

STEFAN HANHEIDE

Die Rolle der Religion in der Antikriegs-Musik des 20. Jahrhunderts

Der Bedeutung des Begriffs »Antikriegs-Musik« dürfte unstrittig sein. Lexika führen unter dem Suchbegriff »Antikriegs...« Stichworte wie »Antikriegstag«, »Antikriegs-Demonstration«, »Antikriegs-Aktion«, aber auch »Antikriegs-Song« auf. Es handelt sich gemeinhin um Maßnahmen, die gegen den Krieg agitieren. Musik tritt hier zunächst in Form des Songs auf, aber darüber hinaus lassen sich noch andere musikalische Gattungen mit entsprechender Ausrichtung vorstellen. Man denke etwa an das »War Requiem« von Benjamin Britten, die vielleicht bekannteste Komposition von »Antikriegs-Musik«. Unter dem Begriff lassen sich folglich musikalische Kompositionen fassen, die gegen den Krieg agitieren, indem sie dessen negative Auswirkungen für die Menschen anklagend darstellen. Ihr Ziel ist die Beibehaltung oder Wiederherstellung des Friedens.

Während über die Bedeutung des Begriffs also Klarheit herrscht, ist es in der Musikwissenschaft keineswegs etabliert, von »Antikriegs-Musik« zu sprechen. In der neuen Ausgabe der Enzyklopädie »Die Musik in Geschichte und Gegenwart« (MGG²) erscheint der Begriff nicht einmal im Register des Sachteils. Dagegen weist das Stichwort »Kriegsmusik« neun Einträge auf. Sieben Mal erscheint es in Artikeln über außereuropäische Musik, und zwar unter Brasilien, Indianer, Indonesien, Malaysia, Nordafrika und Philippinen¹. Darüber hinaus taucht der Begriff im Artikel »Militärmusik« und, im gleichen Zusammenhang, im Artikel »Schweiz« auf². Die Folgerung, solche Gegenstände spielten in der Geschichte der abendländischen Musik eine allenfalls marginale Rolle, ist jedoch unzutreffend.

Krieg und Frieden haben eine lange Tradition in der Musik. In der Kompositionsgeschichte scheint zunächst der Krieg größere Beachtung gefunden zu haben, wie es auch die Stichwortsuche in der genannten Enzyklopädie belegt. Als eine der frühesten Kriegs-Darstellungen wird heute Clément Janequins Chanson »La Guerre«, von 1528 genannt, die zu dem vermutlich populärsten Musikstück des 16. Jahrhunderts wurde. Seither lassen sich eine Fülle von vokalen und instrumentalen Schlachtendarstellungen ausmachen, die eine eigene Gattung begründet haben: die Battaglia³. In der Frühen Neuzeit stammen prominente Beispiele von William Byrd (1543–1623) und Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704). Und noch in der klassisch-romantischen Epoche entstanden zahlreiche instrumentale Schlachtengemälde, die drei berühmtesten sind Ludwig van Beethovens (1770–1827) »Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria«,

1 Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hg. v. Ludwig FINSCHER, Sachteil, Kassel ...²1994ff., Bd. 2, Sp. 109 »Brasilien«; Bd. 4, Sp. 626 »Indianer«; Sp. 793 und 840f. »Indonesien«; Bd. 5, Sp. 1612 »Malaysia«; Bd. 7, Sp. 240 »Nordafrika«; Sp. 1570 »Philippinen«.

2 Bd. 6, Sp. 269 »Militärmusik«; Bd. 8, Sp. 1188 »Schweiz«.

3 Vgl. dazu Werner BRAUN, Art. »Battaglia«, in: MGG², Sachteil Bd. 1, 1994, 1294–1306, dort weitere Literatur.

Franz Liszts (1811–1886) »Hunnenschlacht« und Peter Tschaikowskys (1840–1893) »Ouverture 1812«. Spätestens seit den Massenvernichtungen des Ersten Weltkrieges wurden solche Kompositionen obsolet. Dmitrij Schostakowitsch (1906–1975) hat – allem voran in seiner 7. Symphonie, der »Leningrader« – Gestaltungstechniken der Schlachtenmusik weiterentwickelt und sie von einer positiven in eine negative Denotation überführt. Man kann also mit Fug und Recht von der Existenz von Kriegsmusik in der Kompositionsgeschichte sprechen. Die genannten Beispiele entstammen dabei dem – weitgefassten – Rang der Kunstmusik. Des Weiteren tritt der Krieg in Form von Marschmusik und Soldatenliedern musikalisch in Erscheinung.

Auch die kompositorische Auseinandersetzung mit der Friedensidee hat eine lange Geschichte. Sie lässt sich zurückverfolgen mindestens bis in die Anfänge der Frühen Neuzeit und reicht bis in die unmittelbare Gegenwart. In der Renaissance finden sich Da-pacem-Motetten in großer Fülle, daneben zahlreiche Werke mit anderen Friedenstrüchten. Im Barock entstanden Kriegsklagen und Friedensfeiermusiken, allem voran aus dem Dreißigjährigen Krieg, des Weiteren vielfältige Feiermusiken zu anderen Friedensschlüssen⁴, ferner Darstellungen des friedliebenden absoluten Monarchen, etwa Ludwigs XIV.⁵ Zwar entwickelten sich keine eigenen musikalischen Gattungen im Dienste des Friedens, wie etwa die kriegs-darstellende Battaglia und der kriegs-funktionierende Marsch, aber dennoch spielt die Idee des Friedens als Gegenstand des musikalischen Kunstwerkes eine bedeutende Rolle.

Dabei ist zu differenzieren zwischen einer »Friedens-Musik« und einer »Antikriegs-Musik«. Unter »Friedens-Musik« lassen sich Kompositionen verstehen, die die Segnungen des Friedens preisen und die Sehnsucht des Menschen danach zum Ausdruck bringen. In der »Antikriegs-Musik« steht dagegen die Verderbnis des Krieges im Mittelpunkt, gegen den Anklage geführt wird. Sie nimmt ihren Ausgang von der erfahrenen Existenz des Krieges und tritt besonders dort stark hervor, wo die breite Bevölkerung gravierend unter dessen negativen Auswirkungen leidet. Dazu zählten in Europa zuallererst der Dreißigjährige Krieg und die beiden Weltkriege. Während sich noch im Barock die Preisung des Friedens und das Lob der friedbringenden Potentaten selbstverständlich im musikalischen Kunstwerk niederschlug, sind solche Darstellungen spätestens mit dem Ersten Weltkrieg fragwürdig geworden. Seither tritt das Thema Krieg vor allem in Antikriegs-Kompositionen in Erscheinung.

Sie entstanden parallel zur Herausbildung von Antikriegshaltungen in anderen Künsten, in der bildenden Kunst und der Literatur, man denke etwa an Erich Maria Remarques Roman »Im Westen nichts neues« von 1929, der eine Initial-Wirkung auslöste. Die seit den späten zwanziger Jahren präsenste »Antikriegs-Musik« erscheint in einem breiten Spektrum von Ausprägungen: Sie klagt das Kriegführen an oder hinterfragt es kritisch, sie sehnt das Ende eines Krieges herbei oder feiert dieses, schließlich bringt sie entschieden die Leiden des Krieges zum Ausdruck. Für das 20. Jahrhundert haben die Künste neue und wirkungsmächtige Ausdrucksqualitäten dazu entwickelt, wobei allerdings die Intensität, mit der schon die Verderbnis des Dreißigjährigen Krieges besungen wurde, keineswegs unterschätzt werden darf. In diesem maßgeblichen

4 Vgl. Stefan HANHEIDE, Frieden als Gegenstand musikalischer Komposition, in: Pax – Friede. Beiträge zu Idee und Darstellung des Friedens, hg. v. Wolfgang AUGUSTYN (Veröffentlichungen des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte München 15), München 2003, 459–490.

