

***Friede auf Erden***

In dem 1912 veröffentlichten Band erster Würdigungen der Musik Schönbergs beschreibt Anton Webern dessen *a cappella*-Chorwerk *Friede auf Erden* opus 13 als "ein Werk von kunstvollster Polyphonie, wunderbarer Klangwirkung und erhabenstem Ausdruck". Im November 1928 wiederholt er seine begeisterte Einschätzung in einem Brief an den Lehrer und Freund mit den Worten: "Hast Du Deinen Chor überhaupt schon gehört? Weißt du denn selbst, wie schön er ist? Unerhört! Welch ein Klang! Im höchsten Grade aufregend." In den Jahren unmittelbar nach der Vollen- dung des Werkes im März 1907 fühlten sich viele Chöre noch von den am äußersten Rande der Tonalität angesiedelten Konturen und Harmonie- folgen abgeschreckt. So erbat Franz Schreker, der *Friede auf Erden* im Dezember 1911 mit dem Philharmonischen Chor und dem Wiener Lehrer- gesangverein zur Uraufführung brachte, eine Orchesterbegleitung, die die Intonation sichern sollte. Gute Chöre meistern diese Herausforderung inzwischen zwar auch unbegleitet, doch hat es einige Jahrzehnte gedauert, bis das vergleichsweise kurze aber musikalisch ungemein reiche Werk seinen Weg zu einem breiteren Publikum finden konnte.

Das der Komposition zugrundeliegende Gedicht stammt aus der Feder des Schweizer Dichters Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898); es erschien zunächst in der Weihnachtsausgabe 1886 von *Schorers Familienblatt*.<sup>6</sup> 1891 übergab C. F. Meyer das Gedicht als Geschenk an Bertha von Suttner (1843-1914). Die Autorin des 1889 erschienenen pazifistischen Romans *Die Waffen nieder!*, Gründerin der Österreichischen Friedensgesellschaft und spätere Trägerin des Friedensnobelpreises von 1905 druckte es auf dem Titelblatt des ersten Heftes der von ihr 1892-99 herausgegebenen Monatszeitschrift *Die Waffen nieder!* ab. Auf S. 21 des genannten Heftes zitiert Suttner dazu einen Unterstützungstext von C. F. Meyer:

Aus innerster Überzeugung erkläre ich mich mit den Zielen jeder Friedensliga einverstanden, in gehorsamer Verehrung un- seres erhabenen Meisters aus Nazareth. Hier hat sein Schüler, unser lieber Leo Tolstoi, unwiderleglich recht. Nur glaube ich, dass wir Leute unseres Berufes mehr noch durch unsere langsam aber sicher durchsickernden Schriften als durch vereinliche Tätigkeit (die aber natürlich auch ihren Wert hat) für die gute und große Sache ausrichten können. Davon haben Sie selber ein leuchtendes Beispiel gegeben.

<sup>6</sup>Siehe dazu Hans Zeller et al.: *Conrad Ferdinand Meyer. Sämtliche Werke*. Historisch- kritische Ausgabe (Bern: Benteli: 1963), Band I, S. 263-264.

Das Gedicht bewegt sich in vier Strophen von der Friedensverheißung der Engel anlässlich der Geburt Christi (Strophe I) über die alles andere als friedliche Geschichte der darauf folgenden 2000 Jahre (Strophe II) und generelle, überzeitliche Überlegungen zum Frieden als einer Frage der Gerechtigkeit (Strophe III) bis hin zur Hoffnung auf eine doch noch vom Frieden bestimmte Zukunft (Strophe IV).

### Friede auf Erden

Da die Hirten ihre Herde  
Ließen und des Engels Worte  
Trugen durch die niedre Pforte  
Zu der Mutter und dem Kind,  
Fuhr das himmlische Gesind  
Fort im Sternenraum zu singen,  
Fuhr der Himmel fort zu klingen:  
"Friede, Friede! auf der Erde!"

Seit die Engel so geraten,  
O wie viele blut'ge Taten  
Hat der Streit auf wildem Pferde,  
Der geharnischte, vollbracht!  
In wie mancher heil'gen Nacht  
Sang der Chor der Geister zagend,  
Dringlich flehend, leis verklagend:  
"Friede, Friede...auf der Erde!"

