STEFAN SCHMIDL

Interpretierte Welt
(Musikgeschichte des Weltkriegs)

20. August 2014

Festspiel-Dialoge 2014

© Copyright Stefan Schmidl, Wien

Anmerkungen zur Musikgeschichte des Ersten Weltkriegs

Salzburger Festspieldialoge 2014

Stefan Schmidl
(Österreichische Akademie der Wissenschaften, Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen)

Es ist erstaunlich, wie wenig Musik, die auf den Ersten Weltkrieg Bezug genommen hat, heute allgemein bekannt ist, geschweige denn im dauernden oder speziellen Konzertbetrieb gespielt wird. Viel war zwar, vor allem in diesem Gedenkjahr, von den Kriegs-Auswirkungen auf die Biographien von Künstlern und Komponisten die Rede, Musik selbst allerdings wurde dabei jedoch kaum berücksichtigt. Abgesehen von einigen kleineren, kaum komparatistischen Aufsätzen zu Einzelaspekten, existiert bis heute tatsächlich nur eine Monographie, die sich ausschließlich mit der Musikgeschichte und darin eingehender mit Kompositionen des Ersten Weltkriegs auseinandersetzt.[1] Diese Vernachlässigung ist mehrfach frappant: Erstens allein schon wegen der Fülle des auf uns gekommenen Materials. Zweitens aufgrund der historischen Aussagekraft dieses Materials: Vor dem Hintergrund, dass erst jüngst von so renommierten Forschern wie Sven Oliver Müller und Jürgen Osterhammel auf die eminente Bedeutung von historischer Musik als Quelle für die Geschichts- und Mentalitätswissenschaft hingewiesen wurde,[2] erscheint die Missachtung kompositorischer Artefakte des Weltkriegs umso unerklärlicher.

Sich mit Musik zu beschäftigen, die während und nach der »Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts« komponiert wurde, besitzt aber auch deswegen Relevanz, weil hier sehr anschaulich vorgeführt werden kann, wie Musik Wahrnehmungskonventionen, Weltbilder entstehen lässt und sie immer wieder re-präsentiert, intensivierend »wiederpräsentmacht«, oder kurz ausgedrückt: wie sie Ideologie affektiv vermittelt. In ihrer Qualität des Anschaulichmachens, des Bereitstellens von assoziativen, klanglichen Vorstellungsgrundlagen, die auf Ideologien, aber auch auf Phänomene rekurrieren, die sich – wie der Weltkrieg – einer schnellen Abgleichung mit geltenden Weltbilden entziehen und daher umso dringlicher nach Interpretation verlangen, in dieser Qualität darf Musik also als ein durchaus primäres Medium gelten. Im Folgenden soll daher der Erste Weltkrieg in Hinsicht auf die unter seinem unmittelbaren Einfluss und in Reaktion auf ihn geschriebene Musik von Interesse sein, und das anhand der drei Kategorien Repräsentation, Sensation und Trauma, Sieg, Niederlage und Erinnerung.

1. Repräsentation

Der Erste Weltkrieg war der erste Krieg, zu dessen Propagierung konsequent alle verfügbaren Medien herangezogen wurden, er war der erste massenmedial geführte Globalkrieg. Daher ist es wenig überraschend, dass sich beinahe alle, darunter auch die rezentesten musikwissenschaftlichen Arbeiten[3] genau auf diesem Aspekt des Agitatorisch-Propagandistisch beziehen. Und das ist auch gerechtfertigt, da die Praxis dessen, das „geistige Mobilisierung“

[1] Glenn Watkins, *Proof Through the Night. Music and the Great War.* Berkely, Los Angeles, London 2003.

[2] Sven Oliver Müller, Jürgen Osterhammel: Geschichtswissenschaft und Musik, in: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft. 38/2012, Heft 1, S. 5-20.

[3] Zuletzt: Thomas Leibnitz, »Die Musen schiegen nicht. Zur Rolle der Musik in Österreich während des Ersten Weltkrieges«, in: Manfried Rauchensteiner (Hg.*), An meine Völker. Der Erste Weltkrieg 1914-1918.* Wien 2014, S. 62-67; Frank Böhme, »Die auditive Mobilsierung. Musik und Propaganda«, in: Sabine Schulz, Leonie Beiersdorf, Dennis Conrad (Hg.), *Krieg und Propaganda 14/18.* München 2014, S. 32-39.

