

## Emil Nikolaus von Rezniceks „In Memoriam“ - Zur Werkgestalt vor dem historischen Hintergrund<sup>1</sup>

Emil Nikolaus von Reznicek ist heute ein relativ unbekannter Name. Einzig seine Ouvertüre zur Oper *Donna Diana* ist noch ein Begriff. Doch der Komponist, der zwei Weltkriege erlebte, ist gerade deshalb der näheren Betrachtung wert, weil sein Schaffen sich durch eine Zeit der enormen politischen und gesellschaftlichen Veränderung hindurch entwickelte. Besonders sein Chorwerk *In Memoriam* (1916) entstand in unmittelbarer Reaktion auf politische Ereignisse und kann einen Einblick in Rezniceks Umgang damit geben. Die bisherige Reznicek-Forschung beschränkt sich auf wenige Biographien<sup>2</sup>, von denen viele aufgrund persönlicher Beziehungen zum Komponisten eher subjektiver Natur sind. Eine erste wissenschaftliche Aufarbeitung erfuhr der Komponist erst durch Thomas Leibnitz<sup>3</sup> und Michael Wittmann<sup>4</sup>. Der vorliegende Beitrag möchte an die beginnende Auseinandersetzung mit Reznicek anknüpfen und einen Beitrag zur weiteren Forschung leisten.

Anhand seines Werkes *In Memoriam* und biographischer Beobachtungen werden Rezniceks Vorstellung von Krieg und Frieden näher beleuchtet. Der Beitrag geht davon aus, dass Reznicek mit *In Memoriam* auf die Situation des Ersten Weltkriegs reagierte und sich mit einer eigenen theologischen Aussage positionierte, die er musikalisch verarbeitete. Des Weiteren wird angenommen, dass Reznicek mit einer Umarbeitung des Werkes von 1928 auf die Niederlage von 1918 einging, indem er die textliche und musikalische Aussage des Werkes den politischen Ereignissen entsprechend anpasste. Die analytische Betrachtung des Werkes wird dabei mit historisch-biographisch Beobachtungen verknüpft und erschafft so ein Gesamtbild der Aspekte, die den Komponisten und *In Memoriam* als Werk beeinflusst haben könnten.

Bereits in seiner Jugend machte Reznicek Erfahrungen mit dem Thema Krieg und Frieden. So beschreibt er den Tod seiner Mutter in seinen Memoiren (1940) rückblickend als „*das erste - und wahrscheinlich größte - Unglück*“.<sup>5</sup> Nach dem Erleben zweier Weltkriege, dem Tod von vier Kindern<sup>6</sup> und einer Ehefrau (Milka Thurn 1883-1897) zeigt diese Beschreibung bereits wie vielschichtig seine Wahrnehmung war. So scheint Reznicek zwischen privatem und politischem Empfinden zu trennen. Der Tod seiner Mutter betraf ihn privat und stellte in seiner Kindheit den wohl größten Einschnitt dar. Die Erlebnisse der Weltkriege jedoch, die er in Berlin ganz zentral miterlebte und auf die er kompositorisch mehrfach Bezug nahm (u.a. *Der Frieden* 1914, *In Memoriam* 1916/1928, *Das goldene Kalb* 1934/35), scheint er unter den Aspekt einer gesellschaftspolitischen und weniger persönlich-familiären Dimension zu fassen. Die lange Militärtradition der Familie von Reznicek legt nahe, dass eine eher pragmatische Einstellung zum Krieg gepflegt wurde. Die letzten beiden Generationen kämpften in einem Dutzend Kriege und auch Josef von Reznicek, der Vater des Komponisten, machte Karriere als Feldmarschall-Leutnant in der kaiserlichen Armee. Für den jungen

---

<sup>1</sup> Der vorliegende Beitrag basiert auf der Masterarbeit der Verfasserin an der Universität Osnabrück.

<sup>2</sup> Max Chop: Sein Leben und seine Werke. Eine biographische Studie ca. 1920; Richard Specht: E.N. Von Reznicek. Eine vorläufige Studie 1923; Felicitas von Reznicek: Gegen den Strom 1960.

<sup>3</sup> Leibnitz, Thomas: Österreichische Spätromantiker, Hans Schneider, Tutzing 1986.

<sup>4</sup> Wittmann, Michael: Emil Nikolaus von Reznicek. Ein Forschungsbericht, Reznicek Studien 1 und 2, Musikverlag H.M. Fehrmann, Wedemark 2015-2016.

<sup>5</sup> Von Reznicek, Felicitas: Gegen den Strom. Leben und Werk von E. N. v. Reznicek mit einer Darstellung der Kompositionen von Leopold Nowak, Amalthea-Verlag, Zürich/Leipzig/Wien 1960, S. 16-17.

<sup>6</sup> zwei namentlich nicht erwähnte Kinder 1887 und 1888, Eugen 1889-1961, Emil-Ludwig 1898-1940.

