

## **Der Erste Weltkrieg im Konzertsaal. Kompositorische Reaktionen zwischen Patriotismus und kritischer Distanz<sup>1</sup>**

Stefan Hanheide (Osnabrück)

Der Niederschlag des Ersten Weltkrieges auf die Künste hat sich im öffentlichen Bewusstsein in Deutschland viel mehr in der Literatur und in der Bildenden Kunst ereignet als in der Musik. Im Bereich der Literatur wird man an Erich Maria Remarques Roman *Im Westen nichts Neues* denken, genauso an Ernest Hemingways *A Farewell to Arms*, beide aus dem Jahre 1929, aber auch schon an *Le Feu* von Henri Barbusse aus dem Jahre 1915 (engl. 1917, dt. 1918). Als bildende Künstler wären Käthe Kollwitz, Otto Dix oder Max Beckmann von deutscher Seite zu nennen. Die Erschließung musikalischer Werke mit entsprechendem Kriegsbezug hat sich in der englischen und amerikanischen Musikwissenschaft viel intensiver ereignet als in anderen Ländern. Zu nennen sind an erster Stelle Lewis Forman und Glenn Watkins. Ein Kongress an der Universität Osnabrück im Oktober 2012 und der Berichtsband konnten von deutscher Seite einen ersten Beitrag leisten, wobei die einzelnen Beiträge viele der kriegsbeteiligten Länder behandeln (Hanheide et alii 2013).

Nach bisherigen Recherchen brachte der Erste Weltkrieg eine unübersehbare Fülle von kompositorischen Reaktionen hervor.<sup>2</sup> Häufig erscheinende Titel lauten *Hymne, Siegesmarsch, Schlachtengesang, To my fatherland, Pour la patrie, Lamentation, Elegie, Requiem, Berceuse, Memorial, Honneur à ...*,

---

<sup>1</sup> Weite Passagen dieses Beitrages sind in englischer Sprache erschienen als: Hanheide, Stefan (2015) Reflections of War Sound in German Concert Halls. In: *German Historical Institute London Bulletin* Vol XXXVII, No. 1, May 2015.

<sup>2</sup> Siehe <http://www.musik.uni-osnabrueck.de/index.php?id=2645> (Stand: 1.11.2015)

*Sonata eroica* usw. Zum einen wollte man sich mit seiner eigenen musikalischen Kompetenz beteiligen und die eigene Kriegsbegeisterung kundtun – eine Art Waffendienst mit Notenköpfen –, zum anderen währte man wirtschaftlichen Erfolg. Beides gilt sowohl für Komponisten als auch für Verlage.

Neu erschienene Werke im deutschsprachigen Raum wurden in den monatlich herausgegebenen Hofmeister-Verzeichnissen aufgelistet, die heute online zu finden sind.<sup>3</sup> Die Hefte ab September 1914 versammeln eine große Fülle an relevanten Kompositionen. Vor allem beflügelt durch das »August-Erlebnis«, jener Begeisterung für den Ausbruch des Krieges, entstanden zahllose Werke. Die erste Seite der Ausgabe vom November 1914 zeigt eine Fülle von entsprechenden Titeln – in der Abbildung unterstrichen.

Spezielle Verzeichnisse von kriegsbezogenen Kompositionen erschienen 1915 in der *Allgemeinen Musikzeitung*: Die Artikelserie *Musikalische Kriegsrüstung 1914/15* von Arthur Seidl listet ca. 670 Werke auf, sie verzeichnet neben Neukompositionen auch ältere kriegsbezogene Werke bis zurück in die Renaissance. Die Serie *Musik aus großer Zeit* von Max Puttmann nimmt Kurzbesprechungen ausgewählter Werke vor. Eine entsprechende Artikelserie in der Neuen Zeitschrift für Musik, verfasst von Max Unger, lautet *Allerhand zeitgemäße Musik*.

---

<sup>3</sup> Siehe <http://www.onb.ac.at/sammlungen/musik/16615.htm> (Stand: 1.11.2015).

## November 1914.

### Musik für Orchester.

- Ailbont, Hans.**  
Bei „Josty“ am Potsdamer Platz, s.: **Zimmer, Carl.**
- Bernstein, B.**  
Jeder Stoss ein Franzos' Kriegslied f. Orch. (m. 100 Texten). 8°. Leipzig, Schubert jun. M 1 n.
- Blankenburg, H. L.**  
Kriegs-Marschalbum 1914. Vier Märsche (Op. 75—78). Hannover, Oertel.  
Ausg. f. Orch. 8°. M 4 \* n.
- Blech, Leo.**  
Gott, Kaiser, Vaterland! Lied f. Orch. 16°. Berlin, Bote & Bock M 1,50 \* n.
- Bransky, Otto.**  
Op. 25. Treumann-Larsen-Gavotte f. Orch. (od. Salonorch.). Leipzig, Fortius M 2 n.
- Conradi, August.**  
Op. 119. Kriegsraketen. Patriotischer Melodienkranz f. 1914 neu bearb. v. Victor Hollaender. Ausg. f. Orch. Berlin, Bote & Bock M 4 \* n.
- Eysler, Edmund.**  
Frühling am Rhein. Walzer nach der gleichnam. Operette arr. v. A. Tschpold f. gr. Orch. M 5 n. — f. kl. (6- bis 17stimm.) Orch. M 2,50 n. 8°. Leipzig, Döblinger.
- Fetrás, Oscar.**  
Op. 198. Mit Feuer u. Schwert! Patriotisches Marsch-Potpouri f. Orch. 8°. Hamburg, Benjamin M 4 \* n.
- Friedemann, Carl.**  
Op. 151. Valse-Caprice f. Orch. Hannover, Oertel M 2,50 \* n.
- Gastaldon, S.**  
Neapolitanischer Marsch (Avanguardia di Monelli) f. Orch. 8°. Hamburg, Benjamin M 2 \* n.
- Goldmann, Kurt.**  
In der Heimat gibt's ein Wiederseh'n! Soldatenlieder-marsch f. kl. (16stimm.) Orch. 8°. Leipzig, Eulen-burg M 1,60 \* n.
- Gräfenhan, Paul.**  
Wir Deutschen fürchten Gott allein. Vaterländ. Marsch f. Orch. 8°. Leipzig, (Pabst) M 1,50 n.
- Hanke, Raimund.**  
Op. 50. So liebt der Deutsche seinen Kaiser. National-gesang f. Orch. (u. Militärmusik zusammen). Leip-zig, Kühle & Wendling M 1,50 n.
- Heidberg, Albert.**  
Frühlingsträume. Lied f. Orch. gr. 8°. Budapest, Zipser & König M 3 n.
- Heinecke, Max.**  
Titanen-Marsch f. Orch. 8°. Berlin-Neukölln, Wrede M 2 n.
- Hevers, Alfred.**  
Op. 6. Deutscher National-Marsch über „Die Wacht am Rhein“ f. Orch. 8°. Berlin, Walther Schröder M 2 n.
- Hollaender, Victor.**  
Ueber'n Rhein. Marsch, s.: **Oscheit, Max**, Op. 215.
- Humperdinck, Engelbert.**  
Vorspiel Die Marktenderin f. gr. Orch. Part. M 8 \* n. St. M 12 \* n. Berlin, Fürstner.
- Jaffé, Moritz.**  
Kompositionen. Berlin-Karlshorst, Westphal.  
Au Jardin d'amour (Im Liebesgarten.) Walzer f. Orch. M 2,50 n.  
Das Käthen von Heilbronn. Oper. Daraus Szenen (Fehmgericht. Sturm-musik. Cherub) f. Orch. Part. u. St. M 4 n.  
Polnischer Karneval f. Orch. M 2,50 n.  
Polnische Weisen (Cracovienne) f. Orch. M 2,50 n.
- Jahn, Karl.**  
Op. 164. Deutscher Kampfgesang f. Orch. Berlin, Rirnhach M 1,50 n.
- Kann, Hugo.**  
Op. 96. Symphonie No. 3 (Em.) f. gr. Orch. Part. M 30 \* n. St. Preis nach Vereinbarung. Leipzig Zim-mermann.
- Köhler, Oscar.**  
Op. 155. Mondnacht auf Capri. Barkarole f. Orch. 8°. Berlin, Stahl M 2 n.
- Kondor, Ernst.**  
Der alte Zigeuner. Lied f. Orch. gr. 8°. Budapest, Zipser & König M 3 n.
- Lanner, Josef.**  
Op. 161. Hoppl-Tänze. Walzer f. Orch. 8°. Hamburg, Benjamin M 2,50 \* n.
- Lindemann, Otto.**  
Liebchen, lass uns kosen. Liebes-Serenade f. Orch. 8°. Berlin-Neukölln, Wrede M 2,50 n.
- Mahler, Gustav.**  
Adagietto aus der 5. Symphonie. Orch.-Part. Leipzig, Edit. Peters M 3 n.
- Meissner, Carl.**  
Schlachten-Gesang f. Orch. 8°. Leipzig, Rühle & Wendling M 1,50 n.
- Niemann, Walter.**  
Op. 35. Rheinische Nachtmusik f. Streichorch. u. Hör-ner. Part. München, Wunderhorn-Verlag M 5 n.
- Oscheit, Max.**  
Op. 215. Ueber'n Rhein. Marsch nach dem gleichnam. Liede v. Victor Hollaender f. Orch. 8°. Berlin, Bote & Bock M 1,50 \* n.
- Pickert, Alfred.**  
Le Secret (Das Geheimnis). Intermezzo f. Orch. 8°. Hamburg, Benjamin M 2 \* n.
- Recktenwald, Fritz.**  
Viktoria! Austria - Germania! Defilier - Siegesmarsch f. Orch. 8°. Leipzig, Carl Rühle M 2,50 n.
- Riccicus, C.**  
Deutschlands Erhebung. Festmusik zum Andenken an Theodor Körner (m. Prolog ad lib.). Ausg. f. Orch. Hannover, Oertel M 4 \* n.
- Siede, Ludwig.**  
Kompositionen f. Orch. 8°. Berlin-Neukölln, Wrede à M 2,50 n.  
Op. 54. Indischer Bräutigam. Charakterstück.  
- 60. Die Puppenhochzeit. Charakterstück.  
- 62. Farbenspiele. Intermezzo.