genannt wurde, besonders Musik betraf. In der Betrachtung dieser kompositorischen Appelle sollte man sich aber auch vergegenwärtigen, an welch eigentümlichen Stadium der Repräsentationsgeschichte sie stattfanden: Hatte herrscherliche Repräsentation in Folge der Französischen Revolution und durch mehrere Krisen der Monarchie im weiteren 19. und frühen 20. Jahrhundert weitgehend an Bedeutung verloren,[4] so erlebte diese Form seit 1914 in den noch bestehenden Monarchien Europas eine Wiederbelebung und paradoxe Verschmelzung mit der Idee des Nationalen, jener bürgerlichen Ideologie, die das monarchische Prinzip ja im Grunde verdrängt hat. Die Verschmelzung zeigt sich in den kompositorischen Inszenierungen musikalischer Embleme, die jeweils »Nation« oder »Dynastie« konnotierten, nun aber, unter wechselseitigem Eigenschaftentransfer, synonymen Einsatz fanden. So wurde die »Gottgebenheit«, »himmlische« Legitimation, die ursprünglich dem Monarchischen attestiert wurde, auch dem Nationalen eingeschrieben. Ablesen lässt sich das vorzugsweise am Instrument, durch das National-Embleme erklangen, die Orgel. Max Reger wollte in seiner kunstvollen kontrapunktischen Bearbeitung des *Deutschlandlieds* als finale Siegesverheissung seiner *Sieben Orgelstücke* (1916) diese Vorstellung ebenso vermitteln wie Julius Bittner in seiner symphonischen Dichtung *Vaterland* (1915), in der er den Choral *Ein' feste Burg ist unser Gott,* ausgeführt von einer Orgel, erscheinen lässt. Letzteres Beispiel ist insofern außergewöhnlich, als dieser Choral sonst Symbol des protestantischen Deutschland war[5] und als solches von Igor Strawinski[6] und von Claude Debussy[7] als »feindliches« Symbol, als musikalisches Gleichnis des aggressiven deutschen Einfalls in Belgien und Nordfrankreichs eingesetzt wurde. Bittner setzte den Choral dagegen als Symbol des himmlischen Beistandes für Österreich-Ungarn ein.

Vorrangigstes klangliches Emblem der Agitation für Österreich war jedoch die sog. *Volkshymne* Joseph Haydn. Als propagandistisches Mittel ersten kommunikativen Ranges erlebte die Hymne im Ersten Weltkrieg intensivsten Einsatz, am spektakulärsten vielleicht in der großen Orchesterouvertüre *Aus ernster Zeit* (1914) des Mahler-Rivalen und Nachfolgers Felix von Weingartner.[8] Wieder der Orgel anvertraut, bildet sie in diesem Werk die Apotheose, verzahnt mit dem *Heil Dir im Siegerkranz,* gemäß Franz-Josephs Motto *Viribus unitis*, das, wie auf visuellem Gebiet,[9] auch auf die »Waffenbrüderschaft« mit dem Deutschen Reich bezogen wurde. Ein Kunstgriff in der klanglichen Symbolisierung der Doppelmonarchie gelang außerdem Franz Lehár 1915 mit der Verschränkung des *Radetzky-Marsches* und des *Rákóczi-induló* (Rákóczi-Marsches) in der Tondichtung *Fieber*,[10] in der die zwei nationalen Embleme den typischen enthusiastischen Aufbruch junger Soldaten in den Krieg begleiten.

Die Verwendung all diese Embleme zeigt, dass in Kompositionen, die Habsburg bzw. Österreich-Ungarn repräsentierten, etablierte Muster dynamisiert, aber nicht alterniert wurden – aus offensichtlichen Gründen: denn die Suggestion von Kontinuität ist von der Ähnlichkeit von Formen abhängig. Erst mit dem Regierungsantritt Kaiser Karls und Kaiserin Zitas im November 1916 sind aber zumindest ansatzweise Versuche festzustellen, zu neuen

---

[4] Christina Schröer, »Spektakel des Umbruchs. Politische Inszenierungen in der Französischen Revolution zwischen Tradition und Moderne«, in: Barbara Stollberg-Rilinger, Matthias Puhle, Jutta Götzmann, Gerd Althoff (Hg.), *Spektakel der Macht. Rituale im alten Europa 800-1800.* Darmstadt [2]2009, S. 217.

[5] Janelle Suzanne Ragno, *The Lutheran Hymn "Ein' feste Burg" in Claude Debussy's Cello Sonata (1915): Motivic Variation and Structure* (Doctoral Thesis: University of Texas at Austin 2005), S. 31.

[6] In *L'Histoire du soldat,* 1917.

[7] Im Klavierzyklus *En blanc et noir,* 1915.

[8] Simon Obert, »Komponieren im Krieg. Felix Weingartners Ouvertüre «Aus ernster Zeit»«, in: Simon Obert, Matthias Schmidt (Hg.), *Im Mass der Moderne. Felix Weingartner – Dirigent, Komponist, Autor, Reisender*, Basel 2009, S. 187-216

[9] Werner Telesko, *Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts,* Wien, Köln, Weimar 2007, S. 50–252.

[10] Stefan Frey, *„Was sagt ihr zu diesem Erfolg." Franz Lehár und die Unterhaltungsmusik im 20. Jahrhundert,* Frankfurt/M. 1999, S.180-181.

