

DER  
KRIEG  
DIE  
TÖNNE

DER KRIEG DER TÖNE

# AUS DEM GIFTSCHRANK DER MUSIKGESCHICHTE

CHRISTOPH FLAMM

**Aufeinanderprallende Klangmassen, ein Kampf verschiedener Hymnen oder musikalische Zerrbilder, die den politischen Gegner als feindliche Fremdkultur diffamieren: Neben einer plakativen musikalischen Darstellung politischer Freundschaften, wie sie sich in vielen slawischen Kompositionen des 19. und 20. Jahrhunderts findet, lässt sich auch Feindschaft mehr oder weniger deutlich mit Noten ausdrücken. In Kriegszeiten komponierten so auch heute noch beliebte Komponisten Stücke voll Verachtung und Aggression, deren Hintergrund Musikliebhabern meist gar nicht mehr bewusst ist. Erst in jüngster Zeit macht es sich die Musikwissenschaft zunehmend zur Aufgabe, solche verborgenen oder vergessenen Kon- und Subtexte aufzudecken.**

# W

„Wo man singet, laß dich ruhig nieder, / Ohne Furcht was man im Lande glaubt; / Wo man singet wird man nicht beraubt; / Bösewichter haben keine Lieder.“ So stand es am 23. Februar 1804 gleich auf der ersten Seite der „Zeitung für die elegante Welt“: Es ist der Beginn von Johann Gottfried Seumes Gedicht „Gesänge“, welches in noch 25 weiteren Strophen die wohltätige Kraft des Singens beschwört, metonymisch wohl der Musik insgesamt. Auch wenn der Volksmund daraus ein geflügeltes Wort gemacht hat – Seumes Behauptung ist Unsinn. Und doch hängen in verwandelter Form selbst heute noch viele Musikbegeisterte an dem idealistischen Irrtum, dass Musik zu moralischer

Läuterung führe. Bei Seume heißt es weiter: „Vor dem Liede beben die Tyrannen.“ Schön wär's! Die kleinen und großen Bösewichter unserer Welt hatten auch ein Verhältnis zur Musik: Nero spielte (Cassius Dio zufolge) im Angesicht des brennenden Rom die Leier, Hitler verehrte Bruckner und Stalin Operetten, aber auch in Gruselfilmen greifen in düsteren Wahnsinn abgeglittene Wissenschaftler mit schöner Regelmäßigkeit in die Tasten monströser Hausorgeln – ein Hinweis darauf, dass auch in der Alltagskultur das Böse und das Musikalische nicht grundsätzlich voneinander getrennt sind.

Vehementer als alle anderen hat der US-amerikanische Musikwissenschaftler Richard Taruskin Theodor W. Adornos Illusion von der kathartischen Funktion der (aus seiner Sicht) höchststehenden Musik demontiert; und wer sich die Szene in „Schindlers Liste“ in Erinnerung ruft, in der ein junger SS-Offizier eine Bourrée von Bach spielt, während seine Kameraden Juden maskieren, ahnt, wovon die Rede ist. Nein, gute Musik macht uns nicht zu guten Menschen. Vom Moralischen zum Politischen ist es bei all dem nur ein kurzer Schritt, weil außerhalb von Märchenerzählungen oder theolo-

gischen Schriften das Böse eben doch meist in Form des politischen Gegners erblickt wird (lediglich wenn der frühere US-amerikanische Präsident Donald Trump die Vokabel „evil“ gebraucht, fließt beides untrennbar zusammen). Wie aber reagiert die Musik selbst auf solche Vorstellungen von Gut und Böse? Gibt es, ungeachtet Seume, doch auch in Tönen Freund und Feind?

