

derforschungsbereich 597 (ed.) Antrag auf Weiterführung des Sonderforschungsbereichs 597 und Finanzierung für die Jahre 2007 - 2008 - 2009 - 2010, Band 1: Allgemeine Angaben und Projektbereiche A und B, Bremen, University of Bremen, pp. 503-537.

*Oxford Research Group* (2007 (1999)) *Everyone's guide to Achieving Change. A step-by-step approach to dialogue with decision-makers*, Oxford: Oxford Research Group.

Reimann, K. D. (2005) ›Up to No Good? Recent Critics and Critiques of NGOs‹, in O. P. Richmond and H. F. Carey (eds.) *Subcontracting Peace: The Challenges of NGO Peacebuilding*, Aldershot, Ashgate, pp. 37-53.

Schein, E. (2001 (1993)) ›Organizational Culture and Leadership‹, in J. M. S. a. J. S. Ott (ed.) *Classics of Organization Theory*, Fort Worth, Harcourt College Publishers.

Schlupp-Hauck, W. (2005) ›Konferenzsplitter‹, *FreiRaum* (2/2005): 5.

Schminke, M., M. L. Ambrose, et al. (2000) ›The Effect of Organizational Structure on Perceptions of Procedural Fairness‹, *Journal of Applied Psychology* 85(2): 294-304.

Slim, H. (2002) *By What Authority? The Legitimacy and Accountability of Non-Governmental Organisations*, Geneva: International Council on Human Rights Policy, 1-13.

Steffek, J., C. Kissling, et al. (eds.) (2007) *Civil Society Participation in European and Global Governance: A Cure for the Democratic Deficit?*, Houndmills: Palgrave.

*The Economist* (2000) *Angry and effective: The Economist*, London.

Tyson, R. (2004) ›Contextualizing past, present and future challenges to the NPT regime‹, *Disarmament Forum* (4/2004): 57-67.

WILPF, *Reaching Critical Will* (2006) *Nuclear Energy: The Basics*, New York: Reaching Critical Will.

Young, D. R. (1992) ›Organising principles for international advocacy associations‹, *Voluntas: International Journal of Voluntary and Nonprofit Organizations* 3(1): 1-28.

Young, D. R., B. L. Koenig, et al. (1999) ›Strategy and Structure in Managing Global Associations‹, *Voluntas: International Journal of Voluntary and Nonprofit Organizations* 10(4): 323-343.

# Frieden hören. Über Friedensphantasien und die Angebote von Komponisten und Komponistinnen<sup>1</sup>

Dieter Senghaas<sup>2</sup>

**Abstract:** How does peace resound in music? Neither peace research nor musicology have done much to answer this question. This contrasts strikingly with the fine arts, where there exists a considerable iconography of peace. Setting out from this astonishing state of affairs, a broad survey of the contribution of composers to the »peace problematique« is presented, ranging from the late Middle Ages to the present day. The wide range of pieces considered include some that can be considered early works of warning, battle music, which was quite prominent for several centuries. There are also pieces that illustrate well the antagonism of war and peace. As much music has been written in the anticipation of peace as to celebrate the end of war. In the 20th century, antimilitary music of a high standard was written alongside works mourning the devastation caused by violence and war. Ultimately, peace itself calls for a positive message and a matching aesthetic. Composers have very often made use of literary texts such as poetry to avoid the risk of Arcadian banalization of the subject matter.

**Keywords:** Friedensphantasien, Musikangebote über Krieg und Frieden, Klassische Musik

Kriegswirklichkeit und Friedenshoffnung haben seit jeher Komponisten zu Werken inspiriert, denen man jenes Motto voranstellen könnte, das Ludwig van Beethoven über seine *Missa solemnis* (1819-23), einen der Höhepunkte in der musikalischen Friedensfürbitte, setzte: »Von Herzen – möge es zu Herzen gehen«. Das Motto unterstellt die Möglichkeit einer Gleichgestimmtheit bzw. Seelenverwandtschaft zwischen Komponist und Hörer. Kompositionen sind in

solchem Verständnis ein Angebot; der Hörer figuriert dann als Empfänger, als Resonanzboden. Die Vermittlung kommt über ein »Musikereignis« – eine Sinfonie, eine Oper, Kammermusik, ein Kunstlied usf. – zustande.

Aber es gibt nicht nur solche Angebote von außen, die entsprechende Stimmungslagen provozieren wollen. Denn alle verbinden mit Krieg und Frieden, aber insbesondere mit der Idee des Friedens und mit Friedenshoffnung eigene Gedanken und Gefühle. Das jeweilige persönliche Friedensverständnis wird von solchem »Alltagsbewusstsein« – Assoziationen und Emotionen – tiefgründig geprägt. Es ließe sich in diesem Zusammenhang von subjektiven »Friedensphantasien« sprechen.

<sup>1</sup> Zitate und genaue Angaben über Werke, auf die verwiesen wird, finden sich – ergänzt um eine Vielzahl weiterer einschlägiger Kompositionen – belegt in Dieter Senghaas: *Klänge des Friedens. Ein Hörbericht*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2001 (edition suhrkamp 2214).

<sup>2</sup> Senghaas, Dieter, Prof. Dr. Dr. hc., derzeit Senior Fellow am Institut für Interkulturelle und Internationale Studien der Universität Bremen.

Beim Hören von Musik werden diese in einzelne Kompositionen hineinprojiziert – ungeachtet der Tatsache, ob es in der Absicht des Komponisten lag, inhaltlich spezifische Phantasien wachzurufen. Auch hier liegt ein »Musikereignis« vor, jedoch eines ganz anderer Art als das erstgenannte: Nicht die thematisch ausgerichteten Angebote von Künstlern stehen im Vordergrund, sondern die Phantasien von Menschen, die einfach Musik lieben und einzelne Werke als emotionalen Bezugspunkt von wertbezogenen Projektionen erleben. Im Folgenden soll beides, die Friedensphantasien und kompositorischen Angebote, zur Sprache kommen.

Hier zunächst einige Beispiele solcher Friedensphantasien und deren mögliches Pendant in der Welt der Klänge:

Viele Menschen verbinden mit Frieden die Idee einer wohlgeordneten politischen und sozialen Gemeinschaft. Frieden bedeutet hier deutlich mehr als die bloße Abwesenheit von Gewalt und Krieg, auch mehr als nur Sicherheit. Eine solcher Ordnungen drückt sich im Rechtsfrieden aus, der bekanntlich zumindest in heutigen Gesellschaften ohne ständige Bemühungen um soziale Gerechtigkeit nicht vorstellbar ist. Begriffe, die sich in diesem Zusammenhang einstellen, wären: vertrauenswürdige Struktur und Formgestalt eines Gemeinwesens, dessen durchschaubare Architektur, Berechenbarkeit und Erwartungsverlässlichkeit. Friede also als Abbild von erkennbarer und wertgeschätzter »Ordnung«.

Wer nun beispielsweise ein »Concerto grosso« von Corelli, Muffat, Bach, Händel oder anderen Barockkomponisten hört, mag in dieser von durchhörbarer Ordnung geprägten Musik den kongenialen kompositorischen Ausdruck solcher Friedensphantasie empfinden oder wiedererkennen. Vielleicht war Hermann Hesse von einer solchen »Ordnungsphantasie« beseelt, als er sich mit dem Spätwerk von Béla Bartók auseinandersetzte und dort genau das Gegenteil solcher Ordnung, die er in Händels Kompositionen lokalisierte, heraushörte: »Statt Kosmos Chaos, statt Ordnung Wirrnis, statt Klarheit und Kontur zerflatternde Wogen klanglicher Sensationen, statt Aufbau und beherrschtem Ablauf Zufälligkeit der Proportionen und Verzicht auf Architektonik«.

Ob im Hinblick auf Bartók Hesses Urteil wirklich gerechtfertigt ist oder nicht, bleibe hier dahingestellt. Aber seine positiven Stichworte sind genau diejenigen, die eine ordnungsbezogene Friedensphantasie und die mit ihr korrespondierende Musik kennzeichnen. Für Hesse war Händels Musik explizit »Symmetrie, Architektur, gebändigte Heiterkeit, kristallen und logisch«. Und Tan Dun bemerkte vor kurzem im Rückblick auf seine erste Begegnung mit Bach – sie erfolgte, als er dem Chaos der maoistischen Kulturrevolution entronnen war: »Ich hatte vom ersten Augenblick an den Eindruck, daß man Bachs Musik auch sehen kann. Die Struktur, die Formen, die Ordnung. Es ist tönende Architektur.« Im Übrigen ist die hier insinuierte Übereinstimmung zwischen einer solchen Friedensphantasie und Barockmusik nicht aus der Luft gegriffen, wie in entsprechenden Traktaten der Barock-Zeit und schon davor klar zum Ausdruck kommt. So liest man in einer aus dem Jahre 1653 stammenden repräsentativen Abhandlung von Johann Andreas Herbst in der Sprache der damaligen Zeit: »Und wie die Anarmonia und Uneinigkeit eine Ursache des Untergangs in

allen Dingen ist, also wird dagegen durch die harmoniam alles erhalten, kraft welcher auch alles bestehet, ja das, was gefallen, wieder aufgerichtet und durch seine Harmoniam und Einigkeit auf festem Fuß bleibt... und zum Harmonischen Ebenbild Gottes wieder erneuert werden kann«. Mit den Worten eines heutigen Beobachters: »Die gesetzmäßig geordnete Komposition ist also (im damaligen Verständnis, D.S.) gleichzeitig Abbild von geordneten Verhältnissen im Frieden als auch ein Mittel, diese Ordnung durch Einwirkung auf den Menschen zu erreichen«.