Repräsentationsformen zu gelangen: Der Wechsel auf dem Kaiserthron wird als allgemeiner Generationswechsel hin zu einem »Jung-Österreich« in Aussicht gestellt und zum Beispiel Kronprinz Otto im *Kaiserprinzchen* von Robert Stolz und Arthur Rebner (1917) als »Jung Öst'rreichs Morgenrot«[11] apostrophiert. Auch in Erich Wolfgang Korngolds *Kaiserin Zita Hymne* (1917; Verse von Baronin Hedda von Skoda) taucht das Bild der neuen österreichischen Generation unter Habsburg auf (»Jung Österreich tritt vor/ Und sing im frommen Chor«).[12] Von jung-habsburgischer Herrschaft spricht darüber hinaus »Du sollst der Kaiser meiner Seele sein« aus der Operette *Der Favorit* (November 1916; Text von Fritz Grünbaum und Wilhelm Sterk; Musik: Robert Stolz). Die von einer leidenschaftlichen Violinkantilene umschlungene Lyrik manövriert dabei erratisch zwischen Begeisterung am sprachlichen Ausdrucksrepertoire des Imperialen und Subversion: »Ich weiß ein Land, das ohne Schranken,/ ich weiß ein Reich, worin sich ranken/ wohl tausend zärtliche Gedanken/um meiner Liebe Rosenpfad./ Das ist das Land, worin ich lebe,/ das ist das Reich, das ich dir gebe,/ auf dessen Thron ich dich nun hebe, / ist meines Herzens freier Staat«[13].
Bezeichnend erscheint auch die theatralische Repräsentation des Hauses Habsburg im Ersten Weltkrieg, die sich vor allem auf den Mythos Maria Theresias konzertrierte: Bruno Granichstaedtens *Auf Befehl der Kaiserin*, ein »Operetten-Idyll aus alten gemütlichen Tagen« (1915), und Leo Falls *Die Kaiserin* (1915, in Österreich seit 1916 unter dem Titel *Fürstenliebe* gegeben) präsentierten die Herrscherin gemäß dieser Intentionen. In der *Kaiserin* findet sich außerdem das (jetzt anti-serbisch aufgeladene) *Prinz Eugen-Lied,* von Franz Stephan von Lothringen angestimmt, der dadurch seinen militärischen Erfolg auf eine wirkende Ahnherrschaft des Prinzen zurückführt: Eine propagandistische Idee, die auch auf bildlichem Gebiet eine große Rolle spielte.[14] Nicht zuletzt war es der hier und anderenorts inszenierte Kult Maria Theresias,[15] der im vorletzten Kriegsjahr Hugo von Hofmannsthal eine prägende Verbindung von habsburgischem Mythos und dem Mythos des »Musiklandes Österreich« artikulieren ließ: »Das theresianische Weltwesen war irdisch und naiv und voller Frömmigkeit. Es war voll Mut zur Ordnung und Natur und voll Erhebung zu Gott. Es war naturnahe und, wo es stolz war, voll echtem Stolz ohne Steifheit und Härte. Haydn, Gluck und Mozart sind sein unvergänglicher Geist gewordener Gehalt.«[16] Die Nachhaltigkeit des Hofmannsthal'schen Österreich-Entwurfes aus dem Ersten Weltkrieg muss an diesem Ort nicht näher ausgeführt werden. Angemerkt werden soll aber, zu welch radikaler Form er bisweilen interpretiert wurde, nicht nur im Ersten Weltkrieg, sondern selbst nach der Katastrophe des Zweiten. 1951 formulierte beispielsweise der ehemals so einflussreiche Joseph Marx: »Wen solche Lehrer (W. A. Mozart; Anm. St. S.) nicht erfreuen, verdienet nicht, ein Mensch zu sein; und erst recht nicht ein Österreicher.«[17]

2. Das Neue und der Krieg: Sensation und Trauma

---

[11] *Das Kaiserprinzchen.* Verse von Arthur Rebner, Musik von Robert Stolz, Wien 1917.

[12] *Kaiserin Zita Hymne*. Verse von Baronin Hedda von Skoda, Musik von Erich Wolfgang Korngold, Wien 1917.

[13] *Du sollst der Kaiser meiner Seele sein*. Lied aus der Operette *Der Favorit* von Fritz Grünbaum und Wilhelm Sterk. Musik von Robert Stolz, München, Berlin 1916.

[14] Stefan Schmidl, »Interpretierte Welt. Aspekte einer Musikgeschichte des Ersten Weltkriegs«, in: *Musikološki zbornik - Musicological Annual,* University of Ljubljana, vol XLIX (2013), S. 69.

[15] Siehe dazu: Werner Telesko, *Maria Theresia. Ein europäischer Mythos*. Wien, Köln, Weimar, 2012, S. 177-186.

[16] Hugo von Hofmannstahl, »Maria Theresia. Zur zweihundersten Wiederkehr ihres Geburtstages« (1917), in: Hugo von Hofmannstahl, *Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte.* Stuttgart 2000, S. 176.

[17] Joseph Marx am 25. März 1951, zit. in: Erik Werba, „Joseph Marx. Zum 70. Geburtstag", Beilage zur *Wiener Zeitung* [1952], S. 12 [ÖNB Sep. 672-c. S].