Abb. 1: Erste Seite des Hofmeister-Verzeichnisses vom November 1914, kriegsbezogene Werke unterstrichen

Die Kompositionen zielten darauf ab, in den zahllosen, in allen Städten veranstalteten Wohltätigkeitskonzerten sowie in patriotisch bestimmten Programmen der regulären Konzerte aufgeführt zu werden. Sie stammen in den allermeisten Fällen von heute völlig unbekanntem Komponisten. Die Titel lassen sich nur noch zum Teil und fast ausschließlich in großen Forschungsbibliotheken auffinden. Spätestens ab Anfang 1917 erschienen kaum noch patriotische Kompositionen in den Hofmeister-Verzeichnissen.

Richard Strauss warf den beteiligten Komponisten vor, sie nützten die »Konjunktur« und lancierten unter dem Deckmantel des Patriotismus das dilettantischste Zeug (Schuh 1954, 251f). Neben solchen patriotischen Kompositionen erschien eine große Zahl an einfachen Liedern für Volk und Soldaten, häufig ohne Begleitung und vielfach zu kleinen Heften vereinigt. Mein Kollege Dietrich Helms hat eine Liste mit Liedern allein auf Hindenburg zusammengetragen und veröffentlicht, die insgesamt 168 Einzeltitel enthält (Helms 2013).

Was sich hier für den deutschen Sprachraum zeigt, geschah ähnlich auch in den anderen kriegsbeteiligten Ländern: Schon kurz nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges begannen ihre kompositorisch ambitionierten Musiker, sich schöpferisch zu betätigen und die Feindseligkeiten in ihren Werken zu kommentieren.

Der folgenden Ausführungen gliedern sich in einen Hauptteil und zwei kleinere abschließende Erörterungen. Im großen Hauptteil werden ausgewählte Werke mit Bezug zum Ersten Weltkrieg vorgestellt und an ihnen die Verfahrensweisen und Zielsetzungen aufgezeigt, mit denen Komponisten den Krieg in ihren Werken verarbeiteten. Die beiden nachfolgenden kleineren Teile diskutieren, warum der Erste Weltkrieg nicht mit noch anderen als den vorgestellten typischen Kriegsklängen in die im

Konzertsaal aufgeführten Kompositionen eingedrungen ist. Im zweiten Teil soll anhand eines größeren musikhistorischen Horizontes zunächst vorgestellt werden, welche Möglichkeiten der Musik 1914 noch offen standen, den Krieg kompositorisch zu verarbeiten. An dritter Stelle wird diskutiert, warum diese Chancen nicht genutzt wurden. Dabei wird versucht, eine andere Einflussweise des Krieges auf die Musikgeschichte herauszuarbeiten.

## *I. Kompositorische Verarbeitung des Ersten Weltkrieges*

### *a. Felix Weingartner: Ouvertüre Aus ernster Zeit*

Die Verarbeitung von Nationalhymnen, wie sie sich besonders intensiv bei Felix Weingartner<sup>4</sup> findet, ist in den Werken, die den Ersten Weltkrieg kommentieren, weit verbreitet. Die Melodien sind dabei vielfach die gleichen: die Marseillaise, das »Gott erhalte Franz, den Kaiser« und die englische Nationalhymne. Zum weiteren Verständnis sei kurz auf die Zuordnungsproblematik der nationalen Hymnen im Ersten Weltkrieg verwiesen: Die Melodie der englischen Nationalhymne war gleichzeitig die der deutschen Hymne »Heil Dir im Siegerkranz« und der inoffiziellen amerikanischen Hymne »My Country, 'Tis of Thee«. Die heutige amerikanische Hymne »Star-spangled Banner« wurde erst 1916 von Präsident Wilson zur amerikanischen Hymne erklärt, was der amerikanische Kongress 1931 bestätigte. Die Kriegsgegner Deutschland einerseits und England andererseits hatten also die gleiche Hymnenmelodie. In

---

<sup>4</sup> Es wird durchweg die verbreitete Schreibung ohne »von« verwendet.

Deutschland gab es deshalb Diskussionen und Bestrebungen um die Schaffung einer eigenen neuen Hymne, die aber nicht zum Ziel führten. Im Volk vielfach verwendet wurde das Deutschlandlied, also die Melodie Joseph Haydns von 1797 mit dem Text »Deutschland, Deutschland über alles« von Hoffmann von Fallersleben aus dem Jahre 1836. Dieses Deutschlandlied wurde nach dem Ersten Weltkrieg zur offiziellen Deutschen Nationalhymne. Im 19. Jahrhundert und während des Krieges war es jedoch die österreichische Hymne mit dem schon von Haydn vertonten Text »Gott erhalte Franz, den Kaiser« und seinen Varianten.

Das Wirken Felix Weingartners als Dirigent ist heute bekannter als seine Kompositionen. Seine politische Meinung zum Weltkrieg postulierte er 1915 wie auf Abb. 2 zu sehen (Kriegshilfsbüro 1916).

In dem Text und der Abbildung diffamiert er die Kriegsgegner und stellt sie dem ehrenwerten Charakter der eigenen Seite gegenüber. Dieses Programm hat er in Musik gesetzt. Gleich zu Beginn des Krieges komponierte er eine Ouvertüre mit dem Titel *Aus ernster Zeit*. In der gedruckten Partitur ist »komponiert Oktober 1914« angegeben. Das handschriftliche Particell ist auf den 6. September 1914 datiert, die Partiturreinschrift auf den 19. September. Das Werk ist den Wiener Philharmonikern gewidmet, deren Chefdirigent er war (Obert 2009, 200, 214).

Zwei Kritiken, erschienen am 26.11. und 3.12.1914 in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, berichten von Aufführungen noch im November 1914 (Helms 1914; S. N. 1914):

## Bedanken.

Von Felix von Weingartner.

**B**erlogen, heimtückisch, prahlerisch und dünnelhaft, — so haben unsere Feinde einen frevelhaften Krieg gerüstet.

Ehrlich, frei, kraftvoll und bescheiden, — so haben wir die Herausforderung angenommen und erwidern sie.

Es gäbe keine höhere Weltordnung, wenn wir nicht die Sieger blieben.



**Abb. 2: Felix Weingartner, Beitrag zum Kriegsalmanach 1916. Der Soldat des Feindes mit einer Schlange auf der linken Seite steht dem griechisch anmutenden Sieger gegenüber, der durch das Eichenlaub als Deutscher gekennzeichnet ist.<sup>5</sup>**

---

<sup>5</sup> Die erste Auflage des Kriegsalmanaches enthielt noch eine unpolitische, rein florale Abbildung.

