

Stefan Hanheide: Die Wiener Schule und der Erste Weltkrieg, in: „Musik und Politik“ – Politische Einflüsse auf Musikerbiografien und kompositorisches Schaffen von 1784 bis heute, Louis Spohr Symposium Braunschweig 2014, hrsg. [...] von Anja Hesse und Bernhard Weber, Kassel: Merseburger, 2015, S.51-78.

© Verlag Merseburger, Kassel www.merseburger.de

Die Wiener Schule und der Erste Weltkrieg

STEFAN HANHEIDE

Der Roman Exil von Lion Feuchtwanger behandelt den Aufenthalt deutscher Emigranten in Paris vor dem Zweiten Weltkrieg. Der deutsche Komponist Sepp Trautwein spielt darin die Hauptrolle. Das Nachwort trägt die Datierung „Sanary (Var) Frankreich, Oktober 1939“. An einer Stelle des Buches liest der NS-Angehörige von Gehrke eines Abends in einem Roman,

der einen kulturbolschewistischen, aus Deutschland vertriebenen Schriftsteller zum Autor und das Schicksal deutscher Oppositioneller zum Gegenstand hatte. [...] In dem Buch gestreift war auch das Schicksal des Schriftstellers Theodor Lessing, den die Nationalsozialisten „erledigt“ hatten [...]. Mehr und mehr packte ihn der Roman des Kulturbolschewisten. „Eigentlich“, dachte er, „müßten uns diese emigrierten Schriftsteller dankbar sein, daß wir ihnen so großartige Stoffe liefern.“¹

Die Greuelthaten des nationalsozialistischen Regimes haben nicht nur Schriftstellern „Stoffe geliefert“, auch Komponisten haben die Verbrechen thematisiert, angeklagt und verurteilt. Als Beispiele seien frühe und zentrale Werke genannt, denen eine Fülle weiterer an die Seite gestellt werden könnten: Michael Tippetts *A Child of our Time* von 1941, Bohuslav Martinůs *Memorial to Lidice* von 1943, Karl Amadeus Hartmanns Klaviersonate *27. April 1945*, Arnold Schönbergs *A Survivor from Warsaw* von 1947 und Luigi Nonos *Il Canto sospeso* von 1956.

Wie der Nationalsozialismus so hat auch der Ausbruch des Ersten Weltkrieges das gesamte Leben in den beteiligten Ländern aufs Tiefste verändert. Auch Intellektuelle und Künstler hat dieses Ereignis entschieden in seinen Bann gezogen. Hat also auch der Erste Weltkrieg „großartige Stoffe“ – für Komponisten - geliefert? Gab es direkte künstlerische Reaktionen, z.B. die patriotische Parteinahme für die eigene Seite? Lässt sich andererseits eine Auseinandersetzung mit dem wahrgenommenen Kriegsleid oder eine klare Antikriegsposition feststellen? Wo findet sich ein eher indirekter Niederschlag oder eine bewusst distanzierende Abkehr vom Geschehen? Diese Fragen lassen sich nicht beantworten, ohne einen Blick auf die Komponisten im Weltkrieg zu werfen: Inwieweit hat der Erste Weltkrieg in ihre Lebenswege eingegriffen, z. B. durch Kriegsdienst und die dadurch erfolgte Hinderung am Komponieren? Welche Haltung nahmen sie dem Krieg gegenüber ein? Inwieweit haben sie sich politisch eingemischt? Die Gesellschaft erwartet von Intellektuellen und Künstlern wegweisende Orientierung in schwerer Zeit. Wurden die Komponisten

¹ Feuchtwanger, Lion: Exil, Rudolstadt o.J. [1948], S. 65. Der Roman erschien erstmals im Amsterdamer Exilverlag Querido 1940.

dieser Erwartung gerecht? Können die Reaktionen vor einem heutigen Urteil bestehen? Und zuletzt: Welches Werk hat der Krieg in seiner Entstehung verhindert oder behindert oder verändert?

Die folgenden Ausführungen stellen die Komponisten der Wiener Schule in den Mittelpunkt, Sie greifen über deren engen Kreis aber hinaus und erfassen die weitere Wiener Moderne: So werden neben Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern auch Franz Schreker und der Musiktheoretiker Heinrich Schenker berücksichtigt. Dadurch können dem Gesamtbild weitere Facetten hinzugefügt werden.

Arnold Schönberg

Wie der allergrößte Teil seiner Landsleute stand auch Arnold Schönberg bei Ausbruch des Krieges fest und patriotisch hinter seinem Land. Die verbreitete Haltung, keine Werke von Komponisten verfeindeter Länder mehr aufzuführen, unterstützte er.² Ab dem 24. September 1914 legte er ein Kriegs-Wolken-Tagebuch an.³ Er folgte der Idee, dass es Beziehungen zwischen dem Wetter und der Entwicklung auf den Schlachtfeldern gebe. Er wollte, wie er eingangs notiert, „vom Himmel die Kriegsereignisse ablesen“. „Goldiges Glänzen“, „Siegeswind“, „tiefblauer Himmel“ und „blutige Wolken“ bei Sonnenuntergang gingen stets siegreichen deutschen Ereignissen bevor; starke Wetterverschlechterungen mit Sturm und Regen kündigten schlechte Wendungen auf dem österreichisch-russischen Kriegsschauplatz an, so Schönberg.⁴ Das Tagebuch notiert aber nur die Wetterentwicklung, nicht die Kriegsereignisse. Es wurde bis zum Jahresende 1914 sehr akribisch geführt, danach nur noch sporadisch. Auch seine Schüler Webern und Berg faszinierte er für diese Wetterbeobachtungen.⁵ Den Hintergrund dieser Inbeziehungsetzung bildet Schönbergs Auffassung, dass „heute endlich der Glaube an höhere Mächte und auch an Gott wiederkehre“.⁶ An Anton Webern hatte Schönberg schon Ende August geschrieben, wie Webern an Heinrich Jalowetz schreibt: „Je, was ist das für eine Zeit jetzt. Schönberg, gestern erhielt ich endlich briefliche

² Brief an Alban Berg vom 5.10.1914, Briefwechsel Arnold Schönberg - Alban Berg, hrsg. v. Juliane Brand, Christopher Hailey und Andreas Meyer (Briefwechsel der Wiener Schule 3), Teilbd. I: 1906-1917, Mainz 2007, S. 504.

³ Schönberg, Arnold: War-Clouds Diary, translated by Paul A. Pisk, in: Journal of the Arnold Schoenberg Institute 9 (1986), S. 52-77, Das Original befindet sich im Arnold Schönberg Center, Wien (T 26.01). Für die Hilfestellung sei dem Archiv herzlich gedankt.

⁴ Ebd., S. 60.

⁵ Vgl. Brief Bergs an Schönberg vom 8.10.1914, Briefwechsel Arnold Schönberg - Alban Berg.

⁶ Schönberg: War-Clouds Diary, S. 60.

Nachricht von ihm, schrieb mir wunderbares darüber: das Gottvertrauen würde wiederkommen.“⁷ Diese Haltung, dass der Krieg Reinigung und Verinnerlichung hervorrufe, war unter Intellektuellen weit verbreitet. Sie wird auch Schönbergs schöpferisches Tun während des Krieges prägen.

Schönbergs Kriegsdienst begann am 15. Dezember 1915 beim k.k. Regiment Hoch- und Deutschmeister Nr. 4. Da der Vierzigjährige an Asthma litt und sein Gesundheitszustand schwach war, fürchteten viele seiner Anhänger um das Leben und die Gesundheit des großen Musikers und Denkers. Webern schrieb am 16. April 1915 an Jalowetz: „Daß Schönberg zur Musterung muß! Es wäre das ungeheuerlichste, das sich je ereignete, wenn man ihn in Unkenntnis seiner Persönlichkeit (obwohl er heute 41 Jahre u. der bedeutendste Künstler der Welt ist) unter die Soldaten schickte, wie irgend einen anderen. Es kann nicht geschehn.“⁸ Seine Wiener Freunde und Schüler bemühten sich intensiv um eine Beurlaubung.⁹ Von seiner Befreiung vom Kriegsdienst ist im Briefwechsel mit Alban Berg häufig die Rede, vgl. dazu auch die Ausführungen zu Anton Webern weiter unten. Schönberg war aufgrund seines Geburtsortes der ungarischen Gesetzgebung unterstellt. Nachdem ein erstes Gesuch abgelehnt worden war, wandte sich der Wiener Tonkünstlerverein am 12. und 23. Mai 1916 um Unterstützung an Béla Bartók.¹⁰

Schönberg selbst war „mit größtem Eifer, mit rührendem Opferwillen dabei“, wie Webern am 24. Dezember 1915 an Jalowetz schrieb.¹¹ Diesen Eifer belegen umfangreiche, während der Ausbildung angefertigte Notizen, die sich wie das Kriegs-Wolken-Tagebuch im Schönberg Center in Wien befinden. Es handelt sich u.a. um zwei Notizbücher mit gut 70 und 24 von ihm beschrifteten Seiten, um 18 Seiten mit teils sehr sorgfältig angefertigten Skizzen und 23 Seiten mit weiteren Aufzeichnungen, davon 7 Seiten großformatig und eng beschrieben.¹²

Während der Ausbildungszeit in Bruck an der Leitha von Mitte März bis Mai 1916 schrieb er die Gelegenheitskomposition *Die eiserne Brigade*, eine Marschparodie für Klavierquintett wohl für die Abendunterhaltung in der Kaserne.¹³ In seiner neuen Stelle im Wiener Kriegsministerium (s.u.) verfügte

⁷ Webern, Anton: Briefe an Heinrich Jalowetz, hrsg. v. Ernst Lichtenhahn, Mainz u.a. 1999, S. 315.

⁸ Ebd., S. 338.

⁹ Vgl. Briefwechsel Arnold Schönberg - Alban Berg, S.620.

¹⁰ Vgl. Dille, Denjjs: Béla Bartók und Wien, in: Österreichische Musikzeitung 19 (1964), S. 510-518.

¹¹ Webern: Briefe an Jalowetz, S. 342.

¹² Arnold Schönberg Center, Wien (Documents D13), Für die Bereitstellung sei dem Archiv herzlich gedankt.

¹³ Vgl. Schweiger, Dominik: Die eiserne Brigade, in: Arnold Schönberg, Interpretationen seiner Werke, hrsg: v. Gerold W. Gruber, Laaber 2002, Bd. 2, S. 371-373.

Alban Berg über Möglichkeiten, sich für die Enthebung Arnold Schönbergs vom Militärdienst einzusetzen. Der ganze Vorgang und die Argumentation sind in Notizen Bergs nachzulesen. Darin heißt es: „Die Einschreiter weisen auf die Bedeutung Schönbergs in der musikalischen Welt und die Gefahr hin, daß seine für die vaterländische Musik unentbehrliche Schaffenskraft durch die militärische Dienstleistung schwer geschädigt, ja vernichtet werden könnte.“¹⁴ Seine Entlassung erfolgte am 20. Oktober 1916.

Ende 1916 verfasste er einen Text unter dem Titel *Zur militärischen Friedenssicherung*. Er umfasst im heute verfügbaren Druck drei Buchseiten. Datiert ist er mit dem 23. Januar 1917 und unterzeichnet mit „A. Börnscheg“, einem aus seinem Nachnamen gebildeten Anagramm. Er sandte diesen Text am 30. Januar 1917 an Ferruccio Busoni mit der Bitte, ihn in einer deutschsprachigen, neutralen Schweizer Tageszeitung unterzubringen. Dazu ist es aber nicht gekommen und Busoni hat Schönberg auch nicht auf den Brief mit dem Manuskript geantwortet. Schönberg hat sich zehn Wochen später nochmals bei Busoni erkundigt, ob er das Manuskript erhalten habe. Eine Antwort auch darauf ist nicht bekannt.

