

Osnabrücker Jahrbuch Frieden und Wissenschaft V/1998

■ OSNABRÜCKER FRIEDENSGESPRÄCHE 1997

■ MUSICA PRO PACE 1997

■ BEITRÄGE ZUM SCHWERPUNKTTHEMA:

350 JAHRE WESTFÄLISCHER FRIEDEN –

KRIEGS- UND MENSCHENRECHTSKONVENTIONEN AUF DEM
PRÜFSTAND

Herausgegeben vom Oberbürgermeister der
Stadt Osnabrück und dem Präsidenten der
Universität Osnabrück

■ II. MUSICA PRO PACE 1997:

»MUSIK ÜBER GUERNICA UND LIDICE UND ...«



Erregt

Rec. *Stacc.-Töne im angegebenen Bereich*

Pf. *Stacc.-Töne im angegebenen Bereich*

Ob. *Stacc.-Töne im angegebenen Bereich*

Cl. *Stacc.-Töne im angegebenen Bereich*

B-Cl. *Stacc.-Töne im angegebenen Bereich*

Fg. *Stacc.-Töne im angegebenen Bereich*

Kfgt. *Stacc.-Töne im angegebenen Bereich*

Hr. 1, 2, 3, 4 *Stacc.-Töne im angegebenen Bereich*

Trp. 1, 2, 3 *Stacc.-Töne im angegebenen Bereich*

Pos. 1, 2, 3 *Stacc.-Töne im angegebenen Bereich*

Tbn. *Stacc.-Töne im angegebenen Bereich*

Timp. (OHNE TUCH) *sehr frei*

ad lib. *mehrere Inst. (T., Triakt., Windmasch., Streich.)*

Gr. Trö. *sehr frei (mp) (mf) (f) (ff)*

3. *Stacc. Trom. im angegebenen Bereich*

2. *Stacc. Trom. im angegebenen Bereich*

Va. *Stacc. Trom. im angegebenen Bereich*

Vc. *Stacc. Trom. im angegebenen Bereich*

Kb. *Stacc. Trom. im angegebenen Bereich*

alle

Stacc. Trom. im angegebenen Bereich

Partiturseite aus Guernica, Elegie für Bratsche und Orchester, von Walter Steffens

Hartmut Lück, Bremen

**›Musik über Guernica und Lidice und...‹ –
Zu Kompositionen von Luigi Nono, Walter
Steffens, Bohuslav Martinů und Aribert Reimann**

Zum Konzert im Stadttheater zum Osnabrücker Friedenstag
am 26. Oktober 1997

I. – Das Konzert zum Osnabrücker Friedenstag 1997 stellte Kompositionen zusammen, die sich durch Titel und Inhalt auf zwei Ortsnamen, Guernica und Lidice, und darüber hinaus ganz allgemein auf Krieg, Gewalt, Terror, Angst und Flucht beziehen. Was besagen diese beiden Ortsnamen Guernica und Lidice? – Am 26. April 1937 wurde die baskische Stadt Guernica dreieinviertel Stunden lang bombardiert, durch Spreng- und Brandbomben, ohne jede Rücksicht auf die Zivilbevölkerung. Flüchtende Menschengruppen, Frauen und Kinder, wurden von Tieffliegern mit Maschinengewehren niedergemäht. Spanien befand sich im Bürgerkrieg; gegen die linke Volksfront, die nach den Wahlen 1936 an die Regierung gekommen war, putschte der größte Teil des Militärs unter General Francisco Franco, unterstützt von konservativen, chauvinistischen Kräften Spaniens sowie durch die faschistischen Regierungen Deutschlands und Italiens. Im Frühjahr 1937 wurde ein Angriff der Putschisten auf das Baskenland von den republikanischen Milizen und den internationalen Brigaden, die zur Verteidigung der Volksherrschaft aus der ganzen Welt nach Spanien gekommen waren, zurückgeschlagen.

Guernica lag weit hinter der Front, war eine sog. »offene Stadt«. Dieser Ort galt im Baskenland als »Heilige Stadt«; hier pflegten seit dem Mittelalter die Könige Spaniens einen Eid auf die Freiheitsrechte der Basken zu leisten, bevor sie von diesen als Herrscher anerkannt wurden. Die Unterstützung Hitler-Deutschlands für Franco setzte also keineswegs zufällig an diesem Ort an. Es war eine kalkulierte Demütigung der Republik. Wie Hermann Göring 1946 beim Nürnberger Kriegsverbrecherprozeß zugab, fand dieser Angriff der deutschen »Legion Condor« auf Guernica statt, um »meine junge Luftwaffe bei dieser Gelegenheit in diesem oder jenem technischen Punkt zu erproben«. Und Wolfram von Richthofen, Stabschef der Legion Condor, schrieb am 30. April 1937 in sein Tagebuch:

»Guernica, Stadt von 5.000 Einwohnern, buchstäblich dem Erdboden gleichgemacht. Angriff erfolgte mit 250-Kilogramm-Bomben und Brandbomben [...] Bombenlöcher noch heute zu sehen, einfach toll [...] Es war die geschaf-

fene Voraussetzung für einen großen Erfolg, wenn Truppen nur nachgerückt wären. So nur [!] ein voller technischer Erfolg [...]«

Guernica war der Beginn dessen, was wir heute als den »Vernichtungskrieg der deutschen Wehrmacht« bezeichnen: nämlich den Krieg nicht gegen militärische Objekte oder die gegnerische Armee zu führen, sondern bewußt und gezielt gegen die Zivilbevölkerung. Der Angriff auf Guernica löste seinerzeit Empörung in der ganzen Welt aus, und auch Künstler reihten sich in diesen Protest ein: der Maler Pablo Picasso mit seinem grandiosen *Guernica*-Bild, der französische Dichter Paul Eluard mit seinem Gedicht *La Victoire de Guernica* und später auch Komponisten wie Luigi Nono, Paul Dessau oder Walter Steffens.

Und Lidice? Im September 1941 wurde Reinhard Heydrich, SS-Offizier und in dieser Funktion mit den Vorbereitungen zur sog. »Endlösung der Judenfrage« befaßt, zum Reichsprotector der von den Nazis besetzten Länder Böhmen und Mähren ernannt. Am 27. Mai 1942 verübte eine tschechische Widerstandsgruppe ein Bombenattentat auf Heydrich, dem dieser am 4. Juni erlag. Als Vergeltungsaktion wurde in der Nacht vom 9. zum 10. Juni 1942 das tschechische Dorf Lidice – weil angeblich die Attentäter dort Unterschlupf gefunden hatten – von der Landkarte ausradiert, Frauen und Mädchen in Konzentrationslager deportiert und die männliche Bevölkerung, von Kindern bis zu Greisen, 173 Personen an der Zahl, an Ort und Stelle erschossen. Auch dies: Vernichtungskrieg. Aber auch hier die internationale Empörung und der Entschluß, nach der Niederwerfung des Faschismus Lidice wieder aufzubauen, was auch geschah. Und auch hier waren es wiederum Musiker, die mit ihren Mitteln zum Gedenken an die Bluttat beitrugen: Bohuslav Martinů mit einem Orchesterwerk und später die deutsche Komponistin Ruth Zechlin mit einer Lidice-Kantate. Im Konzert zum Osnabrücker Friedenstag 1997 war der erste Teil Werken zum Thema ›Guernica‹ gewidmet, während im zweiten Teil zunächst eine Gedenk-Komposition für Lidice erklang und danach, als umfangreichster Beitrag, ein Stück, das auf poetisch-verallgemeinernde Weise zur Thematik Stellung nimmt.

II. – *La Victoire de Guernica* für gemischten Chor und Orchester von Luigi Nono (1924–1990), komponiert 1954 und uraufgeführt am 25. August des gleichen Jahres in Darmstadt unter der Leitung von Hermann Scherchen, teilt mit Nonos *Epitaffio per Federico García Lorca* von 1952/53 und *Il canto sospeso* von 1955/56 das am Titel bzw. am Text festzumachende, antifaschistische Engagement des Komponisten, bildet jedoch kompositionstechnisch eine Übergangsstation zwischen diesen beiden Werken. Der vom Chor gesungene oder gesprochene, weitgehend deutlich artikulierte und verstehbare Text verbindet *La Victoire de Guernica* mit dem *Epitaffio*, während die Behandlung der Instrumente als oft punktuelle Farbgeber wiederum auf den *Canto sospeso* voraus-

weist. Paul Eluards Text erzählt keine Geschichte, sondern ist eine Folge poetischer Bilder über das Geschehen von Guernica und die Zuversicht des Sieges über den Faschismus. Diesen gewissermaßen appellativen Charakter greift Nono in seinem Werk auch formal-musikalisch auf. Die 14 Strophen des Gedichts von Paul Eluard faßt er zu acht Abschnitten unterschiedlicher Länge zusammen, die im Verlauf des Werkes wiederum vier im Charakter deutlich unterscheidbare Teile ergeben: zwei durch Kampf- und Protestgesten bestimmte an erster und dritter Stelle, einen ruhigen Mittelteil, der die »klaren Augen« der Frauen und Kinder von Guernica als eine Art »Fenster in die Zukunft« erscheinen läßt, und an vierter Stelle eine hymnisch-appellative Coda.