Reznicek gehörte der Krieg so schon früh zum Familienalltag. Das Soldatenleben hatte in den Augen eines Kindes einen besonderen Reiz. Felicitas von Reznicek beschreibt die Aufregung der Kinder, wenn Josef Freiherr von Reznicek zu einem Bankett bei Franz Joseph I. geladen war und seinen Repräsentationspflichten als Garnisonskommandeur nachkam:

*„Es gab nur selten eine festliche Unterbrechung, so, wenn der Vater die große, weiße Galauniform mit rotem Kragen und reicher Goldverzierung anlegte. Dann konnte keine Gouvernante die Kinder im Bett halten, sobald man den Schritt des heimkehrenden alten Herrn hörte.“<sup>7</sup>*

Die schneidige Uniform des Vaters und Einladungen zu festlichen Anlässen in höchsten Kreisen gaben dem Militärleben eine aufregende und elegante Note. In diesen Momenten verwandelte sich die pragmatische Betrachtung des Krieges als täglich Brot eines Feldmarschall-Leutnants in ein Fenster zur glänzenden Welt der Aristokratie.

Rezniceks Einstellung zum Thema Frieden wird auch in einer Charakterbeschreibung seiner Tochter deutlich. Er scheint ein Mensch gewesen zu sein, der Konfrontationen eher aus dem Weg ging.<sup>8</sup> Die negativen Reaktionen auf Ereignisse des Ersten Weltkrieges passen in dieses Bild. Felicitas von Reznicek schreibt, ihr Vater habe die Ereignisse *„als Patriot mit großer Leidenschaftlichkeit,“*<sup>9</sup> verfolgt. Doch sie schreibt auch, sie habe ihren Vater, *„so lange er gesund war, nur zwei Mal in Tränen aufgelöst gesehen. Das eine Mal am Sarg meiner Mutter, das andere Mal am Tag des Waffenstillstandes.“*<sup>10</sup> Sie geht nicht näher darauf ein, ob es Freudentränen oder Tränen über den Misserfolg gewesen sind. Bei einer näheren Betrachtung der Äußerungen, die Reznicek selbst zum Kriegsgeschehen machte, liegt jedoch nahe, dass er froh über ein Ende dieses Schreckens war. Der Komponist schrieb in einem Brief an Eulenberg, den Verfasser des Theaterstücks *Ritter Blaubart* (1916/17), das der gleichnamigen Oper Rezniceks zugrunde liegt: *„[...] Was Sie zu fragen haben, tun Sie bitte bald, ehe mich womöglich der militärische Moloch verschlingt. Schon der Gedanke daran ist grauenvoll. Ich bin ganz krank von dieser Zeit, die mir im Innersten zuwider ist.“*<sup>11</sup> Er empfand zwar patriotische Tendenzen, die für den Spross einer Offiziersfamilie nicht verwunderlich sind, er war jedoch nicht bereit, dafür über die Gräueltaten des Krieges hinweg zu sehen. Darüberhinaus verbinden sich mit der Offizierstätigkeit des Vaters nicht nur Stolz, Ehre und Loyalität, sondern möglicherweise auch eine gewisse Ernüchterung und Desillusionierung über Grausamkeit und Leiden des Krieges. Ein blinder Patriotismus, der den Sieg der eigenen Nation um jeden Preis will, kann Reznicek also keinesfalls unterstellt werden.

Die finanzielle Unterstützung des wohlhabenden Schweizers Hans Conrad Bodmer ermöglichte Reznicek ab 1913 ein sehr fruchtbares Schaffen als finanziell unabhängiger Komponist.<sup>12</sup> In dieser zweiten Schaffensperiode, mit über 50 Jahren, komponierte er seine Werke *Schlemihl* (1911), *Sieger* (1913) und *Frieden* (1914), *In Memoriam* (1915/1928), *Ritter Blaubart* (1916/1917), *Holofernes* (1923), *Der Steinerne*

---

<sup>7</sup> Von Reznicek, Felicitas: *Gegen den Strom*, S. 17.

<sup>8</sup> Von Reznicek, Felicitas: *Gegen den Strom*, S. 33-34.

<sup>9</sup> Von Reznicek, Felicitas: *Gegen den Strom*, S. 133.

<sup>10</sup> Von Reznicek, Felicitas: *Gegen den Strom*, S. 141.

<sup>11</sup> Von Reznicek, Felicitas: *Gegen den Strom*, S. 134-135.

<sup>12</sup> <http://nicolai-ehrung.blogspot.com/2016/09/emil-nikolaus-von-reznicek-pionier-der.html>, Zugriff am 2.11.2018 um 12:57 Uhr.

*Psalm* (1929) und *Vom ewigen Frieden* (1930). Mit der Vertonung von Hans Ostwalds Sammlung *Lieder aus dem Rinnstein* wendet sich Reznicek bereits 1905 gesellschaftspolitischen Themen zu. Dieser Entwicklung folgte schließlich eine vermehrte Hinwendung zu biblischen Themen ab 1911.