Betrachten wir eine zweite Friedensphantasie. Als Kontrast zu der vorgenannten lassen sich »asiatische«, sog. »universistische«, vor allem daoistische Assoziationen anführen. In solcher Vorstellungswelt existiert zwischen Kosmos, Natur, Gesellschaft und den Menschen, aber auch der herrschaftlichen Ordnung hier und heute eine symbiotische Einheit. Vor allem bestehen in allem Sein gleitende Übergänge: ein Fließen zwischen Oben und Unten, zwischen Davor und Danach, so dass solche Kategorien ohne scharfe Kanten und ohne Zäsur, also nicht polarisierend oder dichotomisierend verstanden werden. »Frieden« bedeutet hier: sich der gesamten kosmischen Ordnung anzuschmiegen, vor allem aber, die an und für sich friedliche kosmische Ordnung nicht zu stören.

Welche Kompositionen könnten nun einer solchen Vorstellung entsprechen? Es müßte eine Musik sein mit gleitenden Übergängen, mit großen Klangflächen, mit einem kontinuierlich fließenden und strömenden Klang. Es sollte eine Musik sein ohne durchhörbare Zeichnung – irisierend, in Regenbogenfarben schillernd oder flimmernd, von feinfasrigem Gewebe, von farbig-oszillierender und changierender Harmonik, ohne Thema oder Motive, ohne Melodie und Metrik, also eine Musik, die glitzert und dahinströmt. Eben solche Klangstrom-Musik findet sich in Ostasien sowohl in den traditionellen Vorgaben als auch bei modernen Komponisten (wie Isang Yun, Toru Takemitsu, Takashi Yoshimatsu, Toshio Hosokawa u.a.), aber auch bei modernen westlichen Komponisten, beispielsweise in dem klassischen Werk von György Ligeti *Atmosphères* (1961), das viele Komponisten zu vergleichbaren, auf breite Klangflächen ausgelegte Kompositionen anregte.

Eine wiederum andere Assoziation mit »Frieden« ist diejenige, in der Frieden in eins gesetzt wird mit Friedlichkeit, Beschwingtheit, Glück und Glückseligkeit. Denn Frieden kann nicht als hässlich vorgestellt werden. Solche Friedensphantasie findet dann ihren Bezugspunkt in »himmlisch-schöner Musik«, in den »schönen Stellen« der Kompositionen. Weltweit assoziieren viele Menschen mit solcher Friedensphantasie die Musik Wolfgang Amadeus Mozarts, und manche haben diesem Gefühl in vielen Variationen beredt Ausdruck verliehen. Von Mozart sagte beispielsweise George Bernhard Shaw: »Mozarts Musik ist die einzige, die im Munde Gottes nicht deplaziert wirken würde«. Von dem berühmten protestantischen Theologen Karl Barth – er müßte es nun wirklich wissen – gibt es die Vermutung: Wenn die Engel zum Lobe Gottes spielen, dann spielen sie Bach. Wenn sie aber unter sich sind, dann spielen sie Mozart. Aber auch dann würde der liebe Gott gerne zuhören. Der katholische Theologe Hans Küng will in Mozarts Musik »Spuren der Transzendenz« und Hans Werner Henze, der Komponist, die »reine Begeisterung des Geistes, die Überwindung der Schwerkraft« erkennen. Und Georg Lukács sagte einmal in

einem Gespräch mit George Steiner: »Es gibt nicht eine einzige Viertelnote bei Mozart, die für unmenschliche oder reaktionäre politische Ziele genutzt werden kann«. Jüngst meinte Ekkehart Krippendorff, Mozarts Musik sei bis in ihre Feinstrukturen und kleinsten Bausteine hinein »dialogische Musik«: »Es ist – um hier einen Begriff zu verwenden, den Jürgen Habermas für einen gesellschaftlichen Kommunikationskontext, und zwar den zukünftigen, den demokratischen, den ideal utopischen geprägt hat, der aber nur von der Mozartschen Musik verwirklicht worden ist – ein ›herrschaftsfreier Dialog‹, der hier geführt wird.«

Schönheit und Glückseligkeit: das ist offensichtlich die Friedensphantasie, die sich mit Mozarts Musik verbindet ungeachtet der Tatsache, dass Mozarts Musik »glücklich und traurig zugleich ist, tragisch in den komischsten Momenten, Moll im Dur, leidenschaftlich und objektiv, eine Mischung gegensätzlicher Empfindungen«, wie der US-amerikanische Komponist Elliott Carter einmal schrieb, mit dem offensichtlich z.B. Hans Heinrich Eggebrecht übereinstimmt: »Mozarts Musik spielt das Leben. Sie tanzt und singt, sie fragt und antwortet, sie zerbricht und erneuert sich, sie ist heiter und traurig, düster und hell, tragisch und befreit, betrübt und tröstend...« Und Nikolaus Harnoncourt pflichtet bei: »Mozarts Musik enthält die ganze Fülle des Lebens vom tiefsten Schmerz bis zur reinsten Freude. Sie trägt die bittersten Konflikte aus, oft ohne eine Lösung anzubieten. Es ist sehr oft erschreckend direkt, wie sie uns den Spiegel vorhält. Diese Musik ist viel mehr als schön, sie ist furchtbar, im alten Sinne dieses Wortes: erhaben, alles durchschauend, alles wissend«.

Wiederum: an dieser Stelle ist nicht entscheidend, ob die auf Mozarts Musik projizierte Friedensphantasie – beglückende heitere Harmonien – ein Fundament in den Kompositionen hat oder ob der Komponist, Musikwissenschaftler oder Dirigent mit ihren jeweiligen Beobachtungen werkgetreu argumentieren, also näher am wirklichen Puls der Mozartschen Kompositionen sind. Auf Musik bezogene Friedensphantasien haben ihren eigenen Stellenwert, und in aller Regel liegen sie auch niemals ganz daneben.

Eine weitere Friedensphantasie und die ihr entsprechende Musik bringen uns auf den Boden der Wirklichkeit zurück. In solcher realitätsnahen Friedensphantasie kommt die Dialektik vom Traumschönen und den Widrigkeiten des Daseins, von heiterer Friedlichkeit und stampfender, hämmernder, unerträglich werdender Friedlosigkeit, ja von angsteinflößenden Abgründen, aber auch der erneuten Befreiung davon zum Ausdruck. Als geistesverwandt werden dann jene Kompositionen empfunden, die hörbar werden lassen, dass der Schönheit, der Friedlichkeit, der Glückseligkeit, der gefälligen Ordnung, wie sie sich gerade durch das dialogisierende Spiel der Töne vermitteln, nicht zu trauen ist; dass die Welt sich in der Spannung zwischen den Widrigkeiten der Wirklichkeitswelt und einer emphatisch herbeigesehnten Gegenwelt bewegt, möglicherweise in unentrinnbarer Tragik, weil das Sehnen nach einem unbeschwerten, befriedeten Zusammenleben immer wieder von der harten Realität durchkreuzt wird. Viele große Sinfonien der vergangenen 200 Jahre werden als Ausdruck für eine solche durch extreme Spannung, Brüchigkeit und Zerrissenheit gekennzeichnete Friedensphantasie erlebt. Besonders

eindrucksvoll ist in dieser Hinsicht, um nur zwei von vielen Beispielen zu nennen, Anton Bruckners letzte (unvollendet gebliebene) *Sinfonie Nr. 9* (1887-1896), die sich insgesamt, aber vor allem auch im 2. Satz, dem »Scherzo«, als Projektionsfläche für eine solche Friedensphantasie anbietet, ebenfalls Dimitri Schostakowitschs *Sinfonie Nr. 8* (1943).

Frieden erschließt sich also dem Hörer von Musik gemäß solcher (und anderer) subjektiven Projektionen, mit denen er, ausgehend von seinem Alltagsbewusstsein und ganz auf die eigene Sinneswelt bezogen, »naiv« Kompositionen begegnet oder diese regelrecht sucht. Dabei müssen die Kompositionen – es sei erneut betont – selbst keinen programmatischen Bezug zur Friedensthematik haben. In aller Regel sind sie in solchem Hörerlebnis – sprach- und begriffslos – einfach das Angebot eines Spiels mit tönenden Sinnesreizen, das vorgeprägte Erwartungen befriedigt.