Zum Pauken-Crescendo zu Beginn und den oft geradezu aufbrüllenden, Unruhe und Bedrohung signalisierenden Tonpunkten des Orchesters im ersten Teil setzt Nono den Chor auf die Worte »Beau monde« (»Schöne Welt«) als Kontrast in geradezu Verdi'scher Kantabilität. Aber auf die Worte »Voici le vide qui vous fixe« (»Hier ist die Leere, die euch bannt«) und »Votre mort va servir d'exemple« (»Euer Tod wird als Beispiel dienen«) wird der Chor zum Sprechchor und zum Aufschrei fortgerissen.

Ganz gegensätzlich beginnt Nono den langsamen Mittelteil des Werkes: die Chorpartien sind sehr melodiös, verdoppelt durch Stimmen mit »Bocca chiusa«, einem Summen mit geschlossenem Mund, und begleitet durch eine fast unwirkliche Klangwelt aus Xylofon, Marimbafon, Vibrafon und Celesta auf die Worte »Les femmes les enfants ont le même trésor / De feuilles vertes de printemps et de lait pur« (»Die Frauen, die Kinder haben den gleichen Schatz / aus grünen Frühlingsblättern und klarer Milch«). Im dritten Teil steigert Nono noch einmal Verzweiflung und Hoffnung in dreifachem Anlauf und wiederum mit Sprechchor, während in der hymnischen Coda auf die Worte »Nous en aurons raison« (»Wir werden recht behalten«) wieder melodiös, ja fast choralartig gesungen wird. Auffällig ist hier in der Coda der geringe Tonvorrat: nur drei Töne – nämlich gis, cis und fis – werden verwendet, was auch eine ganz spezielle Harmonik aus Quart-, Quint- und Sekund-Intervallen ergibt. Eben diese drei Töne aber hatte Nono in der vorher verwendeten Zwölftonreihe ausgespart, so daß die überraschende Schlußwendung strukturell also völlig logisch eingebunden ist.

Und noch etwas anderes ist auffällig: Nono selbst nennt dies die »Verwendung von präexistentem musikalischem Material«. Konkret heißt das hier, daß aus dem wohl bekanntesten Lied der Arbeiterbewegung, der *Internationale* (»Wacht auf, Verdammte dieser Erde«), melodische und rhythmische Bruchstücke in die Komposition von *La Victoire de Guernica* eingeflossen sind. So ist zum Beispiel der Rhythmus der zweiten Melodiezeile der *Internationale*, nämlich: »die stets man noch zum Hungern zwingt«, mehrfach zu hören. Hier lohnt es, sich an den französischen Originaltext zu erinnern, welcher lautet: »Debout! Les forçats de la faim!« (»Steht auf! Galeerensklaven des Hungers!«), denn Nono verwendet den Rhythmus dieser Melodiezeile auf die Worte Eluards

»Ils vous ont fait payer le pain« (»Sie haben euch das Brot bezahlen lassen«). Der appellative Schlußteil der Komposition führt dann noch einmal den Rhythmus »die stets man noch zum Hungern zwingt« in den Blechbläsern und den Pauken kanonisch durch. Trotzdem kann man *La Victoire de Guernica* nicht einer bloßen Wirkungs-Ästhetik zuschlagen, denn die Ausgewogenheit zwischen dezidierter politischer Haltung und quasi signalhaftem musikalischem Material einerseits und kompromißloser ästhetischer Autonomie andererseits wird von Nono auch in diesem Werk stets gewahrt.

III. – Walter Steffens, Komponist des Jahrgangs 1934, schrieb sein Werk *Guernica*, Elegie für Bratsche und Orchester op. 32, in den Jahren 1976 bis 1978; die Uraufführung fand 1979 in Herford statt. Reiner Schmidt spielte den Solopart, János Kulka dirigierte die Nordwestdeutsche Philharmonie. In einem Nachwort zur Partitur schreibt Walter Steffens unter anderem folgendes:

»Ich habe als Kind Bombenangriffe auf die Stadt Dortmund erlebt, ich kenne das Summen schwerer Bomberverbände und den jähen Schrecken eines Tieffliegerangriffs [...] Ich versuche, das bewegende Geschehen um Guernica in der Elegie für Bratsche und Orchester nachzuempfinden, Furcht, Schrecken und Trauer auszulösen und musikalisch zu gestalten [...] Stilistisch verhalte ich mich pluralistisch: Alles, was mir stilhistorisch verfügbar ist, benutze ich mit dem einen Ziel, das Drama vom Schrecken, der Furcht, des Chaos, der Ausweglosigkeit, Trauer und Hoffnung zu erzählen. Erstmals werden in dieser Partitur reale Gegenstände – wie Ju 52-Bomber – in ausnotierten Klangflächen zur aleatorischen Verwendung freigegeben.«

