

*Osnabrücker Jahrbuch*  
*Frieden und Wissenschaft*

**III/1996**

**Dialog**  
**Wissenschaft – Gesellschaft – Politik – Kultur**

**Universitätsverlag Rasch Osnabrück**



# **musica pro pace\***

29. Oktober 1995  
(zum Osnabrücker Friedenstag)

## **Frank Martin: »In terra pax«**

Oratorio breve nach biblischen Texten für fünf Solisten, zwei gemischte Chöre und  
Orchester

Ausführende:

**Carole FitzPatrick**, Sopran

**Daniela Denschlag**, Alt

**Dantes Duviak**, Tenor

**Thomas Jesatko**, Bariton

**Werner Schürmann**, Baß

## **Mitglieder des Osnabrücker Symphonie-Orchesters Marienkantorei Osnabrück**

**Wiltrud Fuchs**, Leitung

**Dr. Stefan Hanheide**, Kommentar

**musica pro pace** ist eine kulturelle/kulturwissenschaftliche Komponente der *Osnabrücker Friedensgespräche*, die Kompositionen beleuchten will, welche die Verderbnis des Krieges und die Sehnsucht der Menschen nach Frieden musikalisch zum Ausdruck bringen. Die große Anzahl solcher Werke innerhalb der Musikgeschichte ist bis heute weitgehend unbekannt und wartet darauf, in ihrer spezifischen Eigenart erkannt und gehört zu werden. Die Wiedergabe derartiger Kompositionen und ein analysierender wissenschaftlicher Kommentar bilden eine Einheit, in der die Zuhörenden die emotionale Wirkung der Musik und Aspekte ihres Aussagegehalts innerhalb des historischen Kontextes zugleich erfahren können.

---

\* 1995 in Zusammenarbeit mit dem Amt für Kultur und Museen Osnabrück durchgeführt

Stefan Hanheide

## »...das Wunder einer vollständigen Umwandlung des menschlichen Denkens und Fühlens«. Zum friedensutopischen Gehalt von Frank Martins Oratorium *In terra pax*<sup>1</sup>

### Kriegserfahrung und Komposition

Im Frühjahr 1945 komponierte der Dresdner Kreuzkantor Rudolf Mauersberger (1889–1971) die Motette *Wie liegt die Stadt so wüst*. Mauersberger bringt in dieser auf Karsamstag des Jahres<sup>2</sup> datierten Komposition seine Empfindungen über die Zerstörung der Stadt Dresden zum Ausdruck. Er wählte dazu Texte aus den *Klageliedern* des Propheten Jeremia<sup>3</sup>, die in der Geschichte immer wieder zu musikalischen Kriegsklagen herangezogen wurden, z. B. schon während des Dreißigjährigen Krieges. Das liegt nahe, denn die Lieder beklagen ihrerseits eine Kriegsnot: den Untergang der Stadt Jerusalem im Jahre 586 v. Chr. Mauersbergers Werk ist rückwärtsgerichtet – eine einzige Klage über das Erlebte. Diese Rückwärtsorientierung gilt auch für die musikalische Faktur, sie bleibt in allen Gestaltungsmomenten der Motettentradition des 19. Jahrhunderts verpflichtet, vor allem den Werken Bruckners und Brahms’.

Auch das Oratorium *In terra pax* von Frank Martin (1890–1974) beginnt mit der Reminiszenz an den zu Ende gehenden Krieg. Martin wählte aus dem Beginn der *Offenbarung des Johannes* die Passage der vier Apokalyptischen Reiter, in der von Krieg und Kriegsfolgen die Rede ist.

»Da das Lamm das erste Siegel brach, schaute ich auf, und ich sah, es erschien ein weißes Pferd. Der darauf saß, den Bogen trug, und ihm ward gegeben die Krone, und er zog aus als ein Held, um zu siegen. Da das Lamm das zweite Siegel brach, da erschien ein rotes Pferd. Dem, der darauf saß, ward gegeben die Macht, allen Frieden der Welt zu vernichten, auf daß alle Menschen sich töten untereinander.«

Aber Martin schließt nicht wie Mauersberger mit der Klage, sondern kommt am Ende seines Oratoriums auf die *Offenbarung* zurück und vertont die Vision eines neuen Himmels und einer neuen Erde. Damit eröffnet er eine Perspektive in die Zukunft, verleiht seiner Friedensmusik eine Kraft der Utopie. Und innerhalb dieser Zukunftsvision erscheint die Idee der Gemeinschaft, vermittelt durch die Heilig-Rufe, in denen sich – liturgisch gesehen – die irdische Menschheit mit den himmlischen Chören vereinigt.