Es fällt auf, dass seine an die Bibel angelehnten Werke erstaunlich oft einen inhaltlichen Bezug zu den Themen Schuld und Buße aufweisen. Zu nennen sind hier in erster Linie die *Buß- und Betgesänge* aus dem Jahr 1913. Doch schon *Schlemihl* weist in seinen autobiographischen Zügen darauf hin, dass sich Reznicek offensichtlich in mancher Hinsicht als gescheitert betrachtete. Die Werke *Das Opfer*, *Mea Culpa* (beide 1932) und das Ballett *Das goldene Kalb* (1934/35) sind zwei weitere Beispiele aus dem letzten Drittel seiner zweiten Schaffensperiode für die inhaltliche Bezugnahme auf die Themen Schuld und Buße. Ursprung dieser Auseinandersetzung könnten persönliche Leidenserfahrungen sein, die Reznicek besonders in der Zeit seiner ersten Ehe machen musste. Der Tod zweier Kinder 1887 und 1888 und seiner Frau Milka im Jahr 1897 und auch die riskante Operation seiner zweiten Frau Berta im Jahr 1911 versetzten Reznicek immer wieder in belastende Situationen. Eine intensive Beschäftigung mit biblischen Themen wie Schuld und Buße auf der Suche nach Hoffnung oder einem tieferen Sinn im Angesicht von Leid und Not wäre nachvollziehbar. Besonders in Situationen, in denen Menschen Krieg, Zerstörung oder andere überfordernde Notsituationen erleben, ist dies eine naheliegende Bewältigungsstrategie. Die erst mehr als zehn Jahre später erfolgte künstlerische Verarbeitung dieser Erlebnisse Rezniceks lässt sich durch die finanzielle Unterstützung Bodmers ab 1912 erklären. So nahm er in seiner zweiten Schaffensperiode Ideen für Werke in Angriff, die er aus wirtschaftlichen Gründen bisher nicht weiter verfolgt hatte.

Ein weiteres wichtiges Werk, das über Rezniceks Einstellung zu Krieg und Frieden Aufschluss geben kann, ist *Der Frieden* (1914). In seinen Memoiren stilisiert er die Inspiration zu *Der Frieden* (1914) als Traum von der Vision eines paradieshaften Friedens nach einer blutigen Schlacht. Diese Beschreibung gewährt einen Blick in Rezniceks innerste Motivation zu diesem Werk. Die Ausführungen in seinen Memoiren, die er erst 1941 mit 81 Jahren verfasste, müssen kritisch hinterfragt werden. Die historische Richtigkeit der Ereignisse kann nicht zweifelsfrei belegt werden. Dennoch ist der Eintrag in den Memoiren von ernstzunehmender Bedeutung, denn der Komponist hielt es offensichtlich für wichtig genug einige Worte zu seiner Inspiration aufzuschreiben. Die zeitliche Komponente der verspäteten Niederschrift in seinen letzten Lebensjahren muss hierbei berücksichtigt werden. Aus seinen Memoiren wird ganz deutlich, dass er das Kriegsgeschehen als etwas Schreckliches empfindet. Die ausschweifende Wortwahl und das eindrucksvoll geschilderte Leid des Schlachtfeldes zeichnen ein Bild des Grauens, das schließlich durch eine paradieshafte Vision des Friedens abgelöst wird. Doch dieser Friede ist nicht von Dauer und erscheint nur als trügerischer Traum des Sterbenden, mit dem Reznicek sich selbst identifiziert. Die Art der ausschweifenden Formulierung ist vermutlich der späten Niederschrift und der damit einher gehenden Ausschmückung und Verklärung ursprünglich erschütternder Erinnerungen geschuldet. Aus diesem Bild sprechen die Erfahrungen des Ersten und Zweiten Weltkrieges, die Reznicek zum Zeitpunkt der Niederschrift bereits erlebt hatte. Er hatte *Der Frieden* nach der Angabe auf der Partitur am 18. April 1914 fertiggestellt<sup>13</sup> und es wurde aktueller denn je, als am 28. Juni 1914 das Attentat auf den österreichisch-ungarischen Thronfolger Franz-Ferdinand und dessen Ehefrau Sophie verübt wurde. *Schlemihl* und *Der Frieden* stehen damit exemplarisch für den

---

<sup>13</sup> Wittmann, Michael: <https://mwmusikverlag.wordpress.com/2018/08/04/rezniceks-vermisstes-hauptwerk-der-frieden-wieder-aufgefunden/>, Zugriff 17. Januar 2019 um 10:05 Uhr.

Wendepunkt in Rezniceks Schaffen, in dem er in seinen Werken erstmals eine Verbindung zu persönlichen und gesellschaftspolitischen Themen herstellt. Während dieser gesellschaftspolitische Bezug 1914 bei *Der Frieden* noch wesentlich durch eine Fügung der Ereignisse ausgelöst wurde - das Attentat, das sein Werk passender als jemals zuvor machte, war trotz der bereits zu spürenden politischen Unruhen auch für Reznicek nicht vorherzusehen -, wird er mit *In Memoriam* 1916 schließlich ganz bewusst vom Komponisten fortgesetzt.

