

Stefan Schmidl

Institute of Art History and Musicology, Austrian Academy of Sciences
Inštitut za umetnostno zgodovino in muzikologijo, Avstrijska akademija znanosti

Interpretierte Welt

Aspekte einer Musikgeschichte des Ersten Weltkriegs

Interpretirani svet: vidiki zgodovine glasbe prve svetovne vojne

Prejeto: 10. april 2013
Sprejeto: 6. maj 2013Received: 10th April 2013
Accepted: 6th May 2013**Ključne besede:** prva svetovna vojna, glasba, glasbeno ponazarjanje, kulturni spomin**Keywords:** first world war, music, musical modes of representation, cultural memory

IZVLEČEK

ABSTRACT

V nasprotju z biografijami umetnikov glasba, napisana pod vplivom prve svetovne vojne, skoraj nikoli ni bila obravnavana kot vir za pojasnjevanje. Da bi prikazali njen dejanski pomen, bomo osvetlili tri vidike prve svetovne vojne: glasbene načine ponazarjanja vojskujočih se strani, načine »prevanja« izkušenj vojne v umetni zvok in uporabo glasbe kot spominskega medija.

Quite contrary to artist's biographies, music written under the influence of the Great War has been hardly ever considered as an explanatory source. To demonstrate its actual significance three aspects of World War One-music are to be illuminated: musical modes of representing warring parties, ways of "translating" experiences of war into artificial sound and the use of music as a memory medium.

Es ist eine Fähigkeit, eine Eigenart des Menschen, sich und seine Umwelt wahrnehmend zu interpretieren, sie mit mentalen Vorstellungsbildern abzugleichen. Diese Sinngebungen verheißen Orientierung, Positionierung und Identität, sie sind aber imaginativ und deswegen abhängig von assoziativem audiovisuellem Material, das durch diverse Prozesse erworben werden muss. Neben dem Sprechakt¹ und dem Bildakt² ist es der Hörakt, der Akt des Wahrnehmens von Klängen, der in entscheidender Weise Vorstel-

¹ Zur konstitutiven Rolle des Sprechaktes siehe vor allem die Arbeiten John R. Searle, zuletzt: *Wie wir die soziale Welt machen* (Berlin: Suhrkamp, 2012).

² Horst Bredekamp, *Theorie des Bildaktes*, 3rd edition (Berlin: Suhrkamp, 2013), 48–56.

lungsg Grundlagen bereitstellt und darin zur Konstitution der sozialen Welt beiträgt. Musik, die künstlerischste Form organisierter Klänge, ist somit kein schmückendes Beiwerk menschlicher Lebenswelten, sondern eine ganz zentrale Instanz des Bewußtseins. In Musik werden Deutungen, symbolische Weltbilder formuliert, sie ist Diskursmedium und metaphorisierte Resonanz auf konkrete Eindrücke oder Repräsentation von Mentalitäten und Politik. Musikgeschichte ist dadurch eine Geschichte von Komponisten und Werken, von künstlerischer Praxis, von Kompositions-, Aufführungs- und Hörakten, es ist aber auch eine Geschichte von historischen und sozialen Kontexten, deren Kenntnis und Berücksichtigung die praktische wie forschende Auslegung eines Werkes grundlegend beeinflussen muss (also durchaus Anregungen des New Historicism folgend). Erst das gleichzeitige Verständnis von Musik als Form und Struktur, als Notentext und als sozio-kulturellem Text ermöglicht eine differenzierte Auseinandersetzung mit ihr.

Am Beispiel einer Musikgeschichte des Ersten Weltkriegs

Besonders anschaulich lassen sich die Gesichtspunkte einer solcherart informierten Musikgeschichte anhand von historischen Phänomenen aufzeigen, die kollektiven Belang hatten. Ein solches Elementarereignis war der Erste Weltkrieg. Die Dimension dieses Krieges, seine technisierte Erbarmungslosigkeit, seine territorialen und mentalen Verwüstungen, das durch ihn ausgelöste massenhafte Vernichtung, seine immense zeitliche Ausdehnung, aber nicht zuletzt auch seine unerhörte Medialität wirkten sich auf alle Bevölkerungsschichten, auf alle Sphären öffentlichen wie privaten Lebens aus, nicht nur auf die der kriegsführenden Staaten. Mehrfach wurden diese Auswirkungen des Krieges auf die Biographien von Künstlern und Komponisten nachgezeichnet (allen voran der Fall des Wiener Pianisten Paul Wittgenstein, der im Krieg seinen rechten Arm verlor und in der Zwischenkriegszeit als Auftraggeber spezifischer Klavierkompositionen für die linke Hand hervortrat³). Hingegen blieb die Musik, die während und nach der „Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts“ unter seinem unmittelbaren Einfluss und in Reaktion auf ihn geschrieben wurde, kaum berücksichtigt. Doch gerade sie gewährt aufschlussreiche Perspektiven auf die Mentalitätsgeschichte der Jahre 1914 bis 1918 und danach.

