

Peter Petersen, »Friedenstag« von Stefan Zweig, Richard Strauss und Joseph Gregor. Eine pazifistische Oper im »Dritten Reich« (Musik und Diktatur, Bd. 2), Waxmann Verlag, Münster-New York 2017, 186 S.

Als Auftakt der von Friedrich Geiger herausgegebenen Schriftenreihe *Musik und Diktatur* erschienen 2017 gleich zwei Bände; auf Verena Mogls Studien zu Mieczysław Weinberg in der Sowjetunion folgte Peter Petersens Band zu *Friedenstag*. Petersen setzt sich darin intensiv mit der vergleichsweise unbekannteren Strauss-Oper auseinander, die am 24. Oktober 1648, dem Tag des Westfälischen Friedens, in der Zitadelle einer belagerten Stadt spielt und exemplarisch davon handelt, wie der Friedensbeschluss Krieg und Not beendete. Dieses Buchprojekt ist in gleich zweifacher Hinsicht besonders vielversprechend: Zum einen ist, im Lichte des Reihenthemas „Musik und Diktatur“, der Kontext des 1938 in München uraufgeführten Werkes hochinteressant und vielseitig, zum anderen fehlte es für *Friedenstag* bislang an systematischer musikanalytischer Pionierarbeit.

Diesen Missstand beseitigt Petersen direkt im ersten Hauptkapitel zu Werkgestalt und Werkintention. Er beschreibt die „geradezu plakative Zweiteiligkeit“ von *Friedenstag*, die sich in verschiedensten gestalterischen Gegensatzpaaren Bahn bricht (Krieg/Friede, Hell/Dunkel, Chromatik/Diatonik usw.). Den Wendepunkt kennzeichnet ein Kanonenschuss als Zeichen des Beschlusses des Westfälischen Friedens. Überzeugend werden Teil I als achtstufiger Spannungsaufbau („Akkumulation von Sorge“) und Teil II als neunstufiger Lösungsprozess („Akkumulation von Freude“) unterteilt. Nach einer Vorstellung der handelnden Personen zeigt Petersen die musikalischen Themen auf, welche ihnen zugeordnet sind. Dies geht weit über das Bereitstellen einer bloße „Motiv-Tafel“ hinaus, denn hier wird der semantische Gehalt der musikalischen Einheiten sorgfältig vor der Gesamtschau ihrer Belegstellen gedeutet und auch ihre Entwicklungen herausgearbeitet. Dabei werden nicht listenartig alle Auftritte genannt, sondern besonders kennzeichnende Einsätze oder Variationen erläutert.

Petersen arbeitet dafür explizit mit den Partituren (Erstdruck, Studien-Partitur und Autograph), kommt aber bei der Entwicklung des „Kommandant-Motivs“ (S. 30) ausnahmsweise auch auf Strauss' Skizzen zu sprechen, da es ursprünglich vom Komponisten mit „Angriff“ überschrieben wurde und sich melodisch noch änderte.

Besonders erhellend sind die Erkenntnisse zu der musikalischen Kopplung zwischen dem Kommandanten und seiner Frau Maria. In der Forschung war bereits bekannt, dass das Maria-Motiv sich aus dem Kommandant-Motiv herleitet. Petersen stellt darüber hinaus fest, dass Strauss das Motiv in verschiedenen Inversionsvarianten weiterverarbeitet, die prägend für die ganze *Friedenstag*-Partitur sind: Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung. Solche Techniken sind

„aus seinen früheren Opern nicht bekannt“ und somit, zumindest im Opernschaffen, tatsächlich „stilistisches Neuland“ (S. 9). Petersen bietet eine Deutung dessen vor dem Hintergrund der im Werk diskutierten Geschlechterbilder an: Die Musik verdeutliche Marias Botschaft, dass der Kommandant auch ohne soldatische Attitüde (Ehe-)Mann sein kann. So zeige etwa die rückläufige Krebsform des Motivs, zu der Maria eindringlich verkündet: „Mann, es ist Friede!“, „dass der friedliche Mann die Umkehrung des soldatischen Mannes ist“ (S. 50). An diese Überlegungen ließe sich wunderbar weitere Forschung anschließen, insbesondere vor dem Hintergrund der dualen Werkanlage, in der zunächst Männlich/Weiblich als Entsprechung von Krieg/Friede erscheint (vgl. S. 17). Dass Maria, die als Einzige im Werk einen Eigennamen trägt, eine zentrale Rolle einnimmt, die weit über die der tugendhaften Ehefrau hinausgeht, für die zeitgenössische Kritiker sie lobten, stellt Petersen wiederholt heraus. Nicht weniger interessant sind die Feststellungen zu den musikalischen Charakteristika des Holsteiners, dem Friedensboten, dem der „Schweden-Marsch“ und Strauss' Verarbeitung des Luther-Chorals *Ein feste Burg* zugeordnet sind.