Doch es ist ein ew'ger Glaube,  
Dass der Schwache nicht zum Raube  
Jeder frechen Mordgebärde  
Werde fallen allezeit:  
Etwas wie Gerechtigkeit  
Webt und wirkt in Mord und Grauen,  
Und ein Reich will sich erbauen,  
Das den Frieden sucht der Erde.

Mählich wird es sich gestalten,  
Seines heil'gen Amtes walten,  
Waffen schmieden ohne Fährde,  
Flammenschwerter für das Recht,  
Und ein königlich Geschlecht  
Wird erblühen mit starken Söhnen,  
Dessen helle Tuben dröhnen:  
Friede, Friede auf der Erde!

Alle Strophen sind achtzeilig. Die Zeilen 4 und 5 enden jeweils männlich betont, alle anderen weiblich unbetont. Das Titelwort "Erde" dient Meyer für ein wiederkehrendes Reimpaar, das in Strophe I die erste und letzte Zeile, später die Zeilen 3 und 8 verbindet. Die 'mythische' erste Strophe weicht somit durch die Platzierung des alles verbindenden Reimwortes von den übrigen ab. In der dritten Strophe mit ihrer überzeitlichen Reflexion ergibt sich eine ähnliche Hervorhebung durch die Umformulierung des sonst als Exklamation erklingenden, hier aber in der Interpunktion unterschiedenen Wortlautes der Endzeile. Da Meyers Syntax jede Strophe in zwei vierzeilige Hälften teilt, entsteht jeweils in der Strophenmitte eine Spannung zwischen Zäsur und Weiterentwicklung, die Schönberg kreativ nutzt.

Es ist nicht bekannt, ob Schönberg durch die Friedensbewegungen in Wien und Berlin auf das Gedicht aufmerksam wurde. Bewogen haben mag ihn, dass Meyers *Friede auf Erden* im Gegensatz zu Else Lasker-Schülers *Weltende* (1903) und Georg Heyms *Der Krieg* (1911) die Hoffnung zulässt, die Menschheit könne aus Vernunft zum Frieden gelangen.

Schönbergs Musik entspricht dem Gedicht sowohl strukturell als auch inhaltlich, in grundsätzlichen Analogien und Gegensätzen wie auch in der Deutung einzelner Ausdrucksmomente. Ähnlich wie Meyer in der Eröffnungstrophe mit den Hirten und der "niedren Pforte" die äußere Armut, mit den im Sternenraum singenden Engeln aber den inneren Reichtum des Neugeborenen andeutet und mit der Beschwörung des Friedens auf der Erde zugleich einen Mangel benennt und dessen Behebung verspricht, teilt auch Schönberg die erste Chorstrophe in zwei Abschnitte, die in vielfacher Weise kontrastiert sind. Die zehn Anfangstakte, die sich aus dem in engen Tonschritten bewegten Beginn entwickeln, stehen in d-Moll. Das schlichte Material ist großenteils diatonisch, das Flüstern im *pp* suggeriert Intimität und Stille. Darauf wechselt die Musik nach D-Dur. Die nächsten zehn Takte führen [x] ein, eine wiegende Figur, die als fünfteiliges Ostinato der Bässe das Neugeborene in friedvollen Schlaf singt.

*Friede auf Erden*: Das Ausgangsmaterial

Da die Hir-ten ih-re Her-de  
*pp*  
 Da die Hir-ten ih-re Her-de  
 Da die Hir-ten ih-re  
*pp*  
 Da die Hir-ten

*Friede auf Erden*: Die wiegende Figur [x]

[11]  
 fuhr das himm-li-sche Ge-sind fort im Ster - nen - raum zu sin-gen

In den drei anderen Stimmen hört man derweil, dass nicht nur die Engel singen, sondern der ganze Himmel über Mutter und Kind ein Klingen angestimmt hat. Die verbleibenden zehn Takte der ersten Strophe, die ganz den titelgebenden Worten der Engel vorbehalten sind, stellen die Frauenstimmen mit [x]-Varianten in Terzenparallelen dem Motiv [y] in den Männerstimmen gegenüber. Dieses Motiv symbolisiert den idealen (idealistischen) Aspekt des Friedens, wie sich spätestens bei seiner Wiederaufnahme in Strophe IV erweist, und ergänzt damit die eher menschlich-konkrete Aussage von [x].