5 Stefan HANHEIDE, Friedensabkommen des Sonnenkönigs als Sujet der Komposition: Lullys Werke auf den Stillstand von Regensburg (1684) und Brossards »Canticum pro pace« auf den Frieden von Rijswijk (1697), in: »Süß scheint der Krieg den Unerfahrenen«. Das Bild vom Krieg und die Utopie des Friedens in der Frühen Neuzeit, hg. v. Hans PETERSE, Göttingen 2006, 271–300.

historischen Pendant zu den beiden Weltkriegen konnten alle Deutungen des Krieges und seiner Ursachen wie auch die Vorgehensweisen zur Wiedererlangung des Friedens nur auf religiöser Grundlage geschehen. Man sah den Krieg als Strafe Gottes für die Sündhaftigkeit des Menschen, und derselbe Gott musste um die Abkehr von dieser Strafe angefleht werden⁶, wie es in den Klageliedern des Propheten Jeremias zum Ausdruck kommt. Von einer solchen Grundhaltung ist das 20. Jahrhundert weit entfernt – Aufklärung und Säkularisierung haben die Omnipräsenz und Omnipotenz des Religiösen zurückgedrängt. Welche Rolle der Religion also innerhalb einer »Antikriegs-Musik« in dieser Zeit noch zukommt, ist der Gegenstand der folgenden Ausführungen. Die vorangehende Definitionen von »Antikriegs-Musik« müssten nun noch von entsprechenden Überlegungen zum Religions-Begriff gefolgt werden. Hier ist aus der fachfremden Perspektive der Musikwissenschaft jedoch eine gewisse Zurückhaltung sinnvoll, und eine Orientierung an eindeutigen Merkmalen scheint geboten⁷.

Um Religion in der Musik konkret zu fassen, soll der Verwendung von Bibeltext, von liturgischen Formen, Texten, Melodien oder Titeln, ferner religiösen Anspielungen im Text und schließlich Stilmerkmalen der Geistlichen Musik nachgegangen werden. An ausgewählten Beispielen wird ein Panorama verschiedener Erscheinungsweisen religiöser Komponenten in dieser Musik präsentiert, gegliedert in liturgische Titel, liturgische Formen, biblische Texte und Gebetshaltungen. Religiöse Bezüge können sich darüber hinaus in der »Antikriegs-Musik« noch auf andere, weniger konkrete Weise zeigen. Die Wahrnehmung von religiöser Klanglichkeit und Klangidiomen des Religiösen in Musik schlechthin, dezidiert auch in nicht-religiösen Werken – etwa bei Beethoven oder besonders bei Bruckner – ist seit der Romantik sehr weit verbreitet. Auf eine solcherart hypothetische Suche soll aber bewusst verzichtet werden.

Als Pendant zu den konkret religiösen Aspekten in der Antikriegs-Musik soll im Anschluss daran ein knapper Blick auf solche Kompositionen gegeben werden, die auf religiöse Erscheinungsweisen gänzlich verzichtet haben. Hier wird herauszuarbeiten sein, was in entsprechender Weise an die Stelle der Religion tritt. Auf dieser Basis lässt sich die Relevanz und das Ausmaß des Religiösen in der Antikriegs-Musik des 20. Jahrhunderts ermessen. Abschließend sollen Gründe für die Verwendung religiöser Elemente in dieser Musik erwogen werden. Die Ausführungen beschränken sich auf die Sphäre der beiden Weltkriege.

Liturgische Titel: Weill – Dessau – Honegger – Hindemith

Eines der frühesten Beispiele von Antikriegs-Musik ist das »Berliner Requiem« von Kurt Weill (1900–1950) aus dem Jahre 1928, entstanden unter dem Eindruck des zehn Jahre zurückliegenden Ersten Weltkrieges. Der Titel suggeriert eine liturgische Form, die jedoch in keinster Weise eingelöst wird. Weder die Form des Requiems wird übernommen, noch einzelne Texte noch einzelne Melodien, sondern nur der Titel. Der erste

6 Vgl. Stefan HANHEIDE, Zur Semantisierung des Friedens in der Musik um 1648, in: Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden, Bd. II, Religion – Geschlechter – Natur und Kultur, hg. v. Klaus GARBER, Jutta HELD, Friedhelm JÜRGENSMEIER, Friedhelm KRÜGER u. Ute SZÉLL, München 2001, 1111–1131.

7 Mit einem sehr weiten Religionsbegriff arbeitet Clytus GOTTWALD, Neue Musik als spekulative Theologie. Religion und Avantgarde im 20. Jahrhundert, Stuttgart 2003. Vgl. dazu die Rezension von Klaus RÖHRING in: Musik und Kirche 73, 2003, 399–401.

und letzte der sechs Sätze heißt »Großer Dankchoral«. Während der Begriff »Requiem« dem Katholizismus entstammt, ist der Begriff »Choral« hier protestantisch aufzufassen, in katholischer Diktion also ein deutsches Kirchenlied und nicht ein gregorianischer Gesang, denn die Gattung des »Dankchorals« ist im deutschen Kirchenlied erheblich präsenter als in der Gregorianik. Aber auch dieser Begriff wird nicht eingelöst, da im Text von Gott nicht die Rede ist. Dafür lehnt sich die Vertonung deutlich an das Kirchenlied-Idiom an: Homophon-dreistimmige syllabische Vertonung mit Zielkadenzen an den Versschlüssen. Ab der Verszeile »Kommet zuhauf« wird zudem der Rhythmus des Nander-Liedes »Lobe den Herrn« übernommen, ebenso in den folgenden Strophen. Ein weiteres Idiom der Geistlichen Musik zeigt sich im vorletzten Satz des »Berliner Requiems«, dem »Zweiten Bericht über den unbekanntenen Soldaten unter dem Triumphbogen«. Das orgelbegleitete Rezitativ des Baritons erinnert an den Rezitativstil Bachs, dessen Klanglichkeit um 1930 vor allem aus den Passionen bekannt war. Schließlich ist der dritte Satz des Werkes mit »Marterl«⁸ überschrieben, was Grabschrift meint, aber auch hier bleiben religiöse Texte aus – kein Bibelzitat zierte diese Grabschrift – und musikalisch handelt es sich um einen melancholisch gefärbten Boston-Walzer. Die Texte des »Berliner Requiems« stammen von Bertolt Brecht, der sie gemeinsam mit Weill aus bereits vorhandenen Gedichten auswählte. Der Titel »Requiem« scheint sich darauf zu beziehen, dass hier derjenigen Menschen gedacht wird, die im Ersten Weltkrieg zugrunde gingen. Gemeinsam mit dem Satz-Titel »Dankchoral« und dem Choral-Idiom lässt sich eine spöttische Kritik an der kriegsbefürwortenden Haltung der christlichen Religionen wahrnehmen. Schließlich ist eine Analogie des Titels »Berliner Requiem« zum »Deutschen Requiem« von Johannes Brahms (1833–1897) zu erkennen. Brahms hatte in seinem 1868/69 uraufgeführten deutschsprachigen Requiem den von Gott gespendeten Trost für die Hinterbliebenen ins Zentrum seines Werkes gestellt und sich von der Vorstellung des rächenden Gottes, wie sie sich besonders im »Dies irae« des katholischen Requiems präsentiert, abgewendet. Weill setzt diese Perspektivenveränderung fort, indem er den nun auch von der Religion verlassenen Menschen in seiner bitteren, vom Krieg geprägten Realität fokussiert.