Am 2. August 1914 ließ der heute mythisierte portugiesische Dichter Fernando Pessoa sein damaliges Heteronym Álvaro de Campos eine *Kriegsode* schreiben: »Hörner in der Nacht, verhallend … O Geheimnis,/das dort draußen entsteht, in Europa, im Reich …/Gemenge unterschiedlichster feindlicher Rassen, heftiger/aufeinanderprallend als ihre Heere und Geschwader, (….) Hörner des Entsetzens schaurig und kalt in der Nacht …«[18] Pessoa, der zu dieser Zeit durchaus noch dem maschinen-begeisterten Futurismus nahestand, konnte zu diesem Zeitpunkt nicht ahnen, welche fatalen Konsequenzen die Technisierung dieses fünf Tage zuvor ausgebrochenen Krieges in Kürze zeitigen würde. Er hätte dann vermutlich kaum die immer noch »romantische« Metapher des durch die Nacht der Unsicherheit hallenden Hornes gewählt.

In der Tat stellte sich vor dem Hintergrund der Ausmaße und der Folgen des Ersten Weltkriegs zum ersten Mal im 20. Jahrhundert die Frage, welche künstlerischen Ausdrucksformen und -normen den schrecklichen Phänomenen ihrer Zeit angemessen seien. Aussagen wie jene des Wiener Musikwissenschaftlers Guido Adler, der 1915 in seiner Schrif*t Tonkunst und Weltkrieg* prognostizierte, dass »von der aktuellen Kriegskunst (…) keine tiefgreifende Einwirkung auf den Musikstil unserer Zeit«[19] zu erwarten seien, verkannten den tatsächlichen Einfluss des Weltkrieges auf die kompositorische Produktion dieser Jahre. Der Krieg war nämlich nicht nur in seinen Anblicken erschütternd, sondern gleichermaßen akustisch. Geräusche und Klänge des technisierten Krieges wirkten ebenso traumatisierend wie der Rhythmus, mit dem diese Phänomene auftraten. So folgte im Stellungskrieg zermürbendem, teilweisen mehrtägigem Dauerbeschuss modernster Geschütze buchstäbliche Totenstille, Agonie. Das Zusammenspiel dieser Einwirkungen, von verstörendem Klang und zerstörtem Raum, erzeugte Irritationen, denen sich nicht entzogen werden konnte. Die Klangwelt der Schlachtfelder musste deswegen auch Komponisten beschäftigen und über die musikalische Darstellbarkeit des Krieges reflektieren lassen. Dabei ist es aufschlussreich zu erinnern, dass die Stilmittel, die bald vielfach zur klanglichen Repräsentation des Krieges herangezogen wurden, bereits deutlich vor 1914 erarbeitet worden waren: von Igor Strawinski in Paris, von Aleksandar Skrjabin und Arthur Lourié im zaristischen Russland, von Rued Langgaard in Dänemark, von Luís de Freitas Branco in Portugal, von Arnold Schönberg in Österreich-Ungarn, von Francesco Balilla Pratella und Luigi Russolo in Italien. Diese provozierenden, durchaus aus dem Geist der Dekadenz geborenen Experimente dieser Komponisten boten sich an, um das bis dato Unfassbare musikalisch entsprechend expressiv vorzustellen. Es ist demnach weniger von einem „Einbruch des Krieges *in* die künstlerische Form“[20] (Hervorhebung St. S.) zu sprechen, als von einer Semantisierung, einer Sinngebung modernistischer Stile *durch* den Krieg: Die Moderne wurde im Weltkrieg zur Darstellungstechnik.

Die Anwendung avantgardistischer Modi zum Zweck, den Krieg klanglich auszudrücken, setzte bereits 1915 ein: Im Jahr, in dem Italien auf Seiten der Alliierten in den Krieg eintrat, schrieb Alfredo Casella, sichtlich beeindruckt von der erschreckenden Akustik der neuen Kampfmaschinerien, eine Folge von *Pagine di Guerra* (Kriegsbildern) für Klavier zu vier Händen, die er später auch orchestrierte. Nach Art von Wochenschauberichten, übertitelte er die Sätze seiner Suite nach verschiedenen Kriegsschauplätzen. Ausnehmend prägnant ist der Eröffnungssatz *Nel Belgio: sfilata di artiglieria pesante tedesca* (In Belgien: Vorbeimarsch schwerer deutscher Artillerie), der sich auf die deutsche Eroberung fast ganz Belgiens bezog, im Zuge derer sich zum ersten Mal die Wucht und die Auswirkungen moderner Geschütze gezeigt hatte: Besonders in der Belagerung von Lüttich und der Beschießung von Antwerpen

---

[18] Fernando Pessoa, *Álvaro de Campos.* Poesie und Prosa, Frankfurt am Main [2]2014, S. 83.

[19] Guido Adler, *Tonkunst und Weltkrieg.* Separat-Abdruck aus „Kriegs-Almanach“ 1914-1916. Wien 1915, S. 5.