## II

Aber dies ist nur einer der Zugänge zur Sinneswelt Musik und ihrer Relevanz für die Friedensproblematik. Ein ganz anderer Zugang ergibt sich über das Angebot der Komponisten, die mit einzelnen Kompositionen *ausdrücklich* zur Friedensproblematik Stellung beziehen und, wenn man so will, Händels, vom Alten Testament im *Messias* (1742) inspirierte Frage »Why do the nations so furiously rage together, and why do the people imagine a vain thing?« zu beantworten versuchen: »Warum rasen und toben die Völker im Zorne? Warum halten sie stolzen Rat? Und warum planen sie wahnwitziges Tun?« Die Frage entstammt nicht einem akademischen Kontext. Der Psalmist stellt nicht die Kernfrage der Kriegsursachenforschung, und dennoch lässt sich, mit gewissem Recht, die händelsche Vertonung der psalmistischen Frage wie ein musikalisches Logo der Friedensdiskussion verstehen.

Eine Sichtung einschlägiger, *explizit* auf die Friedensproblematik ausgelegter Kompositionen zeigt, dass das Angebot breit gefächert ist: Es gibt nur wenige Kompositionen, in denen sich Vorahnungen über einen drohenden Krieg anzeigen. Der Krieg selbst ist natürlich vielfach Gegenstand von Kompositionen geworden: in unbeschwertem Sinne, früher oft in militaristischer Absicht, aber heute vor allem in Werken, die Nachdenklichkeit provozieren. Die Fürbitte um den Frieden ist häufig Gegenstand von Kompositionen gewesen, auch der Dank für den wiedergewonnenen Frieden, in früheren Kompositionen vor allem der Dank für gewonnene Siege. Im vergangenen Jahrhundert standen Kompositionen im Vordergrund, die sich durch einen Trauergestus auszeichnen: Der Krieg erscheint darin als menschenverachtend und inhuman. Martialische Musik gibt es nur noch im engeren militärischen Sinne (Militärkapellen-Musik). Solange der Realsozialismus existierte, mussten sich Komponisten, politisch instrumentalisiert, oft genug entsprechender parteiprogrammatischer Absicht fügen. Dabei entstand oft friedenspolitisch-plakative Musik. Besonders eindrucksvoll im vergangenen Jahrhundert waren die Anti-Kompositionen, also antimilitaristische Musik, die sich auch schon vor allem im 17. Jahrhundert, im zeitlichen Umkreis des Dreißigjährigen Krieges auffinden lässt. Mit der positiven, konstruktiven oder



affirmativen Darstellung des Friedens tun sich Komponisten schwer, früher nicht anders als heute. Aber solche Versuche gibt es – mit und ohne Textunterlegungen.

Die Annäherung an den Frieden in klassischer Musik findet also in einem relativ breiten Spektrum von Angeboten statt. Hier wiederum nur einige wenige Beispiele zur Illustration:

**Vorahnungen:** Als 1913 Anton Weberns *Sechs Stücke für Orchester, op. 6* in Wien uraufgeführt wurden, wurde aus der Aufführung ein Skandalkonzert, von denen es Anfang des vergangenen Jahrhunderts viele gab. (Der jubelnde Protest – Schimpfereien, Abohrfeigungen und andere Handgreiflichkeiten – richtete sich allerdings dabei noch mehr gegen Alban Bergs »Altenberg-Lieder«). Webern verstieß gegen das romantische Klangideal; er provozierte durch die Austrocknung des Klangbildes, eine aphoristische Art des Komponierens, seinen Telegrammstil. Nicht sinfonisch ausladende Gesten, sondern knappste Satzgebilde prägen das Klangbild. Und nichts wird wiederholt: Etwas einmal sagen, so Webern, genüge. Was aller Wahrscheinlichkeit nach dem Konzertbesucher seinerzeit verborgen blieb, war die Vorahnung des Krieges, der ein Jahr später und für viele Jahre Europa verheeren sollte. In einem Umfeld fröhlich-unbekümmerter Gelassenheit, von Spätromantik und Walzerseligkeit lässt diese Musik ein Pulverfass erahnen, vor allem im längsten Stück dieser insgesamt extrem kurzen Komposition: dem Trauermarsch (»Marcia funebre«): Dumpf grollende Kanonen sind vernehmbar, verhaltene Schritte, dazwischen stöhnendes Blech, der Trauerzug schreitet voran, im Rhythmus nachvollziehbar; schließlich das Crescendo des Schlagzeuges, unheimlich eskalierend, in die Katastrophe mündend, vernehmbar durch einen extremen Ausbruch, einen Tutti-Einsatz, der ganz und gar dem Duktus des Stückes, das kammermusikalischen Charakter hat, zu widersprechen scheint. Die eingetretene Katastrophe erlaubt keine weitere Pointe im nachfolgenden Ausklang; es bleiben nur noch Klangreste.

Alban Berg war in eben jenen Septembertagen dabei, seine *3 Orchesterstücke op. 6* (1914) zu Ende zu komponieren. Auch darin wird die Katastrophe antizipiert. Im dritten Orchesterstück, »Marsch« betitelt, wirken die anhaltende Wucht der Musik, ihre Rhythmen und die sich durchkreuzenden Dynamiken so gewaltig, dass darüber der Marsch gar nicht mehr erkennbar ist: Er wird von der in Töne übersetzten, ausufernd destruktiven Katastrophenvision regelrecht verschlungen. Im Fortgang der Komposition werden mehrere Versuche der Beruhigung immer sofort dementiert: Die Atmosphäre eines kataklysmischen Geschehens verbreitet sich. So hatte in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts Tolstoi, der Dichter, die unerbittlich-eigendynamische Eskalation in den Krieg beschrieben, womit Clausewitz' Vorstellung von der rational-kalkulierbaren Disponibilität historischer Prozesse kritisiert wurde.

Berg, der Sache nach Tolstoianer, endet denn auch so, wie nach Tolstois Paradigma zu enden ist: mit einem big bang, einem Mahlerschen Hammerschlag. Mit drei solchen Schlägen hatte zehn Jahre zuvor Gustav Mahler seine von scharf skandierten Marschrhythmen geprägte *Sinfonie Nr. 6 »Die Tragische«* (1903/05) beendet. Bei Berg steigert sich der weit ausgebreitete tragische Gestus Mahlers zu einem geballten gnadenlos-unerbittlichen Duktus, zu einem schreckenerregenden Hörerlebnis,

das eigentlich nur angesichts der Kürze der Komposition erträglich bleibt.

Auch in Béla Bartóks *Divertimento für Streichorchester* (1939), das zwei Wochen vor Beginn des Zweiten Weltkrieges beendet wurde, lässt sich eine Vorahnung des Kommenden vermuten. Im Kopfsatz überwiegt die Leichtigkeit von Tanzweisen; doch dieser Idyllik ist nicht zu trauen: Dissonanzen stellen sich ein. Voll des Klage tones ist der Mittelsatz (»molto adagio«), der ganz anderes assoziieren lässt als idyllischen Frieden: Not, Angst, Katastrophisches – periculum in mora, äußerst bedrohliche Lage! Dieser Vision des Unheils, einer in der Luft schwebenden Weltkatastrophe, setzt Bartók einen Schlusssatz voller Schwung und Helligkeit entgegen: »Die äußerste Gefahr lässt sich abwenden...«. Aber entgegen dieser Suggestion der Komposition nahm das Unheil seinen Lauf.

»Wann Krieg beginnt, das kann man wissen, aber wann beginnt der Vorkrieg? Falls es da Regeln gäbe, müsste man sie weiter-sagen«, so ist in Christa Wolfs Erzählung *Kassandra* (1983) zu lesen. Was bei Webern, Berg und Bartók vorliegt, ist – zugespitzt formuliert – die Früherkennung einer Katastrophe, ihre kompositorische Vorwegnahme – in der Diktion der Friedensforschung: »early warning«. Musik figuriert hier als ein Sensorium der Frühwarnung, als »Erinnerung an die Zukunft« (H. Berlioz), wenngleich aller Wahrscheinlichkeit nach keineswegs programmatisch so beabsichtigt.

**Krieg:** Martialisch ist der Krieg, und so ist er auch darzustellen. Während des Ersten Weltkrieges komponiert Gustav Holst *The Planets* (1914-1917). Die siebenteilige Komposition setzt ein mit »Mars, the Bringer of War« (dieses erste Stück war schon vor Ausbruch des Krieges fertiggestellt!). Die Atmosphäre ist dumpf, der Rhythmus maschinenhaft-eintönig und trommelnd. Die Tonhöhe, immer noch eintönig bleibend, steigt an, die Martialität intensiviert sich. Sie treibt sich im 5/4-Takt atemlos voran. Dennoch: Da gibt es Einschnitte, die luftig, leicht und fröhlich sind, aber sie sind ohne Beständigkeit: Ein noch mehr hämmernder Rhythmus kehrt zurück; Harmonien prallen aufeinander. Mit diesem schließlich sich aufdrängenden Klangbild wird hörbar, wie eine Welt explodiert und zugrunde geht.