Die Neuheit der Konzeption zeigt sich darin, dass politische und religiöse Bedenken die Erstsending dieses Auftragswerkes der Reichs-Rundfunkgesellschaft monatelang verzögerten. Die Ursending am 22. Mai 1929 wurde nur vom Frankfurter Sender ausgestrahlt, in Berlin war das Werk nicht zu hören und es gab keine weiteren Sendungen. In einem Kommentar für die Zeitschrift »Der deutsche Rundfunk« schreibt Weill am 17. Mai 1929:

Der Inhalt des Berliner Requiems entspricht unzweifelhaft den Gefühlen und Anschauungen breiter Bevölkerungsschichten. Es ist der Versuch gemacht worden, das auszudrücken, was der großstädtische Mensch unserer Zeit zu der Erscheinung des Todes zu sagen hat. Einige besonders strenge Zensoren des Rundfunks haben geglaubt, das bezweifeln zu müssen. Diese Einstellung zeugt von einer erschreckenden Unkenntnis der künstlerischen Bedürfnisse jener Schichten, die im Rahmen des Rundfunkpublikums den breitesten Raum einnehmen.

Über die sonderbaren Vorgänge hinter den Kulissen dieser Aufführung wird vielleicht später noch einiges zu sagen sein. Der Gesamteindruck der Aufführung muß ergeben, ob wir recht gehabt haben mit unserer Behauptung, daß es sich hier um ein ernstes unironisches

8 Ursprünglich stand an dieser Stelle eine Hommage an die ermordete Rosa Luxemburg.

*Werk handelt, um eine Art von weltlichem Requiem, um eine Äußerung über den Tod in Form von Gedenktafeln, Grabschriften und Totenliedern*⁹.

Mit diesem Kommentar beschwichtigt Weill auf zweierlei Weise: Zum einen verschweigt er jegliche Kriegskritik, die das Werk zweifellos enthält, zum anderen drängt er auch die Verhöhnung der kriegsbefürwortenden Kirchen zurück, indem er von einem *ernsten, unironischen Werk* spricht und den Inhalt auf Äußerungen über den Tod reduziert. Durch den zensurartigen Umgang mit dem Werk verärgert, beendete er mit diesem Kommentar seine vierjährige, umfangreiche Mitarbeit an der Zeitschrift.

Ein Schwesterwerk zum »Berliner Requiem« von Kurt Weill ist das »Deutsche Miserere« von Paul Dessau (1894–1979). Er hatte sich ebenso wie Weill eines sozialistischen Engagements mit musikalischer Komposition verschrieben. Sein Werk entstand zwischen 1944 und 1947 und nimmt Bezug auf den Zweiten Weltkrieg¹⁰. Dessau greift genau wie Weill im Titel auf einen Begriff aus der Liturgie zurück, gestaltet ebenso aber eine liturgie-unabhängige Komposition, genau wie Weill auf Texte von Brecht, die der Dichter aus bereits Geschaffenen montierte¹¹. Dessau wollte dezidiert ein Gegenstück zum »Deutschen Requiem« von Johannes Brahms schreiben¹². Mit dem Titel »Miserere« verweist er auf den Psalm 51, der vor allem in der Liturgie der Karwoche eine große Rolle spielt und seit 1500 eine Fülle von Kompositionen hervorgebracht hat¹³. Die Sündhaftigkeit des Menschen, um deren Erlösung in dem Psalm gebittet wird, fokussiert sich bei Brecht/Dessau auf die deutsche Schuld im Zweiten Weltkrieg.

Von den drei Teilen des Werkes, in dessen umfangreichem Mittelteil 28 Vierzeiler aus Brechts Kriegsfibel vertont sind, weisen vor allem die beiden Rahmenteile religiöse Elemente auf. Im ersten Teil ist von Deutschland als Mutter die Rede, deren Sohn vom eigenen Volk getötet worden ist – *er mußte noch sterben, der Sohn des uneinigen Volkes*, lautet der Text. Hier entstehen Assoziationen an die Passion Jesu. Musikalisch unterstrichen wird diese Bezugnahme durch eine barock-pathetische Passions-Klanglichkeit, die an Bach oder Händel erinnert, ohne doch unzweifelhaft an bestimmten Werken festgemacht werden zu können. Am Schluss des Werkes, nachdem in den Bildern der Kriegsfibel das Leid und die Unsinnigkeit des Krieges eindrücklich geschildert worden ist, folgt das umgekehrte Bild: Eine Mutter singt von einem Sohn, den sie im Leibe trug, der nun für eine gerechtere Welt sorgen soll. Hier lassen sich Elemente der weihnachtlichen Botschaft erkennen. Die Mutter wird vom Solo-Alt verkörpert, wie auch Maria in Bachs Weihnachts-Oratorium. Alles in allem ist Religion in Dessaus »Deutschem Miserere« aber mit Ausnahme des Titels nur marginal auszumachen. Viel entschiedener ist der musikalische Agitationsstil Eislers und Weills wahr zu nehmen.

Ganz anders liegt der Fall in einem weiteren Werk mit liturgischen Titeln, der 3. Symphonie des französischen Komponisten Arthur Honegger (1892–1955) aus dem Jahre 1945. Den drei Sätzen sind die Titel »Dies irae«, »De profundis clamavi« und »Dona

9 Kurt WEILL, Musik und Theater. Gesammelte Schriften, Berlin 1990, 289–291. – Jürgen SCHEBERA, Kurt Weill, Leipzig 1988, 109–113, dort auch ein Faksimile des Zeitschriftentextes.

10 Die Uraufführung fand erst 1966 statt.

11 *Und so montierte mir Brecht dieses Deutsche Miserere*, Dessau 1958 in einem Gespräch mit Hans Bunge, zit. nach Gerd RIENÄCKER, Eine Art Deutsches Requiem. Annäherungen zum »Deutschen Miserere« von Bertolt Brecht und Paul Dessau, in: Die dunkle Last. Musik und Nationalsozialismus, hg. v. Brunhilde SONNTAG, Hans Werner BORESCH u. Detlef GOJOWY, Köln 1999, 226. Die Texte Brechts sind dort (S. 228) angegeben.

12 Ebd., 226.

13 Vgl. Magda MARX-WEBER, Art. »Miserere«, in: MGG², Sachteil Bd. 6, 1997, 322–325.

nobis pacem« gegeben. Der Titel des Gesamtwerkes, »Symphonie liturgique«¹⁴, soll nach Honegger auf den religiösen Charakter seiner Symphonie hinweisen. Wenn ein Komponist 1945 ein Werk mit diesen Satzüberschriften konzipiert, dann lässt das auf einen deutlichen Bezug zum Ende des Krieges schließen. Und der Komponist sieht in diesem Werk eine »Auflehnung des modernen Menschen gegen die Flut der Barbarei und des Leidens«, allerdings ebenso gegen die Dummheit, den Maschinerismus und die Bürokratie. Damit zeigt er eine Tendenz, die Antikriegs-Musiken vielfach anhaftet: Sie sind zwar aus unmittelbarem Kriegs Anlass entstanden, werden aber schon von ihren Komponisten auf allgemeinere Bedeutungsebenen orientiert, um dem pejorativen Epitheton des »Gelegenheitswerkes« zu entgehen.