*Friede auf Erden*:  
 Komplementäre Aspekte des Friedens

[21]  
 Frie - - - de, Frie - - - de  
 Frie - - - de, Frie - - - de

*Friede auf Erden:*  
Sanftes Wiegen, irdisch  
nur in Krebsumkehrung



Kurz vor Ende der ersten Strophe lässt Schönberg die Bässe sogar eine einmalige Krebsumkehrung von [x] singen – zu dem Wort “Erde”, als wolle er musikalisch andeuten, dass wohl vieles umgedreht und auf den Kopf gestellt werden müsste, bevor die Erde wirklich friedvoll werden kann.

Die Unterteilung der Eröffnungstrophe in einen kürzeren irdisch-konkreten Abschnitt in d-Moll und einen längeren himmlisch-idealen in D-Dur überträgt Schönberg sodann auf das Gesamt der drei Folgestrophen: Die Vertonung von Strophe II bis zur Mitte von Strophe III ist erneut mit dem  $\flat$ -Vorzeichen von d-Moll notiert, die verbleibenden anderthalb Strophen dagegen mit den zwei Kreuzen von D-Dur.<sup>7</sup>

Das in kleinen diatonischen Intervallen konzipierte Ausgangsmaterial aus T. 1-3 erklingt im weiteren Verlauf des Chorwerkes noch dreimal, modifiziert und in zunehmendem Umfang: zu Beginn der zweiten Strophe mit 5 Takten (T. 31-35), in deren Mitte in Form einer sechsstimmigen Engführung der führenden Komponente und deren variiertes Wiederholung (T. 53-58 / 57-62), und zu Beginn der vierten Strophe in bis zu siebenstimmiger Polyphonie über 13 Takte gestreckt (T. 100-112). Dass die dritte Strophe als einzige ganz ohne das Material des Irdisch-Konkreten abläuft, entspricht der generell-überzeitlichen Reflexionsebene des Textes.

Der Blick, den Strophe II auf die friedlose Geschichte der seit der Friedensbotschaft der Engel vergangenen 2000 Jahre wirft, zeichnet sich musikalisch durch Komponenten aus, die Schönberg für psychologische Aussagen und inhaltliche Klammern verwendet. Ist das Tempo schon zu Beginn der Strophe “etwas bewegter” geworden, so geht die bis dahin ausschließlich in Halben und Vierteln gehaltene Musik beim Hinweis auf

*Friede auf Erden:*  
Die Dissonanz “blut’ger Taten”



die Gräueltaten der Geschichte in Achtel über. Größte Dissonanz erzeugt Schönberg in der Zeile, die die menschliche Brutalität anklagt: Die 3- bis 7-stimmige Engführung eines kurzen Motivs sorgt hier für zwölftönig verdichtete Musik.

<sup>7</sup>Tatsächlich ist die Musik bereits ab T. 86 auf D-Dur bezogen. Der Übergang wird beim ersten Erklingen des “nicht ... alle Zeit” vollzogen: dem Glauben an eine den bisherigen steten Unfrieden hinter sich lassende Zukunft. Auch im Gesamt der Strophen II-IV steht also ein kürzerer Abschnitt mit Betrachtungen der nicht-idealen irdischen Realität einem längeren hoffnungsvollen Abschnitt gegenüber (T. 32-85: T. 86-160 = annähernd 2:3).



im Sternenraum und das Klingen des Himmels über der Szene von Bethlehem verkündet wurde (T. 89-98 ≈ T. 11-20). War es Schönberg ernst mit dieser Gleichsetzung, oder schwingt in dieser musikalischen Parallelsetzung zweier Textabschnitte ein Quäntchen Ironie mit? Wenn die Bässe mit ihrem fünfteiligen Ostinato auf der Basis der wiegenden Figur [x] die Selbstheilungskräfte der Menschheit beschwören – “Und ein Reich will sich erbauen, das den Frieden sucht der Erde, den Frieden!” – lässt sich dies in Dankbarkeit als eine späte Auswirkung des himmlischen Klingens deuten. Allerdings könnte man auch schließen, dass Schönberg den Verdacht hegte, die Menschheit würde mit derart frommen Wünschen lediglich in den Schlaf gesungen wie einst das Jesuskind.

