten ein Höchstmaß an Leidenschaft und ehrlicher Menschlichkeit abverlangen, abseits von Wettbewerbspunkten.

Kompositorische Strenge und sensibelste Ausdruckswerte verbindet Bartel immer wieder mit hintergründigem Witz. Ein Kontrastprogramm feinsinnigster Anspielungen bieten die „Fünf Miniaturen für 12 Celli“, die der Komponist im Jahre 2000 kurzfristig auf Bitte von Schülern seines Studienfreundes Josef Schwab niederschrieb. In vier Tagen entstanden die assoziationsreichen Sätze „Gruppenunterricht“, „Arbeit“, „Ungarn“, „Kummer“ und „Fete“, die von spontanem Temperament, geistiger Durchdringung, karikierender Schärfe und weitem Herzen gleichermaßen zeugen. Der Name des bekannten Cellisten und Pädagogen ist allen Stücken präsent: als ausdrucksvolle, vielfach gewandelte Reihe aus Tonbuchstaben und speziellen Artikulationsweisen.

„Es lebe das Leben“: Joachim Näther zum Gedenken

In den neunziger Jahren erschlossen Stasi-Akten und Quellenbefunde in Moskauer Geheimarchiven ein schockierendes Kapitel der Nachkriegsgeschichte: die Gewaltverbrechen von Sowjets an deutschen Jugendlichen, die unter dem Vorwurf von Widerstand und Opposition verhaftet, gequält, gefoltert, nach Scheinprozessen in Arbeitslager deportiert oder hingerichtet wurden. Unter den 600 Hingerichteten, die als Schüler, Lehrlinge, Jungarbeiter und Studenten Unrecht und Unfreiheit angeprangert und sich gegen die drohenden Anfänge einer neuen Diktatur gerichtet hatten, befand sich auch Hans-Christian Bartels Schulkamerad Joachim Näther: als Fünfzehnjähriger Ostflüchtling und Flakhelfer, verhaftet als Abiturient am 29. März 1950 in Altenburg, verurteilt am 15. September 1950 in Weimar, erschossen am 12. Dezember 1950 in Moskau, verbrannt, rehabilitiert am 8. November 1995 in Moskau. Der Komponist schreibt:

„Mein Altenburger Mitschüler Joachim Näther, nach dem Erlebnis von Faschismus, Flucht und Krieg ein glühender Pazifist und Gegner von Diktatur und Menschenentwürdigung jeder Art, entdeckt die Literatur derer, die gegen die Diktatur geschrieben oder ihr Leben gewagt hatten (Tucholsky, Kisch, Fučík, Ossietzky, aber auch Borchert und anderer vom Krieg Gezeichneter), will auch so sein, gegen jede Unmenschlichkeit – und sieht die nächste Diktatur heraufkommen (Altenburg war russische Garnison, jede Nacht Verhaftungen auf Nimmerwiedersehen ohne Angabe von Gründen). Ihm, dem begabten werdenden Dichter, genügt es nicht mehr, gegen Diktatur nur zu dichten; hochsensibel, leiderfahren, kritischer, weitblickender als die anderen, will er nach seinen Kräften handeln; er ist nicht der Einzige, aber der Unerbittlichste. Auf mühsam in die Luft beförderten oder in gemeinsamen Aktionen nachts an Wände geklebten Flugblättern, auch über den von Schülern gebastelten Geheimsender, wendet er sich ständig an die Öffentlichkeit gegen jede neue Form von Haß,

Unmenschlichkeit, Diktatur und besonders gegen Stalin. Durch seine Mitgliedschaft in der LDP sucht er aktive Teilnahme am politischen Leben, zunehmend enttäuscht und schließlich bis zum Zynismus verbittert. Im Unterricht zeigt er die sorgsam studierte Verfassung der DDR vor mit dem Vermerk: ‚Was nicht rot angestrichen ist, wird tatsächlich eingehalten.‘ Das Büchlein ist sehr rot, der Lehrer in hohen Nöten.

Reges politisch-geistiges Leben in der Abiturklasse. Ein ‚Kuliweb‘ (Kunst- und Literaturwettbewerb) ist für April oder Mai geplant. Viele bringen mir ihre Texte zum Vertonen, Nätthers Arbeiten ragen heraus. Es sind Gedichte und Prosa, zur Zeit seiner Verhaftung in meiner Hand und außer einem Paßbild und dem Manuskript über Heinrich Heine das einige Lebenszeugnis, dessen voller Wert mir erst bewußt wurde, als ... nach intensiven Recherchen damaliger Schüler erste Nachrichten über Hinrichtungen durchkamen und ich um meine Vertonungen als Beitrag zu einer Näther-Gedenkschrift gebeten wurde.