Der Titel des ersten Satzes stammt eindeutig aus dem Requiem, und hier aus dessen bedeutendstem Teil, der Sequenz. Bei dem Titel des zweiten Satzes, dem Beginn des 130. Psalms, handelt es sich ebenfalls um Requiem-Text, und zwar um eine der drei Tractus-Alternativen¹⁵, wie Honegger selbst bestätigt. Der Titel des dritten Satzes »Dona nobis pacem« stammt dagegen nicht, wie manchmal behauptet wird, aus dem Requiem – dort heißt es im Agnus Dei *dona eis requiem* –, sondern aus dem entsprechenden Teil der Messe. Der Komponist verzichtet auf die den Titeln zugehörigen gregorianischen Melodien und schafft an deren Stelle eigenes melodisches Material, dem die Titeltexte unterlegt werden können. Der erste Satz, das »Dies irae«, zeichnet ein Bild des Jüngsten Gerichts in der Tradition der großen vokalen Requiem-Kompositionen des 19. Jahrhunderts von Mozart über Berlioz bis zu Verdi. Aber auch die anderen beiden Sätze beginnen, wie der Komponist selbst erläutert, mit der Darstellung der negativen, den Menschen bedrückenden und den Geist tötenden Erscheinungen in der Welt. Am Schluss der drei Sätze tritt jeweils der Gesang eines Vogels in Erscheinung, nach Honeggers Worten *die Botschaft der Taube, der Olivenzweig, das Versprechen auf Frieden, das sie mitten im größten Chaos symbolisiert*. Auch das »Dona nobis pacem« beginnt mit einer langen Darstellung der entfesselten Barbarei. Aber in den Reihen der Opfer wird ein Aufstand organisiert, der in einem dreimal wiederholten unendlichen Schrei der unterdrückten Herzen mündet: *Dona nobis pacem*. Auch hier kann der Text den Akkordblöcken unterlegt werden. In die Pausen dieser Schreie tritt jeweils nochmal dumpf das Motiv der Barbarei hinein. *Und dann, so Honegger, wollte ich durch eine lange gesungene Melodie den Wunsch der leidenden Menschheit ausdrücken, [...] ›daß man uns von allem befreie!‹ und die Vision des innig ersehnten Friedens andeuten. Ich habe mich nicht festgelegt. Für die einen bedeutet dieser Friede die ewige Ruhe, das himmlische Glück. Für die anderen ist es das irdische Paradies, das bescheidene Paradies der Schönheit, des bescheidenen Glücks, nach dem alle Menschen streben: ›So könnte das Leben sein!‹ Die Wolken öffnen sich, und im Glanz der aufgehenden Sonne singt der Vogel zum letztmal. Auf diese Weise schwebt der Vogel des Friedens über der Sinfonie wie einst die Friedenstaube über der Unendlichkeit der Meere [...]*¹⁶.

Auch Paul Hindemith (1895–1963) griff auf einen liturgischen Titel zurück, als er sich am Ende des Zweiten Weltkrieges entschloss, ein Werk im Gedenken an dessen Opfer zu komponieren. Er nannte sein Werk »Requiem ›For those we love‹«. Als Text verwendete er eine Dichtung des Amerikaners Walt Whitman, der darin der Ermordung Abraham Lincolns 1865 gedenkt. Diese Dichtung aus der Kulturgeschichte Amerikas

14 So lautet das Werk auf der Partitur der Edition Salabert.

15 Vgl. Paul-Gerhard NOHL, *Lateinische Kirchenmusiktexte*, Kassel 1996.

16 Alle Zitate dieses Abschnitts entstammen: Willy TAPPOLET, Arthur Honegger, Zürich 1954, 204–211.

schien Hindemith angemessen, der nach seiner Emigration 1940 in den USA Aufnahme fand und besonders auch als Lehrer an der Yale University zu hoher Achtung gelangte. Im großen Chor in der Mitte (Nr. 7) erscheint ein Loblied auf Amerika, hier mit den Worten Manhattan und Ohio deutlich gekennzeichnet, musikalisch in einer Fuge gesetzt, die vielleicht das alte Europa als Pendant repräsentiert. Natureindrücke symbolisieren durch das gesamte Werk hindurch den Tod: das Abendlied des Vogels, der blühende Flieder, der versinkende Stern. Der Ich-Erzähler spricht diese Symbole als Kameraden an und versteht auch den Tod selbst in dieser Weise. Nur kurz wird der Krieg selbst in seiner Verderbnis erwähnt (Nr. 10), mit der Aussage, dass nicht die Gefallenen leiden, sondern die Zurückgebliebenen: Mütter, Weiber, Kinder. Hier tritt die Musik für kurze Zeit aus ihrer insgesamt lyrisch-melancholisch Grundhaltung heraus, und eine militärische Fanfare findet Verwendung. Der Titel »Requiem« dient ohne religiösen Bezug lediglich als Hinweis für einen Trauer- und Trostgesang.

Liturgische Form: Brittens »War Requiem«

Die wohl bekannteste Antikriegskomposition mit liturgischem Titel ist das »War Requiem« von Benjamin Britten (1913–1976). Das Werk wurde für die Einweihungsfeierlichkeiten der wiedererrichteten Kathedrale von Coventry komponiert und kam am 30. Mai 1962 dort im Rahmen eines mehrtägigen Kunstfestivals zur Aufführung¹⁷. Die Kathedrale war im Zweiten Weltkrieg von deutschen Fliegerbomben zerstört worden; der Angriff geschah in der Nacht des 14. November 1940 und war einer der ersten auf zivile Ziele. Brittens Werk benutzt im Gegensatz zu den bisher genannten Kompositionen nicht nur liturgische Titel, sondern den gesamten liturgischen Requiem-Text, und verknüpft ihn mit Gedichten von Wilfred Owen (1893–1918). Der junge englische Dichter hatte am Ersten Weltkrieg teilgenommen und war in den letzten Kriegstagen gefallen. Er brachte in zahlreichen Gedichten die Sinnlosigkeit und Niedertracht dieses Krieges zum Ausdruck, führte Anklage für die geopfert Jugend und die ungelebten Jahre. Schon die Konfrontation des Requiem-Textes mit diesen Gedichten bringt eine Fülle von Gedanken und Ideen hervor. Die liturgischen Aussagen werden durch die drastischen Texte aus dem Krieg kritisch hinterfragt, ironisiert und beißend konterkariert. Am Schluss tritt aber doch auf ergreifende Weise die Idee der Versöhnung in Erscheinung, und hier kommen auch die beiden Textebenen zueinander. Auf das liturgische »Libera me«, das die Bitte um Befreiung vom Fegefeuer thematisiert, versetzt das Owensche Gedicht »Strange meeting« in die Unterwelt, wo sich zwei Soldaten begegnen, die abermals die Sinnlosigkeit des Sterbens beklagen. »Durch meine Fröhlichkeit hätte mancher gelacht« erwägt einer der beiden. Und am Schluss bekennt er: *I am the enemy you killed, my friend. I knew you in this dark; for so you frowned yesterday through me as you jabbed and killed. I parried; but my hands were loath and cold*¹⁸. In das folgende »Let us sleep now« der beiden klingt das »In paradisum« des Knabenchors hinein.

Britten hat die verschiedenen Textebenen des Werkes unterschiedlichen Klangkörpern zugeordnet. Den liturgischen Requiem-Text trägt der erste Klangkörper vor, der

17 Als weiteres Auftragswerk kam zu diesem Anlass Michael Tippetts Oper »King Priam« zur Uraufführung.

18 Übersetzung: »Ich bin der Feind, den du getötet hast, mein Freund. Ich erkannte dich in dieser Dunkelheit, denn mit jenem finsternen Blick durchbohrtest du mich auch gestern, als Du zustießt und tötetest. Ich parierte, aber meine Hände waren unwillig und kalt.«

vom großen Chor, vom großen Orchester und vom Solo-Sopran gebildet wird. Diejenigen liturgischen Teile, die die Gedanken an Hoffnung auf Erlösung und an das Ewige Leben enthalten, repräsentiert der zweistimmige Knabenchor mit der Orgel. Dieser Klangkörper mit dem traditionell englischen Knabenchor tritt im Introitus, im Offertorium und im *Libera me* in Erscheinung. Den dritten Klangkörper, die Owen-Texte vortragend, bildet ein 12-köpfiges Kammerorchester mit Tenor- und Bariton-Solist. Die drei Klangkörper sollen räumlich voneinander getrennt aufgestellt sein, der Knabenchor möglichst in weiter Entfernung bei der Orgel. In dem Übergang vom »Strange meeting« zu »In paradisum« treten erstmalig alle drei Klangkörper gemeinsam auf, auch dies ein Zeichen der Versöhnung, hier mit der Verbindung von liturgischer und literarischer Inhaltlichkeit. Bei der Uraufführung sollten die drei Solisten aus drei verschiedenen, am Krieg beteiligten Nationen stammen. Den Tenor-Part übernahm natürlich der mit Britten eng befreundete große englische Tenor Peter Pears, die Bariton-Partie sang Dietrich Fischer-Dieskau. Für den Sopran-Part war die russische Sopranistin Galina Vishnevskaya vorgesehen. Allein sie erhielt, auf der Höhe des Kalten Krieges, keine Ausreisegenehmigung. Erst bei der Erst-Einspielung des Werkes konnte sie im Januar 1963 mitwirken.