Aber bei Holst geht die Welt nicht wirklich zugrunde. Denn auf »Mars, den Kriegsbringer«, folgt »Venus, die Friedensbringerin«, auf grobschlächtig anmutende Musik folgt eine feinsinnig-vielgliedrige. Die Armut und Eintönigkeit des Krieges werden mit der Fülle und Anmut des Friedens kontrastiert, wie wenn Holst die in der Friedensforschung theoretisch diskutierten Pole von »negentropischen« und »entropischen« Strukturen kompositorisch verdeutlichen wollte. »Negentropisch«: Das ist die erzwungene Reduktion der Realität auf Gut und Böse, auf Schwarz und Weiß, auf eine konzeptuell und in der Realität primitive Struktur, wie sie z.B. historisch während des Ost-West-Konflikts im »Abschreckungssystem« vorlag. »Entropisch« meint dagegen eine vielfältig strukturierte Selbstregulierung in einem sich komplex gestaltenden Umfeld (so wie sie heute beispielhaft in den deutsch-französischen Beziehungen zu beobachten ist).

Mars vs. Venus, Venus vs. Mars – hier ist auch ein locus classicus für alle jene feministisch motivierten Musikkomentatorinnen auszumachen, die nicht ohne Grund das Kämpferische

– Gewalttätige – Kriegerische in eins setzen mit männlich und das Versöhnende – Vermittelnde – Friedliche mit weiblich. Gustav Holst lässt diesen Kontrast eindrucksvoll hörbar werden.

Das ist natürlich eine ganz andere Welt als jene, die sich in der Schlachten-Musik der frühen Neuzeit, in den Vokal- und Instrumentalbattaglien, dokumentiert. Wie einem pedantisch eingehaltenem Wiederholungszwang folgend entfaltet sich vor allem in den zahlreichen Instrumentalbattaglien das Schlachtengetümmel in Etappen: Morgendämmerung, Weckrufe, Aufmarsch der feindlichen Truppen (jeweils erkennbar über entsprechende musikalische Zitate), Vorrücken der Streitkräfte, die eigentliche Schlacht, Jammern der Verwundeten, dazwischen Durchhalteparolen vermittelt Trompeten und Posaunen, Sieg/Niederlage, Rückzug, Trauer um die gefallenen Soldaten und deren Bestattung, Tanz und Siegesfeier usw. Es bedurfte eines Genies wie Beethoven, um auch diesen Typ von Komposition, wie er im 16., 17. und 18. Jahrhundert gängig war, Anfang des 19. Jahrhunderts auf einen Höhepunkt zu bringen: Bemerkenswert ist, dass **Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria** zu seinen Lebzeiten die populärste Komposition Beethovens wurde. Das Stück feiert den Sieg der britischen, portugiesischen und spanischen Truppen bei Vittoria (Spanien) über die französische Armee im Juli 1813.

**Wellingtons Sieg** war, wie bemerkt, eine Komposition mit großer Resonanz zu Beethovens Lebenszeit. Allerdings provozierte sie auch, wie die Schlachtenmusik als besonderer Ausdruck von Programm-Musik überhaupt, erhebliche Kontroversen. Langfristig und noch bis vor kurzem wurde dieser Komposition tatsächlich jenes Schicksal zuteil, das E.T.A. Hoffmann in seiner berühmten Beethoven-Rezension zur 5. Sinfonie drei Jahre vor **Wellingtons Sieg**, also 1810, explizit allen musikalischen Schlachtengemälden wünschte: nämlich sie »mit gänzlichem Vergessen zu bestrafen«, da es sich bei ihnen um »lächerliche Verirrungen« handelte. Ganz im Sinne von E.T.A. Hoffmann urteilte 150 Jahre später Alfred Einstein, **Wellingtons Sieg** sei »der Tiefpunkt im Schaffen Beethovens«. Das mag möglicherweise so sein, aber **Wellingtons Sieg** ist ganz ohne Zweifel dennoch ein Höhepunkt neuzeitlicher Schlachtenmusiken.

Es ist wohl unausweichlich, dass historische Urteile und Vorurteile sich in solchen Kompositionen widerspiegeln - so wenn beispielsweise später Franz Liszt in der **Hunnenschlacht** (1857) das Reich des Guten (das Christentum in Gestalt des römisch-westgotischen Heeres) und das Reich des Bösen (symbolisiert durch die Hunnen als Inbegriff der Barbarei) aufeinanderprallen lässt. Am Sieg des Christentums ist nicht zu zweifeln: Alte gregorianische Choralweisen, zunächst überraschenderweise nur von einer Orgel zögerlich eingeführt, signalisierten ihn. Nach lyrisch anmutenden Abschnitten, die das Schlachtengetümmel vergessen lassen, triumphiert am Ende in der Symbiose von Orchester und Orgel die gute Sache, die auch Liszts Sache ist: »Das Licht des Christentums zerstört die Finsternis des Heidentums« (F. Liszt).

Wenige Jahre vor Liszts **Hunnenschlacht** thematisierte Felix Mendelssohn Bartholdy im **Elias** (1846) ebenfalls eine Schlacht zwischen Gut und Böse: die Konfrontation zwischen dem Monotheismus und dem Baalskult. Eingerahmt in alttestamentarisch-dynastisches Geschehen dokumentiert **Elias** die

Geschichte eines Kulturkampfes – eines »clash of civilizations« – eines Konfliktes zwischen unterschiedlichen religiösen Orientierungen. Jahwe vs. Baal, der unsichtbare einzige Gott vs. den sinnfrohen Gott der Fruchtbarkeit und des Regens: Das Ergebnis des Konfliktes ist, wie immer in solchen Oratorien, uns schwer zu prognostizieren. Und schon Jahrhunderte vor Liszt und Mendelssohn Bartholdy hatte Mateo Flecha (d. Ältere) in **La guerra** (enthalten in der Sammlung **Las Ensaladas**, die aus der ersten Hälfte des 16. Jh. stammt) himmlische Heere und die Heere des Luzifers, kompositorisch aufbereitet, aufeinanderprallen lassen. Die Vorhut, das sind die Kämpfer aus dem Alten Testament, die Schlacht wird vom Hauptmann mit den stärksten Männern geschlagen, und die Kirche, sie bildet die Nachhut! Dann die Aufforderung »Ihr bringt die Artillerie der frommen Gedanken, der Achtung der Gebote. Gebt Ihnen das Geschütz. Die Schützengräben sind gut. Hierher, das schwere Gerät!... Zündet es an...«. Natürlich siegt auch hier schon, nicht anders als später bei Liszt, das Gute.

Eine Kraftprobe zwischen den Engeln und Luzifer, ein »kosmischer Krieg« findet auch als Hintergrundhandlung in Georg Friedrich Händels frühem Oratorium **La resurrezione** (1705) statt: Am Tor der Hölle fordert ein Engel Einlass für Christus, der kommen werde, den Tod zu besiegen. Luzifer ruft die Mächte der Hölle zum Kampf auf, muss aber im Laufe der nachösterlichen Geschichte besiegt in die Hölle zurückfliehen. Und wenige Jahre später wird in Johann Sebastian Bachs Kantate **Es erhub sich ein Streit** (BWV 19, 1726) erneut ein kosmischer Kampf musikalisch inszeniert, in dieser Kantate dargestellt in einem großartigen Eröffnungsschor: »Es erhub sich ein Streit. Die rasende Schlange, der höllische Drache stürmt wider den Himmel mit wütender Rache. Aber Michael (der Erzengel) bezwingt, und die Schar (der Engel), die ihn umringt, stürzt des Satans Grausamkeit.«

Mit kulturellem Flavour, aber letztendlich machtpolitisch unverstellt ist die vielfach vertonte Geschichte der jüdischen Heldin Judith wie sie u.a. Antonio Vivaldi in **Juditha Triumphans** (1716), einem geistlichen »Kriegsoratorium«, bearbeitete. Seit 1714 befand sich Venedig, die Republik, im Krieg gegen das Osmanische Reich; 1716 gilt als Jahr der Wende: Venedig siegt zu Land und zu Wasser. Und im Oratorium obsiegen die Schläue und die Reize der Judith, aber auch ihr Wille zum Mord, der erstaunlicherweise unmittelbar nach einer friedenshymnischen Arie (»Vivat in pace, et pax regnet sincera«) brutal ausgeführt wird: Der vom Wein erhitzte, bei Tisch eingeschlafene Holofernes, Repräsentant Assyriens, wird von Judith mit dem Schwert enthauptet, auf dass sich in Bethulien, ihrem nunmehr befreiten Land, die Fackel der Liebe entzünden möge. Die Zeitgenossen wussten: Judith, das war Venedig, Bethulien, die Kirche, und Holofernes stand für die Türken. Vivaldi verstand es, in diesem Stück die kommunalen Ereignisse – Venedigs Schicksal – klanglich affekt- und effektiv darzubieten. Das zeigt sich schon im martialischen Eingangsschor, wo die Schrecken des Krieges plastisch entfaltet werden.