Wien. Unter den günstigsten Auspizien eröffneten unter F. Weingartners bewährter Meisterleitung unsere wohl unerreichbaren Philharmoniker am 8. d.M. [November 1914] ihre Mittagskonzerte. [...] Man hörte eine neue Ouvertüre Weingartners, zu Anfang des Krieges entworfen und schon durch die Bezeichnung *Aus ernster Zeit* andeutend, was man ungefähr zu erwarten hat. In Bezug auf technische Gestaltung scheint dem geistreichen Komponisten etwa Tschaikowskys Ouvertüre *1812* als Muster vorgeschwebt zu haben. Wie dort die Franzosen durch die Marseillaise, die Russen durch ihr Kaiserlied charakterisiert erscheinen, so auch hier, nur daß die beiden Melodien nicht feindlich miteinander, sondern mit dem »Heil Dir im Siegerkranz« und dem »Gott erhalte« kämpfen, welche letzten beide (am Schlusse geschickt kontrapunktisch vereinigt und glänzend gesteigert) natürlich glorreich obsiegen. Die Marseillaise führt Weingartner »höhnisch und frech« frappant ähnlich den krächzenden Vogelstimmen ein, wie sie in R. Strauß' *Heldenleben* des Helden Widersacher ausdrücken sollen. Bald darauf erscheint, gleichsam gardistisch-ironisch aufgefasst, die russische Kaiserhymne in neufranzösischer Ganztonharmonik à la Debussy verzerrt ... par nobile fratrum... Erst nur ganz leise von den Celli und Bässen angedeutet, vernimmt man dann wie von Ferne in weichen, vollen Akkorden der Orgel das »Gott erhalte«, das später den Tonsatz in höchster Kraft beherrscht, dadurch unwillkürlich die Hörer zum Aufstehen drängend, was denn auch im philharmonischen Konzert geschah und bei Vereinigung der beiden Kaiserhymnen am Schluß einen nicht enden wollenden Beifallssturm hervorrief, welchem zufolge Weingartner den letzten Teil – eben die Apotheose – seiner Neuheit wiederholte.

Darmstadt. Hier wurde eine neue Komposition Felix Weingartners, eine Ouvertüre *Aus großer Zeit* zum ersten Male ausgeführt. Der Komponist hat die Marseillaise, die englische und die russische Nationalhymne disharmonisch verarbeitet und stellt ihnen zum Schluss die sieghafte Vereinigung der deutschen und der österreichischen Hymne gegenüber.

Die Frage der treffenden Identifizierung der Nationalhymnen wird hier deutlich. Der erste Kritiker spricht nur von »Heil dir im Siegerkranz«, der zweite von der englischen Hymne.

Die russische Zarenhymne ist heute weithin unbekannt und sei kurz vorgestellt. Die anderen Hymnen dürften bekannt sein.



**Abb. 3: Russische Zarenhymne: Anfang**

In der Mitte der Komposition erscheinen die Marseillaise und die russische Hymne, beide in deutlich beschädigter Gestalt, und eben »God save the King« bzw. »Heil dir im Siegerkranz«. Welche Textierung gemeint ist, lässt sich nicht zweifelsfrei entscheiden. Die letzte Hymne erscheint sowohl demoliert als auch in unverfälschter, würdiger Form. Danach tritt ganz leise das »Gott erhalte« hervor, von der Orgel vorgetragen, in quasi sakralem Design.

Gegen Ende der Komposition erscheint ein weiteres sakrales Design, diesmal von den Blechbläsern produziert, und dann die apotheotische Vereinigung von »Gott erhalte« und »Heil dir im Siegerkranz«, wie in den obigen Kritiken beschrieben.

Das Werk zeigt ebenso eine musikalische Schlacht wie musikalischen Chauvinismus! Die kompositorischen Vorbilder – Beethovens *Wellingtons Sieg* und Tschaikowskys *Ouverture 1812* – sind evident. Das emotionsgeladene und wirkungsvolle Werk wurde während des Krieges in Deutschland vielfach aufgeführt, wie die abgedruckte Verlagsanzeige verdeutlicht. Für das Musizieren zuhause brachte der Verlag 1915 eine Fassung für Klavier zu vier Händen von Joseph Venantius von Wöss auf den Markt.

**!! Ein schwungvolles patriotisches Orchesterwerk !!**

**Soeben erschien:**

**Felix Weingartner**

**Ouvertüre: „Aus ernster Zeit“  
für Orchester und Orgel (ad libitum)**

U.-E. No. 5533 Part. M. 15.—; U.-E. No. 5534 Stimmen M. 30.—, Doubletten à M. 2.50

Das gesamte Reinerträgnis wurde vom Komponisten und vom Verlage der  
Kriegsfürsorge des Allgemeinen Deutschen und des Oesterreichischen  
Musiker-Verbandes gewidmet.

**Bisherige Aufführungen:**

**Wien**, 8. November 1914 Philharmonisches Orchester,  
**Darmstadt**, 16. November 1914 Grössherzogliche Hofkapelle,  
**Graz**, 2. Dezember 1914 Festaufführung des Stadttheaters,  
**Brünn**, 11. Dezember 1914 Festaufführung des Stadttheaters.  
**Wiesbaden**, 18. Dezember 1914 Hofkapelle.

**In Vorbereitung in Metz, Stettin, Chemnitz, Prag, Budapest etc.**

Abb. 4: Verlagsanzeige der Universal-Edition in den *Signalen für die musikalische Welt* 73, 6. Januar 1915.

In seinen Lebenserinnerungen schreibt Weingartner (1929, 242):

Im fieberhaften Zustand, in den mich die Empörung über die fortwährenden Beschimpfungen der heiligen deutschen Musik versetzt hatte, reizte mich der Gedanke, ob es möglich sei, die österreichische Kaiserhymne, Haydns herrliches Volkslied, mit dem deutschen Heil dir im Siegerkranz kontrapunktisch zu verbinden. Ich schrieb ein Orchesterstück Aus ernster Zeit, in welchem diese Vereinigung den Schluss bildet. Der Gelegenheits-Charakter dieser Komposition brachte es mit sich, dass ich die Marseillaise anklingen ließ, und zu einem Fugato mit Ganztonschritten, wie sie in der damaligen neufranzösischen Musik üblich waren, die russische Hymne benützte. Mit der Universal-Edition, die das Stück verlegte, kam ich überein, dass nach Eingang der Druckkosten, der sehr bald eintrat, der Erlös den deutschen und österreichischen Musikern zugewendet wurde.

In einem Aufsatz von 1912 warnte Weingartner vor der gehäuften Verwendung von Ganztonleitern in der Musik. Hier benutzt er sie zur Charakterisierung des Kriegsgegners. Ganztonleitern gelten für ihn, wie er an anderer Stelle schreibt, als Charakterisierung des Krankhaften. 1917 strich er im Rahmen einer Revision seiner Werke alle Stellen aus der Partitur, in denen die Marseillaise und die russische Hymne vorkommen. In den zwei Jahre später erschienenen Lebenserinnerungen werden sie erwähnt, wie oben zitiert, allerdings strich er 1939 in seinem Handexemplar auch diese Stelle (Obert 2009, 212).

b. *Franz Lehár: Fieber aus dem Liederzyklus Aus eiserner Zeit*

Franz Lehár griff die Verfahrensweise des Zitierens bekannter nationaler Melodien auf, verwendete sie aber nicht in patriotischer Mission, sondern als Traumphantasien eines Kriegsverwundeten im Lazarett. 1915 brachte er einen Zyklus von fünf Liedern unter dem Titel *Aus eiserner Zeit* heraus.<sup>6</sup> Während es sich bei den ersten vier Beiträgen um schlichtere Lieder mit Klavierbehandlung handelt, ist das fünfte und letzte mit dem Titel *Fieber* auf einen Text von Erwin Weill als eine große dramatische Szene gestaltet. Innerhalb der fünf Lieder ist es das weitaus bedeutendste und sowohl von der Seitenanzahl als auch von der Spieldauer her umfangreicher als die vier anderen zusammen. Es schildert den Aufenthalt eines verwundeten Soldaten im Lazarett. Er befindet sich im Fiebertraum und sieht sich unter seinen kämpfenden Kameraden. Zu den Worten »den Kriegsmarsch, den wir alle sangen« erklingt gleichzeitig der österreichische Radetzky-Marsch und der ungarische Rákóczi-Marsch. In seinem halluzinatorischen Zustand mischen sich die Klänge verschiedener Märsche. Am Ende der Komposition schildert Lehár schaurig-düster und beklommen den eintretenden Tod. Diese Komposition, die im April 1915 entstand, wird vielfach mit der Kriegsverwundung von Lehárs Bruder Anton in Verbindung gebracht, der Oberst der österreichisch-ungarischen Armee war. Er wurde in den ersten Kriegswochen zweimal verwundet und nach Wien in eine Klinik transportiert, wo er monatelang litt und schließlich genesen konnte (Schneiderei 1984, 165–167). »Meine Besuche bei ihm gehörten zu den traurigsten Erinnerungen meines Lebens«, so bemerkte Léhar im November

---

<sup>6</sup> Die fünf Titel der Sammlung lauten: *Trutzlied* (Text Fritz Löhner), *Ich hab' ein Hüglein in Polenland* (Text Karl Dankwart Zwerger), *Nur einer...* (Fr. W. van Oestéren), *Reiterlied 1914* (Text Hugo Zuckermann), *Fieber* (Text Erwin Weill).