Angeregt zur Niederschrift wurde Schönberg von einer Friedensbotschaft des amerikanischen Präsidenten Wilson, wie er sowohl im Manuskript als auch im Brief schreibt. Diese von ihm gewürdigte Botschaft war am 18. Dezember 1916 an die kriegführenden europäischen Staaten gerichtet worden. Ebenso erwähnt er im Manuskript ein Friedensangebot des deutschen Kaisers. Wilhelm II. hatte als Vertreter der Mittelmächte den Alliierten am 12. Dezember 1916 die Beendigung des Konflikts vorgeschlagen. Auf den Inhalt beider Botschaften geht Schönberg kaum ein. Die Idee zu seinem Vorschlag habe er schon lange gefasst, wie er Busoni schreibt. Sein Ziel ist, wie der Text ausführt, die dauerhafte Vermeidung von Kriegen. Es müsse unmöglich sein, sich durch Gewalt Macht und durch Macht Vorteil und Recht zu verschaffen. Dazu müsse es Mittel geben, durch die Staaten an der Anwendung von Gewalt gehindert werden können. Das tauglichste Mittel dazu sei ein internationales Schiedsgericht, dessen Voraussetzung neben Verträgen die allgemeine Abrüstung sei. Sein eigentlicher Vorschlag zielt auf die Frage, wie man einen Staat, der sich dem Spruch des Schiedsgerichtes widersetzt, an der Ausübung von Gewalt hindern könne. Dazu sei das zweckmäßigste Mittel, ihm die Mobilisierung unmöglich zu machen oder aufs Äußerste zu erschweren. Nach diesen Vorüberlegungen folgt ein 15-Punkte-Katalog, wie dies zu gewährleisten sei.

¹⁴ Berg, Alban: Handschriftliche Briefe, Briefentwürfe und Notizen. Aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Hrsg. und bearbeitet v. Herwig Knaus (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 29), Wilhelmshaven 2004, S. 111f. Vgl. auch Knaus, Herwig / Sinkovicz, Wilhelm: Alban Berg. Zeitumstände – Lebenslinien, St. Pölten / Salzburg 2008, S.123. Weitere Notizen dazu S.163f.

Kern des Vorschlags ist ein internationaler Bewachungsdienst, zu dem jeder Staat Menschen und Material beitrage. Ein Drittel dieser internationalen Armee bleibe als ständige Bereitschaft beim Schiedsgericht. Der Rest werde so auf die Staaten verteilt, dass höchstens ein Zehntel der Soldaten im eigenen Land bleibe und die anderen wechselnd gleichmäßig auf die anderen Staaten verteilt würden. Die fremden Soldaten seien dazu da, die Sammlung und Herstellung von Kriegsmaterial zu verhindern. Sie dürfen nicht den Machthabern des Landes gehorchen, sondern unterstehen dem internationalen Schiedsgericht. Soweit Schönbergs Vorschlag.¹⁵

Schon vor Niederschrift dieses Textes hatte Schönberg sich mit ähnlichen Gedanken beschäftigt. Alban Berg berichtet am 28.8.1916 an seine Frau: „Heute Sonntag [...] 5 Uhr bis 1/2 8 Uhr bei Schönberg. Dieser ist bedeutend besser aufgelegt. Wir sprachen fast nur vom Krieg, dann über das was mit Europa nach dem Krieg werden soll. Er meinte, es gäbe nur eines: Republik Europa, wie die Vereinigten Staaten von Amerika.“¹⁶

Wenn die politischen Ideen Schönbergs vor dem historischen Hintergrund auch nicht politisch bewertet werden sollen - das ist nicht Aufgabe der Musikwissenschaft -, so scheint sich doch abzuzeichnen, dass sie für die Zeit fortschrittliche Ideen enthalten, nach denen heute die Vereinten Nationen arbeiten, ebenso wie sie Aufgaben der Besatzungsmächte nach 1945 beinhalten. Die Idee der Republik Europa hat sich seitdem erheblich konkretisiert, wenn auch noch nicht realisiert. Schönberg ist weit entfernt von nationalistisch-patriotischem Denken.

Der Grund, warum Schönberg den Text ausgerechnet an Ferruccio Busoni schickte, ist zunächst die aufrichtige Verbindung, in der beide miteinander standen, und die gegenseitige Wertschätzung des Schaffens. Schönberg hatte gehört, dass Busoni einen „Artikel über den Frieden geschrieben“ habe, wie er ihm am 14. November 1916 nach Zürich schrieb. Dabei handelt es sich um Busonis Aufsatz *Der Kriegsfall Boccioni*, den er in der Neuen Züricher Zeitung vom 31. August 1916 veröffentlichte. Er protestiert darin gegen die Berichterstattung des „Corriere“ über den Kriegstod des jungen futuristischen Malers Umberto Boccioni, Das „Himmelschreiende des Vorkommnisses“ sei durch patriotische Ekstase übertönt worden. „Kein Wort des Bedauerns über den Verlust einer sicheren Hoffnung für die bildende Kunst wird laut. [...] Warum wird der Empörung, die einen Teil Italiens ergriffen haben muss, nicht ein offener Ausdruck gegeben?“ Busoni stellt der Berichterstattung einen an ihn

¹⁵ Schönberg, Arnold: Zur militärischen Friedensicherung, in: Ders.: „Stile herrschen, Gedanken siegen“: Ausgewählte Schriften, hrsg. v. Anna Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schönberg-Nono und Ivan Vojtěch, Mainz u.a. 2007, S. 259-264.

¹⁶ Briefwechsel Alban Berg - Helene Berg, Gesamtausgabe Teil II, hrsg. v. Herwig Knaus und Thomas Leibnitz, Wilhelmshaven 2014, S. 375.

gerichteten Brief Boccionis gegenüber, in dem dieser sich über die unerträglichen Zustände des Kriegsdienstes beschwert, Schönberg suchte offenbar einen Gleichgesinnten, mit der er öffentlich gegen den Krieg agitieren konnte. Er schreibt im gleichen Brief:

Ich leide furchtbar unter diesem Krieg. Wie viele intime Beziehungen zu den feinsten Menschen hat er mir zerrissen; wie hat er mein halbes Denken mit Beschlag belegt und mir gezeigt, daß ich mit der anderen Hälfte sowenig existieren kann, wie mit der mit Beschlag belegten. [...] Dürften wir zwei und unseres gleichen in allen Ländern uns zusammensetzen und über einen Frieden beraten. In einer Woche würden wir ihn der Welt schenken und tausend Ideen dazu, die für eine halbe Ewigkeit, für einen halbwegs ewigen Frieden reichten. Ja, die Menschen sind böse. Aber sie sind nicht so böse, daß man nicht Schiedsrichter zwischen ihnen sein könnte.

Hier klingt eine Grundidee des Friedenssicherungsmanifestes an. Am Ende des Briefes heißt es:

Ich war zehn Monate Soldat; jetzt bin ich enthoben, weil ich schließlich nicht frontdienst-tauglich war. Ich habe natürlich viel mitgemacht! Denken Sie: mit 42 Jahren als Lehrbub beim Militär; wenn man schließlich sein ganzes Leben hindurch zur Wahrung seiner Selbständigkeit die größten Opfer gebracht hat, nun plötzlich Lehrjunge zu sein und sich von Idioten befehlen lassen!¹⁷

Busoni dankt Schönberg in seiner Antwort vom 24. November 1916, dass er ihn auserwählte habe, um seinem Herzen Luft zu machen. Für ihn ist das Wichtigste, „unser Schaffen gegen des anderen Zerstörung stellen zu können! Das Bleibende gegen das Zerfallende.“ Er wendet sich also indirekt gegen politische Agitation von Seiten des Komponisten.¹⁸

Gleichzeitig begann Schönberg direkt nach der Befreiung vom Militärdienst mit der Weiterarbeit an seinem Werk *Die Jakobsleiter*. Nach einer Reihe von Projektideen sollte es zunächst der vierte Satz einer Sinfonie werden¹⁹, dann wurde daraus aber ein eigenständiges Oratorium. Den Textentwurf hatte er am 18. Januar 1915 begonnen und am 26. Mai 1917 abgeschlossen. Dazwischen lag der Kriegsdienst, Der Text erschien noch im gleichen Jahr in der Universal-Edition²⁰, ein zweites Mal innerhalb einer Textsammlung von Schönbergs Werken 1926.²¹ Am 22. Mai 1921 wurde die ganze Dichtung in einer Matinee

¹⁷ Die Worte „von Idioten“ sind von Schönbergs Hand durchgestrichen. Der Brief trägt den Stempel der Zensurbehörde.

¹⁸ Die Zitate nach dem Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903-1919, hrsg. V. Jutta Theurich, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 19 (1977), Heft 3, S. 163-211, bes. S. 194-197

¹⁹ Vgl. zur Werkgenese Johnson, Julian: Die Jakobsleiter, in: Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke, a. a. O., S. 253-278, bes. S. 257-264.

²⁰ Schönberg, Arnold: Die Jakobsleiter, Wien 1917.

²¹ Schönberg, Arnold: Texte, Wien 1926, S. 37-65

des *Vereins für musikalische Privataufführungen* vorgetragen. Das zeigt, wie wichtig ihm der Text war. Die Komposition des ersten Teils begann am 19. Juni 1917 und endete genau drei Monate später mit dem Eintrag „einrücken zum Militär! 19.9.1917“ bei Takt 601. Das letzte Textsegment, das er vertont hatte, lautete ebenso bezeichnend wie ironisch: „Dann ist dein Ich gelöscht.“ Schönberg wurde abermals einberufen, nun zu leichterem Militärdienst, bereits im Dezember jedoch aus Gesundheitsgründen endgültig entlassen. Auch daran hatte Alban Berg im Kriegsministerium mitgewirkt, worauf eine Notiz hinweist.²² Schönberg setzte die Kompositionsarbeit fort, gelangte aber nur noch bis Takt 700, sodass das Werk ein Fragment blieb, obwohl er „in periodischen Abständen bis zum Ende seines Lebens immer wieder den Wunsch äußerte, *Die Jakobsleiter* zu vollenden“.²³ Sogar als Fragment, das aufführbar ist, sei die veröffentlichte Version erstaunlich ausgewogen.²⁴ Die Gründe, warum das Werk unvollendet blieb, sind vielfach diskutiert worden. Einerseits stand Schönberg, als er nach der Unterbrechung durch den Kriegsdienst an der Komposition fortfahren wollte, an der Schwelle zur Arbeit mit der Zwölftontechnik, die im ersten Teil noch keine Anwendung gefunden hat. Andererseits wird argumentiert, dass den zweiten Teil zu komponieren, der der Vorstellung der Himmelfahrt gewidmet sei, „bedeuten würde, das Undarstellbare darzustellen.“²⁵ Johnson verweist auf einen Gedanken Schönbergs²⁶ zur Einheit des musikalischen Raumes im Bezug zur Zwölftontechnik, wobei Schönberg zwei Ideenquellen zur *Jakobsleiter* nennt: „In diesem Raum gibt es wie in Swedenborgs Himmel (beschrieben in Balzacs *Seraphita*) kein absolutes Unten, kein Rechts oder Links, Vor- oder Rückwärts.“²⁷

Das Werk behandelt das Ringen des modernen Menschen um das rechte Leben im religiösen Sinne. Zu Beginn schildert der Chor das Zerwürfnis der gegenwärtigen Welt. In den vielen eingeworfenen Gedankenketten und ihren klanglichen Einfassungen lassen sich auch Bezüge zum Weltkrieg ausmachen. Insgesamt sind die Probleme der Welt aber viel weiter erfasst und gehen keineswegs nur als Kriegssymbol auf. Das betrifft noch mehr die sich anschließenden Vorträge der Einzelpersonen, die ihre Versuche vorstellen, in der verworrenen Welt den rechten Weg zu finden. Diese Wege werden jeweils vom Engel Gabriel kritisch kommentiert. Nacheinander treten ein Berufener, ein Aufrührerischer, ein Ringender, der Auserwählte, der Mönch und der

²² Berg: Handschriftliche Briefe, S. 112, Datierung 17.11.17.

²³ Johnson: *Jakobsleiter*, S. 277.

²⁴ Ebd., S. 264.

²⁵ Ebd., S. 277.

²⁶ Ebd.