[20] Alexander Honold, „Der Einbruch des Krieges in die künstlerische Form“, in: Niels Werber, Stefan Kaufmann, Lars Koch (Hg.), *Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch.* Stuttgart, Weimar 2014, S. 448-494.

war der deutschen Artillerie eine Schlüsselrolle zugekommen, deren verheerende Ergebnisse von der Presse aller Kriegsparteien ausgiebig kolportiert wurden. Das in Belgien so fatal in auftretende, anscheinend unaufhaltsame Rollen und Dröhnen der deutschen Kriegstechnik übersetzte Casella in eine Musik, die ebenso unaufhaltsam ablief. Die dissonante Motorik des Satzes, ein pausenloses Ostinato, stellte eine Reaktion auf die international vielfach verurteilte deutsche Okkupation Belgiens dar, in Casellas Werk schwang aber gleichzeitig noch die Begeisterung am Materialkrieg mit, die für die Bewegung der italienischen Futuristen so bezeichnend war. Auch in Casellas ein Jahr später entstandener *Elegia eroica* ist kaum eindeutig zu klären, ob sich der Komponist seinem Gegenstand sensationalistisch oder ergriffen nähert. In das Ende dieses Orchesterwerkes (gewidmet »alla memoria di un soldato morto in guerra«) komponierte er »con infinita dolcezza e poesia di sonorità« den antihabsburgischen Risorgimento-Gesang und späteren Nationalhymnus, den *Canto degli Italiani (Fratelli d'Italia),* der hier im 2/4-Takt über drei- und vierfach geteilten Streichern im 6/8-Takt erscheint. Die von Strawinskis *Sacre du printemps* beeinflusste Polyrhythmik und Polyharmonik der Passage erhebt das Emblem zum stilisiert-fernen Trompetenruf über dem Schlachtfeld, ist gleichzeitig aufgewühlte Trauermusik, nationalromantische Vision und musikalischer Ausdruck des Raumbewusstseins reaktionärer Moderne, die sich an der Erfahrung des Weltkriegs entzündet. Die Ambivalenz findet sich selbst noch in der programmatischen 3. Symphonie (*A Guerra/*Der Krieg) des nachmaligen brasilianischen Nationalkomponisten Heitor Villa-Lobos, die 1919 uraufgeführt wurde[21] und die zweijährige Beteiligung Brasiliens am Ersten Weltkrieg glorifizieren sollte – eine Beteiligung, die sich jedoch hauptsächlich auf die Sicherung des Atlantiks beschränkte. Im Schlusssatz des Werkes (*A Batalha/*Die Schlacht) imitieren immens laute irreguläre Rhythmen der Pauken und des Beckens das charakteristische Geschütz- und Artilleriefeuer des Weltkriegs, erst allmählich werden »dahinter« Zitate der brasilianischen *Hino Nacional* und der *Marseillaise* erkennbar und können schließlich »siegen«.

Im Gegensatz zur Akustik des Schießens ist der Wechsel von Stille und tödlicher Aktion kaum verarbeitet worden. Nur der junge Gian Francesco Malipiero bannte in den *Pause del silenzio I* (1917) diese Erfahrung. Seine »Unterbrechungen der Stille« sind ein Kaleidoskop schnell wechselnder, entgegen stehender Stimmungsbilder, die nach Malipieros eigener Aussage vom Pastoralen ins Tänzerische, vom Elegischen in Ausbrüche »gewalttätiger Rhythmen« übergehen.[22] Monotonem und Lyrischem folgt in diesem Stück wie in der Realität des Krieges ein »Zuviel« des Akustischen: Kampfsignale, Geräuschkaskaden, Klangirisionen.

Abseits solcher radikalen Stilisierungen erwies sich die reale Hörwelt des technisierten Krieges in Musik, aber auch in anderen Medien wie dem späteren Tonfilm als kaum repräsentierbar.[23] Der Rückgriff vieler Komponisten auf »traditionelle« akustische Kriegsklangfarben wie Trompete und Trommel zur Symbolisierung des Krieges verwundert daher nicht, zumal Trommeln nicht nur den Akt soldatischen Marschierens, sondern auch das Maschinelle des Sterbens im Krieg klanglich symbolisieren konnte. In Walt Whitmans Gedicht aus dem Amerikanischen Bürgerkrieg *Beat! Beat! Drums!* fanden Komponisten eine expressive Vorformulierung: »Beat! beat! drums! - blow! bugles! blow!/ Through the windows - through doors - burst like a ruthless force« (in der deutschen Übersetzung: »Schlagt! Schlagt! Trommeln!/Blast, blast, Hörner!/Durch Fenster brecht und Türen/mit unbarmherziger Gewalt«). Auf den Weltkrieg bezogen, wurde Whitmans Gedicht zumindest dreimal vertont, von Paul Hindemith, von Ralph Vaughan Williams und von Othmar

---

[21] Manuel Negwer, *Villa-Lobos. Der Aufbruch der brasilianischen Musik,* Mainz 2008, S. 87-88.

[22] John C. G. Waterhouse, *Gian Francesco Malipiero. The Life, Time and Music of a Wayward Genius 1882-1973,* Amsterdam 1999, S. 119.