An der Musik des Ersten Weltkriegs sollen im Folgenden drei Aspekte interessieren: 1.) Der symbolische Krieg, die Formen der Repräsentation der Kriegsparteien, Arten kompositorischer Argumentation, 2.) die Ästhetisierung, die Übersetzung von Kriegserfahrung in Musik, die Musikalisierung der Klangwelt des Krieges und 3.) in welcher Gestalt Musik als Erinnerungs-, als Gedächtnismedium des Weltkrieges angelegt wurde.

Krieg der Symbole

Der Erste Weltkrieg war der erste Krieg, zu dessen Propagierung konsequent alle verfügbaren Medien herangezogen wurden, er war der erste massenmedial geführte

³ Siehe dazu: Irene Suchy, Allan Janik, Georg A. Predota, Hg., *Empty Sleeve: Der Musiker und Mäzen Paul Wittgenstein* (Innsbruck: Studienverlag, 2006).

Globalkrieg. Zu diesen Medien zählte im hohen Maße Musik. Es ist bemerkenswert, dass bereits musikalische Terminologie in der audiovisuellen Propaganda des Weltkrieges als Kriegsmetapher eine Rolle spielte, besonders auf graphischem Gebiet. So präsentiert das Titelblatt der *Wiener Caricaturen* vom 10. April 1918 Paul von Hindenburg als Dirigenten einer „Somme-Symphonie“ und kehrte damit die seit dem 19. Jahrhundert oft gebrauchte Parallelisierung des Dirigenten als Feldherrn nicht nur um, sondern auch ins Positive (Abb.1). Ein anderes Beispiel ist ein Blatt der *Muskete* vom 29. November 1917, das in Referenz auf Joseph Haydn die „Abschieds-Symphonie“ der Feinde Österreich-Ungarns imaginiert (Abb.2). Eine dritte propagandistische Abbildung, wieder aus der *Muskete*, zeigt Anfang August 1914, historische Kontinuität suggerierend, Prinz Eugen, der das österreichisch-ungarische Heer in den Krieg gegen Serbien führt, darunter die Noten des *Prinz Eugen-Liedes* (Abb.3).



Abb.1-3: Musik als visuelle Propaganda: Karikaturen in österreichischer Zeitschriften während des Ersten Weltkrieges

Links: *Wiener Caricaturen* (10.4.1918), Mitte: *Die Muskete* (29.11.1917), rechts: *Die Muskete* (6.8.1914).

Das Beispiel des *Prinz Eugen*-Blattes führt die Praxis der sogenannten „geistigen Mobilisierung“ im Weltkrieg vor, die besonders mit musikalischen Emblemen des Nationalen (Nationalhymnen, national konnotierten Liedern) durchgeführt wurde. Dieses kompositorische Appellieren an das patriotische Empfinden der Hörer vollzog sich vorwiegend als musikalische Repräsentation einer Weltordnung, die am Beginn des 20. Jahrhunderts noch, im Sinne Herders, als Ordnung von Nationen verstanden wurde. Die Vorstellung des vermeintlich Gottgegebenen, des „himmlisch“ Legitimierten des Nationalen, spiegelt sich in den Inszenierungen. So war es vorzugsweise die Orgel, die als Trägerinstrument von Emblemen vorgeschrieben wurde: Sei es in Felix Weingartners Orchesterouvertüre *Aus Ernster Zeit* (1914), in der die österreichische Volkshymne *Gott erhalte* in entsprechend theatralisch-sakralisierter Weise präsentiert wird,⁴ sei es

⁴ Simon Obert, „Komponieren im Krieg. Felix Weingartners Ouvertüre «Aus ernster Zeit»“, in *Im Mass der Moderne: Felix Weingartner – Dirigent, Komponist, Autor, Reisender*, ed. Simon Obert, Matthias Schmidt (Basel: Schwabe, 2009), 207.