²⁷ Schönberg, Arnold: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. v. Ivan Vojtěch, o.O. [Frankfurt a.M.] 1976, S. 79.

Sterbende auf. Im Auserwählten treten Züge Schönbergs hervor, so das Zeugnis Alban Bergs.²⁸ Im ersten des zweiteiligen Werkes

sind es noch „unterwegs“ Befindliche, im zweiten Teil sind es die Seelen der Verstorbenen, die entweder in höhere Regionen aufgenommen oder zu neuen Inkarnationen auf die Erde zurückgesandt werden [...]. Der Grundgedanke des Ganzen ist die Verherrlichung der Kraft des Betens, die Schönberg in der letzten Rede Gabriels durch ein Zitat aus Balzacs *Seraphita* hervorhebt: „Wer betet, ist mit Gott eins geworden.“²⁹

Der große Schlussmonolog Gabriels endet mit den Worten „Lernet beten: Klopfet an, so wird euch aufgetan!“³⁰ Am Ende von Teil I des Oratoriums, den Schönberg in den Skizzen als „Erde“ betrachtete, folgt ein großes symphonisches Zwischenspiel, das laut Libretto „an Stelle von Worten die hier folgenden Bilder und Szenen ausdrückt.“³¹ Der Teil II, den Schönberg als „Himmel“ bezeichnete, wurde nicht vollendet. Darin tritt der Auserwählte mit einer Rede hervor, die Alban Berg ausdrücklich als autobiographisch bezeichnete:³²

Aber ich weiß, ich werde sie sehen, diese Mauern, nur sie, und mit dem Kopf gegen sie anrennen, kaum den Blick von ihnen wenden können, in nutzlosem Kampf mich zerschlagen, die überirdische Freude und Helligkeit und Glaube, Liebe und Hoffnung verlieren, und du mein Gott wirst mich wieder nicht hören; ich werde wieder glauben müssen, allein zu stehn; allein auf mich angewiesen, verlassen und verraten; und als Zwang fühlen müssen, daß ich geführt bin; und doch nicht mich gestützt fühlen; werde sagen müssen, was ich nie zu denken, tun, was ich nie zu verantworten gewagt hätte - komme ich höher, wenn ich so fast ohne Bewußtsein handle? - Bin ich überhaupt hoch oder niedrig?³³

Darauf antwortet Gott in einem großen, mehrfach unterbrochenen Monolog: „Die größte Leistung der Seele [...] ist die, die irdische Bürde zu tragen.“³⁴ Julian Johnson weist auf die Verpflichtung Schönbergs gegenüber Mahler, namentlich dessen *Achter Symphonie*, hin. Die *Jakobsleiter* wende sich „Fragen zu, die im Mittelpunkt von Mahlers Schaffen stehen - Fragen der Beziehung zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen in einer post-Nietzscheanischen Welt“³⁵

Der Versuch, den Gehalt der *Jakobsleiter* auf knappem Raum hinlänglich zu erfassen, ist zum Scheitern verurteilt. Zu vielschichtig sind die Gedanken

²⁸ Reich, Willi Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär, Wien / Frankfurt / Zürich 1968, S. 135.

²⁹ Ebd. S. 133f.

³⁰ Schönberg: Texte, S. 62.

³¹ Ebd. S. 50.

³² Zunächst als „fünfte Stimme“ bezeichnet (S. 54), die Antwort richtet sich an den „Auserwählten“ (S. 58).

³³ Reich: Schönberg, S. 138.

³⁴ Schönberg: Texte, S. 54f.

³⁵ Johnson: *Jakobsleiter*, S. 257.

um das rechte Leben im Glauben, zu umfangreich die Textmenge, zu vielfältig die Ideengrundlage, an die Schönberg anknüpft - genannt seien nur die Bibel und die Theosophie, die Anthroposophie, Swedenborgs Mystik und Balzacs Novelle *Seraphita*.³⁶ Der Krieg kann die Auseinandersetzung damit wohl befördert haben. Das bestätigt sein Rückblick auf den Krieg im vielzitierten Brief an Kandinsky vom 20. Juli 1922, mit dem er den Kontakt zu dem russischen Künstler nach kriegsbedingter Unterbrechung wieder aufnahm:

[...] Vielleicht war das Ärgste doch die Umstürzung all dessen, woran man früher geglaubt hat. Das war wohl am schmerzhaftesten. Wenn man von seinen Arbeiten her gewöhnt ist, durch einen eventuell gewaltigen Denkkakt alle Schwierigkeiten hinwegzuräumen und sich in diesen 8 Jahren vor stets neuen Schwierigkeiten gesehen hat, denen gegenüber alles Denken, alle Erfindung, alle Energie, alle Idee ohnmächtig war, so bedeutet das für einen, der alles nur für Idee gehalten hat, den Zusammenbruch, sofern er nicht auf einen anderen höheren Glauben immer mehr sich gestützt hat. Was ich meine, würde Ihnen am besten meine Dichtung „*Jakobsleiter*“ (ein Oratorium) sagen: ich meine - wenn auch ohne alle organisatorischen Fesseln - die Religion. Mir war sie in diesen Jahren meine einzige Stütze - es sei das hier zum erstenmal gesagt.³⁷

Schönbergs Art, kompositorisch mit dem Krieg umzugehen, ist die Beschäftigung mit theologischen, philosophischen und weltanschaulichen Fragen in einem tiefen, vielschichtigen Werk. Dieses Werk, das zu seinen Hauptwerken gezählt wird, stellt er den Kriegseignissen kontrastierend gegenüber. Gleichzeitig ist es der künstlerische Niederschlag seines Wunsches, dass „heute endlich der Glaube an höhere Mächte und auch an Gott wiederkehre“, wie er im Kriegs-Wolken-Tagebuch geschrieben hatte. Sein Verantwortungsgefühl, sich gegen das Kriegstreiben zu engagieren, führte zum erwähnten Friedenssicherungsmanuskript. Vielleicht hat er auch an diese Initiative gedacht, wenn er im Brief an Kandinsky vom Denkkakt spricht, mit dem alle Schwierigkeiten ausgeräumt werden sollen. Die *Jakobsleiter* wäre, so paradox es klingt, ohne den Krieg vielleicht nicht entstanden, aber vollendet worden. Trotz aller Beziehungen des Werkes zum Krieg ist er in Schönbergs Komponierstube nur latent zu spüren, hat aber keine Gewalt über die Feder des Komponisten, indem er sein Komponieren manifest bestimmte.³⁸ Erst in den vierziger Jahren engagiert er sich deutlich auch kompositorisch - gegen Hitler in der *Ode to Napoleon* op. 41

³⁶ Eine fassliche Bündelung der textlichen Grundlage findet sich in Willi Reichs Schönberg-Buch S. 133-139. Zu den ideellen Wurzeln, an die Schönbergs Text anknüpft, ebenso wie zu weiteren Beziehungen zwischen dem Auserwählten und Schönberg vgl. Wörner, Karl. H.: Schönbergs Oratorium „Die Jakobsleiter“, Musik zwischen Theologie und Weltanschauung, in: Schweizerische Musikzeitung 105 (1965), S. 251-257, 333-340.

³⁷ Zit. nach Reich: Schönberg, S. 140.

³⁸ Die Beziehung von Schönbergs *Buch der hängenden Gärten* op. 15 für Singstimme und Klavier (1908/09) diskutiert Egbert Hiller: „Im heiligen Feuer einer neuen Werdung“, in: Neue Zeitschrift für Musik 175 (2014), Heft 4, S. 46-49.

(1942) und gegen die Shoah im *Survivor from Warsaw* op. 46 (1947). Schon 1907 war er mit dem Chorwerk *Friede auf Erden* op. 13 hervorgetreten.³⁹

Alban Berg

Als der Erste Weltkrieg ausbrach, arbeitete Alban Berg an seinen *Drei Orchesterstücken* op. 6. Nach der Vervollendung des ersten Satzes, dem *Präludium*, beschäftigte er sich im Sommer 1914 mit dem Schlusssatz, dem *Marsch*. Im Gegensatz zu den Militärmärschen der Zeit ist der Marschcharakter bei Berg kaum zu hören. Zwar nimmt man an manchen Stellen Fetzen von Militärmusikidiomen wahr, aber diese werden permanent demoliert. Der traditionelle Militärmarsch steht in Dur und sein Tempo und seine Struktur sollten deutlich erkennbar sein. Seine positiv-stimulierende Botschaft muss klar hervortreten, und jedwede Komplexität steht ihm fern. All das wird bei Berg vollends in das Gegenteil verkehrt. Die Stimmung ist düster und deprimierend. Über weiteste Strecken des knapp zehninütigen Satzes ist kaum zu verspüren, in welchem Tempo marschiert werden soll. Die Struktur ist in ihrer virtuosens „rücksichtslosen Kontrapunktik“⁴⁰ extrem kompliziert und es überlagern sich etliche verschiedenartige Kanons. Man sprach von einer „*Marche macabre*“.⁴¹ Der Marsch als Militäridiom wird in sich selbst zerstört, und immer wieder fallen Hammerschläge wie alles zerstörende Gewalten in das Geschehen hinein. Darin greift Berg Gustav Mahlers *Sechste Sinfonie* von 1904 auf, besonders deren Schlusssatz. Man erkannte sowohl bei Mahler als auch bei Berg darin später eine Antizipation der Schrecken des Ersten Weltkrieges. Bei Adorno heißt es zum Marsch: „Ein riesiges Modell ist kritisch umgedacht; das Finale von Mahlers *Sechster Symphonie*. Es drängt sich zusammen und steigert sich zu einer Handgreiflichkeit der Katastrophe, die wie Heyms und Trakls Dichtung den nahen Krieg zu beschwören scheint.“⁴² Er war im Beginnen, als Berg den Satz abschloss. Das geschah als Skizze Ende Juli,⁴³ in Partitur am 8. September 1914. Schon vor

³⁹ Vgl. dazu: Ruf, Wolfgang: Arnold Schönbergs *Friede auf Erden* op. 13, in: „Ich sehe was, was du nicht hörst.“ Etüden und Paraphrasen zur musikalischen Analyse. Festschrift Für Hartmuth Kinzler zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Stefan Hanheide und Dietrich Helms, Osnabrück, 2014, S.449-466; Jacob, Andreas: *Friedenshymne ohne Frieden – Arnold Schönbergs „Friede auf Erden“* op. 13, in: *Musik und Kirche* 84 (2014), S. 406-409.

⁴⁰ Wright, James K.: *Das klagende Lied: Mahlers „Opus 1“ – Synthese, Innovation, kompositorische Rezeption*, hrsg. v. Elisabeth Kappel, Wien 2013, S.226.

⁴¹ De Voto, Mark: *Alban Berg's Marche Macabre*, in: *Perspectives of New Music* 22 (1983/84), S. 386-447.

⁴² Adorno, Theodor W.: *Berg, der Meister des kleinsten Übergangs*, in: Ders.: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a.M. 1971, S. 426.

⁴³ Vgl. Brief an Schönberg 2.8.14, Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg, S. 493.