Das heißt konkret: auf den ersten Seiten der Partitur sind in die Notensysteme der einzelnen Instrumente als schwarze Flächen Frontansichten von heranfliegenden Jagdflugzeugen eingezeichnet, die den Musikern als bildliche Anregung zur Ausführung ihrer Partien dienen. Die Holzbläser haben im angegebenen Bereich dieser schwarzen Flächen Staccato-Töne zu spielen, die Streicher zu tremolieren, und die Schlaginstrumente – Pauken, Becken, Große Trommel, Windmaschine und Sirene – ergänzen dieses aus der Stille heranwogende, langgezogene Crescendo bis zum ohrenbetäubenden Fortissimo. Auf diesem Höhepunkt der Einleitung wandelt sich der Klang in lang gehaltene, leise Akkorde der Streicher, über denen die Solo-Bratsche ein elegisches, mit einem Oktavsprung aufwärts beginnendes Thema intoniert. Es wird fortgesetzt mit einer Variante dieses Themas, die in eine abwärts gerichtete Tonleiter mündet. Dieses Motiv greifen dann die anderen Instrumente auf. Im weiteren Verlauf des Werkes erklingt in der Solostimme ein Pizzicato-Motiv. Und verschiedene Partien der Orchesterinstrumente in begrenzter Aleatorik – ein genau umrissener Tonvorrat ist für eine bestimmte Zeit zur freien Verfügung der Interpreten gestellt – führen zu einer emotionalen Verdichtung des musikalischen Geschehens. Diese Passage mündet in einen weiteren Teil, worin wieder das Motiv der

fallenden Tonleiter aufgegriffen wird. Wiederum tauchen in der Partitur die eingezeichneten Bombenflugzeuge auf, nun in der Solostimme, als sei das Individuum – verkörpert durch die Solo-Bratsche – nun selbst von den Schreckenslauten des Krieges unmittelbar erfaßt. Eine Lösung des Konflikts bietet der Komponist nicht an; das Werk klingt leise, gleichsam fragend aus.

III. – Der tschechische Komponist Bohuslav Martinů (1890–1959), der seit 1923 in Paris und ab 1941 im amerikanischen Exil lebte, schrieb seine kurze, aber bewegende Trauerode *Památník Lidicím* (»Denkmal für Lidice«) nicht unmittelbar nach der Greuelthat der Nazi-Besatzung in der Tschechoslowakei, obwohl ihm sogar ein Auftrag für ein solches Werk kurz nach den Ereignissen von Lidice erteilt wurde, und zwar sowohl von der Tschechischen Exilregierung in London als auch von der *American League of Composers*. Die erste Skizze aber blieb liegen, und erst im August 1943 beendete Martinů das Werk. Die Uraufführung fand am 28. Oktober 1943, dem 25. Jahrestag der Gründung der Tschechoslowakischen Republik, durch das *New York Philharmonic Orchestra* unter der Leitung von Artur Rodzinski statt.

Kennzeichnend für die Form dieses einsätzigen Werkes ist eine Verfahrensweise, die Martinů in einer Reihe anderer Werke auch schon verwendete und die sich an den Wechsel von Solistengruppen und Orchester, also von »Concertino« und »Ripieno« in der barocken »Concerto-grosso«-Form anlehnt, allerdings nicht als neoklassizistische Stilkopie, sondern als Verwirklichung eines Klangideals, das die Klangpalette des großen Orchesters auf diese Weise kammermusikalisch aufhellen möchte. Das »Concertino« wird in Martinůs Werk durch wechselnde Bläserkombinationen gebildet. Darüberhinaus ist es für Martinůs Kompositionstechnik charakteristisch, daß er den Beethoven'schen Thematik dualismus meidet und statt dessen eine motivische Keimzelle durch Variierung und Fortspinnung für das ganze Werk fruchtbar macht. Diese Keimzelle ist in *Památník Lidicím* ein Motiv, das bereits im zweiten und dritten Takt durch Klarinetten und Fagotte intoniert wird; es ist das Zitat des alten tschechischen Wenzels-Chorals *Svatý Václav* (»Heiliger Wenzel«) – eine Melodie, die durch die Jahrhunderte in Böhmen als Freiheitslied gepflegt wurde. Diese Melodie gewinnt hier eine gewisse Doppelbedeutung dadurch, daß sie als Variante der gregorianischen Sequenz »Dies Irae« gehört werden kann, also unerbittliches Schicksal und Aufbegehren gleichermaßen zum Ausdruck bringt. Aus dem melodischen Material dieses Themas und seiner Rhythmik ist die ganze motivische Entwicklung des Werkes abgeleitet.