die kunstvolle kontra-punktische Bearbeitung desselben Stücks (in diesem Falle als *Deutschlandlied*) in Max Regers *Siegesfeier* seiner *Sieben Orgelstücke* (1916), oder sei es Charles Villiers Stanfords *Sonata Eroica*, seine Orgelsonate Nr. 2 (1917), dessen dritter Satz *Verdun* übertitelt ist und mit einer Paraphrase über die *Marseillaise* das resultatlose Ende der verlustreichsten Schlacht des Weltkriegs im Dezember 1916 als Vorbote eines Sieges Frankreichs und der Alliierten feiert. Ähnlich, doch orchestral besetzt der Einsatz der belgischen *Brabançonne* in Claude Debussys *Berceuse heroique* (1915).⁵ Der Auftritt der Hymne indiziert hier die alliierte Solidarität mit dem vom Deutschen Reich überrannten Belgien, mehr noch: die universelle Gewissheit des Sieges, insofern der diatonischen, „stabilen“, von Blechbläsern intonierten *Brabançonne* ein „instabiles“, chromatisches, kriegerisch wirkendes Crescendo vorausgegangen war.

Zum beiderseitigen Symbol der Mittelmächte, nicht nur des protestantischen Deutschland,⁶ geriet der Choral *Ein' feste Burg ist unser Gott*. Wiederum als Orgelsatz verwendet ihn der österreichische Komponist Julius Bittner in seiner großformatigen, an Bruckner'sche Symphonik angelehnten patriotischen Tondichtung *Vaterland* (1915; Abb.4).⁷ Jedoch auch Igor Strawinsky (in seinem Moritatenspiel *L'Histoire du soldat*, 1917) und Claude Debussy griffen während des Krieges auf dieses Emblem zurück. Letzterer in *En blanc et noir*, dem dreiteiligen Zyklus für Klavier zu vier Händen aus dem Jahr 1915. Dort erscheint der Choral als *poco marcato* herannahende Figur, die in die einleitende statische Passage „einbricht“ (Abb.5). Diesen Abschnitt als musikalisches Gleichnis des deutschen Einfalls in Belgien und Nordfrankreich zu lesen, unterstützt das Motto des Satzes, ein Zitat von François Villon, das sich gegen die Feinde Frankreichs richtet.⁸



Abb.4: Ein' feste Burg ist unser Gott in Julius Bittners Tondichtung *Vaterland* (1915)

Abb.5: Ein' feste Burg ist unser Gott im zweiten Satz von Claude Debussys *En blanc et noir* (1915)

⁵ Glenn Watkins, *Proof Through the Night: Music and the Great War* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2003), 88.

⁶ Janelle Suzanne Ragno, „The Lutheran Hymn “Ein' feste Burg” in Claude Debussy's Cello Sonata (1915): Motivic Variation and Structure“ (PhD diss., University of Texas at Austin, 2005), 31.

⁷ Hermann Ullrich, *Julius Bittner* (Wien: Lafite, 1968), 42.

⁸ Watkins, *Proof Through the Night ...*, 91.

Dem martialischen Auftreten des *Ein' feste Burg ist unser Gott* stellte Debussy am Ende des zweiten Satzes von *En blanc et noir* die *Marseillaise* gegenüber, die aber entkleidet ihrer prägnanten Rhythmik, abstrahiert erscheint (Abb.6).⁹

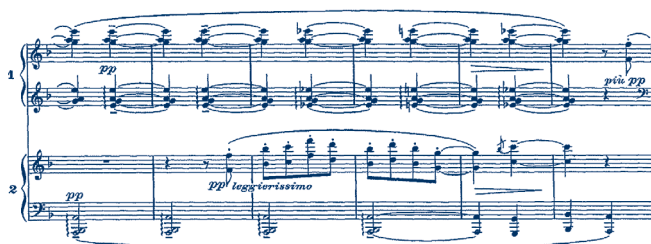


Abb.6: Die *Marseillaise* im zweiten Satz von Claude Debussys *En blanc et noir* (1915)