Analog zu diesen Personen-Themen werden Kriegsnot-, Militär- und Friede-Themen herausgearbeitet und systematisiert, stets versehen mit vielen hilfreichen Notenbeispielen, in denen je nach Zusammenhang Stimmen individuell zusammengestellt und zusätzlich gekennzeichnet sind (Verbindungsline, Akkordbezeichnung, Motiv-Namen usw.)

In der Musikanalyse trifft die Fleißarbeit an der Partitur, inklusive sorgfältiger Deskription, auf weitsichtige Schlussfolgerung und Systematisierung. Dabei wird auch methodisch und terminologisch reflektiert vorgegangen. So verwendet Petersen beispielsweise explizit den Begriff „Semantem“ statt des problematischen „Leitmotivs“ und die Überschrift „Musik und Drama“ ist keineswegs eine platte Wagner-Anspielung, sondern durch theoretische Darlegung zur Oper in der Einleitung begründet. Neben neuen analytischen Erkenntnissen bietet uns das erste Kapitel neutrale Bezeichnungen dieser *Friedenstag*-Semanteme an, die zur einheitlichen Weiterverwendung einladen.

Mithilfe des nun etablierten Vorwissens über die einzelnen Semanteme kommt Petersen noch auf „Musikalische Höhe- und Wendepunkte“ der Oper zu sprechen, an denen gezeigt wird, wie die Elemente zusammenwirken. So beispielsweise in dem 87 Takte umfassenden Orchestersatz kurz vor dem Wendepunkt der Oper, der unter anderem, in wagnerscher Tradition, eine instrumentale „Polyphonie der Gefühle“ angestimmt, die Einblick in die Emotionen der schweigenden Protagonisten ermöglicht. Dass es sich um widerstreitende, recht genau benennbare Gefühle handelt, ist durch die Semanteme und wiederum deren Inversionsvarianten belegbar.

Hatte Petersen im ersten Hauptkapitel das Werk isoliert betrachtet und rein inhaltlich als pazifistisch gedeutet, wird im zweiten Kapitel der zeitgeschichtliche Kontext eröffnet. In Unterkapiteln zu Stefan Zweig, Richard Strauss und Joseph Gregor wird die Haltung der *Friedenstag*-Autoren hinsichtlich Pazifismus, Drittem Reich und Judentum beleuchtet. Unter Rückgriff auf hier schon vorhandene Forschung wird herausgestellt, wie umfassend der bekennende und aktive Pazifist Zweig für Gestalt und Inhalt von *Friedenstag* verantwortlich war. Als Jude durfte er jedoch nicht auf dem Titelblatt genannt werden und die Beteiligten schwiegen in der Öffentlichkeit stets über das „Ghostwriter-Projekt“, sodass die Zusammenarbeit weder in Zweigs Autobiografie noch in Gregors Buch über Strauss Erwähnung findet. Die spanischen Vorlagen, auf die Zweig wahrscheinlich zurückgegriffen hat, werden thematisiert und, gestützt u. a. auf Aussagen aus Briefen, um die interessante These ergänzt, für „die Ausgestaltung des Suizidgedankens [des Kommandanten] in *Friedenstag* könnte Zweig auf die Tragödie *Sardanapal* von George Gordon Byron zurückgegriffen haben“ (S. 101 f.). Zweigs zwiegespaltenes Verhältnis zu Strauss in dieser Zeit wird beleuchtet, das zwischen großer künstlerischer Bewunderung und Verständnislosigkeit über die Kooperation des Komponisten mit dem Hitler-Regime changierte.

Sehr lohnend ist das Kapitel über Gregor, eine vergleichsweise blasse Figur in der Strauss-Forschung. Im Zentrum steht dessen komplett mit abgedruckter Aufsatz *Theater des neuen Deutschland*. Gregor, der selbst zweifach unter Verdacht stand, jüdischer Herkunft zu sein und nie in die NSDAP eingetreten war, schrieb den Text offenkundig, um sich den Nazis anzubiedern. Er schoss dabei in Inhalt und Formulierung so übers Ziel hinaus, dass nicht nur der ehemalige Freund Stefan Zweig ihn zum „Erzfeind“ erklärte, sondern sogar auch die NS-Administration ihn für unglaubwürdig hielt (S. 130). Abschließend wird betrachtet, wie Gregor *Friedenstag* in seinem Buch *Richard Strauss. Der Meister der Oper* (1939) deutet und wie auch dort Ideen des ungenannten Zweig durchscheinen.