1919 im *Neuen Wiener Journal* (Marilaun 1919). Lehár, der Sohn eines Militärkapellmeisters, der selbst seine Karriere als solcher begonnen hatte, kehrt in einer aufwendigen Komposition die tragische Seite des Krieges hervor. Neben der Klavierfassung stellte Lehár auch eine Version für Orchester her, die am 12. April 1916 uraufgeführt wurde. Die Lehár-Literatur findet kaum einen Weg, dieses Werk zwischen den Operetten-Erfolgen des Komponisten zu verorten.

c. *Alban Berg: Marsch aus op. 6*

Auch bei Alban Berg findet sich die Auseinandersetzung mit dem Marsch. Der letzte Satz seiner *Drei Orchesterstücke* op. 6 ist mit »Marsch« betitelt. Er entstand im Sommer 1914. Im Gegensatz zu den Märschen bei Lehár ist der Marschcharakter bei Berg aber kaum zu hören. Zwar hört man an manchen Stellen Fetzen von Militärmusikidiomen, aber diese werden permanent demoliert. Der eigentliche Militärmarsch steht in Dur und sein Tempo und seine Struktur müssen deutlich erkennbar sein. Seine positiv-stimulierende Botschaft muss klar hervortreten und jedwede Komplexität steht ihm fern. All das wird bei Berg vollends in das Gegenteil verkehrt. Die Stimmung ist düster und deprimierend. Über weiteste Strecken des knapp zehnminütigen Satzes ist kaum zu verspüren, in welchem Tempo marschiert werden soll. Die Struktur ist in ihrer virtuosens »rücksichtslosen Kontrapunktik« (Wright 2013, 226) extrem kompliziert und es überlagern sich etliche verschiedenartige Kanons. Man spricht von einer »Marche macabre« (ibid.). Der Marsch als Militäridiom wird in sich selbst zerstört und immer wieder fallen Hammerschläge wie alles zerstörende Gewalten in das Geschehen hinein. Darin greift Berg Gustav Mahlers Sechste Sinfonie von 1904 auf, besonders deren Schlusssatz. Man erkannte sowohl bei

Mahler als auch bei Berg darin später eine Antizipation der Schrecken des Ersten Weltkrieges. Er war im Beginnen, als Berg den Satz abschloss. Das geschah als Skizze Ende Juli (Brand 2007, 493), in Partitur am 8. September 1914. Schon vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges, vor allem im Zusammenhang mit den Balkankriegen 1912/13, konnte man einen nahenden größeren Krieg erahnen.

Das Werk ist am 14. April 1930 in Oldenburg erstmalig aufgeführt worden. Es stellt sowohl an die Ausführenden als auch an die Hörer hohe Anforderungen. Der Bezug des Werkes zum Weltkrieg lässt sich nur über die musikalische Faktur herstellen – textliche Dokumente sind nicht existent (Hanheide 2015).

d. *Paul Hindemith: Repertorium für Militärorchester Minimax*

Wie Lehár und Berg greift auch Paul Hindemith in seiner Komposition *Repertorium für Militärorchester Minimax* zur Verarbeitung von Marschmusik. Während die drei bisher präsentierten Werke für die große Öffentlichkeit gedacht und dort auch gespielt worden waren, richtete sich Hindemiths Werk nur an einen kleinen Kreis. Dennoch kann es als ein persönliches Bekenntnis gelten, oder als ein Ventil, die Kriegsgeschehnisse zu verarbeiten. Es wurde bei den Donaueschinger Musiktagen 1923 im privaten Kreis aufgeführt. Ein zeitgenössisches Foto<sup>7</sup> zeigt die Ausführenden auf einer Wiese im Park des Donaueschinger Schlosses: Es handelt sich um das in den 20er Jahren berühmte Amar-Quartett, in dem Hindemith selbst als Bratscher mitwirkte. Schon das Foto zeigt eindeutig, dass es sich um eine

---

<sup>7</sup> <http://www.hindemith.info/leben-werk/> (Stand: 1.11.2015)

Militär-Parodie handelt. Hindemith ist der Zweite von rechts.

Als Anfangs- und Schlusssatz des sechsteiligen Werkes werden dementsprechend populäre preußische Militärmärsche parodiert. Sie zählten zum Kernbestand deutscher Militärkapellen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. Hindemith selbst gehörte im Krieg einer Regimentsmusik als Schläger der großen Trommel an. Der erste Satz parodiert den »Hohenfriedberger Marsch«. Bei Hindemith trägt er den Titel »Hohenfürstenberger« mit Bezug auf den Protektor der Donaueschinger Kammermusiktage Max Egon Fürst zu Fürstenberg. Der letzte Satz heißt bei Hindemith »Alte Karbonaden«, in dessen Titel der Marsch »Alte Kameraden« hindurchscheint. Es gibt kaum ein musikalisches Instrumentarium, das dem Militärorchester ferner liegt als das Streichquartett – vielleicht noch die Harfe. Die Militärkapelle spielt lärmende Platzkonzertmusik, das Streichquartett ist dagegen ein besonders edler, fast philosophischer Klangkörper. »Der ernsthaft musikalische Vortrag eines Streichquartetts, jenes vernünftige Gespräch unter vier Leuten, dekuviert schonungslos den pathetischen Schein und den sentimental Kitsch der Militärkapellen« (Budde 2000, 91). Das Spaßhafte zeigt sich auch in einer Anweisung im Notentext des Cellos, die lautet: »Ton anschleifend. Beim ›Kaiserbaß‹ ist ein Ventil eingefroren.«

Was für Hindemiths Militärmusik ausgeführt wurde, die begrenzte Öffentlichkeit und die Ventilfunktion, gilt auch für Arnold Schönbergs Komposition *Die kleine Brigade* für Streichquartett und Klavier von 1916 (Hanheide 2015). Bemerkenswert ist, dass beide Komponisten das Militärmusik-Idiom für Streichquartett verfremden.

e. *Maurice Ravel: Le Tombeau de Couperin und La Valse*

Eine gelungene und bis heute gültige Art und Weise, den Weltkrieg musikalisch zu kommentieren, lässt sich bei Maurice Ravel finden. Zum einen ist es die Komposition *Le Tombeau de Couperin*. Er verarbeitet sechs Sätze des französischen Barockkomponisten zu neuen Werken. Damit bekennt er sich zur großen französischen Musiktradition und schafft Identifikationspotenzial für sein Land und seine Landsleute, denen im Krieg so viel Gewalt angetan wurde. Darüber hinaus widmet er jeden Satz einem im Krieg zu Tode gekommenen Bekannten oder Freund. Die Fassung für Klavier wurde 1914 und 1917 komponiert, die Uraufführung fand am 11. April 1919 in Paris statt. Die einzelnen Sätze lauten:

1. Prélude (à la mémoire du lieutenant Jacques Charlot)
2. Fugue (à la mémoire du sous-lieutenant Jean Cruppi)
3. Forlane (à la mémoire du lieutenant Gabriel Delue)
4. Rigaudon (à la mémoire de Pierre et Pascal Gaudin)
5. Menuet (à la mémoire de Jean Dreyfus)
6. Toccata (à la mémoire du capitaine Joseph de Marliave)

Für die Version für Orchester, die 1919 orchestriert und am 28. Februar 1920 in Paris uraufgeführt wurde, wählte er folgende Sätze und damit besonders typisch französische Tänze aus:

1. Prélude
2. Forlane
3. Menuet
4. Rigaudon

Zum anderen ist es die Komposition *La Valse*. Sie wurde schon 1906 begonnen und sollte unter dem Titel »Wien« eine Apotheose des Wiener Walzers werden. Nachdem das Habsburger Reich zum Kriegsgegner geworden war, fügte Ravel dem zu Anfang gefeierten Walzer dessen eigene Zerstörung hinzu. Der Einbruch des Krieges zeigt sich mit der kleinen Trommel deutlich. Mit verzerrten Rhythmen und dissonanten Harmonien endet das Stück in einem Ausbruch von Chaos und Gewalt. Ähnlich wie Alban Berg arbeitet Ravel mit der Idee des Zerstörens von musikalisch chiffriertem Material. Zur Zeit der Komposition kannten Ravel und Berg die Arbeit des Anderen nicht. *La Valse* wurde 1920 vollendet und am 12. Dezember desselben Jahres in Paris uraufgeführt.