»Und er wird trocken die Tränen ihrer Augen, und der Tod wird nicht mehr sein, und es wird nicht mehr sein weder Leid, noch Schmerz, noch Klage. Denn alles, was da war, ist vergangen. Und siehe, ich mache alles neu. Heilig, heilig, heilig ist Gott, der Herr! Heilig ist unser Herr, der mächt’ge Gott, der da war, der ist und der da kommt! Heilig, heilig, heilig ist Gott, der Herr!«

<sup>1</sup> Dieser Text wurde im Rahmen des *musica pro pace*-Konzertes am 29. Oktober 1995, bei dem Frank Martins Oratorium zur Aufführung kam, als einführender Kommentar gesprochen. Am Beginn des Abends erklang die Motette *Wie liegt die Stadt so wüst* von Rudolf Mauersberger. Darauf folgte der Kommentar, der an einigen Stellen mit Klangbeispielen ergänzt wurde. Daran schloß sich die Aufführung des Oratoriums an.

<sup>2</sup> Uraufgeführt am 4. August 1945 während der Vesper in der Dresdener Kreuzkirche.

<sup>3</sup> Auswahl der *Klagelieder*-Verse in der Reihenfolge 1,1; 1,4; 4,1; 1,13; 2,15; 1,9; 5,17; 5,20; 5,21; 1,9.



Die Polarität von Vergangenenem und Zukünftigem, von Gestern und Morgen, bildet ein Begriffspaar, mit dem sich die spezifische Aussage des Oratoriums von Frank Martin erschließen läßt. Ein weiterer Gegensatz unterstützt die Suche nach einem Gehalt des Werkes: der Gegenüberstellung des Einzelnen und der Allgemeinheit.

Die unterschiedliche Ausrichtung der beiden Werke – Mauersbergers Motette und Martins Oratorium – läßt sich wohl auch von den verschiedenen Örtlichkeiten verstehen, an denen sie entstanden sind. Mauersberger schrieb sein Werk vor dem Anblick des zerstörten Dresdens, Martin konzipierte das Oratorium an seinem Ferienort Maloja im Oberengadin. In dieser großartigen Landschaft, so erinnert sich Martins Ehefrau, fühle man sich dem Himmel ein wenig näher als anderswo<sup>4</sup>. Zwischen die beiden Rahmenteile setzt Martin Gedankengänge aus der Bibel, die er als unverzichtbare Bestandteile eines zukünftigen Friedens ansieht. Diese Gedankengänge werden beschlossen mit der Aufforderung der Feindesliebe und

»mit der absoluten Forderung nach Vergebung – wie sie in der Lehre Christi enthalten ist –, ohne die ein wirklicher Friede unfassbar ist. Aber diese Forderung ist so hoch, dass ihre allgemeine Verwirklichung auf Erden ohne das Wunder einer vollständigen Umwandlung des menschlichen Denkens und Fühlens nicht vorstellbar ist. So kann für uns ein wahrer Friede nur eine Hoffnung, eine Bestimmung, ein Glaube sein, eine Brücke, die in eine unsichere Zukunft geschlagen wird, eine Zukunft, die wir uns aber schon vorstellen müssen, wenn wir auch an ihre materielle und irdische Verwirklichung nicht glauben können.«<sup>5</sup>

Man muß sich vor Augen halten, daß Martin diesen Gedanken ersann, als sich der Zweite Weltkrieg in seiner furchtbarsten Phase befand. Diese Forderung, die damit als zentrale Voraussetzung für das Entstehen des Friedens erscheint, richtet sich an jeden einzelnen. Die Gedankengänge führen im folgenden Gebet des »Vater unser« in die Allgemeinheit zurück. Martin schlägt also den Bogen von den Erlebnissen des Krieges über die individuelle friedensstiftende Aufgabe der Feindesliebe und der Vergebung zur Utopie einer friedfertigen Gemeinschaft.

