

Aus ernster Zeit – Komponisten im Ersten Weltkrieg

zusammengestellt von Götz Kubitschek

Zu den ersten prominenten Toten der 1914 ausgebrochenen Kriegshandlungen gehörte der 49jährige Komponist Albéric Magnard, einer der bedeutendsten französischen Symphoniker, der als Zivilist bei dem Versuch umkam, sein Anwesen gegen deutsche Truppen zu verteidigen. In Soldatenuniform fielen in den folgenden vier Jahren mehrere junge Komponisten, unter anderem Botho Sigwart zu Eulenburg, Rudi Stephan, George Butterworth, Cecil Coles und Ernest Farrar. André Caplet und Ernest John Moeran erlagen Jahre nach Kriegsende den Spätfolgen ihrer Verletzungen. Der Erste Weltkrieg war jedoch keineswegs nur ein Krieg, in dem auch Komponisten für ihr Vaterland das Leben einsetzten und verloren, er wurde nicht minder intensiv auf dem Notenpapier geführt.

Die Frage nach dem künstlerischen Wert von Kriegsmusik berührt die Frage nach der ästhetischen Beurteilung funktionaler Musik überhaupt. Gerade bezüglich politisch inspirierten Werken neigen Rezipienten dazu, ihre Gedanken besonders stark vom Entstehungshintergrund der Musik beeinflussen zu lassen. Die Aufführungsgeschichte der *Vaterländischen Ouvertüre* Regers veranschaulicht dies exemplarisch: Sie verschwand im Gegensatz zu vielen anderen Kriegskompositionen nicht von den Spielplänen, sondern erfreute sich während der Weimarer Republik und der NS-Zeit anhaltender Beliebtheit und war nicht nur Standardrepertoire deutscher Symphonieorchester, sondern auch, für Bläser bearbeitet, der Militärkapellen. Nach dem Zweiten Weltkrieg totgeschwiegen oder als Verirrung des Komponisten abgetan, gelangte sie wohl erst 2012 bei einem Konzert der Meininger Hofkapelle in Eisenach wieder zur Aufführung. Sie ist auch das einzige der im folgenden genannten Werke, das nicht in einer modernen Einspielung erhältlich ist. Die einzige auf CD verfügbare Aufnahme, die Anfang 2014 herauskam, stammt aus dem Jahr 1942. Zum Vergleich: Elgars *Spirit of England* liegt in mindestens drei verschiedenen Einspielungen vor.

Nachfolgend finden sich Beispiele aus Deutschland, England und Frankreich.

Auf seiten der Mittelmächte lieferte FELIX WEINGARTNER (1863–1942), damals Dirigent der Wiener Philharmonischen Konzerte, den er-



Felix Weingartner

sten größeren Musikbeitrag zum Krieg. Wie er in seinen Lebenserinnerungen schrieb, ließen ihn »die fortwährenden Beschimpfungen der heiligen deutschen Musik« durch alliierte Propaganda und »der Gedanke, ob es möglich sei, die österreichische Kaiserhymne, Haydns herrliches Volkslied, mit dem deutschen »Heil dir im Siegerkranz« kontrapunktisch zu verbinden«, seine Konzertouvertüre *Aus ernster Zeit* komponieren, die er am 8. November 1914 uraufführte. Das virtuos instrumentierte Werk beginnt mit einer konventionellen Sonatenexposition, in der noch nichts darauf hindeutet, daß der Komponist die Durchführung nutzen wird, um einen musikalischen Krieg nach plakativer Art der Schlachtenmusiken des 18. und frühen 19. Jahrhunderts zu entfesseln. Hier kommt nun plötzlich die deutsche Kaiserhymne ins Spiel, die mehrmals von der Marseillaise attackiert wird. Diese erhält später Unterstützung durch die Zarenhymne, aus der Weingartner mit Stilmitteln der damals modernen französischen Musik ein betont ungelinktes Fugato entwickelt. »Heil dir im Siegerkranz« gelingt es allerdings, mit Hilfe von »Gott behüte, Gott beschütze« die feindlichen Hymnen zu vertreiben. Abschließend

kommt es im vollen Orchester zu der erwähnten Verbindung, die jedoch aufgrund der unterschiedlichen Taktarten der Hymnen musikalisch nur teilweise vollzogen werden kann. Kaum überhören läßt sich dabei – gerade mit heutigen Ohren – der Schönheitsfehler der Konzeption: In der Apotheose der deutschen Hymne klingt die melodiegleiche britische mit.