Gegenüber Brittens »War Requiem«, das seine Besonderheit vor allem aus der Textkombination von liturgischem Requiem und Antikriegs-Lyrik gewinnt, sind zwei andere liturgische Werke mit Friedensthematik gänzlich unbekannt geblieben, Rudolf Mengelbergs (1892–1959) »Missa pro pace« von 1939 und Alfredo Casellas (1893–1947) »Missa solemnis pro pace« von 1944. In beiden Fällen wird hier lediglich der liturgische Messtext vertont.

Biblische Texte: Frank Martin und Ralph Vaughan Williams

Benjamin Britten benutzte religiöse Texte vor allem, um daran die Gegensätzlichkeit der Owenschen Perspektive herauszuarbeiten. Mit diesem Antagonismus soll die Verderbnis des Krieges deutlich werden, aber auch die Grenzen des katholischen Todesverständnisses in dieser Situation. Über weite Strecken liefert der liturgische Text also einen negativen Hintergrund. Ganz anders dagegen geht Frank Martin (1890–1974) in seinem Oratorio breve »In terra pax« vor, das innerhalb der Antikriegs-Musik des 20. Jahrhunderts der Religion die bedeutendste Rolle zuweist, weshalb es hier ausführlich berücksichtigt werden soll.

Die Geschichte des Werkes begann, als die alliierten Truppenverbände am 6. Juni 1944 in der Normandie gelandet waren, schnell nach Osten vordrangen, und das Ende des Zweiten Weltkrieges heranzunahen schien. Um das ersehnte Ende der Feindseligkeiten gebührend zu würdigen, entschloss sich Radio Genf, eine entsprechende Komposition zu veranlassen. Dessen Direktor René Dovaz erteilte den Kompositionsauftrag Anfang Juli 1944, also kurz nach der Landung der Alliierten, an Frank Martin. Besetzung und Dauer des etwa 45-minütigen Werkes waren vorgegeben. Entgegen dem Textvorschlag von Dovaz, der einen Entwurf einer Genfer Schriftstellerin beigefügt hatte, entschied sich Martin für die Bibel als Textquelle und gestaltete die Textkompilation innerhalb von fünf Tagen. An einigen Stellen, in denen die Gegenwart des Zweiten Weltkrieges gemeint sein soll, hat Martin den biblischen Text der aktuellen Situation angepasst: Wo die Bibel von Trümmern *Jerusalems* spricht, setzt er *die Stadt (Ruines de nos cités, Nr. 6)*, anstelle von *Heil unseres Gottes* erscheint *Frieden und Heil (la paix de notre*

Dieu, Nr. 6) und für *Zeit der Knechtschaft* steht *Zeit des Krieges* (*son temps de guerre*, Nr. 7). In der französischen Version¹⁹ unterstreicht Martin durch eine Textveränderung den Gedanken der Vergebung: Aus dem Bibeltext *Heureux les misericordieux, car ils obtiendront misericorde* wird im Oratorium *Heureux ceux qui pardonnent, car il leur sera pardonné*²⁰. Die Komposition hat nach Martins Konzeption vier Teile und gliedert sich in insgesamt elf Nummern:

Frank Martin: Oratorio breve »In terra pax« – inhaltlicher Aufbau

Erster Teil	Krieg als Zorn Gottes	
Nr. 1 Bariton / Chor	Die vier apokalyptischen Reiter <i>Dem ward gegeben die Macht, allen Frieden der Welt zu vernichten, auf daß alle Menschen sich töten untereinander</i>	Apokalypse 6, 1-5, 7-8, 12-17
Nr. 2 Chor	Gottverlassenheit <i>Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen?</i>	Psalm 22, 2-3
Nr. 3 Bass solo – Chor	Die Strafe des Herrn <i>Er wird das Land zerstören und vernichten, er wird vertilgen die Sünder der Welt</i>	Jesaja 1, 4-5; 13, 9-11, 13
Nr. 4 Tenor / Alt / Chor	Anrufung Gottes <i>Des Nachts erfleh' ich Deine Hülfe, und früh am Tag schrei ich zu Dir.</i>	Psalm 88, 2-4, 6-7, 11, 12, 14, 15 Psalm 22, 2
Zweiter Teil	Befreiung – Neue Hoffnung	
Nr. 5 Tenor / Chor	Bitte um Vergebung <i>Befreie mich von des Blutes Schuld!</i>	Jesaja 21, 11-12 Psalm 51, 3, 6, 9, 14, 16
Nr. 6 Bariton / Sopran / Tenor	Vision des neuen Lichts <i>Denn unser Gott wird trösten die Völker; und überall auf der leidenden Erde wird aufersteh'n Frieden und Heil.</i>	Jesaja 8, 23; 9, 1; 52, 7-10
Nr. 7 Chor / Sopran / Alt / Tenor / Bariton / Bass	Trost und Freude ob der Ankunft Jesu <i>...und kündigt allen laut, dass die Zeit des Krieges ist erfüllt, ...ein Sohn ist uns geschenkt. Und er wird genannt Friedensfürst der Welt!</i>	Jesaja 40, 1-8; 51, 17; 52, 1-2; 9, 5 Psalm 100

19 Martin hat für die französische und deutsche Sprache je eigene Rhythmisierungen geschaffen, so dass das Werk in beiden Sprache gleichberechtigt aufgeführt werden kann. Die Originalversion ist aber die französische, denn die Textauswahl entstammt einer französischen Bibelausgabe (La Sainte Bible, traduite [...] par Louis Segond, Ausgabe vor 1944, evtl. auch »Version d'Osterwald«, 1890) und das Werk war für eine französisch-sprachige Rundfunkstation konzipiert.

20 Im deutschen Text bleibt der Begriff »Barmherzigkeit« stehen und wird nicht durch »Vergabung« ersetzt.

Dritter Teil	Die Botschaft Jesu	
Nr. 8 Alt	Jesu trägt der Menschen Schuld <i>...er ist verwundet für uns're Sünde, zerschlagen für uns're Schuld</i>	Jesaja 42, 1-3; 52, 13-15; 53, 1-5, 7-8
Nr. 9 Tenor	Aufforderung zur Feindesliebe <i>Vater vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun.</i>	Matthäus 5, 4, 7, 9, 44, Lukas 23, 34
Nr. 10 Chor	Vater unser <i>...sondern erlöse uns von dem Übel.</i>	Matthäus 6, 9- 13
Vierter Teil	Zukunft	
Nr. 11 Soli / Chor	Der neue Himmel <i>Und er wird trocknen die Tränen ihrer Augen, und der Tod wird nicht mehr sein, und es wird nicht mehr sein weder Leid, noch Schmerz, noch Klage. Denn alles, was da war, ist vergangen.</i>	Apokalypse 21, 1-5; 4, 8, 11; 7, 14, 16, 17 und Jesaja 6, 3

Das Werk wurde im März 1945 unter der Leitung von Ernest Ansermet eingespielt und am 7. Mai 1945 um 9 Uhr abends von Radio Genf gesendet, am folgenden Tag von der BBC und später auch in Frankreich. Die erste öffentliche Aufführung fand am 31. Mai 1945 in Genf statt.