#### **Verbrüderung durch Hymnen und Folklore**

Freundschaft ist ein gern besungener Wert, von Giuseppe Verdis „Don Carlos“ bis „Die Drei von der Tankstelle“. Auch politische Freundschaften lassen sich plakativ komponieren. So wird in etlichen Werken des 19. und 20. Jahrhunderts slawische Gemeinschaft durch die Kombination nationaler Volksweisen erzeugt. Russische Komponisten hatten bereits einige Übung darin, Melodien ihrer Nachbarn in bunten Overtüren zu verarbeiten, sich diese Nationen quasi klingend einzuverleiben, durchaus in passendem Timing zu den militärischen Eroberungen des Zarenreichs. Während des ersten Serbisch-Osmanischen Krieges entstand Pjotr Čajkovskijs „Slavjanskij marš“ („Slawischer Marsch“) als Auftragswerk für ein Benefizkonzert zugunsten der 1876 vernichtend geschlagenen serbischen Armee: Serbische Volkslieder und russische Zarenhymne gehen hier eine metaphorische Symbiose ein. Der Komponist selbst bezeichnete das Werk im Autograph noch als „serbisch-russischen Marsch über slawische Volksthemen“, es löste bei der Uraufführung Begeisterungstürme aus.

Aleksandr Glazunov schrieb im Jahr 1915 eine orchestrale Paraphrase über die Hymnen der Alliierten, also ein politisiertes Potpourri zur ideellen Unterstützung und moralischen Erhebung der eigenen Nation im Ersten Weltkrieg.

Als unter Josef Stalin die „Brudervölker“ zum gemeinsamen Kampf gegen den deutschen Aggressor eingeschworen wurden, verliehen sowjetische Komponisten der Idee der Völkerfreundschaft Ausdruck durch „allslawische“ Werke, ganz wie im 19. Jahrhundert. So komponierte nach Kriegsausbruch Reinhold Glière eine „Overtüre über slawische Themen“, in die der majestätische russische Hymnus „Slava“ sowie bulgarische, tschechische und polnische Melodien eingingen. Seine kurz danach entstandene Overtüre „Družba narodov“ („Freundschaft der Völker“) verzichtet auf Zitate, bringt im Mittelteil aber ein bedrohlich anwachsendes, düsteres Feind-Thema, monoton und mit Schlagwerk untermalt.

Hier nun wird es wirklich spannend: Musikalisch eigentlich interessant sind nämlich nicht die Freundschaftsbekundungen, sondern Darstellungen des Feindes, sei dieser nun ein Märchenunhold (wie der böse Zauberer Kastschei in Igor' Stravinskij's „Feuervogel“) oder eine feindliche Armee. Das Sujet des Bösen, Gefährlichen, Vernichtung Kündenden lud per se zu ästhetischen Grenzüberschreitungen ein: Verabscheuungswürdige Gegner regten die Phantasie der Tonsetzer zu kühneren ästhetischen Lösungen an als der sattsam bekannte affirmative Tonfall von Selbstvergewisserung und Verbrüderung.

#### **Eine aggressive Muse?**

Darstellungen politisch-militärischer Aggression in der Musik – nicht nur weiter zurückliegender Epochen, sondern auch der jüngeren Vergangenheit – sind in der Musikwissenschaft erst in letzter Zeit zu einem wirklichen Forschungsthema geworden, was damit zusammenhängen mag, dass zunächst die Vorstellung von

„Der militärische Feind besaß ästhetisches Potenzial.“

der Erhabenheit der Tonkunst über solche kruden Niederungen abgelegt werden musste. Beispielsweise ist das 1872 anlässlich des Sieges über die Franzosen entstandene „Triumphlied“ von Johannes Brahms, in dem er das biblische Bild der Hure Babylon auf Paris appliziert, bis vor wenigen Jahren in der Forschung kaum je erwähnt worden – es hat zur hehren Vorstellung von Brahms' Schaffen einfach nicht gepasst. Mittlerweile sind Studien zu Kriegs- und Propagandamusiken immer öfter anzutreffen, wobei nicht selten längst vergessene Werke aus einer Art Giftschränke der Musikgeschichte geholt oder verdrängte Kontexte rekonstruiert werden. Viele der mit solcher Musik zusammenhängenden Fragen lassen sich am besten gemeinsam mit Historikern beziehungsweise Zeithistorikern beantworten. Genuin musikwissenschaftliche Aufgabe ist hingegen die Untersuchung der kompositorischen Mittel, mit denen Freund und vor allem Feind evoziert werden.