Ausbruch des Ersten Weltkrieges, vor allem im Zusammenhang mit den Balkankriegen 1912/13, konnte man einen nahenden größeren Krieg erahnen. Der Bezug des Marsches zum Ersten Weltkrieg lässt sich über die Werkgestalt herstellen, er ist aber mit Dokumenten bisher nicht belegt. Aus den Briefen Bergs an Arnold Schönberg bis Ende 1914 liest man eine gewisse Ambivalenz in der Einstellung zum Krieg. Einerseits äußert er den Drang, dabei sein zu wollen, und beklagt, dass er für untauglich erklärt wurde: „Es ist für mich sehr beschämend bei diesen ungeheuern Ereignissen nur als Zuschauer zu fungieren“ schreibt er am 24. August 1914. Am 8. September spricht er vom „Drang ‚mit dabei zu sein‘, vom Gefühl der Ohnmacht, dem Vaterland nicht dienen zu können.“⁴⁴ Andererseits erklärt er am 14. Dezember 1914, er sei „seit Monaten beladen mit unaufhörlichen, niederdrückendsten Gedanken an all die Schrecknisse und den unendlichen Jammer der Zeit“⁴⁵ und sehne sich danach, abgehoben davon im Frieden leben zu können. Im gleichen sehr langen Brief diskutiert er ausführlich seine Gewissensprobleme, als Soldat im Krieg zu töten.⁴⁶ Am folgenden Tag schreibt er Schönberg in einem weiteren langen Brief von seinem Kummer, nichts für sein Vaterland tun zu können. Dann kommt er auf seine schießtechnische Erfindung zu sprechen, „die uns ein so gewaltiges Übergewicht über unsere Feinde geben würde, daß wir jede Übermacht besiegen könnten. Wenn ich die Sache soweit ausgearbeitet habe, als ich's als Laie kann, will ich's dem Kriegsministerium vorlegen.“⁴⁷ Schon am 6. Januar 1915 äußert er gegenüber Schönberg Skepsis, dass diese Erfindung ausführbar sei.⁴⁸ Weitere Dokumente zu dieser Idee sind nicht bekannt. Er beklagt sich am 14. Dezember 1914 über die Berichterstattung in den Zeitungen, die er „Saublätter“⁴⁹ und „ekelerregende Begleiterscheinung“⁵⁰ nennt. Am 19. Mai 1915 schreibt er an Webern: „Wünsche - daß endlich, endlich, endlich Friede ist ...“.⁵¹ Schönberg hatte ihn aufgefordert, eine Kriegsanleihe zu zeichnen. Seine Ablehnung begründet er mit finanziellen Schwierigkeiten, er habe aber für die Kriegsfürsorge gespendet⁵² - also eher für die Opfer als für die Täter! Insgesamt lässt sich in seinen Äußerungen nur begrenzt Kriegsbegeisterung erkennen. Als moralisch denkender Zeitgenosse erwartete auch er - wie Schönberg - eine „reinigende“ Weltverbesserung durch den Krieg.

⁴⁴ Ebd., S. 495, 499.

⁴⁵ Ebd., S. 511.

⁴⁶ Ausführlich am 14.12.1914, ebd., S. 511-513.

⁴⁷ Ebd., S. 514f.

⁴⁸ Ebd., S. 519.

⁴⁹ Am 28.9.1914, ebd., S. 501.

⁵⁰ Ebd., S. 511.

⁵¹ Redlich, Ferdinand: Alban Berg, Versuch einer Würdigung, Wien 1957, S. 303.

⁵² Brief Bergs vom 8. und 15.12.1914 an Schönberg, Briefwechsel Arnold Schönberg- Alban Berg, S. 511, 514.

Deutlich und ausführlich äußert er diese weltanschauliche Facette seiner Sichtweise des Krieges am Silvesterabend 1914 gegenüber seiner Frau Helene:

Da ist's wohl begreiflich, daß meine Gedanken - wieder zum Krieg gerathen, der mich nun doppelt, dreifach schreckt, seit mir das Bewußtsein gekommen ist, daß er noch lange, lange dauern wird. Ich kann mir nicht vorstellen, daß die Aufgabe dieses Kriegs so schnell erfüllt sein könnte. Die Aufgabe Rein zu machen! Jetzt keinesfalls. Noch ist alles beim alten. Ja es gibt noch Menschen, Familien, Städte wo man es ganz einfach nicht spürt, daß Krieg ist. Wo diese Verderbtheit - ich nenne das das Conglomerat von Philistrosität, Habsucht, Dummheit, Geschäftsgeist, Journalismus, Trägheit, Egoismus, Launenhaftigkeit, Verlogenheit, Heuchelei u. was weiß ich alles - - wo diese Verderbtheit aber um kein Atom besser geworden ist, und das, was wie Besserung, Einkehr ausschaut, nur Phrasen geworden sind, die reif wären als Couplettexte - dieser Menschheit, dieser Welt von Operettenbesuchern an den Kopf zu singen, zu heulen, zu speien. Ich schlage dem Herrn Leo Fall vor einen Patrouillen-Marsch auf die Melodie: „Man steigt nach ...“ herauszugeben, Herrn Lehar einen Walzer „Schulter an Schulter“ zu pforzen, dem Herrn Eisler⁵³ ein sentimentales Lied: „Unsere armen Soldaten im Schützengraben“ zu kotzen. Eine Krüppel-Gavotte würde ich vor allem für Herrn Oscar Straus reservieren. Und das Publikum, das sich von den Friedensprodukten dieser Herrn nicht vor Grausen weggewendet hat, ist heute noch reif für solche Produkte, wie ich sie da vorschlage. Ja!! der Krieg muß noch weitergehn!! Noch ist keine Spur von Reinheit in diesem jahrzehnte alten Dreck. Wäre der Krieg heute aus, ich sage Dir Pferschl, in 14 Tagen wäre der alte verwerfliche Zustand wieder da. In dem Maß die Aktien wieder stiegen, in dem Maß fielen die Seelenwerte. Und der Krieg wäre ihnen nicht mehr wie „eine schwere Zeit“, sondern wie eine Bereicherung ihrer Jour Gesprächsthemen. Noch ist nicht genug geschehn. Es genügt nicht daß Schrapnells Lücken in die Reihen armer Soldaten u. in die Geldbeutel reicher Nichtkompatanten reißen. Die großen Überraschungen dieses Krieges werden Geschütze sein, die Abgründe in die Seichtheit zu reißen haben. Vielleicht dämmert dann in diesen Abgründen die Erkenntnis, daß es andere Werte gibt, als die, die man bis jetzt für die Alleinseligmachenden hilt. Aber heut ist noch keine Spur davon: Denn neben dem scheußlichsten Elend vegetiert noch die elendigste Scheußlichkeit weiter. Und neben dem armen Soldaten, der nur die Wahl zwischen Zerrissenwerden, Verhungern oder „ Derfrieren“ hat, lebt der Philister der mit gleicher Behaglichkeit sein Bratel ißt, sich an seinen schäbigen Gesinnungen erwärmt und das bekannte Wort persifliert: „Nehmen Sie mir die Zeitung weg, sie zerreißt mer das Herz!“ Nein! Noch ist nicht genug geschehn! Der Krieg kann noch nicht aufhören - - seine Aufgabe ist nicht erfüllt - und ich, dem der Frieden, das Ende dieser unmöglichen Schrecken u. Leiden, als der allerhöchste Wunsch für dieses neue Jahr bedeutet - - ich kann nicht verlangen, daß er in Erfüllung gehe, bevor die Aufgaben des Kriegs nicht erfüllt sind - - Und das sind die Gedanken, die mir jetzt zur Jahreswende das Herz beschweren und mich dem Neuen Jahr, das in 5 Minuten beginnt, mit Zittern entgegen sehn lassen. Und um mich: behaglichste Philistrosität - - ich ziehe mich in mein tiefstes Innere zurück.⁵⁴

Berg war am 24. Juli 1914 als „zum Dienst mit der Waffe nicht geeignet“ eingestuft worden. Er stellte sich der am 6. November ausgerufenen „Nachträglichen

⁵³ Gemeint ist Edmund Eisler (1874-1949), österreichischer Operettenkomponist, nicht Hanns Eisler (Anm. d. Verf.).

⁵⁴ Briefwechsel Alban Berg - Helene Berg, S. 189-191, Streichungen und Überschreibungen bereinigt, orthographische Fehler entsprechen dem Original. Ähnliches schreibt er am 27.1.1915 an Schönberg. Briefwechsel Arnold Schönberg - Alban Berg, S. 522f.

Landsturmnummerung“: Wurde am 7. November aber wegen seiner Größe zurückgestellt. Am 9. Juni 1915 erhielt er einen Musterungsbescheid, am 16. August erfolgte eine Nachmusterung.⁵⁵ Anfang Oktober wurde er in ein Ausbildungslager für Offiziersanwärter nach Bruck an der Leitha⁵⁶ versetzt. Dort meldete er sich ab dem 2. November aufgrund der starken körperlichen Belastung wiederholt krank und kam ins dortige Lazarett. Die Briefe an seine Frau Helene aus dieser Zeit lassen den Schluss zu, dass er eine Entlassung bzw. Versetzung krankheitshalber forcierte.⁵⁷ Im Briefwechsel aus der Zeit von Bergs Kriegsdienst fehlen, im Gegensatz zur vorausgehenden Zeit, Kommentare zu den Kriegseignissen, vermutlich aus Rücksicht auf die statthabende Briefzensur.⁵⁸ Am 16. November übersiedelte er zu seinem neuen Standort nach Wien, wohin er mit Schreiben vom 4. Dezember 1915 offiziell zur 5. Ersatzkompanie des Landwehrsturmregiments Nr. 1 Wien XIII Reingasse versetzt wurde.⁵⁹ Dort arbeitete er in der ersten Jahreshälfte 1916⁶⁰ zuerst im Wachdienst, dann als Schreiber der Personalsammelstelle am Bisamberg und ab April in der Musterungskommission. Mitte Mai wurde er zum Kanzlerdienst ins Kriegsministerium versetzt.⁶¹ Die neue Situation kommentiert er gegenüber seiner Frau am 5. August 1916: „Und halte mir die Leidensstationen Bruck, Reingasse, Bisamberg vor und daß es jetzt ja doch um so vieles besser und erträglicher ist.“⁶² Am 5. November 1916 wurde er zum Korporal befördert. Im Juli 1917 kam er auf die nächsthöhere Rangstufe als Zugführer; einem Gesuch um Beförderung zum Feldwebel vom 30. Juli 1917 wurde nicht stattgegeben.⁶³ Rückblickend spricht Berg gegenüber Schönberg im Brief vom 16. Juni 1918 vom jahrelangen Frondienst, der ihn „aufs tiefste gedrückt, ja erniedrigt bis zur Selbstverachtung“ habe.⁶⁴ Schon am 12. August 1916 schrieb er seiner Frau von seiner „Brucker Erkrankung, die sicher keine so nachhaltige geworden wäre, hätte mich das Leben in dieser Hölle nicht auch seelisch so

⁵⁵ Knaus/Sinkovicz: Alban Berg, S. 76, 84, 100, 102.

⁵⁶ 40 km südöstlich von Wien, nördlich vom Neusiedler See.

⁵⁷ Briefwechsel Alban Berg - Helene Berg, S. 270, 281-300.

⁵⁸ Der weiter oben angesprochene Brief Schönbergs an Busoni war von der Zensurbehörde zensiert worden.

⁵⁹ Briefwechsel Alban Berg - Helene Berg S. 295, 299. Bei Knaus/Sinkovicz ist für Dezember 1915/Januar 1916 eine Tätigkeit im Wachdienst in der Landwehrkaserne Hütteldorferstr. 188 genannt (a.a.O., S. 115-117).

⁶⁰ Die Angaben von Knaus/Sinkovicz 2008 stimmen mit den späteren im Briefwechsel, hrsg. v. Knaus und Leibnitz 2014, nicht ganz überein.

⁶¹ Briefwechsel Arnold Schönberg - Alban Berg, S. 620. Vgl. auch Knaus/Sinkovicz: Alban Berg, S. 121.

⁶² Briefwechsel Alban Berg - Helene Berg, S. 322.

⁶³ Ebd., S. 388, Vgl. auch Berg, Handschriftliche Briefe, S. 234.