In beiden Kompositionen nutzt Ravel die Symbolkraft von Tanzsätzen und knüpft damit an die große Ballett-Tradition seines Heimatlandes Frankreich an. Von der großen Anzahl an Werken, die den Ersten Weltkrieg kommentieren, sind es diejenigen Ravels, die heute am ehesten noch aufführbar sind. Das gilt auch für sein Klavierkonzert für die linke Hand. Der Pianist Paul Wittgenstein hatte nach einer Verletzung seines rechten Arms Kompositionen für die linke Hand in Auftrag gegeben, dem zahlreiche, auch namhafte Komponisten folgten (Vgl. Fußnote 1).

#### *f. Alfredo Casella: Pagine di guerra. Cinque films musicali*

Mehr als in den bisher dargestellten Werken bestimmt das Kriegsgeschehen die Satztitel der *Pagine di guerra* von Alfredo Casella. Die Version für Klavier zu vier Händen entstand 1915/16, die Version für Orchester mit hinzugefügtem fünftem Satz 1918. Ihre fünf kurzen Einzelsätze lauten:

In Belgien: Vorbeimarsch von schwerer deutscher Artillerie

In Frankreich: Die Ruinen der Kathedrale von Reims

In Russland: Angriff der Kavallerie der Kosaken

Im Elsass: hölzerne Kreuze...

In der Adria: Panzerkreuzer auf Kreuzzug<sup>8</sup>

Alle Titel verweisen auf Bilder. So ist auch die Musik gestaltet, nämlich visuell und nicht klangnachahmend, nicht onomatopoetisch. Das besagt der Untertitel des Haupttitels *Cinque films musicali*. Nicht so sehr in den harmloseren Sätzen 2 und 4, aber in den anderen lässt sich doch eine gewisse Drastik der Klangsprache heraushören, die über das Maß der bisher vorgestellten Werke hinausgeht.

#### *g. Weitere Werke*

Einige weitere kriegsbezogene Kompositionen bekannter Komponisten seien kursorisch genannt: Die Arbeit mit nationalem Liedgut verwendet Max Reger in seiner *Vaterländischen Ouvertüre* von 1914, in der er den Choral »Nun danket alle Gott« mit dem Deutschlandlied verknüpft, das hier nicht Österreich repräsentiert, sondern eindeutig als eine »gefühlte« Nationalhymne der Deutschen verstanden werden will. Des Weiteren zitiert Reger die vaterländischen Lieder »Ich hab mich ergeben« und »Ich hatt' einen Kameraden«. Der Luther-Choral »Ein feste Burg« wird von Claude

---

<sup>8</sup> I. Nel Belgio: sfilata di artiglieria pesante tedesca  
II. In Francia: davanti alle rovine della cattedrale di Reims  
III. In Russia: carica di cavalleria cosacca  
IV. In Alsazia: croci di legno...  
V. Nell' Adriatico: corazzate italiane in crociera.

Debussy im zweiten Satz seines Werkes für zwei Klaviere *En blanc et noir* von 1915 zur Kennzeichnung der Deutschen herangezogen (2. Satz, 27 Takte nach Ziff. 1). Verschiedene amerikanische Hymnen, u. a. das eingangs erwähnte »My Country , 'Tis of Thee« werden in Charles Ives' berühmtem Lied »In Flanders Fields« zitiert, dem das noch berühmtere Kriegsgedicht von John McCrae zugrunde liegt. Hymnen zitiert schließlich auch die 3. Symphonie von Heitor Villa-Lobos unter dem Titel »A Guerra« von 1919.

Kompositionen, die in dieser Art nationales Liedgut verwendeten, waren zu Beginn des Krieges sehr verbreitet. Vincent d'Indy opponierte dagegen, indem er zu seiner 3. Sinfonie mit dem Titel »De bello gallico« (1916–1918) schrieb: »J'ai évité avec soin toute Marseillaise, toute *Wacht am Rhein*« (Brief an Paul Poujaud, 5.8.1916, Buch 2006, 22f.) Igor Strawinsky komponierte 1915 ein *Souvenir d'une Marche boche*.

In der Gattung des Klavierliedes (Hanheide 2013) sei Claude Debussys *Noël des Enfants qui n'ont plus de Maison* erwähnt, in dem er 1915 die vom Krieg hervorgerufene Not von Kindern zum Ausdruck bringt. »Les ennemis ont tout pris, tout pris, tout pris«, heißt es mehrfach. Franz Schreker komponierte ebenfalls 1915 das Klavierlied *Das feurige Männlein*, in dem er die Brutalität des Krieges mit aller Gewalt zum Ausdruck bringt. Richard Strauss schildert in seinem *Lied der Frauen* von 1918 das Schicksal der Frauen, deren Männer im Krieg gefallen sind. In der Gattung des Liedes haben auch Paul Hindemith und Anton Webern ihre entsprechenden Empfindungen in und kurz nach dem Ersten Weltkrieg zum Ausdruck gebracht. Ebenso schließen sich italienische Komponisten in einem Sammelband für das Italienische Rote Kreuz zusammen, an dem sich Puccini, Leoncavallo, Mascagni, Boito und Giordano beteiligen. Deutliche Kritik am Krieg findet sich in Kurt Weills *Berliner Requiem* von 1928 und

in Hanns Eislers zeitgleichen Werken bis zum Chorwerk *Gegen den Krieg* op. 55 von 1936.

## *II. Kompositorische Möglichkeiten der Verarbeitung des Ersten Weltkrieges um 1914*

In den bisherigen Beispielen sind es in erster Linie Hymnen, patriotische Lieder, Militärmusik, symbolhafte Tanzsätze und Bilder des Schlachtgeschehens gewesen, mit denen ein musikalischer Bezug zum Krieg hergestellt wurde. In sarkastisch verzerrter Militärmusik und Kasernengeräuschen lässt sich Kritik an dem unfassbaren Kriegsgeschehen wahrnehmen. Diese Kriegsklänge fungierten als semantische Zeichen, mit denen eine Aussage kenntlich gemacht werden konnte. Die eigentlichen Klänge des Kriegsschauplatzes haben dagegen kaum Eintritt in Kompositionen gefunden. Darunter stellt man sich zuallererst Klänge des Schlachtfeldes vor, also Kanonendonner, Gewehrschüsse, Bombeneinschläge usw. Es waren nicht vorrangig jene Klänge des Schlachtfeldes, die für Kompositionen herangezogen wurden, sondern andere kriegserzeugte akustische Zeichen.

Ein erster Grund für das Fehlen von Klängen des Kriegsschauplatzes in relevanten Werken liegt in der Musikästhetik der Zeit. Man befand sich in den letzten Ausläufern der musikalischen Romantik. Sie war geprägt von einer großen Distanz zwischen Politik und Kunst. Politik galt als das Schlechte, das Alltagsgeschäft, von dem sich die hohe Kunst möglichst weit entfernen wollte. Eine gegenseitige Berührung der unterschiedlichen Welten kam nicht infrage. Deshalb wurde Gustav Mahler so scharf kritisiert, weil er

wagte, Musik des Alltags in seine Sinfonien als musikalische Semanteme zu integrieren. Der »Bruder Jakob«-Kanon in Moll im dritten Satz seiner ersten Sinfonie war ein Fußtritt gegen die Ästhetik der Zeit. Mit diesem Fußtritt hatte er allerdings der Neuen Musik den Weg gebahnt. Auf ihn aufbauend entwickelten sich in der Musik um 1910 große Umbrüche. Die neue Avantgarde legte alles bereit, um Kriegsgeräusche in das musikalische Werk zu integrieren. Gemeint ist einerseits der italienische Futurismus, andererseits der Expressionismus.