*In Memoriam* wurde als musikalisches Mahnmal für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs konzipiert. Er widmete das Werk „den im Kriege Gefallenen“<sup>14</sup>. Wobei diese Widmung vom Komponisten nicht in der Partitur vermerkt wurde, sondern lediglich aus der Biographie seiner Tochter hervor geht. Im Herbst 1914 begann Reznicek mit der Komposition. Dabei holte er sich Rat bei Dr. Paul Conrad, dem evangelischen Theologen an der Berliner Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Im Sommer 1915 schloss Reznicek die Komposition ab. Die Uraufführung fand am 7. Februar 1916 in Schwerin statt.<sup>15</sup> Größere Resonanz erzielte jedoch die zweite von Franz Schreker geleitete Aufführung am 27. April 1916 im Wiener Musikverein. Die Zeitspanne zwischen Fertigstellung der Partitur im Sommer 1915 und der Uraufführung lässt sich durch die Kriegsumstände erklären. Vermutlich hatte der Veranstalter Probleme genügend Männerstimmen und Musiker für Chor und Orchester zu finden. Eine zweite Fassung von 1928 ergänzt die Ursprungsfassung um zwei Solo-Nummern im ersten Teil (Nr. 2a und 3a). Außerdem überarbeitete Reznicek die Nr. 4 geringfügig. Diese Überarbeitung der Fassung von 1916 kam vermutlich im Rahmen der Jahrestagung des Reichsverband Deutscher Tonkünstler<sup>16</sup> und Musiklehrer in Darmstadt zur Aufführung.<sup>17</sup>

Das Werk zeigt einen Spannungsbogen, den Reznicek mithilfe einer emotionalen Entwicklung konzipierte und der sich sowohl in der Textzusammenstellung als auch in der Musik wiederfindet. *In Memoriam* besteht aus sieben Nummern, wobei die ersten vier Nummern einen ersten Teil bilden und die letzten drei Nummern einen zweiten Teil.



<sup>14</sup> Von Reznicek, Felicitas: Gegen den Strom. Leben und Werk von E. N. v. Reznicek mit einer Darstellung der Kompositionen von Leopold Nowak, Amalthea-Verlag, Zürich/Leipzig/Wien 1960, S. 130.

<sup>15</sup> Spanuth, August: In Memoriam. Ein musikalisches Kriegserlebnis, in: Signale für die Musikalische Welt, No. 6 (1916), S. 89.

<sup>16</sup> Wittmann schreibt „Tonsetzer“. Wie ein Artikel in der *Signale für die musikalische Welt* vom 17.10.1928 belegt (Ausgabe Nr. 42, S. 1246, Artikel von Dr. Werner Kulz), hieß der Verband jedoch „Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer in Darmstadt“.

<sup>17</sup> Wittmann, Michael: E.N. von Reznicek. Im memoriam für Alt, Bariton, Chor, Orgel und Streichorchester. Supplementum (1928/36), Editio Reznicek Nr. 1047, Musikverlag H.M. Fehrmann, Wedemark 2018, S. 3.

Der Text des Werkes basiert auf folgenden Passagen, welche mit Ausnahme des Textes von Nr. 7 aus dem Alten Testament stammen:

Nr. 1: Klgl 1,20  
Klgl 1,16  
Wdh. Klgl 1,16a  
Jer 31,16a  
Jer 31,21a  
Jer 31,25

Nr. 2: Ps 62,4  
Ps 80,5-7  
Wdh. Ps 62,4

Nr. 3: Ps 116,3  
Klgl 2,22a  
Ps 116,4  
Klgl 3,24-25  
Ps 116,5-6  
Wdh. Ps 116,3  
Wdh. Klgl 2,22  
(jetzt vollständig)

Nr. 4: Ps 110,1b-2a  
Ps 110,5-6  
Ps 45,4-6  
Wdh. Ps 45,4-5a  
Wdh. Ps 110,1b-2a  
Wdh. Ps 110,5-6  
Spr 3,26

Nr. 5: Ps 62,1-2  
Ps 20,8-10  
Lutherchoral nach Ps 130  
Wdh. Ps 62,1-2  
Ps 126,1b-2  
Ps 126, 4

Nr. 6: Ps 23,1-4  
Wdh. Ps 23,1

Nr. 7: Joh 15,13  
Jak 5,11  
Mt 5,6  
Mt 5,8  
Mt 5,7  
Mt 5,10  
Jak 1,12  
Ps 31,1-3  
Ps 31,6

In Bezug auf Rezniceks Zusammenarbeit mit Paul Conrad kann festgestellt werden, dass der Theologe einen wesentlichen Einfluss auf die Auswahl der Bibelstellen hatte. Paul Conrad war in Berlin zur Zeit des Ersten Weltkriegs ein bekannter Theologe. Er bekleidete seit 1891 verschiedene Ämter und bestritt in den folgenden Jahren eine beachtliche Karriere. Privat war Reznicek ihm bereits im Rahmen des Konfirmandenunterrichts seiner Tochter begegnet. Conrads Einfluss auf *In Memoriam* zeigt sich besonders darin, dass viele ausgesuchte Textstellen von ihm auch in seinen Kriegsandachten gedeutet werden. Er veröffentlichte ab 1914 insgesamt fünf Bände mit kurzen Andachten für den Gebrauch in Zeiten der Not.

Im ersten Band geht es vor allem um den Umgang mit Feinden, das Festhalten an den Glauben, sowie Lob und Verherrlichung des Kaisers und seiner Politik. Die wohl aussagekräftigste Andacht behandelt Spr 3,26.