Martin hat die ideelle Grundaussage seines Werkes in einem Vortrag zusammengefasst, den er anlässlich der Basler Aufführung von »In terra pax« am 2. Mai 1946 hielt. Darin heisst es:

Ich glaube nicht, dass ich, während ich dieses Oratorium komponierte, jemals irgendwelche Illusionen über die Art des Friedens hatte, der dem Ende des Krieges folgen würde. Aber dieser Mangel an Illusion konnte mich nicht an dem Versuch hindern, den Übergang von tiefster Verzweiflung zur Hoffnung auf eine leuchtendere Zukunft auszudrücken. Und das bedeutete dann, dass ich den Worten Christi die absolute Forderung nach Vergebung – wie sie in seiner Lehre enthalten ist – aussage, ohne die ein wirklicher Friede unfassbar ist. Aber diese Forderung ist so hoch, dass ihre allgemeine Verwirklichung auf Erden ohne das Wunder einer vollständigen Umwandlung des menschlichen Denkens und Fühlens nicht vorstellbar ist. So kann für uns ein wahrer Friede nur eine Hoffnung, eine Bestimmung, ein Glaube sein, eine Brücke, die in eine unsichere Zukunft geschlagen wird, eine Zukunft, die wir uns aber schon vorstellen müssen, wenn wir auch an ihre materielle und irdische Verwirklichung nicht glauben können.[...] Es ist, wenn man so will, ein Werk für eine bestimmte Gelegenheit. Ich selbst habe es nie als ein solches betrachtet: die Probleme, die Krieg und Frieden aufwerfen, sind ewig. Es gibt nicht nur militärische Kriege, und ist Friede nicht eine ständige Sehnsucht unserer Seelen?²¹

21 Zuerst erschienen in den Mitteilungen Basler Kammerorchester Nr. 15, 29. April 1946. Wieder abgedruckt in: A propos de. Commentaires de Frank Martin sur ses œuvres, publiés par Maria MARTIN, Neuchâtel 1984, frz. 65–67, dt. gekürzt 193f.

Wie Martin ausführt, liegt für ihn der zentrale Gedanke des Werkes in der Idee der Vergebung. Man muss sich vor Augen halten, dass er diesen Gedanken ersann, als sich der Zweite Weltkrieg in seiner furchtbarsten Phase befand. Dieser zentrale Gedanke ist dem Abschnitt Nr. 9 vorbehalten. Martin erreicht hier mit den einfachsten Mitteln eine fesselnde Wirkung und einen großen Reichtum an Bedeutungen. Der Sänger rezitiert die Worte auf natürliche Weise. Dabei entwickelt sich die Tonhöhe, unterstützt durch die Streicherbegleitung, in kleinsten Tonschritten immer weiter nach oben. Die kleinen Tonschritte signalisieren das langsame Schreiten in eine *unsichere Zukunft*, den mangelnden *Glauben an eine irdische Verwirklichung*. Im Anwachsen, sowohl in der Tonhöhe als auch in der Lautstärke lässt sich der *Übergang zur Hoffnung auf eine leuchtendere Zukunft* wahrnehmen: Vom Ausgangspunkt der Leidtragenden gelangt man zur zentralen Botschaft der Feindesliebe und der Vergebung.

Jede Orchesterphrase beginnt und endet mit einem Quint-Oktav-Klang. Die Oberstimmen setzen sich dazwischen in parallelen Quint-Quart-Klängen fort, der Bass schreitet abwärts und bringt Dissonanzen. In dieser Weise wurde komponiert, als um das Jahr 1200 die frühe Mehrstimmigkeit entstand und das abendländische Komponieren seinen Ausgang nahm. In dieser mittelalterlichen Technik kann man einen Fingerzeig sehen, sich zu den Ursprüngen zurückzuwenden und in jene ungewisse Zukunft voranzuschreiten, neu zu beginnen und zu vergessen was war. Mit der gleichen Orchesterphrase hatte Martin das Oratorium begonnen. Dann sprach der Text von den Siegeln, die das Lamm bricht, womit das Unheil der Feindseligkeit seinen Ausgang nimmt. Und noch einmal bringt Martin eine Erinnerung an diese Orchesterphrase, nämlich im Schlusssatz bei den Worten *Und er wird trocknen die Tränen ihrer Augen, und der Tod wird nicht mehr sein, und es wird nicht mehr sein weder Leid, noch Schmerz, noch Klage. Denn alles was war, ist vergangen*²². Die Atmosphäre archaischer Reinheit verleiht der Ausgangsstimmung, zu der mit der Feindesliebe zurückgekehrt werden muss, eine Aura von Ewigkeitswert jenseits aller kurzlebigen Überzeugungen.

Noch ein weiterer Bedeutungsträger lässt sich in dieser Phrase wahrnehmen: Im Grundmotiv, dem schrittweisen Aufstieg mit dem Rhythmus Halbe-Viertel-Viertel-Halbe, scheint der Bach-Choral »Es ist genug«²³ hindurch, der genauso beginnt. Jeweils wird ein Tetrachord mit dem gleichen Rhythmus ausgeschritten, bei Bach eine übermäßige Quarte, bei Martin eine verminderte. Aber das Zitat ist wahrnehmbar, und im Zusammenhang von Kriegsende und Neubeginn erscheint der Text *Es ist genug* mehr als naheliegend.

Für den gleichen Anlass, das Kriegsende, wurde ein weiterer Kompositionsauftrag von einer Rundfunkanstalt vergeben: Die BBC beauftragte den Engländer Ralph Vaughan Williams (1872–1958). Er schuf ein fünfzehnminütiges Werk für Sopran, Sprecher, Chor und Orchester mit dem Titel »A Song of Thanksgiving«. Das Werk wurde bereits am 5. November 1944 für eine zukünftige Ausstrahlung aufgenommen. Die Erstsending fand im Rahmen einer speziellen Dankesfeier am Sonntagmorgen des 13. Mai 1945 statt. Als Textgrundlage sind Bibelstellen kombiniert, in die an zwei Stellen Worte englischer Schriftsteller integriert sind. Aus der Bibel entstammt der »Gesang der Drei Jüng-

22 Partitur, 171.

23 Schlusschoral der Kantate BWV 60 »O Ewigkeit, du Donnerwort«. Dieser Choral spielt eine zentrale Rolle in Alban Bergs 1935 entstandenem Violinkonzert, das im Zusammenhang mit dem Tod von Manon Gropius steht, der kindergelähmten Tochter von Alma Mahler-Werfel und Walter Gropius. Bernd Alois Zimmermann verwendete den gleichen Choral 1972 in seiner »Ekklesiastischen Aktion ›Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne« am Schluss.

linge im Feuerofen«²⁴ und Passagen aus Jesaja²⁵, als Engländer wurden William Shakespeare und Rudyard Kipling herangezogen. Shakespeare wird mit einem Ausspruch Heinrichs V. nach der siegreichen Schlacht von Agincourt (1415) in der Normandie zitiert, wobei die Parallele zur historischen Situation von 1944/45 ins Auge fällt. Nur Gottes Arm sei der Sieg zuzuschreiben, so lässt Shakespeare den englischen König ausrufen²⁶. Am Schluss des Werkes erklingt die folgende Kompilation von Worten Rudyard Kiplings und einem Jesaja-Zitat: *Land of our birth, our faith, our pride, for whose dear sake our fathers died; o motherland we pledge to thee, head, heart, and hand through the years to be*²⁷. *The Lord shall be thine everlasting light, and the days of thy mourning shall be ended*²⁸.