Die Idee des Brückenschlagens erfüllt der Komponist nicht nur in der textlichen Anlage des Werkes, sondern auch mit musikalischen Mitteln, was sich im Abschnitt Nr. 7 zeigt. Der Abschnitt beginnt mit den Gedanken der Trostsprechung und der Verheißung einer neuen Zeit und endet mit dem Jubel aller Völker, den Martin als Kanon komponiert hat (s. Notenbeispiel 1).

Martin setzt nun diesen Kanon des Chors, der den Ausdruck des Jubels aller Völker ausdrückt, schon in den Anfang des Teils hinein, wo von der Verheißung die Rede ist. Hier spielen ihn die Bläser (s. Notenbeispiel 2). Martin weist also mit musikalischen Mitteln innerhalb der Verheißung schon auf die zukünftige Freude aller Völker hin. Auch andere Themen innerhalb des Oratoriums tauchen an verschiedenen Stellen immer wieder auf und gewährleisten so einen Zusammenhalt des Werkes, nicht nur im konstruktiven, sondern auch im ideellen Sinne.<sup>6</sup>

An diesem Abschnitt Nr. 7 arbeitete Martin Ende August 1944. Zu diesem Zeitpunkt glaubte er, daß der Waffenstillstand unmittelbar bevorstehe, da die Invasionstruppen in Frankreich und Belgien in einem ungeheueren Tempo vordrangen. Er wollte dem Auftrag von Radio Genf, zu jenem Tag ein Werk vorzulegen, in jedem Fall nachkommen und

<sup>4</sup> Maria Martin. *Souvenirs de ma vie avec Frank Martin*. Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1990, 88.

<sup>5</sup> *A propos de... Commentaires de Frank Martin sur ses œuvres*. Publiés par Maria Martin. Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1984, 194.

<sup>6</sup> Vgl. dazu Susanne Shigihara. »In terra pax. Anmerkungen zu Frank Martins Oratorium«. *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel*. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag. Bonn 1986, 513–532, bes. 524ff; und Regina Brandt. *Religiöse Grundzüge im Werk von Frank Martin*. Regensburg: Bosse, 1986, 77ff.

Notenbeispiel 2

Nº 7.

Con Moto 1=100

2 Flûtes  
2 Hautbois  
2 Clarinettes  
2 Bassons  
I II Cors  
2 Trompettes  
Tambours  
Piano I  
Piano II  
Choeur I  
Violoncelles I  
Violoncelles II  
Altos divisés  
Vocaux divisés  
C.B.

*dimin.*  
*sempre dimin.*  
*sempre dimin.*  
*dimin.*  
*arco*  
*arco*  
*arco*  
*arco*  
*arco*  
*arco vibrato*  
*diminuendo*

*Con Moto*

*Tutti unisono*

Consolez, consolez mon peuple, dit votre  
Spendet Trost, spendet Trost dem Volke, spricht zuer

2 Fl.

2 Hb.

2 Clar.

2 Bom.

I II  
Cora

II IV

2 Trp.

Timb.

P. I

P. II  
(Ped)

Choeur II  
Dien. Parlez à la terre entière selon son cœur et ayez lui,  
fall. Und Frau de verheisset allent-haben und kein-dat allen laut,

I  
Viol.

II

Alto  
Cello

Violoncello

C.B.

2 chasses

1<sup>re</sup> solo



Abb. 1: Frank Martin auf dem Schönenberg bei Pratteln, Sommer 1944.

plante Abschnitt 7 als möglichen Schluß seines Werkes. Dabei erinnerte er sich an seine unvollendete *Weihnachtskantate* aus dem Jahre 1929<sup>7</sup>, in der er denselben Text »Spendet Trost dem Volke« schon einmal als Eingangschor komponiert hatte. Er ließ sich diese Kantate aus seiner Genfer Wohnung nach Maloja schicken und verwendete sie, mit Umarbeitungen, für sein Oratorium. Diese Situation ist also gemeint mit seiner späteren Bemerkung, er sei zeitweise mit den alliierten Armeen um die Wette gelaufen. Als die Alliierten Anfang September bei Arnheim gestoppt wurden, konnte er die Teile 3 und 4 bis Oktober zu Ende komponieren.<sup>8</sup> Später sagte Martin dazu: »Die Alliierten ließen mir – leider – viel zu viel Zeit«.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Diese *Weihnachtskantate* ist bisher unveröffentlicht; sie wird 1996 in der Universal-Edition in Wien erscheinen.