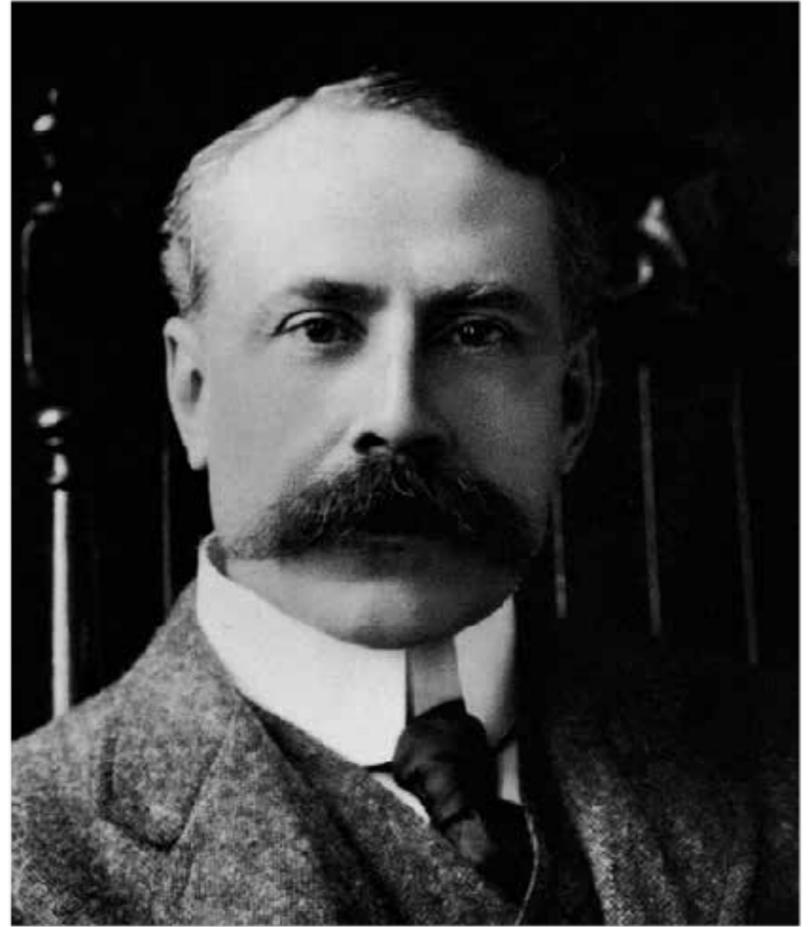
MAX REGER (1873–1916) verarbeitete in seiner am 5. Januar 1916 uraufgeführte *Vaterländischen Ouvertüre* das Deutschlandlied, »Die Wacht am Rhein«, »Ich hab' mich ergeben« und den Choral von Leuthen »Nun danket alle Gott«. Sie unterscheidet sich beträchtlich von der Wein-

sondern auch, im Verständnis des Komponisten, durch die Kompositionsweise selbst: Seine hochchromatische, kontrapunktische und motivisch dichte Musik galt ihm – und nicht nur ihm – als exemplarisch deutsch. Dagegen attestierte er vor allem englischen und französischen Komponisten gelegentlich eine Vorliebe für »diatonisches Geklingel«.