Das Kapitel zu Richard Strauss erscheint zunächst vergleichsweise redundant, da zu seiner Biografie in Zeiten des Nationalsozialismus bereits viel geschrieben wurde. Doch auch hier findet Petersen einen erfrischenden Zugang, indem er detailliert den Umstand aufarbeitet, dass Klaus Mann 1945 inkognito die Familie Strauss in Garmisch besuchte, um für die Besatzungsbehörde einen Bericht über deren Gesinnung zu geben. Den Eindruck der Unterredung hielt Mann in verschiedenen Dokumenten fest, die passagenweise wiedergegeben und eingeordnet werden: Ein Brief an den Vater Thomas Mann, zwei Berichte für *Stars and Stripes* und die Autobiografie *Der Wendepunkt*, in der auch umstrittene Zitate der jüdisch-stämmigen Alice Strauss auftauchen. Einige Widersprüche bleiben freilich auch hier unaufgelöst, etwa warum Strauss einerseits selbst daran zweifelte,

dass die Nazis *Friedenstag* dulden würden, wo er doch andererseits in grenzenloser Naivität an Hitlers „Pazifismus“ geglaubt haben soll (vgl. S. 118 f.).

Im letzten Oberkapitel widmet Petersen sich der Rezeption von *Friedenstag*. Er hatte das Werk inhaltlich-isoliert betrachtet als pazifistische Oper eingeordnet, deren Handlung ganz für den Frieden und gegen militärisch-männliche Kriegsideale spricht. Dies wurde im zweiten Kapitel auch durch den Kontext bestätigt, da die zentralen Ideen und auch durchaus Details vom integren Pazifisten Zweig stammen. Dementsprechend stellt Petersen nun die entscheidende Frage: Warum war *Friedenstag* 1938–40 so erfolgreich, wo seine Botschaft doch „der tatsächlichen Kriegstreiberei der Nazis entgegenstand“ (S. 134)? Die Antwort sei zum einen in der zunächst von Hitler vorgeschobenen Friedensbestrebung zu finden, zum anderen in einer spezifischen militärischen Tradition des friedliebenden Soldaten und in der gezielten Uminterpretation des Librettos, die durch entsprechende Kritiken, Gutachten und Programmheftbeiträge dem Werk förmlich aufgezwungen wurde. Zu Recht werden aber auch ästhetische Präferenzen genannt, welche die Werkautoren mit dem Nazismus gemeinsam hatten, „etwa der Hang zum Monumental-Erhabenen“ (S. 135), die ausgenutzt werden konnten. Vor diesem Hintergrund werden die Umstände der Uraufführung und die genannten medialen Beiträge beleuchtet. Um zu zeigen, dass die zeitgenössische Interpretation eine verfälschende ist, argumentiert Petersen auch mit den neuen musikalischen Erkenntnissen. So hält er der Reduktion der Maria auf ihre Treue und Opferbereitschaft entgegen: „Mit jener musikalischen Gestalt, die ihr Ehemann als Soldat verkörpert, verfährt sie symbolisch-spielerisch, indem sie Umkehrungs- und Charaktervariationen bildet“, als „Gegenteil von soldatischer Uniformität“ (S. 141). Nach einem Exkurs zu dem Propagandafilm *Kolberg*, der *Friedenstag* in einigem ähnelt, wird die Rezeption nach 1945 thematisiert. Hier geht es um die retrospektive Bewertung des Werkes in der Wissenschaftsgeschichte und dessen Einstufung als pazifistisch, ambivalent oder nationalsozialistisch. Das Kapitel bildet neben dem Meinungsstreit gleichsam einen entsprechenden Forschungsstand ab und gibt abweichenden Einschätzungen Raum. Von Krause über Dahlhaus, Birkin und Werbeck bis zu Grotjahns Beitrag im *Richard Strauss Handbuch* werden diverse Positionen reflektiert und eingeordnet.

Petersens Vorgehen, von der reinen Werkanalyse aus immer weiter in umgebende Kontexte hinauszugehen und zuletzt den Forschungsstand zu diskutieren, funktioniert wunderbar. Hierdurch und durch die sprachliche Klarheit, mit der Inhalte schnell auf den Punkt gebracht werden, ohne unterkomplex zu werden, ist der Band sehr gut lesbar. So wichtig die politische Dimension des Themas ist, der Hauptverdienst liegt sicherlich im ersten, analytischen Kapitel. Durch eine

erstmalige Gesamtdarstellung der musikalischen Anlage und gewissenhafte, vollständige Analyse der musikalischen Semanteme wurde grundlegende Arbeit geleistet, die den Wissenschaftler*innen, die sich zukünftig mit *Friedenstag* beschäftigen wollen, eine entscheidende Basis bietet, an der man im musikanalytischen Bereich nicht mehr vorbeikommt.

Tabea Umbreit