<sup>8</sup> Der 3. Teil entstand auf dem Anwesen Paul und Maja Sachers auf dem Schönenberg bei Pratteln, der 4. Teil in Genf. Das Werk wurde im März 1945 eingespielt, am 7. Mai 1945 um 9 Uhr abends von Radio Genf gesendet, am folgenden Tag von der BBC und später auch in Frankreich (vgl. zur Entstehungsgeschichte insgesamt: Maria Martin, *Souvenirs*, 86–92).

<sup>9</sup> »Frank Martin. Le compositeur moderne et les textes sacrés«. *Schweizerische Musikzeitung* (1946), 261–266; Wiederabdruck: *Frank Martin. Un compositeur médite sur son art. Ecrits et pensées recueillis par sa femme*. Neuchâtel: Baconnière, 1977, 123–132, bes. 128.

## Zur Problematik religiöser Texte

Die Bevorzugung von Bibeltexten für *In terra pax* war vom Auftrag her nicht vorgegeben, sondern beruht auf einer Entscheidung des Komponisten.<sup>10</sup> Bei einem Nachfahren einer alten hugenottischen Familie und zehnten Kind eines calvinistischen Pfarrhauses mag man das als naheliegend empfinden. Allerdings hatte Martin bis zu diesem Zeitpunkt keine Vertonungen religiöser Texte veröffentlicht.<sup>11</sup> Jedoch setzte er sich anlässlich einer Aufführung des Oratoriums in Basel 1946 in einem Vortrag mit der Komponierbarkeit geistlicher Musik auseinander.<sup>12</sup> Darin zeigt sich, daß es gerade seine Eingebundenheit in die Religion war, die ihn zu differenzierten Überlegungen über die Vertonbarkeit religiöser Texte in unserer Zeit führte. Die Gedankenführung läßt sich in Anlehnung an seine Worte etwa folgendermaßen skizzieren:

Diese Zeit ist geprägt von der Individualität sowohl des religiösen Menschen als auch des Künstlers. Anders zur Zeit Bachs, als ein kollektives religiöses Bewußtsein herrschte und der Komponist als Person hinter der ihm aufgetragenen Komposition fast anonym zurücktrat. Heute dagegen muß sich der Komponist vor der Öffentlichkeit und der Kritik rechtfertigen, dieses oder jenes Sujet gewählt zu haben, und immer befürchten, mit der Wahl religiöser Texte die vielfältigen religiösen Orientierungen seiner Hörer zu verletzen. Erst die Umstände zu *In terra pax* haben eine religiöse Komposition ermöglicht.<sup>13</sup> Erstens habe ich mich nicht für das Sujet rechtfertigen müssen, da es sich um einen Auftrag von Radio Genf handelte. Dieser Auftrag gab übrigens auch die recht kurze Dauer und große Besetzung des Werkes vor. Zweitens haben Dimension und Bedeutung des zu feiernden Anlasses keinen Text zugelassen, der nicht von religiösen Gefühlen belebt ist. Und drittens sind die Empfindungen bei diesem Anlaß – die Freude, die Ungewißheit und die schrecklichen Erinnerungen – derart kollektiv, daß Befürchtungen von religiöser Verletzlichkeit nicht ins Gewicht gefallen sind.<sup>14</sup>

## Zeitgenössische Musik und Publikum

Die kollektiven Empfindungen bei diesem Anlaß führen Martin zu der Haltung, gerade bei diesem Oratorium allgemeinverständlich zu schreiben:

»Ohne eine einzige Anforderung des Musikers in mir zu opfern, habe ich versucht, in dem kurzen Oratorium eine Musik zu schreiben, die das Ohr jedes Hörers erreicht: durch eine so natürliche Melodik und eine so direkte wie expressive Harmonik, als es mir nur möglich war.«<sup>15</sup>