Vaughan Williams feiert patriotisch den Sieg Englands. Die Komposition – bis 1952 »Thanksgiving for Victory« betitelt²⁹ – steht in der Tradition der hymnischen Werke Händels für Siege und Friedensfeiern der englischen Nation. Bekannte Beispiele sind etwa das Utrechter und das Dettinger Te Deum. Idee und Stil finden sich auch in vielen Oratorien Händels wieder. Der hymnische Charakter wird hervorgerufen durch entsprechend gesetzte Blechbläserfanfaren, durch den Einsatz der großen Orgel und des großen Chores. Auch die Heranziehung von Knabenstimmen ist eine typisch englische Tradition und weist ebenfalls auf Händel und darüber hinaus zurück. Dem ewigen Gott wird gedankt und das Vaterland gefeiert – bei den großen Opfern seines Volkes eine verständliche Aussage. Der Frieden ist an die eigene militärische Überlegenheit gebunden, die mit Gottes Hilfe den Widersacher niederzwingt.

Gegenüber dem Engländer schlägt der Schweizer Frank Martin einen anderen Ton an. Sein Oratorium endet nicht im Jubelgeschrei, sondern im pianissimo, und das Tempo erfährt im Schlussteil eine fortwährende Beruhigung. Er hat eigene Auffassungen, wie Frieden sich in Zukunft gestalten kann, und bringt diese in seinem Werk zum Ausdruck. Er begleitet politische und gesellschaftliche Prozesse kritisch und offeriert eigene Lösungsvorschläge. So unterscheidet sich dieses Oratorium im Entwurf einer Friedensutopie von anderen Kompositionen, die als musikalische Reaktionen auf den Zweiten Weltkrieg entstanden sind. Rudolf Mauersberger (1889–1971) schrieb mit »Wie liegt die Stadt so wüst« eine ergreifende Klage-Motette – verständlich, vor dem Anblick des zerstörten Dresdens. Benjamin Brittens »War Requiem« ist eine reine Anklage des Krieges, lediglich am Schluss erscheint die Versöhnung von deutschem und englischem Soldat im Jenseits.

Gebetshaltung: Karl Amadeus Hartmann und Arnold Schönberg

Gesellschaftliche Prozesse kritisch zu begleiten und musikalisch zu kommentieren war auch die Absicht des Komponisten Karl Amadeus Hartmann (1905–1963), zumal in der Zeit des Nationalsozialismus, in der er sich aus dem öffentlichen Musikleben in die innere Emigration zurückzog und Werke für die Schublade bzw. für ausländische Auffüh-

24 Daniel 3, 52, 53, 55, 89.

25 Jesaja 61, 1–3; 62, 10–12; 61, 4; 60, 18, 20.

26 William Shakespeare, Henry V., Act 4, Scene 8.

27 Rudyard Kipling, Puck of Pook's Hill.

28 Jesaja 60, 20.

29 Vgl. Michael KENNEDY, *The Works of Ralph Vaughan Williams*. Second Edition. Oxford 1992, 348f.

rungen schuf. Hierzu gehört die Kantate »Friede Anno 48« aus dem Jahre 1936³⁰. Der Titel weist auf den Westfälischen Frieden von 1648 hin, und entsprechend sind Texte von Andreas Gryphius vertont. Im Empfinden des barocken Menschen kann es eine Thematisierung des Krieges ohne Gott nicht geben; entsprechend kommen in diesen sechs Texten immer wieder religiöse Aspekte zur Sprache. Am Schluss, nachdem die Verderbnis des Krieges in verschiedenen Facetten zu Gehör gebracht wurde, erscheint die Bitte um Frieden. Hartmann erzeugt hier die Atmosphäre des Gebetes, hervorgerufen durch den Rezitationsstil des chorischen Psalmmodierens, in den der Solo-Sopran ein individuelles Gebet hineinsingt.

Wenn hier nach der Rolle der Religion in dieser Musik gefragt wurde, so war mit Religion bisher ausschließlich die christliche gemeint, da sich die Ausführungen auf die europäisch-nordamerikanische Sphäre beziehen, wo diese Religion im Zentrum steht. Aber dort, wo es sich um die parallel zum Zweiten Weltkrieg vollziehende Judenvernichtung handelt, die zweifellos auch als Krieg aufgefasst werden kann, treten Elemente der jüdischen Religion in Erscheinung. Und es ist ein jüdisches Gebet, das in Arnold Schönbergs (1874–1951) bekannter Kantate »Ein Überlebender aus Warschau« von 1947 die entscheidende Funktion ausübt und der Aussage des Werkes die Richtung weist. Das Werk ist streng zweiteilig angelegt. Im ersten Teil berichtet ein Überlebender des Warschauer Ghettos in englischer Sprache über die dortigen Geschehnisse. Am Anfang wird schon auf den grandiosen Moment hingewiesen, als alle das alte Gebet zu singen begannen, auf das sie so lange Zeit verzichtet hatten. Anschließend werden die Maßnahmen der Deutschen berichtet, die Juden zu vernichten. Nachdem die Juden geschlagen worden sind, befiehlt der deutsche Feldwebel in deutscher Sprache mit deutlich Berlinerischem Akzent, dass die noch lebenden Juden abzählen sollen, damit er wisse, wie viel er zur Gaskammer abliefern. Aus dem immer schneller werdenden Abzählen entwickelt sich plötzlich das jüdische Gebet »Schma Israel«. Dieses traditionell jüdische Gebet hat jeder Jude morgens und abends zu beten, ferner wird es in der Todesstunde gebetet. Der Gegensatz dieses Gebetes zum Vorherigen wird von Schönberg aufs deutlichste herausgearbeitet: Sofort wahrnehmbar wird die Hebräische Sprache gegen Englisch und Deutsch und der kollektive Männerchor gegen den Einzelgesang. Auf tieferer kompositorischer Ebene arbeitet Schönberg im Gebet mit strenger Zwölftönigkeit, während der erste Teil viel weniger deutlich strukturiert ist. Das Gebet erscheint somit als etwas streng geordnetes, demgegenüber die Darstellung der deutschen Judenvernichtung unordentlich einhergeht. Insgesamt repräsentiert das gemeinsam gesungene Gebet die Würde, die Zusammengehörigkeit und den Lebensmut der Juden. In diesem Gebet zeigen sie ein Stück pazifistischen Widerstand. Ihre durch einen aktiv ausgeführten Glauben freigesetzte geistige Kraft erweist sich wirkungsvoller als die Waffengewalt einer militärischen Macht.

30 Zur Entstehungsgeschichte vgl. Andrew D. McCREDIE, Karl Amadeus Hartmann. Sein Leben und Werk, Wilhelmshaven 1980, 46f. Hartmann hat das Werk selbst nicht veröffentlicht, für vernichtet erklärt und 1955 in einer gekürzten Umarbeitung als Lamento für Sopran und Klavier herausgegeben. Das ursprüngliche Werk wurde posthum wiederentdeckt und 1968 veröffentlicht.

Schluss: Zur Relevanz der Religion in der *Antikriegs-Musik* des 20. Jahrhunderts

Die hier skizzierten Werke zeigen auf, wie vielfältig die Rolle der Religion in Kompositionen ausgeprägt ist, die die beiden Weltkriege musikalisch kommentieren. Einerseits werden apokalyptische Visionen zur Darstellung des Krieges und seinen verheerenden Auswirkungen verwendet. Des Weiteren spielt die Trauer um den kriegsbedingten Verlust von Menschen eine große Rolle. Aber darüber hinaus ist noch entschieden eindringlicher die letztliche Wiedererreichung des Friedens zum Ausdruck gebracht. Häufig tritt hier die Idee der Versöhnung in den Mittelpunkt, bei Honegger mit der Friedenstaube, bei Martin mit der Feindesliebe und bei Britten mit der jenseitigen Versöhnung. Ein weiterer Weg, den Kriegszustand zu verlassen, ist das Gebet.