Mit EDWARD ELGAR (1857–1934) stellte Großbritannien den weitaus aktivsten kompositorischen Kriegsteilnehmer; dabei stand der germanophile Komponist dem Kriegsausbruch keineswegs euphorisch gegenüber. So hatte die Tatsache, daß es ihm als erstem britischen Komponi-



Max Reger



Edward Elgar

gartnerschen. Werden dort die Hymnen als Zitate von außen in die Komposition hereingeholt, was dem Stück einen potpourriartigen Charakter verleiht, so schält Reger sein Werk regelrecht aus den Motiven der Lieder heraus und fügt eigenes Material nur sehr sparsam ein. Reger überträgt hier die Formidee seiner Choralfantasien für Orgel auf das große Orchester. Von den Liedthemen sind zunächst nur Fragmente und Anklänge zu hören, die in drei großen Steigerungswellen vielfältig variiert werden. Erst auf dem Höhepunkt dieser Entwicklung erscheinen die Lieder in vollständiger Gestalt und werden gleichzeitig kontrapunktisch miteinander verflochten, wobei der Choral, vorgetragen von einem separaten Blechbläserchor über dem Orchester, das Geschehen zusammenhält. Damit wird der erhoffte deutsche Sieg musikalisch manifestiert, ohne kriegerische Aktionen direkt nachzuzeichnen. Der gesundheitlich angeschlagene Reger, der sich erfolglos zum Landsturm gemeldet hatte und sich seitdem als »totaler Vaterlandskrüppel« fühlte, verstand seine Ouvertüre als Ersatz für den verweigerten Dienst an der Waffe. Der nationale Bezug des Werkes ist allerdings nicht nur durch die Liedmelodien gegeben,

sten gelungen war, in Deutschland Anerkennung und Förderung zu erfahren und nicht als blasser Epigone deutscher Vorbilder abgetan zu werden, nicht unwesentlich zu seinem Ansehen in England beigetragen. Der andere Grund seines Aufstiegs zum Nationalkomponisten lag freilich in seinen Huldigungsmusiken an das Empire, etwa der Kantate *The Banner of St. George* (1896). Der erste seiner *Pomp and Circumstance Marches*, den Arthur Christopher Benson 1902 auf Anregung Eduards VII. mit dem Text »Land of Hope and Glory« unterlegte, wurde bald zur Hymne des britischen Imperialismus.

Nach Kriegsbeginn meldete sich Elgar freiwillig als Hilfspolizist, fühlte sich jedoch in der Pflicht, der Sache der Alliierten auch künstlerisch zu dienen. Zunächst wurde er im Sinne der Belgien-Propaganda aktiv, als man ihn um einen Beitrag zum *King Albert's Book* bat, einer dem belgischen König gewidmeten Anthologie britischer und französischer Künstler. Elgar wählte Émile Cammaerts' Gedicht »Carillon«, einen flammenden Durchhalteappell an die Belgier, der in die Vision mündet, letztendlich in Berlin einzumarschieren, und vertonte es als Rezitation mit Orchesterbegleitung. Dem mit

großem Erfolg im Dezember 1914 uraufgeführten Stück folgten noch zwei gleichartige Kompositionen: *Une voix dans le desert* (1915) und *Le drapeau belge* (1917). 1915 schrieb Elgar anlässlich eines Wohltätigkeitskonzerts für polnische Flüchtlinge das Orchesterwerk *Polonia*, das zur Stärkung des polnischen Unabhängigkeitsgedankens mit einer Apotheose der Hymne »Noch ist Polen nicht verloren« endet. Im engeren Sinne für Großbritannien tätig wurde er erstmals mit seiner umfangreichsten und künstlerisch ambitioniertesten Kriegskomposition, der Kantate *The Spirit of England*. Anfang 1915 hatte man ihn auf die soeben erschienenen Kriegsgedichte Laurence Binyons aufmerksam gemacht, von denen er drei auswählte: Das abschließende »For the Fallen« wurde noch 1915 vertont, »To Women« folgte im Februar 1916, so daß beide Teile im Mai 1916 erstmals zur Aufführung gebracht werden konnten. »The Fourth of August«, der den Kriegsausbruch thematisierende erste Teil, bereitete ihm jedoch Probleme, er schloß ihn erst im Sommer 1917 ab. Vier Monate später, am 4. Oktober 1917, wurde die komplette Kantate zum erstenmal gespielt, womit Elgars Wirken als Kriegskomponist sein Ende fand. Er zog sich in den folgenden zwei Jahren weitgehend zurück und komponierte Kammermusik.