Dieser Forderung kommt auch die anfangs genannte Motette Mauersbergers ohne weiteres nach. Verglichen mit dieser Komposition spricht Martin allerdings von der musikalischen Faktur her eine andere Sprache, eine nicht rückwärtsgewandte, sondern zeitgemäße. Den Gedanken einer Kunst der Zukunft hält er für unangebracht und verdächtig. Jede wahre Kunst gehöre ihrer Zeit an.<sup>16</sup> In zahlreichen Artikeln hat er sich mit den Pro-

<sup>10</sup> *A propos de...*, 193; auch der Brief Maria Martins bei Shigihara, 515.

<sup>11</sup> Die *Messe für Doppelchor a cappella* von 1922/26 erschien erst 1972 (vgl. Brandt, 28); die *Cantate sur la Nativité* ist bisher nicht veröffentlicht.

<sup>12</sup> »Frank Martin. Le compositeur moderne...«.

<sup>13</sup> Seine profunde Bibelkenntnis ermöglichte es ihm, den umfangreichen Text des Oratoriums in fünf Tagen zusammenzustellen (*Frank Martin. L'univers d'un compositeur. Catalogue de l'Exposition célébrant le dixième anniversaire de la mort de Frank Martin*. Lausanne: Société Frank Martin, 1984).

<sup>14</sup> Nach »Frank Martin. Le compositeur moderne...«.

<sup>15</sup> *A propos de...*, 67; Übersetzung bei Rudolf Klein. *Frank Martin, sein Leben und Werk*. Wien: Verlag Österreichische Musikzeitschrift, 1960, 45.

<sup>16</sup> Frank Martin. »Moderne Musik und Publikum«. *Österreichische Musikzeitschrift* 15 (1960), 412–417.

blemen der zeitgenössischen Musik auseinandergesetzt, allem voran mit den von Arnold Schönberg geprägten Phänomenen der Atonalität und der Zwölftonmusik. Und immer wieder spielt die Beziehung zum Publikum dabei eine zentrale Rolle, gerade auch im Umkreis der Komposition von *In terra pax*<sup>17</sup>, wie z. B. in einem Text von 1942, dessen Gedankengang sich mit Martins Worten so wiedergeben läßt:

»Das Publikum sucht in einem musikalischen Kunstwerk die Ausgeglichenheit, die Schönheit und die innere Heiterkeit, die Vollendung und das Absolute. Diese Charakteristika findet es in den Werken der Vergangenheit, der klassischen Musik. Gerade auch in sehr instabilen Zeiten, wie etwa während des Krieges, erwartet das Publikum jene Werte von der Musik. Die Aufgabe neuer Kunst ist dagegen, durch schöpferische Kraft zu erregen, dem menschlichen Geist einen Schock zu versetzen, ihn dadurch zu bereichern und neue geistige Kategorien zu evozieren. Es bleibt die Hoffnung des Komponisten, diese Gegensätze zu vereinigen, dem Hörer das zugleich neue und klassische Werk zu beschenken, was aber unmöglich bleiben dürfte und nur als Wunder vorstellbar ist.«<sup>18</sup>

## Zur Kompositionsweise Martins

Dennoch sucht er Wege, dem Ziel wenigstens nahezukommen, was sich in seinem Umgang mit der Zwölftonmusik niederschlägt. In einem Text mit dem Titel »Schönberg und wir« von 1947 äußert er dazu folgende Überlegung:

»Der Umgang mit einer Reihe lehrt uns in einer neuen Sprache denken und schreiben, in einer Sprache, die jeder sich selbst schaffen muß, nach seinem eigenen Empfinden. Das erste, was wir dabei lernen, ist das Erfinden besonders reicher Melodien: ihr Reichtum gründet sich auf die Verwendung der zwölf chromatischen Töne vor der Wiederkehr der ersten Note. Die Suche derartiger Melodien hat den Vorteil, daß sie uns die ausgetretenen Pfade der tonalen oder modalen Melodien vermeiden läßt [...]. Ich trete dafür ein, daß die Technik Schönbergs tatsächlich eine Bereicherung, eine Kultivierung der musikalischen Sensibilität bringen kann. Aber es ist wesentlich, sich davon zu überzeugen, daß sie nur dann diese Bereicherung bedeuten kann, wenn sie nicht im gleichen Moment den Geist des Komponisten jener Reichtümer beraubt, welche im Laufe von jahrhundertlangem Suchen und Finden unserer okzidentalischen Musik erworben wurden. Ich werde niemals glauben, daß die Armut auf dem Gebiet der Kunst eine Tugend sein kann, noch dazu, wenn sie freiwillig ist. [...] Kann nicht neuer Reichtum daraus gewonnen werden, daß man die Ordnung unserer okzidentalischen Musik mit dem Feingefühl für chromatische Funktionen verbindet, wie es durch die Praxis der Schönbergschen Methode entwickelt wird?«<sup>19</sup>