⁶⁴ Briefwechsel Arnold Schönberg - Alban Berg, Teilbd. II, S. 6.

heruntergebracht.“⁶⁵ Und am 7. August 1918 teilt er ihr mit, dass er einen Ausdruck für einen Auftritt Wozzecks gefunden habe, und fährt fort: „Steckt ja auch ein Stück von mir in seiner Figur seit ich ebenso abhängig von verhassten Menschen, gebunden, kränklich, unfrei, resigniert, ja gedemüthigt diese Kriegsjahre verbringe. Ohne diesen Militärdienst wäre ich gesund wie früher [...]“⁶⁶. Als er vom bevorstehenden Kriegstod eines Bekannten erfährt, schreibt er seiner Frau am 8. September 1917: „Dieser gottverfluchte Krieg!“⁶⁷ Bergs Kriegsdienst endete am 5. November 1918 nach mehr als dreijähriger Tätigkeit.⁶⁸

Schon im Frühjahr 1914 hatte er sich entschieden, Georg Büchners Dramenfragment *Woyzeck* als Oper zu vertonen. Nach Beendigung des Militärdienstes setzte er diesen Plan in die Tat um. Das Drama behandelt das Schicksal eines Soldaten. Er leidet unter den Unterdrückungen durch den Hauptmann und den Doktor, unter dem Interesse seiner Geliebten Marie am Tambourmajor und an der Schande seines unehelichen Kindes. Er hat Halluzinationen, die sich schon in der 2. Szene des 1. Aktes zeigen. Nun hätte Berg die Möglichkeit gehabt, die Halluzinationen seines Soldaten Wozzeck eindeutig mit dem Krieg in Verbindung zu bringen. Die Montage einiger eindeutiger Kriegsklänge in diese Szene hinein hätte den Bezug deutlich hergestellt. Diesen Weg ist er aber nicht gegangen. Auf einen deutlichen Bezug zum Ersten Weltkrieg hat er verzichtet - anders als Bernd Alois Zimmermann vierzig Jahre später in seiner Oper *Die Soldaten*. Klänge aus dem Krieg finden sich im *Wozzeck* lediglich in Form von Schlafgeräuschen aus der Kaserne in der 5. Szene des 2. Aktes. Bergs Asthma-Erkrankung zeigt deutliche Spuren in der Oper, ebenso wie einige Marginalien seines Militäralltags.⁶⁹ Es bleibt aber bei einer allgemeingültigen Darstellung der Demütigungen und des sozialen Schicksals seines Soldaten Wozzeck. Es war die seelische Befindlichkeit, die das Leben unerträglich machte, sowohl für Berg als auch für Wozzeck. Der Büchner-Vorlage folgend ermordet Wozzeck Marie und geht anschließend selbst in den Tod. Das gemeinsame Kind bleibt als Waise zurück. So ist die vielleicht bedeutendste Oper des 20. Jahrhunderts eine Oper über die seelischen Demütigungen eines einfachen Soldaten. Die Idee der Oper, so Berg, gehe weit über das Einzelschicksal Wozzecks hinaus.⁷⁰ Sie ist aber keine Antikriegsoper, die sie hätte werden können.

⁶⁵ Briefwechsel Alban Berg - Helene Berg, S. 334.

⁶⁶ Ebd., S. 599.

⁶⁷ Ebd., S. 472.

⁶⁸ Knaus/Sinkovicz: Alban Berg, S. 158.

⁶⁹ Vgl. Petersen, Peter: Alban Berg, *Wozzeck* (Musik-Konzepte Sonderband), München 1985, S. 54-57.

⁷⁰ Berg, Alban: Das „Opernproblem“, in: *Neue Musikzeitung* 49 (1928), S. 287.

Mit dem Marsch und dem Soldaten greift er eindeutige Elemente des Krieges in seinen Kompositionen auf - anders als Schönberg. Auf eine direkte Inbeziehungsetzung verzichtet er jedoch. Mittelbar scheint der Krieg sich in Alban Bergs Kompositionen niederzuschlagen, ohne sich allerdings eindeutig zu erkennen zu geben.

Anton Webern

Während Alban Berg vom Krieg eine moralische Erneuerung erwartete, wie der Brief an seine Frau von Silvester 1914 deutlich macht, stand für Anton Webern militärischer Erfolg im Zentrum. An Arnold Schönberg schrieb er am 8. September 1914 Worte, die in Bergs Briefen an Schönberg nicht zu finden sind:

Ich kann meine Einberufung nicht erwarten. Mich verfolgt Tag u. Nacht der Wunsch: Kämpfen zu können für diese große, heere Sache. Nicht wahr, dieser ungeheure Krieg hat doch keine politischen Ursachen? Es ist der Kampf der Engeln mit den Teufeln. Denn alles was sich im Laufe dieser Wochen über die feindlichen Nationen offenbarte, zeigt doch nur das eine: daß sie Lügner, Gauner sind. Nichts wie Völkerrechtsbrüche: die offenbar längst, längst vollzogene Mobilisierung der Russen, hinterfotzige Verhandlungen, Bestechungen untereinander, die Dum Dum Geschoße, u.s.w., ein eckelerregender [sic] Schmutz. Dem gegenüber die klare, ehrenhafte Haltung unserer Mächte. Herrgott, gib, daß diese Teufeln zu Schanden werden. Er gibt es ja schon. Dieser Siegesmarsch der Deutschen nach Paris. Heil, heil diesem Volke. [...] Der Todesmut und die draufgeherische Kampfweise unserer Soldaten sollen bespielloos sein. Könnte ich nur bald mittun. Wie gerne."⁷¹

Ähnlich schreibt er an Heinrich Jalowetz am 4. September 1914: „Ich habe nur einen Wunsch: mit vor den Feind zu gehn.“ Am 17. September heißt es: „Bleibt nur mehr die Hoffnung und das wäre das schönste: Soldat zu werden.“ am 22. September: „Wenn ich im Feld sein könnte!“, und am 18. Oktober: „Nicht mehr bloß Berichte lesen müssen, sondern selbst mit dreinhauen dürfen.“⁷² Webern folgt deutlich unkritischer als Alban Berg den chauvinistischen Kampagnen der Presse gegen die Kriegsfeinde. Auch zur Kriegsleihe steht er eindeutig positiv.⁷³ Fast in jedem der Briefe an Jalowetz von 1914 bis 1918 kommt Webern auf den Krieg zu sprechen. Am 18. Dezember 1914 spricht er erstmals die Tragik des Krieges an, indem er vom Kriegstod des Dichters Georg Trakl berichtet, der für sein Schaffen in der kommenden Zeit eine große Rolle spielen wird (vgl. weiter unten, dort auch der Wortlaut des Briefes). Auch im folgenden Brief vom 29. Dezember spricht er die negative Seite

⁷¹ Zit. nach Moldenhauer, Hans und Rosaleen: Anton von Webern, Chronik seines Lebens und Werkes, Zürich/Freiburg 1980, S. 189f.

⁷² Briefe an Jalowetz, September/ Oktober 1914, S. 317, 320, 321, 325.

⁷³ Ebd., 15.11.1914, S. 327.

des Krieges an: „Wann wird dieser Krieg ein Ende haben? Jetzt ist das wieder gar nicht abzusehen. Ich leide schon furchtbar bei dem Bewußtsein dieser ununterbrochen schrecklichen Ereignisse.“ Und an die Frau von Jalowetz schreibt er am gleichen Tag: „Mir ist jetzt ganz entsetzlich zumute. Mein einziger Wunsch nur ist, daß bald Friede würde.“⁷⁴

Webern war bei einer früheren Musterung für „waffenunfähig“ erklärt worden, er litt an Kurzsichtigkeit. Er wollte sich freiwillig melden, doch rieten sein Vater, sein Schwiegervater und seine Frau ihm ab. Nach einer erneuten Untersuchung, in der er für tauglich befunden wurde, meldete er sich freiwillig und wurde im Februar 1915 zum Landwehr-Infanterieregiment Nr. 4 nach Klagenfurt einberufen, kam aber bald nach Görz am Isonzo, 45 km nördlich von Triest. Nachfolgend verrichtete er seinen Dienst in Windisch-Feistritz, Frohnleiten, Niklasdorf und Leoben, wobei seine Familie ihn zumeist begleitete. Schon am 20. März beklagte er gegenüber Schönberg die harten Bedingungen, den Schmutz und die Strapazen. Ab April hatte er mehrwöchigen Krankenurlaub. Nach mehreren Versetzungen äußerte er am 5. September 1915 gegenüber Schönberg die Erkenntnis, dass er doch lieber wieder seinem Beruf nachgehen wolle. Sodann betrieb er Anstrengungen, dass er beurlaubt würde. Mit Unterstützung von Alexander Zemlinsky erfolgte ein Antrag des Prager Theaters auf Beurlaubung, dem Anfang 1916 stattgegeben wurde und der bis zum 15. April 1916 galt. Webern arbeitete nun wieder als Korrepetitor am Deutschen Landestheater in Prag. Aber schon bald plagten ihn Gewissensbisse, die auch durch die im Dezember erfolgte Einberufung Schönbergs motiviert waren. Am 16. Januar schrieb Webern an Schönberg:

Ich komme mir vor wie ein Verbrecher. Am liebsten möchte ich mich vergraben bis zum April. Es ist ein Wahnsinn jetzt Theater zu spielen - es ist entsetzlich. Und ich mache dabei mit. Damals im Herbst als ich an Zemlinsky schrieb, da hatte ich ein so übergroßes Verlangen wieder mit Musik mich beschäftigen zu können. Und dem gab ich nach. Hätte ich es nie getan!⁷⁵

Auf sein Betreiben wurde seine Beurlaubung widerrufen und er kehrte Anfang Februar auf seinen früheren Posten in der Kommandantur in Leoben zurück, was aufseiten des Theaters Unmut auslöste. Wenn Schönberg im Militärdienst war, konnte Webern seine Beurlaubung nicht gutheißen. Weberns Hauptziel war, Schönberg vom Militärdienst zu befreien. In Briefen rief er alle Freunde zu Protestaktionen auf. Am 25. Februar schrieb er an Zemlinsky:

Der Lehar, dieses Schwein, der wurde sofort enthoben. Arnold Schönberg wird es nicht. Ja, wie soll man denn das begreifen, muß auch darin der Große leiden?⁷⁵

An Emil Hertzka, den Direktor der Universal-Edition, wendete er sich am

⁷⁴ Ebd. 15.11.1914, S. 331f.

⁷⁵ Zit. n. Moldenhauer: Webern, S. 195f. (die Angabe bezieht sich auf beide zitierte Briefe).

5. März 1916:

Reger, Pfitzner, die Komponisten, Dirigenten usw. in Wien, Berlin: kein Einziger dient. So bitte ich Sie, Herr Direktor, setzen Sie sich dafür ein, daß Schönberg enthoben wird. [...] Es ist ja eine Schmach, daß er überhaupt einberufen wurde: sei es, daß es in Unkenntnis seiner Persönlichkeit geschehen ist oder trotzdem. Einen solchen Mann seiner Tätigkeit zu entziehen, ist schwerste kulturelle Schädigung, die sich der Staat zufügen kann. Wenn jemand „unentbehrlich“ ist, wahrlich dann ist es Arnold Schönberg.⁷⁶

Allerdings ist Schönberg der Jüngste von den genannten, 1874 geboren; Reger dagegen 1873, Lehár 1870 und Pfitzner 1869.

Webers Militärzeit des Jahres 1916 ist Moldenhauers Darstellung⁷⁷ zufolge geprägt von hohem patriotischem Pflichtgefühl, „in frömmster Ergebung nur dem zu leben: der Rettung u. dem Sieg unseres Vaterlandes“⁷⁸, wie er am 21. Juni 1916 an Schönberg schrieb. Andererseits litt er unter den Unbilden des Dienstes. Es bestand Aussicht, an die Front zu gelangen, aber nach zunächst positivem Ergebnis wurde es durch seine extreme Kurzsichtigkeit verhindert. Er hatte nun viel Freizeit, in der er Kammermusik spielen konnte. Der Bataillonsadjutant Hauptmann Dr. Hermann Hein, ein enthusiastischer Amateurmusiker an der Geige und der Bratsche, organisierte eine Kammermusikgruppe, in der er Cello spielte. Man musizierte die großen Klassiker und Romantiker, Quartette, gelegentlich auch Quintette und Sextette. Die Entlassung Schönbergs am 20. Oktober 1916 förderte Webers Bestrebungen, seine eigene Entlassung voranzutreiben, die am 21. Dezember erfolgte, wegen schlechten Sehvermögens für den Militärdienst untauglich. Deutlich wird, welche große Leitfigur Schönberg für die beiden jüngeren Komponisten war, welche große Verehrung, ja Liebe sie ihm entgegenbrachten. Der Entlassung Schönbergs aus dem Kriegsdienst am 20. Oktober 1916 folgte Webern noch im gleichen Jahr nach. Er war ab August 1917 wieder am Deutschen Landestheater in Prag beschäftigt, gab trotz Warnungen von seinem Vater und von Schönberg diese sichere Theaterposition auf, um zu Schönberg nach Mödling zu ziehen. Ab Juni 1918 wohnte er nur fünf Gehminuten von Schönbergs Heim entfernt.