#### *a. Futurismus*

Im Futurismus entstand die Idee, im musikalischen Werk nicht den traditionell vorherrschenden Parametern Melodie, Harmonie und Rhythmus die größte Aufmerksamkeit zu schenken, sondern dem Geräusch. Eisenbahngeräusche, Schiffssirenen, Fabrikgeräusche und Flugzeuglärm sollten die neue Kunst bestimmen. Dafür hielt man das traditionelle Instrumentarium für nicht tauglich, sondern entwickelte 1913 neue Instrumente, die sogenannten »Intonarumori«. Die zentralen Vertreter des musikalischen Futurismus, die Brüder Luigi und Antonio Russolo, teilten ihre Intonarumori in sechs Klanggruppen ein:

Brummen, Donnern, Bersten, Prasseln, Plumpsen,  
Dröhnen.

Pfeifen, Zischen, Pusten.

Flüstern, Murmeln, Brummen, Surren, Brodeln.

Knirschen, Knacken, Knistern.

Geräusche, die durch Schlagen auf Metall, Holz, Leder,  
Steine, Terrakotta entstehen.

Tier- und Menschenstimmen: Rufe, Schreie, Stöhnen,  
Gebrüll, Geheul, Gelächter, Röcheln, Schluchzen.

Mit diesem Instrumentarium wären Klänge des Schlachtfeldes auf hervorragende Weise wiederzugeben. Zu der mit dem Futurismus einhergehenden Ideologie gehörte vor dem Ersten Weltkrieg auch die Verherrlichung des Krieges, »dieser einzigen Hygiene der Welt«, so lautet es in Marinettis *Futuristischem Manifest*, das im *Figaro* am 20. Februar 1909 erschien. In der Buchfassung der zentralen Schrift von Luigi Russolo mit dem Titel *L'Arte dei Rumori*, die 1916 erschien, ist ein eigenes sechsseitiges Kapitel dem Thema »Die Geräusche des Krieges« gewidmet. Russolo berichtet begeistert, wie er im eigenen Kriegseinsatz am Gardasee »den unermesslichen Reichtum der Kriegsgeräusche in aller Ausführlichkeit studieren« könne. Wie er schreibt, gehen Krieg und musikalischer Futurismus geradezu eine poetische Symbiose ein (Russolo 2005, 37):

Im modernen, mechanischen und metallenen Krieg sind die visuellen Elemente so gut wie irrelevant, Sinn, Bedeutung und Ausdruck der Geräusche hingegen unbegrenzt. Da die traditionelle Poesie der geeigneten Mittel zur Umsetzung der Wirklichkeit und des Werts dieser Geräusche ermangelt, kann der moderne Krieg nur mit der Geräuschinstrumentation der futuristischen befreiten Worte zum Ausdruck gebracht werden.

Wäre der Erste Weltkrieg mit einer positiven Erfahrung zu Ende gegangen, hätten seine Klänge die Kunst des Futurismus wohl deutlich geprägt.

Der Kriegsbegeisterung der Futuristen entsprechend lässt sich das Wort »Krieg« in ihren Werktiteln besonders häufig finden:

Francesco Balilla Pratella:  
La Guerra. Tre Danze per Orchestra op. 32, 1913:  
L'aspettazione – La battaglia – La vittoria

Filippo Tommaso Marinetti:  
La battaglia di Adrianopoli, 1924 (nur Sprache)  
Battaglia di ritmi (aus: Cinque sintesi radiofoniche), 1933

Filippo Tommaso Marinetti (voce) und Aldo Giuntini  
(piano):  
Sintesi musicale futuriste. Gli eroi della nostra guerra,  
1931: Gli eroi Borsini e Claravolo affondano col  
Cacciatorepediniere Nullo nel Mar Rosso – Il mare – La  
festa dei motori di guerra – Accerchiati vincemmo a  
Passu Arieu – Battaglia simultanea di terra mare cielo

Luigi Grandi:  
Aeroduello, dinamosintesi per orchestra, 1935

Nach dem Krieg ist es jedoch nur noch Marinetti, der Kopf der Bewegung, der sich künstlerisch weiter für den Krieg interessiert. Bei den anderen brach die Kriegsbegeisterung an der Wirklichkeit. Vom Kriegsdienst begeistert angezogen, verloren 13 enge Anhänger ihr Leben, 41 weitere wurden verwundet (Tisdall/Bozzolla 1977, 179). Russolo selbst erlitt schwere Kopfverletzungen, von denen er sich nur langsam erholte. Obwohl er mit seinem Bruder in den Zwanziger Jahren seine Idee der Geräuschmaschinen weiter verfolgte, haben sie Kriegsgeräusche nicht weiter verarbeitet. Zwei Werke von 1921 heißen *Corale* und *Serenata*. Diese beiden etwa zweiminütigen Einspielungen zeigen die Dürftigkeit der Ergebnisse und machen deutlich, dass zwischen anspruchsvoller Theorie und praktischen Ergebnissen eine große Lücke klafft.

Der eigentliche Musiker unter den Futuristen war Francesco Balilla Pratella, während Russolo als Maler wirkte. Sein Werk *La Guerra. Tre Danze per Orchestra* op. 32 von 1913 arbeitet nicht mit Geräuschmachern, sondern mit herkömmlichen Instrumenten. Für Orchester geschrieben, gibt es heute nur noch Einspielungen der Klavierfassung. Man hört zwar chaotische Klänge, aber keinen Krieg. Das Werk steht Komponisten nahe, die zur gleichen Zeit

den Weg gegangen waren, mit herkömmlichem Instrumentarium dem Geräusch einen höheren Stellenwert in der Musik zu geben. Gemeint sind etwa Igor Strawinsky mit dem Ballett *Le Sacre du Printemps* (1913) und Béla Bartók mit seinem *Allegro barbaro* (1911). Auch hier liegen Voraussetzungen bereit, Kriegsklänge musikalisch zu verarbeiten.

### *b. Expressionismus*

Im Expressionismus öffneten sich ganz neue Möglichkeiten, dem Schmerz und seinem menschlichen Ausdruck, dem Schrei, in der Musik Gehör zu verschaffen. Dazu nutzte er die Atonalität. Arnold Schönberg komponierte in seinen beiden Einaktern *Erwartung* (1909) und *Die glückliche Hand* (1913) Klänge, »die an schmerzlicher Intensität alles Vorherige überbieten« (Schultz 2007, 17; Vgl. ders. 2005 und Lethen 1994). Der Schmerzensschrei ist ein nicht unbedeutender klanglicher Ausdruck des Krieges, sei es nach einer Verwundung oder nach der Erfahrung des Todes eines Nahestehenden. Insofern legte auch der Expressionismus die Grundlagen, um Klänge von Schlachtfeld und Krieg aufzugreifen. Dem würde dessen leitende Idee entsprechen: »Wahrheit statt Schönheit«.

Das letzte große Werk des Expressionismus, Alban Bergs Oper *Wozzeck* von 1925, behandelt das Schicksal eines Soldaten. Er hat Halluzinationen, die sich schon in der 2. Szene des 1. Aktes zeigen. Berg arbeitete an der Oper seit 1914. Er war, nach zunächst festgestellter Untauglichkeit, im August 1915 einberufen worden. Nach kurzer Dienstzeit erlitt er einen körperlichen Zusammenbruch und wurde danach zunächst zum Wachdienst, schließlich im Mai 1916 zum Kanzleidienst im Kriegsministerium in Wien beordert, wo er bis Kriegsende Dienst tat. Am 7. August 1918 schrieb er an seine Frau

Helene über Wozzeck:

Steckt ja auch ein Stück von mir in seiner Figur seit ich ebenso abhängig von verhassten Menschen, gebunden, kränklich, unfrei, resigniert, ja gedemüthigt diese Kriegsjahre verbringe. Ohne diesen Militärdienst wäre ich gesund wie früher [...] (Knaus/Leibnitz 2014, 599)

Nun hätte er die Möglichkeit gehabt, die Halluzinationen seines Soldaten Wozzeck eindeutig mit dem Krieg in Verbindung zu bringen. Die Montage einiger eindeutiger Kriegsklänge in diese Szene hinein hätten den Bezug deutlich hergestellt. Diesen Weg ist er aber nicht gegangen. Der Bühnertext von 1836, den Berg fast unverändert aus seiner Vorlage übernommen hat, trägt Züge des späteren literarischen Expressionismus. Einige Begriffe und Bilder entstammen der biblischen Apokalypse.

Am Schluss der zweiten Szene des ersten Aktes heißt der Text:

Wozzeck:

Ein Feuer! Ein Feuer! Das fährt von der Erde in den Himmel und ein Getös herunter wie Posaunen. Wie's heranklirrt!

Andres:

Die Sonn' ist unter, drinnen trommeln sie.

Wozzeck:

Still, alles still, als wäre die Welt tot.