Die kompositorischen Konsequenzen dieser Gedanken lassen sich klar im Oratorium *In terra pax* nachvollziehen, was sich am Beginn des Teiles Nr. 5 erkennen läßt: Das Tenor-Solo beginnt mit einer wiederholten Frage an den Wächter, die zwischen f-moll und f-phrygisch schwankt. Die Antwort des Wächters »Der Morgen kommt« ergeht sich in einer Zwölftonmelodik, wobei allerdings nur zehn Töne ausgeführt sind: c, e, es, ces, as, g, des, a, b, d. Es müßten jetzt gemäß der Zwölftontheorie noch die Töne f und fis folgen; Martin schließt die Phrase jedoch mit h und e und wiederholt damit zwei Töne, bevor die Reihe abgeschlossen ist (s. Notenbeispiel 3).

<sup>17</sup> Vgl. dazu die Aufsatzsammlung *Frank Martin. Un compositeur médite...*

<sup>18</sup> Nach Frank Martin. *Nécessité d'une musique contemporaine* (1942), *Lettres* 3 (1943), Nr. 1; wiederabgedruckt in *Frank Martin. Un compositeur médite...*, 147–151.

<sup>19</sup> Frank Martin. »Schönberg et nous«. (1947). *Polyphonie* 4 (1948/49), 68–71; wiederabgedruckt in *Frank Martin. Un compositeur médite...*, 108–112; Übersetzung bei Klein, *Frank Martin*, 15f.

### Notenbeispiel 3

Tenor Solo

Le matin vient, la nuit aussi. Interrogez!  
Der Morgen kommt, und auch die Nacht. Fragt immerfort!

Tenor Solo

Interrogez! Repentez-vous, et reve-nez!  
Fragt immerfort! Demütigt euch, und kommt zurück!

Der folgende Chor »Erbarme dich, mein Gott« beginnt, um den Charakter des Gebets zu unterstreichen, mit kirchentonale-phyrgischer Melodik. Damit weist Martin musikalisch zurück ins Mittelalter.

Ein weiteres aufschlußreiches Beispiel für Martins Kompositionsweise ist Teil 8. Die Bratschen und Celli stellen ein Thema unisono vor:

### Notenbeispiel 4

Es handelt sich wiederum um ein zwölftöniges Thema, das allerdings nun 15 Töne aufweist. Martin hat, um die Phrase zu beenden, drei bereits vorgekommene Töne angehängt. Diese aufgestellte Reihe benutzt er dann aber nicht im Schönbergschen Sinne, indem er sie etwa umkehrt, transponiert oder krebsgängig führt; vielmehr kombiniert er sie wiederum mit einer alten Form, der Passacaglia des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Reihe wird im Baß beständig wiederholt, über der sich die anderen Stimmen frei entfalten können. Die frei gestaltete Stimme des Solo-Altes ist ein Beispiel dafür, wie Martin die, nach seinen Worten, ausgetretenen Pfade der tonalen und modalen Melodien durch Verwendung der zwölf chromatischen Töne bereichert<sup>20</sup>.