Schon seit der Renaissance wurden Schlachten in lautmalerscher Weise nachkomponiert, doch ohne deutliche Konnotation der Parteien. Clément Janequin schuf 1528 ein maßstabsetzendes Muster, die mehrstimmige Chanson „La guerre“ als Nacherzählung der Schlacht von Marignano 1515, in der der französische König Franz I. über den Mailänder Herzog Sforza und dessen Schweizer Truppen siegte. Hier wird das Schlachtgetümmel von den Vokalstimmen lautmalerisch dargestellt: Feldsignale der Trompeten und Trommeln, Kampfplärm, dann die entscheidenden Kanonenschüsse und Salven der Pulverbüchsen, der Nahkampf des Fußvolks, am Ende ertönt Siegesjubiläum. Ausrufe in verschiedenen Landessprachen spiegeln die multinationale Zusammensetzung der Heere, so dass eine Zuordnung der opponierenden Armeen immerhin ansatzweise möglich ist. Wolfgang Amadeus Mozart wird in seinem Kontretanz „Der Sieg vom Helden Coburg“ (KV 587) deutlicher, indem er ein Marschlied auf den General Friedrich Josias Prinz Coburg-Saalfeld zitiert, der am 22. September 1789 einen Sieg über die Türken errang – doch „türkische“ Musik (Janitscharenmusik) war ihm gerade kein Gräuel, sondern attraktiv, beileibe nicht nur in der „Entführung aus dem Serail“. Der militärische Feind besaß ästhetisches Potenzial.

Unter dem Eindruck der napoleonischen Befreiungskriege gerieten heroische Kampfmusiken in Mode. Das überragende Beispiel stammt von Ludwig van Beethoven: Mit dem Orchesterwerk „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria“, entstanden nur wenige Monate nach dem Ereignis, feierte er den größten Erfolg seines Lebens. Beethoven lässt in räumlicher Verteilung die beiden Heere, das französische und das englische, zunächst mit Trommel und Trompetensignal separat Stellung beziehen, dann in einer dramatischen Eskalation aufeinanderprallen, wobei er in der Partitur gleichsam zufällig verteilte „Kanonen-

## „Politische Freundschaften lassen sich plakativ komponieren.“

salven“ auf großen Theatertrumpfen notiert, die genau die allmähliche Dominanz der einen und das Untergehen der anderen Partei wiedergeben. Damit wir beide Kontrahenten gut erkennen können, hat Beethoven die Heere mit „Rule, Britannia!“ einerseits sowie dem französischen Lied „Malbrough s'en va-t-en guerre“ gekennzeichnet. Bei errungenem Sieg ist schließlich die Hymne „God Save the King“ zu hören. So groß der Triumph dieses Werkes zu Beethovens Lebzeiten, so vernichtend die Urteile darüber in späterer Zeit: Anlassgebundenheit und das Übermaß der angewandten Theatereffekte ließen „Wellingtons Sieg“ als Sinnbild einer veräußerlichten Musik erscheinen, die der Mystifizierung des Komponisten als des tiefsten und vergeistigsten deutschen Tonsetzers diametral entgegenstand. Aber es wirkte dennoch weiter. Čajkovskijs zum 70. Jubiläum des russischen Sieges über Napoleon entstandene „Ouvertüre 1812“ operiert auf analoge Weise mit weltlichen Hymnen, liturgischen Gesängen und imitierten Kanonaden. Nicht nur Beethovens Prinzip der aufeinanderprallenden Klangmassen, sondern auch die semantische Codierung mit Hymnen oder ähnlichen nationalen Erkennungsmelodien hat sich bis ins 20. Jahrhundert ungebrochen fortgesetzt.