Obwohl explizit nationalistischer Natur zeigt Debussys Version der *Marseillaise* einen differenzierten Umgang mit Nationalemblemen, einen Ansatz des Transformierens, Dekonstruierens, der sich, mit dem ernüchternden Fortschreiten des Krieges, auch in anderen Kompositionen der Zeit findet, zum Beispiel in Alfredo Casellas *Elegia eroica* (1916). In das Ende des Orchesterwerkes (gewidmet *alla memoria di un soldato morto in guerra*) komponierte Casella *con infinita dolcezza e poesia di sonorità* den antihabsburgischen Risorgimento-Gesang und späteren Nationalhymnus, den *Canto degli Italiani* (*Fratelli d'Italia*), der hier im 2/4-Takt über drei- und vierfach geteilten Streichern im 6/8-Takt erscheint. Die von Strawinskys *Sacre du printemps* beeinflusste Polyrhythmik und Polyharmonik der Passage erhebt das Emblem zum stilisiert-fernen Trompetenruf über dem Schlachtfeld, ist weniger vordergründige Apotheose als musikalischer Ausdruck des Raumbewusstseins reaktionärer Moderne, die sich an der Erfahrung des Weltkriegs entzündet (Abb.7).

Abb.7: Der *Canto degli Italiani* in Alfredo Casellas *Elegia eroica* (1916)

⁹ Watkins, *Proof Through the Night* ..., 92.

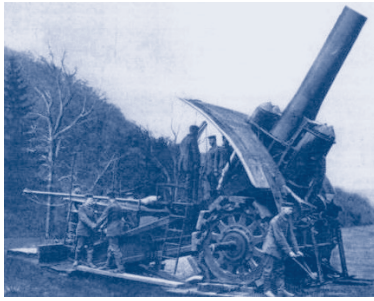
Gleiches gilt für Heitor Villa-Lobos' programmatische 3. Symphonie (*A Guerra/Der Krieg*), die 1919 entstand und uraufgeführt wurde¹⁰ und die zweijährige Beteiligung Brasiliens am Ersten Weltkrieg glorifizierte die sich jedoch hauptsächlich auf die Sicherung des Atlantiks beschränkte. Im Schlusssatz des Werkes (*A Batalha/Die Schlacht*) imitieren irreguläre Rhythmik der Pauken und des Beckens Geschützfeuer, hinter dem Zitate der brasilianischen *Hino Nacional* und der *Marseillaise* erkennbar werden.

Die musikalisierte Klangwelt des Krieges

Die Klangwelt von Villa-Lobos' Kriegs-Symphonie bezeichnet das zweite zu erörternde Kriterium einer Musikgeschichte des Ersten Weltkriegs. Der Krieg war nämlich nicht nur in seinen Anblicken erschütternd, sondern gleichermaßen akustisch. Geräusche und Klänge des technisierten Krieges wirkten ebenso traumatisierend wie der Rhythmus, mit dem diese Phänomene auftraten. So folgte im Stellungskrieg zermürendem, teilweisen mehrtägigem Dauerbeschuss modernster Geschütze buchstäbliche Totenstille, Agonie. Das Zusammenspiel dieser Einwirkungen, von verstörendem Klang und zerstörtem Raum, erzeugte Irritationen, denen sich nicht entzogen werden konnte. Die Klangwelt der Schlachtfelder musste deswegen auch Komponisten beschäftigen.

Von der erschreckenden Akustik der Kampfmaschinerien des Krieges zeigte sich wieder Casella beeindruckt. 1915, im Jahr, in dem Italien auf Seiten der Alliierten in den Krieg eintrat, schrieb er eine Folge von *Pagine di Guerra* (Kriegsbildern) für Klavier zu vier Händen. Inspiriert von Wochenschauberichten, übertitelte er den Eröffnungssatz *Nel Belgio: sfilata di artiglieria pesante tedesca* (In Belgien: Vorbeimarsch schwerer deutscher Artillerie) und bezog sich damit auf einen konkreten Anlass: 1914 hatte die deutsche Eroberung fast ganz Belgiens zum ersten Mal die Wucht und die Auswirkungen moderner Geschütze gezeigt. Besonders im Zuge der Belagerung von Lüttich und der Beschießung von Antwerpen war der Artillerie eine Schlüsselrolle zugekommen, deren verheerende Ergebnisse von der Presse aller Kriegsparteien ausgiebig kolportiert wurden. Das in Belgien so fatal in Erscheinung tretende, anscheinend unaufhaltsame Rollen und Dröhnen der deutschen Kriegstechnik übersetzte Casella in eine Musik, die ebenso unaufhaltsam ablief. Die dissonante Motorik des Satzes, ein pausenloses Ostinato, stellte eine Reaktion auf die international vielfach verurteilte deutsche Okkupation Belgiens dar, in Casellas Werk schwang aber gleichzeitig noch die Begeisterung am Materialkrieg mit, die für die Bewegung der italienischen Futuristen um Filippo Tommaso Marinetti so bezeichnend war.