Webern war vom Februar 1915 bis Dezember 1916 im Kriegsdienst, insgesamt 22 Monate. In dieser Zeit brachte er abgesehen von wenigen Skizzen kaum Kompositionen hervor.⁷⁹

Noch im Sommer und Herbst 1918 spricht Webern in Briefen an Jalowetz von einer erneuten Einrückung.⁸⁰ Am 5. Oktober 1918 schreibt er: „Sind die

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Moldenhauer: Webern, S. 189-201, bes. ab S. 195. Weitere Einzelheiten zu Webern und Schönberg im Ersten Weltkrieg dürfte der Briefwechsel ergeben, dessen Veröffentlichung laut Aussage des Arnold Schönberg Centers in Vorbereitung ist.

⁷⁸ Brief Webern an Schönberg, 21.6.1916, zit. n. Moldenhauer S. 195f.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 239ff.

⁸⁰ Webern: Briefe an Jalowetz, S. 368, 372, 380.

Mittelmächte wirklich am Ende? Ich glaube es nicht. Ich sage Dir, Jalowetz, auf der Stelle gehe ich noch in den Krieg für Deutschland.“⁸¹ In diesem und im Brief vom 9. November 1918 erörtert er die politische Lage und steht weiterhin patriotisch hinter seinem Land:

Mein Lieber, ich möchte jetzt mit Dir sprechen: wie weh tut mir dieser Zusammenbruch unserer Armee. Dieser heldenhaften Armee (bis auf die höheren und höchsten Führer größtenteils). [...] Aber ich hoffe: jetzt raschen Friedensschluss u. dann Arbeit über Arbeit in geordneten, menschenwürdigen Verhältnissen. Und dann wird Deutschland - u. wir hoffentlich auch - in kürzester Zeit wieder oben sein. Versunken diese Kriegszeit, die Niederlage. Und wer da drüben den Untergang erhoffte: geschnitten, vernichtet. Arbeit über Arbeit, im Herzen treu bewahrt unvergängliche Dankbarkeit für die Helden dieses Krieges. Wenn ich an die denke mein Lieber, ich möchte meinen Geist aufgeben. Denk' einmal daran: als Du mich in Frohnleiten besuchtest, da gieng gerade ein Marschbataillon weg. Ein Gedanke: Aufopferung, Blumen, Musik, Kirchenglocken als obs zur Hochzeit gienge. Heilig, heilig. Das wird in mir sein für immer. Eine solche Trauer ist in mir. Ich muss schon sagen ich bin zu Tode betrübt.⁸²

In Weberns Werken der Zeit ist von diesem Patriotismus nicht das Geringste zu spüren. Es ist eine andere Stimmung, die sich niederschlägt. Adorno geht sehr weit, indem er schon den Werken bis 1914 einen vorahnenden Kriegsbezug attestiert:

Dies Pianissimo darf man nicht nehmen, wie es klingt, nicht bloß als Reflex der zartesten Regung der Seele, die es auch ist. Oft, gerade in Weberns Orchesterstücken [op. 6 und op. 10], aber auch in einzelnen Wendungen der auf diese folgenden Stücke für Geige und Klavier op. 7 und für Cello und Klavier op. 11 ist dies dreifache Pianissimo, das Allerleiseste, der drohende Schatten eines unendlich entfernten und unendlich mächtigen Lärms: so klang, im Jahre 1916, auf einer Waldchausee bei Frankfurt, der Kanonendonner von Verdun, der bis dahin trug. Hier berührt Webern sich mit Lyrikern wie Heym und Trakl, den Propheten des Krieges von 1914: das fallende Blatt wird zum Boten kommender Katastrophen. Die Behandlung des Schlagzeugs in beiden Zyklen von Orchesterstücken kehrt dies Moment am sinnfälligsten hervor.⁸³

Adorno vergleicht Weberns Musik in ihrer Antizipation des Ersten Weltkrieges mit den gleichen Dichtern Trakl und Heym, zu denen er auch in Bergs Marsch Parallelen erkannte. Jenseits dieser Beziehungsetzung seien im Folgenden die sich an Webern Kriegserfahrung anschließenden Kompositionen ins Auge gefasst. Nach der Entlassung aus dem Kriegsdienst komponierte er neben Streichquartett-Sätzen und Einzelliedern vor allem die drei Liederzyklen op. 12 bis op. 14. Im Einzelnen sind im Zeitraum des Ersten Weltkrieges, von 1915 bis 1919, folgende Werke entstanden, deren Auflistung der Chronologie bei Moldenhauer folgt:

⁸¹ Ebd., S. 388.

⁸² Ebd., S. 394.

⁸³ Adorno, Theodor W.: Anton von Webern, in: Ders.: Musikalische Schriften I-III, Frankfurt 1978, S. 117f., der Aufsatz wurde erstmals publiziert in: Merkur 13 (1959), Heft 3, S. 201ff.

Werk	Opus	Abschluss	Text
1915			
<i>Der Tag ist vergangen</i>	12,1	13.1.	Volkslied
<i>Schien mir's,</i> <i>als sah ich die Sonne</i>	12,3	31.1.	August Strindberg
In der Heimat		unvollendet	Georg Trakl
In den Nachmittag geflüstert		unvollendet	Georg Trakl
1916			
1917			
Gleich und Gleich	12,4	31.3.	Goethe
Die geheimnisvolle Flöte	12,3	10.4.	Li Tai-po / Bethge
Mit silbernen Sohlen		unvollendet	Georg Trakl
Orchesterlied		unvollendet	---
Gegenwart		unvollendet	Goethe
<i>Wiese im Park</i>	13,1	16.6.	Karl Kraus
<i>Abendland III</i>	14,4	23.6.	Georg Trakl
<i>In der Fremde</i>	13,3	4.7.	Li Tai-po / Bethge
<i>Fahr hin, o Seel'</i>	15,5	20.7.	anon.
<i>Verklärung</i>		unvollendet	Georg Trakl
Streichquartettsätze I		unvollendet	---
<i>Siebengesang des Todes</i>		unvollendet	Georg Trakl
Streichquartettsätze II		unvollendet	---
Streichquartettsätze III		unvollendet	---
1918			
Streichquartettsätze IV		unvollendet	---
Ein Winterabend	13,4	10.7.	Georg Trakl
Vallorbe		unvollendet	Karl Kraus
Nächtliches Bild		unvollendet	Li Tai-po / Bethge
Passacaglia (Bearb. F. 2 Kl. 6 hdg.)	1	Ende 2018	---
Cirrus (Ges.-Orch.)		unvollendet	Goethe
1919			
<i>Vision des Erblindeten</i>		unvollendet	Karl Kraus
<i>Abendland II</i>	14,3	7.7.	Georg Trakl
<i>Gesang einer gefangenen Amsel</i>	14,6	11.7.	Georg Trakl
<i>Nachts</i>	14,5	18.7.	Georg Trakl
<i>Abendland I</i>	14,2	28.7.	Georg Trakl
Fünf Stücke (Bearb.)	10	1919	---

Chronologie der Kompositionen Weberns von 1915 bis 1919. Werke, in denen Kriegsbezug erkannt werden kann, sind kursiv gesetzt.

Weberns bevorzugter Dichter ist ganz eindeutig Georg Trakl mit elf Vertonungen, von denen jedoch nur sechs zum Abschluss kamen; eine weitere, *Die Sonne*, die insgesamt siebte und zuletzt komponierte der sechs Lieder op. 14, nun an erster Stelle stehend, folgte 1921. Weitere mehrfach herangezogene Dichter sind Karl Kraus und Bethges *Chinesische Flöte*, aus der auch Mahler seine Texte für *Das Lied von der Erde* schöpfte. Die Texte, die einen Bezug zum Ersten Weltkrieg erkennen lassen, indem sie von Trauer oder Tod handeln, sind kursiv gekennzeichnet. Eine gewisse Häufung von derartig ausgerichteten Texten ist unverkennbar. Von den sechs Trakl-Liedern op. 14 gehen allein fünf in diese Richtung – nur im zuletzt komponierten, *Die Sonne*, ist kein Bezug erkennbar. Zweifellos gibt es auch andere Bezüge, die Weberns Textauswahl motiviert haben könnten. Am 18. Dezember hatte Webern an Jalowetz geschrieben:

Lieber Freund, als bescheidenen Weihnachtsgruß die erste Folge von Georg Trakls Gedichten. Weißt Du wer Trakl - war? Er ist im November in Krakau im Spital gestorben. Er ist als Feldapotheker ins Feld gegangen gegen die Russen. Er ist nur 27 Jahre alt geworden. Die Ursache seines plötzlichen Todes ist mir noch unbekannt. Er war Salzburger. Kraus und Loos treten sehr für ihn ein. Das erstmal las ich Gedichte von ihm im „Brenner“. Ein neuer Band Gedichte soll in Vorbereitung sein. Trakl ist zur „Beobachtung seines Geisteszustandes“ vom Feld ins Lazarett gebracht worden. Er hat furchtbares in einem Feldlazarett mitgemacht. Ich ahne etwas Schreckliches. [...] Ja ich habe es nicht ausgesprochen: die Gedichte Trakls gefallen mir ungemein. Ich habe oft an diesen Menschen gedacht.⁸⁴

Kurz vorher, am 14. Dezember, schrieb Alban Berg an Schönberg „vom Dichter, den die Kriegserlebnisse in den Wahnsinn u. den Tod“⁸⁵ getrieben hätten, womit Trakl gemeint sein könnte. Am 25. Juli 1918 bekennt Webern gegenüber Jalowetz: „Ich will auch noch ein paar Lieder nach Trakl-Gedichten schreiben. Diese gehn mir so sehr nahe.“⁸⁶ Webern gilt heute als der Erste, der Gedichte von Trakl vertonte. Die Lieder op. 14 entstammen dem Kapitel *Gesang des Abgeschiedenen* aus dem Gedichtband *Sebastian im Traum*, der im Frühjahr 1915 posthum erschien. Zu Beginn des Krieges war Trakl als Militärarzt einberufen worden. Im Zusammenhang mit der Schlacht bei Grodek hatte er allein unter schlechten Bedingungen fast 100 Schwerverwundete zu versorgen. Ebenso erlebte er dort die Hinrichtung von 13 Ruthenen. Trakl erlitt daraufhin einen Nervenzusammenbruch. Sein Gedicht *Grodek* verarbeitet diese Erlebnisse. Trakl wurde vom Versuch, sich zu erschießen, durch Kameraden abgehalten

⁸⁴ Webern: Briefe an Jalowetz, S. 329f, *Brenner* ist eine 1910 erstmals erschienene Zeitschrift, die sich bis 1915 als expressionistisches Literaturblatt profilierte, mit Trakl und Theodor Däubler als wichtigsten Autoren. Sie wurde nach dem Weltkrieg zu einem rein katholischen Jahrbuch und stellte 1934 ihr Erscheinen ein.

⁸⁵ Briefwechsel Arnold Schönberg - Alban Berg, S. 513.

⁸⁶ Webern: Briefe an Jalowetz, S. 367.

und kam zur Beobachtung in ein Krakauer Militärhospital. Am Abend des 3. November 1914 starb er dort nach Einnahme einer Überdosis Kokain. Es ist ungeklärt, ob es sich dabei um einen Unfall oder um Suizid handelte.

Nach drei unvollendet gebliebenen Trakl-Vertonungen ist *Abendland III* Weberns erstes vollendetes Trakl-Lied, das nach *Abendland I* und *Abendland II* an vierter Stelle von op. 14 steht. Der Text, den Trakl im Frühjahr 1914 schuf, lässt am deutlichsten innerhalb der sechs Trakl-Lieder einen Kriegsbezug erkennen: „in the last stanza [...] did Trakl construct a sustained series of images representing the collapse of Western civilization, a vision of a world being destroyed by nature's forces.“⁸⁷ Die Antizipation kommender Zerstörung, wie Adorno sie oben auch für Weberns bis 1914 geschaffene Werke veranschlagt, ereignet sich hier zeitgleich mit Bergs *Marsch*.