So interpretiert Conrad diesen Vers als Aufruf zu einem „*gewaltige[n] Trotzen*“.<sup>18</sup> Er sieht die „*Weihe des Kampfes*“<sup>19</sup> im Glauben an Gott und legitimiert so mithilfe der biblischen Grundlage den Krieg. Conrad geht sogar so weit, den Krieg durch Jesu Kreuzestod als geheiligt zu bezeichnen. Ein weiteres Beispiel für die Theologie der Kriegszeit ist die Sammlung von Predigten, Liedern, Gedichten, Bildern und Gebeten des Hof- und Dompredigers Bruno Doehring von 1914, in der das Opfer der Soldatenmutter mit dem Opfer der Gottesmutter gleichgesetzt wird.<sup>20</sup> Des Weiteren verkündet Conrad den Tod zu einem patriotischen Dienst am Vaterland und hebt die Furchtlosigkeit des „*Deutschen Riesen*“<sup>21</sup> hervor. Diese Auslegung steht im Dienst der patriotischen Aufbruchstimmung zu Beginn des Ersten Weltkrieges, dem Deutschen Reich sei ein Krieg aufgezwungen worden und man müsse jetzt zusammenhalten. Auch und vielleicht besonders die Theologen der Zeit festigten dieses Bild in den Köpfen der Menschen mithilfe von Legitimationsversuchen durch die Bibel.<sup>22,23</sup>

Insgesamt fällt auf, dass die Auswahl der Bibelstellen für *In Memoriam* weitestgehend den Bibelstellen aus Conrads Andachten entspricht. Für die Textauswahl und Zusammenstellung in *In Memoriam* zeigt sich, dass Paul Conrad einen erheblichen Einfluss gehabt haben muss. Der Textvergleich zeigt einzelne Verse auf, die Conrads theologische Überzeugung besonders in den Psalmen und Evangelien nachweisen. Ob dieser Einfluss im Sinne Rezniceks war, oder ob Reznicek ihn aus Gründen der fehlenden theologischen Kompetenz oder aus dem Bestreben heraus die Vorstellungen eines breiten Publikums zu bedienen zugelassen hat, ist heute nicht mehr rekonstruierbar. Als gesichert kann jedoch festgehalten werden, dass Conrads Pro-Kriegseinstellung ihren Weg in Rezniceks Werk gefunden hat und seine Kernaussage maßgeblich beeinflusst. Zu klären ist, inwieweit Reznicek sich dem musikalisch angeschlossen hat.

Die Nummern 2, 4, 5 und 7 veranschaulichen, in wie fern Reznicek den theologischen Tenor des Textes auch musikalisch umsetzte. Dabei konnte durch die Analyse musikalischer Parameter festgestellt werden, dass der Komponist oft dem Konzept des Textes folgt, wobei er sich häufig auf lautmalerische Umsetzung der Worte fokussiert, jedoch auf eindeutige Anspielungen (z.B. nationale Melodien, Hymnen o.Ä.) verzichtet. Das Verzicht auf solche Anspielungen ermöglichte Reznicek, sich zumindest musikalisch von Conrads eindeutigen Zuschreibungen zu distanzieren, auch wenn er damit kein klares Gegenstatement liefert. Er geht einen Weg, in dem politische Überzeugungen keine große Rolle spielen. Musikalisch konzentriert Reznicek sich vor allem auf das Spiel mit den in der Bevölkerung vorherrschenden Emotionen. So komponiert er eine Entwicklung der Empfindungen durch die verschiedenen Nummern hindurch, die ein Bürger der Zeit ähnlich empfinden konnte. Er findet musikalisch gewissermaßen den einen gemeinsamen Nenner, in dem die Kriegsparteien unabhängig ihrer Nation übereinstimmen - dass Krieg unabhängig von

---

<sup>18</sup> Conrad, Paul: *Stille zu Gott. Andachten für die Kriegszeit*, Martin Warneck, Berlin 1914, S. 25.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Peter Cornehl: 1914 und 1917/18. *Evangelische Kirche und Theologie im Ersten Weltkrieg. Zwischen Rausch und Realität*. In: Lea Herberg / Sebastian Holzbrecher (Hg.): *Theologie im Kontext des Ersten Weltkriegs. Aufbrüche und Gefährdungen* (Erfurter Theologische Schriften Bd.49), Würzburg 2016, S. 79-80.

<sup>21</sup> Conrad, Paul: *Stille zu Gott. Andachten für die Kriegszeit*, Martin Warneck, Berlin 1914, S. 25.

<sup>22</sup> Peter Cornehl: 1914 und 1917/18. *Evangelische Kirche und Theologie im Ersten Weltkrieg. Zwischen Rausch und Realität*. In: Lea Herberg / Sebastian Holzbrecher (Hg.): *Theologie im Kontext des Ersten Weltkriegs. Aufbrüche und Gefährdungen* (Erfurter Theologische Schriften Bd.49), Würzburg 2016, S. 70.

<sup>23</sup> Die Masterarbeit nennt hierfür noch weitere Beispiele.

Sieg oder Niederlage Leid und Verzweiflung bedeutet. Damit stimmt er zwar in der Oberfläche mit Conrad überein, allerdings erwächst diese Sichtweise bei Conrad aus einer völlig anderen Motivation. Conrads Bestreben war es, damit die Politik des Kaisers zu unterstützen. Reznicek hingegen zeigt musikalisch gesehen kein Anzeichen einer politischen Positionierung, sondern konzentriert sich auf das die Völker verbindende, politisch unbelastete Element des Gefühls.