Die vierte Strophe ist als große Synthese angelegt. In diesem mit 61 Takten bei weitem umfangreichsten Abschnitt stützt Schönberg sich ganz auf früher eingeführtes Material, das er erneut und meist noch gründlicher als zuvor beleuchtet. Wo Meyer das Reich des Friedens langsam Gestalt annehmen sieht, erklingt eine zwölftaktige, polyphon dichte Erweiterung der Musik, mit der zu Beginn des Werkes “die Hirten ihre Herde ließen”. Dass hier allerdings immer noch Waffen geschmiedet werden, wenn auch angeblich ohne irgendeine Gefahr darzustellen, gibt dem Komponisten Anlass für eine neuerliche Gegenüberstellung der Motive, die an geharnischten Streit einerseits und das vielleicht allzu naive Vertrauen auf die Selbstregulierungskräfte der menschlichen Gesellschaft erinnern.<sup>9</sup>

Das “königliche Geschlecht”, das Meyer endzeitlich erblühen sieht, deutet Schönberg als Erfüllung der Friedensverheißung der Engel: einst werde sich der irdisch-konkrete (aber vergängliche) Friede verbinden mit einer idealen, gottgefälligen Friedfertigkeit.

*Friede auf Erden: Das zukünftige Geschlecht der grundlegend Friedfertigen*

<sup>9</sup>T. 81-82 bilden die Basis für T. 113-121; vgl. Sopran *g—e-g-fis-e-dis*, imitiert in Tenor 1; Sopran *a—fis-a-gis-fis-eis*, imitiert in Tenor 1; Bass teilweise diminuiert *c—a-c-b-as-ges*. Kontrapunktisch dazu der Kopf des Kriegsmotivs (Bass von *b*, Tenor 2 von *fis*, Bass von *b*, Sopran + Alte von *fis*, Bass von *h*, von *a*).

Wie eng und verwoben diese beiden Aspekte in der (idealen) Zukunft sein werden, zeigt Schönbergs Vertonung der sechsten Zeile aus der letzten Strophe: Im achtstimmigen Chorsatz – jede Stimme ist hier geteilt und einer konsequent polyphonen Textverteilung unterworfen – erklingt ein doppelter Kanon der Komponenten [x] und [y].<sup>10</sup> Wie am Ende der ersten Strophe mündet die über dem Dominantseptakkord harmonisierte Musik der homophonen [x]/[y]-Gegenüberstellung auch hier in die D-Dur-Tonika. Abweichend von der Vorlage, jedoch keinesfalls zufällig angesichts des Textinhaltes dieser letzten Gedichtstrophe, erweist sich die Tonika hier als Zielpunkt, der zwar noch mehrmals oberflächlich verlassen wird, dabei aber als Sicherheit versprechender Anker im Hintergrund spürbar bleibt.<sup>11</sup>

Nach einer Zäsur und kurzen Generalpause setzt die siebte Zeile von Strophe IV mit dem alternativen Eröffnungsmaterial aus Strophe III ein, wie um durch diesen musiksymbolischen Rückverweis auf die eingeschobene Reflexion zu unterstreichen, dass es sich beim hier besungenen Dröhnen der hellen Tuben nicht um angsteinflößenden Kriegslärm handelt. Vielmehr lässt das “königliche Geschlecht” ein Echo der himmlischen Instrumente erschallen, die Gottes Gericht ankündigen. War der “ewige Glaube” zuvor nicht ganz frei vom Beiklang einer gewissen Naivität, so wird er hier zum kindlichen Vertrauen in Gottes Gerechtigkeit.

Die Musik, die Schönberg den Zeilen 5-7 dieser Strophe unterlegt, ist strikt diatonisch. Über ganze 14 Takte – von der kontrapunktischen [x]/[y]-Gegenüberstellung über den Doppelkanon dieser beiden Motive bis einschließlich des Neuanfangs mit der Erwähnung der dröhnenden Tuben – findet man kein einziges Versetzungszeichen. Damit erweist sich diese Passage als Gegenpol zur kürzeren aber gleichermaßen eindrucksvollen zwölftönigen Ausmalung der “blut’gen Taten”.