### Der Krieg der Töne im 20. Jahrhundert

Anlässlich des Kriegsausbruchs 1914 sahen viele Komponisten die geistreiche Verwendung von Nationalhymnen und -gesängen als patriotische Pflicht. Max Reger schrieb eine „Vaterländische Ouvertüre“, in der (nach seiner eigenen Schilderung) „Nun danket alle Gott“, „Deutschland, Deutschland über alles“, „Die Wacht am Rhein“ und „Ich hab mich ergeben“ als ein kontrapunktisches „Wunder“ kombiniert werden. Reger bekannte im Oktober 1914 brieflich, dass er das Deutschtum von Johann Sebastian Bach, Johann Wolfgang von Goethe und Beethoven „von asiatischem Russengesindel, belgischen und französischen Größenwahnsinnigen Prahlhänsen und englischen elenden Krämerseelen“ bedroht sehe; in seiner Ouvertüre verwendete er aber nur klingende Insignien der Heimat. Nicht so Felix Weingartner, der berühmte Beethoven-Direkt, der in seiner im gleichen Jahr entstandenen Ouvertüre „Aus ernster Zeit“ wie Reger kontrapunktisch mit Nationalhymnen operiert, nun aber die Hymnen der Feinde musikalisch verzerrt. In seinen Erinnerungen schreibt er, welches Vergnügen es ihm bereitete, die russische Hymne in französischem Ganzton-Gewand zu bringen.

### Geschichte und Kultur Europas und der Neuen Welt

Das 2005 gegründete Zentrum für Europäische Geschichts- und Kulturwissenschaften (ZEGK) ist ein Zusammenschluss von fünf Heidelberger Instituten: dem Historischen Seminar, dem Institut für Fränkisch-Pfälzische Geschichte und Landeskunde, dem Institut für Europäische Kunstgeschichte, dem Institut für Religionswissenschaft sowie dem Musikwissenschaftlichen Seminar. Ziel der Wissenschaftler am Zentrum ist es, die Geschichte und die kulturellen Errungenschaften Europas und der Neuen Welt vom Frühmittelalter bis in die heutige Zeit zu erforschen. Durch die Allianz im ZEGK verstärken sie dabei ihre Kooperationen, nutzen Synergieeffekte und gewinnen in Lehre und Forschung an interdisziplinärer Kompetenz.

[www.uni-heidelberg.de/fakultaeten/philosophie/zegk](http://www.uni-heidelberg.de/fakultaeten/philosophie/zegk)

Solch parodistischer Hass findet sich auch auf der Gegenseite. 1915 steuerte Igor' Stravinskij für ein Buch zugunsten der belgischen Kriegswaisen eine antideutsche Parodie bei, den „Souvenir d'une marche boche“. Die tendenziell groteske Verwendung einfachster diatonischer Strukturen, für Stravinskij's Schweizer Jahre ohnehin charakteristisch, gerät hier zu einer Karikatur, in der unter anderem das Finale aus Beethovens Fünfter Symphonie verhackstückt wird. Auch Claude Debussy hat musikalische Zerrbilder des Deutschen geschaffen: Seine Suite „En blanc et noir“ für zwei Klaviere, entstanden 1915, sollte zunächst „Caprices en blanc et noir“ heißen und auf Francisco de Goyas „Caprichos“ anspielen, möglicherweise auch auf dessen schockierend brutale Bilderfolge „Desastres de la guerra“. Das zweite Stück der Suite ist dem Andenken des im Krieg gefallenen Neffen seines Verlegers Jaques Durand gewidmet, Debussy stellt ihm ein Zitat aus François Villons „Ballade gegen die Feinde Frankreichs“ voran.

Die Grundidee ist erneut ein Kampf der Hymnen: Für das wilhelminische Preußen steht der Choral aller protestantischen Choräle „Ein feste Burg ist unser Gott“, der von einer marschartig-repetitiven dissonanten Begleitfigur gleichsam verzerrt wird; für die französische Nation stehen zarte Fragmente aus der „Marseillaise“. An seinen Verleger schrieb Debussy: „Sie werden sehen, was mit Luthers Hymne passieren kann, wenn sie sich unvorsichtigerweise in einer Caprice à la française verirrt hat. Gegen Ende läutet ein bescheidenes Glockenspiel eine Proto-Marseillaise; bei aller Entschuldigung für diesen Anachronismus ist das wohl zulässig in einer Epoche, in der die Straßenpflaster und die Bäume der Wälder von diesem zahllosen Gesang erzittern.“ Dass die Marseillaise in der Art eines Glockenspiels erklingt, ist eine Reverenz an die nordfranzösische und flandrische