¹⁰ Manuel Negwer, *Villa-Lobos: Der Aufbruch der brasilianischen Musik* (Mainz: Schott, 2008), 87–88.



http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dicke_Bertha.Big_Bertha.jpg



<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Battice1914.jpg>

Abb.8 und 9: *Inspiration des ersten Satzes von Casellas Pagine di Guerra: Die zerstörerische Kraft moderner Kriegsmaschinerien in Belgien*
Rechts: Die „dicke Bertha“, links: Das zerstörte belgische Battice

Abseits solcher radikalen Stilisierungen, die in der Musik des Ersten Weltkriegs eher die Ausnahmen bilden, erwies sich die reale Klangwelt des technisierten Krieges in Musik, aber auch in anderen Medien wie dem späteren Tonfilm als kaum repräsentierbar.¹¹ Der Rückgriff vieler Komponisten auf traditionelle akustische Kriegsklangfarben wie Trompete und Trommel zur Symbolisierung der Akustik des Krieges verwundert daher nicht. So setzt Hans Pfitzner in seinen *Zwei deutschen Gesängen* (1916) die Trompete als „romantisches“ Instrumentalsymbol ein: Vom toten Kriegstrompeter bleibt nur sein im Wind verwehendes Signal.

Weniger heroisch wurden Trommeln konnotiert, die zunehmend das Maschinelle des Sterbens im Krieg in Erinnerung riefen (man vgl. die populäre Darstellung der Figur des Todes als Trommler, Abb. 10). Unter diesem Eindruck wurde Walt Whitmans Gedicht aus dem Amerikanischen Bürgerkrieg „Beat! beat! drums! - blow! bugles! blow!/ Through the windows - through doors -burst like a ruthless force“ (in der deutschen Übersetzung: „Schlagt! Schlagt! Trommeln!/Blast, blast, Hörner!/Durch Fenster brecht und Türen/mit unbarmherziger Gewalt“), wurde dieses expressive Gedicht zum zwingenden lyrischen Gleichnis und zumindest dreimal vertont, von Paul Hindemith, von Ralph Vaughan Williams und von Othmar Schoeck. Besonders Schoecks Version *Trommelschläge* (1915), nach eigenem Bekunden sein „erstes Stück moderner Musik“,¹² metaphorisiert den Krieg expressiv durch einen Rhythmus, der sich nicht steigert, der ins Leere läuft. Obwohl als Schweizer Staatsbürger nicht unmittelbarer Kriegserfahrung ausgesetzt, hinterließ Schoeck damit eine markante musikalische Kontemplation über den Weltkrieg.

11 Corinna Müller, „Akustik des Krieges. Der Erste Weltkrieg als akustisches Ereignis im frühen Tonfilm“, in *Der Erste Weltkrieg im Film*, ed. Rainer Rother, Karin Herbst-Meißlinger (München: Text und Kritik, 2009), 103.

12 Chris Walton, *Othmar Schoeck: Eine Biographie* (Zürich, Mainz: Atlantis, 1994), 89.



Abb.10: *Der Tod als Trommler* (Die Muskete 4. April 1918)

Es existiert auch eine Komposition, die den Rhythmus von zermürbender Stille und tödlicher Aktion verarbeitet, Gian Francesco Malipieros *Pause del silenzio I* (1917). Diese „Unterbrechungen der Stille“ sind eine Kaleidoskop schnell wechselnder, entgegen stehender Stimmungsbilder, die nach Malipieros eigener Aussage vom Pastoralen ins Tänzerische, vom Elegischen in Ausbrüche „gewalttätiger Rhythmen“ übergehen.¹³ Der „Leere“ des Klanges folgt in diesem Stück wie in der Realität des Krieges ein „Zuviel“ des Klanges.