Komponisten der frühen Neuzeit waren allerdings nicht nur in die Darstellung von militärischen Schlachten, von »kosmischen Kriegen« und »Kulturkämpfen«, verliebt, sondern auch in die kompositorische Inszenierung von »Liebeskriegen«. Der Liebeskrieg (»guerra d'amore«), wie er beispielsweise in den

Kompositionen von Claudio Monteverdi oder Biagio Marini seinen Ausdruck findet, das ist ein Krieg per Analogie, ein Rollenspiel: So erscheint bei Marini die Geliebte als die Festung eines Herzens von Stein, zunächst unbezwingbar, auch unnahbar; entsprechend ist der Liebhaber voll sehnsuchtsvoller Eroberungslust: »Guerra è il mio stato«. Man könnte übersetzen: »Krieg ist meine Gemütslage« – da hört weder der Soldat auf, sich zu mühen, noch ruht der wahre Liebende jemals aus, ehe das Ziel erreicht ist.

Besonders in **Il combattimento di Trancredi e Clorinda** (1624) schildert Monteverdi mit für seine Zeit ganz neuen »erregten« Stilmitteln (»stile concitato«) den verhängnisvollen tragischen Zweikampf eines in Rüstungen aufeinanderprallenden und deshalb sich wechselseitig nicht erkennenden Liebespaares, der zum Tode der Geliebten führt. Stile concitato: Die zur Schau getragenen äußeren und die inneren emotionalen Erregungen werden in diesem Stück mit rasenden Tremoli zum Ausdruck gebracht – das Kampfgeschehen der sich immer autistischer in das Gefecht steigenden Liebenden wird mit scharfen Pizzicati ausgemalt: »Schmach treibt die Wut zur Rache an, und Rache schafft dann neue Schmach. So folgen stets auf jeden Treffer ein neuer Ansporn und auch neue Wunden. Dichter kommen sie zusammen, der Kampf wird enger...« – das tragische Geschehen nimmt seinen Lauf; das wechselseitige Erkennen kommt zu spät; Clorinda stirbt, wenngleich sterbend glückserfüllt: »S'apre il ciel; io vado in pace«.

Eine ganz andere Wendung erfährt das Thema in den vielen Vertonungen über das Romeo und Julia-Sujet (Berlioz, Bellini, Gounod, Prokofjew u.a.): Die Liebenden sind dort tragische Figuren, weil sie zu Leidtragenden bornierter Machtkonflikte werden: des Krieges zwischen veronesischen Adelsgeschlechtern, den Montagues und den Capulets (»Adelskrieg«). Deren gewalttätige Auseinandersetzungen, wiederum Gefechtsszenen, sind – besonders eindrucksvoll, weil äußerst virtuos dargestellt – in Peter Tschaikowskys **Romeo und Julia. Fantasie-Ouvertüre nach Shakespeare** (1880) nachvollziehbar. Hier aber findet nicht mehr ein »Liebeskrieg« im Sinne vieler frühneuzeitlicher Kompositionen statt, sondern wirklicher Krieg (wenngleich im Kleinformat einer Adelsrepublik) – mit Liebenden als Opfer.

Doch damit ist in sinfonischer Musik das Kriegs-/Liebesthema nicht erschöpft. Eine zusätzliche Variante fügt ihm die Penthesilea-Geschichte hinzu, wie in Hugo Wolfs **Penthesilea. Symphonische Dichtung für großes Orchester** (1883-85/1903) dokumentiert. Inspiriert von Heinrich von Kleists gleichnamigem Trauerspiel komponierte Wolf ein dreisätziges Werk. Der erste Satz schildert den Aufbruch der Amazonen nach Troja unter Führung ihrer Königin Penthesilea: verhalten-martialisch. Der zweite Satz malt Penthesileas Traum vom Rosenfest aus: lyrisch-schönmalerisch. Die eigentliche Dramatik des Stückes findet sich im dritten Satz: »Kämpfe, Leidenschaften, Wahnsinn, Vernichtung« betitelt. Penthesilea gegen Achilles, Achilles gegen Penthesilea: in diesem verhängnisvollen Kampf durchkreuzen und durchwirken sich in der in Musik übertragenen Tragödie Machtansprüche und heftige Liebesbezeugungen, Kalkül und Blindheit. Hass-Liebe und Raserei eskalieren schließlich zu einem tragischen Ende, einem späten, furchtbaren Erwachen. In diesen Passagen der Komposition werden mit ungestüm-martialischer Musik die Schlachten ausgemalt.

Die Komposition verlangt eine vierfach besetzte Blechbläsergruppe und verstärktes Schlagzeug. Die Leidenschaftlichkeit von Kampf und Liebe, getrieben bis zum Wahnsinn und nur durch kurze, jedoch flüchtige lyrische Passagen unterbrochen, endet hörbar in Selbsterstörung.

Komponisten haben sich in solche Sujets – Schlachten und Liebeskriege – verliebt, weil sie darin ihre kompositorische Virtuosität ausleben konnten, auch weil offensichtlich in der Gesellschaft ein Resonanzboden für solche Darstellung bestand. Davon zeugen viele Bearbeitungen solcher Kompositionen für das Klavier, was entsprechende akustische Kitzel im Wohnzimmer zu Hause ermöglichte. Der Gefahr einer Ästhetisierung von Krieg, Kampfgetümmel und Konflikt wurde dabei nicht entgangen.

*Da pacem – Fürbitte um den Frieden:* Der unerbittliche Rhythmus der Pauke – marschierende Truppen, aufeinanderprallende Militärmaschinerien symbolisierend – kann auch ganz anderes versinnbildlichen: nämlich Angst vor dem nahenden Krieg, auch Abwehr und Protest, also eine Antikriegshaltung, aus der die Friedensfürbitte erwächst. Ein eindrucksvoller Beleg findet sich im »Agnus Dei« von Haydns **Paukenmesse**. Die Komposition entstand 1796 in bedrängter Zeit. Die französischen Truppen hatten in Italien Sieg um Sieg errungen. Die Geschichtswissenschaft spricht von einem glänzenden Feldzug Bonapartes. Französische Truppen standen in der Steiermark und drohten, weiter vorzurücken. Im »Agnus Dei« hört man, mittels des Einsatzes der Solo-Pauke, den Feind aus der Ferne heranmarschieren. Solange die französische Armee im eigenen Lande stand, durfte von Frieden, amtlicherseits befohlen, nicht geredet werden. Doch Haydn konnte die Liturgie der Messe nutzen, um nicht nur vom Frieden zu reden, sondern ihn mit seinen kompositorischen Mitteln regelrecht zu fordern. Das flehende »miserere nobis« ist eingebunden in den unerbittlichen Rhythmus der Solo-Pauke; das »dona nobis pacem« hört sich an wie: »Wir wollen, wir fordern Frieden!«, kraftvoll von Fanfaren unterstützt.

In Beethovens **Missa solennis** (1819-23) hatte dann Haydns Anliegen eine nach Beethoven nicht wiederholte, wahrscheinlich auch nicht wiederholbare Zuspitzung erfahren: Im »Agnus Dei« dieser Messe werden, wie wohl an keiner anderen Stelle in der Musikgeschichte, Krieg und Frieden in ihrem antipodischen Charakter als dramatisches Ringen um Frieden und gegen den Krieg thematisiert. Auch in Beethovens »Agnus Dei« zieht sich letztendlich das Militärisch-Kriegerische zurück. Es entsteht der Eindruck, als ob der Wille zum Frieden und der Frieden selbst über den Krieg gesiegt haben. Dieser Friede stellt sich aber nicht gefällig, nicht leichthin und schon gar nicht deklamatorisch ein. Er ist in der Komposition das Ergebnis einer unvergleichlich dramatischen Auseinandersetzung, von äußerster Anspannung: Das Ende – Frieden – ist nicht vorstellbar ohne die vorhergehenden Angstschreie (»timidamente«) und den Blick in die Abgründe.

Und dieser Frieden bleibt brüchig. Die Messe endet nicht fanfarisch-triumphal mit siegesgewiss eingesetzten Pauken und Trompeten, wie das vor und nach Beethovens Zeit bei hohen Anlässen oft der Fall war (und gelegentlich immer noch ist). Nein, sie vermittelt am Ende, trotz der Wende zum Frieden,



den Eindruck der Ungewissheit, der Nichtdauerhaftigkeit, der Rückfälligkeit, der Gefahr des Rückfalls in den Krieg. Man wird hier an dieser Stelle, also ganz am Ende der **Missa solennis**, an Thomas Hobbes, den realistischen Beobachter turbulenter Zeiten, erinnert, wenn dieser im 16. Kapitel des *Leviathan* (1651) schrieb: »The nature of war consisteth not in actual fighting, but in the known disposition thereto, during all the time there is no assurance to the contrary«. Und im nächsten Satz heißt es dann: »All other time is PEACE« (mit Großbuchstaben im Original!). Beethoven endet mit einem »no assurance to the contrary«, nicht mit der Gewissheit eines »dauerhaften Friedens« (PEACE), der zu seiner Lebzeit als »paix perpétuelle« bzw. (und nicht nur bei Kant) als »ewiger Frieden« diskutiert und bezeichnet wurde.