Dem entgegen steht einzig die Nr. 4. Die letzte Textstelle dieser Nummer ist vermutlich die interessanteste: Spr 3,26. Conrad stellt in seinen Andachten den Bezug zu Luthers Kampflied „*Ein feste Burg ist unser Gott*“ her und beschreibt das Element des Trotzes als gewaltiges Trotzen gegen eine Überzahl der Feinde.<sup>24</sup> Er nutzt Spr 3,26, um zum Kampf aufzurufen und den Krieg als geweiht und heilig zu bezeichnen. Dieser Vers ist ein Paradebeispiel für die Theologie des Ersten Weltkriegs, die eine „*geistig-kulturelle[n] und theologisch-religiöse[n] Sinngebung des Krieges*“<sup>25</sup> anstrebte. Musikalisch scheint es nicht ganz so einfach, diesen Kampfaufbruch herauszuhören. Reznicek komponierte eine große Schlussfuge über diesen Vers. Die feierliche Orgelbegleitung und der Plagalschluss bekräftigen das kirchliche Design. Musikalisch lassen sich erneut keine konkreten Parameter feststellen, die die Deutung Conrads eindeutig unterstützen. Trotzdem muss man sich fragen, wieso Reznicek ausgerechnet an dieser Stelle das erste Mal im Werk über einen einzigen Vers eine größere Fuge auskomponiert und nach den von Verzweiflung und Angst dominierten Nummern eine solch feierliche, durchweg von Hoffnung getragene Grundstimmung wählt. Alleine die Verwendung dieses Verses zeigt eine gewisse Affinität Rezniceks zu den Deutungen Conrads. Es ist unwahrscheinlich, dass die Aufnahme von einem so prominenten Vers der Kriegstheologie an fehlendem Durchsetzungsvermögen Conrad gegenüber lag. Aufgrund der Tatsache, dass dieser Vers die Aussage des Werkes maßgeblich mitbestimmt, ist nicht davon auszugehen, dass Reznicek in einer Diskussion klein beigegeben hätte. In so fern bildet der Vers eine den ersten Teil beschließende Siegesparole. Die Verwendung der Fugentechnik gibt dem Text in dieser Nummer in Anbetracht der schwierigen Kompositionstechnik sowohl eine besondere Bedeutungsschwere als auch eine Rückbesinnung auf Vergangenes. Sicher scheint hier auch Rezniceks umfassende Ausbildung am Leipziger Konservatorium hindurch. So lassen sich in Rezniceks Gesamtwerk immer wieder auch Rückbezüge auf Bach, Mendelssohn und andere große Meister finden. Zwar nimmt er auch hier wieder nicht konkret Bezug auf den Sieg von 1870/71, doch dieses Ereignis beeinflusste die Kriegspolitik und Einstellung der Bevölkerung im Ersten Weltkrieg maßgeblich. Ein im Kaiserreich sozialisierter Hörer würde in der Rückbesinnung auf Vergangenes in Verbindung mit dem Thema Krieg wohl auch ohne musikalische Hilfestellung an den Sieg von 1870/71 denken. In so fern beinhaltet die Verwendung der Fugentechnik bei Reznicek nicht nur einen technisch-kompositorischen Aspekt, sondern auch eine Anbindung an politische Ereignisse, die die Identität des Deutschen Reiches maßgeblich prägten. Vor dem Hintergrund der bisher festgestellten Zurückhaltung Rezniceks gegenüber eindeutigen Anspielungen ist die Inszenierung von Spr 3,26 als eiserne, triumphale Durchhalteparole am Ende der Nr. 4 verwunderlich. Es konnte beobachtet werden, dass Reznicek sich in vorherigen Nummern eher auf die Emotionen der allgemeinen Bevölkerung konzentrierte. Es ist zwar gut denkbar, dass die Bevölkerung auch 1916 zum Teil noch den Durchhalteparolen der Politiker und Theologen folgte. Doch nach zwei Jahren des

---

<sup>24</sup> Conrad, Paul: *Stille zu Gott. Andachten für die Kriegszeit*, Martin Warneck, Berlin 1914, S. 25.

<sup>25</sup> Brakelmann, Günter: *Protestantische Kriegstheologie im 1. Weltkrieg. Reinhold Seeberber als Theologe des deutschen Imperialismus*, Luther Verlag, Bielefeld 1974, S. 9.