In den folgenden zwölf Takten schwenkt eine Stimmgruppe nach der anderen in das Zielwort “Friede” ein. Die Bässe artikulieren die Losung bereits in T. 137-140 mit einer zweifachen Oktavparallele des Motivs [x]. Die Soprane folgen, ungeteilt und sequenzierend statt wiederholend, in T. 141-144, in halbtaktigem Abstand imitiert von einer Terzenparallele der

<sup>10</sup>Für [x] vgl. Tenor 2 ab T. 126<sub>1</sub>, Sopran 2 ab T. 126<sub>3</sub>, Bass 1 ab T. 127<sub>1</sub> in Umkehrung, Alt 2 ab T. 127<sub>3</sub> in Umkehrung, Tenor 2 ab T. 128<sub>1</sub>, Sopran 2 ab T. 128<sub>3</sub>, Bass 1 ab T. 129<sub>1</sub> in Umkehrung, Alt 2 ab T. 127<sub>3</sub> in Umkehrung, verkürzt. [y] vgl. Sopran 1 ab T. 126<sub>1</sub>, Tenor 1 ab T. 126<sub>3</sub>, Bass 2 ab T. 127<sub>1</sub>, Alt 1 ab T. 127<sub>3</sub> in Umkehrung, Sopran 1 ab T. 128<sub>1</sub>, Tenor 1 ab T. 128<sub>3</sub>, Bass 2 ab T. 129<sub>1</sub>.

<sup>11</sup>D-Dur erklingt im letzten Abschnitt explizit in T. 126 zu Zeile 6, in T. 131 und 135 zu Beginn und anlässlich der Bestätigung von Zeile 7, in T. 144, als auch die Tenöre als Letzte das Zielwort “Friede” erreicht haben, und schließlich in T. 153, 155 und 159/160.

Tenöre und in *ff* übertönt von den Bässen, die ihrer zweifachen Oktavparallele hier eine augmentierte dritte auf derselben Tonstufe folgen lassen. Die Altstimmen erreichen das Zielwort als Letzte, initiieren dafür aber eine Engführung des Motivs [x], an der sich die Tenöre mit zwei Terzenparallelvarianten und die Bässe mit einer neuerlichen Augmentation beteiligen.

Ganz am Schluss dieses ausgedehnten Höhepunktes erst erinnern die Frauenstimmen daran, wo dieser Friede herrschen soll. Kaum erklingt in dieser Zukunftsvision erstmals wieder das Wort "Erde", wird die Musik leiser und langsamer in abrupt getrennten homophonen Ausrufen. Dann jedoch wendet sich auch für die Perspektive der Erde alles abschließend zum Positiven: Die Komposition endet in strahlenden Harmonien rund um D-Dur und unter Einbeziehung einer weiteren Bestätigung der himmlischen Verheißung durch das Erklingen des Motivs [x] zum letzten oktavparallelen "Friede" der Bässe.

Die kompositorischen Parameter dieses Werkes lassen sich unschwer semiotisch zuordnen. Die reale Wirklichkeit und die Welt frommer Hoffnung stehen sich gegenüber nicht nur in den Gegensätzen von Polyphonie und Homophonie, Dissonanz und Konsonanz, sondern sogar rhythmisch: Die auf Vierteln und Halbenoten basierende Grundstimmung wird an drei Stellen durchbrochen. Die Erwähnung der "o wie vielen blut'gen Taten" erklingt als fugierter Einschub, der plötzliche Erregtheit mit zwölftöniger Tonartferne verbindet. Auch das Kriegsmotiv, das in den drei nichtreligiösen Strophen jeweils eine Passage bestimmt, verläuft in schnelleren Notenwerten. Eine Abweichung entgegengesetzter, betont ruhiger Art erzeugen die zweimal viertaktigen Linien in ganzen Noten, die als Augmentationen des wiegenden Friedensmotivs kurz vor dem Ausklang des Werkes ertönen.

In einem Brief aus dem Jahr 1923 erläutert Schönberg, welche Einstellung ihn zur Zeit der Komposition des Chorwerkes – seines letzten Werkes mit eindeutigem Bezug auf eine Grundtonart – erfüllte und wie er dessen Aussage im Rückblick beurteilt:

Mein Chor "Friede auf Erden" ist eine Illusion für gemischten Chor, eine Illusion, wie ich heute weiß, der ich 1907, als ich sie komponierte, diese reine Harmonie unter Menschen für denkbar hielt.<sup>12</sup>

<sup>12</sup>Abgedruckt in Tadeusz Okuljar und Martina Sichardt (Hrsg.), "Kritischer Bericht zu Band 18A, Teil 1" in *Arnold Schönberg: Gesammelte Werke*, Abteilung V: Chorwerke (Mainz: Schott, 1991), S. XXVIII. – Mit dem Problem des Friedens beschäftigte Schönberg sich auch in einem Fragment gebliebenen Chorwerk auf Gottfried Kellers Gedicht "Des Friedens Ende".