Auch zeitgenössische Komponisten haben diesem Widerstreit zwischen Krieg und Frieden, wie er sich in der Friedensfürbitte spannungsvoll dokumentiert, kompositorischen Ausdruck zu geben versucht, so beispielsweise Arthur Honegger in seiner *Sinfonie Nr. 3* oder Antal Doráti in seiner *Sinfonie Nr. 2*. Im Übrigen gehört die Friedensfürbitte (»da pacem«) zu jenen kompositorischen Topoi, die seit dem Spätmittelalter quer durch die Musikgeschichte von Komponisten immer wieder aufgegriffen worden sind, allerjüngst von Galina Ustwolskaja, Heinz Holliger, Bernd Alois Zimmermann, Leonard Bernstein, Katherine Hoover, Violeta Dinescu u.a.

**Erwartung des Friedens:** In inhaltlichem Zusammenhang mit der Friedensfürbitte stehen auch Kompositionen, die mitten im Krieg der Friedenserwartung Ausdruck verliehen. Als 1940 die deutsche Wehrmacht in Frankreich einmarschierte, schrieb beispielsweise André Jolivet eine **Messe pour le Jour de la Paix**. Diese Messe beginnt mit einem depressiv eingestimmten »Alleluja« – ohne Hoffnungsschimmer, der natürlich angesichts der Ereignisse auch nicht aufscheinen kann. Im Laufe der Messe heitert sich diese trostlose Stimmungslage zögerlich auf. Doch am Ende wird noch einmal das »Alleluja« wiederholt, nunmehr von der Stimme geradewegs euphorisch vorgetragen: Trotz der aktuellen Erfahrung, Hoffnung ist möglich! – das war die Botschaft. Wiederum mitten im Krieg wurde die 1943 komponierte **Sinfonie Nr. 5** des Engländers Ralph Vaughan Williams als Inbegriff der Zuversicht empfunden, dass trotz aller Zerstörung und allen Chaos schließlich und endlich eine friedliche Ordnung obsiegen werde. Ähnliches wird auch von der Aufführung der **Sinfonie Nr. 5** von Sergej Prokofjew (1944/45) berichtet. Diese Sinfonie begriff der Komponist als ein Dokument des Sieges über die Kräfte des Bösen. Nach Jahren des Krieges und noch im Kriege selbst sollte diese Komposition einen Durchblick auf Frieden vermitteln.

**Dank-Kompositionen:** Kam es zum Friedensschluss, so wurde dieser früher, vor allem wenn es sich um einen Sieg-Frieden handelte mit Musik gefeiert. Das war die Stunde der Dankgesänge, der Anlass für »Te Deum«-Kompositionen: für Gotteslob zur Feier kriegerischer Erfolge. Besonders mit solchen Kompositionen prägte sich Georg Friedrich Händel in das Gedächtnis seiner Zeitgenossen und auch der Nachwelt ein, so auch mit seiner vielgespielten **Feuerwerksmusik**, die im Anschluss an den Frieden von Aachen (1749) komponiert wurde. Marc-Antoine Charpentiers *Te Deum* (1692) war als jubelnde Reaktion auf einen französischen Sieg gedacht (»joyeux et très guerrier«).

Heute ist das orchestrale Vorspiel dieser Komposition der Auftakt zu jeder Eurovision-Sendung und hat darin seine Verewigung erfahren – ohne jegliche Erinnerung an kriegerische Siege, aber auch heute noch mit viel Pauken und Trompeten, den »kriegerischen« Instrumenten von einst, gespielt.

**Klagemusik:** Das 20. Jahrhundert kennt im Großen und Ganzen keine triumphierenden musikalischen Reaktionen mehr auf gewonnene Siege. Der Krieg erscheint jetzt vielmehr als eine zivilisatorische, gesellschaftliche und menschliche Katastrophe. In den Kompositionen werden Tod, Trauer und Klage thematisiert. Immer noch aktuell wirken hierbei Kompositionen aus dem 17. Jahrhundert, der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, in denen einst den Leiden des furchtbaren, lang anhaltenden mörderischen Krieges, eines »protracted conflict«, Ausdruck verliehen wurde.

Protest, Trauer, Bewältigung von Schmerz, Verzweiflung, Wut: Das sind Stichworte, die sich vor allem auf Karl Amadeus Hartmanns Kompositionen, die in diesem Zusammenhang an erster Stelle zu nennen sind, beziehen lassen. Einzelne Kompositionen dieses Komponisten zu nennen wäre willkürlich, denn das gesamte Lebenswerk dieses Künstlers richtete sich gegen Diktatur, Gewalt und Krieg, besonders eindrucksvoll die *Musik der Trauer für Solo-Violine und Streichorchester*. Andere Komponisten haben Orte extremer Barbarei zum Ausgangspunkt ihrer Kompositionen gemacht: Guernica, Lidice, Auschwitz, Hiroshima, aber auch Nanking, eine Stadt, in der japanische Truppen in einem Massaker – einem Terrorgenozid – 300.000 Chinesen dahinschlachten, um ein Exempel zu statuieren – eine bis vor Kurzem weithin vergessene Untat, die erst jetzt ihre Dokumentation und ihre kompositorische Bearbeitung (Bright Sheng) erfahren hat.

Doch wenden wir uns zurück zur Trauerthematik: »Mein Thema ist der Krieg und das Leid des Krieges. Die Poesie liegt im Leid... Alles, was ein Dichter heute tun kann, ist: warnen«. Diese Zeilen formulierte Wilfred Owen, dessen Gedichte neben den Texten aus der Totenmesse Benjamin Britten in seinem **War Requiem** (1962) verarbeitete. Sie stehen, um die Absicht ganz deutlich zu machen, auf der Titelseite von Britten's Kriegsrequiem, das bei der Wiedereinweihung der kriegszerstörten Kathedrale in Coventry erstmals aufgeführt wurde. (Einen Tag zuvor wurde beim selben Anlass Michael Tippetts **King Priam. Oper in drei Akten**, ein Antikriegsstück, das die Sinnlosigkeit, Brutalität und Destruktivität des Krieges thematisiert, aufgeführt.) Owens Texte, als »Missa pro defunctis« auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkrieges entstanden, figurieren dabei wie Protest gegen die Aussagen der liturgischen Totenmesse. Die gängige Totenmesse in lateinischer Sprache: In ihr werden in einer religiösen Feier die Toten betrauert. Owens Zyklus von Gedichten, dazwischengeschoben: Sie vermitteln die Perspektive des Schützengrabens, jener also, die ständig mit dem Tode zu rechnen haben und ihn oft genug jämmerlich erleiden, wie Wilfred Owen selber.

Besonders aufrüttelnd verfährt Arnold Schönberg in **Ein Überlebender aus Warschau – für Erzähler, Männerchor und Orchester** (1947). Durch die Einbeziehung eines Sprechgesangs, durch die krass realistische Schilderung extremer Menschenverachtung und Brutalität, eines Massakers, aber auch

des sich aus dem Schrecken der geschilderten Szenerie heraus inszenierenden Widerstands, in dem Chor, »Höre, Israel: Der Ewige, unser Gott, ist einzig...« endend, ruft dieses kurze Stück, dessen zugespitzte Dissonanzen Wahrheit ausdrücken, Betroffenheit hervor, ohne Chance auf Ausrede und Ausflucht.

Kompositionen dieser Art thematisieren Abgründe, die in Kompositionen zuvor nicht darstellbar schienen, gegebenenfalls nicht einmal »darstellenserlaubt«, wie Hans Heinrich Eggebrecht meinte. Jedoch sahen sich nach dem Zweiten Weltkrieg Komponisten immer wieder geradezu herausgefordert, trotz der Gefahr einer Ästhetisierung und in der Folge davon einer Entwirklichung der real geschehenen Barbarei das Undarstellbare darzustellen.

*Anti-Kompositionen:* Ein durch Gewalt, Unterdrückung, Not, Vorurteile, Feindbilder, Nationalismus und Rassismus geprägtes Jahrhundert, wie das vergangene, musste zwangsläufig Abwehr und Protest provozieren, an erster Stelle natürlich antimilitaristische Kompositionen. Dabei könnte gelten: Je subtiler die Darstellung, umso wirkungsvoller das entsprechende Werk. Beispielsweise, wenn in Gustav Mahlers »Revelge«, einem militärischen Weckruf (enthalten in *Lieder nach Gedichten aus »Des Knaben Wunderhorn«*) ein verwundeter, sterbender Soldat, von seinen Kameraden liegengelassen, noch einmal die Trommel rührt und er mit anderen Gefallenen, einer Geisterarmee also, den Feind schlägt und, geisterhaft, das Nachtquartier wieder erreicht: »Des Morgens stehen da die Gebeine in Reih und Glied, sie steh'n wie Leichensteine, die Trommel steht voran, daß sie (das Schätzlein) ihn sehen kann«. Kurt Weill und Hanns Eisler wären in diesem Zusammenhang zu nennen. In ihren Kompositionen der Abwehr und des Protestes kommen legitimerweise agitatorische Impulse zum Tragen. Die entscheidende Frage dabei ist nicht: Agitation, ja oder nein, sondern ob es den Künstlern gelingt, den agitatorischen Impuls ästhetisch überzeugend aufzubereiten und zu vermitteln.