Tradition des Carillon genannten Glockenspiels auf Kirchtürmen. „En blanc et noir“ ist also in mehrfachem Sinne eine „Schwarz-Weiß“-Zeichnung: zunächst ein vage an Goya angelehntes klingendes Kriegsbild, dann eine Anspielung auf die schwarzen und weißen Tasten der beiden Flügel, aber vor allem auch eine musikalische Gut-und-Böse-Allegorie. Dessen sind sich heutige Interpreten und Hörer wohl selten bewusst – wie ätzend der sensible Feingeist Debussy sein konnte, will man lieber gar nicht wissen, und doch ist dies ein untrennbarer Teil des Werkes.

### Musikalische Kriegsberichterstattung

Weniger metaphorisch als naturalistisch geht 1915 Alfredo Casella vor, das spätere Haupt des italienischen Neoklassizismus, der als Pianist die italienische Erstaufführung von „En blanc et noir“ bestritt. Als direkter Reflex entstanden seine „Pagine di guerra. Quattro ‚films‘ musicali“ für Klavier zu vier Händen. Er konkretisiert die Grundidee vom musikalischen Kriegsbild zur musikalischen Kriegsberichterstattung, analog zur filmischen Wochenschau. Die vom Film übernommene Ästhetik des Ausschnitthaften wird schon im ersten Stück, „Nel Belgio: Sfilata di artiglieria pesante tedesca“, aufgegriffen: Die deutsche Geschützkolonne bricht unvermittelt als bruitistisches – also Lärm darstellendes – Inferno in Form eines wuchtigen chromatischen Bass-Ostinatos ein, das zuletzt in der Ferne verklingt. Das ästhetisch so moderne Antlitz des Werkes, das auf futuristische Maschinenmusiken vorausweist, beruht strukturell mehr auf Strawinskys motorisch-dissonantem Baukastensystem des „Sacre du printemps“ als auf Debussys Montagetechnik, in der Formgestaltung auf der filmischen Inspiration der vorüberziehenden Lärmquelle, im Sujet aber – und das war zweifellos die Keimzelle – auf der von Debussy vorgezeichneten antideutschen Kriegsthematik.

Als Sergei Prokof'ev 1938 die Musik zu Sergei Eisensteins Film „Aleksandr Nevskij“ – einer sinnbildlichen Warnung vor einer möglichen Aggression durch Hitler-Deutschland – schrieb, musste er die eindringenden Deutschordensritter, die vom russischen Heerführer im 13. Jahrhundert auf dem Peipus-See geschlagen worden waren, musikalisch porträtieren. Die Kreuzritter erhalten zwei musikalische Etiketten, ein instrumentales und ein vokales. Eine scharf akzentuierte, archaisch klingende Bläserfanfare steht misstönend und laut für militärische Aggression. Die spezifisch kulturelle Komponente aber bildet ein lateinischer Pseudo-Choral, den der Komponist laut eigenen Angaben frei nachgebildet hat, da ihm originale Psalmen ungeeignet schienen. Anfangs nur ein starr rhythmisierter vierstimmiger cis-Moll-Dreiklang mit skandiertem lateinischen Text, entwickelt sich dieser „Choral“ zu einem sechsstimmigen polyphonen Kontrapunkt. Während die weit geschwungene Unisono-Kantilene der Aleksandr-Nevskij-Melodie für das russische Volkslied steht, bilden Cantus planus und polyphone Strukturen die gleichsam wesensfremden Kennzeichen



**PROF. DR. CHRISTOPH FLAMM** lehrt seit März 2020 am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg, an dem er selbst promoviert wurde und das er derzeit geschäftsführend leitet. Nach langjähriger Tätigkeit als wissenschaftlicher Redakteur in der Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ im Bärenreiter-Verlag arbeitete er von 2001 bis 2004 am Deutschen Historischen Institut in Rom (Italien). Im Anschluss an seine Habilitation und Lehrtätigkeit an der Universität des Saarlands unterrichtete er an der Universität der Künste Berlin, der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt (Österreich) und der Musikhochschule Lübeck. Seine Forschungen und Musikeditionen gelten schwerpunktmäßig der russischen und sowjetischen Musik, der jüngeren italienischen Musik, allgemein der Musik und Klangkunst seit dem 19. Jahrhundert in ihren kulturgeschichtlichen Verbindungen sowie speziell der Instrumental- und Klaviermusik.