Krieges hatte sich bei vielen eine Ernüchterung in Bezug auf die Siegesversprechen des Kaisers eingestellt. Man kann Rezniceks Vorgehen, Spr 3,26 als Brücke zwischen Teil I und Teil II zu verwenden, als Reaktion darauf interpretieren, die Stimmung im Angesicht der eintretenden Hoffnungslosigkeit wieder ins Positive wenden zu wollen. Auf der anderen Seite wirkt es wie ein krampfhaftes Festhalten an alten Mustern, die schon in den letzten beiden Kriegsjahren nicht so richtig funktioniert haben. Möglicherweise sah Reznicek in der Verwendung dieses Verses aber auch eine Möglichkeit den Erfolg des Werkes zu sichern, da sich besonders die kaiserliche Politik durch ein unbezweifeltes Festhalten am Erfolgsglauben auszeichnete. Sicher bezieht Reznicek in seinem Werk nicht so eindeutig Stellung gegen die Politik des Kaisers, dass der Erfolg des Werkes damit wirklich gefährdet gewesen wäre. Er distanziert sich musikalisch eher und verzichtet meist auf konkrete Anspielungen. Eine Durchhalteparole dieser Art widerspricht auch seiner Einstellung zum Krieg, den er – wie die Ausführungen zu Beginn zeigen – als unsagbares und möglichst schnell zu beendendes Gräuelpfeil empfand. Demnach widerspricht ein solcher Kampfaufruf seiner innersten Überzeugung. Erwähnenswert ist diesbezüglich auch, dass Reznicek den Lutherchoral *Ein feste Burg ist unser Gott* nicht zitiert, obwohl Conrads Deutung von

Spr 3,26 eine Steilvorlage dazu geboten hätte. Dieser Verzicht auf einen so weit verbreiteten Choral, der für das Selbstbild des von allen Seiten bedrängten Deutschlands während des Ersten Weltkriegs stand, unterstützt die vorangegangene Argumentation Rezniceks Distanzierung zu Conrads politischen Ansichten. Doch eine zurückhaltende Position, wie sie sich in anderen Teilen von *In Memoriam* zeigt, konnte durchaus dazu führen, dass das Werk im Sinne eines fehlenden Patriotismus in die Kritik gerät und nicht in den Konzertprogrammen auftaucht. Diese Argumentation kann außerdem durch die Änderungen in der überarbeiteten Version des Werkes von 1928 unterstützt werden. In dieser ersten Überarbeitung von *In Memoriam* ersetzt Reznicek Spr 3,26 durch ein *Halleluja*. Nach dem ernüchternden Ende des Krieges passte diese Durchhalteparole nicht mehr und ging am Empfinden der Gesellschaft vorbei. Dass Reznicek diesen Vers sofort in einer ersten Bearbeitung revidierte, zeugt davon, dass dessen Verwendung 1916 einerseits stark situationsgebunden war und andererseits dem maßgeblichen Einfluss Conrads zu verdanken ist.

Weitere Analysen zum zweiten Teil des Werkes lassen außerdem den Schluss zu, dass Reznicek musikalisch den Fokus auf die Heilszusage setzt. Die letzte Nummer des Werkes kulminiert in Ps 31,6, den letzten Worten Jesu am Kreuz, die choralähnlich vom Chor gesungen werden. Musikalisch beendet ganz dem Kreuzestod Jesu entsprechend eine harmonische Erlösung durch einen F-Dur Klang das Werk. Reznicek setzt damit auch musikalisch den Schwerpunkt auf die Heilszusage, die allen Leidenden verheißen wird. Er verknüpft diese harmonisch mit einer sphärischen Stimmung, die sich nach einer für Reznicek typischen Chromatik in einen klaren F-Dur Klang auflöst. Die auch harmonisch erkennbare musikalische Erlösung wird in Bezug auf die Widmung des Werkes mit den Gefallenen des Krieges verbunden und beschließt das Werk nach einer emotionalen Entwicklung von Angst, Verzweiflung und Durchhalteparolen hin zu Gottvertrauen, Hoffnung und Überzeugung in einem versöhnlichen, tief überzeugten religiösen Ton.

Die Änderungen von 1928 zeigen viele Bezüge zur Niederlage von 1918 und zu den daraus folgenden Konsequenzen für das Deutsche Reich. Schon exegetisch sind die 1928 ergänzten Bibelstellen Ps 42 und 43 große Klagelieder. Während Ps 42 noch relativ allgemein auf jede Leidenssituation bezogen werden können, zeigt Ps 43 schon sehr deutlich den Kriegsbezug, den Reznicek vermutlich im Sinn hatte. Die „*falschen und bösen Leute[n]*“ meinen die Siegermächte, die dem Deutschen Reich mit dem Versailler Vertrag enorme