»The darkness declares the glory of light« (die Finsternis kündigt von der Herrlichkeit des Lichts) – dieses Motto Michael Tippetts könnte manchen Anti-Kompositionen unterlegt werden, die die Dunkelheit und das Böse beleuchten und dennoch häufig nicht depressiv-hoffnungslos enden wollten, sondern hoffnungsvoll, manchmal sogar siegesgewiss.

Musik gegen Gewalt, Militarismus, Rüstung, Repression und Tyrannis, Not, Rassismus und gegen die geisttötenden heilsversprechenden Ismen: das ist Musik im Sinne des negativen Friedens, der Abwesenheit von etwas, was dem Frieden erkennbar und ohne Zweifel entgegenwirkt. Es ist eine Musik mit Anti-Haltung. Solche Anti-Kompositionen und Werke letztgenannter Art legen schließlich die Frage nahe: Wird in der Musik auch die Brücke zum Frieden als dem Inbegriff von etwas, was die genannten widerstrebenden Kräfte, Mentalitäten und Verhaltensweisen von vornherein verhindert, gefunden? Wie dokumentiert sich Frieden – positiv, konstruktiv oder gar affirmativ – in klassischer Musik? Das ist die Friedensfrage im engeren Sinne des Begriffes, die abschließend an Kompositionen zu stellen wäre.

*Frieden:* Die kompositorische Herausforderung, Frieden darzustellen, wird oft unter Zuhilfenahme von literarischen Zeugnissen, insbesondere von Bibel-Texten und Gedichten bewäl-

tigt, so wenn beispielsweise Arnold Schönberg sich von einem Gedicht Conrad Ferdinand Meyers zu seiner Komposition für gemischten Chor a cappella **Friede auf Erden** (1911) inspirieren ließ. Das Gedicht geht zunächst von der biblischen Friedensverheißung aus; es fährt fort mit der Klage über deren Vergeblichkeit, um in die Hoffnung, ja die Forderung zu münden, diese Verheißung sei endlich zu erfüllen.

Anton Webern hatte in den zwanziger Jahren einmal über das Stück gesagt: »Unsere Aufgabe ist weiterzutragen, was absolut über allen Dingen stehen muß - das Geistige. Wenn alles zusammenbricht, werden wir hingehen und **Friede auf Erden** von Schönberg singen«: trotzigen Glaubens, wie es in dem Gedicht heißt: »Doch es ist ein ew'ger Glaube, daß der Schwache nicht zum Raube jeder frechen Mordgebärde werde fallen allezeit: Etwas wie Gerechtigkeit webt und wirkt in Mord und Grauen, und ein Reich will sich erbauen, das den Frieden sucht der Erde.« Bezeichnenderweise schrieb Arnold Schönberg 1923 aus Anlass der Vorbereitung einer erneuten Aufführung dieses Stückes, dass seine Hoffnung eine Illusion gewesen sei, denn als er es komponiert habe (1911!), habe er reine Harmonie unter Menschen für möglich gehalten. Seither habe er aber lernen müssen, »daß Friede auf Erden nur möglich ist unter schärfster Bewachung der Harmonie, mit einem Wort: nicht ohne Begleitung«. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass Schönberg wohl der einzige Komponist ist, der jemals einen konkreten Plan zur Friedenssicherung (1917) vorlegte. Der Plan folgte der pazifistischen Programmatik einiger Völkerrechtler jener Zeit, deren Beiträge in der Zeitschrift »Die Friedenswarte« nachzulesen waren, und er plädierte für eine internationale obligatorische Schiedsgerichtsbarkeit, einschließlich einer »Armee von Wächtern«, einem »internationalen Bewachungsdienst«, wobei Schönberg erstaunlich ausgeklügelte Vorstellungen über die Zusammensetzung einer solchen (wie man heute sagen würde) peace keeping- und peace enforcing-Truppe entwickelte. Aufgabe dieses Instrumentariums sollte es sein, krasse Übertretungen völkerrechtlicher Normen durch die sogenannten »Rowdie-Staaten« (Alfred Fried) zu ahnden.

Frieden ohne Worte, ohne »Beschriftung« der Kompositionen: das ist sicher ein Wagnis, mit dem sich leicht Scheitern verbindet. So ist Handels dritter Satz in der an früherer Stelle schon erwähnten **Feuerwerksmusik**, »La paix«, ausgesprochen leichtgewichtig, zumindest gemessen am ersten Satz mit seinem Aufgebot an »militärischen« Instrumenten (Trompeten, Pauken, Trommeln), die in »La paix« verwendungslos werden! In Gustav Holsts **The Planets** folgt, wie schon dargelegt, auf »Mars, den Kriegsbringer« als zweiter Satz »Venus, die Friedensbringerin«: weit ausladend verklärend und mit viel Schönklang, begreiflich als Kontrast zum ersten, hämmernd-martialischen Satz. In **Ein Heldenleben** (1898) lässt Richard Strauss auf den turbulent-martialischen Satz »Des Helden Walstatt« den Helden zu »Friedenswerken« weiterschreiten. Die Turbulenzen des Schlachtengetümmels und die Anstrengungen der Friedenswerke münden schließlich in »Des Helden Weltflucht und Vollendung«: poetisch-lyrisch, mit viel Klangzauber, stellenweise auch kitschig, im Gang der Schilderung nur gelegentlich durchbrochen von kurzzeitigen Dissonanzen, die jedoch ohne Bestand sind.



Solche Musik antizipiert, zumindest meist am Ende, das Reich der Seligen, ein Elysium, so wie viele Jahrzehnte zuvor Komponisten, vor allem in der Zeit des Barock, aber auch noch später vermittelt »pastoraler Musik« Frieden als ländliche Idylle simulierten. Auch Händels »La paix« gehört zum Genre solcher Hirten- und Schäfermusik, die natürlich besonders aus Johann Sebastian Bachs **Weihnachtsoratorium** (der »Hirtenmusik« zu Beginn der Kantate am zweiten Weihnachtsfeiertage), aus der weihnachtsbezogenen Musik von A. Corelli, J.D. Heinichen, P. Locatelli, F. Manfredini, C. Saint-Saëns, D. Scarlatti u.a. und aus Händels **Messias** (»Pifa-Sinfonia pastorale«) bekannt ist. Solche Musik wird mit einer vielleicht politisch zu nennenden Aussage in Bachs **Jagdkantate** (1713) kombiniert, wo Pales, der römische Hirtengott singt: »Schafe können sicher weiden, wo ein guter Hirte wacht, wo Regenten wohl regieren, kann man Ruh und Friede spüren und was Länder glücklich macht«. In Jean-Baptiste Lullys und Jean-Philippe Rameaus Ballettopern wird das friedliche ländliche Leben vielfach besungen, nicht anders als bei anderen Komponisten von Barock-Opern, die in entsprechenden Passagen eine affirmative Beruhigung ausstrahlen: murmelnde Bäche, sanfte Hügel, saftige Wiesen, ewige, immerzu sich verliebende Jugend.

Schließlich hat Ludwig van Beethoven in seiner **Sinfonie Nr. 6 »Pastorale«** (1808) pastorale Musik, die die friedvolle Atmosphäre eines Arkadien verbreitet, verewigt. Später haben Hector Berlioz im dritten Satz (»Szene auf dem Lande«) seiner **Symphonie fantastique** (1830) und Gustav Mahler im ersten Satz seiner **Sinfonie Nr. 1** (1889), im sechsten Satz seiner **Sinfonie Nr. 3** (1895/96), vor allem im dritten Satz seiner **Sinfonie Nr. 4** (1900) pastoral-arkadischen Welten einen markanten musikalischen Ausdruck verliehen. Frieden oder eher Friedlichkeit: sie ertönen jedoch vor allem bei Mahler in äußerst spannungsgeladener Gesamtkomposition als Gegenentwurf zur real existierenden, zerissenen Welt, eben als Gegenwelt.