VINCENT D'INDY (1851–1931), als Gründungsrektor der Pariser Schola Cantorum, Kompositionslehrer und Musikwissenschaftler ein institutionalisierter Künstler par excellence, hatte in der Nachfolge seines Lehrers César Franck eine Kombination klassizistischer und Wagnerscher Elemente zum Ideal der akademischen Kompositionsausbildung erhoben und legte mit seinen eigenen Opern, Orchester- und Kammermusikwerken Musterbeispiele dieses Stils vor. Der Einzelgänger d'Indy, von Wagner fasziniert und abgestoßen zugleich, kultivierte unter dem Einfluß der impressionistischen Malerei eine Ästhetik der Musik als »Klang- und Farbkunst«. Motivisch-thematischer Arbeit, Kontrapunkt und Funktionsharmonik – den als besonders deutsch empfundenen Gestaltungsmitteln, von denen d'Indy reichlich Gebrauch machte – kommen in dieser auf den subtilen Klangreiz ausgerichteten, statisch gedachten und momenthaften Musik kaum noch eine Bedeutung zu.

1916 begann d'Indy seine dritte Symphonie zu komponieren, an der er bis 1918 arbeitete und die er *Sinfonia brevis de bello gallico* betitelte. Sie sollte ein Manifest seines Ideals französischer Musik werden: klassisch-klar und übersichtlich im Aufbau, durchsichtig im Klang und volkstümlich in der Melodik. Besonders die Themen des Kopfsatzes, der von der Marneschlacht inspiriert wurde, und des nicht weniger kriegerisch getönten Finales erinnern an Lieder und Märsche aus der Zeit der Französischen Revolution. Das Scherzo soll die »Fröhlichkeit an der Front« verdeutlichen, der langsame Satz »l'art latin« den Gegensatz zur »l'art boche«. Mit einer Siegesfeier, zu der unter Marschritten ein gregorianischer Dankeshymnus angestimmt

wird, endet die Symphonie, deren antideutsche Programmatik die Wagnerschen Wurzeln des Komponisten nur schwer verhüllen kann. Das demonstrativ französisch getönte Werk verdankt in Form, Harmonik und Tonsatz deutschen Vorbildern wesentlich mehr als d'Indy sich damals eingestehen wollte.

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918) schuf zwei kurze Stücke, die beide mit der alliierten Belgien-Propaganda in Verbindung stehen, wenn auch auf durchaus unkonventionelle Weise. Kurz nach Kriegsausbruch komponierte er ein Klavierstück, das er König Albert I. und seinen Soldaten widmete, die *Berceuse heroique*, die Weihnachten 1914 im *King Albert's Book* veröffentlicht und 1915 vom Komponisten für Orchester bearbeitet wurde. Zwar ließ sich Debussy, wie seine Briefe



Claude Debussy

bezeugen, durchaus von der Kriegsbegeisterung mitreißen und freute sich etwa, seinen neuen Bechstein-Flügel noch nicht bezahlt zu haben, da er ihn nun als Kriegsbeute betrachten könne; künstlerisch jedoch scheute er das Martialische. Bereits der Titel seines »heroischen Wiegenlieds« verweist darauf, daß er auch hier seinem dezenten Stil treu blieb. Das fast durchgehend leise gehaltene Stück läßt marschartige Rhythmen und Militärsignale anklingen und zitiert im Mittelteil die belgische Nationalhymne, aber all dies gänzlich unpathetisch, als würde man es aus weiter Ferne mit den Ohren eines einschlafenden Kindes vernehmen. Direkt den im Krieg obdachlos gewordenen Kindern Frankreichs, Belgiens, Serbiens und Polens legte Debussy sein Gedicht »Noël des enfants qui n'ont plus de maison« in den Mund, das er 1915 als Klavierlied vertonte. Sie beklagen darin die von deutschen Soldaten verursachten Zerstörungen und wünschen sich den Sieg Frankreichs herbei. ■