Ein weiteres Zitat »präexistenten musikalischen Materials« findet sich kurz vor Schluß am dynamischen Höhepunkt des Werkes, wo die Hörner das Kopfmotiv aus Beethovens Fünfter Sinfonie zitieren – auch dies vergleichbar doppeldeutig: einmal wird Beethovens Motiv als landläufiges »Schicksalsmotiv« assoziiert, zum anderen aber auch darauf angespielt, daß eben dieses Motiv in den Radiomeldungen der BBC als Siegesmotiv für die Meldungen vom Kriegs-

schauplatz diene, als Einleitung zu den Berichten über die Alliierten und ihren Kampf gegen den Hitler-Faschismus. Die anrührend dunklen Klangfarben und die Harmonik der leisen Schlußpartie nach diesem Höhepunkt sind besonders typisch für die emotionale Tiefe langsamer Sätze in den Werken Martinus aus dieser Zeit, etwa in der *Ersten* und *Zweiten Sinfonie* oder im *Konzert für zwei Streichorchester, Klavier und Pauken*.

IV. – *Lieder auf der Flucht* von Aribert Reimann (geb. 1936), eine Komposition für Alt- und Tenor-Solo, gemischten Chor und Orchester aus dem Jahre 1957, bezieht sich nicht konkret auf ein bestimmtes Ereignis aus der Zeit von Faschismus und Krieg, sondern in der Verwendung von Gedichten der Österreicherin Ingeborg Bachmann (1926–1973) in einem verallgemeinernden Sinne auf die Situation von Flucht, Einsamkeit und Heimatlosigkeit.

Acht Gedichte von Ingeborg Bachmann hat der damals 21jährige Aribert Reimann ausgewählt. Dementsprechend hat seine Kantate acht Abschnitte, die aber teilweise unmittelbar ineinander übergehen. Das Werk als Ganzes besteht aus drei Teilen, die deutlich durch Pausen getrennt sind. Die Teile 1 und 2 sind identisch aufgebaut, indem jeweils ein Chorsatz, ein Alt-Solo und ein Abschnitt für Tenor-Solo und Chor aufeinander folgen; der abschließende Teil 3, der die Abschnitte VII und VIII umgreift, besteht nur aus einem Alt-Solo und einem Chorsatz. Der Chor wird häufig homophon geführt, was diesen Partien einen gewissen appellativen Charakter verleiht, aber auch eine Ebene von Objektivierung, während die Solo-Partien das Moment der subjektiven Empfindung und des Leidens zum Ausdruck bringen.

Wenn auch die Textvorlage kein bestimmtes perspektivisches Ziel nennt, wie etwa die Zeile »Nous en aurons raison« aus Paul Eluards *Guernica*-Gedicht, so kommt doch in den Schlußzeilen der beiden zuletzt verwendeten Gedichte von Ingeborg Bachmann eine gewisse Hoffnung auf ein Ende des Zustandes der Verfolgung und Heimatlosigkeit zum Ausdruck, wenn es am Ende des letzten Alt-Solos heißt: »Erwart dir viel! / Silben im Oleander, / Wort im Akaziengrün / Kaskaden aus der Wand. / Die Becken füllt, / hell und bewegt, / Musik.« Und am Ende des letzten Chor-Abschnitts: »Doch das Lied überm Staub danach / wird uns übersteigen.«

Bei der Uraufführung der *Lieder auf der Flucht* von Aribert Reimann am 23. März 1960 durch den RIAS-Kammerchor und das Radio-Sinfonieorchester Berlin unter der Leitung von Richard Kraus rühmte die Kritik sein »starkes, schöpferisch reges Talent« und sah ihn als »empfindlichen Seismographen seiner Zeit«; heute hören wir in diesem Jugendwerk zum einen die verständlichen Nachwirkungen des Lehrers Boris Blacher ebenso wie der Beschäftigung mit der Zwölftontechnik, zum anderen aber sehr wohl schon den spezifischen expressiven Ton, der später so typisch werden wird für die großformatigen, einem humanistischen Engagement verpflichteten Werke Reimanns wie die Oper *Lear*, das *Requiem* oder die Antikriegs-Oper *Troades*.