[23] Corinna Müller, »Akustik des Krieges. Der Erste Weltkrieg als akustisches Ereignis im frühen Tonfilm«, in: Rainer Rother, Karin Herbst-Meßlinger (Hg.), *Der Erste Weltkrieg im Film*, München 2009, S. 103.

Schoeck. Herausragend ist aber Schoecks Version *Trommelschläge* (1915), nach eigenem Bekunden sein „erstes Stück moderner Musik".[24] Hier wurde der Krieg expressiv durch einen Rhythmus metaphorisiert, der sich nicht steigert, der ins Leere läuft. Obwohl als Schweizer Staatsbürger nicht unmittelbarer Kriegserfahrung ausgesetzt, hinterließ Schoeck damit eine markante musikalische Kontemplation über den Weltkrieg.

Angesichts der Expressivität der eben erörterten Werke wirken die Beiträge damals arrivierter Komponisten erstaunlich unerschüttert. Sicherlich, sie gehörten nicht der unmittelbar physisch betroffenen Generation an und konnten daher schwer die Realität der Schlachtfelder nachvollziehen. Dennoch ist ihr Festhalten am »Romantischen« des Krieges heute nur mehr schwer verständlich: Wenn etwa Hans Pfitzner in seinen Großadmiral von Tirpitz gewidmeten *Zwei deutschen Gesängen* (1916)[25] von einem toten Kriegstrompeter illustrativ nur dessen im Wind verwehendes Signal bestehen ließ oder Richard Strauss im *Lied der Frauen* (1918) männlichen Heldentod und weibliche Schicksalsergebenheit mit allen Mitteln betörender Spätromantik pries, so erscheint das geradezu zynisch. Kaum aber weniger problematisch ist ein Werk wie Vincent d'Indy's 1916 bis 1918 verfasste *Sinfonia Brevis de Bello Gallico,* die den Kriegschauplatz der Marne-Schlachten zum Anlass einer »heiteren« neoklassizistischen Symphonie nimmt.[26]

D'Indy's Bezugnahme auf die Marne bezeichnet indes einen wichtigen Topos in der Musik des Ersten Weltkriegs: jenen der Landschaft – ein Topos, angeregt von der unvorstellbaren Verwüstung und Deformation europäischer Landstriche, allen voran Flanderns. Das diesbezüglich vielleicht eigentümlichste Werk ist die 1922 erstaufgeführte *Pastoral Symphony* von Ralph Vaughan Williams, die auf Eindrücke zurückgehen, die der Komponisten in Nordfrankreich empfangen hatte: „It's really war-time music – a great deal of it incubated when I used to go up night after night with the ambulance waggon at Ecoives and we went up a steep hill and there was a wonderful Corot-like landscape in the sunset (…)."[27] Vaughan Williams' Bemerkung, aber auch die Form des Werks selbst hat die Lesart seiner Symphonie nicht einfacher gemacht. Einerseits evozierte er Arkadisches, Pastorales (wie das Stück ja auch überitelt ist) und andererseits ist es doch eine unmissverständliche Kriegslandschaft, die mit musikalischen Möglichkeiten vorführte, indiziert durch die lange Trompetenkadenz im zweiten Satz, dessen Einsamkeit im Finale zur wortlosen, schließlich verhallenden Sopranvokalise wird. Schönheit im Schrecken? Schrecken in der Schönheit? Et in Arcadia ego.

Auf ein gänzlich verschiedenes musikalisches Artefakt des Weltkriegs, das sich jedoch ebenfalls mit Landschaft beschäftigt, will ich noch aufmerksam machen, auch weil es sich um eine Komposition handelt, die seit ihren zwei Aufführungen im Jahr 1918 nie wieder Erwähnung fand, aber ein bemerkenswertes Zeugnis der Musikgeschichte des Ersten Weltkriegs darstellt. Es ist die symphonische Dichtung *Isonzo,* komponiert vom kroatischen Major des Generalstabskorps[28] Ludwig/Lujo Šafranek (1882-1940), uraufgeführt März 1918 im österreichisch besetzten Belgrad (wo Šafranek stationiert war) und dann noch einmal erfolgreich gegeben im großen Musikvereinssaal von den Wiener Philharmonikern unter Felix Weingartner am 21. April 1918. Die *Neue Freie Presse*, die neben dem *Fremden-Blatt* die Komposition und die Umstände ihrer Erstaufführung ausgiebig besprach, nannte Šafraneks *Isonzo* eine »von Aktualität dampfende Kriegskomposition«[29] In der Tat reagierte Šafranek in *Isonzo* auf unmittelbar vorausgegangenes Kriegsgeschehen, die für Österreich-Ungarn

---

[24] Chris Walton, *Othmar Schoeck. Eine Biographie*, Zürich 1994, S. 89.
[25] Johann Peter Vogel, *Pfitzner. Leben, Werke, Dokumente.* Zürich, Mainz 1999, S. 121.
[26] Watkins, *Proof Through the Night* (wie Anm. 1), S. 168-169.
[27] Ralph Vaughan Williams an Ursula Wood, 1938, zit. nach: Lionel Pike, V*aughan Williams and the Symphony,* London 2003, S. 77.
[28] *Fremden-Blatt,* April 14th, 1918, S. 11.
[29] *Neue Freue Presse,* April 22nd, 1918, S. 1.