Bergs Soldat leidet unter der Unterdrückung durch den Hauptmann und den Doktor, unter dem Interesse seiner Geliebten Marie am Tambourmajor und an der Schande seines unehelichen Kindes. Auf einen Bezug zum Ersten Weltkrieg hat Berg verzichtet. Klänge aus dem Krieg finden sich lediglich in

Form von Schlafgeräuschen aus der Kaserne in der fünften Szene des 2. Aktes. Es bleibt bei einer allgemeingültigen Darstellung des sozialen Schicksals seines Soldaten Wozzeck. Er ermordet Marie und geht anschließend selbst in den Tod. Das gemeinsame Kind bleibt als Waise zurück. So ist die vielleicht bedeutendste Oper des 20. Jahrhunderts eine Oper des sozialen Mitleids, aber keine Antikriegsoper, die sie hätte werden können.

### *III. Über das Ausbleiben von Schlachtfeldklängen in kompositorischer Gestalt*

Obwohl also die musikalischen Mittel bereit lagen, war man in der Zeit des Ersten Weltkrieges und danach noch nicht bereit, realistische Kriegsklänge kompositorisch zu verarbeiten. Ein erster Grund, die Distanz der Kunstmusik zur Sphäre der Politik, wurde schon angesprochen. Des Weiteren ist vorrangig anzuführen, dass der Krieg sich im Laufe des Jahres 1915 in aller Grausamkeit und Tragik zeigte. Die Todesanzeigen in den Zeitungen nahmen immer größere Dimensionen an und wurden bald nicht mehr gedruckt. Jede kleine Ortschaft und jede Familie hatte Todesfälle zu beklagen. Nach dem Ende des Krieges gab es nach all den Verheerungen in und außerhalb der Menschen ein kollektives Trauma. So wurde das Komponieren mit den Klängen, die diese Tragik verursachten oder abbildeten, obsolet. Niemand wollte musikalisch damit arbeiten und niemand wollte es hören.

Die musikalische Darstellung realistischerer Kriegsklänge blieb der Zeit weit nach dem Zweiten Weltkrieg vorbehalten. Genannt sei Pendereckis *Threnos*, das den Atombombenabwurf auf Hiroshima klanglich nachzeichnet, und zurückhaltender Britzens *War Requiem*, das unterschwellig Schlachtfeldklänge aufgreift. Beide Werke sind um 1960 entstanden. Vorausgegangen war 1941 Schostakowitschs *Leningrader Sinfonie*. Es seien nur einige ganz zentrale Werke genannt. Der italienische Futurismus hat zwar die weitesten theoretischen Vorgaben gemacht, sie aber musikalisch kaum eingelöst. Das heute bekannteste Werk, das dieser Richtung zugezählt werden kann, ist Arthur Honeggers *Pacific 231* aus dem Jahre 1923. Dabei handelt es sich um die klangliche Nachzeichnung einer Eisenbahnfahrt vom Starten bis zum Wiederanhaltenden. Soweit entspräche es dem Futurismus, und das Werk wird verbreitet damit in Verbindung gebracht. Honegger ging es aber eigentlich um musikalische Strukturen, nämlich um das Beschleunigen und Verlangsamen der Bewegung allein durch Veränderung des Rhythmus und ohne die Veränderung des Tempos, also ohne Tempoworte zu benutzen – wie Adagio, Andante oder Allegro und deren Veränderung wie *accelerando* oder *ritardando* –, sondern nur durch Wegnahme und Hinzufügung kleinster rhythmischer Werte. Diese Auseinandersetzung mit musikalischen Strukturen ist symptomatisch für die Zeit. Man suchte in Abkehr von der romantischen Klanglichkeit, ja mehr noch von jeglichem Ausdruck schlechthin, nach neuen musikalischen Strukturen. Besonders intensiv geschah das in der Wiener Schule um Arnold Schönberg, wo sich die Atonalität kurz nach dem Ersten Weltkrieg in der Erfindung der Zwölftontechnik weiterentwickelte. Das zentrale Prinzip des Ausdrucks in der Atonalität sollte ihr durch die Struktur der Zwölftontechnik quasi ausgetrieben werden. Genauso entwickelte sich Strawinsky von einer Musik extremen Ausdrucks vor dem Krieg, die sich

z. B. im *Sacre* zeigt, zu einer Musik von extremer Struktur weiter, dem Neoklassizismus. Ein anderer Versuch, neue absolute musikalische Strukturen zu schaffen, war die Vierteltonmusik von Alois Hába. Er selbst schrieb: »Im Grunde bin ich als Komponist ein sozusagen ›absoluter‹ Musiker. Zu meinen musikalischen Erfindungen haben mich keine außermusikalischen Eindrücke angeregt« (Hába 1971, 80). Symptomatisch ist neben seiner Instrumentalmusik die Suite für Chor im Vierteltonsystem. Für die Chorstimmen nahm er keinen Text, sondern nur Vokalisieren. Jeglicher Text, jeglicher Inhalt lief nach dem Unfassbaren des Weltkrieges Gefahr, lügenhaft zu sein. Ein weiteres Beispiel ist Hanns Eisler. Er schuf 1936 im Exil das schon genannte Chorwerk *Gegen den Krieg*. Die darin verwendete strenge Zwölftontechnik ist völlig emotionsfrei. Auch weitere in der Zeit virulente Begriffe gehören in diesen Zusammenhang: Motorik, Linearität, Objektivierung, Entsubjektivierung, mechanische Musik, Neue Sachlichkeit, Anti-Espressivo. Auf deutscher Seite musste die Sprach- und Ausdruckslosigkeit noch größer sein als in anderen Ländern. Allen ging es nur um musikalische Struktur, überhaupt nicht um Inhalte, wie noch in weiten Teilen des 19. Jahrhunderts bis zu Mahler und Strauss. Ordnung und Struktur sollten nun allen Ausdruck neutralisieren. Nach dem Trauma des Krieges legte man der unendlich verletzten menschlichen Seele einen Kältepanzer an, der gegen jegliche Gefühle schützen sollte (Vgl. Schultz 2005 und 2007). »Dem Ersten Weltkrieg folgte eine Ernüchterung bis zur Kälte« (Riethmüller 2006, 26).

Es bleibt die Frage, warum die Musik zurückhaltender war, Krieg in ihre Kunstwerke zu integrieren, als die Literatur und auch die bildende Kunst. Drastische Kriegsdarstellungen finden sich in beiden Kunstgattungen. In der Literatur liest man intensive Beschreibungen der Klänge des Kriegsschauplatzes, schon in *Le Feu* von Barbusse, in Remarques *Im*

*Westen nichts Neues* und ebenso in den Tagebüchern von Ernst Jünger. Der Unterschied könnte in der Funktion der Kunst liegen. Auf der einen Seite das Buch und das Museum, auf der anderen das Konzert. Das Konzert ist in besonderer Weise ein Ort des Fliehens vor der Realität in eine andere Welt. Diese von der romantischen Musikästhetik um 1800 geprägte Funktion blieb bis weit in das 20. Jahrhundert gültig. Entsprechend berichtet die Presse auch noch im November und Dezember 1918 von einer Fülle von Konzerten in Berlin. In deren Programmen ist kaum ein direkter Kriegsbezug zu finden (Hanheide 2014). Wie auch auf der Ebene der Komposition, bevorzugte man Musik ohne jeglichen Inhalt. Die folgende Konzertkritik aus der *Allgemeinen Musik-Zeitung* vom 13. Dezember 1918 zeigt beispielhaft, dass das Interesse allein auf musikalische Qualität gerichtet ist (Abb. 5). Der gebildete Konzertbesucher könnte beim Meistersinger-Vorspiel an den Schluss-Monolog von Hans Sachs denken, in dem es am Ende heißt: »zerging' in Dunst das Heil'ge Röm'sche Reich, uns bliebe gleich die heil'ge deutsche Kunst!«, aber darauf geht die Kritik mit keinem Worte ein, sondern beherzigt die politikfreie Sphäre der Musik stillschweigend.

Auch ein Programmzettel zweier Konzerte von Felix Weingartner zeigt eine Werkauswahl ohne jeglichen außermusikalischen Bezug (Abb. 6). Die politische Hitzigkeit zu Kriegsbeginn hat sich in die Sphäre absolutmusikalischer Sachlichkeit verwandelt.