Einschränkungen und Auflagen auferlegt haben. Am Ende der Ergänzungen fasst der Beter wieder Vertrauen. Es ist bereits ein kleiner Lichtblick zu erkennen, der sich später in Nr. 4 endgültig manifestiert. Die innere und äußere Not des Beters hat am Ende einen gestärkten Glauben zur Folge. Diese Aussage scheint im Sinne des Anlasses der Aufführung von 1928 auch sinnvoll. Nach vielen Jahren der Bedrückung durch die Folgen der Niederlage und des Versailler Vertrags verlangte das Publikum nach Hoffnung. Gerade auch im Sinne des öffentlichen Anlasses strebte Reznicek sicher an, ein beispielhaftes Werk aufzuführen. Ein in der Verzweiflung verbleibendes Werk wäre demnach nicht angebracht und nicht so erfolgreich gewesen. Interessant ist der Zusatz im letzten Vers von Nr. 3a: „*Verstoße uns nicht, verstoße uns nicht.*“. Da dieser Vers nicht aus der Bibel stammt, hat ihn vermutlich Reznicek selbst hinzugefügt. Er drückt die eindringliche Bitte um Rekonvaleszenz aus. Diese Wiederherstellung kann sowohl ökonomisch und politisch als auch psychisch verstanden werden. Eine erste relative Stabilität sowie das Zurückgewinnen außenpolitischer Wertschätzung erreichte das Deutsche Reich erst ab 1924 in einem langwierigen Prozess, sodass die damit verbundenen Emotionen auch 1928 noch relativ aktuell waren. Das Selbstbewusstsein der Deutschen bedurfte nach der Niederlage und der „Schmach von Versailles“ ebenfalls einer Wiederherstellung. Bezüglich der Schuldfrage bietet der Zusatz einen interessanten Ansatzpunkt für weitere Überlegungen. In Nr. 2a ließ Reznicek Ps 43,2 „*Warum hast du mich verstoßen?*“ weg. In Nr. 3a nimmt er nun ganz am Schluss die nicht-biblische Äußerung „*Verstoße uns nicht*“ auf. Wenn Reznicek das Deutsche Reich nicht als gottesfern und damit verstoßen betrachtet, da es immer vorbildlich am Glauben festgehalten hat, stellt sich die Frage, wieso er diesen letzten nicht-biblichen Zusatz am Ende von Nr. 3a hinzufügt. Das Weglassen von Ps 43,2 in Nr. 2a legt die Vermutung nahe, dass Reznicek diesen Vers nicht für richtig erachtete und das Deutsche Reich demnach nicht als von Gott verstoßen empfand. In diesem Fall wäre jedoch die Bitte am Ende der Nr. 3a unnötig, da gar keine Gefahr des Verstoßenwerdens bestünde. Reznicek hielt es jedoch offenbar für notwendig diese Bitte eigenständig an eine exponierte Stelle hinzuzufügen. Möglicherweise ist das ein Indiz dafür, dass Reznicek doch ein gewisses Schuldbewusstsein integrieren wollte. Die Bitte wäre nicht nötig, wenn das Deutsche Reich tatsächlich vorbildlich gehandelt hätte. Während der Komponist in der Urfassung 1916 ein Schuldbewusstsein subtil durch den Lutherchoral *Aus der Tiefe rufe ich zu dir* einwebt, konkretisiert Reznicek es 1928 durch die Änderungen nun und stellt es durch die Bitte um Vergebung an exponierter Stelle deutlicher heraus.

Die Beschäftigung mit Rezniceks Werk *In Memoriam* zeigt, dass er auf ganz individuelle Weise versuchte, den politischen Entwicklungen seiner Zeit gerecht zu werden. Einerseits lässt sich aus seiner Biographie heraus eine an Friedensmaßstäben orientierte Einstellung feststellen, die sich vor allem in seinen Äußerungen zum Grauen des Krieges manifestiert (z.B. Brief an Eulenberg). Diese Friedensmaßstäbe setzte er auch in *In Memoriam* um, indem er auf konkrete Anspielungen wie Nationalhymnen oder *Ein feste Burg ist unser Gott* verzichtete und sich um eine gemäßigte, allgemein verständliche Aussage bemühte. Andererseits wird durch die Zusammenarbeit mit Paul Conrad auch deutlich, dass Reznicek versuchte den Erwartungen der Gesellschaft gerecht zu werden. Das zeigt sich vor allem in der Verwendung von Spr 3,26, der als eiserne Durchhalteparole zum Sieg ganz im Sinne der Kriegstheologie und dem politischen Gebaren des Kaisers war. Hierbei ist jedoch zu vermuten, dass diese Indienststellung seines Werkes in die Politik der Zeit nicht auf Rezniceks persönlicher Meinung beruhte, sondern vielmehr dem Einfluss Conrads zu

verdanken ist. Des Weiteren haben wahrscheinlich auch bedingt Aspekte des Erfolgs eine Rolle gespielt. Reznicek selbst war durchaus patriotisch veranlagt, was sicher auch seiner Herkunft aus einer Offiziersfamilie zu verdanken war. Allerdings war er dennoch nicht bereit, die schrecklichen Leiden des Krieges zu akzeptieren. Das zeigt sich auch in seinem Werk, das durch fehlende nationalistische Zitate und die Fokussierung auf allgemeine Emotionen völkerübergreifende Aspekte erhält. Damit konzentriert sich die Aussage des Werkes trotz der kämpferischen Durchhalteparole in Nr. 4 auf das die Nationen verbindende Elemente der Emotion im Angesicht der Leiden des Krieges. Das subtile Einweben eines Schuldbewusstseins durch den Lutherchoral in der Version von 1916 durch die Änderungen von 1928 (bes. Zusatz in Nr. 3a) steht ganz im Sinne des Umgangs mit Conrads eindeutiger Kriegstheologie. Auch hier wählt der Komponist den Weg, sich zu distanzieren und auf unterschwellige Weise ein Statement zum Thema Kriegsschuld abzugeben. Wie die Ausführungen zeigen ist 1928 jedoch eine Intensivierung dieses Statements zu erkennen. Schon im Jahr 1916 ein Werk für die Gefallenen aller Kriegsparteien zu komponieren ist aus diesem Blickwinkel ein Ausdruck seiner innersten Einstellung.

Anne-Christin Harenberg