siegreiche zwölfte und letzte Isonzoschlacht im Oktober 1917, ein Sieg, den die Doppelmonarchie allerdings nicht mehr zu ihrem Vorteil ausnutzen konnte. Der symphonischen Dichtung ist ein Gedicht von Franz Xaver Kappus beigegeben, das sich in seiner Programmatik als Synthese aus Smetana *Vltava* und Richard Strauss' *Heldenleben* auffassen lässt. Am textlich-musikalischen Szenario von Isonzo „Alpenruhe – Quellen – Der junge Isonzo – Der breite Isonzo – Die Adria – Sturm – Friedensidylle – Krieg und Sieg«[30] erscheint in diesem Zusammenhang symptomatisch, wie nationalisierte Natur gegen technischen Krieg gesetzt und komponiert wird: »Natur« erscheint als diatonisch im 6/8-Takt wiegender Hymnus, »Krieg« als jähes Crescendo der Pauken, Tremoli der Streicher und einem modulierendes Blechbläser-Motiv, das im Klavierauszug als »Motiv der Habgier« angeführt ist und auf den italienischen Feind bezogen werden soll, einem Feind, dem die österreichisch-ungarische Öffentlichkeit nach wie vor den Bruch des Dreibundes und den Kriegseintritt auf Seiten der Alliierten vorwarf. Nach der Überwindung des »Krieges« bzw. der »Habgier« türmt Šafranek, zweifellos nach dem Vorbild der Symphonik Anton Bruckners, die drei wichtigsten „natürlichen" Motive (»Isonzo«, »Gebet« und »Heimat«) zur Apotheose auf, zu einer Apotheose, die in Hinsicht auf die tatsächliche militärischen Lage Österreich-Ungarns im März 1918 nur mehr musikalisch realisiert werden konnte.

3. Erinnerung, Sieg und Niederlage

Der gewichtigste Teil der Musik des Ersten Weltkriegs ist der Erinnerung gewidmet: dem Gedächtnis an die Toten des Krieges. Dabei ist festzustellbar, dass die Memorial-kompositionen der ersten Kriegsjahre mehrheitlich persönlichen Verlusten gewidmet: Maurice Ravels *Le Tombeau de Couperin* für sieben getötete Freunde, Frederick Septimus Kellys *Elegy* für seinen in der Schlacht von Gallipoli gefallenen Freund, den Dichter Rupert Brooke (1915), Arnold Bax' *In memoriam* für Patrick Pearse, einen der hingerichteten Führer des irischen Osteraufstandes 1916, oder Frank Bridges *Lament for string orchestra*, der – propagndawirksam – dem Tod der 9jährigen Catherine auf der von einem deutschen U-Boot versenkten *Lusitania* 1915 gedenkt (jene Kriegsaktion, die eine entscheidende Rolle in der alliierten Propaganda spielte und mitausschlaggebend für den späteren Kriegseintritt der USA war). Analog dem zunehmend ritualisierten allgemeinen öffentlichen Totengedenken nahm ab ungefähr 1916 der Aspekt der Erinnerung an Kollektive an Bedeutung zu. Als Beispiele sind Max Regers letzte Komposition, sein Requiem (»Dem Andenken der im Kriege gefallenen deutschen Helden«; 1916) zu nennen und auch Frederick Delius' Requiem (»To the memory of all young Artists fallen in the war«, 1916), aber ebenso Edward Elgar, der sein großes Chorwerk *The Spirit of England* (1917) mit einer Vertonung des berühmten Gedichts *For the Fallen* von Laurence Binyon enden ließ, dessen Zeile »We will remember them« er zum expressiven Zentrum des Satzes gestaltete, in dem chromatische Vorhalte die Trauerarbeit, das Schmerzhafte des Erinnerns ausdrücken. Mit dem Ende des Krieges werden solche musikalischen Gedächtnisakte ins Monumentale gesteigert und mythisiert. Josef Suks *Legenda o mrtvých vítězích* (Legende von den toten Siegern, 1920) kann dafür ebenso stehen wie die Höhepunkte dieser Art des Gefallenen-Gedenkens, John Foulds' *A World Requiem* (1923) und Arthur Bliss' *Mourning Heroes* (1930), eine Komposition, die mit Homer's *Illias*, Lyrik der chinesischen Tang-Dynastie und der Kriegspoesie eines Walt Whitman und Wilfried Owen die Weltkriegserfahrung ins Universelle zu transformieren und dadurch zu überwinden sucht.