Das Gewicht der Religion im gesamten Spektrum der Antikriegs-Musik um die beiden Weltkriege herum zeigt sich konturenreicher, wenn auch diejenigen Werke erkennbar sind, in denen Religion kaum oder gar nicht auszumachen ist. Zu nennen wäre die »Leningrader Symphonie« von Dmitri Schostakowitsch (1906–1975) aus dem Jahre 1941, entstanden zu Beginn der deutschen Belagerung³¹. Sie bringt mit den größten symphonischen Mitteln die Brutalität der deutsche Invasion zum Ausdruck. Die positive Gegenwelt, die in den religiös determinierten Kompositionen Versöhnung und Gebet eingenommen hatte, übernimmt hier die Darstellung der Schönheiten des heimatlichen Russlands. Ganz auf die Darstellung einer Gegenwelt verzichtet Krzysztof Penderecki (geb. 1933) in seinem Instrumentalwerk »Threnos – Den Opfern von Hiroshima«. Es bildet ausschließlich Krieg und Klage ab: den Atombombenabwurf auf Hiroshima. Allerdings griff Penderecki, der polnische Katholik, später, als er mit seinem »Polnischen Requiem« ein großes Werk zur Shoah komponierte, entschieden auf religiöse Thematik zurück. Luigi Nono (1924–1990), der der KPI nahestehende italienische Komponist, verwendete anstatt religiöser Texte Briefzitate der von faschistischer Gewalt Betroffenen. In seiner Kantate »Il canto sospeso« von 1956 vertonte er Abschiedsbriefe zum Tode verurteilter antifaschistischer Widerstandskämpfer. Aber der Tenor der getroffenen Aussagen tritt in religiöse Nähe: Sie sterben in Frieden für eine gerechte Sache.

Wie deutlich wurde, werden in der überwiegenden Mehrzahl der »Antikriegs-Musik« des 20. Jahrhunderts religiöse Motive zur Darstellung herangezogen. Und es kann nicht entschieden genug hervorgehoben werden, dass religiöse Elemente in dieser Musik in einem erheblich größeren Anteil präsent sind als in der Musik der Epoche allgemein. Für religiös geprägte Komponisten lässt sich dieser Rückgriff nachvollziehen. So ist es nicht verwunderlich, dass der tiefgläubige französische Komponist Olivier Messiaen (1908–1992) auf religiöse Gehalte zurückgriff, als er 1940/41 in deutscher Kriegsgefangenschaft sein »Quartett für das Ende der Zeit« schrieb³². Fast sein gesamtes kompositorisches Œuvre ist religiös determiniert. Aber es sind keineswegs nur Komponisten, die dem Glauben nahestehen, die hier auf religiöse Inhalte zugreifen. Auch solche, die sich dem Sozialismus verschrieben haben und der Religion entsprechend fern

31 Vgl. Stefan HANHEIDE, Kämpfe gegen die Macht des Bösen. Zu Zimmermanns »Ekklesiastischer Aktion« und Schostakowitschs 7. Symphonie, in: Osnabrücker Jahrbuch Frieden und Wissenschaft 10, 2003, 105–113.

32 Vgl. hierzu Stefan HANHEIDE, Das »Junge Frankreich« und die Utopie des Friedens – Kompositionen nach der Kriegsniederlage 1940: André Jolivets »Les Trois Complaintes du Soldat« und Olivier Messiaens »Quatuor pour la Fin du Temps«, in: Osnabrücker Jahrbuch Frieden und Wissenschaft 7, 2000, 113–126.

standen, wandten sich hierbei religiösen Momenten vielfach zu, wie etwa Karl Amadeus Hartmann. Selbst dezidiert sozialistische Atheisten wie Weill und Dessau kehren davon immerhin nicht vollständig ab, auch wenn sie primär eine Kritik an den kriegsbefürwortenden Kirchen im Auge haben. Allerdings spielt für die Ausprägung und Intensität des Religiösen in diesen Werken die Nähe oder Ferne des Komponisten zur Religion in der Regel eine gewisse Rolle.

Die Antikriegsthematik – Kriegs-Gräuel sowie Kriegs-Trauer, ebenso die Bitte um Frieden und der Appell zur Versöhnung – scheint eine Affinität zu religiösen Bildern, Geschichten, Ritualen und Werte zu haben, wenn sie im musikalischen Werk Gestalt gewinnt. Musik scheint Religion hier aus bestimmten Gründen in gewisser Weise anzuziehen.

Ein erster Grund dürfte in der Tradition liegen: Trauerarbeit, Wertvermittlung und Gebet hat sich seit dem Gregorianischen Choral des Mittelalters immer wieder und verbreitet in der Musik ereignet. Seit der Renaissance finden sich Requiem-Kompositionen in großer Zahl, man denke nur an die »Musikalischen Exequien« (1636) von Heinrich Schütz (1585–1672), an Johann Sebastian Bachs (1685–1750) »Actus tragicus« (1707) und vor allem an die Requiem-Kompositionen von Mozart, Berlioz, Verdi und Fauré, nicht zuletzt an Brahms' »Deutsches Requiem«. Hieran schließen sich, wie ausgeführt, viele Antikriegs-Kompositionen an. Weitere religiöse Inhalte und Werte – Leid tragen und erlöst werden, Menschwerdung usw. – kommen im musikalischen Werk zum Ausdruck, in Messen und Motetten ebenso wie in Kantaten und Oratorien.

Ein zweiter Grund kommt der Allgemeingültigkeit zu: Es war seit jeher das Bestreben des musikalisch Schöpferischen, zweckungebunden und überzeitlich gültige Werke zu schaffen, in bewusster Abgrenzung von den sogenannten Gelegenheitswerken. Zwar sind viele Requiem-Kompositionen für den Tod bestimmter Personen vertont worden: Schütz schrieb für den Fürsten von Reuß, Bach für ein Familienmitglied, Verdi für den von ihm verehrten Dichter Manzoni, Brahms' Requiem wird in Verbindung mit dem Tod seiner Mutter und Robert Schumanns gebracht. Aber indem die Texte – allein – allgemeine christliche Inhalte aussagen und von jeglicher Personengebundenheit Abstand nehmen, präsentieren sich die Werke als ungebunden und allgemeingültig. Auch Händel vertonte in seinen Oratorien lediglich die Geschichte von Personen aus dem Alten Testament: Judas Maccabäus, Saul, Samson, Solomon, Jephtha, Joshua, Belshazzar, Susanna, Theodora. Zwar hörte jeder Engländer darin die Heldenhaftigkeit des eigenen Landes, aber unabhängig davon können sie bis heute als große Oratorien aufgeführt werden. Auch Frank Martin sah sich veranlasst, in dem oben zitierten Kommentar die Allgemeingültigkeit seines so situationsbezogenen Werkes hervorzuheben. Und tatsächlich tragen die von Weill und Dessau herangezogenen Brecht-Texte ihre Zeit in erheblich größerem Maße mit sich, während Frank Martin eine Botschaft leistet, die auch für gegenwärtige Konflikte Gültigkeit haben kann. Der Rückgriff und die bewusste Zentrierung auf religiöse Elemente leistet diese Distanzierung von zeitlicher Gebundenheit und fördert die Allgemeingültigkeit der zum Ausdruck gebrachten Werte.