Die Abiturklasse wurde fast täglich kleiner – mir entging das, ich war in die Aktivitäten um Näther nicht eingeweiht und überhaupt am Schulleben nur lose beteiligt (gelegentlich komponierte ich während des Unterrichts unter der Bank). Die ‚Kuliweb‘-Veranstaltung jedenfalls fiel ohne Begründung aus. Den Song nach Nätthers bitterem Text gegen die Negerdiskriminierung probten wir schon – er hat ihn noch gesehen und meinte nur: ‚Viel Noten.‘ – Lastendes Schweigen über der Schule ... Ziemlich genau zum Zeitpunkt von Nätthers Hinrichtung begann ich die Vertonung der heute zu hörenden Gedichte, selbst noch Schüler. Ausgerechnet zu diesem Zeitpunkt, ohne Anlaß? – So sieht Zufall nicht aus!“ (Zitiert nach dem Beiheft zur CD-Produktion, siehe CD-Tipp).

Nätthers Gedichte „Das Jahr 45“, „Aufbau“ und „Der Denunziant“, die Bartel 1950 vertont hat, vermitteln in frappierender Weise ein Spiegelbild der Nachkriegsentwicklung zwischen Trauerarbeit und Hoffnung, neuen Idealen und neuer Ungerechtigkeit. Nicht die bitteren Wahrheiten, die sein Mitschüler in Poesie fasst, bilden für Bartel das wertvollste Vermächtnis, sondern – wie er bekennt – „seine (mir damals aus dem Herzen gesprochenen) frühen dichterischen Zeugnisse von Zukunftsbejahung und Lebensmut – jawohl, trotz kritischen Blicks Bejahung und Lebensmut! Nicht angenommen, nicht von den Zeitläuften, nicht von den Regierenden; verunsichert, gequält, ermordet, die Asche in alle Winde!“ Für Bartel, der als Schüler Kriegsende und Neubeginn durchlebt at, besitzt das Prinzip Hoffnung in Nätthers Botschaft ganz besondere Bedeutung: „Es lebe das Leben! Wir haben Mut, weil wir an Deutschland noch glauben!“ Nichts ist nach Nationalsozialismus und Krieg wie vorher. Die Geschehnisse lassen sich nicht tilgen, auch nach Jahrzehnten nicht, schon gar nicht durch verhängnisvolles Vergleichen mit anderen Verbrechen gegen Menschlichkeit. „Es gibt eine wundersame Heilkraft der Natur, doch gibt es keine Heilkräfte der Geschichte“, schreit der Literaturwissenschaftler Hans Mayer: „Es heißt zwar: ‚Darüber muß Gras wachsen‘, allein unter dem Gras liegen nach wie vor die Toten.“ Verantwortung schließt neben Trauerarbeit die Pflicht zum Weiterleben ein.

Auch nach mehr als einem halben Jahrhundert haben die Texte Nätthers nichts an Brisanz verloren. Bis zum heutigen Tag ist die Sehnsucht nach einem respektvollen Zusammenleben auf der Erde, das auch die Erkenntnis gestattet, dass Kriege keine Probleme bewältigen können, nicht eingelöst. Neben der für Bartel so bezeichnenden Selbstkritik gegenüber seinen Kompositionen war es vor allem Verantwortungsbewusstsein, dass die Lieder nach Näther-Texten bis in die neunziger Jahre unaufgeführt geblieben sind: Sie mussten vor Missbrauch geschützt werden. Denn die ehrliche Zuversicht für ein Land, für das Näther in jungen Jahren sein Leben geopfert hat, wäre von vielen zur ideologischen Phrase unfunktioniert worden. Das hätte – nach der Hinrichtung des Autors – auch sein Vermächtnis getötet.

Die beiden Lieder „Das Jahr 45“ und „Aufbau“ ließ Bartel in seinen frühen Vertonungen gelten. Der dritte Text – „Der Denunziant“ –, der wohl brisanteste, ohne den die beiden anderen Lieder unvollständig sind, war für Bartel in der ursprünglichen Version unbrauchbar. „Das Leben lehrt uns“, äußert der Komponist, „daß man ‚Denunziant‘ nicht musizieren kann.

Ich war ratlos und durfte doch diesen Text nicht weglassen; das jugendliche ‚Ja‘ der beiden anderen Lieder (bitte, versucht es nachzuvollziehen, es war das Beste in unserem Leben!) wäre unwahr ohne dies bittere Ende – von Achim voraus ‚gewußt‘ – er wurde denunziert!“ Drei Versuche einer Neuvertonung verwarf Bartel. Ein anregendes, Mut machendes Gespräch mit dem Dirigenten Rolf Reuter war dann der Auslöser, „in Minuten, ohne Bewußtsein oder gar Wissen ums Ergebnis im quasi-Stenogramm eine Version zu Papier“ zu bringen, die der Komponist später nur auszunotieren brauchte. In melodramatischer Diktion entstand „ein monologisierendes Psychogramm des Denunzianten, der aus tiefstem Unterbewusstsein, wie in Trance stockend, stammelnd verrät, wie er sich sieht“ (Bartel). Die Musik, die dem Komponisten völlig neue Ausdrucksbereiche erschließt, macht ihm die Problematik der Textaussagen erst in ihrer Vielschichtigkeit bewusst: Die Schuldfrage am Ende bleibt offen, ohne dass sie verdrängt wird:

Der Denunziant

*Schmutziger als Kot,
Giftiger als Schlangen,
Grausamer als Tyrannen.
Familien zerrei ich –
Menschen morde ich –
Liebenden trufle ich Haß ein –
Ein Satan – und doch ein Mensch!
Ein Mensch?*

(Joachim Nther)

Zukunft

Wie eng Bartel nach Jahrzehnten die Verbindung zu seinem Schulfreund Nther empfindet, drückt sich in dem Bekenntnis aus: „Ich neige mich vor Achim Nther, dem politisch Wachen, durch Leid Frhreifen, mit seiner kritischen Intelligenz, seiner großen überforderten und schließlich zerbrochenen Sensibilität, dem aus Enttäuschung bitter, bisweilen wohl auch zynisch Gewordenen, dem jede (nicht nur östliche) Inhumanität unannehmbar war und noch heute wäre, der dem ihm nahegelegten Gnadengesuch ‚an den Genossen Stalin‘ hohnlachend den Tod vorzog – neige mich vor ihm und allen anderen Unbeugsamen, Unbelgbaren, den einzig möglichen Trägern von Zukunft.“

Zukunft schließt Verantwortung ein. Und Verantwortung beginnt bei jedem Menschen selbst. Längst ist eine Wertediskussion überfällig, die nicht den Vorteil des zivilisierten Menschen in den Mittelpunkt rückt. Der Mensch ist nicht der Mittelpunkt des Kosmos. Die entscheidende Frage, die seine Existenz künftig mehr denn je bestimmen muss, berührt allein die Überlebenschancen unseres Planeten. Damit ist ein Prinzip Hoffnung verknüpft, das Bartel auch in seinen neuen Werken immer wieder veranlasst, das Licht zu suchen. Gerade darum geht es in dem von Alexander Paley 2000 uraufgeführten Klavierstück „David und Goliath“: David, der fröhliche Sieger. Dieser Jubel wird in der Orchesterfassung leichter verständlich sein, die Herbert Blomstedt noch während seiner Amtszeit als Gewandhauskapellmeister uraufführen will. – In der nächsten oder übernächsten Saison soll Bartels Violinkonzert, das Thomas Zehetmair in Auftrag gegeben hat und an dem der Komponist gegenwärtig arbeitet, mit dem Deutschen Sinfonieorchester Berlin seine Premiere erleben.

Unmittelbar bevor steht die Motette der Thomaner am 22. und 23. November, in der erstmals Bartels „Laudato si, mi Signore“ erklingt. Mit diesen Vertonungen von Strophen aus dem Sonnengesang des Heiligen Franz von Assisi findet Bartels Auseinandersetzung mit der

Sprache eine neue Qualität: Aus den „Murmellauten“ betender Mönche heraus entwickelt sich ein vielschichtiger, kontrastvoller Organismus, der an die Grenzen der stimmlichen Ausdrucksfähigkeit führt, jedoch niemals die natürlichen Gesetze des wohl verletzbarsten Instruments missachtet. In ergreifender Weise erlangt der jahrhundertalte Text Aktualität und ist zugleich tief mit Bartels Lebensweg verwurzelt: der Suche nach dem Licht.

Thomas Schinköth

Hans-Christian Bartel danke ich herzlich für viele Stunden intensiver Gespräche über Welt, Menschlichkeit und Musik. Ohne seine Anregungen hätte dieser Beitrag niemals entstehen können. (veröffentlicht in „Triangel“, Zeitschrift des mdr-figaro, ehemals mdr-kultur 11/2002)

CD-Tipps:

- Hans-Christian Bartel: Kammermusik und Lieder (Streichtrio 1954/97; „Immer nur b-a-c-h für eine Geige“ 1996; Drei Lieder nach Texten von Joachim Näther 1950/51 und 1997; Quartett für Oboe, Violine, Viola und Violoncello 1955/97; Konzertstück für Violoncello und Klavier 1988; Variationen für Streichquartett 1953/93. Interpreten: Tomas Möwes, Yuka Kobayashi, Thomas Hipper, Karl Suske, Miho Tomiyasu, Hans-Christian Bartel, Christian Giger). AM 91197
- Hans-Christian Bartel: Sonatine; Konzertstück für Cello und Klavier (Interpreten: Christian Giger, Yuka Kobayashi). AM GK CD 01
- Das Leipziger Gewandhausorchester spielt Werke von Hans-Christian Bartel (Konzert für kleines Orchester und Solobratsche – Dirigent: Jörg-Peter Weigle, Solist Hans-Christian Bartel; Konzert für Orchester – Dirigent: Marek Janowski; Konzertstück für Violoncello und Kammerorchester – Dirigent: Rolf Reuter, Solist. Jürnjakob Timm). ITM 950025

Zusätzlich zu diesem Beitrag empfehle ich sehr den überaus anregenden Aufsatz von Christiane Sporn: „Das Unbotmäßige dieser Musik hat mir am meisten imponiert“ [...] Einige Betrachtungen zu Leben und Werken Hans-Christian Bartels. Er ist veröffentlicht im GewandhausMagazin Nr. 56, Herbst 2007, S. 24–27.