Das Verhältnis von Kriegs- und Naturklang musikalisiert die symphonische Dichtung *Isonzo*, komponiert vom kroatischen Major des Generalstabskorps¹⁴ Ludwig/Lujo Šafranek (1882-1940), uraufgeführt März 1918 im österreichisch besetzten Belgrad (wo Šafranek stationiert war) und dann noch einmal erfolgreich gegeben im großen Musikvereinssaal von den Wiener Philharmonikern unter Felix Weingartner am 21. April 1918. Die *Neue Freie Presse*, die neben dem *Fremden-Blatt* die Komposition und die Umstände ihrer Erstaufführung ausgiebig besprach, nannte Šafraneks *Isonzo* eine „von Aktualität dampfende Kriegskomposition“.¹⁵ In der Tat reagierte Šafranek in *Isonzo* auf unmittelbar vorausgegangenes Kriegsgeschehen, die für Österreich-Ungarn siegreiche zwölfte und letzte Isonzoschlacht im Oktober 1917, ein Sieg, den die Doppelmonarchie allerdings nicht mehr zu ihrem Vorteil ausnutzen konnte. Der symphonischen Dichtung ist ein Gedicht von Franz Xaver Kappus beigegeben, das in seiner Programmatik als Synthese aus Smetana *Vltava* und Richard Strauss' *Heldenleben* auffassen lässt. Am textlich-musikalischen Szenario von *Isonzo* „Alpenruhe – Quellen – Der junge Isonzo – Der breite Isonzo – Die Adria – Sturm – Friedensidylle – Krieg und Sieg“¹⁶ erscheint in diesem Zusammenhang symptomatisch, wie nationalisierte Natur gegen technischen Krieg gesetzt und komponiert wird: „Natur“ erscheint als chromatisch umspielter, diatonisch im 6/8-Takt wiegender Hymnus, „Krieg“ als jähres Crescendo der Pauken, Tremoli

13 John C. G. Waterhouse, *Gian Francesco Malipiero: The Life, Time and Music of a Wayward Genius 1882–1973* (Amsterdam: Routledge, 1999), 119.

14 [N.N.], „Theater und Kunst“, *Fremden-Blatt*, April 14, 1918, 11.

15 Jos. R., „Feuilleton“, *Neue Freie Presse*, April 22, 1918, 1.

16 Ludwig Šafranek, *Isonzo* (Belgrad: K.u.k. Gouvernment-Druckerei 1918), 1.

der Streicher und einem modulierenden Blechbläser-Motiv, das im Klavierauszug als „Motiv der Habgier“ angeführt ist (Abb.11) und auf den italienischen Feind bezogen werden soll, dem die österreichisch-ungarische Öffentlichkeit nach wie vor den Bruch des Dreibundes und den Kriegseintritt auf Seiten der Alliierten vorwarf. Nach der Überwindung des „Krieges“ bzw. der „Habgier“ türmt Šafranek, zweifellos nach dem Vorbild Bruckners, die drei wichtigsten „natürlichen“ Motive („Isonzo“, „Gebet“ und „Heimat“) zur Apotheose auf (Abb.12), eine Apotheose, die angesichts der wirklichen militärischen Lage Österreich-Ungarns im März 1918 nur mehr künstlerisch realisiert werden konnte.

Sostenuto

Schr langsam,
dann immer rascher werdend

pp

ppp

p

Abb.11: Lujo Šafranek: Isonzo (1918), Beginn des Abschnitts „Krieg“: Motiv der „Habgier“

T. 524

ff

ff

ff

Abb.12: Lujo Šafranek: Isonzo (1918), Apotheotische Schichtung der Hauptmotive

Musik als Erinnerungsakt

Der gewichtigste Teil der Musik des Ersten Weltkriegs ist der Erinnerung gewidmet: dem Gedächtnis an die Toten des Krieges. Dabei ist festzustellen, dass die Memorialkompositionen der ersten Kriegsjahre mehrheitlich persönlichen Verlusten gewidmet sind: Maurice Ravel's *Le Tombeau de Couperin* für sieben getötete Freunde, Frederick Septimus Kelly's *Elegy* für seinen in der Schlacht von Gallipoli gefallenen Freund, den

Dichter Rupert Brooke (1915), Arnold Bax' *In memoriam* für Patrick Pearse, einen der hingerichteten Führer des irischen Osteraufstandes 1916, oder Frank Bridges *Lament for string orchestra*, der dem Tod der 9jährigen Catherine auf der von einem deutschen U-Boot versenkten *Lusitania* 1915 gedenkt (jene Kriegsaktion, die eine entscheidende Rolle in der alliierten Propaganda spielte und mitausschlaggebend für den späteren Kriegseintritt der USA war).