## Aus den Berliner Konzertsälen.

Eine imponierende Leistung, eine musikalische Großtat ersten Ranges stellte das **Vierte Philharmonische Konzert** dar. Nikisch hat uns all die Jahre sicher schon recht verwöhnt, aber in derartiger genialen Geberlaune haben wir ihn doch seit langem nicht erlebt. Nun war das königliche Programm auch so recht dazu angetan, dieses Meisters überragende Fähigkeiten im vorteilhaftesten Licht erstrahlen zu lassen. Bruckners „Achte“, das Meistersinger-Vorspiel, Wagners fünf Gesänge, und als Einleitung die Ouvertüre zu Geneveva, noch immer ein hübscher symphonischer Satz, das alles zusammen war ein Strauß von, wie gesagt, königlicher Pracht. Müssen wir uns doch — auch heute noch — dieses Wortes bedienen, wenn wir unserm Empfinden gesteigerten Ausdruck verleihen wollen. Und auch heute noch könnten wir die Schöpfungsbildung nicht verbessern, indem wir für die Worte: „... gen Himmel aufgerichtet, steht der Mensch, ein Mann und König der Natur“ setzten: „ein Mann und — Präsident der Natur“. Doch das nur nebenbei. Was Nikisch in der Brucknerschen C-moll-Symphonie leistete, war über alle Maßen schön. Diese Tempi, diese Geschlossenheit, und vor allem dieses wunderbare Nachgeben, ein Doppelergebnis seiner bewundernswerten Musikalität und seiner glänzenden Technik, schufen Eindrücke, die den ganzen noch vor uns liegenden Musikwinter überdauern werden. Nicht weniger bedeutsam war die Wiedergabe des Meistersinger-Vorspiels, das bei Nikisch, und mag man es von ihm noch so oft gehört haben, immer wieder wie eine Offenbarung wirkt und vor allem denen am Franz-Joseph-Platz als leuchtendes Vorbild dienen sollte! Neu war die Instrumentation der fünf Wesendonk-Lieder durch Georg Vollerthun. Mottl hatte seiner Zeit schon den Versuch gewagt und sich dabei klanglich, ähnlich wie beim „Barbier von Bagdad“ etwas übernommen. Vollerthun ist wesentlich feinnerviger zu Wege gegangen, stellenweise wohl etwas zu zart, beispielsweise bei den „Schmerzen“. Was die Versetzung in die tiefe Terz — Frä. Emmy Leisner sang die Lieder — anbetrifft, so hat diese den ersten drei Gesängen nicht geschadet, das Treibhaus klang sogar ausgezeichnet, den schon erwähnten „Schmerzen“ hat sie den Glanz genommen und von den „Träumen“ ist das Tristan-As-dur nun mal nicht zu trennen. Abgesehen von diesen Aussetzungen ist zu bekunden, daß die Gesänge mit sehr viel Feinsinn, musikalischem Taktgefühl und Empfinden für Orchesterfarben bearbeitet worden sind. Emmy Leisner war ihnen leider keine vorbildliche Vermittlerin. Das meiste klang matt und stumpf und die Verschleppung der Tempi unterstrich noch den Eindruck der Temperamentlosigkeit, den die Darbietungen der geschätzten Künstlerin hinterließen...

Abb. 5: Konzertkritik aus der Allgemeinen Musik-Zeitung vom 13. Dezember 1918



Abb. 6: Programmzettel zweier Konzerte Felix Weingartners im September  
1919

## Literatur

- Brand, Juliane; Hailey, Christopher; Meyer, Andreas (ed.) (2007) *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*. Teilband I: 1906–1017. Mainz u. a.: Schott.
- Buch, Esteban (2006) Vincent d'Indy et la Première Guerre mondiale: Sinfonia brevis de bello gallico. In: *Vincent d'Indy et son temps*. Hrsg. von Manuela Schwarz. Sprimont: Mardaga, S. 21–36.
- Budde, Elmar (2000) Humor, Witz und Parodie. Anmerkungen zu Mozart, Strauss und Hindemith. In: *Das Lächeln der Euterpe: Musik ist Spaß auf Erden*. Berlin: Parthas, S. 84–91.
- Hába, Alois (1971) *Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik*. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der Systematischen Musikwissenschaft.
- Hanheide, Stefan et alii (ed.) (2013) »Musik bezieht Stellung« – *Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg*. (=Krieg und Literatur / War and Literature, International Yearbook on War and Anti-War Literature, Bd. 19). Göttingen: V & R Unipress.
- Hanheide, Stefan (2013) Wahrnehmungen von Kriegstragik im Kunstlied während des Ersten Weltkrieges. In: »Musik bezieht Stellung« – *Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg*. Hrsg. v. Stefan Hanheide et alii (=Krieg und Literatur / War and Literature, International Yearbook on War and Anti-War Literature, Bd. 19). Göttingen: V & R Unipress, S. 307–332.
- Hanheide, Stefan (2014) »Heilsames Gegengewicht«. Zur Bedeutung von Musik im Ersten Weltkrieg, in: *Musik und Kirche* 84, S. 388–394.
- Hanheide, Stefan (2015) Die Wiener Schule und der Erste Weltkrieg. In: »Musik und Politik«, Politische Einflüsse auf Musikerbiografien und kompositorisches Schaffen von 1784 bis heute. Hrsg. von Anja Hesse und Bernhard Weber [= Louis Spohr Symposium 2014], Kassel 2015, S. 51–78.
- Helms, Dietrich (2013) »Das war der Herr von Hindenburg« – Mythenbildung und informelle Propaganda in der deutschen Musikproduktion des Ersten Weltkrieges. In: »Musik bezieht Stellung« – *Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg*. Hrsg. v. Stefan Hanheide et alii (=Krieg und Literatur / War and Literature, International Yearbook on War and Anti-War Literature, Bd. 19). Göttingen: V & R Unipress, S. 63–119.
- Helms, Theodor (1914) Wiener Brief. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 81, S. 553.
- Kriegshilfsbüro des k. k. Ministerium des Inneren (ed.) (1916), *Kriegsalmanach 1914-1916*, 3. Aufl., Wien: Selbstverlag des Kriegshilfsbüros.
- Knaus, Herwig; Leibnitz, Thomas (ed.) (2014) *Briefwechsel Alban Berg – Helene Berg*, Gesamtausgabe Teil II. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.

- Lethen, Helmut (1994) *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt: Suhrkamp 1994.
- Marilaun, Karl (1919) Franz Lehar über Oberst Lehar. Aus einem Gespräch mit dem Komponisten. In: *Neues Wiener Journal*, 12. November 1919, S. 5.
- Obert, Simon (2009) Komponieren im Krieg. Felix Weingartners Ouvertüre »Aus ernster Zeit«. In: *Im Mass der Moderne. Felix Weingartner – Dirigent, Komponist, Autor, Reisender*. Hrsg. v. Simon Obert und Matthias Schmidt. Basel: Schwabe, S. 187–216.
- Riethmüller, Albrecht (2006) Objektivierung und Entsubjektivierung. In: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–1945*. Hrsg. v. Albrecht Riethmüller. Laaber: Laaber.
- Russolo, Luigi (2005) *Die Kunst der Geräusche*. Mainz u. a.: Schott.
- S. N. (1914) Kreuz und quer. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 81, S. 563.
- Schneidereit, Otto (1984) *Franz Lehár*. Berlin: Lied der Zeit.
- Schultz, Wolfgang-Andreas (2005) Avantgarde und Trauma. Die Musik des 20. Jahrhunderts und die Erfahrung der Weltkriege, in: *Lettre International* Heft 71, S. 92–97.
- Schultz, Wolfgang-Andreas (2007) »Reines Material« und »Neues Hören« als Kältepanzer: Chiffren des Schmerzes in der Neuen Musik. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 168, 6, S. 16–19.
- Schuh, Willi (ed.) (1954) *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel*. Zürich: Atlantis.
- Tisdall, Caroline; Bozzolla, Angelo (1977) *Futurism*. London: Thames and Hudson.
- Weingartner, Felix (1929) *Lebenserinnerungen*, 2. Band. Zürich 1929: Füssli.
- Weingartner, Felix (1912) Ganzton und Ganztonleiter. In: *Almanach für die musikalische Welt* 1, S. 7–15.
- Wright, James K. (2013) One of the most remarkable noises ever imagined: Berg's Op. 6 and Mahler's Contrapuntal Complexities. In: »Das klagende Lied«: Mahlers »Opus 1« – Synthese, Innovation, kompositorische Rezeption. Hrsg. von Elisabeth Kappel. Wien u. a.: Universal-Edition, S. 214–233.

### **Empfohlene Zitierweise**

Hanheide, Stefan: Der Erste Weltkrieg im Konzertsaal. Kompositorische Reaktionen zwischen Patriotismus und kritischer Distanz. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 10–43, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p10-43>.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.