Als der Krieg im November 1918 mit der Niederlage und Kapitulation der Mittelmächte endete, war wieder Musik zentral an kollektiver Bewusstseinsbildung beteiligt: Mit pompösen *Cypres et lauriers* (Zypressen und Lorbeer) feierte der greise Camille Saint-Saëns Frankreich,

[30] *Isonzo.* Symphonische Dichtung von Ludwig Šafranek. Klavierauszug. K.u.k. Gouverment-Druckerei in Belgrad 1918. Wien Bibliothek Ms 34613.

huldigte Riccardo Zandonai in *Terra nativa* (1918) Italien, pries Jean Sibelius' in *Oma maa* (Unser Land; 1918) das von Russland unabhängig gewordene Finnland und zelebrierte Manolis Kalomiris in seiner monumentalen ersten Symphonie (1920) das erweiterte und dadurch in seinen fatalen Großmachtsphantasien bestärkte Griechenland. Im neu erstandenen Polen wurde schließlich gar der Pianist und Komponist Ignacy Jan Paderewski zum ersten Präsidenten der Republik. Solcherart begangenen Sieges- und Nationsfeiern, die sehr oft den Krieg zum Bestandteil nationaler Narrative machten, stand eine kaum vorhandene musikalische Gedächtniskultur in den Verlierernationen des Weltkriegs gegenüber. Das Drängen auf Revision der Pariser Friedensverträge hat hier geradezu zu einer kompositorischen Verdrängung des Ersten Weltkriegs und zu trotzig-nationalistischen Werken geführt. Genannt seien nur Hans Pfitzners *Von deutscher Seele* (1921), Ernst von Dohnányis *Ruralia hungarica* (1923) und *Vardar* (1928) des bulgarischen Komponisten Pančo Vladigerov. Immerhin tauchte der Weltkrieg – gemäß der freudianischen Devise von der Wiederkehr des Verdrängten – zumindest in der musikalischen Popularkultur der Zwischenkriegszeit andeutungsweise auf: In *Adieu, mein kleiner Gardeoffizier* aus Robert Stolz' Operette *Das Lied ist aus* (1930), einer Nummer, die einen Soldatenabschied beschreibt und mit dem Appell »und vergiss mich nicht« doch noch einen Moment von musikalischer Gedächtniskultur in Österreich bzw. Deutschland berührt.

***

Der Erste Weltkrieg war ein von Menschen entfesseltes Elementarereignis. Die Dimension dieses Krieges, seine technisierte Erbarmungslosigkeit, seine territorialen und mentalen Verwüstungen, das durch ihn ausgelöste massenhafte Sterben, nicht zuletzt seine immense zeitliche Dauer wirkten sich auf alle Bevölkerungsschichten aus, nicht nur auf die der kriegsführenden Staaten, und auf alle Sphären öffentlichen wie privaten Lebens. An Kompositionen, die unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs geschrieben wurden, lässt sich exemplarisch zeigen, wie unmittelbar dieser Eindruck auch auf die Produktion von Musik war. Gemein ist Kompositionen des Weltkriegs die Eigenheit, Um- und Zustände des Krieges repräsentieren zu wollen und dadurch zu interpretieren, sei es als Propaganda, sei es als Metaphorisierung einer Realitätserfahrung oder sei es als Versuch persönlicher wie kollektiver Erinnerung. In solch einem Spektrum bildet die Musik des Ersten Weltkriegs vergangenes Bewusstsein ab und erzählt gleichzeitig die Geschichte einer grundlegenden ästhetischen Transformation hin zu dem, das die Grundlagen unserer heutigen Wahrnehmungskonventionen ausmacht.

Ich möchte schließen mit dem Verweis auf eines der wohl eindrucksvollsten musikalischen Zeugnisse der Jahre 1914 bis 1918, der vierten Symphonie von Carl Nielsen, Dänemarks wohl bedeutendstem Symphoniker des 20. Jahrhunderts. Nielsen, erschüttert vom Weltkrieg, aber durchdrungen von den Ideen des Vitalismus,[31] nannte das dramatische Werk »Das Unauslöschliche« und hinterließ darüber die Zeilen: „Wir können sagen: Wenn die ganze Welt durch Feuer, Fluten, Vulkane usw. zerstört worden wäre und alles Leben wäre tot, selbst dann würde die Natur wieder anfangen, neues Leben hervorzubringen (…). Bald würden wieder Pflanzen beginnen zu atmen, das Paaren und Rufen der Vögel würde wieder gehört und gesehen werden und die Hoffnungen und Sehnsüchte des Menschen würde wieder gefühlt werden. Diese Kräfte sind ›unauslöschlich‹. Ich habe versucht, sie darzustellen.«[32] Nielsens »Unauslöschliches« resultiert musikalisch jedoch weder in blindem Optimismus noch in dumpfem Fatalismus. Im Anerkennen dieser Ambivalenz ist Nielsen der modernste Komponist der Weltkrieg-Jahre geworden, vielleicht sogar der reifste.

---

[31] Michael Fjeldsøe, »Carl Nielsen and the Current of Vitalism in Art«, in: Carl Nielsen Studies, Volume IV, Kopenhagen 2009, S. 26-42.

[32] Carl Nielsen an Julius Röntgen, Februar 1920, zit. nach: Fjeldsøe, »Carl Nielsen and the Current of Vitalism in Art« (wie Anm. 31), S. 31 (Übersetzung: St. S.).