Analog dem zunehmend ritualisierten allgemeinen öffentlichen Totengedenken nahm ab ca. 1916 der Aspekt der Erinnerung an Kollektive an Bedeutung zu. Als Beispiele sind Max Regers letzte Komposition, sein Requiem ("Dem Andenken der im Kriege gefallenen deutschen Helden"; 1916) zu nennen und auch Frederick Delius' Requiem ("To the memory of all young Artists fallen in the war", 1916), aber ebenso Edward Elgar, der sein großes Chorwerk *The Spirit of England* (1917) mit einer Vertonung des berühmten Gedichts *For the Fallen* von Laurence Binyon enden ließ, dessen Zeile „We will remember them“ er zum expressiven Zentrum des Satzes gestaltete, in dem chromatische Vorhalte die Trauerarbeit, das Schmerzhaftes des Erinnerens ausdrücken (Abb.13).



Abb.13: Edward Elgar: *The Spirit of England* (1917), „*For the Fallen*“

Mit dem Ende des Krieges werden solche musikalischen Gedächtnisakte ins Monumentale gesteigert und mythisiert. Josef Suks *Legenda o mrtvých vítězích* (Legende von den toten Siegern, 1920) kann dafür ebenso stehen wie die Höhepunkte dieser Art des Gefallenen-Gedenkens, John Foulds' *A World Requiem* (1923) und Arthur Bliss' *Mourning Heroes* (1930), eine Komposition, die mit Homer's *Illias*, Lyrik der chinesischen Tang-Dynastie und der Kriegspoese eines Walt Whitman und Wilfried Owen die Weltkriegserfahrung ins Universelle zu transformieren und dadurch zu überwinden sucht.

Dem solcherart gepflegten Erinnern vor allem englischer Komponisten steht eine kaum vorhandene musikalische Gedächtniskultur in den Verlierernationen des Weltkriegs gegenüber: ein Umstand, der auf die breite Verbitterung über die Pariser Friedensverträge zurückzuführen ist. Das Drängen auf Revision hat geradezu zu einer kompositorischen Verdrängung des Ersten Weltkriegs geführt. Immerhin tauchte der Weltkrieg – gemäß der freudianischen Devise von der Wiederkehr des Verdrängten – zumindest in der musikalischen Popularkultur der Zwischenkriegszeit andeutungsweise

auf: In *Adieu, mein kleiner Gardeoffizier* aus Robert Stolz' Operette *Das Lied ist aus* (1930), einer Nummer, die einen Soldatenabschied beschreibt und mit dem Appell „und vergiss mich nicht“ doch noch einen Moment von Gedächtniskultur berührt.

Schluss

An Kompositionen, die unter dem Einfluss des Ersten Weltkriegs geschrieben wurden, lässt sich exemplarisch zeigen, wie unmittelbar musikalische Gestalt vom historischen Kontext abhängig sein kann. Gemein ist den Werken die Eigenheit, den Kontext, die Geschehnisse des Krieges, zu interpretieren, sei es als propagandistische Deutung, sei es als Reflexion, als Repräsentation der Realitätserfahrung, oder sei es als Akt persönlicher wie kollektiver Erinnerung. Die Musik des Ersten Weltkriegs erzählt damit die Geschichte ästhetischer Transformationen, bildet ein Panorama vergangener Wahrnehmungen ab. Dennoch verwundert es, dass kaum ein Werk der Jahre 1914 bis 1918 Eingang ins dauerhafte Konzertrepertoire des deutschsprachigen Raumes gefunden hat. Es mag daran liegen, dass diese Musik ihren Kontext zu sehr repräsentierte.

POVZETEK

Glasba, napisana pod vplivom prve svetovne vojne, precej jasno kaže, do kakšne mere so glashbene oblike lahko odvisne od zgodovinskega konteksta, pa naj bo to v obliki propagande, kot poskus prikazovanja izkušenj (in tehnologije) vojne ali način, kako si zapomniti vojno in njene žrtve. V tem smislu glasba prve svetovne vojne pripoveduje

zgodbo estetskih transformacij in skozi glasbo prikazuje panoramo preteklih dožemanj. Glede tega je značilno, da skoraj nič glasbe, napisane med leti 1914 in 1918, ni prišlo v repertoar nemškega jezikovnega območja. To psihološko potlačitev je lahko povzročilo dejstvo, da je bila ta glasba preveč povezana s preteklimi skupnimi interpretacijami prve svetovne vojne – in je kot taka predstavljala preveč boleče opomnike za poraženo občinstvo.