Mit Musik Frieden zu fördern kann aber auch auf ganz andere Weise geschehen, beispielsweise wenn Komponisten bewusst unterschiedliche nationale Musikstile miteinander kombinieren, um darüber, wie Georg Muffat (1695) einst explizit beabsichtigte, Frieden zu stiften. Er wollte die französische Art der deutschen und italienischen einmengen, keinen Krieg, »sondern derer Völker erwünschter Zusammenstimmung« anstiften. Béla Bartók, der ungarische Komponist, von dem man im neu gegründeten ungarischen Staat nationalbewusste, auch nationalistisch gesinnte Kompositionen zur Förderung des Magyarentums erwartete, hatte keinen sehnlicheren Wunsch, als die Verbrüderung der Völker trotz allem Krieg und Hader zu befördern: »Dieser Idee versuche ich – soweit es meine Kräfte gestatten – in meiner Musik zu dienen; deshalb entziehe ich mich keinem Einflusse, mag er auch slowakischer, rumänischer, arabischer oder sonst irgendeiner Quelle entstammen.« In seiner **Tanzsuite** (1923) finden sich solche verschiedenartigen Einflüsse unterschiedlicher kultureller bzw. nationaler Stile, gerade auch der Volksmusik, aufgehoben. Zeitgenössische Komponisten (wie u.a. Klaus Huber) bemühen sich neuerdings um einen »interkulturellen Dialog« und eine diesem entsprechende Semantik.

Im Hinblick auf die kompositorische Bearbeitung des »Friedens« ist der Beitrag geistlicher Musik von besonderer Bedeutung. Die

römisch-katholische Messe, darin vor allem das »dona nobis pacem« im »Agnus Dei«, wurde allermeist nicht nur im Hinblick auf ihren liturgischen Stellenwert, sondern auch als friedenspolitisches Zeugnis wahrgenommen. Exzeptionell ist die Thematisierung von »Frieden« in Johann Sebastian Bachs **Messe h-moll**, in deren »Gloria« der orchestrale und gesangliche Fluss der Lobpreisung Gottes durch eine nicht enden wollende Wiederholung des »et in terra pax« regelrecht unterbrochen, ja aufgehalten wird, was in keiner anderen Messe-Komposition zu beobachten ist. So als ob Bach gegen den Widerspruch der Hörer darauf insistieren wollte: »Ja, es gibt auch eine Ordnung des Friedens auf *dieser* Welt...« – allerdings »hominibus bonae voluntatis«: Friede den Menschen, die guten Willens sind. Und wirken solche Menschen als Friedensstifter, gilt ihnen, gerade auch in der geistlich motivierten Musik, die Seligpreisung: »Selig die Friedensstifter, denn sie werden Gottes Kinder heißen« (C. Franck, A. Pärt u.a.).

Friede: das verlangt letztendlich eine positive Botschaft, auch eine entsprechende Ästhetik. Im vergangenen 20. Jahrhundert steht für ein solches Verständnis fast einzigartig Olivier Messiaens Werk. »Die Freude«, so schrieb der französische Komponist einmal, »ist sehr viel schwieriger auszudrücken als der Schmerz. Wenn Sie die zeitgenössische Musik ansehen, kein Mensch drückt die Freude aus. Es sind schreckliche, traurige, leidensvolle, schwarze, graue, finstere Dinge, aber es gibt weder Freude noch Licht«. Messiaen wollte die düsteren Seiten des Lebens, die er keineswegs leugnete, nicht einfach verdoppeln, also keine »Finsternis-Musik« schreiben. Sein Ideal war »Farben-Musik«, denn diese ruft im Selbstverständnis des Komponisten (und, wie er hofft, auch des Hörers) hervor, was sonnenbeschienene Glasfenster und Rosetten mittelalterlicher Kathedralen bewirken: Farben-Musik führt uns über den Farbklang zu einem Begreifen jenseits des einfachen Erfassens; sie führt uns zum Geblendet-Sein (»éblouissement«). Gegen den Geist und den Lärm der Zeit wollte Messiaen in anti-lyrischer Umwelt mit Klangfarben, Rhythmen und Lyrismen – mit »Kirchenfenster-Musik« einschließlich vielfarbiger Vogelstimmen aus aller Welt (Messiaen war auch Ornithologe!) – dokumentieren, dass sich die Schönheit der Schöpfung auch heute offenbart. Dabei war Messiaen kein Romantiker; seine Musik ist nicht sentimental. Aber diese Musik verführt in eine nichtalltägliche Welt: in die Klangwelt einer, anders als man vermuten könnte, keineswegs mystischen, sondern einer durchaus rational enträtselbaren freudvollen Friedlichkeit.

Was Messiaen aus Anlass des 200. Todestages von Mozart (1991) über diesen schrieb und seiner aus diesem Anlass entstandenen Hommage **Un sourire** (1989/91) als Erläuterung voranstellte, lässt sich auch auf sein eigenes Werk beziehen: »Trotz Schmerzen, Leids, Hungers, Kälte, Unverständnisses und Todesnähe hat Mozart stets gelächelt. Auch seine Musik lächelte. Deshalb habe ich mir, in aller Demut, gestattet, meine Huldigung mit »Ein Lächeln« zu überschreiben.« Entstanden war, gegen die Abgründigkeiten des Lebens (»l'abîme«), erneut ein »Regenbogen der Klänge« eines Komponisten, der wie ein »Bote aus einer anderen Welt« erscheint.

### III

Ich habe an früherer Stelle E.T.A. Hoffmann mit der Aussage in seiner Rezension der fünften Sinfonie Beethovens zitiert, alle neueren »Batailles« (Schlachtenmusiken) seien als lächerliche Verirrungen mit gänzlichem Vergessen zu bestrafen. Das war ein Verdikt nicht nur über Schlachtenmusik, sondern über jede Art von »Programm-Musik«. Wenngleich noch nicht dem späteren Begriffe nach, so war dies der Sache nach gleichzeitig ein Plädoyer für »absolute Musik«: »Wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist«, so heißt es 1810 bei E.T.A. Hoffmann, »sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche – jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst verschmähend – das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht... Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben. Wie wenig erkannten die Instrumentalkomponisten dies eigentümliche Wesen der Musik, welche versuchten, jene bestimmbaren Empfindungen oder gar Begebenheiten darzustellen und so die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln!«

Wertvolle und wertbeständige Musik auf der Höhe dieser ästhetischen Theorie: das konnte eben nur »absolute Musik« sein, als Inbegriff reiner und sujetfreier Instrumentalmusik, losgelöst von Text, Programm, Theater und Aktion. Oder es konnte nur, wie im 20. Jahrhundert in Reaktion auf die Politisierung von Musik formuliert wurde, »autonome Musik« sein, also eine Musik, die losgelöst von Funktionen, Diensten und Zwecken ist, insbesondere von gesellschaftlichen Funktionen, die ins Innere der Musik eindringen, um es sich dienstbar zu machen.

Diese die absolute/autonome Musik hypostasierende musik-ästhetische Theorie war im 19. und auch im 20. Jahrhundert nicht unumstritten, aber sie blieb trotz gelegentlicher markanter Kontroversen tonangebend. Der in ihr angelegte Bias gegen Programm-Musik jedweder Art, hat – wie zu vermuten ist – den musikhistorischen und auch den systematischen Zugang zu jenen Kompositionen verstellt, die einen thematischen Bezug zur Kriegs- und Friedensproblematik haben.

Um den Sachverhalt mit einer banalen Beobachtung zu belegen: Eduard Hanslicks Buch *Vom Musikalisch-Schönen*, 1854 zum erstenmal als fulminantes Plädoyer für absolute Musik als einzig ernstzunehmender vorgelegt, ist immer noch (und völlig zu Recht) ein Bestseller, nunmehr in 21. Auflage und als Taschenbuch greifbar. Jedoch, in der im Jahre 2000 erschienenen Neuauflage eines der wenigen weltweit führenden musikwissenschaftlichen Handbücher *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* mit 29.000 Artikeln in 29 Bänden (!) ist weiterhin Fehlanzeige im Hinblick auf die diskutierte Friedensproblematik zu vermelden. In den deutschsprachigen Handbüchern neueren Datums ist die Lage nicht viel anders.

Angesichts dieser Situation in der Musikwissenschaft – von einzelnen sporadischen Beiträgen zu einzelnen Werken aus meist aktuellem Anlass (Wiederaufführungen etc.) und neueren Bemühungen (s. Literatur) abgesehen – kann es deshalb auch nicht überraschen, dass der Zugang zur Friedensproblematik über Musik auch in der Friedensforschung ein Nicht-Thema geblieben ist. Diese Sachlage in der eigenen Disziplin und weitgehend auch in den zitierten benachbarten Disziplinen der Musikgeschichte und der Musikwissenschaft lässt es reizvoll erscheinen, sich dem Kernthema der Disziplin einmal auf ungewöhnliche Weise anzunähern.

### Literatur:

Dieter Senghaas: *Klänge des Friedens. Ein Hörbericht*, Frankfurt a.M. 2001 (edition suhrkamp 2214).

Hartmut Lück und Dieter Senghaas (Hrsg.): *Vom hörbaren Frieden*, Frankfurt a.M. 2005 (edition suhrkamp 2401).

M.I. Franklin (Hrg.): *Resounding International Relations*. On Music, Culture, and Politics, New York 2005.

Susanne Rode-Breymann (Hrsg.): *Krieg und Frieden in der Musik*, in: *Ligaturen* Bd. 1, Hildesheim: Olms Verlag 2007.

Stefan Hanheide: *Pace. Musik zwischen Krieg und Frieden. Vierzig Werkporträts*, Kassel: Bärenreiter Verlag 2007.