## Hoffnung und Wunder als friedensutopischer Gehalt

»Sie werden sehn, was ihnen bis jetzt noch niemand erzählt', sie werden hören, was sie vernommen noch nie«, heißt es im Text des Alt-Solos. Im Entwurf einer Friedensutopie, wie er auch in diesem Satz hindurchscheint, unterscheidet sich dieses Oratorium von anderen Kompositionen, die als musikalische Reaktionen auf den Zweiten Weltkrieg entstanden sind. Benjamin Britten's *War Requiem* beispielsweise ist eine reine Anklage des Krieges, in der der katholische Requiem-Text mit Kriegsgedichten aus dem Ersten Weltkrieg verbunden wird. Ähnlich bildet Penderecki's Instrumentalwerk *Threnos* ausschließlich Krieg und Klage ab: den Atombombenabwurf auf Hiroshima, der zeitlich mit 8 Minuten 4 Sekunden genau nachgebildet ist. Auch Arnold Schönberg's Werk *A Survivor*

<sup>20</sup> Vgl. Zitat oben. Zu Martins Kompositionsweise insgesamt auch Bernhard Billeter. *Die Harmonik bei Frank Martin*. Bern, Stuttgart: Haupt, 1971, bes. 95–98.



Abb. 2: Frank Martin dirigiert das »Vater unser« aus seinem Oratorium *In terra pax* in Tel Aviv, August 1971.

*from Warsaw* schildert die grauenvollen Erinnerungen eines Überlebenden des Ghettos in Warschau. Allein in dem jüdischen Schlußgesang »Schma Isroel« bricht pazifistischer Widerstand durch, der Lebenskraft vermittelt.

Grundsätzlich muß in diesem Zusammenhang bedacht werden, ob die Schilderung des Krieges in der Musik nicht immer einer Verharmlosung des Schreckens und Grauens gleichkommt. Sicher gehört der Ausdruck von Trauer und Klage zu den zentralen Sujets der Musik schlechthin. Aber Musik kann, will sie ihren Möglichkeiten treu bleiben, die brutale Realität des Krieges nicht so darstellen, wie sie ist, sie wird sie immer ästhetisieren. Konsequenterweise muß sie andere Wege suchen, um ihre Stimme gegen den Krieg und für den Frieden zu erheben. Frank Martin vermeidet diesen Weg einer reinen Kriegsdarstellung.

Ebenso hält er sich von einer Friedensfeiermusik zurück, die in Jubelgesängen enden würde. Vorbilder solcher Friedensmusiken finden sich bei Händel, in der *Feuerwerksmusik* und im *Dettinger* und *Utrechter Te Deum*. Martins Oratorium endet dagegen nicht im Jubelgeschrei, sondern im *Pianissimo*, und das Tempo erfährt im Schlußteil eine fortwährende Beruhigung.

Bei Frank Martin tauchen die Begriffe Hoffnung und Wunder immer wieder auf. Er arbeitet damit, wenn er die Botschaft seines Oratoriums *In terra pax* umschreibt, wenn er die Perspektiven aufzeigt, wie er sich zukünftigen Frieden vorstellt. Und er arbeitet mit denselben Begriffen, wenn er von seiner zeitgenössischen Musik spricht, von ihrer Aufgabe als Innovationskraft und den andersartigen Bedürfnissen des Publikums. Die Begriffe fügen sich ein in die anfangs aufgestellten Begriffspaare »Gestern und Morgen«,

»Allgemeinheit und Einzelner«. Gemeinsam damit kann der Gehalt des Oratoriums abschließend etwa so benannt werden: Die musikalischen Erwartungen des Publikums sind am Gestern orientiert. Demgegenüber will der zeitgenössische Komponist eine Idee verkünden, die auf das Morgen gerichtet ist. Sie besagt hier, daß der allgemeine Friede in der Völkergemeinschaft nur als ein Wunder in der Zukunft vorstellbar ist. Aber er muß erhofft werden. Voraussetzung ist die Vergebungsbereitschaft des einzelnen. Diese neue Idee kann sich nur in einer innovativen musikalischen Sprache ausdrücken. Das Verstehen dieser Sprache von seiten des Publikums komme, so Martin, wiederum einem Wunder gleich, auf das sich die Hoffnung richten muß.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Martin komponierte noch zwei weitere Werke mit einem Friedens-Sujet: das Orchesterwerk *Inter Arma Caritas* für großes Orchester zum 100jährigen Bestehen des Roten Kreuzes und *Querela Pacis* für Orgel und Orchester als Nr. 3 in dem Zyklus *Erasmii monumentum*, 1969.