In der Literatur über die Trakl-Lieder wird ein Wort-Ton-Bezug vielfach entweder ganz ausgeschlossen oder nur in wenigen Marginalien erkannt.⁸⁸ Kurt von Fischer und Anne C. Shreffler führen zunächst Arbeiten an, die den fehlenden Wort-Ton-Bezug unterstreichen, um dann selbst Momente aufzuzeigen, in denen Webern kompositorisch auf den Text eingeht. Fischer macht das am Lied *Nachts* op. 14,5 deutlich. Shreffler zeigt anhand von *Abendland III* Verbindungen zwischen Text und Musik mit Bezug zum Ersten Weltkrieg auf. Schon der Titel ihres Aufsatzes *Webern, Trakl and the Decline of the West* übernimmt die englische Übersetzung von Oswald Spenglers Schrift *Der Untergang des Abendlandes* (1918-1922). Der Text des Gedichtes *Abendland III* lautet, zitiert nach der Erstausgabe von 1915⁸⁹, die Webern benutzt haben dürfte:

Ihr großen Städte
steinern aufgebaut
in der Ebene!
So sprachlos folgt
der Heimatlose
mit dunkler Stirne dem Wind,
kahlen Baum am Hügel.
Ihr weithin dämmernden Ströme!
Gewaltig ängstet
schaurige Abendröte
im Sturmgewölk.
Ihr sterbenden Völker!
Bleiche Woge
zerschellend am Strande der Nacht,
fallende Sterne.

⁸⁷ Sharp, Francis Michael: *The Poet's Madness: A Reading of Georg Trakl*, Ithaca, New York and London 1981, S. 170, zit. n. Anne C. Shreffler: *Webern, Trakl, and the Decline of the West: Webern's Setting of "Abendland III"*, in: *German Literature and Music*, hrsg. v. Claus Reschke und Howard Pollack, München 1992, S. 145.

⁸⁸ Vgl. Fischer, Kurt von: *A Musical Approach to Georg Trakl (1887-1914): A Study of Musical Settings of German Twentieth-Century Poetry*, in: *German Literature and Music*, hrsg. v. Claus Reschke und Howard Pollack, München 1992, S. 1-25; Shreffler: *Webern*, S. 145-157.

⁸⁹ Trakl, Georg: *Sebastian im Traum*, Leipzig 1915.

Bei Shreffler heißt es dazu: „Yet ‚Ihr sterbenden Völker!‘ is the most powerful, the text most immediately relevant to the ongoing war in this year of 1917. [...] By drawing a direct motivic connection with the opening line and with ‚Im Sturmgewölk‘, Webern makes clear an implicit meaning of the poem: that the people will not be spared the violence done to the stone cities.“⁹⁰ Die motivische Verbindung besteht in erster Linie in den in allen drei Zeilen in der Singstimme verwendeten Tönen *fi-f-e-es* mit ihren enharmonischen Verwechslungen. In der Zeile „Ihr sterbenden Völker“ erscheint das *es* in der hohen Klarinette, in der Singstimme dagegen erst mit dem auf die Gedichtzeile folgenden Ton bei der Silbe „Blei-“. Der Reihenfolge der Töne wird - mit einzelnen Zwischentönen - entsprochen.

Wie *Abendland III*, so schließen auch die Lieder *Abendland I* und *II* innerhalb der sechs Trakl-Lieder im *ppp*, anders als die anderen drei Lieder. Wenn man dieses dreifache Piano wie Adorno versteht, als den „drohenden Schatten eines unendlich entfernten und unendlich mächtigen Lärms“, und einen Bezug zu Verdun 1916 herstellt (s. o.), dann zeigt sich hier ein zweites kriegsbezogenes Vertonungsmoment. Ein drittes Element könnten die vielen chromatischen Tonfortschreitungen sein, die an die oben genannte Tonfolge *fi-f-e-es* anknüpfen. Chromatik steht traditionell für Betrübnis, Klage und verwandte Ausdruckscharaktere. Insgesamt scheint sich Webern bei der Vertonung dieser Texte, die ihm „so sehr nahe gehen“ (s. o.), gegenüber traditionellen Wort-Ton-Beziehungen eher zurückgehalten zu haben.⁹¹

Franz Schreker

Deutlicher setzte sich Franz Schreker schöpferisch mit dem Krieg auseinander. Er wird im Artikel der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* als überzeugter Pazifist bezeichnet.⁹² Bezugsquelle ist die Darstellung von Haidy Schreker-Bures, der Tochter Schrekers und seiner Ehefrau Maria. Die Mutter bestätigt der Tochter, dass sie die biographische Komponente der Darstellung Schrekers authentisch zu betreuen vermag. Darin heißt es:

Schreker wird aus gesundheitlichen Gründen nicht eingezogen [...] der Verlust lieber Freunde und Angehöriger - Schrekers Schwager Karl, einer seiner begabtesten Schüler, fällt in der Isonzoschlacht -, das Abschiednehmen von denen, die an die Front abgehen, das alles wiegt schwer. Schreker ist überzeugter Pazifist. Er haßt die Waffen und den Krieg. Er

⁹⁰ Shreffler: Webern, S. 153, vgl. auch S. 148-150

⁹¹ Vgl. Gerber-Wieland, Laura: Textur in Wort und Klang. Die Lyrik Georg Trakls und die Trakl-Lieder Anton Weberns im Spannungsfeld von Sprache und Musik, Freiburg 2002, bes. S. 225-242.

⁹² Kienzle, Ulrike: Art. Schreker, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Aufl., Personenteil Bd. 15, Kassel u.a. 2006, Sp. 35.

arbeitet weiter und nimmt keinen Anteil an den aktuellen Ereignissen, zumindest nicht durch sein Schaffen, wenn er auch in einem innerhalb von zwei Wochen vollendeten Text mit dem Titel „Die tönenden Sphären“ ein „Friedensfest“ einfügt, das die Versöhnung aller Menschen und Nationen proklamiert.⁹³

Auf dieses Libretto wird noch zurückzukommen sein. Schreker-Bures zitiert Schreker ferner mit folgenden Worten:

Und es kam der Krieg, und die Verhetzung der Völker übertrug sich zersetzend auf die Kunst. Da wurde ich „Internationalist“. Schon im Jahre 1913, als ich das Werk begann, ahnte ich zweiter Nostradamus mit spekulativem Seherblick die kommenden Ereignisse, schon damals schielte ich - im Unterbewußtsein valutarische Möglichkeiten erwägend - über die noch offenen Grenzen. In der Musik [meiner Oper *Die Gezeichneten*], in dem degenerierten Charakter dieses Werkes ist der Zusammenbruch Deutschlands, ja der Untergang unserer Kultur, einem Menetekel gleich, deutlich erkennbar.

Nicht nur in den *Gezeichneten*, sondern auch in der Umarbeitung der Oper *Das Spielwerk und die Prinzessin* zeigt sich Kriegseinfluss. Auf die Uraufführung in Wien am 15. März 1913 folgte ein kritisches Medienecho, woraufhin Schreker das Werk zu einem Einakter unter dem Titel *Das Spielwerk* umgestaltete. Besonders änderte er den Schluss, der ursprünglich eine Untergangsvision darstellte, die nun von der Wirklichkeit überholt worden war. So endet die Oper nun nicht mehr mit einer Apokalypse, sondern mit einem Wiegenlied.⁹⁴ Ein weiteres im Faksimile wiedergegebenes Zitat in dem Buch über Schreker lautet:

Wir hoffen auf Frieden und haben immer noch Krieg. Es zerrt an unseren Nerven, schleicht sich in unser Denken, beeinflusst unser aller Gefühlsleben. Gebt uns Ruhe zur Arbeit, zu schöpferischer Tätigkeit - wir Künstler lernen mehr in dieser zerrütteten Zeit als so mancher andere.⁹⁵

Auf der Druckfassung des Librettos *Die tönenden Sphären*, die 1924 in der Universal-Edition erschien, heißt es „geschrieben im Juli 1915“. Der erste Akt soll laut Angabe 1914 spielen, der zweite 1916, also in der Zukunft. Das Libretto handelt von dem Komponisten Rolf Magnus. Er sammelt Klänge, „der Natur Stimmen und gibt sie wieder in seltsam mechanischen Werken“, wie es heißt. Die Suche nach solchen Klängen führt ihn in eine italienische Stadt am Meer. Dort erreichen ihn seine Frau Aline, seine Tochter Hilde und ihr Liebhaber Heinz. Heinz und Hilde wollen ihn um seine Zustimmung zur Hochzeit bitten, die er aber schroff ablehnt, zumal er in Heinz einen Mitverfasser

⁹³ Schreker-Bures, Haidy / Stuckenschmidt, Hans Heinz / Ochlmann, Werner: Franz Schreker, Wien 1970, S. 21.

⁹⁴ Vgl. Hailey, Christopher: Franz Schrekers *Das Spielwerk und die Prinzessin* - ein Vorspiel zur Apokalypse, in: *Weltenspiele - Musik um 1912 (Wegzeichen Musik 7)*, hrsg. v. Ute Jung-Kaiser und Matthias Kruse, Hildesheim u.a. 2012, S. 215-248.

⁹⁵ Schreker-Bures: Schreker, S. 22, 6; ohne genaue Quellenangabe und Datierung.

einer Streitschrift gegen sein Schaffen vermutet. Es kommt zum Zerwürfnis des störrischen und egozentrischen Magnus mit der Familie. Am Ende des ersten Aktes träumt der Komponist von der Begegnung mit einem Knaben, der ihn zu einer Anhöhe führen will, wo besondere Klänge zu hören seien. Er folgt dem Knaben, kann die Klänge aber nicht vernehmen. Am Beginn des zweiten Aktes berichtet sein Diener von der begeistert gefeierten Aufführung eines neuen Werkes des Komponisten, bei der dieser aber nicht anwesend war. Er bedauert nun das familiäre Zerwürfnis und fragt nach der Anwesenheit der Tochter und des Schwiegersohnes. Der Diener antwortet: „Ja. Meister, recht abgezehrt und vergrämt und arm und auch er zurückgekehrt aus dem grausen Krieg.“ Am gleichen Abend kommt es zur großen Feier des soeben eingetretenen Friedens und zur Wiedervereinigung der Familie. Im drei Tage später statthabenden Epilog begegnet der im Sterben liegende Komponist nochmals dem Knaben und hört nun auch den Sphärenengesang, bevor er stirbt. Die autobiographischen Bezüge von Rolf Magnus zu Schreker sind kaum zu übersehen, darin stimmen *Die tönenden Sphären* mit anderen Opernstoffen Schrekers überein.

Schreker hatte daran gedacht, den gegenwärtigen Krieg direkt in seiner Oper zu thematisieren. Aber er hat das Werk nicht vollendet. Nach dem Fortgang des Krieges schien ein Friedensfest in dieser fast naiven Art unvorstellbar. Darüber hinaus gibt es auch innermusikalische Überlegungen zum Abbruch an der Arbeit:

Schreker begann mit der Komposition des Anfangs der Oper und gelangte zu einem recht definitiven Particell. Der heutige Blick in diese Skizzen zu den „Tönenden Sphären“ läßt erkennen, was Schreker vielleicht dazu bewog, die Komposition abzubereiten: es gelang ihm nicht, musikalisch den Bannkreis der „Gezeichneten“ zu überschreiten. Die Wirkung dieser Oper reicht über die „Tönenden Sphären“ bis in die Kammersymphonie hinein: das symphonische Werk wurde zum Ruinenfeld der „Tönenden Sphären“.⁹⁶

In der Kammersymphonie ist „beides zusammengedacht und aufgehoben die Utopie [des Friedensfestes] ebenso wie der illusionslose Schmerz über den realen, den gegenwärtigen, wie auch den zukünftigen Schrecken.“⁹⁷

Eine Komposition mit unzweifelhaftem Bezug zum Krieg darf nicht unerwähnt bleiben: das kurze Klavierlied *Das feurige Männlein*. Es erschien als Beilage im Wiener „Kriegs-Almanach zugunsten der offiziellen Kriegsfürsorge“,⁹⁸

⁹⁶ Neuwirth, Gösta: Vorwort zu Schrekers Kammersymphonie (1916), Studienpartitur, Wien o.J., S. III.