Kontakt: [christoph.flamm@zegk.uni-heidelberg.de](mailto:christoph.flamm@zegk.uni-heidelberg.de)

WAR OF THE NOTES

# THE POISON CABINET OF MUSIC HISTORY

CHRISTOPH FLAMM

Ever since the Renaissance, composers have been eager to depict battles in music. Beethoven set the mark in 1813 with “Wellington’s Victory”, also known as the “Battle Symphony”, and other composers followed suit, such as Tchaikovsky with his “1812 Overture”. Beethoven was the first to distinguish musically between friend and foe by associating specific melodies with each. The growing political tensions and military aggressions of the 19th and 20th centuries gave rise to many works in which nations or alliances would find musical expression; examples include pan-Slavic compositions of Russian composers in the mid-19th century and the patriotic works of Max Reger and his contemporaries. A variant of this idea emerged in the “friendship of nations” conceived under Stalin during World War II and fittingly set to music by Soviet composers according to 19th century standards.

More interesting from an aesthetic viewpoint are works that use caricature to portray the political enemy as evil and abominable, sarcastically distorting hymns or other material connected to specific cultures and nations. This was not limited to German composers: Debussy and Stravinsky also wrote such pieces full of bitter irony and contempt around the time of World War I. Here, the idealistic vision of classical music as something lofty and universal, far removed from the atrocities of chauvinistic politics and war, is fundamentally put into question. The task of musicology is to uncover hidden or forgotten contexts and subtexts in order to caution against naïve delight in works tainted with hatred and aggression. ●

PROF. DR CHRISTOPH FLAMM joined Heidelberg University's Department of Musicology, where he earned his doctorate and which he currently heads, in March 2020. After many years as an editor for the encyclopaedia "Die Musik in Geschichte und Gegenwart" published by Bärenreiter, he worked at the German Historical Institute in Rome (Italy) from 2001 to 2004. Following his habilitation he taught at Saarland University, Berlin University of the Arts, the University of Klagenfurt (AAU, Austria) and the University of Music Lübeck. His primary research and editing interests are Russian and Soviet music, contemporary Italian music, music and sound art since the 19th century and their cultural and historical connections, and instrumental music, particularly piano music.

Contact: christoph.flamm@zegk.uni-heidelberg.de

**“Sometimes art reveals its ugly side: a twisted grimace of xenophobia and chauvinism.”**

# „Kunst kann auch eine hässliche Fratze zeigen, zur xenophoben und chauvinistischen Grimasse werden.“

des Aggressors. Das ist nicht allzu weit von Debussys Luther-Choralparodie entfernt: Auch hier wird ein kirchenmusikalisches Zerrbild bemüht, um den politischen Gegner zugleich als kulturellen Fremdkörper, als Repräsentant einer anderen, falschen Weltanschauung zu kennzeichnen. Prokof'evs Musik erfüllt damit mustergültig, was der Film insgesamt leisten soll: die Deutschen als feindliche Fremdkultur brandmarken.

Auch hier müssen wir ertragen, dass Kunst nicht immer nur vom Schönen und Guten zehrt: Sie kann auch eine

hässliche Fratze zeigen, zur xenophoben und chauvinistischen Grimasse werden. Es ist nicht Aufgabe der Musikwissenschaft, durch die Aufdeckung derartiger Hintergründe womöglich eine Verdrängung solcher Werke aus dem Musikleben zu bewirken. Es ist aber notwendig, einem naiven Konsum dieser Musik entgegenzuwirken und die Ambivalenzen zur Diskussion zu stellen, die ihr eingeschrieben sind. „Bösewichter“, wenn wir Seumes Vokabel zur Bezeichnung entfesselter Aggressivität verwenden wollen, lauern auf der Landkarte der Musik beileibe nicht nur jenseits der eigenen Grenzen. ●