⁹⁷ Kapeller, Martin : Zweierlei Kammersymphonien, Über Schönberg und Schreker, in: Österreichische Musikzeitschrift 65 (2010), S. 14-21.

⁹⁸ Kriegsälmanach 1914-1916. Hrsg. vom Kriegshilfsbüro des kais.- königl. Ministerium des Innern, III. Auflage, o.O., o.J., [Wien 1916], S. XVI-XXI.

der eine breite Palette von chauvinistischen bis mahnenden Beiträgen zum Krieg enthält. Das Lied auf einen Text des Sozialdemokraten Alfons Petzold zeichnet den Krieg als Parabel in einem Männlein, das mit Hilfe seines Rössels alles Lebende und Existierende auf der Welt brutal zerstört, dabei keinerlei Rücksicht oder Mitgefühl verspürend, sondern nur „grausig hineinlachend“.⁹⁹ Es ist, wie Weberns Abendland III, nur eineinhalb Minuten lang.

Heinrich Schenker

Eine besonders gravierende chauvinistische Entgleisung findet sich bei dem renommierten Musiktheoretiker Heinrich Schenker. Er veröffentlichte 1916 in der Universal-Edition eine Ausgabe von Beethovens Klaviersonate op. 111. Seiner fast 100-seitigen analytischen Einführung dazu stellte er ein einseitiges, mit dem 30. August 1915 datiertes Vorwort voran. Darin postuliert er im Namen Beethovens die geistige Überlegenheit der deutschen Nation gegenüber den geringer befähigten fremden Ländern, deren Produkte auch in Deutschland überschätzt worden seien. Es sei das Mysterium eines Genies wie Beethoven, dass seine geistigen Kräfte sich auch in moralische und physische Kräfte des Volkes umsetzten, dem es entstamme. „So hat denn im Weltkrieg auch Beethoven Schlachten geschlagen, Schlachten gewonnen.“ Auch die weit schwereren Kämpfe, die dem deutschen Volke noch bevorstünden, werde Beethoven gewinnen helfen.¹⁰⁰

Darüber hinaus erfahren die einzelnen feindlichen Länder in einer mehr als zweiseitigen Fußnote, die auf S. 83-85 etwas versteckt erscheint, übelste Schmähungen und Beleidigungen. Die Ausführungen sind dabei so widerwärtig, dass das Zitieren sich eigentlich verbietet und auf wenige Formulierungen beschränkt werden muss.

Der Franzose sei aller Wahrhaftigkeit der Gesinnung sowie einer tieferen Lebensklugheit und Bildung bar. England scheue sich nicht, alle Schwachen der Welt zu plündern, mit Gewalt zu vernichten und auszurotten, sei innen roh, unmenschlich, lügnerisch und ekelerregend, wie nur je ein Menschenschlag, der auf Erden gekrämert habe. Der tierische Russe gebe Weinerlichkeit und Sentimentalität im Alkoholrausch für Herzengüte aus, in Nordamerika herrsche tiefste Unbildung, von der wahren „Humanität“ und „Kultur“ sei man so weit entfernt wie Whisky vom Nektar der olympischen Götter.

⁹⁹ Vgl. Hanheide, Stefan: Wahrnehmungen von Kriegstragik im Kunstlied während des Ersten Weltkrieges, in: Musik bezieht Stellung, Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg, hrsg. v. Stefan Hanheide, Dietrich Helms, Claudia Glunz und Thomas Schneider (Krieg und Literatur / War and Literature, International Yearbook on War and Anti-War Literature 19), Göttingen 2013, S. 307-332, bes. S. 310f.

¹⁰⁰ Die letzten fünf Sonaten von Beethoven, kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung von Heinrich Schenker, op. 111, Wien/Leipzig 1916, Vorwort, Fußnote S. 83-85.

Und schließlich formuliert Schenker:

Der deutsche Geist wird jene Nationen, mögen sie [...] wahre Orgien an Lügenhaftigkeit, Heuchelei, Verleumdung, Unehrllichkeit, Grausamkeit usw. treiben, in ihrer Unfähigkeit und Niedrigkeit entlarven, ihren Dünkel bestrafen und sie endlich gleichsam kulturzimmerrein machen.

Soweit Schenker. Solche Stilistik würde man eher in der deutschen Geschichte der dreißiger und vierziger Jahre vermuten. Und dass das gerade in einer Ausgabe von op. 111 steht, jener gänzlich überirdischen letzten Klaviersonate Beethovens, macht die Unerträglichkeit von Schenkers Worten noch verletzender! Wie konnte ein kluger und bis heute hochgeachteter Theoretiker sich so diskreditieren?

Stefan Zweig berichtet in einem Brief vom 6.1.1918 an Romain Rolland, Busoni habe ihm von dem Vorwort zu dieser Ausgabe berichtet: „Wir haben tüchtig miteinander gelacht!“¹⁰¹ Wenn die beiden nicht nur vom Vorwort, sondern auch von der großen Fußnote gesprochen hätten, wäre ihnen das Lachen wohl vergangen.

Schluss

Die vier hier diskutierten Komponisten - Schönberg, Berg, Webern und Schreker - haben nicht explizit in einer großen Komposition zum Krieg Stellung genommen. Sie haben sich gänzlich mit patriotischen Kompositionen zurückgehalten, andererseits aber auch keine spezifischen gegen den Krieg gerichteten Werke hervorgebracht. Es gibt aber Werke, in denen ein Bezug mittelbar erkennbar ist. Er äußert sich in Titeln und Werkgestalt wie Bergs *Marsch*, er kommt in den Themen Tod, Melancholie und Betrübniß usw. zum Ausdruck, wie in Weberns Trakl-Liedern, in besonderen Entstehungshintergründen, wie in Bergs *Wozzeck*, in einer vom Krieg ausgelösten inneren Haltung, wie in Schönbergs *Jakobsleiter*, und schließlich in dem Plan zu einer Oper, die den Frieden antizipiert, wie in Schrekers *Tönenden Sphären*.

Auffällig ist, dass manche der Projekte der Wiener Komponisten, die während des Krieges begonnen wurden, unvollendet blieben. Dazu gehört Schönbergs Oratorium *Die Jakobsleiter*, Schrekers Oper *Die tönenden Sphären* und eine Reihe von Liedern sowie Streichquartettsätze Weberns. Die sich schnell verändernden situativen Kontexte - die Entwicklung des Krieges und die eigene Beteiligung daran - haben wohl dazu beigetragen. Sowohl Schönberg als auch Schreker haben das Textbuch ihrer unvollendeten Projekte mehrere Jahre nach dem

¹⁰¹ Romain Rolland - Stefan Zweig. Briefwechsel 1910-1940, 1. Bd., Berlin 1987, S. 290f. Irrtümlich ist op. 112 anstatt op. 111 notiert.

Krieg einzeln publiziert, was als ein Beleg für das Festhalten an deren Bedeutung gewertet werden kann.

Schönberg, Berg und Webern haben in patriotischer Verantwortung vor allem anfangs eine positive Einstellung zum Weltkrieg vertreten und den Kriegsdienst als selbstverständlich erachtet. Schönbergs dennoch vorhandene Hoffnung, aufgrund seines fortgeschrittenen Alters, seiner Berühmtheit oder seines gesundheitlichen Zustands nicht zum Kriegsdienst herangezogen zu werden, hat sich nicht erfüllt. Webern und Berg haben ihr „Einrücken“ herbeigesehnt. Die negativ erfahrenen Lebensbedingungen im Militärdienst führten schnell zu einer Umkehr. Alle drei Komponisten litten unter dem Dienst und verabscheuten ihn. Schönberg und Webern haben sich nach dieser Erfahrung um eine Entlassung aus gesundheitlichen Gründen bemüht, Berg um eine weniger belastende Tätigkeit im Schreibdienst, was jeweils zum Erfolg geführt hat. Schreker war von Anfang an kriegsdienstuntauglich. Niemand von ihnen hat sich mit chauvinistischer Kriegstreiberei kompromittiert, wie es bei Heinrich Schenker deutlich wurde. Webern hielt an seiner deutsch-patriotischen Einstellung bis zum Kriegsende stärker fest als Schönberg und Berg. Schönberg hat sich sogar politisch für Friedenssicherung engagiert.

Anders als der Nationalsozialismus hat der Erste Weltkrieg keine „großen Stoffe“ für Komponisten geliefert. Auch jenseits dieses Wiener Kreises hat diese Feststellung Gültigkeit. Eine große Mehrheit der heute repräsentativen altersgleichen Komponisten der Zeit hat sich nicht an patriotischer Scharfmacherei, die es in großer Fülle gab, beteiligt. Damit haben sie sich von der älteren deutschen Komponistengeneration abgesetzt, in der etliche prominente Namen mit solchen Werken hervorgetreten sind, die alle 1914 und 1915 entstanden: Max Reger mit der *Vaterländischen Ouvertüre*, Siegfried Wagner mit dem *Fahnen Schwur*; Engelbert Humperdinck mit der Oper *Die Marketenderin*, Max Bruch mit seiner *Heldenfeier*, Wilhelm Kienzl mit dem *Lied vom Weltkrieg*, Felix von Weingartner mit der Ouvertüre *Aus ernster Zeit*, Sigfrid Karg-Elert, ebenso wie verschiedene Operettenkomponisten. Auch Komponisten anderer kriegsbeteiligter Länder haben entsprechend patriotisch reagiert.¹⁰² Richard Strauss und Hans Pfitzner¹⁰³ haben dagegen auf solche Kompositionen verzichtet. Diese zu Beginn des Krieges hervorbrechende Welle patriotischer Kompositionen ist jedoch schnell abgeebbt. Es lässt sich eigentlich kein wirklich großes musikalisches Kunstwerk in der Musikgeschichte nennen, das explizit den Ersten Weltkrieg thematisiert. Gewisse Ansätze finden sich bei Kurt Weill, z.B. im *Berliner Requiem* von 1928, und in einer Fülle kleinerer Werke bei Hanns

¹⁰² Vgl. die vom Verf. mitgestaltete Webseite <http://www.musik.uni-osnabrueck.de/index.php?id=2645>

¹⁰³ In Pfitzners Zwei deutschen Gesängen op. 25 von 1915/16 lassen sich latent Bezüge zum Krieg erkennen, die jedoch frei von patriotischem Bekennterum sind.

Eisler.¹⁰⁴ Das Trauma des Ersten Weltkrieges hatte eine eskapistische Haltung befördert und die Auseinandersetzung verdrängt. In den Zwanziger Jahren zeigten sich neue gesellschaftliche und politische Themen, Konflikte und Stimmungen, die eine künstlerische Stellungnahme herausforderten.

Erst im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg traten wirklich große Werke hervor, die die Verderbnis des Krieges explizit ins Zentrum ihrer Aussage stellen. An erster Stelle seien Britzens *War Requiem* von 1962, immerhin basierend auf Texten Wilfred Owens aus dem Ersten Weltkrieg, und Pendereckis *Threnos. Den Opfern von Hiroshima* von 1960 genannt. 1965 fand die Uraufführung von Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten* statt, deren erste Fassung bereits 1960 vollendet war. Schon während der Kriegszeit entstanden Karl Amadeus Hartmanns *Concerto funebre* von 1939, Dmitri Schostakowitschs *Leningrader Sinfonie* von 1942, Frank Martins Oratorium *In terra pax* von 1944 und Richard Strauss' *Metamorphosen* von 1945.

¹⁰⁴ Vgl. Hanheide, Stefan: *Pace. Musik zwischen Krieg und Frieden. Vierzig Werkporträts*, Kassel u.